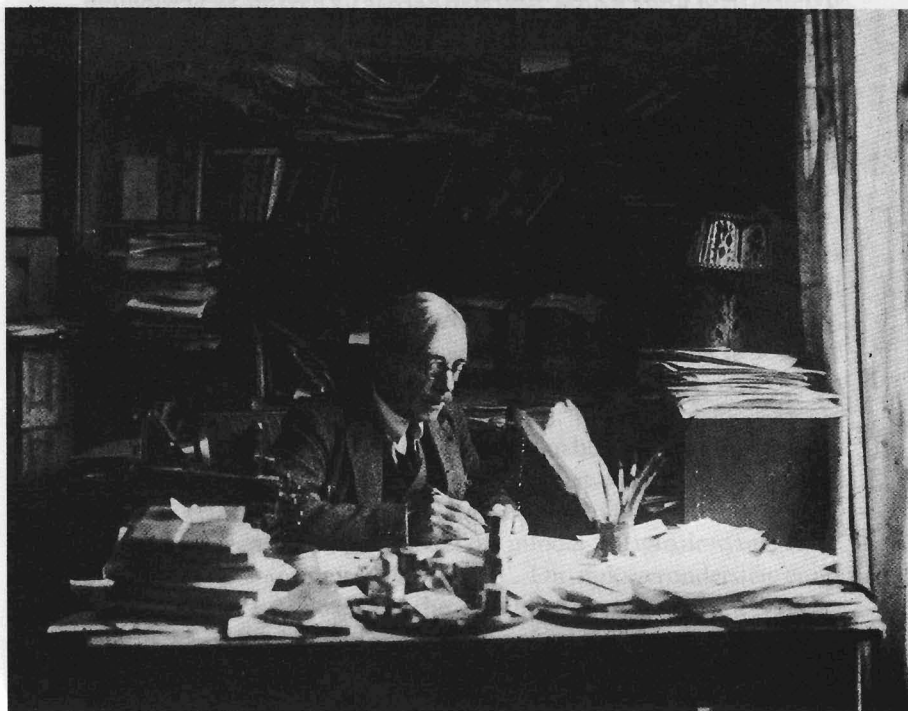




Paul Valéry aan zijn werktafel in de rue de Villejust

Valéry en de filmesthetiek

Alhoewel Valéry's belangstelling voor film marginaal en beperkt gebleven is, staat buiten kijf dat de teksten die hij vanaf 1922 aan de filmesthetiek gewijd heeft, een zeer pertinente en originele kijk op de zaak laten zien. We kunnen zelfs zeggen dat zijn benadering van de stomme film in de jaren twintig, zoals we zullen aantonen, verwantschap vertoont met de avant-gardistische posities van de toenmalige experimentele film. Dit wordt duidelijk in een zeer suggestieve tekst uit 1922, *L'écran*¹ en door zijn antwoorden op een onderzoek (gepubliceerd in 1923)² waarin Valéry zijn visie geeft op wat hij een 'pure filmkunst' noemt. In tegenstelling tot schrijvers als Anatole France of Georges Duhamel, die film esthetische kwaliteiten ontzeggen,³ heeft Valéry zeer vroeg ingezien dat de stomme film wel degelijk een 'Zevende Kunst' is, die in handen van ingenieuze cineasten met de reeds erkende kunsten zou kunnen wedijveren.

De spaarzame stomme films die Valéry zag (en waarvan we graag de titels zouden kennen) schijnen niet beantwoord te hebben aan zijn ideaal van een 'pure cinema'. De introductie van de geluidsfilm bevestigt hem slechts in zijn negatieve opinie. Zoals de surrealisten, en vooral André Breton,⁴ spreekt hij in 1930, naar aanleiding van een

Oorspronkelijk: 'Valéry et l'esthétique du cinéma', in: Régine Pietra (ed.), *Valéry: la philosophie, les arts, le langage*. Cahier du Groupe de Recherches sur la Philosophie et le Langage, nr. 11, Université van Grenoble (CNRS), 1989, pp. 239-248. Vertaling: Paul Verstraten.

1. Paul Valéry, 'L'écran', in: Paul Valéry, *Oeuvres* I. Parijs (Gallimard) 1957, pp. 1724-1725; opnieuw uitgegeven als 'Cinématographe', in: *Oeuvres* II, Parijs (Gallimard) 1960, pp. 1580-1581. Zie ook de voetnoten van Jean Hytier in *Oeuvres* I, a.w., p. 1719.

