Opereren in de werkelijkheid

Vossiuspers UvA is een imprint van Amsterdam University Press.
Deze uitgave is totstandgekomen onder auspiciën van de Universiteit van Amsterdam.

Omslag: Nauta & Haagen, Oss
Opmaak: JAPES, Amsterdam
Foto omslag: Carmen Freudenthal, Amsterdam

ISBN 90 5629 396 6
© Vossiuspers UvA, Amsterdam, 2005

Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand, of openbaar gemaakt, in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch, door fotokopieën, opnamen of enige andere manier, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

Voorzover het maken van kopieën uit deze uitgave is toegestaan op grond van artikel 16B Auteurswet 1912 j0 het Besluit van 20 juni 1974, St.b. 351, zoals gewijzigd bij het Besluit van 23 augustus 1985, St.b. 471 en artikel 17 Auteurswet 1912, dient men de daarvoor wettelijk verschuldigde vergoedingen te voldoen aan de Stichting Reprorecht (Postbus 882, 1180 AW Amstelveen). Voor het overnemen van gedeelte(n) uit deze uitgave in bloemlezingen, readers en andere compilatiewerken (artikel 16 Auteurswet 1912) dient men zich tot de uitgever te wenden.

Opereren in de werkelijkheid

Politieke cinema en de vrije indirecte rede

Rede

uitgesproken bij de aanvaarding van het ambt van
hoogleraar Filmwetenschap aan de Faculteit der Geesteswetenschappen
van de Universiteit van Amsterdam
op woensdag 29 juni 2005

door

Patricia Pisters

Vossiuspers UvA

Meneer de Rector Magnificus,
Mevrouw de decaan,
Zeer gewaardeerde collega's en studenten,
Lieve familie en vrienden,

Vandaag precies zeven jaar geleden stond ik ook op deze plek. Toen verdedigde ik mijn proefschrift over de betekenis van het filosofische werk van Gilles Deleuze voor de filmwetenschap. Een vraag die in dit proefschrift zijdelings aan bod kwam, is die wat de politieke betekenis is van film. In de afgelopen jaren is mijn belangstelling voor die politieke dimensies van het beeld alleen maar toegenomen. Ik wil bij deze gelegenheid dan ook graag enkele gedachten uiteenzetten over het begrip 'politieke cinema', en daarbij de stelling verdedigen dat we beelden zouden moeten zien in de 'vrije indirecte rede'. Wat ik daarmee bedoel zal, naar ik hoop, in de loop van mijn verhaal duidelijk worden.

Kunst van de massa: film als politieke praktijk

In 1936 schreef Walter Benjamin in zijn beroemde essay 'The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction' dat kunst vanwege zijn mechanische reproduceerbaarheid in fotografie en vooral in film steeds meer gebaseerd zal zijn op een politieke praktijk. In tegenstelling tot traditionele kunst die verbonden is aan traditie en rituelen, heeft mechanisch reproduceerbare kunst volgens hem een heel andere functie:

> [F]or the first time in world history, mechanical reproduction emancipates the work of art from its parasitical dependence on ritual. To an ever greater degree the work of art reproduced becomes the work of art designed for reproducibility. From a photographic negative, for example, one can make any number of prints; to ask for the 'authentic' print makes no sense. But the instant the

> criterion of authenticity ceases to be applicable to artistic production, the total function of art is reversed. Instead of being based on ritual, it begins to be based on another practice – politics.[1]

Film is een politieke kunstvorm. Benjamin analyseert het verschil tussen traditionele kunst als schilderkunst en de moderne filmkunst verder door de schilder en de cameraman te vergelijken met een magiër en een chirurg. De magiër geneest een zieke door zijn hand op te leggen, de chirurg door in het lichaam te snijden. Op vergelijkbare wijze houdt de schilder met zijn werk een natuurlijke afstand tot de werkelijkheid, terwijl de cameraman die afstand niet houdt: 'The cameraman penetrates deeply into [reality's] web', zegt Benjamin.[2] Kunst en het leven zijn door de komst van cinema daarom onlosmakelijk met elkaar verbonden. Bovendien spreekt kunst als film voor het eerst de massa aan, en ook dat maakt de verbintenis met de politieke praktijk zo sterk.

