

როლან ბარტი, „მნიშვნელობის პრობლემა კინოში“, თარგმანი შესრულებულია როლან ბარტის წიგნიდან „მოდის სისტემა. სტატიები კულტურის სემიოტიკაზე“ (2003)

მთარგმნელი: ლია კალანდარიშვილი, კინომცოდნე, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი

როლან ბარტის ესეი „მნიშვნელობის პრობლემა კინოში“ დაწერილია 1960 წელს, იმ დროს, როდესაც იგი სტრუქტურალიზმის იდეებს აღიარებდა. ბარტის ამ პერიოდის შრომებში მისი ცნობილი „ავტორი“ ჯერ კიდევ თავად განსაზღვრავდა მხატვრული ქმნილების იდეასა და ღირებულებას: „ფილმი ნიშნებითაა გაჯერებული - ნიშნებით, რომლებიც ავტორის მიერ იქმნებიან და მაყურებლის მიმართ წესრიგდებიან“, მოგვიანებით, ბარტის ლოგიკურ, მწყობრ კვლევებში წინააღმდეგობრივი ობიექტები და დასკვნები ჩნდება და უკვე 1967 წლიდან იგი რადიკალურად გადააფასებს თავის ვირტუოზული დამაჯერებლობითა და სიღრმით გაგვალოვლ პოზიციებს, და „ავტორის სიკვდილს“ გამოაქვეყნებს, რომელშიც „სკრიპტორად“ წოდებული ავტორი კი არ განსაზღვრავს მკითხველისადმი „შეტყობინებას“, არამედ ყველასთვის საერთო „უპიროვნო“ ენა, ხოლო მკითხველი უკვე თავისუფალია თავის აღქმებსა და შეფასებებში: „ლაპარაკობს არა ავტორი, არამედ ენა თავისთავად, როგორც ასეთი...“

აქედან მოყოლებული, ბარტი პოსტსტრუქტურალიზმის იდეებს აყალიბებს, თუმცა, აქ წარმოდგენილი ესეის წერისას, ის, როგორც აღვნიშნეთ, ჯერ კიდევ თავდაჯერებული სტრუქტურალისტიკა. ესეიში წარმოდგენილი იდეა თუ სემიოლოგიური კვლევის მიზანი და სტილი, ნიშნის მნიშვნელოვანების ხაზგასმა, თანამედროვე მკითხველისთვის მეტ-ნაკლებად მოკლებულია აქტუალობას; თუმცა, უკვე გადაფასებული მოსაზრებების მიუხედავად, ეს პატარა ესეი საინტერესოა თუნდაც კინოესთეტიკის ისტორიის, იმ დროის ეკრანისთვის დამახასიათებელი ნიშნის გაგების თვალსაზრისით. ამასთანავე, ესეი „მნიშვნელობის პრობლემა კინოში“ (ისევე, როგორც როლან ბარტის უაღრესად საინტერესო შემოქმედება - კლასიკურიც, სტრუქტურალისტიკურიცა თუ პოსტსტრუქტურალისტიკურიც), მკითხველში ამჯერადაც აღძრავს კრიტიკის ცოცხალ იმპულსს, „დაასწავლებს“ ფიქრისა და ანალიზის სურვილის „ვირუსით“, დაბადებს მასში წინააღმდეგობრივ, ჯერარდასმულ კითხვებსა და მრავალ ურთიერთგამომრიცხავ პასუხს.

ესეი ითარგმნა წიგნიდან ბარტ P. „Система Моды. Статьи по семиотике культуры.“ М., 2003. - 512 с.; LE SYSTÈME DE LA MODE ESSAIS DE SÉMIOLOGIE DE LA CULTURE Editions du Seuil

