

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტი

სადოქტორო პროგრამა: ფილოლოგია

(ინგლისური ფილოლოგია)

თამარ ხვედელიძე

მეტაფორის ჟანრობრივი პოტენციალი და მისი ინტერპრეტირების პრობლემები

ფილოლოგიის დოქტორის (PhD) აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად

წარმოდგენილი

დისერტაცია

სამეცნიერო ხელმძღვანელი

მანანა რუსიეშვილი

ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი,

პროფესორი

თბილისი

2024

აბსტრაქტი

წინამდებარე ნაშრომი შეისწავლის მეტაფორის ჟანრობრივ პოტენციალს და მისი ინტერპრეტირების პრობლემებს დისტოპიურ თხრობაში, მეტამოდერნისტულ ტექსტში, მარკეტინგულ ტექსტსა და მუნჯ კინოში ინგლისურენოვან/ქართულ ლიტერატურისა და კინემატოგრაფიის მაგალითზე.

სადისერტაციო ნაშრომის აქტუალურობა განისაზღვრება იმ ფაქტით, რომ მასში მეტაფორა წარმოდგენილია არა მხოლოდ ლინგვისტურ და სტილისტიკურ ჭრილში, არამედ ის მოიცავს მეტაფორის ისეთ ჟანრებში თუ დისკურსში გამოყენების ტენდენციებს, მიზნებს და მისი ინტერპრეტირების მახასიათებლებს, როგორებიცაა: დისტოპიური თხრობა, მეტამოდერნისტული ტექსტი, მარკეტინგული ტექსტი და მუნჯი კინო.

ნაშრომის მიზანს წარმოადგენს შემდეგი: მეტაფორის შესახებ ფუნდამენტური თეორიების განხილვა და კონკრეტულ ჟანრებში (მხატვრული ლიტერატურა, სოციალური მედია, კინემატოგრაფია) გამოყენებული მეტაფორების კვლევა; მონომოდალური და მულტიმოდალური მეტაფორების გამოხატვის ტენდენციების დადგენა სხვადასხვა ჟანრში; კონცეპტუალური მეტაფორის სხვადასხვა საკვლევ ჟანრში ფუნქციონირებისა და მისი მნიშვნელობის განსაზღვრა; მეტაფორის შედარება სხვა სტილისტიკურ ხერხებთან და, ამის საფუძველზე, მისი სპეციფიკური მახასიათებლების დადგენა; დისტოპიურ თხრობაში გამოვლენილი მონომოდალური მეტაფორების სპეციფიური მახასიათებლების კვლევა; მეტამოდერნისტულ ტექსტში გამოვლენილი მონომოდალური მეტაფორების კვლევა და ანალიზი; მარკეტინგულ ტექსტში გამოვლენილი მონომოდალური და მულტიმოდალური მეტაფორის კვლევა და ანალიზი; მუნჯ კინოში გამოვლენილი მონომოდალური და მულტიმოდალური მეტაფორის კვლევა და ანალიზი; სხვადასხვა ჟანრში გამოვლენილი მონომოდალური და მულტიმოდალური მეტაფორების ინტერპრეტირების მახასიათებლებისა და პრობლემების კვლევა; სხვადასხვა ჟანრში გამოვლენილი მონომოდალური და მულტიმოდალური მეტაფორის კატეგორიების განსაზღვრა და ქვეკატეგორიების გამოვლენა.

სადისერტაციო ნაშრომში წარმოებული კვლევა მოიცავს შედარებითი ანალიზის მეთოდს, თეორიულ მიმოხილვასა და ემპირიულ ანალიზს.

ნაშრომის საკვლევ მასალად გამოყენებულია მხატვრული ტექსტი და კინემატოგრაფიული სურათები. გამომდინარე აქედან, კვლევის პროცესსა თუ მიზანს წარმოადგენს მოცემული მასალის შესწავლა, შედარება და გაანალიზება.

წინამდებარე ნაშრომის თეორიული და პრაქტიკული ღირებულება მდგომარეობს იმაში, რომ ის მოიცავს როგორც ვერბალური, ისე კონცეპტუალური მეტაფორის ანალიზს. განხილულია მეტაფორის ინტერპრეტირების სპეციფიკური მახასიათებლები როგორც მხატვრულ ნაწარმოებში, ასევე სოციალურ მედია დისკურსში.

სადისერტაციო ნაშრომში წარმოდგენილი კვლევის შედეგების გამოყენება შესაძლებელია როგორც დისკურსის ანალიზის, ასევე კოგნიტური ლინგვისტიკისა და სტილისტიკის თეორიულ კურსებში. ემპირიული მასალის ანალიზი შესაძლებელია გამოყენებულ იქნას დიდაქტიკური მიზნებისათვის, რაც მოიცავს თეორიულ ლექციასა და პრაქტიკულ სასემინარო მეცადინეობას.

Abstract

This thesis studies the genre potential of metaphor and the problems of its interpretation in dystopian narration, metamodernist text, copywriting, silent films on the example of English and Georgian literature and cinematography.

The relevance of the thesis is determined by the fact that metaphor is presented not only in linguistic and stylistic terms, but also includes the tendencies, purposes and characteristics of the use of metaphor in such genres and discourses as: dystopian narrative, metamodernist text, copywriting and silent films.

The aim of the thesis is as follows: determining the tendencies of expression of monomodal and multimodal metaphors in different genres; determining the functioning and meaning of conceptual metaphor in different research genres; comparing metaphor with other stylistic methods and, based on this, determining its specific characteristics; discussion of fundamental theories about metaphor and research of metaphors used in specific genres (fiction, social media, cinematography); research of specific characteristics of monomodal metaphors revealed in dystopian narration; research and analysis of monomodal metaphors identified in metamodernist text; research and analysis of monomodal and multimodal metaphors identified in copywriting; research and analysis of monomodal and multimodal metaphors in silent films; researching the characteristics and problems of interpreting monomodal and multimodal metaphors in different genres; determining the categories of monomodal and multimodal metaphors found in different genres and identifying subcategories.

The research conducted in the dissertation includes the method of comparative analysis, theoretical review and empirical analysis.

Literary/creative texts and cinematographic images are used as the research material of the thesis. Based on this, the research process or goal is to study, compare and analyze the given material.

The theoretical and practical value of the present thesis lies in the fact that it includes the analysis of both verbal and conceptual metaphor. Specific features of metaphor interpretation in both creative work and social media discourse are discussed.

The results of the research presented in the dissertation can be used both in the theoretical courses of discourse analysis and cognitive linguistics and stylistics. Analysis of empirical material can be used for didactic purposes, including theoretical lectures and practical seminar classes.

შინაარსი

აბსტრაქტი.....	ii
Abstract.....	iv
შესავალი	1
1. თავი I მეტაფორა (თეორიული მიმოხილვა)	7
1.1. მეტაფორა და მისი ინტერპრეტირება.....	7
1.2. მეტაფორა და ხატოვანი ენა.....	12
1.3. მეტაფორა კოგნიტურ ლინგვისტიკაში	16
1.4. მეტაფორის როლი მხატვრულ ლიტერატურაში.....	24
1.4.1. მეტაფორის ფუნქციონირების კოგნიტურ პოეტური მეთოდი	26
1.4.2. კონცეპტუალური პოეტური მეტაფორა	28
2. თავი II მეტაფორა და მისი ინტერპრეტირების პროცესი დისტოპიურ თხრობასა და მეტამოდერნისტულ ტექსტში.....	38
2.1. თხრობის ტენდენციები.....	38
2.1.1. თხრობის ლინგვისტური მახასიათებლები.....	40
2.1.2. დისტოპიური თხრობა.....	41
2.1.3. დისტოპიური ტექსტის ზოგადი მიმოხილვა.....	43
2.1.4. მარგარეტ ეტვუდი და „მხევლის წიგნი“	44
2.1.5. დისტოპიური ტექსტის ინტერპრეტირების მახასიათებლები	45
2.2. ენა და მისი ინტერპრეტირება „მხევლის წიგნში“	48
2.2.1. მეტაფორის როლი დისტოპიურ თხრობაში.....	52
2.2.2. მეტაფორა და სხვა სტილისტიკური ხერხები დისტოპიურ ტექსტში	56
2.2.3. მეტაფორის კატეგორიები „მხევლის წიგნში“	63
2.2.4. მეტაფორის ქვეკატეგორიები „მხევლის წიგნში“	67
2.3. მეტაფორა მეტამოდერნისტულ ტექსტში	71
2.3.1. მინიატურა და მეტამოდერნისტული ტექსტი.....	71
2.3.2. მეტამოდერნისტული ტექსტი როგორც ციფრული ლიტერატურული ჟანრი	77
2.4. მეტამოდერნისტული ტექსტის სიუჟეტი და მასში გამოვლენილი მეტაფორები.....	88
2.4.1. მეტამოდერნისტული ტექსტის სიუჟეტის სპეციფიური მახასიათებლები	88
2.4.2. მეტამოდერნისტული ტექსტის სიუჟეტში გამოვლენილი მეტაფორები.....	90
2.4.3. მეტაფორის ქვეკატეგორიები მეტამოდერნისტულ ტექსტში	96
2.5. II თავის დასკვნა	107
3. თავი III მეტაფორა მარკეტინგულ ტექსტში („ქოფირაითინგი“)	111
3.1. მარკეტინგული ტექსტის და მისი მნიშვნელობა სოციალურ მედიაში.....	111
3.2. მარკეტინგული ტექსტის თხრობის ტენდენციები	116

3.2.1.	მარკეტინგული ტექსტის თხრობა.....	116
3.2.2.	მარკეტინგული ტექსტის შექმნის ფორმულები	117
3.3.	მეტაფორა მარკეტინგულ ტექსტში	119
3.3.1.	მეტაფორა მარკეტინგში.....	119
3.3.2.	„გამჭრიახობა“ (Insight) და მეტაფორის ქვეკატეგორიები მარკეტინგულ მხატვრულ ტექსტში.....	123
3.4.	III თავის დასკვნა.....	132
4.	თავი IV მულტიმოდალური, ფილმის მეტაფორა და მათი ინტერპრეტირების პროცესები მუნჯ კინოში.....	134
4.1.	ვიზუალურ აღქმა და მისი ინტერპრეტირების პროცესები.....	134
4.2.	თხრობა და მუნჯი კინო (ზოგადი მიმოხილვა)	138
4.2.1.	თხრობა ტექსტსა და ფილმში.....	138
4.2.2.	მუნჯი კინო.....	140
4.3.	ფილმის მეტაფორა და მუნჯი კინო	143
4.3.1.	ფილმის მეტაფორა	143
4.3.2.	მეტაფორა მუნჯ კინოში	151
4.4.	IV თავის დასკვნა.....	162
	დასკვნა	163
	გამოყენებული ლიტერატურა.....	172

შესავალი

სადისერტაციო ნაშრომი შეისწავლის მეტაფორის ჟანრობრივ პოტენციალს და მისი ინტერპრეტირების პრობლემებს დისტოპიურ თხრობაში, მეტამოდერნისტულ ტექსტში, მარკეტინგულ ტექსტში, მუნჯ კინოში ინგლისურენოვან და ქართულ ლიტერატურისა და კინემატოგრაფიის მაგალითზე დაყრდნობით.

წინამდებარე ნაშრომის აქტუალურობა განისაზღვრება იმ ფაქტით, რომ მასში მეტაფორა წარმოდგენილია არა მხოლოდ ლინგვისტურ და სტილისტიკურ ჭრილში, არამედ მოიცავს მეტაფორის ისეთ ჟანრებში თუ დისკურსში გამოყენების ტენდენციებს, მიზნებს და მისი ინტერპრეტირების მახასიათებლებს, როგორებიცაა დისტოპიური თხრობა, მეტამოდერნისტული ტექსტი, მარკეტინგული ტექსტი და მუნჯი კინო.

მაშინ, როდესაც საუკუნეების მანძილზე მეტაფორა გაიგივებული იყო ისეთ სტილისტიკურ ხერხებთან, როგორიცაა მეტონიმი, ალუზია, შედარება და ა.შ., ხოლო, კინემატოგრაფიაში მას ერთგვარ ანომალიადაც კი მიიჩნევდნენ, მეოცე საუკუნის მეორე ნახევრიდან ლინგვისტებმა თუ კინემატოგრაფებმა დაიწყეს მეტაფორის, როგორც სათქმელის გამოხატვის ხერხის ღრმა შესწავლა (Russel, 2009). გარდა ამისა, ლინგვისტური მახასიათებლების გათვალისწინებით, მნიშვნელოვანია მეტაფორის კონცეპტუალური ბუნების განსაზღვრა (Forceville, 2006). მეტიც, მეტაფორის სხვადასხვა ჟანრში გამოვლენის შესწავლას უდიდესი მნიშვნელობა აქვს, ვინაიდან ის მოიცავს არა მხოლოდ მხატვრულ ტექსტსა თუ ფილმს, არამედ ყოველდღიურ დისკურსს, რაც ვლინდება მარკეტინგულ ტექსტში. აქვე, მნიშვნელოვანია მეტაფორის ინტერპრეტირების სპეციფიკური მახასიათებლების განსაზღვრა, ვინაიდან ის მოიცავს ტექსტებს, რომლებიც დიდაქტიკური მიზნებისთვის გამოიყენება.

გარდა ამისა, ჯერჯერობით მცირე რაოდენობით სამეცნიერო კვლევები არსებობს ისეთ ჟანრებში გამოვლენილი მეტაფორის შესახებ, როგორიცაა დისტოპიური თხრობა, მეტამოდერნისტული ტექსტი, მარკეტინგული ტექსტი და მუნჯი კინო. აქვე, მწერალს, რეჟისორსა და საზოგადოებას შორის შემდგარი კომუნიკაციისათვის, მნიშვნელოვანია მეტაფორის ჟანრობრივი ტრანსფორმირებისა და ტენდენციების განსაზღვრა.

ზემოთაღნიშნულ ჟანრებში მეტაფორის გამოყენებისა თუ ინტერპრეტირების მახასიათებლების კვლევა მოიცავს თეორიულ მიმოხილვას, ასევე ემპირიულ და ლოგიკურ აზროვნებას.

უფრო კონკრეტულად, ნაშრომის მიზანია:

1. მეტაფორის შესახებ ფუნდამენტური თეორიების განხილვა და კონკრეტულ ჟანრებში (მხატვრული ლიტერატურა, სოციალური მედია, კინემატოგრაფია) გამოყენებული მეტაფორების კვლევა;
2. მონომოდალური და მულტიმოდალური მეტაფორების გამოხატვის ტენდენციების დადგენა სხვადასხვა ჟანრში;
3. კონცეპტუალური მეტაფორის სხვადასხვა საკვლევ ჟანრში ფუნქციონირებისა და მისი მნიშვნელობის განსაზღვრა;
4. დისტოპიურ თხრობაში გამოვლენილი მონომოდალური მეტაფორების სპეციფიური მახასიათებლების კვლევა;
5. მეტამოდერნისტულ ტექსტში გამოვლენილი მონომოდალური მეტაფორების კვლევა და ანალიზი;
6. მარკეტინგულ ტექსტში გამოვლენილი მონომოდალური და მულტიმოდალური მეტაფორის კვლევა და ანალიზი;
7. მუნჯ კინოში გამოვლენილი მონომოდალური და მულტიმოდალური მეტაფორის კვლევა და ანალიზი;
8. სხვადასხვა ჟანრში გამოვლენილი მონომოდალური და მულტიმოდალური მეტაფორების ინტერპრეტირების მახასიათებლებისა და პრობლემების კვლევა;
9. სხვადასხვა ჟანრში გამოვლენილი მონომოდალური და მულტიმოდალური მეტაფორის კატეგორიების განხილვა, მათი ქვეკატეგორიების გამოვლენა;
10. სხვადასხვა ჟანრში გამოვლენილი მეტაფორებისათვის (მათი თვისობრივი მახასიათებლებისა და ფუნქციური დატვირთვის საფუძველზე), თვისობრივი სახელების მინიჭება.

სადისერტაციო ნაშრომის თეორიულ საფუძველს წარმოადგენს შემდეგი შემდეგი თეორიული მასალა და მათთან ასოცირებული კვლევის მეთოდები:

კოგნიტოლოგია: ლინგვისტური, კონცეპტუალური და ვიზუალური მეტაფორის თეორია Forceville, 2006, Lakoff & Johnson, 1980, Lakoff & Turner, 1989, Snaevarr, 2010, განწყობის თეორია (უზნაძე, 2009), Wittgenstein, 1921; **დისკურსის ანალიზი** (Albright, 2013, Black, 2014, Felton, 2013); ასევე ნაშრომები ლიტერატურათმცოდნეობასა და კინემატოგრაფიაში (Barthes & Lionel, 1975, Whittock, 1990).

შედარებითი ანალიზის მეთოდთან ერთად, სადისერტაციო ნაშრომში წარმოებული კვლევა მოიცავს შემდეგ მეთოდოლოგიურ კომპონენტებს: თეორიულ მიმოხილვასა და ემპირიულ ანალიზს.

ნაშრომის საკვლევ მასალად გამოყენებულია მხატვრული ტექსტი, მარკეტინგული ტექსტი და კინემატოგრაფიული სურათები. შესაბამისად, კვლევის პროცესსა თუ მიზანს წარმოადგენს მოცემული მასალის შესწავლა, შედარება და გაანალიზება. გარდა ამისა, ნაშრომის კვლევის საგანს წარმოადგენს როგორც მხატვრული პერსონაჟების, ასევე მკითხველისა თუ მაყურებლის ქცევის ანალიზი. ემპირიული კვლევის მეთოდოლოგია მოიცავს თეორიული მასალის მიმოხილვასა და ანალიზს, რაც მოცემული სადისერტაციო ნაშრომის ერთ-ერთ უმთავრეს კვლევის საგანს წარმოადგენს. ნაშრომის ემპირიული კვლევა მოიცავს საკვლევ მასალის სისტემური სახით შეგროვებასა და ანალიზს. კერძოდ, კონკრეტული მაგალითების მოყვანასა და მათ განხილვას.

გარდა ამისა, საკვლევ თემის სპეციფიკიდან გამომდინარე (ვინაიდან კვლევის საგანს წარმოადგენს სხვადასხვა ჟანრებში გამოყენებული მეტაფორა და მისი ინტერპრეტირების პროცესი), კვლევა მოიცავს კონტექსტის, მხატვრული ტექსტის შექმნის ფონური სპეციფიკისა და თავად ავტორის განზრახვის ანალიზს. ასევე, კვლევა ხაზს უსვამს იმ მნიშვნელოვან კავშირს, რომელიც არსებობს მხატვრულ ნაშრომს, ლინგვისტურ ფენომენსა და იმ ეპოქას შორის, რომელშიც ის შეიქმნა. მეორეს მხრივ, სადისერტაციო ნაშრომის კვლევა მოიცავს შემდეგ მეთოდებს: ძირითად კვლევის მეთოდებს:

1. **შედარებითი კვლევის მეთოდი-** სადისერტაციო ნაშრომის კვლევის ერთ-ერთ საგანს წარმოადგენს იმ მეტაფორების შედარება და კვლევა, რომლებიც მოცემულია მარგარეტ ეტვუდის მხატვრულ ტექსტში და ამ მხატვრული ტექსტის საფუძველზე შექმნილ ფილმში;
2. **რეცეპციული კვლევის მეთოდი-**სადისერტაციო ნაშრომის კვლევის ერთ-ერთ მთავარ საგანს კონკრეტული მეტაფორის მკითხველისა თუ მაყურებლისაგან ინტერპრეტირების სპეციფიკასა და მეტაფორის სწორად ინტერპრეტირების მნიშვნელობის განსაზღვრა წარმოადგენს;
3. მეტიც, ვინაიდან სადისერტაციო ნაშრომი იკვლევს სხვადასხვა ჟანრებში გამოყენებულ მეტაფორას, კვლევა მოიცავს ფენომენოლოგიური კვლევის მეთოდოლოგიასაც. მეტაფორის კვლევისათვის საჭიროა მხატვრული ტექსტისა თუ ფილმის ავტორის განზრახვის, გზავნილის და იმ ეპოქის განსაზღვრა, რომელშიც ის შეიქმნა. მხოლოდ ასეა შესაძლებელი, მეორეს მხრივ, მკითხველისა თუ მაყურებლის ინტერპრეტაციის პროცესის სპეციფიკის დადგენა.

ნაშრომის სიახლე მდგომარეობს შემდეგში:

1. თეორიულმა და ემპირიულმა კვლევამ ცხადყო, რომ მეტაფორა წარმოადგენს ერთგვარი „ახალი ენის“ (დისტოპიის ჟანრი, მეტამოდერნისტული ტექსტი, მარკეტინგი) გამოხატვის ერთ-ერთ ძირითად ფორმას;
2. სხვადასხვა ჟანრებში გამოვლენილი მეტაფორები ქმნიან სპეციფიურ ქვეკატეგორიებს, რომლებიც მხოლოდ კონკრეტული ჟანრისათვის არიან დამახასიათებელი;
3. კვლევის შედეგად დადგინდა, რომ ყველა ჟანრში, რომელსაც სადისერტაციო კვლევას მოიცავს (დისტოპია, მეტამოდერნისტული ტექსტი, მარკეტინგული ტექსტი, მუნჯი კინო), მეტაფორის სწორად ინტერპრეტირებისათვის მნიშვნელოვანია კონტექსტის გათვალისწინება;
4. კვლევაში მოცემული ჟანრების შესწავლისას შეგვიძლია კიდევ ერთხელ დავასკვნათ, რომ მეტაფორას ქმნის არა მხოლოდ ავტორი, არამედ მისი სრულყოფილი

რეალიზება დამოკიდებულია მკითხველზე, რომელიც კონკრეტული მეტაფორის ფუნქციონირებისა და მიზნის რეალიზების მთავარი თანამონაწილეა;

5. სადისერტაციო ნაშრომის კვლევამ დაადასტურა, რომ სხვადასხვა ჟანრში გამოვლენილი მეტაფორების სწორად ინტერპრეტირებისათვის მნიშვნელოვანია ინტერპრეტატორის ფონური ცოდნის, კულტურული ფონის, ემოციური მზაობის გათვალისწინება.

ნაშრომის ემპირიული მასალა მოიცავს სხვადასხვა ჟანრის ნიმუშებს შემდეგი ნაწარმოებებიდან:

1. Atwood, M., 1985, The Handmaid's Tale
2. Beattie, A., ,1983, Snow;
3. Cauto, M., , 2014, War of the Clowns;
4. Davis, L., 1976, The Visitor;
5. Frost, R., 1916, The Road Not Taken;
6. Mink, P., 1970, The Cranes
7. Oates, J.C., 2018, Where Are You?
8. Pound, E., 1913, In a Station of a Metro;
9. Voskuil, H., 2004, Currents;
10. Soto, G., 1976, The Pie;
11. Ulrich, C., , 2019, The Murdered Homecoming Queen;
12. Walker, A., 1973, The Flowers;

ემპირიული მასალა ასევე მოიცავს მეტაფორის გამოყენების მაგალითებს კინემატოგრაფიიდან შემდეგ ფილმებში:

1. მ. კობახიძე, 1967, „ქოლგა“;
2. მ.კობახიძე, 1969, „მუსიკოსები“.

3. Chaplin, C., 1921, The Kid;
4. Chaplin, C., 1925, The Gold Rush;
5. Hulu Originals, 2021, The Handmaid's Tale, (სატელევიზიო სერიალი);

აგრეთვე, სადისერტაციო ნაშრომის ემპირიული მასალა მოიცავს სოციალური ქსელიდან (Facebook) წარმოდგენილ მაგალითებს.

საკვლევი მასალის არჩევანი განპირობებულია იმ ფაქტით, რომ ჟანრობრივი მახასიათებლების მქონე მეტაფორა ყველაზე ფართოდ მხატვრულ ნაწარმოებებში, კინემატოგრაფიასა და სოციალურ ქსელებში არის წარმოდგენილი და ნაკლებად გვხვდება სხვა სახის ტექსტში, რაც მისი სტილისტიკური ნორმებით არის განპირობებული.

ნაშრომის თეორიული და პრაქტიკული ღირებულება: ნაშრომი მოიცავს როგორც ვერბალური, ისე კონცეპტუალური მეტაფორის ანალიზს. განხილულია მეტაფორის ინტერპრეტირების სპეციფიური მახასიათებლები როგორც მხატვრულ ნაწარმოებში, ასევე სოციალურ მედია დისკურსში.

ნაშრომში წარმოდგენილი კვლევის შედეგების გამოყენება შესაძლებელია როგორც დისკურსის ანალიზის, ასევე კოგნიტური ლინგვისტიკისა და სტილისტიკის თეორიულ კურსებში. ემპირიული მასალის ანალიზი შესაძლებელია გამოყენებულ იქნას დიდაქტიკური მიზნებისათვის, რაც მოიცავს თეორიულ ლექციასა და პრაქტიკულ სასემინარო მეცადინეობას.

ნაშრომის სტრუქტურა და მოცულობა: ნაშრომი შედგება შესავლის, ოთხი თავისა (I. მეტაფორის რაობა; II. მეტაფორა და მისი ინტერპრეტირების პროცესი დისტოპიურ თხრობაში; მეტაფორა მეტამოდერნისტულ ტექსტში; ; III. მეტაფორა მარკეტინგულ ტექსტში; IV. მულტიმოდალური, ფილმის მეტაფორა და მათი ინტერპრეტირების პროცესები მუნჯ კინოში) და დასკვნისაგან. ნაშრომს დაერთვის ბიბლიოგრაფია. სადისერტაციო ნაშრომი შეიცავს ელექტრონულად ნაბეჭდი ტექსტის 182 გვერდს.

1. თავი I მეტაფორა (თეორიული მიმოხილვა)

1.1. მეტაფორა და მისი ინტერპრეტირება

ხშირად მეტაფორა გაიგივებულია ტროპებთან, მეტონიმიასთან, სინეკდოქესა და ირონიასთან. განვიხილოთ შემდეგი ძალიან ცნობილი მეტაფორა „ადამიანი მგელია“. მოცემულ წინადადებაში სიტყვა „მგელი“ გამოხატავს არა მის პირდაპირ, არახატოვან მნიშვნელობას, არამედ ის ადამიანის პიროვნული თვისების გამომხატველ ფორმას წარმოადგენს (Maccormarc, 1972). გარდა ამისა, მეტაფორა უკავშირდება შედარებებსა და ანალოგიებსა და აზრობრივ სურათებსაც. ჯერ კიდევ არსებობს დავა მეტაფორის, შედარებისა და მეტონიმის განმასხვავებელი ფორმების შესახებ. თუმცა, ერთი რამ დანამდვილებით შეიძლება ითქვას, შეუძლებელია მეტაფორის მხოლოდ ლინგვისტიკისათვის მიკუთვნება. არსებობს გარკვეული მოსაზრებები, რომლებიც ეჭვქვეშ აყენებს არა მხოლოდ იმ ფაქტს, რომ მეტაფორა, შესაძლოა, რაიმე მნიშვნელობის მატარებელი იყოს, არამედ მის არსებობაშიც კი შეაქვთ ეჭვი (Davidson, 1978). სხვები მიიჩნევენ, რომ რომ მეტაფორის გამოხატვის ფორმა და სამიზნე სფერო არაპირდაპირ კავშირს ქმნის მის კონცეფციასთან (Davidson, 1978).

დონალდ დევიდსონი მიიჩნევს, რომ მეტაფორა გამოხატავს არა რაიმე იდეას, არამედ, ის ენის პრაგმატიკას მიეკუთვნება და მხოლოდ სალიტერატურო მნიშვნელობის მატარებელია (Davidson, 1978). დევიდსონი მაგალითს-„ადამიანი მგელია“, განიხილავს ფსიქოლოგიურ ჭრილში და თვლის, რომ მოცემული წინადადების აღქმა ასოციაციების მეშვეობით ხდება. შესაბამისად, მეტაფორასთან საერთო არაფერი აქვს. ის მიიჩნევს, რომ მეტაფორის ინტერპრეტირება მხოლოდ კონტექსტის მიხედვით არის შესაძლებელი. მაგალითად მოყვანილია შემდეგი წინადადება: „ადამიანები ღორები არიან“. სიტყვა „ღორების“, როგორც მხატვრული გამონათქვამის ინტერპრეტაციის პირველი ასოციაციური კავშირი ანტიკურ ლიტერატურასთან მყარდება. მაგალითად, ეპიზოდი ანტიკურ ლიტერატურაში, სადაც კირკემ კაცები ღორებად გადააქცია. ლოგიკურია, ამ შემთხვევაში სიტყვა: „ღორები“ პირდაპირი მნიშვნელობით გავიგოთ. თუმცა, მას შესაძლოა გააჩნდეს გადატანითი, მეტაფორული მნიშვნელობა და უარყოფითი შინაარსის მატარებელი იყოს. შესაბამისად, კონტექსტს დიდი მნიშვნელობა აქვს ამა თუ იმ მოსაზრების ინტერპრეტირების პროცესში (Davidson, 1978). მეტიც, დევიდსონი გამორიცხავს

მეტაფორის პერეფრაზირების შესაძლებლობას და მას კონცეპტის შენიღბვის ერთ-ერთ ფორმად მიიჩნევს (Davidson, 1978).

გარდა ამისა, მაქს ბლეკი მიიჩნევს, რომ მეტაფორა არ გვეხმარება ნებისმიერი წინადადების ინტერპრეტირებაში და თვლის, რომ ეს არ არის რაიმე კავშირში ჩვენს მწირ თუ მდიდარ წარმოსახვით უნარებთან (Black, 1954-1955). მაგალითად, „სკამი“, მეტაფორულად, შესაძლოა, გამოხატავდეს ძალაუფლებას (Black, 1954-1955). გარდა ამისა, შესაძლოა, კონკრეტული წინადადება მოიცავდეს ორ მეტაფორას, რომლებიც გამოხატვის ფორმით მსგავსია. მაგალითად: „მელა მგელია“. რთული მისახვედრი არ არის, რომ მელა ორპირ ადამიანს გამოხატავს, რომელიც თავის მხრივ, შესაძლოა იყოს მგელივით ბოროტი.

ამა თუ იმ მეტაფორის აღქმა დამოკიდებულია ჩვენს ფონურ ცოდნაზე. მაგალითად: „ჯულიეტა მზეა,“ შესაძლოა, ინტერპრეტირდეს, როგორც რომეოსთვის საჭირო, მისი არსებობისთვის აუცილებელი ობიექტი (Davidson, 1978).

ბლეკის მიხედვით, მეტაფორის მეტაფორის მთავარი დანიშნულება სუბიექტის დახასიათებაა (Black, 1954-1955). კვლავ განვიხილოთ მაგალითი: „ადამიანი მგელია“. ადამიანი წარმოადგენს სამიზნე სფეროს სუბიექტს, ხოლო „მგელს“, როგორც მეტაფორას, გარკვეული თვისებები ახასიათებს. ბლეკის მიხედვით, სამყაროში ყველაფერს გააჩნია მსგავსებები და სხვაობები (Black, 1954-1955). მართებული იქნება მივიჩნიოთ ის, რომ მეტაფორა, მეტწილად, წარმოქმნის მსგავსებებს და არ მიუთითებს უკვე არსებულზე. ლეიკოფი და ჯონსონი ეთანხმებიან ბლეკის მოსაზრებას და წარმოადგენენ შემდეგ მაგალითს აღნიშნული თეორიის ნათლად წარმოსაჩენად: „სიყვარული ხელოვნების პროდუქტია, რომელიც თანამშრომლობის შედეგად მიიღწევა.“ (Lakoff & Johnson, 1980, p.151). აღნიშნულ მაგალითში ნათლად ჩანს, რომ მეტაფორა ქმნის ახალ მსგავსებებს. ხოლო ინტერპრეტატორი შემდეგნაირად მოახდენს მეტაფორის ინტერპრეტირებას: სიყვარულს სჭირდება გარკვეული გამოცდილება და ძალისხმევა იმისათვის, რომ შეიქმნას ხელოვნების ნაწარმი. შესაბამისად, მეტაფორის პირდაპირი პერეფრაზი შეუძლებელია. არსებობს გარკვეული კავშირები სიტყვებს შორის, რომლის შედეგადაც ინტერპრეტატორს (მკითხველს, მსმენელს) საშუალება ეძლევა, საკუთარი ფონური ცოდნისა და გამოცდილების საფუძველზე, მოახდინოს მისი ინტერპრეტირება. მაგალითის

„ადამიანი მგელია“ ინტერპრეტირების პროცესში, უნდა გავითვალისწინოთ ის, რომ სიტყვის „მგელი“ პირდაპირი მნიშვნელობით გაგება, რაც პირდაპირ მსჯელობას მოიცავს, მცდარ დასკვნამდე მიგვიყვანს, ვინაიდან, შეუძლებელია ადამიანი იყოს მგელი. აღნიშნული სიტყვა, შესაძლოა, გამოხატავდეს ბოროტ ან ეულ ადამიანს. მეტაფორის ინტერპრეტირება დამოკიდებულია სიტყვის, ავტორისა და ინტერპრეტატორის, ინფორმაციის, მეტაფორაში ჩადებული კოდის სწორად განსაზღვრებაზე. იმის წარმოსაჩენად, რომ მეტაფორის სწორად აღქმა დაკავშირებულია ჩვენს გარემომცველ რეალობასთან, შეგვიძლია მოვიყვანოთ შემდეგი მაგალითი: „ჭადრაკი ბრძოლაა“. იმ შემთხვევაში, თუ ინტერპრეტატორისათვის არსებობს გარკვეული ცოდნა ჭადრაკის წესების შესახებ, (რაც შედის ინტერპრეტატორის ფონურ ცოდნაში), აღნიშნული მეტაფორის სწორად ინტერპრეტირება სირთულეს აღარ წარმოადგენს (Lakoff & Johnson, 1980).

დევიდ კუპერის მიხედვით, ვიზუალური აღქმა ნიშნავს მეტაფორის გააზრებას (Cooper, 1986). მაგალითისთვის ავტორს მოჰყავს შემდეგი წინადადება: „რიჩარდი ლომია“. ინტერპრეტატორი გამორიცხავს ფაქტს, რომ ადამიანი ლომია. შესაბამისად, მას გარკვეული ახალი ასპექტები და წარმოსახვები უჩნდება აღნიშნულ ობიექტთან დაკავშირებით. მაშასადამე, მეტაფორა საშუალებას გვაძლევს შევქმნათ ახალი ასპექტები.

ფრიმენის მიხედვით, მეტაფორის მთავარი დანიშნულებაა აჩვენოს, ან შექმნას აბსტრაქტული ურთიერთკავშირები, რომელიც სასაუბრო ენაში, ჩვეულებრივ, იმალება (Freeman, 1991). ის აგალითს: „ადამიანი მგელია“, განიხილავს, როგორც ადამიანსა და მგელს შორის კავშირს, რომელიც უარყოფით გამოხატულებას მოიცავს აბსტრაქტულ დონეზე. თუმცა, უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ ენაში დეტალები და ჩადებულ აზრებს შორის კავშირი უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე ზემოთაღნიშნული აბსტრაქტული ურთიერთკავშირები.).

რიკერის მიხედვით მეტაფორის კოგნიტური ფუნქცია და მხატვრული ლიტერატურა ერთმანეთთან ურთიერთკავშირშია (Evans & Green, 2006. მისი აზრით, ხელოვნება წარმოგვიდგენს დეტალებს, რომლებსაც ყოველდღიურ ცხოვრებაში ვერ ვამჩნევთ. მხატვრობა, ვიზუალური ნაშრომის სახით, ასახავს რეალობას და აუდიტორიას უბიძგებს მოახდინოს ჩადებული კოდის ინტერპრეტირება, ან მისი

ტრანსფორმაცია. მეცნიერება და ლიტერატურა წარმოგვიდგენენ რეალურ სამყაროს საკუთარი მოდელების სახით. რიკერის მიხედვით, პოეზია შედგება მეტაფორებისგან, რადგან ლექსი აუცილებლად რითმულია. თუმცა, არსებობს უამრავი პოეტური ნაწარმოები, რომელიც შესაძლოა იყოს რითმული, მაგრამ არ მოიცავდეს მეტაფორებს. რიკერი თვლის, რომ მეტაფორაში ჩადებული კოდის აღქმა დამოკიდებულია ინტერპრეტატორის ინტერპრეტირების უნარზე. მისი აზრით, ამა თუ იმ მოცემულობიდან, შესაძლებელია, შევქმნათ ჩვენი საკუთარი რეალობა (Evans & Green, 2006).

სნევარი, მეორეს მხრივ, მიიჩნევს, რომ მეტაფორის ინტერპრეტირება ხდება მათი შინაარსის ამოცნობის შემდეგ (Snaevarr, 2010). ამიტომ, ის წარმოგვიდგენს ე.წ. „ალეთეტურობის“ თეორიას, რაც გულისხმობს შემდეგს: ვერბალური თუ არავერბალური მეტაფორის აღსაქმელად საჭიროა მივაკვლიოთ გზებს, რათა საშუალება მოგვეცეს გავშიფროთ მასში ჩადებული განზრახვა (კოდი). ავტორი თეორიას გამომჟღავნების ფუნქციამდე მიჰყავს, რაც მოიცავს მეტაფორაში ჩადებული კონცეპტის სწორად აღქმას.

ჰეიდეგერის მიხედვით, გამომჟღავნება ჭეშმარიტების გარკვეული ფორმაა (Kockelmans, 1985). ჩვენს მენტალურ მოქმედებებს გააჩნიათ გარკვეული განზრახვების მქონე ობიექტები. იმისათვის, რომ დავადგინოთ მათი რეალობაში არსებობა, საჭიროა ამ ობიექტების ამოხსნა და გამომჟღავნება. მაგალითისთვის შეიძლება მოვიყვანოთ *ჩაქუჩი*, რომელიც დურგლისთვის არის მხოლოდ სამუშაო იარაღი, მაშინ როდესაც ფიზიკოსისათვის ის შეიძლება იყოს ატომების ერთიანობა. დურგალი *ჩაქუჩს* ისე იყენებს ყოველდღიურ საქმიანობაში, რომ მის დანიშნულებაზე არც ფიქრობს (Kockelmans, 1985).

სნევარი თვლის, რომ მეტაფორას გააჩნია ალეთეტური ღირებულება (Snaevarr, 2010). მეტაფორის ალეთეტური ღირებულება გულისხმობს მეტაფორის სახით წარმოდგენილ ობიექტში ჩადებულ ირიბ კონცეფციას (Snaevarr, 2009). ამის ნათელი მაგალითია ვიზუალური სიმბოლოები. ლეიკოფის თეორიის მიხედვით, მწვანესახიანი ადამიანის კარიკატურა გამოხატავს ეჭვიანობას, ან შურს (Lakoff, 1993, pp. 240-241). გუდმენს თუთიყუშის კარიკატურა მოჰყავს მაგალითად პოლიტიკოსის შარჟისთვის ხაზს უსვამს რა ფაქტს, რომ ხშირად, პოლიტიკოსების საუბარი ისეთივე

შინაარსსა და მიზანს მოკლებულია, როგორც ამას თუთიყუში აკეთებს (Goodman, 1979). აღნიშნული კარიკატურების მეტაფორული დატვირთვა მიმართულია მათი ალეთეტური ღირებულებებისკენ და ჭეშმარიტებას ნაკლებად თუ გამოხატავს.

სწევარი ამტკიცებს, რომ მეტაფორა ასახავს ობიექტებს, რომლებიც წარმოადგენენ კონკრეტულ და/ან აბსტრაქტულ რეალობასა თუ ჩვენს წარმოსახვას (Snaevarr, 2010).

კონცეპტუალური მეტაფორა სხვადასხვა ლინგვისტური გამოხატულებები, სურათები, წარმოდგენები და ა.შ., წარმოადგენენ სტრუქტურის ზედაპირული შრის ნაწილაკებს და ყოველი მათგანის შემადგენელი ნაწილია კონცეპტუალური მეტაფორა, რომელიც მოცემული სტრუქტურის შიდა შრეშია გამოხატული. აღნიშნულ პროცესს შეიძლება ეწოდოს მეტაფორის გენერაციული თეორია. კონცეპტუალური მეტაფორა გამოიყენება პოეზიაში პოეტური მეტაფორის სახით. მაგალითად, „სიკვდილი სიზმარია“ წარმოადგენს მეტაფორის, სიკვდილი ძილია, პოეტურ გამოხატულებას (Lakoff & Turner, 1989, p. 71).

ლეიკოფის თეორიაში მნიშვნელოვანია მოსაზრება იმის შესახებ, რომ მეტაფორა ეფუძნება ადამიანთა გამოცდილებას (Lakoff & Turner, 1989). განვიხილოთ შემდეგი კონცეპტუალური მეტაფორები:

1. **ონტოლოგიურ მეტაფორებს-** კავშირი აქვთ ჩვენს ფიზიკურ ქმედებებთან. სწორედ მათი საშუალებით ხდება ფიზიკური ქმედებების, გრძნობების და მოსაზრებების გაანალიზება;
2. **გაპიროვნება** ონტოლოგიური მეტაფორის სახეობაა, სადაც ობიექტებს ადამიანური თვისებების მიხედვით განვსაზღვრავთ. მაგალითად, როდესაც წინადადებაში: „კიბომ ხელი დარია“, ავადმყოფობას მივაწერთ ისეთ თვისებებს, რაც ადამიანის ქცევისთვის არის დამახასიათებელი
3. **ორიენტაციული მეტაფორები-** ასახავენ ისეთ სივრცულ აღქმადობას, როგორცაა ზედაპირი, შრე, წინ, უკან, ცენტრი, პერიფერია და ა. შ.;
4. **სტრუქტურული მეტაფორების შემთხვევაში** - ერთი კონცეპტი დაკავშირებულია მეორესთან და სამიზნეს კონკრეტული წყაროს მეშვეობით უკავშირდება. მაგალითად, წინადადებაში: „ცხოვრება მოგზაურობაა“, ცხოვრება არის

სამიზნე, ხოლო მოგზაურობა-წყარო, ვინაიდან ცხოვრების დროით განსაზღვრულ ლიმიტებს აღვიქვამთ მოგზაურობის სახით.

მეტაფორის სისტემატიზირებულობა კიდევ ერთი ასპექტია კონცეპტუალური მეტაფორის, რომელიც ლეიკოფმა და ჯონსონმა განიხილეს (Lakoff & Johnson, 1980). მათ მიხედვით, სიტყვებისა და ფრაზების მეტაფორული კონცეფცია სისტემატურად მოქმედებს იმაზე, თუ როგორ ვსაუბრობთ ან ვმოქმედებთ ამა თუ იმ ობიექტთან დაკავშირებით. მაგალითად განვიხილოთ შემდეგი მეტაფორები: „კამათი არის ომი“. კამათის ომად განსაზღვრების შემთხვევაში, მას განვსაზღვრავთ ყველა იმ ელემენტის გათვალისწინებით, რასაც მოიცავს ომი: სტრატეგია, მოგება, წაგება და ა.შ. ამ შემთხვევაში მთელი სისტემა ომის კონცეპტზეა მორგებული. მაშასადამე, სტრუქტურული მეტაფორა, შესაძლოა, განვიხილოთ, როგორც მეტაფორის ერთ-ერთი სახეობა, სადაც სიტყვები სტრუქტურიზდება მეტაფორად სხვა სიტყვების გათვალისწინებით და მათი დახმარებით (Lakoff & Johnson, 1980, p. 14).

მეტიც, ლეიკოფი და ჯონსონი სტანდარტულ და ახალ მეტაფორის კატეგორიებსაც გამოყოფენ, რაც დამოკიდებულია მათ ამა თუ იმ ენასა და კულტურაში გამოყენების სიხშირეზე. სტანდარტული მეტაფორა განისაზღვრება, როგორც მეტაფორის კონცეპტუალიზაცია ყოველდღიურ სასაუბრო ენაში, ხოლო ახალი მეტაფორა განმარტებულია, როგორც შემოქმედებითი, ორიგინალური, რომელმაც, შესაძლოა, ენასა და კულტურაში ახალი კონცეფციებიც დაამკვიდროს (Lakoff & Jojnson, 1980, p. 25).

მაშასადამე, მეტაფორა არის ვერბალური ენის შემადგენელი ნაწილი, რომელსაც, ენის მიღმა, გააჩნია კონცეპტუალური მნიშვნელობა და გამოხატავს ამა თუ იმ კონცეფციას. შესაბამისად, შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ ის მნიშვნელოვან სემანტიკურ, ეპისტემოლოგიურ და ონტოლოგიურ როლს ასრულებს ენაში.

1.2. მეტაფორა და ხატოვანი ენა

ენა, რომელიც მხატვრულ ლიტერატურაში გამოიყენება, განსხვავდება დარგობრივი ენისაგან. შესაბამისად, სალიტერატურო ენა ფორმის განსაზღვრა მარტივი არ არის. არსებობს ორი სახის ლიტერატურული ენა. პირველი მათგანი წარმოადგენს მხატვრულ ტექსტს, სადაც ფუნქციონირებს ენა, რომელსაც

ყოველდღიურ ცხოვრებაში აღარ გამოიყენებენ. მეორეს მხრივ, არსებობს მხატვრული ტექსტი, სადაც ყოველდღიური სასაუბრო ენა გამოიყენება (Candria, 2019).

ბატლერის მიხედვით, სალიტერატურო ენა არის წერილობითი მხატვრული ტექსტი, რომელსაც ავტორი პოეზიისა თუ დრამის სახით წარმოგვიდგენს (Butler, 1984). შესაბამისად, მხატვრული ტექსტი არის ერთგვარი კომბინაცია სხვადასხვა თაობების შემოქმედებითი ნაშრომებისა, ენის სიმდიდრისა და წარმოსახვისა. მხატვრული ტექსტის ავტორები ენას შემოქმედებითობის, სილამაზის, ღირებულებებისა და სათქმელის, ფიქრის გადმოსაცემად იყენებენ. მეორეს მხრივ, მხატვრული ტექსტის მკითხველი, ენის გამოყენებით ახდენს მოცემული ტექსტის ინტერპრეტირებას. მაშასადამე, მხატვრული ტექსტის შექმნისა და მნიშვნელობის გაგებისათვის გამოიყენება ვერბალური ენა. ვინაიდან ლიტერატურა გამოიყენებს ენას, მხატვრული ტექსტის ანალიზი ეფუძნება ლინგვისტურ თეორიებს. მხატვრული ტექსტის ლინგვისტური ანალიზის ფუნქცია ტექსტის არსის აღქმის გაიოლებაა. სტილისტიკა არის მხატვრული ტექსტის ანალიზის ფართოდ გამოყენებული დარგი. სტილი ენობრივი ერთეულების თანმიმდევრულ ფორმას წარმოადგენს ტექსტში. სტილისტიკა მოიცავს ენობრივი ერთეულების მნიშვნელობისა და ინტერპრეტაციის შესწავლას. გარდა ამისა, ლინგვისტები იკვლევენ კავშირს ლინგვისტურ ელემენტებსა და მათ შინაარსს შორის. შესაბამისად, ლინგვისტების მთავარი ამოცანაა მხატვრული ტექსტის დეტალური და სისტემური კვლევა. მხატვრული ტექსტის ერთ-ერთი შესასწავლი ელემენტი, რომელსაც სტილისტიკა გამოიყენებს, არის მხატვრული ენა და მეტყველების ფიგურები. მეტყველების ფიგურები წარმოადგენენ როგორც წერილობით, ასევე ზეპირსიტყვიერ კომუნიკაციაში შემოქმედებითი გამოხატვის ხერხს რელევანტური დისკურსის შესაქმნელად. მაგალითად, ჟურნალისტი, რომელიც წერილობით სტატიებზე მუშაობს, გამოიყენებს მარტივ ენას, ვინაიდან მისი მიზანია, მისი გზავნილი ყველასათვის გასაგები იყოს. შემოქმედებითი ტექსტის ავტორი, მეტაფორის მეშვეობით, გამოიყენებს გაცილებით მეტ დისკურსის ფიგურებს იმისათვის, რომ მისი ჩანაფიქრივეტექსტებით მივიდეს მკითხველამდე (Butler, 1984).

ენას, რომელიც გამოიყენებს მეტყველების ფიგურებს, ეწოდება მხატვრული ენა და მისი ფუნქციაა აზრი მკაფიოდ და მომწუსხველად იქნას გამოთქმული. ხატოვანი ენა ოქსფორდის ლექსიკონის მიხედვით განმარტებულია, როგორც ადამიანის

ზეპირსიტყვიერი და წერილობითი კომუნიკაციის მეთოდი (www.oxforddictionaries.com). თუმცა, ვინაიდან ხატოვან მეტყველებას გააჩნია არაპირდაპირი, ხატოვანი მნიშვნელობა, შესაძლოა, ამ ფაქტორმა აზრის სწორად ინტერპრეტირებაზე მოახდინოს არასასურველი გავლენა. ხატოვან ენას აქვს სპეციფიური მახასიათებლები, რომლებიც მას არახატოვანი ენისაგან განასხვავებს. ლინგვისტები ხატოვანი ენის ორ კატეგორიას გამოყოფენ:

1. როდესაც სიტყვათა წყობას და გრამატიკულ პუნქტუაციას ენიჭება მნიშვნელობა იმისათვის, რომ კონცეფცია სწორად იქნას გადმოცემული და აღქმული; მაგალითად, წინადადებაში: „*ჯონი, ჩემი საუკეთესო მეგობარი*“, მძიმე მიგვანიშნებს, რომ ჯონი მოიაზრება საუკეთესო მეგობრად (Glucksburg, 2001);
2. როდესაც ტექსტში ისეთი ტროპია გამოყენებული, როგორცაა მეტაფორა, სიმბოლი, სიმბოლო, ის ძირეულად ცვლის სიტყვის მნიშვნელობას და ავტორის გზავნილის სწორად ინტერპრეტირება, დიდწილად, მსმენელზე ხდება დამოკიდებული (Glucksburg, 2001).

ფიგურალური ენის გამოხატვის ხერხებია მეტაფორა, შედარება, სიმბოლო და ა.შ. თუმცა, რიგ შემთხვევებში, მკითხველისათვის რთულია მათი ერთმანეთისაგან განსხვავება, რაც ავტორის გზავნილის სწორად ინტერპრეტირების პროცესს აფერხებს (Brown, 1995).

სიმბოლო მეტაფორისა და შედარებისაგან იმით განსხვავდება, რომ მას არ აქვს შედარების ფუნქცია, მაგრამ, ასოციაციური თვალსაზრისით, ერთად წარმოადგენს სიტყვის ორზე მეტ მნიშვნელობას. მეტაფორა ენის სტილისტიკური ხერხია, რომელიც ირიბად ახდენს ორი ობიექტის შედარებას. მეტაფორას შეუძლია ენის ხატოვანი გამომხატველობის გაზრდა. შედარება, მეორეს მხრივ, არის სტილისტიკური ხერხი, რომელიც ორ ობიექტს ადარებს ერთმანეთს შედარების გამოხატვის ფორმით (Glucksburg, 2001).

¹მაგალითისათვის განვიხილოთ შემდეგი წინადადებები:

¹ (<https://www.merriam-webster.com>)

1. ²*The eagle soars high;*
2. ³*The pilot in the sky was like an eagle;*
3. ⁴*The pilot in the sky was an eagle.*

პირველ წინადადებაში „არწივი“ გამოხატავს სიმბოლოს, როგორც სტილისტიკურ ხერხს, ვინაიდან მოცემული არ გვაქვს შესადარებელი ობიექტი და ზოგადი ასოციაციებით არის შესაძლებელი ინტერპრეტირება იმის, რომ ცაში აჭრილი არწივი სიმამაცის და შეუპოვრობის სიმბოლოს წარმოადგენს.

ხოლო მეორე წინადადებაში „არწივი“ მიეკუთვნება შედარებას, როგორც გამოხატვის ფორმას, ვინაიდან მოცემულია შედარების ფორმა: „like“.

მესამე წინადადებაში კი „არწივი“ მეტაფორაა, ვინაიდან პილოტის არწივთან შედარება ირიბად ხდება.

მეტიც, ხატოვან ენას გლაქსბერგი განსაზღვრავს, როგორც ენას, სადაც მნიშვნელობა არ არის თანხვედრაში სალიტერატურო ენის მნიშვნელობასთან და მაგალითებად მოჰყავს მეტაფორები და იდიომები (Glacksburg, 2001). მეტიც, ის განიხილავს ხატოვანი ენის მნიშვნელობის გაგებას კონტექსტის გათვალისწინებით. ბრაუნის მიხედვით, ფიგურალური ენა, შესაძლოა, მივაკუთვნოთ მეტაფორის, სიმილის, მეტონიმისა და სინეკდოტის სხვადასხვა კატეგორიებს (Brown, 1995). ის წარმოგვიდგენს ერთგვარ რუკას ხატოვანი ენის კითხვის პროცესში გამოყენების და თვლის, რომ ფიგურალური ენა მოიცავს მხატვრულ გამონათქვამებს, რომლებსაც აქვთ არაპირდაპირი მნიშვნელობა (Brown, 1995). მეტიც, ავტორი მიიჩნევს, რომ ხატოვანი ენის შემადგენელი ნაწილები არის ისეთი ხატოვანი გამონათქვამებროგორებიცაა: მეტაფორა, შედარება, გაპიროვნება, ჰიპერბოლა, ალუზია, გამონათქვამები, იდიომები. ვინაიდან კვლევის საგანი მეტაფორაა, განვიხილოთ მეტაფორა ხატოვანი ენის ჭრილში. ლეიკოფისა და ჯონსონის მიხედვით, „მეტაფორა არის კონკრეტული გამოცდილებისა და ცოდნის მიღება მეორე მოცემულობის მეშვეობით“ (Lakoff & Johnson, 1980, p. 5). მაშასადამე, მეტაფორა ხატოვან ენაში გადმოსცემს ამა თუ იმ

² არწივი მაღლა დაფრინავს;

³ მფრინავი ცაში არწივს ჰგავდა;

⁴ მფრინავი ცაში არწივი იყო.

კონცეფციას, რომელიც დაკავშირებულია სხვა ობიექტებთან მიღებულ გამოცდილებასთან. შესაბამისად, ხატოვან ენაში არსებული მეტაფორების ინტერპრეტირებისათვის გასათვალისწინებელია ინტერპრეტატორის ფონური ცოდნა, მსოფლმხედველობა და ინდივიდუალური გამოცდილებები. გარდა ამისა, მხედველობაშია მისაღები კონკრეტული მეტაფორის კონცეპტის მახასიათებლები იმისათვის, რომ მოხდეს მეტაფორის სწორად აღქმა. მაგალითად, განვიხილოთ შემდეგი მეტაფორა: „დრო ფულია“. მაშინ, როდესაც ჩვენ აღვიქვამთ დროს, როგორც ღირებულს რაიმეს, რომელიც, შესაძლოა, გავფლანგოთ, მოცემული მეტაფორის საწყისი სფეროს წყარო არის გამოცდილება და მიჩნეულია, როგორც საერთო კულტურული გამოცდილება (Lakoff & Johnson, 1980, p. 117). მსგავსი სახის საერთო გამოცდილებებს ქმნის ადამიანის ინტერაქცია საკუთარ სოციუმში, რაც ამკვიდრებს ე.წ. „ინტერაქციულ თვისებებს“ (Lakoff & Johnson, 1980, p.121). მეტიც, ეს ინტერაქციული თვისებები არ ქმნიან რომელიმე ერთ, მყარ კონცეპტს, ამის ნაცვლად, ისინი მოიცავენ გარკვეულ სტრუქტურებს. თუ გავითვალისწინებთ ზემოთაღნიშნულ მოსაზრებას, რომ ცნება იქმნება ინდივიდუალური გამოცდილებების შედეგად, ზოგიერთი თვისება შესაძლოა იყოს უნივერსალური. თუ განვიხილავთ დროისა და ფულის მეტაფორების მაგალითს, დრო, როგორც ინტერაქციული თვისება, მახასიათებელი არის რაღაც ღირებული რამ, ხოლო ინდივიდუალური გამოცდილების დონეზე დრო, შესაძლოა, განვმარტოთ, როგორც ერთგვარი საზომი, რომელიც გვებმარება დღის დაგეგმვაში. მეორეს მხრივ, ფული არის ის, რაც ღირებულია. გლაქსბერგი მეტაფორის განმარტების ორ სხვადასხვა გზას გვთავაზობს: მეტაფორა, რომელიც ჩაანაცვლებს სხვა სიტყვას და მეტაფორა, რომელიც ახდენს სიმბოლიზებას (Glacksburg, 2001). თუ მეტაფორას განვიხილავთ, როგორც სიტყვის ჩამნაცვლებელს, სიტყვის სალიტერატურო მნიშვნელობა შენარჩუნდება და მეტაფორა განსხვავებულად იქნება ინტერპრეტირებული სხვადასხვა ენებში. მეტაფორა, როგორც სიმბოლო, მეორეს მხრივ აღწერილია როგორც ობიექტის ფუნქციონირება, რომელსაც ახასიათებს მხატვრულობა.

1.3. მეტაფორა კოგნიტურ ლინგვისტიკაში

მეტაფორა მრავალი კვლევის საგანია საუკუნეების მანძილზე. მეტაფორის ბუნებას ჯერ კიდევ არისტოტელე იკვლევდა, რომელიც მას არსებითი სახელის

ჭრილში განიხილავს და ამტკიცებს, რომ, როგორც წესი, მეტაფორა არის არსებითი სახელი და გამოხატულია, როგორც მოძრაობა. არისტოტელესეული მეტაფორის შექმნის შემდეგი ოთხი შესაძლებლობა არსებობს: დაჯგუფებიდან სახეობებამდე, სახეობებიდან დაჯგუფებამდე, სახეობებიდან სახეობებამდე, ანალოგიებით ან პროპორციებით (Arisotle, 1954).

მკვლევრების აზრით, მეტაფორის განსაზღვრებაც კი მეტაფორულია. შესაბამისად, მისი ფენომენის ახსნა მრავალმხრივია. მაგალითად, დერიდა მიიჩნევდა, რომ ნებისმიერი ახსნა დამოკიდებულია ფიზიკურ მოცემულობაზე და, შესაბამისად, მეტაფორულია. გარდა ამისა, ჩვენი ფიქრიც, ძირითადად, მეტაფორულია (Derrida, 1982).

საუკუნეების მანძილზე, მკვლევრების მეტაფორისადმი ინტერესი განელდა და მას სტილისტიკის, ფიგურალური ენის ნაწილად მიიჩნევდნენ. ეს მოსაზრება გაამყარა არისტოტელეს „რიტორიკაში“ მოცემულმა თეორიებმაც. თუმცა, მეტაფორისადმი ინტერესმა გაიღვიძა მეოცე საუკუნეში, როდესაც ჩომსკიმ მკვლევარების ყურადღება გაამახვილა ლინგვისტიკაზე, როგორც კოგნიტურ, ცოდნისა და რწმენის სისტემაზე, რომლის მეშვეობითაც შესაძლებელია გამოვიკვლიოთ, თუ როგორ ფუნქციონირებს და გამოიყენება ესა თუ ის ენა (Chomsky, 1968:1-4).

კოგნიტური ლინგვისტიკა ორიენტირებულია ენაზე და იკვლევს ენაში არსებული ელემენტების ურთიერთკავშირსა და მათ მნიშვნელობებს. მნიშვნელოვანია მეტაფორის ბრუგმანისეული კვლევა, რომელიც მიიჩნევს, რომ მეტაფორა თუ მეტაფორული გამოხატულებები დამოკიდებულია ჩვენს ფიზიკურ გამოცდილებებზე და ფონისეული ცოდნის გათვალისწინებით შესაძლებელი ხდება მეტაფორის, როგორც სინქრონული ჩარჩოს კვლევა (Brugman, 1981).

მაშ, ბრუგმანი ყურადღებას ამახვილებს კატეგორიების მნიშვნელობაზე და მიიჩნევს, რომ ადამიანის გამოცდილების ენაში კატეგორიზაცია საშუალებას გვაძლევს, მეტად სიღრმისეულადავწეროთ ესა თუ ის ენა. ამის საპირისპიროდ, თითო სიტყვის ინდივიდუალური შესწავლა ვიწრო მასშტაბის კვლევას წარმოადგენს და არ გამოავლენს ენასთან დაკავშირებულ ჭეშმარიტებას (Brugman, 1981, p.1).

მეტაფორა ღრმა კავშირშია ჩვენს ყოველდღიურ გამოცდილებასთან და შედარებისაგან მკვეთრად განსხვავდება როგორც ენის ფენომენი (როგორც დასავლურ კულტურაში მიიჩნეოდა). მეტიც, მეტაფორის განხილვისას, მნიშვნელოვანია მხედველობაში მივიღოთ კულტურული სხვაობები. შესაბამისად, მეტაფორას არ ახასიათებს რეალობის პირდაპირ და სწორხაზოვნად აღწერა. ნაცვლად, მეტაფორით გამოხატული ობიექტი, რომელიც მოიცავს ერთმანეთთან ურთიერთკავშირში მყოფ ელემენტებს, აღწერს ჩვენც მსოფლმხედველობასა თუ შემეცნებას იმ სამყაროზე (რეალობაზე), რომელშიც ვცხოვრობთ.

ლანგაკერის აზრით ამა თუ იმ მეტაფორის ინტერპრეტირებისას მნიშვნელოვანია წინარე დისკურსის კონტექსტის, როგორც ფონის, მხედველობაში მიღება. შესაბამისად, მეტაფორის განხილვისას მნიშვნელოვანია გავითვალისწინოთ ის ფაქტი, რომ წყარო სფერო წარმოადგენს ერთგვარ ფონს სამიზნე სფეროს სტრუქტურირებისა და გაანალიზებისათვის (Langacker, 1999, p. 208). გარდა ამისა, არსებობს გარკვეული მოსაზრებები იმის შესახებაც, რომ მეტაფორა აღმოცენდა მეტონიმის საფუძველზე. აღნიშნული მოსაზრების მიხედვით, მეტონიმია, მეტაფორასთან შედარებით, ადამიანური კონცეპტუალური სისტემისათვის მეტად ფუნდამენტური და განმსაზღვრელია და, შესაბამისად, ნებისმიერი მეტაფორული კავშირები, საბაზისო დონეზე, მეტონიმურია (Langacker, 1999).

მაშასადამე, საუკუნეების მანძილზე, მეტაფორის შესახებ უამრავი სხვადასხვა მოსაზრება არსებობს, თუმცა, საინტერესოა განვიხილოთ თანამედროვე მიდგომები.

ლეიკოფმა და ჯონსონმა, შემოგვთავაზეს მეტაფორის კონცეპტუალური თეორია (Lakoff & Johnson, 1980). ლეიკოფის ემპირიული კონცეფცია ეფუძნება ადამიანური გამოცდილების უდიდეს მნიშვნელობას და მის ცენტრალურ ფიგურად ადამიანია მიჩნეული, რომლის გარეშეც შეუძლებელია ვიკვლიოთ ადამიანის ცნობიერებადა ენა.

მეორეს მხრივ, მორანის მიხედვით, პოეზიის, რიტორიკის, ესთეტიკის, ეპისტემიოლოგიისა და ფილოსოფიის შესწავლისას, შეუძლებელია ერთმანეთისაგან გამოვყოთ მეტაფორა და კოგნიტური კვლევები (Moran, 1997).

