

## CAMERA TRAGICA

### Tragedie, het politieke en het portret in het werk van Roland Barthes

Maarten DE POURCQ

#### Fotografie en filosofie

In de geschiedenis van het westerse denken hebben bepaalde kunstvormen, zoals de schilderkunst en de tragedie, een belangrijke rol gespeeld. Het spreekt voor zich dat dit voor de fotografie minder het geval is, aangezien ze in die geschiedenis pas laat haar intrede heeft gedaan en ze ook niet meteen of niet noodzakelijk als artefact werd erkend. Wel is het zo dat de foto voor de hedendaagse mens de meest dagdagelijkse representatie is, het beeld waarmee men het vaakst wordt geconfronteerd. Het is dan ook merkwaardig dat de foto eveneens zou kunnen dienen als argument in een *theologische* duiding van de wereld. De foto is immers voortgekomen uit een tijd waarin het westerse denken zich volop aan het ontdoen was van zijn metafysische *signifiés*. Bovendien is de fotografie een typisch product van het menselijke verlangen om met haar *technè*, met haar technologisch vernuft en vooruitgangdenken, de wereld te bemeesteren. Ironisch genoeg was het wellicht die quasi *demiurgische* betekenis die voeding heeft gegeven aan de idee om de foto te verbinden aan de schepping van God, zoals een zekere Papa Verbalizant uit Kinshasa doet:

A photographer takes your photo and he gives you a paper with your image. Between you and the photo, who looks at whom? You can contemplate the paper with the image; the paper with the image does not see you. It will never be able to contemplate you, no matter how much one aggrandizes the picture. It is exactly the same between us and God. God is able to see us because he created us, but we can't see God. (De Boeck, 7)

In termen van een filosofie van de existentie impliceert dit syllogisme dat God de mens heeft ontworpen. Hij deed dit volgens een bepaalde visie op wat de mens is, volgens een bepaalde 'essentie'. God heeft de mens gedacht en hem naar dat idee voortgebracht. De mens bestaat volgens die gegeven essentie. Dit scenario wordt onder andere in het Franse existentialisme grondig door elkaar geschud. Aangezien God noch enig ander transcendent wezen worden erkend, is de mens eerst *existentie* en heeft hij vervolgens de mogelijkheid om zijn eigen essentie(s)

uit te tekenen. In plaats van een predestinatie wordt het leven een duik in de contingentie. Vandaaruit kan de mens aan een project werken: hij heeft zijn lot in eigen handen, hij ontwerpt zijn geschiedenis en zijn leefwereld, zij het met de weerstand die tijd, ruimte en materie bieden. De kosmos rond de mens is niet (meer) geschreven noch gekiekt door God. Meer nog: bepaalde verlichte ideologieën stellen het voor alsof de wereld zich tot de mens verhoudt als 'un monde-objet'. Dit is ook de dubbelzinnige titel die Roland Barthes heeft gegeven aan een essay over de Hollandse schilderkunst van de zeventiende eeuw, een periode waarin Holland een grote economische bloei en expansie kende en waarin de klasse van de burgerij zichzelf op de troon hees.

### Mythe, masker, gezicht

Roland Barthes staat bekend als een semioloog die een kritiek van tekens bedrijft. In de jaren '50 is zijn kritiek marxistisch geïnspireerd: het gaat om het demystificeren van representaties en ideologische vertogen, om het afrukken van de maskers van de bourgeoisie die als culturele klasse het domein van de cultuur domineert. Zij doet dit door in representaties sociale fenomenen voor te stellen als *natuurlijk* om zo de bestaande machtsconstructies te bestendigen. Barthes spreekt in dat verband ook van 'mythes', beelden en ideeën die zichzelf als waarheden en als *physis*, als 'natuur', verkopen maar eigenlijk waanbeelden, *pseudo-physis*, zijn. Het essay "Le monde- objet" (1953) gaat dan ook op zoek naar wat in de representatie van de Hollandse schilderkunst aan de hand is: wat zegt het beeld of de voorstelling over de omgang met de werkelijkheid? Hoe wordt hier iets *gemaakt, gefingeerd*?

Het essay legt een klemtoon op de shift van een theocentrisch naar een antropocentrisch wereldbeeld. Dit komt goed tot uitdrukking in Barthes' lectuur van de schilderijen van Pieter Saenredam. Deze schilder staat bekend om zijn perspectiefwerk op kerkinterieurs. Wat vooral opvalt in deze schilderijen is het feit dat ze leeg en ontvolkt zijn: het zijn monumentale omhulsels van ruimte. Hoewel de *technè* van de kunstenaar deze ruimte haast met een fotografisch realisme heeft weten te reproduceren, blijken de gelovigen afwezig:

Saenredam [...] fait sentir [...] la nature de la peinture hollandaise classique, qui, elle, n'a nettoyé proprement la religion que pour établir à sa place l'homme et son empire des choses. Là où dominait la Vierge et ses escaliers d'anges, l'homme s'installe, les pieds sur les mille objets de la vie quotidienne, entouré triomphalement de ses usages. Le voilà donc

au sommet de l'histoire, ne connaissant d'autre destin qu'une appropriation progressive de la matière. Plus de limites à cette humanisation, et surtout pas l'horizon: voyez les grandes marines hollandaises (de Capelle ou de Van de Venne); les navires craquent de monde ou d'objets, l'eau est un sol, on y marcherait, la mer est entièrement urbanisée. (Barthes 1964:19)

In deze Hollandse schilderkunst gaat het niet langer om mythologische of bijbelse taferelen maar om realistische stilleven met tafels boordevol voedsel, schilderijen die de nijverheid in havens laten zien, boeren in de weer op het veld.

