

Roland Barthes: tretji smisel

Notice ob raziskovanju nekaterih Ejzenštejnovih fotografij



Poglejmo si eno izmed slik iz *Ivana Groznega* (I) (1): dva dvorjana, dva pomočnika, dve stranski osebi (ni važno, če se ne spominjam natančno zgodovinske podrobnosti) stresata zlati dež na glavo mladega carja. Zdi se mi, da v tem prizoru lahko ločim tri ravni smisla.

1. Informativno raven, v kateri se združuje vse védenje, ki mi ga omogočajo dekor, kostumi, osebe, njihovi medsebojni odnosi, njihova vključitev v zgodbo, ki jo (vsaj bežno) poznam. Ta raven je raven *kommunikacije*. Če bi ji bilo treba poiskati analitični pristop, bi se odločil za prvo semiotiko (semiotiko »sporočila«) (toda s to ravni in s to semiotiko se tu ne bomo več ukvarjali).



2. simbolično raven: raztreseno zlato. Ta raven je sama po sebi slojevita. Gre za referencialni simbolizem: carski ritual krsta z zlatom. Nato je tu še diegetski simbolizem: tema zlata, bogastva (za katero naj bi predpostavljali, da obstaja) v *Ivanu Groznem*, za katere označujočo intervencijo naj bi tu šlo. Tu je še ejzenštejnovski simbolizem — če bi se kakšen kritik po naključju drznil razkriti, da zlato, ali dež, ali zavesa, ali izkrivljanje podobe lahko zajamemo z Ejzenštejnu lastno mrežo premestitev in zamenjav. Nazadnje je tu še zgodovinski simbolizem, če na način, ki je še širši od prejšnjih, lahko pokažemo na to, da zlato vpeljuje v neko (gledališko) igro, v neko scenografijo zamenjave, simbolizem, ki je določljiv tako psihoanalitsko kot ekonomsko, se pravi, semiološko. Ta druga raven je kot celota raven *pomenjenja*. Analitični pristop k njej bi bila od prve veliko bolj elaborirana semiotika, druga semiotika ali neo-semiotika, ki ne bi bila več odprta k vedi o sporočilu, temveč k vedam o simbolu (psihoanalizi, ekonomiji, dramaturgiji).



3. Je to vse? Ne, kajti še vedno se ne morem ločiti od slike. Razbiram, sprejemam (verjetno sem v tem celo prvi) očiten, eratičen in trmast, še nek tretji smisel (2). Ne vem, kaj je njegov označenec, oziroma ga nisem sposoben imenovati, toda dobro vidim njegove obrise, pomenljive podrobnosti, iz katerih je ta še nepopolni znak sestavljen: določeno kompaktnost šminke obeh dvorjanov, tu debele, poudarjene, tam gladke, elegantne; »butasti« nos enega izmed njiju, tanko začrtane obrvi drugega,

njegove puste plave lase, njegovo belo in uvelo polt, uglajeno neokusnost njegove frizure, ki izdaja lasuljo, ker je stik s kožo sadrast, kot posut z riževim prahom. Ne vem, če je branje tega tretjega smisla utemeljeno — v kolikor ga lahko posplošimo — toda dozdeva se mi že, da ima njegov označevalec (poteze, ki sem jih pravkar poskušal izreči, če ne opisati) neko teoretsko individualnost; kajti po eni strani ga ne moremo zamenjati s preprosto *tu-bitjo* prizora, saj presega posnetek referenčnega motiva, sili k raziskovalnemu branju (raziskovanje se nanaša prav na označevalec, ne na označenec, na branje, ne na razumevanje: je »poetično« dojetje); po drugi strani pa se ne zamenjuje niti z dramatičnim smislom epizode: trditev, da te poteze kažejo na značilno »obnašanje« dvorjanov, tu distancirano, z dolgočaseno, tam marljivo (»Onadva preprosto opravljata svoj dvorjanski posel«), me ne zadovolji popolnoma. Na teh dveh obrazih je nekaj, kar presega psihologijo, zgodbo, funkcijo, skratka smisel, ne da bi se pri tem zreduciralo na kljubovanje, ki ga vsako človeško telo izraža s svojo prisotnostjo. V nasprotju s prvima dvema ravnama, ravniyo komunikacije in ravniyo pomenjenja, je ta tretja raven — čeprav je njeno branje še vedno tvegano — raven *označevanja*. Prednost te besede je, da se nanaša na polje označevalca (in ne pomenjenja) in da se — po poti, ki jo je odprla Julija Kristeva, ki je predlagala ta izraz — pridružuje semiotiki teksta.