ხატოვანი ენის გაანალიზება დამოკიდებულია გამოყენებული სიტყვის სალიტერატურო მნიშვნელობაზეც განსხვავებით იდიომური გამონათქვამებისაგან.

მაშინ, როდესაც სალიტერატურო ენა ზუსტია, ხატოვანი ენა არაზუსტია და წარმოადგენს პოეტებისა და პროზაიკოსების გამოხატვის ფორმას. სალიტერატურო ენა გამოიყენება ყოველდღიურ ცხოვრებაში. ხატოვანი ენა კი გაცილებით უფრო ეგზოტიკური ბუნების მატარებელია და შემოქმედებით ჭრილში იქმნება (Moran, 1997, p. 249).

შეიძლება დავასკვნათ, რომ მიუხედავად იმისა, რომ ყოველდღიურ ურთიერთობაში გამოყენებული ენა ლიტერატურულია, სალიტერატუროა, ყოველდღიური ენაც, გარკვეულწილად, ხატოვანი ენის ნაწილი ხდება (Evans & Green, 2006, p. 287). გიბსი გამოყოფს სტანდარტულ სალიტერატურო ენას, არამეტაფორულ სალიტერატურო ენას, ჭეშმარიტების სალიტერატურო ენას და კონტექსტისაგან გამიჯნულ სალიტერატურო ენას. ის ასევე მიიჩნევს, რომ გარკვეული კონცეფციები შეუძლებელია განვიხილოთ არამეტაფორულად (Gibbs, 1994, p. 75). მაგალითად, შეუძლებელია დრო, როგორც ფენომენი, განვიხილოთ სივრცისა და მოძრაობის გარეშე.

საინტერესოა გიორას ექსპერიმენტი მეტაფორისა და შედარების კვლევაზე (Giorra, 2007). კვლევის შედეგებმა გამოავლინეს, რომ პროზასა თუ კოგნიტურ ლინგვისტიკაში შედარების გამოვლენა და აღქმა მეტად მარტივად ხდება, ვიდრე მეტაფორის. მეორეს მხრივ, მეტაფორის აღქმასა და გამოვლენას ამარტივებს მკაფიოდ წარმოდგენილი ერთმანეთთან ურთიერთკავშირში მყოფი წყაროები.

გარდა ამისა, ლეიკოფი და ჯონსონი მიიჩნევენ, რომ მეტაფორა, როგორც ხატი, არის სიტყვა. თუმცა, მეტაფორის არსი არის მის კონცეპტში და არა თავად სიტყვაში (Lakoff & Johnson, 1989, pp. 244-245). მორანი მიიჩნევს, რომ მეტაფორის ინტერპრეტირებისას ჩვენ ვპოულობთ მნიშვნელობას იმ განცალკევებით მყოფი კონცეპტისაგან, რასაც მოცემული სიტყვა შესაძლოა ნიშნავდეს. შესაბამისად, მოცემული სიტყვის პირდაპირი მნიშვნელობა, როდესაც მას მეტაფორულ ჭრილში განვიხილავთ, იცვლება (Moran, 1997, p. 251). მეტიც, მეტაფორა ეფუძნება მსგავსებას, რომელიც დაკავშირებულია ჩვენს ცხოვრებისეულ გამოცდილებასთან, რაც, მეტაფორაში გამოხატულია ორი სფეროს სახით. ეს ორი სფერო კი, თავის, მხრივ, მრავალფეროვანი ინტერპრეტაციების საშუალებას გვაძლევს. ლეიკოფისა და ჯონსონის მიხედვით, ნებისმიერ კონცეპტს გააჩნია პირდაპირი მნიშვნელობა, თუმცა

იგი შეიძლება აღიქვას და გადმოიცეს მეტაფორების სახით (Lakoff & Johnson, 1980, p. 247).

კიულსონის მიხედვით, მრავალმა ემპირიულმა კვლევამ, რომელიც ჩატარდა მხატვრულ და არამხატვრულ ტექსტის წაკითხვაზე, აჩვენა, რომ კითხვის პროცესი გაცილებით სწრაფად წარიმართა ისეთი ტექსტების დამუშავებისას, რომლებშიც მეტაფორის მნიშვნელობა გამყარებული იყო კონტექსტით (Coulson, 2007). მეორეს მხრივ, არსებობს მეტაფორის კლასიკური, ორწევრა მოდელი, სადაც მნიშვნელობის სიტყვა-სიტყვით გაანალიზებას მოსდევს მნიშვნელობის მეტაფორული ინტერპრეტირება.

ადამიანის ცნობიერში მეტაფორის მნიშვნელობის აღქმისა და ინტერპრეტირების პროცესის საუკეთესო განმსაზღვრელად შესაძლოა მივიჩნიოთ ფენომენი, როდესაც სამიზნე სფერო განიხილება წყარო სფეროსთან მჭიდრო კავშირში. შესაბამისად, შეიძლება დავაკსენათ, რომ წყარო სფერო ერთგვარ ფონს ქმნის სამიზნე სფეროს გაანალიზების პროცესში (Langacker, 1999, p. 208). განსხვავებით მეტაფორისაგან, შედარებას სიტყვის პირდაპირი მნიშვნელობა ახასიათებს და მხოლოდ კავშირებს ამყარებს სხვა სიტყვებთან თუ კონცეფციებთან (Langacker, 1999).

რაც შეეხება მეტაფორისა და შედარებას შორის საზღვრის გავლენას, განვიხილოთ შემდეგი ⁵მაგალითები, რომლებიც, მათ ერთმანეთისაგან აცალკევებს:

მაგალითი 1.3.1. ⁶*Their cheeks are like roses.* (შედარება)

მაგალითი 1.3.2. ⁷*Their cheeks are roses.* (მეტაფორა)

მეტაფორასა და შედარებას შორის ძირითად სხვაობად შეგვიძლია მივიჩნიოთ შედარების ფორმალური მარკერი (მაგალითად: ვით-ქართულში, like-ინგლისურში). თუმცა, თანამედროვე კვლევებმა ცხადყო, რომ მეტაფორის განსასაზღვრად უნდა გავითვალისწინოთ ადამიანთა გამოცდილება ის კულტურა, რომელსაც ისინი მიეკუთვნებიან. მეტაფორა გვაიძულებს დავინახოთ მსგავსებები, განსხვავებები,

⁵ (<https://juliaramadani.blogspot.com/2016/04/metaphor-simile.html>)

⁶ ლოყები წითელ ვარდებს მიუგავთ.

⁷ მათი ლოყები ვარდის ფურცლებია.

გავაკეთოთ შედარებები და ვეძიოთ მნიშვნელობის ჭეშმარიტება იმ სფეროს მეშვეობით, რომლითაც ის არის წარმოდგენილი.

გარდა ამისა, არსებობენ ე.წ. „კონვენციური მეტაფორები“, რომლებიც ყოველდღიურ დისკურსში აღარ გამოიყენებიან აქტიურად (Lakoff & Johnson, 1980).

არსებობს კიდევ ერთი საკითხი, რომელიც მეტაფორასთან დაკავშირებით დისკუსიას იწვევს. ეს საკითხი დაკავშირებულია მეტაფორის პირდაპირი ინტერპრეტირებისას გამოტანილ მცდარ დასკვნებთან. გარდა ამისა, აღნიშნულ საკითხთან დაკავშირებული თეორიული არგუმენტები უფრო მეტად სემანტიკურ ჭრილშია განხილული და ნაკლებად არის დასაბუთებული ემპირიული კვლევით.

მაკკორმართვლის, რომ მეტაფორა, შესაძლოა იყოს მცდარი, როდესაც მისი ინტერპრეტირება ხდება პირდაპირი მნიშვნელობით, ხოლო სწორი, როდესაც მას განიხილავენ, როგორც ხატოვან გამონათქვამს (Maccormac, 1985, p. 216-220). მაკკორმაკმა ჩამოაყალიბა თეორია მეტაფორის შემდეგ კატეგორიებად კლასიფიცირების შესახებ: მცდარი, დიაფორული, ეპიფორული, სწორი. ეპიფორული მეტაფორა, რომელიც გამოხატავს მეტს, ვიდრე გვიჩვენებს. დიაფორული მეტაფორა მოიცავს უფრო მეტს, ვიდრე გამოხატავს. დიაფორა შესაძლოა იქცეს ეპიფორად ვინაიდან მათი მნიშვნელობები გამოცდილების საფუძველზეა აგებული და თანხვედრის წერტილს პოულობენ.

მაგალითისათვის განვიხილოთ შემდეგი წინადადება:

1. ⁸*Food magician.*

მოცემულ წინადადებაში „ჯადოქრის“ მეტაფორა გამოხატავს მოსაზრებას იმის შესახებ, რომ კონკრეტული რესტორნის შეფი ძალიან კარგად ამზადებს კერძებს. მეტაფორა მცდარი იქნება იმ შემთხვევაში, თუ „ჯადოქარს“ პირდაპირი მნიშვნელობით აღვიქვამთ, ვინაიდან მის მიზანს წარმოადგენს შეფის კულინარიული უნარების წარმოჩენა. მეორეს მხრივ, „ჯადოქრის“ არაპირდაპირ, მეტაფორულ ჭრილში ინტერპრეტირება, მოცემული მეტაფორის მიზანს ამართლებს, ვინაიდან ინტერპრეტატორი ასოციაციური კავშირებით, ფონური ცოდნითა და

⁸ სამზარეულოს ჯადოქარი (<https://edition.cnn.com/style/article/food-design-art-restaurant/index.html>)

ცხოვრებისეული გამოცდილებით ასკვნის იმას, რომ შეფი ჯადოსნურ, ზღაპრულ, ძალიან კარგ კერძებს ამზადებს.

ეპიფორული და დიაფორული მეტაფორების თვალსაჩინოებისათვის, განვიხილოთ შემდეგი მაგალითები:

1. ⁹*Have a heart of gold.*
2. ¹⁰*That man is a Hanibal Lecter.*

პირველ წინადადებაში გამოყენებული „ოქროს გულის“ მეტაფორა ეფუძნება გავრცელებულ ცოდნასა და გამოცდილებას. „ოქროს გულის“ მეტაფორას ამა თუ იმ პიროვნების კეთილბუნევის აღსაწერად ყოველდღიურ ენაში გამოვიყენებთ. შესაბამისად, ის შეგვიძლია ეპიფორულ მეტაფორის კატეგორიას მივაკუთვნოთ, ვინაიდან გამოხატვის ფორმა მკაფიო და გავრცელებულია.

ამის საპირისპიროდ, „ჰანიბალ ლექტერის“ ბოროტ ადამიანის დასახასიათებელ მეტაფორად გამოხატვის ფორმა არც თუ ისე გავრცელებულია. მხედველობაშია მისაღები ის ფაქტი, რომ მოცემული მეტაფორის სწორად ინტერპრეტირებისათვის აუცილებელია ინტრეპრეტატორს ნანახი ჰქონდეს ფილმი, რომლის პერსონაჟსაც ლექსტერი წარმოადგენს. მაშ, მოცემული მეტაფორა შესაძლოა მივაკუთვნოთ დიაფორული მეტაფორის კატეგორიას, ვინაიდან მისი შინაარსი გაცილებით მრავლისმომცველია, ვიდრე თავად გამოხატვის ფორმა.

ლეიკოფი და ჯონსონი მივიდნენ დასკვნამდე, რომ ბუნებრივი ენა გამოხატავს უამრავ დაფარულ კონცეპტუალურ მნიშვნელობას, რაც კონვენციური მეტაფორების გამოყენების შედეგად ვლინდება (Lakoff & Johnson, 1980). მკვლევრებმა კონვენციური მეტაფორების გაცოცხლება მათი მნიშვნელობის ხელახალი განსაზღვრებით შეძლეს. მათთვის ეს მეტაფორები ცოცხალია, ვინაიდან ისინი ენაში გამოიყენებიან, როგორც სისტემური მეტაფორული გამონათქვამები. შედეგად, ნაცვლად მეტაფორული და არამეტაფორული ერთეულებისა, მივიღეთ სალიტერატურო და ხატოვანი მეტაფორები. მორანი მიიჩნევს, რომ მეტაფორის მნიშვნელობა შეზღუდული იქნება იმ შემთხვევაში, თუ ის მხოლოდ მოსაუბრის გამომსახველობით მიზანზე იქნება

⁹ გქონდეს ოქროს გული (<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/have-a-heart-of-gold>)

¹⁰ ის კაცი ჰანიბალ ლექტერია (Demme, 1991, *The Silence of the Lambs*).

დამოკიდებული (Moran, 1997, p. 264). შესაბამისად, კონვენციური მეტაფორისაგან განსხვავებით, ცოცხალი მეტაფორების ინტერპრეტირება რთულია, ვინაიდან, ხშირად, მათი მნიშვნელობის განსაზღვრა დამოკიდებულია მოსაუბრის სუბიექტურ რწმენებზე, განზრახვასა და კონტექსტზე. აქედან გამომდინარე, ზემოთაღნიშნული მაგალითები შეგვიძლია განვიხილოთ კონვენციური და ცოცხალი მეტაფორების ჭრილშიც და „ოქროს გულის“ მეტაფორამივიჩნიოთ კონვენციურ, ხოლო „ჰანიბალ ლექტერი“-ცოცხალ მეტაფორად. მაშ, მეტაფორა იწვევს ცვლილებებს, რომლის მეშვეობითაც აღვიქვამთ სამყაროს და ეს კონცეპტუალური ცვლილებები განაპირობებს ჩვენს ქცევას (Lakoff & Johnson, 1980). მეტაფორა იმდენად გავრცელებულია ყოველდღიურ დისკურსში, რომისი გრამატიკის სტანდარტებისაგან გამოცალკევება ენას გარკვეულ შეზღუდვებს შეუქმნის. რაც შეეხება მეტაფორისა და კომუნიკაციის ანალიზს, მორანი მიიჩნევს, რომ მეტაფორა, როგორც სასაუბრო გამოხატვის ფორმა არის ავთენტურად საკომუნიკაციო, რადგან მოცემული მეტაფორის ხატოვანი ინტერპრეტირება დამოკიდებულია მოსაუბრის რწმენებზე, ვარაუდებსა და მიზანზე (Moran, 1997). გარდა ამისა, მეტაფორა არის ენის მიღმა არსებული გამოხატვის ფორმა, რომელსაც ჯერ ცნობიერი აღიქვამს, ხოლო შემდეგ ქმედება (Lakoff & Johnson, 1980). მეტაფორის იდენტიფიცირების საკითხი გამომდინარეობს იქედან, რომ მისი შექმნის უამრავი ისეთი გზა არსებობს, როგორებიცაა გაფართოება, დიალოგი, კომბინირება, გაპიროვნება და ა.შ. მეტიც, მეტაფორები ქმნიან ახალ მნიშვნელობებსა და ჰიპოთეზებს მაშინ, როდესაც ისინი ფიზიკურად წამოადგენენ მედიატორებს ადამიანის ცნობიერსა და კულტურას შორის. ეს ამყარებს მორანის მოსაზრებას იმის შესახებ, რომ მეტაფორით გამოხატული სიტყვები გადიან მნიშვნელობის ცვლილების პროცესს და როდესაც ამ გამოხატვის ინტერპრეტირება ხდება, სიტყვის პირველადი მნიშვნელობა არ იკარგება (Moran, 1997, p. 252). თუმცა, არსებობს გარკვეული შეზღუდვები იმის შესახებ, რომ მეტაფორას უნდა გააჩნდეს ორი „შესადარებელი მოცემულობა“. მაგალითად, მეტაფორით გადმოცემული სიტყვის სწორად ინტერპრეტირება დამოკიდებულია როგორც ინტერპრეტატორის ფონურ ცოდნაზე, მსოფლმხედველობასა და მეტაფორის კონტექსტზე, ასევე მოცემული სიტყვის სალიტერატურო მნიშვნელობაზე.

1.4. მეტაფორის როლი მხატვრულ ლიტერატურაში

არაერთი მეცნიერის აზრით, მეტაფორა, რომელიც გამოიყენება მხატვრულ ტექსტში, განსხვავდება მეტაფორისაგან, რომელიც გამოიყენება ყოველდღიურ დისკურსში, ვინაიდან განსხვავდება მეტაფორის მხატვრულ ტექსტში კავშირი სხვა ასპექტებთან. ლიჩი მიიჩნევს, რომ პოეზია ლინგვისტურად უფრო მეტად მოიცავს სტრუქტურულ ფორმას, ვიდრე სხვა სახის მხატვრული ტექსტი. შესაბამისად, პოეზიაში მოცემული მეტაფორები ქმნის კომპლექსურ ტექსტურ სურათს, რაც ლექსს მნიშვნელობას ანიჭებს და ეფექტურობას სძენს (Leech, 1981).

მნიშვნელოვანია აღინიშნოს მეტაფორის როგორც ლინგვისტური ფენომენის კოგნიტური ფუნქცია (Leech, 1981).

კრისპი, მეორეს მხრივ, მიიჩნევს, რომ იმიჯისტური პოეზიის ტიპიური მახასიათებელია მეტაფორის გამოყენება და იზიარებს ტერნერის მოსაზრებას იმის შესახებ, რომ ვიზუალური მეტაფორა უფრო მეტად ვიზუალურია, ვიდრე კონცეპტუალური (Crips, 1996, Turner, 1989). კრისპის აზრით, მსგავსი მეტაფორის გამოყენება მიგვიყვანს შედეგამდე, სადაც მეტაფორა გამოხატავს უფრო მეტად ვიზუალს, ვიდრე მოიცავს კონცეფციას. ვიზუალური მეტაფორა დამახასიათებელია, მაგალითად, ეზრა პაუნდის შემოქმედებისათვის.

კვლევებმა აჩვენეს, რომ მეტაფორები, რომლებიც დამახასიათებელია კონკრეტული ჟანრებისათვის, აქტიურად შეინიშნება იაპონურ ჰაიკუში, სამეცნიერო ფენტეზში, ფანტასტიკაში და საყმაწვილო ლიტერატურაში. კიდევ უფრო მეტად გასათვალისწინებელია ის ფაქტორი, თუ როგორ გამოიყენებენ/ქმნიან ავტორები მეტაფორებს თავიანთ ნამუშევრებში, რომელიც მათ სტილსაც კი აყალიბებს. ლოჯი განიხილავს ვირჯინია ვულფის შემოქმედებასა და წერის სტილს და ყურადღებას ამახვილებს, თუ როგორ გადაიქცა მისი წერის მანერა მეტონიმურიდან მეტაფორულამდე (Lodge, 1977). თანამედროვე მკვლევარები, მხატვრულ ტექსტში მეტაფორის შესწავლისას, ყურადღებას ამახვილებენ არა მხოლოდ მწერლის სტილზე, არამედ მათ მსოფლმხედველობაზე. მაგალითად, მარგარეტ ფრიმენის მოსაზრებით, ემილი დიკინსონის შემოქმედება ხასიათდება მეტაფორული მოცემულობებით, რომელთა უმეტესობა კონცეპტუალურია (Freeman, 1991). არსებობენ ისეთი

ავტორებიც, რომლებიც მეტაფორას გამოიყენებენ როგორც მედიატორს მატერიალურიდან ტრანსცენდენტალურამდე მისასვლელად.

შექსპირი არის ავტორი, რომელიც უხვად გამოიყენებს მაკავშირებელი კონცეპტუალური მეტაფორების მთელ კასკადს მის პიესებში. მაგალითად, ¹¹„მაკბეტში“ წყარო დომენს წარმოადგენს „გზა“, რაც არის ცენტრალური ნაწილი პიესის, სადაც თამაშობენ პერსონაჟები და მიმდინარეობს სიუჟეტი. ასევე, მაკავშირებელი კონცეპტუალური მეტაფორის მაგალითად შეგვიძლია განვიხილოთ ¹²„ვილაცამ გუგულის ბუდეს გადაუფრინა“, სადაც მანქანის მეტაფორა ასრულებს საკვანძო ფუნქციას. ასევე, ფაულსის ¹³„კოლექციონერში“ კლევის ავადმყოფური ხედვა, რომელიც ქალებს აიგივებს მწერებთან, კერძოდ, პეპლებთან.

მეტაფორა მნიშვნელოვან როლს ასრულებს მხატვრული თხრობის ინტერპრეტაციის პროცესშიც. შექსპირის პიესების უამრავი კვლევის შედეგად დადგინდა, რომ მისი პერსონაჟები ინდივიდუალური კონცეპტუალური მეტაფორის სფეროს გამოვლენით განიცდიან სამყაროს მსოფლმხედველობის ცვლილებას. მაგალითად, ¹⁴მეფე ლირსა და კორდელიას შორის აზრთა სხვადასხვაობა იმან გამოიწვია, რომ მათ სხვადასხვაგვარად ესმით და სხვადასხვა ინტერპრეტირებას ახდენენ სიყვარულისა და ოჯახის როგორც კონცეპტუალური მეტაფორის (Leech, 1985).

შესაბამისად, მეტაფორის ინდივიდუალური გამოყენების პრაქტიკას მხატვრულ ტექსტში უდიდესი მნიშვნელობა აქვს ტექსტის არსის სწორად ინტერპრეტირებისათვის.

შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ მეტაფორის კვლევა მხატვრულ ტექსტში არის იდიოგრაფიული, ვინაიდან მკვლევრები ორიენტირებულები არიან მოცემულ ტექსტში ინდივიდუალური მეტაფორის კვლევაზე. აქედან გამომდინარე, კვლევა, ძირითადად, მოიცავს ერთ ტექსტს ან ერთ ავტორს. თუმცა, ის შესაძლოა იყოს გაცილებით ფართო მასშტაბის და მოიცავდეს ერთი და იმავე ავტორის ტექსტებისა თუ

¹¹ Shakespeare, 1606, Macbeth

¹² Kesey, 1962, One Flew Over the Cuckoos' Nest

¹³ Fowles, 1963, The Collector

¹⁴ Shakespear, 1605, King Lear

ავტორების მთელ ჯგუფს. ამასთან, მხატვრულ ტექსტში გამოვლენილი მეტაფორის კვლევის სპეციფიკა მოიცავს ინდივიდუალური მეტაფორის მხატვრულ ტექსტში ფუნქციონირებისა და ღირებულების განხილვას, მისი ინტერპრეტირების მახასიათებლების დადგენას (Leech, 1985).

1.4.1. მეტაფორის ფუნქციონირების კოგნიტურ პოეტური მეთოდი

სადისერტაციო ნაშრომის კვლევის ერთ-ერთ საგანს მოიცავს მეტამოდერნისტული ჟანრის ტექსტში გამოვლენილი მეტაფორები და მათი ინტერპრეტირების პრობლემები. მეტამოდერნისტული ჟანრის ტექსტი, თავის მხრივ, პროზისა და პოეზიის ერთგვარ ჰიბრიდს წარმოადგენს. შესაბამისად, საინტერესოა მეტაფორის პოეზიაში ფუნქციონირების ზოგად ჭრილში განსაზღვრება.

ტრადიციული რიტორიკული მოსაზრების მიხედვით, მეტაფორა არის სიტყვების ვერბალური გამოხატვისა და ჩანაცვლების ხელოვნება. შესაბამისად, მეტაფორა მიიჩნევა ენის ორნამენტად, რომელიც გადმოსცემს ახალ ინფორმაციას. პოეზიის ენა ყოველდღიური დისკურსის ენის მიღმაა და ქმნის რაღაც ახალს, განსხვავებულს. შესაბამისად პოეზიაში გამოყენებული ისეთი გამოხატვის ფორმები, როგორებიცაა მეტაფორა და მეტონიმია, ცდება მათ ყოველდღიურ სასაუბრო ენაში დადგენილ ნორმებს და გვთავაზობს სიახლეს (Lakoff & Turner, 1989). მეტაფორა, როგორც ტერმინი კოგნიტურ ლინგვისტიკაში, განისაზღვრება, როგორც გამოხატვის ფორმა, რომელსაც ვიყენებთ ქვეცნობიერად, ავტომატურად. თუმცადა, ლეიკოფის თეორია მეტაფორაზე განსხვავდება გავრცელებული განსაზღვრებისაგან და რევოლუციურია მრავალი ასპექტით. ლეიკოფის თეორიის მიხედვით, მეტაფორა განისაზღვრება, როგორც კონცეპტუალური ფენომენი, რომლის საშუალებითაც წყარო სფერო გზავნილს გადასცემს სამიზნე სფეროს (Lakoff, 1993, p. 245). კოგნიტური თეორიის საფუძველზე შესაძლებელი ხდება პოეტური ტექსტში გამოვლენილი მეტაფორის კოგნიტური პოეზიის ასპექტში განხილვა. კონცეპტუალური მეტაფორა, რომელიც გამოხატულია ყოველდღიურ სასაუბრო ენაში, შესაძლოა აღმოვაჩინოთ პოეტურ ტექსტშიც, რომელიც გარდაიქმნება პოეტურ მეტაფორად. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, პოეტური მეტაფორა არის სტანდარტული მეტაფორის არასტანდარტულად გამოყენება (Lakoff & Turner, 1989, pp. 67-72). შესაბამისად, განვიხილოთ მეტაფორის პოეზიაში გამოყენების შემდეგი ოთხი ტექნიკა:

1. სტანდარტული მეტაფორის პროზაული მეთოდით გაშლა;
2. არასტანდარტული ამბის დემონსტრირება;
3. სტანდარტული მეტაფორის ინტერპრეტირების შეზღუდული მასშტაბი;
4. ახალი მეტაფორის შექმნა.

პოეტური მეტაფორა დასამახსოვრებელი და შესამჩნევი ხდება, ვინაიდან მისი პოეზიაში გამოვლენა მოიცავს სტანდარტული მეტაფორების არასტანდარტულად წარმოჩენას. შესაბამისად, არასტანდარტული მეტაფორების პოეტურ ტექსტში გამოყენებით, პოეტები მკითხველს საშუალებას აძლევენ, იმოგზაურონ ტექსტს მიღმა.

შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ მეტაფორასა და პოეზიას შორი მჭიდრო კავშირი არსებობს. ზოგიერთი მკვლევარის აზრით, მეტაფორა პოეზიის ერთ-ერთ პრინციპსაც კი წარმოადგენს. სხვები კი მიიჩნევენ, რომ პოეტების ცნობიერი სავსეა მეტაფორული სინტაქსით და პოეტურ ტექსტში გამოყენებული მეტაფორა მათი აზროვნების ერთგვარი გამოვლინებაა (Lakoff & Turner, 1989).

კოგნიტური ლინგვისტიკა იკვლევს არა მხოლოდ ენაში არსებულ მეტაფორას, არამედ კონცეპტუალურ მეტაფორასაც. შესაბამისად, პოეტური მეტაფორა მოიცავს როგორც მეტაფორას, რომელიც გამოყენებულია პოეტურ ტექსტში, ასევე კოგნიტური პერსპექტივით, კონცეპტუალური ენის ფარგლებშიც.

დიდი პოეტები პოეზიაში იყენებენ იმ ფიქრთა კასკადს, რომელიც ჩვენ ყველას გამოგვიცდია. პოეტებს აქვთ უნარი, გადმოსცენ ჩვენი გამოცდილება, გამოიკვლიონ ჩვენი რწმენის, აზროვნების არეალები და გააკრიტიკონ ესა თუ ის იდეოლოგია (Lakoff & Turner, 1989).

ლეიკოფისა და ტერნერის მიხედვით, არსებობს მეტაფორის ფუნქციონირების შემდეგი ოთხი ძირითადი ეტაპი:

1. **სტრუქტურა**- მეტაფორის რუკას, რომელიც საშუალებას გვაძლევს, მივყვეთ სტრუქტურას და გავიაზროთ მოცემული მეტაფორის მიღმა არსებული კონცეპტის რაობა;

2. **შესაძლებლობები**-სქემა და სტრუქტურა ძალიან ზოგადი მოცემულობაა, შესაბამისად, აუცილებელია ტექსტში მაგალითების სახით მეტაფორის სხვადასხვა სფეროს გამოვლენა;
3. **დასაბუთება**- მეტაფორის წყარო სფეროში არსებული კონცეპტი სამიზნე სფეროს დასაბუთებული მსჯელობით უნდა დაუკავშირდეს;
4. **შეფასება**-წყარო სფეროდან სამიზნე სფერომდე მოცემულობების სტრუქტურალიზება და წყარო სფეროს კონცეფციის შეფასება;
5. **არსებობა**-სტანდარტული, კონცეპტუალური მეტაფორის პოეტურ ტექსტში პოეტურ მეტაფორად ტრანსფორმირების პროცესი.

(Lakoff & Turner, 1989)

აღსანიშნავია ისიც, რომ მეტაფორას პოეტურ ტექსტში გააჩნია როგორც სემანტიკური მახასიათებლები, მისთვის ასევე დამახასიათებელია ლიტერატურული კომპლექსურობა და წარმოადგენს ერთგვარ მიმართულების გზამკვლევესაც. გარდა ამისა, პოეტურ ტექსტში მეტაფორას გააჩნია შემოქმედებითი თვისებები, რაც საფუძვლად უდევს ლოგიკური დასკვნების გამოტანის შესაძლებლობას. (Lakoff & Turner, 1989) პოეტური მეტაფორა პოეტურ ტექსტში ერთგვარი სტილის გამოხატულებაა. ლექსი არაფერია, თუ არა შემოქმედებითობა. მეტაფორა კი მას შემოქმედებით ტონალობასა და ქარიზმას სძენს. შესაბამისად, პოეტური მეტაფორა პოეზიის განუყოფელი ნაწილია.

1.4.2. კონცეპტუალური პოეტური მეტაფორა

ლეიკოფისა და ჯონსონის მიხედვით, სტანდარტული მეტაფორა არის პოეტური წარმოსახვის გამოხატვის ფორმა და არაორდინალური ამბის რიტორიკულად გადმოცემის საშუალება (Lakoff & Johnson, 1980). თანამედროვე კვლევების თანახმად, მეტაფორა მოიცავს როგორც სიტყვებს, ასევე ცნობიერს. შესაბამისად, დღესდღეობით მეტაფორას იკვლევს როგორც ლინგვისტიკა, ასევე კოგნიტურ მეცნიერება და ფსიქოლოგია. კოგნიტივისტებმა შეისწავლეს ადამიანის კონცეპტუალური სისტემა და განსაზღვრეს მეტაფორის როლი ადამიანის ცნობიერში. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, კოგნიტური ხედვა გამოყოფს სტანდარტულ მეტაფორას კონცეპტუალური

მეტაფორისაგან. მეტაფორა ენის გამოყენების მრავალმხრივ პრინციპებს მოიცავს და ის გამოხატავს არა მხოლოდ ენობრივ ასპექტებს, არამედ იმას, თუ როგორ ვფიქრობთ (Lakoff & Johnson, 1980). მაგალითისათვის განვიხილოთ ეზრა პაუნდის შემდეგი ლექსი:

¹⁵მაგალითი 1.4.2.1.

In a Station of the Metro

“The apparition of these faces in the crowd:

Petals on a wet, black bough.”

პოეზიაში ვიზუალური სურათი გადმოცემულია სიტყვით, ან სიტყვათწყობით, რომელიც რაიმე გამოცდილებას გადმოგვცემს. აღნიშნული ლექსი პაუნდის პარიზის მეტროში მგზავრობის გამოცდილებას აღწერს. აღსანიშნავია ისიც, რომ გადმოცემული სიტყვების საშუალებით შესაძლებელია ამინდის დადგენაც. შესაბამისად, შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ მოცემულ ლექსს ფონად წვიმა გასდევს. მეტროდან ამოსვლის შემდეგ პაუნდი ხედავს ლამაზ სახეებს. სწორედ ეს გამოცდილება იქცა პოეტისათვის ლექსის დაწერის შთაგონებად. აღსანიშნავია ისიც, რომ თავდაპირველად ლექსი 30 სტროფისაგან შედგებოდა. თვეების შემდეგ პაუნდმა ის გაანახევრა, ბოლოს კი ჰაიკუს სტილში დაწერა. მოცემული მცირე მოცულობის ლექსი ორ მეტაფორის სურათს მოიცავს, რომლის საშუალებითაც პოეტმა საკუთარი გამოცდილება აღწერა, გარკვეული დეტალების გაზნევით კი მკითხველის ფანტაზიას მისცა გასაქანი. მეორეს მხრივ, რამდენადაც თავისუფლების ჩარჩოებს ამსხვრევს მოცემული მეტაფორა, მისი ინტერპრეტირება იმდენად რთული და ბუნდოვანია. ასევე, აუცილებელია ლოგიკური დასკვნების სახით მოცემული მეტაფორების სწორად ინტერპრეტირება. ლექსი არის ინტეგრირებული სისტემა, რომლის სტროფებიც ერთმანეთთან ჰარმონიულ და სისტემურ კავშირშია. მეტაფორის შერჩევის შემდეგ, მთლიანი ტექსტი აიგება ცენტრალური კონცეფციის ირგვლივ. აღსანიშნავია ისიც,

¹⁵ „ეს სახეები ბრბოში ისე ილანდებიან, როგორც ფურცლები ყვავილისა ჩამავებულ, ნესტიან ტოტზე.“ (პაუნდი, 1913, „მეტროს გაჩერებასთან“, ინგლისურიდან თარგმნა მედეა ზაალიშვილმა, 2023, „არილი“).

რომ პოეტმა ყოველთვის იცის, როგორ გამოავლინოს კავშირები და ბმულები და რომ ისინი პოეტური ტექსტის უმნიშვნელოვანეს ნაწილს წარმოადგენენ. მეტაფორის მახასიათებლების გათვალისწინებით, შეუძლებელია პოეზია მეტაფორის არსებობის გარეშე. სწორედ მეტაფორაა, რაც ქმნის კონცეფციას ლექსში და ის ასახავს რეალური ცხოვრების ამა თუ იმ ეპიზოდს. აღნიშნული ლექსი ასახავს ვიზუალურ სურათს და ორიენტირებულია ობიექტსა და სუბიექტს შორის კავშირის შენარჩუნებაზე, რაც, თავის მხრივ, დამოკიდებულია რეალურ ცხოვრებაში მიღებულ ფიზიკურ გამოცდილებასა და კოგნიტურობაზე. ლეიკოფისა და ჯონსონის მიხედვით, მეტაფორა გამოხატავს იმას, რაც არსებობს რეალურ ცხოვრებაში და ჩვენს ცნობიერში და არა მხოლოდ სასაუბრო ენაში (Lakoff & Johnson, 1980). შესაბამისად, ჩვენი ცნობიერის კონცეპტუალური სისტემა ბუნებით ფუნდამენტალურად მეტაფორულია.

ასევე, საინტერესოა მეორე ლექსის, რობერტ ფროსტის: „არ არჩეული გზის“ მაგალითის განხილვა.

მაგალითი 1.4..2.2.

როგორც უკვე აღვნიშნე, შეუძლებელია პოეზიამ იარსებოს მეტაფორის გარეშე. სწორედ მეტაფორა გარდააქცევს ლექსს რეალური ცხოვრების ანარეკლად. აღნიშნული ლექსი არა ერთი მკვლევრის ნიმუშია კოგნიტური მეტაფორის განსახილველად.

ლექსი შესაძლოა გავარჩიოთ კონცეპტუალური მეტაფორის ჭრილში. მასში არის გამოყენებული ისეთი სიტყვები, როგორებიცაა: „მოგზაურობა“, „დაბრუნება“ და ა.შ., რაც გამოხატავს ცხოვრებასა და მოგზაურობას შორის მსგავსებას. შესაბამისად, შეგვიძლია მივიღეთ დასკვნამდე, რომ ლექსის მთავარი მეტაფორაა: „ცხოვრება მოგზაურობაა.“

16 The Road Not Taken

16 არ არჩეული გზა

გზა ყვითელ ტყესთან გაიყო ორად,
ჰოდა ორივეს ვერ გავყვებოდი.
დიდხანს ვიდექი ვით მგზავრი, ჰოდა,

*Two roads diverged in a yellow wood,
And sorry I could not travel both
And be one traveler, long I stood
And looked down one as far as I could
To where it bent in the undergrowth;
Then took the other, as just as fair,
And having perhaps the better claim,
Because it was grassy and wanted wear;
Though as for that the passing there
Had worn them really about the same,
And both that morning equally lay
In leaves no step had trodden black.
Oh, I kept the first for another day!
Yet knowing how way leads on to way,
I doubted if I should ever come back.*

პირველს გავხედე – იკარგებოდა
თვალსაწიერში, როგორც ველოდი:
მაგრამ მეორე ვარჩიე თვალით,
როგორც ბაზარში, – შეუმჩნეველი
რადგან ბალახი იყო უვალი
ფეხის შედგამამდე ფეხშეუვალი,
მერე – სხვასავით განურჩეველი.
მაგრამ იმ დილიც ვერ გაარჩევდი
დაცვენის ფოთლებს არ აჩნდა მრუდე.
ო, ერთს მეორე დღისთვის ვარჩევდი!
მაგრამ რომ ვიცი ჩემი გამჩენის
ვეჭვობ ოდესმე კვლავ აქ დავბრუნდე.
ვიცი რომ დამხრავს სევდა უთქმელი
რომ გავა ხანი, – გზებზე მარჩიელს;
ორად გაიყო ბილიკი მე კი –
ნაკლებ გათელილს შევადგი ფეხი
სხვა ვერაფრით რომ ვერ გავარჩიე.

(ფროსტი, 1916, “არ არჩეული გზა”, ინგლისურიდან თარგმნა ქარდა ქარდუხმა, 2019, “არილი”)

I shall be telling this with a sigh

Somewhere ages and ages hence:

Two roads diverged in a wood, and I—

I took the one less traveled by,

And that has made all the difference.

როგორც ცნობილია, მოგზაურობას აქვს დასაწყისი და დასასრული. სწორედ ისე, როგორც ადამიანის დაბადება და სიკვდილია. ბუნების კანონზომიერების წინაშე ყველა თანასწორია, მეფე თუ პაიკი. მოგზაურობისას ჩვენ აუცილებლად წავაწყდებით ორ გზას, თუმცა ორივე მათგანის გავლას ერთსა და იმავე დროს ვერ შევძლებთ. ეს ნიშნავს იმას, რომ ჩვენ ვირჩევთ რომელიმე ერთ გზას, სწორედ ისე, როგორც ამას ცხოვრებაში ვაკეთებთ. ხანდახან, ხდება ისეც, რომ არჩევანის წინაშე ვდგებით და როცა რომელიმე ერთ მიმართულებას ვირჩევთ, მეორეზე, ავტომატურად, უარს ვამბობთ. და როდესაც ერთი გზით მივდივართ, მეორე გზას სხვა დროისთვის მოვიტოვებთ უკან, თუმცა, დანამდვილებით არ ვიცით მას ოდესმე გავივლით თუ არა. მსგავსად, ცხოვრებაში, შესაძლოა, ოდესმე ვინანოთ იმ გადაწყვეტილებების გამო, რომელიც მივიღეთ. გარდა ამისა, ცხოვრებასა და მოგზაურობას შორის სხვა მსგავსებებიც არსებობს. მანამ, სანამ მოგზაურობას დავიწყებთ, დეტალურ გეგმებს ვაწყობთ, იმისათვის, რომ დანიშნულების ადგილამდე მარტივად მივიდეთ და დრო არ გავფლანგოთ. და მაშინ, როდესაც სირთულეებს გადავაწყდებით, ისინი უნდა გადავლახოთ. სხვა შემთხვევაში მოგზაურობას დასრულებას ვერ შევძლებთ. იმისათვის, რომ ვიცხოვროთ სრულფასოვანი ცხოვრებით, ჩვენ დიდის გულისყურით ვგეგმავთ ჩვენსავე ცხოვრებას, რაც გამოიხატება შრომასა და მიზნებში, რომლებსაც, შესაძლოა მივაღწიოთ, ან ვერ მივაღწიოთ.

მაშასადამე, ლექსში ელემენტებს შორის კავშირი გამოიხატება იმაში, რომ ჩვენ გვესმის ისეთი აბსტრაქტული მოცემულობები, როგორებიცაა სამიზნე სფერო (ცხოვრება), რომელიც მეტაფორის სახით გამოხატულია წყარო სფეროში (მოგზაურობა) და მოიცავს როგორც ფიზიკურ, ასევე სოციალურ გამოცდილებებს (Lakoff & Johnson, 1980). მაშასადამე, ჩვენ ვახდენთ ცხოვრების ცნების განმარტებას მოგზაურობის მეშვეობით. ჩვენს ცნობიერში უამრავი კონცეპტი არსებობს, რომლებიც

ჩვენს ფიქრს აძლევს გასაქანს და ყოველდღიურ ფუნქციონირებაში გვეხმარება. ჩვენი ცნობიერი სტრუქტურალიზებას ახდენს იმის, რასაც აღვიქვამთ და გარკვეულ წარმოდგენებს ვიქმნით ჩვენს მსოფლმხედველობაზე, ყოველდღიურ, ყოფით პრობლემებსა და მასთან გამკლავების გზებზე და სოციალიზებაზე. მაშასადამე, ჩვენი კონცეპტუალური სისტემა ცენტრალურ როლს თამაშობს ჩვენივე ყოველდღიური რეალობის განსაზღვრაში.

იმისათვის, რომ მოვახდინოთ ცნობიერის აბსტრაქტულ სფეროდ კონცეპტუალიზება, ჩვენ მას ვუკავშირებით უფრო კონკრეტულ კონცეპციებს, რაც მოიცავს იმ გამოცდილებებს, რაც განგვიცდია. ამას კი ვაკეთებთ სფეროებს შორის კავშირების დამყარებითა და ელემენტების ერთმანეთთან დაკავშირებით. შესაბამისად, ჩვენი გამოცდილებები და ყოველდღიური ყოფიერება არის ის, რაც მჭიდრო კავშირშია მეტაფორასთან. თუმცაღა, ჩვენი კონცეპტუალური სისტემა არ გვაძლევს საშუალებას, აღნიშნული პროცესი მუდმივად გავაცნობიეროთ. ყოველდღიურ ცხოვრებაში ჩვენ ავტომატურად ვფიქრობთ და ვმოქმედებთ. ვინაიდან კომუნიკაცია ეფუძნება კონცეპტების სისტემას, რომელსაც ჩვენ ვიყენებთ ფიქრისა და მოქმედებისათვის, ენა არის უტყუარი სარკე იმის, თუ როგორ ფუნქციონირებს ეს სისტემა. შესაბამისად, შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ ენა არ არის რომელიმე სფეროს განცალკევებით მყოფი კატეგორია. ენაში უდიდესი მნიშვნელობა აქვს კავშირებსა და კატეგორიებს, რომლებიც ერთ მთლიანობას ქმნიან (Lakoff & Johnson, 1980).

მაშ, მეტაფორის ფუნქციონირებისა და ინტერპრეტაციის პროცესი მოიცავს კონკრეტული მოცემულობის მეორე მოცემულობის მეშვეობითა და ინდივიდუალური გამოცდილების საფუძველზე განსაზღვრას. მეტაფორა ერთ-ერთი მთავარი იარაღია სამყაროს შეცნობის. ხოლო პოეტური მეტაფორა საუკეთესო საშუალებაა ადამიანების ცნობიერებისა და ცხოვრების აღსაწერად.

1.4. მონომოდალური/მულტიმოდალური მეტაფორები და მათი როლი ვიზუალური აღქმის პროცესში

ფორსვილის მიხედვით მეტაფორა, უფრო მეტად, ცოდნას ეფუძნება, ვიდრე ენის ფუნქციას. შესაბამისად, მისი სრული თეორია ვერ დაეფუძნება მხოლოდ ვერბალურ მანიფესტაციას (Forceville, 2006). აღნიშნული თეორიის მიხედვით, ფორსვილი ამტკიცებს, რომ მეტაფორის არსებობა შესაძლებელია არა მხოლოდ ენაში (ვერბალური მეტაფორის სახით), არამედ მხატვრობაში, ჟესტებსა და ფილმში. ამ მოსაზრებას ამტკიცებს უამრავი შემდგომი კვლევა, რომელიც დაკავშირებულია არავერბალურ მეტაფორასთან. მეორეს მხრივ, კენედი ორიენტირებულია საკითხზე, გააჩნიათ თუ არა ვერბალურ მეტაფორებს ზეპირსიტყვიერებაში პირდაპირი პარალელები სურათთან (Kennedy, 1982). კონორი და კოგანი კი ვიწრო ჭრილში იკვლევენ ილუსტრირებულ თანწყობებს ვიზუალურ მეტაფორაში (Connor & Kogan, 1980). დამაბნეველია ის ფაქტი, რომ არავერბალური მეტაფორა სხვადასხვა სახით არის გამოხატული. ის დაყოფილია ისეთ კატეგორიებად, როგორებიცაა: ვიზუალური მეტაფორა” (Carroll, 1994), “ფილმის მეტაფორა” (Whittock, 1990) და “ილუსტრირებული მეტაფორა” (Forceville, 2006).

მონომოდალური მეტაფორისაგან განსხვავებით, (წყარო და მიზანი წარმოდგენილია ერთსა და იმავე სფეროში), მულტიმოდალური მეტაფორის წყარო და მიზანი გამოხატულია სხვადასხვა სფეროს საშუალებით. ფორსვილი გამოყოფს მეტაფორის გამოხატვის შემდეგ საშუალებებს: 1) ილუსტრირებული ან ვიზუალური; 2) ორალური ან ბგერითი; 3) ყნოსვითი; 4) გემოს; 5) ტაქტილური, ხელშესახები (Forceville, 2006).

ვერბალური და ილუსტრირებული მეტაფორების მიზანი და წყარო წარმოდგენილია ერთსა და იმავე მოდელში: ენასა და სურათებში. ფენომენი, რომელიც გამოიყენება, როგორც მეტაფორული სამიზნე თუ მთავარი წყარო, შეიძლება წარმოდგენილი იყოს სხვადასხვა სახით: მუსიკით, ბგერით, სუნით, შეხებითა და დაგემოვნებით. იმისათვის, რომ შესაძლებელი იყოს ცნება „მოდელის” გამოყენება, თავდაპირველად, აუცილებელია მისი უფრო ზუსტი დახასიათება. „მოდელის” გადმოცემის ხერხების, როგორებიცაა: სურათები, ენა, მუსიკა, ბგერა, ყნოსვა, შეხება, დაკავშირებულია მგრძნობელობას უნართან. მაშ, ენის ამა თუ იმ კონცეფციის აღქმა

შესაძლებელია როგორც ვიზუალურად, ასევე სმენით. საინტერესოა ალქმის მანერებს შორის სხვაობების დადგენაც. ამისათვის კი ერთმანეთისაგან უნდა განვასხვავოთ წერილობითი და ზეპირსიტყვიერი ენა. აღსანიშნავია ისიც, რომ ზეპირსიტყვიერებისა და წერილობითი ტექსტის ალქმის პროცესი სხვადასხვა პირობითობებს ემყარება. მაგალითად, ინფორმაციის გადმოცემის ისეთი საშუალება, როგორც რადიოა, დამოკიდებულია მხოლოდ ზეპირსიტყვიერებაზე (ხმა და მუსიკა), მაგრამ არ მოიცავს სურათებს (Forceville, 2006).

მაშ, ენაში გამოხატვის ხერხები შესაძლოა იყოს: ვერბალური, წერილობითი, სურათები, მუსიკა, არავერბალური ხმები, ყნოსვა, გემო და შეხება. მიუხედავად აღნიშნული ხერხებისა, სადააო მათი კლასიფიცირება. მაგალითად, „სურათის“ ცნება უკიდუგანოა, რომელიც მოიცავს სტატიკურსა და მოძრავ გამოსახულებას. „სურათი“ შედგება ფოტოგრაფიის, ნახატების, ფერწერის, ილუსტრაციების, დიაგრამებისა და ჟესტებისგან.

მულტიმოდლობა და მულტიმოდალური მეტაფორა, მისი ბუნებითა და ფუნქციონირებით, განსხვავდება მონომოდლობასა და მონომოდალური მეტაფორასაგან. მონომოდალური გზავნილი მოთავსებულია ერთ სფეროში. მაგალითად, ზრდასრულთა წიგნების უმეტესობა, რომლებიც, უმეტესად, არ არიან ილუსტრირებული, როგორც წესი, მოიცავს მონომოდალურ მეტაფორებს. საბავშვო ლიტერატურა კი, უმეტესად, ილუსტრირებულია და შედგება წერილობითი ტექსტისაგან. ამიტომ, მსგავსი სახის ტექსტი ხშირად მოიცავს მულტიმოდალურ მეტაფორებს. მულტიმოდალური მეტაფორებისაგან შედგება,

მეორეს მხრივ, რადიო ინტერვიუ, რომელიც ვერბალური ენისაგან შედგება, მონომოდალურია. ხოლო რადიოში შესრულებული სიმღერა, რომელსაც ტექსტი ახლავს, მულტიმოდალურია. მოცემული მაგალითები ნათლად აჩვენებს, რომ გადმოცემისა და ალქმის ხერხებზე საუბრისას მხედველობაშია მისაღები გადმოცემის მატერიალური ფორმა, რომელიც ერთგვარი მედიუმია გზავნილსა და ინტერპრეტატორს შორის. მეტიც, რადიო ვერ გამოიყენებს სურათებს მაშინ, როცა ტელევიზორსა და ფილმს ეს შეუძლიათ. თუმცაღა, ტელევიზორსა და ფილმს არ შეუძლიათ ყნოსვისმიერი ალქმისა და შეხების გამოყენება. მაგალითად, გამოფენამ,

თეატრმა და კინოთეატრმა, შესაძლოა, გააქტიურონ გარკვეული ყნოსვადი ასოციაციები აუდოტორიის მისაზიდად და მათში ემოციების გამოსაწვევად.

შესაბამისად, მონომოდლობა, ჩვეულებრივ, ახასიათებს ვერბალურ ტექსტს, თუმცა ის გვხვდება დაუსათაურებელ ილუსტრაციებსა და მუსიკის ნაირსახეობებშიც. დღესდღეობით, უამრავი გამოხატვის ფორმა მოიცავს ენას, ილუსტრაციებს, გახმოვანებას (მუსიკას) და, შესაბამისად, მოიცავს მულტიმოდალურ მეტაფორებსაც.

ისმის კითხვა: როდის არის მეტაფორა მულტიმოდალური? მეტაფორა მულტიმოდალურია, როდესაც მიზანი და სამიზნე ორი სხვადასხვა სფეროთი არის მოცემული (Forceville, 2006). მულტიმოდალური მეტაფორის ერთ-ერთი ყველაზე გავრცელებული სახეობაა ის გამოხატვის ფორმა, რომელიც მოიცავს როგორც ილუსტრირებულ, ასევე წერილობით გზავნილს. ამ სახის მეტაფორას შეიძლება ვერბო-ილუსტრირებული ეწოდოს და ილუსტრირებული მეტაფორის სახეობად მივიჩნიოთ. მულტიმოდალური მეტაფორის კიდევ ერთი ნაირსახეობაა სურათის, წერილობითი ტექსტისა და აუდიო გზავნილის ერთიანობა.

აქვე, საინტერესოა ფორსვილის განმარტება მეტაფორის ბგერით კონოტაციებზე, რაც ნათლად ჩანს შემდეგ მაგალითებში :

- 1) **მომღერალი ჩაიდანის**-ჩაის მოდულების რიტუალი, უბრალოება, მოულოდნელისათვის მზადყოფნა;
- 2) **პოლიციის მანქანის სირენა**-შეიარაღებული სამაშველო რაზმი, საზოგადო საფრთხე, რაღაც სასწრაფო, გადაუდებელის მაუწყებელი;
- 3) **გასაღები საკეტში**-ბედნიერება, აღელვება, მიუწვდომელ სივრცეში შეღწევის შესაძლებლობა;
- 4) **ჩამოკიდებული გასაღების ქღარუნის ხმა**-დაპატიმრება, ძალაუფლება, დაცვა;
- 5) **კლავიატურის მძიმე, დამახასიათებელი ხმა** -მუშაობა ოფისში, მონაცემთა გარდაქმნა, ტექსტის შექმნა;
- 6) **ფანჯრის მინაზე დაცემული წვიმის წვეთები**-მელანქოლია, ნაყოფიერება, სისუფთავე.

(Forceville, 2006).

უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ მნიშვნელობის აღქმის პროცესი დაკავშირებულია დისკურსის კონტექსტთან და ინტერპრეტირება განსხვავდება სხვადასხვა ინდივიდებში. ასევე, გემოსა და შეხების გამოხატვის ფორმა ნაკლებად ლოგიკურ ასოციაციებს იწვევს და ინტერპრეტირების პროცესი ინდივიდის სუბიექტურ ასოციაციებს ეფუძნება. შესაბამისად, ისინი რიტორიკული მანიპულაციის მეტად სათუთ ხერხებს ქმნიან (Forceville, 2006)

2. თავი II მეტაფორა და მისი ინტერპრეტირების პროცესი დისტოპიურ თხრობასა და მეტამოდერნისტულ ტექსტში

2.1. თხრობის ტენდენციები

თხრობა შესაძლოა იყოს არა მხოლოდ ვერბალური, არამედ ამბავი შეიძლება გადმოიცეს კინოს, ბალეტის, პანტომიმის ბევრი სხვა საშუალებით. ამბავი შესაძლებელია აღიწეროს სიტყვით, ან მოხდეს მისი ვიზუალური ჩვენება. ამბის გადმოცემა შესაძლებელია ისეთი სხვადასხვა ხერხებით, როგორებიცაა კინემატოგრაფიული სურათები, სიტყვები და ა. შ. სნევარი მიიჩნევს, რომ თხრობა აღმნიშვნელია, ამბავი კი აღსანიშნი (Snaevarr, 2010). ამბავი წარმოადგენს თხრობის პოტენციალს, თხრობა კი ამ პოტენციალის რეალიზებას ახდენს. მაშინ, როდესაც ამბავი გონებაში არსებული სურათი და კოგნიტური კონსტრუქციაა, თხრობა წარმოადგენს მედიუმს კონკრეტული მატერიების სახით (სიტყვები, კინემატოგრაფიული სურათები და ა.შ.). აღნიშნული თვალთახედვიდან გამომდინარე, თხრობა ფორმაა, ხოლო ამბავი- შინაარსი. თხრობა შესაძლოა იყოს პირდაპირი, ან ბუნდოვანი. თხრობასა და ამბავს განასხვავებს დროის ფაქტორი. მაგალითად, ადამიანის ხუთწლიანი ცხოვრება კინემატოგრაფიულმა სურათმა შესაძლოა წარმოგვიდგინოს ხუთ წუთში. წიგნში კი იგივე ამბის გადმოცემას, შესაძლოა, ოცი გვერდიც დასჭირდეს. თხრობას და ამბავს გააჩნიათ საერთო აგებულება: პროლოგი, კულმინაცია და ეპილოგი, რომლებიც ერთ მთლიანობას ქმნიან. განსხვავება ის არის, რომ თხრობა შესაძლოა დაიწყოს ეპილოგიდან, კულმინაციიდან, ან პროლოგიდან. მაგალითად მოვიყვანოთ კინემატოგრაფიული სურათი მხატვრული ფილმიდან: „ერთხელ ამერიკაში“, სადაც თხრობა ამბის კულმინაციიდან იწყება. ერთი ამბავი შესაძლოა სხვადასხვა ფორმით გამოიხატოს მხატვრულ ნაწარმოებში (მაგალითად, კინემატოგრაფიაში) (Snaevarr, 2010).

პალმერის მიხედვით, მხატვრული ნაწარმოების გაგება ნიშნავს იცოდე, თუ როგორ შეიგრძნო (Palmer, 1992). ის, რომ „ჰამლეტი“ სასაცილოდ მივიჩნიოთ, ნიშნავს ნაწარმოების არასწორ აღქმას. პიესის მთავარი გმირის მიმართ თანაგრძნობა კი მიგვანიშნებს იმაზე, რომ სიმბოლოებს ემოციურად სწორად აღვიქვამთ და ადეკვატურ ალეთეტურ ღირებულებებს ვიყენებთ. სნევარი მსგავს ემოციას „სათანადოს“ უწოდებს (Snaevarr, 2010). არ არსებობს წესი, რომელიც მიგვითითებს, თუ როგორი გრძნობები

და ემოციები უნდა გამოიწვიოს ამა თუ იმ ნაწარმოებში. არსებობს ნაწარმოებში ჩადებული კოდი და ხაზი, რომელიც მის სწორად აღქმისაკენ გვიბიძგებს. მაგალითისთვის კვლავ „ჰამლეტი“ შეიძლება მოვიყვანოთ. პიესის კომედიად აღქმა შეუძლებელიც კია, ვინაიდან ამბავი წარმოადგენს პიროვნების ტრაგედიას და არც თხრობის მანერაა კომიკური. ედვარდ მონკის ცნობილი ტილო: „კივილი“ ყოველ ადამიანში შიშს გამოიწვევს. ბეთჰოვენის, ბახის მოსმენისას ერთსა და იმავეს ვგრძნობთ. მოდილიანის ნახატებს ადამიანებისათვის საერთო ემოციები მოაქვთ.

ის, რომ ვეფხვს გადავეყაროთ, ემოციურ დონეზე წარმოქმნის შიშს და სიტუაცია საშიში ხდება. მეცნიერების შთაგონების წყაროს განაპირობებს ისეთი შეგრძნებები, როგორებიცაა აღელვება და ცნობისმოყვარეობა. ხელოვნების ნაწარმს ქმნის როგორც ემოციები, ასევე რაციონი.

თუმცა, არსებობს თეორიები, რომლებიც ერთმანეთისაგან გამოყოფს მგრძნობელობასა და ემოციებს (Snaevarr, 2010). მგრძნობელობა შეიძლება იყოს ტკივილი. ემოცია, მაგალითად, შიში, არ გამოიხატება რომელიმე ორგანოს ტკივილში. მას, უბრალოდ, განვიცდით. ემოციები შეიძლება იყოს მიზეზობრივი, ან უმიზეზო. რომელიმე კონკრეტულ ადამიანზე გავბრაზდებით მაშინ, თუ ეჭვს მივიტანთ, რომ მან ჩვენ რაიმე დაგვიშავა. გაბრაზება უფრო ფაქტზეა მიმართული, ვიდრე თავად ადამიანზე. მას შემდეგ, რაც აღმოვაჩინეთ, იმ კონკრეტულ ადამიანს ჩვენთვის, რეალურად, არაფერი დაუშავებია, ჩვენი გაბრაზება მისკენ აღარ იქნება მიმართული. როგორც ვხედავთ, ემოციებს განაპირობებს ცოდნის დონე. ჩვენი ემოციები შესაძლოა იყოს რაციონალური, ან ირაციონალური, თუმცა ეს არ ეხება მგრძნობელობას. რაც შეეხება სიხარულსა და დეპრესიას, შესაძლოა დეპრესია გვქონდეს უმიზეზოდ, რაც დამოკიდებულია განწყობაზე, თუმცა სიხარულს გააჩნია თავისი მიზეზები. მაშასადამე, ემოციებს შეიძლება გააჩნდეთ სპეციფიური და არა-სპეციფიური ობიექტები (Snaevarr, 2010).

სწევარი არ ეთანხმება თეორიას, რომელიც მგრძნობელობას და ემოციებს ერთმანეთისგან გამოყოფს (Snaevarr, 2010). ავტორს მაგალითად მოჰყავს ზომბირებული ადამიანების შესაძლო ექსპერიმენტი, რომლებსაც შეიძლება გააჩნდეთ შიშის შეგრძნება, მხოლოდ, ეს არ შეეხება მათ გრძნობებს. ადამიანებისგან განსხვავებით, მათში გამოწვეული შიში იქნება მხოლოდ მგრძნობელობა. ავტორი

მიიჩნევს, რომ მგრძობელობა ემოციებთან კავშირშია, თუმცა თავადვე აღნიშნავს, რომ ამის დამტკიცება რთულია. დამწუხრებამ ადამიანში შესაძლოა გამოიწვიოს თავის ტკივილი. ის, რომ ინდივიდს ჰამბურგერი უყვარს, გამომდინარეობს მისი მგრძობელობითი გამოცდილებიდან.

ემოციები თხრობის განუყოფელი ნაწილია. ყოველდღიურ ცხოვრებაში მიღებული ემოციებისა და ასოციაციების შედეგად ემოციები გადაიქცევიან ამბებად და ქმნიან ხელოვნების ისეთ ნამუშევრებს, რომლებიც არსებობს მხატვრულ ლიტერატურაში, კინემატოგრაფიაში, ფოტოგრაფიაში, მხატვრობაში, თეატრში და ა.შ. მაშ, თავდაპირველად იქმნება ემოციების ობიექტები, ხოლო შემდეგ ყალიბდება მათი სიტუაციაში გამომჟღავნების შესაძლებლობა (Snaevarr, 2010).

ემოციები მენტალური მდგომარეობაა, რომელსაც სიუჟეტის მსგავსი აგებულება აქვს: პროლოგი, კულმინაცია და ეპილოგი. თუმცა, არსებობს ისეთი ემოციებიც, რომელთა თხრობით გადმოცემა, ან ახსნა შეუძლებელია (Snaevarr, 2010).

2.1.1. თხრობის ლინგვისტური მახასიათებლები

ადამიანს გააჩნია უნარი, საკუთარი გამოცდილება ლინგვისტური მახასიათებლებით გადმოსცეს. საყურადსაღებოა მკითხველისა თავად და ავტორის დამოკიდებულება ერთი და იმავე ენის მიმართ. აღსანიშნავია ისიც, რომ დისტოპიური ტექსტის ავტორები ენობრივ უზუსტობას დისტოპიური თხრობის გადმოცემის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ხერხად მიიჩნევენ. სახელის არმქონე გამოცდილებები, შესაძლოა, დახასიათებული იქნას ენის ონტოლოგიური მთლიანობის სახით. სახელის არმქონე გამოცდილებებისათვის სახელის მინიჭება და ლინგვისტური კონცეფციისათვის ლექსიკური მახასიათებლების შექმნა მათ გაცხადებულ სახეს სძენს და მკითხველის ცნობიერებაში ილექება.

სტივენ პინკერი მიიჩნევს, რომ ლინგვისტური უზუსტობა ერთგვარი გამოსავალია აზრის სწორად გადმოსაცემად (Pinker, 1994). მისი აზრით, მიუხედავად იმისა, რომ კაცობრიობას გააჩნია სისტემაში მოყვანილი ენობრივი სტრუქტურა, ხშირად ჩნდება განცდა, რომ ის რაც ვთქვით, არაფრითაა ახლოს იმასთან, თუ რისი თქმაც გვინდოდა. ხშირად, რთულია გამოსაცემი აზრის ზუსტი შესატყვისი სიტყვის პოვნაც.

თავის ერთ-ერთ ესეში ოლდოს ჰაქსლი ამტკიცებს, რომ ნაცნობი ენა არ გამოხატავს არსს (Huxley, 1963). ჰაქსლი სამყაროს, რომელშიც კაცობრიობა ცხოვრობს, ინდური ფილოსოფიის სახელწოდებას „ნამა-რუპას“ ადარებს, რაც ნიშნავს ორ ელემენტს- სახელი და ფორმა. მისი აზრით, რეალობა გარდამავალი, მისტიური და უსასრულოა, რომლის გამოხატული ასპექტიც არის ის, რასაც შემთხვევას ვეძახით, ხოლო მისი შიგთავსი არის ის, რაც წარმოადგენს გონს.

