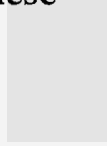
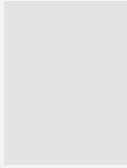
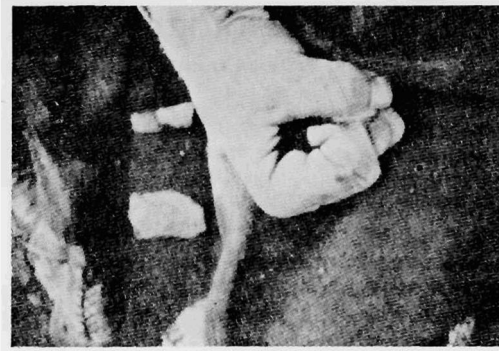


Roland Barthes en het fotografiese





Barthes en de film

Eric de Kuyper

Roland Barthes stortte zich met passie op de analyse van velerlei sociale, kulturele en esthetiese verschijnselen. Alle kunstvormen lijken hem aan te zetten tot onderzoek. Zijn (postuum) verschenen *L'obvie et l'obtus* staat vol opstellen over schilderkunst, muziek, enz.¹ Toneel heeft bij het begin van zijn kritiese loopbaan een belangrijke rol gespeeld; fotografie hield hem steeds, maar vooral de laatste tijd erg bezig. En literatuur was vanzelfsprekend nooit afwezig in zijn bekommernissen.

Alleen met architectuur² en film bleek Barthes een eerder moeilijke verhouding te hebben. Over film schreef hij af en toe, maar deze stukken zijn steeds getekend door een soort gêne, die hij nu eens openlijk bekent, dan weer probeert te beheersen. Typerend is wel dat al die stukken eindigen met een vraagteken, een open vraag:

'... texte ou film: grand problème de notre temps'.³

'Y aurait-il, au cinéma, une jouissance discrète de la discrétion?'⁴

'A quand la musique?'⁵

De theoretikus Barthes heeft moeilijkheden met het filmiese. De toeschouwer Barthes daarentegen geniet ten volle en beschrijft zijn ervaringen in unieke sensuele bewoordingen:

'Le noir est la substance même de la rêverie... (le noir) la couleur d'un érotisme diffus... par l'affaissement des postures la salle de cinéma est un lieu de disponibilité, et c'est la disponibilité, l'oisivité des corps, qui définit le mieux l'érotisme moderne, celui de la grande ville. C'est dans ce noir urbain que se travaille la liberté des corps...'⁶

Maar, bekent hij in een interview met *Cahiers du cinéma*, ik ga niet zo vaak naar de film, nauwelijks één keer per week (sic).⁷

De kritikus en theoretikus wordt echter geïrriteerd door het verschijnsel film: 'Ik krijg er geen speld tussen', zegt hij ergens.⁸ En dit zegt heel veel over Barthes' kritiese methode.

Want wat wil Barthes in het algemeen met zijn kritiek? In een kort, en vrijwel onbekend opstel, gewijd aan Brecht, geeft hij hier zelf een erg mooie en beeldrijke omschrijving van:

'L'art critique est celui qui ouvre une crise: qui déchire, qui craquèle le nappé, fissure la croûte des langages, délie et dilue l'empoisement de la logosphère (...) donc, mieux qu'une sémiologie, ce qu'il faudrait retenir de Brecht c'est une SISMOLOGIE – une secousse.'

De kritiese kunst of de kunst van de kritiek moet losmaken, losweken, moet het al te gladde doen openbarsten, moet scheurtjes en barsten teweegbrengen, moet de kleverigheid van het rationele loslaten, kortom: moet met schokken, met aardbevingen werken. Geen spektakulaire activiteit echter, maar een soort monnikenwerk: met speldeprikjes te werk gaan. Heel sekuur doch onverbiddeijk.

