

Roland Barthes

## Den tredje mening

*Forskningsnotater om nogle stills fra  
S. M. Eisensteins film*

til Nordine Saïl,  
direktør for Cinéma 3.



I

Her er et billede fra *Ivan den grusomme* (fig. 1): to hoffolk, to medhjælpere, to statister (det er ikke så vigtigt, hvis jeg ikke kan huske detaljerne i historien særlig godt) hælder en regn af guld ud over den unge czars hovede. Det forekommer mig muligt at skelne mellem tre meningsniveauer i denne scene:

1. Et informativt niveau; her samles al den viden, jeg modtager fra decorationen, personerne, deres indbyrdes relationer, deres indføjning i en anekdote, jeg kender (selv om det kun er vagt). Dette er *kommunikationens* niveau. Skulle man finde en analysemetode til dét, ville jeg ty til

den første semiotik ('meddelelsens'), – men dette niveau, og denne semiotik, vil ikke blive berørt yderligere i denne sammenhæng.

2. Et symbolsk niveau: det udgydte guld. Dette niveau er i sig selv stratificeret. Der er først den referentielle symbolik: gulddåbens kejserlige ritual. Der er videre den fortællelemæssige symbolik: guldet, rigdommen som tema (forudsat det overhovedet findes) i *Ivan den grusomme*, hvori denne scene ville indgå som et betydningsfuldt element. Der er endvidere den eisensteinske symbolik, – hvis en kritiker tilfældigvis fandt på at vise, at guldet, eller regnen, eller tæppet, eller vanseringen kunne ses at indgå i et netværk af forskydninger og substitutioner, som var specielle for Eisenstein. Og endelig er der den historiske symbolik, hvis man på endnu mere omfattende måde end i det foregående kunne vise, at guldet henviser til et (teatralsk) spil, til en udvekslingens scenografi, som kunne bestemmes både psykoanalytisk og økonomisk, dvs. semiologisk. Dette andet niveau er i sin helhed *betydningens* (signifikationens) niveau. Analysemetoden ville her være en mere udarbejdet semiotik end den første, – en anden semiotik eller en neo-semiotik, ikke længere åben mod videnskaben om meddelelsen, men mod videnskaberne om symbolet (psykoanalysen, økonomien, dramaturgien).

3. Er dette alt? Nej, for jeg kan endnu ikke løsrive mig fra billedet. Jeg læser, jeg modtager (muligvis allerede fra starten) tydeligt, uregelmæssigt og stædigt en tredje mening.<sup>1</sup> Jeg ved ikke, hvad dens indhold er, – i det mindste kan jeg ikke benævne det, – men jeg ser nok de træk, de betydningsbærende tilfældigheder, som danner dette – følgelig ufuldstændige – tegn: det er en vis tæthed i hoffolkenes sminke, hos den ene tykt, stift, hos den anden glat, elegant; det er den enes 'dumme' næse, det er øjenbrynenes fine tegning hos den anden, hans fade blondhed, hans hvide, falmede teint, hårets opstyltede smagløshed, der minder om en paryk, den gipsagtige underlagscrèmes sammenføjning med pudder. Jeg ved ikke, om læsningen af denne tredje mening kan begrundes, – om man kan generalisere den, – men det forekommer mig allerede, at dens udtryk (de træk jeg lige har søgt at fremstille, om ikke at beskrive) besidder en teoretisk individualitet; for på den ene side kan dette udtryk ikke forveksles med scenens simple tilstedeværelse, det rækker videre end billedet som kopi af det referentielle motiv, det tvinger til en spørgende læsning (og spørgsmålet retter sig præcist mod udtrykket, ikke mod indholdet, – mod læsningen, ikke mod forståelsen: det er et 'poetisk' greb); og på den anden side forveksles det ikke med episodens dramatiske betydning: det tilfredsstiller mig ikke helt at sige, at disse træk henviser til en særlig betydningsfuld 'mine' hos hoffolkene, – den ene distant, misfornøjet, den anden energisk (*De gør simpelthen tjeneste som hoffolk*): et eller andet i disse to ansigter rækker videre end psykologien, anekdo-

ten, funktionen, – eller rent ud sagt: videre end meningen, uden dog at kunne reduceres til den stædighed, ethvert menneskelegeme udviser ved sin blotte tilstedeværelse. I modsætning til de to første niveauer, kommunikationens og betydningens, er dette tredje niveau – selv om det endnu er voveligt at læse det – *betydningstilblivelsens* [signifiante] niveau; dette ord har den fordel, at det refererer til udtrykkets [signifiant] felt, og ikke til betydningens, og at det knytter sig til en tekstens semiotik ad den vej, Kristeva har åbnet, – Kristeva som har foreslået termen.