ენა არის ხილულისა თუ უხილავის რეალობაში გამოხატვის საშუალება და გამოიყენება ადამიანის ცოდნის გადაცემისა თუ მანიპულაციისათვის. ენობრივი გამოცდილების მიღების შედეგად ტრანსფორმირებული ადამიანი არღვევს ზემოთაღნიშნულ გარდამავალ წრეს, იარლიყს მიაკერებს გარკვეულ ფრაგმენტებს, განცალკევდება გარე სამყაროსაგან და ქმნის ცალკე არსებული ობიექტების ადამიანისებურ სამყაროს, რომელიც აღარაფრისგან შედგება, თუ არა სახელებისა და ზოგიერთი ტრადიციული აბსტრაქციის. მაშასადამე, ჰაქსლის თვალთახვევით, ენა არის არა მხოლოდ არათანმიმდევრული, არამედ ის რადიკალურად არასრულყოფილია. ის მიიჩნევს, რომ რეალობის მხოლოდ მცირედი ფრაგმენტის ლინგვისტურ ფორმად ჩამოყალიბება თუ მოხდა, ხოლო დანარჩენი ნაწილი-ენის გარეთ დარჩა. სემანტიკური ნარჩენების ლექსიკალიზაცია მოხდა კონკრეტული კულტურის კონკრეტულ ენაში. შესაბამისად, სამყაროს მწირ სურათს წარმოადგენს. ჰაქსლი აღნიშნავს, რომ ადამიანების უმეტესობას გულუბრყვილოდ სჯერა იმის, რომ კულტურაში მოქცეული სიტყვების მნიშვნელობა ისეთივე რეალურია, როგორც მათი აღქმა იმ კონცეფციის, რომლის გადმოსაცემად ამ სიტყვებს იყენებენ. მხოლოდ მათ, ვისაც შესწევს უნარი ენის მიღმა გახედვის, შეუძლიათ გაარღვიონ ვერბალიზებული სიმბოლოების წრე.

2.1.2. დისტოპიური თხრობა

დისტოპიური თხრობისათვის ენის ისეთი უჩვეულო გამოხატულებაა დამახასიათებელი, როგორცაა ტექსტში არსებული მეტაფორები, ნეოლოგიზმები, სიმბოლოები და ა.შ. ასე ავტორი ხაზს უსვამს იმ სხვა სამყაროს არსებობას, რომელიც მისმა თანამედროვე საზოგადოებამ შექმნა. დისტოპიური თხრობისათვის ასევე დამახასიათებელია ალტერნატიული კონტექსტი, ლექსიკა და მოულოდნელი

ენობრივი კოლოკაციები იმისათვის, რომ მოხდეს დისტოპიური პერსპექტივის შექმნა. ენობრივი მანიპულაციები დისტოპიურ თხრობაში მიმდინარეობს მორფოლოგიურ, ლექსიკურ და სინტაქსურ დონეებზე. ცხადია, ყველაფერი ეს ხელს უწყობს ახალი ლინგვისტური ფენომენის ჩამოყალიბებას მხატვრულ ტექსტში (Norledge, 2022).

დისტოპიურ რომანში თხრობა ორი სახის სტილისტიკური დისკურსით არის წარმოდგენილი: პროზაული ენა და სპეკულაციური ენა.

პროზაულ ენას არ ახასიათებს სიახლე, მანიპულაცია, ტრანსფორმაციული მომენტები. პროზაული ენით წარმოდგენილი თხრობა მკითხველისათვის ნაცნობი და გავრცელებულია. შესაძლოა, სწორედ ამიტომ, პროზაული ენა დისტოპიურ რომანში, ყოველთვის ნაკლებ კრიტიკას იღებს (Norledge, 2022).

სპეკულაციური ენა, მეორეს მხრივ, არის მომავლის ენა. მაშინ, როცა პროზაული ენა, წარსულს მიეკუთვნება, დისტოპიურ თხრობაში, ხშირად, სრულიად ამოღებულია აწმყოს ენა.

დისტოპიურ თხრობაში ენა, დიდწილად, დამოკიდებულია თავად ავტორის რწმენაზე იმის შესახებ, რომ არსებული ლექსიკა არ არის საკმარისი აზრის ზუსტად გადმოსაცემად და საჭიროა ენის მიღმა გასვლა. დისტოპიური რომანის ავტორები მიიჩნევენ, რომ აზრისა და აბსტრაქციების ვერბალიზება უკვე არსებული ენის გამოყენებით არასაკმარისია და ამიტომ, აქტიურად ქმნიან ალქმებს არსებული ცოდნის მიღმა მომავლის სამყაროში, რომელსაც მომავლის სამყაროს ენის მეშვეობითვე გადმოსცემენ. დისტოპიური რომანის ავტორებმა გააცნობიერეს, რომ ენა ფიქრების გადმოცემის გარკვეულ არხებს გვთავაზობს. თუმცა, ამ არხების მასშტაბი შეზღუდულია. სწორედ ამიტომ, მთხრობელს უჩნდება სურვილი, გასცდეს შეზღუდულ მასშტაბს და ამას მოცემული ლექსიკის მიღმა ახერხებს. დისტოპიური თხრობა, არსებულ სამყაროსა და მასში არსებულ ენას, თხრობის სახით გარდაქმნის უცნობ სამყაროდ. დისტოპიურ რომანში ენის მეშვეობით, მიღებული გამოცდილების გათვალისწინებით და მის მიღმა, ხდება აწმყოს აღწერა და არავერბალური კონცეფციის ვერბალიზება (Norledge, 2022).

2.1.3. დისტოპიური ტექსტის ზოგადი მიმოხილვა

ტერმინი: „დისტოპია“ განმარტებულია, როგორც „უბედური ქვეყანა“ და მას საფუძველი დაედო მეჩვიდმეტე საუკუნეში (Lepore, 2017). თანამედროვე განმარტებით კი დისტოპია ნიშნავს აპოკალიფსურს, პოსტაპოკალიფსურს. შესაბამისად, დისტოპია გულისხმობს ყველაფერს, რაც ანტიუტოპიურია.

„უტოპია სამოთხეა, ხოლო დისტოპია: დაკარგული სამოთხე.“ (Lepore, 2017). მანამ, სანამ უტოპია და დისტოპია წარმოსახვითი რეალობის ფორმას მიიღებდნენ, ისინი წარმოსახვითი წარსულის ნაწილად განიხილებოდნენ. დაკარგული ედემის ბაღისა. თუმცა, მარგარეტ ეტვუდის „მხეველის წიგნში“, მთავარი პერსონაჟი ამბობს: “*¹⁷I once had a garden. Sometimes the Commander's Wife has a chair brought out, and just sits in it, in her garden. From a distance it looks like peace.*”

აღნიშნულ ეპიზოდში, „ბაღი“, როგორც მეტაფორა, მოიცავს როგორც დროის სხვადასხვა განზომილებების (წარსული და აწმყო), ასევე დაკარგული სამოთხის ალუზიის კონცეფციას. გარდა ამისა, ვინაიდან მთავარ პერსონაჟს უჭირს წარსული რეალური და აწმყოსეული ირეალური ცხოვრების განსაზღვრა, „ბაღის“ მეტაფორა აერთიანებს დისტოპიის წინარე და აწმყოსეულ ფორმას და ქმნის როგორც წარმოსახვითი წარსულის, ისე წარმოსახვითი რეალობის ფორმას.

დისტოპიური რომანი უტოპიური რომანების პასუხად აღმოცენდა. უტოპიელებს პროგრესის სჯერათ, ხოლო დისტოპიელებს-არა. უტოპიელები დამაიმედებელ დაპირებებს გასცემენ, ხოლო დისტოპიელები-გამაფრთხილებელ გზავნილებს.

გამაფრთხილებელი ზომების მიუხედავად, ღრმა ძილი დისტოპიური რომანის ერთ-ერთი მთავარი საჭირბოროტო საკითხია. ეტვუდის პერსონაჟი ამბობს: ¹⁸“*I was asleep before. That's how we let it happen.*”

მეოცე საუკუნის მეორე ნახევრიდან, დისტოპია გახდა ლიბერალური იდეოლოგიის მატარებელიც და მოიცავდა ისეთ საკითხებს, როგორიცაა გარემოს

¹⁷ “ერთ დროს მეც მქონდა ბაღი. ზოგჯერ, მეთაურის ცოლი იქ სკამს გამოატანინებს ხოლმე და უბრალოდ ზის. იქ, მის ბაღში. შორიდან იქ ისეთი სიმშვიდე მოჩანს” (Atwood, 1985, p. 17, ავტორის თარგმანი).

¹⁸ “წინათ მეძინა. ასე დავუშვით ეს ყველაფერი რომ მომხდარიყო. (The Hulu Originals, TV series, 2017, სეზონი 1, ეპიზოდი 1, ავტორის თარგმანი).

დაბინძურება, კლიმატის ცვლილებები, ბირთვული იარაღი, ტექნოლოგიური ტოტალიტარიზმი, ფემინიზმი. ეტვუდის „მხევლის წიგნი“, გარდა ზემოთაღნიშნული საკითხების, მოიცავს ე.წ. ზნეობის კონტროლის უტოპიის იდეას.

დისტოპია არის ამბავი მომავალზე. მაშ, რა შედეგი შეიძლება მოიტანოს დისტოპიურმა ლიტერატურამ? ეტვუდი ამ შეკითხვებზე შემდეგნაირად პასუხობს: „ჩვენ მხოლოდ წარმოადგენა თუ შეგვიძლია უტოპიის, ხოლო დისტოპია, უკვე გამოვცადეთ.“ (The New Yorker, 2017, ავტორის თარგმანი).

თუ წინათ დისტოპიური ლიტერატურა წარმოადგენდა დაუმორჩილებლობას, ოცდამეერთე საუკუნეში ის დამორჩილების, უნდობლობის, ცრუ ახალი ამბების, უმწეობის, უიმედობის ამბად იქცა. ის არ მოიცავს არც უკეთეს მომავალს და არც მკითხველისაგან მოითხოვს ქმედებას. თანამედროვე დისტოპიური რომანი არ მოუწოდებს სიმამაცისაკენ. ამის საპირისპიროდ, მისი მთავარი არსია უფრო და უფრო მეტი პესიმიზმი.

რაც შეეხება დისტოპიურ თხრობას, როგორც ჟანრს, ხშირად მას სამეცნიერო ფანტასტიკას მიაკუთვნებენ. მხედველობაში უნდა იქნას მიღებული ის, რომ დისტოპიას აქვს კვეთა სამეცნიერო ფანტასტიკასთან. მათი ბუნება და გამოხატვის ფორმა მსგავსია. თუმცადა, მათ შორის არსებობს ნიშანდობლივი გამყოფი ზღვარი. დისტოპიური თხრობის ფორმა ეყრდნობა შემდეგ მოცემულობას: გამოგონილი ამბავი, რომელიც წარმოადგენილია ჰეგემონიური ლიტერატურული ფორმით, ვითარდება კონკრეტულ ლოკაციაზე და ჰყავს დრამატული პერსონაჟი, რომელიც რადიკალურად, ან მნიშვნელოვნად განსხვავებულია ემპირიული დროის, ადგილისა თუ სხვა პერსონაჟებისაგან.

სამეცნიერო ფანტასტიკა, მეორეს მხრივ, იმით განსხვავდება სხვა მსგავსი ჟანრებისაგან, რომ მის ამბავს არ გააჩნია ემპირიული შესაბამისობა და ამასთან, მკითხველისაგან აღიქმება, როგორც რაღაც შეუძლებელი ავტორის ეპოქის კოგნიტური ნორმების გათვალისწინებით (Sullivan, 2006).

2.1.4. მარგარეტ ეტვუდი და „მხევლის წიგნი“

2.1.5. დისტოპიური ტექსტის ინტერპრეტირების მახასიათებლები

საინტერესოა მსჯელობა იმაზე, თუ როგორია მკითხველის აღქმა დისტოპიური თხრობის წაკითხვისას და ინტერპრეტაციის რა პროცესებთან არის დაკავშირებული.

რუპერტის მიხედვით, ლიტერატურული უტოპიის ეფექტი დამოკიდებულია მკითხველის ინტერპრეტირებაზე (Rupert, 1986). ის მიიჩნევს, რომ იდეალური მკითხველია ის, ვინც ტექსტის გზავნილს მიიღებს, დაამუშავებს და გამოაქვს დასკვნა. რუპერტის მოსაზრება მსგავსია მოილანის, რომელიც თვლის, რომ მკითხველი იღებს ტექსტს, როგორც გზავნილს იმისათვის, რომ შემდგომი პარალელი გაავლოს მის ირგვლივ არსებულ საზოგადოებასა და გამოგონილ ამბავს შორის და ამ პროცესში გასაქანი მისცეს მის ინტერპრეტირებას (Moylan, 2000).

მეორეს მხრივ, რუპერტის კვლევა ეფუძნება თხრობის დიდაქტიკას, ვინაიდან სწორედ ეს იწვევს მკითხველში ეფექტს (Rupert, 1986). მკითხველი, რომელიც ტექსტთან ლოგიკაზე დაფუძნებულ ურთიერთობას აგებს, გზავნილის მნიშვნელობის აქტიური მატარებელია. სწორედ მკითხველი ავლებს ხაზს სოციალურ ფაქტსა და უტოპიურ თუ დისტოპიურ გამოგონილ ამბავს შორის. ამასთან, რუპერტს მიაჩნია, რომ სხვადასხვა მკითხველი განსხვავებული პრიორიტეტებით, ღირებულებებითა და იდეოლოგიით, უტოპიურ თუ დისტოპიურ ტექსტს არაერთგვაროვნად აღიქვამს. მეტიც, დისტოპია, მეტწილად, გაცილებით დიდ ალტერნატივას მოიცავს და მასზე აგებული ტექსტი წარმოადგენს კონსტრუქციას, რომელიც თავად მკითხველმა უნდა ააგოს (Rupert, 1986). მოილანის და რუპერტის თეორიის მიხედვით, დისტოპიური ტექსტის დიდაქტიკას შეუძლია გავლენა მოახდინოს მკითხველზე და ერთგვარი ინტერპრეტაციის ტრანსფორმირებას შეუწყოს ხელი.

არსებობენ მკითხველები, რომლებსაც მიაჩნიათ, რომ „1984“ წელი არაფრით ჰგავდა ჯორჯ ორველის მიერ აღწერილ სამყაროს, რადგან ავტორმა მისი მკითხველები წინასწარ შეამზადა მომავლის შესახებ და ერთგვარი თავდაცვითი მექანიზმები გამომამუშავებინა (Moylan, 2000).

საინტერესოა მკითხველის რეაგირებაზე ჩატარებული ექსპერიმენტი, რომელიც ეფუძნება ობიექტურ მეთოდოლოგიურ პროცედურებს. ასე მაგალითად, ნორბერტ გრობენმა ფსიქოლოგიის სტუდენტების უტოპიური და დისტოპიური ტექსტის

კითხვის უნარი განსაზღვრეს (Groeben, 1983). კვლევის მიზანს წარმოადგენდა სტუდენტების კოგნიტურ-რეფლექციური ფუნქციის (ცოდნის სისტემის) შესწავლა უტოპიური/დისტოპიური ტექსტის წაკითხვამდე, წაკითხვის პროცესში და წაკითხვის შემდეგ. კვლევის შედეგებმა ცხადყო, რომ მკითხველ დიდი მიმდებლობა აქვს ესთეტიურ ნაშრომების, როგორც სამყაროს მოდელის მიმართ და მის ინტერპრეტირებას ახდენს კონსტრუქციული, მიზანმიმართული და თვითგანსაზღვრული გზით. შედეგად, მკითხველი აფართოებს სამყაროს მისეულ აღქმას, იცვლება მის მიერ სამყაროში მიღებული გამოცდილება, განსაკუთრებით, კოგნიტური სამყაროს. კვლევის შედეგმა ცხადყო, რომ სტუდენტების კოგნიტური ფუნქცია წაკითხვის შემდეგ გახდა მრავალმხრივი როგორც შინაარსობრივად, ასევე ფორმალური სტრუქტურის თვალსაზრისით. მაშასადამე, ინტერპრეტატორის ქცევის ცვლილება, გრძელვადიან პერსპექტივაში, დამოკიდებულია კოგნიტურ-რეფლექციურ ფუნქციაზე.

რომერის მიხედვით, უტოპიური თუ დისტოპიური ტექსტის წაკითხვა თვისობრივ ინტერპრეტირებას უფრო ეფუძნება, ვიდრე კოგნიტურს (Roemer, 2010). ის მიიჩნევს, რომ უტოპიური თუ დისტოპიური ტექსტი ცვლის არა მხოლოდ მკითხველის სამყაროსეულ აღქმას, არამედ მის რეალობას. ავტორი ხაზს უსვამს იმას, რომ მკითხველი საკუთარ მიმართულებად და შთაგონებად აქცევს ტექსტის მიღმა არსებულ გზავნილს. გარდა ამისა, ტექსტში არსებული რეალისტური ელემენტები მკითხველში არა მხოლოდ აღქმის, არამედ, ქცევით ცვლილებებსაც იწვევს. რომერის კვლევის მნიშვნელოვან ასპექტს წარმოადგენს მოსაზრება იმის შესახებ, რომ დისტოპიური ტექსტის წაკითხვის პროცესში, მკითხველს უამრავი ასოციაციის გადამუშავება უწევს იმისათვის, რომ პარალელი გაავლოს საკუთარ და საზოგადოების ირგვლივ არსებულ რეალობასთან. მაშასადამე, დისტოპიური ტექსტის წაკითხვას შეუძლია მკითხველის მსოფლმხედველობის მნიშვნელოვნად შეცვლა.

აქვე, მაგალითად შემიძლია მოვიყვანო ის საინტერესო ფაქტი, რომ „მხეველის წიგნი“ სატელევიზიო სერიალმა გახადა განსაკუთრებით პოპულარული და სწორედ მისი ნახვის შემდეგ გაიზარდა თავად წიგნზეც მოთხოვნა. გარდა ამისა, „მხეველის წიგნი“ გამოყენებული ფრაზები თუ ტერმინები, შემოქმედებითი მეტაფორიდან სოციალურ, რეალურ მეტაფორად ტრანსფორმირდნენ.

ასე მაგალითად, ხშირად, როდესაც რეალურ ცხოვრებაში პატრიარქალურ, თეოკრატიული თუ მილიტარისტული წყობას აკრიტიკებენ, მას გილიადს უწოდებენ. აღსანიშნავია ისიც, რომ გილიადი, როგორც ირონია და რეჟიმის გამომხატველი მეტაფორა უფრო და უფრო მეტად იმკვიდრებს თავს ყოფით ცხოვრებაში და ინტერპრეტატორისათვის მისი სწორად დეკოდირება სირთულეს არ წარმოადგენს.

გარდა ამისა, მაშინ, როდესაც წიგნისა თუ სერიალის კოსტუმებს სიმბოლური დატვირთვა აქვთ, ისინი მეტაფორულადაც გამოხატავენ ჩვენს ირგვლივ არსებული რეალური სამყაროს ყოფას.



ასე მაგალითად, მხევლების ფორმა წითელია. წითელ ფერს ორი დატვირთვა აქვს. ერთი მათგანი გამოხატავს გილიადის იდეოლოგიას, ხოლო მეორე-მკითხველის აღქმას. გილიადისათვის წითელი არის როგორც ნაყოფიერების, ასევე მენსტრუალური ციკლის სიმბოლო, ვინაიდან მისი მთავარი დანიშნულებაა ბავშვის დაბადება. გარდა ამისა, წითელი ფერი ერთგვარ კონტრასტს ქმნის მუქ ლურჯ ფერთან, რომელსაც მეთაურების ცოლები ატარებენ. ხოლო საგანმანათლებლო ცენტრის მასწავლებლები და მსახურები ატარებენ ყავისფერს, რომელიც ნეიტრალური ფერია და მათ საშუალო სოციალურ ფენას მიაკუთვნებს.

წითელი ფერი, ასევე, ცოდვის აღმნიშვნელიც გახლავთ და გილიადის მოსახლეობას შეახსენებს, რომ მიუხედავად მხევლების წმინდა დანიშნულებისა, მათ სქესობრივი კავშირი აქვთ მეთაურებთან. შესაბამისად, უწმინდურები არიან. ხოლო

მკითხველისა თუ მაყურებლისათვის წითელი ფერი არის ძალადობისა და რეჟიმის სისასტიკის სიმბოლო.

მკითხველისა თუ მაყურებლისათვის გილიადის ფერები და კოსტუმები ირანისა თუ სხვა მუსულმანური სამყაროს რეალობასთან ასოცირდება. ეს არის რეალური სამყარო, სადაც ქალებს სწორედ ისევე ექცევიან და იგივე ფუნქცია აქვთ, რაც გილიადის გამოგონილ სამყაროში. ერთადერთი განსხვავება არის ის, რომ აქ მათ შავი ფერის სამოსი აცვიათ.

შემოქმედებითი, დისტოპიური მეტაფორის რეალურ, სოციალურ მეტაფორად ტრანსფორმირების კიდევ ერთ მაგალითად მომყავს „მხევლის წიგნიდან“ შემდეგი ციტირება:²⁰ *“Gilead, where the war cannot intrude except on television.”*

ტელევიზორი, როგორც მეტაფორა, კვლავ ჩვენს ირგვლივ არსებულ რეალობას გამოხატავს. ომი, შესაძლოა, იყოს როგორც მილიტარისტული, ასევე საინფორმაციო. ადამიანთა კონტროლის მთავარ მექანიზმს გილიადში წარმოადგენს საინფორმაციო ვაკუუმი. მეორეს მხრივ, ტელევიზორი, როგორც მეტაფორა, გამოხატავს გილიადის დაცემის შესაძლებლობას ტელევიზორის, როგორც ინფორმაციის შეღწევის წყაროს მეშვეობით. მკითხველისა თუ მაყურებლისათვის მოცემული მეტაფორის დეკოდირება რთულ ამოცანას არ წარმოადგენს, ვინაიდან ტელევიზორი არის ინფორმაციული ვაკუუმის მეტაფორა. ის, რაც ჩრდილოეთ კორეის რეალობაში ხდება. მეორეს მხრივ, ტელევიზორი საინფორმაციო ომისა და მისი მნიშვნელობის მეტაფორაა. ის, რაც რუსეთ-უკრაინის ომის ფონზე ასე მკაფიოდ გამოიკვეთა.

2.2. ენა და მისი ინტერპრეტირება „მხევლის წიგნში“

ინტერპრეტირება „მხევლის წიგნის“ ერთ-ერთი მთავარი ნაწილია. ოფრედის ამბის თხრობის მანერა გვიჩვენებს, რომ მოცემული რეალობის რეინტერპრეტირება გილიადის რეჟიმის უკეთ აღსაქმელად არის შექმნილი. აღსანიშნავია ისიც, რომ მოხდა თეოლოგიის რეინტერპრეტირებაც იმისათვის, რომ ხაზი გაესვას ახალი ელიტური მმართველობის შექმნის ფაქტს. საინტერესოა ისიც, რომ ოფრედი სხვადასხვა ამბისა

²⁰ „გილიადში ომი მხოლოდ ტელევიზორში თუ შეიჭრება, სხვა მხრივ-გამორიცხულია.“ (Atwood, 1985, *The Handmaid's Tale*, p. 23, ავტორის თარგმანი).

თუ სხვადასხვა ცხოვრების (წარსული, აწმყო) მოსათხოვრად განსხვავებულ ენას იყენებს. რომანში მომავლის პერსპექტივით არის აღწერილი წარსული. მეტი დამაჯერებლობისათვის, პროლოგში მოცემულია პროფესორ ჯეიმს პიქსოტოს ჩანაწერები, რომელიც წარსულს, როგორც ისტორიულ დისციპლინას იკვლევს და აღნიშნავს, რომ შესაძლოა გილიადის რეალობა მართლაც არსებობდა (Atwood, 1985).

მარგარეტ ეტვუდი ოფრედის წერის მანერისათვის ქმნის ინტროსპექტიულ და არასწორხაზოვან თხრობის სტილს. ერთის მხრივ, ოფრედი წარსულის ენით იხსენებს წარსულს, ხოლო აწმყოს ენით საუბრობს აწმყო რეალობაზე. წარსული ენისათვის დამახასიათებელია ნაკლებად აკადემიური სტილი, დიალექტი, ყოველდღიური ენა, სლენგი, მაშინ, როდესაც აწმყო ენისათვის ოფრედი გამოიყენებს მეტად აკადემიურ, თეოლოგიური ტერმინოლოგიით დატვირთულ აკადემიურ ენას.

„მხევლის წიგნის“ დისტოპიურ თხრობაში გამოყენებული ენის მნიშვნელობის მეტი თვალსაჩინოებისათვის განვიხილავ მაგალითებს „მხევლის წიგნიდან“.

მაგალითი 2.2.1. სკრაბლი (Hulu Originals, 2017, *The Handmaid's Tale*, სატელევიზიო სერიალი, სეზონი 1, ეპიზოდი 2)



ოფრედი მეტაურთან თამაშობს სკრაბლს, რასაც მეტაფორული დატვირთვა აქვს, ვინაიდან ეს ორი სხვადასხვა სამყაროს წარმომადგენელი ერთმანეთს სიტყვებით, ენით უპირისპირდება. გამარჯვებულია ის, ვინც მეტად დახელოვნებულია სიტყვის

შექმნაში. მოცემული მეტაფორა ხაზს უსვამს იმ ფაქტს, რომ სიტყვას უდიდესი ძალა აქვს როგორც ზოგადად, ასევე რომელიმე რეჟიმის წინააღმდეგ. აღსანიშნავია ის ფაქტიც, რომ გილიადის რეჟიმი ენობრივ მანიპულაციაზეა აგებული: გამოიყენებენ თეოლოგიურ ტერმინოლოგიას, თითქოსდა ბიბლური იდეოლოგიის გასავრცელებლად. გილიადის რეჟიმი ენობრივ მანიპულაციას მიმართავს სოციალური წყობისა თუ პოლიტიკური იდეოლოგიის შესაქმნელად. ასე, მაგალითად: მხევლებს იმისდა მიხედვით მიენიჭებათ სახელი, თუ ვის კუთვნილებაშიც არიან ისინი. ამას ნიშნავს თავად ოფრედის სახელიც: ²¹“*Offred*”

გარდა ამისა, შექმნეს ისეთი ტერმინები, როგორიცაა:²²“*Unwomen*”/“*Unhaby*”

მეორეს მხრივ, სწორედ სკრაბლის თამაშისას შეძლებს ოფრედი და აიღებს გარკვეულ კონტროლს მეთაურის მის მიმართ დამოკიდებულებაზე.

მაშასადამე, ერთი შეხედვით, სკრაბლი უწყინარი თამაში ჩანს, თუმცა რეალურ ცხოვრებაში, ენას საზოგადოების სრულ კონტროლში მოქცევა შეუძლია. თუმცადა, სწორედ ენა იქცევა ხოლმე ამა თუ იმ სისტემის გატეხვის მთავარ იარაღად.

მაგალითი 2.2.2.

ოფრედი ამბობს: ²³“*The car is a very expensive one, a Whirlwind; better than the Chariot, much better than the chunky, practical Behemoth.*”

მოცემულ წინადადებაში სიტყვათა თამაში შემდეგნაირად მიმდინარეობს: მაშინ, როდესაც ჩერიოტი და ბეჰემოტი მანქანის სახეობას წარმოადგენენ, ისინი თითქოსდა ბიბლიურ ალუზიასაც ქმნიან. თუმცა, ქარიშხალი, ჩერიოტი და ბეჰემოტი წარმოადგენენ არა ალუზიას, არამედ მეტაფორას, ვინაიდან ავტორისეული გზავნილი მიმართულია არა მხოლოდ ბიბლური ფაქტებისაკენ, არამედ პროტაგონისტის რეალობასაც გამოხატავს.

²¹ „ფრედისა“ („მხევლის წიგნი“, 2020, „წიგნები ბათუმში“, მთარგმნელი: ანი კოპალიანი).

²² „გაუქმლება“ და „გაუქმარება“ („მხევლის წიგნი“, 2015, „წიგნები ბათუმში“, მთარგმნელი: ანი კოპალიანი).

²³ „მისი მანქანა ძალიან ძვირადღირებულია, ნამდვილი ქარიშხალი; სატარებლადაც გაცილებით კომფორტულია, ვიდრე გინდ ჩერიოტი, გინდ-ტლანქი ბეჰემოტი. (Atwood, 1985, *The Handmaid's Tale*, p. 17, ავტორის თარგმანი).

ქარბუქი მონომოდალური მეტაფორაა, რომელიც მანქანის სისწრაფეს უსვამს ხაზს.

ჩერიოტი (ინგ. „Chariot“) ნიშნავს როგორც მანქანის ერთ-ერთ სახეობას, ასევე ეტლს ინგლისურ ენაში. შესაბამისად, ჩერიოტს, როგორც ალუზიურ მეტაფორას, აქვს ორი დატვირთვა: მკითხველს აკავშირებს რეალობასთან, თანამედროვე სამყაროსთან, სადაც ადამიანები გამოიყენებენ ტექნოლოგიებს. მოცემული მნიშვნელობით, ჩერიოტი ერთგვარი ირონიის მატარებელიც არის, ვინაიდან, მაშინ, როდესაც გილიადის იდეა, თითქოსდა, ბიბლიურ იდეოლოგიაზეა აგებული და გმობენ კაცობრიობის ცივილიზაციისაკენ სწრაფვას, ისინი უარს არ ამბობენ სწორედ ამ ცივილიზაციის შექმნილ მიღწევებზე და ყოფით ცხოვრებაში მას აქტიურადაც გამოიყენებენ. ასეთია ქარზე უსწრაფესი მანქანა, რომელსაც მეთაური დააქროლებს. მეორეს მხრივ, ჩერიოტი ინგლისურად ეტლს ნიშნავს და ბიბლიური ალუზიის ჭრილში თუ განვიხილავთ, სწორედ ღმერთის ეტლის ხილვის შემდეგ ამალა ელია ცად. მოცემული მნიშვნელობით, მეტაფორა ასევე ირონიული შინაარსის მატარებელია, ვინაიდან მიუხედავად იმისა, რომ მეთაურს ამბიცია აქვს, თავი ელიას და სხვა ბიბლიურ პერსონაჟებს გაუტოლდეს, ამალდეს ცად, რეალურ ცხოვრებაში, ის ამას მხოლოდ და მხოლოდ იმ კაცობრიობის ცივილიზაციური მიღწევებით ცდილობს, რომელსაც ასე ებრძვის.

ბეჰემოტი ორი მნიშვნელობის მატარებელია და გამოხატავს, როგორც მანქანის სახეობას, ასევე ბიბლიურ ალუზიას. ბიბლიაში ბეჰემოტი დიდ და ძლევამოსილ მითოლოგიური ხმელეთის ცხოველად არის აღწერილი, რომელმაც მდინარე იორდანეს წყალი დალია. მოცემული მეტაფორა ხაზს უსვამს იმ ფაქტს, რომ ბიბლიური ბეჰემოტის მსგავსად, მეთაურმა ადამიანებს, როგორც წყალი, ისეთი სასიცოცხლოდ მნიშვნელოვანი წყარო წაართვა, როგორცაა: თავისუფლება.

მაგალითი 2.2.3.

ოფრედი ამბობს: ²⁴“*Nevertheless Moira was our fantasy. We hugged her to us, she was with us in secret, a giggle; she was lava beneath the crust of daily life.*”

²⁴ „მიუხედავად ყველაფრისა, მოირა იყო ის, ვინც ჩვენს წარმოსახვას ასაზრდოებდა. ჩვენ მისკენ მივილტვოდით, შეფარულად. ჩვენ მასთან ერთად ვხითხითებდით ჩვენს წარმოსახვაში. მოირა იყო

მოირა, როგორც პერსონაჟი, თავადვეა მეტაფორა. ის ოფრედის ახლო მეგობარია. მოირა წარსულ ცხოვრებაში აქტიური ფემინისტი იყო და ქალთა უფლებებისათვის იბრძოდა. გილიადის რეჟიმის გაბატონების შემდეგ, მოირას არასოდეს დაუყრია ფარხმალი და სისტემის წინააღმდეგ ბრძოლად განაგრძობს. მოირა, როგორც მეტაფორა, მხევლებისათვის იმედის, თავისუფლების, ბრძოლის სიმბოლოა. მანამ, სანამ მოირა ბრძოლისუნარიანია, გილიადი ვერასოდეს გაიმარჯვებს. მხევლები უჩუმრად შედიან მოირასთან წარმოსახვით დიალოგში და მასთან ერთად ხითხითებენ, დასცინიან რეჟიმს. ეს ხითხითი გილიადის რეჟიმს მნიშვნელობას უკარგავს და მხევლებს რეალობის შეგრძნებას უბრუნებს. რეალობის შეგრძნებას იმის შესახებ, რომ ის, რითაც ტვინს ურეცხავენ, ირაციონალურია. ის, რა რეალობაშიც ცხოვრობენ, უსამართლობაა. მოირა შედარებულია ლავას. მოირა არის კიდევ მიძინებული ლავა, რომელიც ერთ დღესაც ამოხეთქავს და გილიადის რეჟიმს ფერფლად აქცევს.

2.2.1. მეტაფორის როლი დისტოპიურ თხრობაში

მეტაფორა დისტოპიურ თხრობაში ენობრივი მანევრირებისა და მანიპულაციის ერთ-ერთ ხერხს წარმოადგენს. სტოქველი მიიჩნევს, რომ მეტაფორა გაცნობიერებულად იპყრობს ყურადღებას აღქმული მსგავსებისაკენ იმ ენით, რომელსაც ის იყენებს, როგორც გამოხატვის საშუალებას და კონცეფციით, რომელიც მოცემულმა ენამ უნდა მოახდინოს (Stockwell, 2000). საინტერესოა სტოქველის მოსაზრება მეტაფორის მნიშვნელობის შეცვლასთან დაკავშირებით. მას მიაჩნია, რომ შემოქმედებითი მეტაფორა კვდება, როდესაც ის კარგავს მის ძირეულ მნიშვნელობას. შემდეგ კი ამ მეტაფორას მეტაფორადაც აღარ მიიჩნევენ და ნაცვლად, დენოტაციურ მნიშვნელობას შეიძენს. ენაში მეტაფორის კვდომა გრძელვადიანი პროცესია, თუმცა ეს არის პროცესი, რომელიც დაჩქარებულად მიმდინარეობს დისტოპიურ თხრობაში არათანმიმდევრული ეფექტის შესაქმნელად. დისტოპიურ თხრობაში დიაქრონული ენის ცვლილების შედეგები წარმოდგენილია ისე, თითქოს ის უკვე დასრულებულია, ხოლო მისი სიუჟეტი მომავალზეა ორიენტირებული. დისტოპიური მეტაფორული ენა ხაზს ავლებს ენასა და მკითხველს შორის, ვინაიდან, მიუხედავად მოცემული

ჩვენი ყოფითი ცხოვრების მიღმა მიძინებული ლავა. (Atwood, 1985, *The Handmaid's Tale*, p. 4, ავტორის თარგმანი).

რეალობისა და ენობრივი ნორმების, მკითხველი იაზრებს, რომ მომავლის ამბავს კითხულობს. შესაბამისად, ენაც სხვაგვარ ფორმას იძენს. დისტოპიური თხრობის ავტორები დისტოპიურ, შემოქმედებით მეტაფორას ისე წარმოაჩენენ, თითქოს ის სიახლეს არ წარმოადგენს და ენაში ისედაც არსებობდა. თუმცადა, ტექსტში მოცემული დისტოპიური შემოქმედებითი მეტაფორები მკითხველისათვის ახალია, რომლებიც ტექსტის პერსონაჟებისაგან განსხვავებით, პირველად ახდენენ მათ დეკოდირებას. მეტი თვალსაჩინოებისათვის, განვიხილავ დისტოპიური შემოქმედებითი მეტაფორის მაგალითებს „მხევლის წიგნიდან“.

მაგალითი 2.2.1.1.

თვალი



გილიადში მისაღმებისა და დამშვიდობების ნიშნად შემდეგ ფრაზას გამოიყენებენ: ²⁵“*Under His Eye* “

ერთის მხრივ, მოცემული დისტოპიური შემოქმედებითი მეტაფორა ხაზს უსვამს გილიადის, როგორც თეოკრატიული მმართველობის სისტემის არსებობას. აღნიშნული ფრაზა მკითხველსა თუ მაყურებელში თეოლოგიურ განცდას ტოვებს, თუმცადა მისი იდენტური ეკვივალენტი არც ერთ რელიგიაში არ გამოიყენება. შესაბამისად, რომანის მთლიანი სიუჟეტური სურათი და ენის არქაული სტილი (რაც ბევრი თეოლოგიური ტექსტის გამოხატვის ფორმაა) მკითხველში ამარტივებს ინტერპრეტირების პროცესს. მოცემული შემოქმედებითი დისტოპიური მეტაფორა

²⁵ „თვალთა მისთა ჩრდილქვეშ“ („მხევლის წიგნი“, 2015, „წიგნები ბათუმში“, მთარგმნელი: ანი კოპალიანი).

შესაძლოა დეკოდირდეს, როგორც ღმერთი ყველაფერს ხედავს, ან ყველაფერი ის, რაც ხდება, ღმერთის ნებაა.

მეორეს მხრივ, თვალი გილიადის მოსახლეობას შეახსენებს, რომ მათ მუდმივად თვალყურს ადევნებენ და აკონტროლებენ. მათი თავისუფლება იმდენად შეზღუდულია, რომ სადაც არ უნდა გაიქცნენ, მაინც იპოვიან.

მაგალითი 2.2.1.2.ოფრედის ტატუ

ოფრედს, როგორც მხევალს, კოჭზე თვალის ტატუ აქვს მოხატული როგორც სიმბოლო მისი სოციალური სტატუსის. ოფრედი ეროვნული რესურსია. გამრავლების წყარო.

თვალი ტატუ მხევლების სხეულზე წარმოადგენს დისტოპიურ შემოქმედებით მეტაფორას იმის შესახებ, რომ ისინი გილიადის მეთაურების კუთვნილებები არიან. შესაძლოა მკითხველმა პარალელი გაავლოს წარსულ ისტორიულ ფაქტთან, როდესაც საკონცენტრაციო ბანაკებში ტყვეებისათვის რიცხვების (როგორც ნუმერაციის და შეზღუდული თავისუფლების სიმბოლო) ამოსვირინგება მიღებულ პრაქტიკას წარმოადგენდა.

მაგალითი 2.2.1.3.ოფრედის სახელი, როგორც პიროვნების იდენტობა

აღსანიშნავია ისიც, რომ მეტაფორის დეკოდირებისას მხედველობაში უნდა იქნას მიღებული ტექსტის გარეთ არსებული, მკითხველის რეალობა.

ოფრედი ამბობს: ²⁶“*My name isn't Offred, I have another name, which nobody uses now because it's forbidden. I tell myself it doesn't matter, your name is like your telephone number, useful only to others; but what I tell myself is wrong, it does matter.*”

სახელის მეტაფორა პიროვნული იდენტობის მნიშვნელობის მატარებელია. ხშირად, ადამიანები არც ფიქრობენ საკუთარი ინდივიდუალური სახელის მნიშვნელობასა და მის კავშირზე გარე რეალობასთან. თითქოს, ასეც უნდა იყოს.

²⁶ „ჩემი სახელი ოფრედი არ არის. მე სხვა სახელი მქვია, რომელსაც ახლა ადარავინ მეძახის, რადგან ახლა ეს აკრძალულია. საკუთარ თავს ვუძმეორებ, რომ ამას მნიშვნელობა არ აქვს. სახელი ტელეფონის ნომერივით არის. რა მნიშვნელობა აქვს როგორ მოგმართავენ. თუმცა, რასაც საკუთარ თავს ვუძმეორებ, არასწორია. სახელს მნიშვნელობა აქვს. (Atwood, 1985, *The Handmaid's Tale*, p. 84, ავტორის თარგმანი).

მაგრამ, რა მოხდება მაშინ, თუ ვიღაც მონიჭებულ იდენტობას ჩამოგვართმევს და ახალი იდენტობის ჩარჩოებში მოგვაქცევს?

სწორედ ამაზე დააფიქრებს სახელის მეტაფორა მკითხველსა თუ მაყურებელს.

დისტოპიურ ტექსტში შემოქმედებითი მეტაფორები ისეა მოცემული, თითქოს ენამ უკვე გაიარა სემანტიკური ცვლილებები და პერსონაჟები მათ ბუნებრივად იყენებენ. პერსონაჟები ტექსტის ენას ბუნებრივად იყენებ და ისე სჩანს, რომ მასში არსებული მეტაფორების ფუნქციას ვერ იაზრებენ, ვინაიდან მოცემული მეტაფორები მათთვის ყოველდღიურ სიტყვებს წარმოადგენენ, ხოლო მკითხველისათვის-საინტერპრეტაციო მეტაფორას. თუმცა, დისტოპიური შემოქმედებითი მეტაფორის დეკოდირებისას, მკითხველს უწევს არა მხოლოდ საკუთარი მოცემული ენის, არამედ პერსონაჟების ენის ინტერპრეტირება. მაშასადამე, დისტოპიური შემოქმედებითი მეტაფორის დეკოდირებისას მნიშვნელოვანია გათვალისწინებულ იქნას, როგორც რეალური, ისე გამოგონილი სამყაროები მოცემული ლინგვისტური კონსტრუქციის სწორად აღსაქმელად. შესაბამისად, შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ დისტოპიური შემოქმედებითი მეტაფორა ე.წ. მომავლის ენის შემადგენელი კომპონენტია. თუმცა, ნეოლოგიზმისაგან განსხვავებით, დისტოპიური შემოქმედებითი მეტაფორა კავშირს ინარჩუნებს როგორც არსებულ რეალურ, ისე გამოგონილი სამყაროს ენებთან.

აქვე, საინტერესოა მეტაფორის შექმნისა და ინტერპრეტირების რიდლისეული დახასიათება, რომელიც სამედიცინო-ფსიქოლოგიურ ჭრილში განიხილავს პროცესს. რიდლის მიხედვით, მეტაფორის შექმნა და ინტერპრეტირება ნეირო-წარმოსახვით პროცესთან არის დაკავშირებული. მეტაფორა ერთდროულად ააქტიურებს ტვინის სხვადასხვა არეალებს (Riddel, 2016). წარმოსახვითი ენის განვითარებისა და ინტერპრეტირებისათვის, როგორც წესი, ორზე მეტი ნეირო ზონის ჩართულობაა საჭირო. გარდა ამისა, ნეირო-წარმოსახვითი ინფორმაცია ააქტიურებს ტვინის ცენტრალურ ზონას, რომელიც, დეკოდირებისას, სენსომოტორულ პროცესს გადის.

მხატვრული ტექსტი ავტორის, როგორც სამყაროზე დამკვირვებლის შედეგს წარმოადგენს. იმისათვის, რომ სამყაროზე დაკვირვების შედეგად მიღებული აღმოჩენები გაგვიზიაროს, ავტორი გამოიყენებს ლამაზ და მომნუსხველ ენას. მეტაფორას კი ნებისმიერი ჩვეულებრივი კონცეფციის არაჩვეულებრივად

გადმოცემუს უნარი შესწევს. ქვემოთ მოცემული მაგალითი ნათლად აჩვენებს მეტაფორის, როგორც ჩვეულებრივი კონცეფციის არაჩვეულებრივი გზით გადმოცემის ფუნქციას.

მაგალითი 2.2.1.4.

დეიდა ლიდია ამბობს: ²⁷*“Not all of you will make it through. Some of you will fall on dry ground or thorns. Some of you are shallow-rooted. . . think of yourselves as seeds.”*

უნაყოფობისა თუ ნაყოფიერების აღსანიშნად, მოცემულ ციტირებაში გამოყენებულია ისეთი მეტაფორები, როგორიცაა ხმელი მიწა, ეკალბარდი, თესლი. ისე, რომ ენის არქაული სტილი, ბიბლიური ალუზიის ფონის შექმნა და კონცეფციის ირიბად გადმოცემის ხერხი ტექსტს მეტ სპეფიციურობასა და ემოციურ ელფერს სძენს.

2.2.2. მეტაფორა და სხვა სტილისტიკური ხერხები დისტოპიურ ტექსტში

ხშირად არსებობს არაერთგვაროვანი აზრი მეტაფორის, შედარებისა და სიმბოლოს მხატვრულ ტექსტში სტილისტური ანალიზის პროცესში. შედარება, შესაძლოა, იყოს კულტურული და მხატვრული. საინტერესოა თითოეული მათგანის დანიშნულების განსაზღვრება იმისათვის, რომ უფრო ნათლად მოვახდინოთ მათი ფუნქციის მნიშვნელობა მხატვრულ ტექსტში.

სტილისტიკური ხერხი, როგორც სალიტერატურო, ისე სასაუბრო ენაში, წარმოსახვითი ფუნქციის მატარებელია. კოლინსის ლექსიკონის მიხედვით, ხატოვანი ენა განმარტებულია, როგორც გამოხატვის ფორმა, სადაც სიტყვებს არ გააჩნიათ მათი ავთენტური მნიშვნელობა და ტექსტში წარმოდგენილნი არიან, როგორც მრავალ სიტყვათა ერთიანობა.

(<https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english>).

სიმბოლო ბერძნულ და ლათინურ ენებზე ნიშნავს ნიშანს (<https://www.merriam-webster.com/>). წლების წინ, ადამიანები მას გამოიყენებდნენ გრძნობების, ფიქრების,

²⁷ “ყველა თქვენგანი როდი გახდება ამის ღირსი. ზოგიერთი ხმელ მიწაზე გაგებული ეკალბარდით არის. ნიადაგში ფესვის გადგმა რომ უჭირს. დაიხსომეთ: თქვენ ხართ ის თესლი, რომელიც ანაყოფიერებს.” (Atwood, 1985, *The Handmaid’s Tale*, p. 88, ავტორის თარგმანი).

ცხოვრებისა და სიკვდილის ფენომენის გამოსახატად. სიმბოლო განიმარტება, როგორც საკომუნიკაციო ელემენტი, რომელიც განიზრახავს კომპლექსურად წარმოადგინოს, ან ჩაანაცვლოს ადამიანი, ობიექტი, ჯგუფი, ან იდეა (<https://www.britannica.com/>).

სიმბოლო გამოიყენება, როგორც მეტყველების ფიგურა, რომელიც ტექსტს ესთეტიურობას სძენს და გარდა მისი სალიტერატურო მნიშვნელობისა, გააჩნია ხატოვანი მნიშვნელობაც (Shaw, 1972).

შო სიმბოლოს განმარტავს როგორც მეტყველების ფიგურას, რომელიც გამოიყენება რაიმე სხვა მნიშვნელობის გამოსახატად. უფრო კონკრეტულად, სიმბოლო არის სიტყვა, ფრაზა თუ სხვა გამონათქვამი, რომელსაც გააჩნია კომპლექსური, ასოციაციური მნიშვნელობა. მაგალითად: პოეზიაში ხშირად გამოიყენება ვარდი, როგორც სილამაზის სიმბოლო, თეთრი დროშა-როგორც მშვიდობის და ა.შ.

პერინი მიიჩნევს, რომ სალიტერატურო სიმბოლო არის მეტყველების ფიგურა, რომელიც დამატებითი მნიშვნელობის მატარებელია (Perin, 2000). შესაძლოა რაიმე ობიექტს, ადამიანს, გარემოებას, ქმედებას ჰქონდეს სალიტერატურო მნიშვნელობა ამბავში და ამასთან, ის გამოხატავდეს სხვა, დამატებით მნიშვნელობასაც.

ქვემოთ წარმოგიდგენთ ფართოდ გამოყენებული სიმბოლოების მაგალითებს:

ხეს სხვადასხვა სიმბოლური დატვირთვა აქვს ლიტერატურაში. ის შესაძლოა იყოს ზრდისა და უკვდავების სიმბოლო. მითოლოგიაში კი ხე აკრძალვასთან არის დაკავშირებული, ერთგვარი დაკარგული სამოთხე. ასევე, ბიბლიაში მოსე ხის მეშვეობით იკვლევს გზას.

ზღვა უმანკოებისა და სიწმინდის სიმბოლოა. მითოლოგიასა და თეოლოგიაში გმირები თუ მოციქულები ბავშვობაში განიბანებიან ზღვაში იმისათვის, რომ განიწმინდონ.

უდაბნო სულის თავისუფლებას გამოხატავს. იესო ორმოცი დღე სწორედ უდაბნოში გადის. სულის წვრთვით, მასზე კონტროლს, ანუ, თავისუფლებას მოიპოვებს.

ცეცხლი რელიგიასა და მითოლოგიაში სიწმინდის სიმბოლოა. მას თაყვანს სცემენ ზოროასტრიზმის მიმდევრები, მოსე, ბუდა და ა.შ.

სიმბოლოები ადამიანის ცხოვრების სხვადასხვა ასპექტით გამოიხატება. სიმბოლოები უხვად გვხვდება როგორც პროზაში, ასევე პოეზიაში, ეპიკურ პოემებსა და ალეგორიებში. სიმბოლოები შემდეგ კატეგორიებად შეგვიძლია დავყოთ: ზოგადი, ინდივიდუალური, გამომხატველობითი, სამახსოვრო, საკრალური (Perin, 2000).

ზოგადი სიმბოლოს მნიშვნელობა ყველასათვის ნაცნობი და ცხადია. ასე მაგალითად, წყარო ახალგაზრდობის სიმბოლოა.

ინდივიდუალურ სიმბოლოს წარმოადგენს ის, რომელსაც თავად პროზაიკოსი თუ პოეტი ქმნის და განსხვავებით ზოგადი სიმბოლოსგან, ინტერპრეტატორისათვის მათი დეკოდირება შედარებით რთულია.

გამომხატველობითი სიმბოლო დამახასიათებელია კონკრეტული სფეროს არეალისათვის. მაგალითად, ელექტრონული ფოსტის მისამართში გამოყენებული ნიშნები.

სამახსოვრო სიმბოლო გამოხატავს რეალურ მოვლენებს, რომლებიც წარსულში დასამახსოვრებელ ფაქტს უკავშირდება.

საკრალური სიმბოლო გამოიყენება მითებსა და წეს-ჩვეულებებში.

იმისათვის, რომ განვიხილოთ სიმბოლო მხატვრულ ტექსტში, საჭიროა მათი ზოგადი კონცეფციის განსაზღვრა. სიმბოლოს, როგორც წესი, სტაბილური და მდგრადი მნიშვნელობა აქვს.

პერინი მიიჩნევს, რომ სიმბოლოს ინტერპრეტირებისას, მკითხველმა უნდა გაითვალისწინოს შემდეგი ფაქტორები:

1. თავად ამბავი წარმოადგენს გასაღებს თხრობაში ჩადებული სიმბოლოს განსაზღვრისათვის. ეს ნიშნავს იმას, რომ ტექსტში სიმბოლური ფენომენი, შესაძლოა, მოცემული იყოს გამეორებით, ხაზგასმითა და ადგილმდებარეობით;

2. მხატვრული ტექსტის სიმბოლოს მნიშვნელობა განისაზღვრება მთლიანი ამბის კონტექსტით. ეს ნიშნავს იმას, რომ სიმბოლოს მნიშვნელობის ინტერპრეტირება უნდა მოხდეს თავად ტექსტის შიგნით და არა მის გარეთ;

3. ტექსტში მოცემულ სიმბოლოს, გარდა სიტყვის ავთენტურის, უნდა გააჩნდეს დამატებითი მნიშვნელობა (Perin, 2000).

ყურადღებას გავამახვილებ ქვემოთ მოცემულ სიმბოლოს ორ მაგალითზე „მხევლის წიგნიდან“.

მაგალითი 2.2.2.1. სარკე

გილიადში მეთაურების სახლებში მხოლოდ თითო სარკეა. სარკეს სიმბოლური დატვირთვა გახლავთ ის, რომ მასში ვიხედებით და საკუთარ იდენტობას ვხედავთ. ხოლო, გილიადში, მაშინ, როდესაც ადამიანები კოლექტიური პრინციპით არიან დაყოფილი სხვადასხვა სოციალური კლასის წარმომადგენლებად, სარკეში ჩახედვის ფუნქციაც დაკარგულია. აღსანიშნავია ისიც, რომ სარკე შესაძლოა გამოყენებულ იქნას, როგორც ბრძოლის იარაღი, ამიტომ, მისი რაოდენობაც შეზღუდულია.

მაგალითი 2.2.2.2. ყვავილები

„მხევლის წიგნი“ ყვავილების განსაუთრებული სიმბოლური დატვირთვა აქვთ. ყვავილები ხშირად არის აღნიშნული როგორც წიგნი, ასევე სატელევიზიო სერიალშიც ინტერიერის განუყოფელ ნაწილს წარმოადგენს. ყვავილები ნაყოფიერებისა და სილამაზის სიმბოლოა. მაგალითად, ზოგჯერ მეთაურების ცოლები ყვავილებიან კაბებს იცვამენ იმისათვის, რომ მიმზიდველად გამოიყურებოდნენ. გარდა ამისა, „მხევლის წიგნი“ ხშირად გაიჟღერებს ყვავილი: ტიტა, რაც მისი ფერითა თუ ფუნქციით, პირდაპირ კავშირშია მხევლებთან. ტიტა, მხევლის გილიადში მინიჭებული მისიის მსგავსად, სიკვდილისა და ფუნქციის მატარებელი ყვავილია.

მაშ, სიმბოლო მეტაფორისა და შედარებისაგან იმით განსხვავდება, რომ მას არ აქვს შედარების ფუნქცია, მაგრამ ასოციაციურად წარმოადგენს სიტყვის ორზე მეტ მნიშვნელობას.

მეორეს მხრივ, კულტურული/მხატვრული შედარების ინტერპრეტირება, მეტაფორის მსგავსად, დაკავშირებულია ინტერპრეტატორის მსოფლმხედველობასა

და ცხოვრებისეულ გამოცდილებასთან. მეტაფორასა და კულტურულ/მხატვრულ შედარებას ხატოვან და სალიტერატუროენაში განსხვავებული მნიშვნელობა აქვთ. მაგალითისათვის, განვიხილოთ შემდეგი წინადადებები:

მაგალითი 2.2.2.3. მეტაფორა

28 „I know why there is no glass, in front of the watercolor of blue irises, and why the window only opens partly and why the glass in it is shatterproof. It isn't running away they're afraid of. We wouldn't get far. It's those other escapes, the ones you can open in yourself, given a cutting edge.“

გაქცევის მეტაფორით ოფრედი სუიციდის სხვადასხვა ხერხებს ახსენებს. გარდა ამისა, მხევლების პირდაპირ მნიშვნელობით გაქცევა გილიადს არ აღელვებს, რადგან მათ მაინც დაიჭერენ. არსებობს მეორე გაქცევა, სუიციდი, რაც ყველაზე მეტად აშფოთებს რეჟიმს, ვინაიდან რესურსს კარგავენ.

მაგალითი 2.2.2.4. მხატვრული შედარება

29 „Janine was like a puppy that's been kicked too often.“

ჯენინი ლეკვთან არის შედარებული, რომელიც ხშირი ფიზიკური ანგარიშსწორებით მოათვინიერეს. ასეთია მხევლის ცხოვრება გილიადში.

შედარებას ენაში სხვადასხვა ფუნქცია აქვს. მის პირველ ფუნქციას წარმოადგენს ეფექტური და ლაკონური კომუნიკაციის დამყარება. ხოლო, მეორე ფუნქცია-კოგნიტურია. შედარების ფუნქციონირებისათვის საჭიროა კონცეფციის ძირითადი წყაროსა და მიზნის გამოცალკევება და ორ კონცეფციას შორის მსგავსებების შედარება. არსებობს სხვადასხვა სახის შედარება: სტერეოტიპული, შემოქმედებითით, სტანდარტული, ინდივიდუალური.

²⁸ „ვიცი, რატომაც არ არის ეს აკვარელით მოხატული ლურჯი ზამზახი მინაში ჩასმული. ისიც ვიცი, ეს უმსხვრევადი მინის ფანჯარა სანახევროდ რატომაც იღება. მათ ჩვენი გაქცევის არ ეშინიათ. შორს მაინც ვერ წავალთ. ეს სულ სხვა გაქცევაა. ის, რასაც მხოლოდ საკუთარ თავში თუ შეძლებ. ასე განვითარდა ბოლო დროს მოვლენები.“ (Atwood, 1985, *The Handmaid's Tale*, p. 5, ავტორის თარგმანი).

²⁹ „ჯენინი იმ ლეკვს გავდა, რომელსაც მეტისმეტად ხშირად უთავაზებენ ხოლმე წიხლებს. (Atwood, 1985, *The Handmaid's Tale*, p. 14, ავტორის თარგმანი).

კვლევაში ყურადღებას გავამახვილებ შედარების ორი ძირითადი სახეობაზე: კულტურული და მხატვრული.

კულტურული შედარების შემთხვევაში, მსგავსება ორ კონცეფციას შორის პირდაპირ არის გამოხატული და გამოიყენება შედარების ფორმები.

მაგალითი 2.2.2.5. კულტურული შედარება

³⁰ *"We would exchange remedies and try to outdo each other in the recital of our physical miseries; gently we would complain, our voices soft and minor key and mournful as pigeons in the eaves throughs."*

მოცემულ ეპიზოდში პირდაპირ არის აღწერილი, თუ როგორ ცდილობენ მხევლები ერთმანეთის მხარდაჭერას და მათი დამფრთხალი ბუტბუტი მტრედების სევდიან ღულუნთან არის შედარებული.

მეორეს მხრივ, მხატვრული შედარების შემთხვევაში, მსგავსება ორ კონცეფციას შორის ირიბად არის გამოხატული, ასე, მაგალითად:

მაგალითი 2.2.2.6. მხატვრული შედარება

³¹ *"Ofglen is shoving through the women in front of us, propelling herself with her elbows, left, right, and running towards him... scream comes from somewhere, like a horse in terror."*

მოცემულ ეპიზოდში ინტერპრეტატორმა თავად უნდა გამოიტანოს დასკვნა იმის შესახებ, თუ რას გამოხატავს შედარება. რთული მისახვედრი არ არის, რომ დამფრთხალ ცხენთან შედარება შიშის ემოციას გამოხატავს, თუმცა ეს არა პირდაპირ, არამედ ირიბად არის აღწერილი.

მაშასადამე, კულტურული შედარება შეიცავს გადმოცემის აპარატს, ტენორს, მაკავშირებელ სიტყვებსა და მსგავსებას შორის დეტალებს. ხოლო მხატვრული

³⁰ „მას შემდეგ, რაც სანუგეშო მზერას გავცვლიდით, ერთმანეთს საკუთარ ფიზიკურ უსუსურებაში ვეჯიბრებოდით. ჩუმად თუ დავიჩივლებდით, ყველაზე ხმადაბალ, სევდიან მინორულ ნოტაზე. ისე, როგორც სახურავში გამომწყვდეული მტრედები. (Atwood, 1985, *The Handmaid's Tale*, p. 40, ავტორის თარგმანი).

³¹ „ოფგლენი ჩვენს წინ მდგარ ქალებს ხელს კრავს და გზას იკვლევს. იდაყვებს მარჯვნივ და მარცხნივ იქნევს და მისკენ გარბის...სადღაცედან ხმა ისმის, თითქოს ცხენი დააფრთხესო.“ (Atwood, 1985, *The Handmaid's Tale*, p. 262. ავტორის თარგმანი)

შედარება შეიცავს გადმოცემის აპარატს, ტენორსა და მაკავშირებელ სიტყვებს, მაგრამ არა მსგავსებას შორის დეტალებს.

როგორც უკვე აღვნიშნე, ხშირად, ინტერპრეტატორისათვის რთულია მეტაფორისა და შედარების ერთმანეთისაგან გარჩევა. მეტი თვალსაჩინოებისათვის, განვიხილავ მეტაფორისა და შედარების მომდევნო მაგალითებს.

მაგალითი 2.2.2.7. მხატვრული შედარება

³²“*She walks demurely, head down, red-gloved hands clasped in front, with short little steps like a trained pig’s, on its hind legs.*”

ოფრედი მისი საყიდლების მეწყვილეს-ოფგლენს მოკრძალებულ, დამფრთხალ არსებად ახასიათებს და მის სიარულის მანერას გაწვრთნილ ღორს ადარებს. აქვე, საინტერესოა მოცემულ ეპიზოდში ერთი დისტოპიური რომანის მეორე დისტოპიურ რომანთან (³³„ცხოველების ფერმა“) ალუზიური კავშირი.

მაგალითი 2.2.2.8. მეტაფორა

³⁴“*I would not be able to stand it, I know that; Moira was right about me. I’ll say anything they like, I’ll incriminate anyone. It’s true, the first scream, whimper even, and I’ll turn to jelly, I’ll confess to any crime, I’ll end up hanging from a hook on the Wall.*”

ოფრედი ხაზს უსვამს თავის მერყევ და სუსტ ბუნებას და საკუთარ თავს მეტაფორულად ჟელედ მოიხსენიებს.

მაშასადამე, შედარების მაგალითში ნათლად ჩანს, რომ ორი ობიექტის შედარება ხდება ექსპლიციტურ ჭრილში. ხოლო მეტაფორის შემთხვევაში, კონცეფცია ირიბად არის გადმოცემული ერთი სიტყვის მეშვეობით და თავად მკითხველმა უნდა

³² „კრძალებით დააბიჯებს, თავჩაღუნული, წითელ ხელთათმანებში გახვეული ხელი ხელს გადაუფსკვნიას, მოზომილ ნაბიჯებს დგამს, თითქოს უკანა ფეხებზე შემდგარი გაწვრთნილი გოჭი იყოს.“ (Atwood, 1985, *The Handmaid’s Tale*, p. 29, ავტორის თარგმანი)

³³ Orwell, 1945, *Animal Farm*

³⁴ „ვიცი, მეტს ვეღარ გავუძლებდი; მოირა მართალი აღმოჩნდა ჩემს შესახებ. იმას ვიტყვი, რასაც მიბრძანებენ, ნებისმიერს დავასმენ, თუ დამჭირდება. მართლაც, საკმარისია ერთი დაყვირება, თუნდა, წამოკნავლება, და მაშინვე ჟელედ ვიქცევი, ნებისმიერ დანაშაულს ვაღიარებ და სიცოცხლეს კედლის სახრჩობელაზე დავასრულებ“. (Atwood, 1985, *The Handmaid’s Tale*, p. 133, ავტორის თარგმანი).

მოახდინოს მისი კონტექსტისა და ფონური ცოდნის საფუძველზე სწორად ინტერპრეტირება.

2.2.3. მეტაფორის კატეგორიები „მხევლის წიგნში“

სიტყვა-„მეტაფორა“ ბერძნულიდან მომდინარეობს ('Metaphorein') და ნიშნავს გადატანას (<https://www.merriam-webster.com/dictionary/metaphor>). მეტაფორის პირველი განსაზღვრება არისტოტელეს ეკუთვნის და მას განმარტავს როგორც ორ მოცემულობას შორის მსგავსების აღქმას მაშინ, როდესაც შედარების ფორმა სრულიად განსხვავებული ობიექტით გვაქვს მოცემული (Aristotle, 1917).