Pomenjenje in označevanje — in ne komunikacija — sta tu edino, kar me zanima. Zato moram čim bolj zgoščeno opredeliti drugi in tretji smisel. Simbolični smisel (raztreseno zlato, moč, bogastvo, carski obred) se mi zastavlja z dvojno determinacijo: je intencionalen (je to, kar je hotel avtor povedati) in vzet iz nekakšnega splošnega, občega leksikona simbolov. To je smisel, ki me išče, mene, kateremu je namenjeno sporočilo, subjekt branja, smisel, ki izhaja od S.M.

Ejzenštejna in ki stopa *pred menoj*: vsekakor je evidenten (drugi je tudi), toda njegova evidentnost je *zaprta*, vzeta v celotnem sistemu namembnosti.

Predlagam, da ta popolni znak imenujemo *očitni smisel* (le sens obvie). Obvious (v latinščini) pomeni: »ki se nahaja spredaj«, in prav to velja za smisel, ki me



je pravkar našel; v teologiji, pravijo, je očitni smisel tisti, ki se »popolnoma naravno kaže duhu« in tako je tudi tukaj: simbolika zlata, ki pada kot dež, se mi je vedno zdela podprta z neko »naravno« jasnostjo. Kar pa se tiče naslednjega, tretjega smisla, tistega, ki prihaja »kot odvečen«, kot dodatek, ki ga moje razumevanje ne more popolnoma absorbirati in ki je vztrajen in prehoden hkrati, gladek in obenem nezanesljiv, predlagam, da ga imenujemo *topi smisel* (le sens obtus). Ta beseda mi zlahka prihaja na pamet in, glej čudo, z razgrnitvijo svoje etimologije že nudi neko teorijo o dodatnem smislu; *obtusus* pomeni: skrhan, otopel, zaobljene oblike.

Ali poteze, na katere sem opozoril (šminka, belina, lasulja itd.), niso kot otopitev nekega preveč jasnega, preveč silovitega smisla? Ali ne dajejo očitnemu označencu nekakšne komajda dojemljive okrogline, ali ne omogočajo drsenja mojega branja? Topi kot je večji od pravega: *topi kot 100°*, pravi slovar; tudi tretji smisel se mi zdi večji kot čista, ravna, rezka, legalna navpičnost pripovedi; zdi se mi kot da odpira popolnoma polje smisla, torej neskončno. Za ta topi smisel sprejemam celo pejorativno konotacijo: kaže, da se topi smisel razgrinja izven kulture, védenja, informacije. Analitično ima v sebi nekaj nezadostnega; ker se odpira k neskončnosti govorice, z vidika analitičnega uma lahko izgleda omejen. Iste vrste je kot so besedne igre, burke, nepotrebni stroški; ravnodušen do moralnih ali estetskih kategorij (trivialno, lahkomišelnost, lasulja in posnemanje), je na strani karnevala. Izrat *topi* torej ustreza.

Očitni smisel

Nekaj besed o očitnem smislu, čeprav léta ni predmet te raziskave. Poglejmo dve sliki, ki ga prikazujeta v čistem stanju. Štiri osebe na sliki II »simbolizirajo« tri življenjska obdobja, enodušnost žalovanja (Vakulinčukov pogreb). Stisnjena pest na sliki IV, vmontirana kot poln »detajl«, označuje ogorčenost, obvladano, kanalizirano jezo, odločnost za boj; metonimično povezana s celotno zgodbo *Potemkina* »simbolizira« delavski razred, njegovo moč in voljo, kajti kot pravi čudež semantičnega dojemanja, ta pest *videna narobe*, ko bi jo njen nosilec zadrževal v nekakšni skritosti (roka *najprej* prirodno visi ob hlačah, nato se zapre, otrdi, hkrati *misli* svoj bodoči boj, svojo potrepljivost in svojo previdnost), ne more biti razumljena drugače kot pest pretepača, rekel bi celo: fašista; tako pa je *takoj* pest proletarca. S tem vidimo, da Ejzenštejnova »umetnost« ni polisemična: avtor izbira smisel, postavlja ga, izničuje (če je pomenjenje prežeto s topim smislom, zaradi tega ni zanikano, zamegljeno). Ejzenštejnovski smisel kot strela ubija dvournost. Kako? Z dodajanjem estetske vrednosti, zanosa. Ejzenštejnova dekorativnost ima ekonomsko funkcijo: izreka resnico. Poglejte sliko III: zelo klasično, bolečina se kaže prek sklonjenih glav, obrazov, ki izražajo trpljenje, roke, ki zadržuje ihtenje v ustih. Toda ko je vse to v dokaj dovoljšni meri povedano, neka dekorativna poteza pove še enkrat: roki, položeni druga na drugo, estetsko nameščeni v prefinjeno, materinsko, poetično dviganje proti obrazu, ki se sklanja. V splošni detajl (dve ženi) se vpiše še en detajl, ki izvira iz področja

