

Roland Barthes  
Kære Antonioni...

I sin typelære skelner Nietzsche mellem to figurer: Præsten og Kunstneren. I dag har vi præster i overflod, både inden for, men også uden for religionerne – men hvordan forholder det sig med kunstnerne? Tillad mig i et øjeblik, kære Antonioni, at låne nogle træk fra Deres oeuvre til at fastslå de tre kræfter, eller, om De vil, tre dyder, der i mine øjne konstituerer kunstneren. Jeg nævner dem med det samme: årvågenhed, visdom og den mest paradoksale af dem alle, udsathed.

I modsætning til præsten er kunstneren i stand til at lade sig forundre og beundre; hans blik er måske kritisk, men aldrig anklagende, da kunstneren ikke bærer nag. Det er fordi, De er kunstner, at deres oeuvre er åbent overfor 'Det Moderne'. Mange tænker på 'Det Moderne' som et krigsbanner imod den gamle verden og dens kompromitterede værdier, men for Dem er 'Det Moderne' ikke et statisk udtryk med afsæt i en banal opposition; 'Det Moderne' er tværtimod en udtalt vanskelighed ved at følge Tidens forandringer – ikke kun hvad angår den 'store Historie', men lige såvel inden for den 'lille Historie', som vi alle udgør en del af. Lige fra den sidste krigs afslutning er Deres oeuvre således, fra det ene øjeblik til det næste, gået til den moderne verden og Dem selv med en dobbelt årvågenhed; hver og én af Deres film har, ud fra Deres egen målestok, udgjort en historisk erfaring; ved at opgive et gammelt problem og formulere et nyt spørgsmål i stedet har De gennemlevet og behandlet de sidste tredive års historie *med subtilitet*, ikke som et stof med kunstnerisk genskær eller ideologisk engagement, men som en substans, hvis dragende kraft De, film for film, har lykkedes at indfange. For Dem er form og indhold lige historiske; dramaer er, som De har sagt, lige så psykologiske som de er formbare. Det sociale aspekt, fortællingen og det neurotiske er blot niveauer, 'distinktive træk' [pertinences], som man siger i lingvistikken, af *verden som et hele*, der er enhver kunstners behandlingsgenstand: en ikke-hierarkiseret rækkefølge af interesser. Strengt taget gør kunstneren, modsat tænkeren, ingen egentlige fremskridt; han afsøger, på samme måde som et meget fintfølede instrument, det successive 'nye' som præsenterer ham for hans egen historie: Deres oeuvre er ikke en

uforanderlig genspejling, men en moiré, der, alt afhængigt af synsvinklen eller tidens tilskyndelse, skildrer de sociale og lidenskabelige figurer, og hvad angår dem af formelle fornyelser: fortælleteknik til farvebrug. Deres bekymring for den tid De lever i ligner ikke historikerens, politikerens eller moralistens, men snarere utopistens, der ud fra nogle præcise knudepunkter søger at begribe den moderne verden, fordi han længes efter denne verden, og allerede ønsker at være del af den. Kunstnerens årvågenhed, som De besidder, er et forelsket menneskes årvågenhed, en begærets årvågenhed.

Med kunstnerens visdom mener jeg ikke en antik dyd, og endnu mindre en tom frase, tværtimod tænker jeg på den indsigt i moralen, den skarpe dømmekraft, der gør ham i stand til aldrig at forveksle mening med sandhed. Hvor mange forbrydelser har menneskeheden ikke begået i Sandhedens navn! Og når alt kommer til alt, kun for en mening. Alle disse krige, undertrykkelser, rædsler, folkemord, blot for én menings sejr! Kunstneren ved derimod med sig selv, at meningen med en ting ikke udgør dens sandhed; denne indsigt er en visdom, en vanvittig visdom, kunne man sige, eftersom den trækker ham tilbage fra fællesskabet af fanatiske og arrogante mennesker.

Alle kunstnere besidder imidlertid ikke denne visdom: visse hypotaserer meningen. Denne terrorhandling går i daglig tale under navnet "realisme". Så når De (i samtale med Godard) erklærer følgende: "Jeg føler behov for at udtrykke virkeligheden uden at gøre brug af fuldkomment realistiske termer", udtrykker De netop en sand forståelse af meningen: De hverken påtvinger den eller ophæver den. Denne dialektik giver Deres film (her vil jeg igen gøre brug af samme ord) en afsindig subtilitet: Deres kunst består i samvittighedsfuldt altid at lade meningens sti stå åben og ubesluttet. Det er herigennem, at De meget præcist viser Dem at være vor tids kunstner: hverken dogmatisk eller ligeglåd. For eksempel vakler der, i Deres første kortfilm om gadefejerne Rom og silkefabrikanterne i Torviscosa, en kritisk beskrivelse af social fremmedgørelse uden at give efter for et patosfyldt og mere umiddelbart blik på de hårdtarbejdende og nedslidte arbejderes kroppe. I *Il Grido*

(1957) kan man sige, at værkets stærkeste budskab netop er selve meningens uvished: Et menneske flakker omkring uden at kunne få bekræftet sin identitet nogen steder, og sluts scenens tvetydighed (selvmord eller ulykke?) ansporer yderligt tilskuerne til at betvivle budskabets mening. Denne undvigelse fra meningen, der dog ikke ophæver den, tillader Dem at rokke ved realismens psykologiske fikspunkter: I *Deserto rosso* (*Den røde ørken*, 1964) er krisen ikke længere en følelsernes krise, som i *L'Eclisse* (*Ukendte nætter*, 1962), da følelserne deri er utvetydige (heltinden elsker sin ægte mand): Alt forenes og gør ondt i en anden zone, hvor affekterne – ubehaget ved affekterne – undslipper denne meningsforstærkning, som er lidenskabernes lovkodeks. Endelig – for ikke at spille mere tid – bærer Deres sidste film denne meningskrise i hjertet af begivenhederne (*Blow-Up*) eller karakterernes identitet (*Professione: Reporter*). I grunden findes der i løbet af Deres œuvre en konstant kritik, på én gang smertelig og krævende, af det spor af mening, man kalder for skæbnen.

Denne vaklen, jeg med mere præcision vil kalde en synkope af mening, går nogle tekniske veje, rent filmisk (sceneri, optagelse, klipning), hvilke ikke er min retmæssige opgave at analysere, eftersom jeg ikke besidder de rette kompetencer til det; som jeg ser det, er min opgave i stedet at beskrive, hvordan Deres œuvre hinsides filmkunsten angår alverdens samtidige kunstnere: De beskæftiger Dem med at gøre meningen med det, mennesket siger, fortæller, ser eller føler for *subtilt*, og denne meningens subtilitet, denne overbevisning om, at meningen altid når længere frem end udsagnet, fascineret af det, der ligger udenfor mening, det er dét, jeg tror er fælles for alle kunstnere, som ikke interesserer sig for den ene eller anden teknik, men for det besynderlige fænomen, der kaldes sitren. Den repræsenterede genstand sitrer til skade for dogmet. Jeg tænker på maleren Braques' ord: "Maleriet er færdigt, når det har udvisket idéen om sig selv." Jeg tænker på Matisse, der ligger i sin seng og tegner et oliventræ, og efter noget tid begynder at betragte de tomrum, der findes mellem grenene, og gennem denne nye indsigt, opdager, hvordan han kan undgå at

opfylde den sædvanlige idé om, hvordan klichéen, “oliventræet”, bør tegnes. Således opdagede Matisse det østlige kunstprincip, der altid vil afbilde tomrummet, eller snarere indfange den figurative genstand i det sjældne øjeblik, hvor hele dets identitet pludseligt falder ned i et nyt rum, nemlig Mellemmrummet. På en måde er Deres kunst også en Mellemmrummets kunst (dette demonstrerede *L'Avventura (De elskendes eventyr, 1960)* tydeligst), og dermed har Deres kunst på særlig vis også et forhold til Østen. Det var Deres film om Kina, der gav mig lyst til at rejse dertil; hvis denne film i første omgang blev afskrevet af dem, der burde have vidst, at kærlighedens kraft i filmen var al propaganda overlegen, skyldtes det, at den blev bedømt ud fra en magtrefleks og ikke ud fra et krav om sandhed. Kunstneren er magtesløs, men har et særligt forhold til sandheden; hans *œuvre*, altid allegorisk hvis der er tale om et stort værk, tilgår sandheden fra en særlig vinkel; hans verden griber indirekte fat om sandheden.

Hvorfor er denne meningens subtilitet så afgørende? Netop fordi meningen, fra det øjeblik, den fæstnes og påtvinges, fra det øjeblik den ikke længere er subtil, bliver instrumental, bliver til en magtinstans. At gøre meningen subtil er altså en sekundær politisk aktivitet, ligesom ethvert forsøg, der tilsigter at forvitre, forstyrre og ødelægge fanatismens mening, er det. Dette er ikke ufarligt. Derfor er kunstnerens tredje dyd [vertu] (jeg anvender ordets latinske betydning) hans udsathed: Kunstneren er aldrig sikker på at kunne leve og arbejde. Dette er en enkel, men alvorlig læresætning: Hans tilintetgørelse er altid mulig.

Kunstnerens første udsathed: han er del af en verden i forandring, men forandrer sig også selv på samme tid; dette er banalt, men for kunstneren er det svimlende: Han ved nemlig aldrig om det værk, han lægger for dagen, er skabt af forandringerne i verden eller af forandringerne i hans egen subjektivitet. De har altid, forekommer det mig, været bevidst om Tidens relativitet, da De for eksempel i et interview erklærede: “Hvis de ting, vi diskuterer i dag, ikke er de samme som dem, vi talte om lige efter krigens afslutning, skyldes det, at verden omkring os har forandret sig, men at også

vi har forandret os. Vores fornødenheder, vores ytringer og vores tematikker har forandret sig.” Udsathed kommer her til udtryk som eksistentiel tvivl, der griber kunstneren efterhånden, som han skrider frem i sit liv og værk; denne tvivl er vanskelig, smertelig endda, fordi kunstneren aldrig ved om det, han ønsker at sige, er et sandt vidnesbyrd om verden, som den har forandret sig, eller om den simple egoistiske genspejling af sin nostalgi eller eget begær. En einsteinsk rejsende ved ikke, hvorvidt det er toget eller rumtid, der er i bevægelse; om hans funktion er vidnende eller begærlig.

Et andet motiv, der udtrykker udsathed, er, paradoksalt nok, kunstnerens eget blik ihærdighed og urokkelig. Magt, uanset hvilken, er voldsmagt og betragter derfor aldrig: Hvis den betragtede et minut længere (et minut *for* længe), ville den øjeblikkeligt miste essensen af sin magt. Kunstneren standser derimod op og *betragter* længe og indgående, og jeg forestiller mig, at De netop blev filminstruktør, eftersom at kameraet er et øje, der grundet dets tekniske indretning er tvunget til kun at betragte. Det som De tilføjer til denne disposition, som alle filmskabere har tilfælles, er at betragte tingene radikalt, lige til at de er tømte for indhold. På den ene side betragter De udførligt det, som hverken var Dem pålagt at betragte af politiske konventioner (de kinesiske bønder) eller narrative konventioner (dødtiden i en fortælling). På den anden side er Deres foretrukne heltetype den, der betragter (hvad enten det er en fotograf eller reporter). Dette er farligt, eftersom at dét at betragte længere end det forventes af en (jeg insisterer på denne yderligere intensitet) forstyrrer de etablerede ordener, uanset hvordan de tager sig ud, da længden for, hvor længe man må betragte noget, som regel er kontrolleret af samfundet: heraf forstås visse fotografier og films skandaløse natur til at undslippe denne kontrol: ikke blot de mest usømmelige eller aggressive, men derimod de mest “opstillede”.

Kunstneren er derfor truet, ikke kun af den konstituerede magt – martyroptegnelsen over de statscensurerede kunstnere op gennem historien ville være håbløs lang – men også af den almene, altid mulige holdning om, at et samfund sagtens kan klare sig uden kunst: Kunstnerisk aktivitet er suspekt, fordi den forstyrrer den

vante bekvemmelighed og den etablerede menings skråsikkerhed ved på én og samme tid at være kostbar *og* gratis, og fordi at det moderne samfund, der gennem vidt forskellige regimer har forsøgt at finde sig selv, endnu ikke har bestemt sig for, hvad det skal eller burde mene om *luxus*. Vores skæbne er uvis, og denne uvished hænger ikke entydigt sammen med de politiske udfald, vi kan forestille os angående verdens ilde tilstand: den afhænger af denne monumentale Historie, der på en ubekvem måde, ikke blot bestemmer over vores behov, men også vores begær.

Kære Antonioni, jeg har på mit intellektuelle sprog forsøgt at udpege nogle af grundene til, at De er en af vor tids kunstnere, og ikke kun inden for film. Dette er, som De ved, ikke et enkelt kompliment; for dét at være kunstner er ikke længere ensbetydende med at befinde sig i en situation, der er understøttet af en skøn bevidsthed om, at kunstneren spiller en stor eller hellig funktion; at være kunstner i dag er ikke grund til at have et sæde i borgerskabets panthéon over Menneskehedens Ledestjerner; i hvert værk må man konfrontere den moderne subjektivitets spøgelse i sig selv, som, fra det øjeblik man ikke længere er præst, er ideologisk lede, dårlig social samvittighed, tilbøjeligheden til og væmmelsen ved den letkøbte kunst, ansvarets bæven og de uophørlige skrupler, der spalter kunstneren mellem et liv i ensomhed og et liv i flok. De må derfor i dag nyde denne fredsommelige, harmoniske og forsonlige stund, hvor et helt fællesskab er samlet for udelukkende at anerkende, beundre og elske Deres *œuvre*. For i morgen begynder det hårde arbejde forfra.

– Roland Barthes

*Kære ven,*

*Tak for Det lyse kammer, der både er strålende og meget smuk på én og samme tid. Det overrasker mig, at du i tredje kapitel skriver om at være “et subjekt, der kastes frem og tilbage mellem to sprog, et ekspresivt og et kritisk”, og bekræfter denne opfattelse i din ekstraordinære første forelæsning på Collège de France.*

*Men hvad med kunstneren, er han ikke også er en kastebold mellem to sprog, et udtryksfuldt og et der ikke udtrykker? Sådan er det altid. De ubønhørlige og uforklarlige dramaer ved kunstnerisk frembringelse.*

Jeg sad og var i gang med at skrive dette brev, da jeg blev ringet op og modtog nyheden om RB's død. Jeg vidste ikke, at han havde været ude for en ulykke, og jeg sad åndeløs med en pludselig hovedpine. Det første, jeg tænkte var: Ja... nu er der så lidt mindre sødme og intellekt i verden. Lidt mindre kærlighed. Al den kærlighed, han brugte til *at leve og skrive* i sit liv og i sin skrift, er ting, som vi, idet vi skridter fremad i en verden i voldsom tilbagegang, må vænne os til var “dyder”, han besad, og vi vil komme til at mangle.

– Michelangelo Antonioni