

ჟერარ ჟენეტი
(საფრანგეთი)

ნიშანთა შიდაპირი

<https://doi.org/10.62119/sjn.26.2025.9536>

როლან ბარტის შემოქმედება გარეგნულად ძალზე მრავალფეროვანია, როგორც კვლევის საგნით (ლიტერატურა, კუსტუმი, კინო, ფერწერა, რეკლამა, მუსიკა, საგაზეთო ქრონიკა და ა. შ.), ასევე თავისი მეთოდითა და იდეოლოგიითაც. წიგნი „წერის ნულოვანი ხარისხი“ (1953) „ფორმის“ თვალსაზრისით თითქოს ლიტერატურასა და საზოგადოებაში შექმნილი სიტუაციის გააზრების იმ მიმართულებას აგრძელებს, რომელსაც რამდენიმე წლით ადრე სარტრმა დაუდო სათავე – ამ ტიპის რეფლექსია თავისთავად ეგზისტენციალიზმისა და მარქსიზმის ზღვარზე დგას. წიგნმა „მიშლე“ (1954) – რომელიც გარეგნულად ტექსტის უბრალო, „კრიტიკამდელო“ ანალიზის შთაბეჭდილებას ტოვებს – ბაშლარისგან ისესხა სუბსტანციითა ფსიქოანალიზის იდეა და აჩვენა, თუ რა მნიშვნელობა აქვს მატერიალური წარმოსახვის თემატურ ანალიზს მიშლეს გაგებისთვის. ვის შემოქმედებასაც ადრე მხოლოდ იდეოლოგიური თვალსაზრისით განიხილავდნენ. მომდევნო წლებში ჟურნალ „ტეატრ პოპულერთან“ თანამშრომლობამ და მასთან დაკავშირებულ მოძრაობაში აქტიურმა მონაწილეობამ – რომელიც საფრანგეთში ბერტოლტ ბრეჰტის შემოქმედებისა და თეორიების დანერგვას გულისხმობდა – ბარტს შეურიგებელი მაქსისტის რეპუტაცია დაუმკვიდრა, თუმცა, ოფიციალური მარქსისტები არასდროს იზიარებდნენ ბრეჰტის თეატრის მისეულ ინტერპრეტაციას. იმავდროულად კი, სტატიებმა „საშლელებისა“ და „მზვერავის“ შესახებ იგი რობ-გრისე განმმარტებლად და „ახალი რომანის“ თეორეტიკოსად აქციეს, რომელიც, თავის მხრივ, ფორმალიზმის მოძალეებისა და ლიტერატურის „დეზანგაჟირების“ მცდელობად აღიქმებოდა. „მითოლოგიებში“ (1956) ბარტი წვრილბურჟუაზიული იდეოლოგიის სარკასტულ დამკვირვებლად მოგვევლინა. იდეოლოგიისა, რომელიც ჩვენი დროის სოციალური ცხოვრების ერთი შეხედვით ყველაზე უმნიშვნელო მოვლენებშია დაფარული – ეს იყო „ყოველდღიური ცხოვრების კრიტიკის“¹ ახალი ვარიანტი, თავისი სულისკვეთებით აშკარად მარქსისტული, რომელიც ცალსახად აცხადებდა თავის პოლიტიკურ პოზიციას. 1960

წელს ახალი მეტამორფოზაა რასინის კომენტარები „კლუბ ფრანსე დუ ლივრის“ მიერ გამოცემული (გადაბეჭდილი 1963 წელს წიგნში „რასინის შესახებ“), სადაც ბარტი თითქოს ფსიქოანალიზს უბრუნდება – ოღონდ ამჯერად უფრო ფროიდულს, ვიდრე ბაშლარისეულს – ფროიდის თავისებური ანთროპოლოგიით „ტოტემი და ტაბუდან“; რასინის თეატრი ინცესტის აკრძალვისა და ოიდიპოსის კონფლიქტის ტერმინებში განიმარტება. „ამ უძველესი ფაბულის დონეზე“, რომელსაც კაცობრიობის ისტორიის ან ადამიანის სულის სათავეებამდე მივყავართ². და ბოლოს, თავის უკანასკნელ ტექსტებში, რომელიც „კრიტიკულ ნარკვევებშია“ თავმოყრილი, იგი თითქოს სტრუქტურალიზმს უბრუნდება, ამ სიტყვის მკაცრი გაგებით და უარს ამბობს ყოველგვარ პასუხისმგებლობაზე საზრისთან დაკავშირებით. ააამიერიდან ლიტერატურა და საერთოდ, სოციალური ცხოვრება მისთვის არაფერია თუ არა, ენები, რომლებიც შესასწავლია არა შინაარსის, არამედ სტრუქტურების, წმინდა ფორმალური სისტემების თვალსაზრისით.

რა თქმა უნდა, ასეთი მრავალსახოვნება ზედაპირულობითაც ხასიათდება და როგორც ვნახავთ, ძალზე შორდება სინამდვილესაც. ამასთანავე, ბარტი ადვილად ითვისებს თანამედრვე აზროვნების ყველაზე განსხვავებულ ტენდენციებს. იგი თავად აღიარებს³, რომ არაერთხელ უოცნებია „კრიტიკულ ენათა მშვიდობიან თანაარსებობაზე, ერთგვარ პარამეტრულ“ კრიტიკაზე, რომელიც განსახილველი ნაწარმოების მიხედვით შეცვლიდა ენას. თანამედროვე კრიტიკის (ეგზისტენციალიზმი, მარქსიზმი, ფსიქოანალიზი, სტრუქტურალიზმი) ფუნდამენტურ „იდეოლოგიურ პრინციპებზე“ საუბრისას კი იგი ამტკიცებს: „...თავად მე, გარკვეულწილად, სოლიდარობას ვუცხადებ ყოველ მათგანს ერთდროულად“-ო⁴. მაგრამ ამგვარი გარეგნული ეკლექტიზმის ქვეშ ბარტის აზროვნების კონსტანტური თვისება იმალება, რომელიც უკვე „ნულოვან ხარისხში“ იგრძნობოდა და რომელსაც იგი შემდგომში სულ უფრო და უფრო სისტემატურად და ცნობიერად ნერგავდა თავის ნაშრომებში. დიახ, კრიტიკას აქვს უფლება, ერთდროულად რამდენიმე განსხვავებულ იდეოლოგიაზე მიგვითითოს, მაგრამ ეს იმიტომ ხდება, დასძენს იქვე ბარტი, რომ „იდეოლოგიური არჩევანი არ წარმოადგენს კრიტიკის არსს და თავის გამართლებას იგი „ქეშმარიტებაში“ როდი პოვებს: მისი მიზანია, არ გახსნას ნაწარმოების იდეალური ქეშმარიტება, რომელზეც იგი გვიაშობს, არამედ იგი ცდილობს, რაც შეიძლება სრულად“ დაფაროს მათი ენა თავისი ენით, რაც შეიძლება მჭიდროდ მოარგოს ჩვენი ეპოქის ენა წარსული დროის ნაწარმოებთა ენას, „ანუ ლოგიკურ შეზღუდვათა ფორმალურ სისტემას, რომელიც ავტორმა შეიმუშავა თავისი ეპოქის მიხედვით“.⁵ ლიტერატურის ენისა და კრიტიკის ენის ამგვარი ნაზავი ნაწარმოების „საზრისის“ გამოაშკარავებას კი არ ისახავს მიზ-