Det er kun betydningen og betydningstilblivelsen – og ikke kommunikationen, – der interesserer mig her. Jeg skal altså så økonomisk som muligt benævne den anden og den tredje mening. Den symbolske mening (det udgydte guld, magten, rigdommen, det kejserlige ritual) trænger sig ind på mig gennem en dobbelt bestemmelse: den er intentionel (det er dét, instruktøren har villet sige), og den stammer fra et slags generelt, fælles leksikon over symboler; det er en mening, som har udsøgt sig mig, – mig, der er budskabets modtager, læsningens subjekt, en mening, der udgår fra S.M.E. og som går afsted *foran mig*: den er indlysende (det er den anden også), – sandt nok, – men dens evidens er lukket, meningen er fastholdt i et brudløst kommunikationssystem. Jeg foreslår at kalde dette komplette tegn for *den åbenbare mening* (le sens obvie). *Obvius* betyder: det som går foran, og dette er virkelig tilfældet med denne mening, som går af sted for at finde mig; i teologien fortæller man os, at den åbenbarede mening er den, 'som præsenterer sig helt naturligt for ånden', og dette er også tilfældet her: guldregns symbolik har altid forekommet mig udstyret med en 'naturlig' klarhed. Hvad angår den tredje mening, den der er 'til overs' som en tilføjelse, det ikke rigtig lykkes min forståelse at absorbere, på én gang stædig og flygtig, glat og undvigende, så foreslår jeg at kalde den for *den stumpe mening* (le sens obtus). Dette ord falder mig umiddelbart ind og – mirakel! – når man udfolder dets etymologi leverer det allerede i sig selv en teori om den ekstra mening; *obtus* betyder *det som er afstumpet, rundet i formen*; men de træk jeg har peget på (sminken, hvidheden, parykken osv.), er de ikke ligesom afstumpninger af en alt for klar, alt for voldsom mening? Føjer de ikke til den åbenbare mening en slags rundhed, som ikke er let at gribe, får de ikke min læsning til at glide? En stump vinkel er større end en ret: *en stump vinkel på 100°*, siger ordbogen; også den tredje mening forekommer mig *større* end fortællingens rene, lige, skarpe, lovmæssige retvinklethed: den forekommer mig at åbne meningens felt totalt, og det vil sige uendeligt; for denne stumpe mening vil jeg endog acceptere den nedsættende konnotation: den stumpe mening synes at udfolde sig uden for kultur, viden, information; analytisk set er der noget latterligt ved den; fordi den åbner sig mod sprogets uendelighed kan

den forekomme begrænset i sammenligning med den analytiske fornuft; den er i slægt med ordspil, narrestreger, unyttige udgifter; indifferent over for moralske og æstetiske kategorier (det trivielle, det futile, det kunstige, pastichen) står den på karnevallets side. Obtus, stump passer altså godt.

### *Den åbenbare mening*

Nogle ord om den åbenbare mening, selv om den ikke er det egentlige objekt for den foreliggende undersøgelse. Her er to billeder, som præsenterer den i ren tilstand. De fire figurer i billede II 'symboliserer' tre livsaldre og den enstemmige sorg (Vakulinchuks begravelse). Den knyttede hånd i billede III, vist i fuld 'detail', udtrykker indignationen, den beherskede, kanaliserede vrede, kampberedskabet; forbundet metonymisk med hele Potemkin-historien udtrykker den arbejderklassen, dens magt og dens vilje: denne næve, som *ses bagvendt*, holdt af personen i en slags hemmelighed (det er hånden, der *først* hænger naturligt ned langs bukserne, og som *derefter* lukkes, bliver hård, og på én gang *tænker* sin fremtidige kamp, sin tålmodighed og sin forsigtighed), – denne næve kan, ved et mirakel af semantisk intelligens, ikke læses som en