In de jaren dertig, de tijd dat Benjamin zijn essay schreef, waren er twee grote politieke stromingen die de massa (het volk) op verschillende manieren via cinema aanspraken: het fascisme en het communisme. De kracht en het gevaar van de klassieke vertelwijze van de cinema lag volgens Benjamin in het feit dat het publiek onkritisch kon opgaan in de filmbeelden. Het is alom bekend dat de verschillende fascistische regimes inderdaad gebruikmaakten van cinema om de massa een uitdrukkingsvorm te geven om tegelijkertijd de macht van de elite in stand te houden. Volgens Benjamin was de esthetisering van de politiek daarbij een belangrijk middel om de massa als het ware te bedwelmen: 'The logical result of Fascism is the introduction of aesthetics into political life. The violation of the masses, whom Fascism, with its *Führer* cult, forces to their knees, has its counterpart in the violation of an apparatus which is pressed into the production of ritual values.'[3] Het communisme, betoogt Benjamin, geeft een antwoord op de esthetisering van de politiek van het fascisme door, omgekeerd, de kunst te politiseren. Het grootste voorbeeld van een dergelijke politieke kunst zag Benjamin in de Russisische films uit de jaren twintig van onder andere Sergei Eisenstein. In Eisensteins BATTLESHIP POTEMKIN (1925) zien we bijvoorbeeld hoe het volk zich als een man schaart achter de opstandige bemanning van het oorlogsschip Potemkin en een vuist maakt tegen het tyrannieke Tsaristische bewind in 1905.

Uit Benjamin's nog altijd zeer scherpe en relevante observaties kunnen we dus twee tradities met betrekking tot de politieke dimensies van cinema afleiden:

enerzijds is cinema politiek omdat het de massa onkritisch ('absent-minded') kan maken, en daardoor een instrument in de handen van politieke machthebbers die het volk een gevoel van schoonheid geven. Anderzijds kan het juist ook als een kritisch wapen in de strijd om vrijheid en emancipatie van de massa, of, in meer recentere termen, van minderheden worden ingezet.

Hoewel cinema op deze manier dus altijd wel een politieke dimensie heeft, wil ik de 'communistische traditie' van de politisering van kunst als beginpunt zien van het soort politieke films dat ik hier wil bespreken. Later zal blijken dat de opposities van deze tradities, of tussen 'volksvermaak/volksbedwelming' en 'volksopstand', niet zo scherp zijn, althans zeker nu niet meer. Maar daarover straks meer. Voor nu is het van belang deze klassieke Russische revolutiefilms als voorlopers te zien van wat in de jaren zestig politieke film is geworden onder de noemer van 'Third Cinema'. Om de politieke dimensies van de hedendaagse cinema te begrijpen is het nodig ook dit begrip van 'Third Cinema' kort in kaart te brengen.

Een manifest voor politieke film: *first*, *second* en *third cinema*

Na de Tweede Wereldoorlog ontstaan er overal in de wereld onafhankelijkheidsbewegingen en in de jaren vijftig en zestig wordt de dekolonisatie in de meeste landen een feit. Oude machtsverhoudingen tussen de kolonisator (het Westen) en de gekoloniseerde landen worden bestreden. Een wapen in deze strijd is de cinema. In 1969 schrijven Fernando Solanas en Octavio Gettino een manifest getiteld 'Towards a Third Cinema'.[4] Solanas en Gettino willen met deze vorm van cinema de cultuur dekoloniseren en de onevenwichtige verdeling van materiele en culturele middelen aanvechten. Ze stellen dat filmen moet gebeuren met een camera in de ene hand en een steen in de andere; de camera moet als een geweer zijn. De term *third cinema* die zij introduceren, refereert enerzijds aan de Derde Wereld. Anderzijds willen Solanas en Gettino zich met deze term afzetten tegen wat zij noemen *first cinema* (Hollywood-film) en *second cinema* (Europese Art cinema).

Hoewel er geen vaste esthetische regels zijn voor *third cinema*, zetten deze films zich zowel qua vorm als qua inhoud af tegen de eerste twee soorten cinema. In *first cinema* wordt er gebruikgemaakt van genres waarin altijd een centraal personage (of enkele personages) de aandacht van de toeschouwer stuurt die via identificatie of andere vormen van betrokkenheid het conflict of drama kan meebeleven. De

nadruk ligt dus op het verhaal van een (of enkele) individu(en). In *second cinema* worden klassieke genres vaak door filmauteurs op eigenzinnige wijze opnieuw ter hand genomen, is er meer aandacht voor de sociaal onderdrukten, wordt er vaak gefilmd in reportage-achtige stijl met een *handheld*-camera en niet-professionele acteurs, en worden de individuele verhalen al snel getransformeerd in verhalen over de algemene condities van de mens. *First cinema* is vaak optimistisch over de mogelijkheden van de personages om hun lot te verbeteren; *second cinema* is hierover veel pessimistischer. *Third cinema* wordt volgens Mike Wayne in zijn boek *Political Cinema: The Dialectics of Third Cinema*[5] gekenmerkt door vier elementen. Ten eerste zijn het films die de geschiedenis volgens een Marxistische dialectiek opvatten als een proces van verandering, contradictie en conflict. De historische referenties zijn dus van groot belang in deze films. Ten tweede laten de films een vorm van politieke bewustwording in de personages zien maar willen ze dit vooral ook bij de toeschouwers teweegbrengen. Ten derde tonen *third cinema*-films altijd een kritisch engagement met het volk of de minderheid (in ieder geval de niet-machthebbende) en probeert niet, zoals in *second cinema* vaak het geval is, een 'objectieve' blik op de wereld te geven door verschillende standpunten te belichten. En ten vierde spreekt *third cinema* vanuit een cultureel specifieke situatie, met veel kennis van en inzicht in de cultuur van waaruit gesproken wordt.

