

# »Roland Barthes, vi ne marate filma?«

Zdenko Vrdlovec

**Pascal Bonitzer:**

»Roland Barthes, vi ne marate filma?«

**Roland Berthes:**

»Dovolite mi drobno nianso: upiram se filmu.«

Tu smo malo »dramatizirali« nek privatni intervju (navaja ga Bonitzer v svojem spisu o Barthesu v *Cahiers du cinéma*, 311), da bi hitreje preskočili k temu, kar je imel Barthes rad pri filmu: jedro njegovega odpora je bilo v tem, kar za specialiste pomeni bistvo filma — se pravi, gibanje — in predmet »njegove ljubezni« to, kar vsekakor ni film: namreč fotografija oziroma fotogram (filmska slička). Dovolj prepričljiv dokaz je njegov verjetno najpomembnejši »filmski« spis *Tretji smisel*, ki bi ga zaenkrat opisali kot ovinek, po katerem je skušal Barthes opustiti semiologijo.

Toda začeti je treba prav z njo, ker je Barthes sam to vedo »preizkušal« tudi na filmskem objektu, iz česar sta izšla dva teksta — *Problemi pomenjenja v filmu* in *Filmske »travmatične celote«* (oba v *Revue internationale de filmologie*, 1960)<sup>1</sup>, ki sta nedvomno predhodnika znamenitega Metzovega semiološkega filmsko-teoretskega projekta.

Ta spis ne želi drugega kot nakazati (in morda še »ilustrirati«) nekaj glavnih točk obeh tekstov, vendar bi pri tem težko shajal brez — sicer ne obnove — pa vsaj omembe barthesovske semiologije (zasnovane v *Elementih semiologije*); navsezadnje že zato, da bi razumeli izjave kot: »spektakel je privilegirano področje za semiologijo . . . film je 'carstvo znakov' . . .«, ali »estetska vrednost filma je odvisna od distance, ki jo je uspel režiser postaviti med označevalcem in označencem« (*Problemi pomenjenja v filmu*).

Semiologija se je v *Elementih* vzpostavila kot veja saussurovske lingvistike in si za svojo nalogo postavila raziskovanje znakovnih sistemov, drugačnih od jezika — s tem da je v vsakem takem sistemu videla 'nekaj jezikovnega': »ni smisla razen imenovanega, in svet označencev ni drugega kot svet jezika.«<sup>2</sup> Semiološko polje bi tedaj zasedale razne socialne prakse, obravnavane kot označevalni sistemi, ki pa njih stvari dobijo pomen. Pri čemer je bilo (spet po lingvističnem vzorcu) za semiološki projekt bistveno to,

da je te 'stvari' (ali »substance«) sicer zmeraj predpostavljala, vendar je v svoj raziskovalni interes vpisal le način produkcije znaka, da bi tako proučeval pravila funkcioniranja smisla, »neodvisno od substance«; v tem je bila tudi ideološka tarča Barthesove semiologije, ki je sprevrčala predmet v diskurz, ki mu daje pomen, da bi z analizo sistema pomenjenja razkrila ideološko in mitološko zasedbo oziroma — kot pravi Barthes — »krajso smisla«.

Pomenjenje (produciranje pomenov, smislov) je v *Elementih semiologije* opisano kot proces, ki združuje označevalca in označenec v znak, pri čemer gre za povsem relacijski odnos (»označevalec je čisti relatum«). Raven označevalca konstituira raven izražanja in raven označenca raven vsebine; v ta odnos je Barthes še vnesel hjemslevsko distinkcijo med formo in substanco na vsaki ravni, tako da je dobil substanco izražanja (to je materialnost označevalca — npr. zvoki, slike, kretnje itn.) in formo izražanja (paradigmatska in sintagmatska pravila povezovanja označevalcev), a na ravni označenca — substanco vsebine (npr. emotivni, ideološki ali preprosto pojmovni vidika označenca) in formo vsebine (način organiziranja označencev med seboj); mimogrede naj opomnimo, da je to shemo v celoti prevzel Christian Metz pri definiranju filmskih označevalcev in označencev (v *Esejih o pomenjenju v filmu*, drugi del).