slikarstva kot citiranje gest z ikon in upodobitev *pietà* in ki ne razvrednoti smisla, temveč ga poudarja. To vsaki realistični umetnosti lastno poudarjanje je tu povezano z »resnico«, resnico *Potemkina*. Baudelaire je govoril o »emfatični resnici geste v pomembnih življenjskih situacijah«; tu je resnica »pomembne situacije proletariata« tista, ki zahteva emfazo. Ejzenštejnova estetika ne predstavlja neke neodvisne ravni: je del očitnega smisla in pri Ejzenštejnu je očitni smisel vselej revolucija.

Topi smisel

Do prepričanja o topem smislu sem prvič prišel pred sliko V. Zastavljalo se mi je vprašanje: kaj je torej tisto, kar mi pri tej jokajoči ženski postavlja vprašanje označevalca? Kmalu sem se prepričal, da to nista bila (kljub njuni popolnosti) niti izraz obraza niti sklop gest, ki izražajo bolečino (zaprte veke, raztegnjena usta, roka na prsih): vse to pripada polnemu pomenjenju, očitnemu smislu podobne, ejzenštejnovskemu realizmu in dekorativizmu. Čutil sem, da mora prodorna poteza, vznemirljiva kot gost, ki kljubovalno ostaja, ne da bi kaj rekel, tam, kjer ga ne potrebujejo, spadati v čelni predel: pokrivalo, ruta na glavi mora imeti neko vlogo. Toda na sliki VI topi smisel izgine, gre samo za sporočanje bolečine.

Tedaj sem razumel, da vrsta ogorčenja, dodatka ali odstopanja, vsiljena tej klasični reprezentaciji bolečine, izvira prav iz vzpostavljenega odnosa, odnosa med nizko nameščeno ruto, zaprtimi očmi in ukrivljenimi usti, ali pa, še bolj, če povzamemo samega Ejzenštejna, ki govori o razliki med »temo katedrala« in »zatemnjeno katedralo«, odnosa med »nizkostjo« linije rute, ki določa frizuro, nenormalno potegnjene do obrvi kot v preoblekah, s katerimi si hočemo nadeti šaljiv in bedast videz, dvigom zbledelih, ugaslih, postaranih obrvi, pretirano ukrivljenostjo spuščanih, a kot da bi škilile približanih vek, in črto na pol odprtih ust, ki se ujema z linijo rute in obrvi, v metaforičnem slogu »kot riba na suhem«.

Vse te poteze (burkaška ruta, starka, veke, ki škilijo, riba) imajo za nejasno referenco nekoliko plitvo govorico, govorico dokaj bedne preobleke; če jih povežemo s plemenito bolečino očitnega smisla, tvorijo tako tenak dialogizem, da njegove intencionalnosti ne moremo jamčiti. Lastnost tega tretjega smisla je namreč — vsaj pri S. M. Ejzenštejnu — zabrisovanje meje, ki ločuje izraz od preobleke, a tudi podajanje te oscilacije na jedrat način: eliptična emfaza, če lahko tako rečemo: kompleksna razporeditev, zelo napeta (ker implicira časovnost pomenjenja), ki jo je odlično opisal sam Ejzenštejn, ko navdušeno navaja zlato pravilo starega K. S. Gileta: *rahel polobrat nazaj od skrajne točke*.

Topi smisel ima torej nekaj skupnega s preobleko. Poglejte Ivanovo bradico, ki je po moje privzdignjena v topem smislu (slika VII): označuje se kot lasulja, a se kljub temu ne odreka »dobri veri« svojega referenta (carja kot zgodovinske osebnosti): igralca, ki se dvakrat preobleče (enkrat kot akter zgodbe, drugič kot akter dramaturgije), ne da bi ena preobleka uničila drugo; slojevitost smisla, ki vedno dopušča obstoj prejšnjega smisla, kot v kaki geološki slojeviti formaciji; reči nasprotno, ne da bi se