Third cinema en 'het volk': 'het volk bestaat niet meer'

Al deze kenmerken zijn terug te vinden in films in de jaren zestig en zeventig uit Zuid-Amerika, Afrika, het Midden-Oosten en de Maghreb en vele ander plekken in de wereld waar nieuwe nationale cinema's de stem laten horen van onafhankelijke naties. Het ontstaan van die nieuwe naties gaat hand in hand met het terugclaimen en hervinden van de eigen cultuur van het volk.[6] Het idee van één volk was ook zeer sterk. In de jaren vijftig en begin jaren zestig waren er overal nieuwe politieke leiders opgestaan die droomden van nieuwe volken die een vuist konden maken tegen de oud-kolonisatoren en de voormalig gekoloniseerden een gevoel van eigenwaarde wilden teruggeven. Che Guevara streed voor alle onderdrukten in Zuid-Amerika, in de Maghreb vocht de FLN voor een bevrijd Algerije, de Egyptische president Nasser was het lichtende voorbeeld voor de Arabische Wereld en in Afrika wilde de legendarische leider Patrice Lumumba een sterk ver-

enigd en non-tribaal Kongo op de wereldkaart zetten. Verschillende vormen van *third cinema* vermengden zich met die politieke situaties. Solanas en Gettino maakten zelf verschillende films in Argentinië, waaronder LA HORA DE LOS HORNAS (1966), de nieuwe Algerijnse staat sponsorde vele films over de onafhankelijkheidsstrijd zoals THE BATTLE OF ALGIERS (Gillo Pontecorvo, 1965), en in 1963 maakte Yousef Chahine de film SALADIN, ter herinnering aan het vijfjarig jubileum van de nationalisering van het Suez-kanaal waarmee Nasser zich in 1957 onsterfelijk populair in de Arabische wereld had gemaakt.[7] Wat al deze vroege *third cinema*-films gemeen hebben met de klassieke politieke film uit de jaren twintig en dertig, is dat ze een sterk geloof uitstralen in het volk en de mogelijkheden tot revolutie en emancipatie van het volk.

Maar dat geloof werd al snel ondermijnd. Zoals Benjamin al aangaf, hadden Hitler en het fascisme laten zien dat cinema de massa juist kon onderwerpen[8]; het Stalinisme bleek in de communistische praktijk de massa te onderdrukken door tirannieke partijpolitiek; Nassers droom van de pan-Arabische natie werd wreed verstoord door de Zesdaagse Oorlog in 1967 toen het Israëlische leger het Egyptische leger een genadeloze nederlaag bezorgde; en in veel landen die met zoveel gemeenschappelijke strijd van het volk onafhankelijk waren geworden, kwamen (veelal met hulp van oude koloniale 'moederlanden') elitaire en dictatoriale regimes aan de macht. Burgeroorlogen, armoede en migratie waren het gevolg; het volk viel uit elkaar.

Gilles Deleuze beschrijft in *Cinema 2: The Time-Image* welke gevolgen dit had voor de moderne politieke cinema. Volgens Deleuze is het grootste kenmerk van de moderne politieke film dat er geen volk meer is: 'If there were a modern political cinema, it would be on this basis: the people no longer exist, or not yet… the people are missing.'[9] Maar dit besef van de non-existentie van het volk is volgens Deleuze geen afwijzing van politieke cinema. In tegendeel, het wordt de nieuwe basis waarop moderne politieke cinema is gefundeerd: 'Art, and especially cinematographic art, must take part in this task: not that of addressing a people, which is presupposed already there, but of contributing to the invention of a people.'[10]

Een ander verschil tussen klassieke politieke film en de moderne politieke film is dat de filmmaker met de laatste niet langer het volk kan representeren, direct aanspreken of direct vertegenwoordigen. Filmmakers worden een soort mediatoren tussen hun eigen stem en die van een volk in wording. Films zijn niet langer

representaties maar *speech acts*, in beeld gebrachte verhalen die de werkelijkheid daadwerkelijk mede vormgeven, die iets teweegbrengen in de werkelijkheid.[11] Verhalen vertellen wordt daarmee een politieke daad. Deleuze stelt dat het hierbij niet gaat om het opgraven van het verleden in bijvoorbeeld mythes van het (al bestaande) volk, en evenmin om pure individuele ficties van de filmmaker. Het gaat steeds om een wisselwerking tussen filmmaker en personages, en tussen werkelijkheid en fictie:

> There [is] the possibility of the author providing himself with 'intercessors', that is, of taking real and not fictional characters, but putting these very characters in the condition of 'making up fiction', of 'making legends', of 'story-telling'. The author takes a step towards his characters, but the characters take a step towards the author: double becoming. Story-telling is not an impersonal myth, but neither is it a personal fiction: it is a word in act, a speech-act through which the character continually crosses the boundary which would separate his private business from politics, and which *itself produces collective utterances*.[12]

Een belangrijk kenmerk van deze nieuwe verhalen in cinema is dat ze worden verteld in de vrije indirecte rede.

