

Články

TŘETÍ SMYSL

Poznámky z výzkumu několika fotogramů S. M. Ejzenštejna

Roland Barthes

Podívejme se na obr. 1 z *Ivana Hrozného*. Dva dvořané, dva pomocníci, dva statisté (záleží málo na tom, zda si dobře připomínám detail příběhu) polévají hlavu mladého cara deštěm zlata. Podle mne je na této scéně možno rozlišit tři úrovně smyslu:

1) Informativní úroveň, na níž se shromažďuje všechno poznání, které mi přináší výprava, kostýmy, postavy, jejich vztahy, jejich zařazení do příběhu, který znám (třeba vágně). Je to úroveň **komunikace**. Kdyby bylo třeba najít pro ni nějaký druh analýzy, byla by to první sémiotika (sémiotika „zprávy“), ke které bych se obrátil (touto úrovní a touto sémiotikou se zde ale nebudeme zabývat).

2) Symbolická úroveň: vylévané zlato. Tato úroveň je sama rozvrstvena. Nejprve referenční symbolismus: Je to imperátorský rituál křtu zlatem. Pak je diegetický symbo-



1

lismus: téma zlata, bohatství (s předpokladem, že existuje) v *Ivanovi Hrozném*, jehož zásah by zde byl signifikantní. Ještě je ejzenštejnský symbolismus – kdyby si nějaký kritik usmyslel pustit se do odhalování, že zlato, nebo děš, nebo plenta, nebo zdeformování mohou být zachyceny do sítě přesunů a substitucí, které jsou Ejzenštejnovi vlastní. Posléze je zde symbolismus historický, jestliže se dá ukázat, způsobem ještě rozlehlejším než u předcházejících, že zlato uvádí do hry (divadelní), do scénografie, která by byla scénografií směny, zjistitelné současně psychoanalyticky i ekonomicky, to znamená sémiologicky. Tato druhá úroveň je ve svém celku úrovni **signifikace**. Typ analýzy pro ni by byl propracovanější sémiotikou, než je první sémiotika, tedy druhá sémiotika nebo neosémiotika, otevřená už ne vědě o zprávě, ale vědám o symbolu (psychoanalýza, ekonomie, gramatika).

3) Je to všechno? Nikoliv, neboť se ještě nemohu odpoutat od obrazu. Čtu, přijímám (dokonce možná jako první) evidentní, skákavý a umíněný třetí smysl.¹⁾ Nevím, co je jeho signifikátem, nedokážu ho aspoň pojmenovat, vidím ale dobře rysy, signifikantní příznaky, z nichž je tento, od této chvíle neúplný znak složen: určitá kompaktnost nalíčení dvořanů, tu nápadného svou tloušťkou, tam vyhlazeného, distinguovaného, „hlupácký“ nos jednoho, jemná kresba očí druhého, jeho fádni světlovlasost, jeho bělavá a povadlá pleť, pečlivá upravenost jeho účesu, z níž je patrná umělost, přilíčení s podkladem sádrovitě masky z rýžového pudru. Nevím, je-li četba tohoto třetího smyslu oprávněná, je-li ji možno zobecnit, ale zdá se mi již, že jeho signifikant (rysy, o kterých jsem se právě pokusil mluvit, ne-li je popsat) má teoretickou individualitu; neboť na jedné straně jej nelze plést s pouhým **bytím tam** na scéně, tento signifikant přesahuje kopii referenčního motivu, nutí k vyšetřující četbě (dotazování se obrací právě k signifikantu a ne k signifikátu, k četbě a ne k intelektuálnímu rozumění: je to „poetické“ uchopování); a na druhé straně se nesměšuje ani s dramatickým smyslem epizody: říkat, že tyto rysy odkazují příznačně k tomu, jak „vypadají“ dvořané, tu distancovaně, znuděně, tam přízřusobivě („plní prostě svou funkci dvořanů“), mě plně neuspokojuje. V těchto dvou tvářích něco překračuje psychologii, historku, funkci a aby se řeklo všechno – smysl, aniž by se však redukovalo na umíněnost, se kterou se každé lidské tělo prosazuje. Proti dvěma prvními úrovním (komunikace a signifikace) je tato třetí úroveň – i když je její četba ještě riskantní – úroveň **signifikance** (significance);²⁾ toto slovo má tu výhodu, že se vztahuje k poli signifikantu (a nikoliv významu), a že se připojuje k sémiotice textu, cestou otevřenou Julií Kristevovou, která tento termín navrhla.

Zde mně zajímají jedině význam a signifikance, a nikoliv komunikace. Potřebuji si tedy pojmenovat, co možná nejúsporněji, druhý a třetí smysl. Symbolický smysl (vylévané zlato, moc, bohatství, imperátorský rituál) se mi vtírá dvojím určením: je intencionální (co chtěl říci autor) a je čerpán z obecného, společného slovníku; je to smysl, který hledá mě, adresáta zprávy, subjekt četby, smysl, který vychází z S. M. E.

