

Het evocatieve materialisme van Robert Bresson

Uit 'Notes sur le cinématographe'

Peter Kravanja

Wie de autobiografie van een beroemde cineast leest in de hoop dat er tussen de schouderklopjes en de (al dan niet fictieve) anecdotes een glimp van het 'geheim' van diens filmische oeuvre kan worden opgevangen, komt steevast bedrogen uit. Boeken als *Laterna magica* (Ingmar Bergman), *Fellini on Fellini*, *Mi ultimo suspiro* (Luis Buñuel; vertaald als *Mon dernier soupir* en *My Last Sigh*) of *Sculpting in Time* (Andrej Tarkovski) bieden weliswaar een kleurrijke kijk op de persoonlijkheid, het opgeblazen of bescheiden ego, de passies, de twijfels en de overwinningen enz. van de kunstenaar, maar ze blijken zelden of nooit relevant te zijn bij het analyseren van het werk.

Andere cineasten, zoals Jean Epstein, Sergej Eisenstein of Pier Paolo Pasolini, zetten hun leven niet op papier, maar publiceerden theoretische teksten over cinema. Helaas gaat het (zelfs in het geval van Eisenstein) om vergankelijke bijdragen, die vandaag de dag alleen maar, en dan nog in beperkte mate, vanuit historisch standpunt bestudeerd worden omdat de auteurs belangrijke films hebben gerealiseerd. Voor wollige concepten zoals *photogénie* of *il cinema di poesia* is er gelukkig geen plaats in de hedendaagse (analytische) kunstfilosofie of filmtheorie.

In deze bijdrage wil ik echter een lans breken voor de aforismenbundel *Notes sur le cinématographe* (1975) van Robert Bresson (1901-1999). De Franse cineast publiceerde deze 'aantekeningen over de cinematograaf' op hoge leeftijd, tussen enerzijds *Lancelot du Lac* (1974) en anderzijds zijn laatste films *Le diable probablement* (1976) en *Largent* (1983). De bundel bestaat uit twee delen: de aforismen uit het eerste en meest omvangrijke deel zijn afkomstig uit de periode 1950-1958, en het tweede, veel dunnere deel betreft 1960-1974.

Bresson – en dat zal niemand verbazen – drukte zich kernachtig uit: de meeste (van de naar schatting 450) aforismen bestaan uit één of twee zinnen. Vaak betreft het een verbods- of een gebodsbepaling. Regelmatig is er sprake van een tweede persoon enkelvoud (*tu*). Het is niet duidelijk of Bresson zich dan tot de algemene lezer richt, tot een denkbeeldige jongere cineast van wie hij als mentor optreedt, of op indirecte wijze tot zichzelf zoals in een soort dagboek. Ook zijn de aforismen hoegenaamd geen kant en klare richtlijnen om een film *à la Bresson* te maken. Wel vormen ze een stimulerende aanzet om te reflecteren over de formele aspecten, de filmesthetische uitgangspunten van het werk van Robert Bresson.

Vele van deze uitgangspunten zijn uniek en eigenzinnig. Zo zet de cineast op blz. 34 de volgende gedachte op papier (de Nederlandse vertalingen zijn van mijn hand):

9/10^{de} van onze bewegingen gehoorzamen aan gewoonte en automatisme.

Het is tegenmatuurlijk om hen aan de wil en aan het denken te onderwerpen.

Op de volgende bladzijde past hij dat toe op zijn acteurs, die hij 'modellen' noemt:

Automatisch geworden modellen (alles gewogen, gemeten, gechronometreerd, tien, twintig keer herhaald), los gelaten te midden van de gebeurtenissen van jouw film.

Hun verhouding tot de personen en de objecten rondom hen zal juist zijn, want niet gedacht.