XI



XII



XIII



XIV



XV



XVI



odrekli stvari, ki ji oporekamo; Brechtu bi bila ta dramska dialektika (z dvema pojmom) všeč. Ejzenštejnovska lasulja je hkrati lastna krinka, se pravi ponaredek, in klavrn fetiš, ker dopušča, da se vidi, kako je izrezana in kako je prilepljena. Na sliki VII vidimo spojitev, torej predhodno ločitev bradice, ki je navpična na spodnjo čeljust. Da je vrh glave (najbolj »top« del človeškega lika), da je en sam svitek (na sliki VIII) lahko *izraz* bolečine, to je res smešno — za *izraz*, ne za bolečino. Parodije torej ni, o burlesknem ni sledu, bolečina ni »poopičena« (očitni smisel mora ostati revolucionaren, splošno žalovanje, ki spremlja Vakulinčukovo smrt, ima zgodovinski smisel), vendar pa »utelešena« v tem svitku vsebuje rez, zavračanje kontaminacije; ljudskost volnene ovratne rute (očitni smisel) se *ustavi* pri svitku: tu se začenja fetiš, lasišče, in ko nekakšno *ne-negatorsko roganje* izrazu. Ves topi smisel (njegova moteča moč) se odigrava v pretirani masi las. Poglejte še en svitek (svitek žene na sliki IX): v protislovju je z malo dvignjeno pestjo, atrofira jo, ne da bi ta redukcija imela najmanjšo simbolično (intelektualno) vrednost; podaljšan v kodrčke, spreminjajoč obraz v nekakšen ovčji model, daje ženi nekaj *ganljivega* (kar je lahko neka plemenita neumnost) oziroma *občutljivega*. Te nenavadne besede, ki imajo kaj malo skupnega s politiko in revolucijo, ki so morda mistificirane, je vendarle treba sprejeti. Mislim, da topi smisel vsebuje določeno *čustvo*; vzeto v preobleki, to čustvo ni nikoli sluzasto; je čustvo, ki preprosto *označuje* tisto, kar imamo radi, kar hočemo braniti; to je čustvo-vrednost, ovrednotenje. Mislim, da se vsi lahko strinjamo, da Ejzenštejnova proletarska etnografija, v fragmentih podana skozi ves Vakulinčukov pogreb, ves čas vsebuje nekaj ljubezenskega (ta beseda je tu vzeta brez specifikacije starosti ali spola): materinskega, srčnega in moškega, »simpatičnega« brez zatekanja k stereotipom; Ejzenštejnovi ljudstvo je v bistvu *ljubeznivo*: uživamo, ljubimo okroglini čepic na sliki X, postajamo njuni sokrivci, razumemo ju. Lepota lahko nedvomno nastopa v vlogi topega smisla. To je primer na sliki XI, kjer je zelo zgoščen očitni smisel (Ivanova mimika, abotnost mladega Vladimirja) povezan z in/ali izpeljan iz lepote Basmanova; toda erotizem, vključen v topi smisel (ali bolje: ki ga ta smisel zgrabi od strani), se ne zmeni za estetiko: Eufrozina je grda, »topa« (sliki XII in XIII), tak je tudi menih na sliki XIV, toda ta topost presega samo zgodbo, postaja otepevanje smisla, njegova izpeljanka. V topem smislu je nek erotizem, ki vsebuje nasprotje lepega in samo zunanost nasprotja, se pravi limito, inverzijo, nelagodnost in morda celo sadizem. Poglejte mehkužno nedolžnost Mladenicev v ognjeni peči (XV), šolsko smešnost njihovih šalov, ki so ubogljivo privzdignjeni do brade, to sesirjeno mleko kože (oči, ust v koži), kar je, kot kaže, Fellini znova uporabil pri hermafroditu v *Satyriconu*: prav tisto, o čemer je lahko govoril Georges Bataille zlasti v tistem besedilu *Dokumentov*, ki po moje vzpostavlja eno izmed možnih območij topega smisla: *Kraljičin nožni palec* (ne spomnim se natančnega naslova).

Nadaljujmo (če ti primeri zadostujejo za vpeljavo nekaterih bolj teoretičnih zapažanj). Topega smisla v jeziku (niti v

