

Kattenbelt, Chiel. 1997. "De autonomie van de (zwijgende) filmkunst: een wankel evenwicht tussen drama, proza en poëzie" in *Tijdschrift voor Literatuurwetenschap* 2(2) 126-147

Wars van de dominantie van narratieve verhaalstructuren in literatuur (poëzie en proza) en theater (literair, dramatisch theater), wordt de opkomst van de film in de jaren '20 naar voren geschoven als een kunstzinnige beweging die zich bevrijden wil van de hegemonie van het verhaal en zichzelf manifesteren wil als autonome filmkunst.

*Daarin ben ik geïnteresseerd in de relatie tussen poëzie en filmkunst. Met name termen als ritme en lyriek spreken me aan, daarvan ben ik benieuwd hoe deze termen worden toegepast in de filmkunst en in de dichtkunst; wat zijn overeenkomsten en wat zijn verschillen? En hoe verhoudt het gedicht van Elliot zich tot de dichtkunst van de jaren '20? Welke invloed heeft de film op haar beurt gehad op de dichtkunst? Het interessante aan deze periode van de jaren '20 is dat daarin de film opkomt. De film komt op en wordt geïnspireerd door de dichtkunst, of toont gelijkenissen met de dichtkunst, met name in het Franse debat. Dan breekt er een oorlog uit en schrijft Eliot de *Burnt Norton*. Wij pakken dat gedicht en gebruiken geen filmkunst maar digitale software; hedendaagse technieken. Vragen en spanningen uit de jaren '20 tussen dichtkunst en filmkunst hevel ik over naar vragen en spanningen in 2017 tussen dichtkunst en digitale video technologie. De spanning tussen dichtkunst en digitale video technologie onderzoek ik in de kunst van het theater als hypermedium.*

In het artikel wordt een verscheidenheid aan opvattingen geschetst die worden onderverdeeld onder het esthetisch filmdebat in Frankrijk en het filmtheoretische debat van de Russische Formalisten. Gesteld wordt dat het debat in Frankrijk zich richt op het exploreren van nieuwe vormen van expressiviteit terwijl het debat in Rusland zich meer richt op een systematische, theoretische ordening in relatie tot de andere kunsten. Esthetisch gezien zijn de Fransen interessanter, theoretisch gezien de Russen.

"Een belangrijke gemeenschappelijke veronderstelling in de besproken filmkritische en – theoretische geschriften is dat de specificiteit van de filmkunst in eerste instantie gezocht moet worden in de concrete materialiteit van de film als een fotografisch medium, dat wil zeggen in de aard van het materiaal en vooral in de wijze waarop dit bewerkt kan worden. De film is op de mechanische reproductietechniek van de fotografie gebaseerd en derhalve op de zichtbare werkelijkheid aangewezen ... juist de bewerkingsmogelijkheden van het materiaal stellen de filmmaker in staat de zichtbare werkelijkheid te transformeren"

Doordat de kunstenaar een beeld 'van' de werkelijkheid opvangt en inzet in zijn filmwerk, wordt de werkelijkheid op een specifiek filmische wijze getransformeerd. Kattenbelt wijst, geïnspireerd door Aristoteles' *Poetica*, drie aspecten aan waardoor de diversiteit van transformaties begrepen kunnen worden: (1) referentialiteit, (2) ordening&structuur en (3) functie&werking.

Met betrekking tot referentialiteit (waarin wordt de zichtbare/fotografeerbare werkelijkheid getransformeerd? Wat verbeeld de film als esthetisch object?) kunnen we grofweg zeggen dat de Russen in lijn met hun Formalisme, refereren aan abstracte en semiotische kwesties. Fransen

daarentegen refereren, in lijn met moderne poëzie<sup>1</sup>, aan het immateriele, het persoonlijke (dat meer behelst dan het individuele of subjectieve), spirituele, sensuele, onbewuste (wereld van de droom), irreële, surreële.