როლან ბარტი, „მნიშვნელობის პრობლემა კინოში“

ზოგიერთ კინოკადრს წმინდა იდეურად გამოხატული შინაარსი აქვს. ასეთი კადრები, მისი ემოციური და სიუჟეტური შესაძლებლობის გარდა, მაყურებელს რაღაცაზე მიანიშნებენ, რაღაცის თქმას, შეტყობინებას ცდილობენ. სხვაგვარად, შეიძლება ითქვას, რომ კადრის ზოგიერთი ელემენტი ნამდვილი გზავნილია, რაც შეტყობინებას თუ ნიშანს უკვე ანალიზის საგნად აქცევს. ამით იგი თანამედროვე ძველევართა ყურადღებას სულ უფრო და უფრო მეტად იპყრობს; მისით დაინტერესდნენ სრულიად სხვადასხვა პოზიციიდან მყოფი და განსხვავებული დისციპლინები - კიბერნეტიკა, მათემატიკური ლოგიკა, ფსიქოანალიზი, სტრუქტურული ლინგვისტიკა და სტრუქტურული ეთნოლოგია... ისე ჩანს, რომ ეს დინებები საბოლოოდ გაერთიანდებიან და ჩამოყალიბდებიან ერთიან კომუნიკაციურ მეცნიერებად, რომლის ახალი საერთო ერთეული, სავარაუდოდ, „მნიშვნელობა“ გახდება. ვასაკვირი არ არის, რომ სანახაობა სემიოლოგიის განსაკუთრებულად რჩეული მატერიაა. ლინგვისტმა დე სოსურმა, ჯერ კიდევ ოთხი ათეული წლის წინ, გამოთქვა იდეა პანტომიმის, როგორც ნამდვილი ენობრივი სისტემის, შესწავლის თაობაზე. რა თქმა უნდა, ფილმი ვერ ჩაითვლება წმინდა სემიოლოგიურ წარმონაქმნად, ისეთად, მთლიანად რომ შეიძლებოდა გრამატიკულ ნიშნებამდე მისი დაყვანა; თუმცა ისიც ცხადია, რომ კინო ნიშნებითაა გაჯერებული - ნიშნებით, რომლებიც ავტორის მიერ იქმნებიან და მაყურებლის მიმართ წესრიგდებიან; ეჭვგარეშეა, რომ იგი თუმცა ნაწილობრივ, მაგრამ მაინც დაკავშირებულია საერთო კომუნიკაციურ ფუნქციასთან, რომლის შესწავლაში ლინგვისტიკამ ყველა სხვა დარგს გაუსწრო. ასეთია კინოკადრის სემიოლოგიის ჯერჯერობით წინასწარი და, რა თქმა უნდა, ჰიპოთეტური ჩარჩოები, რომლის ესკიზის მოხაზვასაც აქ შევეცდებით.

ვიდრე კომუნიკაციური ჯაჭვის შესწავლაზე გადავალთ, საჭიროა მოკლედ მიმოვიხილოთ მისი წევრები.

1° ვინ აგზავნის შეტყობინებას? რა თქმა უნდა, ფილმის ავტორი, იმ ზოგადი სიუჟეტის შესაბამისი გააზრებით, რისი წარმოდგენაც სურს და ამასთან საკუთარი სტილით, რომლითაც თავის ისტორიას აყალიბებს. ნიშნების მოძიება მკაცრად განსაზღვრულ საზღვრებში ხორციელდება, რომლიდან გასვლა არ შეიძლება, რამეთუ ამის გამო ფილმი გაუგებარი აღმოჩნდება. მაგრამ ამ საზღვრების ფარგლებში ნიშანთა მარაგი მეტად მოძრავი და მოუხელთებელია: ავტორს შეუძლია, თავისი შეტყობინებისთვის ძალის მისანიჭებლად, კინონიშანთა ტრადიციულად ჩამოყალიბებული ლექსიკონის ზოგადი კონიუნქტიონის¹ ისარგებლოს, - ან უნივერსალური ტიპის სიმბოლიკით, რომელიც ჩვეულებრივ მეტ-ნაკლებად არაცნობიერად აღიქმება და რომელიც, მაგალითად, მოიცავს ფროიდის სიმბოლოებს (პუდოგენისა და ბერგმანის ზოგიერთ კადრში წყალი უშუალოდ წარმოადგენს დაბადების ნიშანს; ზოგადად, კინოს ისტორია სავსეა ეროტიკული სიმბოლიკით, უმეტესად ფსიქოანალიზის ფართოდ ცნობილ იდეათა წყალობით). შეტყობინე-

1 კონიუნქტიონი - ა) სახელწოდება საერთო ბერძნული ენისა, რომელზედაც წერდნენ ძველი ბერძენი მწერლები ძვ.წ.აღ. III საუკუნიდან ახ.წ.აღ. IV საუკუნემდე. ბ) ყოველგვარი საერთო - სახალხო ენა, რომელიც შექმნილია ვაბატონებული დიალექტის საფუძველზე.

