

Αγαπητέ Αντονιόνι..., του Ρολάν Μπαρτ (συνεργασία της Αθανασίας Παπαδημητρίου)

Posted by [sarant](#) στο 4 Μαρτίου, 2018

4 Votes

Το ιστολόγιο δεν είναι σινεφίλ, έχει όμως φίλους που είναι. Παρουσιάζω σήμερα ένα σημαντικό κείμενο, που μου το έστειλε η φίλη Αθανασία Παπαδημητρίου, μια επιστολή του Ρολάν Μπαρτ προς τον σκηνοθέτη Μικελάντζελο Αντονιόνι.



Η επιστολή δημοσιεύτηκε τον Μάιο του 1980 στο τεύχος 311 του περίφημου περιοδικού Cahiers du cinéma, λίγες εβδομάδες μετά τον αδόκητο θάνατο του Μπαρτ (τον παρέσυρε το φορτηγάκι ενός στεγνοκαθαριστηρίου ενώ βάδιζε). Στο τέλος, η μεταφράστρια παραθέτει και την απάντηση που είχε αρχίσει να γράφει ο Αντονιόνι όταν έμαθε τον θάνατο του Μπαρτ.

Το κείμενο υπάρχει μεταφρασμένο στο Διαδίκτυο, αλλά εδώ το παρουσιάζουμε εξαντλητικά σχολιασμένο, με σχόλια της μεταφράστριας που δεν θα τα βρείτε αλλού και που βοηθούν στην κατανόηση -μια πολύ σοβαρή δουλειά που θα άξιζε να εκδοθεί, πιστεύω.

Το πρωτότυπο, [για όποιον θέλει, είναι εδώ](#).

Αγαπητέ Αντονιόνι, [\[1\]](#)

Στην τυπολογία του, ο Νίτσε [\[2\]](#) διακρίνει δύο τύπους: του ιερέα και του καλλιτέχνη. Από ιερείς σήμερα να φάν' κι οι κότες: όχι μόνο όλων των θρησκειών, μα κι έξω απ' αυτές. Αλλά από καλλιτέχνες; Θα ήθελα, αγαπητέ Αντονιόνι, να μου επιτρέψετε για μια στιγμή να δανειστώ μερικά στοιχεία απ' το έργο σας, στοιχεία που θα μου επιτρέψουν να καθορίσω τις τρεις δυνάμεις ή, αν το προτιμάτε, τις τρεις αρετές που ορίζουν τον καλλιτέχνη. Τις αναφέρω ευθύς αμέσως: η ενάργεια, η σοφία και η πιο παράδοξη όλων, η τρωτότητα.

Σε αντίθεση με τον ιερέα, ο καλλιτέχνης ξαφνιάζεται και θαυμάζει· η ματιά του μπορεί να εμπεριέχει κριτική αλλά δεν είναι καταγγελτική. Ο καλλιτέχνης δεν νιώθει πικρία. Επειδή ακριβώς είστε καλλιτέχνης, το έργο σας είναι ανοιχτό στη Νεωτερικότητα. Οι περισσότεροι αντιλαμβάνονται τη Νεωτερικότητα σαν ένα πολεμικό λάβαρο ενάντια στον παλιό κόσμο και στις παρωχημένες αρχές του. Για σας όμως δεν αποτελεί το στατικό όρο μιας εύκολης αντιπαράθεσης αλλά αντιθέτως μια ενεργή δυσκολία ν' ακολουθήσετε τις αλλαγές του Χρόνου, όχι πια στο επίπεδο της επίσημης Ιστορίας, αλλά στο εσωτερικό αυτής της ταπεινής Ιστορίας όπου η ύπαρξη του καθενός από μας συνιστά το μέτρο.

Με απαρχή την επομένη του τελευταίου πολέμου [\[3\]](#) το έργο σας κινήθηκε στιγμή τη στιγμή με μια διττή ενάργεια ανάμεσα στο σύγχρονο κόσμο και σε σας τον ίδιο. Κάθε μία από τις ταινίες σας υπήρξε, στη δική σας, προσωπική κλίμακα, μια ιστορική εμπειρία εγκατάλειψης ενός παλιού προβλήματος και διατύπωσης μιας νέας ερώτησης. Αυτό σημαίνει ότι ζήσατε και χειριστήκατε την ιστορία των τριάντα τελευταίων ετών με απaráμιλλη οξυδέρκεια. Όχι σαν να επρόκειτο για το υλικό μιας καλλιτεχνικής αντανάκλασης ή μιας ιδεολογικής στράτευσης, αλλά σαν μια υπόσταση της οποίας το μαγνητισμό προσπαθούσατε, έργο το έργο, να συλλάβετε. Στο έργο σας, τόσο το περιεχόμενο όσο και η φόρμα ενέχουν μια ιστορικότητα. Το δράμα, όπως έχετε δηλώσει, είναι ταυτόχρονα ψυχολογικό και εικαστικό. Το κοινωνικό πλαίσιο, το αφήγημα, η νεύρωση [\[4\]](#) δεν είναι παρά επίπεδα, λειτουργικές αξίες, όπως λέμε και στη γλωσσολογία, *του συνολικού κόσμου* που αποτελεί το αντικείμενο κάθε καλλιτέχνη: εκεί όπου δεν υπάρχει ιεράρχηση, αλλά διαδοχή των ενδιαφερόντων. Στην πραγματικότητα, ο καλλιτέχνης, αντίθετα με το στοχαστή, δεν εξελίσσεται: σαρώνει, με την ακρίβεια ενός εξαιρετικά ευαίσθητου εργαλείου, την αλληλουχία του Καινού, το οποίο του ξεδιπλώνεται μέσα από την ίδια του την ιστορία. Το έργο σας δεν είναι μια στατική αντανάκλαση, αλλά ένα καλειδοσκόπιο όπου διαφαίνονται, ανάλογα με την κλίση του βλέμματος και τις επιταγές τις εποχής, οι μορφές του Κοινωνικού ζητήματος ή του ανθρώπινου Πάθους, καθώς κι οι καινοτομίες στη φόρμα του αφηγηματικού κόσμου μέσα απ' τη χρήση του Χρώματος. [\[5\]](#) Η έγνοια σας για την εποχή δεν είναι ίδια μ' αυτήν ενός ιστορικού ή ενός πολιτικού ή ακόμα ενός ηθικολόγου· μοιάζει μάλλον μ' εκείνην ενός ουτοπιστή που ψάχνει να συλλάβει τον καινούργιο κόσμο μέσα από συγκεκριμένα σημεία, μια κι αυτό το νέο κόσμο τον επιθυμεί και ψάχνει τρόπο να τον κατοικήσει. Η ενάργιά σας, εκείνη του καλλιτέχνη, είναι μια ενάργεια πόθου, μια ερωτική ενάργεια.