2. Valéry, antwoord op de enquête 'Appel à la curiosité', in: *Films*, nr. 4, supplement bij het tijdschrift *Le Théâtre et Comoedia* xxvi, nr. 15, maart 1923.

3. Zie: F.J. Albersmeier, *Die Herausforderung des Films an die französische Literatur*. Heidelberg (Carl Winter) 1985, pp. 327 e.v.

4. André Breton: 'Ik ben absoluut tegen het principe van de geluidsfilm.' Antwoord op de enquête 'A propos du film parlant' (zie noot 5).

enquête *A propos du film parlant*,⁵ zijn wantrouwen uit ten opzichte van de (geluids)film. In 1931 vinden we deze afwijzende houding opnieuw in *Idée fixe*.⁶ En in twee latere teksten over de film van de jaren dertig, het *Discours* dat hij uitsprak naar aanleiding van de voordracht van P. de Rothschild op 4 maart 1938,⁷ en *Impressions de cinéma (Le plus passionnant des films serait le film du film)*,⁸ preciseert hij waarom hij zich niet aangetrokken voelt tot de doorsnee geluidsfilm: 'Over het algemeen ga ik één keer per jaar naar de film, begeleid, of beter gezegd, meegesleept door vrienden. Het is niet zo dat ik de filmkunst minacht, maar ik heb nooit een totale bevrediging gevonden als ik naar de film ging en zeker niet sinds deze is gaan spreken.'⁹ Het is niet alleen de commercialisering van de film (die deze transformeert tot een licht verteerbaar consumptieprodukt) die niet met de esthetische eisen van Valéry strookt en zijn minachting provoceert. Het zijn eveneens de gebreken van de weinig genuanceerde taal, die hij observeert en die hem eraan doen twijfelen of de geluidsfilm zich kan verheffen tot het niveau van een perfecte artistieke vorm.

Zijn behoorlijk kritische houding ten opzichte van de film heeft Valéry er desalniettemin niet van weerhouden in de hierboven geciteerde teksten en in bepaalde noten in de *Cahiers*¹⁰ een zeer doordringende kijk op bepaalde aspecten van een filmesthetiek te formuleren. Er moet een onderscheid gemaakt worden tussen de negatieve waardering, de soms behoorlijk pittige kritiek op de speelfilm van de jaren dertig die Valéry niet schroomt te uiten, en de talrijke overpeinzingen van algemene strekking over de nieuwe esthetische procedures, die hij baseert op de analyse van de visuele en akoestische effecten die film op de toeschouwer heeft. Het zijn deze algemene esthetische overpeinzingen waarop wij onze aandacht richten. En we zullen zien dat Valéry, met uitzondering van een paar sporadische gedachten uit productief oogpunt, zich vooral interesseerde voor de relatie tussen de film en diens receptie-pool, de toeschouwer. Hij heeft geprobeerd vooral de

5. Valéry, antwoord op de enquête 'A propos du film parlant', (1930); ook opgenomen in: 'A l'aube du parlant, huit poètes s'écriaient: Méfions-nous du cinéma', in: *Arts*, nr. 432, 8-14 oktober 1953, p. 10.

6. *Oeuvres* II, a.w., p. 275.

7. Valéry, 'Allocution' en 'Discours', in: *Les techniques au service de la pensée*. Parijs (Alcan) 1938, pp. 157-164.

8. Ongepubliceerde tekst, manuscript aanwezig in de Bibliothèque Nationale, Département des Manuscrits.

9. 'Discours', a.w., pp. 157-158.

10. Valéry heeft ongeveer 254 (!) 'cahiers', dat wil zeggen dagboeken, geschreven die gedeeltelijk gepubliceerd zijn: *Cahiers I-XXIX*, Parijs (CNRS), 1957-1967.

distinctieve kenmerken van een filmwaarnemingsesthetiek te definiëren.

