

In 1965 gaf Annie Goldman een reeks kolleges te Brussel in de Institut national supérieur des arts du spectacle et des techniques de diffusion (INSAS) en verwerkte die tot een tesis die ze voor de fakulteit te Nanterre in 1968 verdedigde. De neerslag hiervan werd gepubliceerd in de reeks "Sociologie et connaissance" bij Editions Anthropos te Parijs in 1971, onder de titel Cinéma et société moderne. Ze zet in dit boek haar methode uiteen: het genetisch strukturalisme. Ze analyseert de werken van Godard en twee films van Antonioni (IL DESERTO ROSSO en BLOW UP). Haar wetenschappelijk werk ligt in de verlenging van dit van Lucien Goldmann. Het is goed dit te kennen om alle implicaties van Annie Goldmanns theorie te begrijpen. Wij verwijzen de lezer vooral naar Goldmann Lucien, Pour une sociologie du roman, Collection Idées, nrf nr 93, 1965, en in het bijzonder naar het hoofdstuk La méthode structuraliste génétique en histoire de la littérature (blz. 335-363).

Kort samengevat komt het inzicht van Annie Goldmann hierop neer: vernieuwende kineasten zijn met de progressieve krachten van de maatschappij verbonden en ze spreken in hun werken uit wat die krachten nog zoeken te verwoorden en te realiseren. De analyse moet uitmaken welke die krachten zijn. Wat in 1965 nog vaag en onbestemd was, werd wellicht duidelijk tijdens de meirevolte van 1968.. - Die gedachtengang verklaart de kompositie van haar werk: (1) problèmes méthodologiques; (2) société de consommation et imaginaire (volop aan de oppervlakte gekomen in 1968); (3) le héros godardien et le monde.

In ons exposé volgen we die indeling. Om de samenvatting overzichtelijker te maken formaliseer ik de methode. De ingevoerde tekens zijn dus van mij. Uit deel drie neem ik één film: LES CARABINIERS. Na Annie Goldmanns analyse geef ik de mijne. In een laatste paragraaf konfronteer ik beide.

1. Het genetisch strukturalisme:

1.1. Rond de jaren zestig verschenen een reeks werken van Godard, Robbe-Grillet en Resnais die het publiek verrasten: het personage was zoek, geen sprake van psychologische uitdieping, vormen en structuren barstten open, van de kijker werd gevraagd actief mee te doen. Dit verschijnsel stond niet apart. Een dergelijk fenomeen deed zich voor in de muziek, de literatuur en het teater. (blz. 33 v.)

1.2. Hoe dit fenomeen benaderen? Met Lucien Goldmann kiest Annie Goldmann voor het genetisch strukturalisme: het kunstwerk, hier de film, is een universum met zijn eigen wetten; de samenhang moet men ontdekken via de betekenende structuur (structure significative). (blz. 35)

1.3. Om tot die structuur te komen moet men een corpus aanleggen van grote werken:

"Elles nous paraissent exprimer de manière claire et valable une certaine problématique commune, caractéristique de notre temps." (blz. 36)

1.4. De analyse van dit corpus verloopt in drie stadia:

1. Welke zijn de structuren die ik in de films van het corpus ontdek en welke zijn de structuren van de levens-instelling (dus: buiten de film om) die aan die filmstructuren beantwoorden?
2. Hoe heeft de kineast, met de middelen die hem ter beschikking stonden, die levens-instelling weten uit te drukken?
3. Hoe kan wat ik in 1. gevonden heb, in een meer omvat-

tend geheel (wat dit geheel is, maakt de eigenlijke problematiek uit) ingepast worden ? (blz. 36)

Punt drie wordt uitgewerkt.

2.1. Om de theorie van Annie Goldmann te formaliseren (of althans, om een begin van formalisering hiervan te maken), laat ons overeenkomen de volgende sigla te gebruiken:

- G : de progressieve groep in de maatschappij
- M : de maatschappij in haar structuren
- M_n : de maatschappij in haar huidige structuren
- $M_{(n+1)}$: de maatschappij in haar niet uitgesproken structuren van morgen
- M_{n+1} : de maatschappij in haar uitgesproken structuren van morgen
- C : het corpus van de films
- A : de kunstenaars (artistes et artisans)
- I : de ideologie van de progressieve groep, van G
- T_s : de totaalstructuur van een werk
- D : een deelstructuur van een werk
- E : een wezenlijk of primair element van een deelstructuur
- e : een sekundair element van een deelstructuur
- R : een relatie tussen E's
- r : een relatie tussen e's
- k : eigenschappen (karakteristieken) van onze tijd