1) V klasickém paradigmatu pěti smyslů je třetím smyslem sluch (ve středověku byl co do důležitosti na prvním místě). Jde o šťastnou shodu, neboť jde opravdu o **poslech**. Nejprve proto, že Ejzenštejnovy poznámky, kterých zde použijeme, pocházejí z úvahy o příchodu slyšitelná; pak proto, že poslech (nejde o odkaz pouze k fonickému) má v sobě potenciálně metaforu, která nejlépe vyhovuje „textovému“: orchestrace (termín S. M. E.), kontrapunkt, stereofonie.

2) Překlad tohoto termínu navazuje na J. Pecharovo nahrazení dvojice označující/označené dvojicí signifikant/signifikát, důsledně užitě v překladu Metzova *Imaginárního signifikantu*, Praha 1991 (pozn. překl.).

a **jde mi vstříc**: je určitě evidentní (i ten další je evidentní), ale jde o zřejmost **uzavřenou**, vzatou z uceleného systému výměrů. Navrhuji nazývat tento kompletní znak **vstřícným smyslem** (sens obvie). **Obvius** chce říci: ten, kdo přichází vstříc, a to je zrovna případ tohoto smyslu, který mě našel; říká se nám, že v teologii je vstřícný smysl ten, „který se prezentuje zcela přirozeně duchu“, a tak tomu tady je: symboličnost pršky zlata se mi zdá nadaná odevždycky „přirozenou“ jasností.

Pokud jde o třetí smysl, přicházející „navíc“, jako dodatek, který se mému intelektu nedaří dobře absorbovat, ten je současně zatvrzelý i plachý, uhlazený a splašený, navrhuji nazývat ho **tupý smysl**. Toto slovo mi napadlo velmi snadno a kupodivu, když rozevírá svou etymologii, podává již teorii dodatečného smyslu; **obtusus** chce říci: **co je otupené, co má zaoblenou formu**; a nejsou rysy, které jsem vyznačil (líčení, bělost, umělost atd.), jakoby otupením příliš jasného, příliš násilného smyslu? Nedávají vstřícnému signifikátu jakousi špatně uchopitelnou kulatost, neposouvají mou četbu? Tupý úhel je větší než pravý: tupý 100° úhel, říká slovník; třetí smysl mi také připadá **větší** než čistá přímá, břitká, zákonitá kolmice vyprávění: zdá se mi, že otevírá pole smyslu totálně, tzn. nekonečně; pro tento smysl přijímám též pejorativní konotaci: jakoby se tupý smysl roztahoval vně kultury, vědění, informace; analyticky je v něm něco výsměšného; protože se otevírá nekonečnu řeči, může se vzhledem k analytickému rozumu jevit jako omezený; je z rodu her se slovy, šaškáren, neužitečných vydání, lhostejný k morálním nebo estetickým kategoriím (triviálno, nicotnost, faleš a napodobenina), je na straně karnevalu. **Tupý** se tedy dobře hodí.