simbolnem jeziku) ni. Odstranite ga, komunikacija in pomenjenje ostaneta, se gibljeta, vzdržita; brez njega še vedno lahko berem in govorim; toda tudi v govoru ga ni; morda obstaja neka konstanta ejzenštejnovega topega smisla, toda to je že tematski govor, idiolekt, in ta idiolekt je provizoričen (preprosto določen s strani kritika, ki bi pisal knjigo o Ejzenštejnu), kajti topi smisel so, ne sicer povsod (označevalec je redkost, oblika prihodnosti), a vendar *nekje*: pri drugih filmskih *avtorjih* (morda), v določenem načinu branja »življenja« in s tem same »realnosti« (to besedo je treba tukaj razumeti zgolj kot nasprotje namerni fiktivnosti). Na sliki iz filma *To je fašizem* (XVI), dokumentarni sliki, zlahka razberem očitni smisel, smisel fašizma (estetika in simbolika moči, teatralni lov), toda berem tudi topi dodatek: plavolaso neumnost, (spet) preoblečeno, mladega nosača pušic, mlahavost njegovih rok in ust (ne opisujem, tega ne zmorem, samo označujem neko mesto), velike Göringove nohte, njegov brezvredni prstan (ki je že na robu očitnega smisla, tako kot medena plehkost imbecilnega nasmeha človeka z očali v ozadju: očitno »petoliznika«). Z drugimi besedami, topi smisel ni postavljen strukturalno, semantolog ne bo priznal njegove objektivne eksistence (toda kaj je objektivno branje?) in če je zame evidenten, je morda še *vedno* (vsaj za zdaj) zaradi iste »aberracije«, ki je samega nesrečnega Saussura *prisilila* k poslušanju skrivnostnega, mučnega, brezizvornega glasu, glasu anagrama v arhaičnem verzu. Za isto negotovost gre, ko je treba *opisati* topi smisel (podati idejo o tem, kam gre, kam izginja); topi smisel je označevalec brez označenca, zato ga je tudi težko imenovati: moje branje ostaja razpeto med sliko in njenim opisom, med definicijo in približkom. Če topega smisla ne moremo opisati, to pomeni, da v nasprotju z očitnim smislom ničesar ne posnamo: kako opisati tisto, ki ne predstavlja ničesar? »Narediti« ga vidnega z besedami je tu nemogoče. Posledica tega je, da v kolikor pred temi slikami ostanemo na ravni artikulirane govorice — se pravi mojega lastnega teksta — ne bo mogel eksistirati, vstopiti v kritično metagovorico. To pomeni, da je topi smisel zunaj (artikulirane) govorice, a kljub temu znotraj besedovanja. Kajti če pogledate slike, o katerih govorim, boste ta smisel videli: o tem se lahko strinjamo, »mimogrede« ali »na račun« artikulirane govorice: po zaslugi slike (resda nepremične — k temu se bomo še vrnil), še veliko več, po zaslugi tistega, kar je v sliki čista slika (in kar je, resnici na ljubo, nekaj zelo majhnega), odrekamo se besedi, ne da bi se nehali razumeti.

Skratka, topi smisel moti, sterilizira metagovorico (kritiko). Za to lahko navedemo nekaj vzrokov. Prvič, topi smisel je diskontinuiran, *indiferenten* do zgodbe in do očitnega smisla (kot pomenjenja zgodbe). Ta nepovezanost ima protinaravni učinek ali vsaj učinek odmika glede na referenta (»realno« kot naravo, realistično instanco). Ejzenštejn je verjetno prevzel to in-kongruenco, to impertinenco označevalca, saj nam o zvoku in barvi pravi: »Umetnost se začenja v trenutku, ko udarec škornja (v zvoku) nastopi v drugačnem vizualnem planu (kadru) in tako sproži ustrezne asociacije. Isto velja za barvo: barva se začne tam,

kjer ne ustreza več naravni obarvanosti... »Drugič, označevalec (tretji smisel) se ne napolnjuje, je v stanju permanento *deplecije* (pojem iz lingvistike, ki označuje prazne glagole, iz jih lahko uporabimo za karkoli, tako kot v francoščini glagol *faire*).

Kot nasprotje temu bi lahko rekli tudi — in ravno tako bi bilo prav — da se ta, isti, označevalec nikdar ne izprazni (ne uspe se izprazniti); ohranja se v stanju neprekinjene razdraženosti, v njem se želja ne konča s tistim krčem označenca, ki ponavadi nasladno vrača temo v mir poimenovanj. Nazadnje lahko topi smisel obravnavamo kot *akcent*, samo formo nekega pojavljanja, neke gube (celo napačne gube), s katero je zaznamovan težki prt informacij in pomenjenj. Če bi ga lahko opisali (kontradikcija pojmov), bi imel samo bit japonske *haiku* — poezije: anaforična gesta brez smiselne vsebine, nekakšen vrez, s katerim je razbrazdan smisel (hotenje po smislu). Tako o sliki V:

*Razvlečena usta, zaprte oči, ki škilijo,
Ruta nizko na čelu,
Ona joče.*

Ta akcent (katerega naravo, hkrati emfatično in eliptično, smo omenili) ne gre v smeri smisla (kot se dogaja s histerijo), ne teatralizira (ejzenštejnovski dekorativizem pripada drugačni ravni), niti ne označuje kakega »drugje« smisla (druge vsebine, dodane očitnemu smislu), temveč ga onemogoča — ne subvertira vsebine, temveč celotno prakso smisla.

