

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფაკულტეტი
ინგლისური ფილოლოგიის კათედრა

მაია ნაჭყეპია

**„სიმბოლური ნომინაცია როგორც ენობრივ-კულტურული ფენომენი
და ქვეტექსტური სიუჟეტი მოდერნისტულ მხატვრულ ნარატივში“
(ჯ. დ. სელინჯერის „მცირე პროზის“ კვლევის საფუძველზე)**

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის
ფილოლოგიურ მეცნიერებათა დოქტორის (PhD) აკადემიური ხარისხის
მოსაპოვებლად წარმოდგენილი

დ ი ს ე რ ტ ა ც ი ა

სამეცნიერო ხელმძღვანელები: პროფ. მანანა რუსიეშვილი,
ემერიტუს პროფ. გურამ ლებანიძე

თბილისი

2018

შინაარსი

შესავალი

1. სადისერტაციო ნაშრომის თემა და პრობლემა -----4-5.
2. პრობლემის აქტუალობა -----5-10.
3. პრობლემის აქტუალობასთან დაკავშირებულ კვლევით ამოცანათა ერთობლიობა -----10-13.
4. კვლევის მეთოდოლოგია -----14-15.
5. პრობლემის კვლევის ისტორია -----15-16.
5. ა. ნოველის როგორც ეპიკური გეარის ერთ-ერთი ჟანრის კვლევა ლიტერატურათმცოდნეობის ფარგლებში -----17.
5. ბ. მოდერნისტული ნარატივის ქვეტექსტისა და მასთან დაკავშირებული ეგზისტენციალური პრობლემატიკის კვლევა -----18-20.
5. გ. კვლევის სეგმენტი, რომლის ფარგლებში ერთმანეთს უკავშირდება ეგზისტენციისა და ნომინაციის ფენომენები -----20-24.
6. სადისერტაციო ნაშრომის არქიტექტონიკა -----25-27.

თავი I. „სიმბოლური ნომინაცია და ეგზისტენციალური ქვეტექსტი სელინჯერისეულ მოდერნისტულ ნოველათა ციკლში: პრობლემის ლინგვოკულტუროლოგიური ასპექტი“

- §1.** ნოველა როგორც ლიტერატურული ჟანრი და მოდერნისტული ნოველა: სელინჯერისეული ნოველის კვლევის ზოგადკონცეპტუალური საფუძველი-----28- 34.
- §2.** „აისბერგის პრინციპი“ და ქვეტექსტი როგორც სიუჟეტური ფენომენი მოდერნისტულ ნოველაში ----- 35- 45.
- §3.** სიუჟეტისა და პერსონაჟთა სისტემის ლიტერატურათმცოდნეობითი კატეგორიები და მათი პრობლემური მიმართება მოდერნისტულ ნოველასთან -----45- 48.
- §4.** „აისბერგის პრინციპის“ ზოგადმოდერნისტული მნიშვნელობა და სელინჯერისეული ნოველა როგორც ამ პრინციპის რეალიზაციის ეტაპი -----48-50.
- §5.** ეგზისტენციის ტრაგიკული ხედვა სელინჯერისეულ ნოველაში და ამ ხედვის შინაგანი კავშირი „აისბერგის პრინციპთან“ ----- 50-54.

პირველი თავის დასკვნები ----- 55-56.

თავი II. „სიმბოლური ნომინაციისა და ქვეტექსტური სემანტიკის ურთიერთმიმართება ჯ. დ. სელინჯერის ნოველაში “A Perfect Day for Bananafish”

§1. „სელინჯერისეული ტრაგიზმი“ როგორც ჩვენი ინტერდისციპლინარული კვლევის კულტუროლოგიური ასპექტი და მისი კავშირი სელინჯერისეულ ქვეტექსტთან ----- 57-61.

§2. „სელინჯერისეული ტრაგიზმი“ როგორც კონცეპტუალური ჰიპოთეზა და ნოველის სიუჟეტურ-პერსონაჟული სტრუქტურა -----61-71.

§3. სიმბოლური ნომინაციის ორი პოლუსი და ქვეტექსტური სიუჟეტი ჯ. დ. სელინჯერის ნოველაში “A Perfect Day for Bananafish” ----- 71-82.

§4. სელინჯერისეული ტრაგიზმი და მისი ქვეტექსტის ნომინაციური ასპექტი ჯ. დ. სელინჯერის ნოველაში “A Perfect Day for Bananafish” -----83-88.

§4.ა. მოთხრობის ექსპოზიცია და მისი კავშირი სიუჟეტთან -----88-97.

§5. სელინჯერისეული ტრაგიზმის სიუჟეტურ ასპექტთა ნომინაციურ ასპექტებად ტრანსფორმაცია: ტექსტის ეგზისტენციურ და ნომინაციურ განზომილებათა სინთეზი ----- 97- 103.

§6. ნოველის კონცეპტუალური ხედვიდან მის მოდელირებაზე გადასვლა ---103.

§6.1. ნოველის სიმბოლური მოდელირების პირველი სეგმენტი: სიმორთან უშუალოდ დაკავშირებულ ეპიზოდთა სიმბოლური მნიშვნელობა -----103-105.

§6.2. სიმბოლურად სიმორთან დაპირისპირებულ პერსონაჟებთან დაკავშირებულ ეპიზოდთა სიმბოლური მნიშვნელობა -----106-109.

§6.3. ნოველის ფინალი როგორც სელინჯერისეული სიმბოლიკის ფინალური სინთეზი ----- 109-110.

§7. სიმბოლიკის ორი პოლუსი და ქვეტექსტური სიუჟეტი: ეგზისტენციალურ-ნომინაციურ ასპექტთა სინთეზი -----110-117.

მეორე თავის დასკვნები ----- 118-121.

თავი III. სელინჯერისეული ტრაგიზმი და მოთხრობათა კრებული “Nine Stories” როგორც ლიტერატურული ციკლი

- §1. სელინჯერისეული კრებული როგორც ციკლი და მოთხრობა “A Perfect Day for Bananafish” როგორც ამ ციკლურობის დამფუძნებელი კომპონენტი ----122-126.
- §2. მოთხრობები “Uncle Wiggily in Connecticut” და “Just Before the War with the Eskimos” როგორც სელინჯერისეული ციკლის კომპონენტები და ამ კომპონენტების ფორმალურ-სტრუქტურული ასპექტი ----- 126-133.
- §3. სინდრომი (ქალურ-მამაკაცურ-ბავშვური) როგორც ციკლური ველი და ამ ველის ცენტრი ნოველაში “Uncle Wiggily in Connecticut” -----133-138.
- §4. სინდრომი (ქალურ-მამაკაცურ-ბავშვური) როგორც ციკლური ველი და ამ ველის ცენტრი ნოველაში “Just Before the War with the Eskimos” -----139-144.
- §5. სიმბოლური ნომინაცია და სელინჯერისეული ციკლის კვლევის მეთოდოლოგია -----144-146.
- მესამე თავის დასკვნები -----147-148.
- დასკვნები -----149 -152.
- ბიბლიოგრაფია -----153-161.

შესავალი

1. სადისერტაციო ნაშრომის თემა და პრობლემა

წინამდებარე სადისერტაციო ნაშრომის თემა შეიძლება განისაზღვროს როგორც **ზოგადთეორიულ**, ისე **ემპირიულ** დონეზე. ზოგადთეორიულ დონეზე ნაშრომის სათაური ასახავს თანამედროვე ჰუმანიტარული აზროვნების ისეთ ასპექტს, როგორიცაა ადამიანური სინამდვილის ამა თუ იმ ასპექტის **ინტერდისციპლინარული** ხედვის აუცილებლობა. მეორეს მხრივ კი იგულისხმება, რომ ნებისმიერი ფენომენის თეორიული ხედვის ადეკვატურობა უნდა იქნას არა მხოლოდ დადასტურებული, არამედ განპირობებული ამ ფენომენის ემპირიული ასპექტით. სხვანაირად რომ ვთქვათ, ჩვენი კვლევის თემას წარმოადგენს ენობრივ-კულტურული სინამდვილის ისეთი **ორი ფენომენის** შესაძლო შინაგანი კავშირი, როგორიცაა ერთის მხრივ **ენობრივი ნომინაცია**, უფრო ზუსტად კი ენობრივი ნომინაციის ის ასპექტი, რომელიც წარმოდგენილია **სიტყვათა (ლექსებათა) ნომინაციური ფუნქციით**, მეორეს მხრივ კი მოდერნისტული მხატვრული ნარატივის **ქვეტექსტური სემანტიკა** – უფრო ზუსტად – ქვეტექსტური სემანტიკის ის ასპექტი, რომელიც უკავშირდება ამ ნარატივის სიუჟეტურ სტრუქტურას.

მაგრამ, ჩვენი კვლევისთვის – ისევე როგორც ნებისმიერი მეცნიერული კვლევისთვის – აუცილებელი და მნიშვნელოვანია, რომ დასახელებული თემა წარმოდგენილი იქნას **პრობლემურად**, ე.ი. დასახელებული თემა უნდა ტრანსფორმირდეს ფორმულირებულ **პრობლემად**. როგორ უნდა მოხდეს თემის პრობლემად ტრანსფორმირება მოცემულ შემთხვევაში? მიგვაჩნია, რომ თემის პრობლემად ფორმულირება უნდა მოხდეს **პარადიგმულ თვალსაზრისზე** დაყრდნობით. მაგრამ, თემის პრობლემად ფორმულირებისთვის, ასევე მნიშვნელოვანია ის ფაქტი, რომ ჰუმანიტარული აზროვნების დღეისთვის განვითარებულ ეტაპზე **მეცნიერული პარადიგმა** როგორც ტერმინი და კატეგორია გაგებული უნდა იქნას **ორ დონეზე – ზოგადჰუმანიტარულ დონეზე და შიდადისციპლინარულ** (ჩვენს შემთხვევაში შიდალინგვისტურ) დონეზე. იმის გათვალისწინებით, რომ ადამიანური სინამდვილის განსხვავებულ ასპექტთა ურთიერდაკავშირება ანუ ამ სინამდვილის ინტერდისციპლინარული ხედვა

იქცევა ზოგადჰუმანიტარულ პარადიგმად, უნდა ითქვას, რომ ასეთ ზოგადჰუმანიტარულ პარადიგმად უნდა დასახელდეს **კულტუროცენტრიზმი**, რაც ნიშნავს შემდეგს: ყოველი ჰუმანიტარული დისციპლინა – იმდენად, რამდენადაც იგი წარმოადგენს თანამედროვე ჰუმანიტარულ აზროვნებას – თავის საკვლევ ობიექტს უნდა ხედავდეს და იკვლევდეს კულტურასთან კავშირში.

ყოველივე ზემოთნათქვამიდან გამომდინარე შეიძლება ითქვას: იმისათვის, რომ მოცემული თემა აღვიქვათ **პრობლემად** (ე. ი. **თემის პრობლემად ტრანსფორმირებისთვის**), კვლევა უნდა ხორციელდებოდეს იმ პარადიგმის შესაბამისად, რომელიც დომინირებს როგორც ჰუმანიტარული აზროვნების მოცემულ ისტორიულ ეტაპზე, ისე კონკრეტული მეცნიერული დისციპლინის – ჩვენს შემთხვევაში – **ლინგვისტიკის** დონეზეც, ანუ ერთდროულად ზოგადჰუმანიტარულ და შიდადისციპლინარულ დონეზე.

ყოველივე ზემოთნათქვამიდან გამომდინარე, შეიძლება შემდეგნაირად იქნას ფორმულირებული ჩვენი კვლევის **ცენტრალური პრობლემა**: რამდენადაც – როგორც ცნობილია - თანამედროვე (მოდერნისტულ) ნარატივში დომინირებს **ქვეტექსტის ფენომენი** (ანუ ის ფენომენი, რომელიც ტრადიციულად იწოდებოდა „**აისბერგის პრინციპად**“), აუცილებელი ხდება იმის დადგენა, თუ რა განაპირობებს ნარატივის ტექსტობრივ ასპექტში, კონკრეტულად კი ამ ნარატივის სიუჟეტში ქვეტექსტის არსებობას (და დომინირებას). რაკი, ლინგვისტური თვალსაზრისით, ნებისმიერი ტექსტი როგორც ერთი მთლიანი, და როგორც მასში შემავალ ენობრივ ერთეულთა ერთობლიობა წარმოადგენს კომუნიკაციური მიზნით განხორციელებულ **ნომინაციას**, მაშინ კვლევის **ცენტრალურ პრობლემად** უნდა მივიჩნიოთ ის **შინაგანი კავშირი**, რომელიც უნდა არსებობდეს ტექსტის მიერ განხორციელებულ **ნომინაციასა** და იმ **აღამიანურ პრობლემატიკას** შორის, რომელიც წარმოადგენს თანამედროვე ნარატივის შინაარსს. სხვანაირად რომ ვთქვათ, **პრობლემად** უნდა მივიჩნიოთ შინაგანი კავშირი ისეთ **ორ ფენომენს** შორის, როგორიცაა ერთის მხრივ, **ენობრივი ნომინაცია**, მეორეს მხრივ კი – **ეგზისტენცია**, როგორც თანამედროვე აღამიანური არსებობისთვის განმსაზღვრელი ფენომენი.

2. პრობლემის აქტუალობა

ზემოთფორმულირებული პრობლემის აქტუალობა უკვე გამომდინარეობს, ჩვენის აზრით, იმ თეორიული და მეთოდოლოგიური მნიშვნელობიდან, რომელიც შექმნილი აქვს თანამედროვე აზროვნებაში იმ ორ ცნება-კონცეპტს, რომელთა შინაარსობრივი დაკავშირებაც გვსურს ჩვენს ნაშრომში: **გვულისხმობთ, ნომინაციისა და ეგზისტენციის ცნება-კონცეპტებს**. მაგრამ, ამავე დროს, მიგვაჩნია, რომ ხსენებული პრობლემა, ანუ მოდერნისტულ მხატვრულ ნარატივში ნომინაციისა და ეგზისტენციის ფენომენტა ურთიერთკავშირის აღქმა და ამ აღქმის თეორიულ-მეთოდოლოგიურ დონეზე ადეკვატურად გამოხატვის აუცილებლობა უნდა იქნას უფრო კონკრეტულად და უფრო გადრმავებულად დასაბუთებული.

პირველ რიგში, რა თქმა უნდა, ნომინაციისა და ეგზისტენციის ფენომენტა (და შესაბამისად, ამ ფენომენტა ამსახველი ცნება-კონცეპტების) პრობლემური ურთიერთდაკავშირება უნდა განხორციელდეს – როგორც ზემოთ იქნა მინიშნებული – **კულტუროცენტრისტულ პარადიგმაზე** დაყრდნობით, ხოლო თავად კულტურის ფენომენი კი ამ ფენომენის ეპოქალური გაგებით ინტერპრეტირებული უნდა იქნას **დისკურსის** ფენომენზე და შესაბამისად, დისკურსის თეორიაზე დაყრდნობით. როგორც ცნობილია, დისკურსის ცნება-კონცეპტი თანამედროვე აზროვნებაში გაგებულია ორნაირად: – ლინგვისტურად და ტრანსლინგვისტურად. ლინგვისტური თვალსაზრისით, როგორც ვიცით, დისკურსი გაიგება როგორც ენობრივი სისტემის ისეთი აქტუალიზაცია, რომელიც მუდამ ხორციელდება კომუნიკაციის მიზნით; ტრანსლინგვისტური თვალსაზრისით კი, დისკურსი გაგებული უნდა იქნას როგორც არა მხოლოდ ენობრივი სისტემის, არამედ მთელი იმ კულტურული რეალობის აქტუალიზაცია, რომელიც შერწყმულია ენასთან და რომლის გარეშე არც ენა არსებობს. შესაბამისად, დისკურსის როგორც ტერმინის და ცნების გაგება ჩვენი კვლევის პროცესში უნდა იყოს როგორც ლინგვისტური, ისე ტრანსლინგვისტური, რადგან დისკურსის სწორედ ასეთ გაგებას მოითხოვს თანამედროვე ლინგვისტიკის **კულტუროლოგიური პარადიგმა**, რომელიც მოცემულ ეტაპზე წარმოადგენს დომინანტურ პარადიგმას (თუმცა ამ ორი გაგებიდან ჩვენთვის მთავარია დისკურსის ტრანსლინგვისტური გაგება). რადგანაც ჩვენ ნომინაციას, როგორც ენობრივ მოვლენას ვუკავშირებთ

მოდერნისტულ მხატვრულ ნარატივს, აქედან გამომდინარე, თავად ეს მოდერნისტული მხატვრული ნარატივი გაგებულ იქნას როგორც **მოდერნისტული დისკურსის ამსახველი ტექსტი**. დისკურსის ამგვარი ხედვა კი საფუძვლად ედება დისკურსთა ისეთ ტიპოლოგიას, რომელიც გულისხმობს არა მხოლოდ დისკურსის ტიპთა შორის განსხვავებებს, არამედ მათ შორის ისეთ შინაგან კავშირსაც, რომელიც კი არ გამორიცხავს, არამედ გულისხმობს კიდევ მათ ერთ **ინტეგრალურ დისკურსის** ასპექტებად ქცევას. როცა ვლაპარაკობთ ინტეგრალურ დისკურსზე, ვგულისხმობთ სწორედ იმას, რომ მოცემული ეპოქის ფარგლებში დისკურსის ყველა ტიპი შინაგანად უკავშირდება მოცემული ეპოქის კულტურულ განზომილებას – თუმცა ამ კულტურასთან კავშირი პირველ რიგში და უშუალოდ ვლინდება **დისკურსის მხატვრულ ტიპში**. ჩვენი კვლევის შემთხვევაში კი ამგვარ მხატვრულ დისკურსად გვევლინება მოდერნისტული მხატვრული ნარატივის ის სახეობა, რომელსაც ეწოდება **ნოველა**, სახელდობრ, **სელინჯერისეულ ნოველათა ციკლი** (კონკრეტულად, ამ ციკლის **პირველი სამი ნოველა**). შესაბამისად, უნდა ვიფიქროთ, რომ უნდა არსებობდეს ისეთი ინტეგრალური და ამავე დროს შინაგანად მრავალგანზომილებიანი დისკურსი, როგორიცაა **მოდერნისტული დისკურსი**. როცა ვიყენებთ ისეთ ცნება-ტერმინს, როგორიცაა მოდერნისტული დისკურსი, ვგულისხმობთ, რომ მის ფარგლებში იმპლიციტურობისა და ექსპლიციტურობის განსხვავებული შერწყმით ინტეგრირებული უნდა იყოს მოდერნისტული სინამდვილის მეტნაკლებად ყველა განზომილება. ამავე დროს, მოდერნისტული დისკურსის ამგვარი ხედვის ერთ-ერთ საფუძვლად უნდა მივიჩნიოთ პოსტულატი იმის თაობაზე, რომ ნებისმიერი კულტურა თავის ყველაზე უფრო სრულ და არსებით გამოხატულებას ჰპოვებს მხატვრულ დისკურსში. აქედან გამომდინარე კი არა მხოლოდ გასაგები, არამედ მისაღებიც უნდა იყოს აზრი (უფრო ზუსტად კი – ჰიპოთეზა) იმის თაობაზე, რომ სწორედ მოდერნისტული მხატვრული ნარატივი (ან ზოგადად მოდერნისტული მხატვრული დისკურსი) უნდა წარმოადგენდეს ადამიანური არსებობის გამომხატველი ისეთი ფენომენის უშუალო მოცემულობას, როგორიცაა **ეგზისტენციის ფენომენი**. როგორც ცნობილია, მხატვრული დისკურსის, და, შესაბამისად, მხატვრული ტექსტის ძირითად **თემას** წარმოადგენს **ადამიანის როგორც პიროვნების ძირითად საარსებო ასპექტთა** გამოხატვა. მაგრამ, ამავე დროს, ხაზი უნდა გაესვას იმ ფაქტსაც, რომ სწორედ მოდერნისტულმა აზროვნებამ ადამიანის როგორც პიროვნების არსის

ძირითად გამომხატველ ცნებად აქცია **ეგზისტენციის ცნება**. მიუხედავად ეგზისტენციის როგორც ცნების ზოგჯერ არაერთგვაროვანი გაგებისა, ეს ტერმინი-ცნება გამოხატავს ადამიანის, როგორც პიროვნების სიღრმისეულ ასპექტს, ანუ ისეთ ასპექტს, რომელიც არ ემთხვევა ადამიანის არც ბიოლოგიურ, არც ფსიქოლოგიურ და არც ბიოგრაფიულ ასპექტებს და გულისხმობს იმ ასპექტს, რომელიც უკავშირდება ადამიანის არსებობის **საზრისს**. მაგრამ, ამავე დროს, უნდა დავსვათ კითხვა: როგორ უნდა ხდებოდეს ეგზისტენციალური პრობლემატიკის გამოხატვა მხატვრულ ტექსტში, თუკი ვიცით, რომ ენობრივი სახით მოცემულ ამ ტექსტისთვის მნიშვნელოვანი და არსებითი უნდა იყოს ეგზისტენციალური პრობლემატიკის არა დეფინიცირება, არამედ რეალური ადამიანური სიტუაციების თხრობით გამოხატვა, რაც ნიშნავს შემდეგს: იქიდან გამომდინარე, რომ ნებისმიერი მხატვრული ტექსტი წარმოადგენს ამა თუ იმ ენობრივი სისტემის აქტუალიზაციას (და სწორედ ამაში მდგომარეობს როგორც დისკურსის, ისე ტექსტის ლინგვისტური გაგება, ანუ ის გაგება, რომელიც შინაგანად უნდა დაუკავშირდეს მხატვრული ტექსტის იმ ტრანსლინგვისტურ გაგებას, რომლის შესახებაც ზემოთ გვქონდა საუბარი), მხატვრული ნარატივის კვლევა უნდა ნიშნავდეს მხატვრული ტექსტის ზემოთხსენებული ორი ასპექტის თანმიმდევრულად ურთიერთდაკავშირებას. მოცემულ შემთხვევაში კი უნდა გაიცეს პასუხი კითხვაზე: როგორც ცნობილია მოდერნისტული მხატვრული ნარატივის **პოეტიკა** (ადამიანური სინამდვილის ასახვის მისეული სტილი) ხასიათდება ე.წ. „**აისბერგის პრინციპით**“, ანუ იმით, რომ ავტორის ძირითადი სათქმელი, ე.ი. ის, რაც წარმოადგენს მკითხველთან მისი კომუნიკაციის (დისკურსის) მიზანს, გამოხატულია არა ისე, როგორც ამას გამოხატავდა ტრადიციული ნარატივი, ე.ი. სიუჟეტური თანმიმდევრობით, არამედ **ქვეტექსტურად**. და როგორ უნდა გავიგოთ ქვეტექსტი, რომელიც ზოგადად ნიშნავს სათქმელის იმპლიციტურად გამოხატვა-მინიშნებას, როცა საქმე გვაქვს მოდერნისტულ მხატვრულ ნარატივთან, პირველ რიგში კი, მოდერნისტულ მხატვრულ ნოველასთან? რამდენადაც ჩვენ ვახორციელებთ ინტერდისციპლინარულ კვლევას, ზემოთდასმულ კითხვაზე პასუხი უნდა უდერდეს შემდეგნაირად: ხაზი უნდა გაესვას ტექსტში გამოყენებულ ისეთ **ენობრივ საშუალებებს**, რომლებიც ერთობლივად მიუთითებენ ქვეტექსტზე და სწორედ ამგვარი ერთობლივი მიუთითებით თავისებურ ელფერს უქმნიან მთელ ტექსტს.

ყოველივე ზემოთნათქვამიდან გამომდინარე შეიძლება ითქვას: ჩვენი კვლევითი პრობლემის **აქტუალურობა** ცხადი ხდება ერთდროულად რამდენიმე მოსაზრების მიხედვით:

1) პირველ რიგში, რა თქმა უნდა, იქიდან გამომდინარე, რომ კვლავაც აქტუალურია იმ მხატვრულ-ესთეტიკური ფენომენის გაგება და ინტერპრეტაცია, რომელსაც ვუწოდებთ **მოდერნისტულ ნარატივს**, ანუ იმ ნარატივს, რომელსაც ეპოქალური მნიშვნელობა ჰქონდა მთელი მე-20 საუკუნის განმავლობაში. რამდენადაც სელინჯერისეული ნოველა ეკუთვნის სწორედ მოდერნისტულ ნარატივს როგორც მე-20 საუკუნოვან ფენომენს, საინტერესოა, თუ რომელ **ენობრივ საშუალებებზე** დაყრდნობით გამოიხატება ამ ნარატივში მთელი მოდერნისტული კულტურისთვის დამახასიათებელი ეგზისტენციალური პრობლემატიკა;

2) იქიდან გამომდინარე კი, რომ ჩვენი კვლევა უნდა ატარებდეს **ინტერდისციპლინარულ ხასიოს**, აუცილებელი ხდება იმის დანახვა და ხაზგასმა, თუ რომელ **დისციპლინათა** მონაცემებს უნდა ვეყრდნობოდეთ ჩვენი კვლევის პროცესში და შესაბამისად, რა სახეს იღებს ზემოთდასმული პრობლემა ამ დისციპლინათა ფარგლებში.

რაც შეეხება დისციპლინებს, რომლებსაც უნდა დავეყრდნოთ კვლევის პროცესში, ეს დისციპლინებია: **1) ლინგვისტიკა** – იმდენად, რამდენადაც ჩვენ გვაინტერესებს ის, თუ რა ენობრივი საშუალებებით გამოიხატება მოდერნისტულ ნოველაში ეგზისტენციალური პრობლემატიკა; **2) ლიტერატურათმცოდნეობა** – იმდენად, რამდენადაც ჩვენ ვიკვლევთ მოდერნისტულ ნოველას როგორც ლიტერატურულ მხატვრულ ნაწარმოებს; ეს კი იმას ნიშნავს, რომ გათვალისწინებული უნდა იქნას ნოველის პოეტიკა ზოგადად, ანუ ისე, როგორადაც იგი (პოეტიკა) განსაზღვრულია ლიტერატურის თეორიაში და, რა თქმა უნდა, იმის გათვალისწინებითაც, თუ რა მოდიფიკაციას განიცდის ნოველის ეს ზოგადი პოეტიკა მოდერნისტული კულტურის ფარგლებში; **3) კულტუროლოგია** – იმდენად, რამდენადაც სწორედ კულტუროლოგია იკვლევს კულტურის როგორც მოვლენის ზოგად არსს და, ამავედროულად, იგი იკვლევს კულტურის ისტორიასაც. შესაბამისად, თუ გვსურს გავერკვეთ მოდერნისტული მხატვრული ნარატივის თავისებურებაში, უნდა გვქონდეს პასუხი იმის თაობაზე, თუ რას წარმოადგენს ზოგადად მოდერნისტული კულტურა.

მაგრამ, ამავე დროს, კვლავაც ხაზი უნდა გაესვას ჩვენი კვლევითი მეთოდოლოგიის სპეციფიკას: **ინტერდისციპლინარული კვლევა უნდა იყოს ლინგვისტურად ცენტრირებული.**

3. პრობლემის აქტუალურობასთან დაკავშირებულ კვლევით ამოცანათა ერთობლიობა

ვფიქრობთ, ჩვენი სადისერტაციო ნაშრომის ცენტრალური პრობლემის ფორმულირებამ განაპირობა ისიც, თუ კვლევით ამოცანათა როგორ ერთობლიობასთან უნდა გვქონდეს საქმე მოცემულ შემთხვევაში. რა თქმა უნდა, ამ ამოცანათა მთელი შესაძლებელი კონკრეტული გამოიყოფა თავად იმ კვლევის პროცესში, რომელიც განხორციელდება სადისერტაციო ნაშრომის სამივე თავის ფარგლებში. მაგრამ, ჩვენი აზრით, ასევე გამართლებული იქნება თუ შესავალშივე გამოვყოფთ იმ ძირითად კვლევით ამოცანებს, რომელთა შინაარსი უშუალოდ უკავშირდება პრობლემის ჩვენს მიერ უკვე განხილულ აქტუალურობას. ეს ამოცანებია:

1) პირველ რიგში, რა თქმა უნდა, ამოცანად უნდა მივიჩნიოთ ისეთი **ორი ცნების თანმიმდევრული ურთიერთდაკავშირება**, რომლებიც – თუ ამ ცნებათა გენეზისსა და შინაარსობრივ განვითარებას ვიგულისხმებთ – ეკუთვნიან ჰუმანიტარული აზროვნების განსხვავებულ სფეროებს. სახელდობრ, **ნომინაცია** როგორც ცნება თავისი წარმოშობითა და ფუნქციონირებით ეკუთვნის **ლინგვისტიკას**, **ეგზისტენცია** კი ერთის მხრივ **ფილოსოფიას**, მეორეს მხრივ კი **ფსიქოლოგიის** იმ ასპექტს, რომელიც სიღრმისეულად დაკავშირებულია თანამედროვე ფილოსოფიასთან, ანუ ე.წ. **„ეგზისტენციალურ ფსიქოლოგიასთან“**.

შესაბამისად, უნდა მივიჩნიოთ, რომ ნომინაციისა და ეგზისტენციის როგორც ცნება-ტერმინთა ამგვარი დაკავშირება გულისხმობს სწორედ ინტერდისციპლინარულ კვლევით მეთოდოლოგიაზე დაყრდნობას. ქვემოთ, როცა უფრო აქცენტირებულად შევეხებით თავად კვლევის მეთოდოლოგიას, კვლავაც მოგვიხდება იმის განმარტება, თუ რას უნდა გულისხმობდეს ინტერდისციპლინარულობა იმ შემთხვევაში, როცა საქმე ეხება ერთის მხრივ ინტერდისციპლინარულ, მეორეს მხრივ კი ლინგვისტურად ცენტრირებულ მეთოდოლოგიას. ბუნებრივია, ნომინაციისა და ეგზისტენციის ცნება-კონცეპტთა ურთიერთდაკავშირებისას ჩვენ დავეყრდნობით იმ კვლევებს, რომლებიც უკვე

ჩატარებულა ხსენებული მიმართულებით (მატარაძე 2005, ჩიგოგიძე 2005, ქურდაძე 2012) (ამის შესახებ კვლავაც ვიმსჯელებთ მაშინ, როცა შევეხებით პრობლემის კვლევის ისტორიას), თუმცა საჭიროდ მიგვაჩნია უკვე ამ ეტაპზე გამოვეყნოთ კვლევის ცენტრალურ მიზანთან უშუალოდ დაკავშირებული შემდეგი ორი ამოცანა:

ა) პირველ რიგში, რა თქმა უნდა, უმთავრეს კვლევით ამოცანად უნდა მივიჩნიოთ ის, თუ როგორ უნდა განხორციელდეს ჩვენს შემთხვევაში მოცემული მეთოდოლოგიის იმ ორი ასპექტის ორგანულად ურთიერთდაკავშირება, როგორიცაა, ერთის მხრივ ინტერდისციპლინარულობა, მეორეს მხრივ კი ლინგვისტურად ცენტრირებულობა. მიგვაჩნია, რომ მოცემულ შემთხვევაში უნდა მოხდეს ორი ისეთი ერთმანეთისაგან დამოუკიდებლად განვითარებული კვლევითი მიმდინარეობის ურთიერთდაკავშირება, როგორიცაა, ერთის მხრივ ქვეტექსტის ის კონცეფცია, რომელიც უკავშირდება ე.წ. „აისბერგის პრინციპზე“ დაფუძნებულ თვალსაზრისს, მეორეს მხრივ კი ისეთი მიმდინარეობა, როგორიცაა დისკურსის კონცეპტზე დაფუძნებული ტექსტის ლინგვისტური თეორია. როგორც ვხედავთ, ამ შემთხვევაში აუცილებელი ხდება ბევრი თვალსაზრისით ჯერ კიდევ არდასმულ პრობლემათა ისეთი განხილვა, რომლის შედეგად ეფექტურად მოხდება ნომინაციისა და ეგზისტენციის ცნება-კონცეპტთა ურთიერთდაკავშირება;

ბ) წინსწრებით შეიძლება ითქვას: მოცემულ შემთხვევაში აუცილებელი გახდება ქვეტექსტის „აისბერგული კონცეფციის“ დაკავშირება ტექსტის ისეთ ცენტრალურ ლინგვისტურ კატეგორიასთან, როგორიცაა **კოჰეზიურობა**. მიგვაჩნია, რომ ამგვარი დაკავშირების გარეშე ვერ განხორციელდება ჩვენი კვლევითი მეთოდოლოგიის ის ასპექტი, რომელიც გულისხმობს სწორედ ინტერდისციპლინარულობის ლინგვისტურად ცენტრირებულობას. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ აუცილებელია იმის დადგენა, თუ როგორ გამოიყურება ლინგვისტური, ანუ საკუთრივ ტექსტობრივი თვალსაზრისით მოდერნისტული ტექსტი, კერძოდ კი ამ ტექსტის ის სახეობა, რომელსაც შეიძლება ეწოდოს მოდერნისტული ნარატივი;

2) მეორე ამოცანა, ჩვენის აზრით, უშუალოდ უკავშირდება სიტყვის **ნომინაციური ფუნქციის** (ანუ ლექსიკურ ნომინაციასთან დაკავშირებული ფუნქციის) დაკავშირებას **ტექსტის ლინგვისტური თეორიის** იმ ასპექტთან, რომელიც განიხილავს ლექსემათა ფუნქციურ განაწილებას ტექსტში, ანუ

ლექსიკურ მნიშვნელობათა **იზოტოპიის** პრინციპს. როგორც ვხედავთ, ლექსიკურ-ტექსტობრივი იზოტოპიის ცნებას შეუძლია შეასრულოს ის როლი, რომელიც გულისხმობს მოდერნისტული ნარატივის როგორც ტექსტის ტიპის ლინგვისტურ დახასიათებას;

3) როცა ვლაპარაკობთ ისეთ მოდერნისტულ მხატვრულ ტექსტზე, როგორიცაა „აისბერგის პრინციპის“ მატარებელი მოდერნისტული ნარატივი, არ უნდა დაგვავიწყდეს ამგვარი ტიპის ნარატივთან დაკავშირებული შემდეგი პრობლემა: **ნარატივი** როგორც ტერმინი და კატეგორია გენეტიკურად და შინაარსობრივად ეკუთვნის თანამედროვე **ნარატოლოგიას** და განხილული უნდა იქნას სწორედ **ნარატოლოგიურ კონტექსტში**, ეს კი იმას ნიშნავს, რომ შესაბამისად ღრმავდება ინტერდისციპლინარული მეთოდოლოგიის კონცეპტუალური შინაარსი: ერთის მხრივ, აუცილებელია ერთმანეთს დავუკავშიროთ ისეთი დისციპლინები, როგორიცაა ლინგვისტიკა, ლიტერატურათმცოდნეობა და ეგზისტენციალური ფსიქოლოგია, მეორეს მხრივ კი ამგვარი დაკავშირება უნდა ხდებოდეს **ნარატოლოგიურ კონტექსტში**, ანუ **ნარატოლოგიის** ცენტრალურ კონცეპტთა გამოყენებით. ამ თვალსაზრისით კი, ვფიქრობთ, აუცილებელი ხდება შემდეგი ამოცანის დასახვა და გადაჭრა: უნდა დადგინდეს, თუ რა როლს ასრულებს მხატვრული ტექსტის ნომინაციურ და ეგზისტენციალურ ასპექტთა ურთიერთდაკავშირებაში **ნარატოლოგიური** თვალსაზრისით ისეთი მნიშვნელოვანი ფენომენი, როგორიცაა **ფოკალიზაცია**. შეიძლება ითქვას, რომ სწორედ ფოკალიზაციის ცნება-კონცეპტს ძალუძს დაუკავშიროს ერთმანეთს ერთიანი კვლევითი მიზნის ფარგლებში ზემოთხსენებულ ცნება-კონცეპტთა ერთობლიობა;

4) როგორც თავიდანვე ითქვა, ჩვენი კვლევის ცენტრალურ მიმართულებად უნდა მივიჩნიოთ ისეთი ორი ცნება-ტერმინის ურთიერთდაკავშირება, რომლის გარეშე – ამგვარია ჩვენი ამოსავალი კვლევითი ჰიპოთეზა – ვერ შედგებოდა მოდერნისტული კულტურის ისეთი ფენომენი, როგორიცაა „აისბერგის პრინციპის“ მატარებელი მოდერნისტული ნარატივი. ჩვენი შესავლის იმ სეგმენტში, რომლის ფარგლებში ვილაპარაკებთ საკვლევი პრობლემის ისტორიაზე, შევეხებით უკვე ჩატარებულ ისეთ კვლევებს, რომლებშიც გაანალიზებულია სიტყვის ნომინაციური ფუნქციის ის ტრანსფორმაციები, რომლებიც უკავშირდებიან ქვეტექსტურ სემანტიკას. მაგრამ, მიგვაჩნია, რომ მოდერნისტული ნარატივის ქვეტექსტური სემანტიკა ვერ იქნება ბოლომდე და

ეფექტურად გამოკვლეული თანამედროვე ეგზისტენციალური ფსიქოლოგიის იმ ასპექტზე დაყრდნობის გარეშე, რომელიც უშუალოდ უკავშირდება ისეთი ცნობილი ფილოსოფოსისა და ფსიქოლოგის სახელს, როგორიცაა **ვიქტორ ფრანკლი**. ვიქტორ ფრანკლი წარმოადგენს სწორედ მეოცე საუკუნოვანი აზროვნების იმ ფიგურას, რომლის სახელს უკავშირდება **ეგზისტენციალური ანალიზი** როგორც კვლევითი ფენომენი. მაგრამ, ჩვენის აზრით, ამავე დროს, გასათვალისწინებელია იმ **ორი მომენტის** ურთიერთკავშირი, რომლებიც თანახლავს თვით ეგზისტენციის ცნება-კონცეპტს: ეს ცნება-კონცეპტი ერთნაირად მნიშვნელოვანია როგორც **ფილოსოფიისთვის**, ისე **ფსიქოლოგიისთვის**; შესაბამისად კი უნდა ვიფიქროთ, რომ ამ ორი მომენტის ურთიერთკავშირი განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს შემდეგ შემთხვევაში: როცა გვსურს, ინტერდისციპლინარულ მეთოდოლოგიაზე დაყრდნობით გავაანალიზოთ მხატვრული ნარატივის ქვეტექსტი;

5) და, თუ ერთდროულად გავითვალისწინებთ ზემოთდასახელებულ კვლევით ამოცანათა ერთობლიობას, შესაძლებელი გახდება შემდეგნაირად გამოვხატოთ ის, რაც შინაგანად აერთიანებს ამ ამოცანებს: ჩვენი **მიზანია** დავეუკავშიროთ ერთმანეთს **სიღრმის** როგორც შინაგანად ერთიანი ფენომენის **ორი დონე – ზოგადადამიანური** (უფრო ზუსტად კი – **ზოგადპიროვნული**) და **ტექსტობრივი**. როგორც უკვე ითქვა, ზოგადადამიანურ დონეზე სიღრმის გამოხატვა თანამედროვე აზროვნებაში ხდება **ეგზისტენციის** ცნება-ტერმინის, ტექსტობრივ დონეზე კი – **ქვეტექსტის** ცნება-ტერმინის საშუალებით. აქედან გამომდინარე კი, ჩვენის აზრით, აუცილებელია შემდეგი ამოცანის შესრულებაც: სანამ სრულად და თანმიმდევრულად დავეყრდნობით ვიქტორ ფრანკლის მიერ დაფუძნებულ ზემოთხსენებულ ეგზისტენციალურ ანალიზს, სქემატურად მაინც უნდა შევეხოთ ეგზისტენციის იმ გაგებას, რომელიც ამ ტერმინმა შეიძინა ზოგადად თანამედროვე (უფრო ზუსტად კი – მოდერნისტულ) ფილოსოფიაში. შეიძლება მივიჩნიოთ, რომ სწორედ ეგზისტენციის როგორც ცნება-კონცეპტის ასეთმა გაგებამ უნდა შეგვაძლებინოს დავეუკავშიროთ იგი ნომინაციის ცნება-კონცეპტს ისე, რომ ამ შემთხვევაშიც გათვალისწინებულ იქნას ამ ცნება-კონცეპტის (ანუ ნომინაციის) მაქსიმალურად სრული შინაარსობრივი ასპექტი.

4. კვლევის მეთოდოლოგია

ჩვენი კვლევის მეთოდოლოგია პირდაპირ და უშუალოდ უკავშირდება როგორც მოცემული პრობლემის აქტუალობას, ისე კვლევით ამოცანათა იმ ერთობლიობას, რომელიც ზემოთ იქნა განხილული. მაგრამ, იქიდან გამომდინარე, რომ, როგორც აღვნიშნეთ, ჩვენი ინტერდისციპლინარული კვლევა უნდა იყოს ლინგვისტურად ცენტრირებულიც, შესაბამისად, ჩვენი კვლევის მეთოდოლოგიაც დახასიათებული უნდა იქნას სწორედ ამ მომენტის, ანუ ლინგვისტურად ცენტრირებულობის გათვალისწინებით.

მაგრამ, იმისათვის, რომ მართლაც განხორციელდეს მეთოდოლოგიის ეს მოთხოვნა და, შესაბამისად, კვლევა იყოს ლინგვისტურად ცენტრირებული, საჭიროა კვლევის პროცესში განხორციელდეს მოდერნისტულ მხატვრულ ტექსტთან უშუალოდ დაკავშირებული **ორი თვალსაზრისის** როგორც გამოკვეთა, ისე ურთიერთდაკავშირება:

ა) იქიდან გამომდინარე, რომ მოდერნისტული ნოველის ტექსტი ლინგვისტური გაგებით წარმოადგენს – სელინჯერის შემთხვევაში - ინგლისური ენის აქტუალიზაციის შედეგს, ე.ი. ინგლისურენოვანი მხატვრული დისკურსის თანმხლებ ფენომენს, საჭიროა დავეყრდნოთ **ტექსტის ლინგვისტურ თეორიას (ტექსტის ლინგვისტიკას)** და დავსვათ კითხვა: როგორი ტიპის ტექსტს წარმოადგენს **სელინჯერისეული ნოველა** (თუ, რა თქმა უნდა, ტექსტის ტიპსაც გავიგებთ ლინგვისტურად), ე.ი. როგორ ფუნქციონირებენ მასში **ტექსტის ძირითადი კატეგორიები**?

ბ) მაგრამ, რა თქმა უნდა, სელინჯერისეული ტექსტის ლინგვისტურად გაგებული თავისებურებები თანმიმდევრულად უნდა დაუკავშირდეს **ლიტერატურათმცოდნეობისა და კულტუროლოგიის** მონაცემებს, შესაბამისად კი პარადიგმის იმ იერარქიულ კონცეფციას, რომლის შესახებ უკვე გვქონდა ზემოთ საუბარი. მიგვაჩნია რომ ამ თვალსაზრისით გასათვალისწინებელია, პირველ რიგში, შემდეგი გარემოება: თავად ტექსტის ლინგვისტური თეორიის დაფუძნება უკავშირდება, ძირითადად, თანამედროვე ლინგვისტიკის **კომუნიკაციურ პარადიგმას** და, შესაბამისად, **დისკურსის ლინგვისტურ თეორიას**, რადგან სწორედ **დისკურსი** უნდა მივიჩნიოთ ხსენებული პარადიგმის ცენტრალურ ცნება-კონცეპტად. ამავე დროს, სწორედ მეთოდოლოგიური თვალსაზრისით, გასათვალისწინებელია შემდეგიც – ტექსტის ლინგვისტიკის მონაცემები

დანახული უნდა იქნას ისეთი ამუამად დომინანტური ლინგვისტური პარადიგმის შესაბამისად, როგორიცაა **ლინგვოკულტუროლოგიური პარადიგმა**, თავად ლინგვოკულტუროლოგიური პარადიგმა კი, როგორც ზემოთ უკვე იქნა მინიშნებული, თავის მხრივ, უნდა გავიგოთ როგორც **ზოგადჰუმანიტარული კულტუროცენტრიზმის** გამოვლინება.

ყოველივე ზემოთნათქვამის საფუძველზე შეიძლება შემდეგნაირად განისაზღვროს ჩვენი კვლევის ძირითადი მიზნის მეთოდოლოგიური ასპექტი: როგორიც არ უნდა იყოს ის შინაგანი კავშირი ეგზისტენციისა და ნომინაციის ზემოთხსენებულ ცნება-კონცეპტთა შორის, საბოლოო ანგარიშში ხსენებული კავშირი ჩვენს მიერ დანახული უნდა იქნას **სელინჯერისეული მოდერნისტული ნოველის** როგორც **ტექსტის** სტრუქტურაში – სხვანაირად ვერ შედგება მეთოდოლოგიის ის ასპექტი, რომელსაც **ლინგვისტურად ცენტრირებულს** ვუწოდებთ.

ყოველივე ზემოთნათქვამის საფუძველზე შეიძლება შემდეგნაირად განისაზღვროს ჩვენი კვლევის ძირითადი მიზანი: **ინტერდისციპლინარულად მიმართული კვლევის შედეგად უნდა გამოიკვეთოს ტექსტის როგორც მოდერნისტული მხატვრული დისკურსის ის ტიპი, რომელიც დამახასიათებელია მოდერნისტული ნოველისთვის.**

5. პრობლემის კვლევის ისტორია

როცა ვლაპარაკობთ ზემოთწარმოდგენილი პრობლემის კვლევის ისტორიაზე, საჭიროდ მიგვაჩნია ხაზი გაესვას ხსენებული ისტორიის **ორ მომენტს**: ა) დავასახელოთ და დავახასიათოთ ის კვლევები, რომლებზე დაყრდნობითაც შესაძლებელი და აუცილებელი ხდება ჩვენს მიერ ზემოთწარმოდგენილი კვლევითი მეთოდოლოგიის გამოყენება; ბ) ამავე დროს კი თავად ჩვენი კვლევა წარმოდგენილი უნდა იქნას როგორც პრობლემის კვლევის მთელი ისტორიის **ახალი მომენტი**. თავად კვლევის ისტორიას განვიხილავთ იმ **თემატურ სეგმენტთა** თანმიმდევრული გათვალისწინებით, რომლებიც უკვე გამოკვეთილი იქნა პრობლემის განსაზღვრისა და მისი აქტუალურობის დასაბუთების პროცესში. ნათქვამის შესაბამისად გამოვყოფთ პრობლემის კვლევის შემდეგ **სამ ძირითად სეგმენტს**. ეს სეგმენტებია:

1) კვლევები, რომელთა მიზანი იყო და არის ნოველის როგორც ლიტერატურული ჟანრის განსაზღვრა;

2) კვლევები, რომელთა მიზანი იყო და არის მოდერნისტული მხატვრული ნარატივის, უფრო ზუსტად კი მოდერნისტული ნოველის სიღრმისეული, შეიძლება ითქვას, ეგზისტენციალური შინაარსის კვლევა. მიგვაჩნია, რომ პრობლემის კვლევის ისტორიას უნდა მივაკუთვნოთ ის სეგმენტიც, რომლის მიზანი იყო და არის ერთის მხრივ ეგზისტენციის ცნება-კონცეპტის, მეორეს მხრივ კი ამ ცნება-კონცეპტთან დაკავშირებული ანალიზის, ანუ ეგზისტენციალური ანალიზის მეთოდოლოგიური დამუშავება;

3) და, ჩვენი აზრით, განსაკუთრებულად უნდა გამოვეყოთ პრობლემის კვლევის ისტორიის ის სეგმენტი, რომლის ფარგლებში ზემოთდასახელებული ორი პრობლემა, სახელდობრ კი, ნოველის როგორც ლიტერატურული ჟანრისა და მოდერნისტულ ნოველასთან დაკავშირებული ეგზისტენციალური ანალიზის პრობლემაც აღქმული და განხილულია ნომინაციის ცნებასა და პრობლემასთან დაკავშირებით: ეს ის კვლევებია, რომელთა ფარგლებში ხდება ლინგვისტურად გაგებული ნომინაციისა და ფილოსოფიურ-ფსიქოლოგიურად გაგებული ეგზისტენციის ფენომენთა ინტერდისციპლინარულად დაკავშირება.

ჯერ განვიხილოთ პრობლემის კვლევის ისტორიის ეს სამი სეგმენტი, შემდეგ კი შევეცადოთ იმის თქმას, თუ როგორი უნდა იყოს ჩვენი მიერ ჩატარებული კვლევის შედეგები. იმის მოსაზრებით კი, რომ ჩვენი კვლევის ძირითად მიზანს წარმოადგენს ორი ისეთი ფენომენის ურთიერთდაკავშირება, როგორიცაა ერთის მხრივ **ეგზისტენცია**, მეორეს მხრივ კი **ნომინაცია**, აუცილებელია იმ კვლევათა გათვალისწინება, რომლებშიც ფართოვდება და გარკვეული თვალსაზრისით ღრმავდება კიდევ თავად ნომინაციის ცნება. ამ თვალსაზრისით საყურადღებოა – და თავად ჩვენი კვლევითი მიზნებისთვის მნიშვნელოვანია – **არავერბალური კომუნიკაციის** როგორც ტექსტობრივი ფენომენის ის კვლევა, რომელიც ჩატარებული აქვს **ე. ქურდაძეს** (ე. ქურდაძე, „*არავერბალური კომუნიკაცია და ქვეტექსტი მოდერნისტულ ნარატივში*,” ქუთაისი: 2012), მითუმეტეს რომ ეს მკვლევარიც განიხილავს სელინჯერისეული „მცირე პროზის” ქვეტექსტურ განზომილებას. რა თქმა უნდა, ამ შემთხვევაშიც ძირითად პრობლემას წარმოადგენს ის, თუ როგორ უნდა დაუკავშირდეს ხსენებული არავერბალური კომუნიკაცია სელინჯერისეული ქვეტექსტის ჩვენს მიერ წარმოდგენილ კვლევით ჰიპოთეზას.

5. ა. ნოველის როგორც ეპიკური გვარის ერთ-ერთი ჟანრის კვლევა ლიტერატურათმცოდნეობის ფარგლებში

როგორც ცნობილია, ლიტერატურული შემოქმედების თეორიად იწოდება **პოეტიკა**; ჩვენთვის კი საინტერესოა განვსაზღვროთ, თუ როგორ უნდა იქნას წარმოდგენილი **ნოველის პოეტიკა** იმისგან დამოუკიდებლად, თუ რომელი მხატვრულ-ესთეტიკური პარადიგმის ნოველასთან გვაქვს საქმე. ამავე დროს კი, აუცილებლად მიგვაჩნია მოდერნისტული ნოველის კვლევის ისტორია დაუუკავშიროთ **ნოველის** შემდეგ დეფინიციას: ლიტერატურის თანამედროვე თეორიაში ნოველა განისაზღვრება როგორც „*თხრობითი პროზის ის ჟანრი, რომელიც ხასიათდება სიუჟეტის განვითარების დინამიკით, მკაცრად გამომუშავებული კომპოზიციით და მკაფიოდ წარმოდგენილი ისეთი „პუნქტით“, რომელშიც აქცენტირებულია თხრობის კომუნიკაციური მომენტი*“ (პოლუბოიარინოვა 2008: 146).

იქიდან გამომდინარე, რომ ჩვენ ვიკვლევთ არა ნოველას, როგორც ლიტერატურულ ჟანრს იმის ჩვენების მიზნით, თუ როგორ უნდა გამოიყურებოდეს ზოგადად მისი ტექსტობრივი ასპექტი, არამედ ვიკვლევთ **მოდერნისტული ნოველის ტექსტობრივ ასპექტს**, საჭიროდ მივიჩნევთ მივუთითოთ განვლილი კვლევების იმ მომენტებზე, რომლებსაც ვიღებთ მხედველობაში და რომელთა გაგრძელებად (და იქნებ – გაღრმავებადაც) შეიძლება წარმოვიდგინოთ საკუთარი კვლევა; შესაბამისად, როგორც ზემოთ იქნა აღნიშნული, გამოვეყოფთ პრობლემის კვლევის ისტორიის იმ მომენტებს, რომლებიც უკავშირდებიან მოდერნისტული მხატვრული ნარატივისთვის მნიშვნელოვან ისეთ ცნება-კონცეპტებს, როგორიცაა „აისბერგის პრინციპთან“ დაკავშირებული ნარატიული ქვეტექსტისა და ეგზისტენციალურ ანალიზთან დაკავშირებული ის კვლევები, რომელთა მიზანი შეიძლება ყოფილიყო ამ ქვეტექსტის შინაარსობრივი განხილვა.

5. ბ. მოდერნისტული ნარატივის ქვეტექსტისა და მასთან დაკავშირებული ეგზისტენციალური პრობლემატიკის კვლევა

როგორც ცნობილია, ეგზისტენციის როგორც ადამიანის არსებობის ცენტრალური მომენტის აღქმისა და გაგების გამომხატველი ფენომენის კვლევას დაეთმო თითქმის მთელი თანამედროვე ევროპული ფილოსოფია. მაგრამ, რა თქმა უნდა, ჩვენთვის მნიშვნელოვანია არა ამ ფილოსოფიურ კვლევათა ანალიზი (რადგან ჩვენი სადისერტაციო ნაშრომი არ განეკუთვნება ფილოსოფიას), არამედ ეგზისტენციის როგორც ფენომენის ცნება იმ ზოგადი სახით, რომელიც წარმოადგენს თანამედროვე ფილოსოფიური აზრის რეზიუმირებას და რომელსაც შეიძლება დავეყრდნოთ ჩვენს კვლევაშიც. ასეთ მარეზიუმირებელ შრომას, ჩვენის აზრით, წარმოადგენს გერმანელი ავტორის **ოტო ფ. ბოლნოვის** მონოგრაფია *„ეგზისტენციალიზმის ფილოსოფია“* (რუსული თარგმანი, სანქტ-პეტერბურგი, 1999). ხსენებული ავტორის მიხედვით, ეგზისტენციალ უნდა მივიჩნიოთ „ადამიანის როგორც ყოფიერის ის უშინაგანესი ბირთვი, რომელიც გვევლინება ჩვენი არსებობის ზღვრულ და უპირობო ასპექტად“ (ბოლნოვი 1999: 36).

მაგრამ, რა თქმა უნდა, ჩვენთვის მნიშვნელოვანია არა უბრალოდ იმის ცოდნა და ხაზგასმა, თუ რას წარმოადგენს ეგზისტენცია ზოგადად, არამედ ძირითადად იმის დადგენა, თუ როგორ აისახება მოდერნისტული ნარატივის ფარგლებში თანამედროვე ადამიანის ეგზისტენციალური პრობლემატიკა. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ ხსენებული ნარატივის სიუჟეტური ასპექტის ანალიზს საფუძვლად უნდა დაედოს პერსონაჟის (ან პერსონაჟთა) არსებობისა და ქცევის ეგზისტენციალური ანალიზი.

სწორედ მოდერნისტული ნარატივის პერსონაჟების სიუჟეტური და ეგზისტენციალური ასპექტების ამგვარი ურთიერთდაკავშირების მიზნით მივმართავთ ავსტრიელი ანალიტიკოსის **ვიქტორ ფრანკლისა** და მთელი მისი მეცნიერული სკოლის მიერ ჩატარებულ კვლევებს – იმ კვლევებს, რომლებსაც მთლიანობაში შეიძლება ეწოდოს (და ეწოდება კიდევ) *„თანამედროვე ეგზისტენციალური ანალიზი“*.

უფიქრობთ, ვ. ფრანკლთან დაკავშირებულ კვლევებს გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს ჩვენი კვლევისთვისაც უკვე იმიტომ, რომ, როგორც ცნობილია, ხსენებულმა მოაზროვნემ თავის კონცეფციას საფუძვლად დაუდო

დებულება იმის თაობაზე, რომ ადამიანისთვის მთავარია ცხოვრებისეული საზრისის პოვნა, ხოლო ადამიანი იტანჯება (და ამ ტანჯვამ შეილება იგი თვითმკვლელობამდეც კი მიიყვანოს) იმ შემთხვევაში, თუ იგი ვერ პოულობს ხსენებულ საზრისს. შესაბამისად, ჩვენ დავეყრდნობით ერთის მხრივ თავად ვ. ფრანკლის ისეთ ნაშრომს, როგორიცაა „ტანჯვა ცხოვრების უაზრობის გამო“ (Виктор Эмиль Франкль, *“Страдания от Бесмысленности жизни”*, Сибирское университетское издательство, 2009), სადაც ავტორი ღაპარაკობს სწორედ ისეთ ადამიანურ არსებობაზე, რომელიც ძირითადად ემთხვევა სელინჯერისეულ ნოველათა პერსონაჟების სიუჟეტურ ასპექტს.

მაგრამ, გარდა ამისა, არსებობს ფრანკლის მოწაფეთა მიერ წარმოდგენილი მარეზიუმირებელი ნაშრომი სახელწოდებით „თანამედროვე ეგზისტენციალური ანალიზი“ (А. Ленгле, Е. М. Уколова, В. Б. Шумский, *“Современный экзистенциальный Анализ”*, Москва, 2014, Логос). ეს სწორედ ის ნაშრომია, რომელიც იძლევა მოდერნისტული ნარატივის პერსონაჟთა ქცევის ისეთი ეგზისტენციალური ანალიზის შესაძლებლობას, რომელიც, ამავე დროს, პირდაპირ შეიძლება დაუკავშირდეს როგორც ეპოქის კულტუროლოგიურ ანალიზს, ისე იმ ენობრივ ასპექტთა ერთობლიობასაც, რომლითაც ხასიათდება ხსენებული მოდერნისტული ნარატივი.

ჩვენი კვლევისთვის განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს მოდერნისტული ეპოქის იმ დახასიათებას, რომელსაც იძლევიან მოცემული კოლექტიური მონოგრაფიის ავტორები, რადგან ეს დახასიათება თავისი შინაარსობრივი სტრუქტურით შინაგანად უკავშირდება ზემოთხსენებულ „აისბერგის პრინციპს“ (*“The Iceberg Theory”*), ანუ იმ ფაქტს, რომ ნარატივის სიუჟეტი პირდაპირ და უშუალოდ ვერ ასახელებს ნარატივში მომხდარ ადამიანურ ისტორიას.

კონკრეტულად კი ზემოთხსენებული მონოგრაფიის ავტორები ამბობენ: „მოდერნიზმი უარყოფდა მოვლენათა გარეგნული ფორმის ჭეშმარიტებას და ცდილობდა მოენახა ადამიანის როგორც პიროვნების უფრო სიღრმისეული საფუძვლები“ (ლენგლე ... 2014: 37).

როგორც ვხედავთ, ხსენებულ ციტატაში ნათლად გამოიკვეთება პარალელი ე. წ. „აისბერგის პრინციპთან“ ანუ ორიენტაცია სიღრმეზე (მ.წ.).

ჩვენთვის ასევე მნიშვნელოვანია ადამიანის როგორც პიროვნების ის ეგზისტენციალური განზომილება, რომელსაც ხაზს უსვამენ ხსენებული ავტორები და რომელიც განისაზღვრება როგორც დიალოგის მოთხოვნილება.

შესაბამისად, სწორედ დიალოგის არარსებობა შეიძლება იყოს ის ეგზისტენციალური ვაკუუმი (ვ. ფრანკლი), რომელმაც შეიძლება თვითმკვლელობამდე მიიყვანოს ადამიანი.

5. გ. კვლევის სეგმენტი, რომლის ფარგლებში ერთმანეთს უკავშირება ეგზისტენციისა და ნომინაციის ფენომენები

მაგრამ, რა თქმა უნდა, ჩვენი კვლევა ლინგვისტური ხასიათისაა. კიდევ ერთხელ უნდა ითქვას, რომ იგი არის ინტერდისციპლინარული კვლევა ცენტრირებული ლინგვისტურად. ამიტომ მნიშვნელოვანია, მივუთითოთ პრობლემის კვლევის იმ ეტაპებზე, რომლებიც უკავშირდება ნომინაციის როგორც ენობრივი მოვლენის კვლევას იმდენად, რამდენადაც სიტყვის ნომინაციური ფუნქცია დაკავშირებულია ზემოთხსენებულ „აისბერგის პრინციპთან“, ე.ი. სიტყვა თავისი ნომინაციური ფუნქციით შეიძლება მიუთითებდეს პერსონაჟის ეგზისტენციალური პრობლემატიკის იმ ასპექტებზე, რომლებიც არ არის უშუალოდ და პირდაპირ (ე.ი. ექსპლიციტურად) ასახული ნარატივის სიუჟეტში, მაგრამ რომლებიც გადამწყვეტ როლს ასრულებენ ნარატივის განსაზღვრისას.

გვსურს, მივუთითოთ იმ ნაშრომებზე, რომლებიც არა მხოლოდ იკვლევენ სიტყვის ნომინაციური ფუნქციის ტექსტობრივ ასპექტს, არამედ კონცენტრირებას ახდენენ სწორედ ნომინაციისა და ქვეტექსტის ურთიერთკავშირზე. ამ თვალსაზრისით, განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ნ. მატარაძის სადისერტაციო ნაშრომი *„მხატვრული დეტალი როგორც ენობრივ-კულტურული ფენომენი და ქვეტექსტური სემანტიკა მეოცე საუკუნოვან მხატვრულ ციკლში (ერნესტ ჰემინგუეის „მცირე პროზის“ მასალაზე)“*, თბილისი, 2005, რომელშიც ნახვენებია, ერთის მხრივ, სიტყვის ჯერ მხატვრულ დეტალად, შემდეგ კი ტექსტის ისეთ კომპონენტად გადაქცევა, რომელიც უკავშირდება სწორედ ნარატივის ქვეტექსტს.

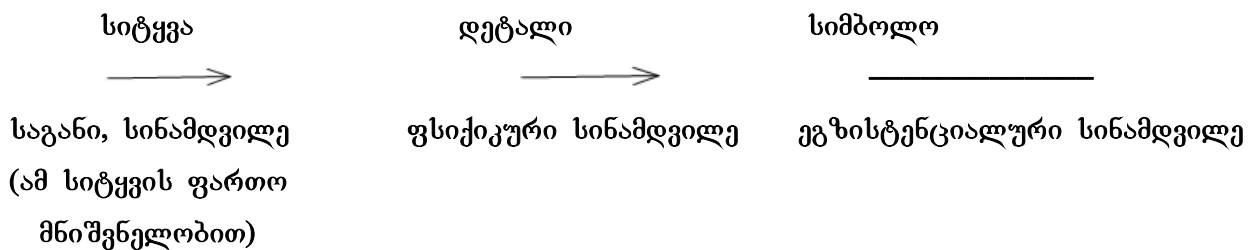
ვფიქრობთ, ხსენებული ნაშრომი განსაკუთრებით საინტერესო უნდა იყოს შემდეგი თვალსაზრისით: მასში სიტყვის ნომინაციური ფუნქცია უკავშირდება ისეთი ავტორის „მცირე პროზის“ ქვეტექსტს (ქვეტექსტურ სემანტიკას), როგორიცაა ე. ჰემინგუეი, ანუ იმ ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ავტორის ქვეტექსტს, რომელიც, როგორც ცნობილია, მოდერნისტული პროზის სათავეში იდგა. რა შეიძლება ითქვას ნ. მატარაძის კვლევის შესახებ, თუ ამ კვლევას განვიხილავთ

ინტერდისციპლინარული მეთოდოლოგიის დამკვიდრებისა და, განსაკუთრებით, ქვეტექსტური სიუჟეტის ისეთ პრობლემატურ საკითხთა კვლევის თვალსაზრისით, რომლებიც სწორედ ინტერდისციპლინარულ მეთოდოლოგიას ეფუძნებიან? თამამად შეიძლება ითქვას: სწორედ ხსენებული ავტორი იყო ის მკვლევარი, რომელმაც ორგანულად და თანმიმდევრულად დაუკავშირა ერთმანეთს ნომინაციისა და ეგზისტენციის ცნებები, რაც, ჩვენის აზრით, ერთდროულად ნიშნავდა როგორც თეორიულ, ისე მეთოდოლოგიურ სიახლეს. თეორიული თვალსაზრისით საქმე გვქონდა სიახლესთან უკვე იმიტომ, რომ მის ნაშრომში ნარატიული ქვეტექსტის ფენომენი პირდაპირ და უშუალოდ დაუკავშირდა ეგზისტენციის ფენომენს; მეთოდოლოგიური თვალსაზრისით კი ნ. მატარადის კვლევა სიახლეს წარმოადგენდა იმიტომ, რომ მის ფარგლებში არა მხოლოდ განხორციელდა ინტერდისციპლინარული კვლევა, არამედ დაისახა თავად ამგვარი კვლევის შესაძლო განზომილებრივი სტრუქტურაც: ერთის მხრივ, ერთმანეთს დაუკავშირდა ისეთი ორი ჰუმანიტარული დისციპლინა, როგორცაა ლინგვისტიკა (იმდენად, რამდენადაც მისგან მოდის ნომინაციის ცნება) და ლიტერატურათმცოდნეობა (იმდენად, რამდენადაც მისგან მოდის ქვეტექსტის ცნება, და, სწორედ ამ ქვეტექსტზე მიუთითებს თავად „აისბერგის პრინციპი“ როგორც მეტაფორული ტერმინი); მეორეს მხრივ კი, ხსენებულ ავტორთან ეგზისტენციისა და ნომინაციის ურთიერთკავშირი ინტერპრეტირებულია ლინგვისტურად, ე.ი. მოდერნისტული ნარატივის საკუთრივ ტექსტობრივი ასპექტის ანალიზის შედეგად. ამით კი რეალიზებული და დადასტურებულია ინტერდისციპლინარული მეთოდოლოგიის ფარგლებში ამ მეთოდოლოგიის ლინგვისტურად ცენტრირებულობა.

