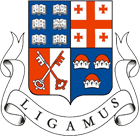
**ლევან ცაგარელი**

**დრამის თეორია**

სკრიპტი და სამუშაო მასალა

****

**თბილისი**

**2012**

წინამდებარე სკრიპტი შემუშავებულია 2012 წელს მაგისტრატურის სტუდენტებისთვის. სკრიპტს საფუძვლად უდევს გერმანელი ანგლისტის, მანფრედ პფისტერის საპროგრამო მონოგრაფია *Das Drama. Theorie und Analyse.* სკრიპტი დაყოფილია ლექციებად, რომლებშიც გამოიყოფა მომცრო ნაწილები. თითქმის ყველა ლექციის ბოლოს მოცემულია კითხვები და სავარჯიშოები. სკრიპტს დართული აქვს სამუშაო მასალა და კოლოკვიუმების საკითხები. კურსი ჩაფიქრებულია როგორც ინტერაქციული სემინარი, რომლის ფარგლებშიც მაგისტრანტები ჯგუფურად ან პლენარულად ასრულებენ შესაბამის სამუშაო მასალაში წარმოდგენილ დავალებებს, რაც უმარტივებთ თეორიული ინფორმაციის გათავისებას.

**სარჩევი**

**ლექცია 1.**  1

* 1. დრამა და დრამატულობა 1
  2. დრამა და თეატრი 3
  3. დრამა და კინოხელოვნება 5

კითხვები 5

**ლექცია 2.** ინფორმაციის განაწილება დრამაში 6

კითხვები 8

**ლექცია 3.**  9

* 1. დრამატული ტექსტების პერსპექტივული სტრუქტურა 9
  2. ეპიკური კომუნიკაციის სტრუქტურები დრამაში 10

კითხვები 12

**ლექცია 4.** ინფორმაციის გადმოცემის თანმიმდევრულობა 13

* 1. დრამის დასაწყისის თავისებურებები 13
  2. დრამის დასასრულის თავისებურებები 14
  3. დრამატული დაძაბულობის მექანიზმი 14

კითხვები 15

**ლექცია 5.** დრამატული მეტყველების თავისებურებები 16

* 1. დრამატული მეტყველების ფუნქციები 16
  2. ენობრივი კომუნიკაცია და დრამატული მოქმედება 17
  3. ენობრივი კომუნიკაცია და მოქმედი პირი 17

კითხვები 18

**ლექცია 6.** 19

* 1. მოქმედი პირის თავისებურებები დრამატულ ტექსტში 19
  2. მოქმედ პირთა კონსტელაცია და კონფიგურაცია 20

კითხვები 22

**ლექცია 7.** 23

* 1. მოქმედი პირის კონცეფცია 23
  2. მოქმედი პირის დახასიათების საშუალებები დრამაში 24

კითხვები 25

**ლექცია 8.** 26

* 1. მონოლოგურობა და დიალოგურობა 26
  2. მონოლოგური მეტყველების სახეობები 27
  3. განზე მეტყველების სახეობები 27

კითხვები 28

**ლექცია 9. დიალოგური მეტყველება დრამაში**  29

* 1. დიალოგის რაოდენობრივი ასპექტი 29
  2. დიალოგის დროითი ასპექტი 29
  3. დიალოგის სინტაქტიკა 30
  4. დიალოგის რიტორიკა 30
  5. კითხვები 31

**ლექცია 10.** ამბავი და მოქმედება 32

კითხვები 33

**ლექცია 11.**  34

* 1. სიუჟეტური ხაზების კომბინაცია 34
  2. დრამის არქიტექტონიკა 35
  3. დრამის კომპოზიცია 36

კითხვები 37

**ლექცია 12.**  38

* 1. სინამდვილე და ფიქცია დრამაში 38
  2. დრამის სივრცობრივი სტრუქტურა 38

კითხვები 40

**ლექცია 13.** დრამის დროითი სტრუქტურა 41

* 1. ურთიერთმიმართება ფიქტიურსა და ნამდვილ დროს შორის 42
  2. დრამატული დროის კონცეფცია 43
  3. სიჩქარე 43

კითხვები 44

დანართი 1 (ლექცია 1) 45

დანართი 2 (ლექცია 2) 49

დანართი 3 (ლექცია 3) 53

დანართი 4 (ლექცია 4) 56

დანართი 5 (ლექცია 5) 60

დანართი 6 (ლექცია 6) 63

დანართი 7 (ლექცია 7) 66

დანართი 8 (ლექცია 8) 70

დანართი 9 (ლექცია 9) 75

დანართი 10-11 (ლექცია 10-11) 79

დანართი 12 (ლექცია 12) 83

დანართი 13 (ლექცია 13) 87

დანართი 14 (კოლოკვიუმების საკითხები) 90

**ბიბლიოგრაფია**  91

ლექცია პირველი

*პირველი ლექცია დაეთმობა შემდეგ საკითხებს:*

1. *დრამა და დრამატულობა;*
2. *ურთიერთმიმართება დრამასა და თეატრს, დრამასა და კინოხელოვნებას შორის.*

*თქვენი აზრით, რით განსხვავდება დრამა დანარჩენი ლიტერატურული ჟანრებისგან (ეპიკა, ლირიკა)?*

**დრამა და დრამატულობა**

დრამატული ტექსტები თხრობითი (ნარატიული) ტექსტებისგან განსხვავდება იმით, რომ მათში დომინანტურია პრეზენტაციის მოდუსი: მკითხველის (რეციპიენტის) წინაშე **უშუალოდ, მთხრობლის შუამავლობის გარეშე**, დგანან მოქმედი პირები. თუ შევადარებთ ერთმანეთს თხრობითი და დრამატული ტექსტების კომუნიკაციურ მოდელებს, შევამჩნევთ, რომ დრამატულ ტექსტებს არ მოეპოვება მედიაციის შრე, გარეტექსტობრივი კომუნიკაცია (ავტორსა და მკითხველს შორის) და შიგატექსტობრივი კომუნიკაცია (მოქმედ პირებს შორის) უშუალოდ ესაზღვრება ერთმანეთს (=დრამატული ტექსტის აბსოლუტურობა ავტორისა და მკითხველის მიმართ):

|  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- |
| ავტორი → |  | | | → მკითხველი |
| მთხრობელი → | მოქმედი პირი 1 → მოქმედი პირი 2 | → ფიქტიური ადრესატი |
|  | | |

*გამოსახულება 1. თხრობითი ტექსტის კომუნიკაციური მოდელი*

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| ავტორი → | მოქმედი პირი 1 → მოქმედი პირი 2 | → მკითხველი |

*გამოსახულება 2. დრამატული ტექსტის კომუნიკაციური მოდელი*

დრამაში შუალედური საკომუნიკაციო შრის ნაკლებობის კომპენსაცია ხორციელდება გარეენობრივი კოდებისა და არხების გამოყენებით (იხ. ქვემოთ), თუმცა დრამის ისტორიაში გვხვდება გამონაკლისებიც, მაგალითად, ანტიკურ ტრაგედიაში - ქოროს, შუა საუკუნეებრივ მორალიტეებში - ალეგორიულ მოქმედ პირებს, ეპიკურ დრამებში კი მგოსნებსა და მომღერლებს (მაგალითად, *კავკასიური ცარცის წრეში*) იგივე დანიშნულება ენიჭება, რაც მთხრობელს - ნარატიულ ტექსტში.

დრამატული ტექსტის მეორე განმასხვავებელი თავისებურებაა მოქმედების **დრო-სივრცითი უწყვეტობა** თითოეული სასცენო ერთეულის (მოქმედების, სცენის, გამოსვლის და სხვა) ფარგლებში, რაც მნიშვნელოვანწილად განსაზღვრავს მთელ მოქმედებას. შედეგად, იქმნება ხდომილების უშუალობისა და **თანადროულობის** შთაბეჭდილება: წარმოდგენილი მოქმედება დროში ემთხვევა როგორც პრეზენტაციას, ისე რეცეფციის პროცესს - ყველაფერი თითქოს მაშინ ხდება, როდესაც წარმოდგენა იდგმება ან ტექსტი იკითხება.

დრამატული ტექსტის ენობრივი ფორმა **დიალოგურია**. დრამატული დიალოგი პერფორმაციული ხასიათისაა. იგი მოქმედებას გამოხატავს: თითოეული რეპლიკით რომელიმე ქმედება ხორციელდება (დაპირება, მუქარა, დარწმუნება...). დიალოგითვე წარმოადგენენ თავს მოქმედი პირები.

დრამის ყველაზე მნიშვნელოვანი თავისებურება მისი **პლურიმედიურობა**ა. თავად დრამა ენობრივი ტექსტისა და მისი სასცენო დადგმის ერთობლიობაა. დრამა როგორც ენობრივი ტექსტი ხასიათდება მდგრადობით, სასცენო დადგმა კი ცვალებადია. ამ უკანასკნელში ლიტერატურული ტექსტის სუბსტრატს ერწყმის სცენური დანამატი ჭარბი ინფორმაციით, რომელიც დადგმის ფიზიკური კონკრეტულობითაა განპირობებული. დრამატულ ტექსტებში პოტენციურად შესაძლებელია ჩაირთოს აღქმის ყველა არხი: ენობრივთან ერთად ტექსტის პრეზენტაციაში მონაწილეობს ენობრივ-აკუსტიკური და ოპტიკური კოდები. ამასთან, დადგმული დრამატული ტექსტი ყოველთვის ლიტერატურული სუბსტრატის დაზუსტებული, დაკონკრეტებული ინტერპრეტაციაა. მსახიობის მიერ ტექსტის ზეპირად წარმოთქმისას მასში თავს იჩენს პარალინგვისტური ელემენტები (ტემბრი, ინტონაცია, სიჩქარე). რაც არ უნდა ამომწურავად იყოს ტექსტში მოქმედი პირები, მათი ქმედებები და სამოქმედო სივრცე აღწერილი, თითოეული დადგმა მაინც განსხვავებული და ინდივიდუალური იქნება.

|  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- |
|  | **კოდებისა და არხების რეპერტუარი** | | | | | | | | | | |
| *არხი:* | **ოპტიკური** | | | | | **აკუსტიკური** | | | | | |
| *კოდი:* | **ვერბალური:**  დაფები წარწერით | **არავერბალური** | | | | **ვერბალური** | | | | **არავერბალური** | |
| **ლინგვისტური** | | **პარალინგვისტური** | |
|  |  |  | | | |  | |  | |  | |
| *გამგზავნი:* |  | **მოქმედი პირი** | | **სცენა** | | **მოქმედი პირი** | **სცენა:**  რუპორი | **მოქმედი პირი** | **სცენა:**  რუპორი | **მოქმედი პირი:**  ხმა, მუსიკა | **სცენა:**  ხმა, მუსიკა |
| *ინფორმაციის გაცემის ტიპი:* | **ხანგრძლივი:**  აღნაგობა, გამომეტყველება, ნიღაბი, კოსტუმი | | **დროებითი:**  ჟესტები, მიმიკა, მდებარეობა, ქმედება | **ხანგრძლივი:**  სცენის აგებულება, სასცენო დიზაინი, განათება | **დროებითი:**  რეკვიზიტი, განათება, პროექციები | **ხანგრძლივი:**  მოქმედი პირის მეტყველების სტილი, სიტუაციური სტილი | **დროებითი:**  რეპლიკები | **ხანგრძლივი:**  ხმის თავისებურებები | **დროებითი:**  ინტონაცია, ფრაზეოლოგია, სიჩქარე |  | |

*გამოსახულება 3. კოდებისა და არხების რეპერტუარი დრამატულ ტექსტში.*

დრამატული დადგმის პროდუქცია და რეცეფცია **კოლექტიურია** - ავტორის, დრამატურგის, თეატრის დირექციის, რეჟისორის, მსახიობების, კოსტუმისა და ნიღბის მხატვრის, სცენოგრაფისა და გამნათებლის თანამშრომლობის შედეგია. ამით დრამა უახლოვდება საჯარო დადგმებს, პერფორმანსებს (ინგლ. performance). პერფორმანსი განიმარტება როგორც ინფივიდის ან ჯგუფის მიერ ქმედების განხორციელება სხვა ინდივიდის ან ჯგუფისთვის სიამოვნების მისანიჭებლად. დრამასთან ერთად პერფორმანსის სახესხვაობებია თავისუფალი თამაში (ინგლ. play), თამაში წინასწარ შეთანხმებული წესებით (ინგლ. game), სპორტული შეჯიბრი, რიტუალი (დრამის წინაპარი). აღნიშნული ქმედებებისგან დრამა განსხვავდება **ესთეტიკურობით**. ეს უკანასკნელი დრამის უმთავრესი საკომუნიკაციო ფუნქციაა და ვლინდება როგორც ენობრივ ნიშანთა ავტორეფლექსიურობა (ე.წ. პოეტური ფუნქცია), მრავალმნიშვნელოვნება (პოლისემიურობა) და შეთხზულობა (ფიქციურობა).

ამრიგად, დრამის განმასხვავებელი თავისებურებებია:

1. შუალედური საკომუნიკაციო შრის არქონა და შიგა და გარე საკომუნიკაციო სისტემათა უშუალო მეზობლობა.
2. კომუნიკაციის პერფორმაციულობა.
3. პლურიმედიურობა.
4. პროდუქციისა და რეცეფციის კოლექტიურობა.

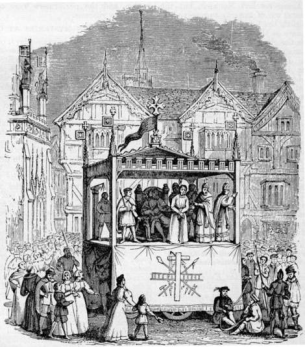
**დრამა და თეატრი**

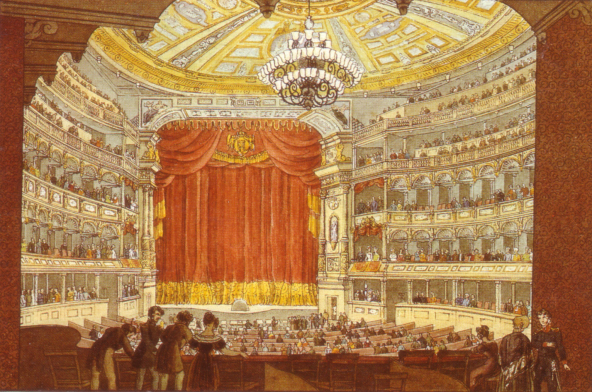
დრამის თეორიის საგანია არა მხოლოდ დრამატული მონოლოგები და დიალოგები, არამედ მათი მიმართება არაენობრივ ნიშანთა სისტემებთან. მითითებებს არაენობრივ ნიშანთა სისტემებზე შეიცავენ როგორც მოქმედ პირთა რეპლიკები (**ძირითადი ტექსტი**), ისე ტექსტის ენობრივი სეგმენტები, რომლებიც არ არის წარმოსათქმელად განკუთვნილი (**მეორადი ტექსტი**), სახელდობრ, სათაური, ეპიგრაფი, მიძღვნა, წინათქმა, მოქმედ პირთა ნუსხა, მოქმედებებისა და გამოსვლების აღნიშვნები, სასცენო მითითებები, მოქმედი პირის (მთქმელის) სახელის მითითებები. მეორადი ტექსტის ფარგლებში სასცენო მითითებები დაკავშირებულია მსახიობთან ან ოპტიკურსა და აკუსტიკურ კონტექსტთან. ძირითადი ტექსტის ფარგლებში სასცენო მითითებები ფარულია (იმპლიციტურია): დრამატული მეტყველება ყოველთვის მოიცავს ფარულ მითითებებს ოპტიკურსა და აკუსტიკურ კონტექსტზე და სასცენო სივრცეზე (ე.წ. **სიტყვიერი კულისები**).

დრამის ძირითად და მეორად ტექსტს შორის თვისობრივი და რაოდენობრივი ურთიერთმიმართება ისტორიულად და ტიპოლოგიურად ცვალებადია. მოქმედ პირთა მეტყველება შეიძლება სრულად განსაზღვრავდეს თოთოეულ ჟესტსა და ქმედებას დადგმაში, მაგრამ ასევე ცნობილია შემთხვევები, როდესაც ნათქვამებსა და ქმედებებს შორის ურთიერთმიმართება არაერთმნიშვნელოვანია. აგრეთვე, გვხვდება დრამები, რომლებიც საერთოდ არ არის დასადგმელად განკუთვნილი. ასეთ დრამებს **საკითხავი დრამები** ეწოდება. მათ არ გააჩნიათ არაენობრივი კოდი. საკითხავი დრამის საპირისპირო მოვლენაა **პანტომიმა** და **ბალეტი**, რომლებიც სრულიად მოკლებულია ენობრივ კოდს.

*გამოსახულება 4. პლურიმედიური ტექსტის სახესხვაობები.*

დრამატული ტექსტების სტრუქტურას მნიშვნელოვანწილად განსაზღვრავს სცენის სივრცობრივი და ტექნიკური შესაძლებლობები, რომლებიც დროის სვლასთან ერთად იცვლება:

*გამოსახულება 5. თეატრის განვითარების საფეხურები.*

* ანტიკურ საბერძნეთში ამფითეატრის ფორმა და სიდიდე გამორიცხავდა დრამატული ილუზიის შექმნას: დადგმა პირობითი და არარეალისტური იყო. დიდი მნიშვნელობა ენიჭებოდა დეტალებს, რომლებიც კულისების არარსებობისა და სცენისგან მაყურებლების დაშორებულობის კომპენსაციას ემსახურებოდა - დეკლამაციას, ქოროს სიმღერა, ნიღბები, სიმბოლური ჩაცმულობა, დიდი ჟესტები.
* შუა საუკუნეებში დრამები იდგმებოდა მოძრავ მარხილებზე, პრიმიტიულ ხარაჩოებზე, რის გამოც ირღვეოდა ზღვარი დადგმის სივრცესა და მაყურებელთა სივრცეს შორის. ნამდვილობის ილუზიის შექმნა არ იყო ამ ეპოქის სათეატრო ხელოვნების მიზანი და ვერც მოხერხდებოდა.
* შექსპირის ეპოქაში დრამები იდგმებოდა თეატრის შენობაში პროფსიონალ მსახიობთა ანსამბლის მონაწილეობით. თუმცა კულისების სიმწირე და ის, რომ სპექტაკლი დღის შუქზე იდგმებოდა, აიძულებდა მაყურებელს, თავისი წარმოსახვით ’შეევსო’ სიტყვიერი კულისები. სამაგიეროდ, ეს თეატრი იძლეოდა სცენების სწრაფი და მარტივი ცვლის შესაძლებლობას.
* საკარო თეატრი, რომელიც XVII საუკუნეში განვითარდა, უკვე ხელოვნურად ნათდებოდა, მაგრამ კულისებს მხოლოდ დეკორაციული დანიშნულება ჰქონდა: სცენის სიმეტრიულობასა და ფორმალურ სრულყოფილებას სამყაროს იდეალური, სტილიზებული მოდელი უნდა წარმოეჩინა, რის შედეგადაც ყველაფერი ძალზე ხელოვნურად, არაბუნებრივად გამოიყურებოდა.
* თანამედროვე თეატრში ჩარჩოსა და რამპის გამოყენებით მიღწეულ იქნა მაყურებლისა და სცენის სრულყოფილი ურთიერთგამიჯვნა (დრამის აბსოლუტურობა). სასცენო დიზაინი, კოსტუმები, რეკვიზიტები, თამაშის სტილი და ენა - ყველაფერი მიმართულია სინამდვილის მიბაძვისკენ, რის გამოც თანამედროვე დრამას რეალისტურ, ილუზიურ დრამასაც უწოდებენ. ამას ხელს უწყობს ფარდაც, რომელიც თანამედროვე თეატრში უზრუნველყოფს სცენების მარტივ ცვლას.

თუ დავუკვირდებით თეატრის ისტორიულ განვითარებას, შევამჩნევთ, რომ დრამის კონცეფციები შეიძლება განთავსდეს ორ უკიდურეს კონცეფციას შორის, რომელთა შორისაც ერთი ანტიილუზიურია, მეორე კი ილუზიური. ანტიილუზიურ (იგივე - ეპიკურ) სცენაზე მსახიობი ნაკლებად დამაჯერებლად თამაშობს თავის როლს, რის გამოც მაყურებელსა და დადგმულ მოქმედებას შორის თავს იჩენს დიდი დისტანცია. ილუზიური (ნატურალისტური) სცენის პირისპირ კი მაყურებელი მთლიანად აიგივებს თავს მოქმედ პირებთან, მას ავიწყდება, რომ მოქმედი პირი მხოლოდ როლია, რომლის უკან მსახიობი იმალება.

**დრამა და კინოხელოვნება**

ზოგი მკვლევრის აზრით, ფილმი სხვა არაფერია თუ არა პლურიმედიური, დრამატული ტექსტის ტექნოლოგიური რეპროდუქცია. დრამის რეალურ, სამგანზომილებიან პრეზენტაციას ფილმში ენაცვლება ვირტუალური, ორგანზომილებიანი გამოსახულება. თუმცა აშკარაა, რომ დრამასა და ფილმს ბევრი თავისებურება განასხვავებს ერთმანეთისგან:

1. დრამისგან განსხვავებით, ფილმში პროდუქციისა და რეცენფციის პროცესები დაშორებულია ერთმანეთისგან და სხვადასხვა დროს ხდება;
2. ფილმში შესაძლებელია მოვლენების ქრონოლოგიური თანმიმდევრობის შეცვლა, დრამაში კი - არა;
3. ფილმში შესაძლებელია დროის შენელება ან განგრძობა, დრამა მოკლებულია ამ შესაძლებლობას.
4. კამერის პერსპექტივისგან განსხვავებით, რომელიც ცვალებადია, დრამაში პერსპექტივა მდგრადია.
5. დრამას არ მოეპოვება მედიაციური შრე, კინოხელოვნებაში კი შუამავლის დანიშნულებას გადამღები კამერა ასრულებს.

ამ განსხვავებების საფუძველზე, მართებულია, ვიფიქროთ, რომ კინოხელოვნებაში შერწყმულია ერთმანეთთან დრამატული ტექსტებისა (პლურიმედიურობა) და ნარატიული ტექსტების სტრუქტურული ელემენტები (მედიაციური შრე: მთხრობელი - კამერა).

*კითხვები:*

1. *გაიხსენეთ რომელიმე თეატრალური დადგმა და იმსჯელეთ, რამდენად ილუზიური / ანტიილუზიური იყო მისი კონცეფცია.*
2. *იმსჯელეთ ფილმის სცენაზე დადგმის დადებითი და უარყოფითი მხარეების შესახებ.*

ლექცია მეორე

*მეორე ლექცია დაეთმობა შემდეგ საკითხებს:*

1. *რატომ იცის მაყურებელმა უფრო მეტი, ვიდრე მოქმედმა პირმა?*
2. *ენობრივი და არაენობრივი ინფორმაცია*
3. *დრამატული ირონია*

*დაუკვირდით შემდეგ სათაურებს. როგორ მოლოდინს აღგიძრავენ ისინი?*

* 1. *ორესტეა*
  2. *მეფე ლირი*
  3. *დაკარგული სამოთხე*
  4. *კაცთმოძულე*
  5. *ვერაგობა და სიყვარული*
  6. *მზის ამოსვლის წინ*
  7. *ლურჯი ფრინველი*
  8. *მელოტი მომღერალი ქალი*
  9. *ალუბლის ბაღი*
  10. *მოხუცი ბანოვანის სტუმრობა*

**ინფორმაციის განაწილება დრამაში**

თითოეულ სიგნალს განსხვავებული ინფორმაციული ღირებულება აქვს დრამატული ტექსტის გარე და შიგა კომუნიკაციურ სისტემებში. მკითხველმა / მაყურებელმა ყოველთვის უფრო მეტი იცის ნაწარმოების შესახებ, ვიდრე მოქმედმა პირმა. რაც მთავარია, მოქმედი პირებისგან განსხვავებით, რომლებისთვისაც სცენა სინამდვილეა, მკითხველმა / მაყურებელმა იცის, რომ დრამატული დადგმა ფიქციურია. წინასწარ წარდმოგენასა და მოლოდინს დრამის შესახებ რეციპიენტს უქმნის სათაური და ჟანრობრივი მითითება.

ხშირად დრამატული თხზულებების **სათაურები** მიანიშნებენ მითოლოგიურ ან ისტორიულ მოვლენებზე, რომლებიც მკითხველებისა და მაყურებლებისთვის უკვე ცნობილია. მაგალითად, სათაურები *ორესტეა* და *ჰამლეტი* მიანიშნებენ დრამის პროტაგონისტზე, *ძუნწი* - აღძრავს უარყოფით დამოკიდებულებას მოქმედი პირების მიმართ, *გატეხილი ქოთანი* და *გოდოს მოლოდინში* ასახავს მოქმედების მთავარ ელემენტს, *ცხოვრება სიზმარია* კი შეიცავს მითითებას იმის შესახებ, როგორ უნდა იქნას მოქმედება აღქმული და შეფასებული.

**ჟანრობრივი მითითება** (მაგალითად, კომედია, ტრაგედია, ფარსი და ა.შ.) წინასწარ მოლოდინს უქმნის მკითხველს / მაყურებელს მოქმედების სავარაუდო განვითარების შესახებ. ჟანრობრივი მითითება უპირატესად ნაწარმოების ფორმასთან დაკავშირებულ ინფორმაციას აწოდებს მკითხველს, სათაური კი - თემასთან დაკავშირებულს.

წინასწარი ინფორმაცია შეიძლება მცდარი იყოს: ზოგჯერ ავტორები შეგნებულად იყენებენ რომელიმე დრამატულ კონვენციას გარკვეული მოლოდინის შესაქმნელად, რათა შემდეგ ინოვაციურად დაამსხვრიონ იგი. მოლოდინის გაცრუება რეციპიენტის ყურადღებას ზრდის და შეიძლება ირონიის ეფექტიც წარმოქმნას.

ინფორმაციის განაწილება დრამაში შეიძლება იყოს **ენობრივი** და **არაენობრივი**. ენობრივად გადმოცემულ ინფორმაციასა და არაენობრივად გადმოცემულ ინფორმაციას შორის შეიძლება იყოს სამგვარი ურთიერთმიმართება:

1. **იგივეობა**: ძირითადი ტექსტი სრულად გადმოსცემს საჭირო ინფორმაციას. არაენობრივი ინფორმაცია ზედმეტია (რედუნდანტულია): მსახიობების მიმიკა და ჟესტები და სცენის რეკვიზიტი მხოლოდ იმეორებს ენობრივად უკვე გადმოცემულ ინფორმაციას. სასცენო მითითებული ფარულადაა ჩართული ძირითად ტექსტში.
2. **დამატებითობა**: არაენობრივი ინფორმაცია ავსებს ენობრივს და უზრუნველყოფს სრულყოფილი, უწყვეტი ილუზიის შექმნას. ძირითად ტექსტში იშვიათია იმპლიციტური სასცენო მითითებები. სამაგიეროდ, გვხვდება მითითებები მოქმედ პირთა უსიტყვო ქცევაზე.
3. **განსხვავებულობა**: ენობრივი და არაენობრივი ინფორმაცია შეიძლება რადიკალურად, ლოგიკურად ეწინააღმდეგებოდეს ერთმანეთს და ამით არღვევდეს დრამატული ტექსტის ძირითად კონვენციებს.

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
|  | იგივეობა | დამატებითობა | განსხვავებულობა |
| ენობრივად გადმოცემული ინფორმაცია | +A | +A | +A |
| არაენობრივად გადმოცემული ინფორმაცია | +A | +A+B / +B | -A |

*გამოსახულება 6. ურთიერთმიმართება ინფორმაციის ენობრივ და არაენობრივ გადმოცემას შორის*

ერთი დრამატული ტექსტის ფარგლებში ენობრივ და არაენობრივ ინფორმაციების ურთიერთმიმართების ტიპებს შორის ზღვარი ხშირად არ არის მკაფიო და ერთი ტიპი შეუმჩნევლად გადადის მეორეში.

დრამატულ ტექსტში უმეტესად განსხვავებულია ერთი მხრივ, მოქმედ პირთა, და მეორე მხრივ, მოქმედ პირთა და მაყურებელთა / მკითხველთა ინფორმირებულობის ხარისხი. **მოქმედ პირთა ინფორმირებულობის** განსხვავებულობა განაპირობებს იმას, რომ ერთსა-და-იმავე მოვლენას სხვადასხვა მოქმედი პირი სხვადასხვაგვარად აფასებს. ხოლო განსხვავებულობა **მოქმედ პირთა და მაყურებელთა ინფორმირებულობა**ში შეიძლება იყოს ორგვარი: ერთ შემთხვევაში, მაყურებელმა უფრო მეტი იცის, რადგან იგი, მსახიობებისგან გასხვავებით, ყველა სცენას ესწრება და შეუძლია ერთმანეთთან დააკავშიროს და შეაჯამოს თითოეული მოქმედი პირის ცოდნა. მაყურებლის ინფორმაციული დაწინაურებისთვის მოქმედ პირთა დიალოგებთან ერთად ზოგჯერ გამოიყენება პირდაპირი, ნარატიულ-ეპიკური მიმართვა (მაგალითად, მგოსანს შეუძლია მოკლედ გააცნოს მაყურებელს წინარეამბავი ან გაუმხილოს მას მოქმედ პირთა ფიქრები და განცდები). მეორე შემთხვევაში, მაყურებელი არ არის დარწმუნებული, რომ მოქმედმა პირებმა თავიანთ მონოლოგებსა და დიალოგებში სრულად გადმოსცეს თავიანთი წინარე ცოდნა. ჩნდება ეჭვი, რომ მათ შეიძლება დაეფარათ საკვანძო მნიშვნელობის ინფორმაცია, რაც ამძაფრებს მაყურებლის დაძაბულობას და უბიძგებს მას, გამომძიებლის მსგავსად, შეიმუშავოს ვარაუდები მომხდარის ან მოსახდენის შესახებ. მოქმედ პირთა და მაყურებელთა ცოდნის განსხვავებულობა იშვიათად ნარჩუნდება მთელი მოქმედების განმავლობაში, იგი ქრება ტექსტის ბოლოს.

ინფორმაციის განაწილების საკითხს უკავშირდება ე.წ. **დრამატული ირონიის** ფენომენი. დრამატულ ირონიაში იგულისხმება შეუთავსებელი, წინააღმდეგობრივი ინფორმაცია, რომელიც შიგა და გარე კომუნიკაციური სისტემების გადაფარვით (ინტერფერენციით) არის განპირობებული. იგი თავს იჩენს, მაგალითად, როდესაც მოქმედი პირის ნათქვამი ან ნამოქმედარი რეციპიენტის თვალში დამატებით მნიშვნელობას იძენს ამ უკანასკნელის ინფორმაციული უპირატესობის გამო.

*კითხვები:*

1. *იმსჯელეთ თქვენ მიერ შერჩეული დრამის სათაურის შესახებ. როგორ მოლოდინს აღგიძრავთ იგი?*
2. *როგორ მოლოდინს აღგიძრავთ ნაწარმოების ჟანრობრივი მითითება?*
3. *იპოვეთ თქვენ მიერ შერჩეულ ტექსტში მაგალითები ენობრივად და არაენობრივად გადმოცემული ინფორმაციის ურთიერთმიმართების სამივე ვარიანტისთვის.*
4. *როგორია მოქმედ პირთა ინფორმირებულობა და როგორ იცვლება იგი თქვენ მიერ შერჩეულ ნაწარმოებში?*
5. *რამდენად იჩენს თავს დრამატული ირონიის ფენომენი თქვენ მიერ შერჩეულ დრამაში? დაასაბუთეთ თქვენი მოსაზრება კონკრეტული მაგალითებით.*

ლექცია მესამე

*მესამე ლექცია დაეთმობა შემდეგ საკითხებს:*

1. *მოქმედ პირთა და ავტორის პერსპექტივები;*
2. *ეპიკური კომუნიკაციის სისტემები.*

*იმსჯელეთ შემდეგ საკითხებზე:*

* *რამდენად ემთხვევა მოქმედი პირების მსოფლმხედველობრივი პოზიცია ავტორისას?*
* *რა უფრო ღირებულია: მკითხველმა თავი გააიგივოს მოქმედ პირთან, თანაუგრძნოს მას და თანაგანიცადოს მოქმედება, თუ მუდმივად ახსოვდეს, რომ ხელოვნურ დადგმას უყურებს?*

**დრამატული ტექსტების პერსპექტივული სტრუქტურა**

დრამატული ტექსტი **პოლიპერსპექტივულია**, ის მოქმედ პირთა თანხვედრ და კონტრასტულ პერსპექტივათა, მსოფლხედვადა, პოზიციათა ერთობლიობაა, ანსამბლია. **მოქმედ პირთა პერსპექტივა** მჟღავნდება მათ რეპლიკებში. უმეტესად, მოქმედ პირთა პერსპექტივებს შორის თანაბარუფლებიანი ურთიერთმიმართებაა; ძალიან იშვიათად გვხვდება ისეთი მოქმედი პირები, რომელთა პერსპექტივაც უფრო დომინანტურია ვიდრე დანარჩენ მოქმედ პირთა პერსპექტივები. ასეთი რამ თავს იჩენს განზე ნათქვამი კომენტარის, მაყურებლებისადმი მიმართული მონოლოგის, ქოროს, სიმღერის, სპექტაკლის დამდგმელის ჩართვის შემთხვევაში.

მოქედ პირთა პერსპექტივებთან შედარებით ერთმნიშვნელოვნად უფრო პროვილეგირებულია **აუქტორული პერსპექტივა** (ავტორისეული პოზიცია), რომელიც ვლინდება მოქმედ პირთა მეტყველ სახელებში, მათ ქცევასა და მოქმედებაში (მაგალითად, ბედნიერი ან უბედური დასასრული). დრამაში ავტორისა და მოქმედი პირების პერსპექტივათა თანაარსებობა ეხმარება რეციპიენტს, გაარკვიოს, რომელი მოქმედი პირის პერსპექტივაა მართლებული და რომლისა - მცდარი.

მოქმედი პირების პერსპექტივების გასაანალიზებლად მნიშვნელოვანია შესაბამისი მოქმედი პირის რეპლიკების **სიგრძის**, ტექსტში მათი **განაწილებისა** და **დატვირთვის** გათვალისწინება. მოქმედ პირთა პერსპექტივების ურთიერთმიმართება მთლიანად განსაზღვრავს რეცეფციის პროცესს. გერმანელი ანგლისტი, მანფრედ პფისტერი გამოყოფს მოქმედ პირთა **პერსპექტივების კომბინაციის** სამ ვარიანტს:

1. ორი მოქმედი პირის მცდარი პერსპექტივის შეპირისპირების საფუძველზე აშკარავდება მთავარი მოქმედი პირის პერსპექტივა, რომელიც ემთხვევა ავტორის პოზიციას;
2. ერთმანეთთან შეპირისპირებულია ერთი მართებული და ერთი მცდარი პერსპექტივა.
3. ორი მცდარი პერსპექტივის ურთიერთშეპირისპირების საფუძველზე მკითხველმა თავად უნდა ამოიცნოს აუქტორული პერსპექტივა.

ავტორისა და მოქმედი პირების პერსპექტივათა ურთიერთმიმართება დრამაში სხვადასხვაგვარი შეიძლება იყოს. გამოიყოფა დრამის პერსპექტივული სტრუქტურის სამი ტიპი:

1. **აპერსპექტივული სტრუქტურა**. მის ფარგლებში წაშლილია ზღვარი შიგა და გარე საკომუნიკაციო სისტემებს შორის და შედეგად, მოქმედი პირები ავტორის ჩანაფიქრის რუპორებად არიან ქცეულნი. მათი პერსპექტივა ემთხვევა ავტორისას. აპერსპექტივული სტრუქტურა დამახასიათებელია ალეგორიული მორალიტეებისთვის.
2. **დახურულ პერსპექტივულ სტრუქტურა**ში რეციპიენტმა თავად უნდა ამოიცნოს ავტორისეული ჩანაფიქრი, რადგან ტექსტში მრავალი პერსპექტივიდანაა გაშუქებული ერთი-და-იგივე პრობლემა ისე, რომ უცნობი რჩება, რომელი პერსპექტივაა სწორი.
3. **ღია პერსპექტივული სტრუქტურ**ის ფარგლებში საერთოდ არ გვხვდება მითითებები, რომლებიც რეცეფციის პროცესს წარმართავენ, მოქმედ პირთა პერსპექტივებს შორის ურთიერთმიმართება ბუნდოვანი, ორაზროვანი და წინააღმდეგობრივია. ამგვარი სტრუქტურის ძირითადი დანიშნულებაა არა დამკვიდრებული ნორმების განუსჯელი გადმოცემა, არამედ მათ მიმართ ეჭვის აღძვრა.

თუ შევადარებთ პერსპექტივული სტრუქტურის ტიპებს ერთმანეთს, შევამჩნევთ, რომ ისინი თავსდება შკალაზე **მონოპერსპექტივულობა**სა და **პოლიპერსპექტივულობა**ს შორის. აპერსპექტივული სტრუქტურა მონოპერსპექტივულია როგორც შიგა, ისე გარე საკომუნიკაციო სისტემის დონეზე, ღია პერსპექტივული სტრუქტურა ორივე დონეზე პოლიპერსპექტივულია, დახურული კი - შიგა საკომუნიკაციო სისტემის დონეზე პოლიპერსპექტივულია, შიგა საკომუნიკაციო სისტემის დონეზე კი - მონოპერსპექტივული.

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
|  | აპერსპექტივული სტრუქტურა | დახურული სტრუქტურა | ღია სტრუქტირა |
| შიგა საკომუნიკაციო სისტემა | **მონოპერსპექტივულობა** | **პოლიპერსპექტივულობა** | **პოლიპერსპექტივულობა** |
| გარე საკომუნიკაციო სისტემა | **მონოპერსპექტივულობა** | **მონოპერსპექტივულობა** | **პოლიპერსპექტივულობა** |

*გამოსახულება 7. პერსპექტივური სტრუქტურები*

**ეპიკური კომუნიკაციის სტრუქტურები დრამაში**

ბერტოლტ ბრეჰტი თავისი დრამატული ნაწარმოებებს ’ეპიკურ დრამებს’ უწოდებდა. არისტოტელესეული კონცეფციისგან განსხვავებით, რომლის მიხედვითად, დრამატულ მოქმედებას მაყურებლის გრძნობებზე უნდა ემოქმედა და ემოციურად განეწმინდა იგი (კათარზისი), ეპიკურ დრამას მაყურებელში რაციონალური რეაქცია უნდა გამოეწვია. თუმცა ეპიკური სტრუქტურები გვხვდება არა მხოლოდ ბერტოლტ ბრეჰტის შემოქმედებაში, არამედ სხვა მწერლების ნაწარმოებებშიც. ეპიკურობის ძირითადი თავისებურებებია:

1. მოქმედების მიზანმიმართულობის (ფინალურობის) გაუქმება. სცენებს შორის ურთიერთკავშირი უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე ცალკეული სცენების კავშირი მოქმედების დასასრულთან. ამგვარ დრამას ეპიზოდური სტრუქტურა აქვს, მასში თითოეული სცენა ერთგვარი გაჩერების ფუნქციას ასრულებს. შედეგად, სუსტდება მაყურებლის დაძაბულობა; მას არ აინტერესებს, როგორ დამთავრდება ამბავი; მისი დამოკიდებულება მოქმედებისადმი საკმაოდ დისტანციურია.
2. ყურადღების გაფანტვა. დეტალების სიჭარბე გამორიცხავს ყურადღების კონცენტრაციას ერთ დეტალზე, აახლოებს მოქმედებას სინამდვილესთან და ააშკარავებს პრობლემის ფსიქოლოგიურსა და სოციალურ კონტექსტს, რითაც რეციპიენტს აღუძრავს კრიტიკულ დამოკიდებულებას სინამდვილის მიმართ.
3. დრამის აბსოლუტურობის გაუქმება. ნაწარმოებში განსჯისა და კომენტარების ჩართვით (პროლოგი, ეპილოგი, ქორო, სიმღერა, მონტაჟი, პროექციები, მგოსანი, როლიდან ამოვარდნა, თეატრალური აპარატის გაშიშვლება) წარმოიქმნება კომუნიკაციის მედიაციური შრე, რაც ანტიილუზიურ ფუნქციას ასრულებს და ხელს უშლის მაყურებელს, გააიგივოს თავი მოქმედ პირებსა და სიტუაციებთან.