მეტაფორა ორი სხვადასხვა ფენომენის შედარებაა, რომლებიც ერთსა და იმავე კონცეპტის მატარებლები არიან. მეტაფორა სიმბოლის მსგავსია, თუმცა მას არ გააჩნია შედარების ფორმა და ირიბად გადმოსცემს ავტორის გზავნილს. მაგალითისათვის განვიხილავ კიდევ ერთ ეპიზოდში გამოყენებულ მეტაფორას.

მაგალითი 2.2.3.1.

³⁵ *“We are containers; it’s only the inside of our bodies that are important. The outside can become hard and wrinkled.”*

კონტეინერის ძირეული მნიშვნელობა რაიმეს სათავსო და შესანახია. მოცემულ კონტექსტში კი კონტეინერი გამოყენებულია მხევლების ფუნქციის მეტაფორად. მსგავსად კონტეინერის, მათი მთავარი დანიშნულებაც ბავშვის მუცლით ტარება და შემდეგ ამქვეყნად მოვლინებაა.

მეტაფორა ხატოვანი გამოხატვის ფორმაა, რომლის სახითაც სიტყვა თუ ფრაზა იცვლის ძირეულ მნიშვნელობას. შო განმარტავს მეტაფორას, როგორც მეტყველების ფიგურას, რომელიც მიმართულია ადამიანის, იდეისა თუ ობიექტისაკენ და ირიბად გადმოგვცემს ავტორის სათქმელს (Shaw, 1972). მეტაფორა წარმოადგენს დაფარულ გზავნილს, ანალოგს, რომლის გადმოცემაც და ინტერპრეტირებას შემოქმედებით თუ წარმოსახვით პროცესებთან არის დაკავშირებული.

³⁵ “ჩვენ კონტეინერებად ვიქცით. მათ მხოლოდ ჩვენი სხეულის შიგთავსი ადარდებთ, მიუხედავად მისი გაუხეშებული და დანაოჭებული გარსის” (Atwood, 1985, *The Handmaid’s Tale*, p. 170, ავტორის თარგმანი).

ნიუმარკი მეტაფორას განმარტავს, როგორც ხატოვან გამოხატვის ფორმას, ფიზიკური სიტყვის ტრანსფორმირებულ მნიშვნელობას, აბსტრაქციის გაპიროვნებას, სიტყვის კოლოკაციას იმ მნიშვნელობის გამოსახატად, რომელსაც მოცემული ფიგურა, ავთენტურად, არ შეიცავს (Newmark, 1988). მეტაფორა შესაძლოა იყოს ერთსიტყვიანი, ან ვრცელი (კოლოკაცია, იდიომა, წინადადება, ანდაზა, ალეგორია, შემოქმედებითი ტექსტი). ნიუმარკის მიხედვით, მეტაფორის ძირითადი მიზანია აზრის უფრო ზუსტად და მკაფიოდ გამოხატვა გაცილებით უფრო კომპლექსური და არტისტული ფორმით, ვიდრე ეს სიმბოლურის არის დამახასიათებელი. მეტაფორა მხატვრულ ტექსტს მეტად მიმზიდველს ხდის, იპყრობს მკითხველის ინტერესს და მასში ემოციურ ფიქრებს აღძრავს. შედარებისმსგავსად, მეტაფორა შესაძლოა იყოს იმპლიციტური, მეორეს მხრივ ის მსგავსია მეტონიმის, ვინაიდან მკითხველს მოსწყვეტს რეალობას და ხატოვან სამყაროში ამოგზაურებს. სხვადასხვა ლინგვისტების მიერ მეტაფორის სხვადასხვაგვარი კატეგორიზაცია მოხდა.

არისტოტელე მეტაფორის შემდეგ კატეგორიზაციას ახდენს: მარტივი, ორმაგი, გამოყენებითი, უცხო, ყოფითი და გამოუყენებადი.

ბრეკი მიიჩნევს, რომ მეტაფორის ორი კატეგორია არსებობს: ლექსიკური და რეგულარული (Broeck, 1981). ლექსიკური მეტაფორის კატეგორია მოიცავს ლექსიკურ ერთეულებს, რომლებმაც დაკარგეს სიტყვის ძირეული მნიშვნელობა და ერთგვარ ენობრივ მინიშნებად იქცნენ.

რეგულარული მეტაფორის კატეგორია მოიცავს ენაში არსებულ მეტაფორებს, რომლებსაც მარტივად განმარტავენ.

ნიუმარკი მეტაფორის ხუთ სახეობას აღწერს: კონვენციური მეტაფორა, კლიშე, ფუძისეული, აწმყოს და ინდივიდუალური (Newmark, 1988).

კონვენციური მეტაფორა არის მეტაფორა, რომელიც კარგავს მის კონოტაციურ ფუნქციას და გამოიყენება, როგორც არაფიგურალური ენა. ეს კატეგორია მოიცავს როგორც დროისა და სივრცის კონცეფციას, ისე ადამიანის აქტივობის. ამ ტიპის მეტაფორას წარმოადგენს მეტაფორული სურათი, მეტონიმია. მეტაფორული სურათის მაგალითად შეგვიძლია განვიხილოთ: „ნათება“ (*'shining'*), რომელიც მეტაფორად შესაძლოა გამოხატავდეს უზენაესის მნიშვნელობას. მეტონიმის ნიმუშად შესაძლოა

განვიხილოთ: „გვირგვინი“ (*'crown'*), რომელიც, როგორც წესი, ძალაუფლებას გამოხატავს. კონვენციური მეტაფორის მესამე კატეგორიის მაგალითად კი შეგვიძლია განვიხილოთ ფრაზა: „საქმე სიკვდილ-სიცოცხლეს ეხება“ (*'a matter of life and death'*), რაც გამოიყენება მაშინ, როდესაც გარემოებები უკიდურესად სერიოზული და მნიშვნელოვანია.

კლიშე მეტაფორა წარმოადგენს მეტაფორას, რომელიც იმდენად ხშირად გამოიყენება, რომ ფიგურალურ მნიშვნელობას კარგავს. კლიშე მეტაფორის გამოხატვის ფორმა ისეთია, რომ ინტერპრეტატორისათვის თვალნათლივ ჩანს მისი უჩვეულო ბუნება. კლიშე მეტაფორის მაგალითად შეგვიძლია მოვიყვანოთ: „მტკნარი სიცრუე“ (*'a transparent lie'*), რომელიც გამოხატავს რაიმეს, რაც აშკარა ტყუილია.

თუმცადა, მხატვრულ ტექსტში, კონვენციური და კლიშე მეტაფორების განმასხვავებელ ნიშნებს თავად მკითხველი და ეპოქა აწესებს. კონვენციური მეტაფორა სასაუბრო ენაში იმდენად გამჯდარია, რომ მკითხველისა თუ მსმენელისათვის ის სრულიად მისაღებია. ხოლო კლიშე მეტაფორა გაფერმკრთალებისაკენ გარდამავალ ფაზას გადის, შესაბამისად, ის მკითხველსა თუ მსმენელში ნაკლები პოპულარობით სარგებლობს, ვინაიდან აღარც გამოხატვის ორიგინალური ხერხის კატეგორიას მიეკუთვნება და ჯერ არც ენის შესისხლხორცეებული ნაწილია. მეტი თვალსაჩინოებისათვის, წარმოგიდგინთ კონვენციური და კლიშე მეტაფორის მაგალითებს „მხეველის წიგნიდან“.

მაგალითი 2.2.3.2.. კონვენციური მეტაფორა

ოფრედი ამბობს: ³⁶ *“When the window is partly open – it only opens partly – the air can come in and make the curtains move.”*

ფანჯარა, როგორც მეტაფორა, არა მხოლოდ მხატვრულ ტექსტში, არამედ მხატვრობაში, კინემატოგრაფიასა თუ ყოველდღიურ ენაში, თავისუფლებისა და იმედის მნიშვნელობის მატარებელია. შესაბამისად, ოფრედის ოთახის ფანჯარა, როგორც არა მხოლოდ თავისუფლების, არამედ თავისუფლების შეზღუდვისა (ვინაიდან ის სანახევროდ დაკეტილია) და ამასთან, იმედის მეტაფორის

³⁶ „როდესაც ფანჯარა ნახევრად ღიაა, ცხადია, მხოლოდ ნახევრად იღება, შემოსული ჰაერი ფარდებს აფრიალებს“. (Atwood, 1985, *The Handmaid's Tale*, p. 3, ავტორის თარგმანი).

ინტერპრეტირების პროცესი, მკითხველისათვის სრულიად ბუნებრივია. მკითხველისათვის ფანჯარა მსგავსი შინაარსის მატარებელია როგორც ყოფით ცხოვრებაში, ასევე ხელოვნებაში მიღებული გამოცდილების შედეგადაც. ყოფით ცხოვრებაში ფანჯარა, როგორც თავისუფლების შეზღუდვა, შესაძლოა, ასოცირდეს ციხის საკანთან-ფანჯარაზე გაკრული გისოსები. ხოლო ხელოვნებაში, როგორცაა დეკორაცია სცენაზე, მხატვრობა, მუსიკის ტექსტი, ფანჯარა გამოიყენება შესაძლებლობებისა და იმედის გზად. აქედან გამომდინარე, ფანჯარა, იქცა კონვენციურ მეტაფორად, ვინაიდან, მიუხედავად იმისა, რომ გამოიყენება მხატვრულ ტექსტში, ყოფით ცხოვრებაშიც (ყოველდღიურ სასაუბრო ენაში) დამკვიდრდა და ამასთან, მისი გამოყენება თუ ინტერპრეტირება ავტორისა თუ მკითხველისათვის, სრულიად ბუნებრივ პროცესს წარმოადგენს.

მაგალითი 2.2.3.3. კლიშე მეტაფორა

ოფრედი ამბობს: ³⁷ *“Perhaps he was merely being friendly. Perhaps he saw the look on my face and mistook it for something else. Really what I wanted was the cigarette.”*

მოცემულ ეპიზოდში სიგარეტი თავისუფლების მეტაფორას გამოხატავს. თუმცა, მისი ინტერპრეტირებისა და მეტაფორის რომელიმე კატეგორიის მიკუთვნებისას, უნდა გავითვალისწინოთ მკითხველის ეპოქა, ამ ეპოქის ღირებულებები და ყოფითი რეალობა. მაშინ, როდესაც მეოცე საუკუნის კინო თუ ლიტერატურა ხშირად გამოიყენებს სიგარეტს, როგორც თავისუფლების მეტაფორად, ოცდამეერთე საუკუნეში გამოხატვის ამ ფორმამ მნიშვნელობა საგრძნობლად დაკარგა, ვინაიდან არსებულ რეალობაში მკითხველის ყოფითი ცხოვრება შედგება ღირებულებებისაგან, რომლის ერთ-ერთ უმთავრეს ამოცანას ჯანსაღი ცხოვრება წარმოადგენს. მიუხედავად იმისა, რომ „მხეველის წიგნის“ სიუჟეტში მხეველების ერთ-ერთ შეზღუდვას სიგარეტიც წარმოადგენს, რაც თავისუფლების შეზღუდვას გულისხმობს, მკითხველისათვის სიგარეტს, როგორც მეტაფორას, დაკარგული აქვს რეპუტაცია. მაშინ, როდესაც თანამედროვე მკითხველის ყოველდღიურობა შედგება არაერთი სხვადასხვა ფორმის მოწოდებისაგან თამბაქოს მოხმარების, როგორც მანვე ჩვევისაგან გათავისუფლების

³⁷ „შესაძლოა, ის უბრალოდ მეგობრულად მექცეოდა. შესაძლოა, ჩემს სახეზე აღბეჭდილი მზერა რაღაც სხვად მოთარგმნა. ერთადერთი, რაც მინდოდა, იყო სიგარეტი.“ (Atwood, 1985, *The Handmaid's Tale*, p. 6, ავტორის თარგმანი).

აუცილებლობაზე, სიგარეტი ასოცირდება არა თავისუფლებასთან, არამედ ჩვევასთან, რომელიც საზიანოა. შესაბამისად, შესაძლოა, კლიშე მეტაფორა მკითხველისათვის სიუჟეტსა და კონტექსტზე დაყრდნობით საკმარისი იყოს იმისათვის, რომ მოახდინოს ავტორის გზავნილის სწორად ინტერპრეტირება, თუმცა მას დაკარგული აქვს რეპუტაცია და ვერ გამოიწვევს იმ ემოციურ უკუეფექტს, რისთვისაც ის შეიქმნა.

კულტურული მეტაფორა არის მეტაფორა, რომელიც გარკვეული კულტურისათვის არის დამახასიათებელი. დასავლეთ, კერძოდ, ინგლისურენოვან კულტურაში, ხშირად შევხვდებით შემდეგ გამონათქვამს: *'The idea struck fear into their hearts.* („ამის გაფიქრებაზეც შიშით გული გაუსკდათ“). მაგალითში ნათლად ჩანს, რომ ინტერპრეტატორი სწორად მოახდენს მოცემული გამონათქვამის მიღმა ჩადებული ემოციური მდგომარეობის აღქმას. ფუძისეული მეტაფორა დინამიურია და საზოგადოება ქმნის. ამ ტიპის მეტაფორა კოლოკალურ და არაფორმალურ ენაში გვხვდება, მაგ. *'groovy haircut'* (მოდის კვილი ვარცხნილობა), რაც ნიშნავს ძალიან მოდურს, ან ამაღელვებელს.

მხატვრული მეტაფორა არის მეტაფორა, რომელსაც თავად ავტორი/მოსაუბრე ქმნის მხატვრული ტექსტისა თუ ზეპირსიტყვიერებაში. შესაბამისად, მსგავსი ტიპის მეტაფორა სრულ სიახლეს წარმოადგენს. მაგალითად შეგვიძლია განვიხილოთ შემდეგი წინადადება: *„ბაღის სუნთქვა მესმის“* (*'I hear the sound of a garden breathing'*), რაც ნიშნავს, რომ ბუნება დინამიური და ცოცხალია.

2.2.4. მეტაფორის ქვეკატეგორიები „მხეველის წიგნში“

სადისერტაციო ნაშრომის ერთ-ერთ მიზანს დისტოპიურ თხრობაში გამოვლენილი მეტაფორების კატეგორიების/ქვეკატეგორიებისა და მათი ინტერპრეტირების პრობლემების კვლევა წარმოადგენდა. მეტიც, თვისობრივი მახასიათებლებისა და ფუნქციური დატვირთვის საფუძველზე, მეტაფორებს თვისობრივი სახელები მიენიჭათ.

შემდეგ მაგალითებში წარმოგიდგენთ კვლევის შედეგად გამოვლენილ მეტაფორის ნაირსახეობებს:

მაგალითი 2.2.4.1. ტრანსფორმირებული დისტოპიური მეტაფორა

სადისერტაციო ერთ-ერთ ³⁸ქვეთავში თავისუფლებისა და ბედნიერების გამომხატველი მეტაფორის მაგალითად მოყვანილია „ბალი“, რომელიც არა მხოლოდ ალუზიურად უკავშირდება ედემს, არამე მეტაფორულად გამოხატავს ინდივიდუალური კომფორტის ზონის, თავისუფლების და ამის საპირისპიროდ, მეთაურის ცოლის რადიკალურად განსხვავებული ბალის თანაარსებობას ერთ სივრცეში. მოცემული მეტაფორა არ წარმოადგენს ალუზიას, რადგან ის ერთზე მეტი კონცეპტისა თუ ასოციაციის მატარებელია. აქვე, აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ მაშინ, როდესაც თავისუფლების მეტაფორად წიგნში „ბალი“ გამოიყენება, სატელევიზიო სერიალში მას წყალი ანაცვლებს. სატელევიზიო სერიალში ოფრედი, ნაცვლად მისი ბალის, ხშირად იხსენებს, ან ესიზმრება წყალი, რომელიც ოკეანის სახით არის წარმოდგენილი. კერძოდ, ოჯახი: ქმარ-შვილი, რომლებიც ოკეანეში უდარდელად ბანაობენ. გარდა ამისა, წყალს „მხევლის წიგნის“ სატელევიზიო სერიალში აქვს ერთგვარი განწმენდის ფუნქცია. თუმცა, ამ შემთხვევაში პირდაპირი ალუზია ხდება ბიბლიური წყლის დატვირთვასთან. მაშასადამე, წერილობითი მონომოდალური მეტაფორა, ვიზუალურ მონომოდალურ მეტაფორად სრულიად სხვა ფორმით ტრანსფორმირდება ისე, რომ იგივე გზავნილის -თავისუფლების იდეის მატარებელია.

მაგალითი 2.2.4.2. . მულტიმოდალური, ტრანსფორმირებული დისტოპიური მეტაფორა (Hulu Originals, 2021, The Handmaid's Tale, სატელევიზიო სერიალი, სეზონი 4, ეპიზოდი 3.).

³⁸ 2.1.3. დისტოპიური ტექსტის ზოგადი მიმოხილვა



„მხევლის წიგნის“ სატელევიზიო სერიალის ერთ-ერთ ³⁹ეპიზოდში, მხევლები, მაშინ, როდესაც დეიდა ლიდიას გადაჰყავს, გაქცევას ახერხებენ.

გაქცევის, თავისუფლების და გადარჩენის იდეად კი მატარებელია მოცემული, როგორც მულტიმოდალური, ტრანსფორმირებული მეტაფორა. მოცემული მეტაფორა მულტიმოდალურია, რადგან მიზანი და წყარო სხვადასხვა საშუალებით არიან გამოხატული და მოიცავს ვიზუალურ, აუდიო და ვერბალურ სფეროებს (Forceville, 2006). მეტიც, გაქცევის სცენას და მატარებელს, რომლის იქეთ მხევლებმა უნდა გადააღწიონ, თან ახლავს მუსიკა, რომლის ტექსტი და მელოდიაც თავისუფლებისათვის ბრძოლას სხვა რაკურსით წარმოგვიდგენს. მუსიკის ტექსტი შემდეგი შინაარსის მატარებელია:

⁴⁰*“Cracked eggs*

Dead birds, scream as they fight for life,

“დამსხვრეული კვერცხები,
მკვდარი ჩიტები,
ყვირიან, რადგან სიცოცხლისათვის იბრძვიან,
სიკვდილის მოახლოებას ვგრძნობ, მის სასტიკ თვალებს ვხედავ,
მთელ ამ წესრიგს, ერთ დღესაც, ჩავყლაპავთ” (Radiohead, Street Spirit, ავტორის თარგმანი).

I can feel death, can see its beady eyes,

All these things into position all these things we'll one day swallow whole.”

სიმღერის ტექსტი ეხმაურება არა მხოლოდ მოცემულ ეპიზოდს, არამედ „მხველის წიგნის“ ამბავს, როგორც მთლიანობაში, ასევე ცალკეული პერსონაჟების ყოფასაც.

დამსხვრეული კვერცხები და მკვდარი ჩიტები თავად მხველების მეტაფორაა: კონტინერები, გამრავლების წყარო, კრუხები, რომლებიც წიწილებს ჩეკენ. თუმცაღა, ტექსტში კვერცხები დამსხვრეულია, რაც ნიშნავს იმას, რომ მხველებმა გადაწყვიტეს, დაამსხვრიონ თავს მოხვეული მისია და დაიწყონ ბრძოლა. მკვდარი ჩიტები ასევე მხველების მეტაფორაა, ვინაიდან მათ საკუთარი სახელი, როგორც იდენტობის გამომხატველი ფორმაც კი წაართვეს. შესაბამისად, მკვდრები არიან. სიკვდილი როგორც გილიადის, ასევე გაქცევის მცდელობისას, მოახლოებული ხიფათის მეტაფორა. რაც შეეხება წესრიგს და მის ჩაყლაპვას, გილიადის მოჩვენებითი წესრიგი და ჰარმონია, ხორცშესხმული ჯოჯოხეთია, რომლის წინააღმდეგ, ერთ დღესაც აუცილებლად გაილაშქრებენ. ზუსტად ისე, როგორც ამას, მოცემულ ეპიზოდში, მხველები აკეთებენ. სწორედ ისენი იქნებია ის, ვინც ამ ბოროტ რეჟიმს ჩაყლაპავენ.

შესაბამისად, მოცემულ ეპიზოდში თავისუფლების კონცეფცია წარმოდგენილია ვიზუალური (მატარებელი), აუდიო (მუსიკა) და ვერბალური ⁽⁴¹⁾მუსიკის ტექსტი სფეროს სახით.

გარდა ამისა, მატარებლის მეტაფორა, სატელევიზიო სერიალიდან, კავშირს ამყარებს ძალიან შორს, თავად წიგნის პირველი თავის მონაკვეთთან. მეტიც,

დისერტაციის მეორე თავის ერთ-ერთ ⁴²ქვეთავში განხილული მაქვს მაგალითი, სადაც გაქცევა სუიციდის მეტაფორად არის გამოყენებული. შესაბამისად, წიგნის მეტაფორამ სატელევიზიო სერიალში არა მხოლოდ გამოხატვის ფორმა, არამედ კონცეფციისა და ხასიათის ტრანსფორმირებაც მოახდინა. მაშინ, როდესაც გაქცევა წიგნში სუიციდთან, სიკვდილთან ასოცირდება და პესიმისტური ხასიათის მატარებელია, ვიზუალურმა გამოხატვის სფერომ მისი შინაარსობრივი

⁴² 2.2.2., მაგალითი 2.2.2.3.

ტრანსფორმირება მოახდინამატარებლის მეტაფორის სახით ოპტიმისტური ხასიათი შეიძინა.

მაშასადამე, მეტაფორა, გარდა იმისა, რომ გადმოსცემს ავტორის ამა თუ იმ განზრახვას, იდეას და კონცეფციას, ემოციური ხასიათის მატარებელია და შესაძლოა იყოს ოპტიმისტური, პესიმისტური, მანიპულატორული, სენტემენტალური და ა.შ.

მაგალითი 2.2.4.3. გაპიროვნებული დისტოპიური მეტაფორა

როგორც უკვე აღვნიშნე, მხევლის წიგნში, ელიტარული კლასის გარდა, ადამიანებს საკუთარი სახელები და იდენტობა ჩამოართვეს. თუმცადა, ელიტარული კლასის წარმომადგენლებსაც გარკვეული ტიტულები მიაკუთვნეს, რომლითაც მათ მოიხსენიებენ. „მხევლის წიგნში“ შემდეგი ტიტულებითა თუ სახელებით მოხდა ადამიანთა სოციალური კლასიფიკაცია: მხევალი, ცოლი, მართა, დეიდა, გაუქალურებული, მცველი და ა.შ.

ყოველი მათგანი კონკრეტული შინაარსისა თუ ფუნქციის მატარებელია. ყოველი მათგანი ქვია არა ერთ რომელიმე ადამიანს, არამედ ადამიანთა ჯგუფებს. მოცემული წოდებების მიხედვით, მარტივი ხდება ფუნქციებისა და დანიშნულების გარკვევა. შესაბამისად, წოდებებმა გაპიროვნებული მეტაფორის სახე მიიღეს. ასე, მაგალითად: მხევალი ნაყოფიერების მეტაფორაა, ცოლი- სიწმინდის, მართა-მსახურების, დეიდა-განმანათლებლის, გაუქალურებული-უნაყოფობის, მცველი-დამცველის.

მაშასადამე, დისტოპიურ თხრობაში შემოქმედებითი მეტაფორა, კონტექსტის გათვალისწინებით, შესაძლოა გახდეს გაპიროვნებული მეტაფორა, რადგან ის ერთბაშად მოიცავს არა მხოლოდ რომელიმე ერთ კონცეფციას, არამედ კონცეფციას, პერსონაჟსა და მის ფუნქციას ამბავში.

2.3. მეტაფორა მეტამოდერნისტულ ტექსტში

2.3.1. მინიატურა და მეტამოდერნისტული ტექსტი

სადისერტაციო ნაშრომის კვლევის მიზანს წარმოადგენს მეტაფორის ფუნქციონირების მახასიათებლების დადგენა მეტამოდერნისტულ ტექსტში და მისი ინტერპრეტირების პრობლემების განსაზღვრა. საინტერესოა მეტამოდერნისტული

ტექსტისროგორც ჟანრის მიმოხილვა და მისი აქტუალობის მნიშვნელობის დადგენა თანამედროვე სამყაროში.

თანამედროვე ციფრულ ეპოქაში მინიატურული ნოველების პოპულარობა თანდათან იზრდება. ძალიან მოკლე ნოველებზე მოთხოვნის ზრდის პასუხად, ავტორებში მოთხოვნების მასშტაბის მკვეთრი შემცირება შეინიშნება, რაც გამოიხატება, მაგალითად, მინიატურებში. თუმცა, ამერიკაში ჩამოყალიბდა ერთი გამორჩეული ჟანრი, რომელსაც “⁴³flash fiction“ ეწოდა.

ტერმინი: “flash fiction” ჯეიმს ტომასმა შექმნა 1992 წელს, რომელიც გულისხმობდა 750 სიტყვიანი მოთხოვნების ჟანრს (Thomas & Shapard, 2006). თუმცა, თავად მინიატურის ჟანრის გამუდმებით განვითარებისა და ევოლუციის გამო, მცირე მოთხოვნის სიტყვები მერყეობს 50-დან 1000-მდე, ან 75-დან 1500 სიტყვამდე. მეტიც, მინიატურის ფორმისა და სტილისათვის დამახასიათებელია სხარტი, თავშესაქცევი, ირონიული, სატირული, სასაცილო, კონტრასტული, სევდიანი, ქაოტური და არაპროგნოზირებადი ხასიათი (Thomas & Shapard, 2006). უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ მინიატურას სხვადასხვა კულტურებში სხვადასხვა სახელით მოიხსენიებენ. მაგალითად, ნოველა, პროზა-პოეზია, მცირე მოთხოვნა, მიკრო მოთხოვნა და მას ჩინეთში ჯიბეში ჩასადებ საკითხავსაც კი უწოდებენ. გარდა ამისა, მინიატურა მოიცავს ისეთ ჟანრებს, როგორებიცაა: ფოლკლორული და არატრადიციული ზღაპრები, საშინელებათა, სამეცნიერო ფენტეზი, იგავი, მონოლოგები, ეპისტოლი, მისტერიები, მითი, რომანსი, პროზა პოეზია, მაგიური რეალიზმი, ფუტურიზმი, სიურეალიზმი, დადაიზმი და პოსტმოდერნიზმი (Casto, 2015). მინიატურას შესაძლოა ქონდეს ჟურნალის კითხვარის, კვლევის კითხვარის ან სატელეფონო შეტყობინების ფორმაც.

როგორც უკვე აღვნიშნე, მინიატურა, საშუალოდ, 750 სიტყვისაგან შედგება. თუმცა, მეტამოდერნისტულ ტექსტში შესაძლოა, სიტყვათა ოდენობა აღწევდეს 50-დან 1500-მდე. მეტამოდერნისტული ტექსტი არის ე.წ. ჰიბრიდული სტილის ჟანრი, რომელშიც გაერთიანებულია ლექსი და თხრობა ამა თუ იმ ცხოვრებისეული ეპიზოდის აღსაწერად. დაახლოებით ისე, როგორც ფოტოგრაფი იღებს და გვიჩვენებს კადრებს. მეტამოდერნისტულ ტექსტშიდაცული არ არის სიუჟეტის თანმიმდევრობა,

⁴³ მინიატურის ერთ-ერთი სახეობა

ვინაიდან მისი მიზანი მნიშვნელოვანი ინფორმაციის მეტად მცირე ფორმით გადმოცემაა. მეტამოდერნისტული ტექსტისავტორები განზრახ აბუნდოვანებენ სიუჟეტს, რათა მკითხველი ბოლომდე იყოს ჩართული ტექსტის ინტერპრეტირებაში. ბუნდოვანია მოთხრობის პერსონაჟები, მოვლენები, სცენები და გარემო, რაც მკითხველისგან, ინტერპრეტირების პროცესში, ფანტაზიის მეტ ჩართულობას მოითხოვს. შესაბამისად, ხატოვანი გამონათქვამების ინტერპრეტირებისას, მკითხველს უწევს საკუთარ ფონურ ცოდნასა და აღქმებს მიმართოს. ჩვეულებრივ, მინიატურისათვის ასევე დამახასიათებელი მოულოდნელი დასასრული (Penny, 2014).

მეტამოდერნისტული ტექსტი, როგორც ჟანრი, ჩამოყალიბების პროცესშია და მსგავსი ჟანრის მიმართ განსაკუთრებული ინტერესი 21-ე საუკუნეშია შესამჩნევი. ტექნოლოგიების განვითარებამ და ციფრულმა ერამ მეტამოდერნისტული ტექსტისგანვითარებას მეტად შეუწყო ხელი. ინტერნეტი ერთგვარ მედიუმად იქცამეტამოდერნისტული ტექსტის, ავტორსა და საზოგადოებას შორის. ეს განაპირობა იმან, რომ უამრავი მოთხრობა ქვეყნდება ონლაინ ჟურნალებში, ბლოგებში, საიტებში და გაზეთებში (Penny, 2014). კრიტიკოსები ელვა მეტამოდერნისტული ტექსტის პოპულარობის ზრდას ინტერნეტის ეპოქას მიაწერენ და ფიქრობენ, რომ მომავალში ის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ჟანრად ჩამოყალიბდება ლიტერატურაში. გარდა ამისა, მეტამოდერნისტული ტექსტის პოპულარობის ზრდას განაპირობებს მისი მინიატურული ფორმა, დროისა და ძალისხმევის დაზოგვის შესაძლებლობა მკითხველისათვის (Shapard, 2012).

მეტამოდერნიზმი, როგორც ტერმინი, დაამკვიდრეს ტიმოთეუს ვერმიულენმა და რობინ ვან დენ აკერმა და განიმარტება როგორც ჟანრი, რომელიც არ ეწინააღმდეგება მოდერნიზმსა თუ პოსტმოდერნიზმს. ამის ნაცვლად ის მათ შორის სივრცეს იკავებს და მისი მთავარი საკითხებია: კლიმატური ცვლილებები, ფინანსური კრიზისი, ტერორისტული თავდასხმები, ციფრული რევოლუცია და ამ ყველაფერს ახალი რომანტიული ფორმით გამოხატავენ (Vermeulen & Akker, 2017).

თუმცა, პირველად ტერმინი: „მეტამოდერნიზმი“ 1975 წელს იქნა გამოყენებული ლიტერატურული ტექნიკის აღსაწერად, რომელიც ამერიკულ ლიტერატურაში აღმოცენდა 1950-იანი წლებიდან (Stoev, 2022). თავდაპირველად მეტამოდერნიზმსა და

მოდერნიზმს შორის კავშირს ხედავდნენ როგორც მოდერნისტული მეთოდის ერთგვარი განახლება იმისათვის რომ მოდერნისტების ინტერესები გამოხატულიყო. გარდა ამისა, მეტამოდერნიზმი მიიჩნეოდა როგორც პოსტმოდერნიზმის ერთგვარი გამოვლინება (Stoev, 2022).

მეტამოდერნიზმის, როგორც ტერმინის ერთგვარი დამკვიდრება მოახდინეს ვერმიულენმა და აკერმა მაშინ, როდესაც ის პირველად გამოიყენეს თავიანთ თეორიაში (Vermeulen & Akker, 2017). ისინი თვლიდნენ, რომ ორიათასიანი წლები ხასიათდება ტიპური მოდერნისტული პოზიციების განახლებით, რომელიც აერთიანებს 1980-1990-იანი წლების პოსტმოდერნისტულ მიდგომებსაც. ვერმიულენი და აკერი მიიჩნევენ, რომ მეტამოდერნისტული ცნობიერება მოიცავს ერთგვარ ინფორმირებულ გულუბრყვილობასა და პრაგმატულ იდეალიზმს და ახასიათებს კულტურული გამოვლინებები მიმდინარე გლობალურ მოვლენებთან დაკავშირებით, როგორცაა კლიმატური ცვლილებები, ფინანსური კრიზისი, პოლიტიკური არასტაბილურობა, ციფრული რევოლუცია და ა.შ. (Vermeulen & Akker, 2017). ვერმიულენი და აკერის მიხედვით რელატივიზმის, ირონიისა და პასტიშის პოსტმოდერნისტული კულტურა ჩანაცვლდა აზროვნებით, რომელიც მოიცავს პრობლემის აქტუალობის დემონსტირებას, ჩართულობას და თხრობას ირონიული გულწრფელობით (Vermeulen & Akker, 2017).

თავად ტერმინის პრეფიქსი: „მეტა“, მომდინარეობს პლატონის მეტაქსიდან, რაც მოიცავს ურთიერთსაპირისპირო მოძრაობას. შესაბამისად, ვერმიულენმა და აკერმა მეტამოდერნიზმს გრძნობების სტრუქტურა უწოდეს, რომელიც მოქცეულია მოდერნიზმსა და პოსტმოდერნიზმს შორის (Vermeulen & Akker, 2017). მეტიც, მეტამოდერნიზმი ფუნქციონირებს მოდერნისტულ ენთუზიაზმსა და პოსტმოდერნისტულ ირონიას, იმედსა და მელანქოლიას, გულუბრყვილობასა და ცოდნას, ემპათიასა და აპათიას, გაერთიანებასა და დაყოფას, ტოტალიტარულსა და ფრაგმენტულს შორის (Vermeulen & Akker, 2017). უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ გარდა აქტუალური გლობალური პრობლემებისა, მეტამოდერნიზმის ძირითადი საკითხებია სიყვარული, რწმენა, ადამიანი. ვერმიულენი და აკერი მიიჩნევენ, რომ ნეორომანტიკული მიდგომები მეტამოდერნიზმში გამოიწვია ხელოვანებში ჩვეულებრივი, ეპიზოდური ამბების არაჩვეულებრივი გზით აღწერის სურვილმა.

ნეორომანტიკული მეთოდები მეტამოდერნიზმში ჩვეულებრივს გადააქცევს მისტიკად, ამოუხსნელ ამბად (Vermeulen & Akker, 2017). ამ გზით, ხელოვანები მიისწრაფვიან ახალი მომავლისაკენ, რომელიც თვალთახედვის არეალიდან დიდი ხნის განმავლობაში დაკარგულიყო. მაშასადამე, მეტამოდერნიზმი არის ერთგვარი ონტოლოგიური შინაარსის მატარებელი და წარმოადგენს ღია წყაროს, რომელმაც შესაძლოა კონტექსტუალიზება მოახდინოს ან აღწეროს ჩვენს ირგვლივ მიმდინარე მოვლენები როგორც პოლიტიკურ, ეკონომიკურ, ასევე ხელოვნების სფეროებში (Vermeulen & Akker, 2017). როგორც უკვე აღვნიშნე, მეტამოდერნისტული ტექსტი არის პოეზიისა და პროზაული თხრობის ჰიბრიდული ნაზავი. მას ასევე უწოდებენ პროზა-პოეზიასაც და საჭიროებს ნელ, კონცენტრირებულ წაკითხვას, რადგან ერთმა უყურადღებოდ დატოვებულმა სიტყვამაც კი, შესაძლოა, მთლიანად შეცვალოს მოთხრობის არსი (Ferguson, 2010; Shapard, 2012). კრიტიკოსები მიიჩნევენ, რომ ვინაიდან მეტამოდერნისტული ტექსტისათვის დამახასიათებელია ბუნდოვანება, მისი მკვეთრი განმარტება რთულია (Ferguson, 2010). მეტამოდერნისტული ტექსტი გამიზნულად არის ატიპიური, ექსცენტრიული, ექსპერიმენტული და მისი შინაარსი დამოკიდებულია ენის კოლოკაციებზე (Ferguson, 2010).

განვიხილოთ მეტამოდერნისტული ტექსტის შემდეგი ექვსსიტყვიანი მაგალითები:

მაგალითი 2.3.1.1. ⁴⁴ *“Apple?” “No.” “Taste!” “ADAM?” Oh God.”*

მაგალითი 2.3.1.2. ⁴⁵ *“Megan’s baby: John’s surname, Jim’s eyes.”*

მაგალითი 2.3.1.3. ⁴⁶ *“The Earth? We ate it yesterday.”*

მაგალითი 2.3.1.4. ⁴⁷ *“Longed for him. Got him. Shit.”*

მოცემული მაგალითები ნათლად წარმოაჩენენ მეტამოდერნისტული ჟანრის ძირითად ტენდენციებსა და თემატიკას. მათი თხრობის ტონი მოიცავს ერთგვარ გულუბრყვილო ირონიას და წარმოაჩენს გლობალურად აქტუალურ საკითხებს.

⁴⁴ “ვაშლი?” „არა.“ „გასინჯე!“ „აღამ?“ ო, ღმერთო.“ (Lodge, 1977, ავტორის თარგმანი).

⁴⁵ “მეგანის ბავშვი: ჯონის გვარი, ჯიმის თვალები.” (Armitage, 1989, ავტორის თარგმანი).

⁴⁶ „დედამიწა? გუშინ შევჭამეთ“ (Martel, 2004, ავტორის თარგმანი).

⁴⁷ “ერთ კაცს ვესწრაფოდი. მივაღწიე. ჯანდაბა.” (Atwood, 1986, ავტორის თარგმანი).

უფრო დეტალურად კი, დევიდ ლოჯის ტექსტი მოიცავს ეგზისტენციალიზმის თემატიკას. მიუხედავად სიტყვების სიმწირისა, მკითხველი მარტივად ახდენს სიუჟეტის აგებას, რაც ძირითადი სიტყვებისა და დეტალების აგებითაა შესაძლებელი. მაგალითად, ადამი, ვაშლი, გასინჯე, ბიბლიურ ალუზიებს ქმნის ადამთან, ევასთან, მომაკვდინებელი ცოდვის ჩადენასთან (რაც ვაშლის დაგემოვნებით მოხდა), ღმერთთან და, საბოლოოდ, დაკარგულ სამოთხესთან. შედგება რელიგიური, მითიური, გენდერული თემატიკის ელემენტებისაგან და ექვსი სიტყვით აღწერს კაცობრიობის მუდმივ „ყოფნა-არყოფნის“ დილემას.

საიმონ არმიტიჯის ტექსტი მოიცავს სიყვარულის, ადამიანებს შორის ურთიერთობის თემატიკას. მეგანის ბავშვის გვარისა და თვალის ფერის დეტალების გათვალისწინებით, სიუჟეტის აგება მარტივია: მეგანს შვილი ეყოლა სხვა კაცისაგან, მაგრამ დაქორწინდა სხვაზე. უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ მკითხველი სრულიად თავისუფალია მეგანის ცხოვრებაზე ააგოს მისი სუბიექტური სიუჟეტი თუ ვერსია. შესაძლოა, მეგანი ქვრივია, ქმარს დაშორდა, ქმარს უღალატა და სხვა მრავალი. მიუხედავად ამისა, მოცემული ტექსტის ძირითადი თემატიკა მოიცავს ოჯახს, ადამიანებს შორის ურთიერთობებსა და კვლავ ეგზისტენციალურ საკითხებს, ვინაიდან, მეგანის ბავშვი იბადება რეალობაში, რომელიც მას არ აურჩევია. შესაბამისად, მის ბედს, შესაძლოა, განაპირობებდეს შემთხვევითობა, ბედი, ღმერთი, გარემო, რომელშიც იბადება და იზრდება და სხვა მრავალი დეტალი.

რაც შეეხება იან მარტილის ტექსტს, მისი მთავარი თემატიკაა გლობალური ეკოლოგიური პრობლემები. რამოდენიმე სიტყვიან ტექსტში ისეთი დეტალები, როგორებიცაა დედამიწა, შეჭმა, გუმინ, გვადლევს საშუალებას, ავაგოთ სიუჟეტი და ინტერპრეტირება მოვახდინოთ ავტორის გზავნილის. ცხადია, ავტორის მოთხრობა ერთგვარი გამაფრთხილებელი გზავნილია კაცობრიობისათვის. ადამიანი ანადგურებს გარემოს, რომელშიც ის ცხოვრობს. რა მოხდება მაშინ, თუ დედამიწას ბოლომდე „შეეჭამთ“, გავანადგურებთ და აღარ იარსებებს იმ ფორმით, რა ფორმითაც ჩვენ მისგან სარგებელს ვიღებთ. გარდა ამისა, შემთხვევითი არ არის, რომ ავტორი ამბობს: „ჩვენ“ და არა „შენ“, „მე“, „მან“, ვინაიდან გლობალურ ეკოლოგიურ კატასტროფაში ბრალეულობა ყველა ადამიანს მიუძღვის. აღსანიშნავია მოთხრობაში მოცემული დროც. მარტილი ამბობს: „გუმინ“, რაც ასევე გამაფრთხილებელი

გზავნილია, რომ აწმყო, რომელშიც ვცხოვრობთ, ჩვენი ქმედებები აწმყოში იქცევა წარსულად, რომლებმაც, შესაძლოა, ფატალური შედეგები გამოიწვიოს მომავალში კაცობრიობისათვის.

მარგარეტ ეტვუდის ტექსტის მთავარი თემატიკა სასიყვარულო ურთიერთობები, ადამიანის ბედნიერებისაკენ სწრაფვა და იმედგაცრუებაა. ტექსტი მოიცავს ერთგვარ გულუბრყვილო ირონიას, რაც მეტამოდერნისტული ჟანრისათვის ასე დამახასიათებელია. მასში მოცემული ელემენტები, როგორებიცაა: ვესწრაფვოდი, მივალწიე, ჯანდაბა, გვამლევს საშუალებას ავაგოთ სიუჟეტი, რომელიც მოიცავს შემდეგს: ადამიანი, რომელმაც, სავარაუდოდ, ყველაფერი გააკეთა იმისათვის, რომ მეორე ადამიანთან ყოფილიყო, მიზანს აღწევს, მაგრამ ამას მალევე მოსდევს სინანული. ეტვუდი მკითხველს საშუალებას აძლევს სიუჟეტს მოარგოს დამატებითი, სუბიექტური დეტალები: რამდენად ღირდა მიღწეული ბედნიერება თუ სიყვარულის ობიექტი ფასად, რომელიც ამბის პერსონაჟმა გაიღო? საინტერესოა ის ფაქტიც, რომ ხშირად, ბედნიერების მიღწევის პროცესი უფრო მეტად აბედნიერებს ადამიანს, ვიდრე თავად მიღწეული ბედნიერება. გამომდინარე აქედან, ეტვუდის ტექსტი მოიცავს ეგზისტენციალიზმის თემასაც. გარდა ამისა, მწერალი წარმოაჩენს ურთიერთობების სირთულესაც, ვინაიდან, ადამიანებს ურთიერთობის სხვადასხვა ეტაპზე სხვადასხვა პიროვნული მახასიათებლები გააჩნიათ, რაც, თანაცხოვრებაში, შესაძლოა წყვილის გაუცხოების მიზეზი გახდეს.

მოცემული მაგალითების განხილვის საფუძველზე ნათლად ჩანს, რომ მეტამოდერნისტული ტექსტის ინტერპრეტირება საინტერესო და კომპლექსური პროცესია და მის სპეციფიურ მახასიათებლებზე შემდეგ ქვეთავში ვისაუბრებ.

2.3.2. მეტამოდერნისტული ტექსტი როგორც ციფრული ლიტერატურული ჟანრი

დღესდღეობით მეტამოდერნისტული ტექსტის გამოქვეყნების ინტერესი უფრო და უფრო იზრდება მწერლებს, განმანათლებლებს, კრიტიკოსებსა და გამომცემლებს შორის. მიუხედავად იმისა, რომ მეტამოდერნისტული ტექსტი მზარდი პოპულარობით სარგებლობს, არსებობს სხვადასხვა მოსაზრებები იმის შესახებ, რომ

მხატვრული ტექსტის მოცულობა უნდა შეესაბამებოდეს მის შინაარსს და ორიენტირებული არ უნდა იყოს მხოლოდ მარკეტინგულ გათვლებზე. გარდა ამისა, მეტამოდერნისტული ტექსტი 21-ე საუკუნეში აქტიურად გამოიყენება სწავლებაშიც, ვინაიდან ის წარმოადგენს სწრაფად დაწერილ ტექსტს და მას მიმართავენ ინსტრუქციული მიზნებისათვის (Boyd, 2006). მინიატურა თუ მეტამოდერნისტული ტექსტი, როგორც ჟანრი, მარტივად დასაწერია ბავშვებისა და მოზარდებისათვის, ვინაიდან ის არ მოითხოვს კომპლექსურ სიუჟეტურ განვითარებასა და ბევრ პერსონაჟს. მეტიც, ახალგაზრდა თაობისათვის მეტამოდერნისტული ტექსტის დაწერა მეტად კომფორტულია, ვინაიდან მარტივია მისი ინტერნეტ სივრცეში გამოქვეყნება, რაც ხელს უწყობს მათი მოტივაციის ამაღლებას.

საინტერესოა პრაქტიკული კვლევა, რომელიც მწერლების, რედაქტორების, კრიტიკოსებისა და მკითხველების დაკვირვების შედეგად ჩაატარეს შაპარდმა და ტომასმა. კვლევის მიმდინარეობისას ექსპერტებს თხოვეს, წაეკითხათ და შეეფასებინათ საუკეთესო ელვა-მოთხრობები, რომლებიც ორ კატეგორიად დაყვეს: ელვა-მოთხრობა, რომელიც შედგებოდა 750 სიტყვისაგან და ელვა-მოთხრობა, რომელიც შედგებოდა 1500 სიტყვისაგან. კვლევის შედეგებმა აჩვენა, რომ ვრცელმა ტექსტმა უფრო მეტი დადებითი შეფასება მიიღო, ვიდრე მცირე მოცულობისამ (Thomas & Shapard, 2012). ეს, შესაძლოა, იმითაც აიხსნას, რომ ვრცელი ტექსტი მეტად ჰგავს ტრადიციულ მხატვრულ ტექსტს და შინაარსის სიმწირემ და ტრადიციული მხატვრული ფორმის დეფიციტმა ნაკლებად მიმზიდველი გახადა მცირე ტექსტი მკითხველისათვის.

1990-იანი წლებიდან ლიტერატურასა და ინტერნეტს შორის (როგორცაა სოციალური ქსელები და სხვა მედია საშუალებები) კავშირი მთავარი ინტერესის საგანი გახდა. ინტერნეტმა და სოციალურმა ქსელებმა მხატვრულ ლიტერატურაზე დიდი გავლენა მოახდინა და ხელი შეუწყო ისეთი მინიატურული მოთხრობების განვითარებას, როგორცაა მეტამოდერნისტული ტექსტი. საინტერესოა ის ფაქტიც, სწორედ სოციალური ქსელებისა და ციფრულმა ეპოქამ ხელახალი პოპულარობა შესძინა მეოცე საუკუნის ავტორებსაც. მაგალითად შეგვიძლია მოვიყვანოთ ერნესტ

ჰემინგუეის შემდეგი ექვსსიტყვიანი ელვა-მოთხრობა: ⁴⁸“*For sale: baby shoes, never worn.*”

ჰემინგუეის მოთხრობა განსაკუთრებით პოპულარული ინტერნეტ სივრცეში იქცა. მეტამოდერნისტული ტექსტის პოპულარობის ზრდა განაპირობა თანამედროვე ეპოქამ და ინტერნეტმა, ვინაიდან ნებისმიერი მწერლისათვის ხელმისაწვდომი გახდა მოთხრობის გამოქვეყნება, ხოლო მკითხველისათვის გამარტივდა მისი წაკითხვა. თანამედროვე სამყაროში მნიშვნელოვანია დრო და კომფორტი. მეტამოდერნისტული ტექსტის პოპულარობა განაპირობა იმანაც, რომ მისი ისეთი ტექნოლოგიებით წაკითხვა, როგორებიცაა: მობილური ტელეფონები, ელექტრონული წიგნი, მეტად მოსახერხებელი გახდა მკითხველისათვის. უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ სოციალურმა ქსელებმა: Facebook, Twitter, განსაკუთრებით ფართო გზა გაუხსნეს ლიტერატურას. ახლა უკვე მკითხველებს ტექსტის კითხვის შესაძლებლობა აქვთ მაშინაც კი, როცა მგზავრობენ, არიან რიგში და ა.შ. (Vermeulen & Akker, 2017).

მეტამოდერნისტული ტექსტის ციფრულ სივრცეში მოთხრობის ციფრულ სივრცეში ფუნქციონირების შემდეგი ტენდენციები გამოვლინდა:

1. ციფრული ლიტერატურული კრიტიკა

მეტამოდერნისტული ტექსტის ინტერნეტში პოპულარობამ ლიტერატურული კრიტიკა სხვა ეტაპზე გადაიყვანა. ვინაიდან მკითხველის რეაქცია, კრიტიკა თუ იდეები სწრაფადვე აისახება ინტერნეტ სივრცეში დიალოგების თუ ჯგუფების სახით, ეს მკითხველსა და ავტორს შორის ახალი სახის ურთიერთობას აყალიბებს, რასაც, შეიძლება, ვუწოდოთ მკითხველის შეფასების მოდელი ვირტუალურ სივრცეში. ეს კი იწვევს სრულიად სხვა მნიშვნელოვან გააზრებასა თუ ჩართულობას დღევანდელი უკუკავშირის კულტურაში. ცხადია, არსებობს გარკვეული შეკითხვები იმის შესახებ, თუ რამდენად მისაღებია ლიტერატურის ამ დონეზე თავისუფლება. ის, რომ დღეს ნებისმიერს შეუძლია წეროს, იკითხოს და გამოთქვას კრიტიკული ვარაუდები ამა თუ იმ ლიტერატურულ ნაშრომზე, შესაძლოა დასრულდეს იმით, რომ მხატვრულმა ლიტერატურამ მიიღოს არაჯანსაღი ფორმა (Vermeulen & Akker, 2017).

⁴⁸ “იყიდება: ბავშვის ფეხსაცმელი, უხმარი.” (Hemingway, 1954, ავტორის თარგმანი),

თუმცა, ხშირად, მწერლები მეტამოდერნისტულ ტექსტს წერენ გაზეთებისა და ჟურნალების მხატვრული ლიტერატურის სექციებისათვის, ან მათ თხოვენ, იყვნენ ჟიურის წევრები და შეაფასონ ინტერნეტ სივრცეში ჩატარებული წერის კონკურსების მონაწილეების ნაშრომები. მეტიც, სავარაუდოდ, ინტერნეტში მკითხველის შეფასების უკუკავშირი თავადვე ჩამოაყალიბებს ახალი რეგულაციების გარკვეულ ჩარჩოებს.

ცხადია, ინტერნეტისა და სოციალური მედიების ოკეანეში მინიატურული მოთხრობების ავტორებსა და კრიტიკოსებს სჭირდებათ კონტროლის გარკვეული ბერკეტები. შესაბამისად, ერთის მხრივ არსებობს ინტერნეტ რესურსები, რომლებიც საზოგადოებისათვის ხელმისაწვდომია, ხოლო, მეორეს მხრივ, არსებობენ ისეთი პროფესიონალი ავტორები და მკვლევარები, როგორებიც არიან მარგარეტ ეტვუდი, ჯოის კეროლ ოტსი, ჯეიმს კელმანი და ა.შ., რომლებიც აღიარებენ ახალ, მეტამოდერნიზმის ჟანრს (Vermeulen & Akker, 2017).

2. კონცეფციის ევოლუცია მეტამოდერნისტულ ტექსტში

ციფრული მედიის, როგორც საზოგადოების ერთ-ერთი მთავარი საკომუნიკაციო წყაროს ეპოქაში, მეტამოდერნისტული ტექსტი განიცდის ტრანსფორმაციას (Bell & Alber, 2019). ციფრული ეპოქა განაპირობებს იმასაც, თუ როგორ ვახდენთ მხატვრული ტექსტის აღქმასა და ინტერპრეტირებას. ბელი მიიჩნევს, რომ მეტამოდერნისტული ტექსტიწარმოადგენს მკითხველისათვის ერთგვარ კომპლექსურ ტექსტს, ვინაიდან ის მოიცავს ვერბალურ და არავერბალურ ელემენტებს და გადასცემს ამა თუ იმ თემატიკის შემცველ გზავნილს (Bell & Alber, 2019). შესაბამისად, მეტამოდერნისტული ტექსტიტექსტი ქმნის ფორმისა და შინაარსის უნიკალურ ნაზავს და სრულიად ახლებულად წარმოგვიდგენს თხრობის სტრუქტურას. გარდა ამისა, ციფრული მედია წყარო არა მხოლოდ მხატვრული ტექსტის განთავსების სივრცეა, არამედ ის აქტიურად მონაწილეობს ტექსტის მნიშვნელობის აგების პროცესში.

მეორეს მხრივ, რეტბერგი განიხილავს მეტამოდერნისტული ტექსტის მულტიმოდალურ ბუნებას და მიიჩნევს, რომ ციფრული მხატვრული ტექსტი მოიცავს ზღვა ინფორმაციას, რომელიც სხვადასხვა ვიზუალური თუ ვერბალური

ელემენტებით არიან წარმოდგენილნი (Rettberg, 2009). გარდა ამისა, ის მეტამოდერნისტული ტექსტის თხრობის სპეციფიკაზე ამახვილებს ყურადღებას და ციფრულ სივრცეში განთავსებულ ტექსტს სოციოკულტურული პერსპექტივიდან განიხილავს (Rettberg, 2009). რეტბერგი მიიჩნევს, რომ მეტამოდერნისტული ტექსტი წარმოადგენს ერთგვარ პლატფორმას, თავშესაქცევ და კრიტიკის შემცველ მოცემულობას ჩვენს საზოგადოებაში. მეტამოდერნისტული ტექსტის ავტორებსა და მკითხველებს აძლევს იმის შესაძლებლობას, რომ შეცვალონ საზოგადოებრივი წარმოდგენები (Rettberg, 2009).

მეტიც, მეტამოდერნისტულ ტექსტს, როგორც მხატვრული თხრობის ფორმას გააჩნია სოციოკულტურული ევოლუციის კვლევისა და ადამიანის ცნობიერში ჩაწვდომის უნიკალური თვისება (Rettberg, 2009). შესაბამისად, მეტამოდერნისტული ტექსტი წარმოადგენს არა მხოლოდ თხრობით მედიატორს, არამედ ის არის ერთგვარი კრიტიკული მედიუმი, რომელიც მკითხველს დინამიურ გამოცდილებას სთავაზობს;

3. მეტამოდერნისტული ტექსტი: ციფრული ეპოქის იდეალური ლიტერატურული ფორმა

მეტამოდერნისტული ტექსტისმრავალმხრივი ბუნება გამომდინარეობს მისი გავრცელების ფართო არეალიდან და ციფრული სამყაროს მოთხოვნის ფორმებიდან (Dufresne, 2018). დაფრესნი მიიჩნევს, რომ მეტამოდერნისტული ტექსტი წარმოადგენს ტექსტურ თხრობას, რომელიც იდეალურად ერგება ჩვენს მობილურ ცხოვრების წესს. მეტამოდერნისტული ტექსტი მოსახერხებელია ჩვენი ცვალებადი გრაფიკისათვის, ვინაიდან მისი წაკითხვა შესაძლებელია მობილურ ტელეფონებში, ტაბლეტებში, კომპიუტერში, შესაბამისად, ეს ლიტერატურა თანამედროვე მკითხველის საჭიროებებს აკმაყოფილებს (Dufresne, 2018). აღსანიშნავია ის, რომ თანამედროვე მკითხველისათვის, რომელიც მუდმივად უმკლავდება მრავალი საქმის ერთდროულად შესრულებასა და ზღვა ინფორმაციის გადამუშავებას, მეტამოდერნისტული ტექსტი წარმოადგენს ერთგვარ კომფორტულ ლიტერატურულ ჟანრს. ისმოიცავს საინტერესო და კომპლექსურ ამბებს ლიმიტირებული სიტყვების ოდენობით. თუმცა, აქვე უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ მიუხედავად მცირე მოცულობისა, მეტამოდერნისტული ტექსტია მოითხოვს მკითხველის მაქსიმალურ ჩართულობას და ქმნის ერთგვარ ბალანსს სწრაფ წაკითხვასა და გრძელვადიან

ინტერპრეტირებას შორის (Botha, 2016). მეტამოდერნისტული ტექსტი მკითხველს საშუალებას აძლევს სწრაფად აღიქვას თხრობის სტილი, სიუჟეტის შინაარსი და შემდეგ მოახდინოს ძირითადი თემებისა და ტექსტის არსის ინტერპრეტირება.

გარდა ამისა, მეტამოდერნისტული ტექსტის პოპულარიზაციას ხელი შეუწყობს სოციალურმა მედია საშუალებებმა, ვინაიდან გაიზარდა საზოგადოების მოთხოვნა ისეთ მხატვრულ ტექსტზე, რომელსაც თავისუფალ დროს, სწრაფად წაიკითხავენ (Lucht, 2014).

მიუხედავად სპეციფიური, ახალი მახასიათებლების, მეტამოდერნისტული ტექსტი მოიცავს ტრადიციულ ლიტერატურულ ფორმას, როგორცაა მნიშვნელობის გადმოცემა, ემოციების გამოწვევა და დამაფიქრებელი თხრობა (Lucht, 2014);

4. ინტერაქტიულობა

ციფრული მედიის ადაპტირების უნარმა და სიმარტივემ მკითხველს საშუალება მისცა მეტამოდერნისტულ ტექსტში სრული ჩართულობის, ვინაიდან ის მორგებულია მათ საჭიროებებსა და კომფორტზე (Gee & Hayes, 2011). შედეგად, მკითხველის უკუკავშირის თეორიამ, რომელიც მოიცავს მკითხველის როლს მნიშვნელობის ინტერპრეტირებაში, უდიდესი დატვირთვა შეიძინა. მაგალითად, პოსტებზე კომენტარების დაწერით, გაზიარებით, საკუთარი მოსაზრების გამოხატვითა და ონლაინ პლატფორმებზე ინტერაქციით, მკითხველი განავითარებს კითხვის გამოცდილებას, რაც, თავის მხრივ, განაპირობებს მეტამოდერნისტული ტექსტის, როგორც ციფრული ჟანრის განვითარების პერსპექტივებს (Gee & Hayes, 2011). ციფრული სივრცე მკითხველს საშუალებას აძლევს, თავადვე იყვნენ ტექსტის გამავრცელებლები და მომხმარებლები. ეს უნიკალურობა ინდივიდებს საშუალებას აძლევს ერთსა და იმავე დროს დაიჭირონ ბალანსი გაზიარებასა და ინდივიდუალიზმის შენარჩუნებას შორის. ციფრული პლატფორმების ეს უნიკალური მახასიათებლები, განსაკუთრებით ინტერაქციული უნარი, თხრობას ანიჭებს გარკვეულ ემოციურ ხასიათსა და ზრდის მის ჩართულობას.

მკითხველის ჩართულობა ზრდის ტექსტზე სხვადასხვა უკუკავშირებს მკითხველსა და ავტორს შორის. ჩართულობა განაპირობებს ტექსტის შესახებ სხვადასხვა მოსაზრებების გავრცელებას, რაც ერთგვარ საკომუნიკაციო ციკლს ქმნის. ეს ციკლი კი, თავის მხრივ, ქმნის ტექსტის ინტერპრეტირების დიალოგისმიერ და დინამიურ პროცესს (Murray & Squires, 2013). იდეების დინამიური გაცვლა მეტამოდერნისტულ ტექსტსმის სპეციფიურ ხასიათს სძენს.

ინტერპრეტირებისა და მოსაზრებების ონლაინ სოციუმებში გავრცელება და გაზიარება, მეტამოდერნისტული ტექსტისკონცეფციის განსაზღვრებას განსხვავებულ მნიშვნელობას სძენს. მეტამოდერნისტული ტექსტის ონლაინ რეჟიმში წაკითხვის პროცესში მკითხველი ხდება ნაწილი ონლაინ დიალოგებისა და გარჩევის როგორც სხვა მკითხველთან, ასევე ავტორთან.

მეტამოდერნისტული ტექსტისწაკითხვის პროცესში მკითხველი უნდა დაეყრდნოს მის პირად გამოცდილებებსა და წარმოსახვით უნარებს იმისათვის, რომ ააგოს კავშირები თხრობასა და მის ინტერპრეტაციებს შორის. მკითხველის გამოცდილებები ვრცელდება ტექსტს მიღმა, ვინაიდან მკითხველი ემოციურ კავშირს ამყარებს ტექსტსა და ავტორს შორის (Murray & Squires, 2013). გარდა ამისა, მეტამოდერნისტული ტექსტის ინტერპრეტირების პროცესი მოიცავს მკითხველის ინდივიდუალური აღქმების ჩამოყალიბებას, რაც, თავის მხრივ, ავითარებს მკითხველსა და ავტორს შორის კავშირებს. შესაბამისად, მეტამოდერნისტული ტექსტისწარმოადგენს მზა მასალას, რომელის რეალიზებისათვის საჭიროა მკითხველის უკუკავშირი (Dufresne, 2018).

მეტიც, მეტამოდერნისტული ტექსტისელემენტები, რაც მოიცავს მულტიმოდალურ თხრობას, ვიზუალურ და აუდიო ასპექტებს, განაპირობებს მკითხველის სიუჟეტში ჩართულობას.

რეტბერგი თვლის, რომ ავტორი მკითხველს უკავშირდება ისეთი კომპლექსური ფორმით, როგორცაა გრაფიკა, ვიდეო, აუდიო, ანიმაცია, ტექსტი, რაც განაპირობებს თხრობის, როგორც ახალი ფორმის განვითარებას (Rettberg, 2009);

5. ტექსტზე წვდომა

ციფრულ სივრცეში ინფორმაციაზე წვდომის შესაძლებლობა მოიცავს იმას, რომ მკითხველს ძალისხმევის გარეშე აქვს წვდომა მეტამოდერნისტულ ტექსტზე. საუკუნეების მანძილზე, ლიტერატურულ ტექსტზე წვდომა მოიცავდა მის შესყიდვას, ბიბლიოთეკაში ვიზიტს და ა.შ. თუმცა, ციფრული სივრცის განვითარებამ ხელი შეუწყო მეტამოდერნისტულ ტექსტზე ხელმისაწვდომობას მობილურ ტელეფონებში, კომპიუტერში და ა.შ. (Gee & Hayes, 2011). ეს ხელმისაწვდომობა ავტომატურად არღვევს ლოკალურ და დროით ბარიერებს და მკითხველს სრულ თავისუფლებას ანიჭებს ამა თუ იმ ტექსტის შერჩევის მათთვის მოსახერხებელ დროსა და ადგილზე. ამან კი, თავის მხრივ, განავითარა კავშირი მკითხველსა და ავტორს შორის, რამაც ტექსტის ინტერპრეტირების პროცესი სხვა სტადიაზე გადაიყვანა. გარდა ამისა, ციფრულმა სივრცემ განაპირობა გარკვეული შესაძლებლობების მიცემა ნებისმიერი სოციალური ფენის, ეკონომიკური მდგომარეობის თუ პოლიტიკური შეხედულების ავტორისათვის (Gee & Hayes, 2011). მაშ, ხელმისაწვდომობამ ავტორებს საშუალება მისცა, მიაწვდინონ ხმა მკითხველს გლობალური მასშტაბით. ავტორებს, რომლებიც, რომ არა ციფრული ეპოქა, სრულიად შესაძლებელია არასოდეს ყოფილიყვნენ რეალიზებული. შესაბამისად, ციფრული სივრცე ქმნის ჩართულობის განცდას, ვინაიდან მკითხველს მსოფლიოს ნებისმიერი წერტილიდან აქვს ხელმისაწვდომობა ნებისმიერი ავტორის ტექსტზე. სწორედ ეს ჩართულობა და ცოცხალი კრიტიკა ანიჭებს მეტამოდერნისტულ ტექსტს, როგორც ინდივიდუალურ ჟანრს, მნიშვნელობას (Gee & Hayes, 2011).

