

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

Film in fotograf 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 fotograf 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. Fotograf 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 fotografski), 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. Fotograf 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«: orkestracija (izraz je Ejzenštejnov), kontrapunkt, stereofonija.

3) Obstajajo tudi druge »umetnosti«, ki kombinirajo fotograf (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*, podobne iz Epinala, foto-romane, stripe. Novost, ki jo predstavlja fotograf (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

Dragi Antonioni ...

Nietzsche v svoji tipologiji loči dva lika: duhovna in umetnika. Duhovnov imamo danes na pretek: vseh veroizpovedi in celo izven veroizpovedi; kaj pa umetnikov? Rad bi, dragi Antonioni, da mi za trenutek posodite nekatere značilnosti vašega opusa, ki bi mi pomagale določiti tiste tri silnice, ali, če hočete, tri vrline, ki po mojem mnenju naredijo umetnika. Takoj jih bom imenoval: budnost, razumnost in najbolj paradoksalna od vseh, krhkost.

V nasprotju z duhovnom se umetnik čudi in občuduje; njegov pogled je lahko kritičen, a ni obtožujoč: umetnik ne pozna zamere. Zato, ker ste umetnik, je vaše delo odprto Modernemu. Mnogi jemljejo Moderno kot bojni prapor proti staremu svetu, njegovim kompromitiranim vrednotam; toda za vas Moderno ni statični izraz cenene opozicije; ravno nasprotno, Moderno je aktivno prizadevanje slediti spremembam Časa, ne več zgolj na ravni velike Zgodovine, temveč znotraj tiste male Zgodovine, katere merilo je eksistenca vsakogar od nas. Vaše delo, ki se je začelo kmalu po zadnji vojni, je nepretrgoma sledilo dvojni budnosti, sodobnemu svetu in vam samim: vsak vaš film je bil, z vašega lastnega vidika, zgodovinska izkušnja, se pravi, opustitev nekega starega problema in formulacija novega vprašanja; to pomeni, da ste živeli in obravnavali zgodovino zadnjih tridesetih let s *subtilnostjo*, ne kot snov umetniške odslikave ali ideološke angažiranosti, temveč kot substanco, katere čar ste morali v vsaki stvaritvi znova ujeti. Za vas so vsebine in oblike na enak način zgodovinske; drame so, kot ste dejali, hkrati psihološke in plastične. Družbeno, narativno, nevrotično so le ravni, pertinence, kot pravimo v lingvistiki, *totalnega sveta*, ki je cilj vsakega umetnika: gre za zaporedje, ne za hierarhijo interesov. Pravzaprav se umetnik v nasprotju z mislecem ne razvija; kot izredno občutljiv instrument odstranjuje naslednje Novo, ki mu ga ponuja njegova lastna zgodovina: vaš opus ni fiksni odsev, temveč spreminjajoča se tkanina, po kateri se glede na naklon pogleda in skušnjave časa sprehajajo podobe Socialnega ali Strastnega in formalnih inovacij od načina naracije do uporabe Barve. Vaša takratna skrb ni skrb zgodovinarja, politika ali moralista, temveč prejšnja utopista, ki skuša v natančno določenih točkah zaznati nov svet, kajti tega sveta si želi in hoče že biti njegov del. Umetniška budnost, kakršna je vaša, je ljubezenska budnost, budnost želje.

Umetnikova razumnost zame ni antična vrлина, še manj povprečen diskurz, temveč nasprotno, tisto moralno vedenje, tista ostrina razlikovanja, ki mu omogoča, da nikoli ne zameša smisla in resnice. Koliko zločinov je človeštvo že zagrešilo v imenu Resnice! Kljub temu pa ta resnica ni bila nikoli drugega kot le eden izmed smislov. Koliko vojn, represije, strahot, genocidov za zmago enega samega smisla! Umetnik ve, da smisel neke stvari ni njena resnica; to vedenje je razumnost, lahko bi rekli, nora razumnost, kajti zaradi nje izstopa iz skupnosti, iz črede fanatikov in brezobzirnežev.