Een moderne kunst geschapen op basis van nieuwe technieken

Valéry heeft zeer vroeg ingezien dat de vooruitgang van de wetenschap en de daarop volgende spectaculaire evolutie van nieuwe technologieën het traditionele systeem van de kunst grondig veranderd heeft. 'De uitvinding van de Photographie en de Cinématographie veranderen onze opvatting over de plastische kunsten.'¹¹ Hij onderstreept het feit dat het niet de artiesten zelf, maar de wetenschappers, de technici zijn die, met geldelijke ondersteuning van industriëlen, het mogelijk gemaakt hebben 'wondermachines te fabriceren', zoals de cinématographe en de grammofoon, die 'het vertonen van afwezige zaken' mogelijk maakten en zo nieuwe perspectieven voor artistieke activiteit boden: 'Het wonderbaarlijke is handel geworden. De fabrication van wondermachines geeft aan duizenden mensen werk. Maar de kunstenaar heeft geen deel aan de produktie van de wonderen. Die komen voort uit de wetenschap en het kapitaal. De burger heeft zijn geld op de fantasma's gezet en speculeert op de ruïne van het gezond verstand.'¹² De gedachtengangen in *La conquête de l'ubiquité* (1928), geven duidelijker dan alle andere teksten van Valéry aan, wat de gevolgen zijn van die uitvindingen die oneindige reproductie en vertoning van kunstwerken mogelijk maken. Zoals Walter Benjamin in dezelfde periode, constateert Valéry dat de voorstelling zelf over kunst een belangrijke verandering ondergaat doordat een kunstwerk naar behoefte gereproduceerd kan worden 'in elke uithoek van de wereld'. 'Hierdoor zullen we gevoed worden door visuele of auditieve beelden, die geboren worden en in het niets opgaan bij het geringste gebaar, bijna als een teken.'¹³ Het staat overigens buiten kijf dat Valéry de opkomst van de televisie voorzien heeft.¹⁴ En reeds in 1928 voorspelt hij de introductie van de kleurenfilm.¹⁵

11. *Oeuvres I*, a.w., p. 1412.

12. 'Propos sur le progrès', in: *Oeuvres II*, a.w., p. 1024.

13. *Oeuvres II*, a.w., p. 1285.

14. 'Notion générale de l'art', in: *Oeuvres I*, a.w., p. 1412.

15. *Oeuvres II*, a.w., p. 1286.

Wat zijn voor Valéry de specifieke kenmerken van de cinematografische signifiant, wat onderscheidt deze van de signifiante van andere kunsten? Zoals we reeds aangegeven hebben, kunnen we wat dit betreft een ontwikkeling in Valéry's gedachtengang constateren, die gedeeltelijk te verklaren is door de overgang van stomme film naar geluidsfilm, maar ook door de voortschrijdende overheersing van een sterk vercommercialiseerde cinema die voor het grote publiek bestemd is.

Het is echter zeker dat Valéry in het begin van de jaren twintig aan een artistieke, experimentele opvatting van de film gedacht heeft, aan wat hij een 'kunst van pure cinema' noemt. Deze vertoont verbluffende overeenkomsten met zijn idee over 'pure poëzie'. Zo schrijft hij in 1923: 'Ik geloof dat men een kunst van pure cinema in het leven zou moeten roepen, oftewel een cinema die zich tot zijn eigen middelen beperkt. Die kunst zou zich moeten afzetten tegen die, welke zich van het woord bedienen, zoals het theater of de roman. Ik hou niet van die teksten die men op het doek tussen de episoden projecteert. Ik hou er ook niet van mensen te zien praten en niets te horen. De combinatie van pantomime en landschappen moet het mogelijk maken een spektakel te creëren dat op zichzelf staat. Men zou speciale muziek kunnen schrijven om dat te begeleiden. Kortom, ik geloof dat bepaalde "films" werken kunnen zijn, die even geraffineerd en perfect zijn als bepaalde gedichten... Maar ik ben in deze zaken, waarin het in ogenschouw nemen van het publiek een kapitale plaats inneemt, geen expert.'¹⁶ Valéry ontwaart dus, in navolging van andere theoretici die de voorkeur geven aan een in alle opzichten zwijgende film, een cinematografische kunst waarin de visuele signifiante van de filmbeelden dezelfde rol spelen als die, welke de verbale signifiante in de 'pure poëzie' hebben. Het puur visuele universum van een film, op bekwaame wijze opgebouwd uit geraffineerde beelden, zou er zo in kunnen slagen een soort filmgedicht te creëren. Door op de zintuiglijke gevoeligheid van de toeschouwer in te werken, zou een dergelijk visueel gedicht een indruk kunnen oproepen die analoog is aan die welke een talig gedicht op de zintuigen en het gemoed van een luisteraar uitoefent. Aangezien Valéry zijn opvatting over een 'pure cinema' met een poëtische essentie niet verder gepreciseerd heeft, blijft het

16. Zie noot 2.

raden welk soort beelden Valéry gekozen zou hebben voor een eventueel scenario.