2

3



4

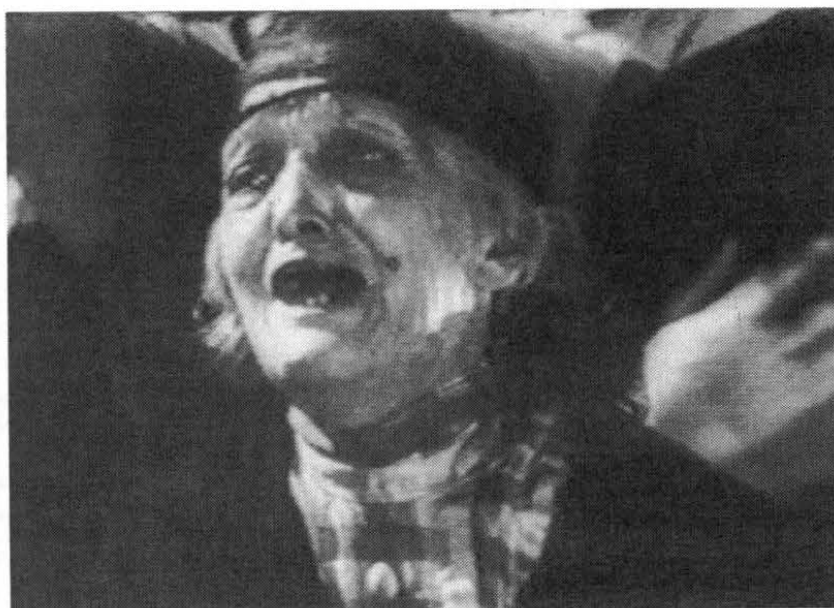


5



Vstřícný smysl

Několik slov o vstřícném smyslu, i když není předmětem tohoto zkoumání. Podívejme se na dva obrazy, které ho předvádějí v čistém stavu. Čtyři postavy na obr. 2 „symbolizují“ tři věky života, jednomyslnost smutku (Vakulinčukův pohřeb). Zařatá pěst na obr. 4, braná ve výmluvném „detailu“, znamená rozhořčení, ovládaný, usměrňovaný hněv, bojovnou rozhodnost; spojena metonymicky s celým příběhem Potěmkina „symbolizuje“ dělnickou třídu, její sílu, její vůli; neboť tato pěst, zázrakem sémantického pochopení **viděna jako vztyčená**, je svým nositelem držena jaksi v ilegalitě (je to ruka, která **nejprve** visí přirozeně podél kalhot a která se **potom** svírá, tvrdne, **myslí** současně na svůj příští boj, na svou trpělivost a obezřetnost), nemůže se číst jako pěst rváče, řekl bych dokonce fašisty: je **ihned** pěstí proletáře. Na tom je vidět, že „umění“ S. M. E. není polysemické: vybírá smysl, vnucuje ho, vtloká ho (je-li tento význam splavován tupým smyslem, není tím upírána nebo kažena jeho platnost); ejzenštejnský smysl kosí dvojakost. Jak? Přidáním estetické hodnoty, emfazi. „Dekorativismus“ Ejzenštejna má též úspornou funkci: pronáší pravdu. Podívejte se na obr. 3. Bolest vyvěrá velmi klasicky ze svěšených hlav, z trpitelských postojů, z ruky na ústech, která zadržuje vzlyk; ale to všechno, jednou již velmi dostatečně řečené, ještě znovu říká dekorativní rys: přeložení dvou ruk, esteticky komponovaných do smírného, mateřského, květinovitého vzlínání k obličej, který se sklání; do celkového detailu (obě ženy) se wpisuje jiný detail, ne plně poznatelný; přicházejí z pikturálního řádu jako citace gest ikon a **piety**, nerozptyluje, ale zdůrazňuje smysl; toto zdůraznění (vlastní každému realistickému umění) má zde nějaké spojení s „pravdou“: s pravdou **Potěmkina**. Baudelaire hovořil o „emfatické pravdě gesta při velkých příležitostech života“; zde je to pravda „velké proletářské příležitosti“, která vyžaduje emfazi. Ejzenštejnská estetika neustavuje nezávislou úroveň: je součástí vstřícného smyslu a tím je u Ejzenštejna vždycky revoluce.



6

Tupý smysl

Přesvědčení o tupém smyslu jsem nabyt poprvé před obr. 5. Vnucovala se mi otázka: Co mi u té staré plačící ženy otevírá problematiku signifikantu? Rychle jsem se přesvědčil, že to není ani ve vzezření, ani v gestice bolesti, jakkoliv dokonalých (spuštěná víčka, protažená ústa, pěst na hrudi): to patří k plnému významu, ke vstřícnému smyslu obrazu, k ejzenštejnskému realismu a dekorativismu. Cítil jsem, že pronikavý rys, zneklidňující jako host, který zatvrzele setrvává, aniž by cokoli říkal tam, kde ho nepotřebují, je uložen v krajině čela: k něčemu tam byla pokrývka hlavy, na babku uvázaný šátek. Na obr. č. 6 přitom tupý smysl zmizel, zůstala jen zpráva o bolesti. Tehdy jsem pochopil, že něco skandálního, vloženého jako dodatek nebo odchylka do tohoto klasického zobrazení bolesti, pochází naprosto jasně z útlounkého vztahu: ze vztahu mezi hodně dolů staženou pokrývkou hlavy, zavřenýma očima a mezi vypuklými ústy; nebo spíše, když převezmeme přímo od S. M. E. rozlišení mezi „temnotami katedrály“ a „setmělou katedrálou“, ze vztahu mezi „nízkostí“ příkrývající linie, abnormálně stažené až k obočí, jako v těch přestrojeních, kdy se chce dosáhnout vzhledu hlupáčka, snově prohnutým zdvihem uvařlého, vyhaslého, starého obočí, přehnanou křivkou víček, skleslých, ale sblížených až k šilhání, a mezi příčkou pootevřených úst, reagujících na příčky pokrývky a obočí, metaforicky řečeno „jako ryba na suchu“. Všechny tyto rysy (šaškovská pokrývka, stařena, šilhající víčka, ryba) odkazují vágně k poněkud zlidovělé řeči, řeči dost politováníhodného přestrojení; připojeny ke vznešené bolesti vstřícného smyslu tvarují dialog tak útlý, že se jeho intencionalita nedá zaručit. Specifikou tohoto třetího smyslu totiž je – aspoň u S. M. E. – že narušuje hranici, která odděluje výraz od přestrojení, ale že také podává toto kolísání způsobem co nejstručnějším: lze snad říci eliptickou emfází, komplexním, velmi mazaným uspořádáním (neboť zahrnuje časovost významu), které je dokonale popsáno samotným Ejzenštejnem, když cituje s jásotem zlaté pravidlo starého K. S. Gilleta: lehký půlobrát dozadu od limitujícího bodu (viz Cahiers, č. 219).