Kot nova, redka praksa, ki se uveljavlja nasproti praksi večine (praksi pomenjenja), se topi smisel usodno pojavlja kot luksus, kot izdatek brez menjave; ta luksus še ne pripada politiki današnjega, temveč že politiki jutrišnjega dne.

Potrebno je še reči kako besedo o sintagmatski odgovornosti tega tretjega smisla: kakšno je njegovo mesto v nadaljevanju zgodbe, v logično-časovnem sistemu, brez katerega, kot kaže, ni mogoče posredovati pripovedi »množici« bralcev in gledalcev? Očitno je, da je topi smisel poosebljenje protipripovedi; raztresen, reverzibilen, obešen na lastno trajanje, lahko tvori le (če mu sledimo) povsem drugačno montažo od montaže kadrov, sekvenc in sintagem (tehničnih ali narativnih): nenavadno, proti-logično in vendarle »resnično«. Predstavljajte si, da ne »spremljate« mahinacije Evfrozinije, niti njenega lika (kot diegetske entitete ali kot simbolične figure), niti obraza hudobne matere, temveč samo izraz na tem obrazu, črno tančico, grodo in težko pokvarjenost: dobili boste neko drugo časovnost, ki ni ne diegetska ne onirična, dobili boste drug film. Kot tema brez variacij in brez razvoja (očitni smisel je tematski: gre za temo Pogreba) se topi smisel lahko premika le s pojavljanjem in izginjevanjem. Ta igra prisotnosti-odsotnosti izpodiriva osebnost s tem, da jo pretvarja v preprosto prizorišče številnih spreminjanj: ločitev, ki jo je nekeje drugje najavil sam Ejzenštejn: »Značilno je, da so različne pozicije enega in istega carja... podane brez prehajanja od ene pozicije k drugi.«

Kajti vse je tu: *indiferentnost* ali svoboda pozicije dodatnega označevalca v odnosu do zgodbe omogoča, da lahko dokaj natančno opredelimo zgodovinsko,

politično, teoretično nalogo, ki jo je Ejzenštejn opravil. Zgodovina (anekdotična, diegetska reprezentacija) pri njem ni uničena, nasprotno — katerega zgodba je lepša od zgodbe *Ivana*, zgodbe *Potemkina*? Takšna postavitev zgodbe je potrebna, da bi jo *slušala* družba, ki si, ker ne more razrešiti protislovij zgodovine brez dolgotrajne politične poti, pomaga (provizorično) z mitičnimi (narativnimi) rešitvami. Dejanski problem ni v uničenju pripovedi, temveč v njenem subvertiranju: ločiti subvertiranje od uničenja, to bi bila torej naloga za danes. Zdi se mi, da Ejzenštejn izvaja to razlikovanje: prisotnost dodatnega, tretjega, topega smisla — pa čeprav le v nekaterih slikah, a zato kot neizbrisnega podpisa, kot pečata, ki jamči za celotno delo —, ta prisotnost temeljito preoblikuje teoretični status fabule. Zgodovina (diegeza) ni več samo krepak sistem (tisočletni narativni sistem), temveč tudi in nasprotno preprost prostor, polje permanenc in permutacij; je tista konfiguracija, tisto prizorišče, katerega navidezne meje pomnožujejo permutacijsko igro označevalca, je tisti široki zaris, ki prek razlike silii k *vertikalnemu* (beseda je Ejzenštejnova) branju; je tisti *lažni* red, ki omogoča snemanje čiste serije, aleatorične kombinacije (naključje je le slab, cenen označevalec) in ki omogoča doseči strukturalizacijo, ki *beži iz notranjosti*. Tako lahko rečemo, da je treba z Ejzenštejnovo obrniti kliše, po katerem se smisel, bolj kot je cenen, bolj zdi kot navaden parazit pripovedovani zgodbi: nasprotno pa prav ta zgodba ne nek način postaja parametrična označevalcu, kateremu ni več drugača kot polje preemistive, konstitutivna negativiteta ali kar — sopotnica.