მოიპოვება ეპიზაციის მრავალი ხერხი. აუქტორული ეპიზაცია ხორციელდება მეორადი ტექსტის, პროექციების, სცენების სათაურების, პლაკატებისა და მონტაჟის მეშვეობით. ეპიზაცია შეიძლება განხორციელდეს იმ მოქმედი პირების მიერ, რომლებიც მოქმედებაში არ მონაწილეობენ, მაგრამ პროლოგში, ეპილოგში ან ქოროში აფასებენ და კომენტარს ურთავენ მას. ეპიზაცია იჩენს თავს, როდესაც ჩვეულებრივი მოქმედი პირები მიმართავენ მაყურებლებს (ე.წ. ad spectatores) ან თავიანთი როლებიდან ვარდებიან (ე.წ. ex persona), რითად დრამატულ ილუზიას არღვევენ.

|  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- |
| **ეპიკური კომუნიკაციის სტრუქტურები** | | | | |
| **ენობრივი** | | | **არაენობრივი** | |
| **მოქმედ პირთან კავშირის გარეშე** | **მოქმედ პირთან**  **დაკავშირებული** | | **მოქმედ პირთან კავშირის გარეშე** | **მოქმედ პირთან დაკავშირებული** |
| კომენტარი მეორად ტექსტში | **გარე მოქმედი პირი** | **შიგა მოქმედი პირი** | თეატრალური აპარატის გაშიშვლება | დისტანცია როლის მიმართ |
| პროექციები, პლაკატები | პროლოგი, ეპილოგი | პროლოგი, ეპილოგი |  | ჩვენების ჟესტი |
| სათაური | ქორო | ქორო |  |  |
| მონტაჟი | მთხრობელი | სიმღერა |  |  |
|  |  | მაყურებლებისადმი მიმართული რეპლიკა |  |  |
|  |  | როლის მიღმა წარმოთქმული რეპლიკა |  |  |
|  |  | თხრობითი რეპლიკები |  |  |
|  |  | განსჯა |  |  |
|  |  | კომენტარი |  |  |
|  |  | ანაქრონიზმი |  |  |
|  |  | სენტენცია |  |  |

*გამოსახულება 8. ეპიკური კომუნიკაციის სტრუქტურები.*

მიიჩნევა, რომ კომედიას უფრო მეტი აქვს საერთო ეპიკასთან, ვიდრე ტრაგედიას. კომედიის ეპიკური თავისებურებებია: განზე ნათქვამი რეპლიკები, მაყურებლებისადმი მიმართული რეპლიკები, როლიდან ამოვარდნა, ექსპოზიციური მონათხრობები, ელჩის ნაამბობი, განსჯები, კომენტარები, ანაქრონიზმები და სენტენციები.

*კითხვები:*

1. *როგორია თქვენ მიერ შერჩეული ტექსტის პერსპექტივული სტრუქტურა? დაასაბუთეთ თქვენი მოსაზრება.*
2. *რომელი ეპიკური ხერხებია გამოყენებული თქვენ მიერ შერჩეულ ნაწარმოებში? დაასაბუთეთ თქვენი მოსაზრებები კონკრეტული მაგალითების საფუძველზე.*

ლექცია მეოთხე

*მეოთხე ლექცია დაეთმობა შემდეგ საკითხებს:*

1. *დრამის დასაწყისის თავისებურებები და ექსპოზიცია*
2. *დრამის დასასრულის თავისებურებები: ღია და დახურული დასასრული*
3. *დაძაბულობის მექანიზმი და სახეობები: ფინალური და დეტალური დაძაბულობა*

*იმსჯელეთ საკითხებზე:*

*ა) დრამის დასაწყისის დანიშნულება;*

*ბ) რა არის დაძაბულობის საფუძველი?*

**ინფორმაციის გადმოცემის თანმიმდევრულობა**

დრამატულ ტექსტებში ინფორმაციის გადმოცემა ორ დროით ღერძზე ხორციელდება, სახელდობრ, ერთდროულად (სიმულტანურად) და თანმიმდევრულად (სუქცესიურად): მოქმედების თითოეულ საფეხურზე სხვადასხვა კოდისა და არხის გამოყენებით ერთდროულად რამდენიმე ინფორმაცია გადმოიცემა. ინფრომაცია გადმოცემა ხორციელდება საფეხურებრივადაც, ამას ემსახურება, მაგალითად, ექსპოზიცია და კვანძის გახსნა (ფრანგ. denouement).

**დრამის დასაწყისის თავისებურებები**

დრამის დასაწყისი რეციპიენტის ყურადღებას იპყრობს და განაწყობს მას მომდევნო გამოსვლების აღსაქმელად. დრამის დასაწყისს ექსპოზიციას უწოდებენ. დრამის დასაწყისში ხშირად გვხვდება ე.წ. **ექსპოზიცია**, რომელსაც საინფორმაციო დანიშნულება აქვს და მოიცავს მოქმედების გაგებისთვის მნიშვნელოვან წინარე ინფორმაციას. დრამის დასაწყისში ექსპოზიცია ცალკე გამოიყოფა მთლიანი დრამატული ტექსტისგან. ექსპოზიციური ერთეულები შეიძლება ჩართული იყოს მოქმედებაშიც და საფეხურებრივად აცნობდეს რეციპიენტს დაფარულ ინფორმაციას. ექსპოზიცია შეიძლება უკავშირდებოდეს

1. წარსულს - ასეთ შემთხვევაში, ექსპოზიცია ხშირად არამოტივირებულია და მოიცავს წინარე ამბის ვრცელ, თხრობით გადმოცემას
2. აწმყოს - ასეთ შემთხვევაში, ექსპოზიცია აქტუალური მოქმედებითაა ნაკარნახევი და მოიცავს იმ კონკრეტულ დეტალებს, რომლებიც მოქმედების მოცემული საფეხურისთვისაა მნიშვნელოვანი ან
3. მომავალს - ასეთ შემთხვევაში, ექსპოზიცია მიანიშნებს მოქმედების შემდგომ საფეხურებზე მოსალოდნელ მოვლენებზე.

ექსპოზიცია ხშირად მონოლოგის სახით გვხვდება, რომელსაც მოქმედების მიღმა მდგომი პირი (მგოსანი, მთხრობელი და ა.შ.) წარმოთქვამს მაყურებლების მისამართით, ან ერთ-ერთი განმარტოებული მოქმედი პირი წარმოთქვამს თავისთვის. დიალოგის ფორმატში ექსპოზიციის ადრესანტი შეიძლება იყოს ე.წ. **პროტატული მოქმედი პირი**, რომლის დანიშნულებაც მაყურებლის პერსპექტივიდან კითხვების დასმით ამოიწურება, ან ერთ-ერთი მოქმედი პირი, რომელიც მთავარი მოქმედი პირის ნდობით სარგებლობს, მუდმივად ახლავს მას და ისეთ საკითხებზე ესაუბრება, რომლებიც მხოლოდ მათთვისაა ცნობილი. ექსპოზიციური დანიშნულება აქვს ხშირად არაენობრივ ერთეულებსაც, როგორებიცაა სცენის დიზაინი, რეკვიზიტი, კოსტუმები, აღნაგობა, გამომეტყველება, ჟესტები და მიმიკა - ყოველივე ეს წარმოდგენას უქმნის მაყურებელს მოქმედების ადგილისა და დროის შესახებ და ახასიათებს მოქმედ პირებს.

**დრამის დასასრულის თავისებურებები**

დრამის ისტორიაში დასასრულის ორი სხვადასხვა სახეობა გვხვდება - ღია და დახურული დასასრული.

**დახურული დასასრული** (ბერძნ. anagnorosis, ლათ. solutio, ფრანგ. Dénouement) გულისხმობს მოქმედი პირის თავგადასავლის ბედნიერ ან უბედურ დასასრულს დამატებითი ინფორმაციის გამოაშკარავების საფუძველზე. დახურული დასასრულის შემთხვევაში ქრება განსხვავებულობა, ერთი მხრივ, მოქმედ პირების, მეორე მხირვ კი მოქმედ პირებისა და მაყურებლების ინფორმირებულობაში; ირკვევა ყველა საკითხი; გვარდება ყველა კონფლიქტი. დახურულ დასასრულს ახასიათებს მსახიობთა სრული დასის გამოსვლა, შემაჯამებელი ან სამომავლო პროგნოზის შემცველი საუბრები, ცეკვა, საზეიმო სცენები, მიმართვა მაყურებლისადმი. დახურული დასასრულის შემთხვევაში ხშირად იჩენს თავს ე.წ. **პოეტური სამართლიანობა**: ზნეობრივი კონფლიქტები სრულდება ზნეობრივი მოქმედი პირების დაჯილდოებითა და უზნეო მოქმედი პირების დასჯით. ამგვარი დასასრული მოუწოდებს მაყურებელს კეთილი საქციელისკენ. სამართლიანობის აღდგენას შეიძლება ემსახურებოდეს ე.წ. **deus ex machina**, რაც გარეშე ძალის (მაგალითად, ღმერთების, მფარველების და სხვათა) მოულოდნელ ჩარევას გულისხმობს.

**ღია დასასრული** არ სთავაზობს რეციპიენტს რაიმე გამოსავალს, კონფლიქტის გადაწყვეტას, მოქმედების ლოგიკურ შედეგს. ამის ნაცვლად, მოქმედების ბოლოს უცვლელად გვხვდება კარგად ნაცნობი, მდგრადი მდგომარეობა.

**დრამატული დაძაბულობის მექანიზმი**

დრამატული დაძაბულობის საფუძველია მოქმედი პირების ანდა რეციპიენტების ნაწილობრივი ინფორმირებულობა მოქმედების მომდევნო საფეხურების შესახებ. დაძაბულობა არის ვარაუდისა და არცოდნის ურთიერთქმედების შედეგი. ერთმანეთისგან განირჩენა დაძაბულობის ორი სახეობა - ე.წ. **ფინალური** და **დეტალური დაძაბულობა**. პირველი მათგანი მიმართულია მოქმედების შედეგზე (რა მოხდება?), მეორე კი თავად მოქმედების განვითარებაზე (როგორ მოხდება?). დაძაბულობის ინტენსიურობა დამოკიდებულია რამდენიმა ფაქტორზე, სახელდობრ:

* რეციპიენტის მიერ თავის გაიგივება მოქმედ პირთან
* რისკის ფაქტორი, რომელიც გამოწვეულია ყველაფრის მოპოვების ან დაკარგვის შესაძლებლობით
* მომავლის მაუწყებელი მინიშნებებით: გეგმა, ფიცი, წინასწარმეტყველება, სიზმარი, წინათგრძნობა, იდუმალი ნიშნები და ა.შ.
* ღირებულება: რაც უფრო დაბალია მოვლენის ალბათობა, მით უფრო მაღალია დაძაბულობა, რომელიც ამ მოვლენის მოლოდინითაა განპირობებული.

*კითხვები:*

1. *გაანალიზეთ თქვენ მიერ შერჩეული ნაწარმოების დასაწყისი და გაარკვიეთ მისი ექსპოზიციურობის ხარისხი.*
2. *მოძებნეთ თქვენ მიერ შერჩეულ ტექსტში ექსპოზიციის ნიმუშები და გაარკვიეთ მათი თავისებურებები და დანიშნულება.*
3. *გაანალიზეთ თქვენ მიერ შერჩეული ნაწარმოების დასასრული და გაარკვიეთ, ღია ის თუ დახურული. დაასაბუთეთ თქვენი მოსაზრება კონკრეტული მაგალითებით.*
4. *იმსჯელეთ, რამდენად მნიშვნელოვანია დაძაბულობა თქვენ მიერ შერჩეულ ტექსტში და რა განაპირობებს მას.*

ლექცია მეხუთე

*მეხუთე ლექცია დაეთმობა შემდეგ საკითხებს:*

1. *დრამატული მეტყველების თავისებურებები*
2. *დრამატული მეტყველების ფუნქციები*
3. *ენობრივი კომუნიკაცია და დრამატული მოქმედება*
4. *ენობრივი კომუნიკაცია და მოქმედი პირი*

*გაიხსენეთ, როგორი ენობრივი ფუნქციები არსებობს. იმსჯელეთ, რომელი ენობრივი ფუნქციის მქონე გამონათქვამები გვხვდება ყველაზე ხშირად / ყველაზე იშვიათად დრამატულ ნაწარმოებში.*

**დრამატული მეტყველების თავისებურებები**

დრამატულ მეტყველებასა და ყოველდღიურ მეტყველებას საერთო აქვთ ის, რომ გამონათქვამები სიტუაციურ კავშირშია იმ დროსა და ადგილთან (ლათ. hic et nunc), სადაც მოუბარნი იმყოფებიან. მაგრამ ყოველდღიური მეტყველებისგან განსხვავებით დრამატულ მეტყველებას ერთდროულად **ორი ადრესატი** (მსმენელი მოქმედი პირი და მაყურებელი) და **ორი ადრესანტი** (მოლაპარაკე მოქმედი პირი და ავტორი) მოეპოვება.

სტილური 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.

**დრამატული მეტყველების ფუნქციები**

დრამატული მეტყველება **მრავალფუნქციურია**. თითოეული დრამატული რეპლიკა ერთდროულად რამდენიმე ფუნქციას ასრულებს შიგა კომუნიკაციური სისტემის ფარგლებში, თუმცა ერთ-ერთი ფუნქცია შეიძლება დანარჩენებთან შედარებით უფრო დომინანტური იყოს. ნებისმიერ შემთხვევაში, რეპლიკის დანიშნულება შიგა საკომუნიკაციო სისტემის (მოქმედი პირი - მოქმედი პირი) ფარგლებში ყოველთვის განსხვავდება დანიშნულებისგან, რომელიც იმავე რეპლიკას გარე საკომუნიკაციო სისტემის (ავტორი - მაყურებელი) ფარგლებში ენიჭება. დრამატულ რეპლიკას შეიძლება შემდეგი დანიშნულებები 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 მიზეზებითაა შეუძლებელი (მაგალითად, ძალადობის, მკვლელობის, სამხედრო შეტაკების, ეროტიკული სცენები). თუ რეფერენციული ფუნქციის მქონე რეპლიკები ზედმეტია (რედუნდანტულია), რადგან მსმენელმა მოქმედმა პირებმა თავადაც უწყიან ყველაფერი, მაშინ ამგვარი დრამაში აშკარავდება ეპიკურობის ტენდენცია.
2. **ექსპრესიული ფუნქცია**. ამ ფუნქციას განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება გარე საკომუნიკაციო სისტემაში: მოქმედ პირთა სასაუბრო თემის არჩევანი და მეტყველების სტილი მათი დახასიათების ერთ-ერთი ხერხია. შიგა საკომუნიკაციო დონეზე კი ექსპრესიული ფუნქცია აქვს წამოძახილებსა და განსჯით 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 დაძაბულობა 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 მეზობლად 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 ფუნქციის გამონათქვამები კი ყველაზე იშვიათად გვხვდება.

**ენობრივი კომუნიკაცია და დრამატული მოქმედება**

დრამატულ მეტყველებასა და დრამატულ ქმედება შორის ურთიერთმიმართება სამგვარია:

1. მეტყველება და ქმედება სრულიად შეთანხმებულია / ერთმანეთის იდენტურია;
2. მეტყველება დაკავშირებულია ქმედებასთან (მაგალითად, რაიმე ქმედების დასაბუთება ან გამართლება კომენტარის ფარგლებში);
3. მეტყველება არ არის დაკავშირებული ქმედებასთან (მაგალითად, დიალოგები, რომლებიც სრულიად მოწყვეტილია დრამატულ სიტუაციას - საუბარი საუბრის გულისთვის).

**ენობრივი კომუნიკაცია და მოქმედი პირი**

დრამატული მეტყველება გამოხატავს მოქმედი პირის ხასიათს, მის სოციალურ მდგომარეობასა და ფსიქოლოგიურ მიდრეკილებებს. თუმცა დრამის ისტორიაში გვხვდება პერიოდები, რომელთა ფარგლებშიც მოქმედ პირთა მეტყველება ენობრივად ჰომოგენური იყო და მხოლოდ პოეტური დანიშნულება ჰქონდა (მაგალითად, კლასიციზმის ეპოქის გარითმული დრამები). ამის საწინააღმდეგოდ, მაგალითად, ნატურალისტურ დრამებში თითოეული მოქმედი პირი მეტყველების ინდივიდუალური მანერითა და სტილით ხასიათდება.

საჭიროა, ერთმანეთისგან გამოვყოთ ფსიქოლოგიური და ტრანსფსიქოლოგიური მოქმედი პირების მეტყველება. პირველ შემთხვევაში, მოქმედ პირთა მეტყველება სრულიად ლოგიკური და დამაჯერებელია, მეორე შემთხვევაში კი - იგი არღვევს ფიქციის ჩარჩოებს და ეპიკურ ხერხად იქცევა.

ყველაზე ხშირად მოქმედ პირთა მეტყველებაზე გავლენას ახდენს დრამატული სიტუაცია. არ არის აუცილებელი, რომ ერთი მოქმედი პირის მეტყველება სტილურად ჰომოგენური იყოს ყველა დიალოგსა და მონოლოგში. მისი სამეტყველო სტილი შეიძლება იცვლებოდეს სიტიაციისა და განზრახვის შესაბამისად.

მოქმედი პირის მეტყველების ანალიზი ვერ განხორციელდება ერთადერთი რეპლიკის საფუძველზე; მისი სამეტყველო სტილის შესახებ სრულყოფილი სურათის შესაქმნელად გათვალისწინებულ უნდა იქნას მისი ყველა რეპლიკა.

მოქმედი პირის ენობრივი პორტრეტი იქმნება ექსპლიციტური თვითპრეზენტაციისა და იმპლიციტური თვითპრეზენტაციის საფუძველზე. მოქმედი პირი **ექსპლიციტურად** წარმოგვიდგენს თავს პასაჟებში, სადაც იგი თავის შესახებ მსჯელობს ან თავის საქციელს უკეთებს კომენტარს. ამგვარი თვითპრეზენტაცია ყოველთვის სუბიექტურია: მოქმედი პირი შეიძლება საკუთარი თავის სტილიზაციას ცდილობდეს სხვებზე გავლენის მოხდენის მიზნით, ან სულაც (ტრაგიკულად ან კომიკურად) მცდარი წარმოდგენა ჰქონდეს საკუთარი თავის შესახებ.

მოქმედი პირის თავისებურებების შესახებ ბევრად უფრო სანდო წარმოდგენა გვექმნება **იმპლიციტური თვითპრეზენტაციის** შემთხვევაში: მოქმედი პირის ხასიათის თვისებები და იდეოლოგიური პოზიცია უშუალოდ ამოიკითხება მის ხმაში (**პარალინგვისტური სფერო**), მისი რეპლიკების **სტილ**სა (ლიტერატურული, დიალექტური, დარგობრივი, ინდივიდუალური მეტყველება) და მის **ენობრივ ქცევა**ში (რეაქცია სხვის რეპლიკებზე, რეპლიკების ხანგძრლივობა, სხვათა სიტყვის გაწყვეტის სიხშირე და ა.შ.)

*კითხვები:*

1. *იპოვეთ თქვენ მიერ შერჩეულ დრამაში თითო მაგალითი (რეპლიკა) დრამატული მეტყველების თითოეული ფუნქციისათვის.*
2. *რომელი ფუნქციის მქონე რეპლიკები გვხვდება ყველაზე უფრო ხშირად თქვენ მიერ შერჩეულ ნაწარმოებში? რით აიხსნება ამგვარი ურთიერთშეფარდება?*
3. *იპოვეთ თქვენ მიერ შერჩეულ ტექსტში თითო მაგალითი მეტყველებისა და ქმედების ურთიერთმიმართების თითოეული შემთხვევისთვის.*
4. *როგორია მოქმედ პირთა მეტყველება თქვენ მიერ შერჩეულ დრამაში - ჰომოგენური თუ დიფერენცირებული, ფსიქოლოგიური თუ ტრანსფსიქოლოგიური, ცვალებადი თუ ერთნაირი?*
5. *აირჩიეთ ერთი ან რამდენიმე მოქმედი პირი და დაახასიათეთ იგი ექსპლიციტური და იმპლიციტური თვითპრეზენტაციის ხერხების მიხედვით.*

ლექცია მეექვსე

*მეექვსე ლექცია დაეთმობა შემდეგ საკითხებს:*

1. *მოქმედი პირის ზოგადი თავისებურებები დრამატულ ტექსტში*
2. *მოქმედ პირთა კონსტელაცია და კონფიგურაცია*

**მოქმედი პირის თავისებურებები დრამატულ ტექსტში**

მოქმედება წარმოუდგენელია მოქმედი პირის გარეშე, მაგრამ მოქმედი პირიც არსებობს იმდენად, რამდენადაც მოქმედებს. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, მოქმედებასა და მოქმედ პირს შორის მჭიდრო ურთიერთკავშირია; ისინი არ შეიძლება არსებობდეს ერთმანეთის გარეშე. თავის მხრივ, **მოქმედებაში იგულისხმება სხვა არაფერი თუ არა მდგომარეობის, სიტუაციის შეცვლა**, რაც დრამატული ტექსტის შემთხვევაში მოქმედ პირებს შორის მოცემული ურთიერთმიმართების შეცვლას უკავშირდება.

დრამის მოქმედი პირების თავისებურებების დასადგენად უპირველეს ყოვლისა მნიშვნელოვანია გავიაზროთ, რომ **მოქმედი პირები ავტორის ჩანაფიქრის მიხედვით შექმნილი, ფიქტიური (ხელოვნური) წარმონაქმნებია (კონსტრუქციებია)** და არა ნამდვილი ადამიანები ინდივიდუალური ხასიათითა და თვისებებით. შეუძლებელია, ჩამოვაშოროთ მოქმედი პირები იმ კონტექსტს, რომელშიც ისინი მოქმედებენ, რადგან მის ფარგლებს მიღმა ისინი არ არსებობენ. უფრო მეტიც: მოქმედი პირები შეიძლება გავიაზროთ როგორც კონტექსტთან მათი მიმართებების ჯამი, ერთობლიობა.

მოქმედი პირის შესახებ ინფორმაციის მოცულობა ლიტერატურულ ნაწარმოებებში ყოველთვის შეზღუდულია, რის გამოც მოქმედი პირის თითოეული მონაცემი განსაკუთრებულად ღირებულია. უფრო შეზღუდული და ფრაგმენტულია მოქმედი პირის პრეზენტაცია დრამატულ ტექსტში, რაც განპირობებულია ერთი მხრივ, ამ კანასკნელის მცირეტანიანობით, მეორე მხრივ, კი დრამატული მედიის ფარგლებში ინტროსპექციის (მოქმედ პირთა შინაგან სამყაროში ჩახედვის) შეუძლებლობით. დრამაში მთხრობელი ინსტანციის არარსებობის გამო რთულია მოქმედი პირის წარმოჩენა მთლიან ბიოგრაფიულსა და გენეტიკურ რაკურსში, ასევე შეზღუდულია მის ცნობიერებაში მიმდინარე პროცესების გადმოცემა. ამასთან, **დრამატული პერსონაჟი თავად წარმოადგენს საკუთარ თავს, უმეტესად სხვა მოქმედ პირებთან ურთიერთქმედებს და ყოველთვის მეტყველებს**. ყოველივე ეს განასხვავებს მას ეპიკური მოქმედი პირისგან, რომელიც შეიძლება მთხრობელმა ან სხვა მოქმედმა პირმა დაახასიათოს, მარტოსული იყოს და დუმდეს.

დრამატული მოქმედი პირი შეიძლება განისაზღვროს როგორც **იმ სტრუქტურული ფუნქციებისა და მახასიათებლების ერთობლიობა, რომლებიც მას ტექსტში მიეწერება**. მისი ხასიათი წარმოჩნდება დანარჩენ მოქმედ პირებთან მისი მსგავსებისა და განსხვავებულოების საფუძველზე. მოქმედ პირებს შორის მსგავსებებისა და განსხვავებების სისტემა (=**მოქმედ პირთა ანსამბლი**) მოქმედების განვითარების სხვადასხვა საფეხურზე ყალიბდება.

დრამატული ნაწარმოების მოქმედ პირთა ერთობლიობას **დრამის პერსონალი** ეწოდება. დრამის პერსონალს მთავარ მოქმედ პირებთან ერთად განეკუთვნებიან მუნჯი და უკანა რიგის მოქმედი პირებიც (ინგლ. backstage character). პერსონალის მოცულობა განსხვავებული შეიძლება იყოს: გვხვდება დრამები როგორც ერთადერთი მოქმედი პირით (ე.წ. **მონოდრამები**), ისე მრავალი მოქმედი პირითა და მასობრივი სცენებით. პერსონალის მოცულობა დამოკიდებულია დრამატურგის ჩანაფიქრსა და თეატრის ეკონომიკურ, საორგანიზაციო და არქიტექტურულ შესაძლებლობებზე.

დრამის პერსონალში **მთავარი და მეორეხარისხოვანი მოქმედი პირები**ს გამოყოფა დამოკიდებულია მოქმედი პირის სცენაზე ყოფნის ხანგრძლივობასა და ძირითად ტექსტში მისი რეპლიკების ხვედრით წილზე (=რაოდენობრივი მახასიათებლები). თუმცა რაოდენობრივი მიმართებები ზოგჯერ შეიძლება არ შეესაბამებოდეს მოქმედი პირების ფუნქციურ პროფილს (ე.ი. მოქმედი პირი შეიძლება იშვიათად გამოდიოდეს სცენაზე, ცოტას ლაპარაკობდეს, მაგრამ მაინც ძალიან მნიშვნელოვანი იყოს მოქმედების განვითარებისთვის).

მოქმედ პირებს შორის **კონტრასტი და თანხვედრა** თვისობრივ მახასიათებლებზეა დამოკიდებული. სწორედ **თვისობრივი ოპოზიციების** საფუძველზე იქმნება დრამის პერსონალის სტრუქტურა. თვისობრივი მახასიათებელებია, მაგალითად:

* სქესი (მამრობითი ⭤ მდედრობითი)
* თაობა (ახალგაზრდა ⭤ ასაკოვანი)
* სოციალური მდგომარეობა (ელიტარული ⭤ მდაბიო)
* წარმომავლობა (ქალაქელი ⭤ პროვინციელი)
* გონებრივი შესაძლებლობები (განათლებული ⭤ გაუნათლებელი)
* გარეგნობა (ელეგანტური ⭤ ფეთხუმი)
* ქცევა (ბუნებრივი, სადა ⭤ არაბუნებრივი, ხელოვნური)
* ზნეობა (ლიბერალური შეხედულებები ⭤ კონსერვატორული შეხედულებები)

**მოქმედ პირთა კონსტელაცია და კონფიგურაცია**

მოქმედ პირთა **კონსტელაცია** არის დრამატული ნაწარმოების ყველა მოქმედ პირს შორის ურთიერთქმედებათა ერთიანი სტრუქტურა. მოქმედ პირებს შორის ურთიერმიმართება შეიძლება იყოს დადებითი, უარყოფითი ან ნეიტრალური. რაც უფრო ნაკლებია მოქმედ პირთა მრავალფეროვნება და რაოდენობა, მით უფრო მაღალია კონფლიქტური სიტუაციის ჩამოყალიბების შესაძლებლობა. თვალსაჩინოების მიზნით კონსტელაცია შეიძლება გრაფიკულადაც გამოსახოს:

**კლავდიუსი + გერტრუდა**

**ჰამლეტი ↔- +**

**+ + -**

**ჰორაციუსი +/ - ოფელია + პოლონიუს**

**+ +**

**ლაერტი**

*გამოსახულება 9. მოქმედ პირთა კონსტელაციის ნიმუში (უილიამ შექსპირის* ჰამლეტის *მიხედვით).*

ნარატოლოგიაში (თხრობის თეორიაში) ცნობილია ლიტველი ლიტერატურათმცოდნის, ალგირდას გრეიმასის მიერ შემუშავებული მოდელი ე.წ. აქტანტებისა. მკვლევარი მოქმედ პირებს განარჩევს იმის მიხედვით, როგორია მათი ფუნქცია მოქმედების ფარგლებში. მოქმედი პირის (აქტორის) ფუნქციას იგი აქტანტს უწოდებს და გამოყოფს აქტანტების 6 კატეგორიას:

1. **სუბიექტი** - მთავარი მოქმედი პირი,
2. **ობიექტი** - შეიძლება იყოს კონკრეტული მოქმედი პირი (მაგალითად, პრინცესა), ნივთი (მაგალითად, გრაალი) ან აბსტრაქტული ქონება (მაგალითად, ძალაუფლება, ბედნიერება და ა.შ.),
3. **ადრესატი** - მოქმედი პირი, რომლისთვისაც განკუთვნილია ობიექტი; ხშირად ემთხვევა სუბიექტს,
4. **ოპონენტი** - მეტოქე (ანტაგონისტი) ან წინააღმდეგობა (მაგალითად, შიში, სტერეოპტიპები და ა.შ.), რომელიც სუბიექტსა და ობიექტს შორის დგას,
5. **მოსამართლე** - მოქმედი პირი (მაგალითად, მფარველი) ან ძალა (მაგალითად, საზოგადოება, ღმერთი, ბედისწერა და ა.შ.), რომელიც წყვეტს, რით დასრულდება კონფლიქტი,
6. **დამხმარე** - მოქმედი პირი ან ფაქტორი, რომელიც ეხმარება სუბიექტს, რათა მან მიაღწიოს მიზანს.

თითო ფუნქციას (აქტანტს) შეიძლება ერთდროულად რამდენიმე მოქმედი პირი ითავსებდეს.

ალგირდას გრეიმასის მოდელი მოქმედ პირთა ანალიზის ყველაზე სისტემური მეთოდია, თუმცა იგი ყოველთვის ვერ ასახავს მოქმედ პირთა ფუნქციებს შორის განსხვავებებს.

**კონფიგურაცია** ეწოდება პერსონალის იმ ნაწილს, რომელიც სცენაზეა მოქმედების განვითარების ერთი კონკრეტული საფეხურის ფარგლებში. კონფიგურაციის ცვლა გამოსვლებს (სცენებს) შორის ხორციელდება. კონფიგურაციის მოცულობა სცენაზე მყოფ მოქმედ პირთა რაოდენობაზეა დამოკიდებული. სხვადასხვაგვარი შეიძლება იყოს კონფიგურაციის ხანგრძლივობაც. კონფიგურაციების საფუძველზე შესაძლებელია მოქმედ პირთა ხასიათისა და მათ შორის ურთიერთმიმართებების დადგენა. კონფიგურაციების მატრიცაში (იხ. გამოსახულება 10) გამოიყოფა მოქმედი პირები, რომლებიც ხშირად (ან ყოველთვის) ერთად არიან სცენაზე და მოქმედი პირები, რომლებიც იშვიათად (ან არასდროს) არიან ერთად. ამის მიხედვით, შეიძლება დავადგინოთ მოქმედ პირებს შორის არსებული სასცენო დისტაცია ან სიახლოვე; აგრეთვე, გავარკვიოთ და დავასაბუთოთ, რომელი მოქმედი პირ(ებ)ია მთავარი და რომელი - მეორეხარისხოვანი.

**1.1 1.2 1.3 2.4 2.5 2.6 3.7 3.8 4.9 4.10**

**კლავდიუს +**

**ჰამლეტ + + + + +**

**პოლონიუს + +**

**ჰორაციო + + + + +**

**ლაერტ + + +**

**კარისკაცნი +**

**ოფიცრები + + + + + +**

**ფრანცისკო + + +**

**რეინალდი**

**ასისთავი**

**ელჩი**

**აჩრდილი + +**

**ფორტინბრას**

**გერტრუდა +**

**ოფელია + +**

**დიდებულნი +**

*გამოსახულება 10. კონფიგურაციების მატრიცის ნიმუში (უილიამ შექსპირის* ჰამლეტის *მიხედვით).*

გვხვდება მჭიდრო კონფიგურაციები (ბევრი მოქმედი პირი) და ხალვათი კონფიგურაციები (ერთი ან რამდენიმე მოქმედი პირი). კონფიგურაციები შეიძლება მეორდებოდეს მოქმედების განვითარების სხვადასხვა საფეხურზე, რაც ერთ-ერთი გასათვალისწინებელი ფაქტორია დრამის ინტერპრეტაციის დროს.

კონფიგურაციათა თანმიმდევრობა სხვადასხვაგვარი შეიძლება იყოს. ყველაზე ხშირია კონფიგურაციათა თანმიმდევრობა მზარდი მოცულობით: რაც უფრო ვუახლოვდებით მოქმედების კულმინაციას, მით უფრო მატულობს მოქმედ პირთა რაოდენობა სცენაზე; მოქმედების დასაწყისსა და დასასრულს კი მათი რაოდენობა მცირეა. ზოგჯერ გვხვდება კონფიგურაციათა ციკლური თანმიმდევრობა: თითოეულ კონფიგურაციაში მოქმედ პირთა რაოდენობა ერთნაირია, მაგრამ იცვლება ერთ-ერთი ან რამდენიმე მოქმედი პირი (შდრ. არტურ შნიცლერის *ფერხული*).

1 2 3 4 5 6

მოქმედი პირი A + +

მოქმედი პირი B + +

მოქმედი პირი C + +

მოქმედი პირი D + +

მოქმედი პირი E + +

მოქმედი პირი F + +

*გამოსახულება 11. კონფიგურაციების ციკლური თანმიმდევრობის ნიმუში.*

*კითხვები:*

1. *გაანალიზეთ თქვენ მიერ შერჩეული დრამის პერსონალი. გამოყავით მთავარი და მეორეხარისხოვანი მოქმედი პირები. დაასაბუთეთ თქვენი მოსაზრება.*
2. *გაანალიზეთ მოქმედ პირთა კონსტელაცია თქვენ მიერ შერჩეულ ნაწარმოებში. რომელ თვისობრივ ოპოზიციებს ემყარება იგი?*
3. *როგორია მოქმედ პირთა ფუნქცია თქვენ მიერ შერჩეულ ტექსტში? გაარკვიეთ მოქმედ პირთა ფუნქცია ალგირდას გრეიმასის მოდელის მიხედვით.*
4. *შეარჩიეთ ერთი ან რამდენიმე მოქმედება განსახილველ ნაწარმოებში და შეიმუშავეთ კონფიგურაციათა მატრიცა ამ მოქმედებ(ებ)ის თითოეული გამოსვლისთვის. როგორი დასკვნების გაკეთება შეიძლება მიღებული შედეგის საფუძველზე?*

ლექცია მეშვიდე

*მეშვიდე ლექცია დაეთმობა შემდეგ საკითხებს:*

1. *მოქმედი პირის კონცეფცია (მოქმედი პირების სახეობები)*
2. *მოქმედი პირის დახასიათების საშუალებები.*

*გაიხსენეთ თქვენ მიერ წაკითხული დრამატული ნაწარმოებები. რა ხერხებით ხორციელდებოდა ამ ნაწარმოებებში მოქმედი პირების დახასიათება?*

**მოქმედი პირის კონცეფცია**

მოქმედი პირის კონცეფცია განიმარტება როგორც ანთროპოლოგიური მოდელი, რომელიც დრამატულ მოქმედ პირს უდევს საფუძვლად. მოქმედი პირის კონცეფცია განსხვავებულია სხვადასხვა ისტორიულ ეპოქაში. ერთმანეთისგან განირჩევა მოქმედი პირის სტატიკური და დინამიკური, ერთგანზომილებიანი და მრავალგანზომილებიანი, დახურული და ღია, ფსიქოლოგიური და ტრანსფქსიქოლოგიური კონცეფციები.

* **სტატიკური** მოქმედი პირი არ იცვლება მოქმედების განვითარების შედეგად. მოქმედი პირის ამგვარი კონცეფცია გავრცელებული იყო იმ ლიტერატურულ ეპოქებში, რომლებშიც გამეფებული იდეოლოგიის მიხედვით, ადამიანის ტიპი და ხასიათი სოციალური, ბიოლოგიური და ფსიქოლოგიური ფაქტორებით იყო განპირობებული. **დინამიკური** მოქმედი პირი ვითარდება და იცვლება მოქმედების განვითარების კვალ-და-კვალ. მისი მახასიათებლები არამდგრადია. მოქმედი პირის დინამიკური კონცეფცია პიროვნების ცნობიერების ავტონომიურობას, მის თვითმყოფადობას გამოხატავს. იშვიათად გვხვდება დრამატული პერსონალი, რომლის ფარგლებშიც ყველა მოქმედი პირი დინამიკურია.
* **ერთგანზომილებიანი** მოქმედი პირები (ინგლ. flat character) ხასიათდებიან მხოლოდ რამდენიმე ჰომოგენური თავისებურებით. **მრავალგანზომილებიანი** მოქმედი პირები (ინგლ. round character) თვისებების რთული და მრავალფეროვანი კომბინაციით გამოირჩევიან. დრამის ისტორიაში შეიმჩნევა მოქმედ პირთა ინდივიდუალურობის მატება, რაც მახასიათებლების რაოდენობის მატებასთანაა დაკავშირებული. მახასიათებლების რაოდენობის მიხედვით შეიძლება გამოიყოს მოქმედი პირების სამი ძირითადი სახეობა:განპიროვნება (პერსონიფიკაცია), ტიპი და ინდივიდი. **განპიროვნება** ძალზე აბსტრაქტული მოქმედი პირია, მისი მახასიათებლების რაოდენობა უკიდურესად შეზღუდულია, ის რომელიმე ზოგად ცნებას ან იდეას განასახიერებს და არა ადამიანს. **ტიპი** მოიცავს სოციალური და ფსიქოლოგიური თვისებების ისეთ ნაკრებს, რომელიც ხშირად გვხვდება ამა-თუ-იმ ეპოქის საზოგადოებაში. ესაა ზეინდივიდუალური, საყოველთაო თავისებურებების ნაკრები.
* **ღია** მოქმედი პირი წინააღმდეგობრივი ან იდუმალებით მოცულია. დრამაში გამოტოვებულია მნიშვნელოვანი ინფორმაცია მის შესახებ ანდა მისი მონაცემები ურთიერთგამომრიცხავია. **დახურული** მოქმედი პირი სრულად განსაზღვრულია ექსპლიციტური (აშკარა) ან იმპლიციტური (ფარული) ინფორმაციის საფუძველზე.
* **ტრანსფსიქოლოგიურ** მოქმედ პირთა ცნობიერება ჩვეულებრივი ადამიანის ფსიქოლოგიურ შესაძლებლობებს სცილდება. ამგვარი მოქმედი პირები იდეალისტური აზროვნების ფარგლებში იქმნება. ისინი ხშირად გვხვდებიან ეპიკურ დრამებში (მგოსნები, მთხრობლები და ა.შ.). **ფსიქოლოგიური** მოქმედი პირების ცნობიერების შესაძლებლობები შეზღუდულია. მათი ქცევა აიხსნება გარემოსა და არაცნობიერი იმპულსების გავლენით. მოქმედი პირის ამგვარ კონცეფციაა მატერიალისტური აზროვნება უდევს საფუძვლად.

დრამატულ ნაწარმოებებში გვხვდება აგრეთვე მოქმედ პირთა იდენტობის კრიზისის, მათი თვითშეგნების რღვევის შემთხვევებიც. დრამის მოქმედ პირთა იდენტობის დაკარგვა შეიძლება გადმოიცეს ერთი მოქმედი პირის რამდენიმ მოქმედ პირთა გახლეჩვითა ან მრავალი მოქმედი პირის გაერთიანებით ერთ მოქმედ პირად (მათი უკიდურესი მიმსგავსები შედეგად).

**მოქმედი პირის დახასიათების საშუალებები დრამაში**

ფორმალურ ხერხებს იმ ინფორმაციის გადმოცემისა, რომლებიც მოქმედი პირის წარმოდგენას (პრეზენტაციას) ემსახურება, **დახასიათება** ეწოდება. მოქმედი პირის დახასიათების საშუალების არჩევანი განპირობებული მოქმედი პირის კონცეფციით. მაგალითად, მოქმედი პირის ძლიერ ინდივიდუალური კონცეფციის გადმოსაცემად, რომლის მიხედვითაც დიდი მნიშვნელობა ენიჭება გარეგნობასა და ქვეცნობიერს, გამოდგება დახასიათების არაენობრივი და იმპლიციტური ხერხები. ტრანსფსიქოლოგიურ მოქმედ პირს კი ექსპლიციტური, ენობრივი დახასიათება შეესაბამება.

**მოქმედ პირთა დახასიათების ხერხები:**

**ფიგურალური აუქტორული**

**ექსპლიციტური იმპლიციტური ექსპლიციტური იმპლიციტური**

აღწერა მსგავსება და

სასცენო განსხვავება

მითითებებში,

მეტყველი სახელები

**საკუთარი სხვისი გარეენობრივი ენობრივი**

**კომენტარი კომენტარი** ფიზიონომია, ხმა,

მიმიკა, ჟესტები, მეტყველება,

აღნაგობა, კოსტიუმი, სტილი

რეკვიზიტი,

სცენა, ქცევა

**მონოლოგი დიალოგი მონოლოგი დიალოგი**

**in praesentia in absentia**

*გამოსახულება 12. მოქმედ პირთა დახასიათების საშუალებები დრამაში.*

მოქმედი პირების მიერ საკუთარი თავის ან სხვების ენობრივი დახასიათების შემთხვევაში გასათვალისწინებელია სუბიექტურობის ფაქტორი: ამგვარი დახასიათება შეიძლება არასანდო და მიკერძოებული იყოს. ამასთან, სხვა მოქმედი პირის დახასიათებისას მოქმედი პირი იმპლიციტურად, ირიბად ახასიათებს საკუთარ თავს.