ნად, არამედ „ამ საზრისის გამომუშავების წესებისა და პირობების აღდგენას“, სხვა სიტყვებით, აღნიშნავს მისთვის დამახასიათებელი ტექნიკის აღდგენას. თუკი ნაწარმოები ენაა, კრიტიკა კი – მეტაენა, მაშინ მათი თანაფარდობა არსებითად, ფორმალურ ხასიათს ატარებს და კრიტიკას საქმე აქვს უკვე არა შეტყობინებასთან, არამედ – კოდთან, ანუ სისტემასთან, რომლის სტრუქტურაც მან უნდა გაარკვიოს, „სწორედ ისევე, როგორც ლინგვისტმა, რომელიც ფრაზის საზრისს კი არ შიფრავს, არამედ მის ფორმალურ სტრუქტურას – ამ საზრისის გადაცემის წინაპირობას“ – ადგენს⁶. ამასთანავე, სხვადასხვა ენათაგან, რომლებიც კრიტიკამ შეიძლება მოარგოს წარსულის (ან აწმყოს) ლიტერატურულ ნაწარმოებებს. „იშვება განზოგადებული ფორმა საზრისისა, რომელსაც ჩვენი ეპოქა ანიჭებს საგნებს და რომელიც კრიტიკის მიერ იშიფრება და ერთიან დიალექტიკურ პროცესად ყალიბდება“⁷. ამგვარად, კრიტიკული მოღვაწეობის სანიმუშო ღირსება აშკარად მის ორგვარ სემიოლოგიურ სტატუსს უკავშირდება: როგორც მეტაენა (დისკურსი ლიტერატურული ენის შესახებ) იგი ნიშანთა სისტემას შეისწავლის, რომელსაც ლიტერატურა წარმოადგენს; ენა – ობიექტის სტატუსით კი (ანუ, როცა თავად იქცევა ლიტერატურულ დისკურსად) იგი თავად ქმნის სემიოლოგიურ სისტემას იმ მეტაკრიტიკის, ანუ „კრიტიკის კრიტიკის“ თვალში, რომელიც სხვა არაფერია, თუ არა სემიოლოგის ყველაზე განზოგადებული ფორმა. ამგვარად, კრიტიკა მართლაც ხელს უწყობს საზრისის ერთდროულად „გაშიფვრასა და ფორმირებას“, რადგანაც იგი იმავდროულად სემანტიკაცაა და სემანტემაც, სემიოლოგიური მოღვაწეობის სუბიექტიც და ობიექტიც.

ზემოთ მოყვანილ შენიშვნებს როლან ბარტის განსჯათა ცენტრალურ პუნქტთან მივყავართ – მნიშვნელობის პრობლემასთან. მისი გამოკვლევების მთავარი საგანი homo significans –ია, ადამიანი – ნიშან-მწარმოებელი, „რომელსაც უფლება აქვს მნიშვნელობა მიანიჭოს საგნებს“⁸. ესაა „წმინდა ადამიანური პროცესი, რის მანძილზეც ადამიანები საგნებს საზრისით აღჭურვავენ“⁹. ასეთი მიმართულება დიდი ხანია დამახასიათებელი იყო ბარტის აზროვნებისთვის, შეიძლება ითქვას თავიდანვე, რადგანაც უკვე „ნულოვან ხარისხში“ იგი შეისწავლიდა სხვადასხვა ხერხს, რომლითაც მწერალი თავისი ნაწარმოების ყველა ექსპლიციტური შინაარსობრივი მომენტის გარდა, მოვალე ხდებოდა – და ეს, ალბათ, მისი უმთავრესი მოვალეობა იყო – ლიტერატურაც აღენიშნა; ამ წიგნის მიზანი იყო, ხელი შეეწყო „ლიტერატურული სიტყვის ისტორიის შექმნისთვის, რომელიც არ იქნებოდა არც ენის, არც სტილთა ისტორია, არამედ მხოლოდ ლიტერატურულობის ნიშანთა ისტორია“¹⁰. ნიშნების, რომლითაც ლიტერატურა აღნიშნავს თავს, როგორც ლიტერატურას და მიგვითითებს თა-

ვის ნიღაბზე, ამგვარად, ეს პრობლემა ბარტმა დიდი ხნის წინ დასვა და მას შემდეგ იგი სულ უფრო გაღრმავდა და დაზუსტდა ტერმინებით.

როგორც ცნობილია, ენათმეცნიერმა ფერდინანდ დე სოსიურმა პირველ-მა წამოაყენა მნიშვნელობათა შესახებ ზოგადი მეცნიერების შექმნის იდეა, რომელთა მიმართებაშიც ლინგვისტიკა მხოლოდ კერძო შემთხვევა უნდა ყოფილიყო: ეს იქნებოდა „საზოგადოებაში ნიშანთა ცხოვრების შემსწავლელი მეცნიერება“, რომელიც განგვიმარტავდა, თუ „რას წარმოადგენენ ნიშნები და რა კანონებს ექვემდებარებიან ისინი“; ყველაფერ ამას სოსიური სემიოლოგიას უწოდებდა¹¹. რამდენადაც ენა გაცილებით განვითარებულია და უკეთაა ჩვენთვის ცნობილი, ვიდრე ნებისმიერი სხვა ნიშანთა სისტემა, ამდენად, ლინგვისტიკა კანონზომიერად ინარჩუნებს შეუცვლელი მოდელის როლს ნებისმიერი სემიოლოგიური გამოკვლევისთვის, თუმცა, ნიშანთა სფერო, მართლაც, ერთი მხრივ, არსებობს არაენობრივი ნიშნები, რომლებიც თითქოს ენის გასწვრივ ფუნქციონირებენ, მაგალითად, ნებისმიერი ემბლემები და სიგნალები „პირველყოფილი ტოტემიზმიდან“, რომლებიც თანამედროვე ცივილიზაციაში სულ უფრო გამრავლდა. ზოგიერთმა ასეთმა ნიშანმა უკვე ჩამოაყალიბა საკმაოდ რთული სისტემები – საკმარისია, გავიხსენოთ, როგორ შემუშავდა თავის დროზე ღერბის ხელოვნება და შესაბამისი მეცნიერება – ჰერალდიკა; სისტემის შექმნის უნარი სწორედ დამახასიათებელი ნიშანია ნიშანთა ნებისმიერი კომპლექსისათვის და ზუსტად ამგვარი წარმონაქმნებით აღინიშნება მათი გადანაცვლება წმინდა სიმბოლიზმიდან – საკუთრივ სემიოლოგიური მდგომარეობისკენ, რამდენადაც სიმბოლო ნიშნად მხოლოდ მაშინ იქცევა, როცა იგი ანალოგიური ან ისტორიული ერთიანობის საფუძველზე აღარ მიგვითითებს თავის „რეფერენტზე“ (ნახევარმთვარე – ისლამის ემბლემა, ჯვარი – ქრისტიანობის სიმბოლო), მას მხოლოდ ირიბად აღნიშნავს და რეფერენტთან კავშირს სხვა, კონკურენტ სიმბოლოებთან დაპირისპირებით.

ან მსგავსებით აშუალებს. ცალ-ცალკე აღებული ჯვარი და ნახევარმთვარე ორ ავტონომიურ სიმბოლოს წარმოადგენენ, მაგრამ არაბულ ქვეყნებში წითელი ნახევარმთვარის, ევროპულში კი წითელი ჯვრის წყალობით, ჩნდება პარადიგმატული სისტემა, რომელშიც „წითელი“ საერთოო ძირის როლს ასრულებს, „ჯვარი-ნახევარმთვარის“ ოპოზიცია კი განმასხვავებელი ფლექსიისას¹².

ამგვარად, აქ წამოიქმნება – ყოველ შემთხვევაში, ერთი შეხედვით მაინც – მთელი რიგი ექსტრალინგვისტური სემიოლოგიური სისტემებისა; თუმცა, მათი სოციალური მნიშვნელობა და განსაკუთრებით კი მათი ავტონომია არტიკულირებული მეტყველებისგან, ეჭვქვეშ დგება: „აქამდე სემიოლოგია დაკავებული იყო კოდებით, რომელთაც მხოლოდ მეორეხარისხოვანი მნიშვნელობა ჰქონდათ (ასეთია, მაგალითად, საგზაო ნიშანთა კოდი). მაგრამ, რო-