Source: უნივერსალური ენციკლოპედიური ლექსიკონი: [3 ტომად] / შეადგინა ალექსანდრე ელერდაშვილმა. - I-ლი გამოცემა. - [თბ.]: ფანტაზია, 2006. <http://www.nplg.gov.ge/gwdict/index.php?a=term&d=14&t=114067>

ბათა მარაგი, რომლითაც ავტორი სარგებლობს, წარმოვიდგინოთ კონცენტრირებული რგოლების სახით: შიდა ბირთვი, რომელიც ყველაზე სწორად გამოიყენება, წარმოქმნის კინონიშანთა საერთო რიტორიკას (როგორიცაა, ვთქვათ, კალენდრის გადაფურცვლა - დროის სვლას ნიშნავს); ხოლო გარე პერიფერიის ნაწილი წარმოქმნის ერთგვარ გახლჩილ ნიშნებს, სადაც აღსანიშნავსა და აღმნიშვნელს შორის ანალოგია შორეული და მოულოდნელია; ცხადია, რომ სწორედ ამ მიდამოში ვლინდება რეჟისორის ხელოვნება და ორიგინალურობა; შეიძლება ითქვას, რომ ფილმის ესთეტიკური ღირებულება დამოკიდებულია იმ მანძილზე, რომელიც ავტორმა ნიშნის ფორმასა და შინაარსს შორის დაადგინა, ამასთან, გაგების საზღვრებიდან გასვლის გარეშე.

2^o ვინ იღებს შეტყობინებას? რა თქმა უნდა, მაყურებელი. თუმცა, აქ უნდა დავაზუსტოთ, რომ ნიშნის გაგება შეიძლება დამოკიდებული იყოს კულტურის ამა თუ იმ დონეზე. თუმცა საკმარისი არ არის მხოლოდ ის, რომ რაც უფრო კულტურულია მაყურებელი, მით უფრო დახვეწილი შეტყობინების გადაცემაა შესაძლებელი მისთვის. მაგრამ ნიშანი ასევე მისდევს მაყურებლის ევოლუციას - ზოგი ნიშანი მოდიდან გადადის, ზოგი ხელახლა იბადება, ზეატაქცებული ახალგაზრდა მაყურებლის მიერ, რომლის ასაკი განსაკუთრებულ კულტურას ქმნის. რეჟისორები (ასტრუკი, ვადიმი) ხაზგასმით აღნიშნავდნენ თაობათა ცვლის გათვალისწინებით, ფილმის ნიშნობრივი არსენალის განახლების აუცილებლობას, რამეთუ შეტყობინების უჩვეულო შეკუმშვამ შეიძლება, უსიამოვნო შთაბეჭდილება მოახდინოს განათლებულ, მაგრამ ხანდაზმულ ადამიანზე და კმაყოფილება მოჰგვაროს უკულტურო, სამაგიეროდ ახალგაზრდა აუდიტორიას. წარმოვიდგინოთ ისეთი ტესტი, რომელიც დაგვეხმარება ზუსტად განისაზღვროს ნიშნის გაგების საზღვარი მისი ფორმისა და მიმღები სოციალური ჯგუფის მიხედვით.

სტრუქტურული თვალსაზრისით, ნიშანი აღმნიშვნელისა (ფორმის) და აღსანიშნავის (სოსურის ენისთვის ეს ცნებაა) შერწყმით წარმოიქმნება. თავისთავად, ერთიცა და მეორეც - ანალიტიკური, მუშა რეალობებია. ახლა საჭიროა გავარკვიოთ, რა ემართება ამ ორ ელემენტს კინონიშანში; რა თქმა უნდა, აქ გვერდზე უნდა გადავდოთ ზეპირი მეტყველების ნიშანთა, ანუ ზეპირი თხრობისა თუ დიალოგის საკითხი.