*კითხვები:*

1. *დააკვირდეთ მოქმედ პირებს თქვენ მიერ შერჩეულ დრამაში და გაარკვიეთ, მოქმედ პირთა რომელ კონცეფციას შეესაბამებიან ისინი.*
2. *შეარჩიეთ ამ ნაწარმოებში ერთი ან რამდენიმე მოქმედი პირი და მოძებნეთ ყველა ის მონაკვეთი, რომელთა საფუძველზეც ხორციელდება მისი / მათი დახასიათება.*
3. *დაახასიათეთ შერჩეული მოქმედი პირი / პირები მოძიებული მასალის საფუძველზე.*

ლექცია მერვე

*მერვე ლექცია დაეთმობა შემდეგ საკითხებს:*

1. *მონოლოგურობა და დიალოგურობა*
2. *მონოლოგური მეტყველების სახეობები*
3. *განზე მეტყველების სახეობები*

*იმსჯელეთ, რამდენად ბუნებრივია მონოლოგი ყოველდღიურ მეტყველებაში და რა არის საჭირო იმისთვის, რათა დიალოგი შედგეს.*

**მონოლოგურობა და დიალოგურობა**

**მონოლოგური მეტყველება** ხასიათდება სემანტიკური (შინაარსობრივი) ერთიანობითა და სიგრძით. **დიალოგურ მეტყველება**ში კი თითოეულ რეპლიკას შეიძლება განსხვავებული სემანტიკური დატვირთვა ჰქონდეს. საჭიროა, ერთმანეთისგან გავარჩიოთ ერთი მხრივ, დიალოგი და დიალოგურობა, და მეორე მხრივ, მონოლოგი და მონოლოგურობა. სხვაგვარად რომ ითქვას: მოიპოვება დიალოგური დიალოგები, მონოლოგური დიალოგები, დიალოგური მონოლოგები და მონოლოგური მონოლოგები.

**დიალოგური დიალოგი** განისაზღვრება როგორც დაუბრკოლებელი კომუნიკაცია ორ ან მეტ, ერთმანეთთან დაპირისპირებულ მოქმედ პირს შორის. თავიანთი რეპლიკებით ისინი მუდმივად ეხმიანებიან პარტნიორის რეპლიკას. რადგანაც მოქმედი პირები პრინციპულად თანაბარუფლებიანები არიან, მათ ყოველთვის შეუძლიათ სიტყვა შეაწყვეტინონ თანამოსაუბრეს. თავად რეპლიკების მოცულობა კი ზომიერი და მეტ-ნაკლებად ერთნაირია.

**დიალოგის მონოლოგიზაცია** თავს იჩენს დარღვეული კომუნიკაციის შემთხვევაში, რაც შეიძლება მოქმედი პირების ფიზიკური ან ფსიქიკური ნაკლოვანებით იყოს განპირობებული. მონოლოგური დიალოგი გამოხატავს ორი ან რამდენიმე მოქმედი პირის უუნარობას, იურთიერთობოს ერთმანეთთან. ისინი სხვადასხვა ენით და სხვადასხვა თემებზე საუბრობენ, რაც გაუგებრობების მიზეზად იქცევა. მონოლოგურია დიალოგი იმ შემთხვევაშიც, თუ მოქმედი პირების ურთიერთობაში სრული თანხმობაა. ამგვარი დიალოგის რეპლიკები ერთსა-და-იმავე მსოფლხედვას / ღირებულებათა სისტემას გამოხატავს, რის გამოც რეპლიკებს შორის ზღვარი ბუნდოვანი, თავად რეპლიკები კი ურთიერთჩანაცვლებადი ხდება. დიალოგი მონოლოგურია აგრეთვე, თუ მოქმედი პირები თავიანთი რეპლიკებით სრულიად არ ეხმიანებიან ერთმანეთს, რის გამოც მათ რეპლიკებს შორის კავშირი არ ჩანს, ისინი თითქოს თავისთვის ლაპარაკობენ. და ბოლოს, რომელიმე მოქმედი პირის დომინანტურობაც არღვევს მოქმედ პირთა თანაბარუფლებიანობას და დიალოგს მონოლოგს ამსგავსებს.

**მონოლოგის დიალოგიზაცია** დაკავშირებულია მონოლოგში საუბრის ელემენტების ჩართვასთან, მაგალითად, თუ მოქმედი პირი მიმართავს ღვთაებას, საგანს ან რაიმე წარმოსახვით არსებას. ამავე თავისებურებებს ვხვდებით შინაგან დიალოგში, სადაც მოქმედი პირი ორ ან მეტ სუბიექტად არის გახლეჩილი და საკუთარ თავს მიმართავს. დიალოგის მსგავსია აგრეთვე მონოლოგი, რომლითად მოქმედი პირი მაყურებლებს მიმართავს (ე.წ. ad spectatores).

**მონოლოგური მეტყველების სახეობები**

ინგლისურ ლიტერატურათმცოდნეობაში განირჩევა მონოლოგის ორი ძირითადი სახეობა: სოლილოქვი (ინგლ. soliloqui) და საკუთრივ მონოლოგი (ინგლ. monologue). სოლილოქვი ისეთი მონოლოგია, რომელსაც მარტოდ მყოფი მოქმედი პირი წარმოთქვამს; საკუთრივ მონოლოგი კი ვრცელი, შინაარსობრივად შეკრული რეპლიკაა. დრამის ანალიზისთვის უფრო მნიშვნელოვანია, ერთმანეთისგან გავარჩიოთ კონვენციური მონოლოგი და რეალისტურად მოტივირებული მონოლოგი.

**მონოლოგი როგორც დრამატული კონვენცია** არის არა პათოლოგიური, განსაკუთრებული შემთხვევა, არამედ დრამატული კომუნიკაციის ჩვეულებრივი სახეობა. მისი დანიშნულება შეიძლება იყოს მედიაციური შრის არარსებობის კომპენსაცია, მაყურებელთათვის წინარეამბის ან მოქმედების მოსალოდნელი განვითარების შესახებ ინფორმაციის მიწოდება, ანდა სცენების ერთმანეთთან დაკავშირება. ამგვარი მონოლოგი არ იპყრობს მოქმედი პირების ყურადღებას და კლასიკური დრამებისთვისაა დამახასიათებელი.

**რეალისტურად მოტივირებული მონოლოგი** მოქმედი პირის მდგომარეობას გამოხატავს. სრულიად რეალისტურია მოკლე, სპონტანური დაძახილები, პათოლოგიური მოქმედი პირის დიალოგი საკუთარ თავთან და უკიდურესად დაღლილი, შეზარხოშებული ან მთვლემარე მოქმედი პირის მეტყველება უადრესატოდ. ამგვარი მონოლოგი უცნაური და თვალშისაცემია როგორც მოქმედი პირებისთვის, ისე მაყურებლებისთვის. რეალისტურად მოტივირებული მონოლოგი ნატურალიზმის ეპოქაში წარმოიქმნა.

განსაკუთრებულია მონოლოგის დანიშნულება **მონოდრამა**ში. მონოდრამის ფარგლებში იგი გამოხატავს მოქმედი პირის იზოლაციასა და გაუცოებას.

საჭიროა, განვასხვავოთ ერთმანეთისგან სპონტანური მონოლოგები მონოლოგებისგან, რომლებსაც ნათელი და მწყობრი სტრუქტურა აქვთ. ეს უკანასკნელი რაციონალურ დისტანციას გამოხატავს და შინაარსობრივ-ფორმალური შეკრულობით ხასიათდება. სპონტანურ მონოლოგებში უდისტანციოდ გადმოიცემა ის, რასაც მოქმედი პირი ფიქრობს და განიცდის. ერთმანეთისგან განირჩევა, აგრეთვე, აქციური და არააქციური მონოლოგები. აქციურია მონოლოგი, რომელიც მოქმედებას გამოხატავს (მაგალითად, მოქმედი პირის მიერ გადაწყვეტილების მიღება). არააქციური მონოლოგები ეპიკურ დრამებში გვხვდება, ისინი წინასწარ გვაცნობენ მოსალოდნელი მოვლენების შესახებ (საინფორმაციო დანიშნულება) ან კომენტარს უკეთებენ მომხდარს (კომენტარის დანიშნულება). არააქციური მონოლოგის ნიმუშებია ქორო და როლიდან ამოვარდნილი მეტყველება (ე.წ. ex-persona).

**განზე მეტყველების სახეობები**

განზე მეტყველებას მონოლოგის მსგავსად არ გააჩნია ადრესატი, მაგრამ მოქმედი პირი, რომელიც განზე მეტყველებს, არასოდეს არის მარტო სცენაზე. განზე მეტყველება დრამის ერთ-ერთი კონვენციაა და ამის გამო მისი ფსიქოლოგიური არარეალისტურობა არ აღიქმება (ხმამაღლა ფიქრი ან რაიმეს ხმამაღლა თქმა ისე, რომ მაყურებლებმა გაიგონონ, გვერდზე მყოფმა მოქმედმა პირებმა კი არა, ხომ სინამდვილეში წარმოუდგენელია). კონვენციური მონოლოგური განზე ნათქვამის ფარგლებში შესაძლებელია, უშუალოდ გადმოიცეს მოქმედი პირის ცნობიერება, მისი ფარული დამოკიდებულება დრამატული სიტუაციის მიმართ ან მისი ფარული განზრახვა. რეალისტურად მოტივირებული განზე ნათქვამი გვხვდება მოკლე, დაუფიქრებელი, სპონტანური დაძახილების ან ’წასწრებული განზე ნათქვამის’ სახით. თუ განზე ნათქვამი მაყურებლებისთვისაა განკუთვნილი (ე.წ. ad spectatores), იგი ეპიკური კომუნიკაციის ნაწილია. ასეთი რამ განსაკუთრებით ხშირად გვხვდება კომედიებში.

დიალოგური განზე ნათქვამიც შეიძლება იყოს კონვენციური და მოტივირებული. პირველ შემთხვევაში იგულისხმება, რომ ნათქვამი მაყურებლების და არა მოქმედი პირების გასაგონადაა განკუთვნილი. დიალოგური განზე ნათქვამი მოტივირებულია, თუ იგი კონსპირაციულ სიტუაციაში გვხვდება, სადაც ორი ან რამდენიმე მოქმედი პირი შეთქმულებას ან ინტრიგას ამზადებს ანდა ფარულად უთვალთვალებს დანარჩენ მოქმედ პირებს.

*კითხვები:*

1. *მოძებნეთ თქვენ მიერ შერჩეულ ტექსტში მონოლოგები და გაარკვიეთ, რამდენად დიალოგური ან მონოლოგურია ისინი.*
2. *გაარკვიეთ მოძიებული მონოლოგების სახეობა და იმსჯელეთ მათი დანიშნულების შესახებ.*
3. *მოძებნეთ შერჩეულ დრამაში განზე მეტყველების სახეობები და იმსჯლეთ მათი სახეობისა და დანიშნულების შესახებ.*

ლექცია მეცხრე

*მეცხრე ლექცია დაეთმობა შემდეგ საკითხებს:*

1. *დიალოგის რაოდენობრივი ასპექტი*
2. *დიალოგის დროითი ასპექტი*
3. *დიალოგის სინტაქტიკა*
4. *დიალოგის რიტორიკა*

*გაიხსენეთ დიალოგი თქვენთვის ნაცნობი დრამატული ნაწარმოებიდან. როგორია მასში რეპლიკების სიგრძე, რეპლიკების თანმიმდევრობა, რეპლიკებს შორის კავშირი და მათი დანიშნულება?*

**დიალოგური მეტყველება დრამაში**

დიალოგის გასაანალიზებლად საჭიროა გამოიყოს მისი რაოდენობრივი, დროითი, სინტაქსური და რიტორიკური ასპექტები.

დიალოგის რაოდენობრივი ასპექტი

დიალოგი შეიძლება წარიმართოს ორ (ე. წ. **დუოლოგი**) ან რამდენიმე მოქმედ პირს შორის (**პოლილოგი**). პოლილოგი სემანტიკურად უფრო რთულია, ვიდრე დუოლოგი. პოლილოგის ფარგლებში შეიძლება თავი იჩინოს ისეთმა მიმართებებმა, რომლებიც დიალოგისთვის უცხოა.

სხვადასხვა ეპოქის, ჟანრისა და ავტორის დიალოგებში სხვადასხვა სიგრძის რეპლიკები გვხვდება. ასევე ცვალებადია რეპლიკების გაწყვეტის სიხშირეც. დიალოგები, რომელთა ფარგლებშიც რეპლიკები ხშირად წყდება (**მოკლერეპლიკებიანი დიალოგი**), წარმოაჩენს მჭიდრო კავშირს თანამოუბართა შორის. ამგვარი დიალოგები გამოკვეთილად დიალოგურია. ამ დიალოგების შემადგენელი რეპლიკები ხშირად აქციური ხასიათისაა, ე.ი. თითოეული ნათქვამით გარკვეული ქმედება ხორციელდება (დარწმუნება, გადაბირება, მოწოდება, ბრძანება და ა.შ.).

**გრძელრეპლიკებიანი დიალოგები** უფრო მონოლოგური ხასიათისაა: მოუბარი ცდილობს თავისი აზრები, გრძნობები და დამოკიდებულება გამოხატოს, თავის რეპლიკებში იგი ნაკლებად ითვალისწინებს თანამოუბრის ნათქვამს. ამგვარი დიალოგები დისტანციას გამოხატავს და აბსტრაქტულ მოქმედებას ახასიათებს. მოკლერეპლიკებიანი დიალოგებისგან განსხვავებით, გრძელრეპლიკებიანი დიალოგები მოქმედების ნელი ტემპით განირჩევა.

დიალოგები, რომლებშიც რეპლიკები პროპორციულადაა განაწილებული მოქმედ პირებზე (ე.ი. ერთი-და-იგივე მოქმედი პირი ერთნაირი სიგრძის რეპლიკებით საუბრობს), მიანიშნებს დრამის პერსპექტივულ სტრუქტურაზე. **პროპორციულრეპლიკებიანი დიალოგი**ს საფუძველზე ასევე შესაძლებელია გამოვყოთ მთავარი და მეორეხარისხოვანი პირები. რეპლიკების სიგრძე შეიძლება გამოხატავდეს მოქმედი პირის თვისებასაც (მაგალითად, ყბედობას ან სიტყვაძუნწობას).

დიალოგის დროითი ასპექტი

დიალოგური მეტყველების დროითის ასპექტი მოიცავს ფორმებს თანმიმდევრულობასა და ერთდროულობას შორის. დიალოგურ მეტყველებაში რეპლიკები, ჩვეულებრივ, თანმიმდევრულად მისდევს ერთმანეთს (**სუქცესია**). თუმცა, თანმიმდევრულობის პრინციპი შეიძლება დაირღვეს, თუ ერთი მოქმედი პირი მეორეს სიტყვას შეაწყვეტინებს და ამით თავის დომინანტურ, საკუთარ თავში დარწმუნებულ ხასიათს გამოამჟღავნებს. დიალოგში გვხვდება ერთდროული რეპლიკებიც (**სიმულტანურობა**). ასევე გვხვდება თანმიმდევრულობის პრინციპის გაზვიადების ისეთი შემთხვევაც, როგორიცაა დუმილი. დუმილი უმეტესად დარღვეულ, შეფერხებულ კომუნიკაციას, მოქმედი პირის ჩაკეტილობას საკუთარ თავში ან მის ენობრივ უძლურებას გამოხატავს. დუმილი შეიძლება დაძაბულობასაც წარმოქმნიდეს ან დროს აძლევდეს მაყურებელს შთაბეჭდილებების გამოსახატავად.

თანმიმდევრულობისა და ერთდროულობის პრინციპები მოქმედებს დიალოგებს შორის ურთიერთმიმართებაშიც: ჩვეულებრივ, დიალოგები ერთმანეთს მოსდევს, თუმცა ზოგჯერ ერთდროულად ბევრი მოქმედი პირი საუბრობს ერთმანეთთან, რის შედეგადაც ირღვევა თანმიმდევრულობის პრინციპი.

დიალოგის სინტაქტიკა

ტრადიციული დიალოგი შინაგანად მწყობრი და კოჰერენტულია. კოჰერენტულობის საფუძველია სემანტიკური იზოტოპიები (ერთი-და-იგივე მნიშვნელობების გამეორებები) და სინტაგმატური ჩანაცვლებები.

**ერთი რეპლიკის ნაწილებს შორის ურთიერთმიმართება** შეიძლება იყოს ლოგიკური და გამჭვირვალე, ან ასოციაციური და ბუნდოვანი. რეპლიკებს, რომელთ ნაწილებს შორისაც ლოგიკური ურთიერთკავშირია, ახასიათებს რთული ქვეწყობილი წინადადებები; ხოლო რეპლიკებში, რომლებსაც ასოციაციები უდევს საფუძვლად, ხშირია თანწყობილი წინადადებები.

**ერთი-და-იმავე მოქმედი პირის რეპლიკებს შორის ურთიერთკავშირი** შეიძლება იყოს სემანტიკურად კოჰერენტული (შინაარსობრივად მწყობრი) ან სემანტიკურად არაკოჰერენტული (შინაარსობრივად წინააღმდეგობრივი). ხშირად, მსგავსი სემანტიკის მქონე რეპლიკები სტილისტურადაც ჰომოგენურია, განსხვავბული შინაარსის რეპლიკები კი სტილისტურადაც განსხვავდება ერთმანეთისგან.

**სხვადასხვა მოქმედი პირის რეპლიკებს შორის ურთიერთმიმართება** შეიძლება იყოს სამგვარი, სახელდობრ, სემანტიკურად იდენტური (მსოფლმხედველობრივი კონსენსუსი), სემანტიკურად დაუკავშირებელი (დარღვეული კომუნიკაცია) ან ადეკვატური. ეს უკანასკნელი მოიცავს ერთი მოქმედი პირის რეპლიკასა და მეორე მოქმედი პირის საპასუხო რეპლიკას, რომელიც ეხმიანება თანამოუბრის ნათქვამს. ეს შეიძლება იყოს

კითხვა ⭢ პასუხი ან პასუხის გაუცემლობა

ბრძანება ⭢ ბრძანების შესრულება ან უარის თქმა ბრძანების შესრულებაზე

შეტყობინება ⭢ დადებითი ან უარყოფითი რეაქცია

მტკიცება ⭢ დადასტურება ან გაბათილება

დიალოგის რიტორიკა

დიალოგი შეიძლება სამგვარ რიტორიკულ სტრატეგიას ემსახურებოდეს. ეს სტრატეგიებია:

1. **ლოგოსი**. მასში იგულისხმება საკითხის მიკერძოებული განხილვა, რაც უმეტესად მონოლოგური და დიალოგური მსჯელობის ფარგლებში ან ადრე მომხდარისა და დაფარული მოქმედების თხრობითი გადმოცემის სახით გვხვდება.
2. **ეთოსი**. მოუბარი ცდილობს წარმოაჩინოს თავისი სანდოობა. ამ მიზნით იგი ზოგჯერ თვითსტილიზაციასაც არ ერიდება (ეს გაიძვერა მოქმედ პირებს ახასიათებთ).
3. **პათოსი**. ამ სტრატეგიის მიზანია, მაყურებელში ძლიერი გრძნობების გაღვიძება.

რიტორიკული სიტყვაკაზმულობის გამოყენებას დრამაში სხვადასხვაგვარი დანიშნულება შეიძლება ჰქონდეს. იგი შეიძლება გამოიყენებოდეს როგორც სამკაული, ემსახურებოდეს სხვადასხვა მოვლენების დაკონკრეტებასა და თვალსაჩინოებას ან ყურადღებას ამახვილებდეს მნიშვნელოვან დეტალებზე. თუ რომელიმე მოქმედი პირი გამორჩეულად იყენებს რიტორიკულ ხერხებს, ეს მის ქედმაღლობაზე ან მსგავს თავისებურებაზე მიანიშნებს. რიტორიკულ ხერხებს აგრეთვე შეიძლება ჰქონდეს სივრცის წარმომქმნელი, თემატური, ინტეგრაციული, დაძაბულობის წარმომქმნელი, ირონიული და სიტყვათა თამაშის დანიშნულება.

*კითხვები:*

1. *გაანალიზეთ დიალოგები თქვენ მეირ შერჩეულ დრამაში. დააკვირდით, როგორია რეპლიკების სიგრძე და რამდენად ხშირად წყდება ისინი.*
2. *როგორია დროითი ურთიერთმიმართება დიალოგებსა და რეპლიკებს შორის?*
3. *შეარჩიეთ ერთ-ერთი მოქმედი პირი და გაარკვიეთ, რამდენად კოჰერენტულია მისი რეპლიკები და რამდენად აისახება ეს მისი მეტყველების სტილზე.*
4. *შეარჩიეთ დიალოგი ორ მოქმედ პირს შორის და გაარკვიეთ როგორი შინაარსობრივი და ლოგიკური ურთიერთმიმართებაა მათ რეპლიკებს შორის.*
5. *შეარჩიეთ ერთ-ერთი ან რამდენიმე დიალოგი და გაარკვიეთ, რომელი რიტორიკული სტრატეგიაა მასში გამოყენებული.*

ლექცია მეათე

*მეათე ლექცია დაეთმობა დრამატული ტექსტის ამბავსა და მოქმედებას.*

**ამბავი და მოქმედება**

თითოეულ დრამატულ ტექსტს გარკვეული ამბავი უდევს საფუძვლად. **ამბავი** მოიცავს სამ კომპონენტს, სახელდობრ,

1. ერთ ან რამდენიმე ანთროპომორფულ (ადამიანისსახა) სუბიექტს,
2. განფენილობას დროში (დროითი განზომილება),
3. განფენილობას სივრცეში (სივრობრივი განზომილება).

ამბავი არის იმ ინვარიანტული ელემენტების ერთობლიობა, რომელიც საერთოა ყველა განხორციელებული ან შესაძლებელი დადგმისთვის. ამბის რეკონსტრუქცია რეციპიენტს შეუძლია დადგმის საფუძველზე. მისი აღწერა შესაძლებელია განზოგადებული სქემატური მოდელის სახით.

საჭიროა განვასხვავოთ ერთმანეთისგან ამბავი და ფაბულა. ამბავი (ინგლ. story) ქრონოლოგიური თანმიმდევრობით დალაგებული მოვლენების ერთობლიობაა. ფაბულა (ინგლ. plot) კი მოვლენების მიზეზშედეგობრივი თანმიმდევრობაა.

ამბავი შედგება მოქმედებებისგან, მოქმედებები კი - ქმედებებისგან. **ქმედება** მოქმედ პირს უკავშირდება და შეიძლება განიმარტოს როგორც სუბიექტის (!) მიერ მრავალი ვარიანტიდან განზრახ შერჩეული გარდაქმნა (დრო!) ერთი მდგომარეობისა (სივრცე!) სხვად. ქმედებას სამნაწილიანი სტრუქტურა აქვს. იგი მოიცავს ამოსავალ ვითარებას, მისი შეცვლის მცდელობასა და შეცვლილ ვითარებას. საჭიროა, ქმედებისგან გავარჩიოთ **ხდომილება**, რომლის ფარგლებშიც მოქმედ პირებს არ გააჩნიათ მიზანმიმართული ქმედების უნარი ან ვითარება თავად არ ექვემდებარება შეცვლას. ხდომილება მოკლებულია კონფლიქტებსა და დაძაბულობას, და სტატიკურობით ხასიათდება, ქმედება კი დინამიკურია, იგი კონფლიქტებითა და დაძაბულობით განირჩევა.

დრამატულ ტექსტებში ამბავი წარმოდგენილია როგორც მოქმედება, ხდომილება ან ორივე მათგანის ერთობლივობა. ამბის გადმოცემა (პრეზენტაცია) დრამატულ ტექსტში რამდენიმე პრინციპის მიხედვით ხორციელდება:

* **თანმიმდევრულობის (სუქცესიის) პრინციპი** დრამაში მედიაციური შრის არარსებითაა განპირობებული. მასში იგულისხმება მოქმედების მონაკვეთების, ფაზების განუხრელი, სწორხაზოვანი თანმიმდევრობა გადახვევების გარეშე.
* **კონცენტრაციის პრინციპი** განპირობებულია, ერთი მხრივ, დრამის პლურიმედიურობით, მეორე მხრივ კი პროდუქციისა და რეცეფციის კოლექტიურობით. ამ პრინციპში იგულისხმება დრამის მოქმედების შეზღუდულობა სასცენო პრეზენტაციებითა და მაყურებელთა აღქმის უნარით.
* **სასცენო-ტექნიკური და საზოგადოებრივი შეზღუდვები** ასევე დრამის პლურიმედიალობითაა გამოწვეული: ზოგი ქმედება და ხდომილება (მაგალითად, ფიზიკური ძალადობისა და ვნების) გადმოცემა სცენაზე შეუძლებელია ტექნიკური და ზნეობრივი მიზეზებით.

მოქმედება შეიძლება წარმოდგენილ იქნას ღიად და ფარულად. **ღია მოქმედება** გადმოიცემა თეატრის მედიალურ შესაძლებლობათა სრული სპექტრის გამოყენებით. ის არ არის დაკავშირებული რომელიმე მოქმედი პირის ხედვასთან, ე.ი. აპერსპექტივულია. **ფარული მოქმედება** ძირითადად ენობრივად გადმოიცემა და რომელიმე მოქმედი პირის პერსპექტივასთანაა დაკავშირებული, ე.ი. მისი თვალითაა დანახული და აღქმული. ფარული მოქმედება გამოსადეგია ისეთი სცენების წარმოსადგენად, რომელთა დადგმაც სცენაზე ტექნიკური ან საზოგადოებრივი შეზღუდვების გამო შეუძლებელია. ერთმანეთისგან განირჩევა სივრცობრივად ფარული მოქმედება და დროითად ფარული მოქმედება. პირველი მათგანი მიმდინარე მოქმედების პარალელურად ხორციელდება, თუმცა არა სცენაზე, არამედ სცენის მიღმა, წარმოსახვით სივრცეში, ან კულისებში (ინგლ. off stage). დროითად ფარულ მოქმედებაში კი იგულისხმება სცენებსა და გამოსვლებს შორის გამოტოვებული ქმედებები. ფარული მოქმედება დრამატულ ეკონომიას, ყურადღების გამახვილებასა და დაძაბულობის გამწვავებას ემსახურება. ფარული მოქმედების თხრობითი გადმოცემის ანალიზისას გასათვალისწინებელია:

1. დროითი ურთიერთმიმართება თხრობით გადმოცემულ მოვლენასა და თავად თხრობის აქტს შორის. თუ თხრობის აქტი წინ უსწრებს მომხდარს, საქმე გვაქვს **ექსპოზიციურ ნაამბობთან**. მონათხრობს, რომელიც ასახავს ერთდროულად მიმდინარე მოქმედებას, **ტეიქოსკოპია** (ხედვა კედლის მიღმა) ეწოდება. ე.წ. **ელჩის ნაამბობ**ში კი იგულისხმება დაგვიანებით გადმოცემული ამბავი.
2. თხრობითი გადმოცემის ექსპლიციტურობა. ფარული მოქმედება შეიძლება გადმოიცეს მწყობრი და თანმიმდევრული მოთხრობის სახით ან ბუნდოვანი მინიშნებებითა და ჟესტებიც, რომელთა ინტერპრეტაციაც მთლიანად მკითხველზეა დამოკიდებული.

ზოგჯერ ამბავი გადმოიცემა როგორც მედიების გამოყენებით, ისე ნარატიულად. სხვაგვარად რომ ითქვას: ერთი-და-იგივე მოქმედება შეიძლება გადმოიცეს რამდენჯერმე, მაგრამ სხვადასხვაგვარად. მოვლენების შესახებ მაყურებელს შეიძლება წინასწარ ეცნობოს ენობრივად, **პროგნოზი**ს ან გეგმის სახით. შემდეგ ეს მოვლენა შეიძლება დაიდგას და **განხორციელდეს** სცენაზე, ბოლოს კი იგი შეიძლება განიხილონ და ნარატიულად გადმოსცენ მოქმედმა პირებმა **რეტროსპექცი**ის ფარგლებში. ამგვარი გამეორებები არღვევს დრამატული ეკონომიის პრინციპს. მათი დანიშნულებაა ყირადღების გამახვილება მნიშვნელოვან მოვლენაზე, დაძაბულობის გამწვავება და განსხვავებული პერსპექტივების შეპირისპირება, რაც ხშირად კომიკურ ან ტრაგიკულ ეფექტს წარმოქმნის. ერთი-და-იმავე ამბის მრავალჯერადი გადმოცემა ნარატიულად და პლურიმედიულად აგრეთვე შეიძლება გამოხატავდეს კონტრასტს დაგეგმილ ქმედებასა და მის განხორციელებულ ვარიანტს შორის, ან წარმოაჩენდეს მოქმედი პირის გარდაქმნას მისივე საქციელის გავლენით.

*კითხვები:*

1. *გაანალიზეთ თქვენ მიერ შერჩეული დრამის მოქმედება. გამოყავით ძირითადი (საკვანძო) ქმედებები და ხდომილებები.*
2. *მოძებნეთ თქვენ მიერ შერჩეულ დრამაში ღია და ფარული მოქმედების მაგალითები. იმსჯელეთ მათი დანიშნულების შესახებ.*
3. *დააკვირდით თქვენ მიერ შერჩეული დრამის მოქმედებას და იმსჯელეთ, რამდენად მეორდება ერთი-და-იგივე მოვლენა. როგორია და რას ემსახურება ამგვარი გამეორება?*

ლექცია მეთერტმეტე

*მეთერთმეტე ლექცია დაეთმობა შემდეგ საკითხებს:*

1. *სიუჟეტური ხაზების კომბინაცია*
2. *დრამის არქიტექტონიკა*
3. *დრამის კომპოზიცია*

**სიუჟეტური ხაზების კომბინაცია**

დრამატული მოქმედება სიუჟეტური ხაზების კომბინაციაა. თითოეული სიუჟეტური ხაზი ქრონოლოგიურ და მიზეზშედეგობრივ მიმართებათა მეტ-ნაკლებად დახურული სისტემაა. სიუჟეტური ხაზების კომბინაცია შეიძლება იყოს თანწყობილი ან ქვეწყობილი.

სიუჟეტური ხაზების **თანწყობა** შეიძლება განხორციელდეს ქრონოლოგიური თანმიმდევრობით ან ურთიერთგადაფარვით. თანწყობილი სიუჟეტური ხაზები შეიძლება იყოს თანასწორი ღირებულების მქონე (ორი ან მეტი ძირითადი მოქმედება) ან იერარქიულად ურთიერთდაქვემდებარებული (ერთი მთავარი და ერთი ან რამდენიმე დაქვემდებარებული მოქმედება). ორი ან მეტი ძირითადი მოქმედების შემთხვევაში, თითოეული სიუჟეტური ხაზი ურთიერთქმედებს, მაგრამ ამასთან, ინარჩუნებს დამოუკიდებლობას. დაქვემდებარებულ მოქმედებებს კი მხოლოდ ძირითად მოქმედებასთან მიმართებაში გააჩნია გარკვეული დანიშნულება, დამოუკიდებლად ისინი სრულიად უფუნქციონი არიან.

სიუჟეტური ხაზები სხვადასხვაგვარად შეიძლება იყოს ერთმანეთთან დაკავშირებული. სიუჟეტური ხაზების ურთიერთდაკავშირებას შეიძლება ემსახურებოდეს:

* ქმედებათა და ხდომილებათა ინტერფერენცია (ურთიერთგავლენა): ერთი სიუჟეტური ხაზის ფარგლებში განხორციელებულმა ქმედებამ შეიძლება განაპირობოს მოქმედების განვითარება მეორე სიუჟეტურ ხაზში.
* მოქმედ პირთა კონსტელაციების ურთიერთგადაკვეთა: ერთი-და-იგივე მოქმედი პირ(ებ)ი შეიძლება შეგვხვდნენ ორი სხვადასხვა სიუჟეტური ხაზის ფარგლებში.
* სიტუაციური და თემატური ეკვივალენტობა: სხვადასხვა სიუჟეტური ხაზის ფარგლებში შეიძლება შეგვხვდეს მსგავსი სიტუაციები ან მოტივები.

რა არის სიუჟეტური ხაზების თანწყობის დანიშნულება? ამგვარ თანწყობას შეიძლება სხვადასხვაგვარი დანიშნულება ჰქონდეს, სახელდობრ, მრავალფეროვნების წარმოქმნა, დაძაბულობის გაძლიერება (სხვა სიუჟეტური ხაზის ჩართვისას ძირითადი სიუჟეტური ხაზის გაწყვეტით), სიუჟეტური ხაზების ერთმანეთთან დაკავშირება სიტუაციური და თემატური ეკვივალენტობის საფუძველზე, სიუჟეტური ხაზების ურთიერთარეკვლა პარალელებისა და კონტრასტების გამოყოფის მიზნით, მნიშვნელოვან ელემენტებზე ყურადღების გამახვილება, განზოგადება.

სიუჟეტური ხაზების **ქვეწყობის** ორი სახესხვაობა გამოიყოფა - ჩართული სიზმარი და თეატრი თეატრში.

**დრამაში ჩართული სიზმარი** მოიცავს ისეთ სიუჟეტურ ხაზებს, რომლებიც მოქმედი პირების წარმოსახვაში განხორციელებულ მოქმედებას ასახავს. მოთხრობილი სიზმრისა და სიზმარეული მონოლოგისგან განსხვავებით, დრამაში ჩართული სიზმარი სცენაზეა დადგმული და პლურიმედიულადაა გადმოცემული: სცენა წარმოაჩენს სიზმრებში ჩაძირული მოქმედი პირის ცნობიერებას, მის შინაგან სამყაროს. ’ობიექტური’ მოქმედებიდან სიზმარზე გადასვლაზე სხვადასხვა ენობრივი ან სასცენო სიგნალები მიანიშნებს ხოლმე. დრამაში ჩართული სიზმრის დანიშნულება მრავალგვარი შეიძლება იყოს. იგი შეიძლება ემსახურებოდეს მოქმედი პირის დახასიათებას, მისი მოტივაციის წარმოჩენას ან დრამისა და თეატრის ხელოვნურობის გამოაშკარავება-გაშიშვლებას. ამრიგად, დრამაში ჩართული სიზმარი ანტირეალისტური ხერხია, იგი ირიბად, მეტაფორულად გამოხატავს მთლიანი დრამატული მოქმედების წარმოსახვითობას.

**თეატრი თეატრში** დრამატული მოქმედების ისეთი მონაკვეთია, რომლის ფარგლებშიც დრამის პერსონალის ერთი ნაწილი მეორის წინაშე სპექტაკლს დგამს. თეატრი თეატრში იმეორებს დრამის გარე საკომუნიკაციო სისტემის მოდელს: ნამდვილი მაყურებლები მასში სცენაზე მსხდომი, ფიქტიური მაყურებლითაა ჩანაცვლებული, ნამდვილი სცენა - ფიქტიური სცენით სცენაზე, ნამდვილი ავტორი, ნამდვილი მსახიობი და ნამდვილი რეჟისორი კი - ფიქტიური ავტორით, ფიქტიური მსახიობითა და ფიქტიური რეჟისორით. ამ ხერხით ხორციელდება დრამის ფიქციურობის დამატებით გაძლიერება და გამოაშკარავება: თეატრში თეატრის მთავარი თემა თავად დრამა და თეატრია, რამაც უნდა დააფიქროს (ნამდვილი) მაყურებელი ყოფიერებასა და მოჩვენებითობას, სინამდვილესა და ფიქციურობას შორის არსებული ზღვრის შესახებ. თეატრი თეატრში სინამდვილეს - თეატრალურ ილუზიად, სამყაროს კი თეატრად აქცევს. დრამის ანალიზის დროს გასათვალისწინებელია რაოდენობრივი ურთიერთმიმართება თეატრში თეატრსა და ძირითად მოქმედებას შორის: თეატრს თეატრში შეიძლება შეზღუდული მოცულობა ჰქონდეს და მცირე ადგილი ეკავოს მთლიანი ნაწარმოების ფარგლებში; მაგრამ ასევე შესაძლებელია თეატრი თეატრში იკავებდეს ნაწარმოების ძირითად ნაწილს და ერთგვარ ჩარჩოდ აქცევდეს ’ნამდვილ’ მოქმედებას. სხვადასხვაგვარი შეიძლება იყოს თეატრში თეატრისა და ძირითადი მოქმედების პერსონალებს შორის კავშირიც: თეატრს თეატრში შეიძლება ჰქონდეს დამოუკიდებელი პერსონალი, ფიქტიურ როლებს შეიძლება ძირითადი ამბის მოქმედი პირები ასრულებდნენ, თეატრში თეატრის მსახიობები შეიძლება ძირითად მოქმედ პირებად იქცნენ, ძირითადი მოქმედი პირები შეიძლება ფიქტიურ მაყურებლებლად იქცნენ.

საჭიროა, განვასხვავოთ ერთმანეთისგან სიუჟეტური ქვეწყობის აღწერილი სახეობები და ძირითადი მოქმედების მონაკვეთები, რომელთა ფარგლებშიც რამდენიმე მოქმედი პირი სხვა მოქმედი პირ(ებ)ის მოტყუებას ცდილობს თავისი პირმოთნე და ყალბი საქციელით.

**დრამის არქიტექტონიკა**

დრამის მაკროსტრუქტურა დანაწევრებულია მომცრო ერთეულებად. ზედაპირული სტრუქტურის (არქიტექტონიკის) დონეზე ამგვარი დანაწევრება ხორციელდება კონფიგურაციის შეცვლის, დრო-სივრცითი უწყვეტობის რღვევისა (მოქმედების ადგილის ანდა დროის შეცვლა) და ისეთი დამატებითი მინიშნებების საფუძველზე, როგორებიცაა ქოროს სიმღერა, ინტერლუდია, ფარდის დაშვება და შესვენება (ანტრაქტი). ზედაპირული სტრუქტურის ერთეულებია მოქმედებები, სცენები და გამოსვლები.

დრამის მაკროსტრუქტურის უმცირესი ერთეულია **გამოსვლა**. მისი საფუძველია კონფიგურაციის ნაწილობრივი ცვლა დრო-სივრცითი უწყვეტობის შენარჩუნებით.

გამოსვლების ერთობლიობას, რომელიც ყველა მოქმედი პირის გასვლით (კონფიგურაციის სრული ცვლით) ანდა დრო-სივრცითი უწყვეტობის რღვევით სრულდება, **სცენა** ან **მოქმედება** ეწოდება.

გამოიყოფა დრამის არქიტექტონიკული დანაწევრების ორი ტრადიცია - შექსპირისეული და ფრანგული. შექსპირისეული ტრადიციის მიხედვით დრამა იყოფა გამოსვლებად, სცენებად და მოქმედებებად; ფრანგული ტრადიციის მიხედვით კი დრამა იყოფა სცენებად და მოქმედებებად.

**დრამის კომპოზიცია**

სიღრმისეული სტრუქტურის (კომპოზიციის) დონეზე დანაწევრებას საფუძვლად უდევს სემანტიკურ-ლოგიკური პრინციპები. კლასიკურ დრამაში ამგვარი პრინციპებია **ერთიანობა** და **მთლიანობა**. ერთიანობაში იგულისხმება, რომ დრამას ერთადერთი ძირითადი მოქმედება აქვს; მთლიანობაში კი - ის, რომ დრამაში არაფერია ზედმეტი და მას არაფერი აკლია. კლასიკურ დრამაში მოქმედება კვანძის ერთმნიშვნელოვანი, საბოლოო გახსნისკენ არის მიმართული. XIX საუკუნის გერმანელი თეორეტიკოსისა და დრამატურგის, გუსტავ ფრაიტაგის მოდელის მიხედვით, დრამატული მოქმედება ხუთ საფეხურს მოიცავს. ესენია: ექსპოზიცია, აღმავალი მოქმედება, კულმინაცია, დაღმავალი მოქმედება და კატასტროფა.

კულმინაცია

(პერიპეტია)

ექსპოზიცია კატასტროფა

*გამოსახულება 13. კლასიკური დრამის მოქმედების სიღრმისეული სტრუქტურა.*

ექსპოზიციაში აღწერილია კონფლიქტის მომასწავებელი საწყისი მდგომარეობა. პროტაგონისტის ან ანტაგონისტის გადამწყვეტი ქმედებების შედეგად კონფლიქტი უფრო-და-უფრო მწვავდება, ვიდრე მწვერვალს არ მიაღწევს. ამის შემდეგ, ტრაგიკული შემთხვევის შედეგად, იწყება პროტაგონისტის დაცემა ან სრულად იცვლება მოქმედების მიმართულება. დასასრული ფერხდება დაძაბული, გაურკვეველი სიტუაციით, რომელშიც იმედის ნაპერწკალი გაიელვებს, თუმცა ბოლოს ყველაფერი მაინც გარდაუვალი კატასტროფით სრულდება.