De vrije indirecte rede

De vrije indirecte rede is een begrip uit de literatuurtheorie en heeft betrekking op de manier waarop taaluitingen worden gerapporteerd.[13] In de directe rede krijgen de personages in een roman direct het woord van de verteller. In de roman *Ali en Nino* van Kurben Said lezen we bijvoorbeeld: 'Toen ging mijn vader staan, pakte mijn hand en zei plotseling (…): "[H]oud je niet met politiek bezig!".'[14] In de indirecte rede blijft de verteller het woord voeren en zou de zin er uitzien als: 'Mijn vader zei me dat ik me niet met politiek moest bezighouden.' De indirecte rede geeft de illusie dat de verteller exact weergeeft wat zijn personage heeft gezegd; alleen grammaticaal zijn de woorden van het personage nu ondergeschikt. Maar in feite hebben we helemaal geen zekerheid over de exacte woorden van het personage, zeker niet in fictie waar er überhaupt geen origineel is. In de vrije

indirecte rede hebben we nog minder zekerheid over de status van de taaluiting. De voorbeeldzin in de vrije indirecte rede zou als volgt kunnen luiden: 'Mijn vader maakte me duidelijk dat hij het ontzettend belangrijk vond dat ik me nooit zou mengen in politieke aangelegenheden.' Het zou hier dus kunnen zijn dat de verteller de exacte bewoordingen van de/zijn vader herhaalt, maar het kan ook heel goed dat de verteller hier met zijn eigen bewoordingen eigen interpretaties geeft die de woorden van de vader kleuren. Het is deze ambiguïteit over de status van de concrete taaluiting, ergens tussen de verteller en het personage die belangrijk is wanneer we de woorden vertalen in beelden.

In zijn essay 'The Cinema of Poetry' introduceert filmmaker Pier Paolo Pasolini de vrije indirecte rede in de cinema.[15] Aanleiding daarvoor was zijn film over het evangelie volgens Mattheus, IL VANGELO SECONDO MATTEO (1965), die hij net daarvoor had gemaakt. De vraag waarmee hij daarbij werd geconfronteerd, was de volgende: Hoe kon hij, als ongelovige marxist, het verhaal van Christus op een respectvolle gelovige manier vertellen? Hij moest daarvoor in ziel van een gelovige kruipen, en dat bracht hem op het idee van de vrije indirecte rede: enerzijds is het verhaal gezien door Pasolini's eigen ogen, anderzijds door de ogen van iemand die gelooft. De relatie tussen beiden is ambigue: waar precies het perspectief van de ongelovige en gelovige elkaar ontmoeten, is moeilijk te bepalen. Pasolini zag de vrije indirecte rede zelfs als de essentie van de cinematografische taal. Niet het directe discours (dat je zou kunnen vertalen als subjectieve perceptie van een van de personages), noch het indirecte discours (objectieve beelden waarbij de camera vanuit een 'objectief' standpunt buiten de personages de personages in beeld brengt), maar de vrije indirecte rede is de grondslag voor de cinema.

Deleuze neemt deze suggestie van Pasolini over en laat zien dat, hoewel altijd al latent aanwezig in de beeldtaal, vooral na de Tweede Wereld Oorlog in de moderne film, de vrije indirecte rede de dominante uitdrukkingsvorm wordt. Maar wat betekent dit nu voor politieke cinema van vandaag de dag?

Esthetiek van de vrije indirecte rede in de cinematografische taal

Op het niveau van de filmesthetiek zijn er verschillende manieren om een verhaal te vertellen in de vrije indirecte rede. Een van die manieren is om beeld en geluid

van elkaar te ontkoppelen: een stem vertelt ons iets, en tegelijkertijd zien we iets anders. Datgene waar de stem over vertelt, boort verborgen lagen in het beeld aan. Zo maakt Marguerite Duras in haar korte film LES MAINS NEGATIVES (1979) van Parijs een prehistorische grot wanneer ze in *voice over* de beelden van Parijs bij het ochtendgloren (we zien de gebouwen, de immigranten die de straten schoonvegen, de auto's) vertelt over afdrukken van handen van meer dan 30.000 jaar oud in de grotten dicht bij Altamira. 'Alles is er nog', zegt ze in een interview over de film. 'De Middeleeuwen zijn nog steeds in Parijs.'[16] De woorden vullen het beeld met tijd en met verlangen (ze praat ook over de liefde), maar op een vrije, indirecte wijze. De beelden zijn immers noch subjectief (er is in ieder geval niemand in beeld om ons met een dergelijk subjectief standpunt te identificeren), noch objectief (er is wel een stem, de stem van de filmmaakster die een verhaal vertelt over de beelden heen). Beeld en geluid gaan een vrije, indirecte relatie met elkaar aan en kleuren elkaar wederzijds. Heden (de beelden) en verleden (Duras' woorden) krijgen in de film nieuwe betekenissen.