თხრობის ნაირსახეობაზე წვდომა მკითხველს საშუალებას აძლევს იხელმძღვანელოს სხვადასხვა მოსაზრებებით, რაც ხელს უწყობს წინარე რწმენებისა თუ მოსაზრებების გადაფასებას და ახალი, პირადი, ფართო მოსაზრებებისა და პერსპექტივების განვითარებას. ეს კი, თავის მხრივ, ადამიანის ზოგადი გამოცდილებების ევოლუციას იწვევს (Gee & Hayes, 2011);

6. სოციალური კავშირები

მეტამოდერნისტული ტექსტის, როგორც ახალი ჟანრის ჩამოყალიბებას ხელი შეუწყო ისეთი სოციალური ქსელების არსებობამ, როგორებიცაა: Facebook, Twitter, Instagram. აღნიშნული სოციალური ქსელების ინეტარქციის სივრცე უამრავ მომხმარებელს აძლევს საშუალებას, სწრაფადვე ჰქონდეთ წვდომა ამა თუ იმ

ტექსტთან, მეორეს მხრივ, ავტორს აქვს წყარო, სადაც განათავსებს ტექსტს (Murray & Squires, 2013). გარდა ამისა, ციფრულმა ბლოგებმა, YouTube არხმა, ხელი შეუწყო ციფრული კითხვის გამოცდილების ჩამოყალიბებას. მკითხველებს შესაძლებლობა აქვთ მუდმივად ჰქონდეთ ინტერაქცია ამა თუ იმ ტექსტის შესახებ. ეს უკუკავშირი მოიცავს მოწონების თუ კრიტიკის კომენტარებს. ეს პროცესი კი, თავის მხრივ წარმოშობს დინამიურ დიალოგებს და აყალიბებს ახალ მოსაზრებებს კონკრეტული ტექსტის შესახებ. შედეგად, ტექსტმა, შესაძლოა, შეიძინოს სრულიად ახალი მნიშვნელობა (Murray & Squires, 2013). მეტიც, სემიოტიკური რესურსების ნაირსახეობასთან, გამოხატვის ისეთ ფორმებთან წვდომა, როგორებიცაა: სურათები, სიმბოლოები, ვიდეოები, ავითარებს კითხვის გამოცდილებას, წიგნიერებასა და ლიტერატურას. სოციალური კავშირები ქმნის ტექსტის ახალი ჟანრისა და ლიტერატურული კრიტიკის ახალ ფორმებს ციფრულ სივრცეში. გარდა ამისა, მეტამოდერნისტული ტექსტების სოციალურ ქსელში გავრცელება გავლენას ახდენს მკითხველის რაოდენობის ზრდაზე. შესაბამისად, სოციალური მედიის ჩართულობისა და ინტერაქციის ფუნქცია მეტამოდერნისტულ ტექსტს ანიჭებს გავრცელების უდიდეს პოტენციალს, ვინაიდან მკითხველი მარტივად ტოვებს კომენტარებს ტექსტის შესახებ, ნიშნავს მის თანამოაზრეებს, ავტორებს და გამოხატავს ახალ მოსაზრებებს. თანამედროვე, ციფრულ ეპოქაში ავტორებმა დაიწყეს ლიმიტირებული ტექსტების დაწერა და ახდენენ მათ პირდაპირ მიწოდებას მკითხველამდე ისე, რომ ამან ჩამოაყალიბა თხრობის ახალი სტრატეგიები. ეს კი, თავის მხრივ, მოიცავს საზოგადოებაზე ორიენტირებულ, ინტერაქციულ თხრობის ფენომენის შექმნას (Murray & Squires, 2013).

სოციალურ ქსელში შეიქმნა ერთგვარი ციფრული კომუნები თუ საზოგადოებები, სადაც ადამიანები ერთმანეთს უზიარებენ საკუთარ გამოცდილებას ამა თუ იმ ტექსტის შესახებ, რაც ხელს უწყობს კონკრეტული ინდივიდის სოციალური იდენტობის გამოვლინებასა და მის ადაპტირებას ამა თუ იმ სოციალურ ჯგუფთან (Murray & Squires, 2013). შესაბამისად, ციფრული საზოგადოების დინამიური ბუნებიდან გამომდინარე, მკითხველს უჩნდება განცდა, რომ ის კონკრეტული სოციუმის ნაწილია და ღიად გამოხატავს საკუთარ მოსაზრებას;

7. შემოქმედებითობა

მეტამოდერნისტული ტექსტისციფრულ ჟანრად ჩამოყალიბებამ ავტორებს საშუალება მისცა, შექმნან უპრეცედენტო გამოხატვის ფორმები. ისინი ქმნიან ტექსტებს, რომლებიც მკითხველში სხვადასხვა ემოციებს აღძრავს. თანამედროვე მკითხველისათვის დამახასიათებელია ციფრულ სივრცეში ინტერაქცია. შესაბამისად, ავტორის ძირითად ამოცანად იქცა ისეთი დინამიური, მძაფრი და ინოვაციური ფორმის ტექსტის შექმნა, რომელიც საზღვრებს დაარღვევს და მკითხველში სხვადასხვა მოსაზრებებსა თუ ემოციებს გამოიწვევს (Retterberg, 2009). შესაბამისად, ავტორები ქმნიან ისეთ ტექსტებს, რომლებიც არიან ესთეტიურად მისაღები, შემოქმედებითი და , ამასთან, ღრმა ემოციურ კავშირს დაამყარებს მკითხველთან. ასეთი ტექსტი, როგორც წესი, მოიცავს კრიტიკულ კონტექსტუალურ ინდიკატორებს, რაც თხრობის ეფექტს ქმნის. მეტიც, მკითხველის ყურადღების მისაპყრობად ავტორები წარმოადგენენ აუდიო, ვიდეო, ინტერაქციულ მასალას (Retterberg, 2009);

8. მეტამოდერნისტული ტექსტის ინტერპრეტირების მახასიათებლები და დიდაქტიკური მიზნები

მეტამოდერნისტულ ტექსტს გააჩნია უნიკალური უნარი მკითხველის ინტერპრეტირების პროცესში სრულად ჩართულობის. როგორც წესი, რომანი თუ ტრადიციული მხატვრული ტექსტის სხვა ფორმა, მკითხველს მზა ინფორმაციას აწვდის და ნაკლებ ადგილს ტოვებს სპეკულაციებისათვის. მინიატურაში და, კერძოდ, მეტამოდერნისტულ ტექსტში კი მოცემულია მინიმუმები, რომელიც მკითხველს დააფიქრებს ალტერნატიულ ვერსიებზე. გამოცანასავით, მეტამოდერნისტული ტექსტი მუდმივად გადაისვრის მკითხველს ტექსტის დასასრულიდან დასაწყისში, იმისათვის, რომ სწორ პასუხამდე მივიდეს. მეტამოდერნისტული ტექსტის ინტერპრეტირებისათვის საჭიროა მკითხველს გააჩნდეს როგორც ინდივიდუალური აღქმითი ინტუიცია, ასევე ცხოვრებისეული გამოცდილება, შესაბამისი ფონური ცოდნა და კულტურულ-სოციალური მზაობა (Bachelor & King, 2014). უმეტეს მინიატურასა და მეტამოდერნისტულ ტექსტში იმ პიროვნების ცვლილებას, ქცევასა თუ მსოფლმხედველობის ჩამოყალიბებას, რასაც განიცდის პროტაგონისტი, ავტომატურად განიცდის მკითხველიც. ეს ცვლილებები მიაჩნებას როგორც პერსონაჟს მის ნიშას, ასევე სისრულეში მოყავს სიუჟეტიც. ვინაიდან მინიატურისათვის დამახასიათებელია არაპროგნოზირებადი, ბუნდოვანი დასასრული, მისი

ინტერპრეტირება მთლიანად მკითხველზეა დამოკიდებული. ამბობენ, რომ საუკეთესო მინიატურა მოიცავს ამბავს, რომელიც მკითხველს დღეების, კვირების განმავლობაში შეიპყრობს მიუხედავად იმისა, რომ მის წასაკითხად მკითხველს სულ რაღაც რამოდენიმე წუთი დასჭირდა (Bachelor & King, 2014). მინიატურა და მეტამოდერნისტული ტექსტი ღრმა კავშირშია ადამიანის მდგომარეობასთან. ამიტომ, მკითხველები მეტ კავშირს ნახულობენ თუ რაც წაიკითხეს იმასთან, თუ რაც თავადვე გამოცადეს ან ნახეს. მაშ, მეტამოდერნისტული ტექსტის წარმატებისათვის აუცილებელია მკითხველის მზაობა მისი სწორად ინტერპრეტირებისათვის.

როგორც უკვე აღვნიშნე, მეტამოდერნისტული პროდუქტიული თანამედროვე ჟანრია ციფრულ ეპოქაში. მისი დადებითი მახასიათებლები არა მხოლოდ აკადემიურ სფეროშია გამოსადეგი, არამედ სასწავლებელი მიზნებისთვისაც. მეტამოდერნისტული ტექსტი საკმაოდ პროდუქტიული მასალაა, როდესაც სტუდენტები სწავლობენ ლიტერატურის თეორიას, ლიტერატურის კრიტიციზმს, ციფრულ მხატვრულ ლიტერატურას, ენის კრიტიკულ მიმოხილვას, შემოქმედებით მუშაობაში და ა.შ. აღსანიშნავია ის, რომ გერმანულის ინგლისური ენის სასწავლო სილაბუსი ერთ-ერთ კომპონენტად მოიცავს მინიატურის ჟანრს. სილაბუსის მიხედვით, პროგრამის გავლის შემდეგ, მეცხრე კლასის სტუდენტები გამოიმუშავენ ძირითად უნარებს ავთენტური ტექსტის წაკითხვასა და გააზრებაში. სასწავლო ტექნიკა კი მოიცავს შემდეგს: სტუდენტები ფორმას უცვლიან ავთენტურ ტექსტს (მაგალითად, თხრობას გადააკეთებენ დიალოგებად), ან ქმნიან ახალ დასასრულს. რაც შეეხება მეტამოდერნისტულ ტექსტს, იგივე პრინციპით დამუშავებისას, სტუდენტებს შესაძლებლობა აქვთ იმუშაონ მცირე მოცულობის ტექსტზე და დაზოგონ დრო, თუმცა, ამასთან, სამუშაო პროცესი ავითარებს მათ კრიტიკულ/ანალიტიკურ უნარებს ლინგვისტურ, პრაქტიკულ და ციფრულ დონეებზე. კერძოდ, სტუდენტებს გააცნობენ ექვსსიტყვიან მინიატურას და მათ უნდა დაადგინონ, განეკუთვნება თუ არა მოცემული ექვსი სიტყვა რომელიმე ჟანრს და არის თუ არა ის საერთოდ მოთხრობა. შედეგად, მათ უვითარდებათ თეორიული და ენობრივი უნარები. გარდა ამისა, სტუდენტებს შეუძლიათ დაწერონ ექვსსიტყვიანი მოთხრობები იმ ფონური ცოდნის საფუძველზე, რაც მათ უკვე ათვისებული ექნებათ. შედეგად, ისინი უფრო ნათლად

აღიქვამენ სიტყვის, სტილისტიკისა და ტექსტში ემოციის გადმოცემისა თუ ამა თუ იმ ხატოვანი გამონათქვამის ინტერპრეტირების ძალას (Bachelor & King, 2014).

2.4. მეტამოდერნისტული ტექსტის სიუჟეტი და მასში გამოვლენილი მეტაფორები

2.4.1. მეტამოდერნისტული ტექსტის სიუჟეტის სპეციფიური მახასიათებლები

მეტამოდერნისტული ტექსტის სიუჟეტი გარკვეულ კონტრასტშია სხვა მინიატურებთან, ვინაიდან მის მიზანს არ წარმოადგენს გამოგონილი სამყაროს სრული ასპექტების აღწერა. ნაცვლად, მეტამოდერნისტული ტექსტი ქმნის ამ სამყაროს ფრაგმენტებს. შესაბამისად, მაშინ, როცა ნოველა თუ მინიატურა ქმნის ამ სრულყოფილების განცდას, მეტამოდერნისტული ტექსტი ფრაგმენტების სახით გვიქმნის წარმოდგენას იმ სამყაროს შესახებ, რომელსაც ის აღწერს. ხოლო ამ ფრაგმენტების ინტერპრეტირება დამოკიდებულია მკითხველის მზაობაზე. მეტამოდერნისტული ტექსტის მიზანს არ წარმოადგენს ფართო სურათის დემონსტრირება. ის გვიჩვენებს შემთხვევით, ერთმანეთთან თითქოს კავშირში აცდენილ ფაქტებს ცხოვრებაზე. ხოლო რაც შეეხება თხრობის სტილს, მოქმედების ადგილი, პერსონაჟები არ არის დეტალურად აღწერილი, სიუჟეტი არასრულია. ნაცვლად სრული სიუჟეტის წარმოდგენის, მეტამოდერნისტული ტექსტი მკითხველის ყურადღებას იპყრობს კონკრეტულ ეპიზოდებზე, შემთხვევებზე მოულოდნელი დასაწყისითა და დასასრულით. გარდა ამისა, მისფინალს განაპირობებს პერსონაჟის ერთი კონკრეტული ქმედება თუ ფიქრი. მეტიც, მეტამოდერნისტულ ტექსტში მნიშვნელოვანი არის არა პერსონაჟის სიუჟეტში ჩართულობა (რაც მოიცავს ფსიქოლოგიურ, იდეოლოგიურ, ქრონოლოგიურ აღწერას), არამედ მომენტალური დინამიკა და ბირთვული ენერგია, რომელიც თხრობაშია გაბნეული. ცხადია, მკითხველს შესაძლებლობა აქვს, ააწყოს გაბნეული ელემენტები და ქრონოლოგიურად დაალაგოს დრო, სივრცე, მოქმედების ადგილი, სიუჟეტი. თუმცა, ეს მაინც ვარაუდების დონეზეა და დამოკიდებულია მკითხველის როგორც ცხოვრებისეულ გამოცდილებაზე, ასევე ფონურ ცოდნაზე. მაშინ, როდესაც მინიატურაში მკითხველი ჩართულია სიუჟეტში მოცემული ელემენტების მეშვეობით სიუჟეტის აგებაში, მეტამოდერნისტულ ტექსტში მკითხველი სიუჟეტს აგებს ტექსტში გაბნეული ინფორმაციის შეგროვებით (Achter, 2014). თუმცა, ვინაიდან

მეტამოდერნისტული ტექსტისეფექტურობა იმაშია, რომ ის აღწერს არასრულყოფილების, სიცარიელის, სიბნელის განცდებს, მისი სრული სურათის მიღება ამაო მცდელობაც კია. მეტამოდერნისტული ტექსტი გარე სამყაროს ერთგვარი სკეპტია. მნიშვნელოვანია მკითხველმა დაიჭიროს, თვალი შეავლოს მნიშვნელოვან მომენტს ტექსტში.

ის, რასაც ავტორი მეტამოდერნისტულ ტექსტში გვაწვდის, არაფერია თუ არა ფრაგმენტი. ფრაგმენტი, რომელიც არის არა რაიმე სრულყოფილი სიუჟეტის ნაწილი, არამედ ტექსტის დამოუკიდებლად არის მოცემული. შესაბამისად, მეტამოდერნისტული ტექსტისათვის დამახასიათებელია ფრაგმენტული თხრობა.

გამომდინარე მისი უნიკალურობიდან, ავტორებისათვის მეტამოდერნისტული ტექსტისწერა საკმაოდ რთულ ამოცანას წარმოადგენს. მაშინ, როდესაც რომანში სიუჟეტი ლოგიკურად მიყვება პერსონაჟის ცხოვრებას და გარკვეულ განმარტებებსაც მოიცავს, მეტამოდერნისტულ ტექსტში დამატებითი დეტალები სრულად არის ამოღებული და ნაცვლად მოცემულია ე.წ. მინიშნებები. მეტამოდერნისტული ტექსტის წერისა თუ წაკითხვის სიამოვნება არა მხოლოდ მოცემული სიტყვების ინტერპრეტირებაშია, არამედ იმის აღქმაში, რაც ტექსტისა და სიტყვებს მიღმა (Bachelor & King, 2014). მეტამოდერნისტული ტექსტისწერისას მთავარია ვარჯიში და კონცენტრაცია. მეტიც, არსებობს განსხვავება მეტამოდერნისტულ ტექსტსა და სხვა მინიატურულ მოთხრობებს შორის. მეტამოდერნისტული ტექსტი მოიცავს სრულ ამბავს კონკრეტული დასაწყისით, სიუჟეტის განვითარებით, კულმინაციით, კვანძის გახსნითა და დასასრულით (Bachelor & King, 2014; Ferguson, 2010). მაშინ, როდესაც სხვა მინიატურული მოთხრობები, შესაძლოა მოიცავდნენ ამბავს, პერსონაჟებს, კულმინაციას, მაგრამ სიუჟეტი არ იყოს სრული. ხოლო მეტამოდერნისტული ტექსტის შემთხვევაში შესაძლოა არ იყოს მოცემული სრული სიუჟეტი, მაგრამ სიუჟეტის შეჯამება აუცილებლად არის მოცემული მცირედი ფორმით (Ferguson, 2010). როგორც უკვე აღვნიშნე, მეტამოდერნისტული ტექსტის აქტუალური თემებია: გენდერული, სოციალური, კლასობრივი, ურთიერთობები, სიკვდილი, სუიციდი, იზოლაცია, რასიზმი, სექსუალური, დისტოპიური, ტექნოლოგიური, ინტერპერსონალური კონფლიქტი, სიურრეალისტური გარემოებები და სხვა გლობალური პრობლემები (Bachelor & King, 2012). ზოგიერთი მეტამოდერნისტული ტექსტი მოიცავს

ფილოსოფიურ შინაარსსაც, რაც ასე იზიდავს მკითხველის ყურადღებას. მეტამოდერნისტულ ტექსტში რეალობა გადმოცემულია შეთხზული სიუჟეტით და აღწერილია ცნობიერი თუ ქვეცნობიერი ფიქრები. მეტამოდერნისტულ ტექსტში დრო არ არის მოცემული ლოგიკური თანმიმდევრობით, ხშირად გამოიყენება რეტროსპექციები (Bachelor & King, 2014). მნიშვნელოვანი სხვაობა რომანსა და მეტამოდერნისტულ ტექსტს შორის არის ის, რომ რომ მეტამოდერნისტულ ტექსტში დრო აიძულებს მკითხველს, დასაწყისი დასასრულს შეადაროს და ტექსტი ხელახლა გადაიკითხოს. მეტიც, დრომეტამოდერნისტულ ტექსტში, შესაძლოა, იყოს აჩქარებული, შენელებული, რაც, ერთგვარ მანიპულატორულ ფუნქციას ასრულებს (Ferguson, 2010).

2.4.2. მეტამოდერნისტული ტექსტის სიუჟეტში გამოვლენილი მეტაფორები

სადისერტაციო ნაშრომის ერთ-ერთ მიზანს მეტამოდერნისტულ ტექსტში გამოვლენილი მეტაფორების კატეგორიების/ქვეკატეგორიებისა და მათი ინტერპრეტირების პრობლემების კვლევა წარმოადგენდა. მეტიც, თვისობრივი მახასიათებლებისა და ფუნქციური დატვირთვის საფუძველზე, მეტაფორებს თვისობრივი სახელები მიენიჭათ (იხ.ქვემოთ). განვიხილოთ მეტამოდერნისტული ტექსტის სტრუქტურა და მასში გამოვლენილი მეტაფორის ტენდენციები.

მეტამოდერნისტული ტექსტი მოიცავს მოთხრობის ყველა კომპონენტს, მხოლოდ, არის გაცილებით მცირე მოცულობის (Ferguson, 2010). შესაბამისად, მცირე მოცულობის თხრობა მოითხოვს მკაფიო სათაურს, რომელიც ამბავს დამატებით ინფორმაციას შემატებს. მოვლენების უკეთ გადმოსაცემად შექმნილია კონკრეტული ხასიათი და ატმოსფერო. ატმოსფერო, შესაძლოა, შექმნას წინადადებების ტრადიციულმა წყობამ და, ამასთან, ფსიქოლოგიურმა პროექციებმა (Ferguson, 2010). მეტიც, მეტამოდერნისტული ტექსტის შინაარსი შესაძლოა გადმოცემული იყოს ორი, ან სამი წინადადებით და მოიცავდეს დიალოგსა თუ პერსონაჟის ირიბად გადმოცემულ მოსაზრებებს. მეტამოდერნისტული ტექსტის სიუჟეტისათვის დამახასიათებელია ხუთი ძირითადი ელემენტი. ჰანა ვოსკილის ტექსტიდან მოყვანილი მაგალითების საფუძველზე, განვიხილოთ მეტამოდერნისტული ტექსტის სიუჟეტის მახასიათებლები და მასში გამოვლენილი მეტაფორები:

2.4.2.1. გარემო და „წყვდიადი“ როგორც მანიპულატორული მეტაფორა

გარემო მეტამოდერნისტულ ტექსტში წარმოადგენს ერთგვარ პლატფორმას, რომლის მეშვეობითაც გადმოიცემა სიუჟეტის თხრობა, ადგილი და პერსონაჟების სამოქმედო სივრცე. ჩვეულებრივ, მეტამოდერნისტულ ტექსტში გარემო აღწერილია ორი, ან სამი წინადადებით. ასევე, გამიზნულად ხდება ცნობილი ისტორიული მოვლენების, სტერეოტიპებისა და ტრადიციული სქემების გამოყენება გარემოს უკეთ აღსაწერად და სიტყვების დასაზოგად. როგორც წესი, მეტამოდერნისტული ტექსტი იწყება წინადადებით, რომელიც აღწერს ფიზიკურ გარემოს და იპყრობს მკითხველის ყურადღებას (Thomas & Shapard, 2006). მაგალითისათვის განვიხილოთ ვოსკილის ტექსტისან მოყვანილი შემდეგი წინადადება:

⁴⁹ *'Gary drank single malt in the night, out on the porch that leaned toward the ocean.'*

ტექსტის პირველივე წინადადება, უმთავრესად, მოიცავს გარემოს, ატმოსფეროსა და მოთხრობის ხასიათის აღწერას. წყვდიადი, როგორც მეტაფორა, მანიპულატორულ როლს თამაშობს მკითხველში ემოციური უკუკავშირის გამოსაწვევად და დრამატულ ფონს ამზადებს თხრობაში. მეტიც, პერსონაჟი, რომელიც მოთხრობის დასაწყისშივე ჩნდება, ალკოჰოლურ სასმელს სვამს, რაც, როგორც წესი, რაიმე მძაფრ, მძიმე გამოცდილებასთან არის დაკავშირებული. გარდა ამისა, პარმადი, სადაც პერსონაჟია, გადაჰყურებს ოკეანეს. მაშასადამე, მკითხველი ერთგვარ სურათს აგებს პერსონაჟის საცხოვრებელ ადგილზე: ოკეანის პირას აშენებული საკუთარი სახლი, რომელსაც წინ პარმადი აქვს. პარმადია, როგორც წესი, ერთსართულიანი სახლებისთვის არის დამახასიათებელი. მაშასადამე, ერთი წინადადებითა და მასში მოცემული დეტალებით, ტექსტში სრულიად შესაძლებელია გარემოს სრულყოფილი სურათის აგება.

2.4.2.2. პერსონაჟები და „ოკეანე“ როგორც გაპიროვნებული მეტაფორა

⁴⁹ „სრული წყვდიადი იყო. გარი ერთნახად ვისკის სვამდა პარმადზე, რომელიც ოკეანეს გადაჰყურებდა.“ (Voskuil, 2004, Currents, ავტორის თარგმანი)

პერსონაჟები მეტამოდერნისტული ტექსტისმთავარი მოქმედი პირები არიან. თუმცადა, აუცილებლობა არ არის ისინი წარმოადგენდნენ მხოლოდ ადამიანებს ან ცხოველებს. პერსონაჟები, შესაძლოა, იყვნენ უსულო ობიექტებიც (Poppek, 1999). ასე მაგალითად, მოცემული ტექსტის გაპიროვნებულ მეტაფორად შეგვიძლია მივიჩნიოთ ოკეანე. ოკეანეს, როგორც მოქმედ გაპიროვნებულ პერსონაჟს, ფუნდამენტალური დატვირთვა აქვს ტექსტის სიუჟეტის განვითარებასა და კონცეფციაში. აღსანიშნავია ის, რომ ტექსტის სათაურია: „დინებები“. წყალი, დინება, ოკეანე, შესაძლოა ინტერპრეტირდეს, როგორც სიცოცხლის საწყისი. მეორეს მხრივ, მოცემულ ტექსტში სწორედ ოკეანეა ის, რომელსაც ადამიანებისათვის უმფოთველ ცხოვრებაში დრამატული ფონი შემოაქვს. დინებას ახასიათებს იყოს წყნარი, ბობოქარი, თავშესაქცევი, საშიში. სწორედ ისე, როგორც ეს ცხოვრებისათვის არის დამახასიათებელი. შესაბამისად, ოკეანე შესაძლებელია ინტერპრეტირდეს როგორც ტექსტის გაპიროვნებული მეტაფორა, მთავარი მოქმედი პირი, რომელიც განაგებს ადამიანთა ხვედრს, ასევე თავად ცხოვრება, როგორც აბსტრაქტული ცნება.

გარდა ამისა, ამბის თხრობა შეუძლებელია პერსონაჟების გარეშე. შესაბამისად, სულ მცირე, ერთი პერსონაჟი მაინც არის საჭირო მეტამოდერნისტული ტექსტის სტრუქტურისათვის. ტრადიციულ თხრობაში, პერსონაჟის განვითარება ხდება იმავე პერსონაჟის მოვლენებსა თუ ადამიანებთან გამოწვევების გადალახვის კვალდაკვალ. მეტამოდერნისტულ ტექსტში კი მოვლენები თუ ადამიანები წამიერად გაიელვებენ, როგორც კადრები. შესაბამისად, შეუძლებელია პერსონაჟის რეაქციების დეტალური აღწერა. მაშ, მეტამოდერნისტული ტექსტი განიცდის პერსონაჟის სრულად აღწერის დეფიციტს. თუმცა, ზოგიერთი კრიტიკოსი მიიჩნევს, რომ პერსონაჟის განვითარება რომანისთვის უფრო საჭიროა, ვიდრე მეტამოდერნისტული ტექსტისათვის (Ferguson, 2010).

მეტიც, „დინებებში“ პერსონაჟები, უმეტესად არ არიან მოხსენიებულები სახელებით. მოთხრობაში გაბნეულ სულ რამოდენიმე პერსონაჟს აღმოვაჩინთ: გარი, გარის დედა-ჯოჯი, გარის ორი თორმეტი წლის ქალიშვილი, ფილიპინელი ბიჭი, მაშველი. მიუხედავად იმისა, რომ ერთი შეხედვით, სახელის არქონა, თითქოს, იდენტობას უკარგავს პერსონაჟებს, შესაბამის კონტექსტში მორგება საკმარისად

ასახავს მათ პიროვნულ მახასიათებლებს ისე, რომ მკითხველს მარტივად შეუძლია წარმოდგენა შეიქმნას ამა თუ იმ პერსონაჟზე. ასე, მაგალითად:

⁵⁰“*Before that, his mother, Josey, tucked in her two shivering twelve-year-old granddaughters. “I want you both to go swimming first thing tomorrow. Can’t have two seals like you afraid of the water.”*”

მიუხედავად იმისა, რომ მკითხველს ჯერ კიდევ წარმოდგენა არ აქვს დრამატულ ფაქტებზე, მოცემულ ეპიზოდში ნათლად სჩანს, რომ პატარა გოგონები შეშინებულები არიან, რადგან კანკალებენ. გარდა ამისა, იკვეთება გოგონების ბებიის შეუპოვარი, ძლიერი ხასიათი, რომელიც შვილიშვილებს ცურვისაკენ მოუწოდებს. მეორეს მხრივ, ბებია გოგონებს მეტაფორულად „სელაპებს“ უწოდებს, რაც ნიშნავს იმას, რომ ცურვა მათი ცხოვრების განუყოფელ ნაწილს წარმოადგენდა. თუმცა, მოხდა რაღაც ისეთი, ტრაგიკული, რაც წყალთან არის დაკავშირებული და რამაც გოგონებს შიში ჩაუნერგა. მიუხედავად საფრთხის, რომელიც ოკეანემ გამოიწვია მთელი ოჯახი შეძრა, ბებია შვილიშვილებს მოუწოდებს, შიშს არ დანებდნენ.

2.4.2.3. კვანძი და „სასწრაფოს მანქანა“ როგორც მასტიმულირებელი მეტაფორა

კვანძი მეტამოდერნისტულ ტექსტში წარმოდგენილია არა მხოლოდ იმ დაძაბულობით, რაც პერსონაჟის ქმედებამ თუ სიტყვებმა გამოიწვიეს, არამედ იმ ქვეაზრმა, რაც სიტყვებს მიღმაა. კვანძი შესაძლოა მოიცავდეს თხრობის ხაზს, განსხვავებულ პერსონაჟებს და ა.შ. ასევე, კვანძი შესაძლოა წარმოქმნას აზრთა სხვადასხვაობამ, რაც გამოხატულია ვერბალური, ფიზიკური თუ მენტალური მდგომარეობის აღწერით. კვანძი მკითხველის ყურადღებას იპყრობს და ზრდის მის ჩართულობას;

კვანძის დასაწყისში დაძაბულ ფონს ქმნის ის, რომ ფილიპინელი ბიჭი დამუნჯებულია. გარდა ამისა, გოგონას, თანადგომის ნიშნად, მისთვის ხელი ჩაუკიდია. კვანძს მოსდევს წინადადება, სადაც მკითხველისთვის ნათელი ხდება დრამატული ფონის მიზეზი. გოგონა და ფილიპინელი ბიჭი უყურებენ ბიჭის

⁵⁰ „იქამდე, დედამისმა, ჯოზიმ, მისი თორმეტი წლის აკანკალებული შვილიშვილები დასაძინებლად წაიყვანა. „მინდა, რომ პირველი, რასაც ხვალ იზამთ, იყოს ცურვა. ნამდვილად ვერ ავიტან, თქვენნაირ სელაპებს წყლის შიში რომ დასჩემდეთ” (Voskuil, 2004, Currents, ავტორის თარგმანი).

უსიცოცხლო სხეულს, რომელსაც სასწრაფოს ექიმები სასწრაფოს მანქანაში მოათავსებენ. „სასწრაფოს მანქანა“, როგორც სიკვდილის მეტაფორა, მკითხველში აღძრავს როგორც ზოგადი გამოცდილების საფუძველზე შემქნილ ასოციაციებს, ასევე ის ერთგვარი გარდამტეხი ფუნქციის მატარებელია სიუჟეტის განვითარების. ერთის მხრივ, „სასწრაფოს მანქანა“, როგორც მეტაფორამ შესაძლოა ემოციურად იმანიპულიროს მკითხველზე, ვინაიდან ის ასოცირდება ავადმყოფობასთან, სიკვდილთან. მეორეს მხრივ, მას გააჩნია მასტიმულირებელი თვისება, რომელიც მკითხველს უბიძგებს, ლოგიკური ასოციაციებით ამოხსნას საკვანძო საკითხი: რამ გამოიწვია ტრაგედია. შესაბამისად, მკითხველისათვის ნათელია დრამატული ფონის ფაქტობრივი მიზეზი: ფილიპინელ ბიჭს ძმა მოუკვდა.

2.4.2.4. კულმინაცია და „მთვლემარე მაშველი“ როგორც მაკავშირებელი მეტაფორა

კულმინაცია კვანძის ბუნებრივი გაგრძელებაა. მეტამოდერნისტული ტექსტის დასასრულს გარკვეული სპეციფიკა ჭირდება და უნდა იყოს არა პროგნოზირებადი, არამედ ლოგიკური. მაგალითად, როცა ამბავი ადამიანზეა, შეუძლებელია უეცრად დრაკონი გამოჩნდეს მის გადასარჩენად (Poppek, 1999). მეტამოდერნისტული ტექსტის პოპულარულობა მის მოულოდნელობის ელემენტში იმალება. როგორც წესი, მეტამოდერნისტულ ტექსტში მკითხველმა ვერ უნდა გამოიცნოს კულმინაცია და ხშირად ის ბოლომდე ბუნდოვანი რჩება. შესაბამისად, კულმინაციის წაკითხვისას მკითხველი უნდა დარჩეს გაკვირვებული და საკუთარი ინტუიციისადმი იმედგაცრუებულიც კი. როგორც წესი, მოულოდნელი დასასრული ნებისმიერი მინიატურული ტექსტისთვის არის დამახასიათებელი. თუმცა, მეტამოდერნისტულ ტექსტს ახასიათებს ერთგვარი გაკვირვებისა და შოკის ტექნიკა (Bachelor & King, 2012). რომანისაგან განსხვავებით, მეტამოდერნისტული ტექსტის დასასრული მკითხველს სამუდამოდ ამახსოვრდება, ვინაიდან ის წარმოადგენს მთლიანი ტექსტის არსს. „დინებების“ კულმინაციაში ვხვდებით შემდეგ წინადადებას:

⁵¹ *‘Before that, a Filipino boy pulled on the torpid lifeguard’s ankle and gestured desperately at the waves. My brother, he said.’*

მოცემული ტექსტის კულმინაცია ერთგვარ შემზადებას აკეთებს დრამატული ფონის განმარტებისათვის. მკითხველმა უკვე შეიტყო, რატომ არიან დამწუხრებულები თუ შეშინებულები პერსონაჟები, რაც გამოწვეულია ბიჭის სიკვდილი. თუმცა, ბიჭის სიკვდილის მიზეზებთან დაკავშირებით დაზუსტებულ ფაქტობრივ ინფორმაციას მხოლოდ მოთხრობის კულმინაციის ნაწილში ვიღებთ. აღსანიშნავია ისიც, რომ სიუჟეტი თხრობის თანმიმდევრობას აცდენილია, ვინაიდან, მკითხველი, თავდაპირველად იღებს ინფორმაციას, თუ რამ გამოიწვია დრამატული ფონი და რა შეემთხვა ერთ-ერთ პერსონაჟს. შემდეგ კი სიუჟეტი გადაინაცვლებს უკან, წარსულში და აღწერს, თუ როგორ დაიწყო და მოხდა ტრაგედია. „მთვლემარე მაშველი“ შესაძლოა მივიჩნიოთ მეტაფორად, რომელიც გამოხატავს ტექსტის პერსონაჟების ცხოვრებას მანამ, სანამ ტრაგედია მოხდებოდა. ინტერპრეტატორისათვის სირთულეს არ უნდა წარმოადგენდეს მოცემული მეტაფორის საფუძველზე სანაპიროს ფანტაზიაში გაცოცხლება. მაშველის მსგავსად, რომელმაც სანაპიროზე უდარდელად ჩათვლიმა, ადამიანები ცურავდნენ ოკეანეში, ეფიცებოდნენ მზეს, სახავდნენ მომავლის გეგმებს. მოულოდნელად, ფილიპინელი ბიჭი მიუთითებს ტალღებისაკენ და ამბობს: „ჩემი ძმა“. ცხადი ხდება, რომ ფილიპინელი ბიჭის ძმა ოკეანეში დაიხრჩო. ხოლო ეპიზოდში მოცემული ისეთი დეტალებით, როგორებიცაა: მთვლემარე მაშველი, ბიჭმა ტალღებისაკენ მიუთითა, ახსენა ძმა, საშუალებას აძლევს მკითხველს, დასკვნები გამოიტანოს დრამატული ფონის შექმნის ზუსტ მიზეზებზე. მაშ, „მთვლემარე მაშველი“, როგორც მეტაფორა, ტექსტში წარსულისა და აწმყოს ერთგვარ მაკავშირებელ ხიდს წარმოადგენს.

2.4.2.5. კვანძის გახსნა და ზაფხული როგორც ინდივიდუალური, მანიპულატორული მეტაფორა

კვანძის გახსნა მკითხველისათვის მოთხრობის არსის ერთგვარი ირიბი განმარტებაა. მეტამოდერნისტული ტექსტი მკითხველს საშუალებას აძლევს, აქტიურად იყვნენ ჩართულნი კვანძის გახსნის პროცესში ტექსტში გამოყენებული

⁵¹ „იქამდე, ფილიპინელმა ბიჭმა, მთვლემარე მაშველს კოჭზე მოქაჩა და სასოწარკვეთილმა მიუთითა ტალღებისაკენ. ჩემი ძმა, თქვა მან“ (Voskuil, 2004, Currents, ავტორის თარგმანი).

ხატოვანი ენის მეშვეობით (Ferguson, 2010). კვანძის გახსნისას გამოყენებულია როგორც ბანალური ელემენტები, ასევე დიალოგები. კვანძის გახსნის პროცესში მკითხველი, გარდა საკუთარი ემოციისა, განიცდის ემპათიას პერსონაჟების მიმართ. მეტიც, კვანძის გახსნა, შესაძლოა, გამოყენებული იყოს იმისათვის, რომ მკითხველი არასწორი მიმართულებით წაიყვანოს და მცდარი მოლოდინები შეუქმნას. შედეგად, მკითხველი გადააწყდება მოულოდნელ დასასრულს.

⁵²“ *Before that, it was a simple summer day*“

უნდა აღინიშნოს ის, რომ ტექსტის ყოველი აზრადი იწყება გამეორების სტილისტიკური ხერხით და სიტყვა: „იქამდე“, სიუჟეტის მთელ სიუჟეტს გასდევს ფონად. „დინებების“ სიუჟეტში ამბავი ისეა მოცემული, რომ დასაწყისი, ამბის განვითარება და დასასრული ფრაგმენტებად არის გაბნეული მოთხრობაში და არა თანმიმდევრულად. შესაბამისად, მოთხრობის დასასრულს მკითხველი, კვლავ, ამბის დასაწყისს დაუბრუნდება, როდესაც ტრაგედიის დატრიალებამდე, ოკეანის სანაპირო წყნარი და მშვიდი ადგილი გახლდათ. მეტიც, მეტაფორა: „ჩვეულებრივი ზაფხული“ გამოხატავს არა მხოლოდ ტრაგედიის დატრიალებამდე პერსონაჟების ფიზიკურ ყოფას, არამედ ერთგვარ კონტრასტს ქმნის, თუ როგორ შეიცვალა ყოველი მათგანის ცხოვრება ტრაგედიის დატრიალების შემდეგ. შესაბამისად, მოცემულ ეპიზოდში წარმოდგენილი კვანძის გახსნა და ზაფხულის მეტაფორა წარმოადგენს არა მხოლოდ ფაქტობრივ ინფორმაციას სეზონზე, ამბავზე, წარსულზე, აწმყოსა და მომავალზე, რა შეემთხვათ პერსონაჟებს, არამედ ფინალური ნაწილი გადმოსცემს მოთხრობის არსს ისე, რომ მკითხველს საკმარის სივრცეს უტოვებს, წარმოსახვისა და ფიქრის საფუძველზე თავადვე გამოიტანოს დასკვნები.

2.4.3. მეტაფორის ქვეკატეგორიები მეტამოდერნისტულ ტექსტში

თეორიული განხილვის საფუძველზე, შეგვიძლია გამოვყოთ მეტამოდერნისტულ ტექსტში გამოყენებული მეტაფორების ქვეკატეგორიები და

⁵² „იქამდე, ზაფხულის ერთი ჩვეულებრივი დღე იყო.“ (Voskuil, 2004, Currents, ავტორის თარგმანი).

მაგალითების სახით განვიხილოთ მათი ინტერპრეტირების სპეციფიური მახასიათებლები და თვისობრივი გამოვლენის ფორმები.

როგორც უკვე აღვნიშნე, მეტაფორასა და მეტონიმის შორის გარკვეული მსგავსებების გამო, ხშირად, ინტერპრეტატორისათვის დამაბნეველია მათი ერთმანეთისაგან გამოყოფა. ლოჯის მიხედვით მეტაფორასა და მეტონიმის შორის სხვაობას წარმოადგენს დისკურსის, ჟანრის, ავტორების, ტექსტის, ტექსტის მახასიათებლების სხვაობა (Lodge, 1977). მეტაფორისა და მეტონიმის გამოყენების ჟანრობრივი სხვაობების თვალსაჩინოებისათვის, განვიხილოთ შემდეგი მაგალითი მეტამოდერნისტული ტექსტიდან:

მაგალითი 2.4.3.1. ჟანრობრივი მეტაფორა-„სტუმარი“

„სტუმარი“ ლიდია დეივისის ნახევარ გვერდიანი ტექსტია, რომელიც ერთგვარი ცნობიერების ნაკადის მონოლოგით, აღწერს მომენტს, როცა მშობელი ბავშვს ელოდება. აღსანიშნავია ის, რომ მოთხრობაში მოცემულია ერთგვარი მთხრობელის ასოციაციები და რეტროსპექციები, რომელიც პარალელებს ავლებს დაბადებასა და სიკვდილთან, ახალგაზრდობასა და სიბერესთან. მიუხედავად ამისა, მთხრობელი მხოლოდ დეტალებით მიგვანიშნებს, რომ ბავშვს ელოდება. ასე მაგალითად:

⁵³„Like my friend’s father, our visitor will have to be bathed by us, and will not use the toilet. We have appointed a small, sunny room for him next to ours, where we will be able to hear him if he needs help during the night. Someday, he may repay us for all the trouble we will go to, but we don’t really expect it. Although we have not yet met him, he is one of the few people in the world for whom we would willingly sacrifice almost anything.”

მოცემული ეპიზოდის პირველივე წინადადებაში ვხედავთ შეპირისპირებას მეგობრის მოხუცი მამისა და ახალშობილის. სწორედ ისე, როგორც სიცოცხლის დასასრული და დასაწყისი. გარდა ამისა, დეტალები, როგორებიცაა ბანაობა, ღამით

“ჩემი მეგობრის მამის მსგავსად, ჩვენი სტუმრის ბანაობაც ჩვენ მოგვიწევს, და ის ვერ გამოიყენებს საპირფარეოს თავად. ჩვენი ოთახის გვერდით მისთვის უკვე მოვაწყვეთ პაწაწინა, მზიანი ოთახი, საიდანაც მის ხმას გავიგებთ, თუ ღამით ჩვენი დახმარება დაჭირდება. შესაძლოა, ერთ დღეს, გადაგვიხადოს ყველა იმ ხათაბალას გამო, რომლის გავლაც მის გამო მოგვიწევს, მაგრამ ამის მოლოდინი ნაკლებად გვაქვს. და მიუხედავად იმის, რომ ჯერ არ შევხვედრილვართ, ის სამყაროში ერთ-ერთი იმ მცირეთაგანი იქნება, რომლის გამოც, ალბათ, ყველაფერს გავიღებდით.“ (Davis, 1976, The Visitor).

გაღვიძება და ა.შ. ასოციაციებს იწვევს ყველა იმ გამოცდილებასთან, რაც ახალშობილი ბავშვის მშობლებს უკავშირდებათ. შესაბამისად, მიუხედავად იმისა, რომ ბავშვი მხოლოდ სტუმრის მეტაფორის სახით არის წარმოდგენილი ტექსტში, მეტაფორის ინტერპრეტირება შესაძლებელი ხდება სრული კონტექსტისა და ჟანრის გათვალისწინებით. როგორც უკვე აღვნიშნე, მეტამოდერნისტული ტექსტისათვის დამახასიათებელია გაბნეული, ფრაგმენტული სიუჟეტური თხრობა და მეტაფორები. შემთხვევითი არ არის ავტორი ახალშობილს „სტუმრის“ მეტაფორით რომ მოიხსენიებს, ვინაიდან მეტამოდერნისტულ ტექსტში მკითხველი დეტალებისა თუ მეტაფორების ინტერპრეტირების საფუძველზე აგებს სიუჟეტს. შესაბამისად, სწორედ ისე, როგორც მასპინძელი ელოდება სტუმარს, მშობლები ელოდებიან ახალ წევრს ოჯახში. აღსანიშნავია ისიც, რომ შვილის სტუმართან შედარება ტექსტს ათავისუფლებს ბანალურობისაგან და ემოციურ ფონს მეტად ბუნებრივად და გულწრფელად ქმნის.

თუმცა, რა მოხდებოდა მაშინ, მოცემული ჟანრის მოთხრობაში სტუმრის მეტაფორა მეტონიმიით რომ ჩანაცვლდეს? ასე მაგალითად, დავუშვათ, რომ სტუმრის მეტაფორის ნაცვლად, ბავშვს გამოხატავს „საწოვარა“, როგორც მეტონიმია?

ამ შემთხვევაში, სრულად ირღვევა მოთხრობის როგორც არსი, ასევე ხასიათი. „სტუმრის“ მეტაფორა, რომელიც მოთხრობის სათაურშიც გვაქვს მოცემული, მკითხველში აღძრავს ინტერესსა და ერთგვარ ინტრიგას, მისდიოს თხრობას, შეაგროვოს დეტალები იმისათვის, რომ თხრობის ბოლო მონაკვეთში თავადვე გააკეთოს დასკვნები. მეორეს მხრივ, „საწოვარას“ მეტონიმიად გამოყენება, ტექსტს დაუკარგავს ელფერს, მკითხველისთვის წინდაწინვე ცნობილი იქნება ავტორის გზავნილის შესახებ, რაც, საბოლოო ჯამში, მეტამოდერნისტული ტექსტის ფუნქციონირების პრინციპებს ეწინააღმდეგება. შესაძლებელია ითქვას, რომ მეტაფორის ფუნქციონირებას მეტამოდერნისტულ ტექსტში უდიდესი დატვირთვა აქვს, ვინაიდან, მისი ჟანრის გათვალისწინებით, უმთავრესი ღირებულება მკითხველისათვის მოულოდნელი დასასრულის შექმნა და შეფარვით გადმოცემული იდეაა.

მეტაფორის შემდეგ ქვეკატეგორიად განვიხილოთ მაკავშირებელი კონცეპტუალური, ინდივიდუალური მეტაფორა. მეტი თვალსაჩინოებისათვის, განვიხილოთ შემდეგი მაგალითი.

მაგალითი 2.4.3.2. მაკავშირებელი მეტაფორა-„თოვლი“

მოთხრობა არის ავტორის მონოლოგი, რომელიც თოვლთან დაკავშირებული ასოციაციებითა და რეტროსპექციებით იხსენებს დაკარგულ სიყვარულს. „თოვლში“ სიუჟეტის დრო არათანმიმდევრულია. თხრობას, ძირითად ხაზად, გასდევს წარსული. ხოლო აწმყო ფრაგმენტების სახით არის წარმოდგენილი. თოვლი, როგორც მატერიალური ობიექტი, ერთგვარ მედიატორის როლს ასრულებს მთხრობელის აწმყოსა და წარსულთან, ვინაიდან ის, რაც ორივე დროით განზომილებას აერთიანებს, არის თოვლი. აღსანიშნავია ისიც, რომ თოვლის მეტაფორა გამოხატავს პერსონაჟთა მსოფლმხედველობას, მათ ურთიერთობასა და სირთულეების მიზეზს. ასე, მაგალითად, მთხრობელი ამბობს: ⁵⁴ „*Later, headlights off, our car was the first to ride through the newly fallen snow. The world outside the car looked solarized. You remember it differently.*“

მოცემული ეპიზოდის ბოლო წინადადება: „შენ სხვაგვარად გახსოვს“, გამოხატავს წყვილს შორის სამყაროს განსხვავებულ აღქმას, სხვადასხვა დამოკიდებულებებსა და მსოფლმხედველობას. შესაბამისად, მოცემული მეტაფორით (სადაც კვლავ თოვლი დომინირებს), შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ წყვილის დაშორების მიზეზი განსხვავებული პიროვნული მახასიათებლები და მსოფლმხედველობაა. მეორეს მხრივ, გაუკვალავი თოვლი წარმოადგენს ცხოვრების სირთულეების მეტაფორას, რომელსაც ზოგიერთი ადამიანი უმკლავდება, სხვები კი-ვერა. მაშასადამე, მოცემულ მოთხრობაში თოვლი, როგორც სათაური, ასევე მატერიალური ობიექტი, არის ინდივიდუალური, კონცეპტუალური მაკავშირებელი მეტაფორა, რომელიც აერთიანებს მოთხრობის სიუჟეტს და გამოხატავს ავტორის გზავნილს. გარდა ამისა, სხვადასხვა კონტექსტში და დეტალებში მოცემული თოვლის

⁵⁴ „მერე კი, ჩამქრალი წინა ფარებით, ჩვენი მანქანა იყო პირველი კვალი ახალშობილთოვლში. მანქანის მიღმა, სამყარო ანათებდა. შენ სხვაგვარად გახსოვს“ (Beattie, 1983, Snow, ავტორის თარგმანი).

მეტაფორის განსაზღვრებით ახდენს მკითხველი მის შესაბამის ინტერპრეტირებას და გარკვეული დასკვნების გამოტანას მოთხრობაზე.

მაგალითი 2.4. 3.3. სისტემური მეტაფორა

სისტემური მეტაფორის განსაზღვრებისათვის განვიხილოთ ოუტსის ტექსტი:⁵⁵ „სად ხარ? საინტერესოა ის, რომ მოთხრობის როგორც სათაური, ასევე მეტაფორა, არის ფრაზა: “სად ხარ?”. მოთხრობის სიუჟეტი მოიცავს ცოლ-ქმრის ცხოვრებას, რომელსაც ფონად გასდევს ქმრის ფრაზა: “სად ხარ?”. აღსანიშნავია ის, რომ სულ ტექსტის მოცულობაა არის გვერდ ნახევარი და ამ მოცულობაშიცნათლად ჩანს ცოლ-ქმრის ურთიერთობის სპეციფიკა. სიუჟეტის ამბავი მოიცავს შემდეგს: ცოლი სახლის რომელ წერტილშიც არ უნდა იყოს, ქმარი ეძახის: “სად ხარ?”. შესაბამისად, ყოველთვის, როდესაც ის ქმრის თვალსაწიერიდან ქრება საკუთარ საქმეებში გართული, ქმარი მისი ყურადღების მიპყრობას ცდილობს. ფრაზის სახით გადმოცემული მეტაფორა: “სად ხარ” სტრუქტურულად არის აგებული მოთხრობაში ისე, რომ აჩვენოს ქმრის ყურადღების მიპყრობის მცდელობის მანკიერებები, ვინაიდან მას შემდეგ, რაც ცოლი პასუხს სცემს, ქმარი ყოველთვის არადადამაჯერებელ არგუმენტებს იმიზეზებს. მეტაფორა სისტემურია, ვინაიდან, თავდაპირველად ის გვაცნობს ცოლ-ქმრის ყოფას, რაც მოიცავს შესავალს და რასაც მოსდევს კვანძი, კულმინაცია და კვანძის გახსნა. ყოველ ეტაპს თან ახლავს ზემოთაღნიშნული ფრაზა-მეტაფორა. აღსანიშნავია ისიც, რომ მოცემული სისტემური მეტაფორა: “სად ხარ?” დრამატულად ასრულებს სიუჟეტს, ვინაიდან ქმრის მორიგი მანიპულატორული შემოტევისას ცოლი მეორე სართულის კიბეების სწრაფად ჩავლას ცდილობს, რა დროსაც კიბეებზე დაგორდება და კისერს მოიტეხს. მეტიც, კულმუნაციისა და კვანძის გახსნის შემდეგ, სიუჟეტი სრულდება მეტაფორით: “სად ხარ?”.

შესაბამისად, არ არის აუცილებელი მეტაფორა გამოხატული იყოს ერთი რომელიმე სიტყვით ან ობიექტით. მეტაფორა, შესაძლოა, იყოს ფრაზა, როგორც ეს აღნიშნული მაგალითის შემთხვევაში ნათლად ჩანს. ფრაზა, რომელიც სისტემურად აგებს ტექსტში თხრობას და გამოხატავს კონცეფციას. მეტაფორას: “სად ხარ” შესაძლოა

⁵⁵ Oates, 2018, Where Are You?

კონცეპტუალური სისტემური მეტაფორაც ვუწოდოთ, ვინაიდან ის მოიცავს ავტორის გზავნილს და არა ობიექტით, არამედ ფრაზა დომენით არის მიწოდებული ინტერპრეტატორისათვის. სიუჟეტისა და მოცემული მეტაფორის ურთიერთშეკავშირებით, მკითხველისათვის სირთულეს აღარ წარმოადგენს ფრაზის ინტერპრეტირება. ერთმა ფრაზამ განსაზღვრა წყვილის მთელი დარჩენილი ცხოვრება. ის გამოხატავს ადამიანთა პიროვნულ მახასიათებლებს: ფსიქოლოგიურად მოძალადე ქმარი და შეშინებული, მორჩილი ცოლი, რომელიც, საბოლოო ჯამში, ძალადობის მსხვერპლი ხდება. გარდა ამისა, აღნიშნული მეტაფორა გენიალურად გამოხატავს ავტორის გზავნილს ფსიქოლოგიური ძალადობის სხვადასხვა ფორმების შესახებ და ხაზს უსვამს ფაქტს, რომ შესაძლოა ერთი უწყინარი ფრაზაც, ისეთივე სიცოცხლისათვის საშიში გახდეს ადამიანისთვის, როგორც ფიზიკური ძალადობა.

მაგალითი 2.4. 3. 4. ცოცხალი, პოეტური მეტაფორა

მეტაფორა, რომელიც ხშირად გამოიყენება დისკურსში, მიიჩნევა კონვენციურ, ან კლიშე მეტაფორად (Davidson, 1978). თუმცა, მეტამოდერნისტულ ტექსტში შეინიშნება კონვენციური მეტაფორის „გაცოცხლების“ ტენდენცია. ასე მაგალითად, განვიხილოთ ელის ვოლკერის ტექსტი: „ყვავილები“. მოთხრობის სიუჟეტი ვითარდება ათი წლის გოგონას ირგვლივ, რომელიც გადაწყვეტს სახლის ახლო-მახლო გასეირნებას. გოგონას ბუნების სილამაზე გაიტაცებს, ამიტომ, სახლს საკმაოდ მოშორდება. მოულოდნელად, საუცხოო ყვავილებს შენიშნავს ტყეში და გადაწყვეტს დაკრიფოს. აღსანიშნავია ის, რომ კულმინაციამდე, მკითხველის წარმოდგენით, გოგონა ცხოვრობს უდარდელი ცხოვრებით. ხოლო საუცხოო ყვავილები, რომელსაც ის დაკრიფს, ერთი შეხედვით, შესაძლოა კონვენციურ, კლიშე მეტაფორად მოგვეჩვენოს, რომელიც, დისკურსში, როგორც წესი სილამაზის აღსანიშნად გამოიხატება. თუმცა, მოცემული მეტაფორის დატვირთვა და ფუნქციონირება სრულიად იცვლება კვანძის გახსნისას, როდესაც გოგონა, მოულოდნელად ადამიანის გვამს გადაეყრება. მოთხრობა სრულდება შემდეგი წინადადებით: ⁵⁶ *‘Mayop laid down her flowers. And the summer was over. ‘*

მოცემულ ეპიზოდში ყვავილები, რომლებიც გოგონამ დაყარა, გამოხატავს არა სილამაზესა და მშვენიერებას, არამედ, მოთხრობის კონტექსტის საფუძველზე, მან

⁵⁶ “მეიოპმა ყვავილები ძირს დაყარა. და ასე დასრულდა ზაფხული.” (Walker, 1973, The Flowers, ავტორის თარგმანი).

შეიძინა ახალი მნიშვნელობა: ძირს დაყრილი ყვავილები ნიშნავს ბავშვობასთან გამომშვიდობებას, უმანკოების დაკარგვას. მეტიც, ყვავილები, გარკვეული კულტურისთვის დამახასიათებელია დაკრძალვის ცერემონიალისას. შესაძლოა, ყვავილების სახეშეცვლილი მეტაფორით, ავტორი დაკრძალვის ცერემონიალის ფონს, რაც კიდევ უფრო მეტად ამძაფრებს მკითხველში გოგონას უეცარი გაზრდისგან გამოწვეულ ემპათიას. მაშასადამე, კონვენციური, კლიშე მეტაფორა მეტამოდერნისტულ ტექსტში, კონტექსტის საფუძველზე, სრულიად იცვლის კონცეფციას და გამოხატავს ავტორის ინდივიდუალურ გზავნილს. ხოლო, ინტერპრეტირების პროცესი დამოკიდებულია ინტერპრეტატორის ფონურ ცოდნას, კულტურულ ფონსა და ემოციურ მზაობაზე.

მაგალითი 2.4. 3. 5. მანიპულატორული მეტაფორა

მანიპულატორული მეტაფორის მეტამოდერნისტულ ტექსტში ფუნქციონირების ტენდენციების თვალსაჩინოებისათვის, განვიხილოთვეტი ულრიხის ტექსტი: „ მოკლული სკოლის დედოფალი“.

აღსანიშნავია ის, რომ თხრობის მანერა, ერთსა და იმავე დროს, მოიცავს ორ პირს: პირველსა და მიმართვის ფორმას. პირის განსაზღვრება სრულიად ინტერპრეტატორის სუბიექტურ რწმენებზეა დამოკიდებული. მოთხრობის სიუჟეტი ვითარდება მოკლული ახალგაზრდა გოგონას ირგვლივ, რომელიც საკუთარი სიკვდილის შემდეგ, ერთგვარი მონოლოგის სახით აღწერს, თუ რა ეფექტი აქვს ამ დრამატულ ფაქტს მის გარშემომყოფ ნაცნობ თუ უცნობ ადამიანებზე. თხრობას ახლავს ერთგვარი ირონიაც. შემთხვევითი არ არის, რომ მკვლელობის მსხვერპლს (ამ შემთხვევაში, ახალგაზრდა გოგონას) მეტაფორულად ეწოდა დედოფალი, ვინაიდან მსგავსი შემთხვევა ადამიანებში დიდ მითქმა-მოთქმას, ღელვას იწვევს და ზოგიერთის ცხოვრებას სამუდამო დაღსაც კი დაასვამს. აქვე, განვმარტოთ ტიტული: “Homecoming Queen”, რომელიც მიენიჭებათ გოგონებს, რომლებიც ამერიკის სკოლებში დამამთავრებელ კლასებში სწავლობენ და, როგორც წესი, კურსდამთავრებულთა ღონისძიებაზე ირჩევენ დედოფლად.

ტექსტის სრული კონტექსტის აღქმისა და გათვალისწინების შემდეგ, აშკარაა, რომ დედოფლის მეტაფორა ერთგვარი ირონიული მანიპულაციაა ტრაგიკული

შემთხვევის გამოსახატად. შემთხვევის, რომლის თავიდან არიდება შეუძლებელია. გოგონა, რომელსაც, თითქოს, ბედი სწყალობდა, მიანიჭეს დედოფლის ტიტული, იყო ლამაზი, ჭკვიანი, თანატოლებში გამორჩეული, ვერ გაექცა ფატალურ ტრაგიკულ მოვლენას. ხოლო გარშემო მყოფები ვნებათა ღელვის დაცხრომის შემდეგ, ცხოვრებას კვლავ ჩვეულ რეჟიმში განაგრძობენ. ერთ-ერთ მონაკვეთში გოგონა ამბობს: ⁵⁷“*The girls will remember you, the girls always will. Pass you down from one class to another, lose your name along the way. Murdered homecoming queen, you don't need a name, the thing you have become is more real a name than the one you have ever had before.*”

მოცემულ მონაკვეთში ჩანს, რომ გოგონა თითქოს საერთო სქესის მხრიდან სოლიდარობასა და ემპათიას მეტად მოელოს, თუმცა იმასაც კარგად იაზრებს, რომ ეს ასე არ მოხდება. მეორეს მხრივ, იმ მცირე ხნით, როდესაც მოკლულ დედოფალზე ადამიანები ალაპარაკდებიან, ის, ავტომატურად, როგორც მსხვერპლი, ხდება იმაზე აქტუალური განხილვის საგანი, ვიდრე ოდესმე ყოფილა. გარდა ამისა, შემთხვევითი არ არის, რომ გოგონას არ აქვს სახელი და მისი იდენტობა მხოლოდ მეტაფორულად არის გამოხატული. მასშტაბური ტრაგედიის შემდეგ, ადამიანებისათვის მნიშვნელოვანია არა მსხვერპლის იდენტობა, არამედ მისი მდგომარეობა, როგორც მსხვერპლის. შესაბამისად, მოკლული დედოფლის მეტაფორით გამოხატულია არა მხოლოდ ერთი კონკრეტული შემთხვევა, არამედ ყოველი დავიწყებული მსხვერპლი. მაშასადამე, კონტექსტის გათვალისწინებით, თხრობის მანერითა და ერთ-ერთი მთავარი: დედოფლის მეტაფორით, ავტორი განიზრახავს, იმაზე ღრმა ემოცია აღძრას მკითხველში აღნიშნულ საკითხთან დაკავშირებით, ვიდრე ეს ზოგადად ხდება. შესაბამისად, მოცემული მეტაფორა სრულიად მანიპულატორულია, რომლის უმთავრეს ფუნქციას ინტერპრეტატორის ემოციებსა და გრძნობებზე „თამაში“ წარმოადგენს.

მაგალითი 2.4.3. 6. ფრაგმენტული მეტაფორა

⁵⁷ “გოგონებს ემახსოვრები, გოგონებს სულ ახსოვთ. და გადასცემენ მოგონებას შენზე კლასიდან კლასში. გზად შენს დაკარგავენ. მოკლულ სკოლის დედოფალს, რაში გჭირდება კი შენ სახელი. ის, რადაც იქეცი, უფრო რეალურია, როგორც სახელი, ვიდრე ის, რაც ოდესმე გქონია.” (Ulrich, 2019, *The Murdered Homecoming Queen*, ავტორის თარგმანი).