De meest hartstochtelijke film zou de 'film van de film' zijn

Als Valéry vijftien jaar later zijn overpeinzingen over de ideale cinema herneemt, is er geen sprake meer van een 'pure cinema' die filmisch-visuele gedichten produceert. De voordracht van De Rothschild over de dominante cinema van de jaren dertig doet hem een geheel andere opvatting aan de hand: het idee van een '*film van de film*', dat wil zeggen het project van een meta-film waarin door filmische beelden het proces van de cinematografische creatie zelf uitgebeeld zou worden. In het *Discours* dat Valéry naar aanleiding van deze voordracht heeft opgesteld, merkt hij op dat 'indien men dit zou kunnen realiseren, dit een uitvergroting zou zijn, in de proporties van het filmscherm, van de arbeid die zich in een denkend brein afspeelt'. En hij voegt eraan toe dat 'de film, met zijn opeenvolgende situaties, met zijn grote onderzoeken, doet denken aan het microscopische werk van de schrijver en de artiest, en ik heb de indruk dat de film, op indrukwekkende schaal, de werking van de hersenen ontwikkelt door elk element van de hersencellen te vervangen door een of meer individuen.'¹⁷ Met name in een artikel dat eerst *Impressions de cinéma* genoemd werd en later *Le plus passionnant des films serait le 'film du film'*, ontwikkelt Valéry zijn originele idee over de meta-film die de aspecten die in de productie van de film een rol spelen, in beelden omzet. Gefascineerd door de problemen die een 'poiësis' van de kunstwerken oproepen, stelt hij voor de mentale beelden, die betrekking hebben op de realisatie van een film, in 'close-up' te projecteren. En niet alleen de beelden van de auteur-scenarioschrijver, maar ook van de *realisateur* en de acteurs, van de producenten en de technici. Zo wilde hij duidelijk maken dat film-productie een 'onpersoonlijke' creatie is, die de capaciteiten van een unieke schepper of individu te boven gaat.

'Ik moet toegeven dat, voor werken van welke aard dan ook, ik me meer voor hun uitwerking en totstandkoming interesseer dan voor de werken zelf; en of het om wetenschap, poëzie of film gaat, het zijn niet zozeer de resultaten als wel het onderzoek en de produktiewijze die mijn brein prikkelen. Wat mij

17. 'Discours', a.w., p. 163.

betreft zou de meest hartstochtelijke film de "film van de film" zijn, dat wil zeggen een voorstelling van alle activiteiten die de film veronderstelt: het werk in de studio's, het werk in het laboratorium en in de fabriek, de fabricage en de instellingen... Maar vooral het basis-idee, in close-ups, zijn avonturen en wederwaardigheden: de hersenen van auteurs, bankiers, technici, tussenpersonen, de hersenen waardoor het op realisatie afstevent. In elk van deze hersenen, het essentiële beeld van het gemiddeld brein van het publiek.¹⁸

Valéry denkt hier aan de commerciële film, die erop uit is het grote publiek te verleiden. Zo komt natuurlijk het beeld van de doorsnee-toeschouwer in zijn gedachten op, het beeld van de bankier die de onderneming financiert, van de acteur die zich uitslooft toeschouwers te behagen. Valéry wil op het dōek tonen dat de hele filmwereld beheerst wordt door het verlangen een optimale verspreiding van de film te verzekeren. Een dergelijke *film van de film* zou aantonen dat 'er geen klein publiek voor de cinema kan bestaan', en dat alles ertoe dient door dat 'onpersoonlijke werk waarbij het aantal deelnemers en uitvoerders aanzienlijk is', een 'zo groot mogelijk rendement' te produceren. Kortom, het meta-filmisch project van Valéry zou ertoe dienen de mechanismen te onthullen, die bij de produktie van een speelfilm voor een groot publiek een rol spelen.