Het monotone, inexpressieve, haast levenloze spel voor de camera, waardoor de films van Bresson op veel kijkers overigens een bevreemdende indruk maken, werd inderdaad bereikt door een soort afmatting. De uiteindelijke opname van een scène werd pas na tientallen repetities ingeblikt. Van de acteurs werd geëist dat ze vooral niet over hun personages nadachten. Elke poging tot interpretatie, tot het verlenen van betekenis via intonaties, gelaatsuitdrukkingen of gebaren was uit den boze. Door dezelfde handelingen veelvuldig te herhalen werden de wil en het denken als het ware uitgeput en verschalkt. Het lichaam werd er toe gebracht de automatische piloot aan te zetten. De acteurs waren niet meer in staat om een rol te spelen, waarbij ze zelf actief betekenis verleenden aan het gebeuren. Ze werden herleid tot een loutere aanwezigheid, als inexpressieve materie waar de *film* vervolgens betekenis aan zou geven (en zoals we zullen zien gebeurde dat vooral via de montage of het evocatieve karakter van geluid). Geen acteurs, geen rollen, wel modellen. Bresson verwoordde dit uitgangspunt kort maar krachtig als volgt (blz. 16):

Geen acteurs.

(Geen regie van acteurs.)

Geen rollen.

(Geen instuderen van rollen.)

Geen mise-en-scène.

Maar het gebruik van modellen, genomen in het leven.

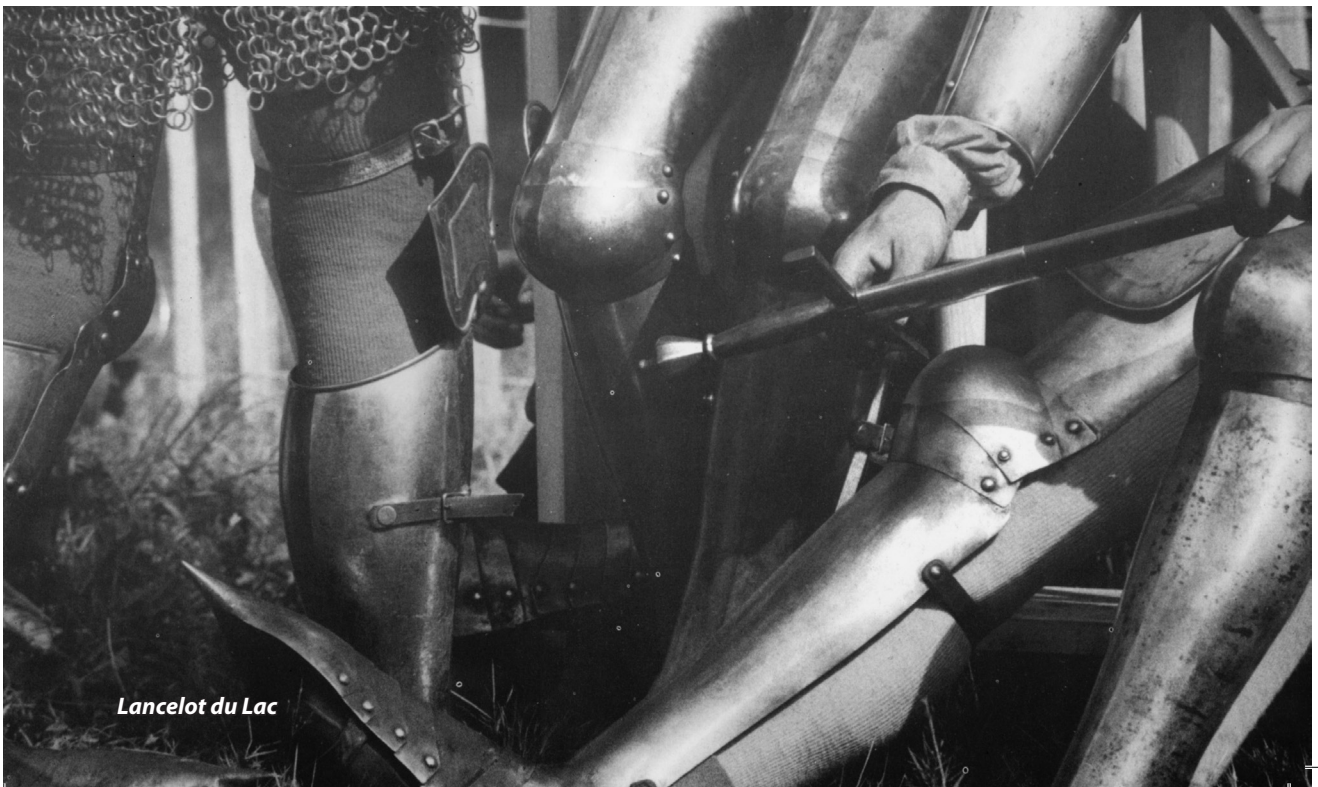
ZIJN (modellen) in plaats van VERSCHIJNEN (acteurs).