De film laat Barthes deze activiteit niet toe. De film is Barthes te 'kleverig':

'L'image me captive, me capture: je colle à la représentation, et c'est cette colle qui fonde la naturalité (la pseudo-nature) de la scène filmée (colle préparée avec tous les ingrédients de la technique).'

Het filmbeeld is analogies, en dat is erg vervelend voor de taalkundige die Barthes is (gebleven).¹¹

Eerste benadering

Toch stelt Barthes zich enkele theoretiese vragen in verband met filmanalyse.¹² Hij constateert dat film geen *metaforiese* kunst (waar de tekens elkaar kunnen vervangen), maar eerder een *metonymiese* kunst is, waar de kontiguiteit – 'la contagion' zegt hij, de besmetting – overheersend is.

In dezelfde periode schrijft Christian Metz, een vriend van Barthes, zijn opstel over het syntagmatiese van de film, een methodologies voorstel om de filmtekst te dekouperen.¹³ Een paar jaar later zal Metz de intuïtie van Barthes over het metaforiese en metonymiese uitwerken in een briljante studie.¹⁴

Het is, in dit geval zoals in vele andere, alsof Barthes een richting aangeeft, die later door anderen onderzocht zal worden. Barthes formuleert het als 'intuïtie', en laat het verder voor wat het is.

Af en toe laat hij zich verleiden om een methodologies parkoers aan te stippen.¹⁵ Film is te rijk, te complex; daarom moeten er keuzes gemaakt worden. Een traject dient gevolgd, door bijvoorbeeld een enkele kode te analyseren (R. Barthes stelt voor om de 'kode' Jean Gabin of Belmondo te bestuderen). Ook kan men zich beperken tot één enkel beeld. Of, tenslotte, slechts de 'retoriek' van de film bekijken: de stereotiepen, de klichees, en de varianten hiervan, de variaties er op.

En reeds wordt hier een benadering gesuggereerd, die later in de semiotiek van zoveel betekenis zal zijn: de verhouding van signifikant tot signifié heeft heel wat minder belang, dan de organisatie van de signifikanten onder elkaar.¹⁶

Tweede benadering

Nu de problemen zo een beetje in kaart gebracht zijn, waagt Roland Barthes zich aan een filmtheoreties opstel, 'Le troisième sens'.¹⁷ In dit opstel gaat hij op een zeer 'handige' (bijna 'listige') manier te werk, een handigheid die echter zeer strukturalisties is geïnspireerd.

In plaats van de film in zijn bewegende totaliteit te analyseren beperkt Barthes zich tot één enkel beeld, een fotogram, één-vierentwintigste van een seconde uit de hele film. Dit is 'handig' omdat Barthes op die manier zijn moeilijkheid – de complexe rijkdom van het filmiese – oplost: hij maakt van film zo iets als fotografie, maar hij is er zich wel van bewust dat wat hij onderzoekt in feite geen 'film' en ook geen fotografie is.

Dit is ook een typies strukturalistische werkwijze omdat één van de fundamenteen van de strukturalistische methode is dat het te bestuderen objekt nooit als een 'spontaan gegeven' beschouwd mag worden, maar steeds gekonstitueerd moet worden. Het te bestuderen objekt moet voor de analyse – of door middel van de analyse – als het ware geprepareerd worden. Het studieobjekt is niet zo maar een empiries natuurgegeven, het dient omlijnd, beperkt te worden (wat men het 'pertinentieprincipe' noemt): het is de onderzoeker – of de theorie – die het te bestuderen objekt bepaalt.¹⁸

Roland Barthes nu bepaalt vanuit de semiotiek het filmiese objekt als zijnde – beperkt tot – het fotogram: het is iets totaal 'onbestaands', het heeft met 'film' als dusdanig niets te maken.¹⁹