Αναφέρομαι στη σοφία του καλλιτέχνη και δεν εννοώ κάποια αρχαία αρετή κι ακόμα λιγότερο ένα κήρυγμα ήσσανος σημασίας, αλλ' αντίθετα αυτή την ηθική γνώση, αυτή την οξύτητα της διάκρισης που

του επιτρέπει να μη συγχέει ποτέ την ιδέα γύρω από την αλήθεια με την αλήθεια καθαυτή. Πόσα άραγε εγκλήματα δεν έχει διαπράξει η ανθρωπότητα στο όνομα της Αλήθειας; Και όμως αυτή η αλήθεια δεν ήταν παρά μια ιδέα. Πόσοι πόλεμοι, πόση καταστολή, πόσος τρόμος, πόσες γενοκτονίες για τη θριαμβευτική επικράτηση μιας ιδέας! Ο καλλιτέχνης, εκείνος ξέρει ότι η ιδέα γύρω από ένα πράγμα δεν είναι η αλήθεια του. Αυτή η γνώση είναι σοφία, μια εξάισια σοφία θα τολμούσα να πω, μια και τον αποτραβά από το σύνολο, από τον εσμό των φανατικών και των υπερφίαλων.

Ωστόσο, δεν έχουν όλοι οι καλλιτέχνες αυτή τη σοφία: κάποιοι υποστασιοποιούν την ιδέα. Αυτή η τρομοκρατική θεώρηση αποκαλείται συνήθως ρεαλισμός. Έτσι, όταν δηλώνετε (σε μια συνέντευξη με τον Γκοντάρ[61]) “νιώθω την ανάγκη να εκφράσω την πραγματικότητα με όρους καθόλου ρεαλιστικούς” αποδείξατε πως διαθέτετε μια ακριβοδίκαιη αντίληψη του εννοούμενου· δεν το επιβάλλετε αλλά ούτε το καταργείτε. Η διαλεκτική αυτή χαρακτηρίζει τις ταινίες σας (και θα χρησιμοποιήσω ξανά τον ίδιο όρο) με μεγάλη οξυδέρκεια: η ίδια σας η τέχνη συνίσταται στη συνειδησιακή επιταγή που σας οδηγεί ν’ αφήνετε κάθε φορά το δρόμο του νοήματος ανοιχτό, ακαθόριστο. Με αυτό τον τρόπο εκπληρώνετε επακριβώς το χρέος του καλλιτέχνη που έχει ανάγκη η εποχή μας: ούτε δογματικός, ούτε ανούσιος. Έτσι, στις πρώτες σας ταινίες μικρού μήκους για τους οδοκαθαριστές της Ρώμης[71] ή για την παραγωγή ρεγιόν[81] στην Τορβισκόζα[91], η κριτική περιγραφή μιας κοινωνικής αλλοτρίωσης αχνοφαίνεται, χωρίς όμως ν’ απαλείφεται για χάρη ενός πιο άμεσου συναισθήματος οίκτου για τα κορμιά του μόχθου. Στην *Κραυγή*[10] το ουσιαστικό νόημα του έργου είναι, αν μπορούμε να το θέσουμε έτσι, η ίδια η αβεβαιότητα του νοήματος: η περιπλάνηση ενός ανθρώπου που δεν μπορεί πουθενά να επιβεβαιώσει την ταυτότητά του και η αμφισημία του τέλους (αυτοκτονία ή ατύχημα) εκπαιδεύουν τον θεατή ν’ αμφιβάλλει για το νόημα του μηνύματος. Αυτή η διάχυση του νοήματος, που όμως δε συνιστά την κατάργησή του, σας επιτρέπει να κλονίζετε τις ψυχολογικές εμμονές του ρεαλισμού: Στην *Κόκκινη Έρημο* η κρίση δεν είναι πια κρίση συναισθημάτων, όπως στην *Έκλειψη*,[11] μια και τα συναισθήματα είναι στέρεα (η πρωταγωνίστρια αγαπάει τον άντρα της): όλα μπερδεύονται και πληγώνουν σε δεύτερο επίπεδο, όπου το θυμικό[12] δυσφορεί και ξεφεύγει από τη θωράκιση που δίνει στο νόημα ο κώδικας πάθους.

Τέλος, για να μη μακρηγορώ, οι τελευταίες σας ταινίες μεταφέρουν αυτή την κρίση νοήματος στην καρδιά των γεγονότων (*Blow Up*[13]) ή των προσώπων (*Επάγγελμα: Ρεπόρτερ*[14]). Στο βάθος, το σύνολο του έργου σας διατρέχεται από μια σταθερή, επώδυνη όσο και απαιτητική, κριτική αυτής της βαθιάς αποτύπωσης του νοήματος που ονομάζουμε πεπρωμένο.

Αυτή η αμφιταλάντευση ή, για το θέσω με μεγαλύτερη ακρίβεια, αυτή η εναλλαγή ρυθμού στην παρουσίαση του νοήματος υπηρετείται από τεχνικές αμιγώς κινηματογραφικές (ντεκόρ, πλάνα, μοντάζ) που δεν είμαι σε θέση ν’ αναλύσω γιατί δεν είμαι αρμόδιος: θεωρώ ότι είμαι εδώ για να μιλήσω για τον τρόπο με τον οποίο το έργο σας, πέρα από τον κινηματογράφο, λειτουργεί καθοριστικά για όλους τους καλλιτέχνες του σύγχρονου κόσμου: δουλεύετε για ν’ αναδείξετε τον υπόρρητο χαρακτήρα του νοήματος των όσων ο άνθρωπος λέει, διηγείται, βλέπει ή αισθάνεται κι αυτή η υπαινικτικότητα, αυτή η

