

NAŠ DALJNI BLIŽNJI SVET

Zoper interpretacijo

*Vsebinska je površen vtis nečesa, bliskovito srečanje.
Je malo — zelo malo.*

Willem de Kooning v nekem intervjuju

*Samo površni ljudje ne sodijo po zunanji podobi. Skrivnost
sveta je vidno, ne nevidno.*

Oscar Wilde v nekem pismu

1

Susan
Sontag

Najzgodnejše *doživetje* umetnosti je moralo biti doživetje umetnosti kot sredstva zaklinjanja, magije; umetnost je bila instrument rituala. (Primerjaj jamske risbe v Lascauxu, Altamiri, Niauxu, La Pasiegi in tako dalje.) Najzgodnejša *teorija* umetnosti, teorija grških filozofov, je zahtevala umetnost kot mimesis, kot posnemanje stvarnosti.

Na tem mestu se nujno pojavi vprašanje o *vrednotenju* umetnosti. Kajti mimetična teorija že s svojimi pojmi zahteva od umetnosti samopotrjevanje.

Zdi se, da je Platon zgradil svojo teorijo, da bi z njo temeljito pokazal vprašljivo vrednost umetnosti. Ker so bile po njegovi predstavi stvari same mimetični objekti, je bila zanj tudi najbolj uspela likovna upodobitev postelje le posnetek posnetka. Za Platona umetnost ni niti posebej koristna (na upodobljeni postelji ni mogoče spati) niti v strogem pomenu resnična. Tudi Aristotelovi argumenti v zagovor umetnosti v bistvu ne spodbijejo Platonovega izhodišča, da je vsa umetnost dobro premišljeni *trompe l'oeil* in s tem laž. Tisto, o čemer Aristotel podvomi, je Platonova misel o nekoristnosti umetnosti. Če umetnost laže ali ne — neko določeno vrednost po Aristotelu kljub temu ima: vrednost v terapevtskem smislu. Umetnost je, tako pravi, navsezadnje vendarle koristna: koristna je v medicinskem pomenu, ker izziva nevarne emocije in jih tako očiščuje.

Tako pri Platonu kot pri Aristotelu se teorija umetnosti kot mimesis druži s predstavo, da je umetnost vedno figurativna. Vendar pa zagovornikom mimetične teorije ni treba zapirati oči pred dekorativno in abstraktno umetnostjo. Zmoto, da je umetnost nujno identična z »realizmom«, je mogoče spremeniti ali zavreči, ne da bi prestopili meje, ki jih je zarisala mimetična teorija.

Dejstvo je, da sta se vsa zahodna umetniška zavest, pa tudi razmišljanje o umetnosti do danes zgledovala po teoriji mimetične ali predmetne umetnosti. Ta teorija je tista, ki umetnost problematizira kot tako — onkraj posameznega umetniškega dela — in jo sili v samopotrjevanje. To samopotrjevanje pa spet vodi k posebnemu načinu raziskovanja: to, kar smo se na-

vadili označevati kot »forma«, strogo ločimo od tega, kar smo se navadili imenovati »vsebina«, vrh tega pa postavlja vsebino kot bistveno, nasprotno pa v formi vidi le spremljajoči pomen.

Celo v modernem času, ko so umetniki in kritiki opustili teorijo o posnemanju narave v prid teorije, po kateri je umetnost subjektivni izraz, ostaja priznana odločilna zahteva teorije. Kakorkoli razumemo umetniško delo: kot odsev (umetnost kot odslikavanje stvarnosti) ali kot izraz (umetnost kot umetnikova izpoved): primat vsebine ostaja ohranjen. Ta vsebina se je seveda lahko spremenila. Danes je lahko manj figurativna, manj enopomensko realistična. Vseskozi pa se ohranja predstava, da je umetniško delo identično s svojo vsebino. Ali kot se tačas običajno pravi: da umetniško delo per definitionem nekaj izpoveduje. (»Tisto, kar meni X, je . . .«, »Tisto, kar hoče reči X, je . . .«, »Tisto, kar je X menil, je . . .«, in tako dalje in tako dalje.)