De volgende aforismen (blz. 68 resp. 27) omschrijven nader wat Bresson van zijn modellen verwachtte of hoe hij hen hanteerde:

Aan jouw modellen: "Je moet een ander noch jezelf spelen. Je moet niemand spelen."

Schaf radikaal de intenties af bij jouw modellen.

Let op de term 'radikaal'. De cineast poneerde regels alsof hij militaire wetten afkondigde, die weliswaar in die mate abstract zijn dat hij zelf ongetwijfeld de enige was die ze kon naleven bij het maken van een film. Nogmaals, *Notes sur le cinématographe* is geen handboek. Bresson leek vooral zichzelf aan te manen.



Lancelot du Lac

Bresson verlangde overigens niet van zijn modellen dat ze zich door *hem* zouden laten leiden bij het interpreteren, bij het geven van betekenissen (blz. 68):

Modellen. Laten zich leiden niet door jou, maar door de woorden en de gebarendie je hen laat zeggen en doen.

Bij het maken van de gebaren en bij het uitspreken van de woorden waardoor de modellen zich laten leiden is een zekere ingetogenheid van belang. Uitbarstingen zijn te vermijden (blz. 69):

Hevige uitbarstingen (woede, ontzetting) vermijden, die gesimuleerd moet worden en waar iedereen op elkaar lijkt.

Het theater, dat voor Bresson bol staat van sentiment, is hierbij de grote vijand (blz. 81):

Gevoelens op het gezicht en in de gebaren leggen, dat is de kunst van de acteur, dat is het theater.

Geen gevoelens op het gezicht en in de gebaren leggen, dat is niet de cinematograaf. Onwillekeurig expressieve (en niet vrijwillig onexpressieve) modellen.

De laatste zinsnede leidt tot de vraag hoe betekenis dan wél tot stand komt, indien niet op intentionele wijze via de acteurs (de modellen). Waarin ligt de kracht van 'onwillekeurige expressiviteit'? De volgende aforismen (waaronder de beruchte metafoor van het strijkijzer!) raken dit probleem weer aan zonder het verder te behandelen (blz. 23):

Mijn beelden pletten (zoals met een strijkijzer), zonder ze te verzwakken.

Mezelf toeleggen op betekenisloze (niet beteknende) beelden.

Voor ik de evocatieve werking van de films van Bresson tracht te analyseren, vermeld ik echter eerst een aanverwant aspect: de *gefragmenteerde weergave van het lichaam*. De cineast beschreef zijn standpunt als volgt (blz. 11):

Over fragmentatie. Ze is onmisbaar als je niet in REPRESENTATIE wil vervallen. De mensen en de dingen in hun scheidbare onderdelen zien. Deze delen isoleren. Ze onafhankelijk maken om hen een nieuwe afhankelijkheid te bieden.

De films tonen inderdaad geïsoleerde lichaamsdelen (zowel van mensen als van dieren): close-ups van handen, benen, voeten enz. Denk bijvoorbeeld aan de toernooiscène uit *Lancelot du Lac* (1974) of aan de vele handen die in de loop van *L'Argent* (1983) geldbiljetten aan elkaar doorgeven. In dit verband is de volgende anecdote – *se non è vero, è ben trovato* – overigens verhelderend. Bresson onderhandelde ooit met een Amerikaanse producent over een bijbelverfilming. Het project liep spaak toen bleek dat de cineast de intentie had om van de dierenparen die op de Ark van Noah ondergebracht waren louter en alleen de afdrukken te tonen die hun diverse poten en hoeven in het zand van het strand hadden achtergelaten. Op die manier zou een 'hele dierentuin' geëvoceerd worden door vluchtige, vergankelijke sporen. Voor onze discussie is het volgende aspect van Bressons *pars pro toto*-benadering bijzonder relevant: het betreft bijna altijd lichaamsdelen die relatief weinig expressief zijn. Handen zijn nog het meest expressieve onderdeel dat de films in zo'n geval tonen. Er valt zelden of nooit een close-up van een gelaat te zien, laat staan van ogen (die Wittgenstein de 'ziel van het lichaam' noemde).