Tupý smysl tedy má trochu co dělat s přestrojením. Podívejme se na Ivanovu kozí bradku na obr. č. 7, obdařenou podle mého mínění tupým smyslem; dozrává svou umělost, ale nezřídka se tím v „dobré víře“ svého referens (historické postavy cara): herec, který se dvakrát přestřihuje (jednou jako herec příběhu, jednou jako herec dramatu), aniž jedno přestrojení ničí druhé; navrstvení smyslu, které ponechává, jako v geologickém útvaru, dále platit předchozí smysl; říkat opak, aniž se zřídáme protiřečené věci; Brecht by měl rád tuto dramatickou dialektiku (na dvě doby). Ejzenštejnská nepravost je současně falší sebe samé, tzn. pastišem, a směšným fetišem, neboť prozrazuje svůj stříh a svůj šev: na obr. 7 je vidět připojení, a tím i předcházející odpojení, bradky kolmé k bradě. Že by temeno hlavy („nejtupější“ část lidské osoby), že by samotný vlasový uzel (na obr. č. 8) mohl být **výrazem** bolesti, to je směšné – pro **výraz**, nikoliv pro bolest. Nejde tedy o parodii, ani stopy po burlesce, bolest není napodobena (vstřícný smysl musí zůstat revoluční, všeobecný smutek, který doprovází Vakulinčukovu smrt má historický smysl), a přitom „vtělena“ do tohoto uzlu přináší řez, odmítnutí nákazy; populismus kudrnatých vlasů (vstřícný smysl) **se zastavuje** v uzlu: tady začíná fetiš, vlasová koruna a jakoby **ne-negující zesměšnění** výrazu. Všechny tupý smysl (jeho zmatečná síla) se odehrává v nadměrné mase vlasů; podívejte se na jiný vlasový uzel (ženy na obr. 9): protiřečí malé zdvižené pěsti, atro-



7



8



9

10



11



12



fuje ji, aniž má tato redukce sebemenší symbolickou (intelektuální) hodnotu; pěstička prodloužená do kadeří, dokresluje obličej do ovčí podoby, dodává ženě něco **dojemného** (jako může být dojemná některá šlechetná naivnost), nebo také **citlivého**; tato omšelá, málo politická, málo revoluční slova, mystifikovaná jako málokterá, mohou být přesto použita; věřím, že tupý smysl přináší určitou **emoci**; tato emoce, zachycena v přestrojení, nikdy nešpiní; je to emoce, která prostě **určuje**, co máme rádi, co chceme bránit; je to emoce-hodnota, zhodnocení. Každý může, jak doufám, připustit, že v proletářské etnografii S. M. E., kouskované podél celého Vakulinčukova pohřbu, je stále něco milovaného (toto slovo je zde bráno bez věkové nebo sexuální specifikace): Ejzenštejnův lid, mateřský, srdečný, mužný, bez jakékoliv výpomoci stereotypů „sympatický“, je v podstatě **milý**: vychutnáváme, líbí se nám dvě kolečka čepic na obr. 10, spolčujeme se s nimi, rozumíme si s nimi. Krása může bezpochyby hrát jako tupý smysl: je to případ na obr. č. 11, kde velmi hustý tupý smysl (mimika Ivana, opožděná naivnost mladého Vladimíra) je připoutáván anebo odváděn krásou Basmanova; ale



13



14



erotičnost, zahrnutá do tupého smyslu (nebo spíše: kterou se tento smysl opásá jako šerpou), se netýká estetického přijetí: Jefrosiňa je ošklivá, „tupá“ (obr. 12 a 13), jako mnich na obr. 14, ale tato tupost překračuje historku, stává se zpěněním smyslu, jeho odchylováním; v tupém smyslu je erotičnost, která zahrnuje opak krásného a dokonce vnějšek opačnosti, tzn. překročenou mez, inverzi, indispozici a možná sadismus: podívejte se na poddajnou nevinnost dětí v *Enfants dans la Fournaise* (obr. č. 15), na školáckou směšnost jejich šál, poslušně povytažených až k bradě, na sražené mléko pleti (očí, úst ve škraloupu), které Fellini asi převzal pro androgyna v *Satyrikonu*; i to, o čem mohl jedinečně mluvit Georges Bataille v tom textu Dokumentů, který pro mne lokalizuje jednu z možných oblastí tupého smyslu: ve Velkém palci královny (nevzpomínám si na přesný titul).