Vendar pa vsi umetniki nimajo te razumnosti: nekateri jemljejo smisel za bistveni element. Ta teroristična operacija

se ponavadi imenuje realizem. Zato v izjavi (med pogovorom z Godardom): »Čutim potrebo, da realnost izrazim s termini, ki sploh niso realistični« dokazujete pravo naravnost do smisla: ne vsiljujete ga, a tudi ukinjate ga ne. Ta dialektika daje vašim filmom (spet bom uporabil isto besedo) izredno subtilnost: vaša umetnost vselej pušča smislu odprto pot, kot da bi bila v podrobnostih neodločena. S tem zelo natančno izpolnjujete nalogo umetnika, kakršnega naš čas potrebuje: niti dogmatičnega, niti nepomembnega. Tako se v vaših prvih kratkometražnih filmih o rimskih cestarih ali izdelavi umetne svile v Torviscosi kritično opisovanje družbene alienacije krha (ne da bi se izbrisalo) na račun bolj patetičnega, neposrednejšega čustva, teles pri delu. V *Kriku* je globlji smisel dela, če lahko tako rečemo, prav negotovost smisla: tavanje človeka, ki nikjer ne more potrditi svoje identitete, in dvomnost zaključka (samomor ali nesreča) povzročita, da gledalec podvomi o smislu sporočila. To uhanje smisla, ki ni njegovo ukinjanje, vam omogoča, da omajate psihološke stalnice realizma: v *Rdeči puščavi* kriza ni več kriza čustev kot v *Mrku*, kajti čustva so tu trdna (junakinja ljubi svojega moža): vse se potaplja in boli na nekem drugem področju, kjer afekti — nelagodnost afektov ubeži oklepu smisla, kakršen je kod strasti. Nazadnje — če pohitimo — vaši novejši filmi postavijo to krizo smisla v središče identitete dogodkov (*Blow up*) ali oseb (*Poklic: reporter*). V bistvu je v vašem opusu vseskozi prisotna kritika, včasih boleča in zahtevna, tiste posebne vrste smisla, ki se imenuje usoda.

To omahovanje — natančneje bi moral reči: ta sinkopa smisla — poteka po povsem filmskih tehničnih poteh (scenografija, kadri, montaža), katerih ne morem analizirati, ker zato nisem kompetenten; zdi se mi, da sem tu zato, da povem, po čem vaš opus, onstran filma, obvezuje vse umetnike sodobnega sveta: trudite se, da bi *subtilno* podali smisel tistega, kar človek govori, pripoveduje, vidi ali čuti in ta subtilnost smisla, to prepričanje, da se smisel sumarno ne zaustavi pri izrečeni stvari, temveč gre vedno dalje, fasciniran z izvensmisлом, je prepričanje vseh umetnikov, katerih cilj ni takšna ali drugačna tehnika, ampak ta nenavadni fenomen, vibracija. Reprezentirani objekt vibrira, v škodo dogme. V mislih imam besede slikarja Braqua: »Slika je končana, ko je zasenčila idejo.« V mislih imam Matisa, ki je s svoje postelje risal oljko in čez nekaj časa začel opazovati praznine med vejami ter odkril, da se je skozi to novo videnje izognil običajni podobi narisane objekta, klišeju »oljka«.

Matisse je tako odkrival princip orientalske

umetnosti, ki vedno hoče naslikati praznino, oziroma, ki figurabilni objekt zgrabi v tistem redkem trenutku, ko polnost njegove identitete nenadoma pade v nov prostor, v prostor Presledka. Na nek način je tudi vaša umetnost umetnost Presledka (s tem v zvezi bi bila eklatanten dokaz *Avantura*) in s tem je vaša umetnost na nek način povezana z Orientom. Prav vaš film o Kitajski mi je vzbudil željo, da odpotujem tja; in če so ta film tisti, ki bi morali razumeti, da je njegova ljubezenska moč nad vsakršno

propagando, začasno zavrnil, je bilo to zaradi tega, ker so ga sodili glede na odsevanje oblastništva, ne pa glede na zahtevo po resnici. Umetnik nima oblasti, a ima nekaj skupnega z resnico; njegovo delo, ki je, če je veliko, vselej alegorično, ga zgrabi od strani; njegov svet je Posrednost resnice.