*Het zijn in die zin algemeenheden en vaagheden en voegen weinig toe aan ons begrip of inzicht van onze wereld >>> Met Eliot kunnen we tevens zeggen dat dromen en muzikale gedichten ook doordrongen zijn van betekenis, en met het poststructuralisme kunnen we ook niet meer refereren aan conceptloze zaken. Het gaat er om het immateriele, persoonlijke, etc. concreet te maken. Wellicht is dat alleen maar mogelijk in een ervaring? Zoja: in wat voor ervaring?*

Het aspect van ordering en structuur heeft betrekking op de bewerkingsmogelijkheden van het materiaal: de stilistische procédés van transformatie. In beide landen destilleert Kattenbelt de volgende, overeenkomstige procédés: cameravoering (cadrering), montage, belichting. Het gevolg van deze bewerkingsmogelijkheden is dat grenzen tussen tijd en ruimte vervaagt. Ook zou de film uiterst geschikt zijn om de zichtbare werkelijkheid te transformeren tot een object van de verbeelding om dat zowel de filmkunst als de menselijke verbeelding niet zijn onderworpen aan natuurwetten. Ook wordt gesteld dat de esthetisch-expressieve mogelijkheden van de filmkunst primair besloten liggen in de dynamiek van de beweging. Schematisch gesproken:

Cameravoering (cadrering), montage en belichting ontsluiten de mogelijkheden om:

- tijd en ruimte te vervagen
- los van natuurwetten, de verbeelding aan te spreken
- zich uit te drukken in de dynamiek van beweging

Wat betreft de functie en werking wordt in beiden landen overeenstemming gevonden in het vermogen van de filmkunst om de werkelijkheid met geheel andere ogen te zien, met een verhevigde sensibilliteit voor de zichtbare verschijningsvormen waarvan wij ons dankzij filmische transformatie weer bewust van worden. De specifieke verbeeldingsprincipes worden ook in verband of in overeenstemming gebracht met een veranderende beleving van de werkelijkheid door technologische ontwikkelingen. Het leven krijgt een merkbaar ander ritme: tijd en ruimte zijn in de werkelijkheidservaring veranderende grootheden: de dynamiek van de beweging speelt in het moderne levensgevoel een grotere rol. Omdat de film primair gebruik maakt van de dynamiek van de beweging, is zij goed in staat om het ritme van de tijd te verbeelden. In het franse debat ligt de nadruk op het intensiveren van belevingen en emotie, in het russische debat ligt de nadruk eerder op het de-automatiseren van de waarneming (een hoofdtéma in hun formalistische esthetica).

Afsluitend wordt genoemd dat het franse debat zich beroept op moderne poëzie, terwijl de russen zich meer systematisch richten op het ontwikkelen van een filmtheorie die recht doet aan de specificiteit van de film als kunstvorm als nieuw medium, waarop de poëtica's van de literatuur en het theater slechts ten dele toepasbaar zijn.

*Wat nou als er voortdurend nieuwe kunsten ontstaan, door nieuwe technologieën, nieuwe media? Dan moet er telkens weer vanuit een bestaand discours nagedacht worden over het integreren of normaliseren of populariseren van een nieuwe kunst. Of: van nieuwe technologie kunst maken vereist een taal. Waarin schuilt de specificiteit van virtuele technologie als kunstvorm? In hoeverre is er sprake van kunst, wanneer we het hebben over virtual reality? Is het niet eerder een*

---

<sup>1</sup> Vooraanstaande Franse, moderne dichters zijn: Baudelaire, Mallarmé, Verlaine, Rimbaud, Valéry, Apollinaire, Eluard, Breton, Ponge, Michaux, Prévert, Queneau en Char

*filosofisch begrip? Of is het een technologisch begrip? Is er kunst mogelijk in virtual reality? Of hoe verandert de ervaring van kunst zich in virtual reality? Of hoe verhoudt kunst in virtual reality zich tot de ervaring van kunst in andere, niet virtuele realiteiten?*

.....

