



Palimpsest

Roland Barthes

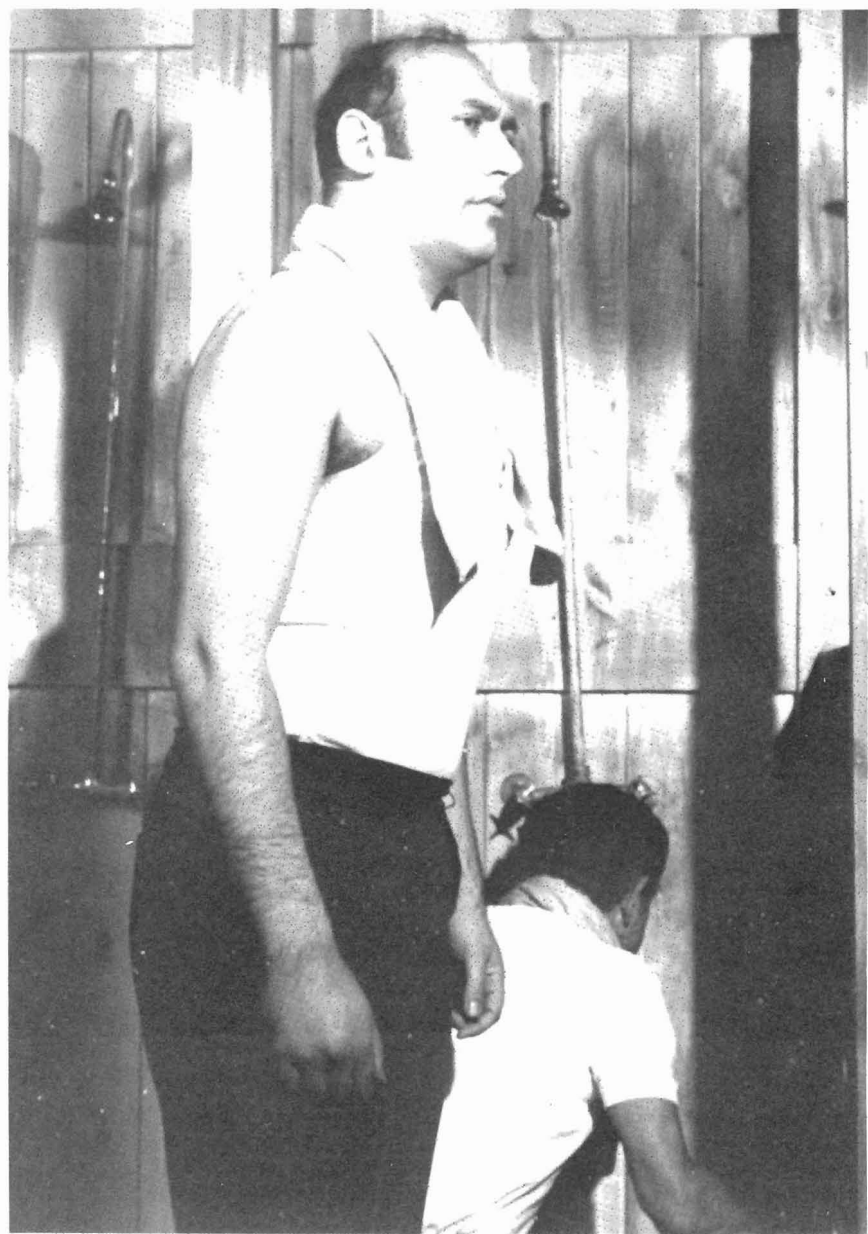
De Nautilus en de Nursery

Utopieën zijn vanouds beschreven op basis van een dubbel principe: afsluiting en repetitie. Afsluiting in de betekenis van een 'stevig inpakken', dat wil zeggen, zoals ik in een vroeg essay over Jules Verne heb laten zien, het schetsen van een enclave – afgegrensd, besloten en onbevlekt – als een ideaal van (burgerlijk) comfort en zinnelijkheid. ('De onderzeeër Nautilus is in dit opzicht de meest begerenswaardige spelonk: het genot van zijn afsluiting bereikt zijn hoogtepunt wanneer het mogelijk is, vanuit het hart van deze ongebroken inwendigheid, door een groot venster de vage wateren buiten te zien, en zo met een en dezelfde beweging de binnenwereld door haar tegendeel te definiëren.') En repetitie, omdat de kracht van deze afsluiting (een noodzakelijke garantie voor haar privacy) op gezette tijden opnieuw bevestigd moet worden; ze wordt daartoe onderworpen aan een reeks testen (verwant aan algebratische variabelen), hetzij van binnenuit, hetzij van buitenaf opgelegd; op deze wijze blijft de Nautilus, in alle avonturen die het verhaal van 20.000 mijlen onder zee uitmaken, ingekapseld, onge-schonden, knus en zeewaardig.