Skratka, tretji smisel strukturira film *drugače*, ne da bi subvertiral zgodovino (vsaj pri S. M. E.) in prek tega se, morda, na njegovi ravni in samo na njegovi ravni, nazadnje pojavi »filmično«. Filmično je v filmu tisto, kar se ne da opisati, reprezentacija, ki ne more biti reprezentirana. Filmično se začenja šele tam, kjer prenehata govorica in artikulirana metagovorica. Vse, kar lahko *rečemo* v zvezi z *Ivanom* ali *Potemkinom*, lahko izvira iz pisanega teksta (ki bi se imenoval *Ivan Grozni* ali *Oklepnica Potemkin*), razen tistega, kar je topi smisel. V liku Evfrozinije lahko vse komentiram, razen topih lastnosti njenega obraza: filmično je torej natančno tam, na kraju, kjer je artikulirana govorica zgolj aproksimativna in kjer se začenja neka druga govorica (katere »veda« torej ne more biti lingvistika, kmalu odvržena kot pogonska raketa). Tretji smisel, ki ga teoretično lahko umestimo, ne pa opišemo, se tedaj pojavlja kot *prehod* od govorice k označevanju in utemeljuje dejanje samega filmičnega. Ker je prisiljeno k izstopu iz civilizacije označenca, ni presenetljivo, da filmično (kljub neizmerni količini filmov na svetu) še vedno ostaja redkost (nekaj prebliskov pri Ejzenštejnu: morda še kje?), tako da bi lahko nadaljevali, da film, kakor tudi tekst, še ne obstaja: je samo »film« (du cinéma), se pravi, govorica, pripoved, pesnitev, ki so včasih zelo »moderne«, »prevedene« v »podobe«, za katere pravimo, da so »oživljene«. Presenetljivo ni niti to, da filmično lahko odkrijemo šele potem, ko smo — analitično — prešli »bistveno«,

»globino« in »kompleksnost« filmskega dela: vse sama bogastva, ki spadajo v artikulirano govorico, s katero filmsko stvaritev konstituiramo in mislimo, da jo tudi izčrpavamo. Kajti filmično je drugačno od filma: filmično je od filma tako daleč kot romaneskno od romana (romaneskno lahko pišem, ne da bi kdajkoli pisal romana).

Fotogram

Zaradi tega, v določeni meri (meri naših teoretskih jecljanj) filmičnega, zelo paradoksalno, ne moremo zajeti v filmu »v situaciji«, »v gibanju«, »v naravnem stanju«, temveč zgolj in samo še v enem pomembnem artefaktu — fotogramu. Ta pojav me že dolgo vznemirja: zanimajo me, obešam se na fotografije iz filmov (pred vrati pri vhodu v kino, v reviji *Cahiers du cinéma*) in od teh fotografij se vse izgubi (ne samo zajetje, temveč tudi sam spomin na slike), ko vstopim v dvorano: sprememba, ki lahko doseže popolno preobrnitev vrednot. Najprej sem to naklonjenost do fotogramov pripisoval svoji nepodkovanosti o filmskih zadevah, svojemu odporu do filma; tedaj sem mislil, da sem kot tisti otroci, ki imajo raje »ilustracijo« kot tekst, ali kot tiste stranke, ki kot odrasli ne morejo posedovati (predragih) predmetov in se zadovoljujejo z nasladnim gledanjem izbranih vzorcev ali kataloga veleblagovnice. Ta obrazložitev zgolj reproducira ustaljeno mnenje o fotogramu: daljnji stranski proizvod filma, vzorec, sredstvo za pritegovanje kupcev, pornografski izsek, in, tehnično, reduciranje dela prek imobilizacije tistega, kar velja za posvečeno bistvo filma: gibanja slik.

V kolikor pravšnjost filmičnega (filmčno prihodnosti) ni v gibanju, temveč v nekem tretjem smislu, ki ga ni moč artikulirati, ki ga ne moreta podati niti navadna fotografija niti figurativno slikarstvo, ker jima manjka diegetski horizont, možnost konfiguracije, o kateri smo govorili (3), potem »gibanje«, iz katerega so naredili bistvo filma, sploh ni animacija, pretok, mobilnost, »življenje«, kopija, temveč zgolj ogrodje nekega permutacijskega razvoja, neka teorija fotograma pa je potrebna, zato moramo na koncu namigniti na njene možne odvode.

Fotogram podaja *notranjost* (le dedans) fragmenta. Tu bi morali poseči po formulacijah samega Ejzenštejna in jih preemistiti, po formulacijah, s katerimi S. M. E. razglašala nove možnosti avdio-vizualne montaže: »... osnovno težišče... se prenaša v *notranjost* (en dedans) fragmenta, v elemente, ki so vključeni v samo sliko. In težišče ni več element »med kadri« — šok, temveč element »v kadru« — *akcentuacija znotraj fragmenta*... V fotogramu seveda ni nikakršne avdiovizualne montaže; toda Ejzenštejnova formula je posplošena, glede na to, kako utemeljuje pravico na sintagmatsko ločevanje slik in zahteva *vertikalno* (spet Ejzenštejnovo izraz) branje artikulacije. Razen tega fotogram ni vzorec (pojem, ki bi predpostavljal nekakšno statistično, homogeno naravo filmskih elementov), temveč citat (vemo, kako pomemben postaja trenutno ta koncept v teoriji teksta); torej je hkrati parodičen in razbijaški; ni nikakršen kemično odzvet ščepec v substanci filma, temveč prej sled neke višje *distribucije* potez, po katerih bi

bil preživeti, iztečeni, oživiljeni film skratka le tekst med drugimi teksti. Fotogram je torej fragment nekega drugega teksta, *katerega bit nikoli ne presega fragmenta*.