მაგრამ, ჩვენის აზრით, ნ. მატარადის ნაშრომში ლინგვისტიკისა და ლიტერატურათმცოდნეობის ამგვარი დაკავშირება (ანუ ნომინაციისა და ქვეტექსტის დაკავშირება) შესაძლებელი გახდა სწორედ ეგზისტენციის ცნების საშუალებით. ნ. მატარადემ, ერთის მხრივ, გამოიყენა ლექსიკური ნომინაციის უკვე არსებული ის ცნება, რომელიც ზოგადი სახით გამომუშავებული ჰქონდა თანამედროვე ლინგვისტიკას, მაგრამ იმგვარად, რომ ნომინაციის ფენომენის კვლევა პირდაპირ დაუკავშირდა ტექსტის ლინგვისტურ თეორიას. დასახელებულმა მკვლევარმა ააგო ნომინაციის ისეთი ტექსტობრივი სქემა, რომლის საშუალებით თანმიმდევრულად დაუკავშირდა ერთმანეთს

ზემოთდასახელებული სამი დისციპლინის – ლინგვისტიკის, ლიტერატურათმცოდნეობისა და ფილოსოფიის – მონაცემები:

სქემა №1



(მატარაძე 2005: 9)

აღსანიშნავია ისიც, რომ ნ. მატარაძემ არა მხოლოდ დაუკავშირა ამგვარად (ანუ ქვეტექსტური ფუნქციით გაგებული) ნომინაციის ცნება ტექსტის ფენომენს, არამედ თავად ეს ფენომენიც მის კვლევაში განხილულ იქნა თანამედროვე ტექსტის ლინგვისტიკაზე დაყრდნობით (ანუ ისეთი კატეგორიების გამოყენებით, როგორიცაა **კოჰეზია** და **მეტაკოჰეზია**, **თემა** და **მეტათემა**).

ჩვენ შედარებით მეტი ყურადღება მივაქცევთ ნ. მატარაძის კვლევას იმიტომ, რომ გარკვეული გაგებით ვაპირებთ გავაგრძელოთ იმ პრობლემატური ასპექტის ინტერდისციპლინარული კვლევა, რომელიც განხორციელდა მის ნაშრომში, თუმცა, ერთი, და, ჩვენის აზრით, მნიშვნელოვანი განსხვავებით: როგორც ზემოთ ითქვა, **სელინჯერისეული ქვეტექსტის კვლევას ვუკავშირებთ თანამედროვე ეგზისტენციალურ ანალიზს** იმის გათვალისწინებით, რომ ეს ანალიზი ერთდროულად ეფუძნება როგორც ფილოსოფიას, ისე თანამედროვე ფსიქოლოგიას (უფრო კონკრეტულად, ვ. ფრანკლის „ეგზისტენციალური ფსიქოლოგიას“).

ნ. მატარაძის შემდეგ ნომინაციისა და ქვეტექსტის (და შესაბამისად, ნომინაციისა და ეგზისტენციის) ურთიერთკავშირის კვლევა გაგრძელდა ისეთ ნაშრომებში, როგორებიცაა **ერეკლე ჩიგოგიძის** ნაშრომი „*სიმბოლური ნომინაცია როგორც ენობრივ-კულტურული ფენომენი და სიმბოლურ-სემანტიკური ველი*,“ თბილისი, 2005 და **ეკატერინე ქურდაძის** სადისერტაციო ნაშრომი „*არავერბალური კომუნიკაცია როგორც ნარატიული ფენომენი და როგორც ლინგვოკულტუროლოგიური პრობლემა*“, ქუთაისი, 2012. თუ ე. ჩიგოგიძესთან

განხორციელებულია იმის მცდელობა, რომ ერთმანეთს დაუკავშიროს სიტყვის ნომინაციური ფუნქცია (ამ ტერმინის სიმბოლური გაგებით) და ნარატიული ტექსტის სიმბოლურ-სემანტიკური ველი, ე. ქურდაძის ნაშრომში ლაპარაკია ისეთ არავერბალურ კომუნიკაციაზე, რომელიც შეიძლება იქცეს ნარატივის ქვეტექსტური სემანტიკის განმსაზღვრელ მომენტად, ისევე, როგორც ეს ხდება სელინჯერისეულ „მცირე პროზაში“. უფრო კონკრეტულად კი, ამ ორი ავტორის მიერ ჩატარებული კვლევა შეიძლება შემდეგნაირად დახასიათდეს: **ე. ჩიგოგიძის** ნაშრომი, მართალია, არ უკავშირდება უშუალოდ ნარატიული ქვეტექსტის კვლევას, მაგრამ, სამაგიეროდ, ხსენებული ავტორი, ეხება რა სიტყვის ნომინაციური ფუნქციისა და მხატვრული ტექსტის ურთიერთკავშირს, ანვითარებს თავად ნომინაციის როგორც კონცეპტის თეორიულ ხედვას შემდეგი მიმართულებით: იკვლევს რა **სიმბოლური ნომინაციის** ფენომენს, იგი განიხილავს ამ ფენომენს ნეორომანტიკული ზღაპრის ფარგლებში და ერთმანეთთან აკავშირებს თანამედროვე ლინგვისტიკისათვის უაღრესად დიდი მნიშვნელობის მქონე ისეთ ორ ცნებას, როგორიცაა **ნომინაციისა და ველის** ცნებები; შესაბამისად, იგი ლაპარაკობს **სიმბოლური ნომინაციის ველზე** ნეორომანტიკულ ზღაპარში.

ჩვენ, რა თქმა უნდა, არ ვიკვლევთ ნომინაციის ფენომენს ნეორომანტიკულ კონტექსტში, მაგრამ, ვფიქრობთ, რომ ნომინაციისა და ველის ფენომენთა ისეთი ურთიერთდაკავშირება, როგორიც განხორციელდა ე. ჩიგოგიძის ნაშრომში, შესაძლოა აღქმული და გააზრებული იქნას მოდერნისტულ ნარატივშიც, და, რაც მთავარია, ქვეტექსტის კვლევასთან დაკავშირებით. როცა ვლაპარაკობთ ქვეტექსტურ სიუჟეტზე და ვგულისხმობთ, რომ ასეთ სიუჟეტზე შეიძლება მინიშნებული იქნას ტექსტში შემავალ გარკვეულ სიტყვათა ნომინაციით, შეიძლება ამავე დროს წარმოვიდგინოთ ისიც, რომ ერთი და იმავე ტექსტში ამგვარ ფუნქციას ასრულებს მხატვრულ დეტალად ქცეულ სიტყვათა გარკვეული რაოდენობა (ანუ ველი).

რაც შეეხება ე. ქურდაძის ნაშრომს: ხსენებული ნაშრომი ჩვენთვის მნიშვნელოვანია უკვე იმიტომ, რომ მისი ავტორიც – ისევე, როგორც ნ. მატარაძე – იკვლევს სიტყვის ნომინაციური ფუნქციისა და მოდერნისტული ნარატივის ქვეტექსტური სიუჟეტის ურთიერთკავშირს, თუმცა სრულიად ახალი რაკურსით: მის ნაშრომში ქვეტექსტური სიუჟეტი უკავშირდება არავერბალური კომუნიკაციის იმ სიუჟეტურ გამოვლინებებს, რომლებიც გარკვეულ კავშირს

ამყარებენ პერსონაჟებს შორის. ჩვენის აზრით, ნარატიული ქვეტექსტისადმი ამგვარი მიდგომა, გარკვეული თვალსაზრისით, ახალ სიტყვას წარმოადგენს მოდერნისტული ნარატივის ინტერდისციპლინარული კვლევის ფარგლებში.

ბუნებრივი იქნება, რომ პრობლემის კვლევის ისტორიის ამ განხილვის შემდეგ ზოგადი სახით მაინც ითქვას, თუ როგორი უნდა იყოს ჩვენი საკუთარი კვლევის სავარაუდო შედეგი (თუ შედეგები). ვფიქრობთ, უნდა გამოიყოს ამ შედეგის (შედეგების) ორი ურთიერთდაკავშირებული ასპექტი:

ა) გვსურს, ერთის მხრივ, უფრო გაღრმავებულად ვიკვლიოთ ლექსიკური ერთეულებით გამოხატულ მხატვრულ დეტალთა მიერ სიმბოლური მნიშვნელობის შეძენის ფენომენი იმის გათვალისწინებით, რომ ამგვარ მნიშვნელობათა ერთობლიობა ქმნის ეგზისტენციალური საზრისით დატვირთულ სიმბოლურ ველს; რა თქმა უნდა, მოდერნისტული (კერძოდ კი სელინჯერისეული) ნარატივის კვლევა მიმდინარეობდა და კვლავაც მიმდინარეობს არა მხოლოდ ზემოთდასახელებულ ავტორთა ნაშრომებში, მაგრამ გვსურს ხაზი გავესვათ საკუთარი კვლევის მიზნობრივ ასპექტს: ვაგრძელებთ და ვაღრმავებთ იმ კვლევით ვექტორს, რომელიც გულისხმობს ნომინაციისა და ეგზისტენციის კონცეპტთა ისეთ სიდრმისეულ ურთიერთდაკავშირებას, რომლის ფარგლებში ახლებურად დაინახება და განისაზღვრება „აისბერგის პრინციპით“ ნაგულისხმევი და მთელი მოდერნისტული მხატვრული კულტურისთვის მნიშვნელოვანი ფენომენი;

ბ) მეორეს მხრივ კი, გვსურს, დავეყრდნოთ არა მხოლოდ და არა უბრალოდ ეგზისტენციის ცნებას იმ გაგებით, რომელიც მან შეიძინა თანამედროვე ფილოსოფიაში და რომელსაც ეყრდნობოდნენ ჩვენს მიერ ზემოთდასახელებული მკვლევარები, არამედ ამ ცნებას, სხვებისაგან განსხვავებით, ვიყენებთ **ვიქტორ ფრანკლის** ნააზრევზე დაყრდნობით. რაც შეეხება თავად ვ. ფრანკლზე ჩვენი ამგვარი დაყრდნობის ფაქტს, იგი ეფუძნება ცნებათა ისეთ ერთობლიობას, რომელიც გამომუშავებული აქვს ხსენებულ ავტორს და რომელიც, ჩვენის აზრით, შინაარსობრივად წარმოადგენს სწორედ სელინჯერისეული ქვეტექსტური სიუჟეტის სიდრმისეულად ამსახველ კონცეპტთა სისტემას (**საზრისი** როგორც ეგზისტენციალური მნიშვნელობის მქონე ფენომენი, **ეგზისტენციალური ვაკუუმი**, **ეგზისტენციალური ფრუსტრაცია** და ა.შ.) (ფრანკლი 2009).

6. სადისერტაციო ნაშრომის არქიტექტონიკა

სადისერტაციო ნაშრომი შედგება შესავლის, სამი თავისა და ზოგადი დასკვნებისაგან.

შესავალში განისაზღვრება სადისერტაციო ნაშრომის **თემა და პრობლემა**; ხდება საკვლევი პრობლემის **აქტუალურობის** დასაბუთება, განიხილება პრობლემის აქტუალურობასთან დაკავშირებულ **კვლევით ამოცანათა ერთობლიობა**; განისაზღვრება კვლევის **მეთოდოლოგია**; მიმოიხილება პრობლემის კვლევის **ისტორია** და ჩვენს მიერ ჩატარებული კვლევის მოსალოდნელი **შედეგები**. შესავლის დასკვნით ნაწილში წარმოდგენილია და შინაარსობრივად მიმოიხილულია სადისერტაციო ნაშრომის **არქიტექტონიკა**. შესავლის შემდგომ ნაწილში ეს არქიტექტონიკა შემდეგნაირად გამოიყურება:

ნაშრომის **პირველი თავის** სათაურია „**სიმბოლური ნომინაცია და ეგზისტენციალური ქვეტექსტი სელინჯერისეულ მოდერნისტულ ნოველათა ციკლში: პრობლემის ლინგვოკულტუროლოგიური ასპექტი**“. როგორც მოცემული თავის სათაურიდან ჩანს, მის ფარგლებში გაშლილად, გადრმავებულად და არსებული კვლევითი ლიტერატურის დამოწმებით ხორციელდება კვლევასთან დაკავშირებული იმ თეორიული და მეთოდოლოგიური პრობლემატიკის განხილვა, რომელიც უფრო სქემატური სახით წარმოდგენილი იყო შესავალში.

თეორიული თვალსაზრისით სელინჯერისეული მოდერნისტული ნარატივი წარმოდგენილია როგორც შემდეგი **სამი მხატვრულ-ესთეტიკური და ნარატიულ-ტექსტობრივი მომენტის სინთეზი**: ა) სელინჯერისეული ნოველა – იმდენად, რამდენადაც იგი, მიუხედავად ყველა თავისი თავისებურებისა, მაინც არის ნოველა – უნდა მოიცავდეს ამ ლიტერატურული ჟანრის პოეტიკისათვის დამახასიათებელ ყველა მნიშვნელოვან ასპექტს; ბ) მაგრამ იმდენად, რამდენადაც სელინჯერისეული ნოველა ამავე დროს წარმოადგენს მოდერნისტული ნარატივის ერთ-ერთ სახეობას, იგი თავისი შინაგანი სტრუქტურით უნდა ასახავდეს მოდერნისტული დისკურსისთვის დამახასიათებელ ასპექტთა ერთობლიობასაც; გ) მაგრამ, ამავე დროს, რამდენადაც ჩვენი კვლევა მეთოდოლოგიური თვალსაზრისით არის არა მხოლოდ ინტერდისციპლინარული, არამედ ლიგვისტურად ცენტრირებულიც, სელინჯერისეული მოდერნისტული ნარატივი განიხილება როგორც ტექსტი ამ ტერმინის ლინგვისტური გაგებითაც.

როგორც ზემოთნათქვამიდან ჩანს, კვლევის თეორიული ასპექტიდან უშუალოდ გამომდინარეობს მისი **მეთოდოლოგიური ასპექტიც**: სელინჯერისეული ნარატივის კვლევისას ერთდროულად ვეყრდნობით ისეთი **სამი ჰუმანიტარული დისციპლინის** მონაცემებს, როგორცაა **ლიტერატურათმცოდნეობა, კულტუროლოგია და თანამედროვე ლინგვისტიკა**. ამავე დროს კი მიიჩნევა, რომ კვლევის ცენტრალური მიმართულება, ანუ მისი **ლინგვოკულტუროლოგიური ვექტორი**, უკვე შინაარსობრივად გულისხმობს არა მხოლოდ ინტერდისციპლინარულობას, არამედ იმ კვლევითი პარადიგმის არსსაც, რომელიც გამოიკვეთება ამ ინტერდისციპლინარულობის ფარგლებში. საკვლევი პრობლემის შინაარსიდან გამომდინარე, ხსენებული კვლევითი პარადიგმა ორიენტირებული უნდა იყოს იმაზე, თუ როგორ უნდა იქნას აღქმული და ინტერპრეტირებული „აისბერგის პრინციპით“ ნაგულისხმევი ნარატიული სიღრმე. შესაბამისად, განიხილება ნარატიული სიღრმის შესაძლო ინტერპრეტაციის თანამედროვე ვარიანტები, მაგრამ კვლევის თეორიული და მეთოდოლოგიური ორიენტაციის შესაბამისად მიიღება შემდეგი კვლევითი პიპოთეზა: **სელინჯერისეული (და ზოგადად მოდერნისტული) ნარატივის ქვეტექსტური სემანტიკა ინტერპრეტირებული უნდა იქნას ტექსტში წარმოდგენილი ნომინაციური ველისა და თანამედროვე ეგზისტენციალურ ანალიზზე დაყრდნობის საშუალებით.**

ბუნებრივია მივიჩნიოთ, რომ მოცემულ თავში წარმოდგენილი თეორიული და მეთოდოლოგიური პოზიცია ეფუძნება შესაბამის კვლევით ლიტერატურაზე თანმიმდევრულ დაყრდნობას.

ნაშრომის მეორე თავის სათაურია „**სიმბოლური ნომინაციისა და ქვეტექსტური სემანტიკის ურთიერთმიმართება სელინჯერის ნოველაში “A Perfect Day for Bananafish”** (პირველ თავში განსაზღვრული თეორიულ-მეთოდოლოგიური პოზიციის რეალიზაცია).

მოცემულ თავში ზემოთგანსაზღვრული პოზიციის ანალიტიკური რეალიზაცია ხორციელდება შემდეგი ორი პრობლემური ასპექტის სინთეზირების გზით: ა) გრძელდება და ღრმავდება ტექსტში რეალიზებული ნომინაციური ველის კონცეპტუალური განსაზღვრის ის მიმართულება, რომელიც უკავშირდება მოდერნისტული ქვეტექსტის შინაარსობრივ ინტერპრეტაციას; ბ) მეორეს მხრივ კი თავად ხსენებული ქვეტექსტი ინტერპრეტირებულია ისე, როგორც ამას გულისხმობს თანამედროვე ეგზისტენციალური ანალიზი. ამავე დროს კი თავად

ნარატიული სიღრმე აღიქმება ეგზისტენციის თანამედროვე კონცეპტზე დაყრდნობით.

ნაშრომის მესამე თავის სათაურია „სელინჯერისეული ტრაგიზმი და მოთხრობათა კრებული “Nine Stories” როგორც ლიტერატურული ციკლი.“ მოცემული დასკვნითი თავის ფარგლებში ხდება წინა თავებში განსაზღვრულ თეორიულ-მეთოდოლოგიურ პოზიციათა რეზიუმირება, მაგრამ უკვე ისეთი ნარატიული სტრუქტურის ფარგლებში, როგორიც იგულისხმება ციკლის კონცეპტით. რაც შეეხება ციკლის კონცეპტს, იგი განიხილება ისე, როგორც ამას გულისხმობს ჩვენი მეთოდოლოგიის სპეციფიკა (ლინგვისტურად ცენტრირებული ინტერდისციპლინარული მეთოდოლოგია): ა) თავად ციკლის კონცეპტს ენიჭება ინტერდისციპლინარულის სტატუსი იმ თვალსაზრისით, რომ იგი შეიძლება გაგებული იქნას როგორც ლიტერატურათმცოდნეობითაც, ისე კულტუროლოგიურად და ლინგვისტურად; ბ) მაგრამ, იქიდან გამომდინარე, რომ ჩვენი კვლევა მოითხოვს ლინგვისტურად ცენტრირებულობას, ციკლურობის კონცეპტი უშუალოდ და არსებითად უკავშირდება მეტათემის კონცეპტს. იქიდან გამომდინარე კი, რომ ჩვენი კვლევა არ ატარებს ლიტერატურათმცოდნეობით ხასიათს (ე.ი. იგი არ არის ლიტერატურათმცოდნეობითად ცენტრირებული), ჩვენი კვლევითი მიზნის განსახორციელებლად არ მიგვაჩნია საჭიროდ სელინჯერისეული ცხრავე ნოველის თანმიმდევრული განხილვა და ინტერპრეტაცია: იმისათვის, რომ ბოლომდე ცხადი გახდეს ნომინაციისა და ეგზისტენციის ფენომენთა ზემოთგანხილული ურთიერთკავშირი, პრინციპულად მისაღები უნდა იყოს ამ ურთიერთკავშირის ახლებურად დანახვა ციკლური მეტათემის ფარგლებში.

კვლევა მთავრდება ზოგადი დასკვნებით.

თავი I

„სიმბოლური ნომინაცია და ეგზისტენციალური ქვეტექსტი სელინჯერისეულ მოდერნისტულ ნოველათა ციკლში: პრობლემის ლინგვოკულტუროლოგიური ასპექტი“

§1. ნოველა როგორც ლიტერატურული ჟანრი და მოდერნისტული ნოველა: სელინჯერისეული ნოველის კვლევის ზოგადკონცეპტუალური საფუძველი

როგორც მოცემული თავის სათაურიდან გამომდინარეობს, მის ფარგლებში უნდა განხორციელდეს ის შინაგანი, ანუ ტექსტობრივად განპირობებული კავშირი ისეთ ორ საკუთრივ ენობრივ და ზოგადადამიანურ ფენომენს შორის, როგორცაა ერთის მხრივ ნომინაცია და მეორეს მხრივ – ეგზისტენცია. ამავე დროს კი, როგორც უკვე ითქვა, ხსენებული შინაგანი კავშირი ამ ორ ფენომენს შორის აღქმული და დადგენილი უნდა იყოს ტექსტის ფენომენზე დაყრდნობით. შესაბამისად, ჩვენი აზრით, თავიდანვე და, ამავე დროს, პრინციპულად ისახება ტექსტთან როგორც კონცეპტთან დაკავშირებული ორი კვლევითი ამოცანა: ა) აუცილებელი ხდება ტექსტის როგორც ფენომენის ისეთი ინტერდისციპლინარული, ანუ ზოგადჰუმანიტარულად ორიენტირებული აღქმა, რომელიც საშუალებას მოგვცემდა ნომინაციისა და ეგზისტენციის ფენომენტა და შესაბამისად, კონცეპტთა ამგვარად დასაკავშირებლად; ბ) მაგრამ, როგორც შესავალშივე იქნა დეკლარირებული, ასევე აუცილებელი ხდება იმის განხორციელებაც, რომ ჩვენი კვლევის ფარგლებში ინტერდისციპლინარულობა როგორც კვლევის თეორიულ-მეთოდოლოგიური პოსტულატი, თავიდანვე და პრინციპულად იყოს ცენტრირებული ლინგვისტურად – სხვაგვარად ვერ იქნებოდა უზრუნველყოფილი კვლევის პრიორიტეტულად ლინგვისტური მიმართულება.

როგორც ვხედავთ, მოცემული თავი დაეთმობა იმ თეორიულ და მეთოდოლოგიურ პრინციპთა – და ამ პრინციპებთან შინაგანად დაკავშირებულ პოსტულატთა – უფრო გადრმავებულად, ე.ი. უფრო არგუმენტირებულად წარმოდგენას, ვიდრე ეს შესაძლებელი იყო შესავალში.

ბუნებრივია მივიჩნიოთ, რომ ხსენებულ კვლევით პრინციპთა და პოსტულატთა უფრო გადრმავებულად წარმოდგენა შესაძლებელი იქნება შემდეგი ორი მიზნის თანმიმდევრულად შერწყმის გზით: ა) ხსენებულ პრინციპთა და პოსტულატთა წარმოდგენისას უნდა დავყვარდნოთ დღეისთვის არსებულ იმ მეცნიერულ ლიტერატურას, რომელიც თავისი კონცეპტუალური შინაარსით უკავშირდება ჩვენს კვლევით კონტექსტს; ბ) და, ამავე დროს, მაქსიმალური ექსპლიციტურობით უნდა წარმოვაჩინოთ თეორიული და მეთოდოლოგიური სიახლის ის მომენტები, რომლებიც თან უნდა ახლდეს ჩვენეულ კვლევას.

იმისათვის კი, რომ ჩვენი ნაშრომის მოცემულ თავში ადეკვატურად იქნას მიღწეული ზემოთფორმულირებული კვლევითი მიზნები, საჭირო იქნება ჯერ გავისხენოთ ის, თუ როგორ იქნა შესავალში სეგმენტირებული მთელი კვლევის შინაგანი ვექტორი, შემდეგ კი განვიხილოთ ამგვარად გამოყოფილი ყოველი კვლევითი სეგმენტი არგუმენტირებულობის ისეთი დონითა და შინაარსით, როგორადაც ეს იქნა დეკლარირებული მოცემული თავის დასაწყისში: ჯერ განვიხილოთ შესავალში გამოკვეთილი სამი კვლევითი სეგმენტი არსებულ შესაბამის ლიტერატურაზე დაყრდნობით, შემდეგ კი – ერთის მხრივ ამ ლიტერატურის, მეორეს მხრივ კი კვლევითი მიზნების გათვალისწინებით – მკაფიოდ გამოვკვეთოთ ჩვენს მიერ გამოიზნული მთელი ის სიახლე, რომელიც ნაგულისხმევია თავად ჩვენი ნაშრომის მიზნობრივი ფორმულირებით: **გუზგენოთ, თუ როგორ უკავშირდება ერთმანეთს მოდერნისტულ მხატვრულ ნარატივში სიმბოლური ნომინაცია და ამ ნარატივის ქვეტექსტური სიუჟეტი.**

ნათქვამის შესაბამისად, გავისხენოთ პრობლემის კვლევის ის სამი ძირითადი სეგმენტი, რომლებიც გამოყოფილი იქნა შესავალში, მაგრამ გავისხენოთ ისე, რომ მოცემულ ეტაპზე თუნდაც სქემატურად მოხდეს მათი დაკავშირება არა მხოლოდ ძირითად საკვლევ მიზანთან, არამედ იმ მეთოდოლოგიასთანაც, რომელიც კვლევით მიზანთან ერთად საფუძვლად უდევს მთელ ჩვენს ნაშრომს. მას შემდეგ კი, როცა უკვე ამგვარი სახით წარმოვადგენთ ყველა დასახელებულ სეგმენტს, მთელი მოცემული თავი დაეთმობა ხსენებულ სეგმენტთა უფრო დეტალურად განხილვას – მათი ამგვარი განხილვა კი, ჩვენის აზრით, მყარ საფუძველს შეუქმნის ნაშრომის შემდგომ თავებს.

როგორც ზემოთ უკვე ითქვა, მოცემული თავის პირველი შინაარსობრივი სეგმენტი უნდა გულისხმობდეს, ჩვენი კვლევის შემთხვევაში,

ინტერდისციპლინარული მეთოდოლოგიის ექსპლიცირებას და, რაც მთავარია, როგორ და რატომ უნდა იქნას ხსენებული მეთოდოლოგია გამოყენებული მაშინ, როცა საქმე ეხება მოდერნისტული, უფრო კონკრეტულად კი, სელინჯერისეული ნოველის კვლევას. იმისათვის კი, რომ ჩვენს მიერ უკვე დეკლარირებული მეთოდოლოგია ეყრდნობოდეს მყარ საფუძველს, ხოლო ამ საფუძველის სიმყარე ერთდროულად გააზრებული იქნას როგორც ემპირიულად, ისე თეორიულად, საჭიროა თავიდანვე გვექონდეს იმ ორი ფენომენის შესაბამისი ასევე ორი კონცეპტი, რომელთა კვლევასაც ეძღვნება ჩვენი სადისერტაციო ნაშრომი. შესაბამისად კი, ჯერ დავასახელოთ ჩვენთვის ამოსავალი ორი საკვლევი ფენომენი, შემდეგ კი წარმოვადგინოთ ეს ფენომენები ისეთი ორი კონცეპტის სახით, რომლებმაც ამოსავალი როლი უნდა შეასრულონ მთელი ჩვენი კვლევითი მასშტაბით. ეს ორი ფენომენი, რომელთა კონცეპტუალიზაცია, ანუ კონცეპტთა სახით წარმოდგენა უნდა მოვახდინოთ მოცემულ პარაგრაფში, უკვე თავისი ამოსავალი (თუ საწყისი) ურთიერთმიმართებით თეორიულ და მეთოდოლოგიურ საფუძველს უქმნის ჩვენს კვლევას. ნათქვამის ადეკვატურობა კი, ჩვენის აზრით, ცხადი გახდება მაშინვე, თუ დავასახელებთ ამ ორ ფენომენს – ესაა **ნოველა** როგორც ლიტერატურული ჟანრი ამ ტერმინის მაქსიმალურად ზოგადი მნიშვნელობით და **მოდერნისტული**, კერძოდ კი **სელინჯერისეული ნოველა** ამ ტერმინის იმ შინაგანად დატვირთული პრობლემატურობით, რომლითაც იგი ფიგურირებს თანამედროვე პუმანიტარული კვლევის სფეროში. და როგორია ამ ორი უკვე ნახსენები ფენომენის ის ურთიერთმიმართება, რომელიც უკვე იმპლიციტურად, ე.ი. მათ ერთ კონტექსტში დასახელებისას, უკვე გვიქმნის ამ სიტუაციის მთელ შინაგან პრობლემატურობას? ამ ორი ფენომენის – ერთის მხრივ ზოგადად ნოველისა, და მეორეს მხრივ კი მოდერნისტული, კონკრეტულად კი, სელინჯერისეული ნოველის – ურთიერთმიმართება, ჩვენის აზრით, აღქმული უნდა იქნას, პირველ რიგში, იმ შინაგანი შინაარსობრივი პარადოქსულობით, რომელიც მდგომარეობს შემდეგში: ერთის მხრივ მოდერნისტული (ჩვენი კვლევის შემთხვევაში სელინჯერისეული) ნოველა წმინდა ლოგიკური თვალსაზრისით უნდა წარმოადგენდეს ნოველის როგორც ერთ-ერთი ეპიკური ჟანრის სახეობას, რადგან სხვანაირად არ ექნებოდა არავითარი გამართლება მოდერნისტულ ნოველაზე როგორც ფენომენზე მსჯელობას, რაც იმას ნიშნავს, რომ სელინჯერისეული ნოველა უნდა შეიცავდეს ყველა იმ ნიშან-თვისებას, რომლებიც მაკონსტიტუირებელი არიან (ან უნდა იყვნენ)

ნოველისთვის როგორც ჟანრისთვის. მაგრამ, როგორც ცნობილია, ამავე დროს სწორედ ხსენებული ლოგიკური მომენტი ქმნის იმ წინააღმდეგობრივ მიმართებას ზოგადად ნოველასა და მოდერნისტულ ნოველას შორის, რომელსაც ეფუძნება არა მხოლოდ სელინჯერთან, არამედ მთელ მოდერნისტულ ნარატივთან დაკავშირებული პრობლემატიკა.

იმის გათვალისწინებით, რომ ჩვენთვის ამოსავალ პრობლემად მივიჩნიეთ ისეთი ორი ფენომენის პარადოქსული ურთიერთმიმართება, როგორიცაა ერთის მხრივ ნოველა ზოგადად, მეორეს მხრივ კი მოდერნისტული, კერძოდ კი, სელინჯერისეული ნოველა, საჭიროდ მიგვაჩნია, სანამ დეფინიციური თვალსაზრისით შევჩერდებოდეთ ნოველის პოეტიკაზე, ჯერ განვმარტოთ ურთიერთმიმართება ისეთ ორ ტერმინს შორის, როგორიცაა ერთის მხრივ „ნოველა“, მეორეს მხრივ კი „short story“. ამ თვალსაზრისით საინტერესოდ მიგვაჩნია მივუთითოთ „short story“-ის როგორც ტერმინის იმ თარგმანებზე, რომლებიც მოცემულია „პოეტიკის“ (როგორც ლიტერატურათმცოდნეობით ტერმინთა და ცნებათა ენციკლოპედიის) დანართში. „short story“-ის ეს თარგმანი სხვადასხვა ევროპულ ენაზე შემდეგნაირად გამოიყურება: „рассказ прозаический“, „short story“, „Prosaerzahlung Kurzgeschichte“, „nouvelle en prose“, „racconto in prosa“, „opowiadanie“. და რაც შეეხება თავად ტერმინ „ნოველას“: „novella“, „novella“, „Nouvelle“, „nouvelle“, „novella“, „nowela“ (Поэтика, Словарь Актуальных Терминов и понятий, Intrada, 2008: 329 - 330).

იქიდან გამომდინარე, რომ ინგლისური *short story* ერთის მხრივ უკვე თავისთავად ითარგმნება როგორც *მოკლე მოთხრობა*, გერმანულად კი ასევე როგორც *მოკლე ისტორია*, სხვა ენებზე კი (სახელდობრ, ფრანგულად) როგორც *პროზაული ნოველა*, ჩვენი აზრით, მიზანშეწონილი იქნება, თუ კვლევაში მიზნებიდან გამომდინარე, სელინჯერისეულ *short story*-ის მოვიხსენიებთ როგორც *ნოველას*. ვფიქრობთ, ნოველის ის დეფინიცია, რომელსაც იძლევა ზემოთ უკვე ციტირებული ენციკლოპედიური ლექსიკონი, შინაარსობრივადაც მიესადაგება ჩვენი კვლევის ობიექტს – *short story* – ის სელინჯერისეულ ვარიანტს. შესაბამისად, მოვიყვანოთ *ნოველის* ეს დეფინიცია, შემდეგ კი კვლავაც შევეცადოთ იმის კიდევ ერთხელ დაზუსტებას, თუ რატომ უნდა იყოს მიზანშეწონილი ჩვენი კვლევის ფარგლებში *short story-ის ნოველით* გადმოთარგმნა.

ზემოთცხივრებული ენციკლოპედიის მიხედვით, *ნოველა* განიმარტება როგორც „თხრობითი პროზის ისეთი ჟანრი, რომელიც გამოირჩევა შემდეგი ნიშან-თვისებებით: სიუჟეტის გაშლის დინამიკით, ზუსტად გათვლილი კომპოზიციით, რომელსაც თან ახლავს მკაფიოდ გამოხატული პუნტი და თხრობის ფარგლებში აქცენტირებული კომუნიკაციური მომენტი“ (პოლუბოიარინოვა 2008: 146). და, რაკი ნოველის ამ დეფინიციამი ნახსენებია ისეთი ლიტერატურული კატეგორია, როგორიცაა „პუნტი“ (ფრ. „pointe“), საჭიროდ მიგვაჩნია აქვე გვქონდეს ამ ტერმინის დეფინიციაც. „პუნტი“ განიმარტება როგორც „თხრობაში გამოსახული სუბიექტის მიერ ამოსავალი სიუჟეტური სიტუაციის შესახებ თვალსაზრისის მკვეთრი ცვლილება. როგორც წესი, „პუნტი“ უკავშირდება ამა თუ იმ ხდომილებას, რომელიც გამოიყურება როგორც ახალი და მოულოდნელი“ (ტატარჩენკო 2008: 199).

რა თქმა უნდა, ასევე შეიძლებოდა „short story“ - ის უბრალოდ თარგმნა როგორც „მოკლე მოთხრობა“, მაგრამ, ჩვენი აზრით, ამ შემთხვევაში დაგვარგავდით იმ შინაარსობრივ მომენტს, რომელიც, როგორც ვნახეთ, თან ახლავს ნოველის ზემოთმოცემულ დეფინიციას. ვფიქრობთ, საინტერესოა ნოველის როგორც ტერმინის ის განმარტება, რომელსაც იძლევა მეორე ლიტერატურული ენციკლოპედია: „დასავლურ ტრადიციამი მოთხრობას როგორც ჟანრს შეესაბამება ნოველა. იგი მიაჩნიათ მოთხრობის ისეთ სახეობად, რომელსაც თან ახლავს მწვავე, ხშირად პარადოქსალური სიუჟეტი, კომპოზიციური დახვეწილობა და აღწერითობის არ არსებობა“ (კორმოლოვი 2001: 857). რა თქმა უნდა, საბოლოო ანგარიშში, გადამწყვეტი უნდა იყოს არა მხოლოდ ზემოთმოყვანილი ტერმინოლოგიური მსჯელობა, არამედ ჩვენი კვლევის უშუალო საგნის, ანუ სელინჯერისეული „მცირე პროზის“ ობიექტურ მონაცემთა ერთობლიობა. აქედან გამომდინარე კი გვსურს გავიხსენოთ ჩვენი სადისერტაციო ნაშრომის სათაური, რომლის ფარგლებში კვლევის საგანი დასახელებულია ორ განსხვავებულ დონეზე: ჯერ **ზოგადკულტურულ (ან თუნდაც ზოგადესთეტიკურ) დონეზე** როგორც **მოდერნისტული მხატვრული ნარატივი**, შემდეგ კი ამგვარად დასახელებული ფენომენი (ე.ი. მოდერნისტული მხატვრული ნარატივი) დაკონკრეტებულია **სელინჯერისეული „მცირე პროზით“**. შეიძლება ითქვას: სწორედ ჩვენი ნაშრომით ნაგულისხმევი კვლევის ამგვარმა, ანუ მაქსიმალური ტერმინოლოგიური ნეიტრალურობით დასახელებამ და შემდეგ

კი – ამ ნეიტრალურობის მეტმა ტერმინოლოგიურმა განსაზღვრულობამ უნდა შეგვიქმნას მთელი კვლევითი კონტექსტის ობიექტურად აღქმის საშუალება.

და რაც შეეხება სელინჯერისეულ „მცირე პროზას“, რომლითაც კონკრეტდება მოდერნისტული მხატვრული ნარატივი: კვლევამ უნდა დაგვანახოს არა მხოლოდ ის, რომ სელინჯერისეული „short story“ მართლაც სიღრმისეულად გამოხატავს მოდერნისტული მხატვრული დისკურსის შინაარსს, არამედ ისიც, რომ ტერმინი „ნოველა“ თავისი როგორც ტრადიციული, ისე დღეისთვის არსებული განახლებული განმარტებით სხვა შესაძლო ტერმინებთან ერთად მაქსიმალური სიზუსტით გამოხატავს სელინჯერისეული „მცირე პროზის“ ესთეტიკურ არსს. ამავე დროს კი, რა თქმა უნდა, არ უნდა დავივიწყოთ ჩვენი კვლევითი მეთოდოლოგიის ის თავისებურება, რომელიც ხაზგასმული იყო უკვე ჩვენს შესავალში: ეს მეთოდოლოგია უნდა იყოს არა მხოლოდ ინტერდისციპლინარული, არამედ ლინგვისტურად ცენტრირებული; შესაბამისად კი მოგვიხდება პასუხი გაცემთ შემდეგ კითხვაზე: როგორ უნდა განისაზღვროს სელინჯერისეული „მცირე პროზის“ ზემოთგანმარტებული ხედვა (სახელდობრ კი ის ხედვა, რომლის თანახმად, სწორედ ტერმინი „ნოველა“ გამოხატავს ამ პროზის მოდერნისტულ არსს), თუ ამ ხედვას განესაზღვრავთ ლინგვისტურადაც. ლინგვისტური ხედვა კი ამ შემთხვევაში უნდა ნიშნავდეს იმის დადგენას, თუ რას გვეუბნება ტექსტის თანამედროვე ლინგვისტური თეორია (ანუ ტექსტის ლინგვისტიკა) ენობრივ საშუალებათა იმ ერთობლიობაზე, რომელიც ემსახურება მოდერნისტული ესთეტიკის ზემოთხსენებული არსის გამოხატვას, და, თუ, უკვე მოცემულ ეტაპზე, კიდევ უფრო დავაზუსტებთ ლინგვისტურად ცენტრირებულობის ამგვარ განსაზღვრას, საჭირო იქნება ითქვას: თუ ტექსტის ლინგვისტიკის მიხედვით ნებისმიერი ტექსტის ცენტრალურ კატეგორიას წარმოადგენს **კოჰეზიურობის** კატეგორია, მაშინ უნდა განისაზღვროს ისიც, თუ **როგორ, რა ენობრივი საშუალებებით** გამოიხატება ეს კოჰეზიურობა სელინჯერისეულ „მცირე პროზაში“ (თუ ნოველებში). მაგრამ, თუ გავითვალისწინებთ იმ გარემოებასაც, რომ ჩვენი კვლევის ობიექტს წარმოადგენს **ნოველათა სელინჯერისეული ციკლი**, მაშინ კვლევის ლინგვისტურად ცენტრირებულობისას უნდა დავვერდნოთ არა მხოლოდ კოჰეზიურობის, არამედ **მეტაკოჰეზიურობის** კატეგორიასაც; ამ შემთხვევაში კი ვიხელმძღვანელებთ შემდეგი მოსაზრებით: შეუძლებელია საქმე გვქონდეს ამა თუ იმ ციკლთან ციკლურობის ლიტერატურათმცოდნეობითი გაგებით, თუ საქმე

არა გვაქვს ციკლში შემავალ ნაწარმოებთა გარკვეულ თემატურ ერთიანობასთან; ლინგვისტურად კი ამგვარი თემატური ერთიანობა, როგორც ცნობილია, გამოხატულია ტერმინით „მეტათემა“: მეტათემატურობას კი უნდა შეესაბამებოდეს მეტაკოჰეზიურობა.

როგორც ზემოთგანვითარებული მსჯელობა გვიჩვენებს, ჩვენი კვლევის ზოგადკონცეპტუალური საფუძველი ჯერჯერობით რამდენადმე მაინც განსაზღვრული გვაქვს მხოლოდ ლიტერატურათმცოდნეობით და ლინგვისტურ კონცეპტთა ურთიერთმიმართების გათვალისწინებით. მაგრამ, რა თქმა უნდა, კონცეპტუალურ განსაზღვრას მოითხოვს აგრეთვე ისეთი ტერმინიც, როგორიცაა „მოდერნიზმი“ იმ შემთხვევაში, თუ მას ვიყენებთ მხატვრულ დისკურსთან და მხატვრულ ტექსტთან მიმართებაში, ე.ი. როცა ვხმარობთ სიტყვათშეხამებებს, როგორიცაა „მოდერნისტული ნარატივი“, ან თუნდაც „მოდერნისტული ნოველა“.

ბუნებრივია ვიფიქროთ, რომ ამ სიტყვათშეხამებათა ჭეშმარიტი მნიშვნელობა უნდა გამოვლინდეს ჩვენს მიერ დაანონსებული ინტერდისციპლინარული ანალიზის პროცესში. მაგრამ, იმის გათვალისწინებით, რომ ზემოთ უკვე მოვიყვანეთ ჩვენთვის საჭირო ლიტერატურათმცოდნეობით და ლინგვისტურ ტერმინთა წინსწრებით სქემატური განმარტება, საჭიროდ მიგვაჩნია ამგვარი სტატუსი მივანიჭოთ „მოდერნიზმსაც“. თუ გავიხსენებთ იმასაც, რომ როგორც შესავალში იყო მითითებული, ჩვენთვის ისეთი აუცილებელი კონცეპტის განსაზღვრისას, როგორიცაა **ეგზისტენცია**, ვეყრდნობით თანამედროვე ეგზისტენციალურ ანალიზს, მაშინ გასაგები გახდება შემდეგიც: მოდერნიზმის ამგვარ განმარტებას „ვსესხულობთ“ იმ კოლექტიური მონოგრაფიის ავტორებისაგან, რომელსაც, როგორც შესავალში აღვნიშნეთ, ეწოდება „**თანამედროვე ეგზისტენციალური ანალიზი**“: „*მოდერნისტული პარადიგმის მიხედვით არსებობს აბსოლუტურ ჭეშმარიტებათა სამყარო და ადამიანს ძალუძს მათი შეცნობა. მაგრამ, ამავე დროს, მოდერნიზმი უარყოფდა მოვლენათა გარეგნული ფორმის ჭეშმარიტებულობას და ისწრაფოდა იმისკენ, რომ მოეძებნა ადამიანური პიროვნულობის სიღრმისეული საფუძვლები; მოდერნიზმისთვის დამახასიათებელი იყო რწმენა იმისა, რომ არსებობს რაღაც უხილავი, შეუგრძნობადი, რისი ამოცნობაც ძალუძს მხოლოდ რჩეულ პიროვნებას – სწავლულს, ექსპერტს, ანალიტიკოსს*” (ლენგლე ... 2014: 38).

§2. „აისბერგის პრინციპი“ და ქვეტექსტი როგორც სიუჟეტური ფენომენი მოდერნისტულ ნოველაში

შესავალში ჩვენს მიერ გამოკვეთილ კვლევით სეგმენტთა შორის მეორე სეგმენტს უნდა წარმოადგენდეს იმ მიმართების წვდომა, რომელიც უნდა არსებობდეს ერთის მხრივ მოდერნისტულ ნოველასა და ამ ნოველის იმ სიღრმისეულ, ანუ ქვეტექსტურ მნიშვნელობას შორის, რომელიც იგულისხმება ისეთი მეტაფორული გამოთქმით, როგორიცაა „აისბერგის პრინციპი“. საჭიროდ მიგვაჩნია, მოკლედ მიმოვიხილოთ და გავიხსენოთ, თუ რას გულისხმობს ეს პრინციპი და რა მნიშვნელობა ჰქონდა მას მეოცე საუკუნოვან მოდერნისტულ ლიტერატურაში. როგორც საყოველთაოდ ცნობილია, ე.წ. „აისბერგის პრინციპი“ (**“The Iceberg Theory” or “The Theory of Omission” – „გამოტოვების თეორია”**) ანუ წერის გარკვეული სტილი, მეოცე საუკუნის ცნობილი ამერიკელ მწერლის – **ერნესტ ჰემინგუეის** სახელს უკავშირდება. მან გამოიმუშავა წერის თავისებური სტილი, რომლის დროსაც მინიმალურამდე დაიყვანა მოვლენები მხატვრულ ნაწარმოებში და მკითხველს დაუტოვა საფიქრალი, თუ რა შეიძლებოდა ყოფილიყო ნაგულისხმევი ამ სიმბოლოებით დატვირთული მინიმალისტური მხატვრული ნაწარმოების **ქვეტექსტში**, ანუ მის **სიღრმეში**. ჰემინგუეი წერის მისეულ სტილს აისბერგს ადარებდა, რომლის მხოლოდ ერთი მერვედი ჩანს წყლის ზედაპირზე, დანარჩენი კი წყლის ქვეშ იმალება; სწორედ ასევე, როგორც მას მიაჩნდა, თავის ნაწარმოებებში მხოლოდ ზედაპირულად ჩანს მოვლენები, ავტორის ძირითადი სათქმელი კი მის სიღრმეშია, რომლის ამოცნობაც და გააზრებაც მკითხველზე არის დამოკიდებული (https://en.wikipedia.org/wiki/Iceberg_Theory).

ჯ. დ. სელინჯერიც სწორედ ამ პრინციპს მიმართავს თავის ნაწარმოებებში, თუმცა იგი ახლებურ სახეს ღებულობს. როგორც უკვე შესავალში იქნა ხაზგასმული, ზემოთხსენებული სიღრმისეული შინაარსი ასევე სიღრმისეულად უკავშირდებოდა მოდერნისტულ ეპოქას და, შესაბამისად, ეპოქის იმ არსს, რომელიც გამოხატულია ცნება-ტერმინით „მოდერნიზმი“. როგორც ეგზისტენციალური ანალიზის დამფუძნებელი ვ. ფრანკლი ამბობს, *„ყოველი ეპოქა შობს ნევროზის განსაკუთრებულ სახეს და, შესაბამისად, იმის აუცილებლობას, რომ არსებობდეს ამ ნევროზის მკურნალობის, ანუ ფსიქოთერაპიის მეთოდი”* (ფრანკლი 2009: 7). რა თქმა უნდა, ჩვენი კვლევის

მიზანია არა ამა თუ იმ ფსიქოთერაპიული მეთოდის განსაზღვრა, არამედ იმის დადგენა, თუ რა წარმოადგენს მოდერნისტული ნოველის სიღრმისეულ შინაარსს და, რაც მთავარია, როგორი უნდა იყოს ამ შინაარსის წვდომის ინტერდისციპლინარული მეთოდოლოგია. მაგრამ, ჩვენი აზრით, ასევე ერთმნიშვნელოვნად უნდა მივიჩნიოთ ის არა მხოლოდ შინაარსობრივი, არამედ, თუ შეიძლება ასე ითქვას, **კატეგორიულად შინაარსობრივი თანხვედრა**, რომელიც სავარაუდოდ არსებობს ფრანკლის მიერ ხსენებულ **ნევროზსა** და იმ **ქვეტექსტურ სიუჟეტს** შორის, რომელიც ერთის მხრივ იგულისხმება „**აისბერგის პრინციპით**“, მეორეს მხრივ კი ზოგადად ნოველისთვის, პირველ რიგში კი **მოდერნისტული ნოველისთვის** დამახასიათებელი **პუანტი**, რომლითაც სრულდება სელინჯერის ნოველების სიუჟეტი, თუმცა ამ სიუჟეტის შემდეგი გაგების გათვალისწინებით: ხსენებული პუანტი – თუნდაც ის თვითმკვლელობა, რომელთანაც საქმე გვაქვს სელინჯერის კრებული პირველი ნოველის – სახელწოდებით **“A Perfect Day for Bananafish”** - დასასრულს, ეკუთვნის სიუჟეტის არა სიღრმისეულ, არამედ – თუ შეიძლება ასე ითქვას – **ზედაპირულად წარმოდგენილ შრეს**. ჭეშმარიტად სიღრმისეული სიუჟეტი კი, ანუ თუ ლიტერატურათმცოდნეობაში დამკვიდრებულ ტერმინს გამოვიყენებთ, ამ სიუჟეტის **ქვეტექსტი** მინიშნებული უნდა იყოს არა თავად ხსენებული პუანტით, არამედ პროტაგონისტის როლში მყოფი პერსონაჟის პიროვნული განცდებით. როგორც უკვე შესავალში ვახსენეთ *„მოდერნიზმი უარყოფდა მოვლენათა გარეგნული ფორმის ჭეშმარიტებას და მიიწრაფოდა იმისკენ, რომ ეპოვნა ადამიანური პიროვნების სიღრმისეული საფუძვლები“* (ლენგლე ... 2014: 37).

შესაბამისად, ჩვენი კვლევის მეორე პრობლემურ სეგმენტს საბოლოო ანგარიშში წარმოადგენს იმის საბოლოოდ განსაზღვრა, თუ **რას უნდა გულისხმობდეს ქვეტექსტის ცნება-კონცეპტი** იმ შემთხვევაში, როცა საქმე ეხება **მოდერნისტულ, პირველ რიგში კი სელინჯერისეულ ნოველას**.

ყოველივე იმის შემდეგ, რაც ზემოთ უკვე ითქვა ერთის მხრივ ნოველის როგორც ეპიკური ლიტერატურული ჟანრის, მეორეს მხრივ კი მოდერნიზმის შესახებ, კონკრეტულად კი მოდერნიზმის სწრაფვაზე იმისაკენ, რასაც **ეგზისტენციალური სიღრმე** შეიძლება ეუწოდოთ, აუცილებელი ხდება, ჩვენი აზრით, დაისვას კითხვა იმის თაობაზე, თუ როგორ უნდა იქნას გაგებული მოდერნისტული ნოველის კვლევისას ისეთი ტრადიციული ლიტერატურათმცოდნეობითი ცნება-ტერმინი, როგორიცაა **„ქვეტექსტი“**.

„ქვეტექსტი“ ანუ ინგლისური **“Subtext”**, როგორც ვიცით, ესაა ინფორმაცია, რომელიც არაპირდაპირ ანუ იმპლიციტურადაა გადმოცემული ტექსში. იგი შეიძლება მიუთითებდეს გმირის ფიქრებზე, განცდებზე, ემოციებზე, მოტივებზე, რომლებიც მხოლოდ ნაწილობრივ შეიძლება იყოს გამოხატული შესაბამის ტექსტში. ქვეტექსტი გაიგება დიალოგის მიღმა, სადაც შეფარულადაა გადმოცემული სხვადასხვა ცხოვრებისეული მოვლენები თუ სულიერი თავგადასავლები; ქვეტექსტი ასევე მიგვანიშნებს იმ სოციალურ გარემოზე და ისტორიულ ეპოქაზეც, რომლის წიაღშიც დაიბადა ეს ნაწარმოები (მ.ნ.).

თუ გავითვალისწინებთ ერთდროულად როგორც ზოგადად მოდერნიზმის სწარფვას სიღრმისკენ, ისე იმ ფაქტსაც, რომ მოდერნისტული (კონკრეტულად კი სელინჯერისეული) ნოველისთვის დამახასიათებელი პუანტი მოცემულია ხაზგასმით ზედაპირულად, ანუ თუ შეიძლება ასე ითქვას, ექსპლიციტურად ტექსტობრივად, მაშინ, ალბათ, თამამად შეიძლება ითქვას: ის სიუჟეტური სიღრმე, რომლის ლოგიკურ შედეგს უნდა წარმოადგენდეს სელინჯერისეული პუანტი, უნდა გულისხმობდეს სწორედ ვ. ფრანკლის მიერ ხსენებულ „ეპოქალურ ნევროზს“, ამგვარი ნევროზი კი უნდა ეკუთვნოდეს ნოველისეულ ქვეტექსტს. აქედან გამომდინარე კი ისმის კითხვა: როგორ უნდა იქნას კონცეპტუალურად გაგებული და, შესაბამისად, გაანალიზებული მოდერნისტული ქვეტექსტი, თუ მოვინდომებთ პრინციპულად განვასხვავოთ იგი ქვეტექსტის ტრადიციულად განსაზღვრული ფენომენისგან? იმისათვის, რომ ამ კითხვაზე ადეკვატური პასუხი გაიცეს, საჭიროა, ჩვენის აზრით, გადაიდგას სწორედ ქვეტექსტის ცნებასთან დაკავშირებული შემდეგი ნაბიჯები:

ა) პირველ რიგში, რა თქმა უნდა, გასათვალისწინებელია **ქვეტექსტის** როგორც მხატვრული მოვლენის **ტრადიციული**, ანუ ზოგადად პოეტიკაში დამკვიდრებული გაგება. ამის გათვალისწინება აუცილებელია არა მხოლოდ იმისათვის, რომ ადეკვატურად მოხდეს **ქვეტექსტის ტრადიციულ და მოდერნისტულ ვარიანტთა შეპირისპირება**: ასეთი შეპირისპირება, რა თქმა უნდა, აუცილებელია, რადგან სხვაგვარად აზრი დაეკარგებოდა მხატვრული სიღრმის მთელ იმ ძეხნას, რომელიც იგულისხმება „აისბერგის პრინციპით“; მაგრამ გვსურს ხაზი გავუსვათ პრობლემის იმ ასპექტსაც, რომელიც ჯერ კიდევ არ არის მთლიანად გამოხატული ხსენებული შეპირისპირების აუცილებლობით: რა თვისებებითაც კი არ უნდა გამოირჩეოდეს მოდერნისტული მხატვრული დისკურსი, მაინც ეჭვგარეშე რჩება სწორედ ამ დისკურსის მხატვრულობა; და

სწორედ ასევე შინაარსობრივი სიღრმის რა თავისებურებებითაც არ უნდა გამოირჩეოდეს „აისბერგის პრინციპით“ ნაგულისხმევი სიღრმე, ხსენებული სიღრმე მაინც ეკუთვნის მოდერნისტული პროზის (კონკრეტულად კი – მოდერნისტული ნოველის) ქვეტექსტს. ეს კი საბოლოო ანგარიშში ნიშნავს შემდეგს: „ქვეტექსტმა“ როგორც ცნება-ტერმინმა უნდა შეინარჩუნოს მთელი თავისი მნიშვნელობა მაშინაც კი, როცა მისი ფაქტობრივი შინაარსი განიცდის ეპოქალური სახის ცვლილებას. სწორედ ამიტომ საჭიროდ მიგვაჩნია ჯერ შევჩერდეთ **ქვეტექსტის** (როგორც მხატვრული მოვლენის) **კლასიკურ (თუ ტრადიციულ)** ცნება-ტერმინზე, შემდეგ კი დავსვათ კითხვა იმის თაობაზე, თუ რას შეიძლება ნიშნავდეს ის შეიძლება შინაგანად პარადოქსალური მოვლენა, რომლის ფარგლებში ერთმანეთს ხდება ქვეტექსტის როგორც ფენომენის მიერ საკუთარი იდენტურობის ერთის მხრივ შენარჩუნება, მეორეს მხრივ კი ტრანსფორმირება. ამიტომ, ბუნებრივია, პირველ რიგში, მოვიყვანოთ „ქვეტექსტის“ ის განმარტება, რომელსაც იძლევა **ზოგადი პოეტიკა**. ამ განმარტების მიხედვით, *„ქვეტექსტი“ არის ის ესთეტიკური ინფორმაცია, რომელიც არ არის გამოხატული ენობრივი ერთეულების მნიშვნელობათა ერთობლიობით, ე.ი. არ არის გამოხატული მხატვრული ტექსტის უშუალო შინაარსით* (ფომენკო 2008: 173). ამავე დროს, საინტერესოა იმის გათვალისწინებაც, რომ ციტირებული სტატიის ავტორი **ქვეტექსტის** ფენომენს ორ დონეზე განიხილავს – **სიტყვის დონეზე** და **ტექსტში არსებულ სტრუქტურულ მიმართებათა დონეზე**. იქიდან გამომდინარე, რომ ჩვენ გვაინტერესებს მოდერნისტული ქვეტექსტი როგორც სიტყვის, ასევე შიდატექსტობრივ მიმართებათა დონეზეც, საჭიროდ მიგვაჩნია იმის განხილვაც, თუ როგორ არის ავტორის მიერ გაგებული ქვეტექსტის ეს ორი ასპექტი. ხსენებულ პრობლემასთან დაკავშირებით ზემოთხსენებული ავტორი წერს: *„სიტყვის დონეზე ქვეტექსტის ფორმირება ხდება როგორც სიტყვის შინაგანი დიალოგურობის საფუძველზე, ასევე, ერთის მხრივ ნორმასა და მეორეს მხრივ, მასსა და მისი დარღვევის საფუძველზე: ნორმის დარღვევის შემთხვევები იძენენ ესთეტიკურ მნიშვნელობას; ხოლო რაც შეეხება ქვეტექსტს სტრუქტურულ მიმართებათა დონეზე: „ქვეტექსტს ქმნის პერსონაჟთა დიალოგის ფარგლებში თვალსაზრისთა შეჯახება“* (იქვე). მიგვაჩნია, რომ მოდერნისტული (კონკრეტულად კი – სელინჯერისეული) ქვეტექსტის კვლევისას უნდა შევინარჩუნოთ ქვეტექსტის ფენომენთან დაკავშირებული ორივე ეს

განზომილება, ანუ საკუთრივ სიტყვასთან და, ამავე დროს, სტრუქტურულ მიმართებებთან დაკავშირებული განზომილებები, თუმცა, კვლავაც გვსურს ხაზი გავუსვათ მთელი ჩვენი კვლევისთვის ფუძემდებლურ აზრს: ქვეტექსტის როგორც მხატვრული ფენომენის ბოლომდე ადეკვატური გააზრება, ანუ ისეთი გააზრება, რომელიც ერთნაირად ღირებული იქნება როგორც არამოდერნისტული, ისე მოდერნისტული პროზისთვის, უნდა დაეფუძნოს **ინტერდისციპლინარულ მეთოდოლოგიას**; მოცემულ შემთხვევაში კი ეს მეთოდოლოგია, როგორც უკვე ვიცით, უნდა გულისხმობდეს სამი ისეთი დისციპლინის ურთიერთდაკავშირებას, როგორიცაა **ლიტერატურათმცოდნეობა, ლინგვისტიკა და თანამედროვე ეგზისტენციალური ანალიზი**. შესაბამისად, თუ ხსენებულ მეთოდოლოგიას დავუკავშირებთ ქვეტექსტის როგორც ფენომენის ზემოთხსენებულ განზომილებებს, მაშინ, ბუნებრივია, ერთმანეთს უნდა დავუკავშიროთ პირველ რიგში **ლინგვისტიკისა და ლიტერატურათმცოდნეობის მონაცემები**. აქედან გამომდინარე კი, როცა ვლაპარაკობთ ქვეტექსტის შესახებ **სიტყვის დონეზე**, ხაზი უნდა გავუსვათ იმას, რაც ლინგვისტური თვალსაზრისით მთავარია სიტყვისთვის, ანუ **სიტყვის ნომინაციურ ფუნქციას**, ამავედროულად, როცა განვიხილავთ ქვეტექსტს **სტრუქტურულ მიმართებათა დონეზე**, მთავარია გავიხსენოთ ის, რაც მნიშვნელოვანია ეპიკური ჟანრის ნებისმიერი ნაწარმოებებისთვის: ამგვარი ნაწარმოების **სიუჟეტი** გარდუვალად გულისხმობს **პერსონაჟთა ისეთ სისტემას**, რომლის ფარგლებში გამოიყოფა **პროტაგონისტი**. მაგრამ, რა უნდა მივიჩნიოთ უმთავრეს მოცემულობად მაშინ, როცა საუბარია პროტაგონისტის შესახებ? ლიტერატურის თანამედროვე თეორია გვეუბნება: იმ შემთხვევაში, როცა ვლაპარაკობთ პროტაგონისტზე და ამ ტერმინით ვგულისხმობთ, რა თქმა უნდა, პერსონაჟს როგორც პიროვნებას, ჩვენი ინტერესის საგანს წარმოადგენს *„ადამიანის სამყაროში ყოფნა, როგორც სპეციფიკური მთლიანობა, ანუ ის, რაც იგულისხმება ისეთი თანამედროვე ფილოსოფიური ტერმინით, როგორიცაა „ეგზისტენცია“, ანუ არსებობის სპეციფიკურად ადამიანური ასპექტი (გარე სინამდვილეში შინაგანად არსებობა“* (ტიუპა 1999: 467). როგორც ვხედავთ, ქვეტექსტზე მსჯელობისას მთლიანად ვინარჩუნებთ იმ ჩვენი ამოსავალი კვლევითი ჰიპოთეზის ადეკვატურობას, რომლის მიხედვითაც მოდერნისტული, კერძოდ კი სელინჯერისეული ქვეტექსტის კვლევა უნდა ხდებოდეს **ნომინაციისა და ეგზისტენციის ფენომენტა ურთიერთდაკავშირებით**. ზემოთმოყვანილი მსჯელობის მიხედვით, ქვეტექსტი

როგორც ცნება-ტერმინი ნებისმიერ შემთხვევაში, ე.ი. მოდერნისტული ნოველის ფარგლებშიც, უნდა გულისხმობდეს გამოხატვის ზემოთხსენებულ ორ დონეს – ერთის მხრივ იგი გამოხატული უნდა იქნას **სიტყვის დონეზე**, მეორეს მხრივ კი ტექსტში არსებულ **სტრუქტურულ ურთიერთობათა დონეზე**. აქედან გამომდინარე კი, სანამ შევუდგებოდეთ მოდერნისტული ქვეტექსტის კვლევას ინტერდისციპლინარული თვალსაზრისით და, რაც მთავარია, აღვიქვამდეთ ხსენებულ ფენომენს **ლინგვოკულტუროლოგიურად**, აუცილებელი უნდა იყოს იმის წინსწრებით მითითება, თუ როგორ შეიძლება უკავშირდებოდეს ქვეტექსტის ხსენებული ორი ასპექტი – **სიტყვიერი და სტრუქტურული** – იმ **კონცეპტუალურ წყვილს** (ნომინაცია – ეგზისტენცია, მ.ნ.), რომელზე დაყრდნობითაც გვსურს ვიკვლიოთ სელინჯერისეული ქვეტექსტი. ყოველივე ზემოთნათქვამის საფუძველზე, ალბათ, შეგვიძლია ვთქვათ: **სიტყვიერ დონეზე**, როგორც ჩანს, ქვეტექსტის გამოხატვას თავის თავზე უნდა იღებდეს **ნომინაციის ფენომენი**, კერძოდ კი ამ ფენომენის ის ტექსტობრივი ასპექტი, რომელსაც **სიმბოლური ნომინაცია** უნდა გუწოდოთ. მაგრამ, ამავე დროს, თავიდანვე გათვალისწინებული უნდა იქნას ის გარკვეული იერარქიულობა, რომლითაც უნდა ხასიათდებოდეს ნომინაციისა და ეგზისტენციის ურთიერთმიმართება მოდერნისტულ ნოველაში: რაც არ უნდა მნიშვნელოვანი იყოს ის ფუნქცია, რომელსაც ასრულებს სიტყვის სიმბოლური ნომინაცია ქვეტექსტის სიტყვიერ დონეზე, საბოლოო ანგარიშში იგი უნდა „ემსახურებოდეს“ ქვეტექსტის იმ ასპექტს, რომელიც **ტექსტის სტრუქტურულ ურთიერთობად** განიხილება, შესაბამისად კი უნდა ვიგულისხმოთ, რომ სწორედ ქვეტექსტის ამ სტრუქტურულ ურთიერთობათა განზომილებაში უნდა დავინახოთ და განვსაზღვროთ ის როლი, რომლის შესრულებასაც თავის თავზე უნდა იღებდეს უკვე **ეგზისტენციის ფენომენი**. შესაბამისად, ვხედავთ შემდეგსაც: უკვე ჩვენს მიერ ჩასატარებელი კვლევის თეორიულ-მეთოდოლოგიური ასპექტის განსაზღვრისას ვასახელებთ **ორ კონცეპტს**, რომელთა ურთიერთმიმართება მკაფიოდ მიუთითებს ჩვენი მეთოდოლოგიის ორივე ასპექტზე – მის როგორც **ინტერდისციპლინარულობაზე**, ისე **ლინგვისტურად ცენტრირებულობაზე**. ამავე დროს კი, ჩვენის აზრით, ასევე მნიშვნელოვანია იმ ფაქტის თავიდანვე გააზრება, რომ ორივე ეს კონცეპტი, ანუ როგორც ნომინაციის, ისე ეგზისტენციის კონცეპტიც ერთნაირად ეკუთვნის როგორც კვლევის ინტერდისციპლინარულობას, ისე **ლინგვისტურად ცენტრირებულობასაც**, თუმცა,

რა თქმა უნდა, საჭიროდ ვთვლით თავიდანვე მივუთითოთ მათი ამგვარი ფუნქციური დატვირთვის გამოხატვის განსხვავებულ ვექტორზე: როგორც ცნობილია, *ნომინაცია* როგორც ცნება-კონცეპტი არსებითად და ძირეულად ეკუთვნის ლინგვისტიკას, *ეგზისტენცია* კი როგორც ცნება-ტერმინი ასევე არსებითად და ძირეულად ეკუთვნის თანამედროვე ფილოსოფიურ დისკურსს, უფრო ზუსტად კი იმ დისკურსს, რომლის ფარგლებში ფაქტობრივად ერთიანდება საკუთრივ ფილოსოფიური აზროვნება და აზროვნების ის სეგმენტი, რომელიც, როგორც უკვე ვიცით, უკავშირდება *ვიქტორ ფრანკლის* სახელს და იწოდება „*თანამედროვე ეგზისტენციალურ ანალიზად*“. მაგრამ, არ უნდა დაგვავიწყდეს ის გარემოებაც, რომ საბოლოო ანგარიშში, ამ ორი განსხვავებული წარმოშობის კონცეპტის ერთ კვლევიტ კონტექსტში გაერთიანებამ საბოლოოდ უნდა მიგვიყვანოს კვლევის ლინგვისტურად ცენტრირებულობამდე, ანუ იმის დანახვა-განსაზღვრამდე, თუ როგორ უნდა გამოიყურებოდეს ლინგვისტური თვალსაზრისით სელინჯერისეული მოდერნისტული ნოველის ტექსტი. ამ საბოლოო კითხვაზე პასუხის გაცემა კი თავის თავზე უნდა აიღოს ტექსტის ლინგვისტურმა თეორიამ (ტექსტის ლინგვისტიკამ).