გორც კი ღრმა სოციალური საზრისით აღბეჭდილ სისტემებზე გადავდივართ, კვლავ ენასთან გვაქვს საქმე¹³. საქმე იმაშია, რომ არაენობრივი ობიექტები ნამდვილ მნიშვნელობას მხოლოდ მაშინ იძენენ, რამდენადაც ენა ახდენს მათს დუბლირებას და რეტრანსირებას – როგორც ეს კარგად ჩანს რეკლამის ან ფოტორეპორტაჟის მაგალითზე, სადაც ვიზუალურ სახეს პრაქტიკულად ყოველთვის თან ერთვის სიტყვიერი კომენტარი, მისი მერყევი, პოტენციური მნიშვნელობის დასამოწმებლად ან აქტუალიზაციისთვის. იგივე შეიძლება ითქვას მოდის ჟურნალებზე, სადაც საგნები (ტანსაცმელი, საკვები, ავეჯი, ავტომობილები და ა. შ.) სიმბოლურ ღირებულებას ვერბალიზაციის წყალობით იღებენ, ანუ მისი აღმნიშვნელი ნაწილების ანალიზითა და აღსანიშნების სახელწოდებით: სურათზე შეიძლება გამოსახული იყოს ტვიდის პიჯაკში გამოწყობილი მამაკაცი აგარაკის ფონზე, თუმცა წარწერა აზუსტებს – „ტვიდის პიჯაკი უიკ-ენდისთვის“, ანუ ტვიდი მკვეთრად აღინიშნება, როგორც ნიშანი, უიკ-ენდი კი საზრისის როლს თამაშობს. „საზრისი მხოლოდ იქაა, სადაც საგნები ან ქმედებანი სახელდებულია; აღსანიშნთა სამყარო ენის სამყარო“¹⁴. ამგვარად, ექსტრალინგვისტური სფერო შევიწროებას განიცდის, ან, უფრო სწორად, ინთქმება სემიოლოგიურ კვლევათა სხვა სფეროებში – ტრანსლინგვისტური ან მეტალინგვისტური ხასიათისა – და თავის თავში მოიცავს აღნიშვნის ხერხებს, რომლებიც ენის გვერდით კი არ იკავებს ადგილს, არამედ – მასზე ან მასში. ამით სემიოლოგია ლინგვისტიკის წიაღს უბრუნდება, რაც აიძულებს ბარტს, ადგილები შეუცვალოს წევრებს სოსიურის ფორმულაში: სემიოლოგია თავს აცნობიერებს უკვე არა როგორც გაფართოებული ლინგვისტიკა, არამედ – პირიქით, როგორც მისი სპეციფიკაცია. მიუხედავად ამისა, არ გვიწევს სემიოლოგიური ფაქტები ლინგვისტურთან გავაიგივოთ, რადგან ენა ასეთი ფუნქციით სემიოლოგს აინტერესებს, მხოლოდ როგორც მეორეული ენა: ან ვერბალური ტექსტი მიაწერს მნიშვნელობას არავერბალურ საგანს (როგორც ამის ფოტორეპორტაჟის ან რეკლამის წარწერას აკეთებს), ან თავად იგი იღებს გაორებულ სახეს; თავის საკუთარ ექსპლიციტურ და პირდაპირ მნიშვნელობას – დენოტაციას – უმატებს დამატებითს უნარს კონოტაციისას, რომელიც მას მეორეული საზრისით ან საზრისებით ამკვიდრებს. ლიტერატურაში, როგორც ვალერი აღნიშნავდა¹⁵, ასობით ფურცელი შეიძლება მოიძებნოს ისეთი, რომელთა მნიშვნელობაც ერთადერთ ფრაზამდე შეიძლება იქნას დაყვანილი (თუნდაც ეს ფრაზა პირდაპირ არსად გვხვდებოდეს): „მე ლიტერატურის ფურცელი ვარ“; ასევე სარტრიც სამართლიანად შენიშნავს, რომ ტექსტის, როგორც ასეთის, საზრისი და ხარისხი, შეიძლება ითქვას, არასოდეს აღინიშნება ამ ტექსტის სიტყვებით და „თუმცა ლიტერატურული ობიექტი ენის მეშვეობით რეალიზდება, იგი არასოდეს გვეძლევა თავად ენაში“¹⁶. ირიბ მნიშვნე-

ლობათა ასეთი ენა მსმენელსაც ასევე ირიბ საზრისებს აწვდის; ესაა კონოტაციის ენა, მისი გამოყენების უმთავრეს სფეროს ლიტერატურა ქმნის და მის შესწავლაში ჩვენ დახმარებას გაგვიწევს სახელგანთქმული და ამავე დროს, სახელგატეხილი წინამორბედის, რიტორიკის გამოცდილება; როცა, მაგალითად, კლასიკური ეპოქის რიტორი ასწავლიდა, რომ სიტყვა „იალქნის“ ხმარება გემის აღნიშვნისას ფიგურაა – რომელსაც „სინეკდოქე“ ჰქვია – და რომ ყველაზე მეტ ეფექტს ეს ფიგურა ეპიკურ პოემაში ახდენს, მაშინ იგი სწორედ თავისებურად ავლენდა ეპიკურობის კონოტაციას, ამ ფიგურეს ხმარების წესებში რომ იყო ჩადებული, ხოლო რიტორიკული ტრაქტატი ლიტერატურული კონოტაციის კოდექსს წარმოადგენდა, ხერხების კრებულს, რომელთა მეშვეობითაც პოეტს შეუძლია თავისი პოემის ექსპლიციტური „შინაარსის“ გარდა, მისი ლირიკულობა, ეპიკურობა, ბუკოლიკურობა და ა. შ. აღნიშნოს. აქვე შეიძლება გავიხსენოთ „მამილო დიუშენის“¹⁷. ლანძღვა-გინებაც, რომელიც გამოიყენებოდა არა ამა თუ იმ საზრისის გამოსახატავად თავის დისკურსში, არამედ იმისთვის, რათა ირიბად აღნიშნა მთელი ისტორიული სიტუაცია – ისინი რევოლუციური რიტორიკის უმნიშვნელოვანეს ფიგურებს წარმოადგენდნენ¹⁸.

და მართლაც, „წერის ნულოვანი ხარისხიდან“ მოყოლებული, ბარტის განსაკუთრებულ ყურადღებას კონოტაციის მოვლენები და ხერხები იპყრობენ. როგორც გვახსოვს, წერა – ესაა ფორმის პასუხისმგებლობა, რომელიც ადგილს იკავებს ენის ჰორიზონტით შემოსაზღვრულ ბუნებასა (ამ ჰორიზონტს ავტორს თავს ახვევს მისი ადგილი და ისტორიული ეპოქა) და სხვა ბუნებას შორის, რომელიც, თავის მხრივ, სტილის ვერტიკალური ძალითაა განპირობებული (მისი სიღრმისეული სხეულებრივი და სულიერი ორგანიზაციით ნაკარნახევი) და რომელშიც თავს იჩენს მწერლის არჩევანი, დაიკავოს ესა თუ ის ლიტერატურული პოზიცია; ანუ ამით აღინიშნება ლიტერატურის ესა თუ ის მოდალობა. მწერალი არც თავის ენას ირჩევს და არც სტილს, სამაგიეროდ, იგი პასუხს აგებს იმ ხერხებზე, რომლებიც აღნიშნავენ მას, როგორც რომანისტს ან პოეტს, კლასიციტს ან ნატურალისტს, ბურჟუას ან პუბლიცისტს და ა. შ. წერის ყველა ეს ფაქტი კონოტაციის საშუალებებია, რამდენადაც მათში პირდაპირი – ხშირად სუსტი ან ნაკლებმნიშვნელოვანი – საზრისის გარდა, თავს იჩენს გარკვეული პოზიცია, არჩევანი, ინტენცია. ზემნიშვნელოვნების ასეთი ეფექტი შეიძლება წარმოდგენილი იყოს მარტივი სქემით, რისთვისაც კვლავ რიტორიკის კლასიკურ მაგალითს მივმართავთ: სინეკდოქეში „იალქან-გემი“ გვაქვს აღმნიშვნელი სიტყვა „იალქანი“ და აღსანიშნი საგანი (ან ცნება) „გემი“ – ასეთი დენოტაცია; მაგრამ რადგან „იალქნით“ შენაცვლებულია „გემის“ პირდაპირი აღნიშვნა, აღმნიშვნელსა და აღსანიშნს (მნიშვნელობას) შორის მიმართება ქმნის ფიგურა, რიტორიკული კოდის ფარგლებში, აშკარად დისკურსის

გარკვეულ პოეტურობაზე მიგვანიშნებს – ანუ იგი ფუნქციონირებს როგორც ახალი აღსანიშნის, პოეზიის აღმნიშვნელი და ყველაფერი ეს მეორედ სემანტიკურ დონეზე, რიტორიკული კონოტაციის დონეზე ხდება. მართლაც, კონოტაცია შეიძლება მოერგოს პირველადს მნიშვნელობას, თანაც ეს მორგება ცვლილებებს გამოიწვევს, ანუ პირველადს საზრისს მეორეული ცნების აღნიშვნისთვის გამოიყენებს. აქედან ჩნდება სქემა, რომელიც დაახლოებით ასეთი სიტყვიერი ფორმულით შეიძლება გადმოიცეს: სემიოლოგიური სისტემა, რომელშიც სიტყვა „იალქანი“ შეიძლება გემს აღნიშნავდეს, ფიგურაა; მეორეული სემიოლოგიური სისტემა, სადაც შეიძლება ფიგურა (მაგალითად, სიტყვა „იალქანის“ ხმარება გემის აღსანიშნავად) პოეზიას აღნიშნავდეს, არის რიტორიკა¹⁹.