Film in fotogram ponovno naletita drug na drugega v razmerju palimpsesta, ne da bi mogli reči, da je eden *nad* drugim ali da je eden *izpeljan* iz drugega. Nazadnje fotogram ukinja prisilo filmskega časa. Ta prisila je močna, še vedno preprečuje tisto, kar bi lahko imenovali zrelo rojstvo filma (rojen tehnično, včasih celo estetsko, se mora film roditi še teoretsko).

Pri pisanih tekstih (razen ko so zelo konvencionalni, popolnoma vezani na logično-časovno zaporedje), je čas branja svoboden; pri filmu pa ni, kajti slika ne more iti ne hitreje ne počasneje, kajti sicer bi izgubila obliko, prek katere jo lahko zaznamo. Fotogram se s tem, da vzpostavlja branje, ki je hkrati trenutno in vertikalno, norčuje iz logičnega časa (ki je zgolj operativni čas): uči ločevati tehnično prisilo »snemanje« od tistega, kar je lastno filmičnemu, torej od »neopisljivega« smisla. Morda je to *tisti drugi tekst*, (tu fotogramski), katerega branje je zahteval S. M. E., ko je govoril, da filma ne smemo samo preprosto gledati in poslušati, temveč da ga je treba *temeljito pregledati* in pozorno napeti ušesa. Tako poslušanje in tako gledanje seveda ne zahtevata zgolj preproste aplikacije duha (kar bi bilo banalna zahteva, pobožna želja), temveč prej resnično spremembo branja in njegovega objekta, teksta ali filma, to pa je velik problem našega časa.

Opombe:

1) Vsi Ejzenštejnovi fotogrami, o katerih bo tu govor, so presneti iz revije *Cahiers du cinéma*, št. 217 in št. 218. Fotogram iz Rommovega filma *To je fašizem* je iz št. 219 iste revije.

2) V klasični paradigmi o petih čutih je tretji čut sluh (po pomembnosti v srednjem veku na prvem mestu); to je srečno naključje, kajti gre prav za *poslušanje*, najprej zato, ker Ejzenštejnovi opazke, ki jih bomo tu uporabili, izvirajo iz razmišljanja o pojavu zvoka v filmu, drugič pa zato, ker poslušanje (brez referenc z enkratnim *phoné*) ohranja veljavo metafore, ki ustreza najbolj »tekstualnemu« orkestraciji (izraz je Ejzenštejnov), kontrapunkt, stereofonija.

3) Obstajajo tudi druge »umetnosti«, ki kombinirajo fotogram (ali vsaj risbo) in zgodbo, diegezo: taki sta npr. foto-roman in strip. Prepričan sem, da ti dve »umetnosti«, porojeni na dnu visoke kulture, posedujeta teoretsko kvalifikacijo in izpostavljata nov označevalec (soroden topemu smislu). Za strip je to že dokazano, toda s svoje strani občutim lažjo travmo označevanja pred določenimi foto-romani: »njihova nesmiselnost me prizadene« (to bi bila ena izmed definicij topega smisla). Torej naj bi šlo pri teh zanikrnih, vulgarnih, bedastih, dialoških oblikah potrošniške subkulture za neko resnico prihodnosti (ali zelo daljne preteklosti). In obstajala naj bi neka avtonomna »umetnost« (nek »tekst«), umetnost *piktograma* (»anekdotiziranih« slik, v diegetski prostor postavljenih topih smislov). Ta umetnost naj bi postrani gledala na zgodovinsko in kulturno izkrivljene produkcije: etnografske piktograme, vitraje, Carpacciovo *Legendo sv. Uršule*, podobe iz Epinala, foto-romane, stripe. Novost, ki jo predstavlja fotogram (glede na te druge piktograme) bi bila v tem, da bi bilo filmično (ki ga konstituira) *podvojeno* z nekim drugim tekstom, filmom.

teorija

Roland Barthes: Dragi Antonioni . . .



Michelangelo Antonioni (skrajno levo) in R. Barthes