როგორც შესავალშივე ითქვა, თანამედროვე, კერძოდ კი ქართულ ფილოლოგიაში შესრულებულ კვლევათა ფარგლებში, უკვე განხორციელდა მოდერნისტული ქვეტექსტური სიუჟეტის კვლევა ნომინაციის იმ ასპექტის გამოყენებისა და გაღრმავების მიმართულებით, რომლის განვითარების ეტაპებზე უკვე შესავალშივე მივუთითეთ. რა თქმა უნდა, სიმბოლურ ნომინაციაზე ამგვარი, ანუ ქვეტექსტურ პრობლემატიკასთან დაკავშირებული დაყრდნობა გვერდს ვერ აუვლიდა ეგზისტენციის ფენომენსაც, მაგრამ, ამავე დროს, გარკვევით უნდა ითქვას: ყველა იმ კვლევის ფარგლებში, რომლებიც დავასახელებთ პრობლემის კვლევის ისტორიის მონაკვეთში, აქცენტირებული იყო, ძირითადად, სიმბოლური ნომინაციის ქვეტექსტური ფუნქცია, ხოლო რაც შეეხება ქვეტექსტის ეგზისტენციალურ ასპექტს, იგი კონცეპტუალური თვალსაზრისით ჯერ კიდევ არ ყოფილა სრულად განხილული; ჩვენის აზრით, ქვეტექსტის ეგზისტენციალური ასპექტის განხილვა მთელი შესაძლო სისრულით პრინციპულად შეუძლებელია თანამედროვე ეგზისტენციალური ანალიზის გათვალისწინების გარეშე. რა თქმა უნდა, ხაზგასმით უნდა მიეთითოს შემდეგ გარემოებაზეც: სწორედ ჩვენს მიერ ხსენებულ ნაშრომებში სიმბოლურ-ნომინაციური თვალსაზრისის თანმიმდევრულმა გატარებამ შეგვიქმნა რეალური საფუძველი იმისათვის, რომ

კვლევის უკვე მოცემულ ეტაპზე განხორციელდეს ქვეტექსტის ეგზისტენციალური ასპექტის გაღრმავებული კვლევა, ანუ მოხდეს კვლევის **ნომინაციურ და ეგზისტენციალურ ვექტორთა სინთეზი**.

ქვეტექსტის ნომინაციურ და ეგზისტენციალურ ასპექტთა ის სინთეზი, რომელიც ჩვენი კვლევის ძირითად მიზნად მიგვაჩნია, აუცილებლად მოითხოვს სიტყვის სიმბოლურ ნომინაციასთან დაკავშირებული მთელი იმ კვლევების ერთ მთლიანობაში აღქმას, რომლის გარეშე, ჩვენის აზრით, შეუძლებელი იქნება ზემოთხსენებული სინთეზის განხორციელება. მაგრამ, ამგვარ გააზრებამდე და იმ საკითხის წამოჭრამდე, თუ როგორი უნდა იყოს ამ მიმართულებით ჩვენს მიერ გადადგმული ნაბიჯი, საჭიროა იმის ხაზგასმაც, რომ ჩვენი კვლევის ძირითადი ობიექტი, ანუ მოდერნისტული ნოველის ქვეტექსტი, მიუხედავად ამ მოვლენის მთელი სპეციფიკისა (ეს სპეციფიკა კი, როგორც ვიცით, უკვე მინიშნებულია „აისბერგის პრინციპით“ როგორც ტერმინით), თავის მხრივ წარმოადგენს იმ უფრო მეტისმომცველი მოვლენის ასპექტსა თუ კომპონენტს, რომელსაც ზოგადად ეპიკური ნაწარმოების *სიუჟეტი* ეწოდება. ზემოთ, როცა ხაზს ვუსვამდით მოდერნისტული, კერძოდ კი სელინჯერისეული ქვეტექსტის თავისებურებას, ხაზი გაესვა იმის აუცილებლობასაც, რომ მიუხედავად ხსენებული ქვეტექსტის მთელი სპეციფიკისა, მაინც უნდა შევინარჩუნოთ ქვეტექსტის **ზოგადლიტერატურათმცოდნეობითი** გაგება – თუმცა ვიგულისხმეთ ისიც, რომ ეს **ზოგადლიტერატურათმცოდნეობითი** გაგება აუცილებლად მოითხოვს **ქვეტექსტის კლასიკურ და მოდერნისტულ გაგებათა სინთეზს**. ზუსტად ასევე, ჩვენის აზრით, აუცილებელია მოდერნისტული ქვეტექსტი (მიუხედავად მისი სრულიად განსაკუთრებული ეგზისტენციალური დატვირთულობისა) დაუუკავშიროთ სიუჟეტს როგორც ყოველი ეპიკური ნაწარმოების გარდუვალ განზომილებას. ამგვარი მოსაზრების მართებულობას, ჩვენის აზრით, თავისთავად ადასტურებს ის ფაქტი, რომლის უარყოფა შეუძლებელია: მოდერნისტული ნოველა (და, რა თქმა უნდა, თავად მოდერნისტული რომანიც) საბოლოო ანგარიშში მაინც – ე.ი. მიუხედავად მისთვის დამახასიათებელი მთელი სიახლისა – წარმოადგენს გარკვეული ამბის თუ ისტორიის თხრობას, თხრობა კი მუდამ და ყოველთვის გულისხმობს როგორც **სიუჟეტს**, ისე ამ სიუჟეტში ჩართულ **პერსონაჟთა გარკვეულ სისტემას**. ამიტომ, სანამ კონცეპტუალურად გავამთლიანებდეთ სიმბოლური ნომინაციის სფეროში ჩატარებული კვლევების შედეგებს და ამით გავცემდეთ პასუხს

კითხვაზე, თუ როგორ გამოიხატება სიტყვიერ დონეზე ქვეტექსტით წარმოდგენილი ეგზისტენციალური პრობლემატიკა, საჭიროდ მიგვაჩნია დაისვას შემდეგი ორი კითხვა:

ა) როგორ უნდა იქნას აღქმული მოდერნისტული (კერძოდ კი სელინჯერისეული) ნოველა ეპიკური გეარისთვის დამახასიათებელი და, ამავე დროს, ზოგადი ლიტერატურათმცოდნეობითი სტატუსის მქონე სიუჟეტის თვალსაზრისით?

ბ) ამავედროულად, უნდა დავსვათ კითხვა იმის თაობაზეც, თუ როგორ უნდა იქნას ინტერპრეტირებული სიუჟეტური თვალსაზრისით ამ სიუჟეტში მონაწილე პერსონაჟთა როლი წარმოდგენილი სიუჟეტის ეგზისტენციალურად დატვირთულ განხილვაში.

იმისათვის, რომ პასუხი გავცეთ ზემოთდასმულ ორ შეკითხვას, საჭიროა მივმართოთ, პირველ რიგში, სიუჟეტის ლიტერატურათმცოდნეობით დეფინიციას (და, გარკვეული თვალსაზრისით, ტიპოლოგიასაც), შემდეგ კი, რა თქმა უნდა, გადავდგათ ჩვენი კვლევისთვის მნიშვნელოვანი ორი ნაბიჯი: ა) დავუკავშიროთ პერსონაჟთა სისტემა სიუჟეტთა ტიპოლოგიას, და ბ) გავიაზროთ ის კავშირი, რომელიც უნდა არსებობდეს მოცემულ კითხვებზე პასუხებსა და მოდერნისტულ ქვეტექსტს შორის.

შეიძლება შეგვექმნას შთაბეჭდილება, რომ ზემოთხსენებული ზოგადლიტერატურათმცოდნეობითი ცნებები კარგად არის ცნობილი და ამიტომ აღარ საჭიროებენ განსაკუთრებულ განხილვას; მაგრამ, მოდერნისტული ქვეტექსტი გამოირჩევა ისეთი შინაგანი სპეციფიკით, რომ სწორედაც აუცილებლად მიგვაჩნია იმ სიახლის დანახვაც, რომელსაც მათში შეიტანს მოდერნისტულ ტექსტთან დაკავშირების ჩვენი მცდელობა.

როგორც უკვე ითქვა, სელინჯერის მიერ წარმოდგენილი მოდერნისტული ნარატივის არსსა და სტრუქტურას ვიკვლევთ ხსენებული ნარატივის (მოცემულ შემთხვევაში – მოდერნისტული ნოველის) ნომინაციურ და ეგზისტენციალურ ვექტორთა სინთეზის გზით, და ითქვა ისიც, რომ ხსენებული ტიპის ნარატივში ამგვარი ტიპის ვექტორთა სინთეზის კვლევა შესაძლებელი უნდა გახდეს თანამედროვე აზროვნების ორი ისეთი ასპექტის მეთოდოლოგიური შერწყმით, როგორიცაა ერთის მხრივ ინტერდისციპლინარულობა, მეორეს მხრივ კი იმ დისციპლინარული ვექტორის ცენტრირებულობა, რომლის სახელით ვაწარმოებთ კვლევას. როგორც აღვნიშნეთ, ჩვენს კვლევით კონტექსტში

ინტერდისციპლინარულობა წარმოდგენილია სამი სიციპლინის – ლინგვისტიკის, ლიტერატურათმცოდნეობისა და კულტუროლოგიის ერთობლივ მონაცემებზე დაყრდნობით, კონკრეტული დისციპლინარული ვექტორი კი – კვლევის ლინგვისტურად ცენტრირებულობით. აქედან გამომდინარე კი უნდა მივიჩნიოთ: როგორიც არ უნდა იყოს ჩვენი კვლევის ლიტერატურათმცოდნეობითი თუ კულტუროლოგიური ასპექტები, ამ ასპექტთა ურთიერთმიმართება საბოლოო ანგარიშში აღქმული და გააზრებული უნდა იქნას სწორედ ლინგვისტურად. თუ დავაზუსტებთ კვლევის ლინგვისტურად ცენტრირებულობის შინაგან მიმართულებასაც, მაშინ შეიძლება ითქვას: **ლინგვისტურად ცენტრირებულობა უნდა ნიშნავდეს ლინგვოკულტუროლოგიურად ცენტრირებულობას.**

რატომ გახდა აუცილებელი იმის გახსენება, თუ როგორი უნდა იყოს ჩვენი კვლევითი მეთოდოლოგიის შინაგანი სტრუქტურა? პირველ რიგში, იმიტომ, რომ მეთოდოლოგიის ინტერდისციპლინარულობიდან გამომდინარე დგება შემდეგი შინაარსის კითხვა: ზემოთხსენებულ დისციპლინათაგან რომელია ის დისციპლინა, რომლის მონაცემებს უნდა დავეყრდნოთ, პირველ რიგში, იმისათვის, რომ ჩვენი კვლევა რეალურად წარმოადგენდეს საკვლევი ტექსტის ნომინაციურ და ეგზისტენციალურ ასპექტთა სინთეზს? მიუხედავად იმისა, რომ საბოლოო ანგარიშში უნდა ხდებოდეს ინტერდისციპლინარული კვლევის შედეგთა ლინგვისტურად ცენტრირებულობა, კვლევის საწყის ეტაპზე უნდა მოხდეს საკვლევი ტექსტის – ჩვენს შემთხვევაში – სელინჯერის მოდერნისტული ნარატივის – **ლიტერატურათმცოდნეობით ასპექტზე** ყურადღების ფოკუსირება. ვფიქრობთ, რომ გარკვეული თვალსაზრისით უკვე გავლილი გვაქვს ეს ეტაპი იმდენად, რამდენადაც განვიხილეთ ერთი მხრივ ნოველის (ზოგადი გაგებით), მეორეს მხრივ კი – მოდერნისტული ნოველის ურთიერთმიმართება. ბუნებრივია მივიჩნიოთ: სელინჯერისეული ნოველა წარმოადგენს **ტექსტს** იმ სამივე დისციპლინის თვალსაზრისით, რომელთა მონაცემებს ვეყრდნობით: ა) ეს არის **ტექსტი ლიტერატურათმცოდნეობითი თვალსაზრისით** და, ამდენად, ეპიკური გვარის ისეთი ჟანრის წარმომადგენელი, როგორიცაა ნოველა; ბ) ესაა **ტექსტი კულტუროლოგიური თვალსაზრისით** იმდენად, რამდენადაც იგი წარმოადგენს მოდერნისტული კულტურის გამომხატველ მხატვრულ ნაწამოებს ანუ ისეთ ტექსტს, რომელიც ავლენს მოდერნისტული დისკურსის ძირითად შინაარსს; და ბოლოს, გ) ეს არის **ტექსტი ლინგვისტური თვალსაზრისით** იმდენად, რამდენადაც მისთვის

დამახასიათებელია კოპეზიური სტრუქტურა, ანუ ისეთი სტრუქტურა, რომელიც სინთეზურადაა გამოსახული კოპეზიურობის კატეგორიაში და ავლენს სელინჯერისეული ტექსტის ლიტერატურათმცოდნეობითად და კულტუროლოგურად დანახულ ასპექტებს.

§3. სიუჟეტისა და პერსონაჟთა სისტემის ლიტერატურათმცოდნეობითი კატეგორიები და მათი პრობლემური მიმართება მოდერნისტულ ნოველასთან

რაც არ უნდა მნიშვნელოვანი იყოს სელინჯერისეული ტექსტის ამგვარი მრავალგანზომილებიერობა, ჩვენ მას ვასახელებთ (როგორც ნაშრომის სათაურში, ისე მთელი კვლევის პროცესში) პირველ რიგში, როგორც ლიტერატურულ ტექსტს და მხოლოდ ამის შემდეგ ვცდილობთ დავინახოთ მისი სხვა – კულტურული თუ ენობრივი – ასპექტები. ეს კი ნიშნავს შემდეგს: თუ გვსურს გავაგრძელოთ (და ასევე გავაღრმავოთ) ყოველივე ის, რაც უკვე ითქვა შესავალში სელინჯერისეული ნოველის ლიტერატურულ ასპექტზე, უნდა შევხვით ისეთ ორ ლიტერატურათმცოდნეობით კატეგორიას, რომელთა გარეშე ვერ ვიმსჯელებთ ეპიკური გვარის ვერც ერთი ჟანრის შესახებ: ვგულისხმობთ ეპიკური გვარის ნებისმიერი ჟანრისთვის აუცილებელ ისეთ სტრუქტურულ ასპექტებს, როგორიცაა სიუჟეტი და პერსონაჟი (თუ პერსონაჟთა სისტემა). რა თქმა უნდა, მხოლოდ სელინჯერისეული ნოველის ანალიზმა შეიძლება გვიჩვენოს ის, თუ როგორია მისი სიუჟეტი და როგორ უკავშირდება ეს სიუჟეტი ამ ნოველის პერსონაჟულ სისტემას, მაგრამ სანამ ამგვარ ანალიზთან კონკრეტულად გვექნება საქმე, აუცილებლად მიგვაჩნია მიგუთითოთ როგორც სიუჟეტის, ისე პერსონაჟის ცნებათა იმ გაგებაზე, რომელიც დამახასიათებელია თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეობისთვის.

როგორც ცნობილია, სიუჟეტი ლიტერატურათმცოდნეობითი თვალსაზრისით გაიგება როგორც „ხდომილებათა ის ჯაჭვი, რომელიც ასახულია ლიტერატურულ ნაწარმოებში, ანუ ის აღქმულია როგორც პერსონაჟთა ცხოვრება ამ ცხოვრების სივრცით და დროით განზომილებებში, იმ მდგომარეობათა და გარემოებათა გათვალისწინებით, რომლებიც ერთმანეთს ცვლიან როგორც სივრცეში ისე დროში“ (ხალიხევი 1999: 381). როგორც ციტირებული სტატიის ავტორი ამბობს, სწორედ „სიუჟეტი წარმოადგენს

დრამატულ და ეპიკურ ნაწარმოებთა უმეტესობის მაორგანიზებელ საწყისს” (იქვე). ვფიქრობთ, სიუჟეტის ამგვარი, ანუ ზოგადი განსაზღვრა და იმის ხაზგასმა, რომ სწორედ იგი წარმოადგენს ნაწარმოების **მაორგანიზებელ საწყისს**, უკვე იძლევა მოდერნისტული (კონკრეტულად კი – სელინჯერისეული) ნარატივის სიუჟეტური ასპექტის პრობლემურად ხედვის საფუძველს: თუ მოდერნისტულ ნარატივში, კონკრეტულად კი მოდერნისტულ ნოველაში სწორედ მისი თხრობითი სტრუქტურის ორგანიზება ხდება „აისბერგის პრინციპის” საფუძველზე, მაშინ აუცილებელი ხდება იმის გაანალიზებაც, თუ რა მიმართებაში უნდა იმყოფებოდნენ ერთმანეთის მიმართ ერთის მხრივ ხსენებული პრინციპი, მეორეს მხრივ კი სიუჟეტი როგორც მაორგანიზებელი საწყისი. მაგრამ ხსენებული პრობლემის ხაზგასმისას ასევე აუცილებელი ხდება იმის კიდევ ერთხელ ხაზგასმაც, რაც უკვე ითქვა წინა პარაგრაფებში: რა თავისებურებებითაც კი არ უნდა გამოირჩეოდეს მოდერნისტული ნარატივი (სახელდობრ კი ნოველა), იგი მაინც რჩება ეპიკური გვარის ერთ-ერთ ჟანრად და, შესაბამისად, შეუძლებელია ამ შემთხვევაშიც სიუჟეტი არ წარმოადგენდეს მაორგანიზებელ საწყისს.

რა თქმა უნდა, კვლევის ამ ეტაპზე ზემოთნათქვამი ჯერ კიდევ გამოიყურება როგორც უადრესად ზოგადი მტკიცება, მაგრამ მალე დაინახავთ შემდეგს: სწორედ სიუჟეტი მისი ზემოთხსენებული გაგებით წარმოგვიდგება სელინჯერისეული ნოველის **პრობლემურ ასპექტად**. როგორია შინაგანი კავშირი მოდერნისტული ნოველის სიუჟეტურ და ქვეტექსტურ ასპექტებს შორის? ასე გამოიყურება ის არსებითი კითხვა, რომლის დასმა მოგვიხდება სელინჯერისეული ნოველის ანალიზის პროცესში.

მაგრამ, რა თქმა უნდა, ასევე მნიშვნელოვანია ხაზი გაესვას არა მხოლოდ მოდერნისტული ნოველის სიუჟეტური ასპექტის პრობლემურობას (პრობლემურობის იმ გაგებით, რომლის მიხედვითაც ერთმანეთს ვუკავშირებთ „აისბერგის პრინციპს” და სიუჟეტის როგორც მაორგანიზებელი საწყისის როლს), არამედ იმ შინაგან კავშირსაც, რომელიც უნდა არსებობდეს მოცემული ჟანრის ფარგლებში ერთის მხრივ სიუჟეტსა და, მეორეს მხრივ კი ამ ჟანრის პერსონაჟულ სტრუქტურას შორის? მაგრამ, ჩვენი აზრით, ამ ორი სტრუქტურული მომენტის (ანუ მოდერნისტული ნოველის სიუჟეტურ და პერსონაჟულ ასპექტებს შორის) შინაგანი კავშირი ვერ იქნება აღქმული და გააზრებული იმ შემთხვევაში, თუ სიუჟეტის პრობლემის ხაზგასმიდან პირდაპირ

და უშუალოდ გადავალთ პერსონალური სტრუქტურის პრობლემაზე. რა თქმა უნდა, ამ შემთხვევაშიც, ესე იგი მაშინ, როცა საქმე ეხება მოდერნიზებული ნოველის პერსონალური პრობლემა, ასევე უნდა იქნას მხედველობაში მიღებული ზემოთ არაერთხელ ხსენებული „აისბერგის პრინციპი“, შესაბამისად კი, ამ პრინციპით ნაგულისხმევი მოდერნიზებული ქვეტექსტი. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ ამ ორი პრობლემის, ანუ მოდერნიზებული ნოველის სიუჟეტისა და ამ ნოველის პერსონალური სტრუქტურის პრობლემათა ანალიტიკური ურთიერთდაკავშირება უნდა დაეფუძნოს არა მხოლოდ – და არა უბრალოდ – სიუჟეტის ზოგად ლიტერატურათმცოდნეობით ცნებას, არამედ ნებისმიერი ეპიკური ჟანრის იმ ასპექტსაც, რომელიც გულისხმობს სიუჟეტთა ტიპოლოგიას. რა თქმა უნდა, კითხვას იმის თაობაზე, თუ რომელი (თუ როგორი) ტიპის სიუჟეტთან გვაქვს საქმე მოდერნიზულ ნოველაში, ბოლომდე ადეკვატური პასუხი მხოლოდ კონკრეტული ანალიზის პროცესში შეიძლება გავცეს, მაგრამ იქიდან გამომდინარე, რომ მოცემული თავის ფარგლებში ვცდილობთ ჩვენი კვლევითი მეთოდოლოგიის განსაზღვრას, შეუძლებელია გვერდი ავუაროთ იმ შინაგან კავშირს, რომელიც უნდა არსებობდეს მოდერნიზებული ნოველის სიუჟეტურ სპეციფიკასა და პერსონალურ მისეული სისტემის სპეციფიკას შორის: თუ ამ ნოველის სიუჟეტური სპეციფიკა ეფუძნება „აისბერგის პრინციპს“, ეს პრინციპი კი, თავის მხრივ, უკავშირდება მოდერნიზებული კულტურის არსსა და სტრუქტურას, მაშინ უნდა არსებობდეს სიღრმისეული კავშირი ამ ნოველაში წარმოდგენილი სიუჟეტის ტიპსა და მასში წარმოდგენილ პერსონალურ ტიპს შორის. სწორედ აქედან გამომდინარე უნდა დასახელდეს ეპიკური სიუჟეტის ის ორი ტიპი, რომელთა არსებობაზე თუ არარსებობაზე – ან თუნდაც არსებობის განსაკუთრებულ თავისებურებებზე – მოგვიხდება მსჯელობა კონკრეტული ნარატიული მასალის ანალიზის პროცესში. ვფიქრობთ, ყოველივე ზემოთნათქვამის გათვალისწინებით, საკმარისია დავასახელოთ და სქემატურად მაინც განვმარტოთ სიუჟეტის ორი ძირითადი ტიპი – **ესაა კონცენტრული და ქრონიკალური სიუჟეტი**. პირველ შემთხვევაში, ე.ი. როცა საქმე ეხება კონცენტრულ სიუჟეტს, „თხრობის პროცესში წინა პლანზე გამოდის ერთი რომელიმე ხდომილებრივი სიტუაცია და ნაწარმოებიც აიგება ერთი სიუჟეტური ხაზის მიხედვით“ (ხალიშევი 1999: 383). და, საკმარისია, ჩვენის აზრით, დავასახელოთ სიუჟეტის საპირისპირო ტიპი, ანუ ქრონიკალური სიუჟეტი, რომ ცხადი გახდეს მოდერნიზებული ნარატივის სიუჟეტურ და პერსონალურ ასპექტთა

სიღრმისეული კავშირი. რაც შეეხება ამ ტიპის სიუჟეტს: ამ შემთხვევაში „ხდომილებები პირდაპირ და უშუალოდ არ უკავშირდებიან ერთმანეთს, ისინი მეტნაკლებად დამოუკიდებლად ვითარდებიან“ (იქვე). როგორია ამ თვალსაზრისით მოდერნისტული ნოველის სიუჟეტი? რამდენად შეიძლება მივიჩნიოთ იგი კონცეპტულად თუ ქრონიკალურად? ხომ არ გვაქვს საქმე ისეთ სიუჟეტთან (რაკი, როგორც უკვე ითქვა, შეუძლებელია საერთოდ არ გვექონდეს სიუჟეტი), რომელიც ვერ მიეკუთვნება ვერც კონცეპტულსა და ვერც ქრონიკალურს? ან იქნებ ხდება ის, რაც უნდა მიეწეროს „აისბერგის პრინციპის“ სიღრმისეულ, ანუ ქვეტექსტურ გავლენას და საქმე გვაქვს სიუჟეტის ზემოთდასახელებულ ტიპთა სინთეზთან? ამ კითხვებზე, რა თქმა უნდა, პასუხი უნდა გაიცეს კონკრეტული ანალიზის პროცესში, მაგრამ, ჩვენი აზრით, თავად ამ კითხვათა დასმა აუცილებელი იყო იმდენად, რამდენადაც მოცემულ ეტაპზე დაკავებული ვართ ჩვენი კვლევითი მეთოდოლოგიის განსაზღვრით.

§4. „აისბერგის პრინციპის“ ზოგადმოდერნისტული მნიშვნელობა და სელინჯერისეული ნოველა როგორც ამ პრინციპის რეალიზაციის ეტაპი

როგორც შესავალში, ისე მოცემული თავის წინა პარაგრაფებში სელინჯერისეულ ნოველაზე ჩვენი მსჯელობის ძირითად მიზანს წარმოადგენდა იმ შინაგანი კავშირის მტკიცება, რომელიც მოდერნისტული ნოველის ამ სახეობას (გულისხმობთ, რა თქმა უნდა, სწორედ სელინჯერისეულ ნოველას) აკავშირებს ზოგადმოდერნისტული ნარატივისთვის ფუძემდებელ „აისბერგის პრინციპთან“. მაგრამ, ბუნებრივია, ასვე მნიშვნელოვანია – განსაკუთრებით კი ჩვენი კვლევისთვის – ზემოთხსენებული კავშირის ის ასპექტი, რომელიც გულისხმობს მოდერნისტული ნოველის შინაგან დინამიკას და, შეიძლება ითქვას, დინამიკას მისი ისტორიული განვითარების თვალსაზრისით (თუ, რა თქმა უნდა, სიტყვა „ისტორიას“ გამოვიყენებთ არა მისი შესაძლო უნივერსალური მნიშვნელობით, არამედ ვილაპარაკებთ მხოლოდ მოდერნისტული ნოველის ისტორიაზე). რა თქმა უნდა, სელინჯერისეულ ნოველას გააჩნია ყველა ის ძირითადი ნიშან-თვისება, რომელიც „მიანიჭა“ მოდერნიზმმა ნარატივის (კერძოდ კი ნოველის) სტრუქტურას და, როგორც უკვე ვიცით, სწორედ „აისბერგის პრინციპი“ ახდენს ამ ნიშან-თვისებათა ერთობლიობის

განზოგადოებას. მაგრამ ისმის კითხვა: **რა სიახლეს განიცდის ეს პრინციპი სელინჯერისეულ ნოველაში** და შეიძლება თუ არა ამ შემთხვევაში ვილაპარაკოთ ხსენებული პრინციპით დაფუძნებული ნარატივის სრულიად ახალ ეტაპზე? და თუ შეგვიძლია, მაშინ, რა თქმა უნდა, უნდა გაირკვეს, თუ რაში მდგომარეობს ეს **სიახლე**. შეიძლება ითქვას: **ჩვენი კვლევის ძირითადი პოსტულატი გულისხმობს სწორედ ამ სიახლის ხედვას და ამ ხედვის ანალიტიკურად ექსპლიცირების აუცილებლობას**. წინა პარაგრაფებში, როცა დაისვა კითხვა სელინჯერისეული ნოველის სიუჟეტურ და პერსონაჟულ ასპექტთა ურთიერთმიმართების თაობაზე, უკვე იგულისხმებოდა სწორედ ხსენებული სიახლის აუცილებელი არსებობა და მასთან დაკავშირებულ პრობლემათა მთელი ერთობლიობა.

ისმის მთელი ჩვენი კვლევისთვის ფუძემდებელი შემდეგი კითხვა: თუ, როგორც ზემოთ ითქვა, ჩვენს კვლევას საფუძვლად უდევს ერთის მხრივ იმ პრინციპული სიახლის ხედვა, რომლითაც გამოირჩევა სელინჯერისეული ნოველა (იგულისხმება, ბუნებრივია, „აისბერგის პრინციპით“ დაფუძნებულ ნარატივთა ფარგლებში) და, ამავე დროს, ჩვენი კვლევის მიზანს უნდა წარმოადგენდეს ხსენებული ხედვის ანალიტიკური ექსპლიცირება, მაშინ აუცილებელი ხდება თავიდანვე მივუთითოთ ხსენებული **ექსპლიცირების შემდეგ ორ ასპექტზე** – პირველ ასპექტზე, რომელიც ძირითადად **თეორიულ ხასიათს** ატარებს, და მეორე ასპექტზე, რომელიც უშუალოდ უკავშირდება მთელი ჩვენი კვლევის **მეთოდოლოგიას**. განვმარტოთ ორივე ეს ასპექტი და ამით შევქმნათ ჩვენი შემდგომი მსჯელობისთვის აუცილებელი საფუძველი:

ა) თუ გავაერთიანებთ სელინჯერისეული ნოველის ჩვენეული ხედვის პოსტულატსა და ამ ხედვის ექსპლიცირების აუცილებლობას, მაშინ უნდა ვილაპარაკოთ ჩვენთვის ფუძემდებელ კვლევით **ჰიპოთეზაზე**. და სწორედ ამ ჰიპოთეზის ფარგლებში საჭიროა განვმარტოთ ის პრინციპული სიახლე, რომლის თანახმად სელინჯერისეული ნოველა თავისი არსითა და სტრუქტურით არა მხოლოდ აგრძელებს „აისბერგის პრინციპით“ დაფუძნებული მოდერნისტული ნარატივის გზას, არამედ წარმოადგენს კიდევ თვისობრივ **სიახლეს** ამ გზაზე. რაკი ამგვარი სიახლე არსებობს, მაშინ იგი გავლენას უნდა ახდენდეს სელინჯერისეული ნოველის ყველა ასპექტზე, პირველ რიგში კი ამ ნოველის ქვეტექსტურ განზომილებაზე. ბუნებრივია მივიჩნიოთ: თუ სიახლე ვლინდება ქვეტექსტში, ანუ ნოველის იმ განზომილებაში, რომელიც იგულისხმება

„აისბერგის პრინციპით“, მაშინ იგი უნდა აისახოს ნოველის როგორც ჟანრის სხვა დანარჩენ ასპექტებზეც;

ბ) ამ შემთხვევაში კი, ჩვენის აზრით, უნდა გაგვერთიანოთ ჩვენს მიერ უკვე ჩატარებული კვლევის ორი შემდეგი შინაარსობრივი მომენტი: 1) იქიდან გამომდინარე, რომ, როგორც ამას გულისხმობს ჩვენი კვლევითი ჰიპოთეზა, სელინჯერისეული ნოველა წარმოადგენს ახალ ეტაპს მოდერნისტული ნოველის განვითარების გზაზე, აუცილებელია თავად ჩვენი კვლევაც წარმოადგენდეს გარკვეული თვალსაზრისით **ახალ ეტაპს** კვლევათა იმ ჯაჭვის ფარგლებში, რომელსაც შესავალში ვუწოდეთ პრობლემის კვლევის ისტორია. რამდენადაც შესავლის ამ მონაკვეთში აქცენტი იყო გაკეთებული მოდერნისტული ნოველის ნომინაციურ და ეგზისტენციურ ასპექტთა ურთიერთმიმართებაზე, მაშინ ასეთი უნდა იყოს ჩვენი კვლევის ძირითადი **ორიენტაციაც: უნდა დავადგინოთ ნომინაციისა და ეგზისტენციის ურთიერთმიმართების ის პრინციპული სიახლე, რომელთანაც გვაქვს საქმე სელინჯერისეულ ნოველაში.** სიახლისადმი ამგვარი მიდგომა კი უნდა ნიშნავდეს თავად ზემოთნაგულისხმევ კვლევათა მეთოდოლოგიური ასპექტის როგორც გახსენებას, ისე ტრანსფორმირებას, რა თქმა უნდა, ჩვენს მიერ ზემოთნაგულისხმევი ჰიპოთეზის თანახმად.

§5. ეგზისტენციის ტრაგიკული ხედვა სელინჯერისეულ ნოველაში და ამ ხედვის შინაგანი კავშირი „აისბერგის პრინციპთან“

როგორც უკვე ვიცით და სწორედ ამაზე მიუთითებს ჩვენი ნაშრომის სათაური – ჩვენი მიზანია დავინახოთ სელინჯერისეული ნოველა მისი როგორც ტექსტის ისეთი ორი ფუძემდებელი ასპექტის ურთიერთდაკავშირებით, როგორიცაა **ეგზისტენცია** და **ნომინაცია**. ამავე დროს კი ჩვენი კვლევითი მეთოდოლოგიის გათვალისწინებით ვგულისხმობთ შემდეგს: რაკი ჩვენი კვლევა უნდა იყოს ერთდროულად როგორც ინტერდისციპლინარული, ისე ლინგვისტურად ცენტრირებული, საბოლოო ანგარიშში საკვლევი ტექსტის როგორც ლიტერატურული, ისე კულტურული ასპექტები თავისი არსითა და სტრუქტურით უნდა დავუქვემდებაროთ საკუთრივ ენობრივ ასპექტს, ე.ი. უნდა დავადგინოთ ზემოთხსენებულ ლიტერატურულ და კულტურულ ასპექტთა ენობრივად გამოხატვის სელინჯერისეული სტილი. მაგრამ, სწორედ ამგვარი

მიზანდასახულობიდან გამომდინარე, აუცილებლად მიგვაჩნია მიუთითოთ იმ ჩვენი კვლევითი ჰიპოთეზის პირველ ასპექტზე, რომელიც წინა პარაგრაფის მიხედვით გულისხმობდა პასუხს კითხვაზე: თუ მოდერნისტული ნოველა (და ზოგადად მოდერნისტული ნარატივი) გულისხმობს ადამიანის ეგზისტენციური პრობლემატიკის ძირითადად ამგვარ სემანტიკურ-ქვეტექსტურ გამოხატვას, მაშინ რაში უნდა მდგომარეობდეს **სელინჯერისეული ნოველის სპეციფიკა** და **სიახლე**, თუ ამ ნოველაში – ისევე როგორც ზოგადად მოდერნისტულ ნარატივში – სწორედ **ქვეტექსტი** უნდა ასრულებდეს ეგზისტენციალური პრობლემატიკის გამოხატვის ძირითად საშუალებას? ვფიქრობთ, ამ კითხვაზე ადეკვატური პასუხის არსებობა შეგვიქმნის იმის წინაპირობას, რომ ასევე ადეკვატურად იქნას დანახული **სელინჯერისეული ქვეტექსტის სპეციფიკაც**.

როგორც უკვე შესავალში ვთქვით, მოდერნისტული მხატვრული ნარატივის – და პირველ რიგში მოდერნისტული ნოველის – ქვეტექსტური სემანტიკის კვლევა მიმდინარეობდა (და მიმდინარეობს კიდევ) ძირითადად **ორ** შემდეგ **სემანტიკურ კატეგორიაზე** დაყრდნობით (თუ, რა თქმა უნდა, ტერმინ „სემანტიკურ კატეგორიას“ გავიგებთ ფართო მნიშვნელობით, ე.ი. იმ მნიშვნელობით, რომელიც მიუთითებს შინაგან კავშირზე მხატვრულ სინამდვილესა და ანთროპოცენტრისტულად აღქმულ კულტურულ სინამდვილეს შორის): **პირველ კატეგორიად** მიიჩნევა ის, რაც წოდებულია **„აისბერგის პრინციპად“** და რომელიც, როგორც უკვე ვიცით, მიუთითებს ქვეტექსტის ცენტრალურ მნიშვნელობაზე მოდერნისტული ნარატივის ფარგლებში; **მეორე** ამგვარი სემანტიკური კატეგორიის როლს კი ასრულებს ის **კატეგორიალური წყვილი** (შეიძლება ითქვას: **კატეგორიალური დიადა**), რომელიც გულისხმობს ზემოთხსენებული ნარატივის ფარგლებში **ორი ფენომენის – ნომინაციისა და ეგზისტენციის** – ურთიერთზემოქმედებას ნარატიული ტექსტის როგორც სტრუქტურულ, ისე შინაარსობრივ ასპექტებში: **ნომინაციის** შემთხვევაში ვგულისხმობთ, რა თქმა უნდა, ხსენებული ტექსტის საკუთრივ **ენობრივ, ეგზისტენციის** შემთხვევაში კი – **შიდა სიუჟეტურ განზომილებას**. თუმცა, ამავე დროს, აუცილებელი ხდება შემდეგ მომენტზეც მითითება: იმდენად, რამდენადაც საქმე ეხება ხსენებული დიადის პირველ წევრს, ანუ ნომინაციას, ის ფაქტი, რომ ჩვენი კვლევითი კონტექსტის გათვალისწინებით სიტყვის ნომინაციურ ფუნქციას ვიხილავთ ნარატიულ ქვეტექსტთან დაკავშირებით, სრულიად არ ნიშნავს იმას, რომ ხსენებული ფუნქცია გაგებული უნდა იქნას მხოლოდ ამ ნიშნით: სიტყვა,

რა თქმა უნდა, წარმოადგენს ნებისმიერი მხატვრული ვერბალური ტექსტის განუყოფელ კომპონენტს, აქედან გამომდინარე კი მისი (ანუ სიტყვის) ის შიდატექსტობრივი ფუნქცია, რომელიც ნომინაციური ფუნქციის სიმბოლურ ნომინაციად გარდაქმნას გულისხმობს, შესაძლებელი და რეალურია ნებისმიერი (და არა მხოლოდ მოდერნისტული) მხატვრულ-ესთეტიკური პარადიგმის ფარგლებში. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ სელინჯერისეული ტექსტის გაანალიზებისას შესაძლებელია მივმართოთ არა უბრალოდ (და არა მხოლოდ) ისეთ სემანტიკურ კატეგორიას, როგორიცაა **სიმბოლური ნომინაცია**, არამედ ისეთ კატეგორიასაც, როგორიცაა **სიმბოლურ-სემანტიკური ველი** – თუ, რა თქმა უნდა, ამას მოითხოვს საკვლევი ტექსტის ქვეტექსტური განზომილება.

მაგრამ სელინჯერისეულ ნოველაზე საუბრისას მთავარ ამოცანად მაინც რჩება ამ ნოველის როგორც ტექსტის **ნომინაციურ და ეგზისტენციურ ასპექტთა ურთიერთკავშირი და ურთიერთზემოქმედება**. ამავე დროს, ხაზი უნდა გაესვას ხსენებულ ორ ასპექტს შორის იერარქიულ ურთიერთმიმართებას: რაც არ უნდა მნიშვნელოვანი იყოს მკვლევარი ლინგვისტიკის ტექსტის საკუთრივ ენობრივი ასპექტი – ანუ ამ შემთხვევაში ნომინაცია – აუცილებელია იმის აღიარებაც, რომ საბოლოო ანგარიშში ყველაფერს წვევებს – თუ ლაპარაკია მხატვრულ ტექსტზე – მოცემული ტექსტის **ეგზისტენციალური შინაარსი**. მაგრამ, იმ შემთხვევაში, როცა ლაპარაკია უკვე არსებულ მხატვრულ-ესთეტიკურ პარადიგმაზე (მოცემულ შემთხვევაში – „აისბერგის პრინციპით“ განპირობებულ პარადიგმაზე) და, ამავე დროს, გვსურს იმის აღნიშვნა, ხსენებული პარადიგმის თუ რომელ ეტაპს წარმოადგენს მოცემული ტექსტი, აუცილებელი ხდება, პირველ რიგში, დავუბრუნდეთ ტექსტის შინაარსობრივ, ანუ ეგზისტენციალურ ასპექტს და ამით შევიქმნათ იმის წინაპირობა, რომ ჩვენთვის ბოლომდე გასაგები გახდეს ტექსტის ნომინაციური ასპექტი. იმისათვის კი, რომ ადეკვატურად მოვახდინოთ სელინჯერისეული ნოველის ზემოთხსენებული ასპექტის ინტერპრეტაცია, ანუ იმ ასპექტისა, რომლის მიხედვითაც იგი უნდა წარმოადგენდეს „აისბერგის პრინციპით“ განსაზღვრულ მხატვრულ-ესთეტიკურ პარადიგმას, მიზანშეწონილად მიგვაჩნია მივმართოთ მოცემული პარადიგმით ნაგულისხმევ და ჩვენს მიერ უკვე ხსენებულ ორ **შინაარსობრივ ასპექტს** – ასპექტს, რომელიც ერთნაირად მნიშვნელოვანი უნდა იყოს **ნებისმიერი ტიპის მხატვრული დისკურსისთვის და ასპექტს**, რომელიც ამგვარი მხატვრული ტექსტისთვის ერთიანი შინაარსის ფონზე წარმოადგენს „აისბერგის პრინციპით“

წარმოდგენილ, ანუ საკუთრივ მოდერნისტულ ტექსტებს. სწორედ ამ ორი ასპექტის გახსენების შემდეგ კი აუცილებელი გახდება იმ მესამე ასპექტის დასახელება და განსაზღვრა, რომლის ზეგავლენით ერთის მხრივ შენარჩუნებულია, მეორეს მხრივ კი სახეშეცვლილი სახით წარმოგვიდგება ხსენებული ორი ასპექტი. ხოლო რამდენადაც ჩვენი კვლევითი ამოცანისთვის საბოლოო ანგარიშში გადამწყვეტი უნდა იყოს სწორედ ეს მესამე ასპექტი, საჭიროა აღვიქვათ და განვსაზღვროთ იგი იმ წინა ორი ასპექტის ფონზე, რომლებიც შემდეგანაირად გამოიყურება:

ა) როგორც თანამედროვე სემიოესთეტიკურ (ანუ ერთდროულად სემიოტიკურად და ესთეტიკურად ორიენტირებულ) ლიტერატურაში ითქმის, ამა თუ იმ მხატვრული ტექსტის შინაარსს წამოადგენს *„ადამიანური ყოფიერების ის სპეციფიკური მთლიანობა, რომლის შინაარსია მე-სამყაროში, ანუ, თუ გამოვიყენებთ თანამედროვე ფილოსოფიურ ენას – ეგზისტენცია – არსებობის სპეციფიკურად ადამიანური სახეობა”* (ტიუპა 1999: 467). და, თუ გავიხსენებთ მეორე ავტორის, კონკრეტულად კი, **ოტო ფ. ბოლნოვის** სიტყვებს, ეგზისტენციად უნდა მივიჩნიოთ *„ადამიანის როგორც ყოფიერის ის უშინაგანესი ბირთვი, რომელიც გვევლინება ჩვენი არსებობის ზღვრულ და უპირობო ასპექტად”* (ბოლნოვი 1999: 36).

ბ) რაც შეეხება „აისბერგის პრინციპით” ნაგულისხმევი პარადიგმის იმ ასპექტს, რომელიც უნდა მივიჩნიოთ ამ პარადიგმის საკუთრივ მოდერნისტულ შინაარსად იმ თანამედროვე ლიტერატურაში, რომელიც ერთდროულად ატარებს კულტუროლოგიურ და ეგზისტენციალურ-ანალიტიკურ ხასიათს, მოდერნიზმი, როგორც ეს ჩვენს შესავალში ითქვა, განსაზღვრულია შემდეგნაირად: *„მოდერნიზმი უარყოფდა მოვლენათა გარეგნული ფორმის ჭეშმარიტებულობას და მიისწრაფოდა იმისკენ, რომ ეძებნა ადამიანის როგორც პიროვნების სიღრმისეული საფუძვლები; მოდერნიზმისთვის დამახასიათებელი იყო იმის რწმენა, რომ ადამიანში არსებობს ისეთი უხილავი რამ, რომლის ამოკითხვა ძალუძს მხოლოდ რჩეულს – სწავლულს, ექსპერტს, ანალიტიკოსს”* (ლენგლე 2014: 37).

გ) მაგრამ, თუ გავაერთიანებთ ზემოთხსენებულ ორ შინაარსობრივ მომენტს – იმას, რაც დამახასიათებელი უნდა იყოს ყველა მხატვრული ტექსტისთვის და იმას, რაც ზემოთმოტანილი ციტატის მიხედვით დამახასიათებელი იყო მოდერნისტული მხატვრულ-ესთეტიკური პარადიგმისთვის, მაშინ ამ ორი

მომენტის სინთეზი შემდეგნაირად უნდა გამოიყურებოდეს: **მოდერნიზმისთვის დამახასიათებელი იყო ადამიანში როგორც პიროვნებაში მისი სიღრმისეული ეგზისტენციალური საფუძვლების ძებნა.** აქედან გამომდინარე კი უნდა ვიფიქროთ: თუ სელინჯერი განასახიერებდა არა მხოლოდ მოდერნიზმს (და, შესაბამისად, „აისბერგის პრინციპსაც“) ამ კონცეპტის ზოგადი გაგებით და ეს, რა თქმა უნდა, არ იწვევს არავითარ ეჭვს, მაშინ მისეული შემოქმედების კვლევა უნდა გულისხმობდეს პასუხსაც კითხვაზე: როგორ უნდა იქნას განსაზღვრული ეგზისტენციის ის სიღრმისეული და, რა თქმა უნდა, ქვეტექსტურად გამოხატული საფუძვლები, რომელთა შინაარსობრივი ინტერპრეტირებაც უნდა ნიშნავდეს ამ ავტორის შემოქმედების კვლევას? ვფიქრობთ – და სწორედ ამით განისაზღვრება ჩვენი კვლევითი ჰიპოთეზის სიღრმისეული ბირთვი – რომ სელინჯერმა მოდერნისტული ნოველის სიღრმისეულ შინაარსში მთელი სისრულითა და სისავსით შემოიტანა **ტრაგიზმის** როგორც ადამიანის ეგზისტენციალური ხედვის პრინციპი. სხვანაირად რომ ვთქვათ: **სელინჯერთან გვაქვს მხატვრულობის ორი მოდუსის – „აისბერგის პრინციპისა“ და ტრაგიზმის – სინთეზი.** რაც შეეხება „აისბერგის პრინციპს“: უკვე ვიცით, რომ იგი უკავშირდება ადამიანის როგორც პიროვნების სიღრმისეულ და, შესაბამისად, ქვეტექსტურად გამოხატულ ხედვას. ტრაგიზმი კი ზემოთ უკვე ციტირებული ავტორის მიხედვით, გაგებული უნდა იქნას შემდეგნაირად: *„ამ ესთეტიკურ მოღალატასთან საქმე გვაქვს მაშინ, როცა პიროვნების მიერ არსებობის საკუთარი საზრისის შესაძლო საზღვრები დანახულია უფრო ფართოდ, ვიდრე სინამდვილე სთავაზობს მას; როცა პიროვნება საკუთარ მეს ხედავს უფრო ფართოდ, ვიდრე ამას გულისხმობს „მეს-სამყაროში“ ყოფნისას მის მიერ შესასრულებელი როლის საზღვრები“* (ტიუპა 2008: 271).

პირველი თავის დასკვნები

1. ორი ისეთი ფენომენის ურთიერთშესაბამისობის კვლევა ჯ. დ. სელინჯერის ნოველების (თუ მოკლე მოთხრობების) მიხედვით, კონკრეტულად კი მისი ნოველათა ციკლის, სახელწოდებით **“Nine Stories”** („ცხრა მოთხრობა“) პირველი სამი ნაწარმოების საფუძველზე, როგორიცაა ეგზისტენცია და ნომინაცია, უნდა გულისხმობდეს, პირველ რიგში, სელინჯერისეული შემოქმედების აღქმას ერთი მხრივ **მოდერნისტული ნოველის** თეორიული გააზრების გზით, მეორეს მხრივ კი იმას, რომ თავად ეს გააზრება განხორციელდეს ინტერდისციპლინარულ და ლინგვისტურად ცენტრირებულ მეთოდოლოგიაზე დაყრდნობით. რაც შეეხება მეთოდოლოგიის ლინგვისტურად ცენტრირებულობას: იგი გულისხმობს ტექსტის თანამედროვე ლინგვისტური თეორიის გათვალისწინებას და ტექსტის ცენტრალურ კატეგორიაზე ანუ **კოჰეზიურობის** კატეგორიაზე დაყრდნობას. და რაკი სელინჯერისეული „მცირე პროზა“ წარმოადგენს ნოველათა ციკლს, ამ შემთხვევაში უნდა დავეყრდნოთ არა მხოლოდ **კოჰეზიურობის**, არამედ **მეტაკოჰეზიურობის** კატეგორიასაც. იქიდან გამომდინარე კი, რომ ნებისმიერი ციკლი გულისხმობს ციკლში შემავალ ნაწარმოებთა გარკვეულ თემატურ ერთიანობას, ლინგვისტურად ამგვარი თემატური ერთიანობა უნდა გამოიხატებოდეს ტერმინით **„მეტათემა“**: **მეტათემატურობას** კი უნდა შეესაბამებოდეს **მეტაკოჰეზიურობა**;

2. იქიდან გამომდინარე, რომ მოდერნისტული მხატვრული დისკურსი ხასიათდება ე.წ. **„აისბერგის პრინციპზე“** დაყრდნობით, ხოლო ხსენებული პრინციპი კი გულისხმობს ტექსტის **სიდრმისეულ**, ე.ი. **ქვეტექსტურ შინაარსს**, ეს სიდრმისეული შინაარსი ასევე სიდრმისეულად უნდა უკავშირდებოდეს მოდერნისტულ ეპოქას, და, შესაბამისად, ეპოქის იმ არსს, რომელიც გამოხატულია ტერმინით **„მოდერნიზმი“**;

3. სელინჯერისეული ნოველის სიდრმისეული, ანუ **ქვეტექსტური შინაარსის** კვლევისას უნდა დავეყრდნოთ თანამედროვე **„ეგზისტენციალური ანალიზის“** დამფუძნებლის **ვიქტორ ფრანკლის** იმ თეორიას, რომლის მიხედვით *„ყოველი ეპოქა შობს ნევროზის განსაკუთრებულ სახეს და, შესაბამისად, იმის აუცილებლობას, რომ არსებობდეს ამ ნევროზის მკურნალობის, ანუ ფსიქოთერაპიის მეთოდი“* (Виктор Эмиль Франкль 2009: 7). უნდა ვიგულისხმოთ, რომ არსებობს **შინაარსობრივი თანხვედრა** ფრანკლის მიერ ხსენებულ

ნევროზსა და იმ ქვეტექსტურ სიუჟეტს შორის, რომელიც ერთის მხრივ იგულისხმება „აისბერგის პრინციპით“, მეორეს მხრივ კი ზოგადად ნოველისთვის დამახასიათებელი პუნქტით;

4. სელინჯერისეული ნოველის ლიტერატურათმცოდნეობით და ლინგვისტურ ასპექტთა ისეთი ურთიერთკავშირის დროს, როცა ამგვარი დაკავშირებისას „შუამავლურ“ როლს ასრულებს კულტუროლოგია, გასაანალიზებელი ტექსტის ენობრივ ასპექტს გამოვხატავთ ტერმინ-კონცეპტით „ნომინაცია“, ხოლო სიღრმისეულ-ქვეტექსტურ შინაარსს – ტერმინ-კონცეპტით „ეგზისტენცია“. ნომინაციური ასპექტის კვლევისას ვეყრდნობით ამ ფენომენის იმ გააზრებას, რომელიც იგულისხმება **სიმბოლური ნომინაციით**, ხოლო ეგზისტენციალური ასპექტის კვლევისას ვეყრდნობით ერთის მხრივ **ეგზისტენციის** თანამედროვე **ზოგად ფილოსოფიურ ხედვას**, მეორეს მხრივ კი **გ. ფრანკლის** მიერ აგებულ **ეგზისტენციალურ ანალიზს**: თუ ეგზისტენცია ზოგადად გულისხმობს პიროვნული არსებობის სიღრმეს, ფრანკლისეული ანალიზი ახორციელებს ხსენებული სიღრმის ინტერპრეტაციას მოდერნისტული ეპოქის ფარგლებში;

5. იქიდან გამომდინარე, რომ „აისბერგის პრინციპი“ ზოგადად უნდა გულისხმობდეს მოდერნისტული ნოველის ნომინაციურ და ეგზისტენციალურ ასპექტთა ურთიერთმიმართების პრობლემას, ცხადი ხდება ჩვენი კვლევის ძირითადი ორიენტაცია: უნდა დავადგინოთ **ნომინაციისა და ეგზისტენციის** ურთიერთმიმართების ის პრინციპული **სიახლე**, რომელთანაც გვაქვს საქმე სელინჯერისეულ ნოველაში;

6. ზემოთხსენებული პრინციპული სიახლე გაგებული უნდა იქნას შემდეგნაირად: თუ მოდერნიზმისთვის დამახასიათებელი იყო ადამიანში როგორც პიროვნებაში მისი სიღრმისეული ეგზისტენციალური საფუძვლების ძებნა, სელინჯერმა მოდერნისტული ნოველის სიღრმისეულ შინაარსში მთელი სისრულით და მთელი სისავსით შემოიტანა **ტრაგიზმის** როგორც ადამიანის ეგზისტენციალური ხედვის პრინციპი. სხვანაირად რომ ვთქვათ: **სელინჯერთან** საქმე გვაქვს მხატვრულობის ორი მოდუსის – „აისბერგის პრინციპისა“ და **ტრაგიზმის** – სინთეზთან.

თავი II

„სიმბოლური ნომინაციისა და ქვეტექსტური სემანტიკის ურთიერთმიმართება ჯ.დ. სელინჯერის ნოველაში „A Perfect Day for Bananafish“

§1. „სელინჯერისეული ტრაგიზმი“ როგორც ჩვენი ინტერდისციპლინარული კვლევის კულტუროლოგიური ასპექტი და მისი კავშირი სელინჯერისეულ ქვეტექსტთან

იმისათვის, რომ ვილაპარაკოთ *სელინჯერისეულ ტრაგიზმზე* და, რაც მთავარია, გამოვიყენოთ ეს ცნება სელინჯერისეული ნოველის ისეთი ლინგვოკულტუროლოგიური ანალიზისთვის, რომლის ფარგლებში განხორციელდება ნომინაციისა და ეგზისტენციის ფენომენთა სინთეზი, აუცილებლად მიგვაჩნია, პირველ რიგში, დავსვათ შემდეგი კითხვა: როგორ უნდა იქნას დანახული შინაგანი კავშირი ისეთ ორ ცნებას შორის, როგორიცაა ერთის მხრივ ეგზისტენციალური ფრუსტრაცია, მეორეს მხრივ კი ტრაგიზმის ცნება? მაგრამ სანამ შევეცდებოდეთ ამ კითხვაზე პასუხის გაცემას, საჭიროდ მიგვაჩნია თვით ამ კითხვის ამგვარად დასმის შინაგანი ლოგიკის განმარტება. ამ განმარტებას კი, ჩვენი აზრით, უნდა ჰქონდეს შემდეგი ეტაპობრივი სტრუქტურა: ა) უპირველეს ყოვლისა, უნდა განვმარტოთ თავად სიტყვათშეხამება **„სელინჯერისეული ტრაგიზმი“** იმ თვალსაზრისით, რომ ამ განმარტების ფარგლებში ერთმანეთს დაუკავშირდეს ერთის მხრივ სელინჯერისეული ნოველის მოდერნისტული არსი, მეორეს მხრივ კი ის ანალიტიკური როლი, რომელიც ხსნებულმა ცნება-სიტყვათშეხამებამ უნდა შეასრულოს ჩვენი კვლევის ფარგლებში; ბ) იქიდან გამომდინარე კი, რომ ჩვენ თავიდანვე დაუკავშირეთ ჩვენი კვლევა ისეთი თანამედროვე მოაზროვნის სახელს, როგორიცაა **ვიქტორ ფრანკლი**, აუცილებელია, ჩვენი აზრით, გააზრებული იქნას შესაძლო შინაგანი კავშირი ისეთ სიტყვათშეხამებითად გამოხატულ ცნებას შორის, როგორიცაა **„ეგზისტენციალური ფრუსტრაციის“ ფრანკლისეული ცნება** და **„სელინჯერისეული ტრაგიზმის“** ის ცნება, რომლის საშუალებითაც გვხვრს – როგორც ზემოთ უკვე ითქვა – დავინახოთ სელინჯერისეული ქვეტექსტის შინაგანი კავშირი მოდერნისტული მხატვრული

კულტურის შინაგან დინამიკასთან; გ) და, იმის შემდეგ, როცა უკვე განხორციელებული იქნება „სელინჯერისეული ტრაგიზმით” ნაგულისხმევი ხსენებული ორი შინაარსობრივი მომენტი, შესაძლებელი და აუცილებელიც გახდება იმის გარკვევა, თუ რას იძლევა კვლევითი თვალსაზრისით „სელინჯერისეული ტრაგიზმის” ცნება ისეთ ლინგვოკულტუროლოგიურ კონტექსტში, რომელიც ინტერდისციპლინარულად უკავშირებს ერთმანეთს ნომინაციისა და ეგზისტენციის ფენომენებს.

ნათქვამის შესაბამისად გავცეთ პასუხი ზემოთდასმულ იმ სამ კითხვას, რომლებიც, საბოლოო ანგარიშში, უკავშირდებიან „სელინჯერისეული ტრაგიზმის” ჩვენს მიერ შემოტანილ ცნება-კონცეპტს.

1) სიტყვათშესამებითად გამოხატული ისეთი ცნება, როგორიცაა „სელინჯერისეული ტრაგიზმი”, წარმოადგენს ჩვენი კვლევისთვის აუცილებელ კონცეპტუალურ ჰიპოთეზას - კონცეპტუალურს იმიტომ, რომ მან უნდა დაგვანახოს შინაგანი კავშირი ისეთ ორ ფენომენს შორის, როგორიცაა ერთის მხრივ მოდერნისტული დისკურსი ამ ტერმინის ფართო და მასშტაბური გაგებით, მეორეს მხრივ კი სელინჯერისეული ნოველისტიკა (უნდა ვიგულისხმოთ: რაც არ უნდა მნიშვნელოვანი იყოს ამ ნოველისტიკის მნიშვნელობა მოდერნიზმის როგორც მხატვრულ-ესთეტიკური პარადიგმის ფარგლებში, მისი (ანუ სელინჯერისეული ნოველისტიკის) ეს მნიშვნელობა მაინც უნდა მიუთითებდეს მის გარკვეულ ადგილზე მოცემული მიმდინარეობის (ანუ მოდერნიზმის) ფარგლებში). მაგრამ, ჩვენს მიერ ზემოთგამოყენებული ტერმინი, ანუ „კონცეპტუალური ჰიპოთეზა”, გულისხმობდა შემდეგსაც: როცა ვლაპარაკობთ სელინჯერისეულ ტრაგიზმზე და, შესაბამისად, ამით ვუკავშირებთ ერთმანეთს ერთის მხრივ მთელ მოდერნისტულ მხატვრულ-ესთეტიკურ პარადიგმას და სელინჯერისეულ ქვეტექსტს, ამით ვახდენთ ჩვენი კვლევისთვის ფუძემდებელი ჰიპოთეზის ფორმულირებას, ე.ი. მიგვაჩნია: ნომინაციისა და ეგზისტენციის როგორც ფენომენტა და ცნებათა ის ურთიერთდაკავშირება, რომელიც უნდა ნიშნავდეს კვლევის ინტერდისციპლინარული მეთოდოლოგიის განხორციელებას, ვერ შედგება ამგვარი კონცეპტუალური ჰიპოთეზის გარეშე.