Zakaj je ta subtilnost smisla odločilna? Prav zato, ker smisel potem, ko je enkrat opredeljen in predpisan, potem, ko ni več subtilen, postane instrument, zastavek oblasti. Subtiliziranje smisla je torej tako kot vsako prizadevanje, katerega namen je zdrobiti, skaliti, razdreti fanatizem smisla, drugotna politična aktivnost. To pa ni brez nevarnosti. Zategadelj je tretja umetnikova vrлина (besedo »vrлина« razumem glede na njen pomen v latinščini) njegova krhkost: umetnik ni nikoli prepričan, da bo lahko živel, delal: preprosta, a resna trditve: njegova osamitev je nekaj popolnoma mogočega.

Prvi primer umetnikove krhkosti: je del sveta, ki se spreminja, toda spreminja se tudi on; to je banalno, toda za umetnika je to vrtoglavo, kajti nikdar ne ve, če je delo, ki ga ponuja, sproducirala sprememba sveta ali sprememba njegove subjektivnosti. Vi ste se očitno vselej zavedali te relativnosti Časa, ko ste, na primer, v nekem intervjuju izjavili: »Če stvari, o katerih danes govorimo, niso tiste, o katerih smo govorili takoj po vojni, to pomeni, da se je svet dejansko spremenil, a spremenili smo se tudi mi. Spremenila so se naša hotenja, naše izjave, naši pogledi.« Krhkost je tu eksistencialni dvom, ki preveva umetnika hkrati z njegovim napredovanjem v življenju in delu; ta dvom je težak, celo boleč, kajti umetnik nikdar ne ve, če je to, kar hoče povedati, zanesljivo pričevanje o svetu, kot se je spremenil, ali le preprost, egoističen odsev njegovega hrepenenja ali njegove želje: kot einsteinovski popotnik nikoli ne ve, ali se premika vlak ali prostor-čas, ali je priča ali človek želje.

Drugi vzrok krhkosti je, za umetnika paradoksalno, zaprtost in vztrajnost njegovega pogleda. Oblast, kakršnakoli že je, zato, ker je nasilje, ne gleda nikoli; če bi gledala minuto več (minuto preveč), bi izgubila svoje bistvo kot oblast. Umetnik pa se ustavi in dolgo gleda in lahko si predstavljam, da ste postali cineast, ker je kamera oko, po tehnični dispoziciji primorano gledati. Tej dispoziciji, skupni vsem cineastom, vi dodajate radikalno gledanje stvari vse do njihovega izčrpanja. Po eni strani dolgo gledate tisto, kar od vas po politični konvenciji (kitajski kmetje) ali po narativni konvenciji (mrtvi časi neke avanture) ni bilo od vas zahtevano. Po drugi strani je vaš privilegirani junak tisti, ki gleda (fotograf ali reporter). To je nevarno, kajti gledati dalje, kot od vas zahtevajo (vztrajam pri tej dodatni intenzivnosti), moti vsak etablirani red, kakršenkoli že je, glede na to, da ponavadi družba nadzoruje sam čas pogleda: odtoč, v primeru, da se umetniško delo izmuzne tej kontroli, škandalozni značaj nekaterih fotografij in nekaterih filmov: ne le najbolj nespodobnih ali najbolj bojevitih, temveč preprosto najbolj »eksplozivnih«.

Umetnik je torej ogrožen, ne samo od postavljene oblasti — martirologij

umetnikov, ki jih je skozi vso Zgodovino Država cenzurirala, bi bil obupno dolg — temveč tudi od vselej možnega kolektivnega mnenja, da neka družba lahko zelo dobro shaja brez umetnosti: umetnikova dejavnost je sumljiva, ker moti udobje, gotovost etabliranih smislov, ker je hkrati zelo draga in zastoj in ker se nova družba, ki se skozi zelo različne režime išče, še ni odločila, kaj si mora misliti, kaj naj si misli o *razkošju*. Naša usoda je negotova in ta negotovost ni v enostavnem razmerju s političnimi izidi, ki si jih lahko zamišljamo kot neugodne za svet; odvisna je od tiste monumentalne Zgodovine, ki na komajda umljiv način odloča ne več o naših potrebah, temveč o naših željah.