2

Nihče med nami ne more ponovno doseči stopnje nedolžnosti vseh teorij, ko umetnost še ni poznala nujnosti samopotrjevanja, ko se ni vpraševala po tem, kaj neko delo *izpoveduje*, ker so vsi vedeli (ali so mislili, da vedo), kaj jo oplaja. Odkar se zavedamo, nam pripada naloga opravičevati umetnost. Ostaja nam zgolj možnost, da proti temu ali onemu sredstvu opravičevanja sprožimo pomisleke. Da, dolžni smo, da se distanciramo od vsakega sredstva branja in opravičevanja umetnosti, ki postaja pretopo, preneokretno za sodobne potrebe in postopke.

To se zdaj dogaja pri samem pojmu vsebine. Karkoli je že pomenil kdaj v preteklosti: danes je predvsem ovira, breme, bolj ali manj subtilno filistrstvo.

Tudi če se zdi, da zdajšnji razvoj večine umetniških zvrsti vodi stran od predstave, da je umetniško delo primerno sestavljeno iz vsebine, ostaja ta predstava kljub temu še naprej prevladujoča. Kot menim, je temu vzrok neki določen način opazovanja umetniških del, ki je globoko zakoreninjen v množici ljudi, ki resno jemljejo katerokoli umetnost. To prepoudarjanje pojma vsebina prinaša s seboj stalno hotenje po *interpretaciji*, ki nikoli ne popusti. In obratno utrjuje navado, da bi se umetniškemu delu približali z interpretirajočim namenom, predstavo, da obstaja dejansko nekaj takega kot umetniško delo.

3

Seveda ne govorim o interpretaciji v tistem širšem pomenu, v katerem uporablja besedo Nietzsche, ko (po pravici) pravi, da ne obstajajo dejstva, marveč samo interpretacije. Nasprotno razumem tukaj z besedo interpretacija zavestni proces, ki udejanja neki določen kodeks, določena »pravila« interpretacije.

Če interpretacijo prenesemo na umetnost, pomeni izpostavo vrste elementov (X, Y, Z in tako dalje) iz celote dela. Interpretacijsko delo je v bistvu prevajalsko delo. Interpret pravi: Poglejte, mar ne vidite, da je X v resnici A — ali da to pomeni? Da je Y v resnici B? Da je Z v resnici C?

Katera situacija bi lahko zbudila to nenavadno zahtevo po preoblikovanju teksta? Zgodovina nam ponuja material za odgovor na to vprašanje.

Prvi primeri interpretacije se pojavijo v kulturi poznoklasične antike, v času torej, ko sta bili zlomljeni moč in verjetnost mita z »realističnim« odnosom do sveta, ki je spodbudil naravoslovno razsvetljenstvo; tedaj se je pojavilo vprašanje, ki je razgibalo pomitsko zavest, vprašanje o ujemanju religioznih simbolov: teksti starega veka niso bili več zadostni. Takrat so posegli po interpretaciji in na ta način uskladili stare tekste z modernimi zahtevami. Tako so stoiki, skladno s svojimi predstavami o moralni čistosti bogov, alegorizirali grobe poteze, ki so značilne za Zeusa in njegov vihravi klan v Homerjevih epih. Kar je Homer hotel povedati z zakonomom Zeusa in Lete, so razlagali, je bila združitev moči in modrosti. Na enak način je interpretiral Filon iz Aleksandrije po resničnosti posnete zgodovinske zgodbe hebrejske biblije kot religiozne paradigme. Zgodbo o odhodu iz Egipta, o štiridesetletnem popotovanju skozi puščavo in prihodu v obljubljeni deželo razlaga Filon kot alegorijo osvobajanja trpljenja in odrešenja duše. Interpretacija je tako usidrana v diskrepanci med očitnim pomenom teksta in zahtevami (kasnejšega) bralca. Situacija je bila naslednja: iz kakršnegakoli razloga je postal neki tekst nesprejemljiv, kljub temu pa ga ni mogoče zaobiti. Interpretacija je radikalna taktika, s katero konzerviramo kak star tekst, ki je dosti predragocen, da bi ga bilo mogoče preprosto odkloniti in je zato nanovo pološčen. Interpret dejansko ne izbriše teksta niti ga ne napiše nanovo, pač pa ga spremeni. Seveda tega ne more odkrito priznati. Ustvarja videz, da dela tekst razumljiv, s tem da odkriva njegov pravi pomen. Kolikor že interpreti spreminjajo tekst (drug, že preveč znan primer so rabinske in krščanske »religiozne« razlage enoumno erotične Salomonove Visoke pesmi): njihova pretenzija mora biti razbrati iz teksta smisel, ki je bil dan že prej.