როგორც მოცემული პარაგრაფის დასაწყისშივე ითქვა, აუცილებლად მიგვაჩნია სელინჯერისეული ტრაგიზმის დაკავშირება ვიქტორ ფრანკლისთვის ისეთ მნიშვნელოვან ცნებასთან, როგორიცაა ეგზისტენციალური ფრუსტრაციის ცნება; ხოლო ჩვენი კვლევის კულტუროლოგიურ ასპექტს, როგორც შესავალში

აღვნიშნეთ, ვუკავშირებთ სწორედ ამ მოაზროვნის მიერ დაფუძნებულ **ეგზისტენციალურ ანალიზს**. მაგრამ, ამავე დროს, მიგვაჩნია შემდეგიც: იმისათვის, რომ მოლიანად და ადეკვატურად გავიაზროთ მოდერნისტული მხატვრული კულტურის სელინჯერისეული ეტაპი, აუცილებელია ხსენებული ეტაპი აღვიქვათ ისეთი ფართო სულიერ-კულტურული ცნების ფონზე, როგორიცაა **ტრაგიზმის** ცნება (როგორც ქვემოთ, ანუ ნოველა “A Perfect Day for Bananafish”-ის უფრო სრული ლინგვოკულტუროლოგიური ანალიზის შემდეგად ვნახავთ, მხოლოდ ტრაგიზმის ცნებას ძალუძს ისეთი ორი ფენომენის ადეკვატურად ურთიერთდაკავშირება, როგორიცაა ნომინაცია და ეგზისტენცია). შესაბამისად კი, ვფიქრობთ, ჩვენთვის ამოსავალი მნიშვნელობა უნდა ჰქონდეს ტრაგიზმის (თუ ტრაგიკულის) შემდეგნაირ ზოგად განსაზღვრას: *„ტრაგიკულობა (ანუ ტრაგიზმი – მნ.) წარმოადგენს ისეთ ფილოსოფიურ-ესთეტიკურ კატეგორიას, რომელიც ასახავს ცხოვრების იმ დამღუპველ და აუტანელ ასპექტებს, სინამდვილის იმ გადაულახავ წინააღმდეგობებს, რომლებიც ხელოვნებაში წარმოგვიდგებიან გადაულახავი კონფლიქტის სახით”* (ლიუბიმოვა 2010: 85). რა თქმა უნდა, ტრაგიზმის ამ ზოგადმა გაგებამ ისეთი ევოლუციაც განიცადა საუკუნეების განმავლობაში, რომელსაც ბოლომდე ვერ მივყევით ვერც მოცემული თავის და ვერც მოცემული პარაგრაფის ფარგლებში, თუმცა მნიშვნელოვნად მიგვაჩნია შემდეგი გარემოება: *„მეოცე საუკუნეში ტრაგიკულობა გაგებულია როგორც ადამიანის არსებობის ეგზისტენციალური დახასიათება”* (იქვე). ვფიქრობთ, კვლევის ამ ეტაპზე ხაზი გავუსვით იმ გარემოებას, რომელიც, ჩვენის აზრით, ლაკონურად, მაგრამ ადეკვატურად გამოხატავს ტრაგიზმის არსს: თანამედროვე ეპოქაში ტრაგიზმის გაგება შეუძლებელი ხდება ეგზისტენციის ცნებაზე დარდნობის გარეშე;

2) მაგრამ, რა თქმა უნდა, აუცილებელია – და ამას მოითხოვს თავად ჩვენს მიერ უკვე ზემოთფორმულირებული კონცეპტუალური ჰიპოთეზა – დავამყაროთ კავშირი ისეთ ორ ცნებას შორის, როგორიცაა ერთის მხრივ **ტრაგიზმის** ზემოთგანხილული ზოგადი ცნება, მეორეს მხრივ კი **ეგზისტენციალური ფრუსტრაციის ფრანკლისეული ცნება**. და რატომ უნდა ვიფიქროთ, რომ მართლაც აუცილებელია ამ ორ ცნებას შორის ამგვარი კავშირის დამყარება? ამ კითხვაზე საბოლოო პასუხი გვექნება, ალბათ, მაშინ, როცა მეტნაკლებად დასრულებული გვექნება სელინჯერის იმ ნოველის ინტერდისციპლინარული ანალიზი, რომლითაც იწყება მისი ნოველათა ციკლი **„ცხრა მოთხრობა”** (“Nine

Stories” by J.D. Salinger, A Bantam Book/published by arrangement with Little, Brown, and Copmany, Inc., 1976). იმისათვის კი, რომ შევასრულოთ ზემოთხსენებული ამოცანა (ანუ დავამყაროთ შინაარსობრივი კავშირი ტრაგიზმსა და ეგზისტენციალურ ფრუსტრაციას შორის), საჭიროდ მიგვაჩნია ფრანკლისეული ეგზისტენციალური ფრუსტრაციის როგორც კონცეპტის შემდეგი შინაარსობრივი მომენტების გამოყოფა:

1) პირველ რიგში, რა თქმა უნდა, უნდა მივუთითოთ ფრანკლისეული ეგზისტენციალური ფრუსტრაციის ფუძემდებლურ კავშირზე ისეთ ფენომენთან, როგორიცაა *სწრაფვა საზრისისაკენ*. როგორც ფრანკლი ამბობს, „ჩვენს დროში ბევრი ადამიანის სწრაფვა საზრისისაკენ ვერ აღწევს თავის მიზანს, ეს კი იმას ნიშნავს, რომ ადამიანები იტანჯებიან თავისი არსებობის უაზრობის განცდისაგან, ანუ იმ განცდისაგან, რომელსაც უნდა ეუწოდოთ „ეგზისტენციალური ფრუსტრაცია“ (ფრანკლი 2009: 67);

2) მნიშვნელოვანია ისიც, რომ ფრანკლთან ეგზისტენციალური ფრუსტრაციის ცნება უკავშირდება ისეთ ცნებას, როგორიცაა ეგზისტენციალური ვაკუუმი: „როცა ადამიანი იტანჯება ეგზისტენციალური ფრუსტრაციისაგან, მან აღარ იცის ის, თუ რითი შეავსოს ეს ეგზისტენციალური ვაკუუმი“ (ანუ ეგზისტენციალური სიცარილე – მ.ნ.) (იქვე);

3) და, როგორც ფრანკლს მიაჩნია, „უფრო ხშირად „ეგზისტენციალური ფრუსტრაცია“ ფარულ, ანუ ლატენტურ ფორმას იძენს“ (იქვე);

4) ფრანკლისავე სიტყვით, „ეგზისტენციალურ ფრუსტრაციაში მყოფი ადამიანი განიცდის სიცარიელის შიშს, ანუ *“horror vacui”*-ს, და ამ შიშს იგი განიცდის არა მხოლოდ ფიზიკურ, არამედ, ასევე, ფსიქოლოგიურ დონეზე“ (ფრანკლი 2009: 70). ამ თვალსაზრისით, ჩვენის აზრით, მნიშვნელოვანია ზემოთხსენებული ეგზისტენციალური ფრუსტრაციის შემდეგი ფრანკლისეული განმარტება: „ეგზისტენციალურ ფრუსტრაციას, ანუ სხვანაირად რომ ვთქვათ, საზრისისაკენ აუსრულებელ სწრაფვას არაფერი აქვს საერთო ავადმყოფობასთან, რადგან საზრისისაკენ სწრაფვა წარმოადგენს ადამიანის ბუნებრივ სურვილს შეიტანოს საზრისი თავის არსებობაში. ამიტომაცაა, რომ ამ სწრაფვის სტიმულირება მედიკამენტების საშუალებით შეუძლებელია“ (ფრანკლი 2009: 71).

3) რაც შეეხება მესამე პრობლემას, ანუ სელინჯერისეული ტრაგიზმის არსს ლინგოკუტუროლოგიურ კონტექსტში, მას უფრო დიდი ადგილი დაეთმობა ჩვენი კვლევის მომდევნო თავში.

§2. „სელინჯერისეული ტრაგიზმი” როგორც კონცეპტუალური ჰიპოთეზა და ნოველის სიუჟეტურ-პერსონაჟული სტრუქტურა

წინა პარაგრაფში ჩვენ ერთის მხრივ ეგზისტენციალური ფრუსტრაციის, მეორეს მხრივ კი ტრაგიზმის (თუ ტრაგიკულის) ზოგად იდეაზე დაფუძნებით განვახორციელეთ ჩვენი კვლევითი კონცეპტუალური ჰიპოთეზის შემდეგი ფორმულირება: **სელინჯერისეულ ნოველაში საქმე გვაქვს ტრაგიზმის სრულიად ახალ, ანუ მოდერნისტულად აღქმულ და გამოხატულ ფენომენთან.** მაგრამ, თუ ასეთია სელინჯერისეულ ნოველასთან დაკავშირებული ჩვენი კვლევითი ჰიპოთეზა, მაშინ აუცილებლად უნდა მივიჩნიოთ ამ ჰიპოთეზის დაკავშირება არა მხოლოდ მოდერნიზმთან, არამედ იმ ეპიკური ჟანრის პოეტიკასთანაც, რომლის ფარგლებში უნდა ხდებოდეს ფრუსტრაციის ტრაგიზმად ტრანსფორმირება. იქიდან გამომდინარე, რომ ჩვენ უკვე გვქონდა მსჯელობა ერთის მხრივ ნოველის ზოგად პოეტიკაზე, მეორეს მხრივ კი ამ პოეტიკის პრობლემურ კავშირზე „აისბერგის პრინციპთან”, საჭირო ხდება შემდეგი: თუ წინა პარაგრაფში განვითარებული მსჯელობით მოხდა სელინჯერისეული ტრაგიზმის კულტუროლოგიური – და, რა თქმა უნდა, პრობლემური – აღქმა, ასევე აუცილებელია იგივე ფენომენი (ანუ სელინჯერისეული ტრაგიზმი) დაუკავშირდეს ნოველის როგორც ეპიკური გვარის ერთ-ერთი ჟანრის პოეტიკას. რა თქმა უნდა, ძალიან ზოგადი თვალსაზრისით, ჩვენ უკვე დაგუკავშირეთ ერთმანეთს ხსენებული პოეტიკა მოდერნისტულ „აისბერგის პრინციპს”, მაგრამ კვლევის ამ ეტაპზე, როცა უკვე ფორმულირებული გვაქვს სელინჯერისეული ტრაგიზმის ჰიპოთეზა, აუცილებელი ხდება ნოველისეული პოეტიკის გახსენება მისი როგორც სიუჟეტური, ისე პერსონაჟული სტრუქტურის თვალსაზრისით. შესაბამისად კი **სელინჯერისეული ტრაგიზმის ჩვენეული ჰიპოთეზას ეუკავშირებთ ნოველის ჯერ სიუჟეტურ, შემდეგ კი პერსონაჟულ სტრუქტურას.** ვფიქრობთ, გამოიყოფა ამგვარი დაკავშირების შემდეგი მომენტები:

ა) პირველ რიგში, საჭიროა გავისხენოთ ნებისმიერი ეპიკური ნაწარმოებისთვის დამახასიათებელი ის მნიშვნელოვანი **განსხვავება**, რომელიც არსებობს **სიუჟეტის კონცენტრულ და ქრონიკალურ ტიპებს** შორის. კვლევის წინა ეტაპზე აუცილებლად და საკმარისადაც ჩავთვალოთ იმის ხსენება, თუ როგორ შეიძლება უკავშირდებოდეს სიუჟეტის ხსენებული ტიპოლოგია ჩვენი კვლევის ობიექტს. მაგრამ, ამჟამად, როცა ვლაპარაკობთ – თუნდაც ჯერ კიდევ პიპოთეტურად – სელინჯერისეულ ტრაგიზმზე, აუცილებელი ხდება იმის მეტნაკლები სიზუსტით განსაზღვრაც, თუ რომელი ტიპის სიუჟეტთან – კონცენტრულ თუ ქრონიკალურ სიუჟეტთან გვაქვს საქმე სელინჯერთან. ვფიქრობთ, ამ კითხვას (ანუ სელინჯერისეული ნოველის სიუჟეტურ ხედვასთან დაკავშირებულ ხედვას) **ორი ურთიერთდაკავშირებული ასპექტი** აქვს: პირველი ასპექტის აღქმა და განსაზღვრა, ჩვენი აზრით, შედარებით ადვილია: თუ საქმე გვაქვს ტრაგიზმთან, მაშინ ასევე საქმე უნდა გვქონდეს ტრაგიკულ გმირთან დაკავშირებულ კონცენტრულ სიუჟეტთან, რადგან შეუძლებელია არ დაუკავშიროთ ერთმანეთს გმირი და სიუჟეტი: სიუჟეტი აუცილებლად უნდა იყოს კონცენტრირებული ამ გმირზე. ეს, რა თქმა უნდა, ასეა და სელინჯერისეული ნოველის ნებისმიერი სიუჟეტური ანალიზი ალბათ დაგვანახებს სიუჟეტის ამგვარ კონცენტრულ ტიპს. მაგრამ, ჩვენი აზრით, არ უნდა დაგვავიწყდეს სელინჯერისეული ნოველის ორგანული კავშირი ზოგადად მოდერნიზმთან და, რაც მთავარია, მოდერნისტული საზოგადოების ფრანკლისეულ ხედვასთან – პირველ რიგში კი ეგზისტენციალურ ფრუსტრაციასთან შინაგან კავშირში მყოფ ისეთ ფენომენთან, როგორიცაა „ეგზისტენციალური ვაკუუმი” და „სიცარიელის შიში” (horror vacui). ამიტომ აუცილებლად მიგვაჩნია ერთმანეთს დაუკავშიროთ ორი შემდეგი ფენომენი – ერთის მხრივ ტექსტისა და ქვეტექსტის ის მკვეთრი განსხვავება, რომელიც ასე დამახასიათებელია მოდერნისტული მხატვრული კულტურისთვის და, მეორეს მხრივ, ის მკვეთრად გამოხატული განსხვავება, რომელიც არსებობს მოდერნისტული (განსაკუთრებით კი – სელინჯერისეული) ნოველის პერსონაჟთა შორის: ის საკმაოდ ცნობილი განსხვავება, რომლის მიხედვითაც ნებისმიერ ეპიკურ ნაწარმოებში არსებობს ე.წ. „ძირითადი” და „მეორეხარისხოვანი” პერსონაჟები, ამ ტიპის ნოველაში განსაკუთრებულ ელფერს იძენს: მთავარი, ანუ ტრაგიკული პერსონაჟის სიუჟეტი უკავშირდება ძირითადად ქვეტექსტს, სხვა, ე.წ. მეორეხარისხოვანი პერსონაჟების სიუჟეტი

კი მეტნაკლები რელიეფურობით გამოხატულია ტექსტში. მაგრამ ასევე რელიეფურად გამოიხატება შემდეგიც: მთავარი, ანუ ტრაგიკული პერსონაჟის ბედი (სახელდობრ, ნოველის “A Perfect Day for Bananafish” ფინალში გამოხატული ბედი) პირდაპირ და უშუალოდ უკავშირდება მის ადამიანურ, შესაბამისად კი – პერსონაჟულ გარემოცვას. ეს კი, ჩვენის აზრით, იმას უნდა ნიშნავდეს, რომ მოდერნისტული ნაწარმოებისთვის სიუჟეტური თვალსაზრისით მნიშვნელოვანია არა მხოლოდ ტრაგიკული გმირი, არამედ მისი გარემოცვა; ტრაგიკული გმირი გამოირჩევა საზრისის (მისი ქონის ან არქონის) მკვეთრი შეგრძნებით, გარემოცვა კი, პირიქით, ამ შეგრძნების უქონლობით. ეს კი, ალბათ, იმას უნდა ნიშნავდეს, რომ ტრაგიკული გმირის ბედ-იღბალთან ერთად ნაწარმოების თემას წარმოადგენს მისი გარემოცვის ბედ-იღბალიც: საზრისისკენ სწრაფვას უპირისპირდება ამ საზრისის მიმართ სრული ინდიფერენტულობა.

იქიდან გამომდინარე კი რომ სელინჯერისეული ნოველის როგორც სიუჟეტური, ისე პერსონაჟული სტრუქტურა დაეუკავშირეთ ტექსტისა და ქვეტექსტის კონცეპტუალურ წყვილს, ასევე საჭირო და აუცილებელიც კი ხდება ამ ორი ცნების – ანუ ტექსტისა და ქვეტექსტის – ურთიერთმიმართების ისეთი განმარტება, რომელსაც თავისი ლოგიკური საყრდენი ექნება ერთდროულად ჩვენი კვლევის სამივე განზომილებაში – ა) ლიტერატურათმცოდნეობაში, იმის გათვალისწინებით, რომ ჩვენს მიერ განსახილველი ტექსტობრივი რეალობა წარმოადგენს მხატვრულ, უფრო კონკრეტულად კი, ერთ-ერთი ეპიკური ჟანრის ტექსტს; ბ) კულტუროლოგიაში – უფრო კონკრეტულად კი – მოდერნისტული კულტურის იმ კონცეფციაში, რომელიც, ჩვენი ჰიპოთეზის თანახმად, უკავშირდება ფრანკლისეულ ეგზისტენციალურ ანალიზს, და, გ) რა თქმა უნდა, მთელი ჩვენი კვლევისთვის გადამწყვეტი მნიშვნელობა უნდა მიეცეს ტექსტისა და ქვეტექსტის ურთიერთმიმართების ლინგვოკულტუროლოგიურ აღქმას. მაგრამ როცა ვლაპარაკობთ ტექსტისა და ქვეტექსტის ურთიერთმიმართების ლინგვოკულტუროლოგიურ ხედვაზე, არ უნდა დაგვავიწყდეს მთავარი: ჩვენი საკვლევი ობიექტის კვლევასთან დაკავშირებული მთელი კონტექსტის გათვალისწინებით, ტექსტისა და ქვეტექსტის ურთიერთმიმართება უნდა აღვიქვათ ისეთ ორ კონცეპტუალურ წყვილზე დაყრდნობით, როგორიცაა ნომინაციისა და ეგზისტენციის წყვილი: უშუალოდ ტექსტისა და ქვეტექსტის ურთიერთმიმართებას „თავის თავზე უნდა იღებდეს“ სელინჯერისეული ნოველის ნომინაციური კონტექსტი, ეგზისტენციალური კონტექსტი კი

წარმოდგენილი უნდა იქნას იმ შინაარსობრივ სტრუქტურად, რომლის გამოხატვასაც „ემსახურება“ ნომინაციური კონტექსტი.

ზემოთ საჭიროდ მივიჩნიეთ ორი ფენომენის – ტექსტისა და ქვეტექსტის – ისეთი ურთიერთდაკავშირება, რომელიც, ამავე დროს, დაემთხვეოდა ასევე ორი ფენომენის – ნომინაციისა და ეგზისტენციის ურთიერთმიმართებას. მაგრამ, ამავე დროს, გასათვალისწინებელია ჩვენს მიერ გამოყენებული ინტერდისციპლინარული მეთოდოლოგიის მთავარი პრინციპი: რა მნიშვნელობაც არ უნდა ჰქონდეს განსხვავებულ დისციპლინათა მონაცემების **სინთეზს**, მონაცემთა სინთეზირებისას ნათლად უნდა იყოს წარმოდგენილი თავად ეს მონაცემები (მოცემულ შემთხვევაში კი ლიტერატურათმცოდნეობის, კულტუროლოგიისა და ლინგვისტიკის მონაცემები). იქიდან გამომდინარე კი, რომ კვლევის ამ ეტაპზე ჩვენს უმთავრეს ინტერესს წარმოადგენს ტექსტისა და ქვეტექსტის ურთიერთმიმართება, ზემოთფორმულირებული სქემის მიხედვით ჯერ თუნდაც ზოგადი სახით უნდა გავცეთ პასუხი კითხვაზე: რა მნიშვნელობით იხმარება ტერმინი **„ქვეტექსტი“** თანამედროვე ფილოლოგიურ აზროვნებაში, ძირითადად კი, რა თქმა უნდა, ლიტერატურათმცოდნეობაში? იმის გათვალისწინებით, რომ საბოლოო ანგარიშში სწორედ ტექსტისა და ქვეტექსტის ურთიერთმიმართება წარმოადგენს მთელი ჩვენი კვლევის არსებით მიზანს, ზემოთდასმულ კითხვაზე პასუხის გაცემის მიზნით მოვიტანთ ისეთ **სამ ციტატას** შესაბამისი მეცნიერული ლიტერატურიდან, რომლებიც – თუ მათ ერთობლიობაში განვიხილავთ – ჩვენის აზრით, არა მარტო იძლევიან ხსენებული ფენომენის ამოსავალ დეფინიციას, არამედ ეტაპობრივად აკონკრეტებენ კიდევ მას.

ციტატათა ხსენებული ტრიადიდან **პირველი** ეკუთვნის **მ. კოჟინას**, რომელიც ამბობს: *„ქვეტექსტი არის სწორედ ის ნამდვილი (ავტორისეული, სიღრმისეული) საზრისი გამონათქვამისა (ტექსტისა), რომელიც მთლიანად შეიძლება არ იყოს გამოხატული ტექსტის ქსოვილში, მაგრამ რომელსაც იგი ატარებს თავის თავში და რომლის გახსნაც შესაძლებელი იქნება თუ მივმართავთ მის კონკრეტულ ანალიზს, მთლიანი ურთიერთობის სიტუაციურ და სტრუქტურულ ანალიზს“* (კოჟინა 2004: 10).

შემდეგი **ორი ციტატა**, ჩვენის აზრით, აკონკრეტებს ზემოთმოტანილ ციტატას შემდეგი მიმართულებით: ისინი მიგვანიშნებენ იმაზე, თუ რაში უნდა მდგომარეობდეს პირველ ციტატაში ნახსენები „კონკრეტული ანალიზი“. ამ

ციტატებში ქვეტექსტი განიხილება როგორც ტექსტის სემანტიკური სტრუქტურის ის ასპექტი, რომელიც გამიზნულია ინტელექტუალური აღქმისათვის. **გ. ა. ზევეინცევის** აზრით, „ქვეტექსტი იძენს სპეციფიკურ ორფენოვან სტრუქტურას და ეს ორფენოვნება მდგომარეობს შემდეგში: იმ უშუალოდ აღქმულ ინფორმაციას, რომელსაც უშუალოდ აღქმული ობიექტი შეიცავს, ემატება სხვაგვარი სახის ინფორმაცია, რომლის წყაროა მოცემული ობიექტის მოდელი” (ზევეინცევი 1980: 21).

მესამე ციტატა, რომელიც **ი. გალპერინს** ეკუთვნის, ქვეტექსტს განსაზღვრავს როგორც „დამატებით ინფორმაციას, რომელიც იბადება მეითხველის მიერ ღინეარულ და ზელინეარულ ინფორმაციათა შერწყმის შედეგად” (გალპერინი 1981: 39).

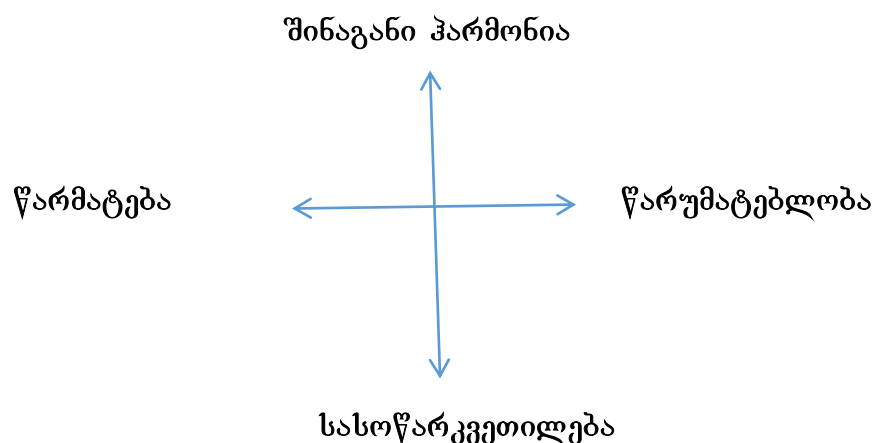
ვფიქრობთ, ტექსტისა და ქვეტექსტის ურთიერთმიმართებათა ამგვარი – ანუ ჯერ-ჯერობით თუნდაც მხოლოდ ლიტერატურათმცოდნეობითი განმარტების შემდეგ, საჭირო ხდება შევუდგეთ იმის დადგენის მცდელობას, თუ როგორ ხდება ამ ორი ფენომენის ურთიერთდაკავშირება სელინჯერის ნოველაში “A Pefect Day for Bananafish”, ანუ იმ ნოველაში, რომლითაც იხსენება ნოველათა მთელი ეს ციკლი.

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ტექსტისა და ქვეტექსტის ურთიერთდაკავშირების მიზნით მოგვიხდება განსხავავებულ დისციპლინათა მონაცემების მთელი სისრულით ურთიერთდაკავშირება, მაგრამ იმ შემთხვევაში, როცა ვლაპარაკობთ (ჩვენი კონცეპტუალური ჰიპოთეზის გათვალისწინებით) სელინჯერისეულ ტრაგიზმზე, საჭიროდ მივიჩნევთ, პირველ რიგში, იმ ურთიერთმიმართების გააზრებას, რომელიც, ჩვენის აზრით, უნდა არსებობდეს ეგზისტენციის ფენომენთან დაკავშირებულ ისეთ ორ ცნებას შორის, როგორიცაა ერთის მხრის ეგზისტენციალური ფრუსტრაციის და მეორეს მხრივ ეგზისტენციალური ტრაგიზმის ცნება. მიგვაჩნია, რომ ამგვარი ამოცანის დასმის გარეშე შეუძლებელი იქნება არა მხოლოდ სელინჯერისეული პროზის ჭეშმარიტი არსის წვდომა, არამედ იმის დანახვაც, თუ რა სიღრმისეული ექტორით ხასიათდებოდა ჩვენს მიერ უკვე ხსენებული „აისბერგის პრინციპი” მე-20 საუკუნოვანი მოდერნისტული მხატვრული აზროვნების ფარგლებში: ზემოთფორმულირებული ჰიპოთეზის თანახმად, ეს ექტორი გულისხმობდა სწორედ იმას, რასაც უნდა გულისხმობდეს ფრუსტრაციისა და ტრაგიზმის სიღრმისეული ურთიერთმიმართება: ეს **ექტორი გულისხმობს**

ეგზისტენციალური ფრუსტრაციის ეგზისტენციალურ ტრაგიზმად ტრანსფორმირებას. ვფიქრობთ, სწორედ ხსენებული ტრანსფორმაცია (ანუ ფრუსტრაციის ტრაგიზმში გადასვლა) წარმოადგენს ისეთ სელინჯერისეულ-ქვეტექსტურ შინაარსს, როგორიცაა “A Perfect Day for Bananafish” (როგორ აისახება ეს სიღრმისეულ-ქვეტექსტური შინაარსი სელინჯერისეულ ციკლში შემავალ სხვა ნოველებში? ეს ის კითხვაა, რომელზე პასუხის გაცემასაც შევეცდებით ჩვენი ნაშრომის შემდეგ თავში).

ზემოთ ჩვენ უკვე შევეხეთ ტრაგიზმის ტრადიციულ (შეიძლება ითქვას კლასიკურ) გაგებას და ეს გაგება ჩვენს კონცეპტუალურ ჰიპოთეზას დაუუკავშირეთ. მაგრამ, ამავე დროს, საგულისხმოდ მიგვაჩნია კვლავაც დაუბრუნდეთ სელინჯერისეული ნოველის სიუჟეტურ ასპექტს. როგორც უკვე ითქვა, ხსენებული ნოველის ტრაგიკული ხედვა უნდა გულისხმობდეს შემდეგს: მოცემულ ნოველაში საქმე უნდა გვქონდეს **კონცენტრულ სიუჟეტთან**: ტრაგიზმის კლასიკური გაგება გულისხმობს სწორედ ისეთ სიუჟეტს, რომელიც კონცენტრირებულია ტრაგიკულ გმირზე. მაგრამ, ამავე დროს, გვსურს – შეიძლება ჯერ-ჯერობით წინსწრებით – ხაზი გავუსვათ ჩვენი კონცეპტუალური ჰიპოთეზის შემდეგ ასპექტებსაც: რა თქმა უნდა, სელინჯერისეული სიუჟეტიც გულისხმობს დაღუპვისაკენ მიმავალ ტრაგიკულ გმირს, მაგრამ ისმის კითხვა იმის თაობაზე, არის თუ არა იგი მარტო ამ თვალსაზრისით. და სწორედ იმისათვის, რომ დასმულ კითხვაზე ჩვენი პასუხი ატარებდეს არა აბსტრაქტულ ხასიათს, არამედ ადეკვატურად შეესაბამებოდეს ხსენებული ნოველის შინაარსს, აუცილებელი ხდება იმის კონცეპტუალური გაგებით დაზუსტება, თუ როგორ უნდა იქნას წარმოდგენილი ეგზისტენციალური ფრუსტრაციის ეგზისტენციალურ ტრაგიზმად ტრანსფორმირება. ეს სწორედ ჩვენეული ანალიზის ის მომენტი, რომლის გარკვევის გარეშე ვერ შედგება კვლევის ნომინაციურ და ეგზისტენციალურ ასპექტთა ურთიერთდაკავშირება. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ დაუბრუნდეთ ეგზისტენციალური ფრუსტრაციის ფრანკლისეულ კონცეფციას იმის ბოლომდე დანახვის მიზნით, თუ როგორ არის გაგებული იგი ამ კონცეფციის ავტორთან. ამ მიზნით კვლავ მივმართავთ უკვე ზემოთციტირებულ ნაშრომს (Франкль Виктор Эмиль, *Страдания от Бессмысленности Жизни*, Сибирское университетское изд., 2009). მოცემულ ნაშრომში ხაზი უნდა გაესვას შემდეგ გარემოებას: ფრანკლი ცდილობს დაინახოს ეგზისტენციალური ფრუსტრაციის ფენომენი ზოგადად ადამიანური სინამდვილის მთელი რეალობის

გათვალისწინებით. ამასთან დაკავშირებით იგი წერს: „*homo sapiens*, ანუ გონიერი ადამიანი არსებობს *სამი იპოსტასით*: როგორც *homo faber*, ანუ როგორც რაღაცის *შემქმნელი*, ადამიანი რომელიც თავისი სიცოცხლის საზრისს *შრომაში* ხედავს; როგორც *homo amans*, ანუ როგორც მოსიყვარულე ადამიანი, რომელიც სიცოცხლის საზრისს *სიყვარულში* ხედავს და როგორც *homo patiens*, ანუ როგორც *ტანჯული ადამიანი*” (ფრანკლი 2009: 73). იქიდან გამომდინარე, რომ სელინჯერთან საქმე გვაქვს არა მხოლოდ ადამიანის ამ ბოლო ტიპთან – რაც თავისთავად ცხადია – არამედ ასევე მოდერნისტული სინამდვილით ნაგულისხმევ (თითქმის) მთელ ადამიანურ სინამდვილესთან, საჭიროდ მიგვაჩნია იმის გათვალისწინებაც, თუ როგორ ახდენს ფრანკლი ადამიანთა წარმოდგენილი ტიპოლოგიის მოდელირებას:



თავად ფრანკლი შემდეგნაირად განმარტავს ზემოთმოცემულ გრაფიკულ მოდელს: „*homo faber* აფასებს თავის ცხოვრებას პორიზონტალური შკალით, ხოლო *homo patiens* კი – ვერტიკალური შკალით. ასე რომ, შინაგანი პარმონიის კატეგორია უსწრებს წარმატების კატეგორიას. შეიძლება ითქვას, რომ *homo patiens*-ს შეუძლია მიაღწიოს შინაგან პარმონიას წარუმატებლობის შემთხვევაშიც. მისთვის წარუმატებლობა არ გამოირიცხავს შინაგან პარმონიას, წარმატება კი არ გამოირიცხავს სასოწარკვეთილებას” (იქვე).

ყოველივე ზემოთნათქვამის საფუძველზე შესაძლებლობა გვეძლევა მოვახდინოთ იმის ფორმულირება, თუ რასაც უნდა გულისხმობდეს სელინჯერისეული ტრაგიზმის გამომხატველი ჩვენი კონცეპტუალური პიპოთეზა. და, სწორედ ამგვარად, ჩვენს მიერ დასახულ ამოცანას დავუკავშიროთ

სელინჯერისეული ნოველის სიუჟეტის ჩვენეული აღქმა: არის თუ არა საკმარისი იმის თქმა, რასაც თითქოსდა თავისთავად გულისხმობს ტრაგიზმის (თუ ტრაგიკულის) კლასიკური (თუ ტრადიციული) გაგება? შეიძლება ითქვას, რომ ამ გაგების მიხედვით სელინჯერთან საქმე უნდა გვქონდეს კონცენტრულ სიუჟეტთან, რადგან ნოველის ფინალის მიხედვით სწორედ მისი სასოწარკვეთილებით და ამ სასოწარკვეთილების გამოხატვით, ანუ თვითმკვლელობით მთავრდება სელინჯერისეული თხრობა. მაგრამ, როგორც ზემოთ უკვე ვთქვით, შეუძლებელია ერთის მხრივ გავაიგივოთ სიმორის (განსახილველი ნოველის მთავარი პერსონაჟის) ეს სასოწარკვეთილება-დაღუპვა მხოლოდ იმასთან, რასაც ფრანკლი წარუმატებლობას უწოდებს, მეორეს მხრივ კი, შეიძლება ითქვას, რომ ჯერ კიდევ ღიად რჩება საკითხი იმის თაობაზე, თუ როგორ უნდა გავიგოთ ამ თვითმკვლელობის ჭეშმარიტი საფუძველი. ვფიქრობთ, ამ კითხვებზე პასუხის გაცემის მიზნით აუცილებელი იქნება უფრო სიღრმისეულად გავიაზროთ ნოველაში წარმოდგენილი ორი შემდეგი ფენომენის ურთიერთმიმართება – ერთის მხრივ მიმართება ნოველის პროტაგონისტსა და მის სხვა პერსონაჟებს შორის, მეორეს მხრივ კი ის შინაგანი კავშირიც, რომელიც უნდა არსებობდეს ნოველის პერსონაჟულ და სიუჟეტურ სისტემებს შორის.

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ჩვენი კვლევითი ჰიპოთეზის თანახმად, უნდა ვილაპარაკოთ ნოველაში გამოხატულ ტრაგიზმზე, მაგრამ, ამავე დროს, დავსვათ კითხვა: თუ სელინჯერთან საქმე გვაქვს ტრაგიზმთან, მაშინ ამ ტრაგიზმის დასახასიათებლად იქნება თუ არა საკმარისი ამ ცნების კლასიკური ხედვის კიდევ ერთხელ გამეორება? ამ კითხვაზე პასუხის გასაცემად საჭიროდ ვთვლით გადავდგათ ორი შემდეგი ურთიერთდაკავშირებული ნაბიჯი: ერთის მხრივ გავიმეოროთ ჩვენი მოსაზრება იმ სიღრმისეული ვექტორის შესახებ, რომლითაც უნდა ხასიათდებოდეს მოდერნისტული მხატვრული დისკურსი, რადგან სხვანაირად შეუძლებელი იქნებოდა იმ მსოფლმხედველურ-ესთეტიკური სიახლის აღქმა, რომლითაც გამოირჩევა სელინჯერისეული პროზა; მეორეს მხრივ კი, ვფიქრობთ, დაკვირვებით უნდა შევისწავლოთ მისი ნოველის პერსონაჟული და სიუჟეტური სტრუქტურა. მიგვაჩნია, რომ ხსენებულ მომენტთა ერთობლივად გააზრების შედეგად შესაძლებელი იქნება სელინჯერისეული ტრაგიზმის ადეკვატური ხედვა.

ზემოთფორმულირებული ამოცანის თანახმად, გამოგვეთავოთ ნოველის ჯერ პერსონაჟული, შემდეგ კი სიუჟეტური სტრუქტურისთვის დამახასიათებელ შემდეგ მომენტებს:

ა) რაც შეეხება ნოველის **პერსონაჟულ სტრუქტურას**: ამ შემთხვევაში პერსონაჟულ სტრუქტურად უნდა განვიხილოთ სიმორის მთელი ადამიანური გარემოცვა – ყველა ის, ვინც ასე თუ ისე დასახელებულია თხრობის პროცესში (იქნება ეს მისი ცოლი, სიდედრი თუ პლიაჟზე გაცნობილი პატარა გოგონა სიბილა), თუმცა, რა თქმა უნდა, ეს პერსონაჟული სტრუქტურა ხასიათდება შემდეგი თავისებურებით: ერთის მხრივ არსებობს პერსონაჟი, რომელიც ცხოვრებისეულად ყველაზე ახლოს არის მასთან (გგულისხმობთ მის მეუღლეს) – თუმცა ცხოვრებისეული სიახლოვე სულაც არ ნიშნავს – და ამაზე მეტყველებს ნოველისეული სიუჟეტის მთელი დინამიკა – სულიერ სიახლოვეს. და რადგან სიმორისადმი სულიერ სიახლოვეს მთელი მისი გარემოცვიდან არავის იჩენს, შეგვიძლია, როგორც ჩანს, მისი ცოლი მთელი მისი ქცევის გათვალისწინებით, აღვიქვათ ჩვენს მიერ ნაგულისხმევი **სიახლოვე – სიმორის „ათვლის წერტილად“**;

ბ) რაც შეეხება ნოველის **სიუჟეტურ სტრუქტურას**: ამ სიუჟეტური სტრუქტურის ადეკვატურად დანახვისთვის, ჩვენის აზრით, მნიშვნელოვანი უნდა იყოს არა მხოლოდ მისი ფინალური ეპიზოდი ანუ სიმორის თვითმკვლელობა, არამედ ზემოთხსენებულ პერსონაჟებთან მისი ურთიერთობის ყველა შინაარსობრივი დეტალი: რითი ხასიათდება მისი ურთიერთობა ცოლთან (თუნდაც ის ფაქტი, რომ იგი ცოლს გერმანიიდან უგზავნის დიდი გერმანელი პოეტის ლექსების კრებულს იმის იმედით, რომ იგი ამ კრებულს წაიკითხავს, (თუმცა მას (მის ცოლს) ეს წიგნი არც კი გახსენებია), პატარა გოგონა სიბილასთან და სხვებთან? შეიძლება ითქვას, რომ ურთიერთობის ყოველი ეს მომენტი ხასიათდება გარკვეული შინაარსობრივი დატვირთვით – რითიც დასტურდება ნოველის **პერსონაჟულ და სტრუქტურულ ასპექტთა სიდრმისეული ურთიერთგანპირობებულობა**: გაგებისა და განწყობის არ გაზიარების სისრულით ხდება სიუჟეტური დინამიკის შინაგანი განპირობება – **სიმორის თვითმკვლელობა**.

მაგრამ იმისათვის, რომ უფრო თვალნათლივ და სრულად დავინახოთ ნოველის ზემოთდასახელებული ორი (პერსონაჟული და სიუჟეტური) ასპექტის ასეთი შინაგანი კავშირი, აუცილებელია ეს კავშირი დავინახოთ თავად

პროტაგონისტთან სიუჟეტურად დაკავშირებულ მომენტებშიც – თუნდაც იმ ფაქტში, რომ იგი (ნოველის მთავარი პერსონაჟი – სიმორი) ასე შინაგანად ინტერესდება **პოეზიით** და, როგორც ჩანს, მისთვის ამგვარად მნიშვნელოვანია **ბუნებასთან სიახლოვე** (ჩვენი კვლევის მომდევნო ნაწილში, კონკრეტულად მე-2 თავის მე-4 პარაგრაფში, მოვიყვანთ სწორედ აქ გამოთქმული მოსაზრების დამადასტურებელ ტექსტობრივ ფრაგმენტებს). იქიდან გამომდინარე კი, რომ სწორედ ტექსტში დასახელებული მსგავსი მომენტებით იგი უპირისპირდება თავის გარემოცვას, შეგვიძლია ვილაპარაკოთ ნოველის ხსენებული ორი ასპექტის ისეთ შერწყმაზე, რომელიც საბოლოო ანგარიშში უნდა იძლეოდეს პასუხს არა მხოლოდ სელინჯერისეულ ტრაგიზმის შინაარსთან დაკავშირებულ კითხვაზე, არამედ კითხვაზეც: როგორ უნდა აღვიქვათ სელინჯერის ნოველისტიკა მოდერნისტული მხატვრული დისკურსისთვის დამახასიათებელი სიღრმისეული ვექტორის გათვალისწინებით?

რა თქმა უნდა, ზემოთდასმულ კითხვაზე კონკრეტული პასუხი შეიძლება გვექონდეს მხოლოდ ანალიზის დასასრულს, მაშინ, როცა ბოლომდე გავიაზრებთ შინაგან კავშირს სელინჯერისეული ნოველის ნომინაციურ და ეგზისტენციალურ ასპექტებს შორის. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ არ უნდა იყოს საკმარისი ჩვენს მიერ სელინჯერისეული ნოველისტიკის ტრაგიკული შინაარსის ხაზგასმა: იქიდან გამომდინარე, რომ საქმე გვაქვს ვერბალურ მხატვრულ ნაწარმოებთან, აუცილებელია იმის დანახვაც და ჩვენებაც, თუ როგორ აისახება ეს ტრაგიკული შინაარსი ამ ვერბალური ტექსტის ნომინაციურ სტრუქტურაში. მაგრამ იმისათვის, რომ სრული წარმოდგენა შეგვექმნას იმ ფენომენზე, რომელსაც ჩვენ „სელინჯერისეული ტრაგიზმი“ ვუწოდეთ და რომელიც, ამავე დროს, მოდერნისტული მხატვრული დისკურსის სიღრმისეულ ვექტორსაც მივაწერეთ, არასაკმარისად მიგვაჩნია ტრაგიზმის ზემოთხსენებული დამახასიათებელი ნიშნები და ვთვლით, რომ საჭიროა ამ ცნების (ანუ ტრაგიზმის) შემდგომი უფრო სრული აღქმა. სწორედ ამ მიზნით მივმართავთ ივო ბრააკის (Ivo Braak) მოსაზრებას ტრაგიკულობის თაობაზე „პოეტიკაში“, სადაც ნათქვამია: „იმისათვის, რომ გვექონდეს ტრაგიკულის ცნება, აუცილებელია შემდეგი მომენტები:

1. ტრაგიკული აზრისთვის დამახასიათებელი გამოუვალი მდგომარეობა;
2. გმირის ტრაგიკული ცნობიერება; და
3. ტრაგიკული დანაშაული” (ბრააკი 1966: 151).

ვფიქრობთ, ტრაგიზმის ამგვარი – უკვე მრავალასპექტოვანი აღქმა – საშუალებას მოგვცემს უფრო სრულად და უფრო სიღრმისეულად დავინახოთ ის კავშირიც, რომელიც უნდა არსებობდეს ნოველის ეგზისტენციალურ და ნომინაციურ ასპექტებს შორის. წინსწრებით შეიძლება ითქვას: ამგვარი ანალიზი, ალბათ, მეტის სისრულით დაგვანახებს იმასაც, თუ როგორ უნდა იქნას ჩვენს მიერ აღქმული ეგზისტენციალური ფრუსტრაციის ეგზისტენციალურ ტრაგიზმად ტრანსფორმირების პროცესი. ამისათვის კი, ჩვენის აზრით, აუცილებელი იქნება სწორედ სელინჯერისეული ნოველის ხსენებულ ასპექტთა ურთიერთმიმართების ის ანალიზი, რომელსაც დასაწყისი მიეცემა შემდეგ პარაგრაფში.

§3. სიმბოლური ნომინაციის ორი პოლუსი და ქვეტექსტური სიუჟეტი ჯ.დ. სელინჯერის ნოველაში “A Perfect Day for Bananafish”

წინა პარაგრაფში ფორმულირებული ანალიტიკური მიზნის თანახმად, მოცემულ პარაგრაფში ჩვენს ძირითად მიზანს წარმოადგენს ნოველის ეგზისტენციალური ასპექტიდან მის ნომინაციურ ასპექტზე გადასვლა, რომელიც, ამავე დროს, დაგვანახებს ამ ასპექტთან სიღრმისეულ ურთიერთკავშირსაც. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ უნდა დავუბრუნდეთ სიტყვის სიმბოლური ფუნქციის იმ კონცეფციას, რომლის შესახებ უკვე გვქონდა საუბარი და, რაც მთავარია, დავუბრუნდეთ ხსენებული კონცეფციის (სიმბოლური ნომინაციის) შინაგან კავშირს ქვეტექსტის ცნებასთან. თუმცა, ამავე დროს, კვლავაც უნდა გავუსვათ ხაზი შემდეგ გარემოებას: ჩვენი ანალიზისთვის მნიშვნელოვანია არა მხოლოდ ქვეტექსტის ფენომენი და ცნება ზოგადად, არამედ ის შინაარსობრივ-ფუნქციური ტრანსფორმაცია, რომელიც განიცადა ქვეტექსტმა მოდერნისტულ მხატვრულ დისკურსში და რომელზეც მკაფიოდ მიუთითებს თავად „აისბერგის პრინციპის“ კონცეპტი. მაგრამ იმისათვის, რომ თავიდანვე მნიშვნელოვნად მივიჩნიოთ ამ ორი ფენომენის – სიმბოლური ნომინაციისა და მოდერნისტული ქვეტექსტური სიუჟეტის – შინაგანი ურთიერთგანპირობებულობა, საჭიროდ მიგვაჩნია იმის ჩვენებაც, თუ რამდენად არაადეკვატური შეიძლება აღმოჩნდეს სელინჯერისეული პროზის აღქმა სიმბოლური ნომინაციისა და ქვეტექსტური სიუჟეტის ზემოთხსენებული კავშირის არდანახვის შემთხვევაში. ამ მიზნით კი

მოვიტანო ციტატას სელინჯერისეულ ნოველათა ციკლის ერთ-ერთი მკვლევარის, კონკრეტულად, ა. ასტვაცატუროვის სტატიიდან „ჯერომ დევიდ სელინჯერი და მისი სამყარო“ (2002): „სელინჯერის ზემოთხსენებულ ცხრა მოთხრობათა ციკლში ავტორი ზედმიწევნით ლაკონიურია. იგი თითქოს ცდილობს მაქსიმალურად შეამჭიდროვოს ის პანორამა, რომლის ფონზეც ვითარდება მოვლენები და ამ შემჭიდროვების გზით თითქმის ფარავს მას ჩვენი თვალთახედვიდან. რეალობის რომელიმე ფრაგმენტი, მოვლენა, დიალოგი პერსონაჟთა შორის, სელინჯერის მოთხრობებში იზოლირებულად არის წარმოდგენილი. ისინი თითქოსდა მოწყვეტილები არიან ყოველგვარ კონტექსტს. მეითხველს მხოლოდ დიდი ძალისხმევის შედეგად ძალუძს აღადგინოს რეალური სურათი. ზოგ შემთხვევებში ეს თითქოსდა გართხმული სილუეტის სახით რჩება ჩვენს მეხსიერებაში. ერთი შეხედვით ჩანს, რომ ყოვლისმომცველი, პანორამული ხედვა მოთხრობელისა არ არსებობს. იმის მაგივრად, რომ მოგვითხროს პერსონაჟებზე ყველაზე არსებითი, სელინჯერი სანაცვლოდ გვთავაზობს უამრავ არაპრინციპულ დეტალს, რომლებიც თითქმის არაფრისმოქმედია“ (ასტვაცატუროვი 2002: 6). როგორც ვხედავთ, ციტირებული ნაშრომის ავტორი არ ხედავს (ან თუ ვერ ხედავს) კავშირს მის მიერ ნახსენებ დეტალებსა და სელინჯერისეული ნოველის სიღრმისეულ შინაარსს შორის. სხვანაირად რომ ვთქვათ, ვერ ხედავს კავშირს ამგვარი დეტალების სიმბოლურ ფუნქციასა და ნოველების იმ სიღრმისეულ შინაარსს შორის, რომელიც სწორედ ქვეტექსტურადაა გამოხატული – ვერ ხედავს სელინჯერისეული პროზის სწორედ იმ ასპექტს, რომელიც ნაგულისხმევია „აისბერგის პრინციპის“ თანახმად.

მაგრამ, ყოველივე იმის გათვალისწინებით რაც ზემოთ ითქვა, სელინჯერისეული ნოველის ფინალი წარმოადგენს „აისბერგის“ იმ მწვერვალს, რომელიც აღქმული უნდა იქნას როგორც კონტექსტში ჩაძირული სიუჟეტური კვანძის გახსნა. სწორედ ეს ბოლო ნაწილი ანუ პერსონაჟის თვითმკვლევლობა, მიგვითითებს იმაზე, რომ ამ ნოველას აქვს სიუჟეტი. სწორედ აქ უნდა დაისვას ის კითხვა, რომელზედაც ნაწილობრივ პასუხი უკვე გავეცით: თუ სიუჟეტი არ არის მოცემული ტექსტის ლინეარულ სტრუქტურაში, მაშინ სად უნდა ვეძიოთ იგი? როგორც უკვე ვივარაუდეთ, საქმე გვაქვს ქვეტექსტურ სიუჟეტთან, ანუ ისეთ სიუჟეტთან, რომელიც ტექსტის ზელინეარულ სტრუქტურაში ძევს. მაგრამ, აქვე ისმის კითხვა, რომელიც უკვე უნდა ნიშნავდეს იმ კავშირის დანახვასა და

გააზრებას, რომელიც უნდა არსებობდეს განსახილველი ტექსტის ნომინაციურ სტრუქტურასა და მის ქვეტექსტურ სიუჟეტს შორის. სხვანაირად რომ ვთქვათ: რა ენობრივი საშუალებები მიგვანიშნებენ ამაზე და რა ტექსტობრივი საშუალებები არის გამოყენებული ტექსტის ლინეარულ სტრუქტურაში ქვეტექსტური სიუჟეტის მარკერების სახით? ვფიქრობთ, ამგვარ მარკერებად ტექსტში გამოყენებულია **მხატვრული დეტალები**. მხატვრულ დეტალთა არსებობა მხატვრულ ტექსტში კი, ჩვენის აზრით, მუდამ მიმანიშნებელია იმისა, რომ ამ ტექსტს აქვს ქვეტექსტური სემანტიკა.

ზემოთდასმულ კითხვაზე პასუხის გაცემისას აუცილებლად მიგვაჩნია ისეთ **ორ აზრობრივ მონაცემზე** დაყრდნობა, რომლებიც უკვე ფიგურირებდნენ ჩვენს კვლევაში, მაგრამ, ამავე დროს, საჭიროებენ სიღრმისეულად ურთიერთდაკავშირებას. **პირველ მონაცემად**, რა თქმა უნდა, უნდა მივიჩნიოთ **სელინჯერისეული ნოველის** ის **ჩვენეული აღქმა**, რომელსაც **ჩვენი კონცეპტუალური ჰიპოთეზა** ეუწოდეთ და რომელიც – თუ ამ ჰიპოთეზის შინაარსს ლაკონიურად გამოვხატავთ – უნდა გულისხმობდეს **ეგზისტენციალური ფრუსტრაციის ეგზისტენციალურ ტრაგიზმად ტრანსფორმირებას**. მაგრამ ეს ჩვენეული ჰიპოთეზა, ძირითადად, სელინჯერთან დაკავშირებული პრობლემატიკის შინაარსობრივ, უფრო ზუსტად კი **ეგზისტენციალურ ასპექტს** უკავშირდება. რაც შეეხება **მეორე მონაცემს**, იგი განსახილველი ტექსტის **საკუთრივ ენობრივ**, ანუ **ვერბალურად გამოხატულ ასპექტებზე** მიუთითებს. როგორც უკვე ვიცით, ხსენებულ ასპექტს აღვიქვამთ როგორც **ნომინაციურს**. შესაბამისად კი საქმე გვაქვს შემდეგ ამოცანასთან: საჭიროა უფრო გადრმავებული სახით წარმოვადგინოთ სიმბოლური ნომინაციის ის კონცეფცია, რომელსაც – და ამ ფაქტზე მეტყველებს ჩვენი შესავლის შინაარსი – ვეყრდნობით შემდეგი მიზნით: გვსურს დავინახოთ **შინაგანი კავშირი სელინჯერისეული პროზის ტრაგიკულ ქვეტექსტსა და ამ პროზისათვის დამახასიათებელ სიმბოლურ ნომინაციას შორის**. სწორედ ამ მიზნით გვსურს, კვლავაც გავეუსვათ ხაზი იმ **შინაგან ფუნქციურ კავშირს**, რომელიც არსებობს **მხატვრულ დეტალსა და სიმბოლურ ნომინაციას შორის**. ამ შინაგანი კავშირის გამოვლენის მიზნით კი კვლავაც მივმართავთ **ნ. მატარაძის** მიერ ჩატარებულ იმ კვლევას, რომლის ფარგლებში კვლევის ავტორი ერთმანეთისაგან გამიჯნავს **მხატვრული დეტალის ორ ტიპს**, რომელთაგან ერთს – **„სტატიკურ-პლურალურს“** უწოდებს, ხოლო მეორეს კი – **„დინამიკურ-სინგულარულს“**. იქიდან

გამომდინარე, რომ ამ შემთხვევაში საქმე გვაქვს მთელი ჩვენი კვლევისთვის მნიშვნელოვან მომენტთან (გვსურს კონცეპტუალური სახით დავამყაროთ კავშირი სელინჯერისეული ტექსტის ნომინაციურ და ეგზისტენციალურ ასპექტებს შორის), საჭიროდ მიგვაჩნია მატარადისეული კვლევის იმ კონტექსტის ციტირებაც, რომლის ფარგლებში ხდება მხატვრულ დეტალთა ზემოთხსენებული დიქტომიური ხედვის დაფუძნება: „**სტატიკურ-პლურალისტურად**” ჩავთვალოთ მხატვრული დეტალის ის კონცეფცია, რომელიც წარმოდგენილია ლიტერატურათმცოდნეობაში. ამ კონცეფციის მიხედვით ის, რასაც ჩვენ მხატვრულ დეტალად მივიჩნევთ, უცვლელად არის წარმოდგენილი თავისი ინტრატექსტუალური არსებობისა და ფუნქციონირების ყველა ეტაპზე, ანუ იგი არ განიცდის ტრანსფორმაციას და ბოლომდე დეტალად რჩება. აღნიშნული კონცეფცია არც დეტალის სიტყვიერ გენეზისზე მიუთითებს, რაც იმას ნიშნავს, რომ დეტალი სტატიკურად თავდაპირველი სახით ფუნქციონირებს ტექსტში. ამასთანავე, ამ კონცეფციის თანახმად, მხატვრული დეტალი ლიტერატურათმცოდნეობაში საგნობრივი სამყაროს დეტალიზაციას ემსახურება. შესაბამისად, მხატვრულ ნაწარმოებთან მიმართებაში უნდა განიხილებოდეს არა ერთი მხატვრული დეტალი, არამედ დეტალთა სიმრავლე. აქედან გამომდინარე უნდა ვიფიქროთ, რომ ნებისმიერი დეტალი მნიშვნელობას იძენს მხოლოდ სხვა დეტალებთან კავშირში და მხოლოდ მათთან ერთად ასახავს საგნობრივ სამყაროს ტექსტში. ამგვარად, ამ კონცეფციის მიხედვით, **მხატვრული დეტალი, ერთის მხრივ, არ განიცდის არავითარ სემანტიკურ ტრანსფორმაციას ტექსტში, მეორეს მხრივ კი, საქმე გვაქვს დეტალთა სიმრავლესთან**” (მატარაძე 2004: 112). ხოლო რაც შეეხება „**სინგულარულ-დინამიკურ**” მხატვრულ დეტალს, „ჩავთვალოთ, რომ „**სინგულარულ-დინამიკური**” კონცეფციის თანახმად, ტექსტთან მიმართებაშია არა დეტალთა სიმრავლე, არამედ **ერთი დეტალი**, რომელიც სათავეს სიტყვისგან იღებს და ტექსტში **გამეორების** შედეგად **ჯერ დეტალად, ხოლო შემდეგ სიმბოლოდ** გარდაიქმნება. ჩვენთვის ამოსავალ წერტილად იქცა სწორედ ამ სახის ტექსტობრივი სიტუაცია, როცა ტექსტთან სიღრმისეულ შინაარსობრივ მიმართებაშია და ამ მიმართების საფუძველზე **ქვეტექსტურ სემანტიკას ქმნის ერთი დეტალი**” (მატარაძე 2005: 7). გვსურს, ხაზი გავუსვათ კვლევის ინტერდისციპლინარულ ასპექტს: ეს ის შემთხვევაა, როცა შეუძლებელია მხატვრული ტექსტის ლინეარულ და ზელინეარულ ასპექტთა

ურთიერთდაკავშირება ლიტერატურათმცოდნეობისა და ლინგვისტიკის მონაცემთა გათვალისწინების გარეშე.

როგორც ზემოთნათქვამიდან გამომდინარეობს, ჩვენი კვლევით შეგვეცდებით გაგავრძელოთ და გაგაღრმავოთ სიმბოლური ნომინაციის ზემოთწარმოდგენილი კონცეფცია. მაგრამ, სწორედ იმისათვის, რომ მიღწეულ იქნას ზემოთ დასახული ამოცანა, საჭიროა დავსვათ კითხვა იმის თაობაზე, თუ როგორ უნდა იქნას წარმოდგენილი სელინჯერისული ტრაგიზმის როგორც ფენომენის სიღრმისეული სტრუქტურა. სახელდობრ, ჩვენის აზრით, უნდა დაკონკრეტდეს ზემოთხსენებული ტრაგიზმის შინაგანი კავშირი ნოველის როგორც პერსონაჟულ, ისე სიუჟეტურ სტრუქტურასთან. საქმე ისაა, რომ ნოველის ლინგვარულ სტრუქტურაში, შეიძლება ითქვას, ერთი მეორეს მისდევენ პერსონაჟები, რომლებიც მთლიანობაში, როგორც ჩანს, წარმოადგენენ სიმორის გარემოცვას. და, თუ მხატვრულ დეტალთა იმ დიქტომიურ კონცეფციას, გამოვიყენებთ, რომლის მიხედვით მოცემული ნოველის სტრუქტურა აღქმული უნდა იქნას როგორც პლურალურ-სტატიკური და სინგულარულ-დინამიკური სიმბოლოების ურთიერთმიმართება, მაშინ მოგვიხდება კვლავ დავსვათ კითხვა სელინჯერისული ტრაგიზმის შინაგანი, ანუ ხდომილებრივად აღსაქმელი სტრუქტურის შესახებ. ეს კი, საბოლოო ანგარიშში, აუცილებლად გულისხმობს შემდეგს: როგორც ჩანს, აუცილებელია მოვახდინოთ **ტრაგიზმის** ჩვენს მიერ ზემოთწარმოდგენილ კონცეფციასთან სინთეზი (ვგულისხმობთ, ერთის მხრივ, **გ. ტიუპას**, მეორეს მხრივ კი – **ივო ბრააკის** კონცეფციებს); ამავე დროს კი – სწორედ სელინჯერისული ნოველის შინაარსიდან გამომდინარე – გვიჩნდება შემდეგი კითხვა: იქნება კი საკმარისი ხსენებული სინთეზი და ხომ არ იქნება აუცილებელი თავად ამ **სინთეზის გაღრმავება** ისე, როგორც ამას მოითხოვს სელინჯერისული შემოქმედების „აისბერგის პრინციპის“ თანახმად დანახვა – თუ, რა თქმა უნდა, ამ პრინციპსაც დავინახავთ მოდერნისტული ცნობიერების სიღრმისეულ-დინამიკური ვექტორის მიხედვით?

მივეყვით ზემოთფორმულირებული ამოცანით ნაგულისხმევ კვლევით ეტაპებს და, შესაბამისად, დავსვათ კითხვა იმის თაობაზე, თუ რამდენად შესაძლებელია (და აუცილებელია) ტრაგიზმის ბრააკისეული კონცეფციის მისადაგება სელინჯერისულ ნოველასთან. თუ ასე მოვიქცევით, შემდეგ შედეგს მივიღებთ:

ა) რაც შეეხება **ტრაგიკული სიტუაციიდან გამოუვალობის** ნიშან-თვისებას: რა თქმა უნდა, ნოველის ფინალის მიხედვით, ტრაგიკულობის ეს

ნიშან-თვისება უნდა მიენიჭოს **სიმორისეულ სიტუაციას**: იგი თავს იკლავს და სწორედ ამაში ხედავს „გამოსავალს“. რაც შეეხება სხვა პერსონაჟებს, შეუძლებელია მათ წინაშე – ყოველ შემთხვევაში, გაცნობიერებული სახით – დამდგარიყო გამოსავლის პოვნის პრობლემა: ისინი საერთოდ არ აღიქვამენ საკუთარ ცხოვრებისეულ სიტუაციას ტრაგიკულად. შესაბამისად კი უნდა მივიჩნიოთ: ტრაგიზმის ზემოთხსენებული სიტუაციური ნიშან-თვისება უკვე იძლევა იმის საფუძველს, რომ სწორედ **სიმორი** როგორც ნომინაციური ერთეული წარმოგვიდგება **სინგულარულ-დინამიკურ სიმბოლოდ**, რადგან სწორედ მასშია (და მხოლოდ მასშია) კონცენტრირებული როგორც **სინგულარულობის**, ისე **დინამიკურობის** შინაარსობრივი მომენტები: ერთის მხრივ, თავიდანვე ჩანს სიტუაციის ტრაგიკულობის მისეული განცდა, მეორეს მხრივ კი სწორედ ამ განცდას მიჰყავს იგი ამ სიტუაციიდან გამოსვლის შეუძლებლობასთან;

ბ) რაც შეეხება გმირის **ტრაგიკულ ცნობიერებას**: იმისათვის რომ სიღრმისეულად აღვიქვათ ტრაგიზმის ეს შინაარსობრივი მომენტი, აუცილებელი ხდება გავისხენოთ ტრაგიკულობის **ტიუპასეული დეფინიცია** და, შესაბამისად, განვახორციელოთ **ტრაგიზმის ამ ორი ხედვის სინთეზი**: როგორც გვახსოვს, ამ უკანასკნელი დეფინიციის მიხედვით, არსებობს წინააღმდეგობა პიროვნების მიერ საკუთარი შინაგანი შესაძლებლობების აღქმასა და იმ რეალურ შესაძლებლობებს შორის, რომლებსაც მას სთავაზობს სინამდვილე მისი „მე“-ს მიერ შესასრულებელი როლის სახით. სწორედ აქ მინიშნებული **წინააღმდეგობა** გვევლინება **სიმორისეულ ტრაგიკულ ცნობიერებად**;

გ) რაც შეეხება **ტრაგიკულ დანაშაულს**: სწორედ ტრაგიკულობის ბრააკისეულ მესამე ნიშან-თვისებას ძალუძს სიღრმისეულად განახორციელოს ზემოთხსენებული **სინთეზი**. ვფიქრობთ, სწორედ ამაზე მეტყველებს არა მხოლოდ სიმორის მიერ განხორციელებული თვითმკვლელობა, არამედ ამ თვითმკვლელობის მისეული ინტერპრეტაციაც, სახელდობრ კი ის ფაქტი, რომ იგი პარალელურად ავლებს **თანამედროვე ცხოვრებასა და ბანანათევზის** არსებობას შორის: *“This is a perfect day for bananafish...They lead a very tragic life...Well, they swim into a hole where there’s a lot of bananas. They’re very ordinary-looking fish when they swim in. But once they get in, they behave like pigs. Why, I’ve known some bananafish to swim into a banana hole and eat as many as seventy-eight bananas”* (სელინჯერი 1976 :15).

ყოველივე ზემოთნათქვამის საფუძველზე გამოიხატა, ჩვენი აზრით, შემდეგი და, როგორც ჩანს, ჩვენი კვლევისთვის უმთავრესი პრობლემა – უმთავრესი იმ გაგებით, რომ გვსურს დავინახოთ **სიღრმისეული კავშირი სელინჯერისეული ნოველის ნომინაციურ და ეგზისტენციალურ ასპექტებს შორის**. და სწორედ ამ ორ ასპექტს შორის ამგვარი კავშირის გამოსავლენად აუცილებელია, როგორც ზემოთ იქნა მინიშნებული, კიდევ ერთხელ გავიაზროთ ეს **ორი დასახელებული ასპექტი – ჯერ ცალ-ცალკე, შემდეგ კი სწორედ მათ შორის არსებული სიღრმისეული კავშირის გამოსავლენად**.