Dragi Antonioni, s svojo intelektualno govorico sem skušal povedati vzroke, zaradi katerih ste, onstran filma, eden izmed umetnikov našega časa. Ta kompliment ni preprost, vi to veste; kajti biti danes umetnik, to je položaj, ki ni več oprt na lepo zavest o veliki posvečenosti ali družbeni funkciji; to ni več mirno zavzemanje mesta v buržoaznem Panteonu Svetlinikov Človeštva; ob vsakem umetniškem delu se je v sebi treba soočiti s pošastmi moderne subjektivnosti, ki so, od tedaj, ko nisi več duhovnik, ideološka izčrpanost, slaba družbena zavest, mikavnost in stud pred ceneno umetnostjo, drget odgovornosti, neprestani očitki vesti, ki razdvajajo umetnika med samoto in pripadnostjo čredi. Zatorej morate danes izkoristiti ta mirni, harmonični trenutek sprave, ko se neka cela skupnost strinja v priznavanju, občudovanju, ljubezni do vašega dela. Kajti jutri se bo znova začelo trdo delo.

Roland Barthes

*Dragi prijatelji,
Hvala za »Svetlo sobo«, ki je hkrati
bleščeča in zelo lepa knjiga. Preseneča
me, da v tretjem poglavju praviš, da si
»subjekt, ki se guga med dvema
govoricama, ekspresivno in kritično« in to
mnenje potrjuješ v tvojem sijajnem prvem
predavanju na Collège de France.*

*Toda kaj je umetnik drugega kot subjekt,
ki niha med dvema govoricama, govorico,
ki izraža in drugo, ki ne izraža?*

*Vedno je tako. Neizprosne in nepojmljive
drame umetniškega ustvarjanja.»*

Ravno ko sem pisal to pismo, sem po telefonu zvedel novico o smrti R. B. Nisem vedel, da je doživel nesrečo in dihal mi je zastal, z ostro bolečino v glavi. Prva stvar, na katero sem pomislil, je bila tale: tako, sedaj je nekoliko manj nežnosti in inteligence na svetu. Nekoliko manj ljubezni. Vse ljubezni, ki jo je polagal v *živetje in v pisanje* in v svojem življenju in v svoji pisavi.

Menim, da bomo z napredovanjem v tem svetu, ki brutalno nazaduje, vse bolj čutili pomanjkanje tistih »vrlin«, kakršne so bile njegove.

Michelangelo Antonioni

Iz francoščine prevedel
Brane Kovič

* Op. prev.: *La chambre claire*, zadnja knjiga Rolanda Barthesa, objavljena nekaj tednov pred njegovo smrtjo v zbirki Cahiers du Cinéma/Gallimard, Seuil, Pariz 1980.

teorija

Barthesov posnetek

Jacques-Alain Miller

Prišel sem bil sinoči, ko je nekaj tega ne preveč obširnega srečanja že poteklo, in so nakopičene besede med vami že spletle vez. Tako ne morem biti prepričan, da bosta naklonjenost, ki jo čutim do vas, in moja privrženost našemu »Izgovoru« (Rolandu Barthesu) zadostovali, da bi povedal nekaj primernih besed. In res je vprašanje: le kako lahko besedo postavimo na pravo mesto?

In res! Ne gre le za teh nekaj dni, ki ste jih skupaj preživel, saj obstaja še cela piramida Srečanj v Cerisyju, preteklih in bodočih, že zasnovanih srečanj, ki prehodno uresničujemo njihovo bistvo, in ki si nespremenjena, pa zopet različna slede na tem mestu, kjer smo, — in kjer nismo nič drugega kot začasni gostje, neslišno že zvedeni na svoje posnete besede, ki bodo jutri objavljene, in jih kultura ne bo prenehala povzemati. Bouvard in Pécuchet sta se lotila posla tukaj, med nami.