Op vergelijkbare wijze gaat filmmaker Raoul Peck in zijn documentaire LUMUMBA: DEATH OF A PROPHET (1992) te werk. Peck laat beelden van de straten en inwoners van Brussel zien. In *voice over* vertelt hij over de legendarische Patrice Lumumba. Lumumba was in 1960 de eerste minister-president van het van België onafhankelijke Kongo. Na twee maanden werd hij afgezet door de door hemzelf aangestelde president Kasa-Vubu. Even later werd Lumumba (met steun van de Belgen en de Amerikanen die Lumumba als gevaarlijke communist zagen) gevangengenomen door generaal Mobutu die de macht overnam. In 1961 werd Lumumba vermoord. De exacte omstandigheden rondom die moord zijn onmiddellijk in de doofpot gestopt en Peck lijmt met zijn verhaal de scherven van die geschiedenis aan elkaar.[17] Lumumba's geest komt hierdoor tot leven in de beelden van Brussel anno 1992. Door beeld en geluid op een zelfstandige manier te gebruiken, gaat het verleden op vrije indirecte manier spreken in het heden.

Als filmmaker verhoudt Peck zich op vrije indirecte wijze tot de geschiedenis van Lumumba. Gedeeltelijk vertelt hij wat officieel bekend is, al is dat weinig en zijn de schaarse beelden die er van Lumumba in diverse omroeparchieven in het Westen liggen peperduur. Maar gedeeltelijk gaat de film ook over zijn eigen leven. Het gezin Peck arriveerde begin jaren zestig vanuit Haïti in Kongo om het land mee op te bouwen. Zijn moeder was jaren secretaresse van de regering. Zij vormt voor Peck dan ook de schakel tussen de officiële en niet-officiële geschiedenis. De

relaties tussen de verschillende geschiedenissen wordt door de film gelegd door *home movies* en historische televisiebeelden aan elkaar te monteren. In een fragment zien we Super 8-opnames van Pecks vader waarin een aantal jongetjes op een grasveld een dansje uitvoeren. Pecks stem in *voice over* zegt: 'Mijn vader probeert zijn nieuwe camera uit. Hij heeft wat acteurs gevonden. Onder hen een toekomstig psychoanalist, een vrachtwagenchauffeur, een advocaat, twee zakenmannen, een filmmaker en een verpleger.' De stem voorziet de beelden nu niet (zoals bij de beelden van Brussel) met een laag uit het verleden, maar voert ze naar de toekomst. We zien ook de moeder die naar de kinderen kijkt. En wanneer Peck in *voice over* zegt: 'Mijn moeder vertelt…' krijgen we geen persoonlijke herinnering, zoals we verwachten bij *home movies*, maar een politieke herinnering: '… dat Lumumba werd afgezet door degene die hij zelf tot president heeft benoemd'.[18] De *home movie* wordt nu vervangen door een foto van Lumumba met koning Boudewijn en president Kasa-Vubu en een korte televisieopname van president Kasa-Vubu. Directe beelden uit de geschiedenis worden afgewisseld met inofficiële beelden van *home movies* en verhalen over de politiek van Pecks moeder. Door de montage en de *voice over* van de filmmaker wordt er een verhaal vertelt waarin beeld en geluid, de filmmaker en zijn personage (Lumumba), de officiële en niet-officiële geschiedenis in een vrije, indirecte relatie een verbond aangaan en een nieuw verhaal vertellen.

Raoul Pecks Lumumba is een voorbeeld van *third cinema* uit de jaren negentig met alle kenmerken van *third cinema* zoals eerder genoemd. De film refereert duidelijk aan een historische context vol conflicten. Politieke bewustwording van Peck zelf (en van de toeschouwer) staat centraal en wordt aangewakkerd door de verhalen van zijn moeder die haar baan opzegde op het moment dat ze voor Mobutu touw moest bestellen om tegenstanders op te hangen. De film kiest partij; hij toont een kritisch engagement met de strijd van Lumumba. Ten slotte vertelt Peck het verhaal ook van binnenuit de Kongolese cultuur, ook al was hij als Haïtiaan af en toe een buitenstaander. Er is geen duidelijk hoofdpersonage waarmee we ons zouden kunnen identificeren zoals in *first cinema*-verhalen altijd het geval is, en er wordt ook niet getracht een 'objectief' beeld van de werkelijkheid te geven waarbij alle partijen aan bod komen of er een algemeen beeld van menselijkheid wordt gegeven, zoals in *second cinema*. Als *third cinema*-product zou de film zijn doel van politieke bewustwording moeten kunnen bereiken.