Het point-of-view van de toeschouwer/consument

Maar het is niet het produktie-point-of-view dat in Valéry's overpeinzingen over een filmesthetiek overheerst. Belangrijker is de receptie en dus een kritische analyse van de effecten die de door een filmstrook over- en voortgebrachte tekst op de verbeelding van de toeschouwer-consument heeft. Het is in dit opzicht nuttig op te merken dat Valéry ook op film de gebruikelijke onderscheiding toepast die hij zelf maakt tussen twee kritische benaderingen en die strookt met zijn conceptie van een semiotische esthetiek.¹⁹ Op basis van zijn observaties tijdens filmvoorstellingen en door resultaten van zijn onderzoek naar het

18. *Impressions de Cinéma*, a.w. De laatste, wat cryptische zin wil zeggen dat elke deelnemer aan het produktieproces een beeld heeft van wat de doorsnee toeschouwer is, zou moeten of kunnen zijn (*vert.*).

19. Zie: K. A. Blüher, 'Valéry et la sémiotique du théâtre', in: 'Paul Valéry – Perspectives de la réception', in: *Oeuvres et Critiques* IX, nr. 1, 1984, pp. 181-209.

CEM-systeem²⁰ te gebruiken, heeft Valéry verschillende malen geprobeerd nieuwe vormen van visuele perceptie, die de filmkunst aan de toeschouwer opdringt, te beschrijven en te verklaren. In deze nieuwe vormen van media-communicatie en zintuiglijke waarneming schuilt volgens Valéry de specificiteit van de 'Zevende Kunst'. Hij is zich er sterk van bewust dat deze nieuwe 'filmkunst', samen met de nieuwe esthetische expressievormen die door fotografie en radio geïntroduceerd worden, op diepgaande wijze de gevoeligheid van het moderne publiek beïnvloedt. In dit verband schrijft Valéry in 1938 dat 'het niet zeker is dat schilderkunst, beeldhouwkunst, literatuur, enzovoort een onbepaalde, ongedefinieerde toekomst hebben wat betreft hun expressiemiddelen.'²¹

Door bij zichzelf de werking te bestuderen die een film op zijn gevoeligheid uitoefent, slaagt Valéry erin bepaalde processen, die kenmerkend zijn voor de filmische semiosis, te begrijpen. Allereerst trekken natuurlijk de effecten van de visuele signifianten, zoals men die in een stomme film kan observeren, zijn aandacht. Reeds in 1922 beschrijft hij in de korte, maar zeer compacte tekst *L'écran* de observaties die hij tijdens enkele filmvoorstellingen gemaakt heeft. Wat de geluidsfilm betreft, waarvan hij bepaalde specifieke kenmerken in latere teksten benoemt, gaat hij op dezelfde wijze te werk (zie verder op *Film versus theater*, p. 19).

De film: 'een kunstmatige droom'

Een van de essentiële kenmerken van de nieuwe uitvinding film is volgens Valéry de mogelijkheid op kunstmatige wijze de mentale activiteit van de mens te simuleren. De filmmachine kan dank zij gecompliceerde technieken de natuurlijke functies van het menselijk brein vervangen door zijn vermogen te vergroten of te transformeren. De film kan opgevat worden als een 'exterieur geheugen, voorzien van een mechanische perfectie'²² en kan dus op kunstmatige wijze ervaringen onthouden. De subtiele technieken die de film gebruikt om levende

20. CEM staat voor Corps-Esprit-Monde. Deze term, die we regelmatig in de *Cahiers* tegenkomen, verwijst naar alle mogelijke relaties tussen een 'Moi' (Ik) en zijn lichamelijke sensaties, waarneming van de omgeving en psychische activiteit. Deze categorieën vormen de drie belangrijkste 'variabelen' die de kennis van een 'Moi' bepalen.

21. 'Discours', a.w., p. 161.

22. 'L'écran', a.w., p. 1724.

beelden te manipuleren, slagen erin visuele fenomenen te creëren, die analoog zijn aan die van de menselijke opmerkzaamheid. 'In de film wordt door stilstand of uitvergroting de opmerkzaamheid zelf uitgebeeld.'²³

Maar het is vooral de mogelijkheid de toeschouwer nieuwe vormen van visuele perceptie, die op kunstmatige wijze de droommechanismen imiteren, op te dringen die Valéry's aandacht getrokken heeft in de stomme film uit de jaren twintig. In 1922 kwalificeert Valéry reeds het effect dat de visuele signifiëanten van de film op de psyche van de toeschouwer uitoefent als 'kunstmatige droom'²⁴ en sluit zich hiermee aan bij de opinies van andere filmtheoretici uit deze periode en vooral bij die van de surrealisten.²⁵ Maar in tegenstelling tot de surrealisten die de droomachtige verbeelding van het Onbewuste onvoorwaardelijk op het scherm zouden willen zien heersen en die zo via bewegende filmbeelden het authentieke droomavontuur wilden herscheppen, beperkte Valéry zich tot de vergelijking van de werking van filmbeelden op een toeschouwer en de mentale beelden van een droom.