I. - აღმნიშვნელი. აღმნიშვნელის ძირითადი წარმომდგენებია დეკორაცია, კოსტიუმი, პეიზაჟი, მუსიკა, ცნობილი შესტები. ცალკე დაკვირვების საგანი უნდა იყოს ის, თუ რა მომენტებში ჩნდებიან ისინი; ფილმის განმავლობაში პერსონაჟები ცვალებადი სიმკვრივით არიან განლაგებული; ფილმის დასაწყისი, რა თქმა უნდა, განსაკუთრებული სიმკვრივით გამოირჩევა - როგორც უკვე აღინიშნა, არა მხოლოდ იმის გამო, რომ შესავალი მომენტები, ჩვეულებრივ, ესთეტიკურად სხვებზე მეტად მნიშვნელოვანია, არამედ იმიტომაც, რომ ფილმის დასაწყისს გააჩნია გაძლიერებული ამხსნელი ფუნქცია: საჭიროა მაყურებლის რაც შეიძლება სწრაფად შეყვანა მისთვის უცნობ საქმეებსა თუ გარემოებებში, პერსონაჟების საწყისი პოზიციისა და ურთიერთდამოკიდებულებათა მონიშვნა; პარადოქსული იყო, რომ მუნჯ ფილმში ასეთი ამხსნელის მოვალეობას შესავალი ტიტრები ასრულებდნენ და რომ პირიქით, ხმოვან ფილმში ნიშნობრივი დატვირთვა, ძირითადად ვიზუალურ ფაქტორს დაეკისრა; ნიშნები ჯგუფდებიან პირველივე კადრებში, ტიტრებთან ერთად და ზოგჯერ მანამდეც. დასკვნით კადრებში ნიშნობრიობამ ასევე შეიძლება მოიმატოს, რადგანაც მათ უნდა გვაგრძნობინონ, თუ რა შეიძლება მოხდეს ფილმის დასრულების შემდეგ; კერძოდ, ეფექტურ უკანასკნელ კადრს შეიძლება გააჩნდეს

ძლიერი შემეცნებითი და მოვლენების წინასწარი განჭვრეტის მნიშვნელობა. ვიზუალურ აღმნიშვნელს აქვს სპეციფიკური მახასიათებლები, რომლებსაც აუცილებლად უნდა შევხვით.

1° აღმნიშვნელი არაერთგვაროვანია, მას შეუძლია მიმართოს ერთდროულად ორ განსხვავებულ გრძობას (მხედველობას, სმენას). აქვე საჭიროა ხაზი გავეუსვათ იმას, რომ ფილმში მუსიკა ბევრად უფრო განსჯით როლს ასრულებს, ვიდრე ამას ვარაუდობენ; ხშირად იგი სრულიად ნამდვილ ნიშნად წარმოდგება, შთაგვაგონებს გარკვეულ ცოდნას; ასე, სამეცნიერო-ფანტასტიკურ ფილმებში მიკროფონიდან ხელოვნური რეზონანსით გაძლიერებული ხმა პირდაპირ აღნიშნავს პლანეტათა შორის სივრცეს (დაახლოებით ასეთივე ფუნქციონალური დეფორმაციის წყალობით ახდენდა უძველესი ნიღაბი მსახიობის ადამიანობისგან გაუცხოებას); მუსიკალური რიგი ატონალური, იზოლირებულ-ვიბრირებული ნოტებისა აშკარად ნიშნავს, რომ მისი თანმხლები ეპიზოდი ხილვავა, მაშინ როდესაც ვიზუალური რიგი რეალური რჩება (დოვილის კაზინოზე თავდასხმა ფილმიდან „Bob le Flambeur“).² საერთოდ კი, აღმნიშვნელის არაერთგვაროვნება კინოში ესთეტიკურ ღირებულებას მხოლოდ ზომიერების ფარგლებში იღებს; აღმნიშვნელთა გადაჭარბებულობა და სიუხვე - ღირსებაზე უპირობოდ არ მეტყველებს. კინოს ესთეტიკური ნორმა თავშეკავებას უფრო მოითხოვს, აღმნიშვნელთა ეკონომიას, დაზოგვას, განსხვავებით ზოგიერთი სხვა ხელოვნების დარგისაგან, რომელთა ესთეტიკა სწორედ ნაირგვარი აღმნიშვნელის მაქსიმალური დაგროვებისკენ არის მიდრეკილი (მაგალითად, ოპერაში განსაზღვრულად უწყვეტად ერწყმიან და ეხამებიან ერთმანეთს არაერთგვაროვანი ბუნების ვიზუალური და სმენითი აღმნიშვნელები).

2° აღმნიშვნელი პოლივალენტურია. მისი პოლივალენტობა ორმაგია: ერთი აღმნიშვნელი შეიძლება გამოიხატებოდეს რამდენიმე აღსანიშნავით (ლინგვისტიკაში ამას პოლისემია ეწოდება), ასევე, ერთი აღსანიშნავი შეიძლება გამოიხატოს რამდენიმე აღმნიშვნელით (ამას ეწოდება სინონიმია).