Wat Barthes vooral intrigeert, is de portretkunst die een hoge vlucht neemt in deze periode. Deze representaties van het gezicht laten zien dat twee klassen werden onderscheiden: patriciërs en boeren. Uit de vele portretten blijkt dat deze maatschappelijke afkomst een karakteristieke morfologie impliceert. De boeren die worden afgebeeld hebben wanstaltige, vormeloze koppen. Hun ogen lijken weg te zinken in de plooiën van hun wangen en voorhoofd. Dit in tegenstelling tot de portretten van patriciërs: hun fijne gelaatstreken laten zien dat het gaat om *gevormde personen*. Ze behoren evenwel duidelijk tot eenzelfde klasse, wat volgens Barthes wil zeggen dat ze dezelfde voeding en opvoeding hebben genoten en daardoor eenzelfde type gelaat hadden. Met andere woorden, zelfs het gelaat, een lichaamsdeel dat we geneigd zijn te beschouwen als *natuurlijk*, als een ultiem voortbrengsel van de natuur, blijkt historisch bepaald. Het is gevormd en dus tot op zekere hoogte een fictie, bepaald door maatschappelijke condities. Belangrijk is dat deze patriciërs een blik hebben waarmee zij de toeschouwer aankijken. Het is precies deze blik die Barthes zal aanwenden om de shift naar een antropocentrisme aan te wijzen. Hij licht dit toe aan de hand van het begrip 'numen', wat "hoofdknik" en in abstracte zin ook "wilsbeschikking" betekent. Wanneer in de antieke en later ook christelijke mythologie de oppergod zijn wil te kennen gaf, dan deed hij dit met een hoofdknik. Het is het vertoon van de Meester, verheven boven de orde der dingen en tevens boven enige vorm van rechtvaardiging. Hij kan aan zijn wil uitdrukking geven zonder woorden, louter met een gebaar. Dergelijke gebaren zie je ook op voorstellingen van absolutistische heersers. Zij namen immers de plaats van God op aarde in of nestelden zich in die traditie. Zo schrijft Barthes over de figuur van Napoleon uit een schilderij van Charles Meynier:

Napoléon y est un personnage purement numineux [...]. L'Empereur n'est jamais saisi a vide; il montre ou signifie ou agit. Mais ce geste n'a rien d'humain; ce n'est pas celui de l'ouvrier, de l'*homo faber*, dont le mouvement tout usuel va jusqu'au bout de lui-même a la recherche de son

propre effet; c'est un geste immobilisé dans le moment le moins stable de sa course; c'est l'idée de la puissance, non son épaisseur, qui est ainsi éternisée. La main qui se lève un peu, ou s'appuie mollement, la suspension même du mouvement, produisent la fantasmagorie d'un pouvoir étranger à l'homme. Le geste crée, il n'accomplit pas, et par conséquent son amorce importe plus que sa course. [...] On peut voir dans ce tableau exemplaire la façon même dont est constitué le *numen*: il *signifie* le mouvement infini, et en même temps ne l'accomplit pas, éternisant seulement l'idée du pouvoir, et non sa pàte même. (26-27)

Van belang hier is dat een dergelijk *numen* van het *gebaar* in de Hollandse schilderkunst is verschoven naar een *numen* van de *blik*. Het *numen* impliceert niet langer een eenduidige assymetrie van de macht, het beduidt niet langer een bovenmenselijk of bovenzintuiglijk centrum. Neen, het *numen* kijkt je aan, het is de blik, ingebed in het menselijke lichaam, in ieders lichaam, en de blik veronderstelt en betreft jou in dat *numen*. Barthes legt het als volgt uit:

[Tous ces patriciens] sont moins réunis pour compter leurs sous [...] ou pour manger les victuailles [...] que pour vous regarder et vous signifier par la une existence et une autorité au-delà desquelles il ne vous est plus possible de remonter. Leur regard, c'est leur preuve et c'est la vôtre. [...] Vous passez à l'état de rapport, vous êtes déterminé comme élément d'une humanité vouée à participer à un *numen* issu enfin de l'homme et non du dieu. Ce regard sans tristesse et sans cruauté, ce regard sans adjectif et qui n'est que pleinement regard, ne vous juge ni ne vous appelle; il vous pose, il vous implique, il vous fait exister. [...] Dieu, l'Empereur avaient le pouvoir de la main, l'homme à le regard. *Un regard qui dure*. (27-28)

In deze voorstelling van zaken - eerder theoretisch dan historisch beschouwd - is de ruimte van de absolute macht geleegd: er is geen ultieme legitimatie meer voor het bezetten van het machtscentrum. Wanneer het *numen* aan de blik is verbonden, dan begeeft het politieke zich als het ware in de tussenruimte die de blikken van elkaar scheidt en tegelijk ook verbindt. Daarmee komen we in de buurt van een notie van democratie die bij iedere nieuwe verkiezing de plaats van de macht vacant verklaart. De stemgerechtigden hielden daarbij een oogje in het zeil, zoals in het antieke Athene het principe van het ostracisme voorkwam dat een politicus al te zeer het centrum van de macht zou bekleden. Historisch gezien was voor de Hollandse zeventiende eeuw het deelachtig worden aan het *numen* van de blik hoofdzakelijk een voorrecht van die welgevormde mensen die in de patriërswoonsten door het schilderij überhaupt konden worden aangekeken. Heel