De fysieke beelden die de filmstrook op het scherm projecteert en die de toeschouwer als psychische beelden met de meest uiteenlopende semantische connotaties decodeert, zijn, wanneer zij na elkaar waargenomen worden, op een bepaalde wijze analoog aan een sequentie droombeelden. Film creëert dus op kunstmatige wijze een wereld van bewegende beelden die op de plexus van de toeschouwer werken als een droom of een soort droom. Wat dit betreft verwijzen we naar Christian Metz die in *Le signifiant imaginaire* stelt dat de toeschouwer zich in de bioscoop in een positie tussen wakker-zijn, dagdromen en dromen bevindt.²⁶

Het iconisch karakter van figuratieve filmbeelden is ook in staat de toeschouwer mee te slepen met de kracht van een zogenaamde magische betovering en tijdelijk zijn geestelijke capaciteiten te vervreemden. Een filmtoeschouwer is immers niet gechoqueerd wanneer hij iets ziet waarin fysieke wetten afgeschaft lijken te zijn of onderworpen aan een onverklaarbare behandeling. Maar het meest verrassende aspect schuilt misschien wel in het feit dat deze actie, die uitgeoefend

23. Ibidem. Valéry heeft verschillende aspecten hiervan bestudeerd. Zie: J. Robinson-Valéry (ed.) *Cahiers* II. Parijs (Gallimard) 1973-1974, pp. 251 e.v.

24. Ibidem.

25. Zie: A. en O. Virmaux, *Les surréalistes et le cinéma*. Parijs (Seghers) 1988, pp. 25 e.v.

26. C. Metz, 'Le signifiant imaginaire', in: *Communications* 23, 1975. Ned. vert. *De beeldsignifikant*. Nijmegen (SUN) 1980.

wordt op de psyche van de toeschouwer, veroorzaakt wordt door puur oppervlakkige mechanismen, door een flinterdunne filmstrook van cellulose.

‘Op het gespannen doek, op het altijd pure vlak waar het leven noch zelfs het bloed sporen achterlaten, vinden de meest complexe gebeurtenissen plaats, zo vaak als men wil.

De acties zijn versneld of vertraagd; de volgorde van de feiten kan omgekeerd worden.

Doden komen weer tot leven en lachen.

Iedereen ziet met zijn eigen ogen dat al datgene wat is, kunstmatig is.

Alles wat licht was, is uit de normale tijd ontheven. De wording en herwording in een wereld van de duisternis. Men ziet de gehele nauwkeurigheid van de werkelijkheid zich alle attributen van de droom aanmeten.

Het is een kunstmatige droom.’²⁷

Valéry heeft verschillende malen over de wonderen gesproken die de film kan volbrengen. Hij merkt bijvoorbeeld de verrassende ‘spiegel-effecten’ op, die via dat kunststukje mogelijk maken ‘het lichaam in actie te zien (...) zonder (...) verboden hoeken’,²⁸ en droomt van de gevolgen van een toepassing van een dergelijke uitvinding op de hersenen: ‘Welk bewustzijn zouden we hebben, welk effect zou het hebben op het gevoel voor ons zelf? Ons zelf denkend, antwoordend, inslapend waarnemen?’ Ook merkt hij op dat de ‘film-slow-motion het meest onwerkelijke is wat er bestaat – via de schijn geeft hij de beweging van een mechanisme aan om het even welke ware beweging.’²⁹ Door de bijna grenzeloze technische mogelijkheden van de film te bestuderen, verwondert hij zich over het prestige van deze nieuwe kunst, deze schepper van ‘kunstmatige dromen’.

Een machine om de illusie van een werkelijkheid te produceren

Zodra Valéry inziet dat film ook en vooral een machine is die een werkelijkheidsillusie produceert, ontstaat er een weerstand bij hem. Het filmdispositief dient ertoe in de speelfilm (waar Valéry aan refereert)

27. ‘L’écran’, a.w.

28. *Cahiers* xii, pp. 343-344.