Selectie van theoretici met een interesse voor ritme en lyriek

Naaste de plastische kunsten (architectuur, schilderkunst, beeldhouwkunst) en de ritmische kunst (muziek, dans, poëzie) onderscheidt Ricciotto Canudo een zevende kunst, de cinematografie (in zijn voordracht "Manifeste des Sept Arts (1921)). Cinematografie (filmkunst) zou aspecten van plastische en ritmische kunst, i.e. aspecten van tijd en ruimte verenigen.

*Dit is een beetje vreemd omdat theater niet genoemd wordt – theater is altijd al een kunst geweest die tijd en ruimte verenigt en daarom een oerkunst is, voor de plastische en ritmische kunsten; een kinetische kunst?*

Het gaat Canudo niet primair om het vertellen van gebeurtenissen (plot, fabel<sup>2</sup>) maar om het oproepen van emoties. Volgens Canudo is de filmkunstenaar geen *metteur-en-scene*, die zich verschuilt achter de wereld die hij toont, maar een *écraniste*, die zijn persoonlijke visie tot uitdrukking brengt door de zichtbare realiteit te transformeren in beelden van zijn innerlijke droom.

Jean Epstein baseert zich met name op Canudo. Hij onderzoekt de relatie tussen moderne poëzie en filmkunst en stelt dat zij met elkaar gemeen hebben dat zij de expressie zijn van persoonlijke sensibilliteit. 'Fotogenie' (*photogénie*) is de meest zuivere expressie van film. Met Apollinaire beschouwt Epstein filmkunst als het meest reële middel van het irreële en surreële. In *La Poésie d'aujourd'hui – un État d'Intelligence* (1921) onderscheidt Epstein 7 overeenkomsten tussen film en moderne literatuur, in het bijzonder moderne poëzie:

1. Esthetiek van (intieme) nabijheid: de mogelijkheid om de kleinste beweging tot in detail zichtbaar te maken via close-up. De expressie van het gezicht in close-up karakteriseert hij als 'innerlijke geografie'
2. Estetiek van suggestie: het vluchtig tonen, zélf iets ontdekken en het gesuggereerde in de eigen gedachte voltooien, in de snelheid van zijn eigen denken
3. Esthetiek van afwisseling: gekrioel van gebeurtenissen, fragmentarisering, veelheid van details gelijktijdig zien
4. Esthetiek van mentale snelheid: beelden met grote snelheid voorbij laten flitsen
  - a. Het effect van suggestie, via opeenvolgende beelden komt pas volop tot zijn recht in de voordracht van gedichten. *Er is een verschil tussen het effect van opeenvolgende beelden wanneer ze worden voorgedragen, dan wanneer ze cinematografisch worden afgespeeld*
    - i. Rimbaud: het dichten moet voor de handeling uitgaan door tot het onbekende te komen via een ontregeling van alle zinnen

---

<sup>2</sup> It is possible that the distinction between poetry and prose does not lie in rhythm alone the usual basis of plot (syuzhet) is fable (fabula) i.e. an everyday situation. A prose work is, in its plot construction and its semantic composition, based principally on a combination of everyday situations (Viktor Shklovsky in *Poetics of Cinema* [https://monoskop.org/images/0/08/Eikhenbaum\\_BM\\_ed\\_The\\_Poetics\\_of\\_Cinema.pdf](https://monoskop.org/images/0/08/Eikhenbaum_BM_ed_The_Poetics_of_Cinema.pdf))

- ii. Rimbaud bereikt suggestie door veelvuldig gebruik van herhalingen van woorden, assonantie en alliteratie, neologismen, weinig gangbare woorden of woorden direct afgeleid van andere talen, 'ontspoorde' zinnen en ambiguïteiten.
- 5. Esthetiek van sensualiteit: zinnelijk karakter, met name door de intieme nabijheid. Staat op gespannen voet met het sentimentele
- 6. Esthetiek van visuele metaforen: metaforische verwijzingen acht Epstein noodzakelijk voor film en poëzie
- 7. Esthetiek van het ogenblik: literaire en filmische beelden hebben geen eeuwigheidswaarde; stijlen zijn vergankelijk.