Vraťme se zpět (stačí-li tyto příklady navodit několik teoretičtějších poznámek). Tupý smysl není v jazyce (la langue) (ba ani v jazyce symbolů). Odložte ho, komunikace a význam zůstávají, obíhají, procházejí; bez něho mohu ještě mluvit a číst; ale tupý smysl není také v řeči (la parole); dost možná, že je jistá konstanta ejzenštejnského tupého smyslu, ale pak už to je tematická mluva, idiolekt, a tento idiolekt je prozatímni (stanovený jednoduše kritikem, který by psal knihu o S. M. E., neboť tupé smysly nejsou vůbec všude (signifikant je vzácná věc, figura budoucnosti), ale **někde**: u jiných filmových autorů (snad) v určitém způsobu čtení „života“ a tedy i „reálna“ (tímto slovem se zdá rozumí prostý protějšek k uváženému fiktivnu); na dokumentárním snímku z *Obyčejného fašismu* (obr. 16) čtu snadno vstřícný smysl, smysl fašismu (estetika a symbolika síly, teatrálního lovu), ale čtu i tupý dodatek: světlovlasou



a (ještě) strojenou naivnost mladého nosiče šípů, změkčilost jeho rukou a úst (nepopisují, nezmohu se na to, stanovím pouze místo), velké Goeringovy nehty, jeho okázalý prsten (ten je již na hranici vstřícného smyslu, stejně jako medová povrchnost imbecilního úsměvu muže v brýlích v pozadí: zřejmě nějaký „patolízal“). Jinak řečeno, tupý smysl není umístěn strukturálně, sémantolog nepřipustí jeho objektivní existenci (ale co to je objektivní četba?), a je-li mně zřejmý, je to možná **ještě** (na čas) týmž „odchýlením“, které **přivedlo** osamělého a nešťastného de Saussura k tomu, aby naslouchal v archaickém verši hlasu anagramu, hlasu enigmatickému, obsedantnímu a bez původu.

S toutéž nejistotou se přistupuje k **popisu** tupého smyslu (přijít s nějakou myšlenkou, odkud jde a kam odchází); tupý smysl je signifikant bez signifikátu: odtud nesnadnost pojmenovat ho; moje četba zůstává trčet mezi obrazem a jeho popisem, mezi definicí a odhadem. Tupý smysl nemůžeme popsat proto, že v opaku se vstřícným smyslem nic nepřepisuje: jak popsat to, co nic nezobrazuje? „Udělat“ ho slovy pikturním je zde nemožné. Důsledkem toho je, že když já nebo vy zůstaneme před těmito obrazy na úrovni článkované řeči – tzn. mého vlastního textu – nedostane se tupý smysl k tomu, aby existoval, aby vstoupil do metajazyka kritika. Tím se chce říci, že tupý smysl je vně (článkované) řeči, přitom ale uvnitř rozmlouvání. Neboť když se podíváte na ty obrázky, o nichž mluvím, tento smysl uvidíte; můžeme se o něm domluvit „přes rameno“ nebo „za zády“ článkované řeči: díky obrazu (je opravdu významově ustálený: k tomu se vrátíme) a ještě lépe – díky tomu, co je v obrazu skutečně obrazem (a čeho je popravdě hodně málo), se obejdeme beze slov a nepřestaneme si rozumět.

Tupý smysl, celkově vzato, znepokojuje, sterilizuje metajazyk (kritiku). Lze pro to uvést několik důvodů. Tupý smysl je zaprvé přetržitý, **lhostejný** k příběhu a k vstřícnému smyslu (jako významu příběhu); toto rozpojení účinkuje proti povaze referens nebo ho aspoň oddaluje (od „reálna“ jako přírody, realistické instance). Ejzenštejn by pravděpodobně přistoupil na tuto ne-shodnost, ne-patřičnost signifikátu, vždyť právě on nám říká o zvuku a barvě (viz Cahiers, č. 208): „Umění začíná ve chvíli, kdy zavrnutí boty dolehne na rozdílný vizuální záběr a vyvolá tak odpovídající asociace. Stejně je tomu u barvy: barva začíná tam, kde nekoresponduje s přirozeným zbarvením...“ A zadruhé, signifikant (třetí smysl) se nenaplnuje; je ve stavu permanentního vyprazdňování (lingvistický termín, který označuje prázdná slovesa, slovesa pro všechno, ve francouzštině sloveso *faire*); opačně by se také mohlo říci – a bylo by také úplně správné – že se tento signifikant nevyprazdňuje (nedokáže se vyprázdnit); udržuje se ve stavu trvalého rozvášnění; touha v něm nedospěje ke spazmu signifikátu, který obyčejně způsobí, že subjekt s rozkoší upadne znovu do poklidu pojmenovávání. Tupý smysl můžeme konečně vidět jako **důraz**, přímo formu vynořování, záhybu (ano i falešného záhybu), jimiž se vyznačuje těžký příkrov informací a významů. Kdyby mohl být popsán důraz (protiklad v termínech), bylo by to jako v japonském *haiku*: anaforické gesto bez významného obsahu, jakási jizva, z níž je vyškrtnut smysl (chuť na smysl); k obr. 5 tedy:

Roztažená ústa, zavřené šilhající oči,
Do čela stažený šátek,
Pláče.