Dovolite mi, da vam povem takole: tod se zbiramo zato, da bi izoblikovali majhno kulturno zmes potiskanih strani, ki jih bodo prodali ali pa tudi ne. To pa se dogaja zato, ker je označevalec zajedalec, in je kultura plesen. Z gojitvijo plesni lahko marsikaj dosežemo. Če ste Alexander Fleming, lahko uspejo srečanje iz vas stori, — kot temu rečemo —, dobrotnika človeštva.

Ko se izražamo tod, je torej prav očitno, da govori iz naših ust Cerisy. Spomnim se, da Gorgias v *Življenju sofistov* poroča, da se je Filostrat, ko se je bil predstavil v atenskem gledališču, drznil vreči med občinstvo svoj »Predlagajte!«, da bi tako dal védeti, da vé prav vse, in si lahko privoščiti s pristojnostjo govoriti o čemer koli že bode. Ta anekdota nam da marsikaj misliti. Najprej pa napelje našo misel na to, da subjektu, ki vse vé, predmet zagotovo niti najmanj ni važen. Ničesar ni, kar bi ga prisililo, da bi raje kot da bi mislil o tem in tem, mislil o čem drugem, saj ga morajo na to, kaj naj misli, spomniti drugi, — in če je sam, ne misli. Misli le pred občinstvom, in svojo misel dokaže, kot da bi šlo za podvig, za vrhovodsko spretnost. Kar smo preden zalučali, ujame še preden to pade na tla, s tem kar je ujel, pa spretno rokuje in to izkoristi, — in že mu ploskamo. Njegova veličina je v prepričanju, da lahko mislimo karkoli, in da ni ničesar, kar ne bi zaslužilo obravnave.

Le kaj naj potemtakem pomeni, da nekaj vemo, če lahko to védenje izenačimo z nastopom pred občinstvom, ko to od nas zahtevajo? Védenje je v tem primeru enako s tem, da katerokoli domislico povežemo z drugo, tako da se zdi povezava verjetna, védenje je tedaj enako kovanju rim. Mar nima to vrhovodčevo védenje, njegova spretnost, ničesar opraviti z resnico? Ali obratno? Resnica, ki zanjo gre, nima ničesar opraviti s tem, kar je nasprotno nepravilnemu, — to je resnica te splošne rime.

Gorgiasu, gospodarju nepripravljenih besede, ni treba misliti. Aristofan ga zares primerno poimenuje kot obdelovalca govorice. Védenje o vsem je tako zvedeno na govorno spretnost, in govor prav dobro misli tudi sam. Resnici, ki je lastna govoru, ni mar za referenco, je gospodarica reference.

Védenje o vsem zahteva uprizoritve, uprizoritev pa zahteva pravo mesto. Vendar pa: ali obstaja védenje o tem, kar je primerno?

Če obstaja primeren trenutek, *kairos*, je to zato, ker čas ni kaj homogenega, ker si vsi trenutki niso enaki: obstaja čas naglice, pa tudi čas dolgočasje, čas, ko ne gre odlašati, čas, ko nekaj odložimo, priložnost, čas obotavljanja, obstaja ritem, porazlikovane in negotove okolnosti in razmere, ki nam kažejo svoja vozlišča in točke, ki jih je mogoče občutiti. Vse to je zelo lepo povedal Vladimir Jankélévitch.

Sam sem se bal, da trenutek ne bo pripraven. Res, da je v tem nekaj pozitivnega, in sicer nepravni čas, — a če nam v tem spodleti, je to gola nerodnost. Prava reč! nerodnost, napake in spodrsrljaji zadanejo prav tako v polno kot šala.

Pri Rolandu Barthesu me je sprva pritegnila njegova umirjena gotovost, s katero govori o vsem, na pravem mestu in sistematično, — o nepomembnem, o neresnem, o trivialnem, o neznatnem, — in tako je govoril ob času, ko smo sami še dvomili v zamisel o nečem, kar bi bilo nečisto. To je bilo okoli leta 1962, prvo leto njegovega seminarja na *Hautes Études*, in tedaj se nas je okoli mračne ovalne mize kakšnih dvajsetero zazibalo v vseobsegajoče in pomirjujoče obljube semiologije.

Gotovo smo imeli srečo, da smo vsak