ახალი ეპოქის (მოდერნის) დრამატურგიაში ხშირია კლასიკური დრამის კომპოზიციური პრინციპების რღვევა. ქარიშხლისა და შეტევის ეპოქის, ნატურალისტურ, ბერტოლტ ბრეჰტის ეპიკურ, აბსურდისტულსა და დოკუმენტურ დრამებში გვხვდება კომპოზიციის ე.წ. ღია ფორმები. კლასიკური დრამის კომპოზიციის **დახურული** და თანამედროვე დრამის **ღია** ფორმებს შორის განსხვევებები ამგვარია:

|  |  |
| --- | --- |
| **დახურული კომპოზიცია** | **ღია კომპოზიცია** |
| * მიზანმიმართული ქმედებები, დინამიკურობა * დახურული, იერარქიულად დანაწევრებული მთლიანობა * მოქმედების სწორხაზოვანი მიზანმიმართულობა (ფინალურობა) * მოქმედება - ძირითადი არქიტექტონიკული ერთეული * იდეა წარმართავს ფაბულას * მოქმედი პირის ტიპიზაციური კონცეფცია * ცნობიერება დომინატურია * ქვეწყობილი (რთული) წინადადებები * მკაფიოდ და გასაგებად აგებული რეპლიკები * თვალსაჩინოდ მცირერიცხოვანი პერსონალი * დრო-სივრცითი სტრუქტურის კონცენტრირებული ეკონომიურობა | * ხდომილება, სტატიკურობა * სიუჟეტური ხაზების მოუწესრიგებელი ანსამბლი (ერთობლიობა) * მოქმედების განმეორებადობა, ციკლურობა და კონტრასტულობა * სცენა - ძირითადი არქიტექტონიკული ერთეული * მოქმედი პირების ინდივიდუალური ხედვაა გადამწყვეტი * მოქმედი პირის ინდივიდუალისტური კონცეფცია * არაცნობიერი უფრო მნიშვნელოვანია * თანწყობილი (მარტივი) წინადადებები * დარღვეული, შეუმდგარი კომუნიკაცია * მრავალრიცხოვანი პერსონალი იერარქიული დაჯგუფების გარეშე * პანორამულობა და კონკრეტული დეტალების სიმრავლე |

*კითხვები:*

1. *გაანალიზეთ თქვენ მიერ შერჩეული დრამის მოქმედება. გამოყავით ძირითადი და მეორეხარისხოვანი სიუჟეტური ხაზები და გაარკვიეთ მათ შორის ურთიერთმიმართება.*
2. *გაანალიზეთ თქვენ მიერ შერჩეული დრამის არქიტექტონიკა. რა არის არქიტექტონიკული ერთეულების ცვლის საფუძველი განხილულ ტექსტში?*
3. *გაანალიზეთ თქვენ მიერ შერჩეული ნაწარმოების კომპოზციცია (სიღრმისეული სტრუქტურა). იმსჯელეთ, რამდენად ღია ან დახურულია იგი. დაასაბუთეთ თქვენი მოსაზრება.*

ლექცია მეთორმეტე

*მეთორმეტე ლექცია დაეთმობა შემდეგ საკითხებს:*

1. *სინამდვილე და ფიქცია დრამაში*
2. *დრამის სივრცობრივი სტრუქტურა*

**სინამდვილე და ფიქცია დრამაში**

დრო, სივრცე და მოქმედი პირები დრამატული ტექსტის კონკრეტული კატეგორიებია. დრამის გარე და შიგა საკომუნიკაციო სისტემების, სინამდვილისა და ფიქციის უშუალო ურთიერთკავშირი თავისებურად აისახება დროისა და სივრცის დრამატულ კატეგორიებზე: ნამდვილ მსახიობს მოქმედი პირი შეესაბამება, ნამდვილ სცენას - მოქმედების ადგილი, ნამდვილ კოსტუმს - ფიქტიური ჩაცმულობა, ნამდვილ რეკვიზიტს კი - ფიქტიური ნივთი. ნამდვილსა და ფიქტიურ დეიქსისს[[1]](#footnote-1) შორის განსხვავება მიზანმიმართულადაა გაშიშვლებული ეპიკურ თეატრში. თუმცა ეს განსხვავება შეიძლება გაუქმდეს, თუ ფიქტიური დეიქსისი გაქრება. ასეთი შემთხვევები თავს იჩენს, როდესაც დადგმა თეატრიდან სინამდვილეში გადაინაცვლებს (ქუჩის თეატრი, ე.წ. ჰეფენინგი), ან სცენაზე ე.წ. თეატრი თეატრში დაიდგმება.

ტრადიციულ დრამაში გაბატონებული იყო **დროისა და სივრცის ერთიანობის ნორმა**. ამ ნორმის მიხედვით, მთელ დრამატულ ტექსტში დაცული უნდა ყოფილიყო მთლიანი ტექსტის დროითი და სივრცობრივი უწყვეტობა და იგრძალებოდა მოქმედების ადგილის ცვლა და დროითი ნახტომები. მეთვრამეტე საუკუნეში დროისა და სივრცის ერთიანობის ნორმა უქმდება. თუმცა დღევანდელ დრამატურგიაშიც გამოიყოფა **დახურული** და **ღია** დრო-სივრცითი სტრუქტურა. დრამატული დრო და სივრცე დახურულია, თუკი შენარჩუნებულია ადგილის ერთიანობის პრინციპი და სპექტაკლის რეალური ხანგრძლივობა სრულად შეესაბამება მოქმედების ხანგძლივობას. დრო-სივრცითი სტრუქტურა ღიაა, თუ დრამატული დრო და სივრცე ცვალებადია და მათი უწყვეტობა დარღვეულია. ამ შემთხვევაში დრამატული კომპოზიციის ’წარმომქნელად’ უნდა მოვიაზროთ მთხრობლის მსგავსი ინსტანცია, რომელიც თავისი განზრახვისა და ამბის გადმოცემის სტრატეგიის მიხედვით განალაგებს მოქმედების ერთეულებს. ასევე შესაძლებელია, სივრცის ერთიანობის მიუხედავად ერთმანეთს აცდეს სპექტაკლის ხანგრძლივობა და მოქმედების (ფიქტიური) ხანგრძლივობა. მაგრამ უფრო ძნელად წარმოსადგენია ღია სივრცობრივი სტრუქტურა (ადგილების ცვალებადობა) დროით უწყვეტობასთან ერთად.

**დრამის სივრცობრივი სტრუქტურა**

დრამა სივრცობრივი ხელოვნებაა. შესაბამისად, სივრცეს დრამაში სემანტიკური (შინაარსობრივი) დატვირთვა ენიჭება. ამ მხრივ, მნიშვნელოვანია:

* მოქმედი პირებისა და ნივთების განლაგება თითოეული სასცენო სურათის ფარგლებში (მარჯვნივ / მარცხნივ, წინ / უკან, ქვემოთ / ზემოთ). მოქმედ პირებს შორის სივრცობრივი დაშორება შეიძლება მათ შორის კონფლიქტზე მიანიშნებდეს, სიახლოვე კი - თანხმობაზე. იმის მიხედვით, მოქმედი პირები ზემოთ არიან განლაგებულნი თუ ქვემოთ, შეიძლება გადმოიცეს მათი იერარქიული ურთიერთმიმართება.
* სივრცობრივი ურთიერთმიმართება სასცენო სურათსა და კულისებს (ინგლ. off stage) შორის. მაყურებელთათვის დაფარული სივრცე, კონტექსტის შესაბამისად, შეიძლება ნიშნავდეს თავშესაფარსაც და საფრთხის წყაროსაც.
* ურთიერთმიმართება სხვადასხვა სასცენო სურათს შორის.

თუ სასცენო სურათი ნამდვილი, რეციპიენტის გარემომცველი, სივრცობრივი კონტექსტის მსგავსია, სივრცეს სატირული დანიშნულება შეიძლება ჰქონდეს. სხვადასხვაგვარი შეიძლება იყოს ურთიერთმიმართება სივრცესა და ამბავს შორის: ხშირად ამგვარ ურთიერთმიმართებას საფუძვლად უდევს წარმოდგენა ბუნებაზე, რომელიც ადამიანს ’თანაუგრძნობს’; დრამატული სივრცეც მოქმედი პირის განცდებს ან მდგომარეობას გადმოსცემს. მაგრამ სივრცესა და ამბავს შორის კონტრასტსაც თავისი დანიშნულება აქვს; იგი დრამატულ ირონიას გამოხატავს.

დრამის ისტორიაში იცვლებოდა **დრამატული სივრცის კონცეფციაც**. ცვლილებები უმეტესად ორ ურთიერთსაწინააღმდეგო პოლუსს შორის ხორციელდებოდა. ეს პოლუსებია: **აბსტრაქტული სტილიზაცია** და **რეალისტური კონკრეტულობა**. პირველ შემთხვევაში, დრამატული სივრცე მოქმედი პირის შინაგან სამყაროს, მის ცნობიერებასა და სულიერ მდგომარეობას გამოხატავს. მეორე შემთხვევაში კი დრამატული სივრცე სინამდვილის მიბაძვას ემსახურება და ამ მიზნით მრავალ სანახაობრივ ხერხს იყენებს. სივრცის სტილიზებურ კონცეფციას ახასიათებს მწირი, მაგრამ სიმბოლური მნიშვნელობებით დატვირთული რეკვიზიტი.

**სივრცის გადმოცემის ხერხები** დრამატული კოდებისა და არხების რეპერტუარს განეკუთვნება. გამოიყოფა სივრცის გადმოცემის ენობრივი და არაენობრივი ხერხები. სივრცის გადმოცემის ენობრივი ხერხებია:

* ე.წ. **სიტყვიერი კულისები** (= გამოთქმული სივრცე), ე.ი. სივრცობრივი კონტექსტის თემატიზება მოქმედი პირების რეპლიკებში. სიტყვიერი კულისები სასცენო პრეზენტაციის ხერხების შეზღუდულობის ერთგვარი კომპენსაციაა: ენობრივმა ინფორმაციამ უნდა შეავსოს არაენობრივი. თუმცა ანალიზის დროს გასათვალისწინებელია, რომ სიტყვიერი კულისები მაინც მათი წარმომთქმელი მოქმედი პირის სუბიექტურ პერსპექტივასთანაა დაკავშირებული.
* **სასცენო მითითებები**, რომლებიც მეორად ტექსტში გვხვდება, სრულად ექვემდებარება პლურიმედიულ დაკონკრეტებას.

სივრცის გადმოცემის არაენობრივი ხერხებია:

* სასცენო სურათი (კულისები, განათება და ა.შ.)
* ქმედების საფუძველზე წარმოსადგენი სივრცე: მოქმედი პირების მოძრაობა და ქმედება მაყურებელს უბიძგებს, წარმოიდგინოს გარკვეული სივრცობრივი გარემოცვა.

ამრიგად, დრამატულ ტქსტში განსხვავებულია ნივთების ’რეალურობის’ ხარისხიც. ისინი შეიძლება წარმოდგენილი იყონ როგორც ოპტიკურად და ჰაპტიკურად კონკრეტული ობიექტები, ენობრივად თემატიზებული ან ენობრივად ნაგულისხმევი (მეტაფორული) ობიექტები.

*კითხვები:*

1. *დააკვირდით თქვენ მიერ შერჩეული ნაწარმოების დროითსა და სივრცობრივ სტრუქტურას და გაარკვიეთ, ღიაა იგი თუ დახურული?*
2. *რამდენად დაცული ან დარღვეულია თქვენ მიერ შერჩეულ ნაწარმოებში დროისა და სივრცის ერთიანობის წესი?*
3. *შეარჩიეთ განსახილველ ტექსტში სივრცობრივად საინტერესო მონაკვეთები და გაანალიზეთ სივრცის სემანტიკა.*
4. *დრამატული სივრცის რომელი კონცეფციაა გამოყენებული თქვენ მიერ შერჩეულ ნაწარმოებში?*
5. *მოძებნეთ სივრცის გადმოცემის ხერხები განსახილველ დრამაში და გაარკვიეთ, რომელი სახეობა უფრო ხშირად გვხვდება.*

ლექცია მეცამეტე

*მეცამეტე ლექცია დაეთმობა შემდეგ საკითხებს:*

1. *დრამატული დროის მიმართება თანადროულ სინამდვილესთან*
2. *დრამატული დროის ორი განზომილება*
3. *დრამატული დროისა და ნამდვილი დროის ურთიერთმიმართება*
4. *დრამატული დროის კონცეფცია*
5. *დრამატული მოქმედების სიჩქარე*

*გაიხსენეთ დროის ძირითადი ნარატოლოგიური კატეგორიები (მოთხრობილი და სათხრობი დრო, პროლეფსისები და ანალეფსისები; პაუზა, ელიფსი, სასცენო, განგრძობითი და სუმარული თხრობა...).*

**დრამის დროითი სტრუქტურა**

დრამატულ ტექსტში უმეტესად აწმყო დროის გრამატიკული ფორმები გვხვდება. მაგრამ სხვადასხვაგვარია ტექსტის მიმართება თანადროულ სინამდვილესთან, სახელდობრ, გამოიყოფა ორი ძირითადი ტენდენცია:

* **აქტუალიზაცია**: დრამატული ტექსტი უკავშირდება რეციპიენტის თანადროულობას, თუმცა ეს არ ნიშნავს რეალისტურობას. მაგალითად, კლასიციზმის ეპოქის ფრანგულ დრამატურგიაში ანტიკური სიუჟეტების გათანამედროვება ხელოვნურობისა და **ანაქრონიზმები**ს გამო ძალიან შორს იყო სინამდვილისგან.
* **ისტორიზაცია**: დრამატულ ტექსტში ცოცხლდება მითოსური ან ისტორიული წარსული. **არქაიზმები**ს გამოყენებით ამგვარი დრამები ერთგულნი არიან შესაბამისი ეპოქის კოლორიტისა და მეტყველების მიმართ. მაგრამ ეს არ გამორიცხავს ამ ტექსტებში დასმული პრობლემების აქტუალობას (მაგალითად, მეცხრამეტე საუკუნის ისტორიული დრამები).

დრამატულ დროს ორი ძირითადი განზომილება აქვს: **თანმიმდევრულობა** (სუქცესია) და **ერთდროულობა** (სიმულტანურობა). თანმიმდევრულობის კონვენციური ნორმის ფარგლებში გამოსვლებსა და სურათებში წარმოდგენილი სიტუაციების თანმიმდევრობა ემთხვევა ამბის ფიქტიურ ქრონოლოგიას. თანმიმდევრულობის პრონციპი შეიძლება დაირღვეს, თუ სცენაზე თანმიმდევრობით დადგმული სიტუაციები ქრონოლოგიურად ერთსა-და-იმავე დროს მოხდა. თანმიმდევრულობის შენარჩუნება შეუძლებელია ეპიკური კომუნიკაციის სიტუაციის შემთხვევაშიც, რადგან ეპიკური კომენტარი განაპირობებს ფიქტიური დროის შეჩერებას. და ბოლოს, მონოლოგები, რომლებშიც მოქმედი პირის ცნობიერებაში მიმდინარე პროცესებია გადმოცემული, ასევე გამორიცხავენ თანმიმდევრულობას.

ერთდროულობის პრინციპში იგულისხმება ინფორმაციების ერთდროული გადმოცემა, რაც დრამის პლურიმედიალობის ბუნებრივი შედეგია. ასევე შეიძლება სცენაზე ერთდროულად იყოს წარმოდგენილი სხვადასხვა ქმედება ან სიტუაცია. ამისთვის ზოგჯერ სასცენო სივრცის გადატიხვრაც ხდება საჭირო. ერთდროული ქმედებების ნაწილი შეიძლება სცენის მიღმაც განხორციელდეს (ინგლ. off stage), ამგვარი ქმედებების გადმოსაცემად გამოიყენება აკუსტიკური სიგნალები, ტეიქოსკოპია ან ელჩის ნაამბობი.

დროის გადმოცემა და ქრონოლოგიური თანმიმდევრობის დაკონკრეტება სხვადასხვაგვარად შეიძლება, სახელდობრ:

* დროსთან დაკავშირებული ინფორმაციის საფუძველზე: მოქმედების დრო შეიძლება დაზუსტდეს სასცენო მითითებებში, ეპიკური კომენტატორის რეპლიკებში, პროექციებში, დაფებზე, მოქმედი პირების რეპლიკებში, კოსტიუმებისა და სასცენო სურათის საფუძველზე.
* სხვადასხვაგვარი შეიძლება იყოს თავად დაკონკრეტების ხარისხი: სასცენო სურათებს / გამოსვლებს შორის ქრონოლოგიური ურთიერთმიმართება შეიძლება იყოს გაურკვეველი ან აშკარა.
* მოქმედების დროს ხშირად სემანტიკურ დატვირთვაც აქვს: შემთხვევითი არ არის ხოლმე კონკრეტული ისტორიული ეპოქის არჩევანი, წელიწადის დროის დაკონკრეტება (ტრაგედიაში - შემოდგომა და ზამთარი, კომედიაში - გაზაფხული და ზაფხული), დღის მონაკვეთის მითითება (ღამე წარმოსახვასთან, ოცნებასთან, ზებუნებრივთანაა დაკავშირებული; დღე - გონებასა და სინამდვილესთან; შუაღამე - საფრთხესთან; განთიადი - გამოფხიზლებასა და ილუზიების დაკარგვასთან; კომედიაში - განთიადი, შუადღე და საღამო სიმბოლურად მიანიშნებს აღორძინებაზე, დამწიფებასა და სრულქმნაზე).

ურთიერთმიმართება ფიქტიურსა და ნამდვილ დროს შორის

ნამდვილი დრო მხოლოდ დადგმის საფუძველზე შეიძლება გაიზომოს, იგი შეესაბამება სპექტაკლის ხანგრძლივობას. ფიქტიური დრო კი ტექსტშია დაზუსტებული. ერთმანეთისგან განირჩევა პირველადი, მეორადი და მესამედი ფიქტიური დრო:

* **პირველადია დრო**, რომელიც უშუალოდ არის სცენაზე წარმოდგენილი.
* **მეორადი დრო** მოიცავს როგორც სცენაზე წარმოდგენილ მოქმედებას, ისე დაფარული ქმედებებს.
* **მესამედია დრო**, რომელიც ძირითადი მოქმედების წინარე ამბავს ან მომავალში მოსახდენ მოვლენებს უკავშირდება.

პირველადი, მეორადი და მესამედი დრო შეიძლება ფარავდეს ერთმანეთს, თუ დრამაში მნიშვნელობა არ ენიჭება წინარე ამბავსა და მომავალში მოსახდენ მოვლენებს, და არცერთი ქმედება არ არის გამოტოვებული. ამრიგად, ე.წ. დახურულ დროით სტრუქტურაში პირველადი და მეორადი დროები ერთმანეთს შეესაბამება, ღია დროით სტრუქტურაში კი - პირველად და მეორად დროით სტრუქტურებს შორის დიდი განსხვავებაა.

მეორადი დროის ფარგლებში დროის შეკუმშვა შეიძლება განხორციელდეს სცენაზე ან სცენის მიღმა. **არასასცენო შეკუმშვა** ნიშნავს ამბის მონაკვეთების, ფარული მოქმედების, წინარე და მომავალში მოსახდენი მოვლენების გამოტოვებას სასცენო პრეზენტაციაში. ამგვარ გამოტოვებაზე შეიძლება მიანიშნებდეს რეპლიკებში მოცემული ინფორმაცია მომავლისა და წარსულის შესახებ, მოქმედი პირების ქმედებები და ა.შ.. **სასცენო შეკუმშვის** შემთხვევაში ქმედებები გამოტოვებული ან საგრძნობლად შემოკლებულად არის გადმოცემული ისე, რომ მითითებული (ფიქტიური) დრო არ ემთხვევა დადგმის (ნამდვილ) დროს. **დროის განგრძობა** დრამატულ ხელოვნებაში იშვიათია, რადგან ფიქტიური მოქმედების ხანგრძლივობა უმეტესად აღემატება დადგმის ნამდვილ დროს. როგორც დროის სასცენო შეკუმშვა, ისე მისი განგრძობა სრულად არის დამოკიდებული განსხვავებაზე მოქმედი პირების რეპლიკებში მინიშნებული დროის ხანგძრლივობასა და სპექტაკლის ნამდვილ ხანგრძლივობას შორის. იშვიათად გვხვდება ე.წ. **ორმაგი დროის ხერხი** (ინგლ. Double Time), რომელშიც ურთიერთგამომრიცხავი ქრონოლოგიური მინიშნებების ერთობლიობა იგულისხმება.

დრამატული დროის კონცეფცია

დრამატული ტექსტის დროითი სტრუქტურა ასახავს დროის აღქმას, რომელიც გაბატონებულია შესაბამის ეპოქაში. გამოიყოფა დრამატული დროის ექვსი კონცეფცია:

1. **ობიექტური ქრონომეტრია**
2. **დროის სუბიექტური აღქმა** (წინააღმდეგობრივი ქრონოლოგია, დროის შეკუმშვა და გაფართოება)
3. **პროგრესია** (მდგომარეობის მუდმივი ცვალებადობა, თითოეული ქმედების საფუძველზე იცვლება სიტუაცია)
4. **სტატიკა** (ერთი მდგომარეობის განგრძობა, ხანგრძლივი და განმეორებითი ხდომილებები)
5. **სწორხაზოვნება**
6. **ციკლურობა** (ერთი-და-იგივეს გამეორება)

ტრადიციულ დრამატულ ნორმას (მაგალითად, კლასიცისტური ტრაგედია) შეესაბამება დროის ობიექტური, პროგრესიული, სწორხაზოვანი კონცეფციები. ამ ნორმის რღვევა იჩენს თავს დრამატული დროის სუბიექტურ, სტატიკურსა და ციკლურ კონცეფციებში, რომლებიც მოდერნისტულ, ერთმოქმედებიან დრამებში გვხვდება.

**სიჩქარე**

დრამატული მოქმედების სიჩქარის გასაანალიზებლად საჭიროა ერთმანეთისგან გავმიჯნოთ ანალიზის ორი დონე - ტექსტის ანალიზის დონე და სასცენო დადგმის ანალიზის დონე. მითითებები მოქმედების სიჩქარის შესახებ შეიძლება გათვალისწინებულ ან გამიზნულად უგულებელყოფილ იქნას პლურიმედიულ დადგმაში. ამასთან, დრამა როგორც ლიტერატურული ტექსტი სრულად ვერასდროს ვერ განსაზღვრავს პლურიმედიულ დადგმას.

მოქმედების სიჩქარე ზედაპირული სტრუქტურის დონეზე შეესაბამება მოქმედ პირთა მოძრაობის სიჩქარეს, მათი რეპლიკებისა და კონფიგურაციების ცვლის სიხშირეს. მოქმედების სიჩქარე სიღრმისეული სტრუქტურის დონეზე კი დამოკიდებულია მდგომარეობის ცვლის სიხშირეზე. მხოლოდ ორივე დონეზე სიჩქარის თანხვედრის შემთხვევაში შეიძლება შეექმნას რეციპიენტს შთაბეჭდილება, რომ მოქმედება სწრაფად ან ნელა ვითარდება. მაგალითად, მოქმედების სწრაფი სიჩქარე განპირობებულია მოკლე, სწრაფად მონაცვლე რეპლიკებით, რომელთა საფუძველზეც სწრაფად იცვლება მდგომარეობა და მოქმედ პირთა კონფიგურაცია. რაც უფრო გრძელია რეპლიკები და რაც უფრო მდგრადი და უცვლელია კონფიგურაცია, მით უფრო ნელია მოქმედების სიჩქარე. მოქმედების სიჩქარე აშკარაა, თუ რეპლიკები სწრაფად ენაცვლება ერთმანეთს და ხშირია კონფიგურაციის ცვლა. მთლიანი ტექსტის მოქმედების სიჩქარე დამოკიდებულია ურთიერთმიმართებაზე მდგომარეობის ცვლილებების რაოდენობასა და მეორად დროს შორის. მაგალითად, კლასიკური დრამის მოქმედება - დროითი და სივრცობრივი დახურულობითა და პერიპეტიებით აღსავსე კონფლიქტით - უფრო სრწაფია, ვიდრე მოდერნისტული დრამის. თუმცა მოქმედების სიჩქარე უმეტესად ცვალებადია და განსხვავებული მოქმედების განვითარების სხვადასხვა საფეხურზე. სიჩქარის ვარიაციის საფუძველზე ინტენსიური ხდება დრამატული დაძაბულობა.

*კითხვები:*

1. *გაანალიზეთ თქვენ მიერ შერჩეული დრამის დროითი სტრუქტურა. როგორია ნაწარმოების დროის მიმართება თანამედროვეობასთან, რომელი ტენდენცია იჩენს თავს - აქტუალიზაცია თუ ისტორიზაცია?*
2. *რამდენად კონკრეტდება განსახილველ ნაწარმოებში მოქმედების დრო და როგორია მისი სემანტიკური დატვირთვა (სიმბოლური მნიშვნელობა)?*
3. *რამდენად იჩენს თავს თქვენ მიერ შერჩეულ ტექსტში განსხვავება პირველად, მეორად და მესამედ დროებს შორის? რამდენად გვხვდება სასცენო ან არასასცენო შეკუმშვები და განგრძობები?*
4. *როგორია დრამატული დროის კონცეფცია თქვენ მიერ შერჩეულ ნაწარმოებში?*
5. *როგორია მოქმედების სიჩქარე თქვენ მიერ განსახილველ დრამაში?*

*დანართი 1*

*(ლექცია 1)*

*დავალება 1. რა არის დრამა? შეავსეთ ასოციოგრამა:*

*დავალება 2. შეადარეთ ერთამენთს ქვემოთ წარმოდგენილი ორი ამონარიდი. ორივე მათგანში გადმოცემულია მოქმედება, მაგრამ სხვადასხვაგვარად. შეავსეთ ცხრილი.*

|  |  |
| --- | --- |
| *ნიმუში 1*  ბეკინა სამანიშვილი, რასაკვირველია, ღარიბი აზნაური იყო, გვარიანი ღარიბიც. აბა, რა სიმდიდრეს მოასწავებდა ის ოცდაათი ურემი სიმინდი, ორმოცი ჩაფი ღვინო და ათიოდე ბათმანი ლობიო, მის მამულს რომ შემოჰქონდა და რითაც თავს ირჩენდა წლიდან-წლამდის ბეკინას ოჯახი.  მაგრამ ბეკინას კი თავისი თავი მდიდრებში მოჰქონდა და ვინ იქნებოდა, რომ თავის სიღარიბეზე ერთი სიტყვა წამოეცდევინებინა  ბეკინასთვის? როგორც იმერეთში ამბობენ, ერთობ გადაპრანჭული იყო ჩვენი ბეკინა.  როცა შინაურობაშიაც ლაპარაკს გააბამდა ბეკინა თავის გამოულეველ სარჩოზე, ღონიერ ლუკმაზე, მისი ერთადერთი ცოლშვილიანი ვაჟიშვილი პლატონი, თუმცა ტრაბახობად მიაჩნდა მოხუცებული მამის ასეთი სიტყვა, მაინც არას ეუბნებოდა საწინააღმდეგოს [...]  (დავით კლდიაშვილი, *სამანიშვილის დედინაცვალი*) | *ნიმუში 2*  უბრალოდ მორთული ოთახი მართას სახლში.  მართა და პელაგია  მართა: ახლავე აქ მომიყვანე ჩემი ნათლული, პელაგია ჩემო!.. ამ საღამოს მესტუმრება ონისიმე მათარაძის ბიძაშვილის - ედუკიას შვილი... ხარაბაძეს რომ ჰყავს, ეგებ ღმერთი შეგვეწიოს და ჩემი ნატალიას ბედმა გასჭრას!..  პელაგია: მიშველე, ჩემო ბატონო, ჩემო მწყალობელო!.. იცხონე სული... მოისხი ჩემი შვილების მადლი!.. ერთი, ერთი ვინმე... რას დავეძებ, ვინ იქნება, სახლში სიძედ შემომაყვანიე და გაჭირვებისაგან მიხსენი. ერთი ვინმე პირველი მაშოვნინე და მერე მე ვიცი... საშველს არ ვაღირსებ, სანამ თითო სიძე თითო ცოლის დას არ გამათხოვებინებს... შენ არ მომიკვდე!  მართა: ეგ ძალიან მოგიფიქრებია, პელაგია!.. ხა, ხა, ხა!..  (დავით კლდიაშვილი, *დარისპანის გასაჭირი*) |

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
|  | *ნიმუში 1* | *ნიმუში 2* |
| *მოქმედება გადმოცემულია უშუალოდ / გაშუალებულად.* |  |  |
| *მოქმედება ვითარდება ახლა / წარსულში.* |  |  |
| *დომინანტური ენობრივი ფორმაა თხრობა / დიალოგი.* |  |  |

*დავალება 3. გაიხსენეთ თქვენი თეატრალური გამოცდილება და განმარტეთ, რომელი კოდები (ნიშანთა სისტემები) გამოიყენება დადგმაში მოქმედების / განწყობის / ვითარების გადმოსაცემად და რამდენად განსხვავდება ამით დრამა ეპიკისგან. მონიშნეთ:*

დრამაში გამოიყენება:

❒ ენობრივი კოდი

❒ ოპტიკური კოდი

❒ აკუსტიკური კოდი

ეპიკაში გამოიყენება:

❒ ენობრივი კოდი

❒ ოპტიკური კოდი

❒ აკუსტიკური კოდი

დრამის ამ თავისებურებას ეწოდება: \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

*დავალება 4. მიუსადაგეთ ინფორმაციის გადაცემის ტიპები კოდებს. შეავსეთ ცხრილი:*

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| *ოპტიკური* | | *აკუსტიკური* | |
| *ენობრივი* | *არაენობრივი* | *ენობრივი* | *არაენობრივი* |
|  |  |  |  |

წარწერები, აღნაგობა, რეკვიზიტი, რეპლიკები, გამომეტყველება, ნიღაბი, ჟესტები, რუპორი, სასცენო დიზაინი, ჩაცმულობა, ხმები, ინტონაცია, ფრაზეოლოგია, მდებარეობა, პროექციები, ხმის თავისებურებები (ტემბრი), ქმედება, მეტყველების სიჩქარე, მუსიკა, მიმიკა, განათება, მსახიობის მეტყველების სტილი, სცენის კონსტრუქცია.

*ამ ტიპების რეპერტუარიდან რომელი უკავშირდება მოქმედ პირს და რომელი - სცენას?*

|  |  |
| --- | --- |
| *მოქმედი პირი:* |  |
| *სცენა:* |  |

*დავალება 5. შეადარეთ ერთმანეთს ეპიკური ტექსტისა და დრამის (სპექტაკლის) პროდუქციისა და რეცეფციის თავისებურებები. მონიშნეთ:*

დრამის პროდუქციასა და რეცეფციაში მონაწილეობენ:

❒ ავტორი

❒ დრამატურგი

❒ თეატრის დირექტორი

❒ რეჟისორი

❒ მსახიობები

❒ კოსტუმისა და ნიღბის მხატვარი

❒ სცენოგრაფი

❒ გამნათებელი

❒ მაყურებელი

❒ მკითხველი

ეპიკური ტექსტის პროდუქციასა და რეცეფციაში მონაწილეობენ:

❒ ავტორი

❒ დრამატურგი

❒ თეატრის დირექტორი

❒ რეჟისორი

❒ მსახიობები

❒ კოსტუმისა და ნიღბის მხატვარი

❒ სცენოგრაფი

❒ გამნათებელი

❒ მაყურებელი

❒ მკითხველი

*დავალება 6. შეაჯამეთ განხილული საკითხები და ჩამოთვალეთ დრამის ოთხი ძირითადი თავისებურება:*

1. \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_
2. \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_
3. \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_
4. \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

*დავალება 7. დააკვირდით ქვემოთ წარმოდგენილ მონაკვეთს, მიუსადაგეთ ტექსტობრივ სეგმენტებს ჩამოთვლილი სახელწოდებები:*

*1. მოქმედ პირთა რეპლიკები \_\_\_ \_\_\_*

*2. სათაური \_\_\_*

*3. ქვესათაური \_\_\_*

*4. ეპიგრაფი, მიძღვნა, წინათქმა \_\_\_*

*5. სიტყვიერი კულისები \_\_\_*

*6. მოქმედ პირთა ნუსხა \_\_\_*

*7. მოქმედებებისა და გამოსვლების აღნიშვნები \_\_\_*

*8. სასცენო მითითებები \_\_\_ \_\_\_*

*9. მოქმედი პირის (მთქმელის) სახელის მითითებები \_\_\_ \_\_\_*

A დავით კლდიაშვილი

B დარისპანის გასაჭირი

C სურათი ერთ მოქმედებად

D მოქმედნი პირნი:

მართა ქვიტირიძისა,

პელაგია საბელაშვილისა.

ნატალია, პელაგიას ქალიშვილი

დარისპან ქარსიძე,

კაროჟნა, დარისპანის ქალიშვილი

ონისიმე მათარაძე,

ოსიკო ხარებაძე

E გამოსვლა პირველი

F უბრალოდ მორთული ოთახი მართას სახლში.

მართა და პელაგია

G მართა

H ახლავე აქ მომიყვანე ჩემი ნათლული, პელაგია ჩემო!.. ამ საღამოს მესტუმრება ონისიმე მათარაძის ბიძაშვილის - ედუკიას შვილი... ხარაბაძეს რომ ჰყავს, ეგებ ღმერთი შეგვეწიოს და ჩემი ნატალიას ბედმა გასჭრას!.. […]

I პელაგია

J კი, ჩემო სინათლევ, ჩემო მაცოცხლებელო!.. მე უბედურს ნაცარში ამოგლიგნილ დედაბერს, ამისთანების რა გამეგება!.. **(გაექანება კარებისაკენ, უცებ გამობრუნდება და მორიდებით დაიწყებს)** ერთი რამ მინდა მოგახსენო, ჩემო ღმერთო, ჩემო ყველაფერო... მარა ნუ შემრისხავ ჩემი ჭკუამოკლეობისათვის... ჩემს გამოჩერჩეტებულობისაგან ნურას მიწყენ, შენი ჭირი შემეყაროს!.. […]

K **მივდივარ, მივდივარ**, ჩემო სიცოცხლევ!.. არაფერი გეწყინოს, ჯვარი დაგწერე!... ახლავე აქ გავჩნდებით!.. (აჩქარებით გავა).

*რომელი სეგმენტები განეკუთვნება დრამის ძირითად ტექსტს და რომელი - მეორადს:*

|  |  |
| --- | --- |
| *ძირითადი ტექსტი:* |  |
| *მეორადი ტექსტი:* |  |

*დავალება 8. განალაგეთ თეატრის ისტორიული ფორმები სკალაზე, რომლის ერთი ბოლო თეატრის ილუზიური კონცეფციას შეესაბამება, მეორე კი - ანტიილუზიურს:*

ამფითეატრი, შუა საუკუნეების მოძრავი თეატრი, შექსპირის თეატრი, საკარო თეატრი (XVII ს.), თანამედროვე თეატრი

*ანტიილუზიური თეატრი ილუზიური თეატრი*

*დანართი 2*

*(ლექცია 2)*

*დავალება 1. იმსჯელეთ: რატომ იცის მაყურებელმა უფრო მეტი, ვიდრე მოქმედმა პირმა.*

*დავალება 2. დაუკვირდით შემდეგ სათაურებს. როგორ მოლოდინს აღგიძრავენ ისინი?*

* 1. *ორესტეა*
  2. *მეფე ლირი*
  3. *დაკარგული სამოთხე*
  4. *კაცთმოძულე*
  5. *ვერაგობა და სიყვარული*
  6. *მზის ამოსვლის წინ*
  7. *ლურჯი ფრინველი*
  8. *მელოტი მომღერალი ქალი*
  9. *ალუბლის ბაღი*
  10. *მოხუცი ბანოვანის სტუმრობა*

*დავალება 3. წაიკითხეთ შემდეგი მონაკვეთი და გამოყავით* ***ენობრივად*** *და* ***არაენობრივად*** *გადმოცემული ინფორმაციები.*

|  |
| --- |
| *გამოსვლა მეორე*  *მართა, შემდეგ დარისპან და კაროჟნა*  *მართა:* (შემობრუნდება, მივა ფანჯარასთან).  ეს ვინაა!? ჩვენსა ჩამოუხვია... უიმე! დარისპანი თავისი ქალიშვილით!.. დასწყევლა ღმერთმა, საიდან გაჩნდა? საიდან მოეთრევა? (გავა).  მობძანდით, მობძანდით, დარისპან ჩემო!..  *დარისპან:* აქა მშვიდობა!..  *მართა:* უი, შენ დაგენაცვლა მამიდაშენი!.. რამხელა გაზრდილა... რავა დამშვენებულა... პირველად რომ შემოგხედეთ, ვერც კი გიცანი... დაბრძანდი,  დარისპან ჩემო!.. რავა მშვიდობით, შენ გენაცვალე?..  *დარისპან:* გახლავართ, მართა ჩემო... |

*დავალება 4. გაეცანით ენობრივად და არაენობრივად გადმოცემულ ინფორმაციებს შორის ურთიერთმიმართებების სახეობებს, შემდეგ წაიკითხეთ ამონარიდები და გაარკვიეთ, როგორი ურთიერთმიმართებაა თითოეულ მათგანში ენობრივად და არაენობრივად გადმოცემულ ინფორმაციებს შორის.*

* **იგივეობა**: ძირითადი ტექსტი სრულად გადმოსცემს საჭირო ინფორმაციას. არაენობრივი ინფორმაცია ზედმეტია (რედუნდანტულია): მსახიობების მიმიკა და ჟესტები და სცენის რეკვიზიტი მხოლოდ იმეორებს ენობრივად უკვე გადმოცემულ ინფორმაციას. სასცენო მითითებები ფარულადაა ჩართული ძირითად ტექსტში.
* **დამატებითობა**: არაენობრივი ინფორმაცია ავსებს ენობრივს და უზრუნველყოფს სრულყოფილი, უწყვეტი ილუზიის შექმნას. ძირითად ტექსტში იშვიათია იმპლიციტური სასცენო მითითებები. სამაგიეროდ, მეორად ტექსტში გვხვდება მითითებები მოქმედ პირთა უსიტყვო ქცევაზე.
* **განსხვავებულობა**: ენობრივი და არაენობრივი ინფორმაცია შეიძლება რადიკალურად, ლოგიკურად ეწინააღმდეგებოდეს ერთმანეთს და ამით არღვევდეს დრამატული ტექსტის ძირითად კონვენციებს.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| *№* | *ამონარიდები* | *ურთიეთმიმართების ტიპები* |
| *1* | *მართა:* კაროჟნა, რავა ზიხარ მარტოდ, შენ გენაცვალე?!  *კაროჟნა:* რა მიჭირს, ბატონო?.. (ადგება და გასდევს ნატალიას, რომელიც ხშირად მიდი-მოდის. შემდეგ პელაგია მოისვამს გვერდით და მუსაიფში შეყოლას ცდილობს).  *მართა:* იმათ იმუსაიფონ იქ, ჩვენ არაფერი დაგვაკლდება! ეს ჩემი ნათლული, როგორც ეტყობა, თავს გვყვება! არაფერი არ ეზოგება, რაც კი სახლში მონახა, აგერ გვიწყობს წინ!.. (ნატალიამ მურაბა დადგა) ეს მურაბა ამ ყმაწვილს? ნამეტანს უშვები, შენ გენაცვალე!... ასე უცბად მოგაწონათ თავი ამ ბედნიერმა კაცმა? (ნატალია გრეხით გაშორდება) ცუდი ნათლული მყავს, ოსიკო ჩემო? ა? ხომ კოხტა გოგონაა, ის შენი კაი დედა ნუ მოგიკვდება, ა? ხომ კარგია?  *ოსიკო:* (ღიმილით) კი, ბატონო!  *მართა:* ჰო, მცოდნია მე ყმაწვილი კაცების გემოვნების ამბავი, მცოდნია! (იცინის) ყველგან კი ვერ შეხვდები ამისთანას!... შენც არ მომიკვდე!..  *დარისპან:* კაროჟნა, ბოშო!... აქ მოართვი ჩაი ბატონ ონისიმეს! (ნატალია გადახედავს პელაგიას და ნელა იცინის. კაროჟნა წამოდგება, აიღებს სუფრიდან ჩაის და მიაქვს).  *მართა:* გაგვიდექით, გაგვიდექით განზე, განა?!.. (კაროჟნას გაუვარდება ფინჯანი და გაუტყდება).  *დარისპან:* (წამოვარდება) რა ეშმაკებმა დაგირბინეს მაგ ხელებში, შე უხეირო?! (კაროჟნა ბოჭავს ნატეხებს და ნატალიაც ეხმარება).  *მართა:* არაფერია, არაფერი!.. რა ვუყოთ!... |  |
| *2* | *მართა:* (იცინის) ეგ ძალიან მოგიფიქრებია, პელაგია!.. ხა, ხა, ხა!.. [*...*]  *პელაგია:* მივდივარ, მივდივარ, ჩემო სიცოცხლევ!.. არაფერი გეწყინოს, ჯვარი დაგწერე!... ახლავე აქ გავჩნდებით!.. (აჩქარებით გავა). |  |