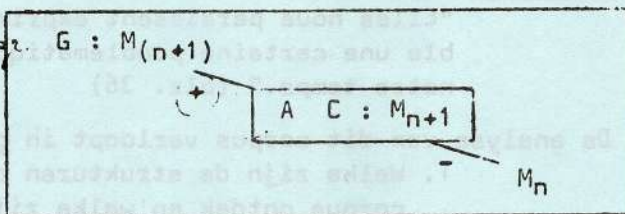
Laten we ook de lezer eraan herinneren dat de theorie van Annie Goldmann, net als iedere wetenschappelijke theorie, een werkhypothese is, te verifiëren en vooral te falsifiëren (cf. Popper).

2.2. Een corpus van belangrijke werken staat in een min of meer rechtstreeks verband met een te bepalen sociale groep, in de mate namelijk waarin die groep zich min of meer bewust de vragen stelt die in het corpus bewust aan bod komen:

"Le groupe (G) aurait une tendance non formulée que l'oeuvre (C) exprimerait explicitement. Certains cinéastes (A) ont posé de manière critique (M_{n+1}) les problèmes de la vie de l'homme dans la société de consommation avant même que le groupe social (G) ne les ait explicitement posés ni même sentis.

Dans ce cas, le travail du sociologue serait de dégager le groupe social (G) auquel correspond la vision du monde (I) exprimée dans les oeuvres (C) qu'il étudie." (blz. 37)

Als vooropgezette werkhypothese hebben we:



De kunstenaars, met hun artistieke visie op de maatschappij, uitgesproken in hun werken (films, romans, enz.), staan centraal. Ze expliciteren de maatschappijvisie van de progressieve groep. De verhouding tot hen is positief (+). Zo is het normaal dat - hier ga ik verder in de lijn van Annie Goldmann, al zegt ze dit niet - mensen met de ideologie van G (studenten bij vb.) de films van het corpus sneller en beter begrijpen; nog meer: door het zien van die films gaan ze verwoorden wat ze tot dan toe vaag aanvoelden. Anderzijds

is het evenzeer duidelijk dat de relatie van die kunstenaars tot het brede publiek met een konformistische maatschappijvisie negatief (- moet zijn en dat hun films dit publiek "onbegrijpelijk" moeten voor komen.

2.3. Welke is, in dit perspectief gezien, de betekenis van een werk, c.q. van een film? Annie Goldmann legt die betekenis in de verhouding van de structuur van het werk, tot de functie die het werk genereert
structuur van het werk / genererende functie van het werk = betekenis

Uit ons schema is dit wellicht duidelijker af te lezen. Het corpus van de films - films die juist omwille van hun aanvankelijk be- en vervreemdende structuren de aandacht trekken (en daarom tot het corpus behoren) - heeft als functie, d.i. als werking: (a) bij de progressieve groep het impliciete expliciet te maken en zo (b) te bemiddelen tussen die progressieve groep en het grote publiek. M.a.w. met hun M_{n+1} staan de films tussen M_n en $M_{(n+1)}$.

- 2.4. Omtrent die functie doen zich in de maatschappij drie gevallen voor
1. De functie is gekend in een gekende maatschappij.
 2. De functie is totaal ongekend in een totaal ongekende maatschappij (bij vb. bij de aanvang van een antropologisch onderzoek bij een pas ontdekte volksstam - noot van Vandenbunder).
 3. De functie is ongekend in een maatschappij waarin we leven; we hebben wel een intuïtief aanvoelen welke die functie zou kunnen zijn.

Het derde geval is het meest voorkomende. (blz. 37)

2.5. Manier van werken. Uit een corpus (C) hebben we een bepaald wereldbeeld (I) naar voor gehaald. Dit wereldbeeld hebben we met bepaalde eigenschappen van onze tijd (k) in verband gebracht. We stellen als hypotese dat de kineasten (A) de problematiek (I) hebben uitgesproken van de groepen van en achter de meirevolte van 1968:

"Nous avons pu dégager une certaine vision du monde dans un certain nombre de films valables et avons cru pouvoir mettre en rapport cette vision avec certaines caractéristiques de la société moderne. Quant à savoir quel est le groupe social dont ces réalisateurs ont exprimé la problématique, cela nous paraissait impossible jusqu'à ces derniers mois. Depuis les événements de mai 1968 cependant, certains courants se sont exprimés de manière plus ou moins précise, qui justement semblent rejoindre les préoccupations de ces auteurs. Il faudrait cependant une étude beaucoup plus approfondie pour confirmer ou infirmer cette impression au niveau de la science positive." (blz. 38)

3. Het hoe bepaalt het wat.

3.1. De anekdote, het verhaal, de plot zijn niet méér dan een eerste gegeven om een visie op de maatschappij te verwoorden. De eigenlijke betekenis van het werk ligt in zijn structuur en die structuur duidt de anekdote, het verhaal, de plot:

"Le véritable sens de l'oeuvre se trouve dans sa structure, qui détermine l'histoire." (blz. 38)

3.2. De structuur die de betekenis, de zin genereert, is een geheel van elementen en relaties.

- 3.3. Niet alle elementen en relaties in een werk behoren tot de wezenlijke structuur, d.i. de "structure significative", van het werk. De opdracht is de wezenlijke elementen (E) en relaties (R) af te zonderen van de niet wezenlijke (e en r) en dan te zien hoe de e's en de r's hun rechtvaardiging binnen het werk vinden in de E's en de R's:

"Le problème de l'analyste est de dégager dans la multitude des éléments et des relations au premier abord équivalents, ceux qui constituent la structure interne qui permet de rendre compte de toute l'oeuvre, y compris des éléments secondaires qui en dépendent. Il est possible d'ailleurs qu'une oeuvre soit d'autant plus réussie que les éléments secondaires qui découlent d'une structure interne apurée soient plus variés, c'est-à-dire que d'une plus grande simplicité structurelle découle une plus grande richesse; mais nous ne nous avancerons pas trop sur ce point." (blz. 40)

4. De film.

- 4.1. Wat onder 3. in het algemeen is gezegd, betekent voor de film dat er een voortdurende wisselwerking bestaat tussen de opnamen: de sekvens, tussen de sekvens en de film als totaalstructuur: "une dialectique constante".
- 4.2. Men moet de kode vinden die tot die dialektiek toegang geeft, d.i. die toelaat het werk te begrijpen, te dekoderen. Anders uitgedrukt: het naar voor halen van de totaalstructuur en de controle hiervan in de deelstructuren en in de afzonderlijke elementen is één en hetzelfde proces.
- 4.3. Begrijpen of "comprendre" is niets anders dan vinden en zien hoe de e's en de r's zitten in de E's en de R's, hoe die op hun beurt werken in de D's en hoe de D's zingend en zinkrijgend zijn in Ts. (blz. 41)
- 4.4. De esthetische waarde van een werk wordt bepaald door het aantal elementen, het aantal relaties in de deelstructuren, het aantal relaties tussen de deelstructuren en de samenhang van dit alles, wat samenvalt met de "structure significative".
- 4.5. Hoe meer elementen en relaties een analyse kan onderkennen en thuisbrengen, hoe meer kansen ze heeft juist te zijn. Zelden kan men dit voor alle elementen, relaties en deelstructuren:
"La mise en lumière des structures partielles significatives en fonction de la structure significative d'ensemble va servir de procédure de vérification. Si, en dernière instance, trop d'entre eux restent hétérogènes à la structure dégagée, au point qu'une grande partie (quantitative) de l'oeuvre n'est pas compréhensible, cela provient du fait que la structure a été mal dégagée, mal découpée, puisqu'elle ne permet pas de rendre compte de la totalité de l'oeuvre." (blz. 41)
"En pratique, d'ailleurs, il est rare que l'on puisse rendre compte de tous les éléments de l'oeuvre, mais il y a une certaine limite de tolérance empirique qui permet d'accepter une hypothèse lorsque celle-ci permet de comprendre la majorité de l'ouvrage." (blz. 42)
- 4.6. Annie Goldmann meent in grote werken en in het bijzonder in die van Godard een bevoorrechte deelstructuur te onderkennen, "une structure partielle globalisante", waarin, als in een mikrokosmos, het gehele

werk wordt samengevat. Dit verkleind model van het werk - wat enige overeenkomst vertoont met wat in de narratologie de "mise en abîme" wordt genoemd - vinden we onder meer in BLOW UP, in PIERROT LE FOU en ook in LES CARABINIERS:

"La séquence qui se déroule dans le cinéma exprime sous une forme subtile (puisqu'elle passe par l'intermédiaire de l'écran lui-même) d'une part l'aliénation du héros qui ne peut dépasser le niveau de l'apparence pour prendre conscience des véritables mécanismes qui régissent son existence, et d'autre part l'inaccessibilité des choses qu'il désire et qui disparaissent toujours au moment où il croit les posséder. Dans ce film il y a même un deuxième modèle réduit: la scène du retour au foyer." (blz. 45 v.)

5. Annie Goldmann confronteert in de laatste bladzijden van dit eerste deel de genetisch-structuralistische methode met die van de psychoanalyse en die van de semiotiek. Dit interesseert ons niet direct. Wat we graag willen weten is waarom ze in haar corpus alleen grote werken opneemt. Twee zo uiteenliggende sociologen als Jarvie en Hadji-nicolaou zijn het hiermee niet eens. Ze menen dat alle werken, ook de "trash" en de "tweederangs werken", in het corpus moeten zitten.

5.1. Principieel is Annie Goldmann het hiermee eens. Ze wenst dat alle werken zouden kunnen bestudeerd worden. Dit kan blijkbaar niet, hoewel ik mij zou kunnen indenken dat men een statistisch verantwoord corpus opstelt met x aantal grote werken en y aantal minder grote en zelfs bepaald "minderwaardige" werken, wat die termen ook mogen betekenen. De vraag blijft: waarom grote werken? Haar antwoord vat ik zo samen: (1) een groot werk geeft een totale visie op de maatschappij, impliciet of expliciet; (2) dit komt overeen met het werk van de filosofen die, in tegenstelling met de wetenschapslui, eveneens een totale visie op het leven hebben; (3) het wezenlijke van een progressieve groep is een totale visie op de maatschappij te ontwikkelen en te realiseren; of in onze formalisatie: alleen in grote werken vinden we een M_{n+1} , wat dan kan beantwoorden aan de $M_{(n+1)}$ van de progressieve groep.

5.2. Voor wie met de begrippen "digitaal" en "analoog" vertrouwd is, kan ik het zo stellen: de wetenschappen vatten het leven vooral digitaal op, de filosofen, de kunstenaars en de progressieve groepen vooral analoog. Hoe analoger een werk is, hoe dichterbij het bij het leven staat. Dit kan dan de inhoud zijn van de term "groot". Met de woorden van Annie Goldmann:

"Les grandes oeuvres d'art ne sont pas conceptuelles mais ont une structure homologue aux concepts philosophiques (dans le sens hégélien du mot concept totalisant et non pas classificatoire, de Vernunft et non de Verstand)." (blz. 54)

Dit laatste wordt in het werk van Lucien Goldmann, loc. cit., uitvoeriger uitgewerkt.

2. De maatschappij anno 1968: "société de consommation et imaginaire":

"Nous refusons un monde où la certitude de ne pas mourir de faim s'échange contre le risque de périr d'ennui."

Op de muren van de Sorbonne, in mei 1968.

6. De zin van deze analyse is een toets te zijn voor de hypothese of de G met M(n+1) wel degelijk de meigroepen zijn. - Annie Goldmann steunt haar hoofdstuk op de analyses van Henri Lefebvre, Herbert Marcuse, David Riesmann, Gilbrecht, Lucien Goldmann.

6.1. Ontstaan en ontwikkeling van de planning. Voor de meerderheid van de bevolking brengt dit een verhoging van de welvaart mee. Het "geluk" dat nu in het onmiddellijk bereik ligt, versmält zich tot materiële welvaart. De mens wordt herleid tot een konsumerend wezen. De publiciteit doet de mens geloven dat het hem mogelijk is alles te hebben wat hem aangeboden wordt.

6.2. De technokraten hebben het voor het zeggen. Rationaliteit en efficiëntie zijn de vereisten voor het runnen van een bedrijf, of dit nu een privé of een openbare aangelegenheid is. De overgrote meerderheid van de bevolking is niet betrokken in de opbouw van de maatschappij. Men weet zich voor niets verantwoordelijk. Men verliest ieder interesse. Vandaar de thema's in de literatuur en in de film: eenzaamheid, geen communicatie.