Ik vat even samen: in de films van Robert Bresson bewegen en spreken de acteurs, die de cineast 'modellen' noemde, op een automatische, niet-doordachte manier. Op die manier worden ze bij wijze van spreken herleid tot *inexpressieve materie*. De acteurs zijn geen bron van betekenis, laat staan de primaire bron ervan. Ze interpreteren niet, ze zijn louter aanwezig. Bovendien worden van hun lichamen vaak slechts uitdrukingsloze fragmenten getoond. Dit alles zou ik willen benoemen met de term 'materialisme', een term die zowel naar 'materie' verwijst, m.a.w. naar het ruwe materiaal waaruit kunst is samengesteld, als naar de tegenhanger van het Cartesiaanse dualisme, dat de mens in termen van zowel een lichaam als een ziel beschrijft. Of de personages van Bresson al dan niet

een ziel hebben, lijkt mij een slecht gestelde, onbeantwoorbare vraag, zelfs los van alle kritiek die in de filosofische psychologie op het dualisme wordt geformuleerd. Het gaat er om dat de klemtoon enorm sterk op het louter materiële ligt. De personages van Bresson etaleren ook amper hun persoonlijkheid. Waarschijnlijk heeft de lezer zich nog nooit de bedenking gemaakt dat in deze films een bepaald personage innemend, romantisch, manipulatief, dominant enz. is.

In dit verband is de term 'minimalisme' overigens gepast (blz. 43):

Wie met minder kan, kan met meer. Wie met meer kan, kan niet noodzakelijk met minder.

Welnu, kunstfilosofisch hangt de ruwe, nog niet vormgegeven materie samen met het anonieme, het chaotische, het betekenisloze. Laten we daarom vervolgens ingaan op de vraag hoe de films van Bresson vanuit hun materialisme betekenis scheppen. De eerder vermelde metafoor van het strijkijzer is in dit opzicht opmerkelijk. Een strijkijzer plet, het vlakkt iets af en reduceert zo een object met name wat de indringende aanwezigheid ervan betreft. Tegelijkertijd worden echter 'kreuken' en onregelmatige 'plooiën' – denk aan een overhemd – verwijderd, m.a.w. contingente elementen die een homogeen betekenisverloop (zoals een klassiek gestructureerde vertelling) verstoren. Een strijkijzer vlakkt dus niet alleen af, het homogeniseert ook en geeft op die manier vorm aan materie. Resterende oneffenheden zijn toevallige breuken die indirect verwijzen naar wat geen vorm heeft, naar de semantische chaos bestaande uit alles wat niet tot het kunstwerk (de *arthouse*-film van Bresson) behoort of er op rechtstreekse wijze door wordt geïmpliceerd, m.a.w. alles wat 'buiten' het kunstwerk ligt en waartegen de artistieke vorm een soort bescherming, een afgrenzing is. Ook al dragen de monotone, automatische gebaren en woorden, de close-ups van inexpressieve lichaamsdelen niet direct bij tot de meteen voor de hand liggende 'eerste orde'-betekenis van de films van Bresson, toch kunnen ze soms, op voorwaarde dat het voor de kijker 'werkt', een *evocerende* rol vervullen, precies omdat het contingente verstoringen van een homogeen semantisch verloop (i.c. de *story* van de film) betreft. Dit is een paradoxaal besluit: hoe kan immers een inexpressief, *an sich* betekenisloos aspect toch evocatief zijn en dus betekenis toevoegen? Cruciaal hierbij is de vaststelling dat de toegevoegde betekenis niet welbepaald is, maar vaag. Het betreft 'slechts' een evocatie. En het is de kijker die dit evocatieve zelf ervaart en invult. Ook is het niet zo dat elke automatische handeling of elke close-up van bijvoorbeeld een been op elke kijker een evocatief effect zal hebben, laat staan hetzelfde effect. Het zou mij hier echter te ver leiden om de voorwaarden te onderzoeken waaronder een dergelijke artistieke ervaring zich al dan niet manifesteert.