II



III



IV

ballademagers, ja jeg vil endda sige: en fascists næve: den er, *umiddelbart*, en proletarnæve. Hvoraf det fremgår, at S. M. Eisensteins 'kunst' ikke er polysemisk: den udvælger meningen, tvinger den, slår den for panden (selv om betydningen bugner af stump mening, er den ikke af den grund benægtet, uklar); den eisensteinske mening knuser tvetydigheden. Hvordan? Ved at tilføje en æstetisk værdi, emfasen. Eisensteins 'dekorativisme' har en økonomisk funktion: den fremfører sandheden. Se billede IV: På meget klassisk vis udgår sorgen fra de bøjede hoveder, de lidende miner, fra hånden med lommetørklædet over munden; men når alt dette er sagt, og sagt helt tilstrækkeligt, er der et dekorativt træk, som siger det én gang til: de to hænder lagt ovenpå hinanden, placeret æstetisk i en delikat opadstigende, moderlig, blomsteragtig linie mod det bøjede ansigt; indenfor den generelle detalje (de to kvinder) indskriver en anden detalje sig *en abyme*; dette træk, der stammer fra en billedmæssig orden som et citat af gester fra ikoner eller fra *pietà*-billeder, spreder ikke meningen, men accentuerer den; denne accentuering (som er karakteristisk for enhver realistisk kunst) har her en eller anden forbindelse med 'sandheden': *Potemkins* sandhed. Baudelaire talte om 'gestens emfatiske sandhed ved livets store begivenheder'; her er det sandheden om den 'store proletariske begivenhed'. Den eisensteinske æstetik konstituerer ikke et uafhængigt niveau: den er en del af den åbenbare mening, og den åbenbare mening, – det er hos Eisenstein altid revolutionen.

### *Den stumpe mening*

Jeg fik første gang fornemmelsen af den stumpe mening foran billede V. Et spørgsmål trængte sig ind på mig: Hvad er det mon i denne grædende, gamle kvinde, der sætter udtrykket som problem for mig? Jeg blev hurtigt overbevist om, at det hverken var den sorgfulde mine eller gestik, skønt disse begge er fuldendte (de lukkede øjne, den fortrukne mund, hånden på brystet): alt dette tilhører den fulde betydning, billedets åbenbare mening, realismen og den eisensteinske dekorativisme. Jeg følte, at det gennemtrængende træk, – foruroligende som en gæst, der stædigt bliver hængende uden at sige noget, dér hvor man ikke har brug for ham, – måtte lokaliseres til området omkring ansigtet: huen, tørklædet, håret havde noget med det at gøre. Men i billede VI forsvandt den stumpe mening, her er der kun en meddelelse om sorg tilbage. Jeg forstod da, at den form for skandale, tilføjelse eller forskydning, som er blevet påtvunget denne klassiske fremstilling, meget præcist stammer fra en spinkel relation: nemlig relationen mellem det nedtrukne tørklæde, de lukkede øjne og den konvekse mund; eller snarere – for



V



VI

at genoptage Eisensteins egen sondring mellem 'katedralens mørke' og den 'formørkede katedral', – fra relationen mellem 'lavheden' i tørklædets linie, – tørklædet der unormalt er trukket helt ned til øjenbrynene ligesom i den slags forklædninger, der skal give et lystigt, tosset udtryk, – de falmede, udslukte, gamle øjenbryns stigende circonflex, den overdrevne kurve i øjenlågene, – der er lukkede men tætsiddende som om de skelede, – og den halvåbne munds streg, der svarer til tørklædets og øjenbrynenes, sagt metaforisk: 'som en udtørret fisk'. Alle disse træk (det fjollede tørklæde, den gamle, de skelende øjenlåg, fisken) har som vag reference et sprog, der er en smule simpelt: den lidt ynkværdige forklædnings sprog; sammen med den åbenbare mening former de en så spinkel dialog, at det ikke er sikkert, at den er intenderet. Det særlige ved den tredje mening er i virkeligheden, at den – i det mindste hos Eisenstein – udvisker den grænse, der adskiller udtrykket [l'expression] fra forklædningen, men også at den viser denne sammenglidning på en koncis måde: en elliptisk emfase, hvis man kan sige det sådan: et komplekst og meget kunstfuldt arrangement, som er blevet beskrevet perfekt af Eisenstein selv, når han jublende citerer den gamle K. S. Gilettes gyldne regel: *un léger demi-tour en arrière du point-limite*.

Den stumpe mening har altså et eller andet at gøre med forklædning. Se engang på Ivans fipskæg, som efter min mening ophøjes til stump mening i billede VII. Det fremtræder som paryk, men uden af den grund at ophæve referentens 'gode tro' (czaren som historisk person): en skuespiller som forklæder sig to gange (én gang som skuespiller i anekdoten, én gang som skuespiller i dramaturgien), uden at den ene forklædning tilintetgør den anden; en lagdeling af meningen, der hele tiden lader den foregående mening stå ved magt, ligesom i en geologisk konstruktion; at sige det modsatte uden at renoncere på dettes modsætning: Brecht ville have elsket denne dramatiske to-terms-dialektik. Den eisensteinske paryk er på én gang kunstiggørelse af sig selv, dvs. pastiche, og en latterlig fetich, fordi den lader både bruddet og dets sammensyning komme til syne: det man ser i billede VII er sammenføjnngen, men derfor også den forudgående adskillelse af det retvinklede skæg og hagen. At en isse (den mest 'stumpe' del af mennesket), at en enkelt nakkeknode (i billede VIII) kan være *udtryk* for sorgen, – det er dette som er latterligt: for *udtrykket*, ikke for sorgen. Der er således ikke tale om parodi: intet spor af noget burlesk: sorgen bliver ikke efterlignet (den åbenbare mening får lov at forblive revolutionær, den almene sorg, som ledsager Vakulinchuks død har en historisk mening), og dog, 'inkarneret' i denne nakkeknode bærer sorgen et brud, en afvisning af besmittelsen; linnedtørklædets populisme (den åbenbare mening) standser ved nakkeknoten: her begynder fetichen, håret, som en *ikke-negatorisk*