მეტამოდერნისტული ტექსტი, როგორც ჟანრი, ხასიათდება ფრაგმენტულობით. თუმცა, მასში გამოყენებული ზოგიერთი მეტაფორაც შეიძლება იყოს ფრაგმენტული. მაგალითისათვის განვიხილოთ პიტერ მინკის „წეროები“ . მოთხრობის სიუჟეტი ვითარდება ხანში შესული ცოლ-ქმრის ირგვლივ და აღწერს მათი მარადიული სიყვარულის ამბავს. მას შემდეგ, რაც ცოლს განუკურნებელი დაავადების დიაგნოზს დაუსვამენ, წყვილი გადაწყვეტს, მანქანით წავიდნენ უდაბნოში და ერთად გატარებული მშვენიერი ცხოვრება ერთად სიკვდილით დაასრულონ. მოთხრობის დასაწყისში ცოლ-ქმარი მანქანიდან თვალს შეავლებენ ულამაზეს თეთრ წეროებს. ქმარი ამბობს: ⁵⁸“*I can't believe it, I've been coming here for years and never saw one...*”

მაშ, მოთხრობის დასაწყისში, ფრაგმენტულად მოცემული წეროს მეტაფორა მკითხველს ამზადებს უჩვეულო ამბისათვის, ვინაიდან ის გამოხატავს წყვილისათვის რაღაც უცხოს, ახალს. და, ამასთან, ლამაზს. უცხო და ახალი იმის მიმანიშნებელია, რომ ცოლ-ქმარი სიკვდილისათვის ემზადებიან, ხოლო სილამაზე თავად მათი სიყვარულის ამბავია. წეროს მეტაფორად ფრაგმენტის სახით მოთხრობის დასასრულს გამოჩნდება. მას შემდეგ, რაც ცოლი საწამლავს დალევს და პირველი კვდება, ქმარი იარაღის გასროლით ასრულებს სიცოცხლეს. თავად მოთხრობა კი სრულდება შემდეგი წინადადებით: ⁵⁹“*At the shot, the two cranes plunged upward, their great wings beating the air and their long slender necks pointed like arrows toward the sun.*”

მოცემულ ეპიზოდში ნათლად ჩანს, რომ წეროების მეტაფორა ცოლ-ქმრის ერთად სიკვდილს გამოხატავს. თუმცა, ეს დრამატულთან ერთად, ლამაზი ამბავიც კია, ვინაიდან მარადიული სიყვარულის იდეას გამოხატავს.

მაშასადამე, წეროები, როგორც ფრაგმენტული მეტაფორა, გამოხატავს ერთგვარ კონტრასტს: მოთხრობის დასაწყისში წყვილის სიცოცხლეს, ხოლო ფინალურ ნაწილში მათი ცხოვრების დასასრულს. თუმცა, დასასრულს, რომელიც მარადიულობის, სიყვარულის იდეას მოიცავს.

⁵⁸ “ვერ ვიჯერებ, წლებია აქ დავდივარ და ეს არასოდეს მინახავს...” (Meinke, 1970, The Cranes, ავტორის თარგმანი).

⁵⁹ “გასროლის ხმაზე ორი წერო ცაში აიჭრა, დიდებული ფრთებით ჰაერს აპობდნენ და მათი გრძელი, ჩამოქნილი კისრები მზისკენ მიმართულიყვნენ, როგორც ისრები” (Meinke, 1970, The Cranes, ავტორის თარგმანი).

ლეიკოფი და ჯონსონი მეტაფორას განიხილავენ, როგორც მოცემულობას, რომელიც აერთიანებს მიზანსა და წარმოსახვას, რომელიც, თავის მხრივ, ქმნის წარმოსახვით რეალობას (Lakoff & Johnson, 1980). მოცემული თეორიის საფუძველზე, შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ მეტაფორას მეტამოდერნისტულ ტექსტში გააჩნია ერთგვარი წარმოსახვითი სამყაროს შექმნის ფუნქცია და შეგვიძლია წარმოსახვითი მეტაფორაც ვუწოდოთ. მეტი თვალსაჩინოებისათვის, განვიხილოთ შემდეგი მაგალითი.

მაგალითი 2.4.3. 7. წარმოსახვითი მეტაფორა-„კლოუნების ომი“

⁶⁰მია კოუტოს „კლოუნების ომი“ მოიცავს შემდეგ სიუჟეტს: ერთ-ერთ ქალაქში, მოულოდნელად გამოჩნდება ორი კლოუნი, რომლებიც ქუჩაში დადგებიან და დაიწყებენ კამათს. კლოუნების დანახვისას, ხალხი ბავშვებით გასართობად შეიყრება, მხიარულად ადევნებენ თვალს მათ დავას და ფულსაც ჩუქნიან. გადის დღეები და კლოუნების დავა მათ ფიზიკურ დაპირისპირებაში გადაიზრდება, რასაც მოსდევს ერთ-ერთი მაცურებლის დაშავება და სიკვდილი. შედეგად მაცურებელი საზოგადოება გაიყოფა ორ დაპირისპირებულ მხარედ და ქალაქში იწყება ომი. მოთხრობა სრულდება იმით, რომ ქალაქი სრულიად განადგურებულია, ხალხი დახოცილი, ხოლო კლოუნები, სრულიად საღ-სალამათები, მოკრებენ ფულს და სხვა ქალაქისაკენ გაემართებიან.

აშკარაა, ავტორმა სრულიად ირეალური სივრცე შექმნა, სადაც კლოუნის, როგორც მეტაფორის გამოყენებას, მეტი დატვირთვა ექნება. რეალურ ცხოვრებაში, როგორც წესი, კლოუნი არის კომიკური პერსონაჟი, რომელიც გამოდის ცირკის წარმოდგენებზე, ან ბავშვების დაბადების დღეებს ახალისებს. მოთხრობაში კი, ერთი შეხედვით, უწყინარ პერსონაჟებს ქალაქისათვის დამანგრეველი ზიანი მოაქვთ. მოთხრობის კონტექსტისა და სიუჟეტის განვითარების გათვალისწინებით, რთული არ არის კლოუნის მეტაფორის, როგორც ძალაუფლების მქონე, მანიპულატორი მმართველების ინტერპრეტირება. კლოუნები თავიანთი, თითქოსდა, უწყინარი ქცევით მიიპყრობენ საზოგადოების ყურადღებას, მოიპოვებენ მათ ნდობას და შემდეგ ძალადობრივი ქმედებით ქალაქში არეულობა შემოაქვთ, რითაც, ცხადია,

⁶⁰ Couto, 2014, War of the Clowns

სარგებლობენ. საინტერესოა, რა მოხდებოდა მაშინ, თუ ავტორი აღწერდა რეალურ ქალაქს, ქალაქის მაცხოვრებლებს მიანიჭებდა იდენტობას, გვეცოდინებოდა კლოუნების წარმომავლობა და მათი განზრახვა? კლოუნი, როგორც მეტაფორა, დაკარგავდა მის მთავარ დატვირთვას. წარმოსახვით რეალობაში კი კლოუნის მეტაფორა, როგორც განზოგადებული ობიექტი, გამოხატავს, რომ მარტივია მასის მანიპულირება და მართვა. ხოლო კონფლიქტი, რომელსაც იწვევს მანიპულატორი, როგორც წესი, უმიზეზოა და მისი ერთადერთი გათვლა კონფლიქტიდან მიღებული სარგებელია. უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ „კლოუნების ომის“ ინტერპრეტირების პროცესს განსაზღვრავს საზოგადოების გამოცდილება და ცოდნა. მოცემული მაგალითის შემთხვევაში, სხვადასხვა მმართველობების, სისტემისა და რეჟიმის შესახებ გარკვეული ცოდნა და გამოცდილება ინტერპრეტატორს საშუალებას აძლევს, გარკვეული ასოციაციებით მოახდინოს კლოუნის მეტაფორის შესაბამისი განსაზღვრება.

მაშასადამე, შეგვიძლია ითქვას, რომ მეტაფორა ანიჭებს მნიშვნელობას როგორც ჩვენს ყოველდღიურ დისკურსს, ასევე მხატვრულ ტექსტს. აქვე, მეტაფორის სწორად აღსაქმელად მნიშვნელოვანია ჩვენი ცხოვრებისეული გამოცდილებები და ის კულტურა, რომელშიც გავიზარდეთ. მეტაფორებია ის, რაც განასხვავებს ადამიანებს სხვა ცოცხალი არსებისაგან. უნარი, რომელიც გულისხმობს ჩვენს ანალოგიების შექმნისა და გაანალიზების უნარს.

მაგალითი 2.4. 3. 8. გაპიროვნებული მეტაფორა

მეტამოდერნისტული ტექსტისათვის დამახასიათებელია გაპიროვნებული მეტაფორები. მეტი თვალსაჩინოებისათვის, განვიხილოთ გარი სოტოს „ღვეზელი“. მოთხრობის სიუჟეტის ცენტრში დგას პატარა ბიჭი, რომელსაც რელიგიურად ზრდიან. მიუხედავად ამის, ერთ დღეს, ე.წ. გერმანულ ბაზრობაზე თვალს ჰკიდებს დახლზე გამოფენილ ვაშლის ღვეზელებს. ბიჭი თავს ვერ იკავებს, ერთ-ერთს მოიპარავს და სულმოუთქმელად შთანთქავს. ჩადენილ საქციელს მოყვება ბიჭის საშინელი

სინანული. ის ერთ-ერთ მონაკვეთში ამბობს: ⁶¹“*A pie tin glared at me and rolled away when the wind picked up.*”

ცხადია, ღვეზელის მოსათავსებელი თუნუქის გაპიროვნება ერთი-ორად ამძაფრებს ბიჭის სინანულის განცდას ჩადენილი დანაშაულის (ქურდობის) გამო. ამ შემთხვევაში მეტაფორა გამოხატავს არა სიბრაზეს, არამედ ერთგვარი საპირისპირო ემოციური რეაქციით, ბიჭის ემოციებს. გარდა ამისა, მიუხედავად ეპიზოდის ერთგვარი კომიკურობის, გაპიროვნებული მეტაფორა მკითხველში უფრო მეტად აღძრავს ბიჭის მიმართ ემპათიის განცდას, ვიდრე ეს იმ შემთხვევაში მოხდებოდა, ბიჭის პირით რომ გაჟღერებულყო. შესაბამისად, გაპიროვნებულ მეტაფორას მეტამოდერნისტულ ტექსტში გააჩნია როგორც კომიკური ელფერის შექმნის, ასევე კონტრასტული კონცეფციების გამოხატვის ფუნქცია, რაც მიმართულია მკითხველში შესაბამისი ემოციის გამოწვევისაკენ.

2.5. II თავის დასკვნა

კვლევის საფუძველზე შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ დისტოპიურ მეტაფორა არის ერთგვარი მომავლის ენა, თუმცა, ნეოლოგიზმისაგან განსხვავებით, დისტოპიური შემოქმედებითი მეტაფორა კავშირს ინარჩუნებს როგორც არსებულ რეალურ, ისე გამოგონილი სამყაროს ენებთან. გარდა ამისა, დისტოპიური შემოქმედებითი მეტაფორა ქმნის ისეთ ასოციაციურ გამოხატვის ფორმას, რომელიც მკვითხველს ინფორმაციას აწვდის მის რეალობაში არსებულ ფაქტებთან თუ მოვლენებთან დაკავშირებით.

ჩატარებული კვლევის შედეგად გამოვლენილ მეტაფორებს, თვისობრივი და ფუნქციური მახასიათებლების საფუძველზე, მიენიჭათ თვისობრივი სახელები. კვლევის შედეგად გამოვლინდა დისტოპიური მეტაფორის შემდეგი ქვეკატეგორიები:

1. სოციალური დისტოპიური შემოქმედებითი მეტაფორა;
2. მანიპულატორული დისტოპიური შემოქმედებითი მეტაფორა;

⁶¹ „ღვეზელისაგან დარჩენილმა თუნუქის მასამ შემომიბღვირა და ქარმა რომ დაუბერა, გზაზე გადაგორიალდა.“ (Soto,1976, The Pie, ავტორის თარგმანი).

3. ალუზიური დისტოპიური შემოქმედებითი მეტაფორა;
4. ტრანსფორმირებული მულტიმოდალური დისტოპიური შემოქმედებითი მეტაფორა;
5. გაპროვზებული დისტოპიური შემოქმედებითი მეტაფორა.

სოციალური დისტოპიური შემოქმედებითი მეტაფორა, რომელიც ირეალურ სამყაროშია გამოხატული და თავადვე ავტორის ფანტაზიის ნაყოფია, გამოხატავს რეალურ ცხოვრებაში არსებულ ისეთ სოციალურ საკითხებს, როგორებიცაა: გენდერული თანასწორობა, მმართველობის სისტემები და სხვა მრავალი.

მანიპულატორულ დისტოპირი შემოქმედებითი მეტაფორა შედგება სიტყვათა თამაშისაგან, რომელიც ასოციაციურ კავშირებს ამყარებს როგორც ტექსტის შიგნით არსებულ, ასევე გარე რეალობასთან. მანიპულატორული დისტოპიური შემოქმედებითი მეტაფორისათვის დამახასიათებელია ირონიული ტონი, გამაფრთხილებელი გზავნილი, ან უბრალოდ იმ რეალობის ყველაზე პესიმისტური სახით აღწერა, რაშიც საზოგადოება ცხოვროს, მაგრამ ამაზე არ საუბრობს.

ალუზიური დისტოპიური შემოქმედებითი მეტაფორა, ერთი შეხედვით, აბნევს მკითხველს, ვინაიდან ალუზიის შთაბეჭდილებას ტოვებს. თუმცა, მაშინ, როდესაც ალუზია მოიცავს მხოლოდ ერთ გზავნილს, ალუზიური დისტოპიური შემოქმედებითი მეტაფორა მოიცავს როგორც ალუზიურ კავშირს ბიბლიურ თუ ისტორიულ პერსონაჟებსა თუ მოვლენებთან, არამედ, ერთსა და იმავე დროს, ტექსტის კონტექსტსა თუ მკითხველის რეალობასაც ეხმაურება.

ტრანსფორმირებული მულტიმოდალური დისტოპიური შემოქმედებითი მეტაფორა მოიცავს ვერბალური ტექსტიდან კონცეფციის ვიზუალურ სფეროში გადასვლის პროცესს. მაშინ, როდესაც კონცეფცია თუ ავტორის გზავნილი იგივე რჩება, ტრანსფორმირების პროცესში, იცვლება მეტაფორის გამოხატვის ფორმა.

გაპროვზებული დისტოპიური შემოქმედებითი მეტაფორა წარმოადგენს არა მხოლოდ ერთ კონცეფციას, არამედ ის მოიცავს თავად ამბის პერსონაჟებსაც. შესაბამისად, გაპროვზებული დისტოპიური შემოქმედებითი მეტაფორა შედგება: ავტორისეული გზავნილისა და თავად პერსონაჟისაგან, რომლის სწორად

ინტერპრეტირება მხოლოდ ტექსტის კონტექსტის გათვალისწინებით თუ არის შესაძლებელი. გარდა ამისა, მნიშვნელოვანია აღვნიშნოთ მკითხველის/მაცურებლის როგორც ერთ-ერთი შემოქმედის როლი, ვინაიდან ისინი, ავტორთან ერთად, აცოცხლებენ და მნიშვნელობას სძენენ დისტოპიურ მეტაფორებს.

რაც შეეხება მეტამოდერნისტულ ტექსტს, მისი სიუჟეტი უხვად მოიცავს მეტაფორებს და შედგება შემდეგი თხრობის ელემენტებისაგან: :

1. გარემო , რომელიც წარმოადგენს ერთგვარ პლატფორმას, რომლის მეშვეობითაც გადმოიცემა სიუჟეტის თხრობა;
2. პერსონაჟები, რომლებიც მთავარი მონაწილეები არიან სიუჟეტის;
3. კვანძი, რომელიც შეიქმნება არა მხოლოდ დამაბული ფონის შექმნით, არამედ პერსონაჟის ქმედებითა თუ სიტყვითაც;
4. კულმინაცია არის კვანძის გაგრძელება, რომელსაც მივყავართ ერთგვარი ლოგიკური დასასრულისაკენ;
5. კვანძის გახსნა წარმოადგენს დასასრულის არაპირდაპირ, ირიბ განმარტებას.

თეორიული კვლევის საფუძველზე, მეტამოდერნისტულ ტექსტში გამოვლენილ მეტაფორას მიენიჭათ თვისობრივი სახელები. კვლევის შედეგად გამოვლინდა და შეიქმნა მეტამოდერნისტული ტექსტის მეტაფორის შემდეგი ქვეკატეგორიები:

სისტემური მეტაფორა ახდენს სრული ტექსტის სისტემატიზირებას და ინარჩუნებს სიუჟეტისა და პერსონაჟების ურთიერთკავშირს;

ცოცხალი, პოეტური მეტაფორა მოიცავს კონვენციური/კლიშე მეტაფორის მხატვრულ ლიტერატურაში არასალიტერატურო, ახალი, ინდივიდუალური მნიშვნელობით გამოყენებას;

მანიპულატორული მეტაფორის მიზანია, გაზვიადებული, კომიკური, დრამატული, აბსურდული გამოხატვის გზებით მკითხველზე ემოციური ეფექტის მოხდენა;

ფრაგმენტული მეტაფორა გასდევს სიუჟეტს ფრაგმენტულად ისე, რომ, საბოლოოდ, ის წარმოადგენს ტექსტის საკვანძო მნიშვნელობას;

გაპიროვნებული მეტაფორის ფუნქციაა ობიექტისა თუ ცხოველისათვის ადამიანური თვისებების მინიჭებით, კონტრასტული სურათის შექმნა ისე, რომ მკითხველმა ყურადღება გაამახვილოს გამიზნულ საკვანძო საკითხზე.

წარმოსახვითი მეტაფორა ქმნის წარმოსახვით, ირეალურ სამყაროს ტექსტში იმისათვის, რომ ირიბად, ხშირად, კომიკური, ირონიული თხრობით გადმოსცეს ავტორის გზავნილი. წარმოსახვითი მეტაფორის ინტერპრეტირების პროცესი დაკავშირებულია როგორც ტექსტის კონტექსტთან, ასევე ინტერპრეტატორის ფონურ ცოდნასა და კულტურულ ფონთან.

მაკავშირებელი მეტაფორა არის ინდივიდუალური, კონცეპტუალური მეტაფორა, რომელიც აერთიანებს მოთხრობის სიუჟეტს და გამოხატავს ავტორის გზავნილს.

ჟანრობრივი მეტაფორის ფუნქციონირება კონკრეტულ ტექსტში დამოკიდებულია მის ჟანრზე. ხშირად, ჟანრი განაპირობებს ტექსტში ამა თუ იმ ხატოვანი გამონათქვამების შერჩევის პრინციპებს. ვინაიდან, მეტამოდერნისტული ტექსტისათვის დამახასიათებელია ფრაგმენტული, ირიბი თხრობა, მეტაფორა წარმოადგენს ერთ-ერთ ძირითად გამოხატვის ხერხს ამა თუ იმ კონცეფციისა თუ ავტორის გზავნილის გადმოსაცემად.

მაშასადამე, მეტაფორას მეტამოდერნისტულ ტექსტში საკვანძო ელემენტების გამოხატვისა და ინტერპრეტირების პროცესებში ერთ-ერთი ძირითადი ფუნქცია ეკისრება. ასევე, მხედველობაშია მისაღები მკითხველის ფონური ცოდნისა და ემოციური მახასიათებლები იმისათვის, რომ სწორად მოხდეს კონკრეტული მეტაფორის ინტერპრეტირება.

3. თავი III მეტაფორა მარკეტინგულ ტექსტში („ქოფირაითინგი“)

3.1. მარკეტინგული ტექსტის და მისი მნიშვნელობა სოციალურ მედიაში

21-ე საუკუნეში შემოქმედებითი აზროვნება ჩვენი ცხოვრების უფრო და უფრო მეტად მნიშვნელოვანი ნაწილი ხდება. ინოვაციურმა ფიქრმა, პრობლემის გადაჭრისა და კრიტიკული აზროვნების უნარებმა მნიშვნელოვანი ადგილი დაგიკავეს ადამიანის ცხოვრებაში (Waleed and Gafur, 2020). შემოქმედებითობა არ მიეკუთვნება მხოლოდ რომელიმე კონკრეტულ სფეროს, როგორებიცაა მხატვრობა, ლიტერატურა და ა.შ. ნაცვლად, ის ჩვენი ყოველდღიურობის ნაწილი ხდება. კერძოდ, შემოქმედებითობამ უდიდესი ადგილი დაიკავა მარკეტინგში და მოიცავს ისეთ სფეროებს, როგორებიცაა შემოქმედებითი ტექსტის შექმნა, ვიდეოსა და ფოტოების გადაღება და ა.შ.. შესაბამისად, თანამედროვე შემოქმედებითი საზოგადოების ორი ტიპი არსებობს: ვინც პროდუქტს ქმნის და ვინც შექმნილი პროდუქტის აღქმას, ინტერპრეტირებასა და მასზე დასკვნების გამოტანას ახდენს.

შემოქმედებითობა, შესაძლოა განისაზღვროს, როგორც პრობლემის გადაჭრის უნარი, მოცემული პრობლემის სხვა პერსპექტივიდან დაკვირვების შესაძლებლობა და ამა თუ იმ საკითხის ინდივიდუალურად გადაჭრის შანსი (Stenberg & Lubart, 1996). შემოქმედებითობა ქმნის რაღაც ახალსა და ორიგინალურს. ახლის შექმნასთან ერთად, შემოქმედებითობა ინარჩუნებს კავშირს ადამიანთა წინარე ცნობიერებასა და გამოცდილებასთან. შესაბამისად, ახალი, ორიგინალური შემოქმედებითი ნამუშევარი იქმნება წინარე თუ არსებული კონცეფციებისა თუ გამოცდილებების საფუძველზე (Torrance, 1974).

ტორანსის მიხედვით, შემოქმედებითობა ყოველთვის წარმოადგენდა ადამიანის ცხოვრების მნიშვნელოვანი ნაწილს, ვინაიდან მისი საჭიროება ამა თუ იმ პრობლემასთან ერთად იღვიძებს. პრობლემას თან მოსდევს მისი გადაჭრის გზების პოვნის აუცილებლობა მოცემულ რეალობაში (Torrance, 1974). ადამიანი, როგორც სოციალური არსება, მიილტვის გამოცდილებისა და ცოდნის მიღებისაკენ. სოციალური დისკურსისათვის გამოიყენება როგორც ვერბალური, ასევე არავერბალური (რაც მოიცავს მიღებულ გამოცდილებას, ცოდნას, ლოგიკასა და

ანალოგიებს) ენა. ყოველდღიურობაში მნიშვნელოვან როლს ასრულებს შემოქმედებითობა. განსაკუთრებით, მარკეტინგის სფეროში. ვინაიდან ჩვენ ვცხოვრობთ სოციალური ქსელების ეპოქაში და ყოველდღიურად ვღებულობთ უზღვავე ინფორმაციას, მარკეტინგულმა ტექსტმა („ჟოფირაითინგი“) უდიდესი დატვირთვა და მნიშვნელობა შეიძინა.

ამასთან, როგორც სოციალურ არსებას, ადამიანს სჭირდება გამოცდილებისა და ცოდნის გაზიარება თუ გააზრება. ამისათვის ის გამოიყენებს ენას, როგორც იარაღს და შედეგად ვიღებთ სტრუქტურულ კომუნიკაციას. სოციალური დისკურსი საშუალებას გვაძლევს, გავაზიაროთ ან გავიგოთ ესა თუ ის გზავნილი. ვერბალური კომუნიკაცია ყოველთვის წარმოადგენდა კომუნიკაციის ერთ-ერთ მთავარ ფორმას. თუმცადა, საუკუნეების მანძილზე, ადამიანმა განავითარა დამატებითი საკომუნიკაციო საშუალებები, რაც დამოკიდებულია იმ გამოცდილებაზე, ცოდნასა და ლოგიკაზე, რაც მან ცხოვრების მანძილზე შეიძინა. ბელკი მიიჩნევს, რომ მეტაფორა შედგება კონცეპტისაგან, რომელიც, თავის მხრივ, შედგება ანალოგიებისაგან. მაშასადამე, კონცეპტის განსაზღვრების პროცესი კავშირშია ანალოგიების მთელ ჯაჭვთან (Belk, 2014). მეტაფორის ფუნქციონირებას განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება მარკეტინგულ ტექსტში, ვინაიდან ტექსტის კონცეპცია მეტაფორის საფუძველზე აიგება.

დღესდღეობით ინტერნეტი იქცა მრავალფუნქციურ საკომუნიკაციო წყაროდ, რომელიც ერთგვარ მედიუმად წარმოადგენს ბრენდსა და საზოგადოებას შორის (Belk, 2014). გარდა ამისა, ინტერნეტი წარმოადგენს მარკეტინგის, პერსონალური გაყიდვებისა და საზოგადოებასთან კომუნიკაციის ეფექტურ სივრცეს. განვითარდა რეკლამების ისეთი ფორმები, როგორიცაა გზავნილები მობილური ტელეფონის აპლიკაციებში, ელექტრონულ ფოსტაზე და ა.შ. გარდა ამისა, ინტერნეტის ე.წ. რევოლუცია მოიცავს მომხმარებლის აქტიურ ჩართულობას ამა თუ იმ პროდუქციის ცნობადობის ამაღლების. ასე მაგალითად, ხშირად, მომხმარებლები სოციალური მედიის საშუალებით აფასებენ ამა თუ იმ პროდუქციას, უზიარებენ მეგობრებს რეკომენდაციებს და ა.შ. ამან კი საფუძველი დაუდო სოციალური მედიის, როგორც საკომუნიკაციო სივრცის განვითარებას. სოციალური მედიის განვითარებამ, თავის მხრივ, შეცვალა კომპანიებისა თუ ბრენდების საკომუნიკაციო ენა და რეკლამის

მიწოდების მეთოდი. ბრენდებმა დაიწყეს საკუთარი მომხმარებლის მოსმენა იმისათვის, რომ განავითარონ თავიანთი პროდუქცია (Belk, 2014). ინტერნეტისა და სოციალური მედიის განვითარებამ ბრენდებს საშუალება მისცა, შეაგროვონ თავიანთ მომხმარებელზე პერსონალური ინფორმაცია და დახვეწონ შეთავაზების ფორმა. გარდა ამისა, სოციალურ გვერდზე ნახვების გამოთვლით ბრენდს შეუძლია დაადგინოს, რამდენად პასუხობს მათი კონკრეტული სარეკლამო კამპანია მომხმარებლის მოთხოვნასა და საჭიროებებს (Belk, 2014). მაშ, სოციალური მედიის მარკეტინგი არის მარკეტინგის ტექნიკა, რომელიც სოციალურ ქსელს პროდუქტის რეკლამისა და რეალიზებისათვის გამოიყენებს. სოციალურ ქსელში ბრენდები ქმნიან სამიზნე ბაზარს რომელთანაც ინტენსიურ კომუნიკაციას აწარმოებენ (Belk, 2014).

სოციალური მედია წარმოადგენს მედია წყაროს, რომელიც მოიცავს ადამიანების შესახებ პერსონალურ ინფორმაციას, მათ აქტივობებსა და მსოფლმხედველობას. შესაბამისად, სოციალური მედია არის ადამიანებს შორის საკომუნიკაციო ერთ-ერთი მთავარი მედიატორი. სოციალური მედიით კომუნიკაცია შესაძლებელია ნებისმიერ დროს, ნებისმიერ ადგილმდებარეობაზე. გარდა ამისა, სოციალური მედია ბრენდებს საშუალებას აძლევს, დაუყოვნებლივ მიიღონ უკუშედეგი მათ პროდუქციაზე (Belk, 2014).

მეორეს მხრივ, სოციალურ ქსელში რეკლამა მოითხოვს დამაჯერებელ გზავნილს სათანადო კომუნიკაციის დასამყარებლად. შესაბამისად, მარკეტინგული ტექსტი წარმოადგენს ვერბალურ სარეკლამო ფორმას, რომელიც მომხმარებელს უბიძგებს და არწმუნებს ამა თუ იმ პროდუქციის შექმნაში (Albright, 2013). ოლბრაიტის მიიჩნევს, რომ სარეკლამო ტექსტის შექმნის პროცესში მნიშვნელოვანია არა სიტყვათა ოდენობა, არამედ სწორი სიტყვების შერჩევა და გამოხატვის ფორმა, ვინაიდან ტექსტმა უნდა მიიზიდოს ყურადღება, გააღვიძოს სურვილი, მოიპოვოს ნდობა და მოუწოდოს მოხმარებელს მოქმედებისაკენ (Albright, 2013). აღსანიშნავია ისიც, რომ მარკეტინგული ტექსტი თანხვედრაში უნდა იყოს აუდიტორიის საჭიროებებსა და მოთხოვნებთან, რაც მოიცავს მის სიმარტივესა და კომპლექსურობას. მარკეტინგულმა ტექსტმა პროდუქტის მიმართ ინტერესი უნდა გაუღვივოს მომხმარებელს. ოლბრაიტის მიხედვით, მარკეტინგული ტექსტი მოიცავს შემდეგ ძირითად ელემენტებს:

- სათაური და სლოგანი, რომელიც იპყრობს მომხმარებლის ყურადღებას, გადმოსცემს პროდუქტის არსს და ახდენს მკითხველის ინფორმირებას;

- სტრუქტურები;

- კომპანიის ეტიკეტი, რომელიც ბრენდს სხვა ბრენდებისაგან განასხვავებს და გარკვეულ ღირებულებასა თუ ავთენტურობას სძენს;

- მეტაფორების გამოყენება, რომელთა მეშვეობითაც ბრენდი ირიბი გზით გადმოსცემს გზავნილს და არწმუნებს მომხმარებელს მისი პროდუქციის შეძენაში:

- მოქმედებისაკენ მოწოდება, რაც მოიცავს პროდუქციის შეძენისაკენ მომხმარებლის დარწმუნებას;

- კონკრეტული შემთხვევების განხილვა (Albright, 2013).

ამასთან, საინტერესოა მორიარტის სოციალურ მედიაში ეფექტური და მიმზიდველი მარკეტინგული ტექსტის შექმნისათვის შემდეგი 11 სტრატეგიის განხილვა:

1. თვალშისაცემი გზავნილი, რომელიც გააღვიძებს მომხმარებლის ცნობისმოყვარეობას;
2. გზავნილი, რომელიც თავადვე ქმნის ინტერესს ტექსტის მიმზიდველობის საფუძველზე;
3. ემოციური გზავნილი, რომელიც მომხმარებლის გამოცდილებებით მანიპულირებს და ემოციურად აკავშირებს ბრენდთან;
4. გზავნილი, რომელიც იწვევს ნდობას;
5. დასამახსოვრებელი გზავნილები;
6. სენტიმენტალური გზავნილები;
7. ინფორმაციული გზავნილები;
8. დიდაქტიკური გზავნილები;
9. დამარწმუნებელი გზავნილები;

10. გზავნილები, რომლებიც ქმნიან ბრენდის ასოციაციებს;

11. გზავნილები, რომლებიც წახალისებენ მომხმარებელთა ქცევას (Franzen & Moriarty, 2009).

მეორეს მხრივ, ვატონო მიიჩნევს, რომ მნიშვნელოვანია ამა თუ იმ მარკეტინგული ტექსტის სოციალურ ქსელში შექმნისას მხედველობაში იქნას მიღებული მომხმარებლის მოსაზრება, ვინაიდან სწორედ ის განაპირობებს ბრენდის წარმატებას. შესაბამისად, საკომუნიკაციო სტრატეგიის დაგეგმვისას აუცილებელია მარკეტინგული ტექსტის მთხრობელი ანალიზებდეს მომხმარებლის ცნობიერს, ქცევას (Watono, 2011a) (Watono, 2011b). ვატონოს მიხედვით, მომხმარებლის ქცევას სამი ასპექტი განაპირობებს: „თავი“, „გული“ და „ხელი“ (Watono, 2011a) (Watono, 2011b).

„თავი“ მოიცავს მომხმარებელს, რომელსაც ბრენდის შესახებ ცოდნა გააჩნია. მომხმარებელი იაზრებს ბრენდის შინაარსს, გააჩნია მის მიმართ ასოციაციები, წარმოდგენა და ცნობს ბრენდის იდენტობას;

„გული“ არის მომხმარებლის კატეგორია, რომელიც ემოციურ კავშირშია ბრენდთან თუ პროდუქციასთან. ემოციური კავშირი მოიცავს ბრენდის მოწონებას, სიყვარულს, კმაყოფილებას, ერთგულებას, მჯობინებას, თვითგამოხატვის ასოციაციებს ბრენდის იდენტობასთან, მოტივაციის ამაღლებას, და ა.შ.;

ხოლო „ხელი“ გამოხატავს მომხმარებლის ქცევასა და განზრახვას კონკრეტული ბრენდის მიმართ. კერძოდ, ეს პროცესი არის ერთგვარი ფინალური ფაზა, როდესაც მომხმარებელი გადაწყვეტს, შეიძინოს კონკრეტული პროდუქტი.

გარდა ამისა, მომხმარებლის ქცევა მოიცავს მომხმარებლის ჩვევას, პროდუქტის გამოყენების მახასიათებლებს, სოციალური მედიის მომხმარებლის მახასიათებლებს, შესყიდვების ჩვევებს, პროდუქტის შესახებ ინფორმაციის მოძიების მახასიათებლებს, და ა.შ. (Watono, 2011a) (Watono, 2011b).

ასევე, ვატონოს მიხედვით, მნიშვნელოვანია მომხმარებლის ონლაინ ჩართულობის შენარჩუნება ამა თუ იმ ტექსტის სოციალურ ქსელში გამოქვეყნებისას. ონლაინ ჩართულობა მოიცავს როგორც მომხმარებლის ფსიქოლოგიურ მდგომარეობას, ასევე ინტერაქციას, თანაშემოქმედებითობასა და მომხმარებლის

გამოცდილების გაზიარებას (Watono, 2011a) (Watono, 2011b). ონლაინ ჩართულობის მართვა სოციალურ ქსელებში შესაძლებელია მოწონებით, პოსტის გაზიარებით, პროფილზე ვიზიტითა და კომენტარებით. პოსტი, რომელიც ყველაზე მეტ მოწონებას დაიმსახურებს, იმის დასტურია, რომ მარკეტინგული ტექსტის შინაარსი და ფორმა წარმატებით იქნა მიწოდებული აუდიტორიისადმი. გარდა ამისა, ეს ზრდის პოსტის გავრცელების არეალს, რაც მეტი აუდიტორიის ჩართულობას გულისხმობს. შესაბამისად, ონლაინ ჩართულობა მნიშვნელოვანია, ვინაიდან ეს ზრდის ბრენდის ცნობადობას, აჩვენებს მის მომხმარებელთან ურთიერთობას და გავლენას ახდენს ერთგული მომხმარებლის შენარჩუნებაზე (Watono, 2011a) (Watono, 2011b).

3.2. მარკეტინგული ტექსტის თხრობის ტენდენციები

3.2.1. მარკეტინგული ტექსტის თხრობა

მარკეტინგული ტექსტის მთხრობელი („ქოფირაითერი“) არის ამა თუ იმ ბრენდის პირველი მომხმარებელი, რომლის უმთავრეს მისიას აუდიტორიისათვის ბრენდის სტრატეგიის მიწოდება წარმოადგენს (<https://smartfish.ge/>). მარკეტინგული ტექსტის მთხრობელის ფუნქცია არის შემდეგი:

1. სარეკლამო ტექსტის შექმნა;
2. ბრენდის დიზაინის შექმნა;
3. კონცეპტუალური იდეების შექმნა;

მარკეტინგული ტექსტის მთხრობელი იცავს ბრენდის, პროდუქტის, მომხმარებლისა და საკუთარი ტექსტის ინტერესებს. შესაბამისად, ის უნდა აცნობიერებდეს შემდეგს:

4. როგორი ბრენდის სტრატეგია;
5. რა არის პროდუქტის არსი;
6. ვინ არის მისი მომხმარებელი;
7. გარემო, რომელშიც ის ქმნის ამა თუ იმ ტექსტს;

საინტერესოა პროცესი, თუ როგორ ამყარებს მარკეტინგული ტექსტის მთხრობელი კომუნიკაციას აუდიტორიასთან. თავდაპირველად, კომუნიკაცია მყარდება ერთგვარი მისაღმების ტექსტით, რასაც მოსდევს ამბის გაცნობა, აუდიტორიისათვის ბრენდის/პროდუქტის მისიის წარდგენა. მნიშვნელოვანია, მარკეტინგულ ტექსტის მთხრობელი ითავისებდეს ვერბალურ საკომუნიკაციო პრინციპებს, დაადგინოს თხრობის ენა, ხასიათი. თუმცა, მხედველობაშია მისაღები საზღვრები, რომლებიც მარკეტინგული ტექსტის მთხრობელმა არასოდეს უნდა გადაკვეთოს, რაც წარმოადგენს შემდეგს: თხრობა არ უნდა იყოს ბუნდოვანი, სარკასტული, დაუდევარი.

მაშასადამე, მარკეტინგული ტექსტის თხრობა განსხვავდება ფუნქციებისა და ბრენდის მიზნების მიხედვით. ტექსტი შესაძლოა იყოს მხატვრული, ინფორმაციული, ინსტრუქციული, საგანმანათლებლო და ა.შ.

ისმის კითხვა, რამდენად შესაძლებელია მარკეტინგული ტექსტის თხრობის სწავლება და არის თუ არა რაიმე ფორმულა, რომელსაც ავტორი დაეყრდნობა მარკეტინგული ტექსტის შექმნისას?

3.2.2. მარკეტინგული ტექსტის შექმნის ფორმულები

არსებობს მარკეტინგული ტექსტის შექმნის მზა ფორმულები, რომლებიც გამოიყენება ამა თუ იმ ბრენდის კონკრეტული მიზნების გასაქდერებლად და სამიზნე აუდიტორიაზე გავლენის მოსახდენად. მარკეტინგული ტექსტის შექმნის მეთოდებისა და ფორმულების ერთ-ერთი თეორიული ფუძემდებლები არიან გარი ჰალბერტი დეივიდ ოგილვი (Halbert, 2013; Ogilvy, 1983). სადისერტაციო ნაშრომში განხილული მარკეტინგული ტექსტის ფორმულები ეფუძნება როგორც მათ თეორიულ მიმოხილვას, ასევე „სმარტ ფიშ აკადემის“ პრაქტიკულ სწავლებაში დანერგილ ფორმულების მაგალითებს (<https://smartfish.ge/>). განვიხილოთ მარკეტინგული ტექსტის შემდეგი ფორმულები, რომლებიც აბრევიატურით არიან წარმოდგენილი:

1. **AIDA** ⁶²(ყურადღება, ინტერესი, სურვილი, მოქმედება- არის მარკეტინგული ტექსტის ყველაზე ცნობილი და აქტუალური ფორმულა, რომელსაც გამოიყენებენ ისეთ სოციალურ ქსელებში, როგორებიცაა: Facebook, Instagram, და ა.შ.

⁶² Attention-Interest-Desire-Action

„აიდას“ წერის ტექნიკა მოიცავს, პირველ რიგში, მკითხველის მკითხველის დაინტერესებას, მომხმარებელში კონკრეტული პროდუქტის შექმნის სურვილის წახალისებას და პროდუქტის შექმნისაკენ მოწოდებას;

2. **PAS** ⁶³(პრობლემის დაყენება, ენთუზიაზმი, პრობლემის გადაჭრა)- წარმოადგენს მარკეტინგული ტექსტის ფორმულას, რომელიც მომხმარებელს უჩვენებს პრობლემას, გააღვივებს მომხმარებლის აღნიშნულ პრობლემასთან დაკავშირებულ შფოთვებს და ბოლოს სთავაზობს მის გადაჭრის გზებს;

3. **FAB** ⁶⁴(თვისებები, დადებითი მახასიათებლები, სარგებლიანობა)- არის მარკეტინგული ტექსტის ფორმულა, რომელიც აღწერს ამა თუ იმ პროდუქტის თვისებას, მის დადებით მახასიათებლებს და ბოლოს მომხმარებელს აღუწერს მის სასარგებლო თვისებებს;

4. **ODC** ⁶⁵(შეთავაზება-ბოლო ვადა-ქმედებისკენ მოწოდება)-არის მარტივი, მკაფიო მარკეტინგული ტექსტი, რომელიც მკითხველს საჭირო ინფორმაციას აწვდის. აუცილებელია, რომ შეთავაზება გამოიყურებოდეს მიმზიდველად. ამისათვის კი საჭიროა სამიზნე აუდიტორიის შესწავლა. ბოლო ვადა მოიცავს კონკრეტული შეზღუდვების დაწესებას, როგორცაა პროდუქციის დეფიციტი და გაყიდვის შეზღუდული დრო. რაც შეეხება ქმედებისაკენ მოწოდებას, ის მოიცავს მრავალ მიზეზს, რომელიც მოუწოდებს მოხმარებელს/მკითხველს კონკრეტული პროდუქციის შექმნისაკენ;

5. **BAB** ⁶⁶(მანამდე-მერე-როგორ)- წარმოადგენს მარკეტინგული ტექსტის ფორმულას, რომელიც, ძირითადად, გამოიყენება ბლოგებში, ელექტრონულ ფოსტებსა და სოციალურ ქსელებში. აღნიშნული წერის ტექნიკა მოიცავს იმ რეალობისა და პრობლემების აღწერას, რომელში მკითხველი ცხოვრობს, ალტერნატიული რეალობის შექმნა მოცემული პრობლემის გარეშე და მისი გადაჭრის გზების ჩვენება;

6. **4U** ⁶⁷(სარგებლიანობა-უნიკალურობა-ულტრა სპეციფიკურობა-აქტუალობა)- წერის ტექნიკა აქტიურად გამოიყენება სოციალურ ქსელებში. ის

⁶³ Problem-Agitation-Solution

⁶⁴ Features – Advantages – Benefits

⁶⁵ Offer-Deadline-Call For Action

⁶⁶ Before- After-Bridge

⁶⁷ Usefulness – Uniqueness – Ultra-Specificity – Urgency

მოიცავს მკითხველისათვის ახსნა-განმარტებითი გზავნილის შექმნას კონკრეტული პროდუქციის ყიდვის შემთხვევაში, კონკრეტული ბრენდისა თუ პროდუქციის გამორჩეული მახასიათებლების წარმოჩენა, მკითხველისათვის, რომელიც მოცემულ მარკეტინგულ ტექსტს კითხულობს, განსაკუთრებული მნიშვნელობის მინიჭება და მოქმედებისაკენ მოწოდება;

7. ⁶⁸QUEST-(კვალიფიცირება-გაგება-განათლება-სტიმულირება-გადასვლა)-წარმოადგენს მარკეტინგული ტექსტის ფორმულას, რომელიც მოიცავს კონკრეტული პროდუქტის სამიზნე აუდიტორიაზე ინფორმირებას, მკითხველის მიმართ ემპათიურ გზავნილს, გამოცდილებისა და ცოდნის გაზიარებას, მკითხველში პროდუქციის შეძენის სურვილის გაღვივებას, გზების ჩვენება, რომლებიც მკითხველს კონკრეტულ პროდუქტამდე მიიყვანს;

8. **თავისუფალი/მხატვრული წერის ტექნიკა**-წარმოადგენს მარკეტინგული ტექსტის ავტორის მხატვრულ ნამუშევარს. თხრობა არ მისდევს ზემოთაღნიშნული ტექნიკის ტენდენციებსა და სისტემას. შესაბამისად, თავისუფალი/მხატვრული მარკეტინგული წერის ტექნიკა დამოკიდებულია ავტორის სუბიექტურ შეხედულებებსა და უნარებზე. ტექსტი არ მოიცავს პროდუქტის, ბრენდის, სამიზნე აუდიტორიის მიმართ ერთ კონკრეტულ თანმიმდევრულ სტრუქტურას. მიუხედავად ამისა, თავისუფალი/მხატვრული წერის ტექნიკა უხვად მოიცავს მეტაფორებსა და ე.წ.გამჭრიახობას, აქტიურად გამოიყენება როგორც ბლოგებში, ელექტრონულ ფოსტაში, ასევე სოციალურ ქსელებში და ეფექტურად იქცევა მკითხველის ყურადღებას. აღსანიშნავია ისიც, რომ თავისუფალი/მხატვრული მარკეტინგული ტექსტის ავტორი არ უნდა გასცდეს ბრენდის გზავნილისა თუ სამიზნე აუდიტორიის ჩარჩოს და ერთგვარი ოქროს ბალანსი უნდა შეინარჩუნოს მხატვრულ ტექსტსა და ბრენდის მისიას შორის.

(https://www.youtube.com/watch?v=e_tMqIS2OEY; <https://smartfish.ge/>)

3.3. მეტაფორა მარკეტინგულ ტექსტში

3.3.1. მეტაფორა მარკეტინგში

მეტაფორა, როგორც ხატოვანი ენის გამოხატვის ფორმა, სტილისტიკური ხერხი თუ რიტორიკული ერთეული, მართავს კონცეპტსა და ფიქრს. ის არ არის მხოლოდ

⁶⁸ Qualify – Understand – Educate – Stimulate – Transition

ვერბალური ენის ნაწილი. ფორსვილის მიხედვით, მეტაფორა გამოკვლეულ უნდა იქნას სემიოტიკურ ჭრილში, ვინაიდან ის არღვევს ვერბალური ენის ბარიერებს (Forceville, 2006).

ვინაიდან მეტაფორა შესაძლოა იყოს როგორც ვერბალური, ასევე არავერბალურიც, ის გამოიხატება ზეპირსიტყვიერ, წერილობით და ვიზუალურ საკომუნიკაციო ფორმებში. მეტაფორები გამოიყენება როგორც ლიტერატურულ, ასევე თეატრალურ წარმოდგენებში, რეკლამებსა თუ ფილმებში. მეტიც, მეტაფორას არ გააჩნია ერთი კონკრეტული გამოხატვის ფორმა. ის, შესაძლოა, არსებობდეს ორი ან მეტი გამოხატვის ფორმის სახით. ფორსვილის მიხედვით, მონომოდალური მეტაფორა არის მეტაფორა, რომლის სამიზნე და წყარო ერთი და იგივე გამოხატვის ფორმას მოიცავს მაშინ, როდესაც მულტიმოდალური მეტაფორის წყარო და სამიზნე სხვადასხვა გამოხატვის ფორმებს მოიცავენ (Forceville, 2006).

მაშასადამე, ჩნდება შემდეგი შეკითხვები:

1. რა არის მეტაფორის ფუნქცია მარკეტინგულ ტექსტში?
2. როგორ ხდება მონომოდალური თუ მულტიმოდალური მეტაფორების შექმნა და ინტერპრეტირება მარკეტინგულ ტექსტში?
3. რა დატვირთვა აქვს მეტაფორას მარკეტინგში და რა არის ის მახასიათებლები, რომლებიც უნდა იქნას გათვალისწინებული მისი შექმნისა და ინტერპრეტირების პროცესებში?

მეტაფორის ინტერპრეტირების პროცესი დაკავშირებულია პიროვნების ასაკთან, მსოფლმხედველობასთან, კულტურულ ფონთან და ფონურ ცოდნასთან მეტაფორის გაანალიზება მოითხოვს კოგნიტური ფიქრის უნარს, რომელიც შექმნილი ცოდნისა და გამოცდილების შედეგად ყალიბდება. შემოქმედებითი ნაშრომის შექმნის პროცესში მნიშვნელოვანია გვახსოვდეს, რომ სიტყვის ძალა მის მიღმა იმალება. მაშასადამე, შესაბამისი კომუნიკაციის დასამყარებლად აუცილებელია როგორც კონტექსტის, ასევე ინტერპრეტატორის ფონური ცოდნის მხედველობაში მიღება. მეტაფორა შემდეგი სამი დამოუკიდებელი შრისაგან შედგება: 1. წარმოდგენილი მეტაფორა; 2. მისი განზოგადებული მნიშვნელობა; 3. მოცემული მეტაფორის კულტურული ფონი (Rusieshvili, 2005). მაშ, შესაბამისი მეტაფორის შესაქმნელად

მნიშვნელოვანია აუდიტორიის ფონისა და მოთხოვნების გაანალიზება. მეტიც, მეტაფორის ასოციაციები და ანალოგიები სრული სიზუსტით უნდა იქნას აღწერილი იმისათვის, რომ თავიდან ავირიდოთ ბუნდოვანი კოგნიტური ფიქრები და, შესაბამისად, დასკვნები. ლეიკოფი და ჯონსონი მეტაფორას მიიჩნევენ ყოველდღიური დისკურსის განუყოფელ ნაწილად და მის ღირებულებას სხვადასხვა პერსპექტივით განიხილავენ. მათი განმარტება მეტაფორის არის ფიქრი და ქმედება, რომელიც ენაში თანაარსებობს (Lakoff & Johnson, 1980). ვინაიდან გააჩნია უდიდესი გავლენა ადამიანის ქცევაზე, მსოფლმხედველობასა და აღქმებზე, მეტაფორამ უდიდესი ადგილი დაიკავა მარკეტინგში. იმდენად დიდი, რომ, ხშირად, ის პროდუქტის კონტექსტს განსაზღვრავს. ლეიკოფისა და ჯონსონის მიხედვით, მეტაფორა ერთგვარი მედიატორია არსებულ რეალობასა და ადამიანს შორის (Lakoff & Johnson, 1980). ისინი კონცეპტუალურ მეტაფორას მიიჩნევენ, როგორც ხიდს პროდუქტსა და აუდიტორიას შორის, ვინაიდან მეტაფორა არის შენიღბული იდეა, რომელიც უნდა მიეწოდოს ადამიანებს რომ შემდეგ მოხდეს მისი აღქმა და ინტერპრეტირება.

მეორეს მხრივ, ფილისისა და რენტჩლერის მიხედვით, სახიფათოა მეტაფორის ძიება ნებისმიერ მარკეტინგულ ნამუშევარში (Fillis & Rentschler, 2010). არსებობს იმის შესაძლებლობა, რომ მოხდეს მეტაფორის რომელიმე სხვა სტილისტურ ხერხში არევა, რაც იწვევს მცდარ კომუნიკაციას. ფილისი და რენტჩლერის მიხედვით, როგორც წესი, შემდეგი ორი მარკეტინგული კონცეპტები იწვევენ გაუგებრობას: გაყიდვის უნიკალური სქემა და მეტაფორები, რომლებიც იდიომებად იქცნენ (Fillis & Rentschler 2010). გაყიდვის უნიკალური სქემის ერთ-ერთ თვალსაჩინო ნიმუშად იქცა M&M's-ის მარკეტინგის შემდეგი შემოქმედებითი ტექსტი:

მაგალითი 3.3.1.1.

“The milk chocolate melts in your mouth, not in your hand.”

მოცემული მაგალითის მიხედვით, აშკარაა, რომ ტექსტი პირდაპირ გადმოსცემს ჩანაფიქრს და ერთგვარ გარანტიებს პირდება მომხმარებელს. შოკოლადის ჭამა ხელების დასვრასა და დისკომფორტთან ასოცირდება. მეორეს მხრივ, M&M's

⁶⁹ “რძიანი შოკოლადი პირში დნება, და არა ხელებში.” (<https://www.optimonk.com/what-is-your-unique-sellingproposition-usp-examples>, ავტორის თარგმანი).

მომხმარებელს სთავაზობს პროდუქტს, რომელიც დააკმაყოფილებს როგორც მათ მოლოდინებს, ასევე, ჭამის პროცესს გახდის გაცილებით კომფორტულს.

მულტიმოდალური მეტაფორის კიდევ ერთ არაჩვეულებრივ მაგალითად შეგვიძლია განვიხილოთ „გახვრეტილი ქოლგა“ (“Leaky Umbrella”), რომელიც ერთ-ერთმა ბრიტანულმა სადაზღვევო კომპანიამ შექმნა:

მაგალითი 3.3.1.2.

⁷⁰ Would you buy an umbrella, if it didn't keep you dry?

Neither would we. So why should you pay for an insurance policy that won't keep you properly covered?

მოცემული ქოლგის მეტაფორა წარმოადგენს ყოველდღიური ცხოვრებიდან აღებულ ანალოგს და ქმნის ასოციაციას ისე, რომ გამიზნული გზავნილი მიწვდეს სამიზნე აუდიტორიას. არავინ გადაუხდის სადაზღვევო კომპანიას, რომელიც სრულად არ ფარავს ყველა დანახარჯს. ეს ისეთივე მარტივი ფაქტია, როგორც ის, რომ არავინ იყიდის ისეთ ქოლგას, რომელიც სრულად არ ფარავს წვიმაში.

მეტეც, არსებობს ისეთი მეტაფორებიც, რომლებიც იმდენად ხშირად იქნა გამოყენებული, რომ იდიომებად იქცნენ. შემდეგი ორი მაგალითი გვიჩვენებს მსგავსი პროცესის სპეციფიკას:

მაგალითი 3.3.1.3.

⁷¹ Owen is the black sheep of his family.

ოუენი არ შეესაბამება მის გარემოს სწორედ ისე, რომ თეთრი ყვავი წარმოადგენს სიახლეს ყვავების გარემოში.

მაგალითი 3.3.1.4.

⁷⁰ “იყიდით ისეთ ქოლგას, წვიმაში რომ არ დაგიფარავთ? არც ჩვენ. მაშ, რატომ უნდა გადაუხადოთ ისეთ სადაზღვევო კომპანიას, რომელიც სათანადოდ არ დაგიფარავთ?”

⁷¹ “ოუენი ოჯახში თეთრი ყვავია”

⁷² *You can ask me anything, I'm an open book.*

მარტივია ისეთი ადამიანის შესახებ ინფორმაციის მიღება, რომელიც თავს გადაშლილ წიგნს ადარებს.

მარკეტინგული მხატვრული ტექსტის შექმნისა თუ ინტერპრეტირების პროცესში მნიშვნელოვანია, გათვალისწინებული იქნას კოგნიტური ფიქრის უნარი, კულტურული და განათლების ფონი, კონტექსტთან დაკავშირებული მეტაფორები და მარკეტინგული კონცეპტები.

3.3.2. „გამჭრიახოზა“ (Insight) და მეტაფორის ქვეკატეგორიები მარკეტინგულ მხატვრულ ტექსტში

ჯორჯ ფელტონი მიიჩნევს, რომ ბრენდის მისიას წარმოადგენს, პროდუქტი მთარგოს მის სპეციფიურ მახასიათებლებს. მნიშვნელოვანია მომხმარებლის საჭიროებისა და ფონის მხედველობაში მიღება (Felton, 2013). მარკეტინგული ტექსტის ავტორისათვის მნიშვნელოვანია განავითაროს კომპანიის სლოგანი, პროფილი და იმიჯი. ამ პროცესში მნიშვნელოვანია ბრენდის შესაბამისი გასაჟღერებელი ხმის პოვნა და ტექსტისათვის ბაზისის აგება. იმისათვის, რომ მოხდეს ბრენდისათვის ამა თუ იმ სიტუაციის შექმნა, არსებობს მისი გაპიროვნების შესაძლებლობაც. მას შემდეგ, რაც ავტორი შექმნის ბრენდის პროფილს მის მახასიათებლებზე დაყრდნობით და მოახდენს მის გაპიროვნებას, მარტივია ტექსტში გამიზნული გზავნილის მოთავსება (Felton, 2013). მაშ, ბრენდული გასაჟღერებელი ხმის პოვნის შემდეგ, ტექსტის ავტორი იწყებს ისეთი ტექსტის განვითარებას, რომელიც არ მოიცავს ბევრ მეთოდოლოგიურ ვერსიებს. ნაცვლად, მთავარ იარაღად რჩება გაპიროვნება.

თეორიული მასალისა და ემპირიული კვლევის შედეგად შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ მარკეტინგული ტექსტისათვის (განსაკუთრებით, მხატვრული ტექსტისათვის), სპეციფიური მახასიათებლების გამო, დამახასიათებელია ინდივიდუალური სახის მეტაფორები. კვლევის შედეგად გამოვლინდა მარკეტინგული ტექსტის მეტაფორის ისეთი ქვეკატეგორიები, როგორიცაა: გამჭრიახი მეტაფორა, გაპიროვნებული მეტაფორა, ეთნო-კულტურული მეტაფორა, ალუზიური მეტაფორა, ლიმიტირებული

⁷² “ყველაფერი შეგიძლია მკითხო, გადაშლილი წიგნი ვარ” (<https://grammar.yourdictionary.com/vs/idiom-vs-metaphor-howrecognize-difference>, ავტორის თარგმანი).

მეტაფორა. მოცემული მეტაფორების ქვეკატეგორიებად დაყოფა განაპირობა მათმა შინაარსობრივმა დატვირთვამ მარკეტინგულ ტექსტში და ინტერპრეტირების სპეციფიურმა მახასიათებლებმა. აღსანიშნავია ის, რომ მარკეტინგულ ტექსტში გამოყენებული მეტაფორების მაგალითები თავად ავტორის მიერ არის შექმნილი, რომელსაც გააჩნია როგორც თეორიული, ასევე პრაქტიკული ცოდნა ამ ჟანრში.

სადისერტაციო ნაშრომის ერთ-ერთ მიზანს მარკეტინგულ ტექსტში გამოვლენილი მეტაფორების კატეგორიების/ქვეკატეგორიებისა და მათი ინტერპრეტირების პრობლემების კვლევა წარმოადგენდა. მეტიც, თვისობრივი მახასიათებლებისა და ფუნქციური დატვირთვის საფუძველზე, მეტაფორებს თვისობრივი სახელები მიენიჭათ.

სოციალური ქსელიდან (Facebook) წარმოდგენილი მარკეტინგული ტექსტის მაგალითების საფუძველზე, განვიხილოთ თითოეული მათგანის ფუნქციონირების ტენდენციები და ინტერპრეტირების პრობლემები. „გამჭრიახოზა“ წარმოადგენს მარკეტინგული ტექსტის და მასში განთავსებული მეტაფორების უმთავრეს იარაღს. „გამჭრიახოზა“ მოიცავს ჩვენს ყოველდღიურ გამოცდილებებს, რომლებიც მექანიკურად ხდება, ჩვენი ცხოვრების ნაწილია, მაგრამ მასზე მას შემდეგ ვამახვილებთ ყურადღებას, რაც რომელიმე სარეკლამო ტექსტში ამოვიკითხავთ. როგორც წესი, „გამჭრიახოზას“ ყველაზე მკაფიოდ გამოხატავს სოციალურ ქსელში განთავსებული, იუმორისტული შინაარსის მიმეტი. განვიხილოთ შემდეგი მაგალითი:

მაგალითი 3.3.2.1 გამჭრიახი მეტაფორა



(წყარო: კაფე-რესტორანი შინაურა, ტექსტი: ავტორის)

მოცემული მიმი შეიქმნა კოვიდ პანდემიის პერიოდში, როცა საზოგადოება უდიდესი სირთულეების პირისპირ აღმოჩნდა. ადამიანებში გავრცელდა პესიმიზმი და დრამატული ფონი და შეიქმნა ერთგვარი მოჯადებული წრე, რომლიდანაც, თითქოს გამოსავალი აღარ არსებობდა. მოცემულ მიმზე, ყოვლისშემძლე ჯადოქარი: გენდოლოფია გამოსახული და თან ახლავს ტექსტი: ვწმენდთ აურას. აურა ერთგვარ სიტყვათა თამაშს ქმნის თავად კაფე-რესტორანის (შინ.აურა) დასახელებასთან. გარდა ამისა, ის ეხმაურება იმ გავრცელებულ პესიმისტურ და ირეალურ ფონს, რომელიც იმ დროს მსოფლიოში გავრცელებულიყო. ცრურწმენული ტონი აურის განწმენდის შესახებ კი იუმორისტული შინაარსის მატარებელია და აუდიტორიაში ხალისიანი ფონის შექმნას ემსახურება. მაშასადამე, მოცემულ მაგალითში გამჭრიახობას წარმოადგენს კოვიდ პანდემია, ხოლო გამჭრიახ მეტაფორას- აურის გაწმენდა. გაპიროვნებული ტექსტი გამჭრიახობის გადმოცემა თითქმის შეუძლებელია მეტაფორის გამოყენების გარეშე მარკეტინგულ ტექსტში. მეტი

თვალსაჩუნოებისათვის, განვიხილოთ მაგალითი, რომელიც მეღვინეობა „ჩელთის“ ერთ-ერთი ღვინის სოციალურ მედიაში განთავსებულ აღწერილობით/მხატვრულ ტექსტს წარმოადგენს.

მაგალითი 3.3.2.2.. ჩელთის ქისი ქვევრი

,რომ გავიზარდე, დედამ ქარვის მძივები მისახსოვრა.

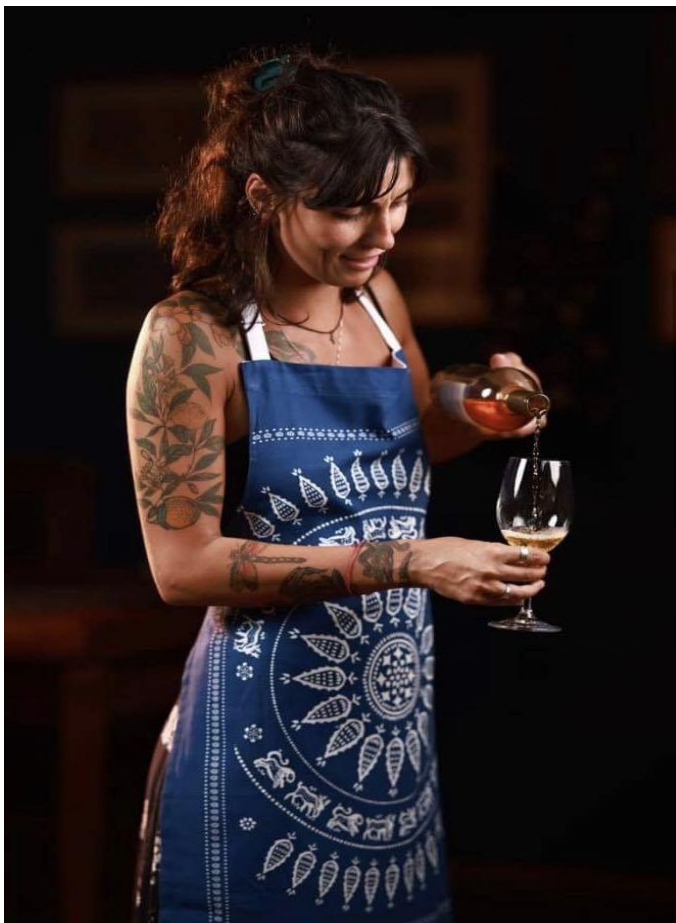
ასე გახდა ქარვა ჩემი ფერი.

დედა ყველას დედაა.

ბავშვობა ხილის ბაღებსა და ცის კიდემდე ატყორცნილ ნიგვზის ხეებში გავატარე. ვმეგობრობდი თეთრად აფეთქებულ მსხალთან მოფუსფუსე ფუტკრებთან და მოუსვენარ ნემსიელაპიებთან.

ხან ბროწეულის ყვავილს მამსგავსებენ და ხან მზისფრად აკაშკაშებულ ლიმონს.

ალბათ, ამიტომ დამარქვეს ქისი.