V našem času je postala interpretacija še kompleksnejša. Kajti sodobno navdušenje za interpretacijo pogosto nima svojega razloga v spoštovanju do težavnosti teksta (s katerim bi rada prikrila agresivni moment), marveč v odprti agresivnosti, v nekem očitnem zaničevanju zunanje pojavnosti podobe. Interpretacija starega kova je bila nasilna, toda spoštljiva; mimo starega pomena je ustvarila nov pomen. Interpretacija v modernem smislu pa izkopava in v aktu izkopavanja uničuje, priklje se za tekst, da bi hkrati razstavila podtekst, ki je zanj dejanski tekst. Najbolj čaščena in najvplivnejša moderna učitelja, Marx in Freud, merita na dobro prenišljeni hermenevtični sistem, na agresivne in nepietetne interpretacijske teorije. Vsi zaznavni fenomeni se, kot pravi Freud, klasificirajo kot *manifestna* vsebina. To manifestno vsebino je treba odstraniti in raziskati, da se tako razkrije pravi pomen — *latentna* vsebina. Za Marxa so povod za interpretacijo družbeni fenomeni — revolucije in vojne, za Freuda fenomeni individualnega življenja (nevrotični simptomi in spodrseljaji jezika) prav tako kot teksti (na primer sanje ali umetniško delo). Da, vse to doseže svoj smisel šele z interpretacijo. Razumeti pomeni interpretirati. In interpretirati pomeni fenomen na novo formulirati, končno najti ekvivalent za fenomen.

Zato interpretacija ni (kot misli večina) absolutna vrednost, stališče duha v brezčasovnem področju sposobnosti. Interpretacijo je treba oceniti samo v okviru zgodovinskega preverjanja človekove zavesti. V marsikaterem kulturnem okolju je interpretacija osvobodilni akt. V drugih kulturnih zvezah je reakcionarna, trivialna, klavrna, zatohla.

4

Danes doživljamo tak čas, v katerem so interpretacijski postopki večji del reakcionarni, zatohli. Prav tako kot izpušni plini avtomobilov in težka industrija, ki onesnažujejo mestni zrak, uničuje tok umetniških interpretacij naše čustvene sposobnosti. V kulturi, kjer vlada hipertrofija intelekta na škodo energije in senzualne nadarjenosti, pomeni interpretacija maščevanje intelekta nad umetnostjo.

Še več. Je maščevanje intelekta nad svetom. Interpretirati pomeni siromašiti in pustošiti svet — da bi si ustvarili svet »pomenskih« senc. Pomeni spremeniti svet v ta svet. (»Ta« svet. Kot da bi obstajal še kak drug.)

Svet, naš svet je že dovolj prazen in ubog. Proč z vsemi vašimi dvojniki, dokler ne bomo spet neposredneje dojeli tistega, kar imamo.

5

V najmodernejših primerih meri interpretacija na filistrsko obotavljanje, ogibati se umetnosti. Resnična umetnost nas dela nervozne. S tem, da umetniško delo reduciramo na njegovo vsebino in jo potem interpretiramo, ga onemogočamo. Interpretacija napravi umetnost uporabno za manipuliranje, priročno.

To interpretacijsko filistrstvo je bolj kot v katerikoli drugi umetniški zvrsti razširjeno v literaturi. Že stoletja so imeli literarni kritiki za svojo nalogo, elemente pesmi, drame, romane ali pripovedi prevesti v nekaj drugega. Včasih je pisatelju pred golo močjo njegove umetnosti tako neprijetno, da sicer nekoliko omahljivo in s kančkom dobrodejne ironije, vgradi v samo delo jasno in nemarno interpretacijo. Thomas Mann je primer tega tipa preveč ustrežljivega avtorja. Pri upornejših avtorjih je kritik še prerad privržen, da prevzame to delo.