anders vergaat het de portretten van de boeren. Aan hen lijkt iedere blik te zijn ontnomen. Zoals Barthes opmerkt: boeren worden zelden frontaal afgebeeld, waardoor ze de kijker ook nooit aankijken. Hun ogen verdwijnen onder het moegewerkte, afgematte en quasi geobjectiveerde lichaam. Dat blijkt de 'natuur' en dus de 'mythe' van de boer te zijn. Het effect van deze boerenportretten is inderdaad dat ze alleen *worden* bekeken en dus verworden tot louter objecten. Maar het punt is precies dat deze representaties ook laten zien dat ieder *numen* hen is ontzegd. De overvloedige spijzetafel en de volgeladen schepen der patriciërs zijn maar mogelijk doordat de boeren *niet zien*. Het gezicht van de boer is echter geen *natuurlijke* essentie van de boer. Het is gemaakt door de geschiedenis. In het geval van het boerenportret is het gezicht niet zomaar een representatie, het is tevens niet alleen een mythe, maar het is ook een masker. Een masker dat *toont*. Barthes stelt het masker tegenover de mythe, niet omdat het niets met de mythe te maken heeft maar wel omdat het de functie van het masker kan zijn om te laten zien hoe wordt gemythologiseerd. Het masker doet dus niet dienst om iets te verbergen. Dat mag letterlijk worden genomen: het masker is louter een omhulsel en daarachter zit niets, zoals de kerken bij Saenredam een stolp vormen op *le néant*. De kerk komt uit dat *néant* tevoorschijn als een uitvinding, een maaksel van de mens die zich in de wereld probeert te arrangeren. Op een soortgelijke wijze hoort het masker thuis in een culturele praktijk, in een opvoering. Daarin fungeert het volgens Barthes als een teken dat een bepaalde betekenis helder poogt te brengen. Het masker toont zich als een teken dat een betekenis produceert, opvoert, ensceneert. In die zin heeft het masker een *kritische* functie, waarbij het ook zichzelf ontmaskert als een masker.

### Fotografie, Brecht en tragedie

Barthes vindt dit masker van de zuivere betekenis ook terug in sommige portret-fotografie. Daarmee maken we een sprong naar *La chambre claire* (in het Nederlands vertaald als *Camera Lucida*), een boek dat postuum verscheen in 1980, bijna dertig jaar na 'Le monde-objet'. Barthes gaat hier op zoek naar wat voor hem het wezen en de waarheid van de fotografie is. In het eerste deel stelt Barthes vast dat de foto tot een bijzonder tekensysteem behoort. In tegenstelling tot andere beelden zoals schilderijen kan men van de foto zeggen dat hij zeker een referent heeft of heeft gehad in de werkelijkheid. Toch beoogt sommige fotografie middels de foto een sociokritiek te koppelen aan een 'essentieel' beeld:

Puisque toute photo est contingente (et par la même hors sens), la Photographie ne peut signifier (viser une généralité) qu'en prenant un

masque. C'est ce mot qu'emploie justement Calvino pour designer ce qui fait d'un visage le produit d'une société et de son histoire. Ainsi du portrait de William Casby, photographie par Avedon: l'essence de l'esclavage est ici mise à nu: le masque, c'est le sens, en tant qu'il est absolument pur (comme il était dans le théâtre antique). (Barthes 1980:61)

Deze referentie aan het antieke theater komt niet onverwacht voor diegenen die weten dat Roland Barthes zijn *diplôme d'études supérieures* aan de Sorbonne heeft behaald op basis van een maîtrise over de klassieke Griekse tragedie (Calvet 1990:64). In *La chambre claire* en in de rest van zijn oeuvre duikt deze tragedie meermaals op. Wanneer Barthes zich in de jaren '50 via het tijdschrift *Théâtre populaire* engageert voor een nieuw soort theater, wordt de tragedie gebruikt als voorbeeld en als toetssteen voor het contemporaine drama. Voor Barthes heeft de tragedie evenwel niets hedendaags. Evenmin is hij voorstander van adaptaties, zeker niet wanneer elementen uit de oudheid worden vermengd met hedendaagse (Barthes 2002:149). Wat tragedie in eerste instantie belangrijk maakt, is de afstand die we tegenover haar hebben. Daardoor toont de geschiedenis zichzelf als plastisch, veranderlijk, en zelfs "au service de l'homme" (154). Wat de tragedie intrinsiek tot paradigma maakt, is het feit dat via haar genre de Stad als gemeenschap samenkwam om over zichzelf, haar praktijken en geschiedenis te reflecteren. De antieke tragedie heeft daarom een dubbele kritische functie voor het theaterleven van vandaag. Enerzijds tonen deze stukken hoe stad en theater ooit zijn samengegaan (42). De tragedie wordt daardoor een utopie voor het hedendaagse politieke theater. Anderzijds tonen deze stukken zichzelf aan het hedendaagse publiek als de politiek van toen, met andere woorden bevorderen ze het inzicht in de geschiedenis. De antieke tragedies laten zien hoe men eertijds in een dramaturgie met de problemen van de politiek en met het probleem van het politieke trachtte om te gaan. Deze antieke 'politics' mag niet al te uitgedifferentieerd worden opgevat. Het gaat om een cultuur waarin het beleid, de rechtspraak en de religie samen horen, en dit tegen de einder van een overweldigende kosmos (Cartledge). Dat blijkt ook uit de ligging van de antieke theaterruimte: in de open lucht, op de flank van een heilige berg die centraal boven de Stad oprijst.

Barthes verwijst in zijn teksten over theater in de jaren '50 en '60 geregeld naar die antieke theaterruimte. Theater maken is voor Barthes niet zozeer het enceneren van een tekst maar veeleer "une construction profonde de l'espace" (Barthes 2002:26). De open kosmische ruimte van de antieke tragedie, waar de wind waait en de zon brandt, staat tegenover de afgesloten en verduisterde theaters van zijn tijd, gebouwd door de burgerij. Deze zijn, aldus Barthes, "clos comme des maisons provinciales, mi-bonbonnières, mi-prisons" (23). In deze



theaters voert men het zogenaamde *domestisch drama* op. Het centrale object op de scène is het huiselijke bed met al zijn geheimen, waarin het publiek mag komen neuzen<sup>1</sup>. In de antieke tragedie is het centrale object volgens Barthes de graftombe<sup>2</sup>. Hij verwijst daarmee naar Paul Claudel die de tragedie bestempelde als “ce long cri devant une tombe mal fermée” (37). De tragedie als een theater van de Dood, van de geschiedenis die onafwendbaar verloopt en duurt. In een antieke tragedie gaat het volgens Barthes niet om de intrige maar om deze *duur*, een duur die voelbaar moet zijn voor de toeschouwers en die de tragische, corrumperende tijd present stelt. Tijdens die *duur* voltrekt zich het onophoudelijke spreken der personages<sup>3</sup>. Barthes schrijft hierover:

[L]e théâtre tragique est toujours un théâtre de la dégradation, le malheur s’y dévoile de figure en figure, car ce qui est proprement tragique, ce n’est pas l’homme qui soit abbatu, c’est qu’il soit entraîné dans une connaissance de sa disgrâce. (65)

Hiermee verwijst Barthes onder meer naar Oedipus die via een ‘revirement’ tot inzicht komt. Het publiek kan dit proces volgen en meemaken tijdens de *duur* van de representatie. De open kosmische ruimte van het Griekse theater impliceert daarmee een eigen tijd die als geschiedenis wordt bepaald door het Lot en de goden. Het inzicht van deze tragische held bevrijdt hem niet noodzakelijk van zijn lijden. Hij is immers niet in staat zijn lot te verhelpen, want hij wordt gedermineerd door objectieve machten, door een *numen* boven hem. Volgens Barthes is het precies dit idee van een onoverkomelijk lijden dat het antieke masker zeer helder toont (40). Hij denkt daarbij vooral aan de pijnlijke grimas die men op sommige maskers kan zien, ofschoon die eigenlijk pas kenmerkend zou zijn voor de postklassieke periode en voor de komedie (Wiles 148)<sup>4</sup>. Die maskers als uitdrukking van het lijden onder objectieve machten, tonen daarom ook wat de afstand is die wij hebben ten opzichte van de antieke tragedie, aangezien wij volgens Barthes leven in een meer maakbare wereld en zonder het *numen* van de goden. Een ander pluspunt van het masker is dat het fungeert binnen een verloop, binnen een praxis en daar wordt het door de toeschouwers geduid, betekend. Barthes noemt deze plaats van de toeschouwer zelfs ‘theomorphe’ (Barthes 2002:40), omdat de toeschouwer deze tekens zonder ambiguïteit zou aanschouwen als vanuit een positie die aan de externe tekens een helder idee geeft.

Het effect van het masker staat in tegenstelling tot het gezicht in het burgerlijke drama dat een psychologisch karakter moet voorstellen. In eerste instantie moet het de aandacht vestigen op het pathos van het burgerlijke individu als vat van tegenstrijdige sentimenten, en niet op het verloop van de gebeurtenissen en

de disposities van de personages daarin. Het moderne, psychologische drama noemt Barthes daarom geregeld een *hysterisch* theater<sup>5</sup>. Het hysterische theater is een theater van de versluiting. Wat Barthes wil is een beredeneerde mate van helderheid.

Wanneer Barthes in 1954 voor het eerst *Moeder Courage* van Bertolt Brecht ziet, dan beseft hij dat hij de moderne vorm van zijn niet-hysterisch theater heeft gevonden. In dit theater situeert het probleem zich niet meer in een onduidelijke pathologie, maar gaat het om een kwaal in de geschiedenis, om een probleem dat als een abces kan worden weggesneden (93). Hier treedt opnieuw een 'blind' personage op, namelijk Moeder Courage. Alleen is en blijft Moeder Courage figuurlijk blind, omdat zij geen inzicht heeft in het feit dat de kwaal in de maatschappij waarin zij leeft, namelijk de oorlog en de handel, geneesbaar is en nooit in dienst van haar kleinhandel staat. Het punt bij Brecht is dat niet langer het lot of de goden het slechte verloop bepalen maar de menselijke onwetendheid (261-266). Voor Brecht is het dan ook niet de tragische figuur Oedipus of Moeder Courage die tot dit inzicht moet komen, maar het publiek zelf. Zoals op het boerenportret van Van Capelle moet het publiek zien dat de blik van Moeder Courage door wallen, afmatting en in dit geval ook een misplaatste drang tot overleven, is vertroebeld. Barthes schrijft over dit inzicht: "Pour Brecht, la scène raconte, la salle juge, la scène est épique, la salle est tragique." (184) De peripetie en de *anagnorisis* - zoals Aristoteles die voorschrijft in zijn *Poëtica* - moeten zich dus niet op een dusdanige wijze op de scène voltrekken dat het publiek zich met de personages kan identificeren en mee-lijdt. Integendeel: het publiek moet een tribunaal zijn, zegt Barthes, het moet oordelen vanop een afstand, die mede wordt bekomen door het gebruik op scène van het masker of het beschilderde gezicht. Niet het idee maar het deeg van de geschiedenis moet worden gepresenteerd. Als concept is het tragische hier gedesacraliseerd en verwijst het enkel structureel en functioneel naar de antieke tragedie. Het tragische wordt een synoniem voor een dialectiek in de maïeutische zin van het woord: het publiek krijgt inzicht via de encensering in de werking van een conflict, bijvoorbeeld dat tussen de mens en de Geschiedenis. Bij Brecht leidt dit inzicht, dat het publiek meekrijgt in het theater, bij voorkeur tot een transformatie van de maatschappij buiten het theater.

Voor Barthes neemt Brecht de plaats in van de tragedie niet door eenzelfde tragisch theater te maken maar door een gelijkaardig tekengebruik, zoals dat van de kostuums en de rekwisieten:



Les théâtres forts, populaires, civiques, ont toujours utilisé un code vestimentaire précis, ils ont largement pratiqué ce que l'on pourrait appeler une politique du signe: je rappellerai seulement que chez les Grecs, le masque et la couleur des parements affichaient à l'avance la condition sociale ou sentimentale du personnage. (253)

Ditzelfde principe vindt Barthes terug in het werk van Brecht. Als bewijs voert hij de foto's op die Roger Pic maakte van een opvoering van *Moeder Courage* in 1957. Een belangrijk beginpunt van Barthes' lectuur is de idee dat de gefotografeerde tableau's demonstrenen hoe de scènes als op een doek geschilderd lijken. Dat wil zeggen: ze laten zien dat hun realisme voortkomt uit een "fond insignifiant" (274) en verhullen dit niet middels een decor. In het geval van het schilderij is dat een wit doek, in het geval van het theater is dat de quasi lege podiumruimte en de zwarte achtergrond<sup>6</sup>. Dit vertrekpunt, dat volgens Barthes ook duidelijk als vertrekpunt wordt getoond (het realisme is bewust geen illusie van een realiteit maar toont zichzelf als een representatie), impliceert dat alle objecten op de scène worden getoond als gemaakt door de mens en als losgemaakt uit *le néant*. Het zijn instrumenten, ze functioneren in de menselijke wereld. De tafere-len zelf bestaan louter uit mensen en objecten, en hun onderlinge verhoudingen, en dus ook hun geschiedenis. Dat laat zich goed zien in de manier waarop Brechts encenering geen gebruik maakt van kleuren maar veeleer van teinten die op bepaalde substanties of materialiteiten wijzen: leer en ijzer (voor de soldaten), linnen (voor de armen), hout (voor de werktuigen die beide categorieën nodig hebben). Al deze materialen zijn vóór de opvoering grondig bewerkt en gebruikt, zodat ze hun slijtage laten zien. Zij dienen niet als decor om aan de tafere-len *vraisemblance* te geven, maar zij geven betekenis. Zij laten de geschiedenis zien, maar niet in eerste instantie als een abstraheerbaar inzichtelijk plot dan wel als iets dat aan de objecten en de mensen kleeft. Barthes schrijft over deze objecten:

Le vêtement du personnage brechtien n'est pas une usure littérale, il n'est pas non plus un symbole de l'usure; il est comme le langage que l'usure parle à l'homme, les souvenirs, les misères et les combats qu'elle lui rappelle; pleinement idée et pleinement matière, la substance brechtienne est véritablement dialectique; (...) elle signifie que l'homme fait le monde et que le monde lui résiste (...) Mère Courage est une chronique, c'est-à-dire une durée; la guerre use, défait, le froid et la misère réduisent l'homme (...) et tout cela peut se lire au long des photographies de Pic, dans la déliquescence des objets. (277-8)

De strijd tegen de objecten, dat is nu het ultieme lot van de mens, aldus Barthes. En dat uit zich in het brechtiaanse gevoel voor detail. Zo wijst Barthes op een foto aan hoe de vlecht van Katharina, de doofstomme dochter van Moeder Courage, door de brandebourgs van haar kazak is gestoken (279). Dit detail toont volgens hem hoe de mens poogt zichzelf te arrangeren, de objecten en hun functies af te richten en toe te eigenen. Maar de mens is in deze strijd bijzonder kwetsbaar. En ook dat laat Brecht zien:

Or chez Brecht, comme dans la grande peinture réaliste, le tableau est narratif d'une façon fondamentale; la visualité est saturée d'intelligence, elle signifie à elle seule. Comme la peinture narrative, il présente un geste suspendu, éternisé virtuellement dans le moment le plus fragile et le plus intense de sa signification (c'est ce qu'on pourrait appeler son *numen*, en se référant à ce geste antique par lequel les dieux acquiesçaient ou refusaient une destinée). (285)

Bij Brecht geen bovenzinnelijk 'numen', zoals op het schilderij van Meynier, maar het numen van de materie en het betekenisvolle gebaar, ook van de dichtheid van de materie in dat gebaar, zoals de lichamen van de gesneuvelde soldaten op Meyniers schilderij. Het *numen* geldt tegelijk als de sociale gestus: de betekenis die door de mens zelf wordt gevormd over hoe de mens zich in de Geschiedenis situeert, het *numen* als teken van een intelligibiliteit die zich aandient aan het oog, aan de blik. Het blijft tegelijk om een sterk sensibel theater gaan, waarbij de materiële substantie samengaat met de helderheid van een idee in een beeld. De brechtiaanse kritiek dient zich, aldus Barthes, aan aan een kijker (206). De gestus of het masker: zij laten lezen, maar tonen geen exegese. Ze tonen dat een particulier iemand in een situatie zus of zo is, dat iets zo gebeurt.

Het probleem van het masker in de fotografie toont echter ook de impasse waarin de brechtiaanse kritiek, zoals Barthes die begreep, verzeild is geraakt. Zo schrijft hij naar aanleiding van de foto van het slavengezicht in *La chambre claire*:

Le masque est pourtant la région difficile de la Photographie. La société, semble-t-il, se méfie du sens pur: elle veut du sens, mais elle veut en même temps que ce sens soit entouré d'un bruit qui le fasse moins aigu. Aussi la photo dont le sens (je ne dis pas l'effet) est trop impressionnant, est vite détournée; on la consomme esthétiquement, non politiquement. La Photographie du Masque est en effet suffisamment critique pour inquiéter (...), mais d'autre part elle est trop discrète (ou trop "distinguée") pour

constituer vraiment une critique sociale efficace, du moins selon les exigences du militantisme: quelle science engagée reconnaîtrait l'intérêt de la physiognomie? (...) Comme distance, le regard social passe ici nécessairement par le relais d'une esthétique fine, qui la rend vaine: il n'est critique que chez eux qui sont déjà aptes à la critique. Cette impasse est un peu celle de Brecht: il fut hostile à la Photographie en raison (disait-il) de la faiblesse de son pouvoir critique; mais son théâtre même n'a jamais pu lui-même être politiquement efficace, à cause de sa subtilité et de sa qualité esthétique. (Barthes 1980:61-65)

In deze periode heeft Barthes afstand genomen van zijn vroegere mythologische agenda die expliciet was gericht tegen de *Pouvoir* van de bourgeoisie. Na mei 1968 verklaart hij die culturele klasse politiek dood en stelt hij vast dat de vertogen van de macht in het gehele sociale systeem werkzaam zijn, tot in de kleinste minderheid die als drukkingsgroep blijkt te kunnen fungeren. Barthes ruimt daarom plaats voor een revolte op het niveau van het subject, waarin pathetiek en kritiek samen zouden kunnen gaan. Wat hij in *La chambre claire* onderneemt, is niet alleen te zoeken naar de *eidōs* of essentie van fotografie zoals die zich voordoet aan de kijker. In navolging van Nietzsche wil hij op een actieve - dat wil zeggen: tegelijk kritische én verlangende manier - op zoek gaan naar *zijn* waarheid van de foto. Hij stelt zich daarbij op als een soort laatste getuige (146-7), iemand die nog net kan zien hoe de gevaarlijke kracht van de fotografie door de maatschappij wordt weggemoffeld en verdronken. Het gaat om de scheuren die de fotografie in de betekenisoperatie veroorzaakt en daarbij het westerse hermeneutische subject bedreigt. De zee van de werkelijkheid, die het subject bevaart, is niet langer zoals in de Hollandse schilderkunst 'geurbaniseerd'. Ze breekt door de representatie, door het beeld en door de idee heen. Ze is zoals in Nietzsche's *Geboorte van de tragedie* "de kolkende zee, die, onbegrensd naar alle kanten, gierend de golven tot bergen verheft en weer naar beneden stort" (Nietzsche 33). Deze Dionysische zee is zoals het ongedifferentieerde 'object' in de Tiende Brief van Schelling: dat wat ontsnapt aan de beveiligende representatie door de mens - wat Nietzsche zou omschrijven als het Apollinische - en daardoor de locus van het tragische en het verschrikkelijke inluidt (Schelling 107-8), wanneer het plots toch doorbreekt en tevoorschijn treedt.

Barthes' hermeneutische omgang met details in *La chambre claire* verschilt sterk van die op de foto's van *Moeder Courage*. Zo gaf de vlecht van Katharina uiting aan het realisme dat Brecht wilde bewerkstelligen en dus aan een bepaalde betekenis van de representatie: de duur van de dialectiek tussen mens en object. In *La chambre claire* wijst Barthes op gelijkaardige details, maar ze fun-

geren op een andere manier in zijn lectuur. Meest bekend is de notie van het *punctum* dat verwijst naar een gaatje, een wonde, maar ook naar een pijl die vanuit het beeld de kijker treft en hem doet beven. Het is een affect dat door bepaalde details, door bepaalde 'punten' of 'puncta' in de foto bij de kijker wordt verwekt. Barthes bedoelt dit ook letterlijk: de punten op de foto zijn als het ware emanaties van wat ooit is geweest. De foto is metonymisch, in de zin dat ze een contiguiteitsrelatie onderhoudt met een gewezen werkelijkheid. Ooit heeft iets voor de lens gestaan en we kunnen met zekerheid zeggen dat 'dat is geweest': 'ca-a-été'. De foto is dus geen kopie van de werkelijkheid maar een emanatie (126). Daarin verschilt de foto van andere representatievormen en daarom veroorzaakt hij ook een breuk in onze omgang met de geschiedenis, maar ook met de dood, precies omdat we via het medium van de foto op ons netvlies als het ware de straling opvangen van wat is geweest.

In het tweede deel van het boek wordt Barthes' corpus op basis waarvan hij tot zijn waarheid van de fotografie wil doordringen, herleid tot één foto. Het is een foto van zijn moeder, met wie Barthes bijna zijn hele leven heeft samengeleefd en die in oktober 1977 was overleden (twee jaar voor hij aan *La chambre claire* begon te schrijven). Op deze foto is zij te zien als klein meisje, met andere woorden zoals haar zoon haar nooit werkelijk heeft gezien. Barthes weigerde deze foto te publiceren, omdat geen enkele lezer dit singuliere gevoel van herkenning en waarheid mee kan ervaren (115). Deze foto was het resultaat van een pijnlijke zoektocht doorheen fotoalbums naar het gezicht van zijn moeder, de foto waarop hij eindelijk weer zou herkennen *hoe zij is*. Toen hij de foto tegenkwam, riep hij: "c'est ça!" (176):

Toutes les photos de ma mère que je passais en revue étaient un peu comme des masques; a la dernière, brusquement, le masque disparassait: il restait une âme, sans âge mais non hors du temps, puisque cet air, c'était celui que je voyais, consubstantiel a son visage, chaque jour de sa longue vie. (168)

Het is dat gezicht dat het meest particuliere en onreducerbare van haar persoon uitstraalt.

Barthes ondernam zijn zoektocht mede met de bedoeling haar te kunnen gedenken en zijn rouwarbeid te volvoeren. De foto bleek echter niet in staat om zijn heftig gevoel van *chagrin* om te zetten in rouwarbeid, om hem in zekere zin te zuiveren, om een catharsis te volvoeren van de *pathos* die in hem gaande is. In die zin is de foto volgens de idealistische terminologie niet tragisch, is hij dus

adialectisch en asymbolisch, omdat hij de corruptie van de dood niet kan opheffen noch transformeren via een redenering of een inzicht. Integendeel, de foto blijkt een veruitwendiging van een imaginaire, de blijvend aanwezige *stasis* van het verlies van een kwaliteit in iemands leven. Barthes zegt: de foto is de dood van het Theater van de Dood (141), waarbij dat laatste wordt begrepen als een theater waarin de negatie kan worden opgeheven, precies omdat ze binnen de spiegelruimte van het theater, binnen een enscenering kan worden gedacht.

### De tragische blik

Wanneer Barthes Brechts publiek als 'tragisch' bestempelt, dan verwijst hij naar het feit dat het in staat is om van het zien van feiten over te schakelen naar het domein van het intelligibele, van het contempleren: van zien naar inzien. Het is een gelijkaardig surplus dat volgens Aristoteles een representatie biedt aan de kijker en wat niet gebeurt wanneer men kijkt naar de reële werkelijkheid:

Van de dingen die ons in de werkelijkheid pijn doen om te zien (*horômen*), bekijken we (*theôrountes*) met plezier de meest nauwkeurige afbeeldingen, zoals bijvoorbeeld de vormen van de meest verafschuwde beesten en van lijken. En een oorzaak van dit plezier is mede het feit dat leren niet alleen de wijsgerigen veel genot verschaft maar de andere mensen ook (...). Mensen hebben namelijk plezier in het zien van afbeeldingen omdat het resultaat van het kijken is dat zij leren en tot de slotsom komen wat in elk afzonderlijk geval afgebeeld is, en ze zeggen dan bv.: 'Hé, dat is hij!' (*houtos ekeinos*). (Aristoteles 1448b)

Er is via de representatie een verschuiving van *horân* (het zien van de realiteit) naar *theôrein* (letterlijk: 'het zien van het goddelijke'). De opvoering is een representatie en heeft volgens Aristoteles van nature de intentie om de toeschouwers iets te leren. In het geval van de foto treden er echter serieuze complicaties op in dit onderscheid tussen *theôrein* en *horân*. De frase waarop het citaat van Aristoteles eindigde, kan dit toelichten: "houtos ekeinos", letterlijk: "die daar is die ginder". Het is het moment van een herkenning, van de connectie tussen een beeld en een ideële specificiteit (men zou deze classificatie kunnen benoemen als een betekenis, een idee, een hoedanigheid, een waarde, een waarheid). Deze verbinding geeft een bepaalde lustwinst: er vindt een transformatie plaats, omdat een afgelegen object (*houtos* wil zeggen: daar, niet hier, niet bij mij) door de instantie van het hermeneutische subject wordt verbonden aan een hoedanigheid. Dat is wat gebeurt met de foto van de moeder: het gezicht wordt verbonden aan het

beeld dat Barthes heeft van zijn moeder. Het gaat om een bepaald 'verschijnen', om de expressie van een discrete dispositie in de wereld. Het gaat met andere woorden om een bepaalde waarde die het gezicht voor Barthes uitstraalt en op een imaginair niveau is 'geïncarneerd'. De foto doet Barthes uitroepen: "ja, zo is zij! *hautè ekeinè*". De foto leert de zoon zijn moeder opnieuw kennen als het waardevolle wezen dat zij was en is. Maar de foto zelf slaat via de plathheid van haar wezen met volle geweld terug in zijn gezicht. De foto stelt koudweg en supplementair een realiteit vast: *zij is geweest*. 'Ca-a-été' als eidos wordt daardoor 'ca-a-été' als affect. De vorm van dit 'eidos' - een vaststellende uitroep, een loutere affirmatie - is de enige vorm van talige uitdrukking die bij de foto mogelijk bleek. Het is een grensfrase die op de limieten van de symbolische orde wijst; het is het *numen* van de pathos, een affectieve gestus die op een kernhard gat in de taal wijst, op de prop in de mond van iedere mens die spreekt<sup>7</sup> en daarbij een (steeds tijdelijke) vorm zoekt voor (de uitdrukking van) zijn verlangen. Doorheen het *theôrein* - het 'goddelijke zien' - van de foto spookt het *horân* en dat wat vreselijk is om zien, dat wat doet verliezen, breekt door. De *pathos* - de traumatische kern van de Griekse tragedie - wordt niet 'overkomen' in deze representatie, precies omdat een contact met het reële blijft bestaan door de contiguitetswaarde van het fotografische beeld. De kijker van de foto is dan zoals de tragische held die Jan Kott in *The Eating of the Gods* (1974) beschrijft: een eenzaam iemand in de wereld van de levenden die in bijna lijfelijk contact staat met de wereld van de doden (Kott X). Een Antigone<sup>8</sup> die haar rouwproces niet kan volvoeren, omdat het lijk niet symbolisch kan worden begraven en als een spook blijft weerkeren in de plathheid en de totaliteit van het fotografische beeld. Het gezicht op de foto is geen masker maar valt veeleer te vergelijken met een icoon, een beeldobject dat doorverwijst naar, dat kleeft aan een andere realiteit (142). Deze realiteit is niet de goddelijke maar een gewezen realiteit, of ook: de realiteit van de corrumperende maar onvatbare Tijd die zoals het lacaniaanse reële dreigend pulseert achter het imaginaire van de foto, in de kracht van de blik en het zicht die de foto volledig vullen. De foto van de moeder is daarom - veeleer dan een schijnbeeld of *idool* van de moeder als verlangde aanwezigheid - een icoon die men kust met de ogen bij voorkeur gesloten.

De 'iconiciteit' van de foto moet worden begrepen als een tegelijk rechtstreeks en bemiddeld contact. Deze dubbelheid geeft aan de kijker de positie van een waanzinnige veeleer dan een theomorphische blik. De blik van de mens *duurt*, zoals Barthes schreef, maar deze duur zelf blijft iets ongedifferentieerd en onvoorstelbaars, louter (en slechts incidenteel) voelbaar. Vandaar dat het punctum ook nog iets anders is dan een detailpunt (een wonde en een pijl) op de foto: het is de Tijd (148). Het is een bijzondere intensiteit van het kijken die de kijker over-



valt. Hij krijgt het gevoel van een hallucinatie: het gezicht - de uitdrukking van die particuliere mens, diens onreducerbare kwaliteit - is plots aanwezig. Het is gevangen in een beeld van iemand die eertijds keek (door de lens). Het medium van die aanwezigheid affirmeert tegelijk de afwezigheid: het is een flits uit een verleden realiteit. Het noëm van de foto, 'ca-a-été', omschrijft Barthes ook met de Latijnse uitdrukking 'interfuit', wat 'il importait' betekent en letterlijk vertaald: "il était dans l'intervalle": "[C]ela que je vois s'est trouvé là, dans ce lieu qui s'étend entre l'infini et le sujet; il a été là, et cependant tout de suite séparé; il a été absolument, irrécusablement présent, et cependant déjà différencié." (121) De blik die duurt in deze tussenruimte, is daardoor de locus van een adialectisch tragische, een double-bind tussen leven en dood, tussen leven en het reële. De ruimte van de foto blijkt, zoals in de Griekse tragedie, symbolisch bezet door de graf-tombe. De tussenruimte met de kijker is de openstaande kier van de tombe van waaruit een flinterdunne lucht blaast. In zijn *photo de vérité* - in deze stralende representatie van het particuliere gezicht van zijn geliefde metgezel - wordt de mens geconfronteerd met de blik zoals Lacan die omschreef als het punt waar ik niet ben (en onmogelijk kan zijn) maar van waaruit ik wel word bekeken (zonder te worden gezien)<sup>9</sup>. Deze blik maakt de mens niet langer tot een geaccepteerd verlengstuk van de maatschappelijke macht, maar tot een tragisch figuur met een lichamelijk, symbolisch en imaginair pantser waarin het reële zich laat gelden en, naarmate de Tijd loopt, steeds meer zal laten gelden.

## BIBLIOGRAFIE

- Agamben, Giorgio, "Kommerell, or On Gesture." *Potentialities. Collected essays in philosophy*. Ed., transl., intr. Daniel Heller-Roazen, Stanford: Stanford University Press, 1991: 77-85.
- Aristoteles, *Poëtica*, Vert. N. van der Ben, en J.M. Bremer. Amsterdam: Athenaeum - Pollak & Van Genneep, 1999.
- Barthes, Roland, *Essais critiques*, Paris: Seuil, 1964; *Ecrits sur le theatre*, Ed. Jean-Loup Rivière, Paris: Seuil, 2002; *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris: Gallimard Seuil, 1980.
- Calvet, Louis-Jean, *Roland Barthes. 1915-1980*, Paris: Flammarion, 1990.
- Cartledge, Paul, "'Deep plays: theatre as process in Greek civic life.'" Ed. P.E. Easterling, *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge: Cambridge UP, 1997:3-35.
- De Boeck, Filip, and Marie-Francoise Plissart, *Kinshasa: Tales of the Invisible City*, Ghent - Amsterdam: Ludion, 2004.
- Kott, Jan, *The Eating of the Gods. An Interpretation of Greek Tragedy*, Transl. Boleslaw Taborski, London: Methuen, 1974.

- Lacan, Jacques, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Ed. Jacques-Alain Miller. Paris: Seuil, 1973.
- Laplanche, J., et J.B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris: PUF, 2002<sup>3</sup>.
- Nietzsche, Friedrich, *De geboorte van de tragedie of Griekse cultuur en pessimisme*, Vert., inl. Kees Vuyk. Amsterdam: International Theatre Bookshop, 1987.
- Sarrazac, Jean-Pierre, “The invention of “theatricality””: rereading Bernard Dort and Roland Barthes, *Substance* 31.2/3 (2002): 57-72.
- Schelling, F.W.J., “Philosophische Briefe über Dogmatismus und Kritizismus.” *Historisch-Kritische Ausgabe*. I. 3. Ed. Hartmut Buchner, Wilhelm G. Jacobs, und Annemarie Pieper, Stuttgart: Frommann-Holzboog, 1982: 47-112.
- Wiles, David, *Greek Theatre Performance. An Introduction*, Cambridge: Cambridge UP, 2000.

## NOTEN

- 1 Het gaat in dit drama ook om “une psychologie sans rapport avec la tragique de l’Histoire” (Barthes 2002 56).
- 2 Deze graftombe is ook politiek: ze presenteert de betekenis van de doden voor de Stad, voor de gemeenschap. Men kan hierin een referentie zien aan de rol van Darius die Barthes als student speelde in een opvoering van ‘De Perzen’ van Aeschylus. De schim van Darius verschijnt in dit stuk boven de graftombe om het Perzische volk toe te spreken, na de nederlaag tegen de Grieken.
- 3 Dit spreken verschilt sterk van het absolutistische *numen*: de personages geven hun disposities, zij argumenteren en gaan in discussie. Zo tonen Kreon en Antigone in Sophocles’ *Antigone* de (soms moeilijk houdbare) gronden waarop zij politiek redeneren.
- 4 Daarom kan men stellen dat de tragedie als paradigma tegelijk ook een fantasma is, een niet noodzakelijk historisch correct beeld waarop men waarden projecteert en die uitdrukking geeft aan een verlangen.
- 5 Met hystericie wordt hier de ziekte bedoeld waarbij een innerlijk psychisch conflict zich uit op het niveau van het lichaam, zoals tics in het gezicht. De symptomen hiervan zijn zeer wisselend, gaande van paroxysme tot - zoals Laplanche et Pontalis het noemen - “crise émotionnelle avec théatralisme” (Laplanche-Pontalis 178).
- 6 Cf. in dit verband ook Sarrazac 57.
- 7 Dit is een verwijzing naar de metafoor die Giorgio Agamben gebruikt om het gestische aspect van het spreken aan te duiden: een soort ‘stomheid’ van de taal waarin zij haar overdrachtelijke functie verliest om haar mediaal karakter in het licht te stellen. (Agamben 78)
- 8 Barthes verwijst in *La chambre claire* naar het feit dat hij geen nageslacht heeft voortgebracht: hij schuift zich niet in in de dialectiek en de geschiedenis van de soort (113). In letterlijke zin is hij *anti-gonè*, “tegen het verwekken” en de voortplanting.
- 9 Deze conceptie van de blik wordt door Lacan onder meer als volgt omschreven: “[Il y a] la préexistence d’un regard -je ne vois que d’un point, mais dans mon existence je suis regardé de partout.” (Lacan 84).