De films van Bresson scheppen nog op andere manieren betekenissen: via het geluid en via de montage.



L'argent

Om het evocatieve karakter van het geluid kort te bespreken keer ik terug naar de *Notes sur le cinématographe* om de cineast zelf opnieuw aan het woord te laten. Het volgende aforisme beklemtoont de artistieke relevantie van de stem van een acteur (blz. 24). Waarschijnlijk betreft het weer materiële kwaliteiten zoals bijvoorbeeld het timbre.

Over de keuze van de modellen.

Zijn stem schetst mij zijn mond, zijn ogen, zijn gelaat, en maakt mij zijn volledig portret, buiten en binnen, beter dan wanneer hij zich voor mij zou bevinden.

De beste ontcijfering verkrijgen louter door het oor.

Merk op dat Bresson dit inzicht niet in praktijk brengt door een veelvuldig gebruik van de *off-screen*-ruimte, waarbij personages hoorbaar zijn zonder tevens zichtbaar te zijn, zoals bijvoorbeeld in de films van Marguerite Duras. Verder rekent Bresson niet alleen op het evocatieve karakter van de stemmen van zijn modellen, maar op dat van geluid in het algemeen. Vandaar de vele geluidsbruggen in zijn films, die de volgende scène aankondigen via een discrete maar daarom niet minder suggestieve transitie. Op blz. 81 besluit de cineast het volgende:

Het oog is (in het algemeen) oppervlakkig, het oor diepgaand en vindingrijk.

Het fluiten van een locomotief doordrenkt ons met de visie van een volledig station.

Naast het geluid speelt ook de montage een belangrijke rol, zowel op suggestieve wijze – er wordt veel weggeknipt, de overgangen tussen opeenvolgende shots zijn vaak elliptisch – als metaforisch (door een soort ‘1+1=3’-effect, waar ik hier niet verder op inga). Op blz. 47 lezen we het volgende:

De CINEMA is op zoek naar onmiddellijke en definitieve expressie via gezichtsuitdrukking, gebaren, intonaties van de stem. Dit systeem sluit nadrukkelijk expressie uit via contacten en uitwisselingen van beelden en geluiden en de transformaties die er uit voortvloeien.

Hierbij heeft de term ‘cinema’ voor Bresson een uiterst negatieve connotatie, in tegenstelling tot het positieve ‘cinematograaf’. Cinema staat voor ‘theatrale’ films waarin acteurs op actieve wijze betekenissen injecteren, terwijl de cinematograaf verwijst naar het subtiele systeem van Bresson.

Op blz. 22 beklemtoont hij het belang van transformatie door wederzijdse beïnvloeding van beelden die met elkaar in contact komen:

Een beeld moet zich in contact met andere beelden transformeren zoals een kleur in contact met andere kleuren. Een blauw is niet hetzelfde blauw naast een groen, een geel, een rood. Geen kunst zonder transformatie.

Cruciaal hierbij is dat deze beelden niet ‘gesloten’ zijn, in de zin dat ze op zichzelf geen welbepaalde, manifeste betekenis hebben. Betekenis ontstaat louter en alleen door beelden die zelf in hoge mate ‘semantisch neutraal’ zijn (blz. 23):

Indien een beeld, op zich bekeken, duidelijk iets uitdrukt, indien het een interpretatie bevat, dan zal het zich niet transformeren in contact met andere beelden.

De andere beelden zullen er geen vat op hebben, en het zal geen vat hebben op de andere beelden. Actie noch reactie. Het beeld is definitief en onbruikbaar in het systeem van de cinematograaf. (Een systeem regelt niet alles. Het is een aanzet tot iets.)

En dat ‘iets’ is niets minder dan het oeuvre van Robert Bresson. In deze beknopte tekst heb ik geprobeerd aan te geven dat deze films gebaseerd zijn op wat ik ‘evocatief materialisme’ noem.

Het laatste woord is voor Bresson (blz. 39):

Loop de poëzie niet na. Ze dringt vanzelf binnen langs de naden (ellipsen).

Bibliografie

Bresson, Robert. *Notes sur le cinématographe*. Parijs: Gallimard, 1975/1995.