Delo Kafke je na primer postalo žrtev masovnega posilstva nič manj kot treh armad interpretov. Tisti, ki berejo Kafkovo delo kot socialno alegorijo, vidijo v njem tipične primere frustracije in blaznosti. Tisti, ki ga berejo kot psihoanalitično alegorijo, vidijo v njem obupan izraz Kafkovega strahu pred očetom, njegovega kastracijskega strahu, njegovega občutka lastne impotence, njegove podvrženosti sanjam. Tisti končno, ki berejo njegovo delo kot religiozno alegorijo, razlagajo, da išče K. v *Gradu* pot v nebo, da Josefa K. v *Procesu* usmrti neizprosna in skrivnostna božja pravičnost... Drugi opus, ki je privabljal interprete kot pijavke, je delo Samuela Becketta. Beckettove kompleksne drame introvertirane zavesti — reducirane na bistveno, izolirane, pogosto predstavljene kot fizično imobilizirane — prebirajo kot izpoved o odtujitvi modernega človeka od bitij in boga ali kot alegorijo psihopatologije.

Proust, Joyce, Faulkner, Rilke, Lawrence, Gide — lahko bi nizali avtorje, seznam tistih, na katerih se je nabrala debela skorja interpretacij, je neskončen. Toda treba je opozoriti, da interpretacija ni zgolj priklanjanje povprečnosti geniju. V resnici gre za moderen način razumevanja; interpret se ukvarja z deli vsakršne kvalitete. Tako je v opombah, ki jih je izdal Elia Kazan k svoji filmski upodobitvi, jasno, da je Kazan, da bi mogel inscenirati dramo, moral odkriti, da predstavlja Stanley Kowalski čutno in maščevalno barbarstvo, medtem ko pooseblja Blanche Du Bois zahodno civilizacijo — pesništvo, elegantno oblačenje, medla osvetljava, tankočuten občutek in tako dalje — četudi vse malo zaprašeno. Na ta način je postala

močna psihološka melodrama Tennesseeja Williamsa razumljiva: bila je drama o nečem, namreč o propadu zahodne civilizacije. Očitno ni bilo dovolj priročno, če še naprej ne bi bila drugega kot delo o nekem brutalnem Beauju po imenu Stanley Kowalski in obledeli, razžaljeni Belle, po imenu Blanche Du Bois.

6

Nobenega pomena nima, ali se umetniki strinjajo ali ne, da se njihova dela interpretirajo. Morda sam Tennessee Williams meni, da ima Kazan prav s svojo razlago *Tramvaja poželenja*. Mogoče je, da je hotel Cocteau v Freudovo simboliko in družbeno kritiko naravnane, umetelne razlage svojih filmov Poetova kri in Orfej. Toda zasluga teh del gotovo ne leži v njihovem pomenu. Da, delo Williamsa in Cocteaujevi filmi so pomanjkljivi, izmišljeni, neprepričljivi v vsej meri, kolikor sugerirajo vsakršne ominozne pomenke.

Iz različnih intervjujev je mogoče zaključiti, da sta Resnais in Robbe-Grillet zavestno tako koncipirala (*Lani v Marienbadu*), da film dopušča množico enako razumljivih razlag. Kljub temu bi se morali upreti skušnjavi, da bi ga interpretirali. Odločilno v Marienbadu je čista, neprevedljiva neposrednost nekaterih prizorov tega filma in rigorozne, četudi omejene rešitve, ki jih ponuja za določene probleme filmske forme.

Lahko da je Ingmar Bergman razumel tank, ki je v *Molku* rožljaj po nočni ulici, kot falični simbol. Če je temu tako, potem je bil to nespameten domislek. (»Nikoli ne zaupaj pripovedniku, zaupaj zgodbi«, je dejal Lawrence.) Če ga gledamo kot brutalni objekt, kot neposredni senzorični ekvivalent k skrivnostnim dogodkom v hotelu, je scena s tankom najbolj izrazita v celem filmu. Tisti interpreti, ki posegajo po Freudovi razlagi tanka, s tem ne kažejo drugega kot pomanjkanje smisla za tisto, kar se dogaja na platnu.