Werkelijkheid en fictie: een vrije, indirecte relatie

Toch voelde Peck de behoefte om het verhaal van Lumumba ook nog een keer op een andere manier te vertellen, om deze geschiedenis zo voor een groter publiek toegankelijk te maken en daarmee de zeggingskracht ervan doen toenemen. In 2000 maakte hij daarom de fictiefilm LUMUMBA. In deze versie wordt het verhaal verteld op de klassieke Hollywood-manier van een politieke thriller, op een *first cinema*-manier dus. We beleven het verhaal vooral via het hoofdpersonage, Patrice Lumumba, gespeeld door Eriq Ebouaney. Parallel aan zijn politieke verhaal zien we ook het drama van zijn privé-leven, zijn relatie tot zijn vrouw en het gezin dat hij moet achterlaten. Dezelfde gebeurtenis als ik net heb beschreven in de film uit 1992, ziet er nu heel anders uit. Op het moment dat Kasu-Vubu Lumumba afzet, bevindt deze zich thuis in zijn werkkamer. Lumumba hoort het bericht van zijn afzetting via de radio. Onmiddellijk verlaat hij zijn huis. Aan zijn zwangere vrouw die buiten de was staat op te hangen, vertelt hij dat hij naar het parlement gaat. Daar zien we hoe hij in het parlement op zijn beurt Kasu Vubu probeert af te zetten, maar uiteindelijk blijkt dat hij geen steun meer heeft van het leger (die net met Amerikaanse dollars zijn betaald). In de volgende scène wordt hij door Mobutu onder huisarrest gezet.

Deze manier van vertellen komt veel directer over dan die in de eerste versie. In ieder geval is er in de cinematografische taal een afwisseling van directe subjectieve beelden (we beleven alles voornamelijk door de ogen van Lumumba) en indirecte objectieve beelden (wanneer de camera ons de nodige informatie geeft over Lumumba zonder dat dit direct zijn gezichtspunten zijn). Maar toch zou ik nu willen stellen dat ook in klassieke genre-films uit de *first cinema* de vrije indirecte rede belangrijk is geworden. Die vrije indirecte rede is weliswaar niet zo sterk terug te vinden in de esthetiek van de beeldtaal als in *third cinema*-films, maar wat betreft de relatie tussen de filmmaker/verteller en zijn personages, en vooral wat betreft de verhouding tussen werkelijkheid en fictie, valt op dat er bepaalde ambiguïteiten zijn die kenmerkend zijn voor de vrije indirecte rede. De relatie tussen fictie en werkelijkheid is steeds ingewikkelder geworden. Politieke films geven geen directe representatie van de werkelijkheid maar een interpretatie van de historische werkelijkheid die de kijker op een bepaald spoor zet, waardoor er ook een nieuwe blik op het heden mogelijk wordt.[19]

Wanneer Deleuze stelt: 'The whole of cinema becomes a free indirect discours, operating in reality'[20] doelt hij op de moderne filmtaal zoals hierboven is beschreven in de voorbeelden van Duras en de eerste film van Peck. Maar juist vanwege de onzekerheid over de momenten waarop fictie en werkelijkheid in elkaar grijpen, moeten we ook *first cinema*-films, die net zoveel, en vaak zelfs nog meer zeggingskracht hebben, beschouwen als *speech acts* die iets doen, opereren, in de werkelijkheid. In veel gevallen zullen we er niet meer precies achter kunnen komen hoe de werkelijkheid in elkaar zat. Des te belangrijker is het daarom te onderzoeken welk perspectief er op de werkelijkheid/geschiedenis wordt geboden. Wie spreekt er door de beelden heen? En soms: wie wil dat dit de waarheid is? Omdat er geen algemeen geldend model is om deze vragen te beantwoorden, moet elke film op zichzelf kritisch onder de loep worden genomen, en daarbij moeten we verder kijken dan naar de beelden alleen. We moeten ook de virtuele tijdslagen die in de beelden zijn besloten, proberen te ontsluiten en de krachten die erachter aan het werk zijn, zien te achterhalen.

Enkele recente politieke films

Het is dus niet zo dat alleen *third cinema* politieke cinema is. Uit LUMUMBA blijkt dat het heel goed mogelijk is een *third cinema*-perspectief via een *first cinema*-vertelling te presenteren. Zoals ook Mike Wayne stelt in *Political Cinema* is er vaak een wisselwerking tussen *first*, *second* en *third cinema*.[21] Een analyse van enkele recente politieke films als vrije indirecte discoursen laat zien hoe werkelijkheid en fictie op verschillende manieren op elkaar inhaken en hoe deze als imaginaire landschappen en *speech acts* opereren in de werkelijkheid.