რაც შეეხება **ნომინაციურ ასპექტს**: ჩვენი ანალიზის ფარგლებში უკვე განვახორციელეთ – როგორც ზემოთ ითქვა – ნოველაში მოცემული სიმბოლური ნომინაციების დიქტომიზაცია, რის შედეგადაც გამოვეყავით სტატიკურ-პლურალურ და დინამიკურ-სინგულარულ ვერბალურ სიმბოლოთა შესაძლო ორი ჯგუფი. მაგრამ, ამავე დროს – და სწორედ სიმბოლოთა ამგვარი დასახელებიდან გამომდინარე – მივიღეთ არა უბრალოდ და არა მხოლოდ დიქტომიზაცია, არამედ ოპოზიციაც: აქამდე ჩატარებული ანალიზის საფუძველზე შეგვიძლია განვაცხადოთ, რომ გარკვეული დინამიზმი (ანუ ტრაგიკული ცნობიერების ის განცდა, რომლის შესახებაც ზემოთ გვქონდა საუბარი) შეინიშნება მხოლოდ სიმორთან, სხვა პერსონაჟები კი – მიუხედავად მათი გარკვეული სიმრავლისა – ასეთ დინამიზმს არ ავლენენ, თუმცაღა ისინი არსებობენ იმავე ცხოვრებისეული სინამდვილის ფარგლები, რომელშიც არსებობს სიმორი. მაგრამ ისმის კითხვა, რომლის მნიშვნელობა ერთნაირად გამომდინარეობს როგორც ნოველის სიუჟეტიდან, ისე მისი სათაურიდან (“A Perfect Day for Bananafish”). თუ მივიღებთ სიმბოლურ ნომინაციათა ზემოთფორმულირებულ დიქტომიზაციას, ხოლო თავად დიქტომიურობას საბოლოო ანგარიშში აღვიქვამთ როგორც ოპოზიციას, მაშინ როგორ უნდა იქნას გაგებული ისეთი **ვერბალური სიმბოლოს ნომინაციური ფუნქცია, როგორიცაა “bananafish”?** ვფიქრობთ, ამ კითხვაზე პასუხის გაცემა ვერ მოხდება იმ შემთხვევაში, თუ კიდევ ერთხელ არ გავიაზრებთ სიღრმისეულ კავშირს ნოველის ნომინაციურ და ეგზისტენციალურ ასპექტებს შორის. ამისათვის კი საჭიროდ ვთვლით ჯერ შევეცადოთ ხელახლა გავიაზროთ სელინჯერისეული ტრაგიზმი, შემდეგ კი დავსვათ კითხვა ნომინაციისა და ეგზისტენციის ურთიერთმიმართების შესახებ სელინჯერისეულ ნოველაში. იმისათვის კი, რომ ადეკვატურად და ბოლომდე იქნას დანახული სიტყვა „**ბანანათევზის**”

სიმბოლური მნიშვნელობა, საჭირო ხდება ჯერ თანმიმდევრულად გადაიდგას, შემდეგ კი არსებითად ერთმანეთს დაუკავშირდეს ორი შემდეგი მეთოდურად აუცილებელი ნაბიჯი: ა) ჯერ მოხდეს ხსენებული სიმბოლური სიტყვის ისეთი ინტერპრეტაცია, რომელიც შინაარსობრივად გადალახავდა სიმბოლოთა ზემოთმოცემულ დიქტომიზაციას; ბ) შემდეგ კი ეს სიმბოლური სიტყვა ამგვარი გამთლიანებული გაგებით პირდაპირ და უშუალოდ დაუკავშირდეს სელინჯერისეული ნოველის ეგზისტენციურ განზომილებას.

ჩვენი აზრით, განსახილველ ტექსტში მხატვრული დეტალის როლში გამოდის სიტყვა **“bananafish”**, რომელიც, როგორც ნებისმიერი დეტალი, კონტექსტუალურად განპირობებული სემანტიკური ტრანსფორმაციის შედეგად ჯერ მხატვრულ დეტალად, შემდეგ კი უკვე მხატვრულ სიმბოლოდ იქცევა, ანუ თუ ნ. მატარაძისეულ ტერმინოლოგიას დავესესხებით, მოცემულ შემთხვევაში **‘bananafish’** გვევლინება დინამიკურ-სინგულარულ დეტალად (რომელიც შემდგომში სიმბოლოდ გარდაიქმნება). რაც შეეხება თავად სიტყვა **“bananafish”** („ბანანათევზის“ თუ „ბანანათევზას“) ეტიმოლოგიას, შესაძლოა ის მომდინარეობდეს ინგლისური სიტყვისგან **“bonefish”** – თევზის სახეობა, რომელიც ფორმით ძალიან წააგავს ბანანს. თუ ჩავუღრმავდებით სიტყვა **‘banana’**-ს სემანტიკასაც, მას, გარდა პირდაპირი მნიშვნელობისა (როგორც „ბანანი“) აქვს კიდევ მეორე, ჩვენი ანალიზისთვის უფრო საყურადღებო გადატანითი მნიშვნელობაც: **‘bananas’** ზედსართავის ფუნქციით ინგლისურად „შერეკილსაც“ ნიშნავს (*inf. insane or extremely silly*, <https://en.oxforddictionaries.com/definition/banana>), შესაბამისად: **bonefish → bananafish** – მარტივი ინგლისური სიტყვა გარკვეული ფუნქციურ-სემანტიკური დატვირთვის შეძენის შედეგად მხატვრულ სიმბოლოდ იქცევა (მ.ნ.). დეტალის ამგვარი „სიმბოლიზაცია“ ნათლადაა წარმოჩენილი ტექსტის იმ ნაწილში, სადაც სიმორ გლასი პატარა გოგონა სიბილას უყვება ამბავს ბანანათევზის შესახებ:

“Sybil,” he said. “I’ll tell you what we’ll do. We’ll see if we can catch a bananafish.”

“A what?”

“A bananafish,” he said, and undid the belt of his robe. He took off the robe. His shoulders were white and narrow, and trunks were royal blue....he took Sybil’s hand.

The two started to walk down to the ocean.

“I imagine you’ve seen quite a few bananfsh in your day,” the young man said.

Sybil shook her head.

... "Miss carpenter. Please. I know my business," the young man said. "You just keep your eyes open for any bananafish. This a perfect day for bananafish."

"I don't see any," Sybil said.

"That's understandable. Their habits are very peculiar." He kept pushing the float. The water was not quite up to his chest. "They lead a very tragic life," he said. "You know what they do, Sybil?"

She shook her head.

"Well, they swim into a hole where there's a lot of bananas. They're very ordinary-looking fish when they swim in. But once they get in, they behave like pigs. Why, I've known some bananafish to swim into a bananahole and eat as many as seventy-eight bananas." ... "Naturally, after they're so fat, they can't get out of the hole again. Can't fit through the door."

"Not too far out," Sybil said. "What happens to them?"

... "Well, I hate to tell you, Sybil. They die."

"Why?" said Sybil.

"Well, they get banana fever. It's a terrible disease" (Salinger 1976: 16)

ხომ არ ხდება ბანანათევზისა და პერსონაჟის საზრისობრივი იდენტიფიკაცია? ხომ არ გულისხმობს მოთხრობის გმირი ბანანათევზში (ამ სიტყვის გადატანითი მნიშვნელობით) თავის თავს და ამით თითქოსდა ამბობს, რომ იგი უცხო სხეულს წარმოადგენს იმ გარემოსთვის, რომელშიც იგი იმყოფება? იგი ამ საზოგადოების ნაწილია, მაგრამ, ამავე დროს, სრულიად უცხოა მისთვის. სიმორის მიერ სიბილასთვის ნაამბობი თხზულების მიხედვით, სწორედ ასეთ სიტუაციაში ექცევა ბანანათევზიც. იგი შეცურავს ღრმულში, გამოქვაბულში და შეჭამს ისეთი დიდი რაოდენობით ბანანს, რომ ვერ გამოდის იქიდან. ამ შემთხვევაში, ჩვენის აზრით, იგულისხმება გარესამყაროსთან გარდაუვალი შეხება. გამოქვაბული, რომელშიც ბანანათევზი აღმოჩნდება, მის მიერ აღიქმება როგორც მისთვის უცხო გარემო. თუ ჩვენ მივეყვებით ბანანათევზისა და სიმორ გლასის ცხოვრებისეულ ისტორიათა სიმბოლური იდენტიფიკაციის ლოგიკას, მაშინ უნდა დაისვას კითხვა: რაში უნდა დავინახოთ იმ მიზეზთა საზრისობრივი პარალელიზმი, რომელმაც ხსენებული თევზი და სიმორი უცხო გარემოში მოახვედრეს? ჩვენის აზრით, დასმულ კითხვაზე პასუხის გაცემა შესაძლებელი იქნება ორი შემდეგი მომენტის გათვალისწინებით:

1. ის ქვეტექსტური სიუჟეტი, რომელიც სელინჯერისეულ ტექსტში სიმბოლურადაა მინიშნებული მოიცავს არა მარტო იმ აწმყოს, რომლის უშუალო შედეგს გმირის თვითმკვლელობა წარმოადგენს, არამედ წარსულსაც, ანუ ამგვარად დანახული აწმყოს წინარე ისტორიას; ე.ი. ქვეტექსტური სიუჟეტი კონცენტრირებული სახით მოიცავს პერსონაჟის შინაგან ბიოგრაფიას;

2. მაგრამ ამ ხსენებულ წარსულში უნდა არსებობდეს ბიოგრაფიული ფაქტი, რომლის „ამოქმედების“ შედეგად სიმორი ისევე მოიქცა, როგორც ბანანათევზი გამოქვაბულში.

აქედან გამომდინარე უნდა ჩავთვალოთ, რომ თევზის მიერ ბანანის უზომოდ ჭამასა და სიმორის წარსულთან დაკავშირებულ და ჩვენს მიერ გამოსაცნობ ფაქტს შორის უნდა არსებობდეს საზრისობრივი პარალელი: ის რაც მოხდა თევზის „ცხოვრებაში“ სიმბოლურად მიაწვდის სიმორის შინაგან ბიოგრაფიაში მომხდარ ფაქტზეც. როგორც ჩანს, სიმორიც „ეზიარა“ (ეზიარა შინაგანად სწორედ ისევე, როგორც თევზი ბანანს) რაღაც ისეთს, რამაც მისთვის გამოქვაბულად აქცია ის სოციალური გარემო, რომელშიც იგი იმყოფებოდა. და, თუ გავიხსენებთ სიტყვა **‘banana’**-ს გადატანით მნიშვნელობას, მაშინ, ალბათ, ამგვარი პარალელი ბოლომდე გასაგები და მისაღები იქნება: შეიცავს თუ არა სელინჯერისეული ტექსტი მითითებას (შენიშნულად მაინც) იმ შინაგან „საკვებზე“, რომლის მიღებასაც გლასის ბიოგრაფიაში უნდა შეესრულებინა იგივე როლი, როგორიც ბანანათევზის ცხოვრებაში შეასრულა ბანანმა? ჩვენის აზრით, ტექსტი შეიცავს ასეთ მინიშნებას: სიბილასთან საუბრის დროს სიმორი ლაპარაკობს საუკუნის „ყველაზე დიდ პოეტზე“, თუმცაღა არ აკონკრეტებს მის ვინაობას. თუ სელინჯერის ცხოვრებისეულ დეტალებს გავიხსენებთ (იგი იმყოფებოდა მეორე მსოფლიო ომში გერმანიაში, სადაც მომსწრე გახდა ომის სისატიკისა (“The Battle of the Bulge”) და ნაცისტთა საკონცენტრაციო ბანაკებისა), შესაძლოა იგი გულისხმობდეს გერმანელ პოეტს **რ. მ. რილკეს**, რომელიც გამოირჩეოდა თავისი **ეგზისტენციალური** თემატიკით (იმედგაცრუება, მარტოობა, შინაგანი მღელვარება), რომლის მიხედვითაც იგი შეიძლება მივიჩნიოთ გარდამავალ ფიგურად ტრადიციულ და მოდერნისტ მწერლებს შორის (https://en.wikipedia.org/wiki/Rainer_Maria_Rilke). ვფიქრობთ, რომ ეს ერთი შეხედვით უცნაური ფაქტი („საუკუნის ყველაზე დიდ პოეტს“ სიმორი პატარა გოგონასთან საუბარში ახსენებს) შეიძლება მიგვანიშნებდეს იმაზე, თუ რატომ და როდიდან მოყოლებული აღიქვა სიმორმა თავისი თავი ბანანათევზად, ანუ მისთვის უცხო

გარემოში გამომწვევდელ არსებად: შესაძლოა, ეს მომხდარიყო იმ მომენტიდან, როდესაც იგი ეზიარა რილკეს პოეზიას. შესაძლოა სწორედ ამ ფაქტმა მოახდინა მის ცხოვრებაში ისეთი გარდაქმნა, რომელმაც იგი ისე დაუპირისპირა თავის სოციალურ გარემოს, რომ ერთის მხრივ იგი ამ გარემოსთვის შერეკილად იქცა (გავიხსენოთ, თუ როგორ მოიხსენიებს მას მისი სიდედრი თავის ქალიშვილთან საუბრისას ... *“Seymour may completely lose control of himself”, “Mother, you talk about him as though he were a raving maniac-“...*), ხოლო მეორეს მხრივ კი ეს გარემო მისთვის – გამოქცაბულად.

შეგვიძლია ვთქვათ: ბანანათევზი, რომელიც ვერ გამოდის ღრმულიდან, გარკვეულწილად იდენტიფიცირებულია ამ მოთხრობის გმირთანაც, რომელიც, თავის მხრივ, მოქცეულია ისეთ ჩიხში, რომელსაც პირობითად ჩვენ **„ეგზისტენციალურ ჩიხს“** ვუწოდებთ. ვერ ახერხებს რა ამ ჩიხიდან თავის დაღწევას, მოთხრობის მთავარი პერსონაჟი სიცოცხლეს თვითმკვლელობით ასრულებს, თვითმკვლელობა კი, როგორც ვიცით, წმინდა ეგზისტენციალური აქტია.

ამრიგად, ჩვენი დაკვირვებინად გამომდინარე, შეიძლება ვთქვათ, რომ „დინამიკურ-სინგულარული“ მხატვრული დეტალი, რომელიც წარმოდგენილია სიტყვით **“bananafish”** და რომელიც შემდგომში მხატვრულ სიმბოლოდ იქცევა, საზრისისეულად მიუთითებს მთავარ პერსონაჟზე – **სიმორ გლასზე**. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, **სიმორ გლასი** როგორც პიროვნება მთელი თავისი შინაგანი წინააღმდეგობებით სიმბოლიზირებულია სიტყვით **“bananafish”**.

თუმცა, აქვე უნდა აღვნიშნოთ, და, ჩვენის აზრით, ეს მნიშვნელოვანია, რომ სიმორისეულივე გაგებით, **ბანანათევზი** განასახიერებს ასევე მთელ **საზოგადოებას**, იმ საზოგადოებას, რომლის მთავარ მოტივად მხოლოდ მომხმარებლობა იქცა. სიმორი, ერთის მხრივ, აღიქვამს რა მის გარემოს ბანანათევზად, ამავედროულად, საკუთარ თავსაც ამ საზოგადოების წევრად მოიაზრებს. თუმცა, მეორეს მხრივ, იგი წარმოადგენს ამ გარემოს ისეთ **პიროვნულ განზომილებას** (a personal dimension), რომელიც, ბევრისგან განსხვავებით (ცოლი, სიდედრი...), ხედავს ამგვარი არსებობის დამღუპველობას, და რაკი ვერ ამჩნევს რაიმეს შეცვლის პერსპექტივას (თუ შესაძლებლობას), თავს იკლავს (მ.ნ.).

სელინჯერისეული ტრაგიზმის უფრო სიღრმისეულად გასააზრებლად, საჭიროდ მიგვაჩნია დავუბრუნდეთ ტრაგიკულობის უკვე ნახსენებ **სამ ნიშან-**

თვისებას და, ამავე დროს, განვახორციელოთ ამ ნიშან-თვისებათა შინაგანი გამოვლიანება. ვფიქრობთ, ეს გამოვლიანება უნდა მოხდეს ისე, როგორც ამას მოითხოვს ჩვენი კონცეპტუალური ჰიპოთეზის ორივე ასპექტი – როგორც ნომინაციური, ისე ეგზისტენციალური. ვგულისხმობთ შემდეგს: თუ გვსურს ნოველის ფინალმა, ანუ სიმორის თვითმკვლელობამ, შეიძინოს არა უბრალოდ ქვეტექსტური, არამედ – და ეს გადამწყვეტია – ჭეშმარიტად ტრაგიკული მნიშვნელობა, მაშინ ამგვარი მნიშვნელობის გამოხატვაც თავის თავზე უნდა ‘აიღოს’ სწორედ “**bananafish**”-მა როგორც სიმბოლომ. “**Bananafish**”-ს როგორც სიმბოლოს ვერ მივაკუთვნებთ ვერც სტატიკურ-პლურალურ და ვერც სინგულარულ-დინამიკურ სიმბოლოთა რიცხვს იმიტომ, რომ თავისი სიმბოლური მნიშვნელობით იგი გადალახავს ხსენებულ ოპოზიციას – ამ გადალახვის საფუძველს კი, ჩვენის აზრით, წარმოადგენს სწორედ ის, რაც ხდება ნოველის ტრაგიკულ ქვეტექსტში: სიმორი თავის თავზე იღებს იმ დანაშაულს, რომელსაც, მისი გაგებით, სჩადის მთელი მისი გარემოცვა. სიმორის შინაგანი რწმენის მიხედვით, ეს გარემოცვა ვერ ხედავს იმას, რაც ასე თვალშისაცემია მისთვის: ვერ ხედავს იმ ეგზისტენციალურ ფრუსტრაციას, რომელშიაც იგი იმყოფება – ეს კი, რა თქმა უნდა, მისი აზრით, დანაშაულია. და რაკი ამ დანაშაულს ვერ გრძნობს და არ აღიარებს გარემოცვა, ამიტომ სიმორი მას მთლიანად თავის თავზე იღებს. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ თუ სელინჯერისეულ ტრაგიზმს გავიაზრებთ ტრაგიკულობის ბრააკისეული კონცეფციის მიხედვით, პირველობის სტატუსი იერარქიულობის თვალსაზრისით, მესამე ნიშან-თვისებას უნდა მივანიჭოთ, ანუ ტრაგიკულ დანაშაულს და დავასკვნათ: სელინჯერისეული ტრაგიზმი ნიშნავს არა მხოლოდ იმას, რომ ხდება ფრუსტრაციის ტრაგიზმად ტრანსფორმირება, არამედ იმასაც, რომ ტრანსფორმირდება თვით ტრაგიზმის როგორც ფენომენის მნიშვნელობა: ტრაგიკული გმირი აღრმავებს და ამთლიანებს თავის ტრაგიკულ ცნობიერებას იმით, რომ თავის თავზე იღებს მთელი საზოგადოების მიერ ჩადენილ ეგზისტენციალურ დანაშაულს. ვფიქრობთ, სელინჯერისეულ ნოველაში სიტყვა-სიმბოლო “**bananafish**” წამოგვიდგება სწორედ ტრაგიზმის სელინჯერისეული კონცეფციის სიმბოლურ გამოხატულებად.

§4. სელინჯერისეული ტრაგიზმი და მისი ქვეტექსტის ნომინაციური ასპექტი ჯ.დ. სელინჯერის ნოველაში “A Perfect Day for Bananafish”

მოცემული თავის წინა პარაგრაფში შევეცადეთ გაგვეანალიზებინა სელინჯერისეული ქვეტექსტის ეგზისტენციალური ასპექტი შემდეგი მიზნით: აუცილებელი გახდა ამ ქვეტექსტით ნაგულისხმევი ტექსტობრივი შინაარსის ისეთი გააზრება, რომლის მიხედვითაც სელინჯერთან – და, როგორც ჩანს, ზოგადად მოდერნისტულ მხატვრულ დისკურსში – ხდება ეგზისტენციალური ფრუსტრაციის ეგზისტენციალურ ტრაგიზმად ტრანსფორმირება. ეს კი, ჩვენი აზრით, ნიშნავს შემდეგს: რა თქმა უნდა, მოდერნისტული მხატვრული დისკურსის შინაარსობრივი გააზრებისათვის აუცილებელია **ფრანკლისეულ ეგზისტენციალურ ანალიზზე** დაყრდნობა და, რაც მთავარია, **ეგზისტენციალური ფრუსტრაციის** მისეული ცნების გამოყენება – მაგრამ, ამავე დროს, აუცილებელია მხოლოდ იმდენად, რამდენადაც ამ ცნების (ანუ ეგზისტენციალური ფრუსტრაციის ცნების) გარეშე ვერ დავინახავთ სელინჯერისეული სიუჟეტის მთავარ ასპექტს – იმას, თუ როგორ ხდება ეგზისტენციალური ფრუსტრაციის ეგზისტენციალურ ტრაგიზმად ტრანსფორმირება. მაგრამ არ უნდა დაგვავიწყდეს შემდეგიც: ჩვენი კვლევის როგორც თეორიული, ისე მეთოდოლოგიური ვექტორი გულისხმობს მონოდისციპლინარული ხედვიდან ისეთ ინტერდისციპლინარულ ხედვაზე გადასვლას, რომლის ფარგლებში უნდა ხდებოდეს ჩატარებული (და ჩასატარებელი) ანალიზის ლინგვისტურად ცენტრირება, რაც გულისხმობს შემდეგს: გარდა იმისა, რომ უნდა ვეყრდნობოდეთ სიტყვის სიმბოლური ფუნქციის იმ კონცეფციას, რომელიც ნაგულისხმევია ნომინაციური თეორიის თანამედროვე ანუ ტექსტის სემანტიკაზე ორიენტირებული ხედვით, აუცილებელია თავად ამ ხედვის ისეთი გადრმავებაც, რომელსაც მოითხოვს ჩვენს მიერ უკვე მეტ-ნაკლები სისავსით ჩატარებული ეგზისტენციალური ანალიზი. შესაბამისად ისმის კითხვა: როგორ უნდა იქნას, საბოლოო ანგარიშში, დანახული და აღქმული ჩვენთვის **საინტერესო ტექსტი ნომინაციური თვალსაზრისით**, თუ მოვინდომებთ გვექონდეს სრული შესაბამისობა **ეგზისტენციალურ და ნომინაციურ** ასპექტებს შორის? მიგვაჩნია, რომ ამ კითხვაზე ადეკვატური პასუხის გაცემისას საჭიროა გადავდგათ შემდეგი ორი ანალიტიკური ნაბიჯი:

ა) იმის გათვალისწინებით, რომ ჩვენს მიერ ფორმულირებული კონცეპტუალური ჰიპოთეზა გულისხმობს – თუ მხედველობაში გვაქნება ამ ჰიპოთეზის ეგზისტენციალური ასპექტი – ეგზისტენციალური ფრუსტრაციის ეგზისტენციალურ ტრაგიზმად ტრანსფორმირებას, მაშინ საკმარისად უნდა მივიჩნიოთ თუ არა ნომინაციური თეორიის მხოლოდ ის ასპექტი, რომელიც უკავშირდება **სიტყვის როგორც დეტალის სიმბოლურ სიტყვად ტრანსფორმირებას?** ვფიქრობთ, ჩვენს მიერ ფორმულირებული კვლევითი ჰიპოთეზა ამ თვალსაზრისით მოითხოვს შემდეგ დაკონკრეტებას: ნომინაციური თეორიის ხსენებული ასპექტი შეიძლება საკმარისი ყოფილიყო მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ სელინჯერისეული „მცირე პროზის“ შინაარსობრივ განზომილებას განსაზღვრავდა მხოლოდ ფრანკლისეული ფრუსტრაციით ნაგულისხმევი შინაარსი. მაგრამ რაკი – როგორც ეს ჩვენი ნაშრომის წინა პარაგრაფმა გვიჩვენა – სელინჯერისეულ ტექსტში საქმე გვაქვს სიდრმისეული თვალსაზრისით ბევრად უფრო რთულ მოვლენასთან, სახელდობრ კი, ეგზისტენციალური ფრუსტრაციის ეგზისტენციალურ ტრაგიზმად ტრანსფორმირებასთან, აუცილებელი უნდა იყოს არა მხოლოდ სიტყვის სიმბოლური ფუნქციის გათვალისწინება, არამედ სწორედ ამ ფუნქციის ისეთი ხედვაც, რომელიც დაეყრდნობოდა სიტყვის როგორც ნომინაციური ერთეულის უფრო ფართო, კერძოდ კი სემიოტიკური თვალსაზრისით უფრო გაღრმავებულ ხედვას. ამავე დროს კი შეუძლებელია არ იქნას გათვალისწინებული ჩვენი კვლევისთვის უაღრესად მნიშვნელოვანი შემდეგი მომენტი: სიტყვის სიმბოლური ფუნქციის ამგვარად გაღრმავებული ხედვა ამავე დროს უნდა ეფუძნებოდეს **სიტყვის ტექსტობრივ ხედვას**, ე.ი. უნდა წარმოადგენდეს სიტყვის **ლინგვოსემიოტიკური ხედვის ტექსტოცენტრისტულ ვარიანტს**. ვფიქრობთ, სწორედ მსგავს თეორიულ ფენომენტთან გვაქვს საქმე მაშინ, როცა ვითვალისწინებთ არავერბალური კომუნიკაციის იმ კონცეფციას, რომელიც უკვე ნახსენები იყო ჩვენს შესავალში და რომელიც აქტუალიზირებულია **ე. ქურდაძის** ნაშრომში **„არავერბალური კომუნიკაცია როგორც ნარატიული ფენომენი და როგორც ლინგვოკულტუროლოგიური პრობლემა“** (ქუთაისი: 2012) სწორედ სელინჯერისეული „მცირე პროზის“ კვლევის პროცესში. მაგრამ, ჩვენის აზრით, სწორედ ხსენებული მომენტის გათვალისწინებისას გადამწყვეტი უნდა იყოს შემდეგი: მართალია, ხსენებული ავტორი არავერბალური კომუნიკაციის კონცეფციას იყენებს სელინჯერისეული ქვეტექსტის კვლევისას, მაგრამ

ხსენებული ქვეტექსტის იმ შინაარსობრივი მომენტის გათვალისწინების გარეშე, რომელიც, როგორც ჩვენმა კვლევამ გვიჩვენა, უნდა წარმოვადგინოთ ხსენებული ქვეტექსტის გადამწყვეტ შინაარსობრივ მომენტად. და, სწორედ ამიტომ, ისმის კითხვა: როგორ უნდა გამოვიყენოთ არავერბალური კომუნიკაციის კონცეფცია იმ შემთხვევაში, თუ იგი იქცევა სელინჯერისეული ტრაგიზმის აღქმისა და გააზრების აუცილებელ წინაპირობად?

ბ) იმისათვის კი, რომ ადეკვატური პასუხი გაეცეს ზემოთდასმულ კითხვას და, შესაბამისად, აღქმული და ფორმულირებული იყოს ეგზისტენციალური ტრაგიზმის ნომინაციური ასპექტი, აუცილებელია არა მხოლოდ ხაზი გაესვას ნომინაციურ ასპექტზე დაყრდნობით კვლევით ლინგვისტურად ცენტრირებულობას, არამედ ითქვას ისიც, თუ როგორ უნდა გამოიყურებოდეს ამ ცენტრირებულობის ინტერდისციპლინარული ასპექტი (უფრო ზუსტად კი – ცენტრირებულობის ინტერდისციპლინარულად კორელაციური ასპექტი). რა თქმა უნდა, თუ გვსურს რეალიზებული იქნას კვლევის ლინგვისტურად ცენტრირებულობა, თავად ეს ცენტრირებულობა გამოხატული უნდა იქნას ტექსტის ლინგვისტიკაზე (ანუ ტექსტის თანამედროვე ლინგვისტურ თეორიაზე) დაყრდნობით და, შესაბამისად, ამ ლინგვისტური დისციპლინის ცნებითი სისტემის გამოყენებით. მაგრამ, რამდენად არის შესაძლებელი – და, რაც მთავარია, მეთოდოლოგიურად გამართლებული – ტექსტის ზემოთგანმარტებული ეგზისტენციალური ტრაგიზმიდან უშუალოდ ამგვარად გაგებულ ლინგვისტურ ცენტრირებულობაზე გადასვლა? იმ შემთხვევაში, თუ მოხდებოდა სწორედ ამგვარი გადასვლა, გარდუვალად მივიღებდით შემდეგ გარემოებას: რაკი როგორც ფრუსტრაცია, ისე ტრაგიზმი თავისთავად წარმოადგენენ ფილოსოფიურ ცნებებს, აქედან გამომდინარე მივიღებდით ფილოსოფიიდან პირდაპირ ლინგვისტიკაზე გადასვლას, მაგრამ არ უნდა დაგვავიწყდეს შემდეგი: ფრუსტრაციის ტრაგიზმად ტრანსფორმირებაზე საუბრისას ჩვენ მივმართავდით ორივე ამ ცნებას არა ზოგადად ფილოსოფიაზე დაყრდნობით, არამედ იმდენად და, ძირითად, იმის გათვალისწინებით, თუ როგორ ხდებოდა ამ ცნებებით ნაგულისხმევი ორივე ფენომენის – როგორც ფრუსტრაციის, ისე ტრაგიზმის – მხატვრულ-ესთეტიკური აქტუალიზაცია ეპიკური გვარისა და ჟანრის მოცემულ კონკრეტულ ნაწარმოებში. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ მოცემულ შემთხვევაში საქმე გვქონდა იმ ტიპის მხატვრულ-ესთეტიკურ სინამდვილესთან, რომლის ბოლომდე წვდომა მოითხოვდა

ფილოსოფიურ აზროვნებაზე დაყრდნობასაც. მაგრამ, ამავე დროს, ცხადია შემდეგიც: თუ მოვასდენთ ჩვენი მეთოდოლოგიით გათვალისწინებული ინტერდისციპლინარულობის რეალიზაციას (ინტერდისციპლინარულობის გარეშე კი შეუძლებელი იქნებოდა ლინგვისტური ცენტრირებულობა), საქმე უნდა გვქონდეს სწორედ ამგვარად გაგებული ლიტერატურათმცოდნეობისა და ამგვარად გაგებული ლინგვისტიკის ურთიერთმიმართებასთანაც. შესაბამისად კი მივიღებდით კვლევის შემდეგ მიმართულებას: იმის სათქმელად, თუ როგორ (ანუ როგორი ენობრივი საშუალებებით) ხდება სელინჯერთან იმის ტექსტობრივ რეალობად ქცევა, რასაც ჩვენ ფრუსტრაციის ტრაგიზმად ტრანსფორმირებას ვუწოდებთ, აუცილებელია მივმართოთ **ლიტერატურათმცოდნეობით ცნებათა იმ სისტემას**, რომელიც იგულისხმება სელინჯერისეული ტექსტის ლიტერატურათმცოდნეობითი ხედვით. შესაბამისად კი კვლევის **ინტერდისციპლინარულობისა და ლინგვისტურად ცენტრირებულობის** ურთიერთკავშირი შეიძლება გაგებულ იქნას შემდეგნაირად: რას წარმოადგენს ენობრივ (და შესაბამისად – ტექსტობრივ) საშუალებათა ის ერთობლიობა, რომელზე დაყრდნობითაც ხდება სელინჯერისეული ტრაგიზმის ნომინაციურად რეალიზება?

როგორც ვხედავთ, ორივე ზემოთხსენებული მეთოდური ნაბიჯი, ანუ ის ნაბიჯები, რომელთა გადადგმის გარეშე ვერ მივაღწევდით სელინჯერისეული ტრაგიზმის ნომინაციური ასპექტის ხედვას, გულისხმობს ერთმანეთს: და რაკი ეს ასეა, აუცილებელი ხდება იმის გადაწყვეტა, თუ რომელი მათგანი უნდა იქნას გადადგმული პირველად. ვფიქრობთ, ამ კითხვაზე პასუხის გაცემისას არ უნდა დაგვავიწყდეს ის, რაც უკვე ითქვა სელინჯერისეული ტრაგიზმის ეგზისტენციალურ ასპექტთან დაკავშირებით: ხსენებულ ტრაგიზმზე ლაპარაკი გვქონდა არა უშუალოდ ტრაგიზმისა და ეგზისტენციის საკუთრივ ფილოსოფიურ ხედვაზე დაყრდნობით, არამედ პირველ რიგში იმის გათვალისწინებით, თუ როგორ ხდება სელინჯერთან შესაბამის ფემომენტთან მხატვრულ-ესთეტიკური ანუ საკუთრივ ლიტერატურული აქტუალიზაცია. ეს კი უნდა ნიშნავდეს შემდეგს: სანამ გადავდგამდეთ საბოლოო და გადამწყვეტ ნაბიჯს სელინჯერისეული ტრაგიზმის **ნომინაციური ხედვისკენ**, საჭიროა შევეცხოთ ჩვენთვის პირველ რიგში საინტერესო სელინჯერისეული მოთხრობის (ნოველა თუ მოკლე მოთხრობა (“short story”)? ალბათ, ძნელი იქნებოდა ამ კითხვაზე ბოლომდე სწორი პასუხის გაცემა) საკუთრივ ლიტერატურულ ასპექტს

და, შესაბამისად, უფრო კონკრეტულად განესაზღვროთ მისი **სიუჟეტური და პერსონაჟული სტრუქტურა**. ამისთვის კი, ჩვენის აზრით, აუცილებელია მიემართოთ უშუალოდ სელინჯერისეულ ტექსტს. და, რაკი საქმე ეხება ხსენებული ტექსტის კონკრეტულ **სიუჟეტურ-პერსონაჟულ ანალიზს**, შეიძლება შემდეგნაირად წარმოვადგინოთ ამ ანალიზის ეტაპობრივი სტრუქტურა:

1) პირველ რიგში უნდა განისაზღვროს მოთხრობის **ექსპოზიცია**, რადგან სწორედ ამ ექსპოზიციის შინაარსობრივმა ასპექტმა გასაგები უნდა გახადოს მოთხრობის პერსონაჟული სისტემის შემდგომი ხედვა;

2) ექსპოზიციის შინაარსობრივი ასპექტის ამგვარი განსაზღვრის შემდეგ უნდა განისაზღვროს **პერსონაჟთა სისტემა** – რა თქმა უნდა, უკვე ჩვენს მიერ აღქმულ ექსპოზიციასთან კავშირში. ვფიქრობთ, ამ თვალსაზრისით არ უნდა იყოს საკმარისი მხოლოდ პერსონაჟთა „დახარისხება“ ე. წ. „**მთავარ**“ და „**არამთავარ პერსონაჟებად**“. ბუნებრივია, ნებისმიერ შემთხვევაში ცენტრალურ პერსონაჟად მიჩნეული უნდა იქნას **სიმორი** – ანუ ის პერსონაჟი, რომელიც თავს იკლავს მოთხრობის ფინალში, მაგრამ, ამავე დროს, მნიშვნელოვანი უნდა იყოს ისიც, თუ როგორ გამოიყურება იერარქიული თვალსაზრისით ხსენებული პერსონაჟული სისტემა სწორედ სიმორთან მიმართებაში;

3) და ბოლოს: როგორ გამოიყურება **ლიტერატურათმცოდნეობითი თვალსაზრისით** მოთხრობის **სიუჟეტური სტრუქტურა** და როგორ უნდა უკავშირდებოდეს ეს სტრუქტურა ჩვენს მიერ უკვე განხილულ სელინჯერისეულ ტრაგიზმს? თუმცა, ამავე დროს, არ უნდა დაგვავიწყდეს შემდეგი: მოცემული პარაგრაფის ფარგლებში ჩვენთვის მთავარ მიზანს წარმოადგენს არა სელინჯერისეული მოთხრობის საკუთრივ ამგვარი ლიტერატურათმცოდნეობითი ანალიზი, არამედ იმის დადგენა, თუ რას იძლევა მეთოდოლოგიური თვალსაზრისით ეს ანალიზი კვლევის ნომინაციური ასპექტის განსაზღვრისთვის. წინსწრებით შეიძლება ითქვას: სელინჯერისეული ტექსტის ეგზისტენციალურ და ნომინაციურ ასპექტთა ურთიერთმიმართება ვერ იქნება ბოლომდე ადეკვატურად დანახული თუ ნომინაციური ასპექტი არ იქნება **გადრმაგებული ლინგვოსემიოტიკური თვალსაზრისით** და თუ ეს გადრმაგება არ მოხდება **არავერბალური კომუნიკაციის** როგორც თეორიისა და ანალიტიკური მეთოდის მოზიდვის გარეშე. ამავე დროს კი თავად ჩვენი ანალიზის ამგვარი ლინგვოსემიოტიკური გადრმაგება მოითხოვს – როგორც საბოლოოდ

გადასადგმელ კვლევით ნაბიჯს – ხსენებული ლინგვოსემიოტიკური ანალიზის შედეგთა გამოხატვას ტექსტის ლინგვისტიკის „ენაზე“.

შევუდგეთ ზემოთწარმოდგენილი სქემის მიხედვით სელინჯერის მოთხრობის “A Perfect Day for Bananafish” ლიტერატურათმცოდნეობითი ანალიზის ეტაპობრივ განხორციელებას:

§4. ა. მოთხრობის ექსპოზიცია და მისი კავშირი სიუჟეტთან

შეიძლება ითქვას: მოთხრობის ექსპოზიცია, ანუ ტექსტის ის მონაკვეთი, რომელიც გვიჩვენებს როგორც შემდგომი სიუჟეტური განვითარების დრო-სივრცეს, ისე პერსონაჟთა სისტემაზე გარკვეულ მინიშნებას, შემდეგნაირად გამოიყურება: „*There were ninety-seven New York advertising men in the hotel, and, the way they were monopolizing the long-distance lines, the girl in 507 had to wait from noon till almost two-thirty to get her call through. She used the time though. She read an article in a women's pocket-size magazine, called "Sex Is Fun - or Hell."* She washed her comb and brush. She took the spot out of the skirt of her beige suit. She moved the button on her Saks blouse. She tweezed out two freshly surfaced hairs in her mole. When the operator finally rang her room, she was sitting on the window seat and had almost finished putting lacquer on the nails of her left hand” (Salinger 1976: 3).

როგორც ვხედავთ, მოთხრობის ექსპოზიცია უკვე გვიჩვენებს სელინჯერისეული ტრაგიზმის როგორც შესაძლო დაბადებას, ისე შინაგანი განვითარების დროსა და სივრცეს – ესაა თანამედროვე ამერიკული რეალობის (კონკრეტულად, ფლორიდის) ისეთი სივრცითი კომპონენტი, როგორიცაა სასტუმრო. ამავე დროს კი არ უნდა დავივიწყოთ ჩვენი ანალიზისთვის მნიშვნელოვანი შემდეგი ორი მომენტი: ა) ის, რომ ზოგადი სახით უკვე გვქონდა მსჯელობა მოდერნისტულ დისკურსზე და იმაზე, თუ როგორ უნდა იქნას აღქმული სელინჯერისეული პროზა ამ დისკურსის ფარგლებში: ავტორი თავიდანვე მიანიშნებს იმაზე, რომ საქმე გვაქვს უაღრესად თანამედროვე ადამიანურ სინამდვილესთან და ბ) დრო-სივრცის მინიშნებასთან ერთად ექსპოზიციით უკვე შემოდის პერსონაჟთა სისტემის მინიშნებაც, რადგან დასახელებულია – და უკვე სიუჟეტურადაც რამდენადმე დაკონკრეტებულია – პერსონაჟთა სისტემა: ის, ვინც თავისი არსებობით უკავშირდება ხსენებულ

დრო-სივრცეს არის ახლაგაზრდა ქალი, მიურიელი – ცენტრალური პერსონაჟის მეუღლე.

მაგრამ, ამავე დროს, და სწორედ მოთხრობის სიუჟეტური სტრუქტურის იმ ასპექტთან დაკავშირებით, რომელსაც ექსპოზიცია უნდა ვუწოდოთ, აუცილებელია ითქვას შემდეგი: სწორედ ეს ექსპოზიცია თავისი შინაარსობრივი სტრუქტურით გვიჩვენებს იმას, თუ რაოდენ პირობითად გამოიყურება ტრადიციული ლიტერატურათმცოდნეობითი სისტემა ტრაგიკული მიმართულებით განვითარებული მოდერნიზმის ფარგლებში. სწორედ ამ მოსაზრების დასადასტურებლად შეიძლება ითქვას ორი – და, ვფიქრობთ, ჩვენი კონცეპტუალური ჰიპოთეზისთვის მნიშვნელოვანი რამ: ა) თუმცა ჩვენ ვლაპარაკობთ ექსპოზიციაზე როგორც სიუჟეტის აუცილებელ ეტაპზე, ძნელია გაივლოს ზღვარი საკუთრივ ექსპოზიციასა და სიუჟეტის იმ ეტაპს შორის, რომელსაც კონფლიქტური „კვანძის შეკვრა“ შეიძლება ვუწოდოთ. შეიძლება ითქვას: უკვე ექსპოზიციაში ხდება ამ კვანძის შეკვრა იმდენად, რამდენადაც სწორედ მის ფარგლებში სიმორის მეუღლისა და მისი დედის სატელეფონო საუბრის დროს ვხვებით იმ დაძაბულ სიტუაციას, რომელიც არსებობს სიმორსა და მის მეუღლეს შორის; ბ) ამავე დროს კი შეუძლებელი ხდება გაივლოს მკვეთრი ზღვარი მოთხრობის იერარქიულად განსხვავებულ პერსონაჟებს შორის. და მართლაც: შეუძლებელია დავინახოთ პრინციპული განსხვავება – ვგულისხმობთ განსხვავებას სიმორთან მიმართებაში – იმ პერსონაჟებს შორის, რომლებიც პირდაპირ თუ არაპირდაპირ, მაგრამ მაინც უშუალოდ მონაწილეობენ ამ სატელეფონო საუბარში (ვგულისხმობთ სიმორის მეუღლეს, სიდედრს და ასე თუ ისე სიმამრსაც) და იმ პერსონაჟებს შორის, რომლებიც შემდეგ გამოჩნდებიან თავად უკვე ამგვარად შეკრული სიუჟეტური კვანძის განვითარების ნიშნად. მაგრამ განსაკუთრებული მნიშვნელობა ამ თვალსაზრისით უნდა მიენიჭოს ყოველივე იმას, რაც ითქმის სიმორის შესახებ მეუღლესა და სიდედრს შორის საუბრის დროს. გავიხსენოთ ეს მონაკვეთი ტექსტიდან:

„Muriel? Is that you?“

The girl turned the receiver slightly away from her ear. “Yes, Mother. How are you?” she said.

“I’ve been worried to death about you. Why haven’t you phoned? Are you all right?”

“I tried to get you last night and the night before. The phone here’s been –“

“Are you all right, Muriel?”

The girl increased the angle between the receiver and her ear. “I’m fine. I’m hot. This is the hottest day they’ve had in Florida in-“

“Why haven’t you called me? I’ve been worried to-“

“Mother, darling, don’t yell at me. I can hear you beautifully,” said the girl. “I called you twice last night. Once just after –“

*“I told your father you’d probably call last night. But, no, he had to – **Are you all right, Muriel? Tell me the truth.**”*

“I’m fine. Stop asking me that, please” (Salinger 1976: 5).

როგორც მოცემული მონაკვეთიდან ვხედავთ, დედა აღელვებულია ქალიშვილის, მიურიელის გამო, რომლის მიზეზი სწორედ მისი მეუღლის, სიმორის „უცნაურ ქცევებში“ უნდა ვეძიოთ.

– „When did you get there?”

“I don’t know. Wednesday morning, early.”

“Who drove?”

“He did,” said the girl. “And don’t get excited. He drove very nicely. I was amazed.”

*“**He** drove? Muriel, you gave me your word of –“*

“Mother,” the girl interrupted, “I just told you. He drove very nicely. Under fifty the whole way, as a matter of fact.”

*“Did he try any that funny business with **the trees**?”*

“I said he drove very nicely, Mother. Now, please, I asked him to stay close to the white line, and all, and he knew what I meant, and he did. He was even trying not to look at the trees _ and you could tell.”

და კვლავ:

„How did he behave – in the car and all?”

“All right,” said the girl.

“Did he keep calling you that awful-“

“No. He has something new now.”

“What?”

“Oh, what’s the difference, Mother?”

“Muriel, I want to know. Your father - ”

“All right, all right. He calls me Miss Spiritual Tramp of 1948,” the girl said, and giggled.

*“It isn’t funny, Muriel. It isn’t funny at all. It’s horrible. It’s **sad**, actually. When I think how - ”* (იქვე).

სწორედ ექსპოზიციად აღსაქმელი ეს სატელეფონო საუბარი დედასა და ქალიშვილს შორის გვიჩვენებს **ტრაგიკული გმირის (სიმორის)** – თუ შეიძლება ასე ითქვას – „**სულიერ სტრუქტურას**.” ეს სტრუქტურა კი წარმოდგენილია შემდეგი **სამი მომენტი**თ: 1) როგორც ახალგაზრდა ქალი დედას ატყობინებს, არმიაში და თავად ფრონტზე ყოფნისას სიმორმა მას გამოუგზავნა იმ პოეტის კრებული, რომელსაც თავად უწოდებს *“the only great poet of the century.”* ეს ფაქტი მიგვანიშნებს იმაზე, რომ სიმორი წარმოდგენილია პიროვნებად, რომელსაც, მართალია, უხდება მონაწილეობის მიღება თანამედროვე ცხოვრების განმსაზღვრელ მოვლენებში, მაგრამ, ამავე დროს, იგი შინაგანად საკმაოდ დაშორებულია ამ მოვლენებს (და მართლაც: ძნელია უშუალოდ დაუუკავშიროთ ერთმანეთს ერთი მხრივ არმია და ფრონტი, მეორეს მხრივ კი – პოეზია. ვფიქრობთ, უკვე ეს ფაქტი აყენებს სიმორს იმ ტრაგიკულ მდგომარეობაში, რომელსაც, როგორც უკვე ვიცით, ივო ბრააკი „გამოუვალ მდგომარეობას“ უწოდებს; 2) და სწორედ ხსენებული ფაქტის უკვე ტრაგიკულ ნიშნულამდე მიყვანად უნდა აღვიქვათ ახალგაზრდა ქალის დედასთან საუბრის შემდეგი მომენტი: იქიდან გამომდინარე, რომ ფრონტიდან გამოგზავნილი წიგნი გერმანულ ენაზე იყო, სიმორი იმედოვნებდა, რომ მისი ცოლი გერმანულს ისწავლიდა ამ წიგნის წასაკითხად ან თუნდაც თარგმანს მაინც გაეცნობოდა:

- *“Mother,” the girl interrupted, “listen to me. You remember **that book** he sent me from Germany? You know – those **German poems**. What’d I do with it? I’ve been racking my –“*

“You have it.”

“Are you sure?” said the girl.

“Certainly. That is, I have it. It’s in Freddy’s room. You left it here and I didn’t have room for it in the – Why? Does he want it?”

*“No. Only, **he asked me about it**, when we were driving down. **He wanted to know if I’d read it.**”*

- “It was in German!”

*“Yes, dear. That doesn’t make any difference,” said the girl, crossing her legs. “He said that the poems happen to be written by **the only great poet of the century**. He said I should’ve bought a translation or something. Or learned the language, if you please.”*

“Awful. Awful. It’s sad, actually, is what it is...” (Salinger 1976 :6).

როგორც ვხედავთ, ამ ქალბატონებისთვის სრულიად გაუგებარია, სავალალოც კი ის ფაქტი, რომ მეუღლემ მიურიელს გერმანული წიგნი გამოუგზავნა წასაკითხად.

3) მაგრამ, ჩვენის აზრით, კიდევ უფრო მნიშვნელოვანია სიმორის ის დახასიათება, რომლითაც კიდევ ერთხელ ესმის ხაზი ამ პერსონაჟის შემდეგ ხასიათობრივ მომენტს: იმას, თუ რამდენად **შორსაა** იგი იმ ადამიანებისაგან, რომელთა გვერდზეც მას უხდება ყოფნა. ვგულისხმობთ, სიმორის იმ დამოკიდებულებას **ბუნებისადმი** – კერძოდ კი **ხეებისადმი** – რომელიც აბსოლუტურად გაუგებარია სატელეფონო საუბრის მონაწილეებისათვის და, საბოლოო ანგარიშში, მათი აზრით, გასაგებს ხდის ფსიქიატრთან მისი მიყვანის აუცილებლობას:

“ Muriel. Now, listen to me.”

“I’m listening.”

“Your father talked to Dr. Sivetski.”

“Oh?” said the girl.

*“He told him everything. At least, he said he did – you know your father. **The trees.** That business with the window. Those horrible things he said to Grany about her plans for passing away. What he did with all those lovely pictures from Bermuda – everything.”*

“Well,” said the girl.

*“Well. In the first place, he said it was a perfect **crime** the Army released him from the hospital – my word of honor. He very definitely told your father there’s a chance – a very great chance, he said – that Seymour may **completely lose control of himself.** My word of honor.”*

“There’s a psychiatrist at the hotel,” said the girl.

“Who? What’s his name?”

“I don’t know. Rieser or something. He’s supposed to be very good.”

Never heard of him.”

“Well, he’s supposed to be very good, anyway.”

*“Muriel, don’t be fresh, please. **We’re very worried about you.** Your father wanted to wire you last night to come home, as a matter of f-*

“I’m not coming home right now, Mother. So relax.”

“Muriel. My word of honor. Dr. Sivetski said Seymour may completely lose contr _”
(Salinger 1976 :7).

როგორც ზემოთ უკვე ითქვა, სიუჟეტური სტრუქტურის თვალსაზრისით, სელინჯერის ამ მოთხრობისთვის დამახასიათებელია შემდეგი თავისებურება: ერთის მხრივ თითქოსდა შენარჩუნებულია სიუჟეტის ტრადიციული სტრუქტურა (ვგულისხმობთ სიუჟეტის დაყოფას ექსოზიციის, კვანძის შეკვრის, კვანძის გახსნისა და ფინალის მომენტებად), მეორეს მხრივ საქმე გვაქვს ერთდროულად სიუჟეტის ამგვარი დაყოფის გარკვეულ პირობითობასთან: ძნელია გავმიჯნოთ ერთმანეთისაგან ხსენებული სიუჟეტური მომენტები. ვფიქრობთ, სელინჯერისეული სიუჟეტის ეს თავისებურება პირდაპირ კავშირშია სწორედ ჩვენს მიერ ხაზგასმულ იმ **სელინჯერისეულ ტრაგიზმთან**, რომელიც, ამავე დროს, წარმოადგენს თანამედროვე „**მომხმარებლად**“ წოდებული საზოგადოების **ტრაგიზმსაც** – მიუხედავად იმისა, აქვს თუ არა ეს (ტრაგიზმი) გაცნობიერებული ამ საზოგადოებას. რა თქმა უნდა, მოთხრობაში ექსპლიციტურად არ არის მითითებული სიმორისათვის ეგზისტენციალურად გადამწყვეტი ის მომენტი, როცა მან მიიღო გადაწყვეტილება ამ ქვეყნიდან წასვლის თაობაზე. ჩვენ უკვე გვქონდა შესაძლებლობა იმისა, რომ დაგვენახა ის 'horror vacui' (ანუ ე.წ. 'სიცარიელის შიში' – მ.ნ.), რომელიც ტრაგიკულ გმირს არსებობის ეგზისტენციალურ ფონს უქმნიდა. მაგრამ, მიუხედავად სიუჟეტურ მომენტთა ზემოთხსენებული ურთიერთშედწევადობისა, მაინც შესაძლებელია, ჩვენის აზრით, გამოიყოს **სიუჟეტური ფინალი** ამ ფინალისთვის შინაგანად დამახასიათებელი **შემდეგი მომენტებით**: ა) შეიძლება ითქვას, რომ სიტუაცია, რომელშიც ხდება სიმორის თვითმკვლელობა, არ შეიცავს არაფერ პრინციპულად ახალს იმ სიტუაციებისაგან განსხვავებით, რომელთა შესახებ უკვე გვქონდა ინფორმაცია თუნდაც მის ცოლსა და სიდედრს შორის საუბრიდან გამომდინარე. მაგრამ, ამავე დროს, მოთხრობის ფინალი მაინც შეიცავს **შინაარსობრივ მომენტს**, რომელიც თავის თავში აერთიანებს ტრაგიზმისთვის დამახასიათებელ სამივე ასპექტს – 1) **გამოუვალ მდგომარეობას**; 2) ამ მდგომარეობით შექმნილ გმირის **ტრაგიკულ ცნობიერებას**; და 3) **ტრაგიკული დანაშაულის მისეულ განცდას**. ეს შინაარსობრივი მომენტი კი, ჩვენის აზრით, შედგება სამი **შემდეგი სიტუაციური ასპექტისგან**: 1) მოთხრობის მთელი სიტუაციიდან გამომდინარე შეიძლება ითქვას, რომ სიმორმა უკვე გამოიარა ურთიერთობა თანამედროვე საზოგადოების ყველა ასაკობრივ წამომადგენელთან – იქნებოდა ეს სიდედრი, სიმამრი, ცოლი, პატარა გოგონა თუ ყველა ის, ვინც მის გარემოცვას წარმოადგენდა ზღვისპირა სასტუმროში ცხოვრების დროს. როგორც

ერწმუნდებით, მან ალბათ ვერ დაინახა პრინციპული განსხვავება საკუთარ უშუალო გარემოცვასა და ხსენებული სასტუმროს ბინადრებს შორის; 2) მაგრამ, სწორედ იმ სიტუაციაში, რომელიც უშუალოდ წინ უსწრებს მის თვითმკვლელობას, სიმორი ხვდება **სიბილას** – პატარა გოგონას, რომელსაც იგი ელაპარაკება ყოველივე იმაზე, რაც არსებითად და, ამავე დროს, **სიმბოლურად** წარმოადგენს **თანამედროვე რეალობას** – როგორც ჩანს, იმის იმედით, რომ იქნება ამ ახალგაზრდა არსებას მაინც გაეზიარებინა ამ რეალობის მისეული აღქმა. და, სწორედ ნათქვამიდან გამომდინარე, გამოვეყოფთ სიმორსა და სიბილას შორის შემდგარი საუბრის შემდეგ **სამ** – შეიძლება ითქვას – **სიმბოლურ თემას** – ეს თემებია: **‘tigers,’ ‘wax,’ ‘olives,’** შესაბამისად მოვიყვანო ტექსტობრივ ფრაგმენტებს ხსენებულ თემებთან დაკავშირებით, რაც, ჩვენი აზრით, მოგვცემს იმის საშუალებას, რომ თემებად ხსენებულ ობიექტებს სიმბოლური მნიშვნელობა მივანიჭოთ:

1) **‘tigers’** – როგორც თემა და როგორც ცხოვრებისეული სინამდვილის სიმბოლური ნომინაცია:

-*“Did you read ‘Little Black Sambo?’” she said.*

-*“It’s very funny you ask me that,” he said. “It so happens I just finished reading it last night.” He reached down and took back Sybil’s hand. “What did you think of it?” he asked her.*

- *“Did tigers run all around that tree?”*

-*“I thought they’d never stop. I never saw so many **tigers**”* (Salinger 1976: 14).

მოცემულ ტექსტობრივ ფრაგმენტში მინიშნებაა ელენ ბენერმანის (Helen Bennerman) საბავშვო წიგნზე “Little Black Sambo”, რომლის ერთ-ერთი მთავარი „მოქმედი პირი” სწორედ ვეფხეებია, რომლებიც ცდილობდნენ თავს დასხმოდნენ პატარა სამბოს (მთავარი პერსონაჟი), თუმცა მისი მოხერხებულობით მან თავი დააღწია სასტიკ ვეფხეებს. თუ სელინჯერის მოდერნისტულ ქვეტექსტს გავითვალისწინებთ, შესაძლოა ეს სიტყვა-სიმბოლო – **‘tigers’** (ვეფხეები) მიუთითებდეს სწორედ ცხოვრებისეულ სისასტიკეზე და სიძლიერეზე (მ.ნ.);

2) **‘wax’** - როგორც თემა და როგორც ცხოვრებისეული სინამდვილის სიმბოლური ნომინაცია:

“Do you like wax?” Sybil asked.

“Do I like what?” asked the young man.

“Wax.”

“Very much. Don’t you?”

Sybil nodded” (Salinger 1976:14).

‘wax’ – ცვილი, როგორც ერთ-ერთი სიმბოლო შესაძლოა მიაწინებდეს სირბილეზე, ადამიანის შინაგან არამდგრადობაზე, ეგზისტენციალურ არასტაბილურობაზე;

3) ‘olives’ - როგორც თემა და როგორც ცხოვრებისეული სინამდვილის სიმბოლური ნომინაცია:

“Do you like olives?” she asked.

“Olives – yes. Olives and wax. I never go anywhere without ‘em.” (იქვე).

როგორც საყოველთაოდ ცნობილია ზეთისხილის ხეს და მის ნაყოფს (‘olives’) მრავალი წლის განმავლობაში ენიჭებოდა (და დღესაც ენიჭება) სიმბოლური მნიშვნელობა – როგორც სიწმინდის, სიძლიერის, ნაყოფიერებისა და სიბრძნის სიმბოლო.

მაგრამ, რა თქმა უნდა, მათ შორის საუბრის საბოლოო მარეზიუმირებელ თემად იქცევა ‘**bananafish**’-ის თემა – სწორედ ‘**bananafish**’ იქცევა მთელი თანამედროვე რეალობის ცენტრალურ და ყოვლისმომცველ სიმბოლოდ. გავისხენოთ წინა პარაგრაფში უკვე მოტანილი ეს ტექსტობრივი მონაკვეთი:

- “Miss Carpenter. Please. I know my business,” the young man said. “You just keep your eyes open for any bananafish. This is a perfect day for bananafish.”

“I don’t see any,” Sybil said.

“That’s understandable. Their **habits are very peculiar**...They lead a **very tragic life**,” he said. “You know what they do, Sybil?”

She shook her head.

“Well, they swim into a hole where there’s a lot of bananas. They’re very ordinary-looking fish when they swim in. But once they get in, they **behave like pigs**. Why, I’ve known some bananafish to swim into a banana hole and eat as many as seventy-eight bananas.”...Naturally, after they’re so **fat** they can’t get out of the hole again. Can’t fit through the door.”

“Not too far out,” Sybil said. “What happens to them?”

“What happens to who?”

“The bananafish.”

“Oh, you mean after they eat as so many bananas they can’t get out of the banana hole?”

“Yes,” said Sybil.

“Well, I hate to tell you, Sybil. **They die**.”

“Why?” asked Sybil.

*“Well, they get **banana fever**. It’s a terrible disease”* (Salinger 1975: 16).

‘a terrible disease’, ჩვენის აზრით, შესაძლოა მიუთითებდეს სწორედ იმ დამღუპველ და მომწამვლელ ზემოქმედებაზე, რომელიც სიმორზე იქონია მისმა თანამედროვე გარემომ.

საინტერესოდ მიგვაჩნია სელინჯერის ერთ-ერთი თანამედროვე კომენტატორის, კონკრეტულად კი კ. სლავენსკის (Kenneth Skawensky, 2010) მოსაზრება სელინჯერის მიერ სახელის – სიბილა (Sybil) შერჩევასთან დაკავშირებით. სლავენსკის აზრით, სელინჯერის ‘სიბილა’ უდაოდ მიგვანიშნებს კავშირზე კუმელის სიბილას შესახებ ბერძნულ მითთან, რომლითაც იწყება თ. ელიოტის პოემა „უნაყოფო მიწა“ (*“The Wasteland”*). ამ უკანასკნელზე კი აშკარად მითითებაა სელინჯერის ნოველაში. მოვიყვანოთ ის ტექსტობრივი ფრაგმენტი, სადაც პატარა სიბილა ესაუბრება სიმორს მისი ‘მოწინააღმდეგის’ (როგორც თავად სიბილა აღიქვამს მას), შერონ ლიფშუტცის შესახებ:

“Let’s go in the water,” she said.

“Next time, push her off,” Sybil said.

“Push who off?”

“Sharon Lipschutz.”

“Sharon Lipschutz,” said the young man.

“How that comes up. Mixing memory and desire.” He suddenly got to his feet. he looked at the ocean. “Sybil,” he said, “I’ll tell you what we’ll do. We’ll see if we can catch a bananafish” (Salinger 1976: 13).

შევადაროთ სიმორის სიტყვები: *“I think I work it in”... “Mixing memory and desire...”* (Salinger) და ნაწყვეტი ელიოტის პოემიდან:

“April is the cruelest month, breeding

*Lilacs out of the dead land, **mixing***

Memory and desire, stirring

Dull roots with spring rain” (Eliot, ‘The Wasteland’).

ელიოტის მოცემული პოემის პირველი ნაწილი იწყება ციტატით პეტრონიუს არბიტრის „სატირიკონიდან“ (Petronius Arbiter’s Satyricon), სადაც წერია: *“For once I saw with my own eyes the Cumean Sybil hanging in a jar, and when the boys asked her, ‘Sybil, what do you want? She answered, ‘I want to die’”*.

სლავენსკის მიხედვით, კუმელი სიბილას შესახებ მითსა და სიმორისეულ ბანანათევზის ამბავს შორის ‘უეჭველი’ კავშირია: „ბანანათევზები განწირული

არიან თავიათნი სიხარბის გამო და ამგვარად იზიარებენ ელიოტის სიბილას ბედს, რომელიც ასევე დაწვევლილია თავისი უღმობელი (მწარე) არსებობით” (სლავენსკი 2010: 161).

მაგრამ, რა თქმა უნდა, სიმორის თვითმკვლელობისათვის გადამწყვეტ მომენტად უნდა ვიგულისხმოთ სიბილასთან ურთიერთობის ის მომენტი, რომელიც გამოსატულია სიტყვებით: *“Goodbye,” said Sybil, and ran without regret in the direction of the hotel*” (იქვე).

ჩვენის აზრით, სწორედ პატარა გოგონას ამგვარმა საქციელმა, ანუ იმ ფაქტმა, რომ მასზე ვერავითარი გავლენა ვერ მოახდინა სიმორთან ურთიერთობამ, საბოლოოდ გადაუწყურა სიმორს იმის იმედი, რომ იგი შეიძლება გამოსულიყო იმ მდგომარეობიდან, რასაც ფრანკლი ‘horror vacui’-ის უწოდებს, ხოლო – თუ გავიხსენებთ ტრაგიზმის ბრააკისეულ სამ მომენტსაც – შეიძლება ითქვას: გოგონას ამგვარმა ქცევამ (რეალობის სიმორისეული აღქმისადმი გულგრილობის გამოსატყვამ) თავად სიმორში შექმნა ტრაგიკული სიტუაციის სამივე ასპექტის (გამოუვალაი მდგომარეობის, ტრაგიკული ცნობიერებისა და ტრაგიკული დანაშაულის) შერწყმული განცდა. ეს სწორედ ის განცდაა, რომელმაც განაპირობა მოთხრობის ფინალი.

§5. სელინჯერისეული ტრაგიზმის სიუჟეტურ ასპექტთა ნომინაციურ ასპექტებად ტრანსფორმაცია: ტექსტის ეგზისტენციურ და ნომინაციურ განზომილებათა სინთეზი

როგორც წინა პარაგრაფმა გვიჩვენა, ჩვენი კვლევითი ჰიპოთეზა (ანუ მოსაზრება იმის თაობაზე, თუ როგორ ხდება ეგზისტენციალური ფრუსტრაციის ეგზისტენციალურ ტრაგიზმად ტრანსფორმირება სელინჯერისეულ „მცირე პროზაში“) დასაყრდენს ჰპოვებს უკვე ნოველის “A Perfect Day for Bananafish” სიუჟეტურ, ანუ საკუთრივ ლიტერატურათმცოდნეობითად განსახილველ ასპექტში. ვფიქრობთ, არ არის აუცილებელი ჩვენი ამ მტკიცების ადეკვატურობა დადასტურდეს ყოველივე იმის კვლავ აღნიშვნით, რაც უკვე ითქვა შესაბამის პარაგრაფში. მაგრამ, სამაგიეროდ, აუცილებლად უნდა მივიჩნიოთ იმ კვლევითი მომენტის რეალიზაცია, რომელიც მოგვცემდა სელინჯერისეული ქვეტექსტის

საბოლოო ხედვის განსაზღვრას, ანუ სელინჯერისეული ნარატივის **ეგზისტენციალურ და ნომინაციურ ასპექტთა სინთეზს**.

ვფიქრობთ, ჩვენს მიერ თავიდანვე დასახული და ზემოთ კვლავ დადასტურებული მიზნის რეალიზაციისთვის აუცილებელი იქნება იმ ნომინაციურ ასპექტთა მარეზიუმირებელი ხედვის რეალიზაცია, რომელიც არა მხოლოდ სტრუქტურულად და შინაარსობრივად უნდა შეესაბამებოდეს ჩვენს მიერ უკვე ხაზგასმულ ტრაგიზმს, არამედ ნათლად და ცალსახად უნდა მიუთითებდეს კიდევ სელინჯერისეული ნარატივის ქვეტექსტზე. ალბათ საჭირო იქნება კიდევ ერთხელ ითქვას ის, რამაც თავიდანვე კონცეპტუალურად განაპირობა ჩვენი კვლევის **ცენტრალური ვექტორი**: სელინჯერისეული ნარატივი როგორც მოდერნისტული დისკურსის სიღრმისეულად ამსახველი ტექსტი შინაარსობრივად და პრობლემურად განისაზღვრება ქვეტექსტით, ხსენებული ქვეტექსტი კი იქმნება ტექსტის ეგზისტენციალურ და ნომინაციურ ასპექტთა ისეთი შერწყმით, რომელიც უნდა მივიჩნიოთ მოდერნისტული „აისბერგის პრინციპის“ საბოლოო გამოხატულებად.