(წყარო: კაფე-რესტორანი შინაურა, ტექსტი: ავტორის)

როგორც ვხედავთ, ტექსტში თხრობა პირველ პირშია მოცემული და თავად იმ ღვინის სახეობაა გაპიროვნებული, რომელიც აუდიტორიას უნდა გააცნონ. ამბავი, თითქოს, ზღაპრის/მითოლოგიური ჟანრისათვის დამახასიათებელი მანერით არის გადმოცემული, რომელიც თანხვედრაშია ვიზუალურ სურათთანაც. განვიხილოთ თავად ტექსტში არსებული მეტაფორები: ქარვის მძივები ქისის ქარვისფერი შეფერილობის მეტაფორაა, დედა-დედამიწის, ბუნების, სადაც ვაზი იზრდება, ხილის ბალები, ნიგვზის ხეებ, მსხალი და ბროწეული ღვინის შემადგენლობასა და სურნელს გამოხატავს. გარდა ამისა, ტექსტის დასაწყისში, ვიზუალური ფონის გათვალისწინებით, მკითხველს უჩნდება განცდა, რომ ამბავს ფოტოზე გამოსახული გოგონა ყვება. მხოლოდ ტექსტის ბოლომდე წაკითხვის შემდეგ არის მკითხველისთვის შესაძლებელი, გაანალიზოს, რომ თხრობა არა ადამიანის, არამედ გაპიროვნებული ღვინის პირით ხდება. ამის შემდეგ, აღიქვამს მოცემულ მეტაფორებს მკითხველი გამოხატვის ხერხებად და მათ სწორად ინტერპრეტირებას.

ფელტონი მიიჩნევს, რომ პირველი ნაბიჯი, რაც ტექსტის ავტორმა უნდა გადადგას, არის ბრენდის პერსონის, როგორც პიროვნების თვისებების, გაანალიზება. შემდეგ მარტივია ბრენდის გასაჟღერებელი ხმის პოვნა (Felton, 2013).

ასევე, ბედვუდი თვლის, რომ მარკეტინგული მხატვრული ტექსტის ავტორი ორიენტირებული უნდა იყოს არა უბრალოდ რეკლამის შექმნაზე, არამედ ბრენდის ავთენტური მახასიათებლებისა და სამიზნე აუდიტორიაში გასაჟღერებელი ხმის პოვნაზე (Bedwood, 2010). მხოლოდ ამ გზით არის შესაძლებელი ავთენტური და, ამასთან, თვალშისაცემი მარკეტინგული მხატვრული ტექსტის შექმნა. მეტი თვალსაჩინოებისათვის, განვიხილოთ შემდეგი მაგალითი:

მაგალითი 3.3.2.3 გაპიროვნებული ირიბი მეტაფორა

როცა მაყალზე აშიშხინებული მწვადის დაგემოვნებას მივცემ თავს, გზად ქუნქულა და ქორფა ქაბაბს გადავეყრები. და მაშინ, როცა რეცეპტორები ცხარე ფრთების პიკანტურ თავგადასავალში გადამისვრიან, რეალობისკენ დინჯ ბოსტნეულთა აძალა გამომიძღვება.



(წყარო: კაფე-რესტორანი შინაურა, ტექსტი: ავტორის)

მოცემული მარკეტინგული ტექსტი მხატვრულად აღწერს ქართულ, ტრადიციულ კერძს: „ოჯახური“. ერთის მხრივ, გამოყენებულია გაპიროვნება, როგორც თხრობის მანერა, ხოლო მეორეს მხრივ, პირველ პირში აღწერილი კერძის დაგემოვნების პროცესი გამოხატავს ადამიანის გამოცდილებებს. როგორც წესი, პირველი პირით თხრობა მარკეტინგში გამოხატავს თავად ბრენდის ხმას. მოცემულ შემთხვევაში კი პირველ პირში თხრობა გამოხატავს მომხმარებლის ხმასა და იმ შესაძლო გამოცდილებას, რომელსაც ის კერძის დაგემოვნების შემდეგ მიიღებს. გარდა ამისა, რეცეპტორებს და ბოსტნეულთა ამაღას შესაძლოა გაპიროვნებული ირიბი მეტაფორები ვუწოდოთ, ვინაიდან ისინი, როგორც გამოხატვის ფორმა, წარმოადგენენ არა პირდაპირს, როგორც მოქმედი ობიექტები, არამედ ისნი უფრო პირველი პირის სამოქმედო ობიექტები არიან.

გარდა ამისა, მარკეტინგულ ტექსტში გამოყენებული მეტაფორა შესაძლოა იყოს ეთნო-კულტურული დატვირთვისა და შინაარსის მატარებელი. მეტი თვალსაჩინოებისათვის, განვიხილოთ შემდეგი მაგალითი:

მაგალითი 3.3.2.4. ეთნო-კულტურული მეტაფორა

მაშინ, როცა უხსოვარ დროში პურსა და ღვინოს შეწირავდა მფარველ უზენაეს ძველი ქართველი, სადღაც მთაში მწუხრის ჟამს გაჟღერდებოდა ოჯახის ლოცვა.

ხოლო როცა ბერიკაობის მასკარადი სივრცეს უჩვეულო ალიაქოთით აავსებდა, სადღაც სამხრეთით ორი ხელით თუ შეეცვოდა მესხი ქადას.

და როცა ლოცვა მტრად გამოაცხადეს, გულში ნამღერი ალილოთი აკიაფდებოდა სანთელი ფარდებს მიღმა.

მაშინ თუ ახლა, ჩვენ გავცემთ იმას, რაც ჩვენთვის ყველაზე ძვირფასია.

გაივლის კიდევ ოთხასი წელი მანამ, სანამ იუპიტერი და სატურნი კვლავ შეიყრებიან.

ხოლო ჩვენ გამოვივლით ყველაზე მოკლე დღესა და ყველაზე გრძელ ღამეს, რომ ვიზიემოთ სიკეთის, სიყვარულისა და თავგანწირვის დღესასწაული-შობა.

(წყარო: კაფე-რესტორანი შინაურა, ტექსტი: ავტორის)

მოცემული ტექსტი შეიქმნა კაფე-რესტორან: „შინაურაში“ შობის დღესასწაულის აღსანიშნი ღონისძიებისათვის. აღსანიშნავია ის, რომ ბევრი სხვა ქრისტიანული ქვეყნებისაგან განსხვავებით, შობა საქართველოში აღინიშნება არა 25 დეკემბერს, არამედ 7 იანვარს. გარდა ამისა, ქართული შობა მეტად რელიგიური დატვირთვის გახლავთ, ვიდრე ეროვნული დღესასწაული, როგორც ეს სხვა დასავლეთევროპულ ქვეყნებშია. მეტიც, ქართული შობის რიტუალი, გარდა რელიგიურისა, მოიცავს ეთნო-კულტურულ ელემენტებს, როგორცაა ალილოს მსვლელობა, ქართული საშობაო საგალობლები და ა.შ.

შესაბამისად, იმისათვის, რომ ტექსტი მეტად მისაღები და ამაღლებელი ყოფილიყო სამიზნე აუდიტორიისათვის, შეიქმნა ქართულ ისტორიულ-კულტურულ მოტივებზე. გარდა ამისა, ვინაიდან მარკეტინგული ტექსტის პრინციპები ეწინააღმდეგება ვრცელ ტექსტს, მეტაფორებმა, რომლებსაც მოცემულ ეპიზოდში შეგვიძლია ეთნო-კულტურული ვუწოდოთ, გაამარტივა აღწერილობითი თხრობა.

კერძოდ, ტექსტში ეთნო-კულტურულ მეტაფორებს წარმოადგენს:

1. ჰური და ღვინო, ბერიკაობა-წარმართული კულტურის მეტაფორები;
2. ქადა- სამხრეთ საქართველოსათვის დამახასიათებელი ერთგვარი საშობაო დესერტი;
3. მტრად გამოცხადებული ლოცვა-ქვეყანაში საბჭოთა რეჟიმის მეტაფორა, როდესაც ეკლესიაში წირვა-ლოცვა იკრძალებოდა;
4. იუპიტერი და სატურნი-გარდა ასტროლოგიური დატვირთვის, აქვს ალუზიური ასოციაციები შოთა რუსთაველის „ვეფხისტყაოსანთან“. კერძოდ, ეპიზოდთან, როდესაც დიდი ხნის განშორების შემდეგ ტარიელი და ნესტან-დარეჯანი კვლავ შეიყრებიან, პოეტი მათ შეხვედრად იუპიტერისა და სატურნის შეყრას ადარებს.

მაშასადამე, ქვეყნის ეთნო-კულტურული, ისტორიული ცოდნის გარეშე, შეუძლებელია აუდიტორიამ მოახდინოს მოცემული მეტაფორების სწორად ინტერპრეტირება. უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ ეთნო-კულტურული მეტაფორა ვიწრო ფუნქციონირების არეალს მოიცავს მისი ბუნებიდან გამომდინარე. თუმცა, აუდიტორიაზე ემოციური მანიპულირების მეტი გასაქანი გააჩნია.

მარკეტინგული ტექსტის სიტუაციური ბუნებიდან გამომდინარე, ხშირად მასში გამოყენებული მეტაფორა ალუზიური ხასიათის მატარებელია. ალუზიური მეტაფორის ფუნქციონირების არეალი ფართოა, ვინაიდან დიდ სამიზნე აუდიტორიას მოიცავს. გარდა ამისა, ალუზიური მეტაფორით მარკეტინგულ ტექსტში, როგორც წესი, იქმნება სახალისო ტონი, რაც აუდიტორიის ემოციურ სანდოობას ზრდის ამა თუ იმ ბრენდის მიმართ. მაგალითისათვის, განვიხილოთ შემდეგი ალუზიური მეტაფორა:

მაგალითი 3.3.2.5. ალუზიური და ვიზუალური მეტაფორა

ნოეს კიდობანი



(წყარო: კაფე-რესტორანი შინაურა, ტექსტი: ავტორის)

მოცემულ მაგალითში სჩანს ბოსტნეულისაგან მომზადებული კერძი, რომლის აღწერილობაცაა: „ნოეს კიდობანი“. ცხადია, კერძის ვიზუალის საფუძველზე მოხდა მისი აღწერილობითი ტექსტის შექმნაც, რაც მოიცავს ბიბლიურ ნოესთან ალუზიური ასოციაციების გამოწვევას აუდიტორიაში. ნოეს კიდობნის ინტერპრეტირება სირთულეს არ წარმოადგენს ინტერპრეტატორისათვის, ვინაიდან ნოე ერთ-ერთი ყველაზე ცნობილი ბიბლიური პერსონაჟია არა მხოლოდ ქრისტიანული კულტურისათვის, არამედ მთელ მსოფლიოში. გარდა ამისა, კერძის ბიბლიურ პერსონაჟთან შეკავშირება ერთგვარი კომიკური შინაარსის მატარებელია, რაც მიზნად ისახავს აუდიტორიაში სახალისო განწყობის შექმნას.

ამა თუ იმ მეტაფორის მარკეტინგულ ტექსტში გამოყენებას გააჩნია გამოყენების კონკრეტული არეალი და სამიზნე აუდიტორია. ხდება ისეც, რომ მეტაფორა ვიწრო, ლიმიტირებული აუდიტორიისთვის არის გათვლილი იმ შემთხვევაში თუ ტექსტი კონკრეტული ღონისძიებისთვის შეიქმნა. ასე, მაგალითად:

მაგალითი 3.3.2.6. ლიმიტირებული მეტაფორა

ამბობენ რომ მანამ, სანამ დიდი აფეთქება მოხდებოდა, სამყარო ერთი მთლიანობა იყო.

და შემდეგ გაჩნდა ფერები, ბგერა, ცა, მიწა, ვარსკვლავები, მზე.

და ასე უსასრულოდ.

და თითქოს მთელ ამ უსასრულობაში ჩაკარგულები, გზის გაკვლევას აღქმებში ვეძიებთ.

ამ აღქმებში ცა ლურჯად დავიკანონეთ, ხოლო ბგერები დავახარისხეთ როგორც: დო, რე, მი, ფა, სოლ, ლა, სი.

მაგრამ, იქნებ მაჟორი ცეცხლისფერია, ან მინორი-მკრთალი იისფერი?

ხოლო ჯაზისა და მხატვრობის აფეთქება, ჰარმონიულ მთლიანობას შექმნის.

(წყარო: გალერეა-ჯაზ კლუბი „არტერია“, ტექსტი ავტორის)

მოცემული ტექსტი შეიქმნა გალერეისა და ჯაზ კლუბის („არტერია“) ერთ-ერთი ღონისძიებისათვის, რაც მოიცავდა ე.წ. სინესთეზიის საღამოს. სინესთეზია წარმოადგენს მხატვრისა და მუსიკოსების ერთობლივ, იმპროვიზირებულ შესრულებას. ღონისძიების აღსაწერად სრულიად ტექსტი შეიქმნა სინესთეზიის პრინციპით: ტექსტში გაბნეულია ბგერისა და ფერების დეტალები. მაგალითად, მეტაფორები: ცეცხლისფერი მაჟორი და მკრთალი იისფერი გამოხატავს იდეას, რომ ბგერა ქმნის ფერს და პირიქით. ის, რაც სინესთეზიის არსია.

უნდა აღინიშნოს ის, რომ არახელოვანი ინტერპრეტატორისათვის, რომელსაც არ გააჩნია საკმარისი ფონური ცოდნა, შესაძლოა, სრულიად გაუგებარი იყოს მოცემული ტექსტი და მასში ჩადებული მეტაფორები. შესაბამისად, აშკარაა, რომ ტექსტში არსებულ მეტაფორებს სამიზნე აუდიტორიამდე გავრცელების, ფუნქციონირებისა და ინტერპრეტირების არეალი მწირი აქვთ. შედეგად, ლიმიტირებულები ხდებიან.

3.4. III თავის დასკვნა

თეორიული და ემპირიული კვლევის შედეგად, შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ მარკეტინგული ტექსტის მთხრობელის მისიას ბრენდის სტრატეგიის აუდიტორიამდე

სწორად მიწოდება წარმოადგენს, რისთვისაც ის მეტაფორას მიმართავს. მარკეტინგული ტექსტი მოიცავს:

1. სარეკლამო ტექსტს;
2. საიმიჯო ტექსტს;
3. ბრენდის დიზაინის შექმნას;
4. კონცეპტუალური იდეების შექმნას.

მარკეტინგული ტექსტის მთხრობელმა ტექსტის შექმნისას უნდა გაითვალისწინოს: ბრენდის სტრატეგია, პროდუქტის არსი; მომხმარებლის ფონი, გარემო.

საინტერესოა ისიც, რომ თხრობა შესაძლოა გამოხატული იყოს სხვადასხვა ფორმით და მოიცავდეს სხვადასხვა პირს, თუმცა არსებობს გარკვეული ზღვარი თხრობის, როგორცაა ბუნდოვანება, ძალადობრივი ენა და ა.შ., რომელიც, სასურველია, მთხრობელმა არ გადაკვეთოს. გარდა ამისა, სარეკლამო ტექსტის სცენარი მოიცავს შემდეგ ეტაპებს: პრობლემა, დაკვირვება, იდეა, კამპანიის მესიჯი, არხი და ტექსტი.

მარკეტინგული ტექსტის შექმნა სოციალური ქსელების, ბლოგებისა თუ ელექტრონული ფოსტისათვის მოიცავს გარკვეულ წერის ტექნიკის მოდელებს. თუმცა, მათგან აღსანიშნავია თავისუფალი/მხატვრული მარკეტინგული წერის ტექნიკა, რომლის ერთ-ერთი მთავარი გამოხატვის ხერხი მეტაფორა და „გამჭრიახოება“ (Insight). შესაბამისად, თავისუფალი/მხატვრული მარკეტინგული ტექსტის შექმნის სტანდარტი სრულიად ავტორის სუბიექტურ მსოფლმხედველობასა თუ უნარებზეა დამოკიდებული. თუმცა, ტექსტის მიზანი და გზავნილი არ უნდა ასცდეს ბრენდის გზავნილს, მისიასა და სამიზნე აუდიტორიის საჭიროებებს.

მარკეტინგულ ტექსტში მეტაფორის ინტერპრეტირება დაკავშირებულია ინტერპრეტატორის ფონურ ცოდნაზე, კულტურულ ფონზე, ემოციურ მზაობაზე, ასაკზე, ცხოვრებისეულ გამოცდილებასა თუ მსოფლმხედველობაზე. მარკეტინგული ტექსტის კვლევის შედეგად გამოვლენილ მეტაფორებს მიენიჭათ თვისობრივი სახელები. კვლევის შედეგად გამოვლინდა და შეიქმნა მარკეტინგული ტექსტის მეტაფორების შემდეგი ქვეკატეგორიები:

გამჭრიახი მეტაფორა-ინტერპრეტირების პროცესი დამოკიდებულია აქტუალურ საკითხებზე, რომლებიც მეტაფორის შექმნის პროცესში მიმდინარეობს;

გაპიროვნებული ირიბი მეტაფორა-გამოხატულია როგორც პირველი პირის სამოქმედო ობიექტები;

ეთნო-კულტურული მეტაფორა-ფუნქციონირების არეალი ვიწროა და მისი სწორად ინტერპრეტირების პროცესი დამოკიდებულია კონკრეტული ეთნო-კულტურული ფონის მქონე სამიზნე აუდიტორიაზე;

ალუზიური მეტაფორა- გავრცელების არეალი ფართოა და ინტერპრეტირებისას სამიზნე აუდიტორიაში ქმნის სახალისო ემოციურ უკუკავშირს;

ლიმიტირებული მეტაფორა- გავრცელების არეალი ვიწროა, ვინაიდან მისი სწორად ინტერპრეტირების პროცესები დაკავშირებულია კონკრეტული ცოდნის, გამოცდილებისა და პროფესიის მქონე სამიზნე აუდიტორიაზე.

მეტაფორის გაანალიზება მოითხოვს კოგნიტური ფიქრის უნარს, რომელიც შეძენილი ცოდნისა და გამოცდილების შედეგად ყალიბდება. შემოქმედებითი ნაშრომის შექმნის პროცესში მნიშვნელოვანია გვახსოვდეს, რომ სიტყვის ძალა მის მიღმა იმალება. მაშასადამე, შესაბამისი კომუნიკაციის დასამყარებლად აუცილებელია როგორც კონტექსტის, ასევე ინტერპრეტატორის ფონური ცოდნის, კულტურული ფონისა და ემოციური მზაობის მხედველობაში მიღება.

4. თავი IV მულტიმოდალური, ფილმის მეტაფორა და მათი ინტერპრეტირების პროცესები მუნჯ კინოში

4.1. ვიზუალურ აღქმა და მისი ინტერპრეტირების პროცესები

ვიზუალურ აღქმაში მნიშვნელოვან როლს ასრულებენ მეტაფორა, ემოციები და თხრობა/ნარაცია. ვიზუალურ აღქმას განაპირობებს ესთეტიზმი და ფსიქოლოგიის ფილოსოფია. ვიზუალურ აღქმასა და ინტერპრეტირებას განაპირობებს ანალოგები. ვიზუალური აღქმა სპონტანურია, თუმცა ინტერპრეტირების პროცესები

დაკავშირებულია კოგნიტურ აზროვნებასა და ლოგიკურ ასოციაციებთან. ხელოვნების ნაშრომი შესაძლოა ვიზუალურად გამოიყურებოდეს მისი შინაარსისაგან სრულიად განსხვავებულად (Snaevarr, 2010). მაგალითისთვის განვიხილოთ გოიას ცნობილი ტილო: „ჯადოქრები“, სადაც ადამიანების უგუნურება გამოსახულია მათ სახეზე. წარმოადგენენ ბრბოს, რომელთა მართვა ემშაკისთვის სიძნელეს არ წარმოადგენს. აღსანიშნავია ის, რომ სურათი შედგება უამრავი სიმბოლოებისგან. მაგალითად, თხა ასრულებს ნათლობის ცერემონიას და მარჯვენის ნაცვლად მარცხენა თათი აქვს გაწვდილი ბავშვისაკენ, რაც დემონისთვის დამახასიათებელი დეტალია. მხედველობაშია მისაღებია ის ფაქტიც, რომ ტილოს აღქმა დამოკიდებულია აუდიტორიის ფონურ ცოდნასა და ინდივიდუალურ რწმენაზე (Snaevarr, 2010).

სწევარი ამტკიცებს, რომ ინტერპრეტირება შესაძლოა იყოს პირდაპირი ან ირიბი. (Snaevarr, 2010). ვიტგენშტეინის განსაზღვრებით კი ინტერპრეტირებას არ განაპირობებს კონკრეტული წესები (Wittgenstein, 1921). ვიტგენშტეინის მიხედვით, ყოველ შინაარსს არ გააჩნია შესატყვისი განსაზღვრება. შესაბამისად, ნებისმიერი სახის შინაარსი შესაბამისობაში არ მოდის მის ფორმასთან (Wittgenstein, 1921). თეორიის თვალსაჩინოებისათვის, ვიტგენშტეინს მოჰყავს შემდეგი მაგალითი: ყველა თამაში არ არის გასართობი შინაარსის მატარებელი, თუმცა ბევრ მათგანს ეს დატვირთვა აქვს; ნებისმიერი თამაშის მიზანი არ არის გამარჯვება, თუმცა ბევრი მათგანის შემთხვევაში, ასეა; ყველა თამაშში არ არსებობს ერთზე მეტი მოთამაშე, თუმცა ზოგიერთ მათგანში ეს შესაძლებელია; შეუძლებელია ყველა თამაში ერთმანეთის იდენტური იყოს, მთავარი მიზანი მათ შორის მსგავსებების დანახვაა. აღნიშნული მოსაზრების უკეთ განსამარტად, ავტორი ოჯახის მაგალითს განიხილავს, სადაც ჯონს, დის-ჯუდის მსგავსად, აქვს ყავისფერი თვალები; ჯუდის- დის, ჯოანის მსგავსად, წითური თმა აქვს; ჯოანს კი ძმის, ჯონის მსგავსად, დიდი ცხვირი. ვიტგენშტეინის მიხედვით მსგავსებები ერთმანეთს კვეთს და ამის ნათელი გამოხატულებაა ოჯახის წევრების გარეგნული დეტალის ურთიერთმსგავსებები (Wittgenstein, 1921).

არსებობს განსხვავება ზეპირსიტყვიერ კონცეფციასა და წარმოსახვას შორის. ესა თუ ის აზრი მოიცავს ჩვენს წარმოსახვაში არსებულ ლოგიკურ ფორმასა და ფაქტებს. მეორეს მხრივ, ამა თუ იმ კონცეფციას, შესაძლოა, არ გააჩნდეს კავშირი ჩვენს

წარმოსახვაში არსებულ ლოგიკურ ფაქტებთან. შესაბამისად, კონცეფციასა და ლოგიკურ ფაქტებს შორის კავშირი დამოკიდებულია ჩვენს სუბიექტურ აღქმებზე. .

ვიტგენშტეინის მიხედვით, აზრებისა თუ გრძნობების აღქმა ხდება არა მხოლოდ ჩვენი საკუთარი შეხედულებების შესაბამისად, არამედ, სრულიად შესაძლებელია გამოვიგონოთ საკუთარი ენა ამა თუ იმ შეგრძნებების აღსაწერად, რომელიც სხვებისთვის სრულიად უცხო და გაუგებარი იქნება (Wittgenstein, 1921). ახალი ენისთვის საჭირო იქნება სიმბოლოების გამოგონება, თუმცა ეს სიმბოლოები ვერ მოახდენენ შეგრძნებების სწორ განსაზღვრებას. მიზეზი კი ის არის, რომ აღნიშნული სიმბოლოები მხოლოდ ერთი ადამიანისთვის იქნება გასაგები და ნაცნობი. ვიტგენშტეინი თვლის, რომ ენის გამოყენება ხდება დადგენილი წესების მიხედვით. წესები ჩვენი ლინგვისტური პრაქტიკის განუყოფელი ნაწილია. შემდგარი კომუნიკაციისათვის, შეუძლებელია, მივსდიოთ საკუთარ წესებს იმ შემთხვევაში, თუ მათ არ მოიხმარენ გარშემომყოფნი. გარდა ამისა, კონკრეტული მოსაზრების სწორად გადმოცემისთვის აუცილებელია გარშემომყოფთა მსოფლმხედველობისა და ფონური ცოდნის გათვალისწინება (Wittgenstein, 1921). მეტიც, ვიტგენშტეინი მიიჩნევს, რომ ინდივიდუალური ფიქრების გაანალიზება დამოკიდებულია სხვებზე. მისი აზრით, სიმართლის დადგენა შესაძლებელია გავრცელებული მოსაზრებების საფუძველზე და მაგალითისათვის განიხილავს სიტყვას: „მტკივა“, რომლის მნიშვნელობა დისკურსში დადგენილია და მისი წარმოთქმისას პირდაპირ გამოიხატება შეგრძნების შინაარსი. ვიტგენშტეინი არ იზიარებს მოსაზრებას, რომ ცნობიერება ჩვენი სამყაროს ცენტრია და მნიშვნელოვანი მის გარე სამყაროსთან კავშირია. ის მიეკუთვნება მოაზროვნეთა რიცხვს, რომლებიც ორიენტირებულნი არიან ენასა და საზოგადოებაზე და მიაჩნიათ, რომ მათი შესწავლა უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე რომელიმე განცალკევებული საგნის (Wittgenstein, 1921). ვიტგენშტეინის მიხედვით, საგანი შედგება ინტერსუბიექტურობისგან და გამოცდილებები არის ისეთი ინტერსუბიექტურობის ფუნქცია, როგორც, მაგალითად, ვერბალური ენა (Wittgenstein, 1921). სტეფან სნევარი ვიტგენშტეინის იდეას უპირისპირდება შემდეგნაირად: ვინაიდან საკუთარი ფიქრებისა თუ მოსაზრებების აღქმა სხვებზეა დამოკიდებული, ადამიანები ვერ აცნობიერებენ საკუთარ, ინდივიდუალურ შეგრძნებებს, რაც, ერთგვარ, მოჯადოებულ წრეს ქმნის (Snaevarr, 2010).

სნევარის მიხედვით, მეტაფორა, ემოციები და თხრობა კონკრეტული ჭეშმარიტებების მატარებელი არიან. ავტორი გამოყოფს სიმბოლურ სტრუქტურებს, რომლებსაც გააჩნიათ მნიშვნელობის მქონე დატვირთვა. სიმბოლური სტრუქტურა მოქმედებს წინადადებებზე, დისკურსზე, ტექსტზე, სიმბოლოებზე, მეტაფორებზე, თხრობაზე და ა.შ. აუცილებელი არ არის სიმბოლური სტრუქტურა იყოს ლინგვისტური ბუნების მატარებელი, ის შესაძლოა წარმოადგენდეს სურათს ან ჟესტებს (Snaevarr, 2010).

გარდა ამისა, სნევარი გამოყოფს ე.წ. „ალეთეტიკურ“ ღირებულებებს, რაც გულისხმობს არაპირდაპირი გზით რეალობის ასახვას (Snaevarr, 2010).

სიმბოლოების თითოეულ სტრუქტურას თავისებური ალეთეტიკური ღირებულება გააჩნია. ამა თუ იმ სიმბოლოში არსებობს მასში ჩადებული კოდების სწორად აღქმის პოტენციალი, თუმცა ეს არ წარმოადგენს სათანადო ინტერპრეტაციის გარანტიას. სურათი და რუქა თავისებურ კავშირს ამყარებს რეალობასთან, თუმცა არ შეიძლება მათ ვუწოდოთ სწორი, ან მცდარი. ალეთეტიკური ღირებულება წარმოადგენს სიმბოლოების კავშირს რეალობასთან. მსგავს სტრუქტურას მოიცავს მეტაფორა, წინადადებები, ტექსტი, სიმბოლოები და ა.შ. (Snaevarr, 2010). ამა თუ იმ გამოხატვის ფორმის აღქმა დაკავშირებულია ჩვენს კოგნიტურ შესაძლებლობებთან, რაც უკავშირდება პრაქტიკაში განხორციელებას, რომელსაც, თავის მხრივ, მივყავართ ალეთეტიკური ღირებულებებთან.

ამასთან ერთად, სნევარი გამოყოფს სიმბოლური სტრუქტურის შემდეგ სახეობებს: პრედიკატულ სტრუქტურას გააჩნია ჭეშმარიტების მატარებელი ღირებულება, სადაც სიმბოლოები გამოიხატება სიტყვებითა და მათემატიკური ფორმულებით;

ვიზუალურ-სიმბოლური სტრუქტურა შედგება დიაგრამების, რუქებისა და სურათებისგან, თუმცა სიმბოლოებს არ გააჩნიათ ჭეშმარიტების მატარებელი ღირებულებები;

წინადადებების სტრუქტურა ჭეშმარიტების მატარებელ ღირებულებებს მიეკუთვნება, ვინაიდან მოცემული სიმბოლოს გადმოცემა და ინტერპრეტირება ხდება სიტყვებით (Snaevarr, 2010).

აღსანიშნავია ისიც, რომ ამა თუ იმ კონცეპტის ინტერპრეტირებისათვის უნდა გავითვალისწინოთ ინტერპრეტატორის ემოციური ფონი.

დიმიტრი უზნაძის განწყობის თეორიის მიხედვით, განწყობა არის სუბიექტის მთლიანი მდგომარეობა, რომელიც გამოხატავს მის მზაობას კონკრეტული ქცევის შესასრულებლად. განწყობა წარმოიქმნება მოთხოვნილებისა და მისი დამაკმაყოფილებელი სიტუაციის საფუძველზე და განსაზღვრავს ყოველგვარი სახის ფსიქიკური აქტივობის აღმვრასა და მოქმედებას (უზნაძე, 2009). განწყობა მიზანშეწონილ სახეს აძლევს ამ აქტივობას, ვინაიდან მასში ქცევის განხორციელებისათვის საჭირო ყველა სუბიექტური და ობიექტური მონაცემია ასახული. ნებისმიერ ქცევას, უზნაძის მიხედვით, აუცილებლად წინ უსწრებს განწყობის აღმოცენება. განწყობა არის უნივერსალური ფსიქიკური მექანიზმი. ამიტომ, არაცნობიერია, რაც იმას ნიშნავს, რომ ადამიანს არ გააჩნია მისი ცნობიერი და ნებელობითი კონტროლის უნარი. განწყობა სუბიექტური და ობიექტური ფაქტორებისაგან შედგება. სუბიექტურ ფაქტორებს განეკუთვნება მოთხოვნილება, ობიექტურ ფაქტორებს კი-სიტუაცია (უზნაძე, 2009).

მაშინ, როდესაც პიროვნების განწყობა, ემოციური მზაობა თუ ხასიათი განსაზღვრავს მის ქმედებას, სრულიად შესაძლებელია ყველაფერმა ამან გავლენა იქონიოს გამოხატვის ხერხების ინტერპრეტირების პროცესებზე. ემოციური მზაობა და განწყობა განსაზღვრავს გარკვეულ მოლოდინებსა და სუბიექტურ რწმენებს ამა თუ იმ გამოხატვის ობიექტის შეფასებისა და განსაზღვრებისას.

4.2. თხრობა და მუნჯი კინო (ზოგადი მიმოხილვა)

4.2.1. თხრობა ტექსტსა და ფილმში

ყოველი შემოქმედებითი ნამუშევარი შედგება კოდებისა და ნიშნებისაგან.

ფილმი მოიცავს ილუსტრირებულ ნიშნებს, ჟესტებს, ზეპირსიტყვიერებს, გახმოვანებას, მუსიკასა და კულტურულ კოდებს ასახავს რა საზოგადოების, ხალხების ყოფა-ცხოვრებას, დროსა და ადგილს. სინტაქსისა და პუნქტუაციის ნაცვლად, ფილმში გამოყენებულია პაუზები, რაც წარმოდგენილია კადრების ცვლილებით ან მსახიობის თამაშით. აღსანიშნავია ისიც, რომ წერილობითი მხატვრული ტექსტი შედგება სიმბოლოებისაგან მაშინ, როცა ფილმი შეიცავს კოდებს. გარდა ამისა, ამა თუ იმ ამბავს

მწერალი მოგვითხრობს, ხოლო რეჟისორი კი გვიჩვენებს ფილმი მოგვითხრობს ამბავს, რომელიც მოძრაობაშია, ხოლო წერილობით მხატვრულ ტექსტში თხრობა ემყარება სიტყვებს (Barthes & Lionel, 1975). შესაბამისად, მათ გამოხატვის სხვადასხვა ფორმა ახასიათებთ. ის, რაც ფილმსა და წერილობით მხატვრულ ტექსტს ახასიათებთ, არის ამბის გადმოცემა, რომელსაც წერილობითი მხატვრული ტექსტი მოგვითხრობს, ხოლო ფილმი-გვიჩვენებს.

ფილმში თხრობა წარმოდგენილია სერიულ მოვლენებად, რომელსაც განახორციელებენ პერსონაჟები. იმ შემთხვევაში, თუ ფილმი ეფუძნება წერილობით მხატვრულ ტექსტს, მისი მთავარი ამოცანაა, თავი დააღწიოს ორიგინალი ნაწარმოების გავლენას, რის საფრთხესაც სიტყვები ქმნიან. მაშ, საჭიროა განმასხვავებელი ზღვარის გავლება წერილობითი მხატვრული ტექსტის ფილმში ტრანსფორმირების.

როლანდ ბარტესი ხაზს უსვამს თხრობის ფუნქციის მნიშვნელობას და მას დათესილ მარცვალს ადარებს, რომელიც მოგვიანებით გამოიღებს შედეგს (Barthes & Lionel, 1975). ის გამოყოფს თხრობის დისტრიბუციულ (გამანაწილებელი) და ინტეგრირებულ (გამამთლიანებელი) ფუნქციებს. დისტრიბუციულ ფუნქციას ბარტესი საჭიროს, ხოლო ინტეგრირებულს-ინდექსს უწოდებს. პირველი მათგანი მიმართულია მოქმედებასა და მოვლენებზე, რაც ტექსტში წინადადებების სახით გვევლინება და ჰორიზონტალური ბუნებით ხასიათდება. ინდექსები კი ისეთი ე.წ. დიფუზიური (გავრცელებულ) შინაარსის მატარებლები არიან, როგორცაა: პერსონაჟის ფსიქოლოგია, იდენტობა, გარემოსა და ადგილის ჩვენება და რომლებიც ამბისათვის უმნიშვნელოვანეს ელემენტებს წარმოადგენენ. დიფუზიური შინაარსი ხასიათდება ვერტიკალური ბუნებით და მიმართულია ყოფიერების ასახვის ფუნქციისაკენ (Barthes & Lionel, 1975).

ბარტესი ასევე გამოყოფს ნიშნის კარდინალურ და კატალიზატორულ ფუნქციებს. თხრობაში ნიშნის კარდინალური ფუნქცია მოიცავს ინტერპრეტატორის მიერ ტექსტის მნიშვნელობის აღქმას (Barthes & Lionel, 1975). ხშირად, როდესაც ფილმი ეფუძნება წერილობით მხატვრულ ტექსტს, კარდინალური მასში კარდინალური ფუნქცია იცვლება და მაგალითად, სევდიანს ბედნიერი დასასრული ჩაანაცვლებს. გარდა ამისა, სატელევიზიო სერილების შემთხვევაში, ხშირია ახალი ამბის შექმნაც, რომელსაც ორიგინალი ტექსტი არ მოიცავს. კატალიზატორები კი, მეორეს მხრივ, ხაზს უსვამენ

ისეთ „უმნიშვნელო“ მოვლენებს, როგორცაა, მაგალითად, ვახშამი, გასეირნება, გაღვიძება. თუმცა, ხშირად, ფილმში ეს „უმნიშვნელო“ დეტალები ამბის განვითარების მთავარ ელემენტებს წარმოადგენენ.

ნიშნების კარდინალური და კატალიზატორული ფუნქციონირება არ არის დამოკიდებული ვერბალურ ენაზე. შესაბამისად, შესაძლებელია მათი როგორც ზეპირსიტყვიერად, ასევე აუდიო-ვიზუალური ფუნქციონირება.

ფილმში თხრობას ახასიათებს ისეთი სხვადასხვა თხრობის მანერა, როგორცაა: პირველი პირი, მესამე პირი, ცნობიერების ნაკადის ტექნიკა და ა.შ. შესაბამისად, ამბის ფილმში მოსათხრობად რეჟისორები მიმართავენ ისეთ მეტაენის ტექნიკას, როგორცაა: კამერა, დიალოგები, ჟესტები, მუსიკა, ფერები, განათება, კოსტუმები, სივრცე და გახმოვანება. გარდა ამისა, მიზანსცენა (მონტაჟი), მნიშვნელოვან როლს ასრულებს ამბის თხრობისას და ხდება ისეც, რომ ის მთხრობელს ანაცვლებს.

4.2.2. მუნჯი კინო

კინემატოგრაფიის კინოსურათები, თავდაპირველად, ვერბალურ კომუნიკაციას არ მოიცავდა. შესაბამისად, მსგავსი კინოსურათები მუნჯი კინოს ჟანრის კატეგორიას მიეკუთვნებიან. მუნჯი კინო შედგებოდა ათასობით კადრისაგან და სურათისაგან, რომლებიც პერიოდულად იცვლებოდა მანამ, როდესაც მაყურებელი მათ თვალს ადევნებდა. თითოეული კადრი მეხსიერებაში რჩება მანამ, სანამ ახალი არ გამოჩნდება. ეს ისეთი სისწრაფით ხდება, რომ განსხვავება კადრებს შორის არ შეიმჩნევა და ქმნის ჰარმონიულ, მოძრავ გამოსახულებას. მიუხედავად ამისა, კინოს გადაღებისათვის მხოლოდ სურათები არ კმარა. კინოს შექმნის შესაძლებლობა ხელოვანებს მას შემდეგ მიეცათ, რაც ამერიკელმა გამომგონებელმა თომას ალვა ედისონმა პირველი კინოაპარატი შექმნა. მუნჯი ფილმი, ისევე როგორც კინემატოგრაფია, ერთბაშად არ შექმნილა. ძმებმა ოგუსტ და ლუი ლუმიერებმა შექმნეს კინემატოგრაფი, რომლის საშუალებითაც ეკრანზე კინოს გაშუქება ხდებოდა. სიტყვა „სინემატ“ (კინო) აქედან მომდინარეობს. იმ პერიოდისათვის ფილმებს მხოლოდ ერთი წერტილიდან იღებდნენ. დროთა განმავლობაში ცნება „კინომ“ დამატებითი მნიშვნელობა და დატვირთვა შეიძინა (Kaes, 1990).

1903 წ. ედვინ პორტერის მიერ გადაღებული ფილმი: „მარცვა მატარებელში“ საკმაოდ მრავალფეროვანი და იმ დროისათვის ფემომენალურ სურათს წარმოადგენდა, რადგან კინემატოგრაფიის ისტორიაში პირველად განხორციელდა პარალელური მონტაჟის ტექნიკა, რაც ერთი სცენიდან მეორეზე გადასვლას მოიცავს.

ამ პერიოდს მიეკუთვნება კინოხელოვნების გენიოსი დევიდ უორკ გრიფითი, რომელმაც შექმნა კინოხელოვნების სინტაქსი, გამოსახულების მონტაჟი და მრავალი სხვა მხატვრული ხერხი, რომელთა საშუალებითაც კინო მეათე მუზად და ხელოვნების მეშვიდე დარგად იქცა (Pierce, 2013). მან პირველმა შემოიღო და დანერგა კინონდუსტრიაში ისეთი ახალი გამოხატვის ხერხები, როგორებიცა: დაბნელება, ფართო ვიზუალური სურათი, მოძრავი კამერის გამოყენება, ერთსა და იმავე სცენის სხვადასხვა მხრიდან გადაღება და სხვა. რეჟისორის ფილმები დამსახურებულად მიეკუთვნება მსოფლიო კინემატოგრაფიული შედეგების სიას.

აღსანიშნავია ის, რომ კინოსთვის მუსიკის შექმნა იმ დროიდან დაიწყო, როდესაც ჯერ კიდევ მუნჯ ფილმებს იღებდნენ. წინათ, კინოთეატრებში, ტაპერი (კინოს მუსიკალური გამფორმებელი) სხვადასხვა პოპულარული მელოდიების ფრაგმენტებსა და იმპროვიზაციებს ასრულებდა როიალზე ან პიანინოზე (Anderson, 1987). ტაპერები სახელგანთქმული კომპოზიტორებიც იყვნენ. მაგალითად, ამ საქმიანობით ირჩენდა თავს დიმიტრი შოსტაკოვიჩი. ყველასთვის ცნობილია ისიც, რომ ჩარლი ჩაპლინი თავად წერდა მუსიკას საკუთარი მუნჯი ფილმებისათვის. მუნჯი ანუ არავერბალური ფილმების დროსაც მუსიკა აუცილებელ კომპონენტს წარმოადგენდა, რომლის გარეშეც ფილმი უსიცოცხლოდ გამოიყურებოდა. კინომუსიკა ადამიანში უამრავ ემოციას იწვევს. მას შეუძლია მაყურებელი შეაშინოს, დაამშვიდოს, გაუღვივოს სითბოს ან სიძულვილის გრძნობა. ამავე დროს, მუსიკას შეუძლია თავგზა აგვიბნოს, თუკი მისი მოსმენით გამოწვეული მოლოდინი ფილმის მსვლელობისას არ გამართლდება. ხდება პირიქითაც, როდესაც მუსიკა წინასწარ გაამყდვენებს კინოისტორიის ამბავს.

ჩარლი ჩაპლინი ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ფიგურაა მუნჯი კინოს ისტორიაში. ის იყო როგორც რეჟისორი, ასევე წერდა სცენარებს, ქმნიდა მუსიკას საკუთარი ფილმებისათვის, რაც ხაზს უსვამს მისი შემოქმედებითობის უნარს და რომელმაც უდიდესი გავლენა მოახდინა მუნჯი კინოს ეპოქაზე. ჩარლის „მაწანწალა“

წარმოადგენს, ერთსა და იმავე დროს, მოწყენილ, მოხერხებულ, საზრიან და კეთილ პერსონაჟს (Kaes, 1990).

მეოცე საუკუნის დასაწყისში კინოხელოვნებას აქტიურად მიმართავდნენ ისეთი ადამიანები, რომლებსაც სურდათ საკუთარი იმიჯის ფორმირება. მაგალითად, პოლიტიკოსები.

ქართული კინოხელოვნების ისტორია მეოცე საუკუნის დამდეგიდან იწყება. პირველი კინოსტაციონარი ჩვენს ქვეყანაში გაიხსნა 1904 წ. სახელწოდებით: „ილუზიონი“ (მახარაძე, 2014).

1912 წ. ვასილ ამაშუკელმა გადაიღო პირველი სრულმეტრაჟიანი დოკუმენტური ფილმი: „აკაკი წერეთლის მოგზაურობა რაჭა-ლეჩხუმში“. 1916-18 წლებში ალექსანდრე წუწუნავამ გადაიღო პირველი ქართული მხატვრული ფილმი „ქრისტინე“.

ქართული მუნჯი კინოს ისტორიიდან ერთ-ერთი უხუცესი ფილმია „ჩემი ბებია“ (რეჟ. კოტე მიქაბერიძე, (1925), მახარაძე, (2014)).

21-ე საუკუნეში ტექნოლოგიური განვითარების მიუხედავად, მუნჯი კინო დღემდე განაგრძობს არსებობას, როგორც ჟანრი. მუნჯი კინო რეჟისორის ერთგვარი გამოხატვის ფორმაა და უდიდესი პოპულარობით სარგებლობს კინოს მოყვარულებს შორის.

4.3. ფილმის მეტაფორა და მუნჯი კნო

4.3.1. ფილმის მეტაფორა

მოცემული ქვეთავის კვლევის მიზანს წარმოადგენს მეტაფორის ფუნქციონირების ტენდენციების დადგენა ვიზუალურ და ლინგვისტურ ჭრილში. გარდა ამისა, კვლევა მოიცავს ვიზუალური აღქმის ინტერპრეტირების პრობლემებს. კერძოდ, კვლევის მიზანს წარმოადგენს მეტაფორის ინტერპრეტირებისას ინტერპრეტატორის ფონური ცოდნის, ემოციური მზაობისა და კულტურული ფონის მნიშვნელობის დადგენა და ფილმის კონტექსტის გათვალისწინება ინტერპრეტირების პროცესში.

მაგალითები მოყვანილია ამერიკული და ქართული კინემატოგრაფიიდან. კერძოდ, მუნჯი კინოდან და განხილულია რეჟისორების: ჩარლი ჩაპლინისა და მიხეილ კობახიძის ფილმები.

როგორც უკვე აღვნიშნე, წერილობითი მხატვრული ტექსტი, ისევე როგორც ფილმი, შედგება ნიშანთა სისტემებისაგან. შესაბამისად, თხრობა, ორივე მათგანში, მოიცავს მეტაფორებს, როგორც გამოხატვის ხერხს. კვლევის ერთ-ერთ საგანს მუნჯ კინოში გამოვლენილი მეტაფორები და მათი ინტერპრეტირების პროცესები წარმოადგენს. შესაბამისად, საინტერესოა მუნჯი კინოს, როგორც ჟანრის განხილვა, მეტაფორის მახასიათებლების განსაზღვრა, მათი ინტერპრეტირების პრობლემების განხილვა და ფილმის მეტაფორის მუნჯ კინოში ფუნქციონირების პოტენციალის დადგენა.

ერთ-ერთი პირველი მკვლევარი, რომელმაც მეტაფორის ფილმში ფუნქციონირებას განიხილავს და მეტიც, გამოყოფს ფილმის მეტაფორას, არის ტრევორ ვიტოკი. ვიტოკი მსჯელობს ფილმში არსებული მეტაფორების რიტორიკულ და ლინგვისტური ელემენტებზე და ხაზს უსვამს მის როგორც შემოქმედებით, ასევე წარმოსახვით ფუნქციას (Whittock, 1990). ვიტოკის მთავარი ამბიცია კინემატოგრაფიაში წარმოდგენილი მეტაფორის გამოყოფაა, რომელიც მოიცავს როგორც მეტაფორის რიტორიკულ და წარმოსახვით ფუნქციას, ასევე ინდივიდუალური მეტაფორის ინტერპრეტირების პროცესს, რაც განაპირობებს მის შემოქმედებით მნიშვნელობას. ვიტოკის ფილმის მეტაფორის ანალიზი ეფუძნება

კინემატოგრაფიის კლასიკურ თხრობას. შესაბამისად, ფილმის თეორიის განხილვისას ის ყურადღებას ამახვილებს ფაქტზე, რომ კინემატოგრაფიული მეტაფორა არის ცნობიერისა და რაციონალიზმის გამოვლენა და არა სიურეალისტური სიზმრებისა და არაცნობიერის გამომხატველი იარაღი, რომელიც ფილმის ჩვენების გამფილტრავსა და ამგებ ფუნქციას ასრულებს (Whittock, 1990). გარდა ამისა, ვიტოკი ყურადღებას ამახვილებს მეტაფორის, როგორც კინემატოგრაფიული ფუნქციის აუცილებლობაზე.

თუმცა, უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ მიუხედავად ვიტოკის სტრუქტურალისტებისაგან გამიჯვნის მცდელობისა, ის მეტაფორასა და მეტონიმას შორის დიდ მსგავსებას განიხილავს და არ ავლებს მათ შორის ხაზგამყოფ ზღვარს. ვიტოკის მიხედვით, ამბავი შედგება ფაქტებისაგან, რომელთა განლაგებას განაპირობებს მეტონიმიური თანწყობა (Whittock, 1990).

მაგალითი 4.3.1.1.



ფილმის მეტაფორისა და მეტონიმის განსხვავებული მახასიათებლების თვალსაჩინოებისათვის განვიხილოთ ჩარლი ჩაპლინის პერსონაჟის, მაწანწალასათვის დამახასიათებელი ატრიბუტი: ჯოხი. ის იწვევს ასოციაციებს კონკრეტული კულტურისა და სოციალური ფენის წარმომადგენელზე. კერძოდ, ჯოხი, რომელსაც ჩარლი ჩაპლინის პერსონაჟი გამოიყენებს ფილმებში, დამახასიათებელია ინგლისელი ჯენტლმენისათვის. გამომდინარე იქედან, რომ ჯოხი, როგორც, ფილმის შემთხვევაში, ვიზუალური კონცეპტი, პირდაპირ ასოციაციას იწვევს შესაბამისი კატეგორიის ადამიანზე და უფრო ნათლად გამოხატავს პერსონაჟის ბუნებას, მისი გაიგივება ვერ მოხდება მეტაფორასთან. მეორეს მხრივ, მეტაფორის მაგალითია ქოლგა მიხეილ

კობახიძის კინოფილმიდან: „ქოლგა“, რომელიც ფილმში ოცნების მეტაფორას წარმოადგენს.

მაგალითი 4.3.1.2.



ქოლგა ვერ განიხილება მეტონიმიად, ვინაიდან ფილმის კონტექსტისა და ფონური ცოდნის გარეშე, ის არ იწვევს პირდაპირ, სწორხაზოვან ასოციაციებს. შესაბამისად, ქოლგა, როგორც ოცნების მეტაფორა, გამოხატულია განცალკევებული სფეროთი და მისი ინტერპრეტირებისათვის აუცილებელია არა მხოლოდ ასოციაციები, არამედ ინტერპრეტატორის ფონური ცოდნა და ფილმის სიუჟეტის გათვალისწინება.

გარდა ამისა, უნდა აღინიშნოს ის ფაქტი, რომ ფილმის მეტაფორის სწორად ინტერპრეტირებისათვის აუცილებელია როგორც ფილმის კონტექსტუალური კავშირების, ასევე ინტერპრეტატორის ემოციური მზაობისას თუ ფონის გათვალისწინება. რიგი ინდივიდებისათვის „ქოლგის“ მეტაფორა, შესაძლოა, ინტერპრეტირდეს როგორც თავდაცვითი მექანიზმი, ხოლო, სხვებისათვის: მიუწვდომელი ოცნება (ვინაიდან, ამ შემთხვევაში, ის ასოცირდება ჰაერთან, წვიმასთან, ფრენასთან). გარდა ამისა, მოცემული მეტაფორის სწორად ინტერპრეტირებისათვის მნიშვნელოვანია ფილმის სიუჟეტის ცოდნა, რაც ქმნის კონტექსტუალურ კავშირს მოცემულ მეტაფორასა და ფილმის სიუჟეტს შორის. ფილმის სიუჟეტის გათვალისწინებით, მეტაფორის ინტერპრეტირება წარმოადგენს არა ინდივიდუალურ რწმენაზე დაფუძნებულ პროცესს, არამედ მისი სათანადო აღქმა ეფუძნება ფაქტებსა და შინაარსს, რომელიც ფილმის სიუჟეტში/კონტექსტშია მოცემული.

მიუხედავად ამისა, ვიტოკი ხაზასმით აღნიშნავს მეტაფორის ფუნქციონირების ფართო არეალს ფილმში. ვინაიდან ფილმი არ მისდევს გრამატიკულ სტრუქტურას თუ ლიტერატურულ კატეგორიებს, მისი, როგორც ნიშანთა სისტემის მთავარი გამაერთიანებელი ელემენტი სურათია. ფილმის სურათი, თავის მხრივ, წარმოადგენს არა უბრალოდ ნიშანს, არამედ აუდიოვიზუალური ელემენტების პორტრეტია, რომელიც რეალობას ობიექტების დემონსტრირებით ასახავს.

მაშ, მაშინ, როდესაც ფილმის სტრუქტურა „საკუთარ კანონებს“ ემორჩილება, როგორ არის შესაძლებელი მასში მეტაფორის არსებობა და ფუნქციონირება? პასუხი მდგომარეობს კინემატოგრაფიის ტექნიკაში, რომელსაც მონტაჟი ეწოდება და რომელიც ობიექტების განლაგებით წარმოადგენს ვიზუალურ/ფილმურ მეტაფორებს.

ვიტოკი განმარტავს, რომ ფილმის სურათი მოიცავს წინასწარ განზრახული გზავნილის დემონსტრირებას, რომელიც, მეტაფორის სახით გვევლინება ამა თუ იმ ობიექტში (Whittock, 1990). გარდა ამისა, ფილმურ მეტაფორას ახასიათებს ობიექტების გარდაქმნის უნარი, რაც გამოიხატება თხრობის, გახმოვანებისა და მონტაჟის მეშვეობით. მაშასადამე, ფილმის მეტაფორა წარმოადგენს თავად ფილმის სურათს, რომელიც ინტერპრეტატორს დამატებით დეტალებს წარმოუდგენს და ექსტრალინგვისტურ ვიზუალურ გამოცდილებებს იწვევს. მეტიც, ვიტოკი მიიჩნევს, რომ ფილმის მეტაფორისათვის დამახასიათებელია კონტექსტისა და შინაარსის შეუსაბამობის დემონსტრირება, რაც ე.წ. ⁷³ინტერპელაციას იწვევს. ფილმის მეტაფორის ინტერპელაციის პროცესი მოიცავს მეტაფორის ისეთი სფეროთი წარმოჩენას, რომ ის ინტერპრეტატორში ახალი გამოცდილების ასიმილირებას უწყობს ხელს. შესაბამისად, ინტერპელაციის პროცესში, ინტერპრეტატორი, გარე ლინგვისტური გამოცდილების საფუძველზე, ინტეგრირებას ახდენს მისთვის უცხო რეალობასთან (Whittock, 1990).

მაგალითი 4.3.1.3. . ინტერპელაციის პროცესის ნათლად წარმოსაჩენად, განვიხილოთ ეპიზოდი ჩარლი ჩაპლინის ფილმიდან: „ოქროს ციებ-ცხელება“, სადაც მაწანწალა მადლიერების დღეს ფეხსაცმელს და ზონარებს მოამზადებს ვახშმად და უმასპინძლდება სტუმარს

⁷³ აღწერა; ვინმესთვის/რაიმესთვის იდენტობის მინიჭება
(<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/interpellation>)



Chaplin, 1925, The Gold Rush, ეპიზოდი: 0:30, ინტერნეტ რესურსი (YouTube).

ადამიანების გამოცდილებაში ფეხსაცმელი არ განიხილება საკვებად. შესაბამისად, ნებისმიერი კულტურული ფონის მქონე ინტერპრეტატორისათვის სირთულეს არ წარმოადგენს იმის გაანალიზება, რომ რეჟისორი ფეხსაცმელს, როგორც მეტაფორას და საკვებ ობიექტს, გამოიყენებს არა მხოლოდ კომიკური ეფექტის შესაქმნელად, არამედ იმის დემონსტრირებისათვის, რომ მის რეალობაში ადამიანებში მატერიალური სიდუხჭირე მძვინვარებს. მაშ, საერთო კონტექსტი, სადაც ადამიანები არ მიირთმევენ ფეხსაცმელს, უპირისპირდება ფილმის ეპიზოდის შინაარსს. თუმცა, სწორედ ეს გაორება აძლევს მაყურებელს რეჟისორის გზავნილის ინტერპრეტირების საშუალებას. მეორეს მხრივ, იმისათვის, რომ მეტაფორაში არსებული გზავნილის ზუსტი და სწორი ინტერპრეტირება მოხდეს, მნიშვნელოვანია, ინტერპრეტატორის გააჩნდეს შესაბამისი კულტურული ფონი და ცოდნა (Rusieshvili, 2005). მხედველობაში უნდა მივიღოთ ის ფაქტი, რომ ფილმი ამერიკაში დიდი დეპრესიის საწყის ეტაპზე გამოვიდა ეკრანებზე. შესაბამისად, მოცემული ეპიზოდი არა მხოლოდ რომელიმე

ინდივიდის სიდუხჭირეს ასახავს, არამედ კონკრეტული ქვეყნის და ადამიანთა რეალობას. გარდა ამისა, მადლიერების დღე ამერიკაში ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი დღესასწაულია, როდესაც ამერიკელები სპეციალურად მომზადებული ეროვნული კერძებით ვახშმობენ ოჯახებთან ერთად. კერძოდ, ამ დღის უმთავრეს კერძს შემწვარი ინდაური წარმოადგენს. ზემოთაღნიშნული ისტორიული მოვლენებისა და კულტურული ღირებულებების გათვალისწინებით, მოცემულ ეპიზოდში კონტექსტისა და შინაარსის დაპირისპირებას ქმნის ის ფაქტიც, რომ ნაცვლად ოჯახთან ერთად ინდაურისაგან მომზადებული კერძის დაგემოვნების, მაწანწალა ფეხსაცმელებს ამზადებს და უმასპინძლდება სტუმარს. მაშ, მოცემული მეტაფორის ზუსტი ინტერპრეტირება შეუძლებელია იმ შემთხვევაში, თუ ინტერპრეტატორს არ გააჩნია შესაბამისი ცოდნა და კულტურული ფონი.

გარდა ამისა, ვიტოკი განსაზღვრავს ფილმის სურათის ორ ძირითად მახასიათებელს: ობიექტის სახელწოდებები; ფილმის სურათსა და კონტექსტს შორის სინტაგმური, პრაგმატული კავშირები.

შესაბამისად, ფილმის სურათს გააჩნია ინდივიდუალური ენა, რომელიც სპეციფიურ თხრობით რიტორიკას აყალიბებს (Whittock, 1990).

მეტეც, ვინაიდან ფილმის სურათში წარმოდგენილი მეტაფორა სურათს გარე ასოციაციებს აყალიბებს, მეცნიერი ხაზს უსვამს ინტერპრეტატორის მზაობის აუცილებლობას მეტაფორის სწორად ინტერპრეტირებისათვის და მის სათანადოდ შექმნისა და დემონსტრირების მნიშვნელობას. მიუხედავად იმისა, რომ ხშირად ფილმის მეტაფორა, შესაძლოა, ალუზიასთან გაიგივდეს, არსებობს ე.წ. ემპათური მეტაფორა, რომელიც მკვეთრად მეტაფორულია და არ აქვს მსგავსებები რომელიმე სხვა გამოხატვის ფორმასთან (Black, 1955). ემპათური მეტაფორისათვის დამახასიათებელია კავშირი ფილმის კონტექსტსა და გარე რეალობის გამოცდილებას შორის. შეუძლებელია ემპათური მეტაფორის სიმბოლოდ, შედარებად თუ რომელიმე სხვა გამოხატვის ხერხთან გაიგივება, ვინაიდან ის ავთენტურად მეტაფორულია მისი ბუნებით, სადაც წყარო და სამიზნე დომენები მკვეთრად განცალკევებულად არიან წარმოდგენილები.

მაგალითი 4.3.1.4. ემპათური ფილმის მეტაფორის თვალსაჩინოებისათვის, განვიხილოთ მაგალითი მიხეილ კობახიძის ფილმიდან „ქოლგა“, სადაც ქოლგა ოცნების მეტაფორას წარმოადგენს (კობახიძე, 1967, „ქოლგა“, ეპიზოდი: 5:36 წუთი, ინტერნეტ წყარო (YouTube). საერთო გამოცდილების პრაქტიკაში ოცნება, როგორც სიმბოლო, ჩვეულებრივ, გამოხატულია ღრუბლების, ცის, ჩიტების და ა.შ. სახით. გარდა ამისა, როგორც ქართულში, ასევე ინგლისურ ენაში არსებობს შემდეგი იდიომები: ღრუბლებში ფრენა (castles in the air). მეორეს მხრივ, ფილმის მოცემულ ეპიზოდში ოცნების მეტაფორას წარმოადგენს ქოლგა. აღსანიშნავია ის, რომ ფილმის კონტექსტისა და მის გარე რეალობის გამოცდილებების გათვალისწინების გარეშე, შეუძლებელია აღნიშნული მეტაფორის სწორად ინტერპრეტირება. ფილმის კონტექსტი შედგება გოგონასა და ბიჭის პერსონაჟებისაგან, რომლებიც ცხოვრობენ თავიანთი ცხოვრებით მანამ, სანამ დაინახავენ ჰაერში მოფარფატე ქოლგას და სურვილი უჩნდებათ, მას დაეძვენონ. ინტერპრეტატორს ქოლგის სწორად ინტერპრეტირებაში ეხმარება ორი ფაქტორი: 1. კონტექსტის საფუძველზე, ქოლგა იძენს რაღაც სასურველის, მიუწვდომელის მნიშვნელობას; 2. ქოლგა ჰაერში დაფარფატებს, რაც, გარკვეულ ასოციაციებს იწვევს ზემოთაღნიშნულ იდიომებთან და სიმბოლოებთან. შესაბამისად, ფილმის გარე გამოცდილებასთან ამყარებს კავშირს. მაშასადამე, მაშინ, როდესაც ქოლგა, როგორც ოცნების მეტაფორა, მკვეთრად არ წარმოადგენს მსგავსებას გამოხატვის რომელიმე სხვა ხერხთან, მხოლოდ ფილმის კონტექსტისა და გარე რეალობის გამოცდილების საფუძველზეა შესაძლებელი მისი სწორი ინტერპრეტირება.

ვიტოკმა ერთგვარი კლასიფიცირება მოახდინა ფილმში გამოვლენილი მეტაფორის ფუნქციონირების პროცესის, რაც შემდეგი ფორმებით გვევლინება:

1. **ზუსტი შედარება** (ეპიფანია): მეტაფორა წარმოდგენილია გვერდიგვერდ განლაგებული ორი მსგავსი დომენით;
2. **ჩანაცვლება**: როდესაც ობიექტის კონცეპცია არ არის ვიზუალურად მოცემული და, ნაცვლად, გამოიყენება კლიშე გამონათქვამები;
3. **განფენილობა**: (დიაფორა)_განკარგავს რა მომიჯნავეობას დროსა და სივრცეში, განფენილობა წარმოადგენს ახალ ურთიერთკავშირს ორ ობიექტს შორის. მისი

ინტერპრეტირება ხდება უდიტორიის კონკრეტული ჟანრისათვის მზაობის გათვალისწინებით;

4. **სინეკდოქე:** ტროპების კომბინაციით ქმნის მეტაფორას, რომლის ინტერპრეტირება მეტად ინტერპრეტატორის აღქმაზეა დამოკიდებული, ვიდრე ფილმის კონტექსტზე;

5. **დამახინჯება:** (ჰიპერბოლა, კარიკატურა): მიზანმიმართული გამოხატვის ფორმაა და მისი ინტერპრეტირება ხდება მიზანსცენაში ლოგიკური დასკვნების სახით;

6. **ჩანაცვლების წესი:** მოსალოდნელ ობიექტს ჩანაცვლებს სხვა ობიექტი. ჩანაცვლების წესმა შესაძლოა ეფექტი მოახდინოს ფილმის სიუჟეტის ურთიერთკავშირზე;

7. **მელოდიის შესრულება** (პარალელიზმი): მელოდია ფილმში წარმოდგენილია ისეთი მოულოდნელი პარალელებით, როგორებიცაა: რიტმით, მუსიკის ჟანრით, შემსრულებლის მანერით, და ა.შ. (Whittock, 1990).

4.3.2. მეტაფორა მუნჯ კინოში

მუნჯი კინო უხვად მოიცავს მეტაფორებს, თუმცა 1920 წლამდე ფილმში არსებულ მეტაფორაზე (ე.წ. ფილმის მეტაფორა) თეორია არ არსებობდა რაც, ცხადია, გამომდინარეობს იქედან, რომ მეოცე საუკუნის დასაწყისში მეტაფორა ჯერ კიდევ მხოლოდ სამეტყველო ენის შემადგენელ ნაწილად ითვლებოდა. მეტაფორა განიხილებოდა, როგორც რაიმე ობიექტი ტექსტში, რომლის იდენტიფიცირება ხდება ზედაპირულ შრეზე ანომალიის, ან გამრუდების შედეგად როგორცაა, მაგალითად, სემანტიკური ანომალია, ან ლოგიკური აბსურდი (Russel, 2009).