აღმნიშვნელი 1 აღსანიშნი 1

(იალქანი) (გემი)

მნიშვნელობა 1 აღსანიშნი 2

(ფიგურა) (პოეზია)

აღმნიშვნელი 2

მნიშვნელობა 2

(რიტორიკა)

„მითოლოგიების“ მკითხველები ადვილად ამცნობენ სქემას ამ წიგნიდან – მისი მეშვეობით ბარტი აჩვენებს²⁰ მითის ჩანაცვლებულ მდგომარეობას სემიოლოგიურ სისტემებთან მიმართებაში, იმ სისტემასთან, სადაც იგი ინერგება. მართლაც, ორივე შემთხვევაში ადგილი აქვს ერთგვაროვან მოვლენებს და ბარტი თავად აღნიშნავს, რომ „ნულოვანი ხარისხი სხვა არაფერი იყო, თუ არა ლიტერატურული ენის მითოლოგია“²¹. ჩვენთვის საინტერესო თვალსაზრისით, აქ „მითოლოგიები“ „ნულოვანი ხარისხისგან“. ერთი მხრივ, სემიოლოგიური სისტემის ცნების ექსპლიციტური გამოყენებითა და ორი სისტემის ურთიერთდაფარვისა და ჩანაცვლების ნათელი გაგებით განსხვავდება ამგვარი ანალიზის არალიტერატურულ და ზოგიერთის აზრით, არალინგვისტურ სუბიექტებთან გამოყენებაში მდგომარეობს – ასეთი ობიექტია, მაგალითად, ფოტოსურათი შავკანიანი ჯარისკაცის გამოსახულებით, რომელიც პატივს მიაგებს საფრანგეთის დროშას²²; აქ ვიზუალურ, არაკოდირებულ, წმინდა დენოტატურ ინფორმაციას ემატება მეორეული კონოტატიური, იდეოლოგიური ინფორმაცია, ანუ საფრანგეთის იმპერიის გამართლება.

ასე გაიხსნა სემიოლოგიური ანალიზისთვის მთელი სამყარო, გაცილებით უფრო ფართო და ვრცელი, ვიდრე ლიტერატურისა, და იგი ჯერ კიდევ ელის თავისი რიტორიკის შექმნას: ესაა კომუნიკაციების სამყარო, რომლის ყველაზე თვალშისაცემი და ნაცნობი მხარეებიც პრესაში, კინოსა და რეკლამაში იჩენენ თავს, თუმცა ნიშნურ მოვლენათა ველი ამით არ ამოიწურება, რადგან როგორც კონოტაციის ენას გვიჩვენებს, ადამიანს შეუძლია დამატებითი საზრისით აღჭურვოს ნებისმიერი ობიექტი, რომელსაც უკვე აქვს პირველადი საზრისი (სიტყვიერი გამონათქვამი, დახატული და ფოტოგრაფირებული სურათი, კინოფილმის კადრი და ა. შ.), ან პირველადი არანიშნური ფუნქცია. მაგალითად, პრაქტიკული გამოყენება: „საკვებს ჭამენ, მაგრამ იგი მნიშვნელობის როლსაც თამაშობს (აღნიშნავს სხვადასხვა სოციალურ მდგომარეობას, ვითარებებს, გემოვნებას); ანუ საკვები ქმნის ნიშანთა სისტემას და იგი ამ თვალსაზრისითაც უნდა განვიხილოთ“²³. სწორედ ასევე, კოსტუმს იცვამენ, სახლში ცხოვრობენ, ავტომობილით მგზავრობენ, მაგრამ, გარდა ამისა, ისინი ნიშნებს წარმოადგენენ, მგლობელის პიროვნების, მისი მდგომარეობის ხატს, საჩვენებელი სახის ფორმირების ინსტრუმენტს და მაშინ სემიოლოგია ფარავს მთელ ცივილიზაციას, საგანთა სამყარო ნიშანთა სამყაროდ იქცევა: „ხშირად გვიწევს მთელი დღის განმავლობაში მართლაც უმნიშვნელო სივრცეში მოხვედრა? მაღზე იშვიათად, თითქმის არასდროს“²⁴. ის, რასაც ჩვენ ისტორიას ან კულტურას ვუწოდებთ, იმ გიგანტური მანქანის ვიბრაციაა, რომელსაც საზრისის განუწყვეტელი წარმოქმნის პროცესში მყოფი კაცობრიობა წარმოადგენს, ამის გარეშე დაკარგავდა იგი თავის ადამიანურ სახეს“²⁵.

თუმცა, ნათლად უნდა დავინახოთ, რომ ამგვარი სემიოტიკური მოღვაწეობა, ბარტის მიხედვით, ყოველთვის დამატებითი გამოყენების ფორმით ხორციელდება, რომელიც საგნებს მიეწერებათ და ამის მიხედვით, საბოლოოდ საგნები იჩაგრებიან, ან განიცდიან შევიწროვებას. საზღვაო სიგნალიზაციის დროშებისგან, საგზაო ნიშნებისგან და სხვა დანარჩენი სიგნალებისგან განსხვავებით, რომელსაც კლასიკური სემიოლოგია სწავლობს – ბარტის ნიშნები თითქმის არასოდეს წარმოადგენენ ზუსტი და გასაგები აღსანიშნების, ანუ აღიარებული და ღიად გაცხადებული კოდის გამოსახატავად სპეციალურად მოგონილ აღმნიშვნელებს. ბარტს მუდამ აინტერესებს სისტემები, რომლებიც (როგორც იგი ლიტერატურული კრიტიკის შესახებ ამბობდა) თავად „არიან სემიოლოგები, მაგრამ ვერ ბედავენ, თავს ასე უწოდონ“²⁶, მორცხვ ან არაცნობიერ კოდებს წარმოადგენენ, რომლებიც ყოველთვის გარკვეული თავის მოტყუებით არიან აღბეჭდილნი. გადაწყვეტილებაში იმის შესახებ, რომ წითელი და მწვანე შუქი აღნიშნავს „სდექ“-ს ან „იარ“-ს, არანაირი ორაზროვნება არაა: მე სრულიად აშკარად შევქმენი ნიშანი, და არავინ მომიტყუებია, სხვა საქმეა,

როცა ტყავის პიჯაკი აუცილებლად „სპორტული“ იქნება, სხვა სიტყვებით, ტყავი იქნება „სპორტულობის“ ნიშანი: ტყავი ხომ ამ თავსმოხვეული საზრისის გარეშე არსებობს, როგორც მასალა, რომელიც შეიძლება სხვადასხვა სიღრმისეულ მიზეზთა გამო გიყვარდეს, სიმკვრივე იქნება ეს, სიმტკიცე, ფერი და ა. შ. როცა ტყავს აღმნიშვნელად ვაქცევ, ამით მე მის ამ სუბსტანციურ თვისებათა ანულირებას ვახდენ და მათ საექვო წარმოშობის სოციალური ცნობით ვცვლი; ამ დროს, ნიშანთა ასეთი თანაფარდობისთვის, ტყავის გრძნობად აღქმადი თვისებების გაუცხოება ხდება და ისინი მხოლოდ ბუნებრივ გამართლებათა მარაგსა წარმოადგენენ; ტყავი „სპორტულია“ იმიტომ, რომ იგი მკვრივია, მოსახერხებელია და ა. შ. მე ვატარებ ტყავის ტანსაცმელს, იმიტომ, რომ სპორტული აღნაგობის ვარ – რა უნდა იყოს ამაზე ბუნებრივი? სემიოლოგიური კავშირი ხილული კაუზალური ურთიერთობის ქვეშ იმალება და ნიშნის ბუნებრიობა ყველანაირი პასუხისმგებლობისგან ათავისუფლებს აღსანიშნს.