29. *Cahiers* xx, p. 645.

een authentieke waarneming van de werkelijkheid te simuleren: 'Men ziet de gehele precisie der werkelijkheid zich alle attributen der droom aanmeten.' Valéry ziet in deze illusie-macht van de speelfilm, die doet alsof hij de toeschouwer een exacte weerspiegeling van de werkelijkheid voorspiegelt, een soort verleiding die ook de lezer van een reeds geschreven roman verzoekt.³⁰ Omdat hij vergeet dat het een technisch simulacrum is, heeft de toeschouwer de neiging zich met het filmisch universum dat hij aldus als een waar-beeld van de werkelijkheid ziet, te identificeren. Aan de hand van zijn eigen ervaringen als toeschouwer schrijft Valéry in 1922 over de stomme film dat 'zijn ziel op het almachtige en veelbewogen doek leeft; zij neemt deel aan de harts-tochten der fantomen die daarop optreden. Zij laat zich door hun manieren bezielen: hoe men glimlacht, hoe men zijn liefde verklaart; hoe men over een muur springt; hoe men iemand ombrengt; hoe men op zichtbare wijze nadenkt.'³¹

Wat Valéry in de illusie van de filmkunst vooral zorg baart, is het feit dat de film de toeschouwer vervreemdt door hem in een passiviteit onder te dompelen, die zijn bewuste capaciteiten vermindert of zelfs helemaal laat verdwijnen, zoals in een echte droom. In tegenstelling tot een echte dromer kan de toeschouwer echter altijd de kunstmatige droom van film onderbreken: 'Het verschil tussen het zien van een film of een droom, dat is mijn aparté.'³² Maar de verleiding blijft groot zich aan het beeldenspel dat de onbewuste verbeelding bestormt, over te geven en zo elke bewuste tussenkomst van een heldere geest te verhinderen.

Valéry merkt overigens op dat de nieuwe technieken van de geluidsfilm uit de jaren dertig geen enkele verandering teweegbrengen in het over het algemeen passieve gedrag van de toeschouwer. Aldus merkt hij in 1938 op dat de rol van de taal in de geluidsfilm over het algemeen weinig om het lijf heeft en onderworpen blijft aan de beelden die eropuit zijn de toeschouwer af te leiden en te vermaken: 'Het oog vermaakt zich en het verstand geeft zich over aan de blik, dat wil zeggen aan het moment zelf.' In dergelijke films vinden we volgens hem 'het vermaak zonder de minste inspanning, zonder actieve deelname van de toeschouwer: een opeenvolging van effecten die niets te raden overlaat, een taal die niet veel anders doet dan dat schim-

30. Zie: S. Yeschua, *Valéry, le roman et l'oeuvre à faire*. Parijs (Minard) 1976.

31. 'L'écran', a.w.

32. *Oeuvres* VII, p. 482. Het Nederlands kent geen equivalent voor 'aparté'. In het (Franse) theater hebben we te maken met een 'aparté' wanneer de acteur zich direct tot het publiek richt en zo de illusie 'verstoort' (*vert.*).

menspel te verklaren, en aan haar is alles onderworpen.' Want in de film 'is er niets te begrijpen, het plezier bestaat eruit te ondergaan.'³³

Film versus theater

Door film met theater te vergelijken maakt Valéry andere zwakke punten van de filmesthetiek duidelijk, waarbij hij wel toegeeft dat zijn observaties betrekking hebben op films met technische gebreken. Hij gebruikt filmadaptaties van theaterstukken als voorbeeld van de inferioriteit van de filmkunst ten opzichte van de theaterkunst. Zijn essentiële kritiek betreft het feit dat de film niet in staat is de dialoog die betekenisvolle complexiteit en die formele raffiniteit te geven, die de dialogen van een theaterstuk kunnen bereiken, vooral in een literair theaterstuk: 'De rol van de dialoog in verfilmde stukken is behoorlijk armzalig'. En hij preciseert: 'In een film kan het woord slechts de meest bescheiden rol op zich nemen: het grenst aan het ridicule zodra het traag wordt uitgesproken. Elke poging tot vormgeving is rampzalig: elke schijn van gedachte is hier onverdraaglijk.'³⁴ Door de verbale signifianten in de ononderbroken beeldenstroom te laten verdrinken, benadeelt de film de taal die altijd het middelpunt van Valéry's esthetische overpeinzingen geweest is. Het lijkt alsof Valéry hier toegeeft dat de 'actieve deelname' van de toeschouwer slechts bewerkstelligd kan worden door de constante aanwezigheid van een taal die veel weg heeft van de subtiële kunst der poëzie.