მაგრამ, რა თქმა უნდა, სწორედ ამგვარად განსაზღვრული ჩვენი კვლევითი მიზანი მოითხოვს შემდეგს: როცა, ჩვენის აზრით, გამოკვეთილად შეიძლება მივიჩნიოთ სელინჯერისეული ტრაგიზმის შინაგანი დინამიურ-ხდომილებრივი სტრუქტურა (ის, თუ როგორ ხდება მის ფარგლებში ეგზისტენციალური ფრუსტრაციის ეგზისტენციალურ ტრაგიზმად ტრანსფორმირება), შესაძლებელი და აუცილებელი ხდება იმის ჩვენება, თუ როგორ ხდება ამ ხდომილებრივი სტრუქტურის ქვეტექსტური გამოხატვა სწორედ ეგზისტენციალური ტრაგიზმისა და სიმბოლური ნომინაციის ამგვარი ნარატიული სინთეზით.

მაგრამ, რა თქმა უნდა, ჩვენს მიერ მოცემულ პარაგრაფში დასახული მიზანი, ანუ იმ ქვეტექსტის განსაზღვრა, რომლის ფარგლებში უნდა რეალიზდებოდეს საკვლევი ტექსტის ეგზისტენციალურ და ნომინაციურ ასპექტთა სინთეზი, საჭიროებს, ჩვენის აზრით, გარკვეულ ტექსტობრივ საყრდენს შემდეგი გაგებით: ეს საყრდენი თუნდაც მთელ სელინჯერისეულ ნოველაში როგორც მაკროტექსტში ჩართული მიკროტექსტის სახით უნდა მიაწოდებდეს ტრაგიკული ქვეტექსტის გარდუვალობაზე. ამგვარი მიკროტექსტი კი, ვფიქრობთ, უნდა შეიცავდეს შემდეგი ორი მომენტის ერთიანობას – იგი უნდა ატარებდეს სწორედ სიმბოლურ ხასიათს და, ამავე დროს, უნდა მიაწოდებდეს იმ ეგზისტენციალური ვაკუუმზე, რომელიც თავისთავად უკვე ნიშნავს

ფრუსტრაციის ტრაგიზმად გარდაქმნას. ეფიქრობთ, სწორედ ამგვარ მიკროტექსტად შეიძლება მოაზრებული იქნას უკვე – და ძირითადად – ნოველის იმ სეგმენტში მოცემული და კომუნიკაციური თვალსაზრისით მნიშვნელოვანი სიტუაცია, რომელიც გამოხატულია ნოველის ექსპოზიციაში – სწორედ იმ ექსპოზიციაში, რომელიც მკვეთრი საზღვრის გარეშე უკვე გადადის სიტუაციური კვანძის შეკვრაში. და, როცა ვლაპარაკობთ ხსენებული სეგმენტის მნიშვნელობაზე კომუნიკაციური თვალსაზრისით, ეს უნდა ნიშნავდეს შემდეგს: მიკროტექსტად რეალიზებული ამ ექსპოზიციის ფარგლებში სწორედ სიმორის მეუღლე წარმოდგენილია ერთდროულად ერთის მხრივ დინამიურად, მეორეს მხრივ კი ისეთი დინამიურობით, რომელსაც არ აქვს კავშირი არავითარ რეალურ კომუნიკაციასთან. სელინჯერისეული ტექსტის სწორედ ეს სეგმენტი გამოკვლეული აქვს ე. ქურდაძეს არავერბალური კომუნიკაციის კონცეფციაზე დაყრდნობით. სანამ შევეცდებით ხსენებული სეგმენტის ინტერპრეტირებას ისე, რომ ეს ინტერპრეტაცია შინაგანად დაუკავშირდეს სელინჯერისეული ტრაგიზმის ჩვენეულ კონცეფციას, შევეცდებით დავინახოთ ტექსტის ხსენებული სეგმენტი ისე, როგორც იგი აღქმულია ე. ქურდაძის მიერ. ეს კი, ჩვენის აზრით, გულისხმობს ხსენებული მკვლევარის ისეთ ციტირებას, რომლის გარეშე შეუძლებელი იქნებოდა სელინჯერისეული ტრაგიზმის სიმბოლურ-ნომინაციური ხედვა. იმ ტექსტობრივ სეგმენტს, რომელსაც ე. ქურდაძე „არავერბალურ-კომუნიკაციურ სეგმენტს“ უწოდებს და უშუალოდ უკავშირებს სიმორ გლასის ცოლს, მკვლევარი შიდაეტაპობრივად ყოფს ორ ნაწილად (ქვესეგმენტად), შემდეგ კი ახდენს ამ ორი ქვესეგმენტის თანმიმდევრულ ციტირებას. ციტირების ეს შიდაეტაპობრიობა რეალიზებულია შემდეგი სახით:

1) პირველი ქვესეგმენტი: *“She washed her comb and brush. She took the spot out of the skirt of her beige suit. She moved the button on her Saks blouse. She tweezed out two freshly surfaced hairs in her mole.”*

2) მეორე ქვესეგმენტი: *“With her lacquer brush, while the phone was ringing, she went over the nail of her little finger, accentuating the line of the moon. She then replaced the cap on the bottle of lacquer and, standing up, passed her left – the wet – hand back and forth through the air. With her dry hand, she picked up a congested ashtray from the window seat and carried it with her over to the night table, on which the phone stood. She sat down on one of the made-up twin beds and- it was the fifth or sixth ring – picked up the phone”* (ქურდაძე 2012: 20).

მაგრამ, რა თქმა უნდა, ჩვენთვის მნიშვნელოვანია არა უბრალოდ ხსენებული შიდაეტაპობრიობა, არამედ სწორედ ის, თუ როგორ ხდება ექურდადის მიერ ხსენებული სეგმენტთა „შინაარსობრივი გაერთიანება.“ ხსენებული მკვლევართან ეს ერთიანობა წარმოდგენილია შემდეგნაირად: „ამ ერთიანობის განმსაზღვრელ საფუძველს წარმოადგენს (როგორც ციტირებულ მკვლევარს მიაჩნია – მ.ნ.) კომუნიკაციის ის უქონლობა, რომელიც დამახასიათებელია გლასის ცოლსა და დედამისს შორის საუბრისათვის. ეს არის, თუ შეიძლება ასე ითქვას, „კომუნიკაცია კომუნიკაციის გარეშე.“ ანუ ისეთი კომუნიკაცია მხოლოდ და მხოლოდ ყოფით დონეზე, რომელიც გამოირიცხავს კომუნიკაციას პიროვნებათა შიდა განზომილების, ანუ იმ სიღრმისეული განზომილების დონეზე, რომელსაც გულისხმობს ეგზისტენციის ცნება“ (იქვე).

რა თქმა უნდა, ვეთანხმებით ხსენებულ მკვლევარს იმაში, რომ სიმორის ცოლსა და დედამისს შორის საუბარი მართლაც წარმოადგენს „კომუნიკაციას კომუნიკაციის“ გარეშე, მაგრამ, ამავე დროს, აუცილებლად მიგვაჩნია ამ შიდაეტაპობრივად დაყოფილ სეგმენტს მივანიჭოთ ისეთი **სიმბოლური მნიშვნელობა**, რომელიც სცილდება მიურიელსა და დედამისს შორის ხსენებულ არაკომუნიკაციურ კომუნიკაციას. ვგულისხმობთ შემდეგს: თუ გავითვალისწინებთ მთელი ნოველის სიუჟეტურ-პერსონაჟულ სტრუქტურას, მაშინ **სიმორის ცოლს** უნდა მივანიჭოთ სრულიად განსაკუთრებული და – შეიძლება ითქვას – **სიმბოლურად ტრაგიკული მნიშვნელობა**; გავიხსენოთ ის ორი ეპიზოდი, რომელთა ერთობლიობა მიუთითებს სწორედ სიმორსა და მის მეუღლეს შორის არსებულ არაკომუნიკაციურ კომუნიკაციაზე. ეს ეპიზოდებია:

ა) გერმანიაში ყოფნის დროს სწორედ თავის ცოლს უგზავნის სიმორი დიდი გერმანელი პოეტის (როგორც ავტორი მოიხსენიებს მას) ლექსების კრებულს და იმედოვნებს, რომ იგი გერმანულს ისწავლის ან ამ წიგნის თარგმანს შეიძენს და წაიკითხავს (თუმცა მიურიელს ეს წიგნი არც კი გახსენებია), რაც სწორედ მათ შორის არსებულ ურთიერთგაუგებრობაზე და სულიერი უთანხმოებაზე მიუთითებს;

ბ) სწორედ თავის მეუღლესთან ერთად მოგზაურობის დროს სიმორი გულგრილად გვერდს ვერ უვლის ხეებს (რაც მიურიელს და დედამისს უცნაურად და გაუგებრად ეჩვენებათ), რაც, ჩვენის აზრით, სიმორის ბუნებისადმი სიყვარულზე მიმანიშნებელია.

მიგვაჩნია, რომ მთელი ნოველისთვის გადამწყვეტია არა ამ ქალბატონის არაკომუნიკაციური კომუნიკაცია დედამისთან, არამედ თავად **სიმორთან** – სწორედ ის არაკომუნიკაციური კომუნიკაცია, რომლის ფინალად გვევლინება სიმორის თვითმკვლელობა.

როცა გლაპარაკობთ ზემოთხსენებულ ეპიზოდთა ტრაგიკულ სიმბოლურობაზე და ამ სიმბოლურობის შინაგან კავშირზე არავერბალურ კომუნიკაციათან, მთავარია, ჩვენის აზრით, არ დაგვავიწყდეს ჩვენი კვლევის საბოლოო მიზანი: უნდა განხორციელდეს **სელინჯერისეული ტრაგიზმის და სელინჯერისეული სიმბოლური ნომინაციის სინთეზი** – ისეთი სინთეზი, რომელიც, ამავე დროს, მიუთითებდა „აისბერგის პრინციპით“ ხსენებული მთელი მოდერნისტული დისკურსის შინაარსობრივ ფინალურ მომენტზე. მაგრამ მნიშვნელოვანია ხაზი გაესვას შემდეგსაც: იმისათვის, რომ განხორციელდეს ზემოთხსენებული სინთეზი, ვერ იქნება საკმარისი მხოლოდ იმ სიმბოლურ ეპიზოდთა ხაზგასმა, რომლებიც, ამავე დროს, მიგვანიშნებენ სიმორის შინაგან სამყაროზე – აუცილებელია სიმორისეულ ეგზისტენციალურ სიმბოლიკას დაუპირისპიროთ იმ გარე სამყაროს სიმბოლიკაც, რომელიც – და ამის თქმა უკვე შეგვიძლია – ხასიათდება არაკომუნიკაციური კომუნიკაციის ორმაგი ნიშნით: ა) მას არა აქვს არავითარი ეგზისტენციალური კომუნიკაცია ისეთ პიროვნებასთან, როგორიცაა სიმორი; და ბ) ამავე დროს, იგი ხასიათდება ისეთი შინაგანი დინამიკით, რომელსაც, ასევე, არა აქვს არავითარი შინაგანი, ანუ ეგზისტენციალურად ღირებული კომუნიკაცია. და, სწორედ იმისათვის, რომ ტრაგიკული სიმბოლიკის ამგვარმა ხედვამ მიგვიყვანოს ზემოთხსენებულ სინთეზთან, საჭიროა კვლევის ამავე ეტაპზე **უშუალოდ სიმორთან დაკავშირებულ სიმბოლურ ეპიზოდებს** დაუპირისპიროთ უკვე **უშუალოდ გარესამყაროსთვის** დამახასიათებელი სიმბოლიკა. ამისათვის კი, ვფიქრობთ, უნდა დავებრუნდეთ ჩვენს მიერ უკვე ხსენებულ იმ **სიმბოლურ სამეულს**, რომელთა ერთობლიობა – როგორც უკვე ვიცით – მიაწინებს ამ სამყაროს მომხმარებლურ ბუნებაზე – იმ ბუნებაზე, რომელიც მთლიანი სახით და მთელი სიმბოლური დატვირთვით წარმოდგენილია **ბანანათევზით**. მაგრამ აქვე უნდა აღინიშნოს სელინჯერისეული სიმბოლიკის შინაგანად ყოვლისმომცველი, ანუ, თუ შეიძლება ასე ითქვას, **ინტეგრალური ხასიათი**. ამგვარი ინტეგრალურობა კი, ვფიქრობთ, უნდა ნიშნავდეს შემდეგს: იმ რეალობათა სიმბოლური მნიშვნელობა, რომელთა ხსენება ხდება სელინჯერის ნოველაში, საბოლოო

ანგარიშში უნდა უკავშირდებოდეს ნოველის არა მხოლოდ სიუჟეტურ, არამედ პერსონაჟულ სტრუქტურას, რაც მიუთითებს ამ ინტეგრალური სიმბოლიკის პერსონაჟულ-ეგზისტენციალურ ხასიათზე. სხვანაირად რომ ვთქვათ: ინტეგრალურად გაგებული ეს სიმბოლიკა გვეუბნება იმას, რისი თქმაც, როგორც ჩანს, ასე მნიშვნელოვანი იყო სელინჯერისთვის: **თანამედროვე სამყარო უპირისპირდება ისეთ პიროვნულობას, რომლითაც ხასიათდება სიმორი, ეს დაპირისპირება კი, საბოლოო ანგარიშში, მთავრდება ტრაგიკულად – ისე ტრაგიკულად, როგორც ეს ნაჩვენებია სელინჯერის ნოველაში.**

ყოველივე ზემოთნათქვამის შესაბამისად აუცილებელად მიგვაჩნია განგახორციელოთ ზემოთხსენებული სელინჯერისეული ინტეგრალური სიმბოლიკის არა მხოლოდ კონცეპტუალური ანალიზი, არამედ გრაფიკულად წარმოდგენილი **მოდელირებაც**. ეს კი, ჩვენის აზრით, უნდა იყოს ისეთი მოდელირება, რომელიც შეძლებდა სწორედ სელინჯერისეული ინტეგრალური სიმბოლიკის ადეკვატურად ასახვას შემდეგი გაგებით: ნოველის სიუჟეტთან დაკავშირებული და, ამავე დროს, ამ სიუჟეტში ასახული ყოველი ეპიზოდი შინაგანად **ორგანზომილებიანია**: იგი გვიჩვენებს სიუჟეტის განვითარებას და, ამავედროულად, ემსახურება ამა თუ იმ პერსონაჟის ეგზისტენციალურ დახასიათებას. ვფიქრობთ, სწორედ სიუჟეტურ ეპიზოდთა ამგვარი ორგანზომილებიანობა უნდა ასახოს ზემოთხსენებულმა ჩვენმა მოდელირებამ. ეპიზოდისა და პერსონაჟის ამგვარი სიმბოლური გაერთიანების მიზნით შეიძლება, ჩვენის აზრით, გამოვიყენოთ ისეთი გრაფიკული საშუალება, როგორიცაა ისრის ფორმის (→) მქონე სწორი ხაზი შემდეგი მნიშვნელობით: **„რაიმე მიუთითებს ვინმეზე (ან რაიმეზე)“**. ეს კი იმას უნდა ნიშნავდეს, რომ მაგალითად, ჩვენი მოდელით, სიმორთან დაკავშირებული ესა თუ ის სეგმენტი უნდა გამოიყურებოდეს შემდეგნაირად:

გზაზე ხეების მიმართ ყურადღება → სიმორის როგორც პიროვნების ბუნებასთან ერთიანობა.

და, რაც შეეხება თავად ხსენებულ მოდელს, იგი, ჩვენის აზრით, სიუჟეტის შესაბამისად უნდა დაიყოს შემდეგ სამ სეგმენტად: ა) სიმორთან უშუალოდ დაკავშირებულ ეპიზოდთა სიმბოლური მნიშვნელობა; ბ) სიმბოლურად სიმორთან დაპირისპირებულ პერსონაჟებთან დაკავშირებულ ეპიზოდთა სიმბოლური მნიშვნელობა; გ) ნოველის ფინალი როგორც სელინჯერისეული სიმბოლიკის ფინალური სინთეზი.

მაგრამ, როგორც ვხედავთ, ტექსტის ზემოთხაზვასმულ ორ (კონცეპტუალური თვალსაზრისით) – და სამ (მოდელირების თვალსაზრისით) განზომილებრიობა სულაც არ ნიშნავს ხსენებულ განზომილებათა ფუნქციურ ავტონომიურობას: სიმორის ეგზისტენციალურ დახასიათებას უშუალოდ უკავშირდება მისი ცოლის ისეთი ეგზისტენციალური დახასიათება, რომელიც ატარებს საპირისპირო ანუ ნეგატიურ ხასიათს.

ნოველის კონცეპტუალური ხედვისაგან განსხვავებით, ამ შემთხვევაში საქმე გვაქვს არა ორგანზომილებიანობასთან, არამედ **სამგანზომილებიანობასთან**, რადგან ვლადიმერ პუშკინმა **სამ სეგმენტზე**. ეს კი, ჩვენის აზრით, აისახება ზოგადად მოდელირების როგორც პროცესის შემდეგი ასპექტით: მოდელირებამ უფრო თვალნათლივ, ანუ უფრო სეგმენტირებულად უნდა დაგვანახოს ის, რასაც უკვე გვეუბნებოდა კონცეპტუალური ხედვა.

§6. ნოველის კონცეპტუალური ხედვიდან მის მოდელირებაზე გადასვლა

იმის შემდეგ, რაც უკვე გამოვეყავით სელინჯერის ნოველისთვის არსებითი მნიშვნელობის მქონე სიმბოლური ნომინაციის გამომხატველი მოდელის **სამი სეგმენტი**, უკვე შეგვიძლია უშუალოდ ტექსტზე დაყრდნობით თვალსაჩინო გავხადოთ ეს სეგმენტები.

§6. 1. ნოველის სიმბოლური მოდელირების პირველი სეგმენტი: სიმორთან უშუალოდ დაკავშირებული ეპიზოდთა სიმბოლური მნიშვნელობა:

- 1) ფრონტიდან ცოლისთვის პოეტური კრებულის გაგზავნა → სიმორის როგორც პიროვნების შინაგანი პოეტურობა;
- 2) სიმორი და „ხეები გზაზე“ → სიმორის როგორც პიროვნების ეგზისტენციალური სიახლოვე ბუნებათან;
- 3) სიმორის ურთიერთობა ბავშვთან → მომავლის იმედი – სიმორს სურს ჰქონდეს იმედი, რომ თუნდაც ეს პატარა გოგო გაუგებს მას, ე.ი. შეძლებს გამოიყვანოს იგი „ეგზისტენციალური ვაკუუმის“ მდგომარეობიდან.

**§6. 1. 1. სიმორთან უშუალოდ დაკავშირებულ ეპიზოდთა სიმბოლური
მნიშვნელობის საკუთრივ ტექსტობრივი ასპექტები**

მოდელირებასთან ერთად, ვფიქრობთ, საჭიროა უშუალოდ შევეხეთ იმ ტექსტობრივ ფრაგმენტებს, რომლებიც ნათელს ფენენ სიმორის პიროვნულ ხასიათს.

1) პირველი ქვესეგმენტი: გავიხსენოთ, რომ სიმორი გატაცებული იყო პოეზიით და იმედოვნებდა, რომ მისი ცოლის დამოკიდებულებაც პოეზიის მიმართ ისეთივე იქნებოდა, როგორიც მისი (თუმცა მიურიელს ეს წიგნი არც კი გახსენებია). კიდევ ერთხელ მოვიყვანოთ ამ ტექსტობრივ ფრაგმენტს:

“Mother,” the girl interrupted, “listen to me. You remember that book he sent me from Germany? You know – those German poems. What’d I do with it? I’ve been racking my – ”

“You have it.”

“Are you sure?” said the girl.

“Certainly. That is, I have it. It’s in Freddy’s room. You left it here and I didn’t have room for it in the – Why? Does he want it?”

“No. Only, he asked me about it, when we were driving down. He wanted to know if I’d read it.”

“It was in German!”

*“Yes, dear. That doesn’t make any difference,” said the girl, crossing her legs. “He said that the poems happen to be written by **the only great poet of the century**. He said I should’ve bought a translation or something. Or learned the language, if you please” (Salinger 1976: 5).*

2) მეორე ქვესეგმენტი: როგორც გვახსოვს, სიმორის ეგზისტენციალური დახასიათების პირველ სეგმენტს უშუალოდ უერთდება მეორე – ბუნებასთან სიმორის შინაგანი კავშირი. ამ ქვესეგმენტის მთავარ „მომქმედ პირად“ კი გვევლინება ხეები – ის ხეები, რომლებისთვისაც სიმორს გულგრილად ვერ ჩაუვლია თავისი მანქანით:

*“Did he try any of that funny business with **the trees**?”*

*“I said he drove very nicely, Mother. Now, please. I asked him to stay to the white line, and all, and he knew what I meant, and he said. He was even trying not to look at the **trees** – you could tell...”*

“Well, we’ll see. How did he behave - in the car and all?”

“All right,” said the girl” (Salinger 1976: 5).

როგორც ვხედავთ, ნოველის ნომინაციური ასპექტის ასეთი ხაზგასმა უფრო სრულად ახდენს სიმორის ეგზისტენციალურ დახასიათებას, რადგან ხაზს უსვამს მასში როგორც პიროვნებაში პოეზიასა და ბუნებასთან შინაგან კავშირს.

3) **მესამე ქვესეგმენტი:** სიმორის ის ურთიერთობა პატარა გოგონასთან, რომელიც უშუალოდ წინ უსწრებს მის თვითმკვლელობას. ნოველის სიუჟეტიდან გამომდინარე შეიძლება ითქვას: იმის შემდეგ, რაც პატარა გოგოს (სიბილას) სიმორი გულს გადაუშლის, ანუ დაანახებს სინამდვილის მისეულ ხედვას და, შესაბამისად, უნდა ჰქონდეს სიბილას მიერ მისი ამ ხედვის გაგებისა და გააზრების იმედი, იგი ხედავს საპირისპიროს:

“...The young man suddenly picked up one of Sybil’s wet feet, which were drooping over the end of the float, and kissed the arch.

“Hey!” said the owner of the foot, turning around.

“Hey, yourself! We’re going in now. You had enough?”

“No!”

“Sorry,” he said, and pushed the float toward shore until Sybil got off it. He carried it the rest of the way.

“Goodbye,” said Sybil, and ran without regret in the direction of the hotel” (Salinger 1976: 17).

ვფიქრობთ, მთელ ამ ტექსტობრივ ფრაგმენტში გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს ბოლო ფრაზას – **“Goodbye.”** ჩვენის აზრით, ეს ის ფრაზაა, რომლის გარეშე ვერ შედგებოდა მთლიანად ნოველა. იმ ფაქტმა, რომ ეს პატარა გოგოც გულგრილი რჩება მისდამი – უფრო სწორად კი სინამდვილის მისეული ხედვისადმი – საბოლოოდ დაარწმუნა სიმორი შემდეგში: მისთვის არ არის ადგილი ამ სამყაროში.

§6. 2. სიმბოლურად სიმორთან დაპირისპირებულ პერსონაჟებთან დაკავშირებულ ეპიზოდთა სიმბოლური მნიშვნელობა

როგორც სელინჯერისეული ტექსტის აქამდე უკვე განხორციელებულმა ანალიზმა გვაჩვენა, სიმორისეული ტრაგედიის არა მხოლოდ მთავარ, არამედ

ერთადერთ წყაროდაც კი უნდა მივიჩნიოთ მას და მის გარემომცველ სამყაროს შორის გაჩენილი ეგზისტენციალური ვაკუუმი. შეიძლება ითქვას: ეს ვაკუუმი იმდენად ყოვლისმომცველია და ამ თვალსაზრისით ეგზისტენციალური სხვაობა სიმორსა და მის გარემოცვას შორის იმდენად გადამწყვეტია, რომ ხსენებული სხვაობის მოდელირება – იგივე ფორმით, რომლითაც ზემოთ შევეცადეთ სიმორის ეგზისტენციალური სახის გამოხატვას – შეუძლებელი ხდება: ამისთვის საჭირო იქნება ყველა იმ პერსონაჟის მოდელირება, რომლებიც წარმოადგენენ მის გარემოცვას. აქედან გამომდინარე კი, ჩვენი აზრით, საკმარისი იქნება ისეთ **ორ პერსონაჟთან** დაკავშირებული სინამდვილის სიმბოლური ასახვა, როგორებიც არიან ერთის მხრივ **სიმორის მეუღლე**, მეორეს მხრივ კი **პატარა გოგო სიბილა**, რომელსაც იგი ესაუბრება ბანანათევზის შესახებ: პირველი პერსონაჟი, ანუ **მეუღლე** წამოგვიდგენს **სიმორის აწმყოს** – იმ აწმყოს, რომელიც შეიძლება ერთნაირად დანახულ იქნას როგორც **ეგზისტენციალური ვაკუუმი** და **ეგზისტენციალური ტრაგედია**; და რაც შეეხება **სიბილას**: იგი უნდა აღვიქვათ იმ **ფუჭი იმედის** სიმბოლოდ, რომელსაც – როგორც „წყალწადებული ხავსს“ – ისე ეჭიდება სიმორი. შესაბამისად, ჩვენი მოდელირების **მეორე სეგმენტად** გამოვიყენებთ სწორედ **სიმორის მეუღლისა** და **პატარა სიბილას** **ეგზისტენციალური ხატის** დამადასტურებელ **ქვესეგმენტებს**.

§. 6.2.1. სიმორის მეუღლესთან და სიბილასთან დაკავშირებული სეგმენტი

ყოველივე ზემოთნათქვამის შესაბამისად, ამ სეგმენტს ჩვენი მოდელის მიხედვით წარმოვადგენთ **ორი დონით**: ა) **პირველ დონეზე** გამოვხატავთ სიმორისეულ **აწმყოსთან**, ბ) **მეორე დონეზე** კი მის **მომავალთან** დაკავშირებულ **ტრაგედიას**.

ა) პირველი დონე: აწმყოსთან დაკავშირებული ტრაგედია

სიმორის **ასწმყოსთან** დაკავშირებული ტრაგედია სიმბოლურად შეიძლება შემდეგნაირად გამოვხატოთ:

1) სიმორის მეუღლის იმ „აქტიუობათა“ ერთობლიობა, რომელსაც, როგორც უკვე ვიცით, არა აქვს არავითარი კომუნიკაციური ღირებულება → მეუღლე როგორც სიმორისეული ეგზისტენციალური ვაკუუმის მთავარი წყარო:

„She washed her comb and brush. She took the spot out of the skirt of her beige suit. She moved the button on her saks blouse. She tweezed out two freshly surfaced hairs in her mole. When the operatot finally rang her room, she was sitting on the window seat and had almost finisshed putting lacquer on the nails of her left hand” (Salinger 1976: 3).

2) თუმცა ამ ქალბატონთან დაკავშირებული სელინჯერისეული ტექსტი შეიცავს – რა თქმა უნდა, ქვეტექსტურად, მაგრამ, ამავე დროს, თვალშისაცემად – ისეთ დეტალს, რომელიც ერთი შეხედვით თითქოს შეიცავს გარკვეულ დინამიზმს ამ ქალბატონის ზემოთდახასიათებულ ქცევაში, მაგრამ სინამდვილეში კვლავ ხაზს უსვამს თავად ამ „დინამიზმის“ ეგზისტენციალურ სიცარიელეს → მეუღლის ქცევისთვის დამახასიათებელი ფსევდოდინამიზმი:

“Yes, dear. That doesn’t make any difference,” said the girl, crossing her legs.”He said that the poems happen to be written by the only great poet of the century. He said I should’ve bought a translation or something. Or learned the language, if you please...”

და შემდეგ:

...” Your father said last night that he’d be more than willing to pay for it if you’d go away someplace by yourself and think things over. You could take a lovely cruise. We both thought –“

“No, thanks,” said the girl, and uncrossed her legs. “Mother, this call is costing a for” (Salinger 1976: 6, 9).

3) მესამე ტექსტობრივ ფრაგმენტად შეიძლება მივიჩნიოთ ის ეპიზოდი, რომლის ფარგლებში მეუღლის დედა ყოველმხრივ ცდილობს შთააგონოს ქალიშვილს, რომ მას უნდა ეშინოდეს სიმორის (ეშინოდეს იმიტომ, რომ, მისი აზრით, სიმორი შეშლილია). ქალიშვილი არ ეთანხმება მას, თუმცა არც ეკამათება. შესაბამისად → სიმორის მეუღლე როგორც ნიმუში იმისა, თუ როგორ შეიძლება არ ხედავდე ადამიანში შეშლილს, მაგრამ, ამავე დროს, ვერც იმის ხედვა გქონდეს, რაც მას სხვების თვალში შეშლილად წარმოადგენს:

“Muriel. Now listen to me.”

“Yes, Mother,” said the girl, putting her weight on her right leg.

“Call me the instant he does, or says, anything at all funny – you know what I mean. Do you hear me?”

“Mother, I’m not afraid of Seimour.”

“Muriel, I want you to promise me.”

“All right, I promise. Goodbye, Mother,” said the girl. “My love to Daddy.” She hung up.

ბ) მეორე დონე: მომავალთან დაკავშირებული ტრაგედია

ვფიქრობთ, ამ დონეზე სიბილას როგორც სიმორის გარემოცვის წარმომადგენლის დასახასიათებლად საკმარისია მივმართოთ სელინჯერისეული ტექსტის იმ ფრაგმენტს, რომელიც ერთდროულად გვიჩვენებს შინაარსობრივად მნიშვნელოვან **ორ რამეს**: იმ საუბართა შედეგს, რომლებიც სიმორს ჰქონდა სიბილასთან – უფრო სწორად კი ამ შედეგის არარსებობას – და იმასაც, რამაც, როგორც ჩანს, საბოლოოდ მიიყვანა სიმორი თვითმკვლელობამდე. შესაბამისად —————> სიბილა როგორც სიმბოლურად იმის გამომხატველი ფიგურა, რომ სიმორს არც მომავალში უნდა ჰქონდეს ეგზისტენციალური ვაკუუმიდან გამოსლის იმედი:

“He took Sybil’s ankles in his hands and pressed down and forward. The float nosed over the top of the wave. The water soaked Sybil’s blond hair, but her scream was full of pleasure.

With her hand, when the float was level again, she wiped away a flat, wet band of hair from her eyes, and reported, “I just saw one.”

“Saw what, my love?”

“A bananafish.”

“My God, no!” said the young man. “Did he have any bananas in his mouth?”

“Yes,” said Sybil. “Six.”

The young man suddenly picked up one of Sybil’s wet feet, which were drooping over the end of the float, and kissed the arch.

“Hey!” said the owner of the foot, turning around.

“Hey, yourself! We’re going in now. You had enough?”

“No!”

“Sorry,” he said, and pushed the float toward shore until Sybil got off it.

He carried it the rest of the way.

*“Goodbye,” said Sybil, and **ran without regret** in the direction of the hotel.”*

როგორც ვხედავთ, ზემოთხსენებული ტექსტობრივი ფრაგმენტი ნათლად გვიჩვენებს ორი შემდეგი შინაარსობრივი მომენტის შერწყმულობას: ერთის

მხრივ ვხედავთ, რომ სიმორი კეთილგანწყობილია სიბილას მიმართ, მეორეს მხრივ კი ვხედავთ იმასაც, რომ გოგონა გულგრილობას იჩენს მის მიმართ: *“Goodbye,” said Sybil, and ran without regret in the direction of the hotel.*

§6. 3. ნოველის ფინალი როგორც სელინჯერისეული სიმბოლიკის ფინალური სინთეზი

ვფიქრობთ, არ არის აუცილებელი ამ ფინალის დაყოფა ქვესეგმენტებად თუნდაც იმიტომ, რომ მასში, თუ შეიძლება ასე ითქვას, სიმბოლურად ფოკუსირებულია ყოველივე ის, რაც უკვე ითქვა როგორც თავად სიმორზე, ისე მის გარემოცვაზე. შესაბამისად  მომავლის როგორც ეგზისტენციალური პერსპექტივის ისეთი სიცარიელე, რომელიც გარდუვალს ხდის თვითმკვლელობას:

*... “He glanced at **the girl** lying asleep on **one of the twin beds**. Then he went over to one of the pieces of luggage, opened it, and from under a pile of shorts and undershirts he took out an Ortegies caliber 7.65 automatic. He released the magazine, looked at it, then reinserted it. He cocked the piece. Then he went over and sat down on the unoccupied **twin bed**, looked at **the girl**, aimed the pistol, and fired a bullet through his right temple.”*

როგორც ვხედავთ, სიმორის მეუღლე (**the girl**) ორჯერ არის ნახსენები მოცემულ ფრაგმენტში – თანაც ისე, რომ ორივე შემთხვევაში ხაზგასმულია სასტუმროს ნომერში გვერდი-გვერდ მდგომი ორი საწოლის უაზროდ დგომა: ეს საწოლები სიმბოლურად მიანიშნებენ ცოლ-ქმარს შორის არარსებულ ერთიანობაზე, უფრო კონკრეტულად კი, მათ შორის არარსებულ ეგზისტენციალურ ერთიანობაზე (*“He glanced at the girl lying asleep on **one of the twin beds**...”*). სიმორი, იაზრებს რა ამ ეგზისტენციალურ სიცარიელეს, სიცოცხლეს თვითმკვლელობით ამთავრებს (...*“looked at the girl, aimed the pistol, and fired a bullet through his right temple”*).

§7. სიმბოლიკის ორი პოლუსი და ქვეტექსტური სიუჟეტი: ეგზისტენციალურ-ნომინაციურ ასპექტთა სინთეზი

იმისათვის, რომ შევძლოთ მოცემულ პარაგრაფში იმის განხორციელება, რასაც ჩვენ თავიდანვე ვუწოდებდით სელინჯერისეული „მცირე პროზისთვის”

დამახასიათებელ ეგზისტენციალურ და ნომინაციურ ასპექტთა **სინთეზს**, აუცილებლად მიგვაჩნია ამ სინთეზის ხაზგასმისას ერთმანეთს დავუკავშიროთ ერთის მხრივ სელინჯერისეული პოეტიკის ზოგადი და არსებითი თავისებურება, მეორეს მხრივ კი სწორედ ის, რამაც შეადგინა მოცემული თავის წინა პარაგრაფში ჩატარებული კვლევა. ეს კი უნდა ნიშნავდეს შემდეგს: სწორედ ეგზისტენციალურ და ნომინაციურ ასპექტთა ხსენებული სინთეზი დანახული უნდა იქნას ერთდროულად **ორი პრიზმით** – როგორც სელინჯერისეული პოეტიკის არსებითი მომენტი და, ამავე დროს, მოდერნისტული მხატვრული დისკურსის არსებითი მომენტიც. შესაბამისად, ჯერ შევეხებით სელინჯერისეულ პოეტიკას – რა თქმა უნდა, „აისბერგის პრინციპთან“ სიღრმისეულ კავშირში, შემდეგ კი შევეცდებით იმის ფორმულირებასაც, თუ როგორ ხდება ჩვენს მიერ გაანალიზებულ სელინჯერისეულ მოთხრობაში ეგზისტენციალურ და ნომინაციურ ასპექტთა სინთეზი. ეს კი იმასაც უნდა ნიშნავდეს რომ, ამავე დროს, ვახორციელებთ ჩვენი კვლევითი მეთოდოლოგიით ნაგულისხმევ ინტერდისციპლინარულობას, ანუ ვუკავშირებთ ერთმანეთს კვლევის კულტუროლოგიურ და საკუთრივ ლინგვისტურ ასპექტებს.

რაც შეეხება სელინჯერისეულ პოეტიკას:

როცა ვლაპარაკობთ სელინჯერისეულ პოეტიკაზე, არ უნდა დაგვავიწყდეს ამ პოეტიკის სიღრმისეული კავშირი მთელ მოდერნისტულ პოეტიკასთან და, რაც მთავარია, თავად სელინჯერის როლიც ამ პოეტიკის საბოლოო ფორმირებაში. თუ გავითვალისწინებთ ყოველივე იმას, რაც უკვე ითქვა მოცემულ საკითხთან დაკავშირებით, შეიძლება შემდეგნაირად გამოხვხატოთ ამ პოეტიკის **შინაარსი**: ხსენებული პოეტიკის ძირითად თავისებურებად უნდა მივიჩნიოთ მისი **პარადოქსულობა**: ერთის მხრივ სახეზეა ნარატივი, ანუ ის ჟანრობრივი მოვლენა, რომელსაც შეუძლებელია არ ჰქონდეს სიუჟეტი, უფრო ზუსტად კი სიუჟეტის მაკონსტიტუირებელი ელემენტები, მაგრამ, ამავე დროს, სწორედ სელინჯერისეული პროზის ხსენებული ნარატიულობა გვიჩვენებს იმას, რაც უნდა წარმოადგენდეს ამ პარადოქსულობის ძირითად ასპექტს – ამ პროზის შინაგან **ანტინომიურობას**: რაში მდგომარეობს სელინჯერისეული ნარატივის ეს ანტინომიურობა? ვიმეორებთ: ერთის მხრივ, შეუძლებელია, რომ ამ მოთხრობაში მოყოლილ ისტორიას არ ჰქონდეს სიუჟეტი: ამ ისტორიას აქვს ისეთი დასასრული, რომელიც ყოველგვარი ეჭვის გარეშე წარმოადგენს ტრადიციულად გაგებულ ფინალს. მეორეს მხრივ კი ეს სიუჟეტი ტექსტში უშუალოდ არ არის

მოცემული. ამავე დროს, სელინჯერისეული მცირე პროზა – და ამით, როგორც ჩანს, ხასიათდება ზოგადად მოდერნისტული პროზაც – მკითხველზე ტოვებს არანაკლები შინაგანი ერთიანობის შეგრძნებას, ვიდრე კლასიკური პროზის ნებისმიერი ნიმუში. ჩვენს მიერ აქამდე უკვე რეალიზებული თეორიულ-მეთოდოლოგიური და ნარატიულ ემპირიკაზე დაფუძნებული კვლევის შედეგად საჭიროდ მიგვაჩნია კიდევ ერთხელ გავუსვათ ხაზი იმას, რაც ერთდროულად გამოხატავს როგორც მთელი მოდერნისტული პროზის, ისე თავად სელინჯერისეული პროზის ძირითად თავისებურებას: საქმე გვაქვს ნარატიული მხატვრული შემოქმედების ისეთ ასპექტთან, სადაც სიუჟეტი თავისი ეტაპობრივი სტრუქტურით კი არ არის უარყოფილი, არამედ მოქცეულია ტექსტის სიღრმეში, ანუ მის ქვეტექსტში.

ეს კი იმას ნიშნავს, რომ მოცემული თავის ბოლო პარაგრაფში საჭირო ხდება გაცეცხის პასუხი კითხვას: როგორ ხდება შესაძლებელი ის, რომ ერთის მხრივ შენარჩუნდეს ნებისმიერი ნარატივისთვის დამახასიათებელი სიუჟეტის ეტაპობრივი სტრუქტურა, მეორეს მხრივ კი ეს ხსენებული სტრუქტურა მოლიანად მოქცეული იქნას ქვეტექსტში? ვფიქრობთ, ამ კითხვაზე პასუხის გაცემისას აუცილებელია დავებრუნდეთ მხატვრულ დეტალსა და მხატვრულ ტექსტს შორის ურთიერთმიმართების კვლევის იმ ეტაპს, რომელიც უკავშირდება **ნ. მატარაძეს** – ავტორს, რომელიც, როგორც ზემოთ (მეორე თავის მესამე პარაგრაფში) აღვნიშნეთ, არა მხოლოდ გვთავაზობს მხატვრული დეტალის მხატვრულ სიმბოლოდ ტრასფორმირების კონცეფციას, არამედ სწორედ ხსენებული პროცესის კვლევისას ერთმანეთსაგან გამიჯნავს **მხატვრული დეტალის** (ანუ საბოლოოდ – **მხატვრული სიმბოლოს**) **ორ ტიპს**, რომელთაგანაც ერთს „სტატიკურ-პლურალურ“ დეტალს უწოდებს, ხოლო მეორეს კი – „დინამიკურ-სინგულარულს.“ სწორედ ამ გამიჯვნასთან დაკავშირებით, საჭიროდ ჩავთვალეთ გაგვეხსენებინა ზემოთ მოტანილი ციტატა: „სტატიკურ-პლურალისტურად ჩავთვალეთ მხატვრული დეტალის ის კონცეფცია, რომელიც წარმოდგენილია ლიტერატურათმცოდნეობაში... ამ კონცეფციის მიხედვით ის, რასაც ჩვენ მხატვრულ დეტალად მივიჩნევთ, უცვლელად არის წარმოდგენილი თავისი ინტერატექსტუალური არსებობისა და ფუნქციონირების ყველა ეტაპზე, ანუ იგი არ განიცდის ტრანსფორმაციას და ბოლომდე დეტალად რჩება. აღნიშნული კონცეფცია არც დეტალის სიტყვიერ გენეზისზე მიუთითებს, არც იმას ნიშნავს, რომ დეტალი სტატიკურად თავდაპირველი სახით ფუნქციონირებს

ტექსტში. ამასთან, ამ კონცეფციის თანახმად, მხატვრული დეტალი ლიტერატურაში ემსახურება საგნობრივი სამყაროს დეტალიზაციას. შესაბამისად, მხატვრულ ნაწარმოებთან მიმართებაში უნდა განიხილებოდეს არა ერთი მხატვრული დეტალი, არამედ დეტალთა სიმრავლე. აქედან გამომდინარე, უნდა ვიფიქროთ, რომ ნებისმიერი დეტალი მნიშვნელობას იძენს მხოლოდ სხვა დეტალებთან კავშირში და მხოლოდ მათთან ერთად ასახავს საგნობრივ სამყაროს ტექსტში. ამგვარად, ამ კონცეფციის მიხედვით, მხატვრული დეტალი, ერთის მხრივ, არ განიცდის არავითარ სემანტიკურ ტრანსფორმაციას ტექსტში, მეორეს მხრივ კი საქმე გვაქვს დეტალთა სიმრავლესთან” (მატარაძე 2004: 112), ხოლო დეტალის მეორე ტიპს – „დინამიკურ - სინგულარულს” – იგი უწოდებს ისეთ დეტალს, რომელიც ტექსტში ფუნქციურ-სემანტიკურ ტრანსფორმაციას განიცდის და მხატვრულ სიმბოლოდ იქცევა.

შესაბამისად კი, თუ დავვერდნობით დეტალ-სიმბოლოთა მატარაძისეულ დიქტომიას და, ამავე დროს, შევეცდებით აღვიქვათ სელინჯერისეული „მცირე პროზა” (წარმოდგენილი, ამ შემთხვევაში, „ბანანათევით”) არა მხოლოდ ეგზისტენციური, არამედ, აგრეთვე, ნომინაციური თვალსაზრისით და, რაც მთავარია, განვახორციელოთ ამ ორი ტექსტობრივი ასპექტის სინთეზი, პირველ რიგში, ბუნებრივია, უნდა დავსვათ კითხვა: მხატვრულ სიმბოლოთა ამ ორ ტიპთან რომელია წარმოდგენილი სელინჯერის ტექსტში? ამ კითხვაზე ვპასუხობთ შემდეგი ჰიპოთეზის ფორმულირებით: სელინჯერთან გვაქვს ორივე ტიპის დეტალი – როგორც სტატიკურ-პლურალური, ისე დინამიკურ-სინგულარული – და, ამასთანავე, ადგილი აქვს ამ ორი ტიპის ისეთ ურთიერთშემოქმედებას, რომლის შედეგად იქმნება ქვეტექსტის სრულიად განსხვავებული და განსაკუთრებული სახეობა. ჩვენის აზრით, ეს ისეთი ქვეტექსტია, რომელიც იქმნება შემდეგი ორი ფაქტორის ურთიერთშეხვედრით: ერთის მხრივ, ესაა სელინჯერის მსოფლმხედველობა და მისი პოეტიკა, ხოლო მეორეს მხრივ – თანამედროვეობის როგორც კულტურული პარადიგმის შინაგანი სპეციფიკა.

თუ ზემოთ გამოთქმული ჰიპოთეზა გამართლებულია, მაშინ აუცილებელი ხდება იმის ჩვენება, თუ როგორ და რა სახით არის წარმოდგენილი სელინჯერთან მხატვრული დეტალის ზემოთხსენებული ორი ტიპი და როგორ ხდება მათი ურთიერთშემოქმედება.

და, რას უნდა ნიშნავდეს ყოველივე ზემოთნაქვამი იმ საბოლოო მიზნის გათვალისწინებით, რომელსაც ჩვენ ვუსახავთ საკუთარ თავს მოცემულ შემთხვევაში? ჩვენის აზრით, დეტალ-სიმბოლოთა ზემოთხსენებული დიქტომიური კონცეფცია საშუალებას იძლევა დავინახოთ – და, ვფიქრობთ, უფრო მეტი გამჭვირვალობით – სელინჯერისეული პოეტიკით ნაგულისხმევი **ურთიერთშესაბამისობა** ჩვენთვის საინტერესო ტექსტის ხსენებულ **ორ ასპექტს** შორის. იმისათვის კი, რომ მისაღები და გასაგები გახდეს ხსენებული ურთიერთშესაბამისობა, გავიხსენოთ ტერმინ „დიქტომიის“ მნიშვნელობა: იგი ნიშნავს არა მხოლოდ და არა უბრალოდ გარკვეული სიმრავლის ორად დაყოფას, არამედ შემდეგსაც: სიმრავლის ეს ორად დაყოფილი ასპექტი ერთდროულად უნდა უპირისპირდებოდეს ერთმანეთს, მაგრამ ისე, რომ ამ ურთიერთდაპირისპირების დროს ეფუძნებოდნენ ერთი და იგივე საფუძველს. ზემოთ, როცა სიმორთან დაკავშირებით ვმსჯელობდით ეგზისტენციალური ფრუსტრაციის ეგზისტენციალურ ტრაგიზმად გარდაქმნის შესახებ, დავინახეთ ის **გადაულახავი წინააღმდეგობა**, რომელიც არსებობს ერთის მხრივ სიმორს, მეორეს მხრივ კი მის როგორც უშუალო, ისე ზოგადად გაგებულ **გარემოცვას** შორის. და რაკი, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ამ ნოველის სიუჟეტური სტრუქტურა მოქცეულია ქვეტექსტში, ხოლო ქვეტექსტი კი, როგორც უკვე ითქვა, თავის თავში მოიცავს სიუჟეტს მთელი მისი აუცილებელი დინამიზმით, შეგვიძლია კიდევ ერთხელ დავსვათ კითხვა თავად ამ **ქვეტექსტური დინამიზმის შინაგან სტრუქტურაზე**, ეს სტრუქტურა კი აღვიქვათ როგორც თხრობის ეგზისტენციურ და ნომინაციურ ასპექტთა შინაგანად განუყრელი ერთიანობა. რომ არა სიუჟეტის ამგვარი, ანუ ყოვლისმომცველად ქვეტექსტური ხასიათი, შეუძლებელი იქნებოდა ფრუსტრაციის არა მხოლოდ ფაქტობრივად, არამედ სიმბოლური თვალსაზრისითაც ტრაგიზმში გადასვლა. ეს კი უნდა ნიშნავდეს შემდეგს: სელინჯერისეული ნოველის არა მხოლოდ ყოველი პერსონაჟი, არამედ თავად ამ პერსონაჟებთან დაკავშირებული ყოველი დეტალი სიმბოლურ მნიშვნელობას იძენს. მაგრამ, რა თქმა უნდა, სწორედ სიმბოლიზაციის ხსენებული ყოვლისმომცველობა გვიქმნის იმის აუცილებლობასაც, რომ ზემოთგანხილული ეგზისტენციალური დიქტომია დავუკავშიროთ ასევე მკაფიოდ გამოხატულ სიმბოლურ-ნომინაციურ დიქტომიას. და, თუ ეს ასეა, მაშინ საჭირო ხდება პერსონაჟთა სელინჯერისეული სიმრავლეც დავინახოთ დიქტომიური სიმბოლიკის ნიშნით. ამ შემთხვევაში კი, ჩვენის აზრით,

მივიღებთ სელინჯერის დინამიური სიმბოლიკის ისეთ სტრუქტურას, რომელიც უკვე მეტი სიცხადითაც გვიჩვენებს სელინჯერისეული სტილის როგორც პარადოქსულობას, ისე ანტინომიურობასაც. და რაში მდგომარეობს ხსენებული პარადოქსულობა და ანტინომიურობა? ვფიქრობთ, სელინჯერისეული პოეტიკისთვის დამახასიათებელი ეს ორი სტილისტური მომენტი ერთმანეთს გულისხმობს, მაგრამ, ამავე დროს, მოითხოვს მათი საზრისობრივი შინაარსის ავტონომიურად დანახვის აუცილებლობასაც. აქედან გამომდინარე კი შეგვიძლია ვთქვათ: იმ პოეტიკის შინაგანი პარადოქსულობა, რომელიც გულისხმობს ნარატიული სიუჟეტის ქვეტექსტურ რეალიზაციას, შემდეგში მდგომარეობს: თუმცა თანამედროვე სამყაროსთვის დამახასიათებელი ეგზისტენციალური ურთიერთდაპირისპირება, რომელიც მდგომარეობს ამა თუ იმ ცალკეული პიროვნების გარემოსთან გარდუვალ დაპირისპირებაში, საბოლოო ანგარიშში ბოლომდე ვლინდება ქვეტექსტურად (რადგან სიმორი თავს იკლავს), ეს ურთიერთდაპირისპირება, ამავე დროს, თან სდევს მთელ სიუჟეტს და უფრო მეტიც – მთლიანად გამსჭვალავს მას, სხვანაირად რომ ვთქვათ, ხსენებული ეგზისტენციალური ურთიერთდაპირისპირება ერთდროულად დინამიურიცაა – იმ გაგებით, რომ მას მივყავართ ფინალამდე, და, ამავე დროს, სტატიკურიც – თუნდაც იმიტომ, რომ ვერ ვამჩნევთ რაიმე ცვლილებას სიმორის გარემოცვაში. და, თუ ეს ასეა, რაღაში მდგომარეობს ამ პარადოქსულობის თანმდევი ანტინომიურობა? ანტინომიურობა მდგომარეობს ფინალის შინაგან ორაზროვნებაში: ილუპება სიმორი როგორც ეგზისტენციალური ტრაგიზმის წარმომადგენელი პიროვნება და ილუპება ბანანათევზიც, ანუ ის არსება, რომელიც მთელი თავის არსებობითა და ქმედებით განასახიერებს სიმორის გარემოცვას, ე.ი. სახეზეა ორი სრულიად საპირისპირო და, ამავე დროს, დადუპვის ერთიანი ნიშნით წარმოდგენილი სინამდვილისეული ფაქტი. სიმორი, ერთის მხრივ, მთელ მის გარემოცვას მოიაზრებს ბანანათევზისეულად და, ამ თვალსაზრისით, იგი საკუთარ თავსაც მიაკუთვნებს ამ გარემოს, მაგრამ, ამავე დროს, სიმორი წარმოადგენს ამ გარემოს ისეთ პიროვნულ განზომილებას (**a personal dimension**), რომელიც, ბევრისაგან განსხვავებით, ხედავს ამგვარი არსებობის დამდუპველობას. და რაკი ვერ ხედავს რაიმეს შეცვლის პერსპექტივას, თავს იკლავს.

ყოველივე ზემოთნათქვამის შემდეგ შეგვიძლია, ალბათ, ერთის მხრივ, დავეყრდნოთ სიმბოლიკის მატარაძიულ დიქტომიას, მეორეს მხრივ კი

დავინახოთ ამ დიქტომიის როგორც **პარადოქსულობა**, ისე **ანტინომიურობა** სელინჯერისეული ნოველის ფარგლებში. ერთის მხრივ ვხედავთ იმას, რომ ჭეშმარიტი, თუმცა, ამავე დროს, ტრაგიკული დინამიზმი გვაქვს მხოლოდ სიმორში და ეს დინამიზმი შეიძლება განისაზღვროს ეგზისტენციალური ფრუსტრაციის ეგზისტენციალურ ტრაგიზმად გარდაქმნით; შესაბამისად, სელინჯერისეულ ნოველაში ერთადერთ ჭეშმარიტ **დინამიკურ-სინგულარულ** სიმბოლოდ წარმოგვიდგება **სიმორი**, მისი **გარემოცვის ყველა წარმომადგენელი** კი განასახიერებს **სტატიკურ-პლურალურ** სიმბოლოთა ერთობლიობას. თუმცა, ამავე დროს, ყოველივე ზემოთნათქვამის საფუძველზე შეგვიძლია ვთქვათ შემდეგ: არ არის გამორიცხული – და სწორედ ამაზე მეტყველებს სელინჯერისეულ ნოველაში ეგზისტენციურ და ნომინაციურ ასპექტთა ურთიერთმიმართება – რომ ეს დიქტომია შეიძლება ატარებდეს **პარადოქსულ-ანტინომიურ ხასიათს**.

სელინჯერისეული სიმბოლიკის განხილვისას ასევე არ უნდა დაგვაიწყდეს ზემოთხსენებული პარადოქსულობა-ანტინომიურობის ის ასპექტი, რომელიც გამოხატულია ერთდროულად **ორი ტექსტობრივი მომენტით** – ერთის მხრივ **სათაურით**, მეორეს მხრივ კი **ქვეტექსტური ფინალის შინაგანი ორგანოზომილებიანობით**: საქმე ისა, რომ – თუ სელინჯერის მოთხრობას დავინახავთ ტექსტისა და ქვეტექსტის ერთიანობით, მაშინ უნდა ვთქვათ: სელინჯერისეულ ნოველას სინამდვილეში (სინამდვილე ამ შემთხვევაში უნდა ნიშნავდეს სწორედ ტექსტისა და ქვეტექსტის ერთიანობას) აქვს, რა თქმა უნდა, **ერთი**, მაგრამ, ამავე დროს, **ორად გაყოფილი ფინალი**: თუ **ტექსტის ფარგლებში** იღუპება **სიმორი**, **ქვეტექსტის ფარგლებში** – იმ ფარგლებში, რომლებიც ემთხვევა სათაურში წარმოდგენილ ბანანათევზის ისტორიას – იღუპება უკვე **ბანანათევზი**, ანუ ის არსება, რომელიც, როგორც უკვე ითქვა, მთელი თავისი არსებობით წარმოადგენს **თანამედროვე ადამიანური სინამდვილის განსახიერებას** – მის მხოლოდ **მომხმარებლურ**, ანუ **არასაზრისობრივად ორიენტირებულ ბუნებას**. შესაბამისად კი, როგორც ვხედავთ, საქმე გვაქვს სწორედ ზემოთხსენებული **პარადოქსულობა-ანტინომიურობის** ისეთ გამოხატვასთან, რომელსაც შეუძლებელია არ გუწოდოთ ამ ნოველის **ზეტექსტი**: **ზეტექსტი** იმიტომ, რომ საბოლოო ანგარიშში **ტექსტი** და **ქვეტექსტი** ემსახურებიან ერთი შემდეგი იდეის გამოთქმას: როცა ხდება ტრაგიკული გმირისა და გარემოცვის ამგვარი რადიკალური და

ყოველსმომცველი დაპირისპირება, საბოლოო ანგარიშში იღუპება ორივე მხარე და როგორც ჩანს, სწორედ ამას უნდა ნიშნავდეს ეგზისტენციალური ფრუსტრაციის სელინჯერისეულ ტრაგიზმად გარდაქმნის ფაქტი, ანუ იგი უნდა მიაწინებდეს **ქვეტექსტისა და ტექსტის** იმ **ერთიანობაზე**, რომელსაც შეუძლებელია „ზეტექსტურობა“ არ გუწოდოთ.

თუმცა არ უნდა დაგვავიწყდეს ისიც, რომ ჩვენი კვლევის მიზანია სელინჯერისეული პროზის **ნომინაციურ და ეგზისტენციურ განზომილებათა ურთიერთდაკავშირება**. ამავე დროს კი ვხედავთ შემდეგსაც: მართალია, სელინჯერისეულ ტექსტში ვხედავთ დინამიურ-სინგულარულ და სტატიკურ-პლურალურ დეტალთა გამჭვირვალედ წარმოდგენილ ურთიერთდაპირისპირებას, მაგრამ, მეორეს მხრივ, ვხედავთ იმასაც, რაც ბოლომდე გვიჩვენებს ამ **ურთიერთდაპირისპირების** შინაგან **პარადოქსულობასაც**: ამგვარ ადამიანურ სამყაროში დასაღუპად განწირულია როგორც **სტატიკურ-პლურალური** სიმბოლიკით წარმოდგენილი **ადამიანთა სიმრავლე**, ისე მასთან ოპოზიციაში მყოფი და **დინამიურ-სინგულარულ** დეტალ-სიმბოლოთი წარმოდგენილი **ტრაგიკული გმირი**.

და რაც შეეხება სელინჯერისეული ნოველის **ნომინაციურ და ეგზისტენციურ განზომილებათა სინთეზს**: თუ ამ სინთეზს განვახორციელებთ სიმბოლიკის ზემოთხსენებული დიქტომიით, მაშინ, რა თქმა უნდა, მივიღებთ სწორედ **ქვეტექსტურად გამოხატულ სიუჟეტს** – ისეთ სიუჟეტს, რომლის ფარგლებში იღუპება ტრაგიკული გმირი, გარემოცვა კი განაგრძობს თავის წმინდა მომხმარებლურ არსებობას. მაგრამ, თუ მხედველობაში მივიღებთ ყოველივე ზემოთნათქვამს, და, თუ თავად მოცემულ სიუჟეტს დავინახავთ მისი ორი ფინალის ერთიანობის ნიშნით, მაშინ აღარ იქნება საკმარისი ვილაპარაკოთ **სიუჟეტის ქვეტექსტურობაზე** – სელინჯერისეული ტრაგიზმი გამოიხატება **ერთდროულად როგორც ტექსტისა და ქვეტექსტის, ისე ქვეტექსტისა და ზეტექსტის განუყოფლობით**.

აუცილებელია ითქვას შემდეგიც: ტექსტის, ქვეტექსტისა და ზეტექსტის ზემოთხსენებულ ერთიანობას საფუძველი უდევს არა მხოლოდ თავად სელინჯერისეულ ნოველაში: ამ ერთიანობაზე მსჯელობისას შეგვიძლია დავვერდნოთ იმ ფუნდამენტურ განსხვავებასაც, რომელზეც მიუთითებს თანამედროვე კომუნიკაციურად ორიენტირებული ლინგვისტიკა. ბუნებრივად უნდა მივიჩნიოთ ის ფაქტი, რომ ჩვენთვის განსაკუთრებული მნიშვნელობა უნდა

ჰქონდეს კომუნიკაციური ლინგვისტიკის იმ ასპექტს, რომლითაც წარმოდგენილია ტექსტის ლინგვისტიკა, ანუ კომუნიკაციური ლინგვისტიკის ის სეგმენტი, რომლისთვისაც მთავარია დაინახოს ფუნქციური განსხვავება წინადადებასა და ტექსტს შორის. ეს განსხვავება კი გამოიხატება შემდეგანირად: „სიტყვა აღნიშნავს სინამდვილის ერთ რომელიმე სეგმენტს, წინადადება – სიტუაცია-ხდომილებას, ხოლო ტექსტი – სიტუაცია-ხდომილებათა თანამიმდევრობას, ანუ სხვაგვარად თუ ვიტყვით, წინადადება აღნიშნავს რეფერენტულ სიტუაციას, ტექსტი – რეფერენტულ სივრცეს” (ლებანიძე 2004: 146).

შეიძლება ითქვას: რა თქმა უნდა, ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში თავად მოცემულ ტექსტზეა დამოკიდებული ის, თუ რამდენად მნიშვნელოვანი იქნება განსხვავება რეფერენტულ სიტუაციასა და რეფერენტულ სივრცეს შორის. როგორც ვნახეთ, სელინჯერისეულ ნოველაში, და სწორედ ამით გამოვლინდა ამ ნოველით რეალიზებული პოეტიკის პარადოქსულობა – წინადადებასა და ტექსტს შორის ზემოთხსენებული ფუნქციური განსხვავება გამოვლინდა სწორედ ქვეტექსტისა და ზეტექსტის ერთიანობით.