Tento důraz (o jehož současně emfatické a eliptické povaze jsme mluvili) nejde ve směru smyslu (jako je tomu u hysterie), neteatralizuje (ejzenštejnský dekorativismus patří do jiné úrovně), nevyznačuje ani nějaké **jinde** smyslu (jiný obsah, přidaný ke vstřícnému smyslu), ale maří ho – podvrací ne obsah, ale celé fungování smyslu. Tupý smysl jako nová, vzácná praxe, provozovaná proti většinové praxi (praxi významu), se jeví fatálně jako přepych, výdaj beze směny; tento přepych nepatří **ještě** k politice dneška, přitom ale **již** k politice zítřka.

Zbývá říci něco o syntagmatické zodpovědnosti tohoto třetího smyslu: jaké místo má ve sledu děje, v logicko-časovém systému, bez něhož, jak se zdá, není pro „masu“ čtenářů a diváků možné, aby pochopila vyprávěný příběh? Je zřejmé, že tupý smysl je přímo proti vyprávění; je rozptýlený, převratitelný, zavěšený na své vlastní trvání a může (je-li sledován) být základem docela jiného členění, než je stříhová skladba záběrů, sekvencí a syntagmat (technických nebo narativních), členění neslýchaného, protilogického a přitom „pravdivého“. Představte si, že „nesledujete“ pletichy Jefrosini, ani postavu (jako diegetickou entitu nebo jako symbolickou figuru), ba ani tvář Zlé matky, ale jenom přivycpaný černý šátek na této hlavě, ošklivou a těžkou matnost: budete v jiné časovosti, ani diegetické, ani snové, na jiném filmu. Tupý smysl jako téma bez variace a bez rozvíjení, se může pohybovat jen tak, že se objevuje nebo mizí (vstřícný smysl je tematický: je téma Pohřbu); tato hra na přítomnost/nepřítomnost podrývá postavu, dělajíc z ní pouhé místo pro fazety rozložení, o němž mluví jinde i S. M. E.: „Charakteristické je, že různé pozice jednoho a téhož cara [...] jsou podávány bez přechodů z jedné pozice do druhé.“

Neboť v tom je všechno: lhostejnost nebo svoboda polohy dodatečného signifikantu vůči vyprávěnému příběhu dovoluje situovat dosti přesně historický, politický a teoretický úkol, splněný Ejzenštejnem. Příběh u něho není rozbit, právě naopak: je krásnější příběh než *Ivanův* nebo *Potěmkina*? Toto vysoké postavení příběhu je nutné, aby **byl slyšen** společností, která, nemohouc řešit historické protiklady bez dlouhého politického pochodu, si pomáhá, (provizorně?) mytickými (narativními) řešeními; **aktuální** problém není likvidovat vyprávění, ale podvracet ho; odpojit podvracení od destrukce, to by byl úkol dneška. Zdá se mi, že S. M. E. pracuje s tímto rozlišením; přítomnost třetího, dodatkového, tupého smyslu – třeba jen v několika obrazech, ale pak jako nepomíjející podpis, jako pečeť, která ručí za každé dílo, a za celé dílo –, tato přítomnost hluboce přestavuje teoretický smysl děje: příběh (diegése) už není jenom pevným systémem (tisíciletý narativní systém), ale také a protikladně prostým prostorem, polem pro setrvání a permutace; je tou konfigurací, tou scénou, jejíž falešná hranice násobí permutační hru signifikantu; je tou širokou trasou, která rozdílností nutí k **vertikální četbě** (Ejzenštejnův termín); je tím **nepravým** řádem, který dovoluje rozběhnout čistou sérii, aleatorickou kombinaci (náhoda je jen bezcenný, laciný signifikant) a dosáhnout strukturace, která **uniká z vnitřku**. Tak lze říci, že s S. M. E. je nutno převrátit klišé, které říká: čím je smysl gratuitnější, tím víc se jeví jako pouhý parazit na vyprávěném příběhu; je to právě naopak tento příběh, který se stává jaksi parametrickým k signifikantu, jehož je už jen polem přesunu, ustavující záporností nebo ještě – spolucestujícím.