VII



VIII



IX

*latterliggørelse* af udtrykket. Hele den stumpe mening (dens ødelæggende kraft) udspiller sig i denne umådelige hårmasse. Her er en anden hårknude (kvinden i billede IX): den modsiger den lille hævede hånd, får den til at skrumpes ind, uden at denne reduktion har den mindste symbolske (intellektuelle) værdi; forlænget i små lokker trækker den ansigtet i retning af en fåreagtig form og giver kvinden noget *rørende* (sådan som en vis generøs tåbelighed kan være det), eller snarere noget *føl-somt* over sig; disse forældede, lidet politiske, lidet revolutionære ord, – de mest mystificerede af alle – må man ikke desto mindre tage på sig; jeg tror, at den stumpe mening bærer en vis *følelse*; denne følelse, som gri-bes i forklædningen, er aldrig klæbende; det er en følelse, som simpelt-hen udpeger det, man elsker, det man vil forsvare; det er en følelses-værdi, en værd-sættelse. Jeg tror alle kan være enige om, at S.M.E.'s proletariske etnografi, således som den er spredt i fragmenter langs med Vakulinchuks begravelse, hele tiden har noget forelsket over sig (dette ord brugt uden hensyn til køn eller alder): det eisensteinske folk er moderligt, hjerteligt, virilt, 'sympatisk' uden rekurs til stereotyper, men frem for alt er det *elsk-værdigt*: man nyder, man elsker de to runde kasketter i billede X, man indgår i sammensværgelse, i forståelse med dem. Skønheden kan uden tvivl optræde som stump mening: det er til-

fældet i billede XI, hvor den meget tætte, åbenbare mening (Ivans mimik, den unge Vladimirs åndsvage tåbelighed) fortøjes og/eller bringes i drift af Basmanovs skønhed; men den erotik, som ligger inkluderet i den stumpe mening (eller rettere: som denne mening rammer ind i) tager ikke æstetiske hensyn: Euphrosyne er grim, 'stump' (billede XII og XIII) ligesom munken i billede XIV, men denne afstumpethed rækker videre end anekdoten, den bliver en sløvning af meningen, meningens afledning: der er i den stumpe mening en erotik, som inkluderer det smukkes modsætning, og også alt det, der ligger uden for denne modsætning, dvs. grænsen, inversionen, sygdommen og måske sadismen: se den bløde uskyld hos *børnene i smelteovnen* (XV), det skoledrengagtigt latterlige i deres halstørklæder, som fornuftigt er trukket helt op til hagen, denne hudens mælkeagtighed (øjnene, munden i huden), som Fellini synes at have genoptaget i fremstillingen af den androgyne i Satyricon: det samme som Georges Bataille kunne have talt om i dén tekst i Documents, som for mig udpeger et af den stumpe menings mulige områder: storetåen.<sup>2</sup>

Lad os fortsætte (hvis disse eksempler er tilstrækkelige til at føre frem til nogle mere teoretiske bemærkninger). Den stumpe mening er ikke i sprogsystemet [la langue], end ikke i symbolernes system. Fjern den:



X



XI



XII



XIII



XIV



XV

kommunikationen og betydningen bliver tilbage, cirkulerer, kommer igennem; uden den kan jeg stadigvæk sige noget og læse noget; men den ligger heller ikke i sprogbrugen [la parole]; det kan godt være, at der er en vis konstans i den eisensteinske stumpe mening, men så er den allerede en tematisk sprogbrug, en ideolekt, og denne ideolekt er provisorisk (den er simpelthen fastlagt af en kritiker, som er ved at skrive en bog om S.M.E.); for de stumpe meninger er ikke overalt (udtrykket er en sjælden ting, en fremtidig figur), men *et eller andet sted*: hos andre film-*auteurs* (måske) i en særlig måde, hvorpå de læser 'livet' og dermed 'virkeligheden' selv (ordet forstås her som simpel opposition til den forsætlige fiktitivitet). I dette dokumentariske billede fra *Hverdagsfascismen* (XVI) læser jeg let den åbenbare mening: fascismen (magtens, den teatraliske jagts æstetik og symbolik), men jeg læser også en stump tilføjelse: den unge bueskyttes blonde, forklædte (endnu en gang) fjogethed, hans hænders og hans munds blødhed (jeg beskriver ikke; det er jeg ikke i stand til; jeg udpeger blot et sted), Görings store negle, hans Resedaring (den er allerede på grænsen til den åbenbare mening, ligesom den honningsøde plathed i det imbecile smil på manden med brillerne i baggrunden: øjensynligt en 'røvslikker'). Sagt på en anden måde: den stumpe mening er ikke placeret strukturelt, en semantolog ville ikke tilkende