მეორე თავის დასკვნები

1. სელინჯერისეული ტრაგიზმის კვლევისას გააზრებული უნდა იქნას შინაგანი კავშირი ისეთ ცნებებს შორის, როგორიცაა **ეგზისტენციალური ფრუსტრაციის ფრანკლისეული ცნება** და **სელინჯერისეული ტრაგიზმის** ის ცნება, რომლის საშუალებითაც დაინახება სელინჯერისეული ქვეტექსტის შინაგანი კავშირი მოდერნისტული მხატვრული კულტურის შინაგან დინამიკასთან. თუ ეგზისტენციალური ფრუსტრაციის ფრანკლისეული ცნება გულისხმობს ისეთ ეგზისტენციალურ მომენტთა ერთობლიობას, როგორიცაა **სწრაფვა საზრისისაკენ** და **სიცარიელის შიში**, ანუ **“horror vacui”**, სელინჯერისეული ტრაგიზმი წარმოადგენს ფრანკლის მიერ ამგვარად ნაგულისხმევი **ფრუსტრაციის ტრაგედია**დ გარდაქნას. **ეგზისტენციალური ფრუსტრაციისა** და **ეგზისტენციალური ტრაგიზმის** ურთიერთმიმართების ამგვარი გაგება კი იძლევა იმის დანახვის საშუალებასაც, თუ რა სიღრმისეული ვექტორით ხასიათდებოდა „აისბერგის პრინციპი“ მე-20 საუკუნოვანი მოდერნისტული მხატვრული აზროვნების ფარგლებში: ეს ვექტორი გულისხმობდა ეგზისტენციალური ფრუსტრაციის ეგზისტენციალურ ტრაგიზმად ტრანსფორმირებას;

2. **ტრაგიზმის (თუ ტრაგიკულის)** იმ შინაარსობრივი სტრუქტურის აღსაქმელად, რომლის გარეშე ვერ ვისაუბრებდით ეგზისტენციალური ფრუსტრაციის ეგზისტენციალურ ტრაგიზმად ტრანსფორმაციის შესახებ, გათვალისწინებული უნდა იქნას ტრაგიზმის როგორც ფენომენის ის ინტერპრეტაცია, რომელსაც იძლევა **ი. ბრააკი (Ivo Braak)** „პოეტიკაში.“ ტრაგიზმის ეს სტრუქტურა გულისხმობს შემდეგი **სამი** შინაარსობრივი მომენტის ერთიანობას:

1. *ტრაგიკული აზრისთვის დამახასიათებელი გამოუვალი მდგომარეობა;*
2. *გმირის ტრაგიკული ცნობიერება;* და
3. *ტრაგიკული დანაშაული (Braak 1966: 151).*

ეს ის სამი მომენტია, რომელსაც არ უნდა ავუაროთ გვერდი ზოგადად ტრაგიზმის, კერძოდ კი სელინჯერისეული ტრაგიზმის გააზრებისას. და სწორედ ამ მომენტებზე დაყრდნობით დგინდება სელინჯერისეული ნოველის პროტაგონისტთან დაკავშირებული ტრაგედიის შემდეგი ასპექტები: ა) რაც შეეხება **ტრაგიკული მდგომარეობიდან გამოუვალობის** მომენტს: სიმორი თავს

იკლავს და სწორედ ამაში ხედავს „გამოსავალს“; ბ) რაც შეეხება გმირის **ტრაგიკულ ცნობიერებას**: ნოველის პროტაგონისტი ვერ ხედავს თავის ადგილს არსებულ სინამდვილეში და სწორედ ამით მინიშნებული წინააღმდეგობა გვევლინება სიმორის ტრაგიკულ ცნობიერებად; გ) რაც შეეხება **ტრაგიკულ დანაშაულს**: სწორედ ამაზე მეტყველებს არა მხოლოდ სიმორის მიერ განხორციელებული თვითმკვლელობა, არამედ ამ თვითმკვლელობის მისეული ინტერპრეტაციაც, სახელდობრ, ის ფაქტი, რომ იგი ავლებს პარალელს **თანამედროვე ცხოვრებასა და ბანანათევზის** არსებობას შორის;

3. თუ სელინჯერისეულ ტრაგიზმს გავიაზრებთ ტრაგიკულობის ბრააკისეული კონცეფციის მიხედვით, პირველობის სტატუსი იერარქიულობის თვალსაზრისით, მესამე ნიშან-თვისებას უნდა მივანიჭოთ, ანუ **ტრაგიკულ დანაშაულს** და დავასკენათ: სელინჯერისეული ტრაგიზმი ნიშნავს არა მხოლოდ იმას, რომ ხდება ფრუსტრაციის ტრაგიზმად ტრანსფორმირება, არამედ იმასაც, რომ ტრანსფორმირდება თვით ტრაგიზმის როგორც ფენომენის მნიშვნელობა: ტრაგიკული გმირი აღრმავებს და ამთლიანებს თავის ტრაგიკულ ცნობიერებას იმით, რომ თავის თავზე იღებს მთელი საზოგადოების მიერ ჩადენილ ეგზისტენციალურ დანაშაულს. ვფიქრობთ, სელინჯერისეულ ნოველაში სიტყვა-სიმბოლო – **“bananafish”** წამოგვიდგება სწორედ ტრაგიზმის სელინჯერისეული კონცეფციის სიმბოლურ გამოხატულებად;

4. ნოველაში “A Perfect Day for Bananafish” სიმბოლური ნომინაცია როგორც ენობრივ-ტექსტობრივი ფენომენი წარმოდგენილია შინაგანი **პოლარიზაციის** ნიშნით: ერთის მხრივ საქმე გვაქვს სიმორისეულ ეგზისტენციალურ სიმბოლიკასთან, რომელიც მიგვანიშნებს მის შინაგან სამყაროზე, მეორეს მხრივ კი მას უპირისპირდება გარესამყაროს ის სიმბოლიკა, რომელიც ხასიათდება **არაკომუნიკაციური კომუნიკაციის ორმაგი ნიშნით**: ა) მას არა აქვს არავითარი ეგზისტენციალური კომუნიკაცია ისეთ პიროვნებასთან როგორცაა სიმორი; და ბ) ამავე დროს, იგი ხასიათდება ისეთი შინაგანი დინამიკით, რომელსაც, ასევე, არა აქვს არავითარი შინაგანი, ანუ ეგზისტენციალურად ღირებული კომუნიკაცია. ამავე დროს კი აღსანიშნავია სელინჯერისეული სიმბოლიკის **ინტეგრალური ხასიათი** – ის ინტეგრალურობა, რომელიც გამოხატულია ნოველის **ფინალით**;

5. სელინჯერისეული ნოველის სრული, ანუ ნომინაციურ-ეგზისტენციალური ხედვა მიიღწევა არა მხოლოდ მისი **კონცეპტუალური**

ხედვით, არამედ, ასევე, ამ ხედვის მოდელირებითაც. მოდელირების გამოყენებით კი გამოვყავით შემდეგი ტექსტობრივი სეგმენტები: ა) ნოველის სიმბოლური მოდელირების პირველი სეგმენტი:

ა) სიმორთან უშუალოდ დაკავშირებული ეპიზოდთა სიმბოლური მნიშვნელობა:

1) ფრონტიდან ცოლისთვის პოეტური კრებულის გაგზავნა → სიმორის როგორც პიროვნების შინაგანი პოეტურობა;

2) სიმორი და „ხეები გზაზე“ → სიმორის როგორც პიროვნების ეგზისტენციალური სიახლოვე ბუნებათან;

3) სიმორის ურთიერთობა ბავშვთან → მომავლის იმედი, სიმორს სურს ჰქონდეს იმედი, რომ თუნდაც ეს პატარა გოგო გაუგებს მას, ე.ი. შეძლებს გამოიყვანოს იგი ეგზისტენციალური ვაკუუმის მდგომარეობიდან;

ბ) სიმბოლურად სიმორთან დაპირისპირებულ პერსონაჟებთან დაკავშირებულ ეპიზოდთა სიმბოლური მნიშვნელობა:

1) სიმორის მეუღლე → სიმორის აწმყო – ის აწმყო, რომელიც შეიძლება ერთნაირად დანახულ იქნას როგორც ეგზისტენციალური ვაკუუმი და ეგზისტენციალური ტრაგედია;

2) პატარა გოგონა სიბილა → იმ ფუჭი იმედის სიმბოლო, რომელსაც ისე ეჭიდება სასოწარკვეთილი სიმორი;

გ) ნოველის ფინალი როგორც სელინჯერისეული სიმბოლიკის ფინალური სინთეზი

სასტუმროს ნომერში მდგარი ორ-ადგილიანი საწოლი → ცოლ-ქმარს შორის არსებული ეგზისტენციალურ ერთიანობის არარსებობა; შესაბამისად პროტაგონისტის უსასოობით გამოწვეული სიუცდილი;

6. ჩატარებული კვლევიდან გამომდინარე შეიძლება ვილაპარაკოთ სელინჯერისეული პოეტიკის ისეთ ორ ურთიერთდაკავშირებულ ნიშანზე, როგორიცაა ერთის მხრივ მისი პარადოქსულობა, მეორეს მხრივ კი მისი შინაგანი ანტინომიურობა. ერთის მხრივ სახეზეა ნარატივი, ანუ ის ჟანრობრივი მოვლენა, რომელსაც შეუძლებელია არ ქონდეს სიუჟეტი, უფრო ზუსტად კი სიუჟეტის მაკონსტიტუირებელი ელემენტები. მაგრამ, ამავე დროს, სწორედ სელინჯერისეული პროზის ხსენებული ნარატიულობა გვიჩვენებს იმას, რაც უნდა წარმოადგენდეს ამ პარადოქსულობის ძირითად ასპექტს – ამ პროზის შინაგან ანტინომიურობას. ეს ანტინომიურობა კი მდგომარეობს შემდეგში:

საქმე გვაქვს ნარატიული მხატვრული შემოქმედების ისეთ ასპექტთან, სადაც სიუჟეტი თავისი ეტაპობრივი სტრუქტურით კი არ არის უარყოფილი, არამედ მოქცეულია ტექსტის სიღრმეში, ანუ მის ქვეტექსტში;

7. სელინჯერისეული სიმბოლიკის განხილვისას აუცილებელია დავუკავშიროთ ეს სიმბოლიკა მისივე პოეტიკის ზემოთხსენებულ პარადოქსულობასა და ანტინომიურობას: ეს პარადოქსულობა-ანტინომიურობა გამოხატულია ერთდროულად ორი ტექსტობრივი მომენტით: თუ ტექსტის ფარგლებში იღუპება სიმორი, ქვეტექსტის ფარგლებში – იმ ფარგლებში, რომლებიც ემთხვევა სათაურში წარმოდგენილ ბანანათევზის ისტორიას – იღუპება უკვე ბანანათევზი, ანუ ის არსება, რომელიც მთელი თავისი არსებობით წარმოადგენს თანამედროვე ადამიანური სინამდვილის განსახიერებას – მის მხოლოდ მომხმარებლურ, ანუ არასაზრისობრივად ორიენტირებულ ბუნებას.

თავი III

სელინჯერისეული ტრაგიზმი და მოთხრობათა კრებული

“Nine Stories” როგორც ლიტერატურული ციკლი

§1. სელინჯერისეული კრებული როგორც ციკლი და მოთხრობა

“A Perfect Day for Bananafish” როგორც ამ ციკლურობის დამფუძნებელი კომპონენტი

ყოველივე ის, რაც ითქვა ჩვენი ნაშრომის წინა თავებში სელინჯერის მოთხრობის “A Perfect Day for Bananafish” კვლევისას, ნიშნავდა, ერთის მხრივ, ტრაგიკული ხედვის, მეორეს მხრივ კი სინამდვილის ამგვარად დანახული ეგზისტენციალური განზომილების სიმბოლური გამოხატვის ძიებას. მაგრამ, ჩვენი აზრით, არანაკლებ მნიშვნელოვანია შემდეგი ფაქტი: ნოველა (თუ მოთხრობა) “A Perfect Day for Bananafish” წარმოადგენს მოთხრობათა ისეთი კრებულის ნაწილს, როგორიცაა “Nine Stories”. ეს კი, ჩვენი აზრით, უნდა ნიშნავდეს შემდეგს: იქიდან გამომდინარე, რომ დასახელებული ნოველა არა მხოლოდ წარმოადგენს ხსენებული კრებულის ნაწილს, არამედ პირველია ამ ნოველათა შორის იგი, შეიძლება ითქვას, ‘ხსნის’ მათ თანმიმდევრულად გამოხატულ ერთობლიობას; მეორეს მხრივ კი, ჩვენ დავინახეთ ის როლიც, რომელსაც ეს ნოველა ასრულებს „აისბერგის პრინციპით“ ნაგულისხმევი მოდერნისტული პროზის ნაკადში: იგი შინაარსობრივად აერთიანებს ამ ნაკადს იმით, რომ გვიხატავს როგორც მთლიანად სინამდვილის, ისე ამ სინამდვილის ფარგლებში ადამიანის არსებობის ტრაგიზმს. მაგრამ, რა თქმა უნდა, ჩვენი კვლევისთვის მნიშვნელოვანი იყო იმის დანახვაც და დადგენაც, რომ სელინჯერისეული ტრაგიზმი საკუთრივ ენობრივი თვალსაზრისით გამოიხატებოდა გარკვეული სტრუქტურის მქონე სიმბოლური ნომინაციის საშუალებით.

და, სწორედ ზემოთნათქვამის საფუძველზე, ისმის კითხვა: იქიდან გამომდინარე, რომ “A Perfect Day for Bananafish”, უპირველეს ყოვლისა, წარმოადგენს მხატვრულ ტექსტს – უფრო კონკრეტულად კი, ეპიკური გვარის გარკვეული ჟანრის წარმომადგენელს, – ხომ არ უნდა ნიშნავდეს ყოველივე ეს შემდეგი შინაგანად ერთიანი ფენომენის ორი ასპექტის განუყოფლობას – იმას,

რომ ა) სელინჯერისეული ნოველათა ხსენებული თანმიმდევრობა წარმოადგენს „ციკლს“ ამ ტერმინის თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეობითი გაგებით და, ამავედროულად, ბ) იმასაც, რომ ჩვენს მიერ უკვე განხილული „A Perfect Day for Bananafish“ წარმოადგენს ხსენებული ციკლის არა უბრალოდ პირველ, არამედ, აგრეთვე, „შინაარსობრივად დამფუძნებელ“ კომპონენტს?

იმისთვის კი, რომ დასმულ კითხვაზე გაიცეს ადეკვატურად არგუმენტირებული პასუხი, საჭიროდ მიგვაჩნია გადაიდგას კვლევის ამ ეტაპისთვის მნიშვნელოვანი შემდეგი ორი ნაბიჯი: ა) თეორიულ-მეთოდოლოგიური იმ გაგებით, რომ განვსაზღვროთ თვით ლიტერატურული ციკლის ცნება ამ ტერმინის თანამედროვე გაგებით, და ბ) მეთოდური იმ გაგებით, რომ მოცემული კვლევით ნაგულისხმევ ფარგლებში ნაჩვენები უნდა იყოს ნოველის „A Perfect Day for Bananafish“ ზემოთხსენებული ფუძემდებლური მნიშვნელობა ხსენებული ციკლის ფარგლებში (თუ, რა თქმა უნდა, სელინჯერისეულ კრებულს მართლაც აღვიქვამთ როგორც ციკლს). თუმცა, საჭირო იქნება იმის გადაწყვეტაც, თუ რა მოცულობით უნდა იქნას გათვალისწინებული ხსენებული ციკლის შემადგენლობა.

ზემოთნათქვამიდან გამომდინარე საჭირო ხდება გავითვალისწინოთ ციკლის როგორც ლიტერატურათმცოდნეობითი კონცეპტის თანამედროვე გაგება და, ამ მიზნით, დავეყრდნობით რა ისეთ წყაროს, როგორიცაა „პოეტიკა“ (М. Н. Дарвин, Поэтика, 2008), ციკლს შემდეგნაირად განვსაზღვრავთ: „ციკლი წარმოადგენს ნაწარმოებთა ისეთ ჯგუფს, რომელიც შედგენილი და გაერთიანებულია თავად ავტორის მიერ ამა თუ იმ პრინციპებზე და კრიტერიუმებზე დაყრდნობით (ქანრები, თემატიკა, სიუჟეტები, პერსონაჟები, ქრონოტიპი) და წარმოადგენს თავისებურ მხატვრულ ერთობას“ (დარვინი 2008: 292). გარდა ამისა, ციტირებული ავტორის მიხედვით, „ციკლურობის აუცილებელ ნიშან-თვისებად მიიჩნევა, ერთის მხრივ, ავტორის მიერ წარმოდგენილი სათაური, მეორეს მხრივ კი ტექსტის უცვლელობა სხვადასხვა გამოცემაში“ (იქვე).

ჩვენთვის მისაღებია ციკლურობის ის ძირითადი კრიტერიუმი, რომელიც ხაზგასმულია მოცემულ ციტატაში, მაგრამ ვერ დავეთანხმებით მას იმაში, რომ ციკლის სათაური განსაზღვრული უნდა იყოს თავად ნაწარმოებთა ჯგუფის ავტორის მიერ. ფიქრობთ, მთავარი და გადამწყვეტი უნდა იყოს ციკლის სახით არსებულ ნაწარმოებთა შინაგანი შინაარსობრივი ერთობა: თუ ასეთი ერთობა

არსებობს, მაშინ არსებობს ციკლიც. შესაბამისად, თუ მოვინდომებთ სელინჯერის „ცხრა მოთხრობის“ ციკლად აღქმას, მაშინ ჩვენს წინაშე დადგება შემდეგი ორი ურთიერთდაკავშირებული ამოცანა: ა) ერთის მხრივ უნდა მიეთითოს ამ ნაწარმოებთა ჯგუფის შინაგან ერთიანობაზე, მეორეს მხრივ კი ბ) ნათლად უნდა გამოჩნდეს ჩვენს მიერ უკვე წინა თავში განხილული მოთხრობის “A Perfect Day for Bananafish” ფუძემდებლური როლი სელინჯერისეული კრებულის ციკლად აღქმის თვალსაზრისით.

ჩვენ უკვე გაანალიზებული გვაქვს სელინჯერისეული კრებულის პირველი მოთხრობა და, შესაბამისად, ვდგებით იმ ამოცანის წინაშე, რომ ნათლად დავინახოთ მისი როლი კრებულის (ანუ ციკლის) როგორც მხატვრულ-ესთეტიკური ერთობის აღქმის თვალსაზრისით. მაგრამ, როგორც ზემოთ უკვე ითქვა, ხსენებული თვალსაზრისით აუცილებლად დადგება კითხვა: ნიშნავს თუ არა ყოველივე ზემოთნათქვამი იმას, რომ აუცილებელი ხდება ხსენებულ კრებულში შემავალი ყველა მოთხრობის გათვალისწინება – თუ ზემოთწარმოდგენილი თეზისის ადეკვატურობის დასაბუთებისთვის საკმარისი იქნებოდა მხოლოდ სელინჯერისეული კრებულის ნაწილზე დაყრდნობაც? ამ კითხვაზე ადეკვატური პასუხის გასაცემად საჭიროა, ჩვენის აზრით, გავიხსენოთ თუ როგორი მეთოდოლოგია უდევს საფუძვლად ჩვენს კვლევას: ეს არის ინტერდისციპლინარული და, ამავე დროს, ლინგვისტურად ცენტრირებული მეთოდოლოგია. შეიძლება ითქვას: კვლევის ამგვარი მეთოდოლოგია, ანუ ინტერდისციპლინარული და ამავე დროს ლინგვისტურად ცენტრირებული მეთოდოლოგია თავისი არსითა და სტრუქტურით დამახასიათებელია მთელი თანამედროვე აზროვნებისთვის: ერთის მხრივ ხდება მეცნიერულ დისციპლინათა ისეთი ურთიერთდაახლოება, რომელმაც პერსპექტივაში შეიძლება მიგვიყვანოს მათ ურთიერთშერწყმამდე (და სწორედ ამას ვუწოდებთ ინტერდისციპლინარულობას), მეორეს მხრივ კი არსებობს (ან ჯერ კიდევ არსებობს) ცალკეული მეცნიერული დისციპლინებიც, როგორც საბუნებისმეტყველო, ისე ჰუმანიტარულ სფეროშიც. ეს კი ნიშნავს შემდეგს: რომელ ფენომენსაც არ უნდა ვიკვლევდეთ, ერთნაირად აუცილებელია ამ ორი ზემოთაღნიშნული ფაქტის გათვალისწინება (ერთის მხრივ იმ ფაქტისა, რომ ხდება დისციპლინათა ამგვარი ურთიერთდაახლოება, მეორეს მხრივ კი იმ ფაქტისაც, რომ ამგვარი ურთიერთდაახლოება არ ნიშნავს ურთიერთშერწყმას). და სწორედ აქედან გამომდინარე, კვლევის მეთოდოლოგია იძენს ერთის მხრივ

ინტერდისციპლინარულობის, მეორეს მხრივ კი, ამა თუ იმ კონკრეტულ დისციპლინაზე დაფუძნებულ, ანუ მისით ცენტრირებულ სახეს. რა თქმა უნდა, შეიძლებოდა სელინჯერისეული ციკლის ისეთი კვლევა, რომელიც იქნებოდა ან ლიტერატურათმცოდნეობითად, ან კულტუროლოგიურად ცენტრირებული და, შესაბამისად, კვლევაც იქნებოდა უკვე არა ლინგვისტურად, არამედ ლიტერატურათმცოდნეობითად, ან კულტუროლოგიურად ცენტრირებული: პირველ შემთხვევაში, ბუნებრივია, აუცილებელი იქნებოდა მთელი სელინჯერისეული ციკლის გაანალიზება, მეორე შემთხვევაში კი იმ მოდერნისტული მხატვრული დისკურსის გაანალიზება, რომელიც გამოხატულია „აისბერგის პრინციპით“ – თუმცა, ორივე შემთხვევაში აუცილებელი იქნებოდა ლინგვისტიკის გათვალისწინებაც. და, თუ აქამდე ჩვენი კვლევის ფარგლებში წინა პლანზე უფრო წამოყენებული იყო კვლევის ინტერდისციპლინარულობა, ამ ეტაპზე, ე.ი. მაშინ, როცა აუცილებელი ხდება ზემოთდასმულ კითხვაზე პასუხის გაცემა, გარდუვალად წინა პლანზე უნდა წამოიწიოს მეთოდოლოგიის შემდეგმა ასპექტმა: კვლევა უნდა იყოს ლინგვისტურად ცენტრირებული (რა თქმა უნდა, ინტერდისციპლინარული კვლევა შეიძლებოდა ყოფილიყო ცენტრირებული ლიტერატურათმცოდნეობითად და იქნებ კულტუროლოგიურადაც, მაგრამ მსგავს შემთხვევებში ზემოთდასმულ კითხვაზე პასუხიც განსხვავებული იქნებოდა). ბუნებრივია, კვლევის ლიტერატურათმცოდნეობითად ცენტრირების შემთხვევაში საჭირო იქნებოდა, ალბათ, ციკლში შემავალი ყველა მოთხრობის გათვალისწინება, მაგრამ, იქიდან გამომდინარე, რომ საქმე გვაქვს **ლინგვისტურად (და არა ლიტერატურათმცოდნეობითად) ცენტრირებულ** კვლევასთან, საკმარისად ჩავთვალოთ თუნდაც იმ ორი შემდგომი მოთხრობის გაანალიზება, რომლებიც უშუალოდ მოსდევენ პირველს – ესენია “Uncle Wiggily in Connecticut” და “Just Before the War with the Eskimos”. და, თუ გვსურს სელინჯერისეული კრებულის მართლაც ციკლად აღქმა, საჭირო იქნება იმის ჩვენება, თუ რა აერთიანებს ამ ორ მოთხრობას და პირველს, ანუ “A Perfect Day for Bananfish”-ს და, შესაბამისად, იმის ჩვენებაც, თუ როგორ აფუძნებს პირველ მოთხრობაში ჩვენს მიერ დანახული ტრაგიზმი ამ ორი მოთხრობის (და, ალბათ, ციკლში შემავალი ყველა მოთხრობის) შინაარსობრივ ასპექტს. დასახული მიზნის შესაბამისად კი უკვე ფორმულირებულ მეთოდოლოგიაზე დაყრდნობით უნდა გადაწყდეს შემდეგი მეთოდური თვალსაზრისით მნიშვნელოვანი ამოცანა, კონკრეტულად – იმის ჩვენება, თუ **რატომ** უნდა მივიჩნიოთ “A Perfect Day for

Bananfish” ამ ორი მოთხრობის შინაარსობრივად დამფუძნებელ კომპონენტად და როგორ უნდა იქნას ნაჩვენები ხსენებული როლი?

**§2. მოთხრობები “Uncle Wiggily in Connecticut” და
“Just Before the War with the Eskomos” როგორც სელინჯერისეული
ციკლის კომპონენტები და ამ კომპონენტების
ფორმალურ-სტრუქტურული ასპექტი**

როგორც წინა პარაგრაფის დასრულებისას ითქვა, კვლევის ამ ეტაპზე ჩვენს წინაშე დგას შემდეგი ამოცანა: გვსურს ციკლურობის იმ ხედვაზე დაყრდნობით, რომლის შესახებ უკვე გვქონდა მსჯელობა, წარმოვადგინოთ სელინჯერისეული კრებული ისეთი ორი მოთხრობა, როგორიცაა **“Uncle Wiggily in Connecticut”** და **“Just Before the War with the Eskomos”** როგორც პირველი მოთხრობით „დაფუძნებული“ ციკლის კომპონენტები, ამავე დროს კი, ბუნებრივია, არ უნდა დაგვავიწყდეს ის გარემოებაც, რომ მოცემულ შემთხვევაში საქმე გვაქვს ციკლურობის შემდეგ ტიპთან: სწორედ **რიგით პირველი მოთხრობა** ამავე დროს გაგებულ უნდა იქნას როგორც **შინაარსობრივ-სტრუქტურული ცენტრი**. იმისათვის კი, რომ ჩვენი ეს თეზისი არა მხოლოდ დეკლარირებული, არამედ დასაბუთებულიც იყოს, საჭირო იქნება, ჩვენის აზრით, პირველ რიგში, იმის გათვალისწინება, თუ რა მიმართებაშია ერთმანეთთან ხსენებული ციკლის ეს ორი ასპექტი – ვგულისხმობთ ერთის მხრივ ციკლის „დამფუძნებელ“ მოთხრობას **“A Perfect Day for Bananafish”** და „დაფუძნებულ“ (მოცემულ შემთხვევაში **“Uncle Wiggily in Connecticut”** და **“Just Before the War with the Eskomos”**-ს) მოთხრობებს. ვფიქრობთ, ხსენებული მიმართება უნდა დავინახოთ ერთდროულად ორ მომენტზე დაყრდნობით: ა) პირველ რიგში იმის გათვალისწინებით, თუ რას წარმოადგენს სამივე ხსენებული მოთხრობის **ჯანრობრივი თვალსაზრისით გამაერთიანებელი ასპექტი** (თუ ასპექტები). იქიდან გამომდინარე, რომ ერთის მხრივ, საქმე გვაქვს ერთი და იგივე ლიტერატურული ჟანრის წარმომადგენლებთან, აუცილებელი უნდა იყოს **საერთო მომენტის** დანახვა მათ **სიუჟეტურ სტრუქტურაში**. ბუნებრივია, კვლევის ამ ეტაპზე ჯერ არ ვაპირებთ ამ გამაერთიანებელი სიუჟეტური ასპექტის სიღრმისეულ-შინაარსობრივად განხილვას, რადგან, ჩვენის აზრით, ჯერ უნდა მოხდეს

ხსენებული სიუჟეტური მომენტის როგორც უტყუარი ფაქტის დანახვა-
დაფიქსირება; ბ) და, ამავე დროს, ასევე ჯერ მხოლოდ სიუჟეტთან
დაკავშირებული, მაგრამ, ამავე დროს, მისგან განსხვავებული სტრუქტურულ-
ფორმალური მომენტის გათვალისწინებით ასევე უნდა იქნას დანახულ-
დაფიქსირებული **განსხვავებაც** სელინჯერისეული კრებულის ზემოთხსენებულ
კომპონენტებს შორის. მიგვაჩნია, რომ ხსენებული კრებულის ციკლურობა
ერთნაირად უნდა გულისხმობდეს როგორც ამ **ორი მომენტის**, ანუ **მსგავსება-
განსხვავების** გათვალისწინებას, ისე იმის ხაზგასმასაც, რომ მოცემულ ეტაპზე
ხსენებული მსგავსება-განსხვავება საჭიროა განვიხილოთ სწორედ **ფორმალურ-
სტრუქტურული** და (ჯერ) არა სიღრმისეულ-შინაარსობრივი თვალსაზრისით.
რაც შეეხება ზემოთხსენებულ ფორმალურ-სტრუქტურულ ასპექტს: იმისათვის,
რომ ვილაპარაკოთ სელინჯერისეულ ციკლში შემავალ მოთხრობათა (უფრო
ზუსტად კი – ნოველათა) ფორმალურ-სტრუქტურულ ასპექტებზე, ყურადღების
კონცენტრირება, ძირითადად, შემდეგ **ორ ასპექტზე** უნდა მოვახდინოთ – ა)
პერსონაჟულ სტრუქტურაზე და ბ) **სიუჟეტურ სტრუქტურაზე**. რაკი ჩვენი
ზემოთფორმულირებული მეთოდური ნაბიჯიდან გამომდინარე სწორედ
ხსენებული თვალსაზრისით უნდა დავუკავშიროთ ერთმანეთს ერთის მხრივ “A
Perfect Day for Bananfish”, მეორეს მხრივ კი – “Uncle Wiggily in Connecticut” და “Just
Before the War with the Eskomos”, საჭირო იქნება ჯერ შევჩერდეთ ამ ნოველათა
პერსონაჟულ, შემდეგ კი სიუჟეტურ სტრუქტურაზე.

ა) რაც შეეხება პერსონაჟულ სტრუქტურას:

როგორც გვახსოვს, ნოველაში “A Perfect Day for Bananfish” თანამედროვე
სამყარო წარმოდგენული იყო ამ სამყაროს ადამიანური განზომილების სამი
ასპექტით: **მამაკაცური ასპექტით**, რომელსაც პირველ რიგში განასახიერებდა
თავად სიმორი, **ქალური ასპექტით**, რომელსაც ძირითადად განასახიერებდნენ
სიმორის ცოლი და სიდედრი და **ბავშვური ასპექტით**, რომელსაც
განასახიერებდა, ძირითადად, სიბილა. და, თუ სწორედ ამ თვალსაზრისით
შევუპირისპირებთ ერთმანეთს ციკლის ერთის მხრივ პირველ, მეორეს მხრივ კი
ზემოთდასახელებულ ორ ნოველას, დავინახავთ მათ ფორმალურ-სტრუქტურულ
თანხვედრას: ნოველაში “Uncle Wiggily in Connecticut” პერსონაჟული სტრუქტურა
წამოდგენილია ისე, როგორც ციკლის „დამფუძნებელ” ნოველაში – ძირითადად
ქალ-პერსონაჟთა გარკვეული ერთობლიობით (Mary Jane, Eloise) და ამ
ერთობლიობის თანმხლები ბავშვით (Ramona). რაც შეეხება თანამედროვე

სამყაროს მამაკაცურ ასპექტს, იგი მოცემულია როგორც გარკვეული ფონი (ამ ქალების ქმრებისა თუ შეყვარებულების სახით – Lew, Walt). ხოლო მეორე ნოველაში – “Just Before the War With the Eskimos” - ასევე წარმოდგენილია ქალები (Ginnie, Selena) და მამაკაცები (Franklin, Eric), აქ არ ფიგურირებს ბავშვი, მაგრამ მოთხრობის ერთ-ერთი მთავარი პერსონაჟი – სელენას ძმა, ფრანკლინი სწორედ რომ ბავშვური ინფანტილიზმით ხასიათდება.

ბ) რაც შეეხება მოცემული ნოველების სიუჟეტურ სტრუქტურას:

თუ შევუპირისპირებთ ერთმანეთს ერთის მხრივ ციკლის „დამფუძნებელ“ პირველ და ზემოთდასახელებულ ორ ნოველას, დავინახავთ, რა თქმა უნდა, ისეთ **მსგავსება-განსხვავებას**, რომლის გააზრებამაც, საბოლოო ანგარიშში, უნდა მიგვიყვანოს ნოველათა ჩვენთვის უკვე ცნობილ მხატვრულ-მოდულური ასპექტის გააზრებამდეც – სახელდობრ კი ისეთ გააზრებამდე, რომელიც უკვე დაეფუძნება კრებულის **ციკლურობას**. ნათქვამის შესაბამისად, ჯერ შევეხოთ ზემოთხსენებულ **მსგავსებას**: რა თქმა უნდა, ორივე ზემოთნახსენებ ნოველაშიც, როგორც ითქვა, წარმოდგენილია **მამაკაცური სამყარო**, მაგრამ შემდეგი გადამწყვეტი სიუჟეტური თვალსაზრისით: *არც ერთი აქ წარმოდგენილი მამაკაცი არაფრით არ ჰგავს სიმორს და, შესაბამისად, არც ერთი მათგანი თავს არ იკლავს: სწორედ ეს მამაკაცები არსებობენ და ცხოვრობენ ისე, როგორც შეუძლებელი იყო სიმორისთვის*. შეპირისპირებისას ვხედავთ **განსხვავებასაც**, არა მხოლოდ იმიტომ, რომ პირველი მოთხრობისაგან განსხვავებით აქ წარმოდგენილი მამაკაცები – ქალებისაგან განსხვავებით – ქმნიან მხოლოდ ეგზისტენციალურ ფონს, არამედ იმიტომაც, რომ ამ მამაკაცებს სიმორისაგან განსხვავებით – აბსოლუტურად არ გააჩნიათ თანამედროვეობისადმი ეგზისტენციალური თვალსაზრისით შეფასებითი დამოკიდებულება. შეიძლება ითქვას: მამაკაცური სამყაროს ამგვარი შეპირისპირებითი ხედვა (ერთის მხრივ – სიმორი, მეორეს მხრივ კი ეს მამაკაცები) გვიჩვენებს სელინჯერის როგორც შემოქმედის დამოკიდებულებას თანამედროვეობისადმი: თანამედროვეობის ჭეშმარიტ წარმომადგენლებად მას მიაჩნია სწორედ ამ ნოველების პერსონაჟებად მოცემული მამაკაცები და არა სიმორი. როგორც ვხედავთ, შეიძლება ვილაპარაკოთ სელინჯერისეული ციკლის ზემოთხსენებული სამი ნოველის მსგავსებაზე ფორმალურ-სტრუქტურული თვალსაზრისით. თუმცა, ამავედროულად, დაისმის მთელი ციკლისთვის მნიშვნელოვანი კითხვა: ხომ არ უნდა დავინახოთ ის განსხვავება რომელიც არსებობს ციკლის „დამფუძნებელ“

ნოველასა (“A Perfect Day for Bananafish”) და სხვა ნოველებს შორის ისე, რომ ხსენებული განსხვავება უკვე სიდრმისეულად (ან უფრო სიდრმისეულად) ადასტურებდეს პირველი ნოველის შესახებ ჩვენს მიერ უკვე გამოთქმულ მოსაზრებას, რომლის თანახმად ამ მოთხრობის სიუჟეტი ასახავს თანამედროვეობის (როგორც მას ხედავს სელინჯერის) ისეთ შინაგან მხატვრულ-მოდუსურ აღქმას, რომლის შინაგანი ხდომილებრივი სტრუქტურა ნიშნავს ეგზისტენციალური ფრუსტრაციის ეგზისტენციალურ ტრაგიზმად ტრანსფორმირებას? მაგრამ, ამავე დროს, ასევე მნიშვნელოვანია დაისვას შემდეგი კითხვა: როგორია ის შემდგომი ტრანსფორმაცია, რომელსაც უნდა განიცდიდეს პირველ ნოველაში ჩვენს მიერ დანახული ხდომილებრივი სტრუქტურა (ფრუსტრაცია → ტრაგედია) უკვე ციკლის ფარგლებში? თვალსაზრისით? ვფიქრობთ, ციკლურობა მოცემული გაგებით ნიშნავს შემდეგს: იმ შემთხვევაში, თუ თავის სათქმელს ავტორი იტყოდა მხოლოდ ერთი ნოველის საშუალებით, ადვილად შეიძლებოდა შექმნილიყო შთაბეჭდილება, რომ ამ ნოველაში მოთხრობილი ტრაგედია წარმოადგენს მისი მთავარი პერსონაჟის, სახელდობრ, სიმორის პირად (და იქნებ მხოლოდ და მხოლოდ პირად) ტრაგედიას (შესაძლოა, ამ ტრაგედიას განაპირობებდეს ის ფაქტი, რომ სწორედ მას შეხვდა ისეთი ცოლი, რომელთანაც ვერ ნახულობს სულიერ სიახლოვეს და ურთიერთგაგებას და სწორედ მისი ცხოვრების ამ ცენტრალურმა ფაქტმა განაპირობა ყოველივე შემდეგი), მაგრამ სელინჯერისეული ტრაგიზმის მნიშვნელობა, რა თქმა უნდა, სცილდება ამა თუ იმ ცალკეული პიროვნების შესაძლო პირად ტრაგედიას და სწორედ ამიტომ უნდა იქნას ხსენებული ტრაგიზმი მიჩნეული „აისბერგის პრინციპით“ ნაგულისხმევი მთელი მოდერნისტული მხატვრული დისკურსის „დამაგვირგვინებელ“ მომენტად. მაგრამ იმისათვის, რომ საქმე გვექონოდა არა იმდენად და არა მხოლოდ ამა თუ იმ ცალკეული პერსონაჟის პირად ტრაგედიასთან, არამედ სწორედ ეპოქალური მასშტაბის ტრაგედიასთან, საჭირო გახდა ამ ტრაგედიის გამოხატვა სწორედ ციკლური ფორმა-შინაარსით. მაგრამ, ბუნებრივია, ისმის კითხვა: როგორ ხდება სელინჯერისეულ ციკლში სელინჯერისეულივე ტრაგიზმის ეპოქალური მასშტაბით გამოხატვა? თუ დავეყრდნობით ჩვენს მიერ უკვე ჩატარებულ იმ ანალიზს, რომელმაც უკვე დაგვანახა ფორმალურ-სტრუქტურული მსგავსება პირველ და შემდგომ ნოველებს შორის, ვფიქრობთ, შესაძლებელი იქნება ზემოთდასმულ კითხვაზე შემდეგნაირი პასუხი გავცეთ: ციკლში შემავალი

ყველა ნოველა მოწოდებულია დაგვანახოს თანამედროვე ცხოვრებისათვის ერთდროულად მნიშვნელოვანი **ორი შემდეგი ფაქტი**: ა) ის, რომ ამ ცხოვრებას დაკარგული აქვს პირველი მოთხრობის ტრაგიკული პერსონაჟისთვის გადამწყვეტი შინაარსი (როგორც გვახსოვს, ეს შინაარსი სიმორის თვალში დაკონკრეტებულია სამნაირად – პოეზიის სიყვარულით, ბუნების სიყვარულით და ამა თუ იმ ბავშვში უკეთესი მომავლის დანახვის პერსპექტივის სურვილით). შეიძლება ითქვას: ჩვენთვის განსახილველ ორ შემდგომ ნოველაში გაშლილი სახით გამოხატულია ის, რასაც ჩვენ მიერ ზემოთჩატარებული ანალიზის მიხედვით შეიძლებოდა გვეწოდებინა „ქალურ-მამაკაცურ-ბავშვური სინდრომი“ – ამ კუთხით კი ციკლის პირველი, „დამფუძნებელი“ ნოველა იძენს თანამედროვეობის სიდრმისეული ხედვის ფუნქციას; ბ) მაგრამ თუნდაც შემდეგი ორი ნოველის მიხედვით თუ ვიმსჯელებთ – თანამედროვე ცხოვრების ფარგლებში ძნელად თუ მოიძებნება ყოველივე ამის ჭეშმარიტად დამნახველი პერსონაჟი.

ყოველივე ზემოთნათქვამის გათვალისწინებით ალბათ შეიძლება გამოითქვას შემდეგი მოსაზრება: იმისათვის, რომ არა მხოლოდ დავაფიქსიროთ ტექსტთა ამა თუ იმ კრებულით ციკლურობა, კონკრეტულად კი, სელინჯერისეულ ნოველათა ციკლურობა, აუცილებელია ხსენებული ციკლის როგორც ერთიანი მხატვრული მთლიანის ფარგლებში დავინახოთ **ორი ურთიერთდაკავშირებული შინაარსობრივი ვექტორი** – 1) **ვექტორი**, რომელიც პირველი ტექსტიდან გამომდინარე შინაგანად თოთქოსდა „შეკუმშულად“, მაგრამ, ამავე დროს, გამიზნულადაც შინაარსობრივად აფუძნებს ციკლში შემავალ ყველა დანარჩენ ტექსტს და 2) **ვექტორი**, რომელიც შინაარსობრივად გულისხმობს „უკუ-ვექტორს“: ტექსტთა მთელი კრებული თავის მხრივ საზრისობრივ შუქსა ჰფენს პირველი, ანუ „დამფუძნებელი“ ნოველის შინაარსს (თუ, რა თქმა უნდა, ამ შინაარსს დავინახავთ ისე, როგორც ჩვენს მიერ ზემოთ იქნა ნაგულისხმევი, ანუ ფორმალურ-სტრუქტურულადაც და სიუჟეტურადაც). იქიდან გამომდინარე კი, რომ ჩვენი კვლევა – როგორც უკვე იქნა განმარტებული – ატარებს არა მხოლოდ ინტერდისციპლინარულ, არამედ ლინგვისტურად ცენტრირებულ ხასიათსაც, ჩვენ არ ვაპირებთ – და ხსენებული მეთოდოლოგიის ფარგლებში ეს შეუძლებელიც იქნებოდა – სელინჯერისეულ ციკლში შემავალი ყველა ნოველის პირველ ნოველასთან შინაარსობრივად დაკავშირებას. იმისათვის, რომ შესრულდეს ზემოთხსენებული მეთოდოლოგიის

ორივე მოთხოვნა, საკმარისია, ჩვენის აზრით, ზემოთხსენებული შინაარსობრივი კავშირი (ანუ ზემოთხსენებული ორი ვექტორით ნაგულისხმევი კავშირი) დადგენილ იქნას ისეთ ორ ნოველაზე დაყრდნობით, როგორიცაა “Uncle Wiggily in Connecticut” და “Just Before the War with the Eskimos”. შესაბამისად კი ვგულისხმობთ შემდეგს: მომდევნო პარაგრაფების ფარგლებში უნდა დავინახოთ ა) ის, თუ როგორ პასუხობს ხსენებული ორი ნოველა ცალ-ცალკე, ანუ შინაარსობრივად რამდენადმე დამოუკიდებლად „დამფუძნებელი“ ნოველის შინაარსს; ბ) როგორ უკავშირდება ერთმანეთს ამ ორი ნოველით ნაგულისხმევი ეს ორი პასუხი და გ) რა თქმა უნდა, უნდა ვაჩვენოთ ის ლინგვისტური ცენტრებულობა, რომლის გარეშე ზემოთხსენებული ინტერდისციპლინარულობა შეუძლებელი იქნებოდა.

როგორც ვხედავთ, ერთნაირად აუცილებელია ზემოთხსენებული ორი შინაარსობრივი ვექტორის გათვალისწინება იმისათვის, რომ დანახული და დადგენილი იქნას სელინჯერისეული კრებულის ციკლურობა. მაგრამ თუ მოლიანად გავითვალისწინებთ როგორც ზემოთხსენებული ორი ვექტორის შინაარსობრივ ასპექტს, ასევე ამ შინაარსით განპირობებულ ნოველათა ენობრივ ასპექტებსაც (რასაც, რა თქმა უნდა, გულისხმობს ჩვენი მეთოდოლოგიის ლინგვისტური განზომილება), საჭიროდ მიგვაჩნია დავსვათ კითხვა იმის თაობაზე, თუ როგორ უნდა იქნას წარმოდგენილი ზემოთ ჩვენს მიერ პოსტულირებული „ქალურ-მამაკაცურ-ბავშვური სინდრომი“ ჩვენს მიერ გასაანალიზებელ ორ ნოველას შორის. ვფიქრობთ, რომ ზემოთდასმულ კითხვაზე პასუხის გასაცემად უნდა ვისეულმდევანელოთ ლოგიკურად გამართლებული შემდეგი მოსაზრებით: ზემოთხსენებული **სინდრომი** წარმოდგენილი უნდა იყოს ორივე განსახილველ ნოველაში – სხვანაირად ვერ შედგებოდა სელინჯერისეული ციკლი – მაგრამ **განსხვავებულად** – რადგან განსხვავებულობის გარეშეც ვერ გვექნებოდა საქმე ციკლურობასთან. იმისათვის კი, რომ ლოგიკურად – და როგორც ჩვენ მიგვაჩნია გამართლებულად – ეს პოსტულატი დაეყრდნოს როგორც მთელი ჰუმანიტარული აზროვნებისთვის, ისე თანამედროვე ლინგვისტიკისთვის მნიშვნელოვან ანალიტიკურ მეთოდს, მივმართავთ **ველის კონცეპტს** და ზემოთხსენებული „სინდრომის“ წარმოდგენის ამ კონცეფციით ნაგულისხმევ მეთოდს. ვგულისხმობთ, ბუნებრივია, ველის თეორიას და შესაბამის კვლევით ანალიტიკას. ამ მიზნით კი დავეყრდნობით **ე. ჩიგოგოძის** ნაშრომს „*სიმბოლური ნომინაცია როგორც ენობრივ-კულტურული ფენომენი და სიმბოლურ-სემანტიკური ველი მხატვრულ ნარატიულ ტექსტში*“

(ნეორომანტიკული ზღაპრული ნარატივის მასალაზე” (ჩიგოგიძე 2005). მითუმეტეს, ჩვენთვის გასათვალისწინებელია ის ფაქტი, რომ ხსენებული ავტორი ერთმანეთს უკავშირებს **ორ ენობრივ ფენომენს** – თავად ველსა და ჩვენთვის განსაკუთრებული მნიშვნელობის მქონე **სიმბოლურ ნომინაციას**. იმისათვის კი, რომ ბოლომდე გასაგები გახდეს ჩვენი ზემოთნაგულისხმევი ანალიტიკური ნაბიჯი, მოვიტანოთ იმ ციტატას ხსენებული ნაშრომიდან, რომლის ფარგლებში ავტორი, ეყრდნობა რა თავის მხრივ ველის ლინგვისტურ თეორიას (ჰ. გეკელერი 1971), ლაპარაკობს ამ თეორიით ნაგულისხმევ პრინციპებზე. ეს პრინციპებია:

1. *მთლიანურობის (ინტეგრალურობის) პრინციპი;*
2. *სისტემურობის პრინციპი;*
3. *ურთიერთგანსაზღვრის პრინციპი;*
4. *სისრულის პრინციპი;*
5. *ურთიერთგამიჯნულობის პრინციპი;*
6. *სიცარიელეთა არარსებობის პრინციპი* (ჩიგოგიძე 2005: 17).

ჩვენის აზრით, ასევე მნიშვნელოვნად უნდა მივიჩნიოთ ავტორის ის მოსაზრება, რომელიც ეხება ამ პრინციპთა ურთიერთმიმართებას, სახელდობრ კი იგი ამბობს: „*ამ ექვსი პრინციპიდან, ჩვენის აზრით, გარკვეული დომინანტური სტატუსი როგორც ლექსიკური, ისე სიმბოლური ველის შემთხვევაში უნდა მიენიჭოს მთლიანურობის (ინტეგრალურობის) პრინციპს. კვიქრობთ, თამამად შეიძლება ითქვას, რომ ყველა დანარჩენი პრინციპი გამომდინარეობს მისგან და ექვემდებარება მას*” (იქვე). ჩვენც ვეთანხმებით მოცემულ მკვლევარს ამ მოსაზრებაში და მიგვაჩნია, რომ მთლიანურობის (ინტეგრალურობის) პრინციპი მართლაც უმნიშვნელოვანეს როლს ასრულებს ციკლური მეტათემის ფარგლებში.

და რას უნდა ნიშნავდეს ყოველივე ზემოთნათქვამი ჩვენი კვლევითი მიზნებიდან გამომდინარე? იმას, რომ, როგორც ჩანს, ზემოთხსენებული ორი ნოველის ანალიზის პროცესში ჩვენ ერთის მხრივ ა) მთლიანად უნდა შევინარჩუნოთ „ქალურ-მამაკაცურ-ბავშვური სინდრომი” და, ამავე დროს, ბ) უნდა დავინახოთ ისიც, თუ როგორ ხდება ამ სინდრომის განსხვავებულად წარმოდგენა ამ ორ ნოველაში ისე, რომ ეს განსხვავებულობა თავისი ხასიათით პასუხობდეს ველის ზემოთნაგულისხმევ პრინციპთა ურთიერთმიმართებას. ეს კი ნიშნავს შემდეგს: ველის სახით წარმოდგენილ ამა თუ იმ ფენომენში

აუცილებლად ველის ესა თუ ის შინაარსობრივი კომპონენტი წარმოდგენილი უნდა იყოს ცენტრის სახით, რაც იმას გულისხმობს, რომ სწორედ ამგვარად ცენტრირებული კომპონენტი „უზრუნველყოფს“ ველის მთლიანობას. ველის ყველა დანარჩენი კომპონენტი კი, ბუნებრივია, ამ შემთხვევაში უნდა ასრულებდეს ველის ერთგვარი პერიფერიული „ზონის“ როლს (ტერმინი „პერიფერია“ კი, რა თქმა უნდა, გულისხმობს არა მნიშვნელობის არ ქონას, არამედ მხოლოდ ცენტრისაგან მეტ-ნაკლებ დამოკიდებულ სტატუსს).

§3. სინდრომი (ქალურ-მამაკაცურ-ბავშვური) როგორც ციკლური ველი და ამ ველის ცენტრი ნოველაში “Uncle Wiggily in Connecticut”

როგორც უკვე ითქვა, სელინჯერისეული კრებულის ციკლურობას განაპირობებს ერთდროულად ორი შინაარსობრივი მომენტი: ა) ერთის მხრივ ის გარემოება, რომ ციკლში შემავალ ყველა ნოველას საფუძვლად უნდა ედოს ერთი ის შინაარსობრივი კომპლექსი, რომელსაც ჩვენ „ქალურ-მამაკაცურ-ბავშვური“ სინდრომი ვუწოდეთ და ბ) ციკლის ყოველი ცალკე აღებული ნოველა-კომპონენტი უნდა წარმოდგენდეს ამ კომპლექს (ანუ ამ „სინდრომს“) ისე, როგორც ამას გულისხმობს ველის ანალიტიკური თეორია. ეს კი შემდეგს ნიშნავს: ხსენებული სინდრომი წარმოდგენილი უნდა იყოს ყველა ნოველაში, მაგრამ განსხვავებულად იმის მიხედვით, თუ სინდრომის რომელი კომპონენტი იკავებს ამა თუ იმ ნოველაში ცენტრისა თუ პერიფერიის ადგილს, თუმცა, რა თქმა უნდა, არ უნდა დაგვავიწყდეს პირველი ნოველის (“A Perfect Day for Bananafish”) ფუძემდებლური როლი ხსენებული ციკლის სტრუქტურირების თვალსაზრისით, რაც აუცილებლად უნდა გამოიხატებოდეს შემდეგში: ყოველი ნოველის ცენტრი მეტ-ნაკლები სიციხადით უნდა მიუთითებდეს ფუძემდებელი ნოველის ამა თუ იმ შინაარსობრივ ასპექტზე.

როგორც გვახსოვს, პირველი ნოველის გმირის, ანუ სიმორის პიროვნებაში ჩვენ გამოვყავით სამი შემდეგი ფუძემდებელი განზომილება – პოეზიის სიყვარული, ბუნების სიყვარული და სიყვარული ბავშვების როგორც ფენომენის მიმართ. კვლევის ამ ეტაპზე კი, რომელზეც ამჟამად ვიმყოფებით, აუცილებელი ხდება დავსვათ კითხვა: ამ სამი შინაარსობრივი მომენტიდან რომელი უნდა მივიჩნიოთ ცენტრალურ ანუ გადამწყვეტ მომენტად? ვფიქრობთ, ასეთ მომენტად,

ანუ სინდრომის მთავარ კომპონენტად უნდა მივიჩნიოთ სიმორის ის დამოკიდებულება ბავშვებისადმი, რომელიც, როგორც ჩანს, ერთდროულად მიუთითებს არა მხოლოდ სიყვარულზე, არამედ იმაზეც, რომ **ყოველი ბავშვი** – იმის წყალობით, რომ იგი ერთდროულად ეკუთვნის არა მხოლოდ აწმყოს, არამედ მომავალსაც – სიმორისთვის განასახიერებს **უკეთესი**, შეიძლება ითქვას, არა „ბანანათევზისეული“ მომავლის შესაძლებლობას. აქედან გამომდინარე კი ვრწმუნდებით შემდეგში: ნოველა „Uncle Wiggily in Connecticut“ პასუხობს პირველ ნოველას არა მხოლოდ იმით, რომ მის შინაარსობრივ სტრუქტურაშიც **ცენტრალურ ადგილს** იკავებს **ბავშვის თემა**, არამედ იმითაც, რომ ბოლომდე გასაგები ხდება პირველი ნოველის **ტრაგიკული ფინალი**. თუ დავაკონკრეტებთ ნათქვამის შინაარსს, მაშინ ვიტყვით: **მეორე ნოველის ბავშვი-პერსონაჟი რამონა** თითქოსდა არსებითი თვალსაზრისით შეუქსა ჰფენს როგორც **სიბილას** (ვგულისხმობთ მის ქცევით დამოკიდებულებას სიმორის მიმართ), ასევე ნოველის ტრაგიკულ ფინალსაც. იქიდან გამომდინარე, თუ როგორ არის დანახული რამონასადმი მის გარშემო მყოფ მოზრდილ ადამიანთა დამოკიდებულება, უპირველეს ყოვლისა კი ქალთა მხრიდან, გამართლებულად გამოიყურება თავად **სელინჯერისეული ტრაგიზმის შინაარსობრივი გენეზისი – ეგზისტენციალური ფრუსტრაციის ეგზისტენციალურ ტრაგიზმად ტრანსფორმირება**. საქმე ისაა, რომ მეორე ნოველის პერსონაჟი ქალები არსებითად არ განსხვავდებიან პირველი ნოველის პერსონაჟი ქალებისაგან (თუნდაც სიმორის ცოლისაგან და სიდედრისაგან, თუმცა არა მხოლოდ მათგან), ხოლო ამ მსგავსების ძირითად წყაროდ მიჩნეულია დამოკიდებულება ბავშვის მიმართ (თუმცა შეიძლება ითქვას შემდეგიც: სელინჯერის მიხედვით, ძნელია არსებითად განასხვავო ერთმანეთისაგან ბავშვისადმი და მამაკაცისადმი – განსაკუთრებით იმ შემთხვევაში, თუ ეს მამაკაცი ქმრად წარმოგვიდგება – ქალის მხრივ გამოვლენილი შინაგანი პოზიცია).

და როგორ გამოიყურება რამონას ადგილი ჩვენს მიერ დასახელებული სინდრომის (ქალი-მამაკაცი-ბავშვი) ველისებრ სტრუქტურაში მეორე ნოველის მიხედვით? ვფიქრობთ, ამ თვალსაზრისით რამონას როგორც პერსონაჟის სიუჟეტურ სტრუქტურაში უნდა გამოვეყოთ **ორი ურთიერთდაკავშირებული მომენტი**: ა) ის, თუ როგორ იქცევა რამონა ქცევის ყველა შესაძლო მომენტის გათვალისწინებით, და ბ) როგორია მის გარშემო მყოფი ქალების (პირველ რიგში, რა თქმა უნდა, დედის) მისდამი დამოკიდებულება.

რაც შეეხება რამონას ქცევას, თუკი ამ სიუჟეტურ მონაცემს დავინახავთ დროში, ანუ ეტაპობრივად, გამოვეყოფთ რამდენიმე მომენტს:

1) რამონას გამოჩენის მომენტი (ჯერ მივმართავთ ტექსტს, შემდეგ კი გავაკეთებთ სათანადო კომენტარს):

სიუჟეტის მიხედვით, რამონა მოულოდნელად ჩნდება მაშინ, როცა ორი მეგობარი ქალი – რამონას დედა ელოიზი და მისი მეგობარი ქალი მერი ჯეინი ღაპარაკობენ მათთვის საინტერესო ისეთ თემებზე, როგორიცაა მამაკაცები როგორც მათ წარსულში, ისე აწმყოში:

“Wait just a second.” Eloise raised her hand and her voice. “Is that you, Ramona?”

“Yes,” a small child’s voice answered.

“Close the front door after you, please,” Eloise called.

“Is that Ramona? Oh, I’m dying to see her. Do you realize I haven’t seen her since she had her – “

“Ramona,” Eloise shouted, with her eyes shut, “go out in the kitchen and let Grace take your galoshes off” (Salinger 1976: 24).

2) თუმცა, რა თქმა უნდა, გადამწყვეტია მაინც ის, თუ როგორ ჩნდება რამონა:

“All right,” said Ramona. C’m on, Jimmy” (იქვე).

3) შემდეგ კი რამონას მიერ ჯიმის დასახელებას მოჰყვება მსჯელობა იმის თაობაზე, თუ ვინ არის ეს „ჯიმი“ და რას წარმოადგენს იგი რამონასთვის:

“Will you give me a little kiss, Ramona?” Mary Jane asked again.

“I don’t like to kiss people.”

Eloise snorted, and asked, “Where’s Jimmy?”

“He’s here.”

“Who’s Jimmy?” Mary Jane asked Eloise.

“Oh, God! Her beau. Goes where she goes. Does what she does. All very hoopla.”

“Really?” said Mary Jane enthusiastically. She leaned forward. “Do you have a beau, Ramona?”

Ramona’s eyes, behind thick, counter-myopia lenses, did not reflect even the smallest part of Mary Jane’s enthusiasm.

“Mary Jane asked you a question, Ramona,” Eloise said.

Ramona inserted a finger into her small, broad nose.

“Stop that,” Eloise said. “Mary Jane asked you if you have a beau.”

"Yes," said Ramona, busy with her nose."

"Ramona," Eloise said. "Cut that out. But immediately."

Ramona put her hand down (იქვე).

როგორც ვხედავთ, რამონას არა აქვს კონკრეტული პასუხი კითხვაზე, თუ ვის ან რას წარმოადგენს ის, რომელიც გამოხატულია სიტყვით **"beau,"** თუმცა ვხედებით იმასაც, რომ როგორც დედამისს, ისე მერი ჯეინს აზრად არ მოსდით სხვანაირად (უფრო სიდრმისეულად) გაიგონ ეს „ჯიმი.“ შემდეგ კი მოდის ტექსტის ის მონაკვეთი, რომელიც ვერა და ვერ აზუსტებს ჯიმის რაობას (თუ ვინაობას):

"Well, I think that's just wonderful," Mary Jane said. "What's his name? Will you tell me his name, Ramona? Or is it a big secret?"

"Jimmy," Ramona said.

"Jimmy? Oh, I love the name Jimmy! Jimmy what, Ramona?"

"Jimmy Jimmereeno," said Ramona.

"Stand still," said Eloise.

"Well! That's quite a name. Where is Jimmy? Will you tell me, Ramona?"

"Here," said Ramona.

Mary Jane looked around, then looked back at Ramona, smiling as provocatively as possible. "Here where, honey?"

"Here," said Ramona. "I'm holding his hand."

"I don't get it," Mary Jane said to Eloise, who was finishing her drink.

"Don't look at me," said Eloise.

ტექსტის ამ მონაკვეთში რამონა თითქოსდა აკონკრეტებს ჯიმის ვინაობას, თუმცა, როგორც ვხედავთ, ეს დაკონკრეტება მაინც ვერ ხერხდება ბოლომდე. ეს ბოლომდე დაუზუსტებელი დაკონკრეტება კი მთავრდება იმით, რომ მერი ჯეინი, რამონას დედისაგან განსხვავებით – და მოცემულ კონტექსტში ეს განსხვავება, ჩვენის აზრით, ფრიად მნიშვნელოვანია – ამბობს იმას, რაც ყველაზე ახლოს უნდა იყოს ჯიმის რაობასთან:

*Mary Jane looked back at Ramona. "Oh, I see. **Jimmy's just a make-believe little boy. Marvellous.**" Mary Jane leaned forward cordially. "How do you do, Jimmy?" she said.*

"He won't talk to you," said Eloise. "Ramona, tell Mary Jane about Jimmy."

"Tell her what?"

"Stand up, please....Tell Mary Jane how Jimmy looks."

"He has green eyes and black hair."

"What else?"

"No mommy and no daddy."

"What else?"

"No freckles."

"What else?"

"A sword."

"What else?"

"I don't know," said Ramona, and began to scratch herself again.

"He sounds beautiful!" Mary Jane said, and leaned even farther forward in her chair"

(Salinger 1976: 27).

ამასთან ერთად კი ვხედავთ შემდეგსაც: თავად დედამისის მიხედვით, **ჯიმი წარმოადგენს რამონას ერთადერთ „საზოგადოებას,”** ერთადერთს, ვისი წყალობითაც იგი არ არის ბოლომდე მარტო:

... "You just think so. I get it all day long. Jimmy eats with her. Takes a bath with her. Sleeps with her. She sleeps way over to one side of the bed, so's not to roll over and hurt him."

და რაც შეეხება რამონას მეგობრის სახელს:

მერი ჯეინი კითხვაზე, თუ საიდან უნდა გაჩენილიყო სახელი **ჯიმი**, შემდეგ პასუხს იღებს:

"Where'd he get that name, though?"

"Jimmy Jimmereeno? God knows."

"Probably from some little boy in the neighborhood."

Eloise, yawning, shook her head. "There are no little boys in the neighborhood. No children at all. They call me fertile Fanny behind my –" (იქვე).

რა თქმა უნდა, ელოიზი ვერ აძლევს მერი ჯეინს ბოლომდე გარკვეულ პასუხს, თუმცა, ცხადია, რომ რამონა ვერ გამოძებნიდა ამ სახელს მეზობელი გარემოდან, რადგან ამ გარემოში საერთოდ არ არიან პატარა ბიჭები, რაც იმას ნიშნავს, რომ იგი მთლიანად უნდა იყოს მინდობილი თავის ბავშვურ ფანტაზიას.

როგორც ვხედავთ, რამონასთან დაკავშირებულ ტექსტობრივ ფრაგმენტთა ერთობლიობა გვეუბნება შემდეგს: ეს პატარა გოგო მთლიანად მარტოდაა დარჩენილი და იძულებულია ასევე მთლიანად მიენდოს საკუთარ ფანტაზიას ამ მარტოობის დაძლევის მიზნით. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ იგი იზრდება აბსოლუტურად იმის გარეშე, რასაც სიყვარული შეიძლება ვუწოდოთ.

შესაბამისად კი ისმის კითხვა: შეიძლება თუ არა ვილაპარაკოთ შინაგან არსებით მსგავსებაზე სიბილასა და რამონას შორის? როგორც ჩანს, სელინჯერისეული ტრაგიზმის როგორც თანამედროვე სინამდვილის აღქმის ფარგლებში ვერ მოიძებნება სხვა პასუხი, რაც იმას ნიშნავს, რომ – თუკი პირველი ნოველის ფინალის მიხედვით ვიმსჯელებთ – უნდა გამოვრიცხოთ მომავლის თაობაზე მეტ-ნაკლები ოპტიმიზმით ფიქრი.

როგორც მოცემული პარაგრაფის დასაწყისშივე ითქვა, ზემოთგაანალიზებულ ნოველაში დასტურდება როგორც ჩვენს მიერ ფორმულირებული სელინჯერისეული სინდრომი, ისე ამ სინდრომისთვის დამახასიათებელი შემდეგი სამი ნიშან-თვისება: ა) ხსენებული სინდრომი ციკლის თითოეულ კომპონენტში წარმოდგენილია ისე, როგორც ამას გულისხმობს ველის ანალიტიკური თეორია, მაგრამ, ამავე დროს, ხდება ზემოთხსენებული სინდრომის ამა თუ იმ კომპონენტის (სინდრომის) წინა პლანზე წამოწევა, ანუ ამ კომპონენტისადმი ზემოთწარმოდგენილი ველის ცენტრის სტატუსის მინიჭება (როგორც ვნახეთ, გაანალიზებულ ნოველაში ამგვარი ცენტრის სტატუსი ენიჭება „რამონად“ წოდებულ პატარა გოგოს; ბ) და დავინახეთ ისიც, რომ ველის თეორიის წყალობით, სელინჯერისეული ციკლის შინაარსობრივი სტრუქტურა იძენს უკიდურესად დინამიურ, შეიძლება ითქვას ხდომილებრივ ხასიათს; გ) თუმცა, ამავე დროს, აუცილებელია ითქვას შემდეგიც: ზემოთხსენებული სინდრომის ამა თუ იმ კომპონენტისადმი ცენტრის სტატუსის მინიჭება სულაც არ ნიშნავს იმას, რომ ხსენებული სტატუსი ამ კომპონენტს უკავია მთელი ციკლის ფარგლებში. შესაბამისად, რა თქმა უნდა, ისმის კითხვა: არის თუ არა სინდრომის ის (თუ ისეთი) კომპონენტი, რომელსაც ცენტრის სტატუსი ენიჭება მთელი ციკლის ფარგლებში? ვფიქრობთ, ამ კითხვაზე პასუხის გაცემისას გადამწყვეტი მნიშვნელობა უნდა მიენიჭოს პირველ ფუძემდებელ ნოველას, რომლის ჩვენს მიერ უკვე გაანალიზებული სიუჟეტი იძლევა შემდეგი ჰიპოთეზის წამოყენების საშუალებას: როგორც ჩანს, სინდრომის ცენტრად მთელი ციკლის მასშტაბით უნდა მივიჩნიოთ ქალი (თუ ქალები), რადგან ყველა შემთხვევაში როგორც მამაკაცის, ისე ბავშვის ბედ-იღბალი, სელინჯერის მიხედვით, დამოკიდებულია სწორედ ქალზე.