პოლისემიის შემთხვევები იშვიათად გვხვდება დასავლური კულტურის სანახაობებში, განსხვავებით აღმოსავლური თეატრისგან, სადაც ერთი აღმნიშვნელი (ვთქვათ „ფარნის“ განათება) ფარავს ორ აღსანიშნავს („წყალზე სინათლის ბილიკს“ ან „ტბას წყლის შროშანებით“); აღმოსავლეთში პოლისემია შესაძლებელია იმდენად, რამდენადაც ნიშანი ძლიერად განვითარებულ, მეტად ხისტ სიმბოლურ კოდშია ჩართული, ამიტომ, ბუნდოვან მნიშვნელობას მაშინვე კონტექსტი საზღვრავს. აქაურ (დასავლურ) ხელოვნებაში კი, სადაც ნიშნობრივი დამოკიდებულებები ბუნებრიობისკენ არიან მიდრეკილი, პოლისემია არეულობას წარმოქმნის - ვერ ეთვისება არსობრივად ანალოგიურ ხელოვნებას. ჩვენში პოლისემია მხოლოდ ცალკეული კვალის სახით არსებობს (მაგალითად, საყვირი შეიძლება ნიშნავდეს სამოთხის ან სამხედრო გამარჯვების ცნებებს) და მხოლოდ რაიმე ცალკეული რიტორიკის ფარგლებში, განსხვავებით ჩინური თეატრის რიტუალიზებული კოდისგან. და რის საპირისპიროდაც, ჩვენში ხშირად სინონიმია გვხვდება, რადგან, ამ შემთხვევაში ნათლად გაგებას საშიშროება აღარ ემუქრება. თუმცა, ენაში ერთი და იმავე სიტყვის სინონიმები ჩვეულებრივ, მხოლოდ ვირტუალურ რეზერვს წარმოადგენენ, ისინი ერთდროულად არ გამოიყენებიან (გარდა პეგისა, რომლის სტილისტური გამოცდილების გამეორება არც არავის აღარ უცდია).³ საპირისპიროდ, ფილმში ერთი აღსანიშნავი,

2 „Bob le Flambeur“, ჟან-პიერ მელვილის ფილმი (1955).

3 იგულისხმება პეგი შარლი (Charles Péguy) ფრანგი პოეტი, დრამატურგი, პუბლიცისტი.

მუდმივად და პრაქტიკულად ერთდროულად, სხვადასხვა აღმნიშვნელებით გამოიხატება. და სწორედ სინონიმთა სიმკვრივე განსაზღვრავს რეჟისორის სტილს. როდესაც სინონიმია მეტად უხვია, ამისგან ერთგვარი ვულგარულობა ჩნდება: რეჟისორი ისე ახვავებს აღმნიშვნელებს, თითქოს არ ენდობა მაყურებლის მიხვედრის უნარს. მაგრამ თუ დავაკვირდებით, სინონიმია ესთეტიკურად ღირებულია სწორედ მაშინ, როდესაც ნამდვილი არ არის: აღსანიშნავი თავის მნიშვნელობას იძენს რიგი აღმნიშვნელების თანმიმდევრულ ცვლილებათა და დაზუსტებათა წყალობით, რომლებიც ფაქტობრივად, ერთმანეთს არასდროს ემთხვევიან. ზოგიერთი რეჟისორი პირიქით, ხაზგასმული სისადავითა და თავშეკავებულობით აღმნიშვნელს ნამდვილ ლიტოტესადაც⁴ კი წარმოგვიდგენს: თითქმის უხილავი მოუხელთებელი მინიშნებით, საქმეში ჩახედულ გამჭრიახ მაყურებელს თითქოს თავალს უკრავს.

3^o აღმნიშვნელი კომბინატორულია. ოსტატობის არსი აქ, ელემენტების გამომსახველად შეხამებაში მდგომარეობს: აღმნიშვნელები ერთმანეთის მიყოლებით, გამოტოვებისა და გამეორების გარეშე ისე უნდა დალაგდნენ, რომ აღსანიშნავი, რომელიც უნდა გამოიხატოს, მხედველობის არედან არ გაქრეს. ერთი სიტყვით, აღმნიშვნელებს გააჩნიათ ნამდვილი სინტაქსი. იგი შეიძლება რთულ რიტმში განვითარდეს: ერთი და იმავე აღსანიშნავისთვის ზოგიერთი აღმნიშვნელი (დეკორაცია) სტაბილურად და უწყვეტად მკვიდრდება, სხვა კი (მაგალითად, როგორიცაა შესტი), უცებ ჩნდება და მყისიერად ქრება. პირდაპირპროპორციული დამოკიდებულება ფონურსა და შესტიკულაციურ აღმნიშვნელებს შორის წმინდად ფარდობითია: თუ კლასიკურ ტრაგედიაში დეკორაცია პიესის დასაწყისიდან დასასრულამდე არ იცვლება, ჩინურ თეატრში ის უკიდურესად ცვალებადი და მოძრავია; ანტიკურ ტრაგედიაში, აქტორის მიმია თითქოს საუკუნოდაა გაყინული მისი ნიღბის ხასიათში, ხოლო ჩვენს დღევანდელ კინოში (კიდევ უფრო მეტად ვიდრე ჩვენს თეატრში), სახის გამომეტყველება თავისი ყველაზე ფაქიზი, თითქმის შეუმჩნეველი, ცვალებადი და მოუხელთებელი გამოვლინებებითაა დაჭერილი. ამ შემთხვევაში, თავად ფილმის ტექნიკა (ახლო ხედები, მასშტაბირება) იძლევა აღმნიშვნელების უდიდესი დინამიკის შესაძლებლობას.