ფილმის თეორიაში მეტაფორას მიიჩნევდნენ, როგორც გამოხატვის მიმეტყველო ფორმის ისეთ გადახრას, როგორცაა სუპერიმპოზიცია. სუპერიმპოზიცია წარმოადგენს სურათს, სადაც ორი ობიექტი გამოსახულია ერთსა და იმავე ჭრილში. მეტაფორა, კერძოდ, ფილმის მეტაფორა პირველად სსრკ-ს კინოში გამოვლინდა მას შემდეგ, რაც კინემატოგრაფიის ისტორიაში პირველად შეიქმნა მონტაჟი. მუნჯ კინოში ფილმის მეტაფორის გამოვლენა ხდება შემდეგი გამოხატვის ფორმების მეშვეობით (როდინი, 2009):

1. **სუპერიმპოზიცია**-მოიცავს ერთსა და იმავე სივრცეში ორი ობიექტის არსებობას. ერთი ობიექტს ჩაენაცვლება მეორე ობიექტით ხდება ისე, რომ მაყურებელისათვის ორივე მათგანი ხილვადია (Russel, 2009)

მაგალითი 4.3.2.1.



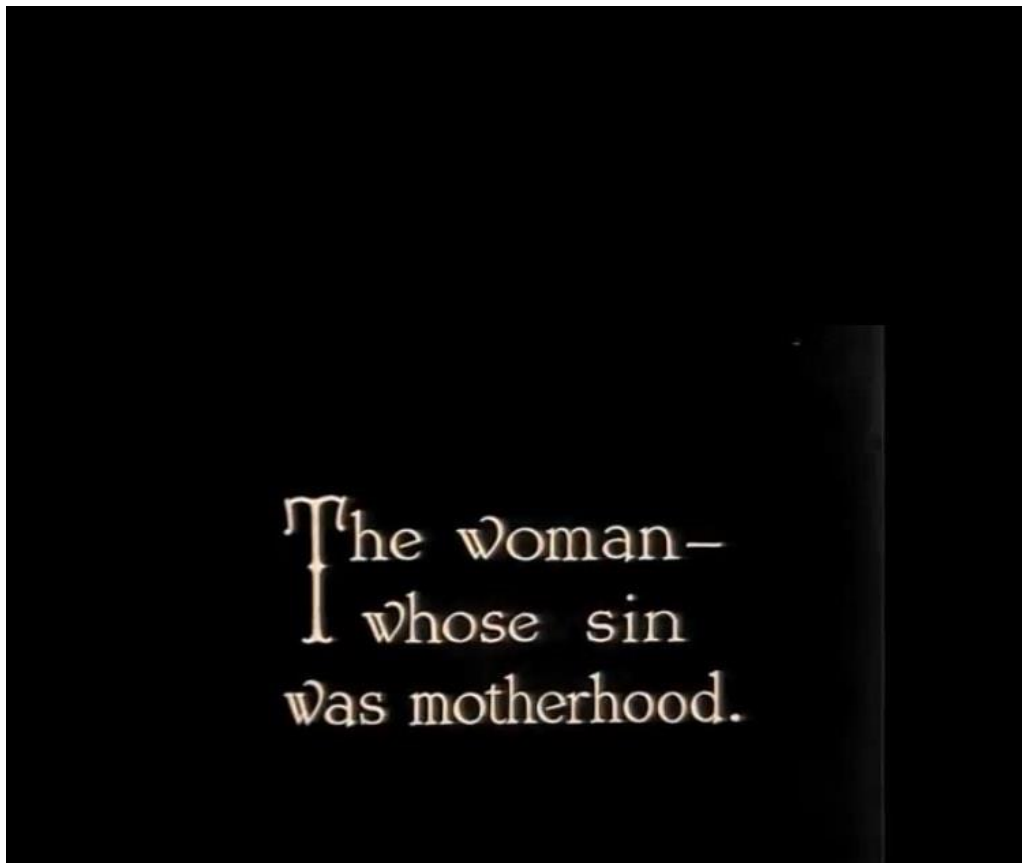
(Chaplin, *The Kid*, ეპიზოდი: 17:25 წუთი, წყარო: ინტერნეტ რესურსი (YouTube);

სუპერიმპოზიციის მაგალითად შეგვიძლია განვიხილოთ ერთ-ერთი ეპიზოდი ჩარლი ჩაპლინის ფილმიდან: „ბიჭუნა“, სადაც მაშინ, როდესაც ბიჭუნა სახლის წინ ზის, კადრში, მოულოდნელად, ბიჭუნასთან ერთად გამოჩნდება პოლიციელი. აღნიშნული ეპიზოდი მნიშვნელოვანია, რადგან ერთსა და იმავე სივრცეში ორი სხვადასხვა ობიექტის ინტერპრეტირება შესაძლოა მოხდეს შემდეგნაირად: უბრალო ადამიანი და ძალაუფლება. მეტიც, ეპიზოდი ადამიანებს შორის სოციალური სხვაობისა და სისტემის ერთგვარი მეტაფორული გამოხატულებაა. უბრალო, დაბალ საფეხურზე მყოფი სოციალური ფენის წარმომადგენელია ბიჭუნა, ხოლო პოლიციელი იმავე სოციალური წრის მაღალ საფეხურს იკავებს და მაკონტროლებელი სისტემის ფუნქცია გააჩნია

2. **ვერბალური სურათი-გამოხატვის ფორმა**, რომელიც აგებულია ვერბალურ გამონათქვამებზე (მეტაფორა, კლიშე, ანდაზა და ა.შ) და მიცემული აქვს ვიზუალური სახე და რომელსაც სსრკ-ს კინემატოგრაფია ხშირად მიმართავდა. ხშირად, ეს ვერბალური კლიშეები თუ მეტაფორები კავშირს ამყარებდნენ სხვა ისეთ მედია საშუალებებთან, როგორებიცაა: ხელოვნების ნიმუშები, პოსტერები, თოჯინების თეატრი და ა.შ. (Russel, 2009);

მაგალითი 4.3.2.2.

ვერბალური სურათის მაგალითისათვის განვიხილოთ კვლავ ჩარლი ჩაპლინის „ბიჭუნას“ კიდევ ერთი ეპიზოდი, როდესაც ფილმის დასაწყისში ვკითხულობთ შემდეგ კლიშე ფრაზას: *„ქალი, რომლის ერთადერთი ცოდვა მხოლოდ დედობა იყო“*.



Chaplin, 1921, The Kid, ეპიზოდი: 0:01:00 წუთი, წყარო: ინტერნეტ რესურსი (YouTube);

შემდეგ კადრი გადადის ქალზე, რომელიც მარტოხელა დედაა და მატერიალური სიდუხჭირის გამო იძულებულია ბავშვი მიატოვოს. მხოლოდ, ამ ნაბიჯის გადადგამდე ქალი ხედავს ქრისტეს გამოსახულებას, რაც ვერბალური (ზემოთაღნიშნული წინადადება) და ვიზუალური გამოხატვის ფორმებს ერთმანეთთან აკავშირებს და წარმოდგენილია მულტიმოდალური მეტაფორის სახით.

მაგალითი 4.3.2.3.



Chaplin, 1921, The Kid, ეპიზოდი: 0:01:32 წუთი, წყარო: ინტერნეტ რესურსი (YouTube)

მოცემული მეტაფორა მულტიმოდალურია, ვინაიდან წყარო და სამიზნე სხვადასხვა სფეროებით არიან გამოხატულნი: ვერბალურითა და ვიზუალურით. გარდა ამისა, მხედველობაშია მისაღები ის ფაქტიც, თუ რა კულტურული ფონი გასდევს ამა თუ იმ კომენტაროგრაფიულ სურათს. ვინაიდან ჩარლი ჩაპლინი დასავლური კულტურული ღირებულებების მატარებელია, რომელიც ეფუძნება ქრისტიანულ ღირებულებებს, შესაბამისად, მარტოხელა დედისა და ქრისტეს გამოსახულებას ასოციაციურად მივყავართ წმინდა მარიამისა და იესოს სახარებისეულ ალუზიამდე. მაშ, კულტურული ღირებულებების გათვალისწინებით, მაშინ, როდესაც დედობა ქალი პერსონაჟისთვის ბედნიერება უნდა იყოს, ცხოვრებისეული სირთულეების გამო, ეს მისთვის ერთგვარ ტრაგედიადაც კი იქცევა, ვინაიდან, იძულებული ხდება, შვილი მიატოვოს. შესაბამისად, მოცემულ ეპიზოდში ვერბალური სურათი და ვიზუალური გამოხატულება, რეჟისორის განზრახვას გროტესკულად, მეტიც, ირონიითაც კი გამოხატავს.

მონტაჟი-კინემატოგრაფებმა გააანალიზეს მონტაჟის აუცილებლობა ფილმის არსის უკეთ გადმოსაცემად. როგორც წესი, მეოცე საუკუნეს დასაწყისში მონტაჟი მოიცავდა ორი სხვადასხვა ობიექტის გამოყენებას სხვადასხვა სივრცეში, რომელიც მაყურებელში პარალელურ ასოციაციებს გამოიწვევდა. სსრკ-ს კინემატოგრაფია იმ დროისათვის გამოიყენებდა მონტაჟს, რომელიც მონომოდალური მეტაფორის სახით იყო წარმოდგენილი (მიზანი და სამიზნე ერთ სფეროში) (Russel, 2009);

მაგალითი 4.3.2.4.



Chaplin, 1921, The Kid” ეპიზოდი: 1:01:26 წუთი, წყარო: ინტერნეტ რესურსი (YouTube);

მონტაჟის თვალსაჩინო მაგალითად განვიხილოთ ჩარლი ჩაპლინის „ბიჭუნადან“ ეპიზოდი, როდესაც ცხოვრებისაგან გაწამებულ მაწანწალას მისი სახლის წინ ჩაეძინება და, მოულოდნელად, კადრი უდიდამო რეალობიდან აყვავილებულ გარემოში გადადის. აღსანიშნავია ის, რომ რეალობა, რომელშიც მთავარი პერსონაჟი არსებობს, ვიზუალურად დაცლილია ესთეტიური დეკორატიული ელემენტებისაგან. შესაბამისად, კადრში ყვავილობის შემოტანა ქმნის მოულოდნელ, საპირისპირო

ეფექტს და ინტერპრეტატორს აძლევს ლოგიკურ საბაზს ივარაუდოს, რომ პერსონაჟი წარმოსახვით სამყაროში, ამ შემთხვევაში, სიზმარში მოგზაურობს

3. **კინემატოგრაფია:** მალე კინემატოგრაფებმა გააანალიზეს, რომ სუპერიმპოზიცია და მონტაჟი არ იყო საკმარისად აღქმადი და სურათის ზედაპირულ შრეზე დაიწყეს ყურადღების გამახვილება, რაც გამოიხატებოდა კამერით ამა თუ იმ ობიექტის ახლო კადრში გადაღებასა და შემდეგ კადრის ლაბორატორიულ დამუშავებაში. ამ გზით, ფილმის მონტაჟმა უფრო რეალისტური სახე შეიძინა. აღსანიშნავია ის, რომ სსრკ-ს კინოსათვის ახლო კადრი ნიშნავს ობიექტის ან პიროვნების ფართო მასშტაბში მოთავსებას, მაშინ როდესაც ჰოლივუდური კინოსათვის ახლო კადრი გულისხმობს ობიექტის ახლო რაკურსიდან გადაღებას. სსრკ-ს კინოსათვის ახლო კადრი მოიცავს აღსანიშნი ობიექტის გამოკვეთას, რომლის მიზანია მოხდეს მისი აღქმა. ხოლო ამერიკული კინოსათვის მნიშვნელოვანია ვიზუალი, ახლო ხედი, ფიზიკური ობიექტის წარმოჩენა. ზემოთხსენებული ფაქტი კიდევ ერთხელ შეგვახსენებს იმას, რომ საერთო ტერმინის, თუნდაც კინემატოგრაფიულის აღქმა განსხვავებული კულტურების მიერ სხვადასხვაგვარად ხდება (Russel, 2009);

მაგალითი 4.3.2.5.



Chaplin, 1921, The Kid, ეპიზოდი: 43:23 წუთი, წყარო: ინტერნეტ რესურსი (YouTube);

დასავლური და სსრკ კინემატოგრაფიული განმასხვავებელი მახასიათებლების ნათლად წარმოსაჩენად, განვიხილოთ ორი სხვადასხვა ეპიზოდი ფილმებიდან: „ბიჭუნა“ და „ქოლგა“. „ბიჭუნას“ ერთ-ერთ ეპიზოდი მოიცავს შინაარსს, სადაც ბიჭუნა ხდება ავად და მაწანწალა იძულებულია, ექიმი გამოიძახოს. მოცემული ეპიზოდის დემონსტრირებისათვის რეჟისორი მიმართავს ახლო კადრის ტექნიკას, სადაც ექიმი, ბიჭუნა და მაწანწალა, როგორც კინემატოგრაფიული ობიექტები, არიან ახლო კადრით წარმოდგენილნი. ეპიზოდში დეკორაციით (ტანსაცმელი, რომელიც პერსონაჟებს აცვიათ) არის გამოხატული სოციალური განსხვავებები ადამიანებს შორის

მეორეს მხრივ, ფილმის „ქოლგა“ ერთ-ერთ ეპიზოდში პერსონაჟები (გოგო და ბიჭი) ახლო კადრით არიან წარმოდგენილნი იმისათვის, რომ მაყურებლის (ინტერპრეტატორისათვის) მეტად თვალსაჩინო გახდეს პერსონაჟების ემოციები და, შესაბამისად, მარტივი იყოს მათი ინტერპრეტირება.

მაგალითი 4.3.2.6.



კობახიძე, 1967, ქოლგა, ეპიზოდი: 15:27 წუთი, წყარო: ინტერნეტ რესურსი (YouTube).

აღსანიშნავია ის, რომ მოცემულ ეპიზოდში პერსონაჟები გამოხატავენ სიხარულის ემოციას, ვინაიდან მათ შეძლეს ჰაერში მოფრიალე (მიუწვდომელი) ქოლგასთან მიწვდენა, რაც როგორც ვიზუალური მეტაფორა, გამოხატავს მიუწვდომელ ოცნებას, იდეას, რომლის მიღწევაც ადამიანებში განუსაზღვრელი სიხარულის განცდას იწვევს **ზედაპირულ შრეზე ფორმალური მახასიათებლების არარსებობა**- მაშინ, როდესაც კინოსურათში ზედაპირულ შრეზე არ არსებობს არავითარი ფორმალური მახასიათებლები და თვალსაჩინო ვიზუალური გამოხატულება, მეტაფორის კონტექსტულური აღქმა მთლიანად ინტერპრეტატორის უნარზე, წარმოსახვასა და ფონური ცოდნის დონეზეა დამოკიდებული (Russel, 2009).

მაგალითი 4.3.2.7. ზედაპირულ შრეზე ფორმალური მახასიათებლების არარსებობა, სსრკ-გან განსხვავებით, მეტად დამახასიათებელია ევროპული და ამერიკული კინემატოგრაფიისათვის. თუმცა, მსგავსი ფენომენი დამახასიათებელია ქართული მუნჯი კინოს, მიხეილ კობახიძის ფილმის: „მუსიკოსებისათვის“. აღსანიშნავია ის, რომ „მუსიკოსები“ მიხეილ კობახიძის, როგორც რეჟისორის უკანასკნელი ფილმია, რომელიც სრულდება სცენით, სადაც მუსიკოსები ჟესტებით და ცეკვით გამოხატავენ მაყურებელთან დამშვიდობებას.



კობახიძე, 1967, მუსიკოსები, ეპიზოდი: 12:02 წუთი, წყარო: ინტერნეტ რესურსი (YouTube).

მნიშვნელოვანია ის, რომ ეპიზოდს არ ახასიათებს დეკორატიული გაფორმება და არ მოიცავს გამოხატვის რაიმე სხვა ფორმას, გარდა მსახიობების პერფორმანსის. გარდა ამისა, დამშვიდობების სცენა მეტაფორულად გამოხატავს მსახიობის პროტესტს საბჭოთა რეჟიმის წინააღმდეგ, რომელმაც სისტემის კომპრომისებს რეჟისორობაზე უარის თქმა არჩია და მოცემული ეპიზოდით გამოემშვიდობა მის მაყურებელს საინტერესოა ის ფაქტი, რომ ზემოთაღნიშნული ფაქტების ცოდნის გარეშე, მაყურებელი ვერ მოახდენს რეჟისორის გზავნილის სწორად ინტერპრეტირებას, ვინაიდან არ გააჩნია საკმარისი ფონური ცოდნა. შესაბამისად, ზედაპირულ შრეზე ფორმალური მახასიათებლების არარსებობის შემთხვევაში, ამა თუ იმ კინემატოგრაფიული სურათისა თუ მეტაფორის ინტერპრეტირება სრულად დამოკიდებულია როგორც კონტექსტზე, ასევე ინტერპრეტატორის ფონურ ცოდნაზე. გარდა ამისა, უნდა აღინიშნოს ფილმის მეტაფორის მნიშვნელობა ქართველი რეჟისორებისათვის საბჭოთა რეალობაში, რომელიც მათი გზავნილის გამოხატვის ერთ-ერთ ძირითად საშუალებას წარმოადგენდა მძაფრი ცენზურისა და პროპაგანდის პირობებში. შესაბამისად, ფილმის მეტაფორა საბჭოთა რეჟისორებისათვის, იყო ერთგვარი საკომუნიკაციო მედიატორი მათ და საზოგადოებას შორის, რომელიც შეფარვით გადმოსცემდა რეჟიმის საწინააღმდეგო გზავნილებს მაყურებლისათვის. თავის მხრივ, მაყურებელსაც გააჩნდა მზაობა ამა თუ იმ ფილმის მეტაფორის ინტერპრეტირების, რაც, გარკვეულ დისკურსს ქმნიდა კინემატოგრაფიაში.

როგორც უკვე აღვნიშნე, ინტერპრეტირებისას მნიშვნელოვანია პრაქტიკული ინტერპრეტატორის ფონური ცოდნის, კულტურული ფონის, ემოციური განწყობისა და ფილმის მეტაფორის კონტექსტუალური კავშირების გათვალისწინება. ფილმის მეტაფორა კავშირს ინარჩუნებს მის როგორც ლინგვისტურ მახასიათებლებთან, ასევე სიუჟეტის კონტექსტთან. მეტი თვალსაჩინოებისათვის, განვიხილოთ შემდეგი მაგალითი:

მაგალითი 4.3.2.8.



Chaplin, 1921, The Kid, ეპიზოდი: 1:01:51 წუთი, ინტერნეტ რესურსი (YouTube).

მოცემული ეპიზოდის სცენაში ფილმის მთავარი პერსონაჟი: მაწანწალა, მოულოდნელად, იღვიძებს ზღაპრულ სამყაროში, სადაც ადამიანებს ფრთები ამოსვლიათ, ანგელოზების მსგავსად და ყველა მათგანი უკიდევანოდ კეთილია. რთული არ არის ფრთების ანგელოზის მეტაფორად ინტერპრეტირება, ვინაიდან, ქრისტიანულ კულტურაში თეთრი ფრთები (რომლებიც ეპიზოდის პერსონაჟებს ამოსვლიათ) ხშირად არის დახატული თუ გამოქანდაკებული, როგორც ანგელოზის სიმბოლო. მეორეს მხრივ, ეპიზოდის დასაწყისს წინ ახლავს სიტყვები: „ოცნების სამყარო“. იმ შემთხვევაში, თუ კონტექსტს არ გავითვალისწინებთ, არსებობს დიდი ალბათობა იმისა, რომ „ფრთები“ მიეკუთვნება სიმბოლოს, როგორც გამოხატვის ხერხს და არა მეტაფორას, ვინაიდან ის, როგორც გამოხატვის ობიექტი, ანგელოზის პირდაპირ ასოციაციებს იწვევს. ხოლო იმ შემთხვევაში, თუ გავითვალისწინებთ ფილმის სრულ სიუჟეტსა და კონტექსტს, (სადაც ასახულია სიდუხჭირეში მყოფი ადამიანთა უფერული ცხოვრება) მარტივია იმის დადგენა, რომ მოცემული სცენა მხოლოდ და მხოლოდ მაწანწალას აუხდენელ სიზმარს გამოხატავს. მაშასადამე,

სრულყოფილი, „ოცნების სამყაროს“ ტრაგი-კომიკურ სივრცეში შემოტანით, რეჟისორი ხაზს უსვამს ფაქტს, რომ სამყარო სრულყოფილი მხოლოდ სიზმრებშია თუა შესაძლებელი. გარდა ამისა, სრულიად შესაძლებელია, რეჟისორს ჰქონდეს ის განზრახვაც, რომ „ფრთების“, მეტაფორის მიზანს წარმოადგენდეს არა კეთილი, ოპტიმისტური გზავნილი, არამედ, სრულიად საპირისპიროდ: კეთილი და ოპტიმისტური გზავნილის მიზანს წარმოადგენდეს პესიმისტური განწყობის შექმნა. გარდა ამისა, როდესაც სცენა, მოულოდნელად, ტრაგედიით სავსე პერსონაჟებიდან გადადის სრულყოფილ სამყაროზე, მაყურებელში პერსონაჟების ტრაგიკული ცხოვრების მიმართ ემპათიის განცდა მეტად უნდა გამძაფრდეს.

გარდა ამისა, მხედველობაშია მისაღები ის ფაქტიც, რომ იმ მაყურებლისათვის, რომელსაც ფილმი ნანახი აქვს, კონტექსტის საფუძველზე, რთული არ უნდა იყოს „ფრთების“ ანგელოზად ინტერპრეტირება. მეორეს მხრივ, არსებობს იმის ალბათობაც, რომ მაყურებელმა, რომელსაც ფილმი ნანახი არ აქვს, მოცემულ სურათში „ფრთების“ სიმბოლოდ ინტერპრეტირება მოახდინოს, ვინაიდან მათთვის ის მხოლოდ სუბიექტური გამოცდილებების საფუძველზე მიღებულ ასოციაციებს გამოიწვევს.

უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ ნებისმიერი მეტაფორის სწორად ინტერპრეტირებისათვის აუცილებელია მხედველობაში მივიღოთ ინტერპრეტატორის ფონური ცოდნა და კულტურული ფონი. კვლავ „ფრთების“ მაგალითს დავუბრუნდეთ. თეთრი ფრთები, როგორც ანგელოზის სიმბოლო, ქრისტიანული კულტურისთვის არის მეტად დამახასიათებელი. ქრისტიანული კულტურის მატარებელი ინტერპრეტატორისათვის, „ფრთების“ მეტაფორა გამოიწვევს ანგელოზის ასოციაციებს მაშინ, როდესაც სხვა კულტურის წარმომადგენლისათვის ის, შესაძლოა დამაბნეველიც კი იყოს.

4.4. IV თავის დასკვნა

თეორიული კვლევის შედეგებმა ცხადყო, რომ მეტაფორის მუხჯ კინოში გამოვლენა ფილმის ერთგვარი ანომალიებით, როგორებიცაა მონტაჟი, სუპერიმპოზიცია, ზედაპირულ შრეზე ობიექტის არარსებობა და ა.შ.

გარდა ამისა, ვიზუალური აღქმის პროცესში მეტაფორი ინტერპრეტირებას განაპირობებს ესთეტიზმი, ფსიქოლოგიის ფილოსოფია და ანალოგები. მეტიც, მიუხედავად იმისა, რომ ვიზუალური აღქმა სპონტანურია, ინტერპრეტირების პროცესები დაკავშირებულია კოგნიტურ აზროვნებასა და ლოგიკურ ასოციაციებთან. აღსანიშნავია ისიც, რომ, მუხჯ კინოში, კონცეპტუალური მეტაფორა არ კარგავს კავშირს ლინგვისტურ მახასიათებლებთან. გარდა ამისა, მოცემული თავის პრაქტიკული კვლევის მიზანს წარმოადგენდა ფილმის მეტაფორის ინტერპრეტირების მახასიათებლების დადგენა. კერძოდ, კვლევის შედეგებმა გამოავლინა შემდეგი:

1. ფილმის მეტაფორის ინტერპრეტირების პროცესები დამოკიდებულია ინტერპრეტატორის კულტურულ ფონზე და ფონურ ცოდნაზე;
2. ფილმის მეტაფორის სწორად ინტერპრეტირება დამოკიდებულია ინტერპრეტატორის ემოციურ ფონსა და მზაობაზე;
3. ფილმის მეტაფორის სწორად ინტერპრეტირება დამოკიდებულია ფილმის კონტექსტუალურ კავშირებზე მოცემულ მეტაფორასთან.

თეორიულმა და პრაქტიკულმა კვლევის შედეგებმა ცხადყო ფილმის მეტაფორის სწორად შექმნის, აუდიტორიისათვის სათანადო ფორმით მიწოდებისა და ინტერპრეტატორის ფონური ცოდნის, კულტურული ფონის, ემოციური მზაობისა და ფილმის კონტექსტის ცოდნის მნიშვნელობა იმისათვის, რომ წარმატებული კომუნიკაცია შედგეს რეჟისორსა და აუდიტორიას შორის.

დასკვნა

თეორიულმა კვლევამ ცხადყო, რომ დისტოპიური ტექსტისათვის დამახასიათებელია მეტაფორები, ნეოლოგიზმები, სიმბოლოები და ა.შ. იმისათვის, რომ ავტორმა შექმნა წარმოსახვითი სამყარო, რომელიც ასოციაციებს შექმნის მის თანამედროვე საზოგადოებასთან. დისტოპიურ თხრობის ახასიათებს ალტერნატიული კონტექსტი, ლექსიკა და მოულოდნელი ენობრივი კოლოკაციები და ქმნის დისტოპიურ პერსპექტივას. დისტოპიური ტექსტს ახასიათებს პროზაული ენა და სპეკულაციური ენა. გარდა ამისა, დისტოპიურ ტექსტში თხრობა მიმდინარეობს მორფოლოგიურ, ლექსიკურ და სინტაქსურ დონეებზე. ყველაფერი ეს კი წარმოქმნის ისეთ ლინგვისტურ ფენომენს დისტოპიურ ტექსტში, როგორც მეტაფორაა.

ჩატარებული კვლევის შედეგად დადგინდა, რომ დისტოპიური ტექსტის წაკითხვა ეფუძნება თვისობრივ ინტერპრეტირებას, ვინაიდან ის ცვლის არა მხოლოდ მკითხველის სამყაროსეულ აღქმას, არამედ მის რეალობას.

საკვლევი მასალის ანალიზმა ცხადყო, რომ მეტამოდერნისტული ტექსტისათვის დამახასიათებელია როგორც პროზაული, ასევე პოეტური ბუნება. გარდა ამისა, აღსანიშნავია მეტამოდერნისტული ტექსტი, როგორც თანამედროვე, ციფრული ლიტერატურული ჟანრი, რომელიც იდეალურად ერგება თანამედროვე ცხოვრების წესს. გამომდინარე მისი მოსახერხებელი მოცულობისა და ხელმისაწვდომობის, მეტამოდერნისტული ტექსტის პოპულარობა დღითიდღე იზრდება მკითხველში. მიუხედავად იმისა, რომ ის მოიცავს საინტერესო და კომპლექსურ ამბებს ლიმიტირებული სიტყვების ოდენობით, მეტამოდერნისტული ტექსტი მკითხველის მაქსიმალურ ჩართულობას მოითხოვს, რაც გულისხმობს ტექსტის სწრაფად წაკითხვას და გრძელვადიან ინტერპრეტირების პროცესს. გარდა ამისა, მეტამოდერნისტულ ტექსტში მოცემული მინიშნებები მკითხველს აიძულებს ალტერნატიულ ვერსიებზე დაფიქრდეს. შესაბამისად, მისი წაკითხვის პროცესი მოითხოვს მკითხველის აღქმით ინტუიციას, ცხოვრებისეულ გამოცდილებასა და სოციალურ-კულტურულ მზაობას.

კვლევაში გამოვლინდა მარკეტინგული ტექსტისათვის დამახასიათებელი შემდეგი ელემენტები:

- ა. მკაფიო, ინფორმაციული სათაური და სლოგანი;

ბ. სტრუქტურები;

გ. ბრენდის ავთენტური ეტიკეტი.

კვლევამ ცხადყო, რომ მარკეტინგული ტექსტი შემდეგი შინაარსისა და ფორმის მატარებელია:

ა. გამოიყენებს მეტაფორა, რომლის მეშვეობითაც ბრენდი არაპირდაპირი გზით გადმოსცემს გზავნილს და მომხმარებელს პროდუქციის შექმენაში არწმუნებს;

ბ. მომხმარებელს მოუწოდებს მოქმედებისაკენ;

გ. აღწერს კონკრეტულ სიტუაციას.

აღსანიშნავია სოციალური მედიის, როგორც მედიატორის როლი მარკეტინგული ტექსტის ფუნქციონირებისათვის, რომელიც ინტერპრეტატორისათვის შემდეგ გზავნილებს მოიცავს:

ა. გზავნილი, რომელიც გააღვიძებს მომხმარებლის ცნობისმოყავრობას;

ბ. შინაარსობრივად საინტერესო ტექსტი;

გ. ემოციური გზავნილი, რომელიც მანიპულირებს მომხმარებლის ემოციური გამოცდილებებით;

დ. ნდობის გამომწვევი გზავნილი;

ე. დასამახსოვრებელი გზავნილი;

კვლევის შედეგად ცხადი ხდება, რომ მუნიჯი კინო უხვად მოიცავს მეტაფორებს. აქვე, უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ მეოცე საუკუნის დასაწყისში მეტაფორა მხოლოდ სამეტყველო ენის ნაწილად ითვლებოდა და კინემატოგრაფიაში მას ერთგვარ ანომალიად მიიჩნევდნენ.

მუნიჯ კინოში ფილმის მეტაფორის გამოვლენა ხდება ისეთი გამოხატვის ფორმებით, როგორებიცაა:

ა. სუპერიმპოზიცია;

ბ. მონტაჟი.

ემპირიულ მასალაზე დაკვირვებამ ცხადყო, რომ მეტაფორა, თხრობა და ემოცია დიდ როლს ასრულებს ვიზუალურ აღქმასა და ინტერპრეტირების პროცესებში. ვიზუალურ აღქმა მოიცავს შემდეგ მახასიათებლებს:

ა. განაპირობებს ანალოგიები;

ბ. არის სპონტანური;

გ. ინტერპრეტირება დაკავშირებულია კოგნიტურ აზროვნებასა და ლოგიკურ ასოციაციებთან.

ემპირიული კვლევის შედეგად გამოვლენილ მეტაფორებს მიენიჭათ თვისობრივი სახელები. კვლევის შედეგად გამოვლინდა და შეიქმნა დისტოპიური მეტაფორის შემდეგი ქვეკატეგორიები:

ა. სოციალური დისტოპიური შემოქმედებითი მეტაფორა-გამოხატულია ირეალურ სამყაროში და ავტორის ფანტაზიის ნაყოფს წარმოადგენს. გარდა ამისა, ის გამოხატავს ისეთ სოციალურ საკითხებს, როგორებიცაა: გენდერული თანასწორობა, მმართველობის სისტემები და ა.შ.;

მანიპულატორული დისტოპიური შემოქმედებითი მეტაფორა- მოიცავს სიტყვათა თამაშებს, რომელიც ასოციაციურ კავშირებს ამყარებენ ტექსტის შიგნით არსებულ სამყაროსა და გარე რეალობასთან. მისთვის დამახასიათებელია ირონიული ტონი, გამაფრთხილებელი გზავნილი თუ რეალობის ყველაზე პესიმისტური სახით აღწერა, რომელშიც საზოგადოება ცხოვროს, მაგრამ ამაზე დუმს;

ალუზიური დისტოპიური შემოქმედებითი მეტაფორა- თითქოს მკითხველისათვის დამაბნეველია, რადგან ალუზიის შთაბეჭდილებას ტოვებს. მეორეს მხრივ, ალუზია მოიცავს მხოლოდ ერთ გზავნილს. ალუზიური დისტოპიური შემოქმედებითი მეტაფორა კი მოიცავს როგორც ალუზიურ კავშირს ბიბლიურ თუ ისტორიულ პერსონაჟებსა და მოვლენებთან. გარდა ამისა, ის ეხმაურება როგორც ტექსტის კონტექსტს, ასევე მკითხველის რეალობასაც.

დ. ტრანსფორმირებული დისტოპიური შემოქმედებითი მეტაფორა- დამახასიათებელია კონცეპტის ვერბალური ტექსტიდან ვიზუალურ ფორმაში

გადასვლის ტენდენციები. აღსანიშნავია ის, რომ კონცეპტი ერთი და იგივე შინაარსის მატარებელია როგორც ვერბალურ, ასევე ვიზუალურ ფორმებში;

ე. ტრანსფორმირებული მულტიმოდალური დისტოპიური შემოქმედებითი მეტაფორა-ქმნის ასოციაციურ გამოხატვის ფორმას, რომელიც მკვითხველის ინფორმირებას ახდენს მის რეალობაში არსებულ ფაქტებთან თუ მოვლენებთან დაკავშირებით;

ვ. გაპროვზებული დისტოპიური შემოქმედებითი მეტაფორა- მოიცავს არა მხოლოდ ერთ კონცეპტს, არამედ თავად ამბის პერსონაჟებსაც. ამიტომ, გაპროვზებული დისტოპიური შემოქმედებითი მეტაფორა შედგება: ავტორისეული გზავნილისა და თავად პერსონაჟისაგან, რომლის სწორად ინტერპრეტირება მხოლოდ ტექსტის კონტექსტის გათვალისწინებით თუ არის შესაძლებელი.

კვლევამ ცხადყო მკითხველის/მაცურებლის დატვირთვა დისტოპიური მეტაფორის ინტერპრეტირებისას, ვინაიდან ისინი მეტაფორებს ავტორთან ერთად აცოცხლებენ და შესძენენ მნიშვნელობას.

კვლევაში გამოვლინდა მეტამოდერნისტული ტექსტისათვის დამახასიათებელი შემდეგი ელემენტები:

- ა. გარემო, როგორც სიუჟეტის თხრობის პლატფორმა;
- ბ. პერსონაჟები, როგორც სიუჟეტის მთავარი მონაწილეები;
- გ. კვანძი, რომელიც ქმნის სიუჟეტში დამაბულობას;
- დ. კულმუნაცია, რომელსაც მივყავართ ლოგიკური დასასრულისაკენ;
- ე. კვანძის გახსნა, რომელსაც ახლავს არაპირდაპირი, ირიბი მინიშნებები.

აქვე, უნდა აღინიშნოს ის, რომ ყოველი ზემოთმოცემული მეტამოდერნისტული ტექსტის სიუჟეტის ელემენტები უზვად მოიცავს მონომოდალურ მეტაფორებს.

მეტამოდერნისტულ ტექსტში გამოვლენილ მეტაფორებს მიენიჭათ თვისობრივი სახელები. კვლევის შედეგად გამოვლინდა და შეიქმნა მეტამოდერნისტული ტექსტის მეტაფორის შემდეგი კატეგორიები:

ა. ორიენტაციული მეტაფორა-რომელიც ნაცვლად ობიექტის კონცეპტუალიზაციას, გვიჩვენებს ობიექტის კავშირებს;

ბ. ონტოლოგიური მეტაფორა- კონცეპციები წარმოდგენილია ობიექტებისა და მოცემულობების სახით;

დ. გაპიროვნებული ონტოლოგიური მეტაფორა- მოიცავს ობიექტებს და მათ ადამიანური თვისებების შესაბამისად განვსაზღვრას;

ე. დიაფორული მეტაფორა- ახასიათებს ლიმიტირებული გამოხატვის ფორმა და მოიცავს ვრცელ კონცეპტს;

ვ. ეპიფორული მეტაფორა- ახასიათებს ვრცელი გამოხატვის ფორმა და მოიცავს ლიმიტირებულ კონცეპციებს;

ზ. პოეტური მეტაფორა-რომლისთვისაც დამახასიათებელია:

1. სტანდარტული მეტაფორის პროზაული მეთოდით გაშლა;
2. ვიზუალის, ან უჩვეულო ამბის დემონსტრირება;
3. სტანდარტული მეტაფორის შეზღუდულობის გათვალისწინება;
4. ახალი მეტაფორის შექმნა.

სადისერტაციო ნაშრომში გამოვლინდა და ჩამოყალიბდა მეტამოდერნისტული ტექსტისმეტაფორის შემდეგი ქვეკატეგორიები:

ა. სისტემური მეტაფორა- რომელიც ახდენს ტექსტის სისტემატიზირებას და ინარჩუნებს სიუჟეტისა და პერსონაჟების ურთიერთკავშირს;

ბ. ცოცხალი, პოეტური მეტაფორა- შედგება კონვენციური/კლიშე მეტაფორისაგან და მხატვრულ ლიტერატურაში არასალიტერატურო, ახალი, ინდივიდუალური მნიშვნელობით გამოიყენება;

გ. მანიპულატორული მეტაფორა- რომლის მიზანს წარმოადგენს გაზვიადებული, კომიკური, დრამატული, აბსურდული გამოხატვის გზებით მკითხველზე ემოციური ეფექტის მოხდენა;

დ. ფრაგმენტული მეტაფორა- სიუჟეტს ფრაგმენტულად გასდევს და ტექსტის საკვანძო მნიშვნელობას წარმოადგენს;

ე. გაპიროვნებული მეტაფორა- მისი ფუნქცია ფუნქციაა ობიექტისა თუ ცხოველისათვის ადამიანური თვისებების მინიჭება. შესაბამისად, ქმნის კონტრასტულ სურათს და მაცურებლის ყურადღება გამიზნულ საკვანძო საკითხზე გადააქვს.

ვ. წარმოსახვითი მეტაფორა- კომიკური, ირონიული თხრობით გადმოსცემს ავტორის გზავნილს წარმოსახვით რეალობაში. შესაბამისად, ინტერპრეტირების პროცესი დამოკიდებულია როგორც ტექსტის კონტექსტთან, ასევე ინტერპრეტატორის ფონურ ცოდნასა და კულტურულ ფონთან;

ზ. მაკავშირებელი მეტაფორა- წარმოადგენს ინდივიდუალ, კონცეპტუალურ მეტაფორას, რომელიც აერთიანებს მოთხრობის სიუჟეტს და გამოხატავს ავტორის გზავნილს;

თ. ჟანრობრივი მეტაფორა- მისი გამოხატვის ფორმა მოცემულ კონტექსტში დამოკიდებულია კონკრეტულ ჟანრზე, რადგან სწორედ ჟანრი განაპირობებს ტექსტში ამა თუ იმ ხატოვანი გამონათქვამების შერჩევის პრინციპებს. მეტამოდერნისტული ტექსტისათვის დამახასიათებელია ფრანგმენტული, ირიბი თხრობა. შესაბამისად, ჟანრობრივი მეტაფორა წარმოადგენს ერთ-ერთ ძირითად გამოხატვის ხერხს ამა თუ იმ კონცეპციისა თუ ავტორის გზავნილის გადმოსაცემად.

კვლევის შედეგად ცხადია, რომ მეტაფორას უდიდესი ფუნქცია ეკისრება მეტამოდერნისტული ტექსტის საკვანძო ელემენტების გამოხატვისა და ინტერპრეტირების პროცესებში.

მეტამოდერნისტულ ტექსტში მოცემული მეტაფორის სწორად ინტერპრეტირებისათვის მხედველობაშია მისაღები მკითხველის ფონური ცოდნა და ემოციური მახასიათებლები.

სადისერტაციო ნაშრომის კვლევამ ცხადყო, რომ მარკეტინგულ ტექსტში ენა და ენაში გამოყენებული მონომოდალური და მულტიმოდალური მეტაფორა ერთგვარ იარაღს წარმოადგენს საზოგადოებასთან კავშირის დასამყარებლად, ვინაიდან

ადამიანის, როგორც სოციალური არსების, ბუნებაა ცოდნისა და გამოცდილების გაზიარება.

კვლევის შედეგად გამოვლინდა მარკეტინგული ტექსტის მთხრობელის მთავარი მისია, რაც მოიცავს ბრენდის სტრატეგიის აუდიტორიამდე სათანადოდ მიწოდებას, რასაც ის მეტაფორის გამოყენებით ახერხებს. მარკეტინგული ტექსტი შემდეგი სახის არის:

- ა. სარეკლამო;
- ბ. საიმიჯო;
- გ. მოიცავს ბრენდის დიზაინი;
- დ. შედგება კონცეპტუალური იდეებისაგან.

მარკეტინგული ტექსტის შექმნის პროცესში გათვალისწინებული უნდა იქნას შემდეგი:

- ა. ბრენდის სტრატეგია;
- ბ. პროდუქტის არსი;
- გ. მომხმარებლის ფონი;
- დ. გარემო.

კვლევის შედეგად გამოვლინდა მარკეტინგული ტექსტის შემდეგი გავრცელების არეალები:

- ა. სოციალური მედია;
- ბ. ბლოგები და მეილები;

სადისერტაციო ნაშრომის კვლევის შედეგებმა ცხადყო, რომ მარკეტინგულ ტექსტში მეტაფორა ვლინდება უმეტესად მხატვრულ მარკეტინგულ ტექსტში;

მარკეტინგულ ტექსტში მეტაფორა ვლინდება ე.წ. „გამჭრიახოვის“ მეშვეობით, რაც მოიცავს ინტერპრეტატორისათვის ისეთი ცხოვრებისეული, სიტუაციური ანალოგიებისა და ასოციაციების შექმნას, რომელიც მას გამოუცდია, თუმცა ამაზე არ დაფიქრებულა.

მარკეტინგულ ტექსტში წარმოდგენილი მეტაფორის სწორად ინტერპრეტირებისათვის მხედველობაშია მისაღები ინტერპრეტატორის ფონური ცოდნა, კულტურული ფონი, ემოციურ მზაობა, ასაკი, ცხოვრებისეული გამოცდილება, მისი მსოფლმხედველობა.

მარკეტინგული ტექსტის თეორიული და ემპირიული კვლევის შედეგად გამოვლენილ მეტაფორებს მიენიჭათ თვისობრივი სახელები. კვლევამ გამოავლინა მარკეტინგული ტექსტის მეტაფორების შემდეგი ქვეკატეგორიები:

ა. გამჭრიახი მეტაფორა-აქტუალური საკითხები განაპირობებენ მოცემული მეტაფორის ინტერპრეტირების პროცესს;

ბ. გაპიროვნებული ირიბი მეტაფორა-როგორც წესი, გამოხატულია პირველი პირით და წარმოადგენს ერთგვარ სამოქმედო ობიექტს;

გ. ეთნო-კულტურული მეტაფორა-აქვს ლიმიტირებული ფუნქციონირების არეალი. შესაბამისად, მისი ინტერპრეტირების პროცესი დამოკიდებულია რომელიმე ეთნო-კულტურული ფონის მქონე სამიზნე აუდიტორიაზე;

დ. ალუზიური მეტაფორა- ახასიათებს გავრცელების ფართო არეალი და ქმნის სახალისო ემოციურ უკუკავშირს ინტერპრეტირების პროცესში;

ე. ლიმიტირებული მეტაფორა- აქვს ლიმიტირებული გავრცელების არეალი, რადგან მისი სწორად ინტერპრეტირების პროცესები დაკავშირებულია სპეციფიური ცოდნის, გამოცდილებისა და პროფესიის მქონე სამიზნე აუდიტორიაზე.

სადისერტაციო ნაშრომის მეოთხე თავის კვლევის მიზანს წარმოადგენდა ფილმის მეტაფორის ინტერპრეტირების მახასიათებლების დადგენა. შესაბამისად, კვლევის შედეგებმა ცხადყო შემდეგი:

ა. ფილმის მეტაფორის ინტერპრეტირებისას გასათვალისწინებელია ინტერპრეტატორის კულტურული ფონი და ფონური ცოდნა. იმ შემთხვევაში, თუ ინტერპრეტატორს არ გააჩნია შესაბამისი მზაობა, ის ვერ მოახდენს მოცემული ფილმის მეტაფორის სწორად ინტერპრეტირებას;

ბ. ფილმის მეტაფორის ინტერპრეტირებისას მნიშვნელოვანია ინტერპრეტატორის ემოციურ ფონი და მზაობა, რადგან ფილმის მეტაფორა ერთგვარ

მანიპულატორულ ფუნქციასაც ასრულებს მაყურებელში გამიზნული უკუკავშირის მისაღწევად;

გ. იმისათვის, რომ ფილმის მეტაფორა სწორად იქნას ინტერპრეტირებული, მხედველობაში უნდა მივიღოთ მოცემული მეტაფორის კავშირი ფილმის კონტექსტთან.

დ. ფილმის მეტაფორა წარმოადგენს ერთგვარ საკომუნიკაციო მედიატორს რეჟისორსა და მაყურებელს შორის.

გამოყენებული ლიტერატურა

უზნაძე, დ., (2009). *განწყობის ფსიქოლოგიის ექსპერიმენტული საფუძვლები*. თბილისი: საქართველოს მაცნე.

მახარაძე, ი., (2015). *დიადი მუნჯი - ქართული მუნჯი კინოს ისტორია*. თბილისი: სულაკაურის გამომცემლობა.

Achter, Erik Van, (2014). *Micro fiction and short fiction: surrounded by scaffolding on all sides*.

<https://www.researchgate.net/profile/Erik-Van-Achter>

Akker, R., Gibbons, A., & Vermeulen, T., (2017). *Metamodernism: Historicity, Affect, and Depth after Postmodernism*, Rowman & Littlefield International. London. New York: Rowman & Littlefield International LTD Unit A.

Albright, S., (2013). *The Google Online Marketing Challenge and Distributed Learning*. *Journal of Education for Library and Information Science*. Association for Library and Information Science Education (ALISE), 54, (15), 22-36.

Anderson, Gillian B., (1987). *The Presentation of Silent Films, or, Music as Anaesthesia*. *The Journal of Musicology*. University of California Press, 5, (39), 257-295.

Aristotle, (1917). *On the Second Book of Aristotle's Poetics and the Source of Theophrastus' Definition of Tragedy*. *Harvard Studies in Classical Philology*, 28, (46), 1-46.

Aristotle, (1954). *Rhetoric*. (Trans. by Rhys Roberts). New York: The Modern Library, Random House, (289).

Barthes & Lionel, Roland & Duisit, Lionel, (1975), *An Introduction to The Structural Analysis of Narratives*, 6, (2).

Batchelor, K. E., & King, A., (2014). *Freshmen and five hundred words: Investigating flash fiction as a genre for high school writing*. *Journal of Adolescent & Adult Literacy*, 58 (2), 111-121.

Bedwood, D., (2010). *The Idea Writers: Copywriting in a New Media and Marketing Era*. Palgrave Macmillan.

<https://www.amazon.com/Idea-Writers-Copywriting-Media-Marketing/dp/>

Belk, Russel, (2014). *You are what you can access: Sharing and collaborative consumption online*. *Journal of Business Research*, 67, (8), 1595–1600.

<https://www.researchgate.net/publication/262490610> You are what you can access Sharing and collaborative consumption online

Bell, Alice, & Alber, Jan, (2019). *The importance of being earnest again: fact and fiction in contemporary narratives across media*, 23, (2), 121-135.

<https://www.researchgate.net/publication/336259189> The importance of being earnest again fact and fiction in contemporary narratives across media

Black, Max, (1954-1955). *Metaphor*. Source: *Proceedings of the Aristotelian Society, New Series*. Blackwell Publishing on behalf of The Aristotelian Society, 55, 273-294.

Botha, M., (2016). *Microfiction*. In A.-M. Einhaus (Ed.). *The Cambridge Companion to the English Short Story*. Cambridge University Press, 201-220.

Boyd, W., (2006). *A short history of the short story Prospect*.

<http://www.prospectmagazine.co.uk/arts-and-booort-history-of-the-short-story>.

Broeck, Raymond, (1981). *The limits of translatability exemplified by metaphor translation*. *Poetics Today*, 2, 73-87.

Brugman, Claudia (1981). *The Story of 'over'*. M.A. Thesis. Berkley: University of California.

Butler, C., (1984). *Interpretation, Deconstruction and Ideology: An Introduction to some Current Issues in Literary Theory*. Oxford: Oxford University Press.

Candria, Mytha, (2019). *Stylistics: Towards a Linguistic Analysis of Literature*. *Culturalistics: Journal of Cultural, Literary, and Linguistic Studies*, 3, (1), 29-34.

<https://www.researchgate.net/publication/364407480> Stylistics_Towards_a_Linguistic_Analysis_of_Literature

Carroll, Noel, (1994). *VISUAL METAPHOR. Synthese Library book series*, 238.

https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-94-015-8315-2_6

Casto, P., (2015). *Flashes on the meridian: Dazzled by flash fiction*.

<http://www.writing-world.com/fiction/casto.shtml>.

Chomsky, Noam, (1968). *Language and Mind*. Cambridge: Cambridge University Press.

Connor, Kathleen & Kogan, Nathan, (1980). *Understanding visual metaphor: Developmental and individual differences. Monographs of the Society for Research in Child Development*, 45(1).

Cooper, David E., (1986). *Metaphor*. Oxford: Basil Blackwell, Cambridge: Cambridge University Press.

Coulson, S., (2007). *Electrifying results: ERP data and cognitive linguistics. In M. Gonzalez-Marquez, I. Mittelberg, S. Coulson & M. J. Spivey (eds.) Methods in Cognitive Linguistics*. Amsterdam: John Benjamins, 400-423.

Crisp, Peter, (1996). *Imagism's metaphors - a test case. Language and Literature: International Journal of Stylistics*, 5, (2).

<https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/096394709600500201>

Davidson, Donald, (1978). *What Metaphors Mean. Critical Inquiry. The University of Chicago Press*, 5, (17), 31-47.

Dufresne, John, (2018). *Flash!: writing the very short story*. New York : W. W. Norton & Company.

Earl R., Maccormac, (1985). *A Cognitive Theory of Metaphor. Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 45 (4), 418-420.

Earl, R., MacCormac, (1972). *Metaphor and Literature. The Journal of Aesthetic Education, University of Illinois Press*, 6, (14), 57-70.

Evans, Vyvyan & Green, Melanie, (2006). *Cognitive Linguistics: An Introduction*. Edinburg: Edinburg University Press Ltd, 22.

- Felton, George., (2013). *Advertising: Concept and Copy*. W. W. Norton & Company.
<https://www.amazon.com/Advertising-Concept-Third-George-Felton/dp/0393733866>
- Ferguson, J., (2010). *Border markers*. Master's thesis.
<http://scholar.uwindsor.ca/cgi/viewcontent.cgi?article=1009&context=etd>.
- Ferguson, J., (2010). *Border markers*. Master's thesis.
<http://scholar.uwindsor.ca/cgi/viewcontent>.
- Fillis, I.R & Rentschler, Rh., (2010). *The role of creativity in entrepreneurship*. Journal of Enterprising Culture, 18, 49-81.
- Forceville, Ch., (2006). *Non-verbal and multimodal metaphor in a cognitivist framework: Agendas for research*. Berlin/New York: Mouton de Gruyter.
- Freeman, Donald C., (1991). *Songs of Experience: New Books on Metaphor*, *Duke University Press*, 12, (20), 145-164.
- Gee, James Paul, Hayes, Elisabeth, (2011). *Language and Learning in the Digital Age*. London: Routledge.
- Gibbs, R. W., (1994). *The Poetics of Mind*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Giorra, Rachel, (2007). *Is metaphor special?* Tel Aviv: Tel Aviv University.
https://www.researchgate.net/publication/6832913_Is_metaphor_special
- Glucksberg, Sam, (2001). *Understanding figurative language: From metaphors to idioms*. Oxford: Oxford University Press.
- Goodman, Nelson, (1979). *Metaphor as Moonlighting*. Vol. *The University of Chicago Press*, 6, (6), 125-130.
- Groeben, N., (1983). *The Function of Interpretation in Empirical Science of Literature*. *Poetics*, 12, (219-238).
- Halbert, Gary, (2013). *The Boron Letters*. CreateSpace Independent Publishing Platform.
<https://www.amazon.com/Boron-Letters-Gary-C-Halbert/dp/1484825985>

- Huxley, Aldous, (1963). *Literature and Science*. New York: Harper & Row.
- Jacques, Derrida, (1982). *Margins of Philosophy*. Chicago: Harvester Press.
- Kaes, Anton, (1990). *Silent Cinema*. Berkley: University of Wisconsin
- Kennedy, John M. (1982). *FOR EACH KIND OF FIGURE OF SPEECH THERE IS A PICTORIAL METAPHOR: A FIGURE OF DEPICTION*. *Visual Arts Research*, 8, (11), 1-11.
- Kockelmans, Joseph J., (1985). *HEIDEGGER ON METAPHOR AND METAPHYSICS*. *Peeters Publishers*, 3, (36), 415-450.
- Lakoff, G. & Johnson, M., (1980). *Metaphors We Live By*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Lakoff, G., & Turner, M. (1989). *More Than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor*. Chicago: University of Chicago Press.
- Langacker, R. (1999). *Grammar and Conceptualization*. Berlin-New York: Mouton de Gruyter.
- Leech, Geoffrey. (1981). *Semantics The Study of Meaning*. Second ed. Great Britain: Penguin Books.
- Lodge, David, (1977). *The Modes of Modern Writing: Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature*. New York: Cornell University Press.
- Lucht, Bente, (2014). *Flash Fiction □ Literary fast food or a metamodern (sub)genre with potential?* Muenster, Germany.
- <https://www.uni-muenster.de/imperia/md/content/klassischephilologie/mitarbeiter-dokumente/flash-fiction-bente-lucht-pdf.pdf?potential?>
- Moran, R. (1997). *A Companion to the Philosophy of Language*. In Bob Hale & Crispin Wright, Blackwell, 248-267.
- <https://philpapers.org/rec/MORM>
- Franzen, Giep & Moriarty, E Sandra, (2009). *The Science and Art of Branding*. New York: Routledge.

Moylan, Tom, (2000). *Scraps of the untainted sky: science fiction, utopia, dystopia*. London: Routledge.

<https://www.routledge.com/Scraps-Of-The-Untainted-Sky-Science-Fiction-Utopia-Dystopia/Moylan/p/book/9780813397689>

Murray, Padminy Ray & Squires, Claire, (2013). *The digital publishing communications circuit*. Intellect Ltd, Book 2, 3-24.

<https://dspace.stir.ac.uk/bitstream/1893/17181/9/TheDigitalPublishingCommunicationsCircuit.pdf>

Newmark, P. (1988). *A textbook of translation*. New York: Prentice-Hall International.

Norledge, Jessica, (2022). *The Language of Dystopia*. Springer International Publishing.

https://books.google.ge/books/about/The_Language_of_Dystopia.html?id=6SK9zgEACAAJ&redir_esc=y#:~:text=This%20book%20presents%20an%20extended,origins%20through%20to%20contemporary%20practice.

Ogilvy, David, (1983). *Ogilvy on Advertising*. Vintage.

<https://www.amazon.co.uk/Ogilvy-Advertising-David-1983-10-29/dp/B01K3LW3AU>.

Palmer, Frank, (1992). *Literature and Moral Understanding: A Philosophical Essay on Ethics, Aesthetics, Education, and Culture*. Oxford: Clarendon Press.

Palmer, W. P. (1992). *Some Ideas about Concepts*. *The Journal of the Science Teacher Association of the Northern Territory*, 11, 54-61.

Penny, L., (2014). *The great English novel is dead. Long live the unruly, upstart fiction that's flourishing online*. New Statesman.

<https://www.newstatesman.com/culture/2014/07/great-english-novel-dead-long-live-unruly-upstart-fiction-s-flourishing-online>

Perin, G., (2000). *The Quality of Cultural Tools and Cognitive Development*. *Human Development*, 43, (2), 69-92.

<https://karger.com/hde/article-abstract/43/2/69/157369/The-Quality-of-Cultural-Tools-and-Cognitive>

Pierce, David, (2013). *The Survival of American Silent Feature Films*. Alexandria: National Film Preservation Board, Library of Congress.

Pinker. S., (1994). *The Language Instinct*. New York: William Morrow.

Popek, J., (1999). *Flashes of brilliance*. Fiction Writer.

<https://www.writing-world.com/fiction/popek.shtml>

Rettberg, S., (2009). *Communitizing Electronic Literature*. *Digital Humanities Quarterly*, 3 (2).

<http://digitalhumanities.org/dhq/vol/3/2/000046/000046.html>.

Riddel, P., (2016). *Metaphor, simile, analogy and the brain*, Berkshire: University of Reading, 23, (4), 362-373.

Roemer, K., (2010). *Utopian Audiences: How Readers Locate Nowhere*. Chicago: University of Massachusetts Press.

Reading Utopia, Reading Utopian Readers, Science Fiction Studies

Ruper, Peter, (1986). *Reader in a Strange Land: The Activity of Reading Literary Utopias*. Athens: Georgia, UP.

Rusieshvili, M., (2005). *The Proverb*. Tbilisi: Lomisi Press.

Russel, Michael, (2009). *Soviet Montage Cinema as Propaganda and Political Rhetoric*. Edinburg: The University of Edinburgh.

Shaw, H. (1972). *Dictionary of Literary Terms*. New York: Mc Graw Hill Book Co.

Snaevarr, Stefan, (2010). *Metaphors, Narratives, Emotions: Their Interplay and Impact*. Leiden: Brill Academic Pub.

Sternberg, R.J., & Lubart, T.I. (1996). *Investing in Creativity*. *American Psychologist*, 51(7),677–688.

<https://psycnet.apa.org/record/1996-04968-001>

Stockwell, P., (2000). *Language and Linguistics*. Abingdon: Routledge.

Stoev, Diana, (2022). *Metamodernism or Metamodernity*. *Arts*, 11, (5).

https://www.researchgate.net/publication/363741737_Metamodernism_or_Metamodernity

Thomas, James, & Shapard, Ronert, (2006). *Flash Fiction Forward: 80 Very Short Stories Paperback*. New York: W.W. Norton and Company.

Torrance, E.P., (1974). *The Torrance Tests of Creative Thinking*. Washington: American Psychological Association.

Watono, A. A., (2011b). *Integrated Marketing Communication That Sells*. Jakarta: Gramedia Pustaka Utama.

Whittock, Trevor, (1990). *Metaphor and Film*. Cambridge: Cambridge University Press.

Wittgenstein, L., (1921). *Tractatus Logico Philosophicus*. Oxford: Routledge and Kegan Paul.

მხატვრული ლიტერატურა:

ეტყუდი, მ., *მხეჯლის წიგნი*, 2020, ბათუმი: წიგნები ბათუმში.

Armitage, S., (1989). მინიატურა.

https://funnyjunk.com/funny_pictures/2669507/6/

Atwood, M., (1985). *The Handmaid's Tale*. Toronto: McClelland and Stewart Houghton Mifflin Harcourt.

Atwood, M., (1986). მინიატურა.

<https://www.goodreads.com/quotes/143013-longed-for-him-got-him-shit>

Beattie, A., (1983). *Snow*. მინიატურა.

Snow. <https://archive.vanityfair.com/article/1983/9/snow>

Cauto, M., (2014). *War of the Clowns*. მინიატურა.

<https://www.goodreads.com/en/book/show/33834542>

Davis, L., (1976). *The Visitor*. მონიატურა.

<https://mastersreview.com/featured-fiction/the-visitor-by-lydia-davis/>

Fowles, J., (1963). *The Collector*. New York: Jonathan Cape (UK) Little, Brown and Company (U.S.).

Frost, R. (1916). *The Road Not Taken*.

<https://www.poetryfoundation.org/poems/44272/the-road-not-taken>

Hemingway, E., (1954). მონიატურა.

<https://www.newyorker.com/humor/daily-shouts/ernest-hemingways-six-word-sequels>

Kesey, K., (1962). *One Flew Over the Cuckoos' Nest*. New York: New York: Viking.

https://www.goodreads.com/book/show/332613.One_Flew_Over_the_Cuckoo_s_Nest

Martel, Y., (2004). მონიატურა.

<http://www.sixwordstories.net/2009/01/the-earth-we-ate-it-yesterday/>

Mink, P., (1970). *The Cranes*. მონიატურა.

https://fikacenglish.weebly.com/uploads/5/8/1/4/58143117/the_cranes_text.pdf

Oates, J.C., (2018). *Where Are You?* მონიატურა.

<https://www.newyorker.com/books/flash-fiction/where-are-you>

Paund, E., (1913). *In a Station of the Metro*.

<https://www.poetryfoundation.org/poetrymagazine/poems/12675/in-a-station-of-the-metro>

Shakespear, William, (1605). *King Lear*.

<https://www.folger.edu/explore/shakespeares-works/king-lear/read/>

Shakespeare, William, (1606). *Macbeth*.

<https://www.folger.edu/explore/shakespeares-works/macbeth/read/>

Soto, G., (1976). *The Pie*. მინიატურა.

<https://leoneenglish.files.wordpress.com/2015/08/the-pie-by-gary-soto.pdf>

Ulrich, C., (2019). *The Murdered Homecoming Queen*. მინიატურა.

<https://www.goodreads.com/en/book/show/49761375>

Voskuil, H., (2004). *Currents*. მინიატურა.

<https://jerrywbrown.com/wp-content/uploads/2020/02/Currents-Voskuil-Hannah.pdf>

Walker, A., (1973). *The Flowers*. მინიატურა.

<https://teachermetzler.com/wp-content/uploads/2018/11/The-Flowers-Alice-Walker.pdf>

ფილმები:

კობახიძე, მ., (1966). *ქოლგა*.

https://www.youtube.com/watch?v=uwOIX_FpB-M&t=343s

კობახიძე, მ., (1969). *მუსიკოსები*.

<https://www.youtube.com/watch?v=EoDY1T3Oc9M&t=84s>

Chaplin, C., (1921). *The Kid*.

<https://www.youtube.com/watch?v=0wg7QjQztlk>

Chaplin, C., (1925). *The Gold Rush*.

<https://www.youtube.com/watch?v=Srnlg2b7y7M>

Hulu Originals, (2021). *The Handmaid's Tale*.

<https://www.hulu.com/series/the-handmaids-tale-565d8976-9d26-4e63-866c-40f8a137ce5f>

ბოლოს გადამოწმდა: 20 თებერვალი, 2024, 16:28

ინტერნეტ მასალები:

YouTube, „სმარტ ფიშ აკადემია“, ფორმულები ქოფირაითინგში, 20.02.2024.

https://www.youtube.com/watch?v=e_tMqIS2OEY

„სმარტ ფიშ აკადემია“, ფორმულები ქოფირაითინგში, 20.02.2024.

<https://smartfish.ge/>

Collins English Dictionary.

<https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english>

Encyclopedia Britannica.

<https://www.britannica.com/>

Facebook, 20.02.2024.

<https://www.facebook.com/Arteria.Tbilisi>

Facebook, 20.02.2024.

<https://www.facebook.com/shinaura.ge>

Merriam-Webster Dictionary.

<https://www.merriam-webster.com/dictionary/metaphor>

The New Yorker.

<https://www.newyorker.com/magazine/2017/06/05/a-golden-age-for-dystopian-fiction>

Oxford English Dictionary.

www.oxforddictionaries.com

ბოლოს გადამოწმდა: 20 თებერვალი, 2024, 16:28