Interpretacije tega tipa pogosto opozarjajo na neko (zavestno ali nezavestno) nezadovoljnost z delom, na željo, da bi ga nadomestili z nečim drugim.

Interpretacija, ki izhaja iz nadvse dvomljive teorije, da je umetniško delo sestavljeno iz vsebinskih komponent, je nasilna do umetnosti. Iz umetnine naredi uporabni predmet, ki ga je mogoče vključiti v neko duhovno shemo kategorij.

7

Seveda vedno tudi ne zmaga interpretacija. Razlog za nastanek velikega dela sodobne umetnosti lahko imenujemo prav beg pred interpretacijo. Da bi se izmaknila interpretaciji, umetnost lahko postane parodija. Iz istega razloga lahko postane abstraktna, (»zgolj«) dekorativna ali ne-umetnost.

Beg pred interpretacijo se zdi posebej izražen v modernem slikarstvu. Abstraktna umetnost je poskus, kjer nimamo vsebine v običajnem pomenu, in ker ni vsebine, tudi ne more biti interpretacije. Pop art dosega z nasprotnimi sredstvi isti rezultat; s tem da si izbere tako čisto potrošniško vsebino, ga navsezadnje ni mogoče interpretirati.

Nič drugače se ni odtegnil od velikih poskusov v francoskem pesništvu (h katerim spadajo tudi poskusi tistega gibanja, ki ga zmotoma imenujemo simbolizem) dati v pesmi prostor molku in spet vpeljati *magično* besedo — velik del moderne lirike ostremu posegu interpretov. Najmlajša revolucija

okusa v sodobni liriki — tista revolucija, ki je vrgla s prestola Eliota in povzdignila Pounda — predstavlja odklon od vsebine v starem smislu pesništva in je izraz nezadovoljstva s tistim, kar je moderno liriko napravilo za žrtev interpretacijske zagnanosti.

Seveda imam v mislih predvsem situacijo v Ameriki. Tu prevladuje interpretacija v tistih umetniških zvrsteh, ki se izkazujejo s šibko in nepomembno avantgardo: v romanu in drami. Večina ameriških romanopiscev in dramatikov so v bistvu ali časnikarji ali nedeljski sociologi in psihologi. Pišejo literarno nasprotje programski glasbi. In pa smisel za *formalne* možnosti romana in drame je pogosto tako rudimentaren, robat in lenoben, da je vsebina celo takrat, kadar presega golo informacijo in poročanje, nenavadno očitna, otipljiva in eksponirana. Zato ker v romanu in drami (v Ameriki) — drugače kot v liriki, slikarstvu in glasbi — ni mogoče opaziti nobenih očitnih interesov za formo, ostajajo te zvrsti izpostavljene grožnji interpretacije.