XVI

den objektiv eksistens (men hvad er en objektiv læsning?), og selv om jeg synes, den er evident (for mig), skyldes det måske *stadigvæk* (for øjeblikket) samme 'afvigelse', som *tvang* den ensomme og ulykkelige Saussure til i det arkaiske vers at høre en gådefuld, uoprindelig, besættende stemme, nemlig anagrammets.<sup>3</sup> Samme usikkerhed når det drejer sig om at *beskrive* den stumpe mening (at give en forestilling om, hvor den optræder, og hvor den forsvinder); den stumpe mening er et udtryk uden indhold, deraf vanskeligheden ved at benævne den: min læsning forbliver udspændt mellem billedet og beskrivelsen af det, mellem definitionen og tilnærmelsen. Hvis man ikke kan beskrive den stumpe mening, så er det fordi den, i modsætning til den åbenbare mening, ikke kopierer noget: hvordan skal man beskrive det, som ikke forestiller noget? At 'gengive' det billedlige med ord er umuligt her. Konsekvensen er, at hvis vi, du og jeg, foran disse billeder bliver stående på det artikulerede sprogs niveau – det vil sige på min egen teksts niveau – så vil det ikke lykkes den stumpe mening at komme til at eksistere, at træde ind i kritikkens metasprog. Det vil sige, at den stumpe mening ligger uden for det artikulerede sprog, men ikke desto mindre indenfor samtalen. For hvis du betragter de billeder, jeg taler om, vil du se denne mening: vi kan blive enige om den 'over skulderen' eller 'bag om ryggen' på det ar-

tikulerede sprog: takket være billedet (som ganske vist er fikseret, det vender jeg tilbage til), eller rettere: takket være dét, som i billedet er rent billede (og det er sandt at sige temmelig lidt), forlader vi sprogbrugen [la parole] uden at ophøre med at forstå hinanden.

Kort sagt: dét, den stumpe mening generer, steriliserer, det er meta-sproget (kritikken). Det er der flere grunde til. For det første er den stumpe mening diskontinuert, *indifferent* over for historien og den åbenbare mening (historiens betydning): denne opløsning har en denaturaliserende, eller i det mindste en distancerende effekt i forhold til referenten ('virkeligheden' som natur, som realistisk instans). Eisenstein ville formentlig selv have anerkendt denne in-kongruens, denne im-pertinens i udtrykket, han som i forbindelse med lyd og farve fortæller os, at »kunsten begynder i det øjeblik, hvor støvlens knirken (på lydbåndet) falder sammen med en helt anderledes billedindstilling og herigennem fremkalder en korresponderende association. Det er lige sådan med farven: farven begynder dér, hvor den ikke længere svarer til den naturlige farvelægning. . .« Hertil kommer videre, at udtrykket (den stumpe mening) ikke fyldes; det er i en permanent tilstand af *depletion* (et ord hentet fra lingvistikken, hvor det betegner de tomme verber, som kan bruges til alting, – f.eks. det franske verbum *faire*); man kunne også omvendt sige – og det ville være lige så rigtigt, – at det samme udtryk ikke tømmes (ikke er i stand til at tømme sig); det opholder sig i en tilstand af evig ophidselse; i dette udtryk løber begæret ikke ud i dén indholdets spasme, som normalt får subjektet til vellystigt at falde tilbage i benævnelsens tilfredsstillelse. Og endelig kan den stumpe mening betragtes som en *accent*, som selve formen af en tilsynekomst, et læg (ja endog en fold), som sætter mærke i informationernes og betydningernes tunge dug. Hvis den kunne beskrives (hvad der i sig selv er en modsigelse), ville den have samme væsen som det japanske *haiku*: en anaforisk gestus uden betydende indhold, et slags sår, ridset ind i meningen (i lysten til mening); således i billede V:

Fortrukken mund, lukkede øjne som skeler  
Tørklædet ned i panden  
Hun græder

Denne accent (dens på én gang emfatiske og elliptiske karakter er allerede nævnt) retter sig ikke mod meningen (sådan som hysterien gør det), den agerer ikke teatralisk (den eisensteinske dekorativisme tilhører et andet niveau), den markerer ikke engang en meningens *andet sted* (et andet indhold, føjet til den åbenbare mening), men den forstyrrer meningen – den nedbryder ikke indholdet, men hele meningens praksis. Som ny, sjælden, praksis, hævdet op imod en flertalspraksis (betydnin-



gens praksis), fremtræder den stumpe mening uundgåeligt som en luksus, som en udgift uden kompensation; denne luksus tilhører *endnu* ikke dagens politik, men ikke desto mindre *allerede* morgendagens.