Een theorie dient steeds zo iets als een strategie te vinden: een invalshoek van waar uit geanalyseerd kan worden. Deze theoretiese intuïtie van Barthes heeft voor de hedendaagse filmtheorie en -analyse heel wat konsekventies gehad: het heeft geleid tot het zogenaamde film-tekstuele onderzoek. Raymond Bellour is één van de eersten geweest om deze methode uit te werken,²⁰ en de studies van het engelse filmtheoretiese blad *Screen* hebben de weg verder uitgestippeld die nu gemeengoed is geworden, voornamelijk in de amerikaanse studies die men kan vinden in tijdschriften als *Camera Obscura*, *Quarterly Review of Film Studies*, *Film Quarterly*, *Wide Angle* (en dichterbij, in ... *Versus*).²¹

Wat probeert Barthes nu te vatten via zijn benadering? Niet zozeer de eerste betekenis, die de informatie is, noch de tweede (*sens obvie*), die de betekenissen laat funktionieren, doch de derde (*sens obtus*), die ontsnapt aan de taal, aan de

beschrijvingen. Wanneer Barthes het heeft over die derde betekenis, dan omschrijft hij slechts, evocert; hij situeert de problematiek, put deze niet uit, omdat hij beseft dat deze juist niet te vatten is (dit is ook wat hij de 'muziek' noemt: 'A quand la musique?').

Die derde betekenis is geen kritiek op de eerste twee betekenissen, het is geen subversieve ondermijning ervan, maar wel een soort van emotioneel surplus, een waardeoordeel op affektief vlak, '*une émotion-valeur*'.

Waarom Eisenstein?

Ik heb het steeds merkwaardig gevonden dat Barthes in de twee theoretiese stukken die hij aan film wijdt, telkens S.M. Eisenstein als voorbeeld neemt. Merkwaardig om de volgende reden: Waarom juist deze 'affiniteit', zou je zeggen, met een filmmaker die zowel in zijn films als in zijn geschriften blijk geeft van een zeer 'autoritaire' houding. En als Barthes overgevoelig is voor iets, dan is het wel voor wat hij de '*doxa*' noemt.²² Eisenstein is, hoezeer men hem ook kan bewonderen, erg 'dogmatisch'. Hij is de meester en beschouwt zich ook als dusdanig: in zijn lessen weet hij wat goed is voor zijn studenten²³; in zijn films gaat hij ervan uit dat hij ook weet wat goed is voor de toeschouwers.²⁴ Zijn geschriften zijn doordrongen van een (vaak heel charmante en verleidelijk geformuleerde) arrogantie (totaal anders dan de didactische list van een Brecht, van de 'produktie van de twijfel' die deze auteur zo goed wist te hanteren).

Roland Barthes heeft een hekel aan 'meesterschap' en alles wat naar een 'autoritair systeem' neigt. Zelfs wanneer hij semiologie bedrijft zorgt hij ervoor het al te systematische van deze wetenschap te ontmaskeren²⁵, en wanneer hij zich daartoe niet meer in staat acht, geeft hij de semiotiek op (of doet hij alsof, want Barthes is zo doordrongen van de semiotiek dat ook wanneer hij pretendeert er afstand van te nemen, hij semiotiek bedrijft zonder het jargon).

Zijn fascinatie voor de semiotiek was trouwens ook in eerste instantie ingegeven doordat die wetenschap een perfecte onthullingsmethode is: de wetenschap van het blootleggen, een 'kritiese' wetenschap.

Waarom dan Eisenstein? Bij Eisenstein is alles gekontroleerd op een bijna obsessievolle manier. Niets wordt bij hem aan het toeval overgelaten: dit is cinema van de radicale manipulatie van het filmische materiaal. (Vandaar ook dat de montage bij Eisenstein centraal staat: de allerlaatste controle alvorens het filmmateriaal op de toeschouwer los te laten. De laatste mogelijke ingreep.) In tegenstelling tot wat de films van bijvoorbeeld een Renoir of een Rossellini hem zouden kunnen bieden, beschikt Barthes met de films van Eisenstein over een filmtekst die totaal doordacht is, totaal overgeleverd is aan de ban der betekenissen, de gekontroleerde en gemanipuleerde betekenissen.