!!

Léon Moussinac karakteriseert de film als *art cinématique* (*Naissance du cinéma* 1925), die in de nabije of verre toekomst niet langer de enige kinetische kunst zal zijn. In het tijdperk van mechanisering zal de moderne mens zich steeds bewuster worden van beweging en zijn levensgevoel in de ritmiek van beweging tot uitdrukking brengen en ervaren (c.f. Lepecki *Exhausted Dance* en Hansen *Bodies in Code* >>> relatie tussen belichaamde beweging en technologie >>> theater als kinetische kunst)

*Moussinacs verwachting dat de plastische kunsten meer door kinetische kunsten worden vervangen, is waar gebleken, getuige de performatieve turn. In die zin begrijp ik performativiteit en kinetische kunst als twee gerelateerde begrippen*

Voor Moussinac betekent het begrip *photogénie* naar de echt filmische film, d.w.z. de poëtische film die in de ritmiek van de beweging emoties toont en becommentarieert in plaats van handelingen en gebaren.

Germaine Dulac stelt het probleem van beweging ter discussie in *Les esthétiques. Les entraves. La cinégraphie intégrale* (1926). Zij beschouwt Abel Gance *La Roue* (1922) als een grote stap richting *cinéma pur*, bevrijd van literaire en theatrale conventies. Specifiek verwijst ze naar de scène waarin Norma door Sisif wordt meegenomen naar de grote stad. In deze sequentie is de cadans in de snelle afwisseling van beelden belangrijker dan de representatie van handelingen die de beelden tonen. Voor Dulac is film een symfonisch gedacht van beelden, dat emoties oproept en voelbaar maakt.

“Naar de principes van de *cinégraphie intégrale*, een ingenieus samenspel van lichttonaliteit en grafische tonaliteit in wisselende dominantieverhoudingen, ontleen de beelden net als klanken hun expressiviteit aan ritme en sonoriteit”

Jan Mukarovsky gaat in op de relatie tussen film en ruimte in “Esthetica van de film” (1933) en in “De tijd van de film” gaat hij in op film en tijd. Filmkunst is geen *monolitische* kunst; film wordt door tal van aspecten met andere kunsten verbonden. De nauwste betrekking heeft film met drama en verhalend proza, daar ze alle drie *handelingskunsten* zijn, met tijd als belangrijkste constructiefactor. “Wat de constructie van tijd betreft neemt film ten opzichte van drama en verhalend proza een tussenpositie in. Om de verschillen in tijdconstructie te maken onderscheidt Mukarovsky twee tijdlagen, namelijk die van de handeling en die van het waarnemend subject”

In drama lopen de twee parallel: handelingstijd en subjectieve waarnemingstijd. In verhalend proza zijn ze volledige gescheiden. In de filmtijd wordt de handelingstijd gedupliceerd in een verleden en een heden, daarmee kent de filmtijd een drievoudig tijdsverloop: “het tijdsverloop van de handeling in het verleden, van de zich in het heden voltrekkende beeldtijd ... en parallel hieraan de waarnemingstijd”

In de epiek domineert het verloop van de handelingstijd, in het drama domineert de waarnemingstijd (waarmee de handelingstijd passief verbonden is). In de film kunnen de drie tijdsverlopen gelijkwaardig zijn ten opzicht van elkaar. Het lijkt er op dat het ritme van de drie gelijkwaardige tijdsverlopen begrepen wordt als tekentijd (ritme niet als tijdsduur maar als tekentijd, *Zeichenzeit*). Tekentijd herkent Mukarovsky als een aspect dat ook aanwijsbaar is in lyriek: het ritme dat zowel de waarnemings- als de handelingstijd onderdrukt waarmee er geen tijdsverloop meer overblijft en er ruimte komt voor een ‘andere’ tijdservaring. ... *Dit laatste stuk is van mij een beetje gespeculeer.*