§4. სინდრომი (ქალურ-მამაკაცურ-ბავშვური) როგორც ციკლური ველი და ამ ველის ცენტრი ნოველაში “Just Before the War with the Eskimos”

ყოველივე იმის შემდეგ, რაც უკვე ითქვა წინა პარაგრაფებში, ზემოთხსენებული ნოველის გაანალიზება უნდა მოხდეს ერთდროულად შემდეგი ორი თვალსაზრისის გათვალისწინებით: ა) მოცემულ შემთხვევაშიც, რა თქმა უნდა, გამოყენებული უნდა იქნას მთელი ჩვენს მიერ შემუშავებული ანალიტიკურ-კონცეპტუალური სქემა, ანუ ის სქემა, რომლის მიხედვითაც სელინჯერისეულ ციკლში ხდება არა მხოლოდ ეგზისტენციალური ფრუსტრაციის ეგზისტენციალურ ტრაგიზმად ტრანსფორმირება, არამედ თავად ამ ტრანსფორმირების შედეგად ციკლში შემავალ ნოველათა ერთობლიობა წარმოდგენილია ზემოთხსენებული სინდრომის სახით, თავად სინდრომი კი შინაარსობრივად რეალიზებულია ისე, როგორც ამას გულისხმობს და მოითხოვს ველის თეორია; ბ) ამავე დროს კი, ბუნებრივია, აუცილებელი ხდება შემდგომი ნოველის გაანალიზებისას მოხდეს ამ ნოველის შეპირისპირება უკვე გაანალიზებულ წინა ნოველასთან და დაისვას, პირველ რიგში, შემდეგი კითხვა: **რა განსხვავებაა ამ ნოველასა და უკვე გაანალიზებულ წინა ნოველას შორის, თუ ამ განსხვავებას დავინახავთ ჩვენს მიერ უკვე გამოყენებულ ანალიტიკურ სქემაზე დაყრდნობით?** და თუ ასე მოვიქცევით, ზემოთხსენებული განსხვავება შემდეგ სახეს შეიძენს: იგი, გარკვეული თვალსაზრისით, წამოგვიდგება **კონტრასტის** სახით, ეს კონტრასტი კი მდგომარეობს **შემდეგში**: თუ ნოველაში “Uncle Wiggily in Connecticut” ცენტრალური სტატუსი ენიჭებოდა **ბავშვს** როგორც ზემოთხსენებული სინდრომის ერთ-ერთ კომპონენტს, გასაანალიზებელ ნოველაში (“Just Before the War With the Eskimos”) **ბავშვს აღარა აქვს ასეთი სტატუსი** და უფრო მეტიც: ბავშვი ამ სიტყვის პირდაპირი მნიშვნელობით არც ფიგურირებს ამ ნოველაში, თუმცა – და ამის თქმა წინსწრებით უკვე შეგვიძლია – **ბავშვი (თუ ბავშვები) მაინც არიან აქ წამოდგენილნი, თუმცა სახეშეცვლილი ფორმა-შინაარსით**: ნოველაში წარმოდგენილი ახალგაზრდა მამაკაცები ყველა გაგებით გამოიყურებიან ისე, თითქოს ისინი წარმოადგენდნენ წინა ნოველაში ნახსენები ჯიმის უკვე გაზრდილ ვარიანტებს. და თუ ეს ასეა, მაშინ აუცილებელი ხდება შემდეგი: გავიხსენოთ სელინჯერისეული ციკლის ის **მთავარი ნიშან-თვისება**, რომელიც მას პირდაპირ უკავშირებს მოდერნისტული მხატვრული დისკურსის „აისბერგის პრინციპს“. ეს კავშირი კი, როგორც უკვე

ვიცი, რეალიზებულია ქვეტექსტურად. გავიხსენოთ ისიც, რომ ზოგადად არსებული ლიტერატურათმცოდნეობითი თეზისის მიხედვით, ქვეტექსტი უნდა მივიჩნიოთ ტექსტის სიღრმედ. მაგრამ, რა თქმა უნდა, ქვეტექსტის ამგვარი სიღრმისეულობა ვერ იარსებებს ავტონომიურად, ანუ მთელი კონტექსტისგან დამოუკიდებლად, რაც ნიშნავს შემდეგს: იგი უნდა იქნას რეალიზებული თავად კონტექსტის მიერ, ანუ კონტექსტუალურად. და, თუ ამ თვალსაზრისით დავუკვირდებით გასაანალიზებელი ნოველის პერსონაჟულ-სიუჟეტურ სტრუქტურას, მაშინ მოგვიხდება იმ ჰიპოთეტურად წარმოთქმული თეზისის უფრო გაშლილად წარმოდგენა, რომლის მიხედვით ამ ნოველაში წამოდგენილი მამაკაცები (**Franklin, Eric**) სინამდვილეში აღქმული უნდა იქნან შემდეგანირად: ერთის მხრივ, ისინი მართლაც წარმოადგენენ წინა ნოველაში წარმოდგენილი **ჯიმის მოზრდილ ვარიანტებს**, მეორეს მხრივ კი ამ ახლაგაზრდათა მთელი სიუჟეტური ქმედება (როგორც **ქცევა**, ამ სიტყვის პირდაპირი მნიშვნელობით, ისე **საუბარი**) მიგვანიშნებს იმაზე, რომ ისინი არა მხოლოდ **გაზრდილნი**, არამედ **აღზრდილნიც** არიან იმ სინამდვილეში **უპატრონო რამონას მიერ**, რომელიც წინა ნოველაში წარმოგვიდგა **ცენტრალურ პერსონაჟად**. და რომ ეს ასეა, დასტურდება, ჩვენის აზრით, **ტექსტუალურად**: მთელი ნოველური ტექსტის **ქვეტექსტური მნიშვნელობა** გამოხატულია ნოველის **სათაურით** (**“Just Before the War With the Eskimos”**). და რას გვეუბნება ეს სათაური, თუ, რა თქმა უნდა, მას მივანიჭებთ ისეთივე **სიმბოლურ მნიშვნელობას**, როგორიც უკვე გვქონდა წინა ნოველის სათაურში: თითქმის არა აქვს მნიშვნელობა ნათქვამს – მთავარია ითქვას რაღაცა, ანუ რაღაცა ისეთიც კი, რასაც რეალურ სინამდვილესთან შესაძლოა სულაც არა აქვს კავშირი თუნდაც ისე, როგორც წინა ნოველის სათაურში, სადაც საქმე გვაქვს მხოლოდ ისეთი ორი სიტყვის ჟღერადობის ნაწილობრივ დამთხვევასთან, როგორიცაა ‘Uncle’ და ‘Ankle’.

მოვიყვანოთ ტექსტობრივი ფრაგმენტები შესაბამისი ნოველებიდან: მოთხრობის “Uncle Wiggily in Connecticut” ერთ-ერთი მთავარი პერსონაჟი ელოიზი, რომელიც ნახვამია, იხსენებს რა თავის წარსულს და მამაკაცს, რომელიც მას ძალიან მოსწონდა, ამბობს:

“Nuts to you.” Eloise looked up at the ceiling again. “Once,” she said, “I fell down. I used to wait for him at the bus stop, right outside the PX, and he showed up late once, just as the bus was pulling out. We started to run for it, and I fell and twisted my ankle. He said, ‘Poor Uncle

Wiggily. 'He meant **my ankle**. Poor old Uncle Wiggily, he called it...God he was nice" (Salinger 1976: 29).

და ფრანკლინისა და ჯინის საუბრის ნაწყვეტი მოთხრობიდან "Just Before the War With the Eskimos":

„Look at 'em," he said. "Goddam fools."

"Who?" said Ginnie.

"I don't know. Anybody."

"Your finger'll start bleeding more if you hold it down that way," Ginnie said.

He heard her. He put his left foot up on the window seat and raised his injured hand on the horizontal thigh. He continued to look down at the street. "They're goin' over to the goddam draft board," he said. **"We're gonna fight the Eskimos next. Know that?"**

"The who?" said Ginnie.

"The Eskimos.... Open your ears, for Chrissake."

"Why the Eskimos?"

"I don't know why. How the hell should I know why?..." (Salinger 1976: 49).

როგორც ვხედავთ, გასაანალიზებელ ნოველაში საქმე გვაქვს **ქვეტექსტის** ისეთ გადრმავებასთან, რომლის მნიშვნელობა შეიძლება ადეკვატურად იქნას აღქმული მხოლოდ ციკლში შემავალ ტექსტთა ურთიერთკავშირის გათვალისწინებით. და თუ ხსენებულ ქვეტექსტურ მოვლენას დავინახავთ ჩვენს მიერ ფორმულირებული სინდრომის გათვალისწინებით, ხოლო თვით ამ სინდრომს კი კვლავაც დავუკავშირებთ ჩვენს მიერ უკვე გამოყენებულ ველის თეორიას, მაშინ მოგვიხდება ამ ნოველის შინაარსობრივ-ქვეტექსტური სტრუქტურის შემდეგნაირად აღქმა: ნოველის **ცენტრად** გვევლინება ერთდროულად ჩვენეული სინდრომის **ორი წევრი – ბავშვიც და მამაკაციც**, ანუ ხდება **სინდრომის ამ ორი კომპონენტის ქვეტექსტურად შინაარსობრივი სინთეზი**. იმისათვის კი, რომ ამგვარი სინთეზის არსებობა ტექსტობრივად დადასტურდეს, საჭირო იქნება, ჩვენის აზრით, ერთის მხრივ დავიმოწმოთ ორივე ახალგაზრდის (ერიკი, ფრანკლინი) სიუჟეტში მოცემულობის **ორ-ორი ურთიერთდაკავშირებული მომენტი – ჯერ მათი გამოჩენა, შემდეგ კი მათ გამონათქვამთა ერთობლიობა**. ვფიქრობთ, ორივე ეს ტექსტობრივი მონაცემი მთლიანად დაადასტურებს აქ გამოთქმულ ჩვენს მოსაზრებას:

Suddenly, a male voice shouted from another part of the apartment, “Eric? That you?”

Ginnie guessed it was **Selena’s brother**, whom he had never seen. She crossed her legs, arranged the hem of her polo coat over the knees, and waited.

A young man wearing glasses and pajamas and no slippers lunged into the room with his mouth open. *“Oh. I thought it was Eric, for Chrissake,” he said. Without stopping, and with extremely poor posture, he continued across the room, cradling something close to his narrow chest. He sat down on the vacant end of the sofa. “I just cut my goddam finger,” he said rather wildly. He looked at Ginnie as if he had expected her to be sitting there. “Ever cut your finger? Right down to the bone and all?” he asked. There was a real appeal in his noisy voice, as if Ginnie, by her answer, could save him from some particularly isolating form of pioneering.*

Ginnie stared at him. “Well, not right down to the bone,” she said, “but I’ve cut myself.”
He was funniest-looking boy, or man – it was hard to tell which he was – she had ever seen. His hair was bed-dishevelled. He had a couple of days’ growth of sparse, blond beard. And he looked – well, goofy” (Salinger 1976: 42).

შემდგომი ტექსტობრივი ფრაგმენტები, სადაც აღწერილია ერთ-ერთი მთავარი გმირის, სელენას ძმის, ფრანკლინის მოქმედებები (*watching his finger under thick folds of toilet paper; ... he inserted the nail of his uninjured index finger into the crevice between two front teeth and, removing a food particle;.. he bent over and scratched his bare ankle;...*) და მისი საუბარი სელენას მეგობარ ჯინისთან, ასევე აგრძელებს და ადასტურებს ამ მამაკაცის ცოტაოდენ სულელურ (და, ამავდროულად, ბავშვურ) პიროვნულობას:

ჯინის კითხვაზე, თუ სად გაიჭრა თითი, ფრანკლინი შემდეგნაირად პასუხობს:

“How did you cut it?” she asked.

He was staring down, with his slack mouth ajar, at his injured finger. “What?” he said.

How did you cut it?”

“Goddam if I know,” he said, his inflection implying that the answer to that question was hopelessly obscure. “I was lookin’ for something in the goddam wastebasket and it was fulla razor blades” (Salinger 1976: 43).

და სხვა:

“What were you doing in Ohio?” she asked.

“Me? Working in a goddam airplane factory.”

“You were?” said Ginnie. “Did you like it?”

“ ‘Did you like it?’ ” he mimicked. “I loved it. I just adore airplanes. They’re so cute.”

Ginnie was much too involved now to feel affronted. “How long did you work there? In the airplane factory.”

“**I don’t know**, for Chrissake. Thirty-seven months.” He stood up and walked over to the window. He looked down at the street, scratching his spine with his thumb (იქვე).

ფრაზა, რომელიც ხშირად გვეხმის მისი საუბრიდან, ესაა: ‘Goddam if I know,’ ‘I don’t know,’ ‘How the hell do I know why?’ I don’t know what the hell’s matter with it,’ ‘I don’t know for Chrissake,’ ‘How the hell should I know why?’

მეორე მამაკაცი, რომელიც მოთხრობაში შემოდის, ესაა **ერიკი**:

„**A young man in his early thirties**, neither short not tall, came into the room. His regular features, his short haircut, the cut of his suit, the pattern of his foulard necktie gave out no really final information. He might have been on the staff, or trying to get on the staff, of a news magazine. He might have just been in a play closed in Philadelphia. He might have been with a law firm.”

შემდეგ კი აღწერილია საუბარი მასსა და ჯინის შორის, რომელიც ცოტათი არალოგიკურადაა დალაგებული თანმიმდევრულად თემების მიხედვით: ერიკი ჯერ გამოხატავს თავის აღშფოთებას თავისი ბინის მოზიარის საქციელის გამო, შემდეგ ინტერესდება ჯინის პალტოთი, შემდეგ კი გადადის ძაღლზე, ბოლოს კი საუბრობს სპექტაკლის (‘Beauty and the Beast’) შესახებ, რომლის ნახვასაც აპირებს ფრანკლინთან ერთად.

მათი საუბრის ბოლოს ჩანს, რომ ისიც მუშაობდა ფრანკლინთან ერთად თვითმფრინავების ქარხანაში ომის პერიოდში, რამაც ცუდი გავლენა იქონია მათ მომავალზე.

სამივე ნოველაში (“A Perfect Day for Bananafish”, “Uncle Wiggily in Connecticut,” “Just Before the War with the Eskimos”) მინიშნებაა რაღაც **უაზრობაზე, სისულელეზე, ამაოებაზე** (გავიხსენოთ სიტყვა ‘bananas’ –ს **სლენგური** მნიშვნელობაც, რომელიც ნიშნავს **გიჟს, შეშლილს, ისტერიულს** (insane, mad, hysterical) (www.peevish.co.uk/slang/b.htm.) (მ.ნ.).

როგორც ვხედავთ, სელინჯერისეულ ციკლში შემავალი ყოველი ნოველა ხასიათდება ამ ნოველათა აღქმისთვის აუცილებელი შემდეგი კონცეპტუალური წინაპირობების ერთობლიობით: ა) ციკლში შემავალ ნოველათა ერთობლიობა შინაარსობრივად უნდა დავუქვემდებაროთ პირველ, ანუ როგორც ზემოთ უკვე ითქვა, „დამფუძნებელ” ნოველას, მაგრამ ამ დაქვემდებარებას მუდმივად და

ერთდროულად უნდა ჰქონდეს ორი საპირისპირო ვექტორი: პირველი ვექტორი უნდა მომდინარეობდეს დამფუძნებელი ნოველისაგან, მეორე კი, პირიქით, ციკლის ამა თუ იმ ნოველიდან პირველისაკენ; ბ) როგორც უკვე ითქვა, ციკლში შემავალი ყოველი ნოველა უნდა იმეორებდეს დამფუძნებელ ნოველაში წარმოდგენილ „ადამიანურ სინდრომს“ (ქალი-მამაკაცი-ბავშვი), მაგრამ ისე, როგორც ამას გულისხმობს ველის ზემოთხსენებული თეორია – სინდრომის ამა თუ იმ კომპონენტის წინ წამოწევის გზით; გ) ამავე დროს კი, რა თქმა უნდა, ყოველივე ზემოთნათქვამი საბოლოო ანგარიშში სიდრმისეულად უნდა უკავშირდებოდეს „აისბერგის პრინციპს“, რაც, რა თქმა უნდა, გულისხმობს თავად ქვეტექსტურობის როგორც ნოველათა შინაარსის ტრანსფორმირების შესაძლებლობას (როგორც ვნახეთ, ზემოთგანხილულ მეორე ნოველაში ადგილი აქვს სწორედ ქვეტექსტის შინაარსობრივ გაღრმავებას, რადგან სიუჟეტში მონაწილე ორივე მამაკაცი ერთდროულად მიგვანიშნებს არა მხოლოდ საკუთარ თავზე, არამედ წინა ნოველაში მოქმედ ბავშვზე, სახელდობრ, რამონაზე. როგორც გვახსოვს, რამონას თან ახლდა ჯიმი, ამავე დროს კი თითქმის შეუძლებელი გახდა გაცემულიყო ზუსტი პასუხი კითხვაზე თუ ვინ არის ჯიმი ან რას წარმოადგენს იგი. თუ გავიხსენებთ ციკლის დამფუძნებელ ნოველას, მაშინ უნდა გავიხსენოთ შემდეგიც: ერთადერთი, რაც იმედის სახით უნდა დარჩენოდა სიმორს, ეს იყო ბავშვი სიბილა, მაგრამ ეს იმედიც გამოეცალა ხელიდან. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ **სელინჯერისეული ტრაგიზმი** აუცილებლად **გულისხმობს** ამ ბოლო დარჩენილი იმედის დაკარგვის გარდუვალობას.

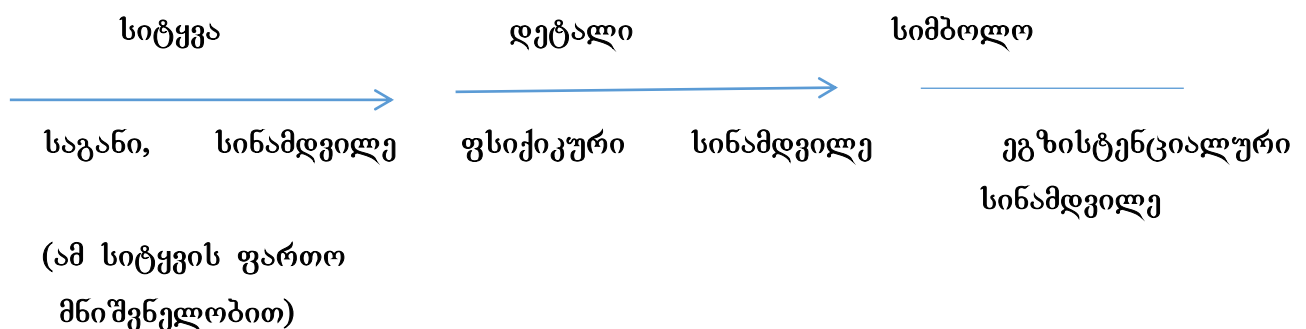
§5. სიმბოლური ნომინაცია და სელინჯერისეული ციკლის კვლევის მეთოდოლოგია

იმისათვის კი, რომ დასრულებულ იქნას სელინჯერისეული ტრაგიზმის (და შესაბამისად – მისეული ციკლის) ჩვენეული კვლევა, აუცილებელია დავუბრუნდეთ ამ კვლევის **მეთოდოლოგიურ ასპექტს** და, რაც მთავარია, დავუბრუნდეთ ისე, როგორც ხსენებული ასპექტი წარმოდგენილი იქნა კვლევის დასაწყისში. როგორც გვახსოვს, კვლევის მეთოდოლოგია ჩვენი სადისერტაციო ნაშრომის ფარგლებში გულისხმობდა, პირველ რიგში, ისეთი **ორი ასპექტის სინთეზს**, როგორიცაა ერთის მხრივ **ინტერდისციპლინარულობა**, მეორეს მხრივ კი **ლინგვისტურად ცენტრირებულობა**. მაგრამ, ამავე დროს, როგორც ვიცით, ეს

ზოგადი მეთოდოლოგიური პრინციპი თავიდანვე იქნა დაკონკრეტებული იმის გათვალისწინებით, თუ როგორ ტექსტობრივ სინამდვილესთან გვექონდა საქმე ჩვენს კვლევაში. გავითვალისწინეთ რა ყოველი ის შინაარსობრივად მნიშვნელოვანი მომენტი, რომელიც, ჩვენის აზრით, თან ახლავს სელინჯერისეულ კრებულს (ცნობილს, როგორც “Nine Stories”), ჩვენ შემდეგნაირად დავაკონკრეტეთ ჩვენი ზემოთხსენებული მეთოდოლოგიური პრინციპი: იქიდან გამომდინარე, რომ სელინჯერთან საქმე გვაქვს (ასეთი იყო ჩვენი კვლევითი ჰიპოთეზა) „აისბერგის პრინციპით“ ნაგულისხმევი **ქვეტექსტურობის** როგორც **ტრასფორმირებასთან**, ისე **გადრმაგებასთანაც**, მივიჩნიეთ, რომ საბოლოო ანგარიშში ჩვენეული კვლევის მეთოდოლოგია უნდა დავაზუსტოთ შემდეგნაირად: იგი უნდა გულისხმობდეს მოდერნისტული მხატვრული დისკურსისთვის გარდუვალად დამახასიათებელი **ორი ფუძემდებელი მომენტის – ეგზისტენციისა და ნომინაციის ურთიერთკავშირის გამოვლენას**.

ჩვენს მიერ გამოყენებული მეთოდოლოგიის საბოლოოდ დაკონკრეტების მიზნით კი, აუცილებელია გაიცეს პასუხი შემდეგ კითხვაზე: **როგორ უკავშირდება ერთმანეთს სელინჯერისეულად აღქმული ეგზისტენცია ამ ეგზისტენციის ნომინაციურად გამოხატვას?**

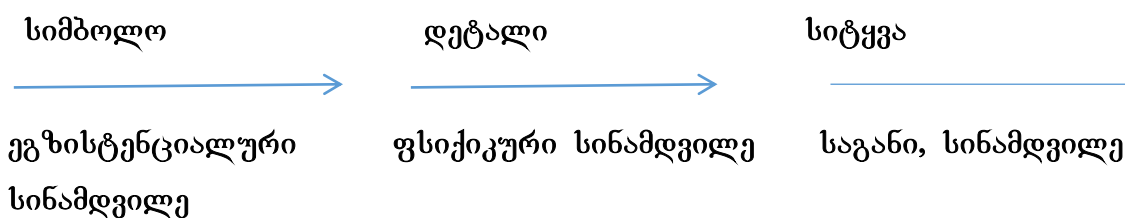
გავიხსენოთ ის, რაც უკვე ითქვა ნაშრომის პირველ თავში სიმბოლურ ნომინაციაზე, და ამ მიზნით გავიხსენოთ სიმბოლური ნომინაციის ის პირველადი სქემა, რომელსაც უნდა დავეყრდნოთ ჩვენი მეთოდოლოგიის საბოლოოდ დაკონკრეტების მიზნით. როგორც გვახსოვს ხსენებული სქემა (№1) გამოიყურებოდა შემდეგნაირად:



რა თქმა უნდა, ისმის კითხვა: როგორ უნდა იქნას აღქმული ხსენებული სქემა იმ შემთხვევაში, თუ საქმე გვექნება ეგზისტენციისა და ნომინაციის ურთიერთკავშირის სელინჯერისეულ რეალიზაციასთან? ვფიქრობთ, ამ კითხვაზე

პასუხის გაცემისას აუცილებელია კვლავაც გავისვენოთ ის, რასაც საბოლოო ანგარიშში უნდა ეწოდოს **სელინჯერის ადგილი „აისბერგის პრინციპით“ ნაგულისხმევ მოდერნისტულ მხატვრულ დისკურსში**. თუ გავისვენებთ ყოველივე იმასაც, რაც უკვე ითქვა სელინჯერისეულ ტრაგიზმზე, მაშინ, ჩვენის აზრით, აუცილებელია ითქვას: სელინჯერისეულ პროზაში ყოველი ის შემთხვევა, როცა ხდება ზემოთხსენებული ადამიანური სინდრომის – „ქალი-მამაკაცი-ბავშვი“ დასახელება – სულერთია სინდრომის რომელ ასპექტსაც არ უნდა ეხებოდეს ეს – იძენს ეგზისტენციის ნომინაციურად გამოხატვის სახეს. შეიძლება ითქვას: შინაგანი ურთიერთკავშირი სელინჯერისეული პროზის ეგზისტენციალურ და ნომინაციურ განზომილებებს შორის იმდენად ღრმა და თანხვედრილია, რომ სინამდვილეში შეუძლებელია მათი ურთიერთდაშორება. შესაბამისად, შეიძლება ითქვას: იმდენად, რამდენადაც საქმე გვაქვს სელინჯერისეულ სინამდვილესთან, საქმე გვაქვს აგრეთვე მხატვრული სინამდვილის ეგზისტენციურ და ნომინაციურ განზომილებათა თანხვედრასთანაც. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ მოგვიხდება ზემოთწარმოდგენილი ნომინაციური სქემის შემდგენაირად ტრანსფორმირება:

სქემა №2.



როგორც ვხედავთ, მოგვიხდა ჩვენი საწყისებრივი სქემის არა უბრალოდ ტრანსფორმირება, არამედ, თუ შეიძლება ასე ითქვას, **რადიკალური ტრანსფორმირება**: თუ საწყისებრივი სქემა გულისხმობდა მხოლოდ და მხოლოდ სიტყვის ნომინაციური ფუნქციის სიმბოლურ ფუნქციად ტრანსფორმირებას, რაც, რა თქმა უნდა, შეიძლება ხდებოდეს (და ხდება კიდევ) ნებისმიერ მხატვრულ ტექსტში, სელინჯერისეულ ტექსტში სიმბოლური ნომინაცია იძენს ყოვლისმომცველ დანიშნულებას: შეუძლებელია მოინახოს მის პროზაში ესა თუ ის ტექსტობრივი მონაკვეთი, რომელსაც არ (ან ვერ) ექნება ეგზისტენციალური მნიშვნელობა.

მესამე თავის დასკვნები

1. ჩვენი კვლევითი მეთოდოლოგიის (ლინგვისტურად ცენტრირებული ინტერდისციპლინარული მეთოდოლოგია) გამოყენებითა და სელინჯერისეული პროზის ეგზისტენციალურ და ნომინაციურ ასპექტთა ურთიერთკავშირის გამოვლენის მიზნით, აუცილებლად ჩავთვალეთ ამ ავტორის ნოველათა კრებული განგვეხილა როგორც ციკლი ამ ტერმინის თანამედროვე ლიტერატურათმცოდნეობითი გაგებით. და რაც შეეხება სელინჯერისეული ციკლის სტრუქტურულ თავისებურებას: როგორც ჩვენი დაკვირვებიდან ჩანს, ნოველა **“A Perfect Day for Bananafish”** წარმოადგენს ხსენებული ციკლის არა უბრალოდ პირველ, არამედ, აგრეთვე, **შინაარსობრივად დამფუძნებელ კომპონენტს;**

2. სელინჯერისეულ ციკლში შემავალ მოთხრობათა ფორმალურ და სტრუქტურულ ასპექტებზე საუბრისას ყურადღების კონცენტრირება შემდეგ ორ შინაარსობრივ მომენტზე მოვახდინეთ: ა) პერსონაჟულ სტრუქტურაზე, და ბ) სიუჟეტურ სტრუქტურაზე; იმისათვის, რომ ჯ. დ. სელინჯერის ნოველათა ციკლი დავინახოთ ამ ციკლში შემავალ ნოველათა პერსონაჟულ სტრუქტურაზე დაყრდნობით, საჭიროა ხაზი გაესვას ამ სტრუქტურის თანხვედრას მთელ ციკლში შემავალ ნოველებში: ეს სტრუქტურა გულისხმობს თანამედროვე ადამიანური სამყაროს სამ განზომილებას – **ქალურს, მამაკაცურს და ბავშვურს;** და რაც შეეხება სიუჟეტურ სტრუქტურას: განხილული ნოველების შეპირისპირებისას დავინახეთ ისეთი მსგავსება-განსხვავება, რომლის გააზრებაც, საბოლოო ანგარიშში, გვეხმარება ნოველათა მხატვრულ-მოდულური ასპექტის გააზრებაშიც, სახელდობრ კი ისეთ გააზრებაში, რომელიც უკვე ეფუძნება კრებული ციკლურობას;

3. სამივე საკვლევ ნოველაში წარმოდგენილია **მამაკაცური სამყარო**, მაგრამ განსხვავებული სიუჟეტური თვალსაზრისით: მეორე ნოველაში მამაკაცები ქმნიან ერთგვარ ეგზისტენციალურ ფონს, ხოლო მესამე ნოველის მამაკაცი პერსონაჟები კი სრულიად განსხვავდებიან სიმორისაგან (პირველი ნოველის მთავარი გმირისაგ, რომელიც სწორედ ცხოვრებისეული საზრისის ვერ დანახვის გამო სიცოცხლეს თვითმკვლელობით ამთავრებს). მამაკაცური სამყაროს ამგვარი ხედვა (ერთის მხრივ – სიმორი, მეორეს მხრივ კი – ეს მამაკაცები)

გვიჩვენებს ჯ.დ. სელინჯერის როგორც შემოქმედის დამოკიდებულებას თანამედროვეობისადმი: თანამედროვეობის ჭეშმარიტ წარმომადგენლად მას მიაჩნია სწორედ მესამე ნოველის პერსონაჟებად მოცემული მამაკაცები და არა სიმორი (შდრ.: ბანანათევზის ისტორია);

4. კრებული მერე და მესამე ნოველაშიც (ისევე როგორც პირველში) გაშლილი სახით გამოხატულია ჩვენს მიერ ე.წ. „ქალურ-მამაკაცურ-ბავშვური“ სინდრომი, რითაც ციკლის პირველი („დამფუძნებელი“) ნოველა იძენს თანამედროვეობის სიღრმისეული ხედვის ფუნქციას;

5. იმისათვის კი, რომ არა მხოლოდ დავაფიქსიროთ ტექსტთა ამა თუ იმ კრებულის ციკლურობა, არამედ დავამტკიცოთ კიდევ იგი, აუცილებელია ხსენებული ციკლის როგორც ერთიანი მხატვრული მთლიანის ფარგლებში დავინახოთ **ორი ურთიერთდაკავშირებული ვექტორი**: 1) ვექტორი, რომელიც პირველი ტექსტიდან გამომდინარე შინაგანად თოთქოსდა შეკუმშულად, მაგრამ, ამავე დროს, გამიზნულადაც შინაარსობრივად აფუძნებს ციკლში შემავალ ყველა დანარჩენ ტექსტს, და 2) ვექტორი, რომელიც შინაარსობრივად გულისხმობს უკუ-ვექტორს: ტექსტთა მთელი კრებული, თავის მხრივ, ნათელს ჰყვანს პირველი, ანუ დამფუძნებელი ნოველის შინაარსს;

6. იმ მიზნით კი, რომ ადეკვატური სახით წარმოგვედგინა მთელი ციკლისთვის პოსტულირებული **სინდრომი – ქალი-მამაკაცი-ბავშვი** – ჩვენს მიერ გაანალიზებულ ორ (ანუ რიგით მეორე და მესამე) ნოველაში, მივმართეთ **ველის კონცეპტს** და ამ კონცეპტით ნაგულისხმევ **მეთოდს**. ხსენებული მეთოდის გამოყენებამ კი შემდეგი შედეგი მოგვცა: თუმცა ციკლის ფარგლებში – ყოველ შემთხვევაში, ციკლის იმ მონაკვეთში, რომელიც ჩვენი ყურადღების ცენტრშია – შენარჩუნებულია ზემოთხსენებული ქალურ-მამაკაცურ-ბავშვური სინდრომი, თვით ამ სინდრომის ფარგლებში აღვიღო აქვს სინდრომის ამა თუ იმ კომპონენტის მიერ **ცენტრისა** თუ **პერიფერიის** სტატუსის შეძენას;

7. სელინჯერისეულ ციკლში შემავალი ნოველების ეგზისტენციურ და ნომინაციურ განზომილებებს შორის შინაგანი ურთიერთკავშირი იმდენად ღრმა და თანხვედრილია, რომ სინამდვილეში შეუძლებელია მათი ურთიერთდაშორება. შესაბამისად, შეიძლება ითქვას: იმდენად, რამდენადაც საქმე გვაქვს სელინჯერისეულ სინამდვილესთან, საქმე გვაქვს აგრეთვე მხატვრული სინამდვილის **ეგზისტენციალურ და ნომინაციურ განზომილებათა თანხვედრასთანაც**.

დასკვნები

1. ორი ისეთი ფენომენის ურთიერთშესაბამისობის კვლევა ჯ. დ. სელინჯერის ნაწარმოებების (კონკრეტულად კი მისი ნოველათა კრებულის, სახელწოდებით **“Nine Stories,”** პირველი სამი ნოველის - **“A Perfect Day for Bananafish,” “Uncle Wiggily in Connecticut”** და **“Just Before the War with the Eskimos”**) საფუძველზე, როგორცაა **ეგზისტენცია** და **ნომინაცია**, უნდა გულისხმობდეს, პირველ რიგში, სელინჯერისეული შემოქმედების აღქმას ერთის მხრივ **მოდერნისტული ნოველის** თეორიული გააზრების გზით, მეორეს მხრივ კი იმას, რომ თავად ეს გააზრება განხორციელდეს **ინტერდისციპლინარულ და ლინგვისტურად ცენტრირებულ** მეთოდოლოგიაზე დაყრდნობით. რაც შეეხება მეთოდოლოგიის ლინგვისტურად ცენტრირებულობას: იგი გულისხმობს ტექსტის თანამედროვე ლინგვისტური თეორიის გათვალისწინებას და ტექსტის ცენტრალურ კატეგორიაზე ანუ **კოჰეზიურობის** კატეგორიაზე დაყრდნობას. და, რაკი სელინჯერისეული „მცირე პროზა“ წარმოადგენს ნოველათა **ციკლს**, ამ შემთხვევაში უნდა დავეყრდნოთ არა მხოლოდ კოჰეზიურობის, არამედ **მეტაკოჰეზიურობის** კატეგორიასაც. იქიდან გამომდინარე, რომ ნებისმიერი ციკლი გულისხმობს ციკლში შემავალ ნაწარმოებთა გარკვეულ თემატურ ერთიანობას, ლინგვისტურად ამგვარი თემატური ერთიანობა უნდა გამოიხატებოდეს ტერმინით – **მეტათემა**, მეტათემატურობას კი უნდა შეესაბამებოდეს **მეტაკოჰეზიურობა**;

2. იქიდან გამომდინარე, რომ მოდერნისტული მხატვრული დისკურსი ხასიათდება ე.წ. **„აისბერგის პრინციპზე“** დაყრდნობით, ხოლო ხსენებული პრინციპი კი გულისხმობს ტექსტის **სიდრმისეულ**, ე.ი. **ქვეტექსტურ შინაარსს**, ეს სიდრმისეული შინაარსი ასევე სიდრმისეულად უნდა დაუკავშირდეს მოდერნისტულ ეპოქას, და, შესაბამისად, ეპოქის იმ არსს, რომელიც გამოხატულია ტერმინით **„მოდერნიზმი“**;

3. სელინჯერისეული ნოველის სიდრმისეული, ანუ **ქვეტექსტური შინაარსის** კვლევისას ვეყრდნობით თანამედროვე **ეგზისტენციალური ანალიზის** დამფუძნებლის **ვიქტორ ფრანკლის** იმ თეორიას, რომლის მიხედვით **„ყოველი ეპოქა შობს ნევროზის განსაკუთრებულ სახეს და, შესაბამისად, იმის აუცილებლობას, რომ არსებობდეს ამ ნევროზის მკურნალობის, ანუ**

ფსიქოთერაპიის მეთოდი” (Виктор Эмиль Франкл 2009: 7). უნდა ვიგულისხმოთ, რომ არსებობს შინაარსობრივი თანხვედრა ფრანკლის მიერ ხსენებულ ნევროზსა და იმ ქვეტექსტურ სიუჟეტს შორის, რომელიც ერთის მხრივ იგულისხმება „აისბერგის პრინციპით“, მეორეს მხრივ კი ზოგადად ნოველისთვის დამახასიათებელი პუანტით;

4. სელინჯერისეული ნოველის ლიტერატურათმცოდნეობით და ლინგვისტურ ასპექტთა ისეთი ურთიერთკავშირის დროს, როცა ამგვარი დაკავშირებისას „შუამავლურ“ როლს ასრულებს კულტუროლოგია, გასაანალიზებელი ტექსტის ენობრივი ასპექტი უნდა გამოიხატოს ტერმინ-კონცეპტით „ნომინაცია“, ხოლო სიღრმისეულ-ქვეტექსტური შინაარსი კი – ტერმინ-კონცეპტით „ეგზისტენცია.“ ტექსტის ნომინაციური ასპექტის კვლევისას ვეყრდნობით ამ ფენომენის ისეთ გააზრებას, რომელიც იგულისხმება „სიმბოლური ნომინაციით,“ ხოლო ეგზისტენციალური ასპექტის კვლევისას კი – ერთის მხრივ ეგზისტენციის თანამედროვე ზოგად ფილოსოფიურ ხედვას, ხოლო მეორეს მხრივ კი გ. ფრანკლის ნააზრევს, რომელიც შეჯამებული სახით მოცემულია მის მოსწავლეთა მიერ შექმნილ ნაშრომში, სახელწოდებით „ეგზისტენციალური ანალიზი“; ამ უკანასკნელის მიხედვით, „მოდერნიზმი უარყოფდა მოვლენათა გარეგნული ფორმის ჭეშმარიტებულობას და მიისწრაფვოდა იმისაკენ, რომ ეძებნა ადამიანის როგორც პიროვნების სიღრმისეული საფუძვლები; მოდერნიზმისთვის დამახასიათებელი იყო რწმენა იმისა, რომ ადამიანში არსებობს ისეთი უხილავი რამ, რომლის ამოკითხვა ძალუძს მხოლოდ რჩეულს – სწავლულს, ექსპერტს, ანალიტიკოსს” (ლენგლე, უკოლოვა, შუმსკი 2014: 37); ჩვენთვის ყურადსაღებია ეს მოსაზრება იმდენად, რამდენადაც თუ ეგზისტენცია ზოგადად გულისხმობს პიროვნული არსებობის სიღრმეს, ამ ანალიზის მიხედვით, ხსენებული სიღრმის ინტერპრეტაცია ხდება მოდერნისტული ეპოქის ფარგლებში;

5. იქიდან გამომდინარე, რომ „აისბერგის პრინციპი“ ზოგადად უნდა გულისხმობდეს მოდერნისტული ნოველის ნომინაციურ და ეგზისტენციურ ასპექტთა ურთიერთმიმართების პრობლემას, ჩვენი კვლევის ძირითადი ორიენტაციაც ამ კუთხით წარიმართა: ჩვენი მიზანი იყო დაგვედგინა ნომინაციისა და ეგზისტენციის ურთიერთმიმართების საკითხში ის პრინციპული სიახლე, რომელთანაც გვაქვს საქმე სელინჯერისეულ ნოველაში; ზემოთხსენებული პრინციპული სიახლე კი შემდეგნაირად უნა გავიგოთ: თუ

მოდერნიზმისთვის დამახასიათებელი იყო ადამიანში როგორც პიროვნებაში მისი სიღრმისეული ეგზისტენციალური საფუძვლების ძებნა, სელინჯერმა მოდერნისტული ნოველის სიღრმისეულ შინაარსში მთელი სისრულითა და მთელი სისავსით შემოიტანა ტრაგიზმის როგორც ადამიანის ეგზისტენციალური ხედვის პრინციპი; სხვანაირად რომ ვთქვათ: სელინჯერთან გვაქვს მხატვრულობის ორი მოდუსის – „აისბერგის პრინციპისა“ და ტრაგიზმის – სინთეზი;

8. სელინჯერისეული ტრაგიზმის კვლევისას სათანადო ყურადღება დაეთმო შინაგანი კავშირის გააზრებას ისეთ ცნებებს შორის, როგორიცაა „ეგზისტენციალური ფრუსტრაციის“ ფრანკლისეული ცნება და „სელინჯერისეული ტრაგიზმის“ ის ცნება, რომლის საშუალებებითაც დაინახება სელინჯერისეული ქვეტექსტის შინაგანი კავშირი მოდერნისტული მხატვრული კულტურის შინაგან დინამიკასთან. თუ ეგზისტენციალური ფრუსტრაციის ფრანკლისეული ცნება გულისხმობს ისეთ ეგზისტენციალურ მომენტთა ერთობლიობას, როგორიცაა სწარფვა საზრისისაკენ და სიცარიელის შიში, ანუ „horror vacui“, სელინჯერისეული ტრაგიზმი წარმოადგენს ფრანკლის მიერ ამგვარად ნაგულისხმევი ფრუსტრაციის ტრაგედიად გარდაქნას;

9. ეგზისტენციალური ფრუსტრაციისა და ეგზისტენციალური ტრაგიზმის ურთიერთმიმართების ამგვარი გაგება იძლევა იმის დანახვის საშუალებასაც, თუ რა სიღრმისეული ვექტორით ხასიათდებოდა „აისბერგის პრინციპი“ მე-20 საუკუნოვანი მოდერნისტული მხატვრული აზროვნების ფარგლებში: ეს ვექტორი გულისხმობდა სწორედ ეგზისტენციალური ფრუსტრაციის ეგზისტენციალურ ტრაგიზმად ტრანსფორმირებას;

10. ტრაგიზმის (თუ ტრაგიკულის) იმ შინაარსობრივი სტრუქტურის აღსაქმელად, რომლის გარეშე ვერ ვისაუბრებდით ეგზისტენციალური ფრუსტრაციის ეგზისტენციალურ ტრაგიზმად ტრანსფორმაციის შესახებ, გათვალისწინებული იქნა ტრაგიზმის როგორც ფენომენის ის ინტერპრეტაცია, რომელსაც იძლევა ი. ბრააკი (Ivo Braak) „პოეტიკაში.“ ტრაგიზმის ეს სტრუქტურა გულისხმობს შემდეგი სამი შინაარსობრივი მომენტის ერთიანობას:

1. ტრაგიკული აზრისთვის დამახასიათებელი გამოუვალი მდგომარეობა;
2. გმირის ტრაგიკული ცნობიერება; და
3. ტრაგიკული დანაშაული (ბრააკი 1966: 151).

ეს ის სამი მომენტი, რომლებსაც დავეყრდენით სელინჯერისეული ტრაგიზმის გააზრების მიზნით;

11. და სწორედ ამ მომენტებზე დაყრდნობით დადგინდა სელინჯერისეული ნოველის პროტაგონისტთან დაკავშირებული ტრაგედიის შემდეგი ასპექტები: ა) რაც შეეხება ტრაგიკული მდგომარეობიდან გამოუვალობის მომენტს: სელინჯერის პირველი, და, ჩვენის აზრით, მთავარი ნოველის – “A Perfect Day for Bananafish”-- პროტაგონისტი – სიმორი თავს იკლავს და სწორედ ამაში ჩანს მისი სიტუაციიდან გამოუვალობის მდგომარეობა; ბ) რაც შეეხება გმირის ტრაგიკულ ცნობიერებას: სიმორი ვერ ხედავს თავის ადგილს არსებულ სინამდვილეში და სწორედ ამით მინიშნებული წინააღმდეგობა გვევლინება გმირის ტრაგიკულ ცნობიერებად; გ) რაც შეეხება ტრაგიკულ დანაშაულს: სწორედ ამაზე მეტყველებს არა მხოლოდ სიმორის მიერ განხორციელებული თვითმკვლელობა, არამედ ამ თვითმკვლელობის მისეული ინტერპრეტაციაც, სახელდობრ კი ის ფაქტი, რომ იგი პარალელს ავლებს თანამედროვე ცხოვრებასა და ბანანათევზის არსებობას შორის; სიმორი, თავის მხრივ, მოიაზრებს რა საკუთარ თავს ამ საზოგადოების წევრად, ამით თითქოსდა იზიარებს ამ საზოგადოების მიერ ჩადენილ დანაშაულს და ვერ ხედავს რა გამოსავალს, სიცოცხლეს თვითმკვლელობით ამთავრებს;

12. თუ სელინჯერისეულ ტრაგიზმს გავიაზრებთ ტრაგიკულობის ბრააკისეული კონცეფციის მიხედვით, პირველობის სტატუსი იერარქიულობის თვალსაზრისით მესამე ნიშან-თვისებას უნდა მივანიჭოთ, ანუ ტრაგიკულ დანაშაულს და დავასკვნათ: სელინჯერისეული ტრაგიზმი ნიშნავს არა მხოლოდ იმას, რომ ხდება ფრუსტრაციის ტრაგიზმად ტრანსფორმირება, არამედ იმასაც, რომ ტრანსფორმირდება თვით ტრაგიზმის როგორც ფენომენის მნიშვნელობა: ტრაგიკული გმირი აღრმავენს და ამთლიანებს თავის ტრაგიკულ ცნობიერებას იმით, რომ თავის თავზე იღებს მთელი საზოგადოების მიერ ჩადენილ ეგზისტენციალურ დანაშაულს. ვფიქრობთ, სელინჯერის პირველ ანუ ჩვენს მიერ კრებული „დამფუძნებელ ნოველად“ წოდებულ მოთხრობაში (“A Perfect Day for Bananafish”), სიტყვა-სიმბოლო “bananafish” წამოგვიდგება სწორედ ტრაგიზმის სელინჯერისეული კონცეფციის სიმბოლურ გამოხატულებად. ხოლო თუ ამ კონცეფციას აღვიქვამთ მთლიანი ციკლის ფარგლებში, შეიძლება ითქვას რომ ჩვენი კონცეპტუალური ჰიპოთეზა სელინჯერისეული ტრაგიზმის შესახებ საყოველთაო, ინტეგრალურ ხასიათს ღებულობს.

ბიბლიოგრაფია

1. ალექსანდერი 2000: Alexander, P. *Salinger: A Biography*. Renaissance Books, 2000.
2. არნოლდი 1982: Арнольд И. В. *Импликация как прием построения текста и предмет филологического изучения*. «Вопросы языкознания», №4, 1982.
3. არუტინოვა 1976: Арутюнова, Н. Д. *Предложение и его смысл: Логико-семантические проблемы*. Москва: Высшая школа, 1976.
4. ასტვაცატუროვი 2002: Аствацатуров, А. *Джером Дэвид Сэлинджер и его мир*. in: Джером Сэлинджер << И эти губы и глаза зелёные>>, Санкт-петербург: 2002.
5. ბაბენკო 2004: Бабенко, Л.Г. *Лингвистический анализ художественного текста*. Москва : изд. Московского университета, 2004.
6. ბალბერტი 1980: Balbert, Peter. "Configuration of the Ego: Studies of Mailer, Roth, and Salinger." *Studies in the Novel* 12, 1 (Spring 1980), pp. 73-81, available from <http://www.jstor.org>.
7. ბარტოლომიუ 2004: Bartholomew, C., Goheen, M. *"The Drama of Scripture"*. Redeemer University College, Canada: 2004.
8. ბარხუდაროვი... 1973: Бархударов Л.С., Штелинг, Д.А. *Грамматика английского языка*. Москва: Высшая школа, 1973.
9. ბარხუდაროვი 1973: Бархударов Л. С. *К Вопросу о поверхностной и глубинной структуре предложения*. Москва: Вопросы языкознания №3, 1973.
10. ბარხუდაროვი 2004: Бархударов Л. С. *Общая лингвистика. Уровни лингвистического анализа*. in: "Лингвистика XX века: Система и структура языка," Часть I, Москва: "Прогресс," 2004.
11. ბახტინი 1979: Бахтин М.М. *Проблемы текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках*. Москва: Высшая школа, 1979.
12. ბერი ... 2002: Berry, J. W., Seagall, H. *"Cross-Cultural Psychology"*. Research and Applications. Cambridge: University Press, 2002.

13. ბენვენისტი 1965: Бенвенист Э. *Уровни лингвистического анализа*. В кн: Новое в лингвистике. Москва: "Прогресс," 1965.
14. ბიდნი 2000: Bidney, M. "The Aesthetic Epiphanies of J.D. Salinger: Bright-Hued Circles, Spheres, and Patches; 'Elemental' Joy and Pain." *Style* 34, 1, 2000.
15. ბოენი 1990: Beun, R. *The Recognition of Pragmatics*. Oxford: Oxford University Press, 1990.
16. ბლოხი 1969: Блох М. Я. *Дихотомия "язык _ речь" и теория трансформационной грамматики*//Вопросы грамматики английского языка. Москва: изд. МГПИ, 1969.
17. ბლოხი 1971: Блох М. Я. *Ядерный уровень в парадигматическом синтаксисе (к проблеме понятия)*//Синтаксические исследования по английскому языку. Москва: изд. МГПИ, 1971.
18. ბლოხი 1983: Блох М. Я. (1983). *Теоретическая грамматика английского языка*. Москва: ИЯШ, 1983.
19. ბლოხი 1986: Блох М. Я. *Теоретические основы граматика*. Москва: "Высшая Школа," 1986.
20. ბლოხი 1942: Bloch, B. *Outline of Linguistic Analysis*. Baltimore: Linguistic Soc. of America, 1942.
21. ბლუმი 2008: Bloom, H. "J.D. Salinger." In: (*Blooms Modern Critical Views*), New Edition, March 2008.
22. ბლუმფილდი 1977: Bloomfield, L. *Sentence and Word*. New York: Henry Holt, 1977.
23. ბოლინჯერი 1977: Bolinger, D. *Meaning and form*. Ldn. and N.Y.: Longman, 1977.
24. ბონდარენკო 1971: Бондарко А.В. *Грамматическая категория и контекст*. Ленинград: "Наука," 1971.
25. ბოლნოვი 1999: Больнов Отто Ф. *"Философия экзистенциализма"*, Санкт-Петербург, 1999.
26. ბოუქარდი 2008: Bouchard, Jenhifer. *Literary Contexts in Fiction: J.D. Salinger's "Nine Stories."* Literary Contexts in Short Stories Collections: J. D. Salinger's; Apr. 2008, p1, available from:

<http://connection.ebscohost.com/c/literary-criticism/31884457/literary-contexts-fiction-j-d-salingers-nine-stories>.

27. ბრააკი 1966: Braak, Ivo. *Poetik in Stichworten*, Verlag Ferdinand Hirt, Wien, 1966.
28. გალპერინი 1981: Гальперин И. А. *Текст как объект лингвистического исследования*. Москва: "Наука," 1981.
29. გვენცაძე 1986: Гвенцадзе М. А. *Комуникативная англистика и типология текста*. Москва: "Прогрес," 1986.
30. გარდინერი 1951: Gardiner, A. *The Theory of Speech and Language*. Oxford: Clarendon Press, 1951.
31. გეკელერი 1971: Gekeler, H. "*Strukturelle Semantik und Wortfeldtheorie*." "Wilhelm Fink Verlag", Munchen, 1971.
32. გლისონი 1966: Gleason, H. *An Introduction to Descriptive Linguistics*. New York: Doubleday&Co., 1966.
33. გრინი 1989: Green, G. *Pragmatics and Natural Language Understanding*. Hillsdale, N.J.: Erlbaum Associates, 1989.
34. გრაისი 1965: Grice H. *Meaning*. New York: Doubleday&Co., 1965.
35. დარვინი 2008: Дарвин М.Н. *Цикл*, in: Поетика, Intrada, М., 2008.
36. დოლინინი 1985: Долинин Н. *Интерпретация текста*. Москва: "Просвещение," 1985.
37. დომაშნევი 1989: Домашнев А. И., Шишкина И.П., Гончарова Е.А. *Интерпретация художественного текста*. Москва:"Просвещение," 1989.
38. დრესლერი 1981: Dressler, W.U. *Introduction to Text Linguistics*. Oxford: Oxford University Press, 1981.
39. ებერჰარდი 1983: Eberhard, Alsen. *Salinger's Glass family as a Composite Novel*, 1983. available from: <http://connection.ebscohost.com/c/book-chapters>.
40. ელისონი 2000: Alison, L. *Culture and Text: Discourse and Methodology in social research and Cultural Studies*. Cambridge: Allen&Unwin., 2000.
41. ელისი 1966: Ellis, J. *On Contextual Meaning*. London: Longman, 1966.
42. ვალგინა 2003: Валгина Н. С. *Теория текста*. Москва: "Менеджер," 2003.

43. **ვეჯბიციკაია 1985:** Вежбицкая А. *Речевые акты*. В кн: Новое в зарубежной лингвистике. Вып. XVI. Москва: "Прогресс," 1985.
44. **ვუდი 2006:** Wood J. *An Introduction to the Field of communication*. Wadsworth, 2006.
45. **ზარუბინა 1981:** Зарубина Н.Д. *Текст: Лингвистический и методический аспекты*. Москва: "Русский Язык," 1981.
46. **ზვეგინცევი 1980:** Звегинцев В. А. *О цельнооформленности единиц текста*, Изд. А. Н. СЛЯ, Т. 39, № 1., 1980.
47. **თევდორაძე 2010:** თევდორაძე ნ. *ტექსტის ლინგვისტიკა*. თბილისი: ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 2010.
48. **თროუბრიჯი 1966:** Trowbridge, Clinton W. "The Symbolic Structure of the Catcher in the Rye." In the *Sewanee Review* 74, 3 (Summer 1966), pp. 681-93, available from <http://www.jstor.org>.
49. **ილინი 2001:** Ильин И. П. *Нарратология*. Москва: «Интелвак», 2001.
50. **კოჟინა 2004:** Кожина М.Н. <<Дискурсный Анализ и функциональная стилистика с речеведческих позиций>>, Текст-Дискурс-Стиль, СПб., 2004.
51. **კორმილოვი 2001:** Кормилов С.Н., *Рассказ*, in: Литературная Энциклопедия терминов и понятий, Москва, << Интелвак>>, 2001.
52. **კორტე 1997:** Korte, B. *Body Language in Literature*. Canada: University of Toronto, 1997.
53. **კოსერიუ 1977:** Косериу Э. *Современное положение в лингвистике*. Москва: "Серия литературы и языка," 1977.
54. **კოტერი 1989:** Cotter, James Finn. *A Source for Seymour's Suicide: Rilke's Voices and Salinger's Nine Stories*, Papers on Language & Literature; Winter 89, Vol. 25, Issue 1, p83, available from: <http://connection.ebscohost.com/c/literary-criticism/7728925/source-seymours-suicide-rilkes-voices-salingers-nine-stories>.
55. **კოცოლინო 2009:** Коцолинно М. «Невербальная Коммуникация». Харьков: 2009.
56. **კრეიდლინი 2002:** Крейдлин Г. *Невербальная Семиотика*. Москва: НЛО, 2002.

57. კრისტალი 1987: Crystal, D. *The Cambridge Encyclopedia of Language*. Cambridge. Cambridge University Press, 1987.
58. კრუზი 1986: Cruse, D. *Lexical Semantics*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
59. კუსატისი 2010: Cusatis, J. *Research Guide to American Literature*, Volume 6. 2010.
60. კუხარენკო 1970: Кухаренко В.А. *Интерпретация текста*. Ленинград: изд. Ленингр. ун-та., 1970.
61. ლაიონსი 1978: Ляйонз Дж. *Введение в теоретическую лингвистику*. Москва: "Наука," 1978.
62. ლაიონსი 1968: Lyons, J. *Introduction to Theoretical Linguistics*. Oxford: Oxford University Press, 1968.
63. ლებანიძე 1998: ლებანიძე გ. *ანთროპოცენტრიზმი და კომუნიკაციური ლინგვისტიკა*. თბილისი: თბილისის ილია ჭავჭავაძის სახელობის დასავლურ ენათა და კულტურათა სახელმწიფო ინსტიტუტის გამომცემლობა „ენა და კულტურა," 1998.
64. ლებანიძე 2004: ლებანიძე გ. *კომუნიკაციური ლინგვისტიკა*. თბილისი: თბილისის ილია ჭავჭავაძის სახელობის ენისა და კულტურის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, „ენა და კულტურა," 2004.
65. ლებანიძე 2009: ლებანიძე გ. *„შესავალი ფილოლოგიაში: ლექციები 1-4"*. წახნაგი. ფილოლოგიის კვლევათა წელიწდეული 1. თბილისი: გამომცემლობა „მემკვიდრეობა," 2009.
66. ლევინსონი 1983: Levinson, S. *Pragmatics*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.
67. ლეიკოფი 1992: Lakoff, G. *Pragmatics, implicature, and presupposition*. New York: Oxford University Press, 1992.
68. ლეიკოფი 1977: Lakoff, G. *Semantics*. Cambridge: Cambridge University Press, 1977.
69. ლეიკოფი 1964: Lakoff, G. *Structural Semantics*. Oxford: Oxford University Press, 1964.
70. ლენგლე ... 2014: - Ленгле А., Уколова Е.М., Шумский В.Б. *“Современный экзистенциальный Анализ”*, Москва, Логос, 2014.

71. ლიუბიმოვა 2010: Любимова Т.Б. *Трагическое*, Новая Философская Энциклопедия, том четвертый, =Мысль=, Москва: 2010.
72. ლოქი 2011: Locke, R. *Critical Children: The Use of Childhood in Ten Great Novels* Columbia Up, 2011.
73. ლუნდკვისტი 1979: Lundquist, J. *"J.D. Salinger."* F.Ungar Pub Co, 1979.
74. მარტინიხი 1984: Martinich, A. *Communication and Reference*. Berlin and New York: Walter de Gruyter, 1984.
75. ლიჩი 1983: Leech, G. *Principles of Pragmatics*. London: Longman, 1983.
76. ლიჩი 1989: Leech, G. *Review of relevance*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
77. ლოტმანი 1970: Лотман Ю. М. *Структура художественного текста*. Москва: 1970.
78. ლონგაკრე 1960: Longacre, R.(1960). *String Constituent Analysis*. Cambridge: Cambridge University Press.
79. მაკდაფი 2011: McDuffie, Bradley R. "For Ernest, with Love and Squalor: The Influence of Ernest Hemingway on J.D. salinger." *The hemingway Review* 30, 2 , Spring 2011.
80. მატარაძე 2005: მატარაძე ნ. *მხატვრული დეტალი როგორც ენობრივ-კულტურული ფენომენი და ქვეტექსტური სემანტიკა მეოცესაუკუნოვან მხატვრულ ციკლში*. დისერტაცია, თბილისი: ილია ჭავჭავაძის სახელობის ენისა და კულტურის სახელმწიფო უნივერსიტეტი, 2005.
81. მატარაძე 2004: მატარაძე ნ. „ციკლიზაცია როგორც ესთეტიკურ-კულტურული ფენომენი და ქვეტექსტური სემანტიკა.“ ჟ. ენა და კულტურა; ფილოლოგიური სერია №1., 2004.
82. მუირი 1979: Muir, J. A *Modern Approach to English Grammar: An Introduction to Systemic Grammar*. Ldn.: Batsford, 1979.
83. ნებიერიძე 2003: ნებიერიძე გ. *ენათმეცნიერების შესავალი*. თბილისი: გამომცემლობა „ნეკერი“, 2003.
84. ნიკოლაევა 1980: Николаева Т.М. *Современное состояние и перспективы in: Новое в зарубежный лингвистике*. Москва: Прогресс, 1980.

85. პალმერი 1965: Palmer, F. A. *Linguistic Study of the English Verb*. Lnd.: Longman, 1965.
86. პალმერი 1977: Palmer, F. A. *Semantics: A new Outline*. Cambridge: Cambridge University Press, 1977.
87. პოიატოსი 2002: Poyatos, F. *Nonverbal communication across Disciplines*. University of New Brunswick, 2002.
88. პოლუბოიარინოვა 2008: Полубояринова Л. Н. *Новелла*, in: *Поэтика (Словарь Актуальных Терминов и понятий)*, Intrada, 2008.
89. პორტერი 2006: Porter, E. *Communication between Cultures*. Wadsworth, 2006.
90. ჟულია 2000: Жулия Д. *Философский Словарь*. Москва: 2000.
91. რედფორდი 2000: Radford, A. *Linguistics*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
92. სელინჯერი 1976: Salinger J.D. *Nine Stories by J. D. Salinger*, A Bantam Book/published by arrangement with Little, Brown, and Copmany, Inc., 1976.
93. სერგია 1989: სერგია ვ. *ტექსტის ლინგვისტიკა*. თბილისი: გამომცემლობა „განათლება“, 1989.
94. სოლნცევი 1979: Солнцев В.М. *Язык как системно-структурное образование*. Москва: "Наука," 1979.
95. სლავენსკი 2011: Slawenski, K. *J.D. Salinger: A Life*. Random House Publishing, 2011.
96. სმიტი 2003: Smith, Dominic. “*Salinger’s Nine Stories: Fifty Years Later*.” *The Antioch Review* 61, 4 (Autumn 2003), pp 639-49. available from <http://www.jstor.org>.
97. სოსიური 1977: Сосюр Ф. *Труды на языкознанию*. Москва: "Прогресс," 1977.
98. სტეპანოვი 1975: Степанов Ю.С. *Методы и принципы современной лингвистики*. Москва: Высшая школа, 1975.
99. სტრენგი 1974: Strang, B. *Modern English Structure*. Ldn. Arnold., 1974.
100. სუპრუნი 1977: Супрун А. *Грамматика и семантика простого предложения*. Москва: изд. "Наука," 1977.

101. ტიუპა 1999: Тюпа В. И. *Художественность*. In: Введение в Литературоведение, Москва: 1999.
102. ტურაევა 1986: Тураева З.Я. *Лингвистика текста*. Москва: "Просвещение," 1986.
103. უსანეთაშვილი 2006: უსანეთაშვილი თ., *სიმბოლიკის ორი პოლუსი და კვლევითი სემანტიკა*. ჟ. ენა და კულტურა, №3, 2006.
104. ფილიპოვი 2003: Филиппов К.А. *Лингвистика текста*. Петербург: Издательство Петербургского университета, 2003.
105. ფომენკო 2008: Фоменко В. *Подтекст*, in: Поэтика. Intrada, 2008.
106. ფრანკლი 2009: Франкль Виктор Эмиль. *Страдания от Бессмысленности Жизни*. Сибирское университетское изд., 2009.
107. ფურუკავა 2015: Furukawa F. "Nine Stories" By J.D. Salinger – Analysis Pt. 1: "A Perfect Day For Bananafish," Poplital 2015, available from <http://poplital.com/nine-stories-by-j-d-salinger-analysis-a-perfect-day-for-bananafish>.
108. ქეითსი 1980: Kates, C. *Pragmatics and Semantics*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1980.
109. ქეტსტალი 1965: - Katztal, P. *An Integrated Theory of Linguistic Discriptions*. Cambridge: Cambridge University Press, 1965.
110. ქურდაძე 2012: ქურდაძე ე. *არავერბალური კომუნიკაცია როგორც ნარატიული ფენომენი და როგორც ლინგვოკულტუროლოგიური პრობლემა*. დისერტაცია, ქუთაისი: აკაკი წერეთლის სახელობის სახელმწიფო უნივერსიტეტი, 2012.
111. შარაშენიძე 1972: შარაშენიძე თ. *თანამედროვე ენათმეცნიერების თეორიული საკითხები*. თბილისი: გამომცემლობა „მეცნიერება," 1972.
112. შენგელაია 2004: შენგელაია ნ. *არასრული სიტყვები და ტექსტის სემანტიკური მთლიანობა*. თბილისი: გამომცემლობა „ლიოგენე," 2004.
113. შევჩენკო 2003: Шевченко Н.В. *Основы лингвистики текста*. Москва: "Менеджер," 2003.

114. შმიდი 2008: Шмид В. *Нарратология*. Москва: Языки Славянской Культуры, 2008.
115. შმიდტი 1978: Шмидт Э.И. *"Текст" и "история" как базовые категории*. Москва: Новое в зарубежной лингвистике. Вып. VIII., 1978.
116. ჩეიფი 1975: Чейф У.И. *Значение и структура языка*. Москва: "Наука," 1975.
117. ჩიგოგიძე 2005: ჩიგოგიძე ე. *სიმბოლური ნომინაცია როგორც ენობრივ-კულტურული ფენომენი და სიმბოლურ-სემანტიკური კვლი მხატვრულ ნარატიულ ტექსტში*. დისერტაცია, თბილისი: ილია ჭავჭავაძის სახელობის ენისა და კულტურის სახელმწიფო უნივერსიტეტი, 2005.
118. ხალიზევი 1999: Хализев В. Е. *Сюжет*, in: Введение в литературоведение, Москва: 1999.
119. ხოკეჩი 1970: Хоккеч Ч. *Проблема языковых универсалий*. in: Новое в лингвистике. Вып. 5. Москва: "Прогресс," 1970.
120. ჰამილტონი 2000: Hamilton R. I. *In Search of J. D. Salinger*. Bloomsbury Publishing PLC., 2000.
121. ჰარისი 1952: Harris, Z. *Discourse Analysis// Language*. The Hague: Mouton, 1952.
122. ჰარისი 1962: Harris, Z. *String Analysis of Sentence Structure*. The Hague: Mouton, 1962.
123. ჰელიდგი 1961: Halliday, M. *Categories of the Theory of Grammar*. Ldn. Longman, 1961.
124. ჰელიდგი 1964: Halliday, M. *The Linguistic Study of Literary Texts*. Proceedings of the IX-th International Congress of Linguistics. The Hague: Mouton, 1964.