Dat Barthes juist op zo'n gegeven, aan de hand van dergelijke films, of van zo'n filmer, wil laten zien dat er toch iets is dat ontsnapt aan de informatie, de communicatie, het symbool, werkt als een uitdaging. Kijk eens, zegt Barthes uitdagend, zelfs daar waar alles onder controle gehouden wordt, tref je momenten aan van *'troisième sens'*, van onvatbare betekenisflarden.

Het is deze (schijnbare) kontradiktie die Barthes prikkelt bij Eisenstein, denk ik (bij Renoir of Rossellini zou het hem te gemakkelijk zijn om dat wat hij wil analyseren, te vinden).

Eisenstein stelt Barthes nog tot iets anders in staat. De over-gemonteerde cinema van Eisenstein is dankbare stof voor het afscheiden van 'fotogrammen' (de cinema van Eisenstein is een cinema van gemonteerde fotogrammen, zou je kunnen zeggen). Het shot, de beeldeenheid van Eisenstein lijkt een beetje op de stereotiepen uit de *Mythologieën*²⁶ ze lijken vast te liggen; hun betekenissen zijn duidelijk / overduidelijk; maar toch geven ze nog een veelheid aan konnotatieve bijbetekenissen (die Eisenstein ook nastreefde, maar niet in de richting waarin Barthes ze ontdekt; bijbetekenissen die door de alledaagse 'mythologieën' vanzelfsprekend niet beoogd worden, maar door Barthes onthuld worden).

Tekst of film? vraagt Barthes zich af aan het slot van dit opstel. Na het essay 'Diderot, Brecht, Eisenstein' stelde hij de vraag: *'à quand la musique, à quand le texte?'* De kunst van Diderot, Brecht en Eisenstein is een kunst van de beheersing, het meesterschap, de 'point of view': alles wordt gezien en beheerst vanuit één standpunt, in één perspectief.

Hoe kunnen we daaraan ontsnappen? Door de fascinatie die uitgaat van (onder meer) het beeld niet te ontkennen, maar te bekennen, door van die 'kleverige' relatie een situatie te maken, een situatie waarin de fascinatie meerduidig wordt, er dimensies bij krijgt. In feite zijn de problemen die hij heeft met de film (en de oplossingen die Barthes er voor aanreikt), niet zo erg verschillend van de andere problemen die Barthes met meer souplesse te lijf is gegaan. Alleen zijn de problemen die Barthes ontdekt bij het filmiese mis-schien wel radikaler gesteld, bruter geponeed, bijna op een obscene manier gevisualiseerd.

Noten

Lezing gehouden tijdens een Roland Barthes-seminar, Internationale School voor Wijsbegeerte, Leusden, winter 1983.

1. R. Barthes, *L'obvie et l'obtus*. Essais critiques III. Paris (Editions du Seuil) 1982.
2. Naar mijn weten schreef Barthes slechts één opstel over architectuur: 'Sémiologie et Urbanisme', in: *L'Architecture d'Aujourd'hui*, december 1970. Een tekst die door architectuursemiotici dan ook veel gebruikt en misbruikt werd.