Een ander punt dat de film in Valéry's ogen benadeelt is het feit dat, in tegenstelling tot het theater waar de conventie van de representatie steeds door de toeschouwer gevoeld blijft, de film meestal een mengvorm van fictie en werkelijkheid produceert door de visuele beelden: 'Die kunst gebruikt een mengvorm die soms behoorlijk gênant is, die ik onrein vind, een mengvorm van de waarneembare werkelijkheid die rechtstreeks door het opname-apparaat genomen wordt, en van de fictie die van origine de weerspiegeling van het werk is. Iets geneert me. De conventie is een manier van zijn, een leven dat volledig op zichzelf staat; anderzijds is de observatie van de werkelijkheid ook iets dat haar rechtvaardiging in zichzelf vindt. Het vermengen ervan is altijd delicaat.'³⁵ Terwijl het theatrale van een dramatisch stuk nooit uitgewist kan worden, introduceert de film een iconische representa-

33. *Impressions de cinéma*, a.w.

34. *Idem*.

35. 'Discours', a.w., pp. 161-162.

tie die ertoe neigt een illusie van de werkelijkheid te reproduceren en brengt zo zichzelf in tegenspraak met de verbale signifianten van het verhaal die de fictieve kant van het verhaal dragen:

'Het vermengen van werkelijkheid en fictie, van fotografische observatie en gefotografeerde komedie, van trucage en natuur is voor de film helaas onvermijdelijk en te zeer aanwezig. In het theater wint de conventie: de zee en het woud zeggen hardop dat ze een beschilderd doek zijn en er is geen gênant contrast tussen een geschilderd doek en een acteur verkleed als koning. De conventie schept een wereld die noch waar noch vals is en waarin alles zich afspeelt tussen gelijkwaardige elementen. Dat diepgewortelde vooroordeel heeft het aangename voordeel de auteur en de toeschouwer alle vrijheid te laten. De laatste zal niet gaan zeuren over het feit of decor of accessoires wel realistisch genoeg zijn: de essentie van het spektakel, en het belang ervan, schuilt voor hem in hetgeen op het toneel *door het woord geschapen wordt*.'³⁶

We zien hier ook dat Valéry de speelfilm datgene verwijt wat hij de – realistische – roman, die 'mengvorm van observatie en fictie', altijd verweten heeft.'³⁷

De culturele functie van de film

Tot besluit enkele korte opmerkingen over de socio-culturele functie die de film volgens Valéry vervult in het sociale leven van zijn tijd. Voor hem is de film een van die moderne kunstvormen die, zoals hij verschillende malen gezegd heeft, 'ertoe neigt bijna uitsluitend de *zintuiglijke* waarneming uit te buiten ten koste van algemene of affectieve zintuiglijkheid, van onze capaciteit tot constructie, accumuleren van duur-heden en geestelijke transformatie. De film slaagt er uitstekend in de aandacht te prikkelen.'³⁸ Valéry durft geen definitief antwoord te geven op de vraag 'in welke mate film de menselijke geest een goede of slechte dienst kan bewijzen.'³⁹ Wat betreft de filmproductie uit die periode – de films die hij gezien heeft – meent Valéry te kunnen concluderen dat film vooral 'die massale beheersing van de geesten' dient,

36. *Impressions de cinéma*, a.w.

37. 'Discours', a.w., p. 162.

38. 'Art moderne et grand art', in: *Oeuvres II*, a.w., p. 1220.

39. 'Discours', a.w., p. 159.

'die kenmerkend is voor ons tijdperk'.⁴⁰ 'De film zou dus een plaats moeten krijgen', schrijft hij in 1941, 'in een verhandeling over de afstomping van het menselijk geslacht via de industriële weg.'⁴¹ Aan-gezien in zijn ogen een 'pure cinema', een 'echt kunstzinnige film'⁴² die deel uitmaakt van de Grote Kunst, nog lang op zich laat wachten, aarzelt hij niet om – in 1934 – aan te raden: 'Ga niet naar de film!'.⁴³ Hij heeft dus waarschijnlijk nooit de films gezien die reeds esthetische middelen van een filmkunst onderzochten, de films van de surrealisten of van Jean Cocteau.

40. Ibidem.

41. *Oeuvres* xxiv, p. 427.

42. 'Discours', a.w., p. 160.

43. *Oeuvres* xvii, a.w., p. 565.