აღმნიშვნელის შესახებ ამ შენიშვნების დასასრულს, მაგალითად მოვიყვან ნიშანთა შემადგენლობას კლოდ შაბროლის ფილმიდან „ლაშაზი სერჟი“, რომელთა მიზანი მაყურებლისთვის სერჟის მეგობრის - ფრანსუას სოციალური სტატუსის განსაზღვრაა. მისი ვიზუალური ლექსიკონი ზოგადად ამგვარად გამოიყურება:

<i>აღმნიშვნელები</i>	-----	<i>აღსანიშნები</i>
• ახალგაზრდა ბურჟუა	-----	ადგილობრივი გლეხების განსხვავებული ჩაცმულობა,
• დამოუკიდებელი	-----	დენდიზმი, ვესტიმენტური დეტალები (შეჭრილი ვარცხნილობა, პერანგის საყელოს ფორმა, ჟილეტი; ქალაქური კოსტიუმის თავისებური ნიშნები, სოფლის ცხოვრებისთვის მისადაგებული - თაზვის პალტო, პულოვერი).
• ახალგაზრდა	-----	სიჭაბუკის ვესტიმენტური ნიშნები (თავისუფლად გახსნილი, მოფრიალებული კაშნე).

4 ლიტოტესი - მცირე. გაზვიადების საპირისპირო ტროპის ნაირსახეობა, დამაკნინებელი, დამამცირებელი აღმნიშვნელი.

- განათლებული ----- სქელი წიგნები ოთახში; სათვალე წასაკითხად;
- სუსტი ჯანმრთელობა ----- შვეიცარიული სტიკერი ჩემოდანზე;
- „სინეფილი“ ----- საუზმის დროს კითხულობს ჟურნალს -

Caye du cinéma.

კინორეჟისორის ხელოვნება აქ არა მხოლოდ აღმნიშვნელების სინუსტეში მდგომარეობს არამედ იმაშიც, თუ როგორ მოხდენილად არიდებენ ისინი თავს რიტორიკულობას, ისე რომ არ ვადიან ვასაგების ფარგლებიდან; ისინი, ყველა ერთად, ასევე მიგვანიშნებენ, რომ ეს ახალგაზრდა განათლებული ბურჟუა ცოტა თამამობს საკუთარ „როლს“, ოდნავ ხაზგასმით წარმოაჩენს მის დამახასიათებელ ნიშნებს, როგორც ეს სარტრმა გააანალიზა თავის ცნობილ პასაჟში წიგნიდან „ყოფიერება და არაფერი“ კაფეს მიმტანის შესახებ.