*დავალება 5. როგორია დარისპანის ინფორმირებულობა და როგორ იცვლება იგი? იმსჯელეთ შემდეგი ამონარიდების საფუძველზე?*

|  |
| --- |
| *გამოსვლა მეათე*  *[...]*  *დარისპან:* მართა ჩემო, ეს ყმაწვილი ცოლსართავი უნდა იყვეს, ვატყობ, ისე გამოიყურება!..  *მართა:* არ ვიცოდე, შენ არ მომიკვდე!..  *დარისპან:* კი, ასე უნდა იყვეს!.. უნდა მომეხმარო, შენ გენაცვალე!..  *მართა:* რაში?  *დარისპან:* კაროჟნა უნდა შევაძლიო!... ბიძამისს შემიძლია მივმართო, - ერთობ პატივისმცემელია ჩემი, - სიხარულით კინაღამ გადაირია, რომ დამინახა, - მარა შენი სიტყვა მირჩევნია, მართა ჩემო!.. ახლავე უნდა გადამიწყვიტოს!..  *[...]*  *გამოსვლა მეთორმეტე*  *[...]*  *დარისპან:* მარკვირვებ, მართა ჩემო!.. ჩემი სისხლ-ხორცი ხარ... უნდა მეწეოდე... შენ კი პირში გეტყვი, უკან მიყენებ შვილს! [...] რა ვქნა!.. რაღაზე მიმალავ - ცხადია, შენს სისხლ-ხორცს ივიწყებ და სხვისთვის ფიქრობ!.. პირში გეუბნები რა...  *[...]*  *გამოსვლა მეთოთხმეტე*  *[...]*  *მართა:* თქვენ მაინც რატომ არ გამაგებინეთ, ბატონო ონისიმე, რომ ჩემს ოსიკოს დანიშნული ჰყოლია, ა?  *დარისპან:* (გაოცებით) დანიშნული ჰყოლია?!  *ონისიმე:* მეც ახლა გავიგე, თქვენ ნუ მომიკვდებით!  *[...]* |

*დავალება 6. გაანალიზეთ დრამატული ირონიის მექანიზმი შემდეგი მონაკვეთების საფუძველზე.* ***დრამატულ ირონიაში*** *იგულისხმება შეუთავსებელი, წინააღმდეგობრივი ინფორმაცია, რომელიც შიგა და გარე კომუნიკაციური სისტემების გადაფარვით (ინტერფერენციით) არის განპირობებული. იგი თავს იჩენს, მაგალითად, როდესაც მოქმედი პირის ნათქვამი ან ნამოქმედარი რეციპიენტის თვალში დამატებით მნიშვნელობას იძენს ამ უკანასკნელის ინფორმაციული უპირატესობის გამო.*

|  |
| --- |
| *გამოსვლა მეორე*  *[...]*  *დარისპანი:* [...] შენ რაღა დაგიმალო, მართა ჩემო, ჩემი სისხლ-ხორცი ხარ - აგერაც წელში გავწყდებით... ნამეტან გაჭირვებაში ვიმყოფებოდით, მარა ამ ქალიშვილებისაგან უფრო გვემატება გასაჭირი, შენ გენაცვალე... შენ გაშორა ღმერთმა ეს დღე, ჩვენ რომ გვადგია... ერთი გყავდა და ქე მოახერხე მისი გათხოვება. ჩვენ კი ერთობ გაწვალებული შევიქენით, მართა ჩემო... ოჯახს ვერ ნახავ, რომ სამი და ოთხი ქალიშვილი არ ჰყავდეს გასათხოვარი და მთხოვნელი კი არსადაა, შენი ჭირი შემეყაროს... არსად არის! რაღაც უბედურობამ გული შეუცვალა ახლანდელ ყმაწვილებს... აღარ ეკიდებიან ოჯახობას... ე გოგოები კი გვიყრიან სახლში და გვიბერდებიან საცოდავად სახლში... ამას წინათ მაშვლით მაინც მოახერხებდა კაცი საქმეს, ახლა იმათაც მიანებეს თავი, მაშვლობას აღარ ჰკიდებენ ხელს - ვერასფერი გამოსარჩენი ხვდებათ და ტყვილა წანწალით როდიღა იწუხებენ თავს... სხვა გზა აღარ გრჩება გასათხოვარის პატრონს - ისევ შენ თვითონ გამოძებნო და მონახო სადმე სასიძო... არ დაგიმალავ, ჩემი სისხლ-ხორცი ხარ, შეხვალ ჩემს გასაჭირში, დავათრევ ამ ჩემს ქალბატონს ყველგან - ნათესავებში, კეთილებში, დღეობებში, - ეგებ ვისმეს ან მოეწონოს, ან ვინმემ სხვანაირ გუნებაზე თვალი გადაავლოს და გამანთავისუფლოს მაგისაგან... სად არ ვყოფილვარ, ცის კიდე მაქვს მორებული, მართა ჩემო - არაფერი იქნა!.. ახლა აგერ ერთმა, ჩემი ცოლის ნათესავმა, შემომითვალა, მომიყვანეო... ვიღაც ყმაწვილი ყოლია სახეში - ვაჩვენებო... მიმყავს იქ... აბა რა ვქნა, შენი ჭირი შემეყაროს?.. უწინ თავად მოდიოდნენ სანახავად, ახლა შენ უნდა მიუყვანო... რას იზამ!.. წანწალმა მომკლა, მართა ჩემო... ეგებ ერთი კი გავათხოვო, მარა-რა, მადლი აღარ აქვს ამისთანა გათხოვებას!..  *[...]*  *გამოსვლა მეოთხე*  *[...]*  *დარისპან:* ჭეშმარიტი ბრძანებაა, ბატონო პელაგია... თამამად შეგვიძლია ვთქვათ, რომ სწორედ კაი ოჯახები გვაქვს გვარში... თუ ყველას არა.. ზოგიერთებს მაინც... ჩემს თავზე მოგახსენებთ - რომ მობრძანდეთ ჩემს ოჯახში, თამამად შემიძლია ვთქვა, რომ ვერასფერს დამიწუნებთ, თქვენ არ მომიკვდეთ!.. ერთობ გაწყობილი ოჯახი მაქვს!..[...] შვილებიც ისეთები დამეზარდნენ, რომ თამამად შემიძლია ვთქვა, ვის ოჯახშიც შევლენ - ოჯახს გაანათლებენ, ისეთი ქალიშვილები მყავს, ბატონო პელაგია!.. მამა ვარ და ვერ ვარჩევ, რომელი რომელს სჯობია!.. რა არ იციან? ერთი თვალი რომ რამეს მოჰკრან, მეტი არ უნდათ!.. [...] ისე აპრიალებენ, კარხმალიანი თუ რამე შეხვდათ, რომ რომელი ქალაქის მრეცხავი მოახერხებს !.. ისე არიან გადამკვდარი საქნარზე, რომ გარეშე მოსამსახურე არც ბიჭი და არც გოგო ახლოს არ გეიკარეს... სახლში არ შემომაყვანიეს... თავის ხელით უნდათ აკეთონ ყველაფერი!.. ღვთის წყალობაა ქალიშვილი ოჯახში!.. თქვენ რამდენი გყავთ, ბატონო პელაგია, ქალიშვილი?  *პელაგია:* სამი, ბატონო! თქვენ?  *დარისპან:* მე... ამიანათ ოთხი!.. დიახ, ოთხი!.. მარა გათხოვება მეძნელება.  *პელაგია:* ჭირს, ბატონო... ერთობ ჭირს!..  *დარისპან:* არა... მენანება მოშორება!.. კაი ოჯახში ნამყოფი, კარგად შენახული, თუ ისევ ხეირიან ოჯახში არ ჩააგდე, ცოდვაა... ამიტომ უფრო არ ვეჩქარი მაგათ დათხოვებას... თვარა მთხოვნელები ბევრი დამიდიან!..  *პელაგია:* ვისაც შეუძლია ქალიშვილის შენახვა, რა შეაწუხებს...  *დარისპან:* ვწუხვარ კი არა... ჰმ, ჩემისთანა მოლხენილი კაცი არ მეგულება!.. არაფერი არ მაწუხებს!.. მივდი-მოვდივარ ამ ჩემს ნათესავებში, კეთილებში, ნაცნობებში... ყველგან კარი ღიად მხვდება, ყველგან უხარიათ ჩემი ნახვა...  *[...]*  *გამოსვლა მეთორმეტე*  *[...]*  *დარისპან:* [...]შენ გინდა მოაწონო შენი ნათლული... ბატონო, შეხედოს ჩემს შვილსაც, რომლის ბედიც გასჭრის, ის იქნება და ის... რა საწყენია ახლა ეს? [...] მართალია, შენს სახლში ვარ, მარა, უფროც რომ გეწყინოს, უკან ვერავინ ვერ დამახევინებს, მართა!.. შენც არ მომიკვდე!.. უფრო მეტნიც რომ დამესიოთ... გზა შემიკრათ - ჩემი უნდა ვქნა! მე შენ გეტყვი, ყოველ ნაბიჯზე გხვდებოდეს ისეთი ყმაწვილი, ცოლის თხოვნას რომ ეპირებოდეს!..  *[...]*  *გამოსვლა მეჩვიდმეტე*  *[...]*  *დარისპან:* ბატონო პელაგია, მგონი რაღაც გეწყინათ ჩემგან!.. გეფიცებით, ტყუილა იფიქრეთ, ვითომ იმ მუნჯ ბიჭზე რამე მეფიქრებინოს!.. იმედია, ახლა აღარ მიწყრებით!... [...] ამისთანა ბიჭის გულისათვის რავა წევეკიდებით ჩვენისთანა ქალიშვილების პატრონები!... იმისთანების რა გვცოდნია, ა? არა, ბატონო პელაგია?!  *პელაგია:* რასაკვირველია!... დავასკი იმას თავსლაფი!..  *[...]* |

*დანართი 3*

*(ლექცია 3)*

*დავალება 1. იმსჯელეთ: რამდენად ემთხვევა მოქმედი პირების მსოფლმხედველობრივი პოზიცია ავტორისას?*

*დავალება 2. განმარტეთ, რა იგულისხმება დრამატული ტექსტის პოლიპერსპექტივულობაში?*

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

*დავალება 3. როგორ მჟღავნდება მოქმედ პირთა და აუქტორული პერსპექტივები დრამატულ ტექსტში? დააკავშირეთ ერთმანეთთან:*

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
|  |  | *ა. მოქმედ პირთა მეტყველი სახელები* |
| 1. მოქმედ პირთა პერსპექტივა |  | *ბ. მოქმედების განვითარება (ბედნიერი ან უბედური დასასრული)* |
| 2. აუქტორული პერსპექტივა |  | *გ. მოქმედ პირთა რეპლიკები* |
|  |  | *დ. ქორო* |

*დავალება 4. დააკვირდით, რამდენად გამოიყოფა თქვენ მიერ განსახილველ ნაწარმოებში მოქმედი პირ(ებ)ი, რომლ(ებ)ის პერსპექტივაც დომინანტურია. რა განაპირობებს ამას - მისი რეპლიკების მოცულობა, ტექსტში მათი განაწილება და დატვირთვა თუ სხვა რამ?*

*დავალება 5. გაეცანით მოქმედ პირთა პერსპექტივების კომბინაციების ვარიანტებს და იმსჯელეთ, რომელი მათგანი გვხვდება თქვენ მიერ შერჩეულ ნაწარმოებში:*

* ორი მოქმედი პირის მცდარი პერსპექტივის შეპირისპირების საფუძველზე აშკარავდება მთავარი მოქმედი პირის პერსპექტივა, რომელიც ემთხვევა ავტორის პოზიციას;
* ერთმანეთთან შეპირისპირებულია ერთი მართებული და ერთი მცდარი პერსპექტივა.
* ორი მცდარი პერსპექტივის ურთიერთშეპირისპირების საფუძველზე მკითხველმა თავად უნდა ამოიცნოს აუქტორული პერსპექტივა.

*დავალება 6. იმსჯელეთ: რომელია უფრო პრივილეგირებული - მოქმედ პირთა პერსპექტივა თუ აუქტორული პერსპექტივა?*

*დავალება 7. გაეცანით დრამის პერსპექტივული სტრუქტურის ტიპებს:*

* **აპერსპექტივული სტრუქტურა**. მის ფარგლებში წაშლილია ზღვარი შიგა და გარე საკომუნიკაციო სისტემებს შორის და შედეგად, მოქმედი პირები ავტორის ჩანაფიქრის რუპორებად არიან ქცეულნი. მათი პერსპექტივა ემთხვევა ავტორისას. აპერსპექტივული სტრუქტურა დამახასიათებელია ალეგორიული მორალიტეებისთვის.
* **დახურულ პერსპექტივულ სტრუქტურა**ში რეციპიენტმა თავად უნდა ამოიცნოს ავტორისეული ჩანაფიქრი, რადგან ტექსტში მრავალი პერსპექტივიდანაა გაშუქებული ერთი-და-იგივე პრობლემა ისე, რომ უცნობი რჩება, რომელი პერსპექტივაა სწორი.
* **ღია პერსპექტივული სტრუქტურ**ის ფარგლებში საერთოდ არ გვხვდება მითითებები, რომლებიც რეცეფციის პროცესს წარმართავენ, მოქმედ პირთა პერსპექტივებს შორის ურთიერთმიმართება ბუნდოვანი, ორაზროვანი და წინააღმდეგობრივია. ამგვარი სტრუქტურის ძირითადი დანიშნულებაა არა დამკვიდრებული ნორმების განუსჯელი გადმოცემა, არამედ მათ მიმართ ეჭვის აღძვრა.

*დაახასიათეთ დრამის პერსპექტივული სტრუქტურები მონოპერსპექტივულობისა და პოლიპერსპექტივულობის კრიტერიუმების მიხედვით. შეავსეთ ცხრილი:*

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
|  | **აპერსპექტივული სტრუქტურა** | **დახურული სტრუქტურა** | **ღია სტრუქტირა** |
| შიგა საკომუნიკაციო სისტემა | *მონოპერსპექტივული* |  |  |
| გარე საკომუნიკაციო სისტემა |  |  | *პოლიპერსპექტივული* |

*დააკვირდით თქვენ მეირ განსახილველ დრამატულ ნაწარმოებს და იმსჯელეთ მისი პერსპექტივული სტრუქტურის შესახებ.*

*დავალება 8. თქვენი აზრით, რა იგულისხმება დრამის ეპიზაციაში? რით განსხვავდება ე.წ. ეპიკური დრამა’ ტრადიციული დრამისგან? შეავსეთ ცხრილი:*

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
|  | **ტრადიციული დრამა** | **ეპიკური დრამა** |
| *მაყურებლის რეაქცია (რაციონალური / ემოციური)* |  |  |
| *მიზანი (განწმენდა / დამოკიდებულების შეცვლა)* |  |  |

*დავალება 9. გაეცანით ეპიზაციის ძირითად მახასიათებლებს და გაიხსენეთ დრამატული ნაწარმოები, რომელშიც ამგვარი მახასიათებლები შეგხვდათ:*

* მოქმედების მიზანმიმართულობის (ფინალურობის) გაუქმება. სცენებს შორის ურთიერთკავშირი უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე ცალკეული სცენების კავშირი მოქმედების დასასრულთან. ამგვარ დრამას ეპიზოდური სტრუქტურა აქვს, მასში თითოეული სცენა ერთგვარი გაჩერების ფუნქციას ასრულებს. შედეგად, სუსტდება მაყურებლის დაძაბულობა; მას არ აინტერესებს, როგორ დამთავრდება ამბავი; მისი დამოკიდებულება მოქმედებისადმი საკმაოდ დისტანციურია.
* ყურადღების გაფანტვა. დეტალების სიჭარბე გამორიცხავს ყურადღების კონცენტრაციას ერთ დეტალზე, აახლოებს მოქმედებას სინამდვილესთან და ააშკარავებს პრობლემის ფსიქოლოგიურსა და სოციალურ კონტექსტს, რითაც რეციპიენტს აღუძრავს კრიტიკულ დამოკიდებულებას სინამდვილის მიმართ.
* დრამის აბსოლუტურობის გაუქმება. ნაწარმოებში განსჯისა და კომენტარების ჩართვით (პროლოგი, ეპილოგი, ქორო, სიმღერა, მონტაჟი, პროექციები, მგოსანი, როლიდან ამოვარდნა, თეატრალური აპარატის გაშიშვლება) წარმოიქმნება კომუნიკაციის მედიაციური შრე, რაც ანტიილუზიურ ფუნქციას ასრულებს და ხელს უშლის მაყურებელს, გააიგივოს თავი მოქმედ პირებსა და სიტუაციებთან.

*დავალება 10. იპოვეთ ეპიზაციის ელემენტები შემდეგ ამონარიდში:*

|  |
| --- |
| *გამოსვლა მეშვიდე*  მართა: მის ადგილზე სულაც არ ვიჯავრებ მაგაზე!.. ერთს არა ჰყავს - მეორეს ეყოლება!.. სხვის ხელში ხომ არ გადავა მამული!.. აგერ, ჩემს ოსიკოს არ შეეძინება?! მზითვიან ქალს მზითევით თავს აღარ მოატყუებინებს... მზითევი, თუ კაცი მართალს იტყვის, ქალის ნაკლებულობის შესავსებია, ღმერთმანი!.. ჩემი ოსიკო სხვებსავით ვაჭრობას არ იკადრებს... შეხვდება სადმე ერთ ლამაზ, კოხტა ქალიშვილს და თავათაც გულს გეიხარებს და დედასაც გაახარებს მისი შერთვით!.. ასე არაა, ოსიკო ჩემო? (ოსიკო იცინის)  პელაგია (თავისთვის): შენ დაგენაცვლე მაგ მოქარგულ ენაში!..  მართა: რასაკვირველია... რასაკვირველია!..  ონისიმე: მზითევი მაინც არაა დასაკარგავი ყმაწვილებისაგან, ბატონო მართა!..  პელაგია (თავისთვის): გაგიხმა ენა!.. |

*დავალება 11. მიუსადაგეთ ეპიზაციის ხერხები კოდებს. შეავსეთ ცხრილი:*

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| ენობრივი | | არაენობრივი | |
| მოქმედი პირთან კავშირის გარეშე | მოქმედ პირთან დაკავშირებული | მოქმედი პირთან კავშირის გარეშე | მოქმედ პირთან დაკავშირებული |
|  |  |  |  |

*პროლოგი, კომენტარი მეორად ტექსტში, მთხრობელი, სიმღერა, პროექციები, ქორო, დისტანცია როლის მიმართ, პლაკატები, თხრობითი რეპლიკები, განსჯა, კომენტარი, ანაქრონიზმი, სენტენცია, სათაური, თეატრალური აპარატის გაშიშვლება, მონტაჟი, ეპილოგი, მაყურებლისადმი მიმართული რეპლიკა (ad spectatores), ჩვენების ჟესტი, როლის მიღმა წარმოთქმული რეპლიკა (ex persona),*

*დანართი 4*

*(ლექცია 4)*

*დავალება 1. იმსჯელეთ, რა არის დრამატული ტექსტის დასაწყისის დანიშნულება? ჩაინიშნეთ თქვენი ვარაუდი:*

ა. \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

ბ. \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

გ. \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

*დავალება 2. როგორია ექპოზიციის ფორმა? მონიშნეთ სწორი პასუხი:*

❒ მონოლოგური

❒ დიალოგური

*დავალება 3. დრამატული ტექსტის რომელ ელემენტებს შეიძლება ჰქონდეს ექსპოზიციური ფუნქცია? იმსჯელეთ:*

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| *დრამატული ტექსტის ელემენტები* | *დიახ* | *არა* |
| 1. მოქმედების მიღმა მდგომი პირი (მგოსანი, მთხრობელი) |  |  |
| 2. ერთ-ერთი (განმარტოებული!) მოქმედი პირი |  |  |
| 3. პროტატული მოქმედი პირი (რომელიც მაყურებლის პერსპექტივიდან სვამს კითხვებს) |  |  |
| 4. ერთ-ერთი მოქმედი პირი, რომელიც მთავარი მოქმედი პირის ნდობით სარგებლობს, მუდმივად ახლავს მას და ყველა მისი საიდულმო იცის |  |  |
| 5. სცენის დიზაინი და რეკვიზიტი |  |  |
| 6. კოსტუმი და აღნაგობა |  |  |
| 7. გამომეტყველბა, ჟესტები და მიმიკა |  |  |

*დავალება 4. წაიკითხეთ ამონარიდები და გაარკვიეთ ექსპოზიციის დანიშნულება:*

|  |
| --- |
| პირველი სანახავი  კატინა (მარტო)  რა უსამართლობაა, თქვენი ჭირიმეთ!.. რას ჩადის ე ჩვენი ბატონი!.. სად გაგონილა, მამას შვილი წაართონ!.. მგონი, დიდიხანია გამოცხადებულია, რომ ბატონყმობა გადავარდაო... მაშ ეს რაღა ამბები აქვს ჩვენს ბატონს! თავ-ბედისა არა გამეგება-რა... რა ვქნა, კიდევ დაგვიბრუნდა ის მწარე დრო!.. ორი დღე არ იქნება, ბატონს მოურავი გამოეგზავნა ჩემ ძმასთან და უთვლიდა, შენი ქალი გამომიგზავნე, მოახლეთ მინდაო!.. ჩვენ ყველას ელდა გვეცა: დღე-დღეზე ქორწილს ვაპირებთ და ის კი ითვლევინება, გინდათ თუ არა, გამომიგზავნეთო. წავიდა ჩემი ძმა, ბევრი ემუდარა, მაგრამ ბატონს კინაღამ ცემით მოეკლა და გამოეგდო! დილას შემოვარდა მოურავი, დაუჭირა ხელი ჩემს ძმისწულს და ძალით წაათრივა - ბატონმა მიბძანაო! სიტყვა გვაქვს მიცემული, დღეს ჩვენი სასიძო უნდა მოვიდეს თავის ამქრით და ჯვარი დაიწეროს, ქალი კი ბატონსა ჰყავს! რა ვიცი, რა უბედურება იქნება ჩვენს თავსა! ამისთანა დაბრიყვება კიდევ იქნება!... გაგონილა!.. სადაც რა მოეწონება: ცხვარი, ძროხა, ხარი თუ ადამიანი - წამოავლებს ხელს და მიარბევინებს!.. არ ვიცი, ღმერთმანი, მარტო ჩვენთვის არის ბატონყმობა, თუ სხვისთვისაც?! სადა ხარ, ერთო კარგო პატრონო, რომ სულ სისხლით არ ამოადენ ბატონს ჩვენს ამაგს!.. რაღა ვქნათ, ამოდენა ნამზადისმა რომ ტყუილად ჩაგვიაროს!.. (ჩაფიქრდება).  მეორე სანახავი  ....  (ავქსენტი ცაგარელი: *რაც გინახავს, ვეღარ ნახავ*)  პროლოგი  (შემოდის გუნდი) გუნდი აი ამბავი, თუ როგორი ბედი სწვევია ტურფა ვერონის ორ ძველ ოჯახს, ცნობილებს დიდად, მამათა შუღლი ახალ მტრობად გადუქცევიათ და წმინდა სისხლით შეუბღალავთ ხელები წმინდა. შავბედ ვარსკვლავზე, სავავალოდ ამ ორმა გვარმა ორი ნათელი სიყვარულის ვარსკვლავი შობა, შემდეგ საბრალო მიჯნურების ბედის ავდარმა, მათმა სიკვდილმა საბოლოოდ შესწყვიტა მტრობა. გულისმწყვლელია სევდიანი ამბავი მათი! თუ ვით ნახავენ ძველი მტრობის მოსასპობ წამალს, თუ ვით მოკვდება ორი ბავშვი ძველ მტრობისათვის,- ამ ორ საათში დაინახავთ ყველაფერ ამას. და თუ რაიმეს ვერ იმხვდერხართ ჩვენს წინათქმში, თვალი ადევნეთ მოქმედებას, მივხვდებით მაშინ. (გადის გუნდი)  (უილიამ შექსპირი: *რომეო და ჯულიეტა*) |

*დავალება 5. გაეცანით დრამის დასასრულის ტიპებს:*

* **დახურული დასასრული** (ბერძნ. anagnorosis, ლათ. solutio, ფრანგ. Dénouement) გულისხმობს მოქმედი პირის თავგადასავლის ბედნიერ ან უბედურ დასასრულს დამატებითი ინფორმაციის გამოაშკარავების საფუძველზე. დახურული დასასრულის შემთხვევაში ქრება განსხვავებულობა, ერთი მხრივ, მოქმედ პირების, მეორე მხირვ კი მოქმედ პირებისა და მაყურებლების ინფორმირებულობაში; ირკვევა ყველა საკითხი; გვარდება ყველა კონფლიქტი. დახურულ დასასრულს ახასიათებს მსახიობთა სრული დასის გამოსვლა, შემაჯამებელი ან სამომავლო პროგნოზის შემცველი საუბრები, ცეკვა, საზეიმო სცენები, მიმართვა მაყურებლისადმი. დახურული დასასრულის შემთხვევაში ხშირად იჩენს თავს ე.წ. **პოეტური სამართლიანობა**: ზნეობრივი კონფლიქტები სრულდება ზნეობრივი მოქმედი პირების დაჯილდოებითა და უზნეო მოქმედი პირების დასჯით. ამგვარი დასასრული მოუწოდებს მაყურებელს კეთილი საქციელისკენ. სამართლიანობის აღდგენას შეიძლება ემსახურებოდეს ე.წ. **deus ex machina**, რაც გარეშე ძალის (მაგალითად, ღმერთების, მფარველების და სხვათა) მოულოდნელ ჩარევას გულისხმობს.
* **ღია დასასრული** არ სთავაზობს რეციპიენტს რაიმე გამოსავალს, კონფლიქტის გადაწყვეტას, მოქმედების ლოგიკურ შედეგს. ამის ნაცვლად, მოქმედების ბოლოს უცვლელად გვხვდება კარგად ნაცნობი, მდგრადი მდგომარეობა.

*დავალება 6. წაიკითხეთ ამონარიდები და გაარკვიეთ, დასასრულის რომელი ტიპი (დახურული თუ ღია) გვხვდება ამ ამონარიდებში:*

|  |
| --- |
| ჰენრი: მოიცა! ხომ შეგიძლია არ ილაპარაკო. მხოლოდ მომისმინო. თუ გინდა, ნურც მომისმენ, ოღონდ ცოტა ხანს ჩემთან დარჩი. (პაუზა.) ადა! (პაუზა. უფრო ხმამაღლა.) ადა! (პაუზა.) ღმერთო! (პაუზა.) ფლოქვების თქარუნი! (პაუზა. უფრო ხმამაღლა.) ფლოქვების თქარუნი! (პაუზა.) ღმერთო! (ხანგრძლივი პაუზა.) ადაც მაშინვე წამოვიდა, თითქმის გვერდით ჩაგიარა, მაგრამ, ვერ დაინახე, ზღვისკენ იყურებოდი... (პაუზა.) არა, ზღვისკენ არა, აბა ზღვას როგორ შეხედავდი! (პაუზა.) იქნებ სხვა მხრიდან შეხვედი. (პაუზა.) ალბათ კლდის მხრიდან, ხომ ასეა? (პაუზა.) მამა! (პაუზა.) ჰო, ალბათ ასე იყო. (პაუზა.) ადა დგას, გიყურებს, მერე ტრამვაისკენ ბილიკზე ეშვება, ტრამვაიში წინიდან შედის და ჯდება. (პაუზა.) ჰო, წინიდან ჯდება. (პაუზა.) უცებ ცუდ გუნებაზე დგება და ტრამვაიდან ჩამოდის \"გადაიფიქრეთ, ქალიშვილო?\" - ეუბნება კონდუქტორი. ადა ისევ ბილიკზე გადის, იქ კი შენი ალი-კვალიც აღარაა. (პაუზა.) დადარდიანებული და დაბნეული იმ ადგილს გარშემო უტრიალებს, დაბოდიალობს, მაგრამ, არა, არავინაა. ზღვიდან კი ყინულივით ცივი ქარი უბერავს. ბილიკით კვლავ ტრამვაისთან ბრუნდება, ტრამვაიში ჯდება და შინ მიდის. (პაუზა.) ღმერთო! (პაუზა.) \"ბოულტონ, მეგობარო... (პაუზა.) ბოულტონ, თუ ნემსის გაკეთება გინდა, შარვალი ჩაიხადე, ახლავე გიჩხვლეტ, ცხრაზე საშვილოსნოს ოპერაცია მაქვს დანიშნული\". მხედველობაში მას რა თქმა უნდა, გამაყუჩებელი აქვს. (პაუზა.) ცეცხლი ჩაინავლა. ყინავს. და სითეთრეა, უბედურებაა, სიჩუმეა. (პაუზა.) ბოულტონი ფარდას უწყებს გაწევას, არა, შტორებს, ო, ამის აღწერა ძნელია. სწევს, არა, მუჭაში იქცევს, თავისკენ ექაჩება და ოთახში მთვარის შუქი იჭრება. მერე ფარდას ისევ ხელს უშვებს, ფარდა მძიმეა, ხავერდისა. და - ოთახში ისევ უკუნეთი ისადგურებს. მერე ფარდას ისევ თავისკენ სწევს და - თეთრია, შავია, თეთრია, შავია. ჰოლოუეი კი: \"კმარა, ბოულტონ, ღვთის გულისათვის, კმარა! შენ რა, სული გინდა ამომხადო! (პაუზა.) თეთრია, შავია, თეთრია, შავია - კაცი შეიძლება ჭკუაზე შეიშალოს\". მერე უცებ ასანთს გაჰკრავს, ესე იგი, ბოულტონი გაჰკრავს ასანთს, სანთელს აანთებს, სანთლიან ხელს თავის ზევით სწევს, ჰოლოუეისთან მიდის და პირდაპირ თვალებში შეჰყურებს. (პაუზა.) ხმას არ იღებს, მხოლოდ ძალზე ჩამქრალ, უწამწამო, ცისფერ, ბებრულ თვალებში უყურებს, ყველაფერი ცურავს, თავს ზემოთ სანთელი ცახცახებს. (პაუზა.) ტირის? (პაუზა. ხანგრძლივი სიცილი.) არა, ღმერთო დიდებულო! რას ბრძანებთ, რის ტირილი! (პაუზა.) ხმას არ იღებს, მხოლოდ ბებრულ, ცისფერ თვალებში შეჰყურებს, ჰოლოუეი კი: \"ნემსის გაკეთება გინდა? ჰოდა, გეთქვა და გაგეშვი აქედან ჯანდაბაში! (პაუზა.) ჩვენ ეს უკვე გავიარეთ, ბოულტონ, ნუ გამამეორებინებ\". (პაუზა.) ბოულტონი: \"გთხოვ! (პაუზა.) გთხოვ! (პაუზა.) გთხოვ, ჰოლოუეი\". (პაუზა.) სანთელი თრთის, ყველაფერი სანთლითაა მოღვენთილი. სანთელი ახლა ქვევითაა - ჯანგაცლილი ხელი დაეღალა, სანთელი მეორე ხელში გადაიტანა, ისევ მაღლა, თავს ზევით აწია და ამით ყველაფერი დამთავრდა - ამით ყოველთვის ყველაფერი მთავრდება, ღამეც, გაციებული ნაცარიც, შენს ჯანგაცლილ ხელში კი სანთელი ისევ თრთის და შენ ამბობ: \"გთხოვ!.. გთხოვ!\" (პაუზა.) ისე ეღრიჯები, (პაუზა.) როგორც მათხოვარი. (პაუზა.) ადა! (პაუზა.) მამა! (პაუზა.) ღმერთო! (პაუზა.) სანთელს ისევ მაღლა სწევ, ყველაფერი ისეთი თავზარდამცემია, ისეთი აუტანელია, უყურებ, უყურებ ჰოლოუეის, თვალს თვალში უყრი, არა, თხოვნის სურვილი აღარა გაქვს, მხოლოდ უყურებ და ჰოლოუეი სახეზე ხელებს იფარებს, ხმას არ გცემს. ყველაფერი თეთრია, ყინვა მძვინვარებს, შემზარავი სცენაა, ორი ბერიკაცი, ორი ბერიკაცი და უბედურება, უბედურება... არა, ასე არა. (პაუზა.) ასე არა. (პაუზა.) ღმერთო! (პაუზა. დგება, კენჭები შხრიალებს. ზღვისკენ მიდის. პაუზა. ზღვის ხმაური მატულობს.) წინ. (პაუზა. მიდის. ფეხქვეშ ქვიშა ხრაშუნებს. წყლის პირას ჩერდება. პაუზა. ზღვის ხმაური მატულობს.) პატარა წიგნაკი. (პაუზა.) დღეს საღამოს... (პაუზა.) დღეს საღამოს არაფერი. (პაუზა.) ხვალ... ხვალ ცხრა საათზე წყალგამშვები... მერე... მერე არაფერი. (პაუზა. გაოცებული.) ცხრა საათზე წყალგამშვები... მერე... მერე არაფერი. (პაუზა. გაოცებული.) ცხრა საათზე წყალგამშვები?! (პაუზა.) ა-ა, ხვრელი... ფუ, რა სიტყვაა! (პაუზა.) შაბათი... არაფერი. კვირა... კვირა... კვირას მთელ დღეს არაფერი. (პაუზა.) არაფერი. მთელ დღეს არაფერი. (პაუზა.) მთელ დღეს, მთელ ღამეს - არაფერი. (პაუზა.) ჩამიჩუმი არ ისმის.  ზღვის ხმაური.  (სემუელ ბეკეტი: *ნაცარი*) გამოსვლა მეჩვიდმეტე  იგინივე და მართა  მართა: მიემგზავრები, დარისპან?  დარისპან: გოვუდგები გზას, შენი ჭირიმე... რაღას შევაჩერდე აწი... ნეტავი ადრეც გამედგა ფეხი... ერთი წამით შემოვიარე და უსიამოვნების მეტი რა მოგაყენე?! ჭურჭელი დაგიმტვრიე, კიღამ ჩხუბი აგიტეხე...  მართა: კაი, თუ გიყვარდე!.. რა იყო ამ გლახაკმა წასვლისას რომ დაგვახალა დანიშნული მყავსო?.. დიდი ამბავი არ გამოგვიცხადა?! ჰმ... ორ სიტყვას ძლივს უყრის თავს და რავა მოაქვს თავი!.. დავასხი ლაფი!.. დედამისის პატივისცემით, თვარა სულაც სახლში შემოსაშვები არ იყო!.. დედამისივით იპრანჭება და იგრიხება! მაგისთანა ყმაწვილისათვის რავა ავწრიალდები!.. აჩქარებული კაცი ხარ, დარისპანი ნუ მომიკვდება!.  დარისპან: ჰმ! ნუ აჩქარდები, შენ გენაცვალე... ამას გარდა სახლში სამი ამხელა მიზის კიდევ... სამი ეგერ შენს ნათლიდედას ჰყავს... სამი იმ დიდ ბატონ ონისიმეს... რომელ ოჯახს ნახავ, ასე არ იყოს?.. ნუ აჩქარდები, როცა ამდენ ქალიშვილებზე ძლივს ერთ-ორ ცოლის მთხოველ ყმწვილს ხვდები მხოლოდ! ნუ აჩქარდები - ყველა ჩაგაბერდება ხელში... მოვკვდი, მართა ჩემო, მოვკვდი, ისეთი ცეცხლი მადგა ამათთაგან!.. ნამეტანი გავწვალდი!.. აღარ ვარ კაცი... თუ ხვალაც ვერასფერი გავარიგე იმ ჩემი ცოლის ნათესავისას, უნდა გავანებო თავი ყოველივე მაცადინობას. აღარ შემიძლია მეტი! გაგიძღვეს, შვილო აწი დედაშენი... იარეთ ხან ფეხით, ხან ურმით, თუ კიდევ ვინმემ გათხოვათ - ცხენითაც... აწი თქვენ ეძიეთ სასიძო კაცი!.. მე აღარ შემიძლია მეტი... აწი დედაშენმაც გამოსცადოს, რაც მე ამ შენს პოწიალში გამოვცადე!..  კაროჟნა: ჩემი რა ბრალია, ბატონო... ყოველთვის რომ ასე მომსდგები?  მართა: უი, შენ გენაცვალე! შენი რა ბრალია, შვილო!  დარისპან: აბა ვისი გულისთვის ვწვალობ ასე, ბოშო?  კაროჟნა: მე არ გთხოვთ გათხოვებას... ვიქნები ჩემთვის!  დარისპან: იქნება მისთვის... ჰმ! შენახვა არ გინდა, ქალბატონო? ვერ შეგინახეთ ყველა, ბოშო, ვერა... მინდა პატრონს ჩაგაბაროთ... რომ ვერსად შევხვდი იმ სულწაწყმედილს! მარა ვაი თუ ღმერთს არც კი გეეჩინოს თქვენი ბედი და იღბალი, ვაი თუ კენტებად ჰყავხართ გაჩენილები? შვიდობით, შვიდობით, შენი ჭირიმე! გამოეთხოვე ბოშო!  მართა (კოცნის კაროჟნას): მშვიდობით, მამიდა!.. ნუ გეშინია, კი ეყოლება ღმერთს შენთვის შენი ბედი... კი ეყოლება!..  დარისპან: ღმერთმა იმედი ნუ მოგიშალოს! ჰმ, ბატონ პელაგიას გამოუმშვიდობებლად მივდივარ...  მართა (ეძახის კარებში): პელაგია!.. დარისპანს უნდა გამოგემშვიდობოს!  გამოსვლა მეთვრამეტე  იგინივე, პელაგია და ნატალია  დარისპან: ბატონო პელაგია, მგონი, რაღაც გეწყინათ ჩემგან... გეფიცებით, ტყვილა იფიქრეთ, ვითომ იმ მუნჯ ბიჭზე რამე მეფიქრებინოს!.. იმედია, ახლა აღარ მიწყრებით!..  პელაგია: არა ჩემო ბატონო... რატომ ნებულობთ!  მართა: საწყენი რა შეხვდომია?.. ერთმანეთის ვერ გეიგეთ, სხვა არაფერი!  დარისპან: რასაკვირველია... იმისთანა ბიჭის გულისათვის რავა წევეკიდებით ჩვენისთანა ქალიშვილების პატრონები... იმისთანების რა გვცოდნია! ა... არა, ბატონო პელაგია?  მართა: რასაკვირველია!.. დავასხი იმას თავსლაფი!..  დარისპან: ასე, ბატონო პელაგია, იმედია, დეივიწყებთ ყოველივე უსიამოვნებას და როცა ჩემი მართა აგერ ამ მოკლე ხანში ჩემი ქალიშვილის ქორწილში მესტუმრება, თქვენც მცემთ პატივს და ოჯახს გამინათლებთ თქვენი წვევით!.. პატივისცემა ჩემს კისერზე იყვეს!.. ჩვენც მოვილხინოთ ერთი, ოღონდ ბედი გამოუჩნდეს ამ ქალბატონს!  მართა: გამოჩნდება... გამოჩნდება, დარისპან!  დარისპან: აბა რა იქნება, შენი ჭირიმე!.. თუ მაგის იმედიც მოგვესპო, დევიღუპებით და ის იქნება... წმინდათ დევიღუპებით... უკაცრავად, უკაცრავად! შეგაწუხეთ მეტის ლაპარაკით, მგონი!.. შვიდობით ბრძანდებოდეთ! შვიდობით ბრძანდებოდეთ!.. (კარებთან) ღმერთო, კეთილად დააბოლავე ჩვენი მგზავრობა!  ფარდა  (დავით კლდიაშვილი: *დარისპანის გასაჭირი*) |

*დავალება 7. გაეცანით დრამატული დაძაბულობის მექანიზმს და იმსჯელეთ, დაძაბულობის რომელი სახეობაა გამოყენებული თქვენ მიერ განსახილველ ნაწარმოებში:*

დრამატული დაძაბულობის საფუძველია მოქმედი პირების ანდა რეციპიენტების ნაწილობრივი ინფორმირებულობა მოქმედების მომდევნო საფეხურების შესახებ. დაძაბულობა არის ვარაუდისა და არცოდნის ურთიერთქმედების შედეგი. ერთმანეთისგან განირჩენა დაძაბულობის ორი სახეობა - ე.წ. **ფინალური** და **დეტალური დაძაბულობა**. პირველი მათგანი მიმართულია მოქმედების შედეგზე (რა მოხდება?), მეორე კი თავად მოქმედების განვითარებაზე (როგორ მოხდება?). დაძაბულობის ინტენსიურობა დამოკიდებულია რამდენიმე ფაქტორზე, სახელდობრ:

* რეციპიენტის მიერ თავის გაიგივება მოქმედ პირთან
* რისკის ფაქტორი, რომელიც გამოწვეულია ყველაფრის მოპოვების ან დაკარგვის შესაძლებლობით
* მომავლის მაუწყებელი მინიშნებებით: გეგმა, ფიცი, წინასწარმეტყველება, სიზმარი, წინათგრძნობა, იდუმალი ნიშნები და ა.შ.
* ღირებულება: რაც უფრო დაბალია მოვლენის ალბათობა, მით უფრო მაღალია დაძაბულობა, რომელიც ამ მოვლენის მოლოდინითაა განპირობებული.