Tilbage står at sige et par ord om denne tredie menings syntagmatiske ansvar: hvilken plads har den i anekdotens rækkefølge, i det logisk-tidsmæssige system, uden hvilket – sådan forekommer det – det er umuligt at meddele en fortælling til læser- og tilskuer-'masserne'. Det er indlysende, at den stumpe mening er selve mod-fortællingen: spredt, reversibel, ophængt på sin egen tidsmæssige udstrækning kan den kun (hvis man følger den) indstifte en helt anden slags leddeling end den (tekniske og narrative), der foretages af indstillingerne, sekvenserne og syntagmerne: en utrolig leddeling, mod logikken og dog 'sand'. Sæt at man 'følger', ikke Euphrosynes rænkespil, heller ikke personen (som fortællelemæssig størrelse eller symbolsk figur), ja end ikke den Onde Moders ansigt, men blot i dette ansigt: holdningen, det sorte slør, den dovne og tunge mathed: så har man en anden tidsmæssighed, som hverken er fortællelemæssig eller tilhører drømmen, – så har man en anden film. Som tema uden variationer og udvikling (den åbenbare mening er tematisk: Begravelsens tema) kan den stumpe mening kun bevæge sig ved at komme til syne og forsvinde; dette spil mellem nærvær og fravær underminerer personen ved at gøre den til et simpelt samlingssted for facetter: en disjunktion S.M.E. selv i en anden sammenhæng udtrykker således: »Det karakteristiske er, at en og samme czars forskellige positioner . . . fremstilles uden overgang fra en position til en anden.«

Netop: det tilføjede udtryks *indifferente* eller frie placering i forhold til historien, gør det muligt præcist at bestemme den historiske, politiske og teoretiske opgave, Eisenstein løste. Hos ham er historien (den anekdotiske, fortællelemæssige fremstilling) ikke ødelagt, tværtimod: findes der smukkere historier end den om *Ivan*, den om *Potemkin*? Denne store betydning, som fortællingen tillægges, er nødvendig for *at blive hørt* i et samfund, der ikke kan løse historiens modsætninger uden en lang omvej, og som derfor (provisorisk?) må støtte sig til mytiske (narrative) løsninger; det *aktuelle* problem er ikke at ødelægge fortællingen, men at omstyrte den: at adskille omvæltningen fra ødelæggelsen, – dét er opgaven i dag. Det forekommer mig, at S.M.E. foretager denne distinktion: Tilstedeværelsen af en tredie, supplerende, stump mening – om det så også kun er i enkelte billeder, så er den dog en slags uforgængelig signatur, et segl, der garanterer for hele værket, og for hele hans værk, – denne tilstedeværelse omformer på fundamental måde anekdotens teoretiske status: historien er ikke længere blot et stærkt system (det tusindårige narrative system), men også, og selvmodsigende, et simpelt rum, et felt af permanenser og permutationer; det er denne konfigura-

tion, denne scene (hvis falske grænser forøger udtrykkets permutative spil), dette vidt udstrakte spor, som – i kraft af forskelle, – tvinger til en *vertikal* læsning (ordet stammer fra S.M.E. selv); det er denne *falske* orden, som gør det muligt at dreje den rene serie, den aleatoriske kombination (tilfældet er blot et usselt, billigt udtryk) og opnå en strukturering, som *flygter indefra*. Man kunne også sige, at når det drejer sig om S.M.E., så må man vende op og ned på den kliché, som siger, at jo billigere meningen er, desto mere optræder den som en simpel parasit på den fortalte historie: her er det omvendt denne historie, som på en eller anden måde bliver parametrisk for udtrykket, for hvilket den kun er et forskydningens felt, en konstitutiv negativitet, eller: en rejsefælde.