Er bestaan natuurlijk talloze utopieën die noch materiële, noch literaire construc-

ties zijn: deze meer diffuse, meer latente, meer 'ideologische' constructies zijn meestal slechts toegankelijk door een ontcijferingsoperatie. De 'klassieke' Hollywoodcinema van de jaren dertig en veertig bijvoorbeeld, was essentieel utopisch van structuur; haar neiging tot afsluiting werd versterkt door parameters van het studio-systeem als typecasting, een regelmatig hergebruik van plots en een opmerkelijke constantie in de psychologie van de personages; en filmreeksen en series (Tarzan, Sherlock Holmes – en nu de STAR WARS-sage) hebben er, in hun repetitieve karakter, toe bijgedragen deze stereotypie van de wereld nog beter te doen uitkomen. Bovendien heeft een aantal recente series het reservoir van de hun ter beschikking staande variabelen dusdanig gereduceerd, dat iedere volgende episode praktisch een schaamteloze remake of een duplicaat van de originele film is geworden. (Een 'voordeel' van een dergelijke utopische cinema is, zo kunnen we zien, het gemak waarmee ze erin slaagt tegenstellingen te verzoenen: plots die anders zijn maar ook hetzelfde, personages die ouder worden maar niet ouder worden, een narratieve afronding die tegelijk de theoretische mogelijkheid van eindeloze hergeboorten in zich draagt.)

Het meest bekende voorbeeld van dit fenomeen in de Britse cinema (misschien weinig bekend aan onze zijde van Het Kanaal, behalve bij de onvoorwaardelijk anglofielen) is de CARRY ON... cyclus. CARRY



ON... is de utopische cinema bij uitstek. Dat zegt nog niet veel: de vraag zou moeten luiden, van welke utopie? Zo is bijvoorbeeld, zoals ik eerder zei, de 'afsluiting' van de *Nautilus* even materieel als abstract, het is zelfs wat je kunt noemen een 'goed uitgeruste' afsluiting: een goede, rijkelijk bevoorradde bibliotheek, een vijf-sterren-cuisine, diepe lederen sofa's en leunstoelen, en stevige, zware gordijnen. Een duidelijke reproductie van een negentiende-eeuws ideaal van bourgeoisweelde, en wat is toegevoegd is een laag culturele verfijning die niets minder suggereert dan de studeerkamer van de geletterde. Je zou zelfs zo ver kunnen gaan te zeggen: Jules Verne's eigen studeerkamer; inderdaad, de verblijven van kapitein Nemo in zijn onderzeeboot voegen zich, zoals Verne ze beschrijft, naar de (zowel vroegere als huidige) populaire, mythische opvattingen over de huisvesting van een succesvol auteur (een mythe, misschien minder geïdealiseerd maar niet minder wijdverspreid dan die van het kaarsverlichte zolderkamertje waarin de bohémienachtige poëte *maudit* kraste en kwijnde). Door zijn eigen onkwetsbare chique omgeving over te brengen naar de hoge zeeën en de toekomst, bracht Verne een verzoening tot stand in de anderszins onoplosbare tegenstelling tussen 'thuisblijven' (veiligheid) en 'reizen' (avontuur). *20.000 mijlen onder zee*, wat niet meer is dan een onbeschaamde schrijversdroom, legitimeert de meest onschuldige dagdromen van de lezer en brengt bijgevolg, evenmin als Verne's andere futuristische romans, en anders dan de verraderlijke allegorieën van Wells, geen verontrusting teweeg: in plaats daarvan zijn ze geruststellend, kalmerend, ze 'stoppen de lezer lekker in'.

Bij de gelegenheden waarbij ik toevallig een CARRY ON-film zag (niet beroepsmatig, als criticus; eerder zonder bepaalde bedoeling, juist als afleiding van de kritische werkzaamheid), ervoer ik een gelijkaardig ge-

voel van geruststelling, van sociale, ja zelfs existentiële harmonie, van 'de dingen op hun plaats'. Alhoewel de uiterlijke omgeving per film kan variëren (legerkampen, een ziekenzaal, een lokaal van het gymnasium; of de Khyberpas rond de eeuwwisseling, het 'Merrie England' van Henri VIII), blijft de 'wereld' die de serie als geheel aan ons voorstelt een vacuüm, net zo afgegrensd en aaneengesloten als de *Nautilus*, omdat hij gefundeerd is, niet zoals de *Nautilus* op afzienbare grenzen, maar op een immer gelijkblijvend innerlijk netwerk van relaties tussen het gezelschap van acteurs en de stereotypen die zij, van film tot film, van periode tot periode, zonder ophouden belichamen.