II. - აღსანიშნავი. საერთოდ, აღსანიშნავი კონცეპტუალურია, ეს იდეაა; ის მაყურებლის მეხსიერებაში არსებობს, აღმნიშვნელი მხოლოდ მას აქტუალურს ხდის აღსანიშნავს, მხოლოდ მისი დასახელება შეუძლია და არა განსაზღვრა; ამიტომ, სხვათა შორის, სემიოლოგიაში მთლად ზუსტი არ არის აღმნიშვნელისა და აღსანიშნავის ეკვივალენტობის პოსტულირება; აქ მათემატიკის მსგავსად იმავეობას კი არ აქვს ადგილი, არამედ ამ შემთხვევაში იგულისხმება ერთგვარი დინამიკური პროცესი. უმნიშვნელოვანესი კითხვაა, რომელიც კინო-აღსანიშნავთან დაკავშირებით ჩნდება, არის ის, თუ რა აღინიშნება ფილმში. სხვა სიტყვებით: კერძოდ რა ზომით აქვს სემიოლოგიას ფილმის გაანალიზების უფლება? აშკარაა, რომ ფილმი მხოლოდ აღსანიშნავებისგან არ შედგება; სივნიფიკატებისაგან; ფილმის მთავარი ფუნქცია არ არის შემეცნებითი; აღმნიშვნელები მასში მხოლოდ ეპიზოდურ, დისკრეტულ, ნაწილობრივ მარგინალურ ელემენტებსაც კი წარმოადგენენ. ვცადოთ და კინო-აღსანიშნავი შემდეგანირად განვმარტოთ: აღსანიშნავი არის ის ყველაფერი, რაც ფილმის მიღმაა და რამაც უნდა ჰპოვოს მასში აქტუალიზება. და პირიქით, თუ გარკვეული რეალობა მთლიანად განეფინება ფილმის განვითარებაში, თითქოს მის მიერ არის გამოვლილი, შექმნილი, მაშინ ის არ არის და ვერც იქნება მნიშვნელობის ობიექტი. მაგალითად, თუ ფილმი მოგვითხრობს ორ პერსონაჟს შორის სასიყვარულო შეხვედრის შესახებ მოქმედების საშუალებით, მაშინ ეს პაემანი განიცდება მაყურებლის თვალწინ, მას არ სჭირდება დამატებით შეტყობინება, ჩვენ წინაშე გამოხატვა და არა ნიშანი; თუ შეხვედრა მიმდინარეობს ფილმის მიღმა, ან მანამდე, ან მის ორ ეპიზოდს შორის, მაშინ მაყურებელს მის შესახებ მხოლოდ საგულდაგულოდ აწყობილი ნიშნობრივი პროცესის დახმარებით შეიძლება ვაცნობოთ და სწორედ ეს იქნება ფილმის შინაარსის სემიოლოგიური ნაწილი. სხვაგვარად რომ განვმარტოთ, მნიშვნელობა ფილმის მიმართ იმანენტური კი არა, ტრანსცენდენტურია. ამიტომ, მნიშვნელობა ნებისმიერ ეპიზოდში იკავებს არა ცენტრალურ, არამედ მარგინალურ ადგილს; ეპიზოდის საგანი ეპიკური ხასიათისაა ხოლო მნიშვნელობის მქონე მისი პერიფერიაა; შეიძლება წარმოიდგინო წმინდა ეპიკური, არა-ნიშნობრივი ეპიზოდები, მაგრამ არ შეიძლება წმინდა ნიშნობრივი ეპიზოდების წარმოსახვა.

აქედან გამომდინარეობს ის, რომ აღსანიშნავი - ეს უფრო ხშირად პერსონაჟის გარკვეული მდგომარეობა ან მისი სხვებთან დამოკიდებულებაა: ეს შეიძლება იყოს, მაგალითად, პროფესია, სამოქალაქო მდგომარეობა, ხასიათი, ეროვნება, ქორწინება. რა თქმა უნდა, აღსანიშნავს არა მხოლოდ მდგომარეობები, არამედ ქმედებებიც წარმოადგენენ.

მაგრამ ყურადღებით დააკვირვებისას, შეგაძნევეთ, რომ ქცევის აქტში მისი ტრანზიტულობა კი არაა, მხოლოდ მისი ყოფიერება იგულისხმება, ანუ სწორედ მისი ტრადიციასთან, წეს-ჩვეულებასთან კავშირი; მაგალითად, სიკვდილი არ შეიძლება იყოს აღსანიშნი, შეტყობინების ობიექტს მოცემული ქცევის აქტის ეთოსი წარმოადგენს - ფილმი გვატყობინებს, რომ ესა თუ ის პერსონაჟი კვდება „კლასიკურად“, „განგებულად“ და ა.შ. და ცალკეული ამ მოდუსისთვის არსებობს განსაკუთრებული, ნიშანთა მეტ-ნაკლებად რიტორიული ლექსიკა.

მოვიყვან კინო-აღსანიშნავის ასეთი ლექსიკონის პირობით მაგალითს, მხედველობაში ვიქონიოთ, რომ ეს არის მისი წმინდა ტრადიციული ვერსია, ერთგვარი საკულტო ვულგატა,⁵ რომელიც ჩამოყალიბდა მრავალი ულიმლამო ფილმის წყალობით:

<i>აღმნიშვნელები</i>	<i>აღსანიშნავები</i>
<ul style="list-style-type: none"> • ნეონის შუქი, სივარეტის გამყიდველი მოკლე ბოლოკაბაში, სერპანტინები, კონფეტები და სხვ... 	<p>„პივალორობა“⁴⁶</p>
<ul style="list-style-type: none"> • პატარა მოედანი ლამპიონებით, ტერასებიანი ბისტრო ... 	<p>„პარიზელობა“</p>
<ul style="list-style-type: none"> • პერსონაჟი მოკლედმეჭრილი, შუაში გაყოფილი „გალოკილი“ თმით, ლოყაზე ნაიარევით, ატკაცუნებს ფეხსაცმლის ქუსლებს..... <p>და ა.შ.</p>	<p>„გერმანელობა“</p>

დასასრულს უნდა აღინიშნოს კინონიშნის სპეციფიკური და ისტორიული მახასიათებლები. უპირველეს ყოვლისა, აღსანიშნავისა და აღმნიშვნელის დამოკიდებულება თავის ანალოგიურობიდან გამომდინარე, არის არა თვითნებური, არამედ მოტივირებული. ჩვენს ხელოვნებაში, და განსაკუთრებით კინოხელოვნებაში, აღსანიშნავი და აღმნიშვნელი ძალიან მცირე მანძილით არიან დაშორებული; ეს სიმბოლოების სემიოლოგია კი არა, პირდაპირი ანალოგიების სემიოლოგიაა; ანუ თუ საჭიროა გენერლის აღნიშვნა, მაშინ დეტალურად იქნება წარმოდგენილი გენერლის სრული ფორმა. ჩვენი კინოსემიოლოგია არანაირ კოდს არ ეყრდნობა; იგი მაყურებელს საწყისშივე განიხილავს როგორც უკულტუროს და ყოველმხრივ ცდილობს მას აღსანიშნავის სრული იმიტაცია წარმოედგინოს. (სხვათა შორის, ჩვენი თეატრის ისტორიაში იყო სიმბოლისტური პერიოდებიც). კინემატოგრაფი განწირულია „ფსევდო-სამყაროს“ ხელახლა შესაქმელად; იგი უფლებამოსილია ამრავლოს აღმნიშვნელები, მაგრამ არა პირიქით, განადოს იშვიათი, ან აბსტრაქტული; მას არ აქვს უფლება არც სიმბოლოზე და არც ნიშანზე (არამოტივირებულის მნიშვნელობით); მხოლოდ „ანალოგზე“. შემდგომ, კინემატოგრაფისტი - და აქაც მისი შესაძლებლობების საპირისპირო საზღვარი - მას შეუძლია მიმართოს რიტორიკას მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ იგი თანახმა იქნება მდარე და ულიმლამო ფილმის გადაღებაზე. ჩვენს თანამედროვე ხელოვნებაში რიტორიკა დისკრედიტირებულია, განსხვავებით

⁵ ვულგატა (Biblia Vulgata) საყოველთაო, სახალხო -კათოლიკური ეკლესიის მიერ ოფიციალურად აღიარებული ბიბლიის ლათინური თარგმანის ვერსია.

⁶ იგულისხმება პივალის მოედანი პარიზში.

ხელოვნების სხვა ტიპებისგან, სადაც პირობითობა ღირებულია. გავისხენოთ ჩინური თეატრი, რომელიც უკვე რამდენჯერმე ვახსენე: მოგეხსენებათ, მასში გრძნობების გამოხატვა მკაცრადაა რიტუალიზებული; არსებობს, მაგალითად, ტკივილის მთელი გრამატიკა, რომელიც უკიდურესი სიზუსტით უნდა იყოს დაცული; ტირილის აღსანიშნავად, თითები მანუეტის კიდურზე უნდა მოიჭიროთ, თვალებთან მიიტანოთ და თავი დახაროთ; ჩვენთან, კი ტირილის აღვნიშვნა თუ გვსურს, უნდა ვიტყოთ. თავისუფლებისა და ბუნებრიობის გარეგნული მოჩვენებით ჩვენი სემიოლოგიური ხელოვნება შემოქმედს ტავტოლოგიისკენ უბიძგებს, რომლის ფარგლებშიც გამომგონებლობა ერთსა და იმავე დროს, სავალდებულოცაა და შეზღუდულიც; პირობითობის უარყოფა, თავის მხრივ, ბუნებრიობის უმკაცრეს დაცვას იწვევს. ასეთია ჩვენი სანახაობების სემიოლოგიის პარადოქსი: იგი გვაიძულებს მუდმივად მოვიგონოთ ახალი სიტყვები, მაგრამ უფლებას არ გვაძლევს შევქმნათ თუნდაც ერთი აბსტრაქტული ცნება.