Den tredje mening strukturerer med andre ord filmen på en *anden* måde uden at omstyrte historien (i det mindste hos S.M.E.) og derfor, måske, er det på dens niveau, og kun her, at det 'filmiske' endelig kommer til syne. Det filmiske er dét i filmen, som ikke kan beskrives, det er fremstillingen, som ikke kan fremstilles. Det filmiske begynder først dér, hvor sproget og det artikulerede metasprog hører op. Alle de ting man kan *sige* om Ivan og Potemkin, kunne siges i en tekst (som kunne hedde 'Ivan den grusomme' og 'Panserkrydseren Potemkin'), undtagen dét, som er den stumpe mening; jeg kan kommentere alt ved Euphrosyne, undtagen den stumpe kvalitet i hendes ansigt. Det filmiske er altså netop dér, hvor det artikulerede sprog ikke længere er andet end tilnærmelse, dér hvor et andet sprog begynder (et sprog, hvis 'videnskab' altså ikke kan være lingvistikken: den må man lade falde tilbage som en brugt bæreraket). Den tredje mening, som man kan placere teoretisk, men ikke beskrive, fremtræder altså som *passagen* fra sproget [la language] til *betydningstilblivelsen* [la signifiante] og som selve den grundlæggende handling i det filmiske. Det filmiske er tvunget til at trænge frem i en indholdets civilisation, og derfor er det ikke overraskende, at det (trods de umådelige mængder af film i verden) endnu kun forekommer sjældent (nogle glimt hos S.M.E., og andre steder?) på en måde, så man kunne fremsætte det synspunkt, at Filmen lige så lidt som Teksten eksisterer endnu: der er kun 'film', det vil sige sprog, fortælling, digt, nogle gange meget 'moderne', 'oversat' til 'billeder', som man kalder 'levende'; det er heller ikke overraskende, at man først kan opdage det filmiske efter – analytisk – at have været igennem det 'essentielle', 'dybden' og 'kompleksiteten' i det filmiske oven: altsammen rigdomme som ikke er andet end det artikulerede sprogs rigdomme, – det sprog hvorigennem vi konstituerer værket og tror at tømme det. Men det filmiske er forskelligt fra filmen: det filmiske ligger lige så langt fra filmen som det romaneske fra romanen (jeg kan skrive romanesk uden nogen- sinde at skrive romaner).

## Stillbilledet

Derfor kan det filmiske i et vist omfang (omfanget af vores teoretiske famlen) og meget paradoksalt ikke gribes i filmens 'situation', 'bevægelse', 'au naturel', men kun, endnu, i det vigtige artefakt, som stillbilledet er. Jeg har i lang tid været fængslet af dette fænomen: at interessere sig for og endog blive hængende foran fotografier fra film (ved indgangen til en biograf, i Cahiers du Cinéma), og så miste alt (ikke blot det at være fanget, men selve erindringen om billedet), når man går ind i salen: en forvandling, som kan føre til en fuldstændig omvendning af alle værdier. Denne forkærlighed for stillbilledet henførte jeg først til min manglende filmkultur, min modstand overfor filmen; jeg mente at være som de børn, der foretrækker 'illustrationerne' fremfor teksten, eller de kunder, der ikke kan opnå den voksnes besiddelse af de alt for dyre objekter, og som derfor stiller sig tilfreds med lystfyldt at betragte et udvalg af vareprøver eller et stormagasins katalog. Denne forklaring reproducerer blot den gængse opfattelse af stillbilledet: et biprodukt fjernt fra filmen, en smagsprøve, et middel til at hverve kunder med, et pornografisk ekstrakt og – teknisk – en reduktion af værket gennem frysningen af dét, man hævder er filmens hellige essens: billedernes bevægelse.

Hvis det virkeligt filmiske (fremtidens filmiske) imidlertid ikke ligger i bevægelsen, men i en tredje mening, som ikke kan artikuleres, og som hverken det simple fotografi eller det figurative maleri kan påtage sig at fremstille, fordi de mangler den fortælle-mæssige horisont, muligheden for at skabe den konfiguration, som er omtalt ovenfor<sup>4</sup> – så er 'bevægelsen', som man vil gøre til filmens essens, overhovedet ikke levendegørelse, strøm, bevægelighed, 'liv', kopi, men blot strukturen i en permutativ udfoldelse, og en teori om stillbilledet er nødvendig, – hvorfor der her afslutningsvis skal peges på mulige udgangspunkter.