Vzato celkově strukturuje třetí smysl film **jinak**, aniž by podvracel příběh (aspoň u S. M. E.); a tím se snad na jeho úrovni, a jenom na jeho úrovni, objeví konečně „filmové“. Filmové je ve filmu to, co se nedá popsat, je to zobrazení, které se nedá zobrazit. Filmové začíná teprve tam, kde přestává řeč a článkovaný metajazyk. Všechno, co se může říkat o *Ivanovi* nebo *Potěmkinovi*, může být řečeno o psaném textu (který by se jmenoval *Ivan Hrozný* nebo *Křižník Potěmkin*) kromě toho, co je tupým smyslem; v Jefrosině mohu vše komentovat, kromě tupé kvality její tváře: filmové je tedy přesně tam, v tom bodě, kde je článkovaná řeč už jen přibližná a kde začíná jiná řeč (jejíž „vědou“ tedy nebude moci být lingvistika, ačkoliv byla vypuštěna jako nosná raketa). Třetí smysl, který lze teoreticky situovat, ale nikoliv popsat, se pak ukazuje jako **přechod** od řeči k signifikanci a jako zakladatelský akt filmového. Nelze se divit, že „filmové“ (přes nespočítatelné množství filmů ve světě), přinucené vynořit se vně civilizace signifikátů, je ještě vzácné (několik záblesků u S. M. E; možná jinde?) do té míry, že by se mohlo tvrdit, že film, ba ani jako text, ještě neexistuje: je jenom „nafilmované“, tzn. řeč, vyprávěná událost, básně, které jsou někdy docela „moderní“, „přeložené“ do „obrazů“ zvaných „oživené“; není také divu, že se filmové mohlo zpozorovat, až když se prošlo analyticky „esenciálním“, „hloubkou“, „složitostí“ kinematografického díla – všemi bohatostmi, které jsou jen bohatostmi článkované řeči, ze které dílo sestavujeme a doufáme ho z toho dohotovit. Ale filmové je rozdílné od filmu: filmové je tak daleko od filmu jako románové od románu (mohu psát románové, aniž bych někdy napsal romány).

Fotogram

Proto nemůže být filmové do jisté míry (která je mírou našeho teoretického tápání), a to velmi paradoxně, zachyceno ve filmu „v situaci“, „v pohybu“, „v přirození“, ale opět jenom ve velkém artefaktu, kterým je fotogram. Již dlouho jsem znepokojován tímto fenoménem: zajímat se a dokonce se zahledět na fotografie filmu (u vstupů do kin, v Cahiers) a přechodem do kina z těchto fotografií všechno ztratit (nejen upoutání, ale vzpomínku na sám obraz) – mutace, která může dosáhnout úplného převrácení hodnot. Připisoval jsem nejprve tuto zálibu ve fotogramech své kinematografické nekulturnosti, své odolnosti vůči filmu; myslel jsem, že jsem jako ty děti, které dávají přednost „ilustraci“ před textem, nebo jako ti zákazníci, kteří se nemohou domoci vlastnictví (příliš drahých) předmětů a spokojí se tím, že si s potěšením prohlíží výběr vzorků nebo katalog obchodního domu. Tento výklad jen reprodukuje běžné mínění o fotogramu: vedlejší výrobek, vzdálený filmu, vzorek, prostředek k získání zákazníků, pornografický výtah, a vzato technicky, redukce díla znehybněním toho, co se považuje za posvátnou esenci kinematografie: pohyb obrazu.

Není-li přitom vlastní filmové (filmové budoucno) v pohybu, ale ve třetím, neartikulovaném smyslu, který na sebe nemůže vzít ani prostá fotografie, ani figurativní malířství, protože jim chybí diegetický horizont a možnost konfigurace, o níž jsme mluvili³⁾, pak „pohyb“, z něhož se dělá esence filmu, není nijak oživením, tokem, pohyblivostí, „životem“, kopií, ale pouhou armaturou permutačního rozvinutí, a je nezbytná teorie fotogramu, jejíž možné průhledy je před zakončením třeba naznačit.

Fotogram nám přináší **vnitřek** fragmentu; měli bychom zde převzít, trochu je přesunující, formulace S. M. E., když ohlašuje nové možnosti audiovizuální skladby (Cahiers, č. 218): „...základní těžiště [...] se přenáší **do vnitřku** fragmentu, do prvků obsažených v samotném obrazu. Těžištěm není už prvek »mezi záběry« – šok, ale prvek »v záběru« – zdůraznění ve vnitřku fragmentu.“ Ve fotogramu není bezpochyby žádná audiovizuální skladba; ale formule S. M. E. je obecná do té míry, do níž zakládá právo syntagmatického rozpojení obrazů a žádá **vertikální** četbu (opět termín S. M. E.), rozčlenění. Fotogram není nadto vzorkem (pojem, který by předpokládal, aby prvky filmu měly statistickou, homogenní povahu), ale citací (víme, jak nyní vzrůstá důležitost tohoto pojmu v teorii textu): je současně parodující a rozsévající; není špetkou odebranou chemicky ze substance filmu, ale spíše stopou vyšší **distribuce** rysů, jejichž by prožitý, dokončený, oživený film byl koneckonců jen jedním textem mezi ostatními. Fotogram je tedy fragmentem druhého textu, **jehož bytí nepřesahuje nikdy fragment**; film a fotogram se znovuocitají ve stavu palimpsestu, aniž lze říci, že jeden je **nad** druhým, nebo že jeden je **výtažkem** druhého.