πεποίθηση ότι το νόημα δεν περιορίζεται σ' αυτό που ειπώθηκε, αλλά εμβαθύνει πάντα περισσότερο, συνεπαρμένο απ' ό,τι βρίσκεται εκτός του, είναι ίδιον, πιστεύω, όλων εκείνων των καλλιτεχνών που αντικείμενό τους δεν είναι μια οποιαδήποτε τεχνική, αλλά αυτό το παράδοξο φαινόμενο, ο παλμός. Το αναπαριστάμενο αντικείμενο πάλλεται σε βάρος του δόγματος. Μου έρχονται στο νου τα λόγια του ζωγράφου Ζωρζ Μπρακ[151] "ο πίνακας ολοκληρώνεται όταν έχει σβήσει την ιδέα". Σκέφτομαι τον Ματίς στο κρεβάτι του[161] να ζωγραφίζει μια ελιά και, ενώ κάποια στιγμή αρχίζει να παρατηρεί τα κενά ανάμεσα στα κλαδιά, ν' ανακαλύπτει ότι μέσω αυτής της νέας θεώρησης δραπετεύει, από τη συνήθη εικόνα του σχεδιαζόμενου αντικείμενου, στο στιγμιότυπο "ελιά". Θ' ανακάλυπτε μ' αυτό τον τρόπο την αρχή της ανατολίτικης τέχνης η οποία επιδιώκει συνεχώς να ζωγραφίζει το κενό ή μάλλον να συλλαμβάνει το αναπαριστάμενο αντικείμενο κατά τη σπάνια εκείνη στιγμή που, πλήρες νοήματος, γλιστρά άξαφνα σ' ένα καινούργιο χώρο, σ' αυτόν του Διάκενου. Κατά κάποιο τρόπο, η τέχνη σας είναι κι εκείνη μια τέχνη του Διάκενου (και απ' αυτή την άποψη η *Περιπέτεια*[17] αποτελεί το πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα) κι άρα, πάλι κατά κάποιο τρόπο, η τέχνη σας έχει μια συγγένεια με την Ανατολή. Η ταινία σας για την Κίνα[18] ήταν ο λόγος που με παρακίνησε να κάνω το ταξίδι.[19] Κι αν το ντοκυμαντέρ αυτό αποκηρύχθηκε προσωρινά από 'κείνους που θα έπρεπε να είχαν καταλάβει ότι η δύναμη της αγάπης του υπερίσχυε έναντι κάθε προπαγάνδας, είναι γιατί το έκριναν με αντανakλαστικά εξουσίας και όχι κατ' απαίτηση της αλήθειας. Ο καλλιτέχνης δεν έχει εξουσία, αλλά έχει κάποια σχέση με την αλήθεια: το έργο του, που εφόσον είναι σπουδαίο είναι πάντα αλληγορικό, την προσεγγίζει υπαινικτικά. Η αλήθεια στον κόσμο του αποκαλύπτεται εξ Αντανakλάσεως .

Γιατί αυτή η υπαινικτικότητα του νοήματος είναι τόσο αποφασιστικής σημασίας; Κυρίως διότι το νόημα, μόλις καθοριστεί και επιβληθεί, από τη στιγμή που δεν είναι πια υπόρρητο, γίνεται ένα εργαλείο, ένα στοιχείο για την εξουσία. Η υπαινικτικότητα του νοήματος καθίσταται λοιπόν, σε δεύτερο επίπεδο, πολιτική πράξη,[20] όπως άλλωστε είναι και κάθε προσπάθεια που στόχο έχει να διαβρώσει, να ταραξεί, να καταλύσει το φανατισμό του νοήματος. Κάτι που φυσικά ενέχει κινδύνους. Έτσι, η τρίτη αρετή του καλλιτέχνη (και αντιλαμβάνομαι την έννοια "αρετή" με τη λατινική σημασία[21]) είναι η τρωτότητά του: ο καλλιτέχνης δεν είναι ποτέ σίγουρος ότι θα ζήσει, ότι θα δουλέψει – θέση απλή, αλλά σοβαρή: η "εξαφάνισή" του παραμένει πάντα μια πιθανότητα.

Ένα πρώτο στοιχείο αυτής της τρωτότητας είναι το γεγονός ότι αποτελεί μέρος ενός κόσμου που αλλάζει, ενώ ταυτόχρονα αλλάζει κι ο ίδιος: κοινοτοπία μεν, αλλά για τον καλλιτέχνη που δεν είναι ποτέ σίγουρος αν το έργο που προτείνει είναι αποτέλεσμα της κοινωνικής αλλαγής ή της δικής του υποκειμενικότητας που αλλάζει λειτουργεί αποσταθεροποιητικά. Εσείς φαίνεται ότι είχατε πάντα συνείδηση αυτής της σχετικότητας του Χρόνου, όταν δηλώνατε για παράδειγμα σε μια συνέντευξη[22] πως "αν τα πράγματα για τα οποία μιλάμε σήμερα δεν είναι τα ίδια μ' εκείνα που συζητούσαμε αμέσως μετά τον πόλεμο, είναι γιατί ο κόσμος γύρω μας έχει αλλάξει, όπως άλλωστε κι εμείς οι ίδιοι. Έχουν αλλάξει οι απαιτήσεις μας, οι στόχοι μας, η θεματική μας". Η τρωτότητα έγκειται

εδώ σε μια υπαρξιακή αμφιβολία που καταλαμβάνει τον καλλιτέχνη όσο προχωρά στη ζωή και στο έργο του: αμφιβολία δύσκολη, ενίοτε επίπονη, γιατί ο καλλιτέχνης δεν είναι ποτέ σίγουρος αν αυτό που θέλει να πει είναι μια αληθινή μαρτυρία του κόσμου, όπως έχει αλλάξει, ή απλώς μια αυτάρεσκη αντανάκλαση της νοσταλγίας του ή της επιθυμίας του: ταξιδιώτης του χρόνου, δεν ξέρει ποτέ αν είναι το τρένο ή ο χωροχρόνος που κινείται, αν ο ίδιος είναι αντικειμενικός παρατηρητής ή συναισθηματικά εμπλεκόμενο μέρος.

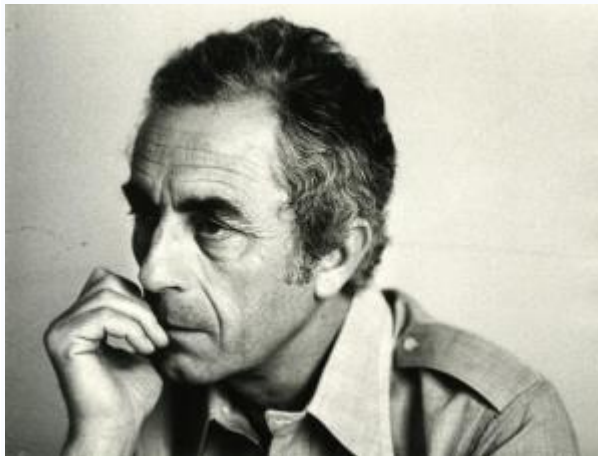
Ένα άλλο στοιχείο αυτής της αρετής είναι, παραδόξως για τον καλλιτέχνη η σταθερότητα και η επιμονή του βλέμματός του. Η εξουσία, η όποια εξουσία, επειδή είναι βία δεν κοιτάζει ποτέ. Αν κοιτάζε ένα ακόμα λεπτό (αυτό το παραπάνω λεπτό) θα έχανε την ίδια την ουσία της δύναμής της. Ο καλλιτέχνης όμως σταματά και κοιτάζει και το βλέμμα του έχει διάρκεια· και φαντάζομαι ότι γίνετε κινηματογραφιστής γιατί η κάμερα είναι ένα μάτι, αναγκασμένο λόγω κατασκευής να κοιτάζει. Αυτό που εσείς προσθέτετε σ' αυτή τη συνθήκη, κοινή σε όλους τους κινηματογραφιστές, είναι η ριζική παρατήρηση των πραγμάτων μέχρι την εξάντλησή τους. Από τη μια, εστιάζετε σε αυτό που δε σας έχει επιτραπεί να παρατηρήσετε είτε από την πολιτική συνθήκη (τους κινέζους αγρότες) είτε από την αφηγηματική (τους νεκρούς χρόνους μιας περιπέτειας). Από την άλλη, ο πρωταγωνιστής σας, ο αγαπημένος ήρωας είναι αυτός που κοιτάζει (φωτογράφος ή ρεπόρτερ). Κι αυτό είναι επικίνδυνο, διότι το να παρατηρείς για περισσότερο χρόνο απ' όσο σου έχει ζητηθεί (κι επιμένω σ' αυτό το περίσσεμα έντασης) ενοχλεί όλες τις καθεστηκυίες τάξεις, όποιες κι αν είναι αυτές, στο μέτρο που, κανονικά, ακόμα κι η διάρκεια ενός βλέμματος ελέγχεται από την κοινωνία: εξ ου και ο σκανδαλώδης χαρακτήρας κάποιων ταινιών ή φωτογραφιών που προβάλλει μόλις ένα έργο ξεφύγει από αυτό τον έλεγχο: δεν αφορά ούτε τα πιο άσεμνα ούτε τα πιο συγκρουσιακά· απλώς εκείνα στα οποία ο φακός στάθηκε λίγο περισσότερο.

Ο καλλιτέχνης λοιπόν απειλείται· όχι μόνο από την εκάστοτε θεσμική εξουσία —ιστορικά, ο κατάλογος των καλλιτεχνών που λογοκρίθηκαν από το Κράτος θα ήταν απελπιστικά μακρύς—, αλλά και από το συλλογικό αίσθημα, ότι ενδεχομένως μια κοινωνία μπορεί κάλλιστα να υπάρξει δίχως τέχνη: [\[23\]](#) η καλλιτεχνική δράση είναι ύποπτη γιατί διασαλεύει την εξοικείωση, την ασφάλεια των καθιερωμένων εννοιών, γιατί είναι πανάκριβη και συνάμα δωρεάν και γιατί η νέα κοινωνία που ψάχνεται, μέσα από καθεστώτα πολύ διαφορετικά, δεν έχει ακόμα αποφασίσει τι πρέπει να σκεφτεί, τι θα έχει να σκεφτεί για την *πολυτέλεια*. Το πεπρωμένο μας είναι αβέβαιο κι αυτή την αβεβαιότητα τη συνδέει μια καθόλου εύκολη σχέση με τις πολιτικές λύσεις που μπορούμε ν' αναζητήσουμε για τη δυστυχία του κόσμου: εξαρτάται από τούτη την εμβληματική Ιστορία, που αποφασίζει μ' έναν τρόπο μόλις μετά βίας αποδεκτό, όχι πια για τις ανάγκες μας, μα για τις επιθυμίες μας.

Αγαπητέ Αντονιόνι, προσπάθησα να εκφράσω, με τη δική μου λόγια γλώσσα, τους λόγους για τους οποίους είστε, πέρα και πάνω από το σινεμά, ένας καλλιτέχνης του καιρού μας. Δεν πρόκειται για έναν απλό έπαινο, το ξέρετε άλλωστε. Γιατί ο καλλιτέχνης σήμερα, δεν εμφορείται πια από την ωραία εκείνη συνείδηση μιας σπουδαίας ιερής ή κοινωνικής αποστολής, ούτε η καλλιτεχνική ιδιότητα ισοδυναμεί με

την εξασφάλιση μιας αναπαυτικής θέσης στο αστικό Πάνθεον μεταξύ των Φάρων της Ανθρωπότητας. Καλλιτέχνης σημαίνει ότι οφείλεις, σε κάθε έργο, να έρχεσαι αντιμέτωπος με τους ίσκιους της σύγχρονης υποκειμενικότητας μέσα σου· οι οποίοι, από τη στιγμή που δεν είμαστε πια ιερείς, είναι η ιδεολογική κόπωση, η κοινωνική ενοχή, η γοητεία και η απέχθεια για την εύκολη τέχνη, το ρίγος της ευθύνης, ο αέναος ηθικός ενδοιασμός που σπαράσσει τον καλλιτέχνη ανάμεσα στη μοναξιά και στη συλλογικότητα. Επωφεληθείτε λοιπόν σήμερα^[24] απ' αυτή τη γαλήνια, αρμονική, συμφιλιωτική στιγμή όπου μια ολάκερη κοινότητα συντονίζεται για ν' αναγνωρίσει, να θαυμάσει, ν' αγαπήσει το έργο σας. Γιατί αύριο η σκληρή δουλειά θ' αρχίσει ξανά.

Ρολάν Μπαρτ



Και η απάντηση που είχε αρχίσει να γράφει ο Αντονιόνι:

"Αγαπητέ φίλε,

Σ' ευχαριστώ για το Φωτεινό Θάλαμο,^[25] ένα βιβλίο ταυτόχρονα φωτεινό και πανέμορφο.

Ξαφνιάστηκα που στο τρίτο κεφάλαιο γράφεις ότι είσαι "ένα άτομο που παραδέρνει ανάμεσα σε δύο γλώσσες, μια εκφραστική και μια άλλη, κριτική" και επιβεβαιώνεις αυτή σου τη θέση στην εξαιρετική εναρκτήρια παράδοσή σου στο Collège de France. Γιατί τι άραγε είναι ο καλλιτέχνης παρά ένα άτομο που κι αυτό παραδέρνει ανάμεσα σε δύο γλώσσες, μια που εκφράζει και μια άλλη, που δεν εκφράζει;

"Έτσι είναι πάντα. Τα αδυσώπητα και ανεξήγητα δράματα της καλλιτεχνικής δημιουργίας."

Έγραφα αυτό το γράμμα όταν έμαθα τηλεφωνικώς το θάνατο του Ρ.Μπ. Δεν ήξερα για το ατύχημα που του είχε συμβεί^[26] κι έμεινα με κομμένη την ανάσα κι έναν πόνο να μου σουβλίζει το μυαλό. Το πρώτο πράγμα που σκέφτηκα ήταν πως να, τώρα στον κόσμο υπάρχει λίγο λιγότερη τρυφερότητα, λίγο λιγότερη ευφυΐα. Λίγο λιγότερη αγάπη. Όλη εκείνη η αγάπη για τη ζωή και το γράψιμο που έβαζε στη ζωή του και στη γραφή του.

Πιστεύω πως όσο προχωράμε σ' αυτό τον κόσμο που όμως οπισθοδρομεί βίαια τόσο η απώλεια αυτών των "αρετών", των τόσο δικών του, θα γίνεται αισθητή.

Μικελάντζελο Αντονιόνι

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

[1] Η προσφώνηση αυτή, μετά από τη δημοσίευση της παρούσας επιστολής και σε συνδυασμό με τα όσα ο Μπαρτ σημειώνει, χρησιμοποιήθηκε ως τίτλος σε σημαντικά αφιερώματα στον Αντονιόνι, όπως στο Τέταρτο Διεθνές Φεστιβάλ Ταινιών Μικρού Μήκους του 1996 καθώς και σε ένα αφιέρωμα που έκανε η σειρά ντοκυμαντέρ Arena του BBC στο σκηνοθέτη το 2007.

[2] Ασαφής αναφορά στο Νίτσε, του οποίου η μόνη τυπολογία αφορά το ασκητικό ιδεώδες και βρίσκεται στο βιβλίο "Η γενεαλογία της ηθικής", τρίτη πραγματεία. Δεν αναφέρεται όμως μόνο σε ιερείς και καλλιτέχνες, αλλά και σε φιλοσόφους, αποτυχημένους από άποψη φυσιολογίας ανθρώπους, γυναίκες και αγίους.

[3] Β' Π. Π.

[4] Αναφορά στην ταινία *Κόκκινη Έρημος (Il Deserto Rosso, 1964)*, στην οποία η πρωταγωνίστρια πάσχει από νευρολογικές διαταραχές, απότοκες ενός αυτοκινητιστικού ατυχήματος, οι οποίες επιδεινώνονται από το βεβαρυμένο από τη βιομηχανοποίηση περιβάλλον στο οποίο είναι αναγκασμένη να ζει.

[5] Και πάλι για το *Il Deserto Rosso* (1964). Πρόκειται για την πρώτη έγχρωμη ταινία του Αντονιόνι, ο οποίος χρησιμοποίησε το χρώμα ως μέσο ανάδειξης και επισήμανσης των ψυχολογικών διαταραχών της πρωταγωνίστριας, αλλά και γενικότερα των συναισθημάτων των ηρώων του δημιουργώντας κάδρα-πίνακες ζωγραφικής. Επειδή λόγω τεχνικών περιορισμών δεν ήταν δυνατός ο εκ των υστέρων χρωματισμός του φιλμ, ο Αντονιόνι έβαφε ολόκληρα στοιχεία του φυσικού ντεκόρ.

[6] Η συνέντευξη με τίτλο "Η Νύχτα, η Έκλειψη, η Αυγή. Συνέντευξη με τον Μικελάντζελο Αντονιόνι" ("La nuit, l'éclipse, l'aurore. Entretien avec Michelangelo Antonioni") δημοσιεύθηκε, το Νοέμβριο του 1964, στο περιοδικό *Cahiers du Cinéma*, τεύχος 160, σελ. 8. Το χωρίο που παρατίθεται είναι απάντηση στην ερώτηση: "Όταν αρχίζετε ή τελειώνετε πλάνα πάνω σε φόρμες σχεδόν αφηρημένες, σε αντικείμενα, σε μικρές λεπτομέρειες, διακατέχετε από ζωγραφικό πνεύμα;"

[7] Αναφορά στην ταινία μικρού μήκους *N.U.* (1948 – αρκτικόλεξο του *Nettezza Urbana*), διάρκειας 11'. Η ταινία κέρδισε το βραβείο Nastro d'Argento καλύτερου ντοκυμαντέρ για το 1948. Σ' αυτή την ταινία, καθώς και στην επόμενη, *Sette canne, un vestito*, βρίσκεται εν σπέρματι η ουσία όσων ο Μπαρτ εννοεί γράφοντας για "το κοινωνικό πλαίσιο, το αφήγημα και τη νεύρωση".

[8] Αναφορά στην ταινία μικρού μήκους *Sette canne, un vestito* (1949), διάρκειας 10'. Η ταινία θεωρούνταν χαμένη μέχρι το 1994, που βρέθηκε στη Ταινιοθήκη του Φρίουλι, οπότε και αποκαταστάθηκε στη Γερμανία.

[9] Μικρή κοινότητα της επαρχίας Ούτινε.

[10] Η *Κραυγή* (*Il Grido*, 1957). Πρόκειται για την πρώτη ταινία της ωριμότητας του Αντονιόνι και τον προπομπό της "τριλογίας της αποξένωσης". Πρώτο βραβείο φεστιβάλ Λοκάρνο 1975.

[11] Η *Έκλειψη* (*L' eclipse*, 1962), τρίτο μέρος της «τριλογίας της αποξένωσης» (τα δύο άλλα μέρη είναι *Η περιπέτεια* [1960] και *Η νύχτα* [1961]), προκάλεσε στον καιρό της πάρα πολλές συζητήσεις γύρω από τα προβλήματα της αλλοτρίωσης και της μοναξιάς. (Απόσπασμα από την κριτική του Β. Ραφαηλίδη στο Βήμα, στις 10/10/1979.)

[12] "Affect" στο πρωτότυπο. Αν και ο ψυχαναλυτικός όρος αποδίδεται στα ελληνικά ως *συναίσθημα*, η ταυτόχρονη παρουσία της τρέχουσας λέξης για το συναίσθημα (sentiment) στην ίδια παράγραφο προέκρινε τη χρήση του *θυμικού*, επιλογή που έχει ήδη χρησιμοποιηθεί στην ελληνική βιβλιογραφία για την απόδοση του όρου (βλ. Μπετίνα Ντάβου, "Εισαγωγή περί μελέτης της συγκίνησης", στο Κ. Oatley & J. Jenkins, *Συγκίνηση: Ερμηνείες και κατανόηση*, μτφρ. Μ. Σόλμαν, Παπαζήσης, Αθήνα, 2014, σελ. 2 & 7), ενώ περιλαμβάνεται και στο ερμηνευμα του λήμματος *συναίσθημα* στο Λεξιλόγιο της Ψυχανάλυσης των Laplanche και Pontalis (μτφρ. Β. Καψαμπέλης κ.ά., Κέδρος, Αθήνα, 1986).

[13] *Blow Up* (1969). Πρόκειται για την πρώτη εξ ολοκλήρου αγγλόφωνη ταινία του Αντονιόνι. Το σενάριο είναι βασισμένο σ' ένα διήγημα του Χ. Κορτάσαρ και η ταινία κέρδισε το Χρυσό Φοίνικα στο φεστιβάλ των Καννών.

[14] Η ταινία είναι γνωστή και με τον αμερικάνικο τίτλο, *The Passenger*. Γυρίστηκε το 1975, μετά από το ντοκυμαντέρ *Chung Kuo, Cina*, το οποίο, για εξωκαλλιτεχνικούς λόγους, αποτέλεσε τραυματική εμπειρία για το σκηνοθέτη και επηρέασε το μετέπειτα έργο του (βλ. σημ. 17). Η Μαρία Σνάιντερ, σε συνέντευξή της στον Gideon Bachmann (σημ. 18), διαπίστωνε ότι επρόκειτο για την πιο απεγνωσμένη ταινία του Αντονιόνι, "ένα φιλμ χωρίς καμιά μορφή αισιοδοξίας."

[15] Braque, Georges, *Η μέρα και η νύχτα : Τετράδια 1917-1955*, μτφρ. Γ. Π. Σαββίδης, Λέσχη, Αθήνα, 1989, σελ. 48.

[16] Αναφορά στα τελευταία χρόνια της ζωής του Ματίς, όπου παραλυμένος από τον καρκίνο ζωγράφιζε ή μάλλον δημιουργούσε κολλάζ από το κρεβάτι ή την αναπηρική καρέκλα.

[17] Η *Περιπέτεια* (*L' Avventura*, 1960) αποτελεί το πρώτο μέρος της "τριλογίας της αποξένωσης". Πρώτο βραβείο στο φεστιβάλ Καννών, η ταινία πρωτοπορεί τόσο από άποψη δομής όσο και αφήγησης. Αν και θα μπορούσε να χαρακτηριστεί "ταινία μυστηρίου", η σκηνοθεσία επικεντρώνεται

στην ανάλυση και εξέλιξη των χαρακτήρων κάτω από την επίδραση του περιβάλλοντος, αφήνοντας το μυστήριο άλυτο μέχρι το τέλος. Ο Alain Robbe-Grillet, γάλλος συγγραφέας και κινηματογραφιστής, μιλώντας για τον Αντονιόνι σ' ένα ντοκυμαντέρ της βρετανικής τηλεόρασης, αναφέρει: "Ο Αντονιόνι είναι ένας μεγάλος σύγχρονος κινηματογραφιστής, ίσως ο μεγαλύτερος. Για να εξηγήσω το γιατί, θα έπρεπε να το συσχετίσω με την έννοια, την ιδέα του νοήματος. Σ' ένα φιλμ του Χίτσκοκ το νόημα των όσων βλέπουμε στην οθόνη, αναβάλλεται διαρκώς. Αλλά στο τέλος της ταινίας έχεις καταλάβει τα πάντα. Με τον Αντονιόνι συμβαίνει το ακριβώς αντίθετο. Η εικόνα δεν κρύβει ποτέ τίποτα. Αυτό που βλέπουμε είναι διαφανές, ξεκάθαρο. Αλλά η έννοια αυτής της διαφάνειας των εικόνων έχει μια συνεχή προβληματική που μεγαλώνει όσο η ταινία ξετυλίγεται. Κι όταν τελειώνει κι ο θεατής σηκώνεται, η ταινία παραμένει ανοιχτή. Στο κλασσικό φιλμ τύπου Χίτσκοκ, η ταινία ολοκληρώνεται εντελώς. Αντιθέτως στον Αντονιόνι υπάρχει μια διαρκής διεύρυνση, σαν να ήταν αδύνατον να συλληφθεί το νόημα. Αυτή η διεύρυνση του νοήματος αποτελεί ένα από τα σημαντικότερα στοιχεία της Νεωτερικότητας. Ο Ρεαλισμός, τόσο στο σινεμά όσο και στη λογοτεχνία, απαιτεί ο κόσμος να είναι απολύτως διαπερατός στο νόημα και το νόημα εντελώς επεξηγημένο."

[18] Αναφορά στο ντοκυμαντέρ *Chung Kuo, Cina*, ίσως την πιο αμφιλεγόμενη δουλειά του Αντονιόνι. Το ντοκυμαντέρ γυρίστηκε το 1972, έπειτα από συμφωνία της ιταλικής τηλεόρασης RAI με την κινεζική κυβέρνηση, προκειμένου να ενισχυθούν οι δεσμοί μεταξύ των λαών. Το αποτέλεσμα ήταν ένα φιλμ τρεισήμισι ωρών που αμέσως μετά τις πρώτες προβολές σε Ιταλία και Αμερική, όχι μόνο αποκηρύχθηκε από την κινεζική κυβέρνηση, αλλά πολεμήθηκε τόσο σφοδρά σε διπλωματικό επίπεδο, ώστε ο Αντονιόνι, που κατηγορήθηκε από δάκτυλος των Σοβιετικών, πράκτορας του καπιταλισμού μέχρι και για φασισμό, αναγκάστηκε να δηλώσει: "Θέλω οι Κινέζοι να μάθουν ότι, κατά τη διάρκεια του πολέμου, ήμουν μέλος της Αντίστασης και καταδικάστηκα σε θάνατο. Ήμουν με την άλλη πλευρά!" ("Antonioni after China: Art versus Science", συνέντευξη στον Gideon Bachmann, δημοσιευμένη στο περιοδικό *Film Quarterly*, University of California Press Journals Division, 1975, σελ. 30). Η κυβέρνηση της Λαϊκής Δημοκρατίας δημοσίευσε στο *Peking Review* ένα λίβελο κατά του Αντονιόνι ("A Vicious Motive, Despicable Tricks", τευχος 17, 1/2/1974, σελ. 7-10), στον οποίο τον κατηγορήσε ότι χρησιμοποίησε "άθλια κόλπα" προκειμένου να παρουσιάσει μια αδιάφορη και διαστρεβλωμένη εικόνα για τη Νέα Κίνα, αγνοώντας τη βιομηχανική και κοινωνική της πρόοδο. Στο δημοσίευμα αυτό η ταινία αποδομείται καρέ-καρέ και καταλογίζονται στο σκηνοθέτη οι χειρότερες των προθέσεων. Το παράδοξο όμως είναι ότι η κριτική που ασκείται θα μπορούσε και να ευσταθεί, εάν ο τελικός αποδέκτης του έργου αφαιρέσει από την εξέταση την πολιτισμική διαφορετικότητα που φέρει εξ ορισμού η αποτύπωση του σκηνοθετικού βλέμματος. Εκεί που η δυτική κριτική είδε "μία ταινία φτιαγμένη με αγάπη" (βλ. Gideon Bachmann, ό.π.) η Κινέζικη πολιτική εξουσία είδε τον "παπαγαλισμό της χρεοκοπημένης σοβιετικής προπαγάνδας" (βλ. *Peking Review*, ό.π.). Η εξήγηση για την εκ διαμέτρου αντιθετική θέση της ταινίας, που υπήρξε το αποτέλεσμα συνεργασίας μεταξύ σκηνοθέτη και πολιτικής εξουσίας, δίνεται από τον Umberto Eco: "Το ζήτημα της 'Κίνας' μάς θυμίζει πως, όταν η πολιτική αντιπαράθεση και η καλλιτεχνική αναπαράσταση εμπλέκουν διαφορετικούς πολιτισμούς σε παγκόσμιο επίπεδο, η πολιτική και η τέχνη διερμηνεύονται από την ανθρωπολογία και άρα από τη σημειολογία. Δεν μπορούμε ν' ανοίξουμε

διάλογο για κοινά ταξικά ζητήματα μεταξύ διαφορετικών πολιτισμών, αν πρώτα δεν επιλύσουμε το πρόβλημα των συμβολικών εποικοδομημάτων δια μέσου των οποίων διαφορετικοί πολιτισμοί αντιλαμβάνονται το ίδιο πολιτικό και κοινωνικό πρόβλημα.” (*“De Interpretatione, or the Difficulty of Being Marco Polo”*, στο *Film Quarterly*, τόμος 30, τεύχος 4, 1977).

Παραμένει ακόμα άγνωστο το κριτήριο με το οποίο η κινεζική εξουσία επέλεξε τον Αντονιόνι για την πραγματοποίηση του ντοκυμαντέρ, αν και πολλές εικασίες έχουν διατυπωθεί· όμως, όπως και ο σκηνοθέτης είχε επανειλημμένα δηλώσει, πέρα από τον καθορισμό του δρομολογίου, “απολύτως καμιά προϋπόθεση δεν επιβλήθηκε στην παραγωγή, αλλιώς δε θα το είχα γυρίσει.” (*“Antonioni Replies To Chinese Critics”*, άρθρο του J. J. O’Connor στους *New York Times*, 12/2/1974). Ακριβώς όμως επειδή το δρομολόγιο ήταν αυστηρά καθορισμένο —και άρα το τι θα περνούσε στο φιλμ προεγκριμένο— η “υποτιθέμενη” απόκλιση από το προσδοκώμενο αποτέλεσμα ήταν τόσο ηχηρή. Φυσικά δεν έλειψαν κάποιες παρεκκλίσεις· ο Αντονιόνι, υφάρπαξε σχεδόν την “άδεια” να κινηματογραφήσει μια υπαίθρια αγορά, ανοίγοντας εν κινήσει την πόρτα του αυτοκινήτου και απειλώντας να κατέβει όταν ο οδηγός του αρνήθηκε να σταματήσει. Και μολονότι οι αξιωματούχοι που τον συνόδευαν του δήλωσαν ότι δεν πρόκειται να του απαγορεύσουν τη λήψη, αλλά θα τους δυσχερατούσε ιδιαίτερα, δε σταμάτησε να τραβάει παρά μόνο όταν διαπίστωσε μια πραγματικά έκδηλη δυσανεξία και αποδοκιμασία στα πρόσωπά τους (βλ. Gideon Bachmann, ό.π.). Έδωσε την εντύπωση ότι υπάκουσε στην απαγόρευση κινηματογράφησης της κατοικίας του Μάο, αλλά υποκρινόμενος ότι οι κάμερες ήταν σβηστές, το συνεργείο κινηματογραφούσε κανονικά. Βγήκε απροειδοποίητα εκτός δρομολογίου για να κινηματογραφήσει ένα αγροτικό χωριό, άλλο από εκείνο που πρότεινε η κυβέρνηση, αγνοώντας την εκπεφρασμένη δυσανεξία του δημάρχου για την παρουσία του (Jiwei Xiao, “A traveller’s glance, Antonioni in China”, στο *New Left Review*, τεύχος 79, 1-2/2013, σελ. 109-110). Εκεί λοιπόν που η κινεζική εξουσία περίμενε να δει ένα εγκώμιο των τεχνολογικών επιτευγμάτων της Επανάστασης, αντίκρισε την περιπλάνηση ενός βλέμματος, την αφήγηση μια “φευγαλέας ματιάς” που όσο πρόφτασε στάθηκε στον άνθρωπο και στην αλλαγή που συντελέστηκε εντός του. “Ακολούθησα τη φυσική μου τάση να επικεντρώνομαι στα πρόσωπα και να δείχνω το νέο άνθρωπο αντί για τις πολιτικές και κοινωνικές δομές που δημιουργήσε η κινεζική Επανάσταση. Αν έπρεπε να καταλάβω αυτές τις δομές, έπρεπε να μείνω πολύ περισσότερο. Αυτές οι πέντε εβδομάδες δεν έφτασαν παρά για μια φευγαλέα ματιά: σαν ταξιδιώτης είδα γύρω μου μ’ ένα ταξιδιωτικό βλέμμα. Προσπάθησα να πάρω το θεατή μαζί μου, χέρι-χέρι, σαν να με συνόδευε στο ταξίδι. Οι πολιτικές και κοινωνικές δομές είναι αφηρημένες οντότητες που δεν εκφράζονται εύκολα με εικόνες. Θα έπρεπε να προστεθούν λέξεις στις εικόνες και δεν ήταν αυτός ο ρόλος μου. Δεν πήγα στην Κίνα για να την καταλάβω, μόνο για να τη δω. Να την κοιτάξω και να καταγράψω ό,τι πέραγε από τα μάτια μου.” (Gideon Bachmann, ό.π.)

Όμως, παρά τις παρασπονδίες, ο ίδιος ο σκηνοθέτης παραδέχεται πως “Ό,τι οι αρχές μου επέτρεψαν να δω ήταν προπαγάνδα, αλλά όχι ψέμα. Προφανώς οι ‘αναπαραστάσεις’ είναι η εικόνα που οι Κινέζοι θέλουν να δώσουν για τον εαυτό τους, αλλά αυτή η εικόνα δε διαφέρει ριζικά από την πραγματικότητα της χώρας” (Seymour Benjamin Chatman, *Antonioni, or the Surface of the*

World, University of California Press, Berkeley, 1985, σελ. 168). Όλη η πολεμική γύρω από την ταινία εδράζεται στη διαφορετική οπτική γωνία μέσω της οποίας οι δύο πολιτισμοί την αντιλήφθηκαν. Για τους δυτικούς τηλεθεατές είναι έκδηλη, από τα πρώτα κιόλας λεπτά της, η ζεστή και εγκάρδια διάθεση με την οποία ο σκηνοθέτης συμμετέχει στο σπουδαίο για τον κινεζικό λαό επίτευγμα της Επανάστασης. Ο Έκο (ό.π.) την περιγράφει σαν "μία πράξη δικαιοσύνης από την πλευρά της τηλεόρασης, με την οποία επιτέλους αποκαλύπτεται σε εκατομμύρια τηλεθεατές η αληθινή Κίνα, ανθρώπινη και ειρηνική, έξω από το πλαίσιο της δυτικής προπαγάνδας. Την ίδια στιγμή που η Κίνα την αποκήρυξε ως μια ασύλληπτα εχθρική πράξη, ως προσβολή στον κινεζικό Λαό."

Η πίκρα του σκηνοθέτη από την απαξίωση αυτή, έκδηλη και παρούσα στις επόμενες ταινίες του και ιδιαίτερα στο Επάγγελμα Ρεπόρτερ, μεγεθύνεται ακόμα περισσότερο, αν λάβουμε υπόψη τον ενθουσιασμό και τη λαχτάρα με την οποία αποδέχτηκε την πρόσκληση: "ένιωσα την ανάγκη να επιστρέψω στις ρίζες μου ως κινηματογραφιστής, να έλθω πιο κοντά στην αλήθεια μ' έναν άμεσο τρόπο". Ό,τι είδε στην Κίνα, όση απόσταση κι αν προσπάθησε να κρατήσει, τον συνεπήρε. "Βούτηξα σε κρυστάλλινα νερά. Τώρα γύρισα πίσω, στα μολυσμένα νερά της Δύσης. Κι επειδή είμαι φύσει πεσιμιστής, φοβάμαι πως υπάρχει πολύ μεγαλύτερη πιθανότητα να μολυνθεί και η Κίνα παρά να εξαγνιστούμε εμείς." (John Francis Lane, "Antonioni discovers China", στο *Sight and Sound*, 2/1973).

Αν και η κινεζική κυβέρνηση ζήτησε δηλωσίως συγγνώμη από το σκηνοθέτη, στις 18/11/1980, η ταινία παρέμεινε απαγορευμένη στην Κίνα έως και το 2004, οπότε και προβλήθηκε για πρώτη φορά στο Πεκίνο, στο πλαίσιο μιας ρετροσπεκτίβας για το έργο του Αντονιόνι.

[19] Πράγματι, ο Μπαρτ ταξίδεψε στην Κίνα το 1974 με την εκδοτική ομάδα του *Tel Quel*, μάλλον όμως βρήκε το ταξίδι αφόρητα βαρετό. Η Jiwei Xiao, στο άρθρο της "A traveller's glance, Antonioni in China" (*New Left Review*, τεύχος 79, 1-2/2013, σελ. 112), αναφέρει: για ένα σημειολόγο που βλέπει ποίηση στα κενά και στις ασάφειες, η Κίνα ήταν αβάσταχτα αδιαφανής — "κείμενο δίχως ένα χάσμα" — την ίδια στιγμή που η μασοϊκή σκέψη δεν ήταν παρά "φανατικός μονόλογος". Σκεφτόταν ότι, αν οι εντυπώσεις που κράτησε βιαστικά στις σημειώσεις του δημοσιεύονταν όπως ακριβώς γράφτηκαν, "θα ήταν ακριβώς ένα έργο του Αντονιόνι".

[20] Ο Χρήστος Βακαλόπουλος, στην "Μπαλάντα της Μοναξιάς και της Περιπλάνησης", μια κριτική πάνω στο Επάγγελμα Ρεπόρτερ, έγραφε: "Η ταινία δηλώνει την αδυναμία ανάπτυξης ενός πολιτικού λόγου, σαφούς και όχι υπαινικτικού [...]. Μήπως όμως η άρνηση της παγίδας του φανατικού λόγου (παγίδα που ο "πολιτικός" κινηματογράφος ελάχιστα έχει συνειδητοποιήσει) και ο μετασχηματισμός ενός ορισμένου κινηματογράφου δεν είναι πολιτικές πράξεις;", στο *Σύγχρονος Κινηματογράφος* '76, τεύχος 9/10, σελ. 195-200.

[21] Στα λατινικά η αρετή έχει την έννοια της δύναμης, της ιδιότητας.

[22] Πρόκειται για την ίδια συνέντευξη στον Γκοντάρ που μνημονεύεται παραπάνω, σελ. 15. Περιλαμβάνεται και στο βιβλίο: Michelangelo Antonioni, *The Architecture of Vision: Writings and Interviews on Cinema*, επιμ. C. di Carlo & G. Tinazzi, Marsilio Publishers, Βενετία, 1996, σελ. 287.

[23] Για τον Αντονιόνι, πάλι, είναι αδύνατον να υπάρξει κοινωνία δίχως τέχνη. Στη συνέντευξή του στον Gideon Bachmann αναφέρει: [...] η χρησιμότητα της τέχνης και η αναγκαιότητά της για την κοινωνία αλλάζει, αλλά πιστεύω ότι το προϊόν που αποκαλούμε τέχνη θα συνεχίσει να υπάρχει. Η ανθρώπινη ύπαρξη έχει ανάγκη να εκφράζει τον εαυτό της σε συνάρτηση με το κοινωνικό σύνολο. Η αναζήτηση της ταυτότητας συνίσταται στην απεγνωσμένη ανάγκη κοινωνικής ένταξης (ό.π., σελ. 27).

[24] Η επιστολή γράφτηκε για την απονομή του βραβείου "Archiginnasio d'oro" στον Αντονιόνι, την 28η Ιανουαρίου 1980, στην Μπολόνια και δημοσιεύθηκε πρώτη φορά στο περιοδικό *Cahiers du Cinéma*, τεύχος 311, σελ. 9-11.

[25] Ρολάν Μπαρτ, *Ο φωτεινός θάλαμος – δοκίμιο για τη φωτογραφία*, μτφρ. Γ. Κρητικός, Κέδρος, Αθήνα, 1983.

[26] Την 25η Φεβρουαρίου 1980 κι ενώ πήγαινε στο Collège de France, παρασύρθηκε από ένα φορτηγάκι καθαριστηρίου και ένα μήνα μετά, την 26η Μαρτίου 1980, υπέκυψε στα τραύματά του στο Νοσοκομείο Pitié-Salpêtrière στο Παρίσι.