Wanneer alle uiterlijke kenmerken, de modaliteiten van tijd en plaats, over elkaar heen gelegd worden – zoals zeerovers die, zo verhaalt men, op zichzelf betekenisloze stukjes van een schatkaart met elkaar combineerden – dan zou er, zodra de bijkomstigheden elkaar op listige wijze hebben opgeheven en er nog slechts essentiële informatie leesbaar blijft, precies de blauwdruk van een Utopia moeten verschijnen. En het antwoord op de vraag 'Welk Utopia?' – een antwoord dat ik hier nu aandraag als een televisiekok die, na het geven van een demonstratie van de bereiding van een gecompliceerde schotel, een perfect exemplaar uit de studio-oven te voorschijn haalt – dat antwoord is datgene waarop alle redelijke nostalgie uiteindelijk gericht is (je zou bijna zeggen, haar *terminus*); ik bedoel te zeggen: de utopie van de kinderkamer, de *nursery*.

Want wat het openlijke 'intellectuele' discours van de CARRY ON-films ook mag zijn (een wel zeker niet al te verheven discours), hun ware mentaliteit is die van de speelkamer. De serie is dus eveneens *escapistisch* (een woord dat voor de Engelsen geen exotische connotaties draagt, maar voor ons, Fransen, natuurlijk onvermijdelijk



Kenneth Williams

doordrenkt is met exotisme), in de betekenis van 'regressief': de regressie van de toeschouwer wordt voorzichtig binnengeloodst in een warm baarmoedernest, een waarin menselijke relaties en hun crises bevrijd zijn van iedere werkelijke consequentie of verantwoordelijkheid. Elk van de films (CARRY ON SERGEANT, ...NURSE, ...TEACHER, ...DOCTOR enzovoort) representeert een spel, een ginnegapperig, 'schuin' woordraadsel, een minuscule microkosmos van de volwassen wereld, een modelwereldje (zoals men spreekt over een 'modelvliegtuigje'); en het is opmerkelijk dat de beroepen die nageaapt en geparodieerd worden, in het bijzonder in de eerste films (dokter, verpleegster, soldaat, leraar), vanouds de meest favoriete uitdossingen zijn in kinderspelletjes waar verkleedpartijen aan te pas komen. De CARRY ON acteurs spelen dan ook geen soldaten of leraren – ze spelen soldaatje en leraartje. In CARRY ON, NURSE spelen ze dus – zoals generaties van kinderen voor hen – doktertje en verpleegstertje, en gezien het feit dat het geven van een vertolking in een dergelijke context niet veel meer inhoudt dan het aantrekken van een uniform, en er op geen enkele wijze van de acteur wordt gevraagd zijn 'act' aan te passen aan de beroepsmatige, sociale of intellectuele status van zijn personage (Sidney James bijvoorbeeld, die je zou kunnen beschouwen als de 'Groucho' van de serie, blijft dezelfde joviale, wellustige Cockney, of hij nu een taxichauffeur, een gemeenteraadslid, een achttiende-eeuwse struikrover of Henri VIII vertolkt), mogen we veronderstellen dat het publiek gespitst is op, en op duistere wijze goedkeuring geeft aan, dit primitieve vervreemdingseffect.

Zo is het ook van weinig belang dat CARRY ON, COWBOY overduidelijk ergens in het zuiden van Engeland is opgenomen, want het is juist de valsheid van het landschap dat de als het ware synecdochische

aard van de hele onderneming kracht bijzet: de producenten hoefden het groene en zacht glooiende Engelse landschap slechts te bekronen met een saloon, een stalhouderij en het bureau van de sheriff – zoals een schooljongen een Stetsonhoed opzet – en de show kon beginnen. Het spel dat ze daar speelden, het behoeft nauwelijks gezegd te worden, is cowboytje en indiaantje (het woord 'cowboy', ongetwijfeld door de associaties met juist deze kinderspelletjes, is zelden opgedoken in de titel van een western met enige serieuze pretentie); en je kunt zien – in deze film wellicht beter dan in elk van de andere – met welk een gemak het min of meer constante repertoiregezelschap de gelijkenis met een kinderclubje doorstaat (of, op z'n minst, met een stripverhaalkarikatuur). Er is het type van de plannetjes bedenkende raddraaier (de reeds genoemde Sidney James), de spichtige, altijd 'buitenspel' staande zwakkeling (Charles Hawtrey), de snotterende, immer klagende klikspaan (Kenneth Connor) en de uit betere kringen afkomstige schoolmeester (Kenneth Williams, in wiens personage de gecodificeerde tekens van de [flamboyante] homoseksueel – verwijfde gebaren, trippelpasjes, een kopstemmetje – het niet laten komen tot een werkelijke verwijzing naar homoseksualiteit als een praktijk of een ethiek, waardoor hem de mogelijkheid wordt gegeven de ambigue maar onvolwassen en, in ieder geval, oneindig minder bedreigende identiteit van een 'fatje' aan te nemen). De vrouwelijke rollen kunnen zonder moeite in dezelfde ideologie van stereotypen worden ondergebracht: de dikke, bazige spelbederfster van wie je er niettemin op aan kunt dat ze een heimelijke hartstocht voor een van haar speelkameraadjes koestert (Hattie Jacques), het nocte-mooie-noch-te-lelijke meisje dat, ondanks haar geslacht, slechts matig door het mannelijke deel der schepping wordt geduld (Joan Sims) en de flirt van de kinderka-