როგორც ვხედავთ, სემიოლოგიური აზროვნება ამ ფაქტობრივი პლანიდან ღირებულებითი გადადის. ბარტს ნიშნის თავისი აქსიოლოგია აქვს და ღირებულებათა ამ სისტემაში მისი, როგორც სემიოლოგის მოღვაწეობის სიღრმისეული მამოძრავებელი ძალა უნდა დავინახოთ. იმთავითვე, თავისი მოქმედი პრინციპის გამო, ბარტის სემიოლოგია ნიშნით მოხიბლულობასთანაა დაკავშირებული, ამ ხიბლში მცირეოდენი ზიზღიც ურევია, როგორც ფლობერთან ან ბოდლერთან და იგი ძალზე გაორებულია, როგორც ნებისმიერი ვნება. ადამიანი ძალზე ბევრ ნიშანს ქმნის და ეს ნიშნები ხშირად არც ისე ჯანმრთელნი არიან ხოლმე. ბარტის ერთ-ერთ ტექსტს, რომელიც მის „კრიტიკულ ნარკვევებშია“ შესული, „თეატრალური კოსტუმის სნეულებანი“ ჰქვია და შემდეგი საინტერესო ფრაზით იწყება: „მინდა ისტორიის ან ესთეტიკის კი არა, უფრო პათოლოგიის ან, თუ გნებავთ, თეატრალური კოსტუმის მორალის ნარკვევი შემოგთავაზოთ, ქვემოთ მოყვანილი იქნება რამდენიმე ძალზე მარტივი წესი, რომელმაც, შესაძლოა, გაგვარკვევინოს – კარგია კოსტუმი თუ უვარგისი, ჯანმრთელი თუ ავადმყოფი“²⁷. კოსტუმის ავადმყოფობა – რომელიც, რა თქმა უნდა, ნიშანია – სულ სამნაირი არსებობს და ყველა ისინი გარკვეულ ჰიპერტროფიებს წარმოადგენენ: ისტორიული ფუნქციის ფიპერტროფია, ანუ ესთეტიზმი: ფუფუნების ჰიპიერტროფია, ანუ სიმდიდრე. სხვა ტექსტში თეატრის შესახებ ბარტი რასინის სპექტაკლების დიქციას აკრიტიკებს „დანაწევრებულ მნიშვნელობათა ჰიპერტროფიისთვის“²⁸, ზედმეტი დეტალების გამო, რომელთა ცხიმშიც ტექსტი კარგავს მთლიანობას; ასეთივე, ოღონდ უფრო მწვავე მოთხოვნებს უყენებს იგი თანამედროვე მსახიობის თამაში „ორესტეაში“: „ინტენციის მრავლისმეტყველი ქესტისა და გამოხედვის დრამატული ხელოვნება... რომლის წყალობითაც ტრაგედიაში თაღლითობა და ბო-

ლოს ვერაგულობაც აღწევს – ეს კი სრულიად ანაქრონულია ამ ჟანრისთვის”²⁹. ასეთივე უხეშია რუბატოც, ასე რომ უყვარდათ პიანისტ-რომანტიკოსებს: „ინტენციათა ასეთ სიუხვეს შეუძლია ჩაახშოს სიტყვაც და მუსიკაც და, რაც მთავარია, ხელი შეუშალოს მათს გაერთიანებას, ეს კი ვოკალური ხელოვნების ამოცანაა”³⁰. ნებისმიერი ზედმეტობა, მნიშვნელობათა ნაყროვანება – როგორც, მაგალითად, მიშლეს³¹ ინგლისელი ქალების „რძიანი სისხლი“ ან წითელსახა-აპოპლექსიური ბურგომისტრები ჰოლანდიელი მხატვრების ტილოებზე³², ზიზღს იწვევენ, რომელშიც თავს იყრიან ლოგიკური, მორალური, ესთეტიკური და პირველ რიგში, შესაძლოა ფიზიკური ფაქტორები; ესაა გულისამრევი ზიზღი, „სხეულის უშუალო განსჯა“; ბარტი ყველაფერ ამის თავის მიშლესთანაც ხედავდა, რომელიც ისტორიას „სხეულის ტრიბუნალზე“ განსჯიდა³³, ავთვისებიანი ნიშანი სივდება თავისი სიჭარბის გამო, ეს სიჭარბე კი გამოწვეულია მისი სურვილით, სინამდვილედ მოაჩვენოს თავი, ანუ იმავდროულად, ნიშანიც იყოს და საგანიც, როგორც კოსტიუმები „მანტეკლერის“ 1910 წლის დადგმაში – დამზადებული „ერთმანეთზე დაწყობილი“ რამდენიმე კილოგრამი ნამდვილი ბუმბულისგან³⁴. კეთილთვისებიანი ნიშანი კი ნებისმიერია: ასეთე-ბია ჩვეულებრივი სიტყვები, არსებითი სახელი „ხე“ ან ზმნა „გავრბივარ“, რომ-ლებსაც მხოლოდ ღია პირობითობის გამო აქვთ მნიშვნელობა და არ ცდი-ლობენ გაგვაცურონ, შეურიონ ამ კონვენციონალურ მნიშვნელობას საგანზე ბუნებრივი მინიშნების ირიბი უნარი. ასეთია დროშა, ჩინურ თეატრში მე-ომართა მთელი ლაშქარი რომ აღნიშნავს³⁵, ან კომედია დელ არტეს ნიღბები და კოსტუმები, ან ვთქვათ, ხალიფას წითელი ტანსაცმელი „ათას ერთი ღამი-დან“, რომელიც ნიშნავს: „მე განრისხებული ვარ“³⁶. სანიმუშო ავთვისებიანი ნიშანი ესაა საზრისი – ფორმა – მითოსური ცნების აღსანიშნი, რადგანაც ფა-რულად იყენებს პირველადი საზრისის ბუნებრიობას იმისთვის, რათა გაამარ-თლოს მეორეული მნიშვნელობა. როგორც ცნობილია, ბარტისათვის კულტუ-რის ნატურალიზაცია წვრილბურჟუაზიული იდეოლოგიის ყველაზე მძიმე ცოდვაა და მისი მხილება კი „მითოლოგიების“ ცენტრალური მოტივი. ასეთი ნატურალიზაციის სემიოლოგიური ინსტრუმენტი კი ნიშნის არაკეთილსინ-დისიერი მოტივაციაა, როცა მსახიობი ქალი რასინის ტრაგედიაში ამბობს „ვიწვი“ და თანაც ისე, რომ მის ტონში აშკარად იგრძნობა წვა, როცა მომღე-რალი მღერის „საშინელ სევდას“ და საშინლად სევდიანს ხდის თავად ამ ორი სიტყვის ჟღერადობას, მაშინ მათ ერთდროულად პლეონაზმშიც მიუძღვით ბრალი და სიცრუეშიც; აუცილებელია არჩევანი გააკეთო ფრაზასა და კივილს, „ინტელექტუალურ ნიშანსა და შინაგან ხმას შორის“³⁷, რომელიც, არსებითად, არცაა ნიშანი, არამედ – აღსანიშნის პირდაპირი მანიფესტაცია, გამოხატვა, ამ სიტყვის პირდაპირი მნიშვნელობით; მაგრამ პრაქტიკულად ამგვარი ეფექტ-

ბი მიუწვდომელია ხელოვნებისთვის, ისინი მთიდან ენაში უნდა განხორციელდნენ. „თუკი მართებულია ვისაუბროთ“ „ენის ჯანმრთელობაზე“, მაშინ ამის საფუძველი ნიშნის ნებისმიერობა უნდა იყოს. მითი კი თავიდან გვიცილებს თავისი ფსევდობუნებრიობით, მისი მნიშვნელი ფორმები ზედმეტობად იქცევიან – ასე, ზოგიერთ საგნებში უტილიტარული ბუნებრიობის სანქციის მიკერების სურვილი ნამდვილ გულისრევას იწვევს – მითი ზედმეტად გაფუჭებულია და მასში სწორედ მიტივირებულობაა გადაჭარბებული“³⁸. ხელოვნების ჯანმრთელობა, მისი სიქველე და მშვენიერება პირობითობათა იმ სისტემისადმი ერთგულებაშია, რომელზედაც იგია დაფუძნებული: „ნიშანთა სისტემის მოქმედებაში მხოლოდ ერთი იმპერატივი არსებობს და ეს იმპერატივი თავისთავად ესთეტიკურია – ესაა სიმკაცრე“³⁹; ასეთია ბრეჰტის დრამატურგია, რომელიც გაუცხოების ეფექტის წყალობით განწმენდილია ყველანაირი ზედმეტობისგან და აცნობიერებს, რომ „დრამატული ხელოვნების ამოცანა – არა იმდენად სამყაროს გამოსახვაა, რამდენადაც მისი აღნიშვნა“⁴⁰; ასეთია ელენა ვაიგელის ძუნწი სამსახიობო მანერა ან მუსიკის ბუკვალისტური შესრულება პანცერასა და ლიპატის ყაიდაზე, ანიეს ვარდას ფოტოსურათების „სანიმუშო მოკრძალებულობა“⁴¹ და რომ-გრიეს კათარტიკული წერის ტიპი, რომლის მიზანია მოკლას ზედსართავები და აღადგინოს საგანი მისი „არსისეული სიმწარით“⁴².

ამგვარად, მოცემულ შემთხვევაში, სემიოლოგიის ქმედითობა არ მიეკუთვნება (არც მარტოოდენ და არც უპირატესად) ცოდნის სფეროს. ბარტთან ნიშნები არასდროს არიან უანგარო შემეცნების ნეიტრალური ობიექტები, რომელზეც სოსიური ფიქრობდა, როცა სემიოლოგიურ მეცნიერებას უყრიდა საფუძველს. სადღაც ანალიტიკური დისკურსის მიღმა, ყოველთვის დგას ნორმატიული არჩევანი, ბარტის მთელ შემოქმედებაში ადვილად იკითხება მისი ეთიკური წარმომავლობა და ამას იგი თავადაც აღიარებს, როცა მითებთან მუშაობაზე საუბრობს. „ბრეჰტის სპექტაკლების კრიტიკა – ესაა მაყურებლის, მკითხველის, მომხმარებლის დამაჯერებელი კრიტიკა და ამას ახორციელებს არა განმმარტებელი, არამედ ის ადამიანი, რომელიც უშუალო შეხებაშია ყველაფერ ამასთან“⁴³. ამგვარი პოზიციითაა აღბეჭდილი ბარტი-კრიტიკოსის მთელი მოღვაწეობა, რომელსაც საფუძვლად ყოველთვის ერთი კითხვა უდევს: „როგორ მოქმედებს მოცემული ნაწარმოები?“ ასეთი კრიტიკა ყოველთვის ცდილობს, იყოს ღრმად, აგრესიულად სუბიექტური, რადგანაც ტექსტის ნებისმიერი წაკითხვა, „როგორი უპიროვნოც არ უნდა იყოს ის – საპროექციო ტესტია“⁴⁴, სადაც კრიტიკოსი „მთლიანად იყენებს მთელ თავის სიღრმეს, არჩევანთა, სიამოვნებათა, ზიზლისა და მიდრეკილებათა გამოცდილებას“⁴⁵. როგორც ვხედავთ, აქ საუბარია არა ინტერსუბიექტურ თანაზიარობაზე, რომე-

ლიც, ვთქვათ, ჟორჟ პულეს კრიტიკას შთააგონებდა (როცა ყველაფერი „გასაკრიტიკებელი აზრის“ ინტერესებში კეთდება და მის წინაშე კრიტიკული აზრი იჩქმალება, უჩინარდება და ობიექტის მხოლოდ სივრცისა და ენის აღდგენით შემოიფარგლება). ბარტის კრიტიკაში ერთი სუბიექტი არ აიტაცებს მეორეს, ან ერთი სიტყვა – მეორეს; ესაა დიალოგი, მიზანმიმართული დიალოგი, რომელიც „მთლიანად ეგოისტურადაა მიმართული მოცემულ მომენტზე“. ამგვარად, ბარტი, ახალზე „ახალი კრიტიკის“ ეს აღიარებული წარმომადგენელი, პარადოქსულად ახერხებს, იყოს ერთადერთი, ვინც თავის შემოქმედებაში პატივს მიაგებს სიტყვა „კრიტიკის“ უძველეს საზრისს, რომელიც შეფასებისა და კამათის მებრძოლ აქტს აღნიშნავს. მისი ლიტერატურული კრიტიკა, რა თქმა უნდა, ლიტერატურის სემიოლოგიაა, თუმცა, თავად სემიოლოგია მისთვის მნიშვნელობათა უბრალო შესწავლა როდია, არამედ – ნიშანთა კრიტიკაც, ამ ცნების ყველაზე მწვავე გაგებით.

„მითოლოგიების“ ბოლოსიტყვაობაში ბარტი ნიშან-მითოსის არაკეთილსინდისიერ ორობითობას მბრუნავი სტენდისას აღიარებს, რომელზედაც აღმნიშვნელი მუდამ ხან საზრისით იზამს პირს, ხან – ფორმით⁴⁶ და შემდეგ აგრძელებს, რომ ამ სატყუარადან თავის დაძვრენა, ბრუნვის შეჩერება მხოლოდ იმ შემთხვევაშია შესაძლებელი, თუკი „ამ ორივე ობიექტს (საზრისსა და ფორმას) ცალ-ცალკე დავათვალიერებთ, ანუ მათ სემიოლოგიური ანალიზის ობიექტად ვაქცევთ. ამგვარად, სემიოლოგია არა მხოლოდ შემეცნებისა და კრიტიკის ინსტრუმენტია, იგი ნიშნებით გარემოცული ადამიანის ერთადერთ თავშესაფარსაც წარმოადგენს. ნიშნის ანალიზირება, შემადგენელ ნაწილებად მისი დაყოფა – ერთი მხრივ, აღმნიშვნელი, მეორე მხრივ, აღსანიშნი – ესაა მოღვაწეობა, რომელიც სოსიურისთვის წმინდა ტექნიკას, მეთოდოლოგიურ რუტინას წარმოადგენდა, ბარტისთვის კი იგი თავისებური ასკეზის ინსტრუმენტად, ხსნის წინაპირობად იქცა. თავისი მკაცრი დისციპლინით სემიოლოგია საზრისის თავბრუსხვევას აჩერებს და გამათავისუფლებელი არჩევანის საშუალებას იძლევა; რადგანაც მხოლოდ სემიოლოგს აქვს უფლება, ზურგი შეაქციოს აღსანიშნს და მხოლოდ აღმნიშვნელი შეისწავლოს, ისევე როგორც კრიტიკოსი, ბარტის მიხედვით, „მორალურ მიზნად ისახავს. . . არა საკვლევი ნაწარმოების საზრისის გაშიფვრას, არამედ – ამ საზრისის გამომუშავების წესებისა და პირობების აღდგენას“. ამით იგი თავს არიდებს „სუფთა სინდისსაც“ და „თავის მოტყუებასაც“⁴⁷, მისი მზერა საზრისის ზღვარზე ჩერდება და ნაბიჯსაც არ დგამს წინ; მას ამიერიდან, ისევე როგორც ლინგვისტს, საქმე ექნება მხოლოდ ფორმებთან, თუმცა, ფორმათა ასეთი უპირატესობა, უბრალოდ, მეთოდოლოგიური წესი როდია, არამედ – ეგზისტენციალური არჩევანი.