Tu bi tudi zaustavili to skrajno siromašno semiološko omembo, s tem kratkim opozorilom, da je bil ta semiološki projekt konstituiran v ideologemu znaka, kjer sta »označevalec in označenec dve strani istega lista«<sup>3</sup> — ena materialna in čutna, druga nadčutna in 'duhovna' (v zavesti prisotna ideja stvari), medtem ko 'sama stvar' ostaja nedotaknjena zunaj (kot referent). Ta ideologem znaka je dekonstruiral že Derrida, najradikalneje pa ga je sprevrnil Lacan z znano formulo S, kjer se označevalec (S) najde nad označencem (s): označevalec nima več funkcije, da reprezentira označenca (med njima ni paralelizma), in razen tega pri tem tudi ne gre za navadno 'prednost', marveč za avtonomnost označevalca, prepoznano v njegovi arbitrarnosti in diferencialnosti; arbitrarnost pomeni, da »pomen ni fetišistična lastnost (posamič-

nega) znaka, tj. da je edina opora pomena določenega označevalca njegovo neujemanje z ostalimi označevalci, ne pa neposreden nanos na označeno.«<sup>4</sup>

Označevalec torej pomena nikoli nima neposredno, marveč vselej skozi posredovanje s celoto označevalne strukture, se pravi, da je označevalec element, katerega istovetnost tvori zgolj križišče razlik, splet diferencialnih potez, ki ga razlikujejo od ostalih označevalcev; ali drugače — to, kar on je, je le skozi posredovanost tega, kar oni ni (če je 'znak' neke prisotnosti, je obenem tudi sled neke odsotnosti). Za jezikovni sistem bi to pomenilo, da jezik ni le to, kar on je, marveč je celota tega, kar on je, in tega, kar on ni, saj je to, kar on ni, ravno tako njegov specifični manko. In takšnega stanja stvari, »v katerem imata odsotnost in prisotnost isto distinktivno vlogo, ne moremo najti nikjer v realnosti, marveč je lastno zgolj Simbolnemu.«<sup>5</sup> Simbolnemu, ki ravno z arbitrarnostjo/diferencialnostjo označevalca prepoveduje neposredno prisotnost same stvari: simbolizacije v resnici 'uničuje' objekt, kajti jezik ni smrt stvari le zato, ker namesto stvari nastopi beseda, njen znak, marveč je ravno 'umor' same stvari — »jezik odpira manko sredi same realnosti«.<sup>6</sup>

Če bi se zdaj vrnili nazaj k Barthesu, bi si lahko dovolili (ali vsaj predložili) nekoliko drugačno branje njegovih tez o pomenjenju v filmu.

Barthes prične z označevalcem v filmu in kot njegove glavne nosilce našteje dekor, kostume, pejzaž, glasbo, kretnje; nato kot prvo značilnost označevalca navede njegovo heterogenost, tj. »angažiranje dveh različnih čutov — vida in sluha«.

Potem še doda, da ima heterogenost označevalcev estetsko vrednost le, če je dobro opazna (vendar ni nujno, da bi morala biti zato »razkošna« — zaželena je bolj »škrto označevalcev«).

Zdaj bi se lahko vprašali, kako bi to konkretizirali ali praktično 'uporabili', vsaj kar zadeva estetski kriterij te opredelitve:

Barthes tu očitno ni naklonjen golemu kopičenju označevalcev, kar gotovo ne bi moglo ostati neopaženo, vendar to ni tista »dobro opazna« heterogenost, ki je — kot se zdi — prej učinek ekonomije



označevalnega dela (tiste ekonomije, ki jo je že zdavnaj zahteval Eizenštejn: »mi iščemo ekonomijo izraznih sredstev«).<sup>7</sup> Ta ekonomija bi bila preprosto v tem, da z manj sredstvi povemo več stvari, se pravi, da z redkimi označevalci zasnujemo tisto asociativno delo, ki je v njih implicitno, ker vsak označevalec napotuje k drugemu (kot je tudi vsak označenec zmeraj že v poziciji označevalca). Naj navedemo dva primera: golo kopičenje označevalcev vidimo v filmu *All that jazz* (neumno prevedenem »Ta vražji jazz«), ki ne proizvede nič drugega kot dobesednost spektakla, fantazmiranega v delirični 'totalnosti' (spektakularizirana je še sama smrt); označevalci so tu nadvse heterogeni (glasba, razkošni dekor, ples itn.) in nedvomno »dobro opazni« (bolje: spektakularni), zato pa je njihov učinek ravno to, kar bi Barthes označil kot najslabšo možnost — tu ni nobene razdalje med označevalci in označenci, ker je le-ta popolnoma reducirana v polnosti, gostoti tega edinega označevalca obsesivne spektakularnosti.

Primer ekonomije označevalca je Godardov film *Naj reši, kdor more* (*Življenje*): tu je redkost označevalcev že skoraj 'škandalozna', zato pa je njihova heterogenost toliko bolj opazna (tu bi morali znova navesti v tej reviji že opisano sekvenco sadovskega režiserja, ki s sestavljanjem slike in zvoka porno scene proizvede tudi heterogenost označevalcev — parodirana je tako filmska zgodovina kot 'politična ekonomija', če se spomnimo, da je ta sadovski režiser visok funkcionar in poslovnež).

Seveda pa to še ni tisto 'drugačno branje', ki je bilo napovedano; le-to bi izviralo iz one druge definicije označevalca kot temeljno arbitrarnega in deferencialnega in bi ob tej podpori skušalo barthesovsko heterogenost označevalca 'prevesti' z erogenostjo. Ta izraz je sposojen pri Leclairu, ki definira erogeno cono kot »lastnost telesne točke, da postane sedež takoj zaznavne razlike in da obdrži znamenje te razlike.«<sup>8</sup> Gre za razliko, specifično za čas ugodja ali užitka (tudi spolnega), se pravi, za razliko med več in manj napetosti. Lep primer procesa erogeneizacije je koža v ljubkovalnem stiku z drugo kožo ali z materinim prstom: le-ta s svojo ljubkovalno potezo vtisne znamenje, odpre »krater užitka«, in

v brazdi svojega dotika odpre erogeno cono — razmak, ki ga nič ne bo moglo zbrisati in kjer se bo realizirala igra ugodja vsakič, ko bo nek predmet (katerikoli) na tem mestu znova oživel nasmeh, ki ga je pustil vtis »črke«, materinega prsta.

Erogena cona se tedaj lahko definira kot kraj telesa, kjer dostop do »čiste razlike« (izkušnje ugodja) ostane zaznamovan z neko distinktivno potezo (s črko): in igra želje se odvija ravno okoli manka, ki ga obrobja ta razlika, katere gibalo ni kak predmet, marveč črka, ki jo vtisne ali fiksira — predmet kot tak je to, kar se manifestira kasneje, »na mestu« te zgubljene črke (njegov učinek v erogenem območju je v tem, da priključuje sinkopo ugodja).

Tu smo napravili ta pusti povzetek, ker menimo, da to funkcijo 'erogenega označevalca' na svoj način prevzema barthesovski »tretji smisel« (oziroma »topi smisel«), ki se lahko giblje le tako, »da se pojavi in izgine«, kot čista igra, razlika prisotnosti-odsotnosti; predvsem pa topi smisel ni ujet v funkcioniranje filmske pripovedi, marveč jo izziga, »subvertira ne le vsebino, marveč samo prakso smisla«, in se izkaže kot »čisti trošek«, »luksus« regresivnega ugodja (Barthes ga ne umesti v gibanje, pač v zastoj slike — v fotogram). Barthes ga (v tukaj prevedenem tekstu) opiše na fotografijah iz *Ivana Groznega*, zato bi mu raje skušali poiskati še kakšen primer: vidimo ga v Hellmanovem filmu *Dvopasovni asfalt*, določneje, v tistem kratkem prizoru, kjer eden od obeh šoferjev (ne spomnim se, kateri) za hip zastane in prisluhne ob vratih, za katerimi je njegov prijatelj z dekletom; seveda tu ne gre za neko zalezovalno obsesijo (ali voyeristično željo), marveč za tisti droben šum, hipni stok ugodja, torej za 'erogeni označevalec', ki je v 'prisluškovalcu' evociral spomin na ugodje, njegovo izgubo, in ga prevrnil v spanje (v izbris te boleče razpoke).

Druga semiološka 'značilnost' filmskega označevalca je polivalentnost, ki je za Barthesa dvojna: en označevalec lahko izrazi več označencev (kar se v lingvistiki imenuje polisemija), ali pa je en pomen izražen z več označevalci (sinonimija).

Barthes meni, da so primeri polisemije v zahodnem spektaklu prava redkost v primeri z vzhodnjaškim gledališčem, kjer lahko en in isti označevalec pokrije dva označenca, kar je možno le zato, ker pripadajo znaki zelo strogemu kodeksu simbolov, v katerem je dvoumnost pomena neposredno omejena s kontekstom. Za zahodni spektakel bi bila taka polisemija neznosna, ker je konstitutivno analogičen; pač pa je tu pogosta sinonimija, ki se v filmu kaže v tem, da se ena in ista stvar hkrati označuje z več označevalci. Sinonimija bi bila tudi estetski kriterij — če je prebogata, postane vulgarna, se pravi, da doseže estetski učinek le tedaj, če se prikriva: pomen naj bi se posredoval skoz serijo korekcij in sukcesivnih preciziranj, od katerih nobeno ne ponavlja prejšnjega.

Zdi se, da izredno značilen primer take sinonimije ne bi bilo težko najti, denimo, v Bunuelovih filmih, kjer se v zmeraj 'različnih načinih' mojstrsko prikriva en in isti pomen, približno imenovan kot

smesenje buržoazije in cerkve. Zanimivo bi bilo poiskati še domač primer: zelo privlačno bi bilo s tega vidika raziskati *Splav Meduze* (kjer se 'slika avantgarde' ne ravno prikriva, marveč navaja — in deloma parodira — v seriji 'historičnih' označevalcev, da bi z zadnjim — s filmom o slepich — dobila svoj historični označenec), vendar se bom tu raje omejil na 'lažji primer' — *Prestop*, ki pokaže stavko tako, da jo skriva — natanko tako kot to počne uradna ideologija (in zato bi jo moral vsaj malo prizadeti).

Nazadnje — vendar zelo daleč od tega, da bi s tem izčrpali tematiko obeh prvih Barthesovih filmskih tekstov — bi se še zadržali ob problemu analogije kot te realistične lastnosti filmske slike, ki ne more brez opore v stvari; a zadržali bi se le zato, da bi sem umestili neko drugo vprašanje, ki lahko prvega 'razreši' — to je vprašanje filmskega šiva. Zelo na kratko in poenostavljeno rečeno je jedro zadeve v tem, da vsako prisotno filmsko polje predpostavlja in evocira neko odsotno — kar je na empirični ravni zelo dobro opisal Noel Burch (v *Praksi filma*), denimo, z vstopi in izstopi osebe v kader (ali iz njega), s pogledi izven kadra, s telesom, ki je pol 'zunaj' in pol 'znotraj', skratka, z indici, ki kažejo na to, da se vidno polje še neke nadaljuje — v zaenkrat nevidnem polju, ki pa je že evocirano v gledalčevem imaginarnem. Vendar ta evokacija zadostuje, da se v gledalcu vzbudi želja šiva, zakrpanja te luknje, manjkajanja slike — kar se je v klasičnem filmu tudi zmeraj zgodilo v 'dialektiki' kader-protikader (oziroma s t.i. montažnimi spoji na ravni pogleda, osi gibanja in smeri, ki so zagotovili homogenost, 'celovitost' filmskega prostora).

Vendar je tu možno še drugačno branje, ki ga ponuja Oudartova interpretacija<sup>9</sup>: tu odsotno polje, ki odmeva ob vsaki filmski sliki, nastopa kot indeks, ki globalno označuje predmete slike kot reprezentante njihove odsotnosti, se pravi, da jih ravno to manjkajoče (in v imaginarnem evocirano) polje vpiše v red označevalcev; ali konkretnije, ravno v razkritju odsotnosti se 'razkrije', da se predmet kaže v filmski sliki le na način odsotnosti, kar bi lahko pomenilo, da analogija filmske slike ni nič drugega kot 'homologija' označevalcev, manjkajočih 'mest' samih stvari.

Opombe:

<sup>1</sup> Prevedena sta tudi v *Filmskih sveskih*, št. 10, 1968.

<sup>2</sup> V *Éléments de sémiologie* (objavljeni skupaj z *Le degré zéro de l'écriture*), Ed. Gonthier, 1970.

<sup>3</sup> Slavoj Žižek, *Znak, označitelj, pismo*, Mala edicija Ideja.

<sup>4</sup> Slavoj Žižek, *Hermenevtika in psihoanaliza*, Anthropos, št. 3/4, 1976.

<sup>5</sup> S. Žižek, *ibidem*.

<sup>6</sup> S. Žižek, *Znak, označitelj, pismo*.

<sup>7</sup> S. M. Eizenštejn, *Kako posneti »Kapital«*, Ekran, št. 1, 1980.

<sup>8</sup> Serge Leclair, *Psychanalyse*, Ed. Seuil, 1968.

<sup>9</sup> Jean-Pierre Oudart, *La suture*, Cahiers du cinéma, št. 211 in 212, 1969.