Een voorbeeld van een *first cinema*-film die nu in de bioscopen draait in THE INTERPRETER (Sydney Pollack, 2005). Op de eerste plaats is deze film gewoon een spannende politieke thriller die zich afspeelt in het VN-gebouw, met name in de imposante zaal van de General Assembly. Hoofdpersonage Sylvia Broome (gespeeld door Nicole Kidman) werkt hier als tolk en hoort toevallig de plannen voor een moordaanslag op president Edmund Zuwani (vertolkt door Earl Cameron) van het Afrikaanse land Matobo. De geheim agent Tobin Keller (een rol van Sean Penn), die haar moet beschermen, vertrouwt haar niet, maar uiteindelijk blijken ze toch aan dezelfde kant te staan. Een groot deel van de film gaat over de

relatie tussen de sterren Kidman en Penn. Toch zou het onterecht zijn de film helemaal af te doen als een a-politiek Hollywood-product (of als 'bedwelmend volksvermaak'). De film wordt verteld via de twee hoofdpersonages in een nogal dramatische periode van hun leven, zoals in elke Hollywood-film het individuele drama centraal staat. Maar het is niet zo dat het Afrikaanse continent als Derde Wereld alleen maar als decor dient, zoals dat wel vaker gebeurd in *first cinema* (zonder dat dit overigens dan automatisch betekent dat deze films niet politiek zijn).[22]

Er zijn twee redenen waarom deze Hollywood-film toch ook *third cinema*-aspecten in zich draagt. Op de eerste plaats is het hoofdpersonage Sylvia Broome, als witte Afrikaanse geboren en getogen in Matobu, ook zelf betrokken bij de burgeroorlog in haar land: ze verloor haar ouders en zusje door een ontploffende landmijn, nam deel aan politieke verzetsbewegingen en doodde in de burgeroorlog uit zelfverdediging. Na die moord besloot ze de wapens neer te leggen en bij de VN te gaan werken als tolk. Ze is dus beslist geen onschuldige toevallige passant of toerist die eigenlijk niets met de situatie in de Derde Wereld te maken denkt te hebben. Er is zeker sprake van kritisch engagement, dat Sylvia Broome in de film letterlijk probeert te vertalen in termen van de VN: het zoeken van de dialoog in plaats van het oppakken van de wapens.

Op de tweede plaats wordt er aan de historische politieke situatie van vele Afrikaanse landen gerefereerd, zonder het direct over één bepaald land gaat. Het land waar Sylvia Broome vandaan komt, heet Matobo, de zwarte president die van volksbevrijder tiran is geworden, Edmund Zuwani. Zuwani breekt ieder verzet, dat als terrorisme wordt bestempeld, met harde hand. Hierbij krijgt hij de nodige steun uit het Westen. Het is een verzonnen land, een verzonnen president, en Kidman spreekt een speciaal voor de film ontwikkelde taal (een combinatie van Swahili en Shona) Matobanees. Maar het is niet moeilijk om in Zuwani figuren als Mabuto (Zaïre), Mugabe (Zimbabwe) en andere dictators in Afrika te herkennen. Hiermee wordt er naar de politiek verwezen via, wat Georg Lukács noemt, 'typicality': 'What characterizes the type is the convergence and intersections of all (…) the most important social, moral and spiritual contradictions of a time (…) Through the creation of the type and the discovery of typical characters and typical situations, the most significant directions of social development obtain adequate artistic expression.'[23] *Typicality* is een van de manieren waarop in *third cinema* wordt gepolitiseerd.[24]

Ook het personage van Kidman, tolk-vertaler van de Verenigd Naties, kan gezien worden als *typical*. In de film wordt vaak gerefereerd aan de finesses van het beroep van vertaler. Kidman draagt het VN-ideaal uit dat transnationale conflicten opgelost zouden moeten worden via de dialoog. Gezien het feit dat Pollack van Koffi Annan toestemming kreeg om in het VN-gebouw te filmen, is dat niet zo verwonderlijk. De vertaler heeft daarbij een belangrijke taak. In Benjamins essay 'The Task of the Translator' uit 1923, stelt hij dat om tot een goede vertaling te komen, de vertaler de talen door elkaar moet laten beïnvloeden.[25] Ook in vertalingen van de ene naar de andere taal ontstaan er dus eigenlijk vrije indirecte discoursen waarbij beide talen naar elkaar toe bewegen en waarbij het niet altijd duidelijk is wat er precies letterlijk en wat vrij vertaald is. Die wederzijdse beïnvloeding van talen, en van de culturele connotaties die daarbij horen, komt ook aan de orde in THE INTERPRETER, zowel op het letterlijke niveau van het werk van de tolk, als op het bredere niveau van onlosmakelijke, wederzijdse beïnvloedingen tussen de verschillende werelddelen waarvoor de Verenigde Naties symbool staan.[26]

Op dit moment draaien er ook enkele politieke films die eerder binnen de categorie van *second cinema* passen. Deze films worden uitbracht in het Art House-circuit. Doorgaans zijn dit films die meer de kenmerken van auteursfilms in zich dragen. De film VIVA LALDJERIE (2004) is zo'n film. De regisseur Nadir Moknèche is van Algerijnse origine en vertelt een verhaal over het leven van een moeder en dochter in het huidige Algiers. De twee vrouwen wonen in een hotelkamer, wat gebaseerd is op het werkelijke leven van enkele vrouwen van wie de regisseur gehoord had. De film behoort inhoudelijk tot de categorie *second cinema* omdat de historische en politieke verwijzingen niet expliciet zijn. Er zijn ook geen typische personages of allegorische verwijzingen (een andere manier om te politiseren) die naar die politieke situatie verwijzen. Het gaat meer om de verhoudingen tussen de vrouwen en om algemeen menselijke condities.