3) Jsou jiná „umění“, která kombinují fotogram (nebo aspoň kresbu) s příběhem, diegézí: je to fotoromán a comics. Jsem přesvědčen, že tato „umění“, zrozená v podsvětí velké kultury, mají teoretickou kvalifikaci a přivádějí na scénu nový signifikant (přidružený k tupému smyslu); už je to uznáno u comicsu; pokud jde o mne, pociťuji před některými fotoromány lehké trauma signifikance: „jejich hloupost mě dojíhá“ (to by mohlo být definicí tupého smyslu); jako by v těchto směšných, vulgárních, hloupých, dialogických formách **spotřební** subkultury byla pravda budoucnosti (nebo velmi dávné minulosti). Možná, že přijde autonomní „umění“ („text“), umění **piktogramu** (obrázky s „dějem“, tupého smyslu, vložené do diegetického prostoru); toto umění se projevuje historicky a kulturně velmi různorodými výtvy: etnografickými piktogramy, malovanými okny, Carpacciiovou Legendou svaté Voršily, pouťovými obrázky, fotoromány, comicsy. Inovací představovanou fotogramem (ve srovnání s jinými piktogramy) je, že filmové (které ustavuje) je **zdvojeno** jiným textem, filmem.

Fotogram konečně odstraňuje nátlak filmového času; tento nátlak je silný, je opět překážkou toho, co by se mohlo nazvat narozením filmu v dospělosti (technicky, někdy i esteticky zrozený film, se musí narodit ještě teoreticky). Pro psané texty, pokud nejsou příliš konvenční, vsazené hluboce do logicko-časového řádu, je čas četby svobodný; pro film nikoliv, neboť obraz nemůže jít ani rychleji ani pomaleji, ledaže by ztratil svou filmovou podobu.

Fotogram tím, že nastoluje současně okamžitou i vertikální četbu, se vysmívá logickému času, který je operativním časem; učí odpojovat technický nátlak („natáčení“) od vlastního filmového, které je „nepopsatelným“ smyslem. Snad je to **tento jiný text** (zde fotogramatický), jehož četbu vyžadoval S. M. E., když říkal, že film nesmí být pouze viděn a poslouchán, ale že je ho třeba **prozkoumávat** a propůjčovat mu pozorně sluch (viz Cahiers, č. 218). Tento poslech a pohled nepostuluje zřejmě pouhé použití ducha (tedy banální požadavek, zbožné přání), ale spíše opravdovou mutaci četby a jejího předmětu, textu nebo filmu: velký problém naší doby.

Přeložil Přemysl Maydl

Přeloženo z francouzského originálu: Roland Barthes, *Le troisième sens. Notes de recherche sur quelques photogrammes de S. M. Eisenstein*. „Cahiers du cinéma“ červenec 1970, č. 222, s. 12 – 19.

Poznámka

Při překladu bylo přihlédnuto k srovnávacímu a kritickému textu Mojmirá Grygara „*Tupý smysl*“ a „*nezáměrnost*“. *Poznámky k sémiotice R. Barthesa a J. Mukařovského* („Estetika“ 28, 1991, č. 4, s. 204 – 218). Autorův doplňující a polemizující komentář k problematice „třetího smyslu“ doprovází hutný výklad principů Pražské školy a strukturní sémantiky básnického slova Jurije Tyňanova. Grygarovým východiskem je pochopitelně průkopnický článek Jana Mukařovského *Záměrnost a nezáměrnost v umění* z roku 1943.

Při překladu Barthesova termínu „le sens obvie“ pro Iluminaci jsme před „zřejmým smyslem“ dali přednost „vstřícnému smyslu“. Tuto volbu podporuje i latinský základ slova.

P. M.

Citované filmy:

Ivan Hrozný (Ivan Groznyj; Sergej Ejzenštejn, 1944 – 1945), *Křižník Potěmkin* (Broněnosec „Poťomkin“; Sergej Ejzenštejn, 1925), *Obyčejný fašismus* (Obyknoennyj fašizm; Michail Romm, 1965), *Satyricon* (Fellini – Satyricon; Federico Fellini, 1969).