Programatski avantgardizem pa — ki se ponavadi na škodo vsebine poigrava s formo — ni edina obramba proti prizadetosti umetnosti, ki jo povzroči interpretacija. Vsaj upam tako. Kajti to bi pomenilo, da umetnost obsojamo na neprestan beg. (Poleg tega bi razlikovanje med formo in vsebino, ki je končno iluzija, postalo s tem večno.) Teoretično se je mogoče ogniti interpretu na neki drug način, namreč z umetniškimi deli, ki imajo površino tako zaprto in jasno, ki imajo impulz tako močan in jezik tako direkten, da je delo lahko . . . no, čisto lahko to, kar je. Je to danes praktično mogoče? Menim, da je v filmu ta princip že uresničen. Zato je film sedaj najbolj živa, razburljiva in najpomembnejša izmed vseh umetniških zvrsti. Morda je mogoče živost neke posebne umetniške zvrsti meriti po številu napak, ki si jih lahko privoščijo, ne da bi bila pri tem kvaliteta dela bistveno prizadeta. Nekateri med Bergmanovimi filmi na primer prav triumfirajo — čeprav so prenapolnjeni z mlačnimi sporočili, ki kar silijo v interpretacijo — nad pretencioznimi cilji svojega režiserja. V *Gostih na večerji* in *Molku* prevladujeta lepota in vizualna diferenciranost slik pred našimi očmi nad psevdointelektualnostjo zgodbe in nekaterih dialogov. (Najbolj zoprn primer tega načina diskrepance kaže delo D. W. Griffitha.) Dobri filmi se pogosto odlikujejo z neko direktnostjo, ki nas temeljito osvobodi interpretacijske sle. Za mnoge stare hollywoodske filme, kot recimo Cukorjeve, Walsheve, Hawksove in brezštevila drugih režiserjev, je značilna ta osvobajajoča, antisimbolična poteza prav tako kot za najboljša dela evropskih režiserjev, h katerim spada denimo Truffautov *Streljajte na pianista* in Jules in Jim, Godardov *Do zadnjega diha* in *Živeti svoje življenje*, Antonionijsva *Avantura* in *Olmijeva Zaročenca*.

Dejstvo, da filmov niso preplavili interpreti, deloma pojasnjuje čisto preprosto mladost filma kot umetnosti. To je treba hkrati povezati s srečno okoliščino, da film toliko časa ni bil drugega kot poceni zabava, z drugimi besedami, da so ga razumeli kot del množične kulture v nasprotju z visoko kulturo in ga je večina ljudi razuma spregledala. Hkrati pa obstaja v filmu poleg vsebine vedno še nekaj, česar se lahko oprimejo razlagalci. Kajti film razpolaga, za razliko od romana, s formalnim slovarjem, z razvito, kompleksno, diskusije zmožno tehnično nomenklaturu gibanja kamere, svetlobnih učinkov in okvirne kompozicije, ki so pomembni pri nastanku.

8

Kakšne vrste sta umetniška kritika in umetniški komentar, ki ju danes potrebujemo? Kajti ne pravim, da so umetniška dela neopisljiva, da jih ni mogoče razlagati. Vprašanje je le: kako. Kakšna bi morala biti kritika, ki bi služila umetniškemu delu, namesto da bi se vrivala na njegovo mesto?

Predvsem je potreben okrepljen interes za formo v umetnosti. Medtem ko pretiravano poudarjanje vsebine provocira aroganco interpretacije, pa intenzivnejši in obsežnejši opis *forme* to aroganco prisili k molku. Tisto, kar potrebujemo, je slovar — opisujoči in ne *predpisujoči* slovar — za dojetje form.¹ Najboljša kritika je tista, v kateri se vsebinski premisleki zlijejo s formalnimi. (Primer za analizo forme, ki hkrati upošteva zvrst in avtorja, je spis Walterja Benjamina »Pripovedovalec. Razmišljanje o delu Nikolaja Leskova«.) Toda prav tako dragoceni so kritični poskusi, ki nudijo zares precizen, ostroumen in ljubezniv opis zunanjih form kakšnega umetniškega dela. To pa je še težje kot analiza forme.

9

Najvišja in najbolj osvobojevalna vrednost v umetnosti — in v kritiki — je danes *presojnost*. *Presojnost* meri na izkustvo svetenja predmeta samega, stvari v njihovi takšnosti. V tem tiči na primer veličina filmov Bressona in Ozuja in Renoirjevega *Pravila igre*.

Nekoč v preteklosti (recimo v času Danteja) je moralo biti revolucionarno in ustvarjalno dejanje ustvarjati umetniška dela, ki jih je mogoče doživljati na različnih ravneh. Danes ni več tako. Danes s tem spodbujamo princip preobila, ki predstavlja največji problem modernega življenja.