Toch is VIVA LALDJERIE ook wel degelijk een politieke film met kenmerken van *third cinema* in zich. De vrouwen zijn niet representatief voor Algerijnse vrouwen van vandaag de dag – iets wat de regisseur na een screening van de film tijdens het Filmfestival van Rotterdam ernstig werd verweten. Maar zoals we al hebben gezien, is dat in de moderne politieke film ook eigenlijk niet meer mogelijk: 'het volk' bestaat niet. Het is onmogelijk de veelheid en gefragmenteerdheid van het volk in één film te representeren als 'het volk'. De titel van de film, VIVA LALDJERIE,

roept niettemin, behalve met de slogan die gescandeerd wordt tijdens Algerijnse voetbalwedstrijden, ook associaties op met de strijdkreet 'Viva Algerie' die in de nog klassieke revolutiefilms, zoals THE BATTLE OF ALGIERS, was te horen. En hierin schuilt dan ook de politieke dimensie van de film. Wat Moknèche vooral wilde laten zien, is hoe deze vrouwen, ondanks alle politieke verschrikkingen en gewelddadigheden die in de jaren negentig in de burgeroorlog in Algerije diepe wonden hebben geslagen, gewoon doorleven. De film is fictie en moet worden gezien als een *speech act* die op vrije indirecte wijze verwijst naar de werkelijkheid van Algerije vandaag de dag. Zonder het volk te representeren, draagt de film niettemin bij aan de constituering van een 'volk in wording'. Tijdens de burgeroorlog was het gevaarlijk en zelfs onmogelijk films te maken. Algerijnen hadden het gevoel door de hele wereld te zijn vergeten, niet te bestaan. Nu het in beeld brengen van verhalen weer mogelijk is, zullen vele verhalen samen een idee geven van een volk. Maar geen enkele film kan de 'last van representatie' dragen.[27] Films zijn actoren in grillige netwerken van historische krachten die de hedendaagse werkelijkheid bepalen.[28]

Ten slotte wil ik ook een voorbeeld noemen van een *third cinema*-film die in juni 2005 te zien was op het festival voor visuele antropologie 'Beeld voor Beeld'.[29] TANGER, THE BURNER'S DREAM (2002) is een documentaire van Leila Kilani. *Third cinema* films krijgen doorgaans geen gangbare distributie in het Westen en zijn vooral te zien op kleinere festivals. Soms verschijnen ze later ook op televisie. TANGER, THE BURNER'S DREAM geeft een portret van twee gemeenschappen in Tanger, een Ghanese en een Marokkaanse gemeenschap van mensen die ervan dromen de zee over te steken naar Europa en alle schepen achter zich te verbranden (vandaar de term 'burners'). In een prachtige beeldregie van de filmmaakster vertellen de *burners* zelf hun verhaal, of in ieder geval het verhaal dat ze willen vertellen. In elk beeld is voelbaar dat de regisseuse de tijd heeft genomen om de personages de ruimte te geven. In alle opzichten is deze film een moderne politieke film: de historische context refereert aan de gevolgen van het sluiten van Europa's buitengrenzen; de film is politiek geëngageerd en de filmmaakster spreekt vanuit een positie met grote culturele kennis, met name van de stad Tanger waar ze is opgegroeid. Maar toch is het verhaal ook een soort western: de *burners* gaan door met leven omdat ze, als een soort cowboys, de grens willen beslechten, een droom hebben en die najagen. Dit blijkt niet alleen uit hun verhalen, maar ook uit de mise-en-scène, waarin de grens (net als in de western) een hoofdrol speelt. Hier

zien we dan ook elementen van *first cinema* terugkeren in een *third cinema*-film. Juist die dialectiek geeft een andere, meer avontuurlijke dimensie aan het moeilijke bestaan van deze mensen, zonder dat de tragiek ervan verdoezeld wordt. Ergens halverwege de camera van de filmmaakster en de woorden en bewegingen van de personages wordt ook hier een gemeenschappelijk verhaal verteld in de vrije indirecte rede.

Conclusies: opereren in de werkelijkheid

Wanneer we de vrije indirecte rede nu als een leidraad nemen voor het begrijpen van de politieke dimensies van cinema, zijn een aantal aspecten van belang. Op de eerste plaats is het, in vergelijking met de klassieke politieke film, onmogelijk geworden een geheel volk te representeren. Een film representeert niets en niemand, in ieder geval niet in de klassieke zin van het woord dat een heel volk vertegenwoordigd kan worden. Maar dat wil niet zeggen dat er geen relatie tot de werkelijkheid meer is, integendeel: zoals Benjamin in de jaren dertig al constateerde, grijpt film diep in de werkelijkheid in. Als *speech acts* hebben films daadwerkelