

კინემატოგრაფის სტრუქტურალისტური კვლევა და მეთაფორის ფილოსოფიური ასპექტი

1989 წელს ფრანგულმა ჟურნალმა „Hors Cadre“ საგანგებო ნომერი გამოუშვა, სახელწოდებით, „თეორია კინოში და კრიზისი თეორიაში“. ჟურნალის შინაარსმა დაადასტურა კრიზისი მეცნიერებაში, რომელზეც ბოლო ხანებში მსჯელობდნენ კინომცოდნეები.

თეორეტიკოსმა ჟაკ ომონმა „Hors Cadre“-ის ფურცლებზე გამოხატა ეს საყოველთაო განწყობა: „უპირველეს ყოვლისა, ვადასტურებთ: დღეს აღარ არსებობს რაიმე გაბატონებული თეორია, მეტიც, საერთოდ არ არსებობს არანაირი ხილული თეორია. არ არსებობს არაფერი 65-70-იანი წლების სემიოტიკის, 1970 წლის ფროიდო-მარქსიზმის, 1975 წლის ფსიქოანალიზის მსგავსი. და არც იმ ფილმების ანალიზის შესაძარი, რომლებშიც ჩვენ ყველამ ვპოვეთ თავშესაფარი 70-იანი წლების დამლევს. თუ დღეს კიდევაც არსებობს რაღაც გაბატონებული სამეცნიერო დისკურსი, ყველა აღიარებს, რომ ეს ისტორიის დისკურსია: ბუნებით პრობლემური, რომელიც თვითგამორკვევის საკითხშიც კი სიძნელეებს განიცდის“.¹

რა თქმა უნდა, ომონის მტკიცება გარკვეული კონცეპტებით უნდა მივიღოთ. თეორია არსებობს და ვითარდება. ბოლო წლებში გაჩნდა მიღწევები ნარატოლოგიის სფეროში. საინტერესოა გამოკვლევები ფემინისტური კინოთეორიის საკითხებზე და ასე შემდეგ. მაგრამ ყოველივე ეს, ბუნებრივია, ოდნავაც არ ეწინააღმდეგება ციტატის ზოგად პათოსს. „დიდი“ თეორია დამთავრდა, წარმოქმნილი ვაკუუმი ისტორიული შტუდიებით შეივსო, მაგრამ ეს დროებითი მოვლენაა. მსგავსი სიტუაცია ჰუმანიტარულ მეცნიერებებში სისტემატურად მეორდება.

თუმცა, რა გვაქვს ხელთ ჩვენი ეროვნული კინემატოგრაფიული გამოცდილების თეორიული გააზრების თვალსაზრისით? თუ ისტორიასა და თეორიას ერთმანეთში არ ავურევთ, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ არ გვაწყენდა განვლილ ეტაპთან, კერძოდ, 60-80-იან წლებთან დაბრუნება გარკვეული ცოდნის დაგროვების მიზნით, აგრეთვე, იმ დროის ცალკეულ გამოცდილებათა გასაერთიანებლად. ამისათვის აუცილებელია, კინოს თეორიის მცირე მიმოხილვა, რამეთუ ის თავისთავად, როგორც განყენებული ცნება, არ არსებობს.

კინოს თეორიის განვითარების თანამედროვე ეტაპი, რომლის ფესვები XX საუკუნის 60-იან წლებს უკავშირდება, ყურადღებას იქცევს, როგორც განსხვავებული იდეების მრავალფეროვნებით, ასევე მათ გარშემო, ათეულობით წლის განმავლობაში მიმდინარე დისკუსიების სიმწვავეთ. შედეგად, კინოს საკმაოდ მცირერიცხოვან თეორიულ კონცეფციებს, რომლებსაც, როგორც წესი, კინოხელოვნების პრაქტიკასთან მჭიდროდ დაკავშირებული ადამიანები ქმნიდნენ, ენაცვლება კინომცოდნე თეორეტიკოსთა ჯგუფები ესთეტიკოსების, სოციოლოგების, ლინგვისტების, კულტურის ისტორიკოსთა რიგებიდან. შედეგად, იქმნება კინოს თეორიული ანალიზის მრავალრიცხოვანი და მრავალფეროვანი მიმართულებები: ესთეტიკური, ონთოლოგიური, სტრუქტურალური,

¹ Aumont J. Crise dans la crise. - „Hors cadre“, № 7, 1989, p. 199 – 203.

ფსიქოლოგიური, სოციოლოგიური, მემარცხენე-რადიკალური, პოსტმოდერნისტული.

ამ მიმართულებების წარმომადგენელთა უმრავლესობას, კინოს ერთგვარი „მეტათეორიის“ (ზოგადი თეორიის) შექმნის პრეტენზია აქვს. შედეგად, კინოთეორიის მთელი დარგი წარმოგვიდგება, როგორც „დაუკავშირებელი და განცალკევებული ფაქტორების აგრეგატი“, რომლებიც, თუ გერმანელ ფილოსოფოსსა და კულტუროლოგ ერნესტ კასირერის მოსაზრებას დავესესხებით, „სხვადასხვა, თითქოსდა გაფანტულ სხივებს“ ჰგავს და მათი „საერთო ფოკუსში“ თავმოყრა შეუძლებელია.

50-იანი წლების მეორე ნახევარსა და 60-იანი წლების დასაწყისში, დასავლური ფილოსოფიის ავანსცენაზე სტრუქტურალიზმი გამოვიდა. მისი, როგორც დასავლური ფილოსოფიური აზრის, განმსაზღვრელი ერთ-ერთი მიმართულება ფრანგ ანთროპოლოგ კლოდ ლევი-სტროსსა (მისი წიგნის „პირველყოფილი აზროვნება“, 1962 წელს გამოსვლის შემდეგ) და ეგზისტენციალიზმის მამამთავარ ჟან-პოლ სარტრს შორის დაწყებული პოლემიკის გზით დამკვიდრდა. ეს შეჯახება ეგზისტენციალიზმთან, ფენომენოლოგიის კანონზომიერ შედეგთან, სულაც არ იყო შემთხვევითი. ის გერმანელი ფილოსოფოსის, ედმუნდ ჰუსერლის მიერ, ყველა მეცნიერების საფუძვლად გამოცხადებული ფილოსოფიის ბატონობის დასასრულს მოასწავებდა.

სტრუქტურალიზმის წარმომადგენლებმა მიზნად დაისახეს შეექმნათ შემეცნების ახალი უნივერსალური მეთოდი, რომელიც მათი აზრით, თანამედროვე მეცნიერების მოთხოვნებს, მათ ინტერესებს უპასუხებდა. აქ ამოსავალი პუნქტია ენის, ლინგვისტური სტრუქტურების აბსოლუტიზაცია, რომლებიც ყველა სოციალური ფაქტორის განმსაზღვრელებად განიხილება.

ლევი-სტროსი ამბობს: „ენა უპირატესად კულტურული მოვლენაა (რომელიც ადამიანს ცხოველისგან განასხვავებს)“. აქედან მომდინარეობს სტრუქტურალიზმის აქსიომა, რომლის თანახმადაც, ლინგვისტიკა ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფართო დარგის წამყვანი მეცნიერებაა.¹

კინონაწარმოების ენობრივი სტრუქტურის კვლევისადმი ინტერესი ჯერ კიდევ XX საუკუნის 20-30-იან წლებში ვლინდება. მას დიდი ყურადღება დაუთმეს ამერიკელმა მწერალმა, კინომკოდნემ და კინოკრიტიკოსმა რუდოლფ არნჰაიმმა, ასევე პრადის ლინგვისტური წრის წევრებმა (რომან იაკობსონი და იან მუკაროვსკი), ბელა ბალაშმა და ანდრე ბაზენმა. თუმცა ამ დროს, სტრუქტურული მიდგომა საკმაოდ გაუბედავად ხორციელდებოდა და რაც განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია, ხშირად რჩებოდა კინოს ესთეტიკური და მხატვრული შეფასებების იმ ტრადიციულ ჩარჩოებში, რომელიც ჯერ კიდევ ფრანგი ესეისტი და კინოთეორეტიკოსის, რიჩოტო კანუდოსა და ფრანგი კინოკრიტიკოსის, ლუი დელუკის ნაშრომებით განისაზღვრა.

მაგალითად, რუდოლფ არნჰაიმი წიგნში „კინო, როგორც ხელოვნება“ ამტკიცებდა, რომ ენა, რომელიც ადამიანებმა გამოიმუშავეს და ურთიერთობის საშუალებად იყენებენ, მსოფლიოს ნაწილია და ამიტომ ხმოვან კინოში ენა შესაძლოა გამოიყენონ, როგორც ბუნების პატარა ნაწილი, როგორც მეტყველების ფრაგმენტი.

ანდრე ბაზენი უფრო ღრმად დაინტერესდა საკითხით, რომლის ამოსახსნელადაც ჰიპოთეზის ფორმა არჩია. სტატიაში „ფოტოგრაფიული სახის ონთოლოგია“ (1945 წე-

¹ Сзв Л. Теории, школы, концепции. Художественный образ и структура. Статья „О структурализме“. М., «Прогресс», 1975, стр. 5.

ლი), მკვლევარმა ხაზი გაუსვა მოსაზრებას, რომ კინო აერთიანებს „დროის მუმიფიკაციების“ უნარს (რაც ფოტოგრაფიული ტექნიკის გამოყენებას შემოაქვს) და ენად ყოფნის უნარს.

მოგვიანებით, ბაზენმა ეს აზრი განავრცო სტატიაში „კინოენის ევოლუცია“ (50-იანი წლები): „ვვარაუდობ (არა იმდენად როგორც ობიექტურ ტექნიკებს, არამედ მხოლოდ მუშა ჰიპოთეზის უფლებით), რომ მსოფლიო კინოს ისტორიაში, 20-იანი წლებიდან 40-იანების ჩათვლით, იკვეთება ორი დიდი, ურთიერთსაპირისპირო ტენდენცია – ერთ-ერთს, წარმოადგენენ რეჟისორები, რომელთაც მხატვრული სახეებით აზროვნება სწამთ, ხოლო მეორეს ისინი, ვისაც რეალობის სჯერა. პირველნი კინონაწარმოების შექმნისადმი სტრუქტურულ მიდგომას ემხრობიან, მეორენი – ფილმს სტრუქტურის გარეშე“.¹

ამგვარად, თვით კინოხელოვნების პრაქტიკის განვითარებამ შეამზადა სტრუქტურალური ოპოზიციის წარმოქმნა იმ ტრადიციულ კინოს თეორიაში, რომელიც ლუი დელუკის დროიდან წამყვან როლს ასრულებდა.

როგორც უკვე ითქვა, XX საუკუნის 60-იან წლებში, კინოს სტრუქტურული ანალიზის მიმართ ხელახალი ინტერესი ლინგვისტიკის, სემიოტიკის, სტრუქტურული ფსიქოანალიზის მიღწევებს ეყრდნობოდა და კინოს თეორიის „ტექნიკურად მეცნიერული“ დამუშავების მოწოდებით გამოდიოდა.

კინოს წინამორბედ ესთეტიკურ მოდელს, რომელიც ანდრე ბაზენმა შეიმუშავა, გადაჭრით აკრიტიკებდნენ და უარყოფდნენ.

იტალიელი ესთეტიკოსი ემილიო გარონი წიგნში „სემიოტიკა და ესთეტიკა“ (1968 წელი), კითხვაზე, თუ რატომ განიხილავდნენ ძირითადად სტრუქტურალიზმის წარმომადგენლები კინოს, როგორც ენას ან მეტყველებას, პასუხობდა, რომ ამის მიზეზია მონტაჟის ცნება, რომელიც კინონაწარმოებს სიტყვების ანალოგიური კადრებისაგან შემდგარ ფრაზას ამსგავსებს.

როგორც გარონი აღნიშნავს, ამ პერსპექტივაში, კინო პირველად ფრანგმა კინოს თეორეტიკოსმა, კრისტიან მეტცმა განიხილა თავის ნაშრომში „კინო ენა თუ მეტყველება“. პიერ-პაოლო პაზოლინის მსგავსად, ფილმისა და ლინგვისტიკის ანალოგიის შედეგად, ფრანგმა მეცნიერმა დაასკვნა, რომ ფილმი მეტყველების მოვლენაა და არა ენის, რადგან არ გააჩნია არც ორმაგი დანაწევრება („ფონემებად“ და „მორფემებად“, როგორც ვერბალურ ენას), არც „პარადიგმული სტრუქტურა“ (რამეთუ თავისი ფოტოგრაფიული ბუნების წყალობით რეალობის დიდ მონაკვეთებს ხელუხლებელს ტოვებს).

ჟან მიტრიმ, ფრანგმა ფსიქოლოგმა, ესთეტიკოსმა და კინოს თეორეტიკოსმა, კაპიტალურ ნაშრომში „კინოს ესთეტიკა და ფსიქოლოგია“ (1963, 1965), ერთ-ერთმა პირველმა გადმოსცა ამ ხელოვნების თეორია სტრუქტურული ლინგვისტიკის მეთოდოლოგიური პრინციპების გამოყენებით.

ფერნანდ დე სოსიურიმ იმავე საფუძველზე სცადა კინოს ანალიზისადმი ესთეტიკური და ფსიქოლოგიური მიდგომების გაერთიანება. გარკვეული თვალსაზრისით, მისი ნაშრომები ანდრე ბაზენის კინოს ესთეტიკაში წამოყენებული იდეის არა უარყოფა, არამედ განვითარება იყო.

მიტრის კვლევის პირველ ნაწილში, მოცემულია კინოენის ფსიქოპრობლემატიკის საფუძვლიანი დახასიათება, გაანალიზებულია კინოგამოსახულების სტრუქტურა, ჩა-

¹ Базен А. Что такое кино? Сборник статей: „Эволюция киноязыка“. М., Изд-во «Искусство», 1972, стр. 45.

მოყალიბებული და აზრობრივად გამოკვეთილია ფილმის სემიოლოგიის პრინციპები. მეორე თავში, სახელწოდებით „ფორმები“, გამოკვლეულია კინოს როლი ესთეტიკური რეალობის შექმნაში, ფილმის ვიზუალური სტრუქტურებისა და სემიოლოგიის ურთიერთობა.

ჟან მიტრი ამტკიცებს, რომ კინო, მისი ფოტოგრაფიული წარმომავლობიდან გამომდინარე, არ შეიძლება განვიხილოთ, როგორც ენა. ენად ის მხოლოდ იმ პროცესში გარდაიქმნება, როდესაც ვითარდება, როგორც ხელოვნება. ამიტომ თავის მთავარ მიზნად, მიტრი კინოს „ესთეტიკურ და ფსიქოლოგიურ შტუდიებთან“ მიმართავს ასახელებს, თუმცა, მისი აზრით, ეს არ არის „იზოლირებული ფაქტი“ და უნდა განიხილებოდეს არა როგორც მხოლოდ ხელოვნება, არამედ მასთან ერთად არსებული შემეცნების, აზროვნების და ინფორმაციის მიღების საშუალება.

ჟან მიტრის კვლევის ცენტრში კინოენის პრობლემა დგას. იგი წერს: „... კინოენაზე ლაპარაკი არ ნიშნავს კინემატოგრაფიული გამომსახველობის საშუალებათა ჩამონათვალის შედგენას, მის შინაარსსა და ფორმას, ან გამოხატვის სხვა საშუალებას შორის კავშირის დადასტურებას. აქ მთავარია, აღმნიშვნელ სტრუქტურებსა და აღმნიშვნელ ობიექტს შორის ურთიერთობის ხასიათის, მისი არსის გამოვლენა“.¹

რაც შეეხება კინომეტყველებას, ის ბუნებრივია, განსხვავდება ლიტერატურული მეტყველებისგან, თუმცა ერთი და მეორეც აზროვნების ფორმად გარდაქცევის აქტია.

სხვადასხვა სამეტყველო სტრუქტურაში ინტელექტუალური ქმედითობის სხვადასხვა ტიპი ყალიბდება. ლიტერატურაში სიტყვის მეშვეობით გვესმის მნიშვნელობა. აქ აზრები ნივთებად წარმოგვიდგებიან. თუ საჭიროა საგნის „პოვნა“, იმგვარის, როგორც სინამდვილეშია, მაშინ მისი დასახელება მოგვიწევს. კინოგამოსახულებაში კი საგანი მთელი თავისი ინდივიდუალობით არის წარმოდგენილი. აღმნიშვნელისა და აღნიშნულის არსი მსგავსია ერთმანეთის. და თუ ლიტერატურაში სიტყვა აზრს გამოხატავს, კინოში ის გამოსახულების მიღმა არ იმალება, თავად გამოსახულებაში, ანუ კომპოზიციის სტრუქტურაში ჩნდება. ხშირად სიტყვა კადრებს შორის გვხვდება, წარმოსახვას აძლიერებს. ეს მოვლენა ძირეულად განასხვავებს კინემატოგრაფიულ მეტყველებას ლიტერატურულიდან.

გამოსახულება არ წარმოადგენს იმ სიტყვის მსგავს ნიშნებს, რომელნიც მუდამ ერთი და იმავე აზრის განვითარებას ემსახურებიან.

კინოში სხვადასხვა ცნება ფორმასა და გრძნობით თვისებებს იძენს. მიტრი შემოქმედების აქტს განიხილავს არა როგორც მხატვრული ასახვის პროცესს, არამედ როგორც საგნის აზრობრივი სტრუქტურების შედგენას. ამასთანავე, მისი აზრით, მნიშვნელოვანია არ დავუშვათ, რომ კინემატოგრაფიული მეტყველების პროდუქტი სინამდვილის კარიკატურად, ან თავად რეალობიდან ამოთქმული აზრის ბრმა გადამცემად გადაიქცეს.

მიტრი წერს: „ჩემი ალქმის თეორიის თანახმად... ცნობიერების აქტი, რომელიც ნივთებს „აყალიბებს“, უკვე ლოგოს მეტყველებაა. ჩემთვის ის სამყაროში ყოფნის, მასთან ურთიერთობის, საკუთარ თავთან სამყაროზე საუბრის საშუალებას წარმოადგენს. ეს მეტყველება, თითქოს თავად სამყაროს სიტყვაა, რომელიც თავის არსებობასა და სახიერებას მე უნდა მიმადლოდეს და რომელზეც მე ვახდენ საკუთარი თავის პროეცირებას. ის არის საშუალება, სადაც შეიძლება ერთდროულად კითხვაც დავსვა და

¹Mitru J. Esthétique et psychologie d'cinéma. Paris, 1963, p. 437– 438.

პასუხი გავცე, და საკუთარი ილუზიების სანახაობაც წარმოვშვა“.¹

კინოს ესთეტიკური რეალობის სამყაროში, სუბიექტისა და ობიექტის ამგვარ შერწყმაში, მთლიანად ქრება ხელოვნების მთავარი პრობლემა – მისი ხატობრივ-მხატვრული ასახვის საკითხი.

ცნობილი იტალიელი კინოს ისტორიკოსი და თეორეტიკოსი გვიდო არისტარკო სტატიაში „იტალიური გამოკვლევები. სემიოტიკა: მხოლოდ და მხოლოდ თავი“ (1982 წელი) წერს: „დღემდე, როგორც პაზოლინი ამტკიცებდა, 1966 წელს, როდესაც იტალიაში სემიოტიკის დარგში გამოკვლევები დაიწყო, კინოს შესახებ თეორიული კამათი თითქმის ყოველთვის სტილისტიკას, წესების სისტემას, მორფოლოგიას ანდა ტექნიკას ეხებოდა და ყოველ მათგანს ერთი საერთო თვისება ახასიათებდა: ისინი კინოს მეშვეობით კინოს განმარტავდნენ და ამგვარად, მეტად ბნელ ონთოლოგიას ქმნიდნენ. და მხოლოდ კინოს სფეროში ლინგვისტიკისა და სემიოლოგიის ჩარევამ მოუღო ბოლო ამ ონთოლოგიას და კინოსადმი ჭეშმარიტად მეცნიერული მიდგომა განაპირობა...“

იმისთვის, რათა შეძლებისდაგვარად ზუსტად განვსაზღვროთ კინოენა, აუცილებელია ლინგვისტიკას მივმართოთ, – ამტკიცებს კრისტიან მეტცი (კინოსემიოტიკის ერთ-ერთი თვალსაჩინო წარმომადგენელი). ამას უკავშირებს ფაქტს, რომლის თანახმადაც, ჯერ ერთი, ლინგვისტიკა ჰუმანიტარულ მეცნიერებებში წამყვანი გახდა, მეორეც, სოსიურის დროიდან, მან წარმოუდგენელ წარმატებას მიაღწია კვლევის საიმედო და ზუსტი მეთოდების და აგრეთვე იმის წყალობით, რომ სემიოლოგიის სულ უფრო ფართო სფეროებს მოიცავს, რომელსაც მეტყველების სხვადასხვა ტიპის შესწავლად აღიქვამს“.²

კინოს დარგში გამოკვლევებზე გადამწყვეტი გავლენა მოახდინა ფრანგულ ჟურნალში „Communication“ გამოქვეყნებულმა (№4,1966 წელი), კრისტიან მეტცისა და როლან ბარტის სტატიებმა („კინო – ენა თუ მეტყველება?“ და „სემიოლოგიის საფუძვლები“).

სტატიაში „სემიოლოგიის საფუძვლები“, როლან ბარტი ახასიათებს ამ დისციპლინის ცნებებსა და მეთოდოლოგიას (სტატიის მასალა სტრუქტურული ლინგვისტიკიდან ნასესხებ, ოთხ დიდ რუბრიკად არის დაჯგუფებული) – 1. ენა და მეტყველება. 2. აღმნიშვნელი და აღნიშნული. 3. სინტაგმა და სისტემა. 4. დეტონაცია და კონოტაცია.

ფერდინანდ დე სოსიურისთვის საწყისი იყო აზრი „ენის მრავალფორმიანობისა და ნაირსისტემურობის შესახებ, რაც, ერთი შეხედვით, კლასიფიკაციას არ ექვემდებარება... თუმცა ქაოსი მაშინვე გაქრება, თუ ამ ნაირსისტემური მთელიდან, წმინდა სოციალური ობიექტის – კომუნიკაციისათვის აუცილებელი წესების სისტემატიზირებული ერთობლიობის აბსტრაგირებას მოვახდენთ, რომელიც გულგრილია იმ სიგნალების მასალის მიმართ, რომელთაგან შედგება. სწორედ ეს არის ენა, რომლის საპირისპიროდ, მეტყველება მეტყველებითი საქმიანობის უაღრესად ინდივიდუალური ნაწილია...“³

„ამგვარად, ენა (langue) სხვა არაფერია, თუ არა მეტყველებითი საქმიანობა (langage) მინუს მეტყველება (parole), ეს ერთდროულად სოციალური დადგენილებაც არის და ნიშნადობათა სისტემაც. სოციალური დადგენილების სახით ენა არავითარ

¹ Mitru J. Esthétique et psychologie d'cinema. Paris, 1963, p. 447.

² Aristarko G. „CinemAction», № 20, 1983, p.17.

³ Барт Р. Основы семиологии, статья „Структурализм „за“ и „против“. Ленинград, „Нева», 1975, стр. 112 -114.

შემთხვევაში არ არის აქტი, ის ნებისმიერ აზროვნების პროცესს უძღვის წინ...“¹

ენის საპირისპიროდ, მეტყველება თავისი არსით არჩევანისა და აქტუალიზაციის ინდივიდუალური აქტია. „ენისა და მეტყველების გამიჯვნა სწორედ ლინგვისტური პროცედურის არსს შეადგენს, ამიტომაც აზრი არა აქვს ამ გამიჯვნის გამოყენებას საგნების, სახეების, ქცევის წესების სისტემების მიმართ, რომლებსაც ჯერ არ განუცდიათ სემანტიკური ანალიზი“.²

სოსიურის მიხედვით, აღმნიშვნელიც და აღნიშნულიც ნიშნის შემადგენლები არიან: „...აღმნიშვნელები ენის გამოხატვის გეგმას ქმნიან, ხოლო აღნიშნულები – მისი შინაარსის გეგმას. აღნიშნული „ნივთი“ კი არა, ამ ნივთის შესახებ ჩვენი წარმოდგენაა. მნიშვნელობა შესაძლოა გაგებულ იქნეს, როგორც პროცესი. ეს არის აქტი, რომელიც აღმნიშვნელსა და აღნიშნულს აერთიანებს, აქტი, რომლის პროდუქტიცაა ნიშანი“.³

იტალიელი სცენარისტი და კინოკრიტიკოსი გვიღო არისტარკო კინოსემიოტიკაში სამ ძირითად ტენდენციას ასახელებს: პირველის წარმომადგენლები მიიჩნევენ, რომ კინო არის „ნამდვილი, აუდიოვიზუალური ნიშანი“ (პიერ-პაოლო პაზოლინი), მეორე უკავშირდება კინოს, არა როგორც ენის, არამედ როგორც მეტყველების (კრისტიან მეტცი) განსაზღვრებას, მესამე, არ უარყოფს კინოს, როგორც ენის შესაძლებლობას, მაგრამ აუცილებლად მიიჩნევს გემოვნების ესთეტიკურ ანალიზთან მის გაერთიანებას (გ. დელა ვოლპე, ე. გარონი).

კინოსემიოტიკოსები: კრისტიან მეტცი, პიერ-პაოლო პაზოლინი, უმბერტო ეკო, დევიდ უორტი, ერთ-ერთ მთავარ ამოცანად მიიჩნევენ კინოს ისეთი მინიმალური ერთეულების დადგენას, რომლებსაც მნიშვნელობა აქვთ (ენის თვისებები) და რომლებიც ამას მოკლებულნი არიან.

კინოთეორიაში ტრადიციულად გამოიყენება კადრის დანაწევრების ერთეულები: ფილმი (ყველაზე დიდი), ეპიზოდი – „სექვენსი“ (რთული ერთეული, რომელიც რამდენიმე სამონტაჟე კადრისგან შედგება), კადრი (სამონტაჟე ნაწილი), მოკლე კადრი (მომენტალური ფოტოკადრი). ეს ნაწილაკები, რომლებიც კადრის ხაზოვანი დანაწევრების შედეგად მიიღება, ტერმინოლოგიურ-ლოგიკურად, ზოგადი სემიოლოგიის ტერმინებით აღინიშნება, როგორებიცაა: „ფონემა“ (მნიშვნელობას მოკლებული მინიმალური ერთეული), „მორფემა“ (ნიშანი – მინიმალური აზრობრივი ერთეული), „სემა“ (გამონათქვამი – რთული აზრობრივი ერთეული).

თითოეული, ამ თეორეტიკოსებიდან, გვთავაზობს მისეულ მეთოდს შუალედური დაყოფის ანუ არჩევანისა სამონტაჟე კადრს (კინოში სამონტაჟე ხატის შექმნის საფუძველი) და მოკლე კადრს (როგორც აღვნიშნეთ, მომენტალური ფოტოგრაფიული კადრი, კინოკადრის დანაწევრების უმცირესი ერთეული, რომელიც მოკლებულია აზრობრივ, ნიშნურ მნიშვნელობას) შორის.

ჟან მიტრი მიიჩნევს, რომ შესაძლებელია ნებისმიერი კადრის დანაწევრება (კამერის გადაადგილებით, ან კადრშიდა მოძრაობით) ხედებად, ისევე, როგორც გამონათქვამი იყოფა სიტყვებად.

კრისტიან მეტცი, პირიქით, ამტკიცებს, რომ ის განუყოფელია, რადგან პირობით

¹ ბარტ პ. Основы семиологии, статья „Структурализм „за“ и „против“. Ленинград, „Нева“, 1975, стр. 115.

² იქვე.

³ იქვე, გვ. 117.

ენებში შესიტყვებას კი არა ჰგავს, არამედ პირობითი ენის გამონათქვამს, რომლის დანაწევრებაც შეუძლებელია.

ნაშრომში „მეტყველება და კინო“ (1971 წელი), იგი შენიშნავს, რომ კინოს მინიმალური ერთეულები მრავალგვარია და მათი არსებობა დამოკიდებულია სპეციფიკურ კოდზე, რომელიც ამა თუ იმ კინონაწარმოების ენას უდევს საფუძვლად. აქედან გამომდინარეობს მოსაზრება, რომ ნორმატიული კინოთეორიის შექმნა შეუძლებელია. მეტცი თვლის, რომ სემიოლოგიური მიდგომა უაღრესად აღწერითია, რომ საჭიროა იმ ყველაფრის გადაკითხვა და ხელახლა გააზრება, რასაც სერგეი ეიზენშტეინი ენის ტერმინებში, ენობრივი მოქმედების ცნებებში გადმოსცემდა.

უმბერტო ეკო ამ მოქმედების ანალიზს ცალკეული მოკლე კადრით - „ფოტოგრაფიით“ იწყებს. მისი აზრით, ასეთი უმცირესი ერთეულებისგან შემდეგ იქმნება „კინომორფემები“ – ჟესტები და მოძრაობები კადრში, რომლებიც, თავის მხრივ, კინოს ძირითად სტრუქტურულ ერთეულებად - „კინოსემებად“ გამოდიან.

დევიდ უორტი „ვიდემას“ უწოდებს რეალობის ფრაგმენტს, რომელიც გადასაღებაა, „ედემას“, გადაღებული ფირის ნაწილს, „კადემას“, სამონტაჟე კინოკადრს ფილმში. ის ამ ტერმინებსა და სტრუქტურული ლინგვისტიკის ცნებებს შორის ანალოგიას ავლებს.

პიერ-პაოლო პაზოლინი ცალკეულ კადრს განსაზღვრავს, როგორც „მონემას“, რომელიც „კინემებისგან“ შედგება, ანუ ობიექტებისგან, რომლებიც კადრში ჩანან და კინოს მინიმალურ ერთეულებს შეადგენენ. ამ დროს ამტკიცებს, რომ თავად სინამდვილეში არსებობენ ხატ-ნიშნები და სწორედ მათი ასახვა შეადგენს ცალკეულ პლან-ეპიზოდებს („პლან-ეპიზოდები“ – ტერმინი ბაზენისგან არის ნასესხები, თუმცა შეიძლება ქართულ ვერსიაში, ამ კონტექსტში ხედ-ეპიზოდები ვუწოდოთ. ციტირებისას კი დავტოვებთ პლან-ეპიზოდის განმარტებას), რომლებისგანაც მონტაჟდება ფილმი.

„პლან-ეპიზოდის დრო, ყოველთვის აწმყო დროა... კინემატოგრაფი, უფრო ზუსტად, აუდიოვიზუალური ტექნიკა, თავისი არსით, უსასრულო პლან-ეპიზოდია, ისევე, როგორც თავად რეალობაა ჩვენთვის ერთგვარი უსასრულო, სუბიექტური პლან-ეპიზოდი, რომელიც მანამდე გრძელდება, სანამ ვხედავთ, გვესმის და ჩვენს სიკვდილთან ერთად წყდება“.

თეორეტიკოსი წერს, რომ კინოსა და ცხოვრებას შორის განსხვავების უგულებელყოფა შესაძლებელია, ვინაიდან: „იგივე ზოგადი სემიოლოგია, რომელიც ცხოვრებაში გამოიყენება, კინოსთვისაც გამოსადეგია... უკვდავება, ვერგამოხატვა, ანდა სათქმელის გაცხადება და სიკვდილი“.¹

XX საუკუნის 80-იანი წლების დასაწყისში, სემიოლოგიაში სტრუქტურალიზმის ოცწლიანი ბატონობის შეჯამების ჟამი დგება. ამ მიმდინარეობის ერთ-ერთი ყველაზე რადიკალურად განწყობილი კრიტიკოსი რიჩარდ დეგნეტი სტატიაში „კინოსემიოლოგიის აღსასრული“ (1980 წელი) წერდა, რომ კინოსემიოლოგიისა და კინოსტრუქტურალიზმის, „ამ საშინელი ტყუილების პრეტენზიები... უკვე ისტორიულ წიგნებში ჭკნება“. კინოსემიოტიკის „ტრაგიკულ ნაკლს“ (განმარტება მას ეკუთვნის), კრიტიკოსი ხედავდა არა საკუთრივ თეორიით გატაცებაში, არამედ მისი კრიტიკული ანალიზის უნარის შემღუფულობასა და სისუსტეში, წარსული კინოკულტურის მიღწევების ფაქტობრივ უგულვებელყოფაში.

¹ Pasolini P. P. „Cahiers du cinema“, № 12, 1967, p. 27 – 30.

ისიც უნდა ითქვას, როგორ შეაფასეს კინოსემიოტიკის გამოცდილება თავად სტრუქტურალისტებმა. ამ მხრივ საინტერესოა ცნობილ ფრანგ კინომცოდნე მარსელ მარტენის სტატია „ტრადიციული კრიტიკა მასობრივი კომუნიკაციის საშუალებათა განვითარების პირისპირ“ (1982 წელი). ის სემიოლოგიის მცდელობის – კინოს „ყველაზე ნოვატორული“ მეცნიერული თეორიის შექმნას აფასებს, თუმცა აღნიშნავს, რომ მიუხედავად ამისა, „მისმა გამოჩენილმა დამაარსებელმა მეტცმა საბოლოოდ აღიარა, რომ კინემატოგრაფიული ფაქტისადმი მეცნიერული მიდგომის ეს მცდელობა ჩიხში შევიდა“.¹

ის რომ სტრუქტურალიზმმა დაკარგა შესაძლებლობა, შეესრულებინა „მეტათეორიის“, კულტურის ნებისმიერი ფენომენის ანალიზის უნივერსალური მეთოდის როლი, არ ნიშნავდა მის, როგორც ამგვარი ანალიზის ერთ-ერთი ყველაზე შედეგიანი მეთოდოლოგიური საშუალების გაუფასურებას. კულტუროლოგიის ყველაზე თანამედროვე მიმდინარეობებისა და როგორც კლასიკური, ისე თანამედროვე ხელოვნების თეორიის წარმომადგენლები, 80-90-იან წლებშიც განაგრძობენ ამ მეთოდოლოგიის გამოყენებას.

სტრუქტურალიზმის იდეების ნიშნით განვითარებასთან დაკავშირებული კრიზისული პროცესების აღმოჩენისას (რასაც კინოს ბუნება კინოენის თავისებურებებამდე დაჰყავდა), თეორეტიკოსებმა თანამედროვე ხელოვნების კვლევის სრულიად ახალი გზების ძიება დაიწყეს.

კინოენის განმარტების სხვადასხვა ნიშანი, რომლებიც შესწავლის სემიოტურ და ლინგვოსტრუქტურულ დონეებზე პოულობენ საყრდენს, უეჭველია, იდეურ-შინაარსობრივ სტრუქტურებთან შედარებისთვის ყველაზე მოსახერხებელ გზას არ წარმოადგენს. ამ მიზნისთვის, ყველაზე მეტად განზოგადებული – ფილოსოფიური დონე უფრო გამოდგებოდა. მით უმეტეს, რომ ანალიტიკური ფილოსოფიის წარმომადგენლის, ლუდვიგ ვიტგენშტაინის წარმოდგენით, ფილოსოფია მსჯელობების, გამოთვლების, შემაჯამებელი დასკვნების ლოგიკური ჯაჭვი კი არა, ცოცხალი ქმედება, შემოქმედება და თეორია, არამედ მოქმედებაა, რომელიც ვლინდება არა გამონათქვამებში, არამედ გამონათქვამთა გაშუქებაში.

„ვფიქრობ, ფილოსოფიისადმი ჩემი დამოკიდებულება შეჯამებისას შესაძლოა ასე გამოიხატოს: არსებითად, ფილოსოფიის მხოლოდ ქმნა შეიძლება“.²

ამგვარი ფილოსოფია და ამგვარი მიდგომა შეიძლება მენტალურ პრაქტიკაში გადაიზარდოს, ყოველდღიურობაში ჩაერთოს და ვიტგენშტაინის თქმით, სიცოცხლის ფორმად იქცეს.

ესთეტიკისადმი სემანტიკური, ფილოსოფიური მიდგომა ბოლო ხანებში მოდურ ტენდენციად ჩამოყალიბდა. ფილოსოფოსი და ესეისტი, გვიდო კალოჯერო ამ მოდას „პანგლოსის დაავადებას“ უწოდებდა. ავადმყოფობის სიმპტომს ხედავდა რწმენაში, რომლის თანახმადაც, ხელოვნებაზე „მეცნიერულად“ საუბრის საუკეთესო ხერხია იმ ტერმინებისა და მეტაფორების გამოყენება, რომლებსაც ყოფით ენაში ვიყენებდით.

ხელოვნების სემანტიკური ფილოსოფია ცარიელ ადგილზე როდი დამკვიდრდა.

¹ Мартен М. Традиционная критика перед лицом развития средств массовой коммуникации. По материалам издания „Информационный сборник“. Переводы. № 36, М., ВНИИК, 1983, стр. 46.

² Сокулер З. Людвиг Виттгенштейн и его место в философии XX-го века. М., „Мысль“, 1994, стр. 101.

მისი თეორიული საწყისები იმ მოძღვრებებიდან მოდის, სადაც ხელოვნება გაანალიზებულია სიმბოლოს, ნიშნისა და ენის პრობლემებთან კავშირში.

ხელოვნების ზემოხსენებული პრობლემებისადმი ინტერესი, როგორც ჩანს, ჯერ კიდევ უძველესი აღმოსავლეთის ქვეყნებში, ბაბილონში, ეგვიპტეში გაჩნდა, მაგრამ ჩვენ XX საუკუნის 50-60-იანი წლები გვანინტერესებს, პერიოდი, როდესაც „ხელოვნების სემანტიკური ფილოსოფიის“ საფუძველზე „ანალიტიკური ესთეტიკის“ მიმდინარეობა აღმოცენდა. მასში გაანალიზებულია არა ხელოვნება, როგორც ენა, არამედ როგორც სახელოვნებო კვლევების ენა.

ხსენებულ მიმართულებაზე მნიშვნელოვან გავლენას ახდენდნენ ინგლისელი ენათმეცნიერი რიჩარდსი და ანალიტიკური ფილოსოფიის წარმომადგენელი ლუდვიგ ვიტგენშტაინი. მათი პოზიცია ინგლისური ლინგვისტური ფილოსოფიის ეგრეთ წოდებული „ოქსფორდის სკოლის“ პრინციპებს ეფუძნებოდა. ლუდვიგ ვიტგენშტაინი XX საუკუნის საკვანძო ფიგურაა, მის სახელს ყველაზე უფრო ხშირად ანალიტიკურ ფილოსოფიას უკავშირებენ. ვიტგენშტაინის ნაშრომებში გამოკვლეული და დაწვრილებით ილუსტრირებულია ორგანული კავშირი ფილოსოფიასა და ენის კონცეპტუალურ სქემებს შორის.

ფილოსოფია, თავისი ნათელი ხედვის ძიებით, ღრმად შეისწავლის ენის საქმიანობას და ებრძვის მის მიერ გამუდმებით წარმოქმნილ „აჩრდილებს“. ლუდვიგ ვიტგენშტაინმა შეძლო გაერკვია, თუ რამდენად მნიშვნელოვან როლს ასრულებს სამყაროში ყოველივე ის გამოუხატავი, გამოუთქმელი, რაზეც შეუძლებელია საუბარი.

ვიტგენშტაინის თქმით, ერთხელ იმგვარი გრძნობა დაეუფლა, თითქოს იმ სხვა კულტურის წარმომადგენლებისათვის წერდა, რომლებიც იმ პერიოდის რეალობისაგან სრულიად განსხვავებულად აზროვნებდნენ და აღიქვამდნენ სამყაროს. ეს ერთ-ერთი მიზეზი იყო, რის გამოც იგი თავის ნაწარმოებებს არ აქვეყნებდა, არ ესწრაფვოდა საკუთარი იდეების პოპულარიზაციას და არ ცდილობდა მათ მორგებას დაბალი დონის აღქმისთვის. მიუხედავად ამისა, დასავლეთში ვიტგენშტაინი ფილოსოფოსების ფილოსოფოსად მოიაზრება.

მისი ორი ფუნდამენტური ნაშრომი: „ლოგიკურ-ფილოსოფიური ტრაქტატი“ („ლფტ“) და „ფილოსოფიური კვლევები“ ავტორის გარდაცვალებიდან მხოლოდ ორი წლის შემდეგ გამოიცა. ფილოსოფიის სასწავლო კურსებში ლუდვიგ ვიტგენშტაინის შრომებს „ადრეულ“ – ლოგიკური პოზიტივიზმისა და „გვიანდელ“ – ანალიტიკური ფილოსოფიის პერიოდებად იყოფა.

„ტრაქტატში“ წარმოდგენილი, უფრო ადრინდელი კონცეფცია, ლოგიკურ ანალიზს ემყარებოდა. ფუნდამენტური ფილოსოფიური პრობლემები მასში მჭიდროდ უკავშირდებოდა ლოგიკას: ლოგიკურის ბუნების შეცნობას, ენის უნივერსალურ თავისებურებებს, მის ინფორმაციულ-შემეცნებით შესაძლებლობებს. „სამყარო-ლოგიკის“ (ენა, შემეცნება) კორელაციის გააზრებისას, ვიტგენშტაინმა მთელი ყურადღება დაუთმო ზღვარის პრობლემას იმასთან დაკავშირებით, რაც „ნათლად შეიძლება ითქვას“, ანუ წარმოდგენილი იყოს სამყაროს, ფაქტების, ობიექტების შესახებ მკაფიო („გამჭვირვალე“) ცოდნის ფორმით, რაც არ ემორჩილება მისთვის დამახასიათებელ გამოსახვის ფორმებს და სხვაგვარად უნდა იქნეს შეცნობილი.

მოგვიანებით, გულმოდგინე შესწავლის საგანი რეალურ შეგნებაში, ცვალებად სამეტყველო პრაქტიკაში არსებული ცნებების ლოგიკა გახდა. ვიტგენშტაინს ენა უკვე

აღარ ესახებოდა სამყაროდან გამოცალკევებულ, მასთან დაპირისპირებულ „სარკედ“. როგორც ფილოსოფოსი აღიარებს, ის ჩართულია ადამიანთა „სიცოცხლის მრავალგვარ ფორმებში“, საკუთარი თავის რეალიზაციას ახდენს მეტყველების აქტებში და საკუთარ თავს კარგავს სტატიკაში, მოსვენების მდგომარეობაში. აი, რატომ იყო, რომ ავტორი კი არ გვიამბობდა ენის წარმოჩენის ხერხების შესახებ, არამედ მოქმედებაში „გვიჩვენებდა“ მათ.

ლუდვიგ ვიტგენშტაინის მიერ, სხვადასხვა დროს შემუშავებული ორი კონცეფცია, თითქოს სრულიად განსხვავებულია ერთმანეთისაგან, სინამდვილეში კი, ბევრი რამით უკავშირდება ერთმანეთს. ეს არ არის გასაკვირი თუნდაც იმიტომ, რომ ისინი ერთმა მკვლევარმა შექმნა, რომელიც სიცოცხლის ბოლომდე თავგამოდებით ეძებდა პასუხს კითხვებზე.

ლუდვიგ ვიტგენშტაინი დარწმუნდა, რომ ფილოსოფია ენის რთულ ლაბირინთებშია ფესვგადგმული და არსებითად ენის განსაკუთრებულ „ყურის გდებას“, მის მუშაობაში „ჩაკვირვებას“, იმის თვალყურის დევნებას წარმოადგენს, თუ როგორ იცვლება ცნება. მისი ფილოსოფიური გამოკვლევები ენის მიმართ დიდი ინტერესით და ფილოსოფიის მთლიანი არსის ახლებური გააზრებით ხასიათდება.

ვიტგენშტაინის ანალიტიკური გონებისათვის, ენის იმგვარი შინაგანი მექანიზმები ხდებოდა ნათელი, რომლებიც ხშირად ჩვეულებრივი „მხერის“ მიღმა რჩება ხოლმე.

ლუდვიგ ვიტგენშტაინის გამოკვლევების წარმმართველი იყო სწრაფვა სიცხადისა და მკაფიო აღქმისკენ. ეს ფილოსოფოსისთვის მწვავე მოთხოვნილებად იქცა. ჯერ კიდევ თავისი საქმიანობის დასაწყისში, ის წერდა რასელს: „ღმერთო, როგორ მინდა უფრო მეტი მესმოდეს და მინდა, ბოლოს და ბოლოს, ყველაფერი ცხადი გახდეს, თორემ სხვაგვარად, სიცოცხლეს ველარ შევძლებ“.¹

ვიტგენშტაინის ნაშრომი, „ლოგიკურ-ფილოსოფიური ტრაქტატი“, ლოგიკისა და მისტიკის ერთგვარი კონდენსირებული ნაერთია „გამოუხატველისა“ და „მისტიკურისადმი“ მიდრეკილებით. საწყისი პირობა „ტრაქტატში“ შემდეგნაირადაა ფორმულირებული: „ჭეშმარიტად, არის რაღაც გამოუთქმელი (Unaussprechliches). ის ავლენს საკუთარ თავს, ეს გახლავთ მისტიკური“ (6.522)*

ამგვარად, მისტიკურის საკითხი „ტრაქტატში“ განხილულია, როგორც ონთოლოგიური პრობლემა. გამოუხატველის ასეთი დახვეწილი გაგება ვიტგენშტაინის მიერ, არ არის უბრალო მეტაფორა ენის გარე საზღვრებისათვის და არც „მთლიან ლოგიკას და ფილოსოფიას“ უტოლდება. „ტრაქტატისეული“ მისტიკური კონცეფცია მჭიდრო კავშირშია წარმოდგენილ ლოგიკისა და ფილოსოფიის კონცეფციებთან, მაგრამ არ ემთხვევა მათ და მის ჩარჩოებს გარეთ არსებობს.

„მიდრეკილება მისტიკურისადმი – წერდა იგი დღიურებში, – გამომდინარეობს ჩვენი მისწრაფებების დაუკმაყოფილებლობიდან, რის განხორციელებასაც მეცნიერების დახმარებით ვცდილობთ. ჩვენ ვგრძნობთ, რომ თუნდაც ყველა სამეცნიერო პრობლემა გადაიჭრას, ყველაზე მთავარის გადაწყვეტას ვერც კი მიუვახლოვდებით“.²

„ტრაქტატში“ არსებითად იმანუილ კანტის მოსაზრებათა მსგავსი ამოცანა იკითხე-

¹ Wittgenstein L. Letters to Russell, Keynes and Moore. Oxford, 1974, p. 14.

* აქ და შემდგომ პარაგრაფების ნუმერაცია წიგნიდან Витгенштейн Л. Логико-философский трактат, М., 1994.

² Wittgenstein L. Tagebuher. 1914-1916. „Киноведческие записки“. М., № 30, стр. 246.

ბა - დადგინდეს ჩვენი შემეცნების უნარის საზღვრები. ვიტგენშტაინის ფილოსოფიურ გამოკვლევებს კი ეს მიმართულება ახასიათებს: რას და როგორ ვაზროვნებთ, როგორია „ჩემი სამყაროს“, ლოგიკის და ენის საზღვრები.

ლოგიკა არ გამოდის სამყაროს საზღვრებიდან, „სამყაროს საზღვრები მისი საზღვრებიცაა“ (5.61)*. „სუბიექტი არ მიეკუთვნება სამყაროს, მაგრამ ის სამყაროს საზღვარია“ (5.632)*. მაშინ, რითი განისაზღვრება „სამყაროს საზღვარი“? „რისი წარმოდგენაც არ შეგვიძლია, იმის წარმოდგენა არ შეგვიძლია: აქედან გამომდინარე, ვერ ვიტყვით იმას, რისი წარმოდგენაც არ შეგვიძლია“ (5.61)*. დაბოლოს, „ჩემი ენის საზღვრები ჩემი სამყაროს საზღვრებს ნიშნავს“ (5,6)*.

სამყარო ლოგიკურია, საზღვრები ემთხვევა ენის საზღვრებს, მაგრამ მისი უესტები-სა და ერთმნიშვნელოვანი წესებისათვის ყველაფერი როდია მისაწვდომი. არის რაღაც, რაც არ შეიძლება ენის შესაძლებლობებით გამოიხატოს და სწორედ ეს შეადგენს სიცოცხლის „მნიშვნელობას“. ამის გამოთქმა შეუძლებელია, მაგრამ, სამაგიეროდ, შეიძლება ავხსნათ ეთიკის და ესთეტიკის დახმარებით, რომლებსაც შეხება აქვთ მისტიკის ისეთ საკითხებთან, რაც ხელოვნების საფუძველს წარმოადგენს.

ლუდვიგ ვიტგენშტაინი დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა არავერბალური ცნობიერების როლს და ყურადღებას ამახვილებდა, თუ როგორ აწესრიგებს აზრი ქაოსს გამოსახულების ფორმაში გაუცნობიერებლად შეჭრის გზით და როგორ აღწევს მიზანს არანათქვამის, არამედ ჩვენების საშუალებით.

„წინადადება შეიძლება მთელ სინამდვილეს ასახავდეს, მაგრამ არ შეუძლია ასახოს ის საერთო, რაც შეიძლება სინამდვილესთან გააჩნდეს, იმისათვის, რომ მისი ასახვა შეძლოს – ანუ ლოგიკური ფორმა. ლოგიკური ფორმის გამოსახვის საშუალება რომ გვექონდეს, წინადადებასთან ერთად, ლოგიკის ფარგლებს გარეთ, ანუ სამყაროს ფარგლებს გარეთ გასვლა უნდა შეგვეძლოს“ (4.12)*.

„წინადადებას არ ძალუძს ლოგიკური ფორმის გამოსახვა, ის თავად აისახება მასში. ჩვენ არ შეგვიძლია ენის დახმარებით გამოვხატოთ ის, რაც საკუთარ თავს გამოხატავს ენაში“ (4.121)*. „ის, რაც შეიძლება იყოს ნაჩვენები, შეუძლებელია ითქვას“ (4.1212)*. „აქედან გამომდინარე, ხდება გასაგები ჩვენი შეგრძნება: ნიშნების ენა თუ კარგად გვესმის, სწორ ლოგიკურ გაგებასაც ვფლობთ (4.1213)*.

ნაშრომში „ფილოსოფიური კვლევები“, ლუდვიგ ვიტგენშტაინმა წამოაყენა კონცეფცია „დანახვა როგორც“, რომელშიც პოეტური ენისათვის გამოუსადეგარი ყოველდღიური ენის თეორია გადმოსცა. პოეტური ენა წარმოქმნის აზრისა და შეგრძნებების, გრძნობითი აღქმის თავისებურ „შერწყმას“, რაც მას არაპოეტურისგან განასხვავებს, რომელშიც ნიშნის ნებისმიერობისა და ბოლომდე ნათქვამობის გამო, აზრი მაქსიმალურად „გაწმენდილია“ გრძნობითი კომპონენტისაგან.

რას ნიშნავს „დანახვა როგორც“?

ლუდვიგ ვიტგენშტაინი გვთავაზობს იხვ-ბოცვრის სურათს, რომელიც შეიძლება ორგვარად იქნეს ინტერპრეტირებული: ან იხვის გამოსახულება დავინახოთ, ან ბოცვრის.

„დანახვა როგორც“, კითხვის აქტისას გამოჩნდება ხოლმე. ის უზრუნველყოფს რეალურ კავშირს ხატის გარსსა და შინაარსს, აზრს შორის: პოეტურ მეტაფორაში მისი გარსი (ხატი) არის მისი არსებობის ხერხი, შინაარსი, ოღონდ რომელიმე ერთი თვალ-

საზრისით. მეტაფორის ახსნა ნიშნავს ჩამოთვალვით მნიშვნელობები, რომელთა ფარგლებში, ხატი ისე მოჩანს, როგორც აზრი. „დანახვა როგორც“, ინტუიციური დამოკიდებულებაა, რომელიც მოიცავს აზრს და ხატს ერთად.

ლუდვიგ ვიტგენშტაინი საუბრობს განსხვავებაზე ისეთ გამოთქმებს შორის, როგორიცაა „მე ვხედავ რაღაცას“ და „მე ვხედავ რაღაცას როგორც...“, დასძენს, რომ „რაღაცის დანახვა როგორც“ ნიშნავს „შესაბამისი სახის ქონას“. ამგვარად, „დანახვა როგორც“ – სანახევროდ აზრია, სანახევროდ კი, გრძნობითი აღქმა. და თან, იმავე ბუნებისაა, როგორც ის, რაც აზრის სისრულეს უზრუნველყოფს, იგივე, მეტაფორა.

ყოველივე ზემოთქმულს კინოაზროვნებას თუ შევადარებთ, შეიძლება ითქვას, რომ მისთვის დამახასიათებელია განსაკუთრებული უნივერსალურობა: ემოციურის, ინტუიციურისა და რაციონალურის შეხამება. ის არ ისწრაფვის პირდაპირ გახსნას მიზეზ-შედეგობრივი თანაფარდობა, რაც კონცეპტუალური აზროვნებისათვისაა დამახასიათებელი, არ ახდენს ცვალებადი ვიზუალური მწკრივის გარღვევას რეალობის „ჩამოყალიბებაში“ აღბეჭდილი უხილავი სტრუქტურებისკენ. ყოველი სიტუაცია შეიძლება უმარტივეს მოვლენებად დავშალოთ, თითქმის მატერიალურად ხელშესახები სახით, რომლებიც ამა თუ იმ ქმედების რეპრეზენტაციას ახდენენ და ამავე დროს, სადღაც მიმალულს, ფარულს გვიჩვენებენ.

კინოაზროვნება დამყარებულია სამყაროს გრძნობით აღქმაზე. ვიტგენშტაინის დანახული სამყარო იმდენად დანაწევრდა, იმდენი მრავალფეროვანი მახასიათებელი შეიძინა, ხოლო ცნებების განუსაზღვრელობამ მრავალგვარობის ისეთ დონეს მიაღწია, რომ თვით ეს სიღრმე აღმოჩნდა მიუწვდომელი გარეშე სუბიექტისთვის. ის ფილოსოფიის კუთვნილებადვე დარჩა.

კინომცოდნეობითი თეორიული აზრი ასევე ვერ განიხილება, როგორც კონცეპტუალური აზროვნება. ბუნებრივია, პოზიტიური იქნება, თუ კინომცოდნეებმა მიმართეს იმ ტერმინოლოგიურ ინსტრუმენტებს, რომლებიც სემიოტიკაში, კერძოდ, ლინგვისტიკაშია შემუშავებული. მაგრამ რაღაც მზა დოქტრინებზე დაყრდნობასაც აუცილებლად მოსდევს სერიოზული წინააღმდეგობები თავად კვლევის საგანთან.

ფილოსოფოს და თეორეტიკოს მიხეილ ბახტინის სიტყვებით რომ ვთქვათ, რაც უფრო ღრმად ჩავწვდებით საგანს, მით უფრო განუსაზღვრელი, ბუნდოვანი აღმოჩნდება ხოლმე ამ დროს გამოყენებული ცნებები. და ეს, კვლავ ლუდვიგ ვიტგენშტაინის მიერ განვლილი გზაა.

ამგვარად, იკვეთება კინოში მეტაფორის პრობლემის შესწავლის აუცილებლობა კინოსემიოტიკის საფუძველზე, „ენობრივი სისტემის“ შეცნობით, კლასიკური კატეგორიის პოზიციიდან, საგნის ინტუიციურ და გრძნობით აღქმაზე დაყრდნობით.

ტერმინი „მეტაფორა“ არისტოტელეს ეკუთვნის და ბერძნულად „გადატანას“ ნიშნავს. იგი განსაზღვრავს სიტყვის გადატანას (მეტაფორას), როგორც უჩვეულო სახელს, რომელიც გადატანილია გვარიდან სახეობაზე, სახეობიდან გვარზე, სახეობიდან სახეობაზე, ან ანალოგიის მიხედვით.¹

მეტაფორას გააჩნია ახსნა – „ა“ არის „ბ“, სადაც პრედიკატი „ბ“ გამოიყენება გადატანითი მნიშვნელობით სუბიექტ „ა-ს“ აღწერისთვის. მაგალითად: „ზოგიერთი გზა – გველია“, „სიგარეტი – დაყოვნებული მოქმედების ბომბია“.

¹ Аристотель. Поэтика/Пер. М. Позднева – Книга сочинителя – СПб.: Амфора, 2008.

ანტიკურ ხანაში მეტაფორები შეისწავლებოდა რიტორიკისა და პოეტიკის ერთ-ერთი განყოფილების – ტროპის (ბერძნ. – მეტყველების კონსტრუქცია) თეორიის ფარგლებში და დაკავშირებული იყო მხოლოდ გადატანითი მნიშვნელობების ტიპთა კონკრეტიზაციასა და მათ კლასიფიკაციასთან.

არისტოტელე „პოეტიკაში“ წერს: „... ყველაზე მნიშვნელოვანია, დახელოვნებული იყო მეტაფორებში“. და განაგრძობს: „ოღონდ სხვისგან ამის გადაღება არ შეიძლება, ეს ტალანტის ნიშანია, რადგან კარგი მეტაფორის გამოგონება მსგავსების შემჩნევას ნიშნავს“.

ამ შენიშვნამ ნამდვილად დიდი როლი შეასრულა მეტაფორის თეორიის განვითარებაში. მაგრამ თუ მასში ეჭვს შევიტანთ და კრიტიკული თვალთ შევხედავთ, შეიძლება რამდენიმე, რბილად რომ ვთქვათ, გაუგებარი წანამძღვარი აღმოვაჩინოთ. აქ ნათქვამია, რომ „მსგავსების შემჩნევა“ ნიჭია, რომელსაც ყველა როდი ფლობს. მაგრამ ჩვენ ვცხოვრობთ და ვლაპარაკობთ იმის წყალობით, რომ მსგავსების შემჩნევა შეგვიძლია. იმის მიუხედავად, რომ ზოგი ადამიანი სხვებზე უკეთ ამჩნევს საგნების მსგავსებას, ეს მხოლოდ ხედვის ხარისხში განსხვავებაა. მეორე წანამძღვარი მეტყველებს, რომ ყველაფრის სწავლა შეიძლება, თუმცა მეტაფორის ხელოვნების სხვისთვის გადაცემა შეუძლებელია. მაგრამ თუ გავანალიზებთ, როგორ ვეუფლებოდით ჩვენ ყველა, მეტაფორის ხელოვნებას, დავინახავთ, რომ არისტოტელესეული დაპირისპირება უსაფუძვლოა. ყოველი ჩვენგანი ითვისებს ამას ისევე, როგორც სწავლობს ყველაფერ დანარჩენს, რისი წყალობითაც ვხდებით ადამიანები. ამ ცოდნას სხვა ადამიანებისაგან ვიღებთ, ენისა და მათი საქმიანობის საშუალებით.

ისტორიულად მეტაფორა განიხილებოდა, როგორც გამოთქმების მოქნილობაზე დაფუძნებული საშუალება, რაღაც, რაც მხოლოდ ზოგიერთ შემთხვევაშია დასაშვები და განსაკუთრებულ სიფრთხილეს მოითხოვს. ერთი სიტყვით, მეტაფორას განიხილავდნენ, როგორც სამკაულს ან სამშვენისს, როგორც ენის დამატებით მექანიზმს, და არა მის ძირითად ფორმას.

თუმცა, ამასთანავე, მეტაფორის საიდუმლო უდიდეს ფილოსოფოსებსა და თეორეტიკოსებს იზიდავდა – არისტოტელეს, ჟან-ჟაკ რუსოსა და გეორგ ჰეგელს, შემდეგ ერნსტ კასირერს, ხოსე ორტეგა-ი-გასეტსა და მრავალ სხვას.

მეტაფორა აზროვნების მნიშვნელოვანი იარაღი და აზრის ფორმაა. დროდადრო განსხვავება ორ მნიშვნელობას, ან ორ საგანს შორის მეტად მცირეა და ამიტომ უხეში, ან პრაქტიკული გონების ადამიანისათვის არ არის საინტერესო. ის „თანამოსაუბრეზე“ იყრის ჯავრს იმიტომ, რომ მას სიტყვებითა და სახეებით მანიპულირებას აბრალებს. არასრულყოფილი მხედველობის ადამიანებისთვის, „ყველა კატა ნაცრისფერია“, მაგრამ არიან ისეთებიც, ვისაც უდიდეს სიამოვნებას ანიჭებს ობიექტებს შორის უმცირესი განსხვავებების აღმოჩენა.

მახვილი გონების ადამიანები ყოველთვის იქნებიან და სწორედ მათ უნდა მიმართოთ, როდესაც საინტერესო აზრების მოსმენა და დანახვა მოგინდებათ. თუ გონებას აბსტრაქტული აზროვნების უნარი არ გააჩნია, ის მეტაფორას ან მეტაფორულ აზრს პირდაპირი გამოხატვის საშუალებებისგან ვერ არჩევს. გამოხატვის ირიბ ფორმას პირდაპირი მნიშვნელობით იგებს და ავტორს იქით დაადანაშაულებს იმაში, რაშიც თავად არის დამნაშავე.

სიორენ კირკეგორმა ერთხელ ასეთი მაგალითი მოიტანა: ცირკში ხანძარი გაჩნ-

და. იმპრესარიოს მახლობლად კლოუნი აღმოჩნდა და მას დაავალა, პუბლიკისათვის ხანძრის შესახებ ეცნობებინა. მაგრამ მაყურებლებმა კლოუნისგან მოსმენილი ტრაგიკული ამბავი ხუმრობად მიიღეს და ადგილიდან არ დაძრულან. ხანძარი სწრაფად გავრცელდა და უამრავი ხალხი დაიღუპა, რადგან ხუმრობიდან სერიოზულად ნათქვამზე მათი ცნობიერების გადართვა ვერ მოახერხდა.

მეტაფორა მხოლოდ იმისთვის კი არ გვჭირდება, რომ მიღებული სახელწოდების წყალობით, ჩვენი აზრი სხვა ადამიანებისათვის მისაწვდომი გავხადოთ. ის აუცილებელია, რათა ობიექტი გახდეს ჩვენი აზრისთვის ნათელი. მეტაფორა მხოლოდ გამოხატვის საშუალება როდია. ის აზროვნების მნიშვნელოვანი იარაღიცაა. ვცადოთ ამის მიზეზებში გარკვევა.

ჯონ სტიუარტ მილი წერდა, რომ ყველა სველი ნივთი, ამავე დროს ცივი რომ ყოფილიყო, ანუ ეს ორი თავისებურება ცალ-ცალკე არასოდეს გამოვლენილიყო, ჩვენ, ალბათ, ერთ თავისებად მივიჩნევდით. სამყაროში ყველა ნივთი ლურჯი რომ ყოფილიყო, ამ ფერის შესახებ ზუსტი წარმოდგენის შექმნა ძალიან გაგვიძნელებოდა. ზუსტად ასევე, აღქმა და აზროვნება ცვლადს უკეთ ამჩნევენ, ვიდრე მუდმივს. ვინც ჩანჩქერის მახლობლად ცხოვრობს, მის ხმაურს ხმაურად ვერ აღიქვამს. ხოლო თუ ეს ხმაური შეწყდება, ის გაუგონარს გაიგონებს – სიჩუმეს.

XX საუკუნის 60-იანი წლების შემდეგ, მეტაფორის საკითხი გაფართოვდა და სემიოტიკის, ლოგიკური სემანტიკისა და მეცნიერებათმცოდნეობის სპეციალისტები დააინტერესა. რამ გამოიწვია ეს? უპირველეს ყოვლისა, ყურადღების ცენტრში აღმოჩნდა ადამიანის მოღვაწეობა, რომელიც ორიენტაციას სამყაროში, მის პრაქტიკულ ათვისებას, ადამიანის შინაგან და გარესამყაროში მიმდინარე პროცესების შეცნობასა და გაგებას უზრუნველყოფდა.

სწორედ მეტაფორა აღმოჩნდა, თანამედროვე საზოგადოებაში, ყოველივე ამის უფრო მოცულობით და ღრმად გამოხატვის საშუალება.

ბუნებაში არსებული კავშირებისა და ურთიერთობების გააზრებამ გავლენა იქონია ენობრივი სისტემების შესწავლის მეთოდებზეც, რომლებშიც გაიხსნა „სიღრმისეული“ სტრუქტურები, გამონათქვამების ორგანიზებისას დაფარული ტრანსფორმაციის დედააზრი და კანონზომიერებები, სადაც წამყვანი როლი ენიჭება არა მხოლოდ მეტაფორის ავტორს, არამედ ადრესატსაც, რამეთუ მის აღქმაზე დამოკიდებული როგორც კომუნიკაციური საქმიანობის წარმატება, ისე მეტაფორის არსი.

როცა მეტაფორის განხილვა უფრო ფართო ევრისტიკულ კონტექსტში დაიწყეს, ვიდრე თავად ენათმეცნიერულია, კერძოდ კი, სემიოტიკურ კონტექსტში, ის წარმოგვიდგა როგორც სამყაროს შესახებ აზროვნების ხერხი, რომელიც ადრე მოპოვებულ ცოდნას იყენებს. ამ საფუძველზე აღმოცენდა წარმოდგენა მეტაფორის, როგორც გამოყვანილი ცოდნის მოდელის, შესახებ. გარკვეული, ჯერ კიდევ ბოლომდე გაუაზრებელი ცნებიდან ახალი მოდელი ყალიბდება გამოთქმის „სიტყვა-სიტყვითი“ მნიშვნელობისა და მისი თანმხლები ასოციაციების ხარჯზე, კონცეპტუალიზაციის ახალი ცოდნის კოგნიტიური დამუშავებისას. ამ დროს, რამდენადაც მეტაფორიზაციის ყველა ტიპი ადამიანური გამოცდილების ასოციაციურ კავშირებს ემყარება, ისინი (ამ) პროცესის „შესასვლელში“ სრულიად ახალი აზრების მიღების საშუალებას გვაძლევენ.¹

¹ Гак В.Г., Телия Е.М. Метафора в языке и тексте. – М.: Наука, 1988

ამჟამად, მეტაფორის პრობლემა დაშორდა რიტორიკას – იმ ადგილს, სადაც თავდაპირველად დამკვიდრდა, როგორც ერთ-ერთი ტროპი, გადააბიჯა ლინგვისტიკის (სადაც მას შეისწავლიდნენ, როგორც ტექსტის ექსპრესიული შეფერვის საშუალებას) საზღვარს, გადაინაცვლა კომპლექსურ ლაბორატორიაში და ლინგვისტიკის მომიჯნავე დისციპლინების კვლევის საგნად იქცა.

ამგვარად, მეტაფორა არ არის მხოლოდ ლინგვისტური მოვლენა, რომელიც მხოლოდ აზრის გამოხატვის ენობრივ საშუალებებს ეხება. არანაკლებ მნიშვნელოვანია თავად აზრობრივი შემცველობები, შინაარსიანი, „მნიშვნელობის მქონე“ ევოლუციები. ამიტომ, მეტაფორა განიშარტება, როგორც მეტყველების იმგვარი კონსტრუქცია, რომელიც გულისხმობს სიტყვებისა და გამოთქმების გამოყენებას გადატანითი მნიშვნელობით, რაიმე ანალოგიის, მსგავსების, შედარების საფუძველზე.

შემთხვევით როდი წერენ კონსტანტინე სერგევი და იაროსლავ სლინინი ერთობლივ შრომაში, წიგნში სახელწოდებით: „ბუნება და გონება: ანტიკური პარადიგმა“, რომ სოკრატემდელი ფილოსოფოსების აზროვნება განმსჭვალული იყო აშკარად გამოხატული მეტაფორებით. ეს „იმას მოწმობდა, რომ ისინი გამუდმებით აწყდებოდნენ გარდამავალ საზღვარს ტრადიციულ მითოპოეტურ აზროვნებასა და სამყაროს სრულიად სხვაგვარ აღქმას შორის, რაც ახალ, ცხოვრებისეულად მნიშვნელოვან მონათქვამებს მოითხოვდა... კლასობრივი წინააღმდეგობების რთული დინამიკა, რომლებიც პოლისის მოქალაქეობრივ ერთიანობას არღვევდა, გვკარნახობდა ყოველივე არსებულის ერთიანი პირველსაწყისის, საზოგადო ყოფიერების გლობალურად განიხილებული ჰარმონიზაციის უნივერსალური პრინციპის ძიების აუცილებლობას. იგულისხმებოდა ყოველივე არსებულის გამაერთიანებელი პირველსაწყისის ძიება, ყველასთვის საერთო, ერთადერთი კოსმოსის არსებობაზე. ყოველივე არსებულის ერთიანობის თემას, ჰერაკლიტე ხაზს უსვამდა თავის აფორიზმებში“.¹ – სწორედ ეს უკანასკნელია მეტაფორები.

აშკარაა, რომ მსოფლმხედველობრივი წარმოდგენების დაუნდობელმა მსხვრევამ, თანამედროვეობაში სიღრმისეული ხასიათი შეიძინა. სულიერება, მასშტაბებითა და მომხდარი ცვლილებებით, წარსულის მსოფლმხედველობის ყველაზე უფრო საფუძვლიანი გარდაქმნების შესადარია. ამგვარი რადიკალური ცვლილებების ცნობილი მაგალითია უძველეს დროში მითოლოგიური მსოფლმხედველობის ფილოსოფიურით შეცვლა. ეს გამოწვეული იყო ანტიკური ბერძნების ცხოვრებაში მომხდარი სოციალური გარდაქმნებით.

სოკრატემდელი ფილოსოფოსების გადასვლა ცხოვრებისეული მსოფლმხედველობის ახალ, ფილოსოფიურ ტიპზე, უმეტესად, მეტაფორიზაციის ხარჯზე განხორციელდა, რომელმაც ახალ, საწყის საფუძვლებზე გადასვლა უზრუნველჰყო. მეტაფორიზაციის გზით მითოლოგიური მსოფლმხედველობის დაძლევის პროცესში ისინი ბუნებრივი პროცესების თავისებურებებსა და მის არსზე ყურადღების კონცენტრაციის აუცილებლობას აწყდებოდნენ და ამასთან დაკავშირებით გვთავაზობდნენ „წყლის“, „ცეცხლის“, „ჰაერის“, „მიწისა“ და ა.შ. მეტაფორულ გამოხატულებებს.

შეიძლება ითქვას, რომ მეტაფორა სწორედ ცნობიერების ფორმაა, რომელიც განაპირობებს მსოფლმხედველობის არსობრივ გარდაქმნას. მას შეუძლია უზრუნველყოს

¹ Сергеев К., Слинин Я. Природа и разум: Античная парадигма. М., „AD MARGINEM“, 1993, стр. 144.

გადასვლა მსოფლმხედველობის ერთი საზომიდან მეორეზე – აქედან გამომდინარე, თვისებრივად სხვა მსოფლმხედველობაზე ისე, რომ არ შეიზღუდოს ძველი საზომის ფარგლებში მსოფლმხედველობრივი წარმოდგენების განვითარებაც. მეტაფორიზაციას შეუძლია „საზღვრის გადაკვეთა“ წარსულ და ახალჩასახულ მსოფლმხედველობებს შორის.

თანამედროვეობასა და ანტიკურ ხანაში ფილოსოფიური მსოფლმხედველობის ჩამოყალიბების პერიოდის ამგვარი დამთხვევა შემთხვევითი არაა. ის განპირობებულია კულტურის გარდამავალი მდგომარეობით, სიღრმისეული ცვლილებებით მსოფლმხედველობაში, როგორც კულტურის სულიერ ბირთვში. ეს მეტყველებს, თუ რამდენად მნიშვნელოვანია თანამედროვე სულიერი სიტუაციის, მსოფლმხედველობაში სიღრმისეული ცვლილებების ანალიზისთვის, მეტაფორების და მეტაფორიზაციის როლის შესწავლა.

როგორც მეცნიერი და თეორეტიკოსი ვასილი ნალიმოვი წერს: „იყო სამეცნიერო, ეს ნიშნავს იყო მეტაფორული: გქონდეს უნარი, შექმნა ნაყოფიერი მეტაფორები, რომლებიც წარმოსახვის უნარს აღძრავენ და ამით სამყაროსთან ჩვენს ურთიერთობას აფართოებენ“.¹

მეტაფორისათვის გამოტანილმა „ნდობის ვოტუმმა“ მისი შესწავლის „მატერიალური ბაზის“ არსებითი ზრდა გამოიწვია: გაჩნდა მეტაფორის კვლევები სხვადასხვა სამეცნიერო სისტემაში, დიდაქტიკურ ლიტერატურაში, მასმედიაში, სხვადასხვა საქონლის დასახელებაში, სარეკლამო და ყრუ-მუნჯთა ენაშიც კი. მაგრამ მეტაფორებს არ იყენებენ საქმიანი დისკურსის სხვადასხვა სახეობაში: წესდებებში, სამხედრო ბრძანებებში, აკრძალვებში, მოთხოვნებში, ფიცის ტექსტებსა და შუამდგომლობებში. ყოველივე ზემოთ ჩამოთვლილი გულისხმობს არა მხოლოდ შესრულებადობას, არამედ უკან დახევისათვის პასუხისმგებლობას. მეტაფორა ხელს უშლის ამას. თუმცა, როგორც კი სიმძიმის ცენტრი ემოციურ ზემოქმედებაზე გადაინაცვლებს, მეტაფორის აკრძალვა მაშინვე უქმდება.

მეტაფორების შესახებ კვლევების ავტორი, რობერტ ჰოფმანი წერს: „მეტაფორა მეტად პრაქტიკულია... სადაც უნდა შეგხვდეთ, ის ამდიდრებს ადამიანის ქმედებების, ცოდნისა და ენის გაგებას“.²

იქმნებოდა აზრი მეტაფორის ყოვლისშემძლეობაზე, რასაც უარყოფითი შედეგებიც მოჰყვა. აღმატებული წარმოდგენა მეტაფორის შესახებ, უკანა ხედზე სწევდა სხვადასხვა სახის დისკურსებში მისი გამოყენების შეზღუდვის პრობლემას. ამან მიგვიყვანა თავად მეტაფორის კონცეფციის საზღვრების მოშლამდე. ახლა უკვე მეტაფორას უწოდებდნენ აზრის ირიბად და ხატოვნად გამოხატვის ნებისმიერ ხერხს, რომელიც მიღებული იყო მხატვრულ ტექსტსა და სახვით ხელოვნებაში – ფერწერაში, თეატრში, კინემატოგრაფში.

როდესაც ვსაუბრობთ მეტაფორაზე კინოში, აუცილებელია აღინიშნოს მისი ადგილი სხვა სემიოტური კონცეპტების რიგში, უფრო ზუსტად, მისი მიმართება სიმბოლოსთან.

მეტაფორას საფუძვლად უდევს ხატი. მხატვრული ხატი ძირითადი სემიოტური

¹ Налимов В.В. Вероятная модель языка. Томск.: Водолей Publishers, 2003.

² Robert R. Hoffman. Metaphor in Science. To some scientists and philosophers, metaphorical theories. University of Minnesota, 1979, p. 49.

ცნებების წყაროა, რომელთა სტრუქტურა წარმოიქმნება პრინციპულად განსხვავებული - გამოხატულების თვალსაზრისის (აღმნიშვნელი) და შინაარსის თვალსაზრისის (აღნიშნული) ურთიერთქმედებით. მეტაფორაც და სიმბოლოც ხშირად განისაზღვრება გამოსახულებისადმი აპელაციის საშუალებით. მრავალი კრიტიკოსი არადიფერენცირებულად განიხილავს მეტაფორასა და სიმბოლიკას ამა თუ იმ პოეტის ინდივიდუალურ სტილში. შეიძლება შეგვხვდეს სინონიმებად გამოყენებული მეტაფორული და სიმბოლური ხატი. მეტაფორისა და სიმბოლოს კონცეპტების გადაკვეთა მართლაც ხდება. ამავე დროს, სემიოტური კონცეპტების იერარქიაში დაკავებული მდგომარეობის თვალსაზრისით, მეტაფორისა და სიმბოლოს გაიგივება არ შეიძლება.

ერთი და იმავე წყაროდან – ხატის ცნებიდან აღმოცენების შედეგად, მეტაფორამ და სიმბოლომ მისგან მემკვიდრეობით მიიღეს საერთო ნიშან-თვისებები, რომლებიც მათ ცენტრალური სემიოტური კონცეპტის – ნიშნისაგან განასხვავებს. მეტაფორა და სიმბოლო, ისევე როგორც ხატი, სტიქიურად იქმნებიან სამყაროს მხატვრული ათვისების პროცესში. ისინი შედარებით დამოუკიდებელი არიან ადამიანის ნებისგან. და არ შეიძლება მათი მნიშვნელობა ბოლომდე ფორმირებულად მივიჩნიოთ. მეტაფორაც და სიმბოლოც, უფრო ინტერპრეტაციის ობიექტებია, ვიდრე შეცნობის.

სწორედ ეს თვისება არ აძლევს მათ საშუალებას კომუნიკაციის იარაღის მაგივრობა გასწიონ: არც მეტაფორებით და არც სიმბოლოებით შეტყობინებები არ გადაიცემა. მათი დახმარებით არ შეიძლება ბრძანების გაცემა, ან საკუთარ თავზე ვალდებულების აღება. ისინი უმისამართოა და ამით განსხვავდება ნიშნისაგან. ნიშნის კონცეპტი პრაგმატულ მეტყველებას უკავშირდება. ნიშანი იარაღია ადამიანის ხელში. ნიშნების საშუალებით მყარდება და რეგულირდება პიროვნებათაშორისი ურთიერთობები. მეტაფორა და სიმბოლო არაინსტრუმენტული გახლავთ ისევე, როგორც არაინსტრუმენტულია ხატი.

ხატიდან გამომდინარე, მეტაფორა და სიმბოლო სხვადასხვა მიმართულებით განავითარებენ მას. მეტაფორა მნიშვნელობაზე აკეთებს აქცენტს, რომელიც თანდათან გამოიკვეთება. სიმბოლოში კი ფორმა ხდება სტაბილური, უფრო მარტივი და მკაფიო. მისი ამოცნობა იოლია. მეტაფორას არა გააჩნია მკაცრი შეზღუდვები და მახასიათებელი ფუნქციების მატარებელია. მეტაფორისაგან განსხვავებით, სიმბოლო რაღაც მნიშვნელობაზე მიუთითებს, მაგრამ არ გამოიყენება სხვა („უცხო“) ობიექტის დასახასიათებლად. მეტაფორის ორსუბიექტიანობა მისთვის ჩვეული არაა.

სწორედ ამ განსხვავებიდან გამომდინარეობს სიმბოლოსა და მეტაფორის ტიპურ მნიშვნელობებს შორის არსებული სხვადასხვაობა. მეტაფორას არ ახასიათებს სემანტიკური შეზღუდვები. მახასიათებელი ფუნქციის შესრულებისას, მეტაფორამ შეიძლება შეიძინოს ნებისმიერი მნიშვნელობა ხატოვანებით დაწყებული, შეხამების ფართო სფეროთი დამთავრებული. ამასთანავე, მეტაფორას, ჩვეულებრივ, მიაკუთვნებენ კონკრეტულ სუბიექტს, რაც მას სინამდვილესთან პირდაპირ, თუ ირიბად დაკავშირებული მნიშვნელობების ფარგლებში აჩერებს. სიმბოლო კი პირიქით, ადვილად გადალახავს ხოლმე „დედამიწის მიზიდულობის ძალას“ და მისწრაფვის, მონიშნოს მარადიული – ის, რაც მისტიკური ტენდენციების მქონე მოძღვრებებში, მაგალითად დაოიზმში, ჭეშმარიტ რეალობად მიიჩნევა.

„სამყაროს დიადი სული და დიადი მესხიერება, მხოლოდ სიმბოლოებით შეიძლება გამოიხატოს“, – წერდა უილიამ იიტსი.

სწორედ სიმბოლო გამოხატავს „ზღვარს იქითობის შეგრძნებას“. მეტაფორის ამოცანა უფრო „მიწიერია“. ის მოწოდებულია შექმნას ობიექტის იმგვარი ხატება, რომელიც მის არსს გამოააშკარავებს. მეტაფორა აღრმავებს სინამდვილის აღქმას, სიმბოლოს კი მის ფარგლებს გარეთ გავყავართ.

კინოთხრობის კონტექსტში მეტაფორებს, ძირითადად, განმარტებითი ფუნქცია აკისრია. თუმცა, უნდა აღინიშნოს, რომ კინომეტაფორა ორი გამოსახულების, ორი კადრის შეჯერებისას, მოძრაობაში აღმოცენდება. მისგან განსხვავებით, სიმბოლო ერთ კადრში ამოიცნობა და, უფრო ხშირად, ვლინდება, როგორც რომელიმე კონკრეტული მოვლენის თვითინტენსიური, განზოგადებული იკონურობა. ორი გამოსახულებიდან, რომლებიც კინომეტაფორის აღმოცენებას განაპირობებს, ერთი, როგორც წესი, კინოთხრობის ელემენტია, მეორე კი შესაძლოა არც იყოს კინოთხრობა... მეტიც, შეიძლება საერთოდ არ იყოს კავშირში კონკრეტულ ქმედებასთან... ანუ სიშორის გამო, უცხო იყოს მისთვის. თუმცა, მეორის „შემოყვანით“, რეჟისორი აძლიერებს პირველის აღქმას.

ამგვარად, თუ შევავაშებთ ყოველივეს, შეიძლება ითქვას, რომ მეტაფორის ბუნება, მისი ესთეტიკური მნიშვნელოვნება არა მხოლოდ იმ მეცნიერთა ფიქრის საგანია, რომლებიც ენის სხვადასხვა ასპექტს შეისწავლიან. მეტაფორის მექანიზმი და მასში ჩადებული პოტენციური შესაძლებლობები ცნებების ექსტრაპოლაციისა და მისთვის საკმაოდ ღრმა შეფასების მიცემის საშუალებას იძლევა.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. თვალჭრელიძე ტ. კინემატოგრაფიული ძიებანი. თბ. „ხელოვნება“, 1989.
2. Aumont J. Crise dans la crise. - „Hors cadre“, № 7, 1989.
3. Aristarko G. „CinemAction“, № 20, 1983.
4. Mitru J. Esthetique et psychologie d'cinema. Paris, 1963.
5. Pasolini P.P. „Cahiers du cinema“, № 12, 1967.
6. Robert R. Hoffman. Metaphor in Science. To some scientists and philosophers, metaphorical theories. University of Minnesota, 1979.
7. Wittgenstein L. Letters to Russell, Keynes and Moore. Oxford, 1974.
8. Wittgenstein L. Tagebuher. 1914-1916. „Киноведческие записки“. М., № 30.
9. Аристотель. Поэтика/Пер. М. Позднева — Книга сочинителя — СПб.: Амфора, 2008.
10. Базен А. Что такое кино? Сборник статей: „Эволюция киноязыка“. М., Изд-во „Искусство“, 1972.
11. Барт Р. Основы семиологии, статья „Структурализм „за“ и „против“. Ленинград, „Нева“, 1975.
12. Виттгенштейн Л. Логико-философский трактат, М., 1994.
13. Гак В. Г., Телия Е. М. Метафора в языке и тексте. — М.: Наука, 1988.
14. Мартен М. Традиционная критика перед лицом развития средств массовой коммуникации. По материалам издания „Информационный сборник“. Переводы. № 36, М., ВНИИК, 1983.
15. Налимов В. В. Вероятная модель языка. Томск.: Водолей Publishers, 2003.
16. Рассел Б. История западной философии. М.: „Миф“, 1993.
17. Сергеев К., Слинин Я. Природа и разум: Античная парадигма. М., „AD MARGINEM“, 1993.
18. Сокулер З. Людвиг Виттгенштейн и его место в философии XX-го века. М., „Мысль“, 1994.
19. Сэв Л. Теории, школы, концепции. Художественный образ и структура. Статья „О структурализме“. М., „Прогресс“, 1975.
20. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977.
21. Философия языка и семиотика. [Сб. статей Ива-новского ГУ], 1995.

STRUCTURALIST STUDIES OF CINEMATOGRAPHY AND THE PHILOSOPHICAL ASPECT OF METAPHOR

The fashionable stage of film theory, whose beginnings date back to the beginning of the 1960s, is noteworthy for the variety of different ideas and the acute discussions on these topics that lasted for decades.

In the second half of the 1950s and at the beginning of the 1960s, structuralism entered the Apron Stage / Avant-scène of philosophy. Its representatives set themselves the goal of working out a new universal method of cognition that would meet the demands and interests of modern science. The starting point in this case will be the absolutisation of language, of linguistic structures, which is considered determinant for all social factors.

The interest in researching the linguistic structure of film work emerged as early as the 1920s and 1930s. Although the structuralist approach to film research was rather restrained, and what is particularly important, this structuralist approach remained for a long time within the traditional boundaries of the artistic and aesthetic assessment of film art.

In the 1960s, interest in the structuralist analysis of film was reawakened. It was based on the achievements of linguistics, semiotics and structuralist psychoanalysis. The motto was “the truly scientific study of film theory”.

Already at the beginning of the 1980s, the moment of evaluation of the twenty-year reign of structuralism in the field of semiology occurs. Film critics recognised “a tragic flaw” not only in the enthusiasm with theory, but in the limitation and weakness of structuralism’s critical capacity.

Structuralism lost the opportunity to play the role of the “metatheory”, the universal method of analysis of any cultural phenomenon. But this by no means meant the devaluation of this kind of analysis – one of the most successful methodological means. The representatives of the most modern directions of culturology and the representatives of both classical and contemporary art theory still use this methodology today.

Various signs of defining film language, which find their bases on the semiotic and linguistic-semiotic levels of research, do not constitute a convenient way for comparison with the content structures of thought. For this purpose, the more general – philosophical level would be the most suitable. Even more so, according to Ludwig Wittgenstein – the representative of analytic philosophy – philosophy is by no means a logical chain of opinions, calculations, unifying conclusions, but a living action or activity.

Philosophy, through its search for a clear view, thoroughly investigates linguistic activity and combats the “shadows” or “ghosts” it creates. Ludwig Wittgenstein succeeded in discovering what an important role is played in the world by all that is unspoken and unexpressed, something that cannot be spoken about. He has convinced himself that philosophy is firmly rooted in the labyrinths of language. Philosophy actually represents the special “listening” to language, the “contemplation” of its activity. It also follows the process of changing concepts.

The fundamental philosophical problems set forth in L. Wittgenstein's "Tractatus Logico-Philosophicus" are connected with logic: with the perception of the essence of logic, with the universal peculiarities of language, with its informative possibilities of cognition. When considering the correlation "world - logic" (language and cognition), L. Wittgenstein devoted a great deal of attention to the problem of delimiting what is called "clear expression", i.e. it can be represented in the form of the clear ("transparent") knowledge of the objects, which corresponds to the forms of expression characteristic of it and can be recognised differently.

For Wittgenstein's analytical way of thinking, such inenningual mechanisms became clear, which normally lie outside of ordinary "insight". The philosopher attached great importance to the non-verbal role of consciousness. He focussed his attention on how thought orders chaos through the unobstructed intrusion of the visual form (the image), how thought reaches the goal not through what is said but through what is shown (visual).

The world is logical, its limits are the same as those of language, but not everything is comprehensible to its gestures and unambiguous rules. There is something that cannot be expressed by means of language, and it is precisely this that forms the meaning of life. It is difficult to express it, but it can be explained with the help of ethics and aesthetics, which are connected with such questions of mysticism, which are the basis of art.

The semantic, philosophical approach to aesthetics has become a fashionable tendency in recent times. According to this tendency, the best means in the "scientific" conversation about art is to use those terms and metaphors that we use in everyday language.

The mechanism of metaphor and the potential abilities it contains enable the extrapolation of concepts and their profound assessment. On this basis, the essence of metaphor, its aesthetic meaning, is not only the object of thought of those scholars who study various aspects of language. Consequently, it becomes evident that the necessity of researching the problem of metaphor should be done on the basis of film semiotics, through knowledge of the "language system", from the point of view of classical category and sense perception.

DIE STRUKTURALISTISCHE FORSCHUNG DER KINEMATOGRAPHISCHEN KUNST UND PHILOSOPHISCHER ASPEKT DER METAPHER

Die moderne Etappe der Filmtheorie, deren Anfänge zum Anfang der 60-er Jahre des 20. Jh.-s reichen, ist beachtenswert durch die Vielfalt der unterschiedlichen Ideen und durch die jahrzehntelang andauernden akuten Diskussionen zu diesen Themen.

In der zweiten Hälfte der 50-er Jahre und zu Beginn der 60-er Jahre trat der Strukturalismus auf die *Apron Stage / Avant-scène* der Philosophie. Ihre Vertreter haben sich zum Ziel gesetzt eine neue universelle Methode der Erkenntnis zu erarbeiten, die den Anforderungen und Interessen der modernen Wissenschaft angemessen wird. Der Ausgangspunkt wird in diesem Fall die Absolutisierung der Sprache, der linguistischen Strukturen sein, die bestimmend für alle sozialen Faktoren betrachtet wird.

Das Interesse zur Forschung der sprachlichen Struktur des Filmwerkes entsteht bereits in den 20-er und 30-er Jahren des 20. Jh.-s. Obwohl das strukturalistische Herangehen der Filmforschung ziemlich verhalten erfolgte, und was besonders wichtig ist, blieb diese strukturalistische Herangehensweise lange Zeit in den traditionellen Schranken der künstlerischen und ästhetischen Einschätzung des Filmkunst.

In den 60-er Jahren des 20. Jh.-s wurde das Interesse an der strukturalistischen Analyse des Films erneut erweckt. Es stützte sich auf die Errungenschaften der Linguistik, Semiotik, strukturalistischen Psychoanalyse. Als Motto galt „die wahrhaftig wissenschaftliche Erforschung der Filmtheorie“.

Bereits zu Beginn der 80-er Jahre erfolgt der Zeitpunkt der Bewertung der zwanzigjährigen Herrschaft des Strukturalismus im Bereich der Semiologie. Die Filmkritiker erkannten „einen tragischen Fehler“ nicht nur in der Begeisterung mit der Theorie, sondern in der Eingeschränktheit und Schwäche der kritischen Fähigkeit des Strukturalismus.

Der Strukturalismus verlor die Gelegenheit, die Rolle der „Metatheorie“, der universellen Analysemethoden eines beliebigen Kulturphänomens zu spielen. Aber das bedeutete bei Weitem nicht die Entwertung dieser Art der Analyse – eines der erfolgreichsten methodologischen Mittels. Die Vertreter der modernsten Richtungen der Kulturologie und die Vertreter sowohl der klassischen als auch der gegenwärtigen Kunsttheorie verwenden diese Methodologie auch heute noch.

Verschiedene Zeichen der Definition von Filmsprache, die auf der semiotischen und linguistisch-semiotischen Forschungsebenen ihre Stützpunkte finden, bilden keinen bequemen Weg für den Vergleich mit den inhaltlichen Gedankenstrukturen. Zu diesem Zweck wäre die allgemeinere – philosophische Ebene am geeignetsten. Umsomehr, dass laut der Ansicht von Ludwig Wittgenstein – dem Vertreter der analytischen Philosophie – die Philosophie keinesfalls die logische Kette der Meinungen, Ausrechnungen, vereinigenden Schlussfolgerungen, sondern eine lebendige Handlung bzw. Tätigkeit darstellt.

Die Philosophie, durch ihrer Suche nach einem klaren Blick, erforscht gründlich die sprachliche Tätigkeit und bekämpft die von ihr geschaffenen „Schatten“ bzw. „Geister“. Ludwig Wittgenstein ist es gelungen dahinterzukommen, was für eine wichtige Rolle in

der Welt all das Unausgesprochene und Unausgedrückte spielt, etwas, worüber man nicht sprechen kann. Er hat sich darin überzeugt, dass die Philosophie fest in den Labyrinthen der Sprache verwurzelt ist. Die Philosophie stellt eigentlich das Besondere „Zuhören“ an die Sprache, die „Betrachtung“ ihrer Tätigkeit dar. Sie verfolgt auch den Prozess der Veränderung der Begriffe.

Die fundamentalen philosophischen Probleme, die im „Tractatus Logico-Philosophicus“ von L. Wittgenstein dargelegt sind, werden mit der Logik verbunden: mit der Wahrnehmung des Wesens der Logik, mit den universellen Besonderheiten der Sprache, mit ihren informativen Erkenntnismöglichkeiten. Bei der Betrachtung der Korrelation „Welt – Logik“ (Sprache und Erkenntnis) widmete L. Wittgenstein eine große Aufmerksamkeit dem Problem der Abgrenzung dessen, was man als „deutliches Ausdrücken“ nennt, d. h. es kann dargestellt werden in Form des deutlichen („durchsichtigen“) Wissens über die Objekte, was den für ihn charakteristischen Ausdrucksformen entspricht und anders zu erkennen ist.

Für die analytische Denkweise von Wittgenstein wurden solche inensprachlichen Mechanismen deutlich, die normalerweise außerhalb der gewöhnlichen „Einsicht“ liegen. Der Philosoph hat der nonverbalen Rolle des Bewusstseins eine große Bedeutung beigemessen. Er fokuzierte seine Aufmerksamkeit darauf, wie der Gedanke das Chaos ordnet durch das unbesetzte Eindringen der visuellen Form (des Bildes), wie der Gedanke das Ziel erreicht nicht durch das Gesagte, sondern durch das Gezeigte (Visuelle).

Die Welt ist logisch, ihre Grenzen sind denen der Sprache gleich, aber für ihre Gestik und eindeutige Regeln ist nicht Alles begreiflich. Es gibt Etwas, was nicht mittels der Sprache ausgedrückt werden kann, und gerade das bildet die Bedeutung des Lebens. Es ist schwierig das auszusprechen, aber man kann es mit Hilfe der Ethik und Ästhetik erklären, die mit solchen Fragen des Mystik in Verbindung treten, die die Grundlage der Kunst darstellen.

Das semantische, philosophische Herangehen zur Ästhetik wurde in der letzten Zeit zur modischen Tendenz. Laut dieser Tendenz gilt als das beste Mittel im „wissenschaftlichen“ Gespräch über die Kunst das Verwenden von jenen Begriffen und Metaphern, die wir in der Alltagssprache gebrauchen.

Der Mechanismus der Metapher und die darin enthaltenen potentiellen Fähigkeiten ermöglichen die Extrapolation der Begriffe und deren tiefeingehende Einschätzung. Ausgehend davon, ist das Wesen der Metapher, ihre ästhetische Bedeutung nicht nur der Gegenstand des Denkens jener Wissenschaftler, die verschiedene Aspekte der Sprache erforschen. Demzufolge wird offenbar, dass die Notwendigkeit der Erforschung des Problems der Metapher auf der Grundlag der Filmsemiotik, durch Erkenntnis des „Sprachsystems“, aus der Sicht der klassischen Kategorie und Sinneswahrnehmung erfolgen soll.