Nekoč (ko je bila visoka umetnost redka) je moralo biti revolucionarno in ustvarjalno dejanje interpretirati umetniška dela. Danes ni več tako. Tisto, česar gotovo ne potrebujemo, je prevajanje umetnosti v misli (ali kar je še slabše) v kulturo. Interpretacija predpostavlja čutni doživljaj umetniškega dela kot samoumeven in na tem temelji. Toda tega čutnega doživljaja danes ni vem mogoče kar tako predpostavljati. Pomisliti je treba le na to, da je vsakemu izmed nas danes dostopna raznovrstnost umetniških del, hkrati pa brezštevilna nasprotujoča občutja okusa, vonja in vida, ki bombardirajo naše čute. Naša kultura temelji na preobilju prevelike produkcije, rezultat je stalno napredujoče nazadovanje ostrine našega čutnega izkustva. Vse zahteve modernega življenja — njegovo materialno preobilje, njegova prenasitenost — povzročajo pojevanje naših senzoričnih sposobnosti (in ne tistih v nekem drugem času). In glede na to stanje naših čutov, naših sposobnosti, je treba določiti nalogo kritika.

Danes gre za to, da spet dosežemo naše čute. Moramo se učiti, več videti, več slišati in več čutiti.

¹ Ena od težav je v tem, da je naša predstava o formi prostorska (grške metafore za formo so brez izjeme izpeljane iz prostorskih pojmov). Zato imamo na voljo prej slovar form za prostorske kot za časovne umetnosti. Izjema med časovnimi umetniškimi zvrstmi je drama; to ima morda svoj vzrok v tem, da je drama poročujoča (to je časovna) forma, ki se vidno in slikovno odvija na odru. Tisto, česar nimamo, je poetika romana, kakršnakoli jasna predstava o pripovedni formi. Mogoče je, da bo uspel tak prodor v filmski kritiki, ker je film z ene strani pretežno vizualna forma, z druge pa literarna zvrst.

Ni naša naloga, da odkrijemo najvišjo mero vsebine v kakšnem umetniškem delu. Še manj je naša naloga, iztisniti iz dela več vsebine, kot je je v njem. Naša naloga je veliko boljša — pristržiti vsebino, da pride do izraza stvar sama.

Cilj vsega komentiranja umetnosti naj bi bil danes v tem, da umetnost — in analogno naše izkustvo — napravimo resničnejšo, namesto manj resnično. Funkcija kritike naj bi bila v tem, da bi pokazala, kako so fenomeni sestavljeni, da, celo, da eksistirajo, ne pa v tem, da jih razlagamo.

10

Namesto hermenevtike potrebujemo erotiko umetnosti.

(Esej je preveden iz knjige Susan Sontag — Kunst und Antikunst, Rowohlt 1968.)

Prevedla Lučka Jenčič



Pier Paolo
Pasolini

Pier Paolo Pasolini, Sedanjost

Pier Paolo Pasolini (rojen 1922 v Bologni, ubit 1975 pri Rimu) je pri nas znan predvsem kot režiser. Vide-li smo odlične filme Ptički in ptičice, Berač, Kralj Ojdip, Medeja, Mamma, Roma, Evangelij po Mateju, Dekameron, Cvet tisoč in ene noči, ki jih odlikuje kritičnost ter politična ali

erotična neposrednost. Še posebej pomemben je njegov zadnji film Saloma ali 120 dni Sodome, ki predstavlja zaostreno analizo fašizma, njegove ideologije in zakoreninjenosti v človekovem obstoju. Vendar pa je Pasolini prvotno uspel kot pisatelj z romanom Ragazzi di vita. Sledile so knjige proze ter poezije, a tudi kritični zapisi in eseji o romanu, ždanovizmu, literarni kritiki, gledališču, ideologiji itd. Med pesniškimi zbirkami naj omenimo le štiri: Gramscijev pepel (v dantejevskih tercinah), Religija mojega časa, Pesmi v obliki vrtnice, Poduhoviti in urediti. Posebno zadnja zbirka pomeni odločen rez v Pasolinijevo pesniško ustvarjalnost. Tu ni več uglajene poetičnosti, ki živi samo v sebi, temveč politični nagovor in napoved, ki se preverja v sproti, živi avtorefleksiji. — Prevedeni verzi so iz Religije mojega časa in kažejo Pasolinijev odpor do sleherne konvencije družbe, časa in življenja. Izražajo pa tudi čas iskanja novih človeških in literarnih možnosti.