*დანართი 5*

*(ლექცია 5)*

*დავალება 1. რა არის საერთო ყოველდღიურ მეტყველებასა და დრამატულ მეტყველებას შორის?*

*\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_*

*დავალება 2. იმსჯელეთ, რამდენი ადრესანტი (გამგზავნი) და ადრესატი (მიმღები) მოეპოვება თითოეულ დრამატულ რეპლიკას?*

*\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_*

*დავალება 3. გაიხსენეთ ენის ფუნქციები რომან იაკობსონისა და კარლ ბიულერის მოდელების მიხედვით:*

კომუნიკაციის მოდელი (რომან იაკობსონის)

იმის მიხედვით, რომელ ელემენტს ენიჭება კომუნიკაციის დროს განსაკუთრებული მნიშვნელობა, რომან იაკობსონმა განსაზღვრა ენის ფუნქციები. თუ გამონათქვამი უწინარესად გამგზავნს უკავშირდება (მაგ. ”ცუდ ხასიათზე ვარ.”), მაშინ იგი ე.წ. **ემოციური ფუნქციას** ასრულებს. გამონათქვამში - ”წვიმს.” - მნიშვნელოვანია კონტექსტი, გარეტექსტობრივი სინამდვილე, მასში პირველადია ე.წ. **რეფერენციული ფუნქცია**. გამონათქვამი, რომელშიც მთავარია საკონტაქტო მედიუმი (მაგ. ”ნაწერის წაკითხვა შეუძლებელია.”), **ფატიურ ფუნქციას** ასრულებს. გამონათქვამში - ”ამ წინადადებაში ოთხი სიტყვაა” ყურადღება გამახვილებულია კოდზე, ანუ იგი **მეტაენობრივი ფუნქციის** მქონეა. თუ გამონათქვამი მიმღებს უკავშირდება (”კარი დახურეთ, თუ შეიძლება.”), მაშინ იგი **კონაციურ ფუნქციას** ასრულებს. მაგრამ თუ თავად შეტყობინება იპყრობს ყურადღებას თავისი განსაკუთრებული ფორმით (მაგ. წინასაარჩევნო სარეკლამო სლოგანი “I like Ike”, ან შემდეგი სტრიქონები გალაკტიონის ლექსიდან: ”ქარი ქრის, ქარი ქრის, ქარი ქრის, / ფოთლები მიჰქრიან ქარდაქარ... / ხეთა რიგს, ხეთა ჯარს რკალად ხრის, / სადა ხარ, სადა ხარ, სადა ხარ?..”), მაშინ რომან იაკობსონის აზრით, დომინანტურია **პოეტური ფუნქცია**. ენის პოეტური ფუნქცია უმეტესად გვხვდება ანდაზებში, სიმღერებში, სარეკლამო ტექსტებსა და ლექსებში. იგი ემყარება ნიშნების გარეგნული მხარის განსაკუთრებულ გამოსახვას, რის შედეგადაც თავად შეტყობინება ხდება მნიშვნელოვანი.

ენის ორგანული მოდელი (კარლ ბიულერი)

გერმანელი ენათმეცნიერის, კარლ ბიულერი ორგანული მოდელის საფუძველზე. აღნიშნული მოდელის მიხედვით, თითოეული გამონათქვამი გარკვეულ ენობრივ ფუნქციას ასრულებს. კარლ ბიულერი გამოყოფს სამ ძირითად ენობრივ ფუნქციას:

* **რეფერენციული ფუნქცია** - ამ ფუნქციის მქონე გამონათქვამი საუბრის საგანს (თემას) უკავშირდება (”ორს მივუმატოთ ორი უდრის ოთხს.”)
* **ექსპრესიული ფუნქცია** - ამ ფუნქციის მქონე გამონათქვამი მოუბართანაა დაკავშირებული, მის დამოკიდებულებას გამოხატავს (მაგ. ”მაგარია!”)
* **აპელაციური ფუნქცია** - ამ ფუნქციის მქონდე გამონათვამი მსმენელს უკავშირდება, ამ უკანასკნელს მიმართავს (”წავედით!”)

*იმსჯელეთ, რომელი ენობრივი ფუნქციის მქონე გამონათქვამები გვხვდება ყველაზე ხშირად / ყველაზე იშვიათად დრამატულ ნაწარმოებში.*

*დავალება 4. გაეცანით დრამატული მეტყველების ფუნქციების აღწერას და მიუსადაგეთ ისინი შესაბამის სახელწოდებებს:*

1. რეფერენციული ფუნქცია: \_\_\_\_

2. ექსპრესიული ფუნქცია: \_\_\_\_

3. აპელაციური ფუნქცია: \_\_\_\_

4. ფატიკური ფუნქცია: \_\_\_\_

5. მეტაენობრივი ფუნქცია: \_\_\_\_

6. პოეტური ფუნქცია: \_\_\_\_

|  |  |
| --- | --- |
| A | ეს ფუნქცია მხოლოდ გარე საკომუნიკაციო სისტემის ფარგლებში აღიქმება. ამ ფუნქციის მატარებელია ყველა გარითმული რეპლიკა. |
| B | ეს ფუნქცია უწინარესად შიგა საკომუნიკაციო სისტემის ფარგლებში, სახელდობრ, დიალოგებში გვხვდება. \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_ ფუნქცია აქვთ ისეთ დიალოგებს, რომლებიც პარტნიორზე გავლენის მოხდენას, მის დარწმუნებასა და გადაბირებას ემსახურება. როგორც წესი, სწორედ ამგვარ დიალოგებში აღწევს დრამატული დაძაბულობა უკიდურეს წერტილს. |
| C | ეს ფუნქცია ძალიან იშვიათად შეინიშნება. იგი აშკარავდება, როდესაც მოქმედი პირები ენის შესახებ მსჯელობენ, ერთმანეთის მეზობლად სხვადასხვა ენობრივ კოდს იყენებენ ან სიტყვებით თამაშობენ (მაგალითად, კომედიაში). |
| D | ეს ფუნქცია აქვს თხრობას, ექსპოზიციის ფარგლებში გადმოცემულ ამბავს, ე.წ. ელჩის ნაამბობსა და ტეიქოსკოპიას. ეს ხერხები გამოიყენება იმისთვის, რათა ენობრივად (და არა ვიზუალურად!) გადმოიცეს ის მოვლენები და ქმედებები, რომელთა დადგმაც სცენაზე ეკონომიკური და ტექნიკური მიზეზებითაა შეუძლებელი (მაგალითად, ძალადობის, მკვლელობის, სამხედრო შეტაკების, ეროტიკული სცენები). თუ \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_ ფუნქციის მქონე რეპლიკები ზედმეტია (რედუნდანტულია), რადგან მსმენელმა მოქმედმა პირებმა თავადაც უწყიან ყველაფერი, მაშინ ამგვარი დრამაში აშკარავდება ეპიკურობის ტენდენცია. |
| E | ეს 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). |
| F | ამ ფუნქციას განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება გარე საკომუნიკაციო სისტემაში: მოქმედ პირთა სასაუბრო თემის არჩევანი და მეტყველების სტილი მათი დახასიათების ერთ-ერთი ხერხია. შიგა საკომუნიკაციო დონეზე კი \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_ ფუნქცია აქვს წამოძახილებსა და განსჯით მონოლოგებს. |

*დავალება 5. წაიკითხეთ ამონარიდები და გაარკვიეთ, რომელი ენობრივი ფუნქციაა დომინანტური ამ რეპლიკებში:*

|  |  |
| --- | --- |
| *ამონარიდი A*  მაკბეტი: შიშის გემო თითქმის დავკარგე. იყო დრო, როცა ჟრუანტელი ტანში მივლიდა, რაკი ბნელ ღამეს ყურს მოვკრავდი ხმაურობასა; და სამწუხარო ამბის სმენა თმას მიბურძგნიდა და მიშეშებდა, თითქო გრძნობა, სული ჰქონდესო. ახლა ყელთამდე აღსავსე ვარ შიშით და ელდით და ვერაგვარი საზარლობა ვეღარ შემაკრთობს, რადგან ბოროტი ჩემს ჭკვას აღარ ეუცხოება.  (უილიამ შექსპირი: *მაკბეტი*)  *ფუნქცია: \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_* | *ამონარიდი E*  მალკოლმი: ეგ ჯარისკაცი იგი გახლავთ, რომელიც მარჯვედ და მხნედ იბრძოდა, რომ დავეხსნე მტრის ხელისაგან. -  მამაცო გმირო, მოახსენე, აბა, ხელმწიფეს, აქ რომ წამოხველ, ომის ბედი თუ ვისკენ იყო? ჯარისკაცი: საეჭვოდ იყო ბრძოლა ჯერედ. ის ჰგავდა სწორედ ორის მაშვრალის მცურავისა მედგარს ცილობას. მართლაც მაკდონალდს, ურჩ მუხანათს, ამ სახელის ღირსს, რადგან ბუნებას აუვსია იგი ყოველგვარ ბოროტებითა, მოეშველა ირლანდიიდან  ქვეითი ჯარი, შეჭურვილი თავით ფეხამდე. მის წყეულ საქმეს გაუღიმა ჯერ ბედ-იღბალმა, თითქო საყვარლად დასჯდომოდეს მეამბოხესა. მაგრამ ამაო იყო ყველა, რადგან მაკბეტი, მამაცთ მამაცი... ეს წოდება ეკუთვნის კიდეც... არ შეეპოა ბედისწერას და ხელში ხმლითა, რომელს ჯერ კიდევ ასდიოდა კვამლი სისხლისა, თითქო არშიყმა გმირობისამ გზა გაიკაფა და შეეყარა პირის-პირად უღირსსა მონას. არც ხელი მისცა, არც უსურვა მშვიდობით ყოფნა, ვიდრე შუაზედ არ გაუპო კეფა ყბებამდე, და არ დაარჭო ციხის წვერზედ იმისი თავი.  (უილიამ შექსპირი: *მაკბეტი*)  *ფუნქცია: \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_* |
| *ამონარიდი B*  ხანუმა: სონაჯან! სანამ რამდენიმე ფრანციცული სიტყვა დამიწერე ქართული ასოებით, რომ წამოვროშო ხოლმე: იმან იცის, რომ შენ ფრანციცული იცი. ქაღალდი აკოფას მიეცი, რომ მომაგონოს ხოლმე; აგრეთვე შენი პატარა ფორტოპიანი კარებთან მოვწიოთ და მე რომ ხელები დავატყაპუნო, შენ იქ დაუკარი... დანარჩენი ჩემი საქმეა, როგორც მოვაწონებ თავს. აი, მე მივდივარ, შენც მომეშველე, სონა, ჩაცმაში. (მიდის). ასე გაუხადო საქმე თქვენ კნიაზს, რომ სულ კუდით ქვა ვასროლინო! ამ სახლიდგან კი არა, მგონია, ქალაქიდგანაც გაიპაროს... მაშ! ზნაიშ, ვი, კაკოი მალადეც ხანუმ? (გადის).  (ავქსენტი ცაგარელი: *ხანუმა*)  *ფუნქცია: \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_* |
| *ამონარიდი F*  VLADIMIR and ESTRAGON: (*turning simultaneously*)*.* Do you—  VLADIMIR: Oh pardon!  ESTRAGON: Carry on.  VLADIMIR: No no, after you.  ESTRAGON: No no, you first.  VLADIMIR: I interrupted you.  ESTRAGON: On the contrary.  *They glare at each other angrily.*  VLADIMIR: Ceremonious ape!  ESTRAGON: Punctilious pig!  VLADIMIR: Finish your phrase, I tell you!  ESTRAGON: Finish your own!  *Silence. They draw closer, halt.*  VLADIMIR: Moron!  ESTRAGON: That‘s the idea, let‘s abuse each other.  *They turn, move apart, turn again and face each other.*  (Samuel Beckett: *Waiting for Godot*)  *ფუნქცია: \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_* |
| *ამონარიდი C*  მართა:  კი, მამიდა, თამამად უნდა იყვე ყველასთან... ხმაც უნდა ამოიღო... დეელაპარაკო კიდეც... თუ ყმაწვილი შეგხვდა - უნდა გაუსრიალ-გამოუსრიალო თვალწინ... ვინ იცის, რა თვალით შემოგხედავს!.. თავი უნდა მოაწონო... უფრო მალე გათხოვდები, მამიდა!  (დავით კლდიაშვილი: *დარისპანის გასაჭირი*)  *ფუნქცია: \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_* |
| *ამონარიდი D*  ჰ ა მ ლ ე ტ: ყოფნა?.. არ ყოფნა?.. საკითხავი აი ეს არის. სულდიდ ქმნილებას რა შეჰფერის? ის, რომ იტანჯოს და აიტანოს მჩაგრავ ბედის ნეშტრითა გმირვა, თუ შეებრძოლოს მოზღვავებულ უბედურებას და ამ შებრძოლვით მოსპოს იგი?.. მოსპოს სიცოცხლე... ბოლო მოუღოს.. მიიძინოს.. სხვა არაფერი... ამ მიძინებით გათავდება ის გულისქენჯნა და ათასი სხვა ბუნებრივი უკუღმართობა, რაიც ხორცშესხმულ ადამიანს წილად ხდომია.  (უილიამ შექსპირი: *ჰამლეტი*)  *ფუნქცია: \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_* |

*დანართი 6*

*(ლექცია 6)*

*დავალება 1.* *გაიხსენეთ, რა არის მოქმედება და დაასახელეთ ფაქტორები, რომელთა გარეშეც მოქმედება ვერ განხორციელდება.*

1. \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_
2. \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_
3. \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

*იმსჯელეთ, ამ ფაქტორებიდან რომელია გადამწყვეტი დრამატული მოქმედებისთვის?*

*\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_*

*დავალება 2. რა არის მოქმედი პირი? მონიშნეთ სწორი განმარტება:*

❒ მოქმედი პირები ავტორის ჩანაფიქრის მიხედვით შექმნილი, ფიქტიური (ხელოვნური) წარმონაქმნებია (კონსტრუქციებია).

❒ მოქმედი პირები არიან ნამდვილი ადამიანები ინდივიდუალური ხასიათითა და თვისებებით.

*დავალება 3. მოქმედი პირის პრეზენტაცია დრამატულ ტექსტში უფრო შეზღუდული და ფრაგმენტულია, ვიდრე სხვა ლიტერატურული გვარების ნაწარმოებებში. რითია ეს განპირობებული? გამოთქვით თქვენი ვარაუდი.*

*დავალება 4. გაარკვიეთ განსხვავებები ეპიკურ და დრამატულ მოქმედ პირებს შორის. შეუსაბამეთ:*

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| **დრამატული**  **მოქმედი**  **პირი** | მოქმედი პირი შეიძლება დუმდეს | **ეპიკური**  **მოქმედი**  **პირი** |
| მოქმედი პირი თავად წარმოადგენს საკუთარ თავს |
| მოქმედი პირი შეიძლება დაახასიათოს მთხრობელმა ან სხვა მოქმედმა პირმა |
| მოქმედი პირი შეიძლება მარტო იყოს |
| მოქმედი პირი უმეტესად ურთიერთქმედებს სხვა მოქმედ პირებთან |
| მოქმედი პირი ყოველთვის მეტყველებს |

*დავალება 5. მიუსადაგეთ ტერმინებს განმარტებები:*

1. მოქმედ პირთა ანსამბლი \_\_\_\_

2. დრამის პერსონალი \_\_\_\_

3. კონსტელაცია \_\_\_\_

4. კონფიგურაცია \_\_\_\_

|  |  |
| --- | --- |
| A | პერსონალის ის ნაწილი, რომელიც სცენაზეა მოქმედების განვითარების ერთი კონკრეტული საფეხურის ფარგლებში. მისი ცვლა გამოსვლებს (სცენებს) შორის ხორციელდება. მისი მოცულობა სცენაზე მყოფ მოქმედ პირთა რაოდენობაზეა დამოკიდებული. |
| B | მოქმედ პირებს შორის მსგავსებებისა და განსხვავებების სისტემა, რომელიც მოქმედების განვითარების სხვადასხვა საფეხურზე ყალიბდება. |
| C | დრამატული ნაწარმოების მოქმედ პირთა ერთობლიობა, რომელსაც მთავარ მოქმედ პირებთან ერთად განეკუთვნებიან მუნჯი და უკანა რიგის მოქმედი პირებიც. |
| D | დრამატული ნაწარმოების ყველა მოქმედ პირს შორის ურთიერთქმედებათა ერთიანი სტრუქტურა. |

*დავალება 6. რის საფუძველზე გამოიყოფა დრამის პერსონალში მთავარი და მეორეხარისხოვანი მოქმედი პირები? შემოხაზეთ სწორი პასუხები:*

ა. მთავარი მოქმედი პირები ყოველთვის დადებითი პერსონაჟები არიან.

ბ. მთავარი მოქმედი პირები ყველაზე უფრო ხშირად და ხანგრძლივად არიან სცენაზე.

გ. მთავარი მოქმედი პირები ყველაზე უფრო ხმამაღლა ლაპარაკობენ.

დ. მთავარი მოქმედი პირები აუცილებლად იმარჯვებენ ნაწარმოების ბოლოს.

ე. მთავარი მოქმედი პირების რეპლიკების სიგრძე აღემატება დანარჩენი მოქმედი პირების რეპლიკების სიგრძეს.

ვ. მთავარი მოქმედი პირები შეიძლება იშვიათად გამოდიოდნენ სცენაზე და ცოტას ლაპარაკობდნენ.

*დავალება 7. გაანალიზეთ თქვენ მიერ შერჩეული დრამის პერსონალი. გამოყავით მთავარი და მეორეხარისხოვანი მოქმედი პირები. დაასაბუთეთ თქვენი მოსაზრება.*

*დავალება 8. გაანალიზეთ მოქმედ პირთა კონსტელაცია თქვენ მიერ შერჩეულ ნაწარმოებში. რომელ თვისობრივ ოპოზიციებს ემყარება იგი? თვისობრივი მახასიათებელებია, მაგალითად:*

* სქესი (მამრობითი ⭤ მდედრობითი)
* თაობა (ახალგაზრდა ⭤ ასაკოვანი)
* სოციალური მდგომარეობა (ელიტარული ⭤ მდაბიო)
* წარმომავლობა (ქალაქელი ⭤ პროვინციელი)
* გონებრივი შესაძლებლობები (განათლებული ⭤ გაუნათლებელი)
* გარეგნობა (ელეგანტური ⭤ ფეთხუმი)
* ქცევა (ბუნებრივი, სადა ⭤ არაბუნებრივი, ხელოვნური)
* ზნეობა (ლიბერალური შეხედულებები ⭤ კონსერვატორული შეხედულებები)

*შეიმუშავეთ კონსტელაციის გრაფიკური მონახაზი შერჩეული ნაწარმოებისთვის:*

*დავალება 9. იმსჯელეთ, როდისაა კონფლიქტური სიტუაციის ჩამოყალიბების ალბათობა უფრო დიდი - როდესაც მოქმედ პირთა მრავალფეროვნება და რაოდენობა დიდია თუ პირიქით?*

*დავალება 10. გაიხსენეთ ლიტველი ლიტერატურათმცოდნის, ალგირდას გრეიმასის მიერ შემუშავებული მოდელი ე.წ. აქტანტებისა.* *მოქმედი პირის (აქტორის) ფუნქციას იგი აქტანტს უწოდებს და გამოყოფს აქტანტების 6 კატეგორიას:*

**სუბიექტი** - მთავარი მოქმედი პირი,

**ობიექტი** - შეიძლება იყოს კონკრეტული მოქმედი პირი (მაგალითად, პრინცესა), ნივთი (მაგალითად, გრაალი) ან აბსტრაქტული ქონება (მაგალითად, ძალაუფლება, ბედნიერება და ა.შ.),

**ადრესატი** - მოქმედი პირი, რომლისთვისაც განკუთვნილია ობიექტი; ხშირად ემთხვევა სუბიექტს,

**ოპონენტი** - მეტოქე (ანტაგონისტი) ან წინააღმდეგობა (მაგალითად, შიში, სტერეოპტიპები და ა.შ.), რომელიც სუბიექტსა და ობიექტს შორის დგას,

**მოსამართლე** - მოქმედი პირი (მაგალითად, მფარველი) ან ძალა (მაგალითად, საზოგადოება, ღმერთი, ბედისწერა და ა.შ.), რომელიც წყვეტს, რით დასრულდება კონფლიქტი,

**დამხმარე** - მოქმედი პირი ან ფაქტორი, რომელიც ეხმარება სუბიექტს, რათა მან მიაღწიოს მიზანს.

თითო ფუნქციას (აქტანტს) შეიძლება ერთდროულად რამდენიმე მოქმედი პირი ითავსებდეს.

*როგორია მოქმედ პირთა ფუნქცია თქვენ მიერ შერჩეულ ტექსტში? გაარკვიეთ მოქმედ პირთა ფუნქცია ალგირდას გრეიმასის მოდელის მიხედვით.*

*დავალება 11. შეიმუშავეთ კონფიგურაციათა მატრიცა დავით კლდიაშვილის პიესის ”დარისპანის გასაჭირი”-ს მოქმედების თითოეული გამოსვლისთვის. როგორი დასკვნების გაკეთება შეიძლება მიღებული შედეგის საფუძველზე მოქმედ პირებს შორის არსებული სასცენო დისტაციისა ან სიახლოვის, მოქმედი პირ(ებ)ის მნიშვნელობისა (რომელია მთავარი და რომელი - მეორეხარისხოვანი) და მოქმედების სტრუქტურის (ექსპოზიცია, კულმინაცია, კატასტროფა) შესახებ?*

|  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- |
|  | *გამოსვლები:* | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| *მოქმედი პირები:* | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | 13 | 14 | 15 | 16 | 17 | 18 |
| მართა ქვიტირიძისა | **+** |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |
| პელაგია საბელაშვილისა | **+** |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |
| ნატალია, პელაგიას ქალიშვილი |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |
| დარისპან ქარსიძე |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |
| კაროჟნა, დარისპანის ქალიშვილი |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |
| ონისიმე მათარაძე |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |
| ოსიკო ხარებაძე |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |

*დანართი 7*

*(ლექცია 7)*

*დავალება 1. მოქმედი პირის კონცეფცია განიმარტება როგორც ანთროპოლოგიური მოდელი, რომელიც დრამატულ მოქმედ პირს უდევს საფუძვლად. ერთმანეთისგან განირჩევა მოქმედი პირის სტატიკური და დინამიკური, ერთგანზომილებიანი და მრავალგანზომილებიანი, დახურული და ღია, ფსიქოლოგიური და ტრანსფქსიქოლოგიური კონცეფციები.*

*გაეცანით მოქმედი პირის კონცეფციებს და შეუსაბამეთ მათი განმარტებები სახელწოდებებს:*

1. სტატიკური მოქმედი პირი \_\_\_\_
2. დინამიკური მოქმედი პირი \_\_\_\_
3. ერთგანზომილებიანი მოქმედი პირი \_\_\_\_
4. მრავალგანზომილებიანი მოქმედი პირი \_\_\_\_
5. გაპიროვნება \_\_\_\_
6. ტიპი \_\_\_\_
7. ინდივიდი \_\_\_\_
8. ღია მოქმედი პირი \_\_\_\_
9. დახურული მოქმედი პირი \_\_\_\_
10. ტრანსფსიქოლოგიური მოქმედი პირი \_\_\_\_
11. ფსიქოლოგიური მოქმედი პირი \_\_\_\_

|  |  |
| --- | --- |
| ა | მოქმედი პირი სრულად განსაზღვრულია ექსპლიციტური (აშკარა) ან იმპლიციტური (ფარული) ინფორმაციის საფუძველზე. |
| ბ | ეს ძალზე აბსტრაქტული მოქმედი პირია, მისი მახასიათებლების რაოდენობა უკიდურესად შეზღუდულია, ის რომელიმე ზოგად ცნებას ან იდეას განასახიერებს და არა ადამიანს. |
| გ | ამგვარი მოქმედი პირების ცნობიერების შესაძლებლობები შეზღუდულია. მათი ქცევა აიხსნება გარემოსა და არაცნობიერი იმპულსების გავლენით. მოქმედი პირის ამგვარ კონცეფციაა მატერიალისტური აზროვნება უდევს საფუძვლად. |
| დ | მოქმედი პირი არ იცვლება მოქმედების განვითარების შედეგად. მოქმედი პირის ამგვარი კონცეფცია გავრცელებული იყო იმ ლიტერატურულ ეპოქებში, რომლებშიც გაბატონებული იდეოლოგიის მიხედვით, ადამიანის ტიპი და ხასიათი სოციალური, ბიოლოგიური და ფსიქოლოგიური ფაქტორებით იყო განპირობებული. |
| ე | მოქმედი პირი წინააღმდეგობრივი ან იდუმალებით მოცულია. დრამაში გამოტოვებულია მნიშვნელოვანი ინფორმაცია მის შესახებ ანდა მისი მონაცემები ურთიერთგამომრიცხავია. |
| ვ | იგი თავისი გარეგნული, სამეტყველო, ქცევითი და ბიოგრაფიული მახასიათებლებით განუმეორებელია. |
| ზ | მოქმედი პირი ვითარდება და იცვლება მოქმედების განვითარების კვალ-და-კვალ. მისი მახასიათებლები არამდგრადია. მოქმედი პირის ამგვარი კონცეფცია პიროვნების ცნობიერების ავტონომიურობას, მის თვითმყოფადობას გამოხატავს. იშვიათად გვხვდება დრამატული პერსონალი, რომლის ფარგლებშიც ყველა მოქმედი პირი ამგვარია. |
| თ | ამგვარი მოქმედი პირები თვისებების რთული და მრავალფეროვანი კომბინაციით გამოირჩევიან. დრამის ისტორიაში შეიმჩნევა მოქმედ პირთა ინდივიდუალურობის მატება, რაც მახასიათებლების რაოდენობის მატებასთანაა დაკავშირებული. მახასიათებლების რაოდენობის მიხედვით შეიძლება გამოიყოს მოქმედი პირების სამი ძირითადი სახეობა: გაპიროვნება (პერსონიფიკაცია), ტიპი და ინდივიდი. |
| ი | ამგვარი მოქმედი პირები ხასიათდებიან მხოლოდ რამდენიმე ჰომოგენური თავისებურებით. |
| კ | ამგვარ მოქმედ პირთა ცნობიერება ჩვეულებრივი ადამიანის ფსიქოლოგიურ შესაძლებლობებს სცილდება. ამგვარი მოქმედი პირები იდეალისტური აზროვნების ფარგლებში იქმნება. ისინი ხშირად გვხვდებიან ეპიკურ დრამებში (მგოსნები, მთხრობლები და ა.შ.). |
| ლ | იგი მოიცავს სოციალური და ფსიქოლოგიური თვისებების ისეთ ნაკრებს, რომელიც ხშირად გვხვდება ამა-თუ-იმ ეპოქის საზოგადოებაში. ესაა ზეინდივიდუალური, საყოველთაო თავისებურებების ნაკრები. |

*დავალება 2. დააკვირდეთ მოქმედ პირებს თქვენ მიერ შერჩეულ დრამაში და გაარკვიეთ, მოქმედ პირთა რომელ კონცეფციას შეესაბამებიან ისინი.*

*დავალება 3. დახასიათება ეწოდება ინფორმაციის გადმოცემის ფორმალურ ხერხებს, რომლებიც მოქმედი პირის წარმოდგენას (პრეზენტაციას) ემსახურება. გაანაწილეთ მოქმედი პირის დახასიათების ხერხები ფიგურულობისა და აუქტორულობის, ექსპლიციტურობისა და იმპლიციტურობის კრიტერიუმების მიხედვით. შეავსეთ ცხრილი:*

ფიზიონომია, მიმიკა, ჟესტები, თვითდახასიათება, აღნაგობა, კოსტუმი, მოქმედი პირის აღწერა სასცენო მითითებებში, ქცევა, ხმა, მეტყველება, სტილი, მსგავსება და განსხვავება სხვა მოქმედი პირებისგან, დახასიათება სხვის მიერ, რეკვიზიტი, სცენა, მეტყველი სახელები.

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| ფიგურული | | აუქტორული | |
| ექსპლიციტური | იმპლიცუტური | ექსპლიციტური | იმპლიცუტური |
|  |  |  |  |

*დავალება 4. დახასიათების რომელი ხერხებია გამოყენებული შემდეგ ამონარიდებში?*

ა.

მართა (შემობრუნდება, მივა ფანჯარასთან): ეს ვინაა!? ჩვენსა ჩამოუხვია... უიმე! დარისპანი თავისი ქალიშვილით!.. დასწყევლა ღმერთმა, საიდან გაჩნდა? საიდან მოეთრევა? (გავა).

ბ.

დარისპან: ვართ ისე, მართა ჩემო... რავარც მოგეხსენება ჩვენისთანების ამბავი... შენ რადა დაგიმალო, მართა ჩემო, ჩემი სისხლ-ხორცი ხარ - აგერაც წელში გავწყდებით... ნამეტან გაჭირვებაში ვიმყოფებოდით, მარა ამ ქალიშვილებისაგან უფრო გვემატება გასაჭირი, შენ გენაცვალე... შენ გაშორა ღმერთმა ეს დღე, ჩვენ რომ გვადგია... ერთი გყავდა და ქე მოახერხე მისი გათხოვება. ჩვენ კი ერთობ გაწვალებული შევიქენით, მართა ჩემო... ოჯახს ვერ ნახავ, რომ სამი და ოთხი ქალიშვილი არ ჰყავდეს გასათხოვარი და მთხოვნელი კი არსადაა, შენი ჭირი შემეყაროს... არსად არის! რაღაც უბედურობამ გული შეუცვალა ახლანდელ ყმაწვილებს... აღარ ეკიდებიან ოჯახობას... ე გოგოები კი გვიყრიან სახლში და გვიბერდებიან საცოდავად სახლში...

გ.

დარისპან: ჭეშმარიტი ბრძანებაა, ბატონო პელაგია... თამამად შეგვიძლია ვთქვათ, რომ სწორედ კაი ოჯახები გვაქვს გვარში... თუ ყველას არა.. ზოგიერთებს მაინც... ჩემს თავზე მოგახსენებთ - რომ მობრძანდეთ ჩემს ოჯახში, თამამად შემიძლია ვთქვა, რომ ვერასფერს დამიწუნებთ, თქვენ არ მომიკვდეთ!.. ერთობ გაწყობილი ოჯახი მაქვს!.. [... ]ღვთის წყალობაა ქალიშვილი ოჯახში!.. [...] მენანება მოშორება!.. კაი ოჯახში ნამყოფი, კარგად შენახული, თუ ისევ ხეირიან ოჯახში არ ჩააგდე, ცოდვაა... ამიტომ უფრო არ ვეჩქარი მაგათ დათხოვებას... თვარა მთხოვნელები ბევრი დამიდიან!.. [...] ჩემისთანა მოლხენილი კაცი არ მეგულება!.. არაფერი არ მაწუხებს!.. მივდი-მოვდივარ ამ ჩემს ნათესავებში, კეთილებში, ნაცნობებში... ყველგან კარი ღიად მხვდება, ყველგან უხარიათ ჩემი ნახვა...

დ.

პელაგია: ოთხი ქალიშვილი ჰყოლია... თუ ყმაწვილი მოეწონა, ეგებ ქე შეაძლიოს ქალიშვილი... გადიყოლიებს... შეძლებული ყოფილა...

მართა: ვინ? დარისპანი? საიდან გეიგე მაგ, პელაგია... ვინ გითხრა თუ გიყვარდე?

პელაგია: თვითონ, შენ გენაცვალე!.. თვითონ გადმომიშალა მთელად თავის ოჯახის ამბავი!

მართა: შეძლებული ვარო?.. უი მაგ უბედური, რომ არ შეუძლია გარეშესთან არ მორთოს თავის **ტრაბახობა**!.. შენთან მაინც რაღა ატრაბახებდა? რა ჩვეულება სჭირს მაგ უბედურს!..

ე.

დარისპან: **აზნაური** დარისპან ქარსიძე!.. [...] ოჰ, ღმერთო მომკალი!.. მაპატიეთ, ბატონო ონისიმე, ხშირად ამ ბოლო დროს გზაში ვარ ხოლმე გაკრული... ერთობ ვილახები და იმის გამო... ეს ბავშვიც კი გამელახა ნამეტანი!.. რას იზამ, ბატონო ონისიმე - ოჯახის პატრონი კაცი ვერ დაკარგავ ვერც ნათესავს, ვერც კეთილს, ვერც მოყვარეს... ამას კი დიდი მისვლა-მოსვლა სჭირდება. [...] როცა ოჯახში გეგულება რამე!. უნდა მოგახსენოთ, წინათვე ურიგო ოჯახი არ გვქონია... მარა ჩემი მეცადინეობით, - თამამად შემიძლია მოგახსენო, - სწორედ რომ კარგად მოვაწყე ამ ბოლო დროს. გიამებათ, რომ შემობრძანდეთ, ბატონო ონისიმე, თქვენ ნუ მომიკვდებით!.. პურით, ღვინით, სასმელ-საჭმელით!.. ერთობ შევმატე, ონისიმე ჩემო!.. ნამყოფ კაცსაც იამება... გადავყევი კი!.. [...] კმაყოფილად რომ მიყურებენ, თქვენ ნუ მომიკვდებით, ისეთი პირები მსტუმრობენ, რომ ზოგიერთ თავადიშვილს არ იკადრებენ... ჩემ ოჯახში კი მოუხარიათ!.. (სიამოვნებით იცინის) დიდ პატივისცემაში ჰყავთ ამ უცხო და განათლებულ პირებს ჩემი ცოლ-შვილიც...   
დიდი ღვთის წყალობაა!.. სანამ კარგ ყმაწვილს არ შეხვდება, არც კარგი მშობელი და არც გონიერი გასათხოვარი, რასაკვირველია, საქმეს არ გადასწყვეტს... იცოცხლეთ, მთხოვნელები ბევრი დამიდიოდეს... მარა, სანამ კარგს არ შევხედავ, რაზე გავაგდო ჩემი მასიამოვნებელი ქალი ოჯახიდან?

ვ.

დარისპან: კაროჟნა ბოშო, შენ რავა გაჩერებულხარ? დატრიალდი შენებურად!.. მამიდაშენს მოეხმარე!   
რა შეაწუხებს?! მე შენ გეტყვი, არ ემარჯვება მაგისთანები! [...] მუხლებს მაინც გეიმართავს: ზეზე არ ამდგარა რა ხანია!.. ჰო, მიდი ბოშო!.. (კაროჟნა ხან რას შემოიტანს, ხან ისე დაჰყვება ნატალიას. დარისპანი ხმა დაბლა მართას) მართა ჩემო, ეს ყმაწვილი ცოლსათხოვი უნდა იყვეს ვატყობ, ისე გამოიყურება... [...] უნდა მომეხმარო, შენ გენაცვალე!..

მართა: რაში?

დარისპან: კაროჟნა უნდა შევაძლიო... ბიძამისს შემიძლია მივმართო, - ერთობ პატივისმცემელია ჩემი,- სიხარულით კიღამ გადაირია, რომ დამინახა, მარა შენი სიტყვა მირჩევნია, მართა ჩემო!.. ახლავე უნდა გადამიწყვიტოს!..

მართა: დარისპან, ასე რავა დავეტაკო... ჯერ ფეხიც არ შემოუდგამს სახლში... სამერმისოდ გადავდვათ...   
დარისპან: სწორედ არ შემიძლია!.. მერე სადღა ვსდიო მაგას - აგერ მყავს და ბარემაც ახლავე გავიგებ ყველაფერს!..

მართა: დარისპან, რომ დამკლა, არ შემიძლია ახლა მაგაზე ლაპარაკი!..

დარისპან: უკაცრავად შეწუხებისათვის!.. (**განშორდება უკმაყოფილოდ**) დასწყევლოს ღმერთმა, შენი სისხლ-ხორციც ორგული გიხდება დღეს!..

პელაგია (მართასთან მივა. ხმადაბლა): რას გეხვეწებოდა, შენი ჭირი შემეყაროს?

მართა: **სისულელე მაგისი**!..

ზ.

დარისპან: კაროჟნა, ბოშო, აქ მოართვი ჩაი, ბატონ ონისიმეს!.. (ნატალია გადახედავს პელაგიას და ნელა იცინის. კაროჟნა წამოდგება, აიღებს სუფრიდან ჩაის და მიაქვს).

მართა: გაგვიდექით, გაგვიდექით განზე, განა?.. (კაროჟნას გაუვარდება ფინჯანი და გატყდება).   
დარისპან (**წამოვარდება**): რა ეშმაკებმა დაგირბინეს მაგ ხელებში, შე უხეირო? (კაროჟნა ბოჭავს ნატეხებს და ნატალიაც ეხმარება). [...] ძალიან არ დამიმოწმა თავის სიმარჯვე!.. არა, გამოუბრუნებლად რავა გაგლახა მგზავრობამ, შე შერცხვენილო!.. [...] არა... თავის დღეში რომ არასფერი გატეხია ხელში... რაღა ახლა აქ მოუვიდა მარცხი!.. მთელი ოჯახი მაგის კისერზეა, მაგაა ჩემი ამშენებელი... თავის დღეში ოჯახისათვის არაფერი უზარალებია...

დარისპან (მივა კაროჟნასთან. ონისიმე მართასკენ მიიწეეს და ელაპარაკება): აბა ახლა, ბოშო, შენ, კაროჟნა, გამოდი!..

პელაგია: ჩემმა ნატალიამ რომ არ იცის ბუზიკა, ჩემო ბატონო!..

დარისპან: არაფერია!.. ბოშო, ქე რომ იცი... ქეც დაუკარი, ქეც ითამაშე!..

მართა: **ცარიელი ენაა მაგ საწყალი!.. ტრაბახობასაა გადაყოლილი!**..

თ.

მართა: გადამეტებული არაფერი არ ვარგა, დარისპან!..

დარისპან: მაკვირვებ, მართა ჩემო! ჩემი სისხლ-ხორცი ხარ... უნდა მეწეოდე... შენ კი, პირში გეტყვი, უკან მიყენებ შვილს!

მართა: **ახირებული თუ გინდათ, ეს არის!**..

დარისპან: ბრმა კი არა ვარ, შენ გენაცვალე!.. კარგად ვხედავ ყველაფერს!..

მართა: გინდა მაწყენიო, სხვა არაფერი, დარისპან!..

დარისპან: რა ვქნა!.. რაღაზე მიმალავ - ცხადია, შენს სისხლ-ხორცს ივიწყებ და სხვისთვის ფიქრობ!.. **პირში გეუბნები, რა**... [...] **თუკი საქმე მოვინდომე, თქვენი შეცილებით დარწმუნებული ბრძანდებოდეთ, ვერასფერს დამაკლებთ!**.. თქვენ არ მომიკვდეთ, თუკი საქმე მოვინდომე!..

ი.

დარისპან: გასაკვირველია, ღმერთმანი, ზოგიერთის საქმე!..

მართა: გასაკვირველი შენი საქციელია, დარისპან... ჩხუბითა და დავიდარაბით რა უნდა გეიტანო?

დარისპან: ბატონო, შემოგეხვეწე დახმარებას - უარი მითხარი... მე ჩემით ვარიგებ საქმეს... რა იქნა ამისთანა? შე დალოცვილო, ვცდი, ეგებ ჩემი შვილის ბედი იყვეს!.. რას ვშვრები ამისთანას, გზას რომ მიკრავთ ყოველ მხრიდან?..

მართა: ვინ გიკრავს გზას, ყმაწვილო?

დარისპან: თქვენ... შენ და ეს შენი ნათლიდედა...

მართა: ჰმ, **ახირებული თუ გინდათ ეს არის**...

დარისპან: მართალია, შენს სახლში ვარ, მარა, **უფროც რომ გეწყინოსთ, უკან ვერავინ ვერ დამახევინებს**, მართა!.. შენც არ მომიკვდე!.. **უფრო მეტიც რომ დამესიოთ... გზა შემიკრათ, - ჩემი უნდა ვქნა!** მე შენ გეტყვი, ყოველ ნაბიჯზე გხვდებოდეს ისეთი ყმაწვილი, ცოლის თხოვნას რომ ეპირებოდეს!..

კ.

დარისპან: მოვკვდი, მართა ჩემო, მოვკვდი, ისეთი ცეცხლი მადგა ამათთაგან!.. ნამეტანი გავწვალდი!.. აღარ ვარ კაცი... თუ ხვალაც ვერასფერი გავარიგე იმ ჩემი ცოლის ნათესავისას, უნდა გავანებო თავი ყოველივე მაცადინობას. აღარ შემიძლია მეტი! გაგიძღვეს, შვილო აწი დედაშენი... იარეთ ხან ფეხით, ხან ურმით, თუ კიდევ ვინმემ გათხოვათ - ცხენითაც... აწი თქვენ ეძიეთ სასიძო კაცი!.. მე აღარ შემიძლია მეტი... აწი დედაშენმაც გამოსცადოს, რაც მე ამ შენს პოწიალში გამოვცადე!..

კაროჟნა: ჩემი რა ბრალია, ბატონო... ყოველთვის რომ ასე მომსდგები?

დარისპან: აბა ვისი გულისთვის ვწვალობ ასე, ბოშო?

კაროჟნა: მე არ გთხოვთ გათხოვებას... ვიქნები ჩემთვის!

დარისპან: იქნება მისთვის... ჰმ! შენახვა არ გინდა, ქალბატონო? ვერ შეგინახეთ ყველა, ბოშო, ვერა... მინდა პატრონს ჩაგაბაროთ... რომ ვერსად შევხვდი იმ სულწაწყმედილს! მარა ვაი თუ ღმერთს არც კი გეეჩინოს თქვენი ბედი და იღბალი, ვაი თუ კენტებად ჰყავხართ გაჩენილები? შვიდობით, შვიდობით, შენი ჭირიმე! გამოეთხოვე ბოშო!

*დავალება 5. დაახასიათეთ დარისპანი წარმოდგენილი მასალის საფუძველზე.*

*დანართი 8*

*(ლექცია 8)*

*დავალება 1. დააკვირდით მოცემულ ამონარიდებს. პირველი მათგანი მონოლოგია, მეორე კი - დიალოგი. დაახასიათეთ მონოლოგურობა და დიალოგურობა მითითებული კრიტერიუმების საფუძველზე:*

|  |  |
| --- | --- |
| ჰამლეტ: რა არის კაცი, თუ იგი თვის კმაყოფილებას  ჭამას და ძილში ჰპოობს მხოლოდ? მხეცია, სხვა რა?  ვინც მოგვანიჭა ჭკვა-გონების შორს-მხედველობა,  ჩაგვახედვინა ჩვენს წარსულსა და მომავალში, -  ის არ მოგვცემდა ამ ღვთაებრივს ნიჭიერებას,  თუ სასარგებლოდ მოხმარებას ვერ შევიძლებდით.  მე ეს არ მესმის, მუდამ უქმად რისთვის ვიძახი:  ”ეს საქმე უნდა შევასრულო”, როს ყველაფერი  შესასრულებლად ხელს მიმართავს: როგორც მიზეზი,  ისე გულისთქმა, ძლიერება, საშუალება.  მაშ რაღა მიშლის? პირუტყვული თავმინებება,  თუ რაღაც ეჭვი სიმხდალისა, რაიცა ცდილობს  დასაწყისამდე ზედმიწევნით საქმის შეგნებას?  ამ ეჭვში მხოლოდ ერთი წილი ერგება ჭკუას  და სამი წილი ხომ სიჯაბნის ნაყოფი არის.  ქვეყნის ოდენნი მაგალითნი მე მაქეზებენ:  აი თუნდ იგი გაწყობილი, ძლიერი ჯარი,  თუნდ მის მოთავე, ახალგაზრდა, ნორჩი მთავარი,  რომელს სურვილი ღვთაებრივი სახელის პოვნის  უპირდაპირებს უხილავსა და საშიშ ხიფათს;  იგი არ ინდობს თვის არსებას სუსტსა და მოკვდავს,  და არ არიდებს ფუყე ჩალის ნაფასევისთვის  არც შიშს, არც სიკვდილს, არც მუხთალ ბედს დაუდგრომელსა.  სახელოვანი კაცი მარტო დიდს საქმეს არ სდევს,  იგი უბრალო საქმისთვისაც თავს გამოიდებს,  თუ შელახული არის იმის პატიოსნება.  მე რაღას ვდგავარ? ამ ძილიდამ რად არ მაღვიძებს  ან მამის მოკვლა, ან შერცხვენა დედიჩემისა,  ან გონების სჯა, ან მღელვარე სისხლის დუღილი? | სამსონი: გრეგორიო, რაც არ უნდა მოგვივიდეს, თავს ნურავის გავამურინებთ!..  გრეგორიო: როგორ თუ გავამურინრბთ! მენახშირეები ხომ არა ვართ!  სამსონი: ჯერ მათქმევინე: თუ ვინმემ გვაწყენინა, მაშინვე ხმალი ვიძროთ.  გრეგორიო: კარგი იქნება, შენ ნუ მომიკვდე, ოღონდ ფრთხილად, გოგრა არავინ აგაძროს.  სამსონი: მე თუ ვინმემ გამახელა, ხელადვე ვეკვეთები. გრეგორიო: ეგ არის, რომ მძიმედ იცი გახელება.  სამსონი: რას ამბობ, მონტეგის ძაღლიც კი საჩხუბრად აღმძრავს ხოლმე.  გრეგორიო: აღმძრავსო?! მაშ უნდა აიძრე და გაიქცე?! მამაცობა ის არის, ერთ ადგილას გაჩერდე!  სამსონი: მაგათი ძაღლის დანახვაზე მართლაც გავჩერდები, ფეხს არ მოვიცვლი. მონტეგის მსახურებისა და მოახლეების წინაშე კედელს აღვმართავ.  გრეგორიო: ჯაბანი მონა ყოფილხარ: კედელს სუსტები ეფარებიან. სამსონი: მაგას კი მართალს ამბობ. იმიტომაც აჭეჭყენ ხოლმე ქალებს კედელზე, სუსტი ჭურჭლები რომ არიან. მეც ავდგები და მონტეგის მსახურებს კედლიდან გადმოვყრი, მოახლეებს კედელზე მივაჭეჭყ.  გრეგორიო: ჩვენ ხომ მსახურები ვართ, ჩხუბი ჩვენს ბატონებს აქვთ.  სამსონი: ეგ სულ ერთია. მე უნდა ვაჩვენო მაგათ, რა მტარვალიცა ვარ. კაცებთან რომ ჩხუბი მომივა, გოგოებსაც არ დავინდობ, სულ თავებს წავაცლი.  გრეგორიო: გოგოებს წააცლი თავებს? |

მონოლოგურობა ხასიათდება:

❒ სემანტიკური ერთგვაროვნებით

❒ სემანტიკური არაერთგვაროვნებით

❒ რეპლიკების სიმოკლით

❒ რეპლიკების სიგრძით

დიალოგურობა ხასიათდება:

❒ სემანტიკური ერთგვაროვნებით

❒ სემანტიკური არაერთგვაროვნებით

❒ რეპლიკების სიმოკლით

❒ რეპლიკების სიგრძით

*დავალება 2. დრამის თეორიაში განირჩევა დიალოგური დიალოგები, მონოლოგური დიალოგები, დიალოგური მონოლოგები და მონოლოგური მონოლოგები. გაარკვიეთ, როგორი დიალოგები და მონოლოგებია აღწერილი:*

**\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_** დაკავშირებულია მონოლოგში საუბრის ელემენტების ჩართვასთან, მაგალითად, თუ მოქმედი პირი მიმართავს ღვთაებას, საგანს ან რაიმე წარმოსახვით არსებას. ამავე თავისებურებებს ვხვდებით შინაგან დიალოგში, სადაც მოქმედი პირი ორ ან მეტ სუბიექტად არის გახლეჩილი და საკუთარ თავს მიმართავს. დიალოგის მსგავსია აგრეთვე მონოლოგი, რომლითად მოქმედი პირი მაყურებლებს მიმართავს (ე.წ. ad spectatores).

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_ განისაზღვრება როგორც დაუბრკოლებელი კომუნიკაცია ორ ან მეტ, ერთმანეთთან დაპირისპირებულ მოქმედ პირს შორის. თავიანთი რეპლიკებით ისინი მუდმივად ეხმიანებიან პარტნიორის რეპლიკას. რადგანაც მოქმედი პირები პრინციპულად თანაბარუფლებიანები არიან, მათ ყოველთვის შეუძლიათ სიტყვა შეაწყვეტინონ თანამოსაუბრეს. თავად რეპლიკების მოცულობა კი ზომიერი და მეტ-ნაკლებად ერთნაირია.

**\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_** თავს იჩენს დარღვეული კომუნიკაციის შემთხვევაში, რაც შეიძლება მოქმედი პირების ფიზიკური ან ფსიქიკური ნაკლოვანებით იყოს განპირობებული. იგი გამოხატავს ორი ან რამდენიმე მოქმედი პირის უუნარობას, იურთიერთობონ ერთმანეთთან. ისინი სხვადასხვა ენით და სხვადასხვა თემებზე საუბრობენ, რაც გაუგებრობების მიზეზად იქცევა. \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_ იმ შემთხვევაშიც, თუ მოქმედი პირების ურთიერთობაში სრული თანხმობაა. ამგვარი დიალოგის რეპლიკები ერთსა-და-იმავე მსოფლხედვას / ღირებულებათა სისტემას გამოხატავს, რის გამოც რეპლიკებს შორის ზღვარი ბუნდოვანი, თავად რეპლიკები კი ურთიერთჩანაცვლებადი ხდება. \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_ აგრეთვე, თუ მოქმედი პირები თავიანთი რეპლიკებით სრულიად არ ეხმიანებიან ერთმანეთს, რის გამოც მათ რეპლიკებს შორის კავშირი არ ჩანს, ისინი თითქოს თავისთვის ლაპარაკობენ. და ბოლოს, რომელიმე მოქმედი პირის დომინანტურობაც არღვევს მოქმედ პირთა თანაბარუფლებიანობას და \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_ ამსგავსებს.

*დავალება 3. წაიკითხეთ მოცემული ამონარიდები და გაარკვიეთ, რომელი მათგანია დიალოგური დიალოგი, რომელი - მონოლოგური დიალოგი და რომელი - დიალოგური მონოლოგი.*

|  |  |
| --- | --- |
| მესამე კუდიანი: დაფდაფის ხმაა, - მოდის მაკბეტი!  პირველი კუდიანი: გამარჯვება შენ, მაკბეტ, თენო გლემისისაო!  მეორე კუდიანი: გამარჯვება შენ, მაკბეტ, თენო კავდორისაო!  მესამე კუდიანი: გამარჯვება შენ, მაკბეტ, რომელს მეფობა გელის!  [...]  მესამე კუდიანი: გამარჯვება შენც!  პირველი კუდიანი: მაკბეტზეც მცირევ და იმაზეც უდიდესო!  მეორე კუდიანი: არა იმისებრ ბედნიერო, მაგრამ მრავალჯერ უფრო ბედნიერ!  მესამე კუდიანი: შენ თვით მეფედ თუმც არ იქნები, მაგრამ კი შექმნი მეფეთა შტოს. მაშ გამარჯვება მაკბეტს და ბანქოს!  ეს არის \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_ | ნორა [...] (კვლავ წაიღიღინებს და მაგიდასთან მიდის.)  ჰელმერი (კაბინეტიდან). რაო, მანდ ტოროლა გალობს?  ნორა (ნავაჭრს ხსნის). სწორედ ისაა.  ჰელმერი. ციყუნია დაცუნცულებს?  ნორა. დიახ!  ჰელმერი. როდის დაბრუნდა ციყუნია?  ნორა. ეს-ესაა. (ნამცხვრიან პარკს ჯიბეში ინახავს და ტუჩებიდან პომადას იცილებს.) მოდი აქ, ტორვალდ, ნახე ჩემი ნავაჭრი.  ჰელმერი. მაცალე, ხელს მიშლი. (ცოტა ხნის შემდეგ კარს გააღებს და ოთახში შემოიხედავს, ხელში კალამი უჭირავს.) ნავაჭრიო, ამბობ? ეს ყველაფერი? .. მაშ, ჩიტუნია ისევ გაფრინდა ფულების გასაფანტავად‘  ნორა. იცი, რა, ტორვალდ, განა დრო არ არის, რომ ბოლოს ჩვენც მოვილხინოთ? ეს ხომ პირველი შობაა, როცა ისე აღარ გვიჭირს, მეტისმეტი ხელმომჭირნეობა რომ გავწიოთ.  ეს არის \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_ |
| ლედი მაკბეტ: ყორანიც კი გახრინწიანდა, როცა დუნკანის საბედშავო მოსვლას ჩემ ჭერქვეშ თავს დასჩხავოდა. მოდით სულნო, ბნელ განზრახვათა ჩამგონებელნო, განმაშორეთ ეს ჩემი სქესი! ამავსეთ მკაცრის ავკაცობით თავით ფეხამდე, ეს თხელი სისხლი შემიდედეთ და გზა დაუხშეთ, ამოუქოლეთ სინიდისის ტანჯვას და ქენჯნას, რომ შენანება ბუნებრივი არ დამიბრუნდეს და არ დამიხშოს ეს მძვინვარე ზრახვა და ფიქრი,  ან აღსრულებას და მათ შორის არ ჩაეკედლოს! თქვენ, ხელმძღვანელნო კაცის კვლისა, სადაც კი სუფევთ და უხილავად ცდილობთ ვნებას ბუნების ძალთა, მოდით აქ ჩემთან, ეს ძუძუნი დედაკაცისა, რძის სამაგივროდ, გარდაჰქმენით ბალღამის გუბედ! შენც, ბნელო ღამევ, მოახლოვდი და ჯოჯოხეთის უუმწყვდიადეს შავის კვამლით გარშეიმოსე, რომ ჩემმა ბასრმა დანამ თვითვე ვერ დაინახოს თვისი ნაქმნარი და ზეცამაც ვერ გაარღვიოს თავის სხივებით ბნელი ფარდა და ხმა არ მოსცეს: “დადეგ, გაჩერდი!”  ეს არის \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_ | კაპულეტი: მომეცით-მეთქი ჩემი ხმალი. მოხუცი მონტეგ მოდის აქეთკენ და ხმლის ქნევით მე მემუქრება. (შემოდიან მოხუცი მონტეგი და ქ-ნი მონტეგი). მონტეგი: ო, არამზადა კაპულეტო, ნუ, ნუ მაკავებ. ხელი გამიშვი! ქ-ნიმონტეგი: შენი მტრისკენ ბიჯსაც არ წარსდგამ. (შემოდის პრინცი ესკალუსი ამალით).  პრინცი ესკალუსი: შფოთის ამტეხნო, მოქიშპენო, მშვიდობის მტერნო. მეზობლის სისხლში ხელგასვრილნო, თავლაფდასხმულნო! არ ესმით ნეტა?! ჰეი, ჰეი, ხალხნო! მხეცებო! თქვენ გეუბნებით, მტრობის ცეცხლს რომ აქრობთ თქვენივე სხეულებიდან მომჩქეფარე წითელ შადრევნით.  შორს გადასტყორცნეთ ეს შავბედ დღეს ნაწრთობი ხმლები და მოუსმინეთ ანრისხებულ პრინცის განაჩენს, თორემ განანებთ – არ დაგინდობთ, წამებით მოგკლავთ. უკვე მესამედ ჩხუბმა, მონტეგ და კაპულეტო, თქვენი უაზრო მითქმა – მოთქმით გაღვივებულმა, ჩვენი ქუჩების მყუდროება არივ – დარია. ვერონის მცხოვრებთ ღირსეული სამკაულები შეაცვლევინა ჟანგიანი ძველი შუბებით,  რომ შემმუსვრელი თქვენი მტრობა მით შეემუსრათ. კვლავ თუ გაბედეთ ჩვენს ქუჩებში აყალმაყალი, სიცოცხლის ფასად დაგიჯდებათ თქვენ დამშვიდება. ახლა ყველანი, ვინც აქა ხართ, დაიშალენით. თან გამომყვები შენ კაპულეტ, შენ კი, მონტეგო, გამოცხადდები სამსჯავროში გღეს შუადღისას, და იქ მოისმენ ჩვენს განაჩენს.  ეს არის \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_ |

*დავალება 4. გაეცანით კონვენციური მონოლოგისა და რეალისტურად მოტივირებული მონოლოგის თავისებურებებს:*

**მონოლოგი როგორც დრამატული კონვენცია** არის არა პათოლოგიური, განსაკუთრებული შემთხვევა, არამედ დრამატული კომუნიკაციის ჩვეულებრივი სახეობა. მისი დანიშნულება შეიძლება იყოს მედიაციური შრის არარსებობის კომპენსაცია, მაყურებელთათვის წინარეამბის ან მოქმედების მოსალოდნელი განვითარების შესახებ ინფორმაციის მიწოდება, ანდა სცენების ერთმანეთთან დაკავშირება. ამგვარი მონოლოგი არ იპყრობს მოქმედი პირების ყურადღებას და კლასიკური დრამებისთვისაა დამახასიათებელი.

**რეალისტურად მოტივირებული მონოლოგი** მოქმედი პირის მდგომარეობას გამოხატავს. სრულიად რეალისტურია მოკლე, სპონტანური დაძახილები, პათოლოგიური მოქმედი პირის დიალოგი საკუთარ თავთან და უკიდურესად დაღლილი, შეზარხოშებული ან მთვლემარე მოქმედი პირის მეტყველება უადრესატოდ. ამგვარი მონოლოგი უცნაური და თვალშისაცემია როგორც მოქმედი პირებისთვის, ისე მაყურებლებისთვის. რეალისტურად მოტივირებული მონოლოგი ნატურალიზმის ეპოქაში წარმოიქმნა.

*დავალება 5. გაარკვიეთ, როგორია მონოლოგის მოცემული ნიმუშები - კონვენციური თუ რეალისტურად მოტივირებული?*

|  |  |
| --- | --- |
| ნორა (შეშფოთებული თვალებით იყურება, ტორტმანით დადის ოთახში, ჰელმერის დომინოს დაავლებს ხელს, მოისხამს და ხმაჩახლეჩილი ნაწყვეტ-ნაწყვეტად ჩურჩულებს). მას ვერასოდეს ვეღარ ვიხილავ. ვეღარასოდეს, ვეღარასოდეს, ვეღარასოდეს (თავზე შალს შემოიხვევს.) ვერც ბავშვებს, ვერც მათ. ვეღარასოდეს, ვეღარასოდეს, ოო! პირდაპირ შავ, ყინულოვან წყალში... უძირო სიღრმეში... ოო! მალე მაინც დასრულდეს ყველაფრი... აი, ახლა აიღო წერილი... კითხულობს, არა, არა, ჯერ არა... ტორვალდ, მშვიდობით, შენც და ბავშვებიც... (წინკარში გავარდნას დააპირებს.)  ეს არის \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_ | დონ დიეგო: ო, მრისხანებავ! ო, სიბერევ, დაუნდობელო!  მისთვის ვიცოცხლე, ბოლოს ამას რომ მოვსწრებოდი?  ან ბრძოლის ველზე ნუთუ მისთვის გავჭაღარავდი,  რომ ასე უცებ დამჭკნობოდა დაფნის გვირგვინი?  ან ეს მარჯვენა, სალოცავი ესპანეთისა,  და არაერთხელ ჩვენი ქვეყნის გადამრჩენელი,  დღევანდელ დღემდე დასაყრდენი სამეფო ტახტის,  რას ვიფიქრებდი, განსაცდელში მიღალატებდა?  ო, ულმობელო მჭმუნვარებავ, ძველი დიდების:  ერთ დღეს გამქრალო მრავალი დღის შრომავ და ღვაწლო!  თანამდებობავ, ჩემდა ჭირად მონიჭებულო,  ჩემი ღირსების გადამჩეხო მაღალო კლდეო!  ნუთუ ვიხილო უნდა მხოლოდ გრაფის ზეიმი,  შურს ვერ ვიძიებ და მოვკვდები დამცირებული?  ეს არის \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_ |

*რომელი მონოლოგია უფრო მწყობრი? რომელი - უფრო სპონტანური? რომელი მათგანია აქციური (მოქმედებას / გადაწყვეტილების მიღებას გამოხატავს? რომელი - არააქციური (ე.ი. მხოლოდ საინფორმაციო ფუნქცია აქვს)?*

*დავალება 6. წაიკითხეთ განზე მეტყველების ნიმუშები. იმსჯელეთ განზე მეტყველებასა და მონოლოგს შორის არსებული განსხვავებების შესახებ.*

|  |  |
| --- | --- |
| მართა  მზითევი, თუ კაცი მართალს იტყვის, ქალის ნაკლებულობის შესავსებია, ღმერთმანი!.. ჩემი ოსიკო სხვებსავით ვაჭრობას არ იკადრებს... შეხვდება სადმე ერთ ლამაზ, კოხტა ქალიშვილს და თავათაც გულს გეიხარებს და დედასაც გაახარებს მისი შერთვით!.. ასე არაა, ოსიკო ჩემო? (ოსიკო იცინის)  პელაგია (თავისთვის)  შენ დაგენაცვლე მაგ მოქარგულ ენაში!..  მართა  რასაკვირველია... რასაკვირველია!..  ონისიმე  მზითევი მაინც არაა დასაკარგავი ყმაწვილებისაგან, ბატონო მართა!..  პელაგია (თავისთვის)  გაგიხმა ენა!.. | მართა: იყავი, მამიდა!.. მყავს ამისთვის აგერ ჩემი ნათლული!  დარისპან: მუხლებს მაინც გეიმართავს: ზეზე არ ამდგარა რა ხანია!.. ჰო, მიდი ბოშო!.. (კაროჟნა ხან რას შემოიტანს, ხან ისე დაჰყვება ნატალიას. დარისპანი ხმა დაბლა მართას) მართა ჩემო, ეს ყმაწვილი ცოლსათხოვი უნდა იყვეს ვატყობ, ისე გამოიყურება...  მართა: არ ვიცოდე, შენ არ მომიკვდე!..  დარისპან: კი, ასე უნდა იყვეს!.. უნდა მომეხმარო, შენ გენაცვალე!..  მართა: რაში?  დარისპან: კაროჟნა უნდა შევაძლიო... ბიძამისს შემიძლია მივმართო, - ერთობ პატივისმცემელია ჩემი,- სიხარულით კიღამ გადაირია, რომ დამინახა, მარა შენი სიტყვა მირჩევნია, მართა ჩემო!.. ახლავე უნდა გადამიწყვიტოს!..  მართა: დარისპან, ასე რავა დავეტაკო... ჯერ ფეხიც არ შემოუდგამს სახლში... სამერმისოდ გადავდვათ...  დარისპან: სწორედ არ შემიძლია!.. მერე სადღა ვსდიო მაგას - აგერ მყავს და ბარემაც ახლავე გავიგებ ყველაფერს!..  მართა: დარისპან, რომ დამკლა, არ შემიძლია ახლა მაგაზე ლაპარაკი!..  დარისპან: უკაცრავად შეწუხებისათვის!.. (განშორდება უკმაყოფილოდ) დასწყევლოს ღმერთმა, შენი სისხლ-ხორციც ორგული გიხდება დღეს!..  პელაგია: (მართასთან მივა. ხმადაბლა) რას გეხვეწებოდა, შენი ჭირი შემეყაროს?  მართა: სისულელე მაგისი!..  პელაგია: შემეწიე... ღვთის გულისათვის შემეწიე... ღმერთი შეგეწევა!  მართა: ჰო, კაი, კაი!.. (მიიწვევს ჩაიზე) ბატონო ონისიმე, ოსიკო ჩემო... |

*როგორი ინფორმაცია გადმოიცემა განზე მეტყველებით? რამდენად რეალისტური და მოტივირებულია, ერთი მხრივ, მონოლოგური და, მეორე მხრივ, დიალოგური განზე მეტყველება? რომელი ჟანრის დრამებში უფრო ხშირად გვხვდება, თქვენი აზრით, განზე მეტყველება - კომედიებში თუ ტრაგედიებში? რატომ?*

*დანართი 9*

*(ლექცია 9)*

*დავალება 1. დააკვირდით წარმოდგენილ დიალოგებს. შეადარეთ ისინი ერთმანეთს ქვემოთ ჩამოთვლილი კრიტერიუმების საფუძველზე:*

|  |  |
| --- | --- |
| **დიალოგი ა**  კრეონტი: თავადვე უწყი, რა აკეთო, მაგრამ მოდი და  მეც მომისმინე, გაიგე და მერე განსაჯე.  ოიდიპოსი: ენა ტკბილი გაქვს, მოსწავლე კი ცუდი ვარ შენი.  მე კარგად ვხვდები, შენ მოსისხლე მტერი ხარ ჩემი.  კრეონტი: ჯერ მომისმინე, თუ რა გითხრა სწორედ მაგაზე.  ოიდიპოსი: სწორედ მაგაზე ნუღარ მეტყვი, მართალი ვარო.  კრეონტი: უკეთუ ფიქრობ, შენი წილი თვითდაჯერება  გონებას უნდა გადასცილდეს, ძალიან ცდები.  ოიდიპოსი: უკეთუ თვლი, რომ ნათესავი ქვეგამხედვარი  მსჯავრს გაექცევა როგორმეო, კარგად არ ფიქრობ.  კრეონტი: ჰო, გეთანხმები, მართალს ამბობ, მაგრამ მითხარი,  მაინც რა ვნება განიცადე ჩემგან ასეთი?  ოიდიპოსი: ხომ მარწმუნებდი, აკი თავად შენ მარწმუნებდი,  მისანთან არის საჭიროო კაცის გაგზავნა?  კრეონტი: ახლაც ჯერ კიდევ ამ აზრის ვარ და ამას ვფიქრობ.  ოიდიპოსი: რა დრო გავიდა იმის შემდეგ, რაც ლაიოსი...  კრეონტი: რა ლაიოსი? რისი თქმა გსურს, ვერაფერს ვხვდები.  ოიდიპოსი: გადაიკარგა, დაიღუპა მკვლელების ხელით?  კრეონტი: მას შემდეგ მართლაც დიდი დროა უკვე გასული.  ოიდიპოსი: განა მაშინაც ამნაირი იყო მისანი?  კრეონტი: მსგავსადვე ბრძენი და მსგავსადვე პატივგებული.  ოიდიპოსი: მერედა მაშინ გაახსენდა ჩემზე რაიმე?  კრეონტი: არა, არ უთქვამს, არაფერი გამიგონია.  ოიდიპოსი: განა მაშინაც არ ეძებდით თქვენი მეფის მკვლელს?  კრეონტი: ვეძებდით, როგორ არ ვეძებდით, მაგრამ ვერ ვნახეთ.  ოიდიპოსი: იმავე ბრძენმა რატომ მაშინ იგივე არ თქვა?  კრეონტი: არ ვიცი, რასაც ვერა ვხვდები, ვერც ვერას ვამბობ.  ოიდიპოსი: მაშ, ის მითხარი, რაც მშვენივრად გეცოდინება.  კრეონტი: რა გინდა, რომ ვთქვა? თუკი ვიცი, არ დაგიმალავ.  ოიდიპოსი: შეთქმული რომ არ ყოფილიყო შენთან ის კაცი,  ვერ დამწამებდა ლაიოსის მკვლელობას მაშინ.  კრეონტი: შენ უკეთ იცი, ის რას ამბობს, მაგრამ ამჯერად  მეც მინდა გკითხო, აკი შენაც მაძლევდი კითხვებს.  ოიდიპოსი: ჰო, მკითხე, მაგრამ მკვლელი ხარო, ვერ მეტყვი ამას.  კრეონტი: ხომ მართალია, ხომ ჩემი და გისვია ცოლად?  ოიდიპოსი: მე არ უარვყოფ, რასაც ამბობ, მართლაც აგრეა.  კრეონტი: ხომ ინაწილებს იგი შენთან ძალაუფლებას?  ოიდიპოსი: თუკი რამ უნდა, ყოველივეს ღებულობს ჩემგან.  კრეონტი: განა მესამე მეც არა ვარ თქვენი ტოლფასი?  ოიდიპოსი: კი, რადგან სწორედ მანდ გამოჩნდი ბოროტ მეგობრად. | **დიალოგი ბ**  ხიმენა:  ძლივს მარტონი ვართ. შემიძლია, რომ თავისუფლად  გაგიზიარო, მწუხარებით ვით ვიტანჯები.  მე შემიძლია, ოხვრა გულში რომ არ ჩავიკლა  და ნაღვლიანი ჩემი სული გადაგიშალო.  როდრიგომ მოკლა მამაჩემი, პირველად ხმალი  მან მამაჩემის უწმინდესი სისხლით შეღება.  ჩემი თვალები მწუხარების ცრემლით ტირიან.  ჩემს სულში ჩემი არსებობის ერთმა ნაწილმა  დაასამარა მეორე და აქ დარჩენილზე  შური ვიძიო მაიძულებს მზეგადასული.  ელვირა:  დამშვიდდით ჩემო ქალბატონო.  ხიმენა:  მწუხარებაში  სულმა სიმშვიდე როგორ ჰპოვოს, რას მეუბნები!  შემიმსუბუქებს მჭმუნვარებას ნუთუ რაიმე,  ვინც დამამწუხრა, თუკი მაინც ვერ შევიძულე?  ან რატომ მერგო სატანჯველი სამარადისო,  რომ მკვლელზე შური ვიძიო და მკვლელი მიყვარდეს?  ელვირა:  მამა წაგართვათ, ქალბატონო, და მაინც გიყვართ?  ხიმენა:  ამბობ, გიყვარსო? კი არ მიყვარს, ვაღმერთებ! ებრძვის  ეს უძლეველი სიყვარული შურისძიებას.  მე ვხედავ ძვირფას ადამიანს საძულველ მტერში  და მაინც, ჩემი გაშმაგების მიუხედავად,  მე ვგრძნობ, ჩემს სულში როდრიგო რიმ ებრძვის მამაჩემს - თავს ესხმის, მერე ავიწროებს და მამაჩემი  ხან უკან იხევს, ხან მარცხდება და ხან იმარჯვებს.  სიყვარულის და სიძულვილის ორთაბრძოლაში  სული ტანჯული გაყოფილი მაინ არ არის  და სიყვარულმა რაც არ უნდა დამიმორჩილოს,  ვერ დამავიწყებს ვერასოდეს მოვალეობას.  მე იქით წავალ, სადაც მიხმობს ჩემი ღირსება.  ჩემთვის როდრიგო ძვირფასია, ემორჩილება  მას ჩემი გული, მაგრამ ვიცი, ვისი შვილი ვარ  და ისიც ვიცი, მამაჩემი თუ ვინ მომიკლა.  ელვირა:  და შურს იძიებთ?  ხიმენა:  ეგ განზრახვა ულმობელია  და ის ულმობლად მომიწოდებს, შური ვიძიო.  მისი სიკვდილი მინდა, მაგრამ მოველი ძრწოლით  და თუ მოკვდება, მის სიკვდილს ვერ გადავიტან. |

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
|  | დიალოგი ა | დიალოგი ბ |
| რეპლიკები გრძელია / მოკლეა. |  |  |
| რეპლიკები ხშირად / იშვიათად წყდება. |  |  |
| რეპლიკები აქციურია / არააქციურია. |  |  |
| უფრო დიალოგურია / მონოლოგურია. |  |  |
| სწრაფია / ნელია. |  |  |
| უფრო რეალისტურია / აბსტრაქტულია. |  |  |
| გამოხატავს კავშირს მოსაუბრეებს შორის / დისტანციას მოსაუბრეებს შორის ან ერთ-ერთი მოქმედი პირის დომინანტურობას. |  |  |

*დავალება 2. გაიხსენეთ რომელიმე ნაცნობი დრამატული ნაწარმოები. დააკვირდით, რამდენად გამოირჩევა მოქმედ პირებს შორის ისეთი, რომლის რეპლიკებიც მუდმივად მსგავსი სიგრძისაა. რამდენად იძლევა რეპლიკების ამგვარი განაწილება მოქმედ პირებზე მთავარი და მეორეხარისხოვანი პირების გამოყოფის, დრამის პერსპექტივულ სტრუქტურაზე დასკვნის გაკეთების ანდა შესაბამისი მოქმედი პირების დახასიათების შესაძლებლობას?*

*დავალება 3. წაიკითხეთ წარმოდგენილი დიალოგი და გაარკვიეთ, რამდენად ირღვევა მასში სუქცესიის (თანმიმდევრულობის) პრინციპი. რით გამოიხატება ეს და როგორია მისი დანიშნულება?*

ბ-ნი დიმანში: თქვენს მონა-მორჩილად მიგულეთ, ბატონო. გეახლებით, რათა...

დონ ჟუანი: აბა, გაინძერით. სავარძელი მოართვით სტუმარს.

ბ-ნი დიმანში: ნუ შეწუხდებით, ასეც კარგად ვარ.

დონ ჟუანი: არა, არა, პირისპირ დამიჯექით.

ბ-ნი დიმანში: აუცილებელი არ არის, ჩემო ბატონო. ფეხზე ვიდგები.

დონ ჟუანი: ეგ დასაკეი სკამი უკან წაიღეთ და სავარძელი მოართვით.

ბ-ნი დიმანში: მეტისმეტი პატივია, ჩემო ბატონო.

დონ ჟუანი: სრულებითაც არა. ბევრით ვარ თქვენგან დავალებული და ამიტომაც, როგორც ჩემს სწორს, ისე მსურს მოგექცეთ.

ბ-ნი დიმანში: ბატონო ჩემო...

დონ ჟუანი: აი აქ დაბრძანდით.

ბ-ნი დიმანში: ნუ შეწუხდებით, თავს არ მოგაწყენთ. მე...

დონ ჟუანი: გთხოვთ დაბრძანდეთ.

ბ-ნი დიმანში: გმადლობთ. ასეც არა მიშავს რა. გეახლეთ, რომ...

დონ ჟუანი: დაბრძანდით, თორემ არ მოგისმენთ.

ბ-ნი დიმანში: თქვენი ნებაა. მე...

დონ ჟუანი: ეშმაკმა დალახვროს, ძალიან კარგად გამოიყურებით!

ბ-ნი დიმანში: მზად ვარ გემსახუროთ. გეახელით...

დონ ჟუანი: შესანიშნავი ჯანმრთელობა გაქვთ, ბატონო დიმანშ. ალუბლისფერი ტუჩები, ღაჟრაჟა ლოყები და ბრდღვიალა თვალები.

ბ-ნი დიმანში: იცით, მე მინდა...

დონ ჟუანი: თქვენი მეუღლე როგორ ბრძანდება?

ბ-ნი დიმანში: ღვთის წყალობით არა უშავს რა.

დონ ჟუანი: ერთობ გულმოწყალე მანდილოსანია.

ბ-ნი დიმანში: მუდამ მზადაა გემსახუროთ. გეახელით რათა...

დონ ჟუანი: თქვენი შვილიშვილი კლოდინი რაღას იქმს?

*დავალება 4. დააკვირდით ჰამლეტის რეპლიკებს და გაარკვიეთ, რამდენად კოჰერენტულია (შინაარსობრივად მწყობრი) ისინი და რამდენად აისახება ეს მოქმედი პირის მეტყველების სტილზე:*

ჰამლეტ:

ინგლისით მალე აცნობებენ, მაგრამ იმ დრომდე

კიდევ მაქვს ვადა: კაცს სიცოცხლე მალე ესპობა;

ხშირად ამისთვის კმარა თვალის დახამხამება.

მე ამას ვწუხვარ, ჰორაციო, რომ წეღან ლაერტს

თავდავიწყებით ვაწყენიე; მას თანავუგრძნობ,

რადგან მის ხვედრში სარკესავით ჩემ ხვედრსა ვხედავ.

მე მსურს მოვიგო მისი გული და თუ გავცხარდი,

ეს გაცხარება, დამერწმუნე, გამოიწვია

მისგან სიტყვებით მწუხარების დაფერადებამ.

ჰორაციო: ბატონო ჩემო, მოითმინეთ, აქ ვიღაც მოდის.

(შემოდის ოსრიკ)

ოსრიკ: ნება მიბოძეთ, ხელმწიფეო ჩემო, მოგილოცოთ დანიაში კეთილად დაბრუნება.

ჰამლეტ: უმდაბლესად გმადლობთ, ხელმწიფეო ჩემო. - იცნობ, ჰორაციო, ამ ჭრიჭინას?

ჰორაციო: არა, ბატონო, ვერ ვიცნობ.

ჰამლეტ: ნეტავი შენ, რომ არ იცნობ. მაგისი ცნობა სირცხვილია. მაგას დიდძალი მამული აქვს და ჩინებული მამულიც და ეს ხომ ასეა: თუნდა მხეცა იყო, ოღონდ სხვა მხეცების ოატრონად ითვლებოდე და შენს ახურს მეფის სუფრასთან გამოსჭიმვენ. ეგ თუმცა ჭილყვავია, მაგრამ მრავალს მტვერსა და ტალახს პატრონობს.

ოსრიკ: მოწყალეო ბატონო, თუ თქვენს უმაღლესობას დრო და ჟამი აქვს, უნდა რაიმე მოგახსენოთ, დიდებულის ხელმწიფისაგან დაბარებული.

ჰამლეტ: ბრძანეთ. მე მოგისმენთ სრულის ჩემის ყურადღებით. - რატომ ქუდს თავის დანიშნულებას არ ასრულებინებთ? ეგ ხომ იმიტომ არის გაკეთებული, რომ კაცს თავზედ ეხუროს.

ოსრიკ: გმადლობთ, თქვენო უმაღლესობავ, მეტად ცხელა.

ჰამლეტ: რასა ბრძანებთ? ძალიან ცივა და ჩრდილოეთის ქარიც უბერავს.

ოსრიკ: დიაღ, მართლა, რომ საკმაოდ ცივა.

ჰამლეტ: მაგრამ მე ისე მეჩვენება, თითქო შეხუთული ჰაერი და სიცხეაო. ან იქნება, ჩემი აგებულება...

ოსრიკ: სწორედ ნამდვილსა ბრძანებთ, შეხუთული ჰაერია თითქო - არ ვიცი, რას დავამსგავსო. - ბატონო ჩემო, მათმა დიდებულებამ მიბრძანა, მოგახსენოთ, რომ თქვენის გულისთვის ისინი დიდს ნაძლევსა სდებენ. ესა მქონდა მოსახსენებელი.

ჰამლეტ: (ცდილობს ქუდი დაახუროს) ნუ დაივიწყებთ, რაც გითხარით.

ორსიკ: არა მიჭირს-რა, ჭეშმარიტად ასე მირჩევნიან.

*დავალება 5. წაიკითხეთ ზემოთ მოცემული დიალოგები კიდევ ერთხელ და გაარკვიეთ, როგორი შინაარსობრივი და ლოგიკური ურთიერთმიმართებაა მოსაუბრეთა რეპლიკებს შორის - სემანტიკურად იდენტური (მსოფლმხედველობრივი კონსენსუსი), სემანტიკურად დაუკავშირებელი (დარღვეული კომუნიკაცია) თუ ადეკვატური.*

*დავალება 6. დიალოგი შეიძლება სამგვარ რიტორიკულ სტრატეგიას ემსახურებოდეს. ეს სტრატეგიებია ლოგოსი, ეთოსი და პათოსი. მოძებნეთ თითოეული მათგანის აღწერა. დააკავშირეთ:*

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| **ლოგოსი** |  | ამ სტრატეგიის მიზანია, მაყურებელში ძლიერი გრძნობების გაღვიძება. |
| **ეთოსი** | მოუბარი ცდილობს წარმოაჩინოს თავისი სანდოობა. ამ მიზნით იგი ზოგჯერ თვითსტილიზაციასაც არ ერიდება (ეს გაიძვერა მოქმედ პირებს ახასიათებთ). |
| **პათოსი** | მასში იგულისხმება საკითხის მიკერძოებული განხილვა, რაც უმეტესად მონოლოგური და დიალოგური მსჯელობის ფარგლებში ან ადრე მომხდარისა და დაფარული მოქმედების თხრობითი გადმოცემის სახით გვხვდება. |

*დავალება 7. წაიკითხეთ ქვემოთ წარმოდგენილი დიალოგები და გაარკვიეთ, რომელი რიტორიკული სტრატეგიაა თითოეულ მათგანში წარმოდგენილი.*

|  |  |
| --- | --- |
| სგანარელი: თქვენი აზრების ამოცნობა მსურს. ნუთუ სრულიად არ გწამთ ზეციერი ძალებისა?  დონ ჟუანი: ამაზე ნუ ვილაპარაკებთ.  სგანარელი: ერთი სიტყვით, არა გწამთ და ეგ არის. ჯოჯოხეთზე რაღას იტყვით?  დონ ჟუანი: მოგცლია ერთი.  სგანარელი: აჰა, მაშ, არც ჯოჯოხეთისა გწამთ. ეშმაკისა?  დონ ჟუანი: როგორ არა!  სგანარელი: ეტყობა, არც ამის გწამთ არაფერი. თქვენი ნებაა. საიქიო ცხოვრებისა თუ გწამთ რამე?  დონ ჟუანი: ჰა-ჰა-ჰა...  სგანარელი: მართლაც ძნელია თქვენი მოქცევა. რუხ ბერზე რაღას იტყვით?  დონ ჟუანი: ეშმაკსაც წაუღიხარ შენი სულელური კითხვებით!  სგანარელი: ეს უკვე მეტისმეტია. შემიძლია თავი დავდო, რომ რუხ ბერზე ნაღდი ამქვეყნად არაფერი მეგულება. მაგრამ რაღაცისა მაინც ხომ უნდა გწამდეს კაცს? თქვენი კი ვერაფერი გამიგია.  დონ ჟუანი: გინდა იცოდე, რა მწამს?  სგანარელი: დიახ, დიახ.  დონ ჟუანი: მე ის მწამს, სგანარელი, რომ ორჯერ ორი ოთხია, ორჯერ ოთხი კი - რვა. | დონ როდრიგო: მომკალი!  ხიმენა: წადი.  დონ როდრიგო: რას აპირებ, ის მაინც მითხარ?  ხიმენა: გულს მართალია, ვერაფერი ვერ მოვუხერხე,  მაგრამ ვიძიო მინდა შური მამაჩემისა  და მაინც ჩემი გულქვაობის მიუხედავად,  სწორედ ის მინდა, რომ განზრახვა ვერ შევისრულო.  დონ როდრიგო: ო, სიყვარულის სასწაულო!  ხიმენა: ო, უბედობავ!  დონ როდრიგო: მამების გამო სატანჯველი არ დაგველევა!  ხიმენა: როდრიგო, ამას მოველოდით?  დონ როდრიგო: ან ვიფიქრებდით?  ხიმენა: რომ სიხარულის მოლოდინი გაგვიქრებოდა!  დონ როდრიგო:  რომ ნავსადგურთან ქარიშხალი, მოულოდნელად  თავსდატეხილი, დაგვიმსხვრევდა მომავლის იმედს!  ხიმენა: ო, უნუგეშო მწუხარებავ!  დონ როდრიგო: ო, სინანულო!  ხიმენა: არ გისმენ, არა, წადი-მეთქი, არ გეცოდები?  დონ როდრიგო: მივალ, სავალალოდ უნდა ვათრიო  მე ეს სიცოცხლე, სანამ ბოლო არ მომეღება.  ხიმენა: თუკი საწადელს მივაღწიე, პირობას გაძლევ,  უშენოდ ერთ წუთს არ ვიცოცხლო, მშვიდობით, წადი.  თვალს შეუმჩნევლად მოეფარე, არ დაგინახონ.  ელვირა: როცა გვგონია, რომ იმედი აღარსად არის...  ხიმენა: გაჩუმდი. კარგი. მომასვენე, ხელს ნუღარ მიშლი.  ღამე მოვიდა, დავჯდები და ვიტირებ ჩემთვის. |
| შარლოტა: აღარც კი ვიცი, რა ვქნა. თქვენი სიტყვები მსიამოვნებს და გულით მინდა, რომ გენდოთ. მაგრამ მუდამ ამას მიჩიჩინებენ, ბატონებს არ ენდო, მაცდურნი არიან და სულ ქალიშვილების ცხუნებისაკენ უჭირავთ თვალიო.  დონ ჟუანი: ჩემზე ასე ნუიფიქრებთ. იმ ბატონების რიცხვს არ ვეკუთვნი. [...]  შარლოტა: იცით, ჩემო ბატონო, ცუდია, როცა გატყუებენ. მე ერთი ღარიბი გლეხის გოგო ვარ, მაგრამ პატიოსნებას ვუფრთხილდები და სახელის დაკარგვას სიცოცხლის დაკარგვა მირჩევნია.  დონ ჟუანი: განა ასეთი ავი სული ვარ, რომ თქვენისთანა ქალიშვილი ვაცდუნო? ან ისე როგორ გავბოროტდები, რომ თქვენი ნდობით ვისარგებლო? არა და არა! ჩემი ღირსება და სინდისი ამის ნებას არ მომცემს. სულით ხორცამდე მიყვარხართ და ჩემს სიმართლეში რომ დაგარწმუნოთ, იმასაც გეტყვით, თქვენი ცოლად მოყვანა გადავწყვიტე. მეტი რაღა გითხრათ? ინებეთ და ახლავე დავქორწინდებით. ჩემი სიტყვის თავდები აი ეს კაცი გახლავთ.  სგანარელი: დიახ, დიახ, ნურაფრის გეშინიათ - როცა კი მოისურვებთ, წამსვე ჯვარს დაიწერს თქვენზე.  დონ ჟუანი: შარლოტა, თქვენ ჯერ კიდევ არ მიცნობთ. განა უსამართლობა არ არის სხვების საქციელით იმსჯელოთ ჩემზე? შეიძლება მართლაც არიან ასეთებ, ვინც ქალიშვილების შეცდენაზე ფოქრობენ. მე მათში ნუ გამრევთ. ენდეთ ჩემს გულწრფელობას. თქვენს პატიოსნებას თქვენი სილამაზე უდგას მცველად. ასეთი ეჭვი გულში არც უნდა გაივლოთ. იმ ქალებს სულ არ ჰგავხართ, ვისი შეცდენაც ადვილად შეიძლება. მე კი უმალ გულს გავიპობ, ვინემ თქვენს ღალატს განვიზრახავ.  შარლოტა: არ ვიცი, ღმერთმანი, მართალს ამბობთ თუ არა, მაგრამ მაინც გენდობით.  დონ ჟუანი: არც შეცდებით. კიდევ გიმეორებთ ჩემს წინადადებას. თანახმა ხართ თუ არა ჩემი მეუღლე გახდეთ? | |

*დანართი 10-11*

*(ლექცია 10-11)*

*დავალება 1. გაიხსენეთ, რა არის ამბავი, რა განსხვავებაა ამბავსა და ფაბულას შორის, რა არის ქმედება და რით განსხვავდება იგი ხდომილებისგან. შეუსაბამეთ ერთმანეთს:*

1. ამბავი (ინგლ. story) \_\_\_

2. ფაბულა (ინგლ. plot) \_\_\_

3. ქმედება \_\_\_

4. ხდომილება \_\_\_

|  |  |
| --- | --- |
| ა | ეს არის მოვლენების მიზეზშედეგობრივი თანმიმდევრობა. |
| ბ | მის ფარგლებში მოქმედ პირებს არ გააჩნიათ მიზანმიმართული ქმედების უნარი ან ვითარება თავად არ ექვემდებარება შეცვლას. იგი მოკლებულია კონფლიქტებსა და დაძაბულობას, და სტატიკურობით ხასიათდება |
| გ | ესაა იმ ინვარიანტული ელემენტების ერთობლიობა, რომელიც საერთოა ყველა განხორციელებული ან შესაძლებელი დადგმისთვის. ამასთან, იგი ქრონოლოგიური თანმიმდევრობით დალაგებული მოვლენების ერთობლიობაა. მისი რეკონსტრუქცია რეციპიენტს შეუძლია დადგმის საფუძველზე. მისი აღწერა შესაძლებელია განზოგადებული სქემატური მოდელის სახით. იგი მოიცავს სამ კომპონენტს, სახელდობრ, ერთ ან რამდენიმე ანთროპომორფულ (ადამიანისსახა) სუბიექტს, განფენილობას დროში (დროითი განზომილება), განფენილობას სივრცეში (სივრობრივი განზომილება). |
| დ | იგი მოქმედ პირს უკავშირდება და შეიძლება განიმარტოს როგორც სუბიექტის (!) მიერ მრავალი ვარიანტიდან განზრახ შერჩეული გარდაქმნა (დრო!) ერთი მდგომარეობისა (სივრცე!) სხვად. მას სამნაწილიანი სტრუქტურა აქვს. იგი მოიცავს ამოსავალ ვითარებას, მისი შეცვლის მცდელობასა და შეცვლილ ვითარებას. ამასთან, იგი დინამიკურია, იგი კონფლიქტებითა და დაძაბულობით განირჩევა. |

*დავალება 2. გაანალიზეთ თქვენ მიერ შერჩეული დრამის მოქმედება. გამოყავით ძირითადი (საკვანძო) ქმედებები და ხდომილებები.*

*დავალება 3. მოქმედება შეიძლება წარმოდგენილ იქნას აშკარად და ფარულად.* ***აშკარა მოქმედება*** *გადმოიცემა თეატრის მედიალურ შესაძლებლობათა სრული სპექტრის გამოყენებით. ის არ არის დაკავშირებული რომელიმე მოქმედი პირის ხედვასთან, ე.ი. აპერსპექტივულია.* ***ფარული მოქმედება*** *ძირითადად ენობრივად გადმოიცემა და რომელიმე მოქმედი პირის პერსპექტივასთანაა დაკავშირებული, ე.ი. მისი თვალითაა დანახული და აღქმული. ფარული მოქმედება გამოსადეგია ისეთი სცენების წარმოსადგენად, რომელთა დადგმაც სცენაზე ტექნიკური ან საზოგადოებრივი შეზღუდვების გამო შეუძლებელია. ერთმანეთისგან განირჩევა სივრცობრივად ფარული მოქმედება და დროითად ფარული მოქმედება.*

*წაიკითხეთ ამონარიდები და გაარკვიეთ, როგორაა მოქმედება წარმოდგენილი - აშკარად თუ ფარულად? იმსჯელეთ ფარულად გადმოცემის დანიშნულების შესახებ (დრამატული ეკონომია, ყურადღების გამახვილება და დაძაბულობის გამწვავება).*

|  |  |
| --- | --- |
| მედეა: ვითომ ბავშვები რომ არ განდევნონ,  შვილებს გავატან ძღვნად პატარძალთან  ძვირფას სამოსელს და ოქროს გვირგვინს,  ისეთი შხამით გავლესე ოქრო,  ოდნავ სხეულზე თუ მიიკარა,  დაიღუპება ტანჯულ სიკვდილით,  და მასთან ყველა, ვინც ხელს შეახებს. [...]  დავხოც ჩემს შვილებს, ვერც ვინ დაიხსნის. | გუნდი: ვაი, ვაი შენ! ეს რა ღვთის რისხვა / არის შენ თავზე,  გესმის ყვირილი? გესმის ბავშვთა ხმა, / ოი, ბედკრულო, საბრალო ქალო!  პირველი ბავშვის ხმა: ვაიმე, რა ვქნა, ვით დავაღწიო / თავი დედასა.  მეორე ბავშვის ხმა: არ ვიცი, რა ვთქვა, ძვირფასო ძმაო, / დაღუპვა გელის.  გუნდი: შიგნით შევიჭრათ, / ვიხსნათ ბავშვები სიკვდილისაგან;  პირველი ბავშვის ხმა: ღმერთებს გაფიცებთ, მოგვეშველენით!  მეორე ბავშვის ხმა: როგორ გავექცე მახვილსა ბასრსა?!  კორიფე: შე უბედურო, ქვა ხარ თუ რკინა,  რომ შენს ღვიძლ შვილებს უწყალოდ ხოცავ. |
| შიკრიკი: ორმაგი ჭირი თავს დასტეხოდა, სამოსელი კი, შენმა შვილებმა  რომ მოუტანეს, უწვავდა სხეულს.  ცეცხლმოდებული ზე წამოიჭრა,  უნდოდა თავზე ეტაცა ხელი,  ოქროს გვირგვინი რომ მოეგლიჯა,  მაგრამ ის ოქროს მტკიცედ ეჭირა,  და ცეცხლი უფრო გამძლავრდა ამით. [...] აწ ერთად ყრიან მამა და შვილი,  ვერვინ უცქიროს აუტირებლად [...]. |
| დეზდემონა: ოღონდ ნუ მომკლავ / და თუნდ განმდევნე!  ოტელო: უნდა მოკვდე, შე უნამუსო! [...]  დეზდემონა: ლოცვისთვის მაინც / ხანი მომეცი.  ოტელო: დაგვიანდა, დრო აღარ არის! (აღრჩობს).  [...] არ მომკვდარა... ჯერ სული უდგა...  თუმც სასტიკი ვარ, მაგრამ გული კი მოწყალე მაქვს:  მე არ მინდა, რომ დიდხანს გტანჯო. აგრე... ჰო, აგრე. [...]  მოკვდა, გათავდა... [...] აღარ იძვრის? საფლავის მსგავსად  უძრავათა წევს... |

*დავალება 4. წაიკითხეთ ზემოთ წარმოდგენილი ამონარიდები კიდევ ერთხელ და გაარკვიეთ დროითი ურთიერთმიმართება თხრობით გადმოცემულ მოვლენასა და თავად თხრობის აქტს შორის: თუ თხრობის აქტი წინ უსწრებს მომხდარს, საქმე გვაქვს* ***ექსპოზიციურ ნაამბობთან****. მონათხრობს, რომელიც ასახავს ერთდროულად მიმდინარე მოქმედებას,* ***ტეიქოსკოპია*** *(ხედვა კედლის მიღმა) ეწოდება. ე.წ.* ***ელჩის ნაამბობ****ში კი იგულისხმება დაგვიანებით გადმოცემული ამბავი.*

*დავალება 5. ზოგჯერ ამბავი გადმოიცემა როგორც სცენურად, ისე ნარატიულად. სხვაგვარად რომ ითქვას: ერთი-და-იგივე მოქმედება შეიძლება გადმოიცეს რამდენჯერმე, მაგრამ სხვადასხვაგვარად. მოვლენების შესახებ მაყურებელს შეიძლება წინასწარ ეცნობოს ენობრივად,* ***პროგნოზი****ს ან გეგმის სახით. შემდეგ ეს მოვლენა შეიძლება დაიდგას და* ***განხორციელდეს*** *სცენაზე, ბოლოს კი იგი შეიძლება განიხილონ და ნარატიულად გადმოსცენ მოქმედმა პირებმა* ***რეტროსპექცი****ის ფარგლებში.*

*დააკვირდით წარმოდგენილ დრამატულ ფრაგმენტებს და იმსჯელეთ, როგორ მეორდება ერთი-და-იგივე მოვლენა და რას ემსახურება ამგვარი გამეორება (ყურადღების გამახვილება მნიშვნელოვან მოვლენაზე; დაძაბულობის გამწვავება და განსხვავებული პერსპექტივების შეპირისპირება, რაც ხშირად კომიკურ ან ტრაგიკულ ეფექტს წარმოქმნის; კონტრასტი დაგეგმილ ქმედებასა და მის განხორციელებულ ვარიანტს შორის; წარმოაჩენდეს მოქმედი პირის გარდაქმნა მისივე საქციელის გავლენით)?*

|  |  |
| --- | --- |
| *მონაკვეთი 1*  კასანდრა: დამამხობელმა ილიონის, ხომალდთ გამრიგემ  არარა უწყის, ქალბატონი რა მახეს უგებს.  რომ ელეკვება, როგორც ძუკნა და შესციცინებს,  გულში კი ჩუმად უტრიალებს ფიქრი მზაკვრული.  ო, რა სასტიკი გაბედვაა: ქალი კლავს ვაჟკაცს. [...]  თავხედი! ისე გაჰკიოდა, ვით მეომარი,  თითქოს უზომოდ გაახარა ქმრის დაბუნებამ.  გინდა ირწმუნეთ, გინდა არა, ნათქვამი ჩემი,  ახლა ეს ჩემთვის სულ ერთია, ადრე და მალე  აღესრულება ყოველივე, იყავი მოწმე. | *მონაკვეთი 3*  კლიტემნესტრა: მკვლელობა ისე აღვასრულე, არ დაგიმალავთ,  მას არც გაქცევა შეძლებოდა, არც თავის დაცვა.  ნატიფად ნაქსოვ საბურველში გავხვიე იგი  უკანასკნელად, როგორც გაშლილ ბადეში თევზი.  ორჯერ დავარტყი გამეტებით და ორი კვნესით  დაეცა იგი, გარნა სანამ დაეცემოდა,  სულთა მფარველი დიდი ზევსის პატივსაცემად  არ დავახანე და მესამედ ვუმარჯვე ხმალი.  იგი დაეცა, განუტევა სული იქავე. [...]  აჰა, არგოსის უხუცესნო, აღსრულდა ესე.  თუ გეხარებათ, გიხაროდენ, მე კი ვზეიმობ. [...]  სწორედ მან, სურა ვინც აღავსო ცოდვით და სისხლით,  დაბრუნდა შინ და გამოსცალა ფსკერამდე იგი. |
| *მონაკვეთი 2*  აგამემნონი: ვაგლახ, ლახვარი სასიკვდინე გულს დამეძგერა.  ქოროს უხუცესი: ჩუმად! თითქოს მესმა კვნესა ლახვარსობილის.  აგამემნონი: ვაგლახ, მეორედ გამიტარეს მკერდში ხანჯალი!  ქოროს უხუცესი: მგონი, აღსრულდა ბნელი საქმე, მეფის ხმა ვიცან! | |

*დავალება 6. გაეცანით სიუჟეტური ხაზების განმარტებას:*

**დრამატული მოქმედება** სიუჟეტური ხაზების კომბინაციაა. თითოეული **სიუჟეტური ხაზი** ქრონოლოგიურ და მიზეზშედეგობრივ მიმართებათა მეტ-ნაკლებად დახურული სისტემაა. სიუჟეტური ხაზების კომბინაცია შეიძლება იყოს თანწყობილი ან ქვეწყობილი.

სიუჟეტური ხაზების **თანწყობა** შეიძლება განხორციელდეს ქრონოლოგიური თანმიმდევრობით ან ურთიერთგადაფარვით. თანწყობილი სიუჟეტური ხაზები შეიძლება იყოს თანასწორი ღირებულების მქონე (ორი ან მეტი ძირითადი მოქმედება) ან იერარქიულად ურთიერთდაქვემდებარებული (ერთი მთავარი და ერთი ან რამდენიმე დაქვემდებარებული მოქმედება). ორი ან მეტი ძირითადი მოქმედების შემთხვევაში, თითოეული სიუჟეტური ხაზი ურთიერთქმედებს, მაგრამ ამასთან, ინარჩუნებს დამოუკიდებლობას. დაქვემდებარებულ მოქმედებებს კი მხოლოდ ძირითად მოქმედებასთან მიმართებაში გააჩნია გარკვეული დანიშნულება, დამოუკიდებლად ისინი სრულიად უფუნქციონი არიან.

სიუჟეტური ხაზები სხვადასხვაგვარად შეიძლება იყოს ერთმანეთთან დაკავშირებული. სიუჟეტური ხაზების ურთიერთდაკავშირებას შეიძლება ემსახურებოდეს:

* **ქმედებათა და ხდომილებათა ინტერფერენცია** (ურთიერთგავლენა): ერთი სიუჟეტური ხაზის ფარგლებში განხორციელებულმა ქმედებამ შეიძლება განაპირობოს მოქმედების განვითარება მეორე სიუჟეტურ ხაზში.
* **მოქმედ პირთა კონსტელაციების ურთიერთგადაკვეთა**: ერთი-და-იგივე მოქმედი პირ(ებ)ი შეიძლება შეგვხვდნენ ორი სხვადასხვა სიუჟეტური ხაზის ფარგლებში.
* **სიტუაციური და თემატური ეკვივალენტობა**: სხვადასხვა სიუჟეტური ხაზის ფარგლებში შეიძლება შეგვხვდეს მსგავსი სიტუაციები ან მოტივები.

სიუჟეტური ხაზების **ქვეწყობის** ორი სახესხვაობა გამოიყოფა - **ჩართული სიზმარი** და **თეატრი თეატრში**.

*დავალება 7. გაანალიზეთ თქვენ მიერ შერჩეული დრამის მოქმედება. გამოყავით ძირითადი და მეორეხარისხოვანი სიუჟეტური ხაზები და გაარკვიეთ მათ შორის ურთიერთმიმართება.*

*დავალება 8. დრამის მაკროსტრუქტურა დანაწევრებულია მომცრო ერთეულებად. ზედაპირული სტრუქტურის (****არქიტექტონიკის****) დონეზე ამგვარი დანაწევრება ხორციელდება კონფიგურაციის შეცვლის, დრო-სივრცითი უწყვეტობის რღვევისა (მოქმედების ადგილის ანდა დროის შეცვლა) და ისეთი დამატებითი მინიშნებების საფუძველზე, როგორებიცაა ქოროს სიმღერა, ინტერლუდია, ფარდის დაშვება და შესვენება (ანტრაქტი). ზედაპირული სტრუქტურის ერთეულებია მოქმედებები, სცენები და გამოსვლები.*

*შეუსაბამეთ ერთმენათს:*

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| **გამოსვლა** |  | ეწოდება გამოსვლების ერთობლიობას, რომელიც ყველა მოქმედი პირის გასვლით (კონფიგურაციის სრული ცვლით) ანდა დრო-სივრცითი უწყვეტობის რღვევით სრულდება. |
| **სცენა** ან **მოქმედება** | დრამის მაკროსტრუქტურის უმცირესი ერთეულია. მისი საფუძველია კონფიგურაციის ნაწილობრივი ცვლა დრო-სივრცითი უწყვეტობის შენარჩუნებით. |

*დავალება 9. გაანალიზეთ თქვენ მიერ შერჩეული დრამის არქიტექტონიკა. რა არის არქიტექტონიკული ერთეულების ცვლის საფუძველი განხილულ ტექსტში?*

*დავალება 10. გაეცანით კლასიკური დრამის კომპოზიციას (სიღრმისეულ სტრუქტურას):*

XIX საუკუნის გერმანელი თეორეტიკოსისა და დრამატურგის, გუსტავ ფრაიტაგის მოდელის მიხედვით, დრამატული მოქმედება ხუთ საფეხურს მოიცავს. ესენია: ექსპოზიცია, აღმავალი მოქმედება, კულმინაცია, დაღმავალი მოქმედება და კატასტროფა. ექსპოზიციაში აღწერილია კონფლიქტის მომასწავებელი საწყისი მდგომარეობა. პროტაგონისტის ან ანტაგონისტის გადამწყვეტი ქმედებების შედეგად კონფლიქტი უფრო-და-უფრო მწვავდება, ვიდრე მწვერვალს არ მიაღწევს. ამის შემდეგ, ტრაგიკული შემთხვევის შედეგად, იწყება პროტაგონისტის დაცემა ან სრულად იცვლება მოქმედების მიმართულება. დასასრული ფერხდება დაძაბული, გაურკვეველი სიტუაციით, რომელშიც იმედის ნაპერწკალი გაიელვებს, თუმცა ბოლოს ყველაფერი მაინც გარდაუვალი კატასტროფით სრულდება.

*დავალება 11. გაანალიზეთ თქვენ მიერ შერჩეული ნაწარმოების კომპოზციცია (სიღრმისეული სტრუქტურა).*

*დავალება 12. გაეცანით კლასიკური დრამის კომპოზიციის* ***დახურულ*** *და თანამედროვე დრამის* ***ღია*** *ფორმებს შორის განსხვევებებს:*

|  |  |
| --- | --- |
| **დახურული კომპოზიცია** | **ღია კომპოზიცია** |
| * მიზანმიმართული ქმედებები, დინამიკურობა * დახურული, იერარქიულად დანაწევრებული მთლიანობა * მოქმედების სწორხაზოვანი მიზანმიმართულობა (ფინალურობა) * მოქმედება - ძირითადი არქიტექტონიკული ერთეული * იდეა წარმართავს ფაბულას * მოქმედი პირის ტიპიზაციური კონცეფცია * ცნობიერება დომინატურია * ქვეწყობილი (რთული) წინადადებები * მკაფიოდ და გასაგებად აგებული რეპლიკები * თვალსაჩინოდ მცირერიცხოვანი პერსონალი * დრო-სივრცითი სტრუქტურის კონცენტრირებული ეკონომიურობა | * ხდომილება, სტატიკურობა * სიუჟეტური ხაზების მოუწესრიგებელი ანსამბლი (ერთობლიობა) * მოქმედების განმეორებადობა, ციკლურობა და კონტრასტულობა * სცენა - ძირითადი არქიტექტონიკული ერთეული * მოქმედი პირების ინდივიდუალური ხედვაა გადამწყვეტი * მოქმედი პირის ინდივიდუალისტური კონცეფცია * არაცნობიერი უფრო მნიშვნელოვანია * თანწყობილი (მარტივი) წინადადებები * დარღვეული, შეუმდგარი კომუნიკაცია * მრავალრიცხოვანი პერსონალი იერარქიული დაჯგუფების გარეშე * პანორამულობა და კონკრეტული დეტალების სიმრავლე |

*იმსჯელეთ, რამდენად ღია ან დახურულია მიერ შერჩეული ნაწარმოების კომპოზციცია. დაასაბუთეთ თქვენი მოსაზრება.*

*დანართი 12*

*(ლექცია 12)*

*დავალება 1. გაიხსენეთ, რა იგულისხმება დროისა და სივრცის ერთიანობის ნორმაში, რომელიც ტრადიციულ დრამაში იყო გაბატონებული. რამდენად დაცული ან დარღვეულია თქვენ მიერ შერჩეულ ნაწარმოებში დროისა და სივრცის ერთიანობის წესი?*

*დავალება 2. დღევანდელ დრამატურგიაშიც გამოიყოფა* ***დახურული*** *და* ***ღია*** *დრო-სივრცითი სტრუქტურა. შეუსაბამეთ ერთმანეთს:*

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| დრამატული დრო და სივრცე დახურულია |  | თუკი შენარჩუნებულია ადგილის ერთიანობის პრინციპი და სპექტაკლის რეალური ხანგრძლივობა სრულად შეესაბამება მოქმედების ხანგძლივობას |
| დრო-სივრცითი სტრუქტურა ღიაა | თუ დრამატული დრო და სივრცე ცვალებადია და მათი უწყვეტობა დარღვეულია. ამ შემთხვევაში დრამატული კომპოზიციის ’წარმომქნელად’ უნდა მოვიაზროთ მთხრობლის მსგავსი ინსტანცია, რომელიც თავისი განზრახვისა და ამბის გადმოცემის სტრატეგიის მიხედვით განალაგებს მოქმედების ერთეულებს. |

*დავალება 3. დააკვირდით თქვენ მიერ შერჩეული ნაწარმოების დროითსა და სივრცობრივ სტრუქტურას და გაარკვიეთ, ღიაა იგი თუ დახურული?*

*დავალება 4. დააკვირდით ფოტოსურათებს და იმსჯელეთ დრამატული სივრცის სემანტიკურ (შინაარსობრივ) დანიშნულებაზე: რას გამოხატავს სასცენო სურათები - კონფლიქტს, თანხმობას, იერარქიულ ურთიერთმიმართება, თავშესაფარს, საფრთხეს...?*

* *

* *

* *

* *

*დავალება 5. შეარჩიეთ განსახილველ ტექსტში სივრცობრივად საინტერესო მონაკვეთები და გაანალიზეთ სივრცის სემანტიკა.*

*დავალება 6. გაეცანით დრამატული სივრცის კონცეფციებს. დააკვირდით ფოტოსურათებს და იმსჯელეთ: დრამატული სივრცის რომელი კონცეფციაა გამოყენებული ამ დადგმებში?*

დრამის ისტორიაში გვხვდება დრამატული სივრცის ორგვარი კონცეფცია: **აბსტრაქტული სტილიზაცია** და **რეალისტური კონკრეტულობა**. პირველ შემთხვევაში, დრამატული სივრცე მოქმედი პირის შინაგან სამყაროს, მის ცნობიერებასა და სულიერ მდგომარეობას გამოხატავს. მეორე შემთხვევაში კი დრამატული სივრცე სინამდვილის მიბაძვას ემსახურება და ამ მიზნით მრავალ სანახაობრივ ხერხს იყენებს. სივრცის სტილიზებურ კონცეფციას ახასიათებს მწირი, მაგრამ სიმბოლური მნიშვნელობებით დატვირთული რეკვიზიტი.

**

* *

**

**

**

*დავალება 7. დრამატული სივრცის რომელი კონცეფციაა გამოყენებული თქვენ მიერ შერჩეულ ნაწარმოებში?*

*დავალება 8. განალაგეთ სივრცის გადმოცემის ხერხების მათი რეალურობის / კონკრეტულობის ხარისხის მიხედვით: სიტყვიერი კულისები, სასცენო მითითებები, სასცენო სურათი (კულისები, განათება), ქმედების საფუძველზე წარმოსადგენი სივრცე.*

**რეალური ვირტუალური**

*დავალება 9. მოძებნეთ სივრცის გადმოცემის ხერხები განსახილველ დრამაში და გაარკვიეთ, რომელი სახეობა უფრო ხშირად გვხვდება.*

*დანართი 13*

*(ლექცია 13)*

*დავალება 1. გაიხსენეთ დროის ძირითადი ნარატოლოგიური კატეგორიები (მოთხრობილი და სათხრობი დრო, პროლეფსისები და ანალეფსისები; პაუზა, ელიფსი, სასცენო, განგრძობითი და სუმარული თხრობა...).*

*დავალება 2. გაეცანით თანადროულ სინამდვილესთან ტექსტის მიმართების ძირითად ტენდენციებს:*

* **აქტუალიზაცია**: დრამატული ტექსტი უკავშირდება რეციპიენტის თანადროულობას, თუმცა ეს არ ნიშნავს რეალისტურობას. მაგალითად, კლასიციზმის ეპოქის ფრანგულ დრამატურგიაში ანტიკური სიუჟეტების გათანამედროვება ხელოვნურობისა და **ანაქრონიზმები**ს გამო ძალიან შორს იყო სინამდვილისგან.
* **ისტორიზაცია**: დრამატულ ტექსტში ცოცხლდება მითოსური ან ისტორიული წარსული. **არქაიზმები**ს გამოყენებით ამგვარი დრამები ერთგულნი არიან შესაბამისი ეპოქის კოლორიტისა და მეტყველების მიმართ. მაგრამ ეს არ გამორიცხავს ამ ტექსტებში დასმული პრობლემების აქტუალობას (მაგალითად, მეცხრამეტე საუკუნის ისტორიული დრამები).

*დავალება 3. გაანალიზეთ თქვენ მიერ შერჩეული დრამის დროითი სტრუქტურა. როგორია ნაწარმოების დროის მიმართება თანამედროვეობასთან, რომელი ტენდენცია იჩენს თავს - აქტუალიზაცია თუ ისტორიზაცია?*

*დავალება 4. წაიკითხეთ ამონარიდები და გაარკვიეთ: როგორ და რამდენად კონკრეტდება მოქმედების დრო?*

|  |  |
| --- | --- |
| დერეფანში ზარი რეკავს. ცოტა ხნის შემდეგ კარი იღება და დერეფნიდან ოთახში მხიარული ღიღინით შემოდის პალტოში გამოწყობილი ნორა, ხელში პაკეტებისა და ხვეულების გროვა უჭირავს, რომელთაც მარჯვნივ მდგარ მაგიდაზე ალაგებს. დერეფნის კარი ღია რჩება და იქ შიკრიკი გამოჩნდება, მას ნაძვის ხე და კალათი მოუტანია და კარის გამღებ მოახლეს გადასცემს.  ნორა: ნაძვის ხე კარგად შეინახე, ელენე. ბავშვებმა საღამომდე არ უნდა ნახონ, სანამ არ მოვრთავთ. | ფრუ ლინე: ნორა... ვინ იყო ეგ კაცი?  ნორა: უბნის რწმუნებული კროგსტადი.  ფრუ ლინე: მაშ ნამდვილად ის ყოფილა.  ნორა: იცნობ მაგას?  ფრუ ლინე: ვიცნობდი... რამდენიმე წლის წინ. ეგ ხომ ვექილად მუშაობდა კარგა ხანს ჩვენს მხარეში.  ნორა: ჰო, მართლა.  ფრუ ლინე: როგორ გამოცვლილა. |
| ჰორაციო: შუაღამის დროს,  როდესაც სრული მყუდროება ჩამოვარდნილა  და ერთად მდგარან დარაჯებად ეს ყმაწვილები,  ზედიზედ ორსა ღამეს მისი სახე უნახავთ. | სოფლის სასაფლაო; მრავალი საფლავი, ხის ჯვრები, საფლავის ქვები და სხვა და სხვა. მთვარიანი ღამეა.  ტილტილი და მიტილი ქვის ძეგლთან დგანან.  მიტილი: მეშინია...  ტილტილი (შემკრთალი): მე არ მეშინია... |

*დავალება 5. მოქმედების დროს ხშირად სემანტიკურ დატვირთვაც აქვს: შემთხვევითი არ არის ხოლმე კონკრეტული ისტორიული ეპოქის არჩევანი, წელიწადის დროის დაკონკრეტება, დღის მონაკვეთის მითითება. შეუსაბამეთ სავარაუდო სიმბოლური დანიშნულება:*

|  |  |
| --- | --- |
| ***დრო*** | ***სიმბოლური მნიშვნელობა*** |
| ღამე |  |
| დღე |  |
| შუაღამე |  |
| განთიადი |  |
| განთიადი, შუადღე და საღამო (კომედიაში) |  |
| შემოდგომა და ზამთარი |  |
| გაზაფხული და ზაფხული |  |

საფრთხე; აღორძინება, დამწიფება და სრულქმნა; გონება და სინამდვილე; ტრაგედია; წარმოსახვა, ოცნება, ზებუნებრივი; კომედია; გამოფხიზლება და ილუზიების მსხვრევა

*დავალება 6. როგორია დროის სემანტიკური დატვირთვა (სიმბოლური მნიშვნელობა) განსახილველ ნაწარმოებში?*

*დავალება 7. გაეცანით ფიქტიურსა და ნამდვილ დროს შორის ურთიერთმიმართების თავისებურებებს დრამატულ ტექსტში:*

ნამდვილი დრო მხოლოდ დადგმის საფუძველზე შეიძლება გაიზომოს, იგი შეესაბამება სპექტაკლის ხანგრძლივობას. ფიქტიური დრო კი ტექსტშია დაზუსტებული. ერთმანეთისგან განირჩევა პირველადი, მეორადი და მესამედი ფიქტიური დრო:

* **პირველადია დრო**, რომელიც უშუალოდ არის სცენაზე წარმოდგენილი.
* **მეორადი დრო** მოიცავს როგორც სცენაზე წარმოდგენილ მოქმედებას, ისე დაფარული ქმედებებს.
* **მესამედია დრო**, რომელიც ძირითადი მოქმედების წინარე ამბავს ან მომავალში მოსახდენ მოვლენებს უკავშირდება.

პირველადი, მეორადი და მესამედი დრო შეიძლება ფარავდეს ერთმანეთს, თუ დრამაში მნიშვნელობა არ ენიჭება წინარე ამბავსა და მომავალში მოსახდენ მოვლენებს, და არცერთი ქმედება არ არის გამოტოვებული. ამრიგად, ე.წ. დახურულ დროით სტრუქტურაში პირველადი და მეორადი დროები ერთმანეთს შეესაბამება, ღია დროით სტრუქტურაში კი - პირველად და მეორად დროით სტრუქტურებს შორის დიდი განსხვავებაა.

*დავალება 8. დააკვირდით ამონარიდებს მეოთხე დავალებიდან. რამდენად იჩენს თავს თქვენ მიერ შერჩეულ ტექსტში განსხვავება პირველად, მეორად და მესამედ დროებს შორის?*

*დავალება 9. გაეცანით დრამატული დროის კონცეფციებს:*

გამოიყოფა დრამატული დროის ექვსი კონცეფცია:

1. **ობიექტური ქრონომეტრია**
2. **დროის სუბიექტური აღქმა** (წინააღმდეგობრივი ქრონოლოგია, დროის შეკუმშვა და გაფართოება)
3. **პროგრესია** (მდგომარეობის მუდმივი ცვალებადობა, თითოეული ქმედების საფუძველზე იცვლება სიტუაცია)
4. **სტატიკა** (ერთი მდგომარეობის განგრძობა, ხანგრძლივი და განმეორებითი ხდომილებები)
5. **სწორხაზოვნება**
6. **ციკლურობა** (ერთი-და-იგივეს გამეორება)

*დავალება 10. ამ კონცეფციებიდან რომლები შეესაბამება ტრადიციულ დრამატულ ნორმას და რომლები - ამ ნორმის მოდერნისტულ რღვევას? შეუსაბამეთ:*

|  |  |
| --- | --- |
| ტრადიციული დრამატული ნორმა  (კლასიცისტული ტრაგედია) |  |
| ტრადიციული დრამატული ნორმის რღვევა (მოდერნისტული დრამა) |  |

*დავალება 11. როგორია დრამატული დროის კონცეფცია თქვენ მიერ შერჩეულ ნაწარმოებში?*

*დავალება 12. გაეცანით მოქმედების სიჩქარის თავისებურებებს დრამატულ ტექსტში.*

მოქმედების სიჩქარე ზედაპირული სტრუქტურის დონეზე შეესაბამება მოქმედ პირთა მოძრაობის სიჩქარეს, მათი რეპლიკებისა და კონფიგურაციების ცვლის სიხშირეს. მოქმედების სიჩქარე სიღრმისეული სტრუქტურის დონეზე კი დამოკიდებულია მდგომარეობის ცვლის სიხშირეზე. მხოლოდ ორივე დონეზე სიჩქარის თანხვედრის შემთხვევაში შეიძლება შეექმნას რეციპიენტს შთაბეჭდილება, რომ მოქმედება სწრაფად ან ნელა ვითარდება. მაგალითად, მოქმედების სწრაფი სიჩქარე განპირობებულია მოკლე, სწრაფად მონაცვლე რეპლიკებით, რომელთა საფუძველზეც სწრაფად იცვლება მდგომარეობა და მოქმედ პირთა კონფიგურაცია. რაც უფრო გრძელია რეპლიკები და რაც უფრო მდგრადი და უცვლელია კონფიგურაცია, მით უფრო ნელია მოქმედების სიჩქარე.

*როგორია მოქმედების სიჩქარე თქვენ მიერ განსახილველ დრამაში?*

პირველი კოლოკვიუმის საკითხები

1. დრამატული ტექსტის ზოგადი თავისებურებები
2. ენობრივად და არაენობრივად გადმოცემული ინფორმაციის ურთიერთმიმართება
3. მოქმედ პირთა და მაყურებელთა ინფორმირებულობის განსხვავებულობა
4. დრამატული ტექსტის პერსპექტივული სტრუქტურა
5. ეპიკური კომუნიკაციის სტრუქტურები დრამაში
6. დრამის დასაწყისის თავისებურებები
7. დრამის დასასრულის თავისებურებები
8. დრამატული დაძაბულობის მექანიზმი
9. დრამატული ენის მრავალფუნქციურობა
10. ენობრივი კომუნიკაცია და მოქმედი პირი (დრამატული მეტყველება როგორც მოქმედი პირის დახასიათების საშუალება; მოქმედი პირის ენობრივი პროფილი)

მეორე კოლოკვიუმის საკითხები

* 1. რა არის მოქმედი პირი? როგორია მისი მიმართება დრამის მოქმედებასთან?
  2. რა არის დრამის პერსონალი? როგორი დრამატული პერსონალი გვხვდება მოცულობის, რაოდენობრივი და თვისობრივი მონაცემების მიხედვით?
  3. განმარტეთ, რას ნიშნავს მოქმედ პირთა კონსტელაცია და კონფიგურაცია.
  4. რა არის მოქმედი პირის კონცეფცია? აღწერეთ მოქმედ პირთა კონცეფციების სახეობები.
  5. აღწერეთ მოქმედი პირის დახასიათების აუქტორული საშუალებები.
  6. აღწერეთ მოქმედი პირის დახასიათების ფიგურული საშუალებები.
  7. რა არის მონოლოგურობა? რით ხასიათდება მონოლოგური მეტყველება დრამაში? განიხილეთ მონოლოგის სახეობები.
  8. რა არის დიალოგურობა? რით ხასიათდება დიალოგური მეტყველება დრამაში? განიხილეთ დიალოგის რაოდენობრივი, დროითი, სინტაქტიკური და რიტორიკული თავისებურებები.

მესამე კოლოკვიუმის საკითხები

1. როგორი თავისებურებებით ხასიათდება ამბის გადმოცემა დრამატულ ტექსტში (სუქცესია, კონცენტრაცია...)?
2. აღწერეთ დრამატული მოქმედების გადმოცემის თავისებურებები (სცენური და ნარატიული).
3. განიხილეთ სიუჟეტური ხაზების კომბინაციის ვარიანტები და ხერხები (თანწყობა და ქვეწყობა).
4. რა არის დრამის არქიტექტონიკის საფუძველი? დაასახელეთ დრამის არქიტექტონიკული ერთეულები.
5. გადმოეცით დრამის კომპოზიციის ძირითადი თავისებურებები. რით განსხვავდება ერთმანეთისგან დრამის ღია და დახურული კომპოზიციები?
6. განიხილეთ დრამის სივრცობრივი სტრუქტურის თავისებურებები: სივრცის სემანტიზაცია, სივრცის კონცეფცია, სივრცის გადმოცემის ხერხები.
7. როგორია დრამატული მოქმედების მიმართება აქტუალურ სინამდვილესთან? აღწერეთ დრამატული დროის გადმოცემის ხერხები და ფუნქციები.
8. როგორი ურთიერთმიმართებაა ფიქტიურსა და ნამდვილ დროს შორის? დაახასიათეთ დრამატული დროის კონცეფციები. რაზეა დამოკიდებული მოქმედების სიჩქარე?

**ბიბლიოგრაფია**

1. Asmuth, Bernhard. 2009. *Einführung in die Dramenanalyse.* Stuttgart: Metzler.
2. Baumbach, Sibylle & Ansgar Nünning. 2009. *An Introduction to the Study of Plays and Drama*. Stuttgart: Klett.
3. Fischer-Lichte, Erika. 2010. *Geschichte des Dramas 1. Von der Antike bis zur deutschen Klassik. Epochen der Identität auf dem Theater von der Antike bis zur deutschen Klassik.* UTB.
4. Fischer-Lichte, Erika. 2010. *Geschichte des Dramas 2. Von der deutschen Klassik bis zur Gegenwart. Epochen der Identität auf dem Theater von der Antike bis zur deutschen Klassik.* UTB.
5. Marx, Peter W. 2012. *Handbuch Drama. Theorie, Analyse, Geschichte.* Stuttgart: Metzler.
6. Pfister, Manfred. 2001. *Das Drama. Theorie und Analyse*. München: Fink. / Pfister, Manfred. 1988. *The theory and analysis of drama.* Translated from the German by John Halliday. Cambridge University Press.
7. Schößler, Franziska. 2012. *Einführung in die Dramenanalyse.* Stuttgart: Metzler.

1. დეიქსისი (ბერძნ. ჩვენება) ენათმეცნიერული ტერმინია და ნიშნავს ენობრივ ერთეულებს, რომლებიც მნიშვნელობას სამეტყველო სიტუაციის საფუძველზე იძენენ. დეიქტური ერთეულები ამარტივებენ კონკრეტულ გარემოში ორიენტაციას. დეიქტური ველის ათვლის წერტილია ე.წ. hic-nunc-ego-origo, ე.ი. ის დრო და ადგილი, სადაც მოლაპარაკე იმყოფება საუბრის დროს. დეიქტური ერთეულებია: მე, შენ; ეს, ის; აქ, იქ; ახლა, მაშინ... [↑](#footnote-ref-1)