6.3. De maatschappij met haar repressief karakter op het hoogste niveau: de repressie van het imaginaire. Een mens die het moeilijk heeft, moet een uitweg zoeken. Het imaginaire is bij hem sterk ontwikkeld. Wie alles heeft, hoeft geen uitweg te zoeken. Hij vergeteert. Op het niveau van het individu (o.m. om wat in 6.1. en 6.2. gezegd is) constateren we een verarming van het imaginaire ten gunste van de aanpassing aan de werkelijkheid. Marcuse: "Het contrast tussen de voldane behoeften en de niet voldane wordt steeds kleiner. De werkelijkheid overstijgt de cultuur". Men heeft geen verbeelding meer. (Wanneer ik dit met een voorbeeld mag verduidelijken: de kinderen vragen geen duur en gesofistikeerd speelgoed; hun "verbeelding" vult aan, in het meest onogelijk objekt waarmee ze "spelen", wat de kommercie in het profijtbrengend spul uitbeeldt. Wij, volwassenen, worden volgestopt met "levensspeelgoed" en onze verbeeldingskracht gaat kapot.) Annie Goldmann past dit toe in de ontwikkeling van de filmvedette. Vroeger was de "star" een ontoegankelijk wezen. Nu legt men er de nadruk op dat iedere vrouw een Brigitte Bardot kan zijn: haar levensstijl is die van iedere vrouw:

"Les spécialistes du vedétariat mettent l'accent sur la proximité plutôt que sur l'éloignement par rapport au public," (blz. 65) "en accentuant les malheurs et les soucis de leur vie, qui s'apparenterait ainsi à la vie privée de n'importe quelle lectrice." (blz. 69)

Annie Goldmann geeft nog een tekst van Marcuse:

"Sur le plan individuel, l'imagination a été touchée par le processus de réification (...). Le sujet s'assimile avec le fait, la pensée avec le comportement requis, les aspirations avec la réalité." (blz. 70)

7. Annie Goldmann konfronteert die analyse met het werk van Godard. Ze onderzoekt welke de lektuur is van dit werk en maakt een ver-

gelijking tussen de films van Godard en konsoorten en de films van het Italiaanse neo-realisme.

- 7.1. Godards films blijken aan de analyse, in 6. gegeven, te beantwoorden. In de studie van LES CARABINIERS komt dit tot uiting. Hier mogen enkele algemene typerende trekken volstaan: de personages zijn passief, ze nemen geen initiatieven, ze hebben geen verbeelding, ze genieten van alles wat de samenleving hen biedt, ze hebben geen problemen en stikken in het comfort. (blz. 70)
- 7.2. De werken van Godard en ook van een Resnais, een Antonioni, een Robbe-Grillet stellen de problematiek van onze tijd. Ze zijn de uitdrukking van een bewustwording. (blz. 71) Hoe reageert de kijker? De grote massa voelt zich niet aangesproken. Ze verstaat niets, noch van de eigenlijke situatie, noch van die films. De vrije beroepen onderkennen wel de gesignaleerde gevaren. Ze menen echter dat dit proces onvermijdelijk is en, zo beweren ze, "individueel ontsnappen we eraan". (blz. 73)
- 7.3.1. De Franse films van vóór de tweede wereldoorlog en de Italiaanse neo-realistische films horen eigenlijk in het naturalisme thuis. Ze blijven binnen het beperkte domein van de werkelijkheid. Er is de zorg voor het détail. Men is bekommerd om een exakte weergave. Komt daarbij dat men meestal blijft binnen één sektor van die werkelijkheid.
- 7.3.2. Het echte realisme is de voorstelling van de globale structuur van de maatschappij (dus: met een stuk verbeelding!!!). De structuur van het kunstwerk en de structuur van de maatschappij zijn homogeen. Op het niveau van het verhaal vindt men geen weerspiegeling of kopie van het gebeuren. De personages van Godard zijn niet die van het alledaagse leven. Op het niveau van de vertelling zijn de personages echt omdat hun gedrag binnen de structuur van de film: M_{n+1} , zij het dan in een negatief spiegelbeeld, overeenkomt met de $M_{(n+1)}$ van G.
- LA PRISE DU POUVOIR DE LOUIS XIV van Rossellini en Eisensteins IVAN II zijn voor Annie Goldmann twee authentieke "realistische" werken (en geen "naturalistische" zoals de Franse films van vóór de tweede wereldoorlog en de Italiaanse neo-realistische), het eerste omdat het erin slaagt "de dégager les mécanismes fondamentaux des événements" (blz. 77), het tweede omdat het is geworden "une représentation à peine transposée de la tyrannie du pouvoir personnel au service de l'unification du pays. Staline ne s'y est d'ailleurs pas trompé." (blz. 78)

Antje Vandenbunder
Film Summer School - 1978
Dommelhof, Meerput