3. R. Barthes, 'Le troisième sens' (1970) in: *L'obvie et l'obtus*, p. 61; ned. vert. 'De derde betekenis', in: *Raster* 8, 1978, p. 71.
 4. R. Barthes, 'En sortant du cinéma', in: *Communications* 23, 1975.
 5. R. Barthes, 'Diderot, Brecht, Eisenstein', in: *L'obvie et l'obtus*, p. 93.
 6. R. Barthes, 'En sortant du cinéma', a. w.
 7. R. Barthes, 'Sur le cinéma' (1963), in: *Le grain de la voix*. Paris (Editions du Seuil) 1981, p. 18.
 8. Ook: '... c'est probablement parce que je n'ai pas réussi à intégrer le cinéma dans la sphère du langage que je le consomme selon un mode purement projectif, et non pas en analyste'. *Le grain de la voix*, p. 20.
 9. R. Barthes, 'Brecht et le Discours' in: *l'Autre Scène*, nr. 8/9, 1975.
 10. R. Barthes, 'En sortant du cinéma', a. w. Barthes formuleert graag zijn ongenoegen, zijn irritatie, zijn niet-akseptatie van een verschijnsel in termen van 'kleverigheid', 'magma', 'brei'. Daarentegen is hij erg geboeid door gelaagdheden: 'feuilleté' en 'nap-page' (glazuur) komen vaak voor in positieve zin. Geen toeval ook dat dit vocabularium ontleend is aan de smaakzin en naar de gastronomie verwijst.
 11. Vooral in de jaren zestig stond het probleem van de analogie van het filmiese beeld centraal in de filmsemiotiek. Zie de teksten van Umberto Eco, P.P. Pasolini en Ch. Metz uit deze periode. Ook het nummer dat *Communications* in 1970 wijdde aan 'l'Analyse des Images' is hiervan doordrongen.
 12. R. Barthes, 'Sémiologie et cinéma' (1964), in: *Le grain de la voix*, pp. 34-40.
 13. Ch. Metz, *Essais sur la signification au cinéma*. Paris (Editions Klincksieck) 1968.
 14. Ch. Metz, 'Métaphore/Métonymie', in: *Le signifiant imaginaire*. Paris (UGE) 1977. (Niet opgenomen in de nederlandse vertaling, *De beeldsignifikant*. Nijmegen (SUN) 1980.)
 15. R. Barthes, 'Sémiologie et cinéma' (noot 12).
 16. Wending in de semiotiek die de semiotiek uit de jaren zeventig zal karakteriseren (J. Kristeva) en teruggevonden kan worden in de latere werken van Metz, maar ook bij J. Lacan.
 17. Oorspronkelijk in: *Cahiers du cinéma*, 222, 1970; ned. vert., 'De derde betekenis', in: *Raster* 8, 1978.
 18. Zie onder 'Objet' in: A.J. Greimas, J. Courtés, *Sémiotique*. Paris (Hachette) 1979, p. 259. L. Hjelmslev, *Prolegomena to a Theory of Language*. Madison (The University of Wisconsin Press) 1969, pp. 21 e. v.
 19. De enigen die met 'fotogrammen' te maken hebben zijn cutters en laboratorium-technici.
 20. R. Bellour, *l'Analyse du Film*. Paris (Editions Albatros) 1979.
 21. Zie ook: *Seminar semiotiek van de film*. Nijmegen (SUN) 1980, pp. 113 e. v.
 22. R. Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris (Seuil) 1975, p. 126: 'La Doxa c'est l'opinion courante, le sens répété, comme si de rien n'était. C'est la Méduse: elle pétrifie ceux qui la regardent. Cela veut dire qu'elle est évidente.' De doxa is de vanzelfsprekendheid, alsof er niets aan de hand is, de herhaling van de betekenissen. Zij is zoals de Medusa, zij doet verstarren.
- Wat kan hiertegen ingezet worden? De paradox: 'Formations réactives: une doxa est posée, insupportable pour m'en dégager, je postule un paradoxe' (p. 75). Alles wat dreigt te verstarren, is uit den boze: suggereert 'natuur', 'echtheid', enz. . .
- Zie ook noot 8: de analogie van het beeld is demonies, doxa.

23. S.M. Eisenstein, *Lessen in regie*. Nijmegen (SUN) 1979.
24. S.M. Eisenstein, *Montage*. Nijmegen (SUN) 1981.
25. Zie: L.J. Calvet, *R. Barthes, un regard politique sur le Signe*. Paris (Payot) 1973.
26. R. Barthes, *Mythologies*. Paris (Seuil) 1957; ned. vert. *Mythologieën*. Amsterdam (Arbeiderspers) 1975.