გავიხსენოთ, რომ ფორმები, რომლებიც აქ იგულისხმებიან, არც ფრაზები არიან, არც სიტყვები ან ფორმები, არამედ – საგნები და როცა სემიოლოგი საგან-ფორმაზე სემიოლოგიური რედუქციის ოპერაციას ჩაატარებს, მაშინ იგი გაფერმკრთალებული საგნის წინაშე დარჩება, საექვო და უმართებულო მნიშვნელობათა ბრწყინვალე დანაღვლის გარეშე, რომლითაც მას სოციალური დისკურსი ფარავდა; ეს საგანი უკვე თავისი არსისეული სინოორჩითა და მართოსულობით წარმოგვიდგება. ფორმალისტურ ამოცანას მოულოდნელად საგანთა რეალობასთან შერწყმისკენ, თანხმობისკენ მივყავართ. ასეთი შემოვლითი გზის პარადოქსულობა და სირთულე არ გამოჰპარვია „მითოლოგიების“ ავტორს და თავისი წიგნის დასკვნითი ნაწილი მიუძღვნა მას: მითოლოგს სურს, რეალობა „გაუჩინარებისგან“ „დაიცვას“ – რომლითაც მითის გამაუცხოებელი სიტყვა ემუქრება მას – მაგრამ იგი თავადაც შიშობს, ხელი არ შეუწყოს მის გაქრობას, „ღვინის გემოვანება“ ფრანგული კულტურის ერთ-ერთი მითია, მაგრამ ამასთანავე ღვინო მართლაც გემრიელია, მითოლოგი კი განწირულია მხოლოდ მის მითიურ გემოზე ისაუბროს და არაფერს ამბობს მის რეალურ გემოზე. ასეთი თავშეკავება მტკივნეულად აღიქმება და თავად ბარტიც აღიარებს, რომ ბოლომდე ვერ იკავებს ხოლმე თავს: „ყოველთვის ძალზე ძნელი იყო გაუჩინარებულ რეალობასთან მუშაობა და მე ვიწყებდი (ზოჯგერ) მის განზრახ შედედებას, ვტკბებოდი მისი გემოთი და ხანდახან მითიური ობიექტების სუბსტანციურ ანალიზსაც ვატარებდი ხოლმე“. მაგალითად, ყოველგვარი კრიტიკული ირონიის გარეშე იგი ხოტბას ასხამს ძველებური ხის სათამაშოებს და აქ თავს იჩენს ნოსტალგიური ინტონაცია: „სამწუხაროა, მაგრამ ხე სულ უფრო და უფრო ქტება; არადა, „იგი ხომ იდეალური მასალაა, მკვრივი და ნაზი, თბილი თავისი ბუნებით... ესაა მყუდრო და პოეტური მასალა, რომელიც ბავშვის მიერ აღიქმება, როგორც ხეებთან, მაგიდასთან ან იატაკთან კონტაქტის გაგრძელება... ხისგან არსისმიერი, სრული საგნები მზადდება, საგნები ყველა დროისათვის“⁴⁸. საქმე იმაშია, რომ ინტიმურ-მატერიალურ, „არსისმიერ“ საგნებთან შეხება აქ, ისევე, როგორც პრუსტთან, დაკარგული სამოთხის ფორმით აღიქმება, რომელიც უნდა ვეცადოთ, ისევ მოვიპოვოთ, ოღონდ შემოვლითი გზით. სემიოლოგია ბარტთან ჭეშმარიტად კათარზისის როლს თამაშობს⁴⁹, მაგრამ ასეთი ასკეზა, ისტორიით მინიჭებული საზრისის განდევნით, თავის ყაიდაზე ახორციელებს დაბრუნებას – ან დაბრუნების მცდელობას – რეალობასთან. მისი ჟესტი ლამის უპირისპირდება თანამედროვე პოეზიის ჟესტს, ენას წერის გარეშე, რომლის მეშვეობითაც ადამიანს შეუძლია „შემობრუნდეს ობიექტური სამყაროსკენ და ისტორიისა ან სოციალურ ურთიერთობათა განმავლობაში შექმნილი სახეების გარეშე უყუროს მას“⁵⁰. სემიოლოგიური პროცედურა, პირიქით, შემოვლითი გზების აუცილებლობის აღიარებაში

მდგომარეობს, რადგანაც რეალობა მთლიანად იდეოლოგიითაა და მისი რიტორიკითაა დაფარული⁵¹, და მათგან გათავისუფლება მხოლოდ გარღვევითაა შესაძლებელი, ამის მიხედვით კი უშუალო სიტყვის პოეტური პროექტი გარკვეული სახის უტოპია. ამგვარად, მხოლოდ გვეჩვენება, რომ მოძრაობა აღსანიშნადან (იდეოლოგიურიდან) აღმნიშვნელამდე (რეალურამდე) საზრისზე ამბობს უარს, უფრო სწორი იქნებოდა, გვეთქვა, რომ მას იდეოლოგიური საზრისიდან, ანუ ცრუ სიტყვებიდან პოეტური საზრისისკენ მივყავართ, ანუ საგანთა მდუმარე მყოფობისაკენ. როგორც კურნონსკი⁵² აღნიშნავს, „საჭიროა, რომ საგნებს თავის გემო ჰქონდეთ“. ამ სიღრმისეული გემოს პოვნა – ესაა, ალბათ, სემიოლოგიის ამოცანა, რომელსაც იგი თავად არ აღიარებს.

ამ თვალსაზრისით შეიძლება გავიგოთ პრივილეგირებული მდგომარეობა, რომლითაც სარგებლობს ლიტერატურა ბარტის შემოქმედების მანძილზე. მისი აზრით, ლიტერატურა იყენებს ნიშნებს კავკას გაგებით – ცდილობს, სახელი არ დაარქვას გარკვეულ საზრისს, არამედ – თავი მოარიდოს მას, ერთდროულად გამოთქვას და შეაკავოს იგი. ლიტერატურულ ნაწარმოებში სიტყვიერი ინფორმაციის ტრანზიტული სვლა ჩერდება და „წმინდა სანახაობას“ ერწყმის⁵³. ლიტერატურა ასეთ ეფექტურ წინააღმდეგობას იმიტომ უწევს საზრისის თვითგამრავლებას, რომ მისი ინსტრუმენტები მარტოოდენ სემანტიკურ ხასიათს ატარებენ და ყველა მისი ნაწარმოები ენისგანაა შექმნილი. იგი არც იმ აუტანელ ტექნიკაზე ამბობს უარს, რომელსაც ბარტი „საზრისის სამზარეულოს“ უწოდებს და თავად მთლიანად – მაგრამ ქმედითად – ერთვება მასში, რათა უკეთ მოახერხოს მისგანვე გათავისუფლება, შეინარჩუნოს მნიშვნელობანი და ამასთანავე გამოსტაცოს ისინი თავისივე ნიშნურ ფუნქციას. ლიტერატურული ნაწარმოები ისწრაფვის თავშეკავებისა და მრავალმნიშვნელოვნების მონუმენტად იქცეს, მაგრამ ამ უტყვ ობიექტს იგი თითქოს სიტყვებისგან ქმნის და საზრისის ანულაციას მისი ეს სამუშაო, როგორც ასეთი, სწორედ სემიოლოგიური პროცესია და იგი თავადაც ექვემდებარება ანალოგიურ ანალიზს; ლიტერატურა – ესაა დუმილის რიტორიკა⁵⁴.

მთელი მისი ხელოვნება იმაში მდგომარეობს, რომ ენისგან ცოდნითა და თვალსაზრისით სწრაფი გადამცემებისგან – გაურკვევლობისა და კითხვის დასმის სივრცე შექმნას. მასში იგულისხმება, რომ სამყაროს აქვს მნიშვნელობა, მაგრამ „არ გვეუბნება, თუ რას აღნიშნავს იგი“⁵⁵: აღწერს საგნებს, ადამიანებს, ყვება ამბებს, მაგრამ იმის ნაცვლად, რომ მას ზუსტი და უცვლელი მნიშვნელობები მიაწეროს, როგორც სოციალურ დისკურსში (ასევე, რა თქმა უნდა, „ცუდ“ ლიტერატურაში), იგი ძალზე რთული და ჯერ კიდევ შეუსწავლელი, სემანტიკური თავის დაღწევის ტექნიკის მეშვეობით ტოვებს, ან უფრო სწორად, აღადგენს მათში იმ მთრთოლვარე, არაერთმნიშვნელოვან, გაურკვეველ

საზრისს, რომელიც მათივე ჭეშმარიტ არსს წარმოადგენს და ამით ლიტერატურა მხარში უდგას სამყაროს სუნთქვას, იხსნის მას სოციალური საზრისის ზეწოლისგან – გამოთქმული და ამიტომაც მკვდარი საზრისისგან⁵⁶, – და რაც შეიძლება დიდხანს ინარჩუნებს ამ ღიაობას, ნიშანთა გაურკვევლობას, რომელიც სუნთქვის საშუალებას იძლევა. ამიტომაც ლიტერატურა სემიოლოგიის (კრიტიკოსისთვის) მუდმივ საცდურს წარმოადგენს, მის მოწოდებას, რომლის რეალიზაციასაც ყოველთვის სამომავლოდ გადადებენ ხოლმე და რომელიც სწორედ ამ გადადებითი კილოს მეშვეობით ხორციელდება: პრუტის მთხრობელივით, სემიოლოგიისთვის წერის, მწერლობის „გადავადება“⁵⁷ დამახასიათებელი; იგი მუდამ აპირებს წეროს, ანუ ნიშანთა საზრისის შიდა-პირი გვაჩვენოს და ენა მასში დაფარულ დუმილოს დაუბრუნოს; თუმცა, გადავადებულობა აქ მხოლოდ მოჩვენებითია, რადგან სწორედ წერის ეს პროექტი, ერთგვარი მოსეს მხერა მომავალ ნაწარმოებზე, წარმოადგენს ლიტერატურას.

შენიშვნები:

1. ანრი ლეფევერის წიგნის (1947) სახელწოდება.
2. Sur Racine, p. 21.
3. Essais critiques, p. 272.
4. Ibid., p.254.
5. Sur Racine, p. 256.
6. Essais critiques, p. 257.
7. Ibid., p. 272.
8. Essais critiques, p. 260.
9. Ibid., p. 218.
10. Le degre Zero de L'Ecriture, p. 8.
11. Cours de linguistique generale, p. 33.
12. Essais critiques, p. 209.
13. Communications, 4, p. 2. როგორც ვხედავთ, ამა თუ იმ კოდით წარმოდგენილ ინტერესს ბარტი მისი სოციალური სარგებლიანობით კი არ აფასებს, არამედ „სიღრმის“ მიხედვით, ანუ ანთროპონოგიური რეზონანსით.
14. Ibid., p. 3.
15. Oeuvres (Pleiade), 11, p. 696.
16. Situations, 11, p. 93.
17. ჟ. რ. ებერის გაზეთი 1790-1794 წლებში
18. Le Degre Zero de l'écriture, p. 7.
19. ან უფრო მოკლედ: („იალქანი“=„გემს“)=პოეზიას=რიტორიკას.
20. Mythologies, p.222.
21. Ibid., p.242.

22. Ibid., p.223.
23. Essais critiques, p.155.
24. Mythologies, p.219
25. Essais critiques, p.53.
26. Sur racine, p.160.
27. Essais critiques, p.53. კურსივი ჩემია.
28. Sur racine, p. 138.
29. Essais critiques, p.74.
30. Mythologies, p.189.
31. Michelet, p.80.
32. Essais critiques, p.25.
33. Michelet, p.181.
34. Mythologies, p.28.
35. Mythologies, p.28.
36. Essais critiques, p.58.
37. Mythologies, p.28.
38. Mythologies, p.234.
39. Essais critiques, p.142.
40. Essais critiques, p.87.
41. Mythologies, p.25.
42. Essais critiques, p.34.
43. Essais critiques, p.84.
44. Sur Racine, p.161.
45. Essais critiques, p.84.
46. Mythologies, p.231.
47. Essais critiques, p.256.
48. Mythologies, p.64.
49. „რომანისტის შრომა (საუბარია რობ-გრეიზე) გარკვეული თვალსაზრისით კათარ-ტულია: იგი ასუფთავებდა საგნებს დანალექი საზრისებისგან, რომლებსაც განუწყვეტლივ ტოვებენ ადამიანები” (Essais critiques, p.256. კურსივი ჩემია).
50. Le Degre zero de l'Ecriture, p.76.
51. „იდეოლოგია, როგორც ასეთი, კონოტატური აღმნიშვნელობით ხორციელდება, რომლებიც მათი სუბსტანციის მიხედვით განირჩევიან. დავარქვათ ამ აღმნიშვნელებს კონოტატორები, ხოლო კონოტატორთა მთლიანობას – რიტორიკა: ამგვარად, რიტორიკა – ესაა იდეოლოგიის აღმნიშვნელი მხარე“ – „Rhettorique de l'image“, Communications, 4, 1964, p.49). ეს ნიშნავს, რომ „უმი“ ობიექტი, როგორც დენოტატური ინფორმაცია, მნიშვნელობას მხოლოდ მაშინ იღებს, როცა სოციალური რიტორიკა მას კონოტატურ-იდეოლოგიურ მნიშვნელს მიანიჭებს და იგიც მის მძევლად, ტყვედ და გარანტად იქცევა; გათავისუფლება მხოლოდ სემიოლოგიური ანალიზითაა (რომელიც კრიტიკასაც მოიცავს) შესაძლებელი. „პოეტურმა“ სიტყვამ კი – თუკი ასე ვუწოდებთ სიტყვას, რომელიც უშუალოდ ასახელებს სიღრმისეულ

საზრისის ისე, რომ წინასწარ არ უზენბელყოფს იდეოლოგიურ საზრისს – შესაძლოა, თავად მიიღოს დამატებითი საზრისი სოციალური სიტყვისგან და ამით ის საგანიც გააუცხოვოს, რომელთანაც საქმე აქვს. ბევრი პოეტური ჭეშმარიტება სარეკლამო მითად იქცა. არადა, საქმე იმაშია, რომ იდეოლოგიის ზეწოლის ქვეშ, ყველაზე უწყინარი სიტყვა ყველაზე საშიშ ვითარებაში ექცევა და ამით თავადაც ძალზე სახიფათო ხდება.

52. მორის-ედმონ კურნონსკი (1872-1956), ფრანგი გასტრონომი და მწერალი.

53. *Essais critiques*, p.151.

54. როგორც ცნობილია, ზოგიერთ მუსიკალურ ავტომატში გათვალისწინებულია შესაძლებლობა, იმავე ფასში შეუკვეთო დუმილის წუთები, რა ფასშიც ბოლო შლაგერი მოისმინე; თუმცა, შესაძლოა, ამ დროს მართლაც რაღაც ფირფიტა უკრავდეს, ოღონდ ჩანაწერის გარეშე, სპეციალურად ამ მიზნისთვის დამზადებული. როგორიც არ უნდა იყოს საშუალებები, ამ გამოწვევის მორალი არაორაზროვანია: ხმაურის ცივილიზაციაში სიჩუმეც უნდა გამოიმუშავო, იგი ტექნიკის პროდუქტად და კომერციის საგნად იქცევა. აზრი არა აქვს, შეარჩიო მუსიკალური ავტომატი, რომელიც სასწრაფოდ საჭიროებს ამორტიზაციას, მაგრამ გამოწვევის სახით და გარკვეულ საფასურად შეიძლება იგი ტყუილუბრალოდაც ამუშავო. ზუსტად ასევე, საზრისის ცივილიზაციაში შეიძლება მართლაც არ იყოს ადგილი აბსოლუტურად „არაფრის აღმნიშვნელი“ საგნებისათვის, მაგრამ რჩება შესაძლებლობა, მნიშვნელობებით დამძიმებული საგნები შექმნა, რომლებიც ისე იქნებიან მოწყობილი, რომ ეს მნიშვნელობები ანულირდეს, გაიფანტოს ან განქარდეს, როგორც მექანიკური ფუნქციები ეშბის ჰომეოსტატში. არავის შეუძლია (და არც აქვს უფლება) სრული დუმილი დაიცვას, მაგრამ მწერალს მინიჭებული აქვს განსაკუთრებული, უეჭველი და, შეიძლება ითქვას, საკრალური ფუნქცია – ილაპარაკოს „ისე, რომ არაფერი ითქვას“, ან რათა ითქვას: რა?

55. *Essais critiques*, p.264.

56. „საკმარისია მან (ლიტერატურამ) თავისი სიყვარულის საგანს მოხედოს, და ხელში სახელდებული, ანუ მკვდარი საზრისი შერჩება“ (*Essais critiques*, p.265). თუმცა, „საზრისი მხოლოდ იქ არის, სადაც საგნები და მოქმედებები დასახელებულია“ (*communications*, 4, 1964, p.2). ამ ორ ფორმულას შორის ნამდვილი, ფიზიკურად განცდილი განგაში იგრძნობა. საზრისის წონა – არსებითად მკვდარი წონა – ესაა ევდირიკეს გვამი, რომელიც მზერამ კი არა, კადნიერმა სიტყვამ მოკლა.

57. *Essais critiques*, p.18.

თარგმნა † მალხაზ ხარბედიამ

თარგმანი შესრულებულია შემდეგი წყაროდან:
Gérard Genette, „The Obverse of Signs“,
in his Figures of Literary Discourse, translated by Alan Sheridan,
Columbia University Press, 1982, pp. 27-44.