mer die reeds van alles op de hoogte is, gezegend met dat ene teken dat haar onfeilbare kennis van zaken bewijst: een voortijdige lichamelijke rijpheid (Barbara Windsor).

En daar zijn we dan, eindelijk, aanbeldend bij de kwestie seks. Want waar de CARRY ON-serie het meest om bekend staat, is haar 'ondeugendheid' – een woord dat, op nieuw, ook van toepassing is op kinderen en hun streken. Maar zijn de twee betekenissen zo verschillend? De seksuele praktijken en fantasieën die door de serie heen immer weerkeren, stemmen in verbazingwekkende mate overeen met die welke het eerst in de kinderkamer opdoemen: scatologie, voyeurisme (de Engelse term voor een voyeur, 'Peeping Tom', klinkt zelfs als de protagonist van een kinderliedje: 'Tom, Tom, the piper's [of peeper's?] son'), de lust tot genitale zelf-meting ('wat een ophef over zo'n klein ding'), zo plaagt een van de verpleegsters in CARRY ON, NURSE de arme Kenneth Connor, ontsteld als hij is bij de gedachte zich onder haar ogen te moeten uitkleden). En, op meer subtiële wijze, wordt het verontrustende gevoel opgeroepen dat deze volwassen mannen en vrouwen werkelijk in een proces verwickeld zijn van het – met een mengeling van verlegenheid en verrukking – ontdekken van het bestaan van het lichamelijke verschil tussen de geslachten. (Niet geheel onverwacht blijkt de gemeenschappelijke noemer van deze vier kenmerken de ondersteek te zijn, een graal-achtige vergaarbak voor de CARRY ON-scenaristen, waarvan de bijna te voor de hand liggende analogie het 'potje' is). En zo zien we hoe het erotische karakter van de serie is blijven steken in het fundamentele infantiele ontwikkelingsstadium van de ont-hulling, een stadium waarin naaktheid niet zozeer een uitgangspunt is, maar het (nooit werkelijk bereikte) absolute hoogtepunt.

Voorbijgaand aan 's lands schijnbaar heilige music-hall traditie, zou je mogen aan-nemen dat het kritische Engelse establish-

ment de CARRY ON-films hun aandacht niet waardig heeft geacht en geneigd was ze af te wijzen. Van de andere kant is hun commerciële succes aanzienlijk geweest; er ligt zeker stof tot overpeinzing in het verschijnsel van deze – zo niet eeuwige, dan toch veelvuldig herhaalde – terugkeer van een groot aantal toeschouwers in de eerste en 'meest begerenswaardige van alle spelonken'.

Uit: *Sight and Sound*, lente 1985, vol. 54, nr. 2, pp. 130-132. Vertaling: Céline Linssen. Momenteel loopt bij de BBC een retrospectieve van de CARRY ON-films.

Eric de Kuyper

Voor een theorie van de praktijk (I) Het autobiografische filmen

Vooraf

Wat hier volgt is de tekst van een lezing die teruggaat op een tekst van Sigmund Freud, 'Der Dichter und das Phantasieren', waaruit ik reeds eerder inspiratie putte.¹ De tekst van Freud is zelf de neerslag van een lezing, en een erg kort opstel. Mijn cirkelen rond deze Freudiaanse tekst is een duidelijk voorbeeld van hoe door middel van verschillende invalshoeken de rijkdom van een – op het eerste gezicht niet zo'n belangrijke – bijdrage van Freud tot werking gebracht kan worden. In een vorig opstel liet ik de tekst spelen in een perspectief van escapisme en vrijetijdsbesteding; ditmaal ga ik uit van de functie die de 'kunstenaar/maker' daarbij heeft. Mijn bijdrage is dan ook, in alle bescheidenheid, een soort demonstratie van hoe teksten gelezen, herlezen, bewerkt en herbewerkt kunnen worden. Hoe, in Barthesiaanse zin, lectuur een andere vorm is van schriftuur, en omgekeerd.