Stillbilledet giver os fragmentets *indre*; man kunne her, lidt forskudt, gentage S.M.E.'s egne formuleringer, når han beskriver den audiovisuelle montages muligheder: »... det grundlæggende tyngdepunkt . . . overføres til fragmentets indre, til de elementer, der omfattes af billedet selv. Og tyngdepunktet er ikke længere elementet 'mellem indstillingerne' – chock'et – men elementet 'i indstillingen', – accentueringen indenfor fragmentet. . .« Der er ganske vist ingen audio-visuel montage i stillbilledet, men S.M.E.'s formulering er generel i det omfang, den hævder retten til syntagmatisk disjunktion af billederne og kræver en vertikal læsning af artikulationen (endnu en gang med S.M.E.'s eget ord). Hertil kommer, at stillbilledet ikke er en smagsprøve (en forestilling som forudsætter at filmelementerne har en statistisk, homogen natur), men et citat (det er velkendt, at dette begreb for tiden spiller en me-

get vigtig rolle i tekstteorien): det er derfor på én gang parodisk og spredt; det er ikke en prøve, som kemisk er uddraget af filmens substans, men snarere sporet af en højere distribution af træk, hvoraf den oplevede, løbende, levende film ikke er andet end én tekst blandt andre. Stillbilledet er altså et fragment af en anden tekst, hvis *væren aldrig overskrider fragmentet*; film og stillbillede befinder sig i et palimpsestforhold uden at man kan sige, at den ene ligger oven på det andet, eller at det ene er en *ekstrakt* af den anden. Og endelig ophæver stillbilledet den filmiske tidstvang; denne tvang er stærk, den forhindrer endnu dét, man kunne kalde filmens voksne fødsel (filmen er blevet født teknisk, af og til endda æstetisk, den mangler endnu at blive født teoretisk). I skrevne tekster er læsningens tid fri, – med mindre de er meget konventionelle og dybt forpligtet på den logisk-tidsmæssige orden; dette er ikke tilfældet med filmen, for billedet kan hverken løbe hurtigere eller langsommere uden at det taber sin perceptive form. Idet stillbilledet instituerer en læsning, som både er momentan og vertikal, håner det den logiske tid (som kun er en operatorisk term); det lærer os at skille den tekniske tvang ('indspilningen') fra det egentligt filmiske, som er den 'ubeskriverlige' mening. Måske var det læsningen af denne *anden tekst* (her stillbilledets tekst), som S.M.E. krævede, når han sagde, at filmen ikke blot skal ses og høres, men at man skal *granske* den og opmærksomt lægge øret til den. Det er klart, at denne lytten og dette blik ikke blot viser tilbage til behovet for at bruge bevidstheden (et temmelig banalt krav, et fromt ønske), men snarere kræver en sand forvandling af læsningen og dens objekt, tekst eller film: – et af vor tids vigtige problemer.

*Cahiers du Cinéma* 222, 1970

Oversættelse: Peter Larsen

## Noter

1. I det klassiske paradigme over de fem sanser er hørelsen den tredje (den vigtigste i middelalderen); det er et lykkeligt tilfælde, for det drejer sig virkelig om en *lytten*; for det første fordi de af Eisensteins bemærkninger, som der tages udgangspunkt i her, stammer fra overvejelser omkring det auditives opkomst i filmen; for det andet fordi lytten (uden reference til den unikke *phoné*) ejer en metaforisk kraft, som svarer godt til det 'tekstuelle': Orkestreringen (et af S.M.E.'s egne ord), kontrapunktet, stereofonien.
2. [*Georges Bataille*: 'Le gros orteil', in: *Documents*. Paris, 1968, pp. 75-82. o.a.]
3. [Der henvises til de analyser af klassisk latinsk poesi, der blev fundet blandt Saussures efterladte papirer. I disse læsninger finder han 'under tekstens overflade' ordtemaer, *anagrammer*, spredt ud over den. Jvf. *Jean Starobinski*: *Les mots sous les mots. – les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris, 1971. o.a.]
4. Der er andre 'kunstarter', der kombinerer stillbilledet (eller i det mindste tegningen) med historien: fotoromanen og tegneserien. Jeg er overbevist om, at disse 'kunstarter', som er

født i den store kulturs laveste lag, ejer en teoretisk kvalifikation og iscenesætter et nyt udtryk (beslægtet med den stumpe mening); dette er erkendt for så vidt angår tegneserien, men jeg for min del føler betydningstilblivelsens [signifiance] lette trauma overfor visse fotoromaner: 'deres dumhed er helt rørende' (dette kunne være én definition af den stumpe mening); muligvis ligger der en fremtidig sandhed (eller en meget gammel og glemt) i disse latterlige, vulgære, fløve, dialogiske former fra konsumtionens subkultur. Og der kunne ligge en autonom 'kunst' (en 'tekst'), nemlig *piktogrammets* kunst (de 'anekdotiserede' billeder, den stumpe mening placeret i et fortælle-mæssigt rum); denne kunst rammer ind over historisk og kulturelt sammenstykkede former: de etnografiske piktogrammer, kirkeruderne, *Legenden om St. Ursula* af Carpaccio, 'images Épinal', fotoromaner, tegneserier. Det nye ved stillbillederne (i forhold til disse andre piktogrammer) kunne være, at det filmiske (som de konstituerer) er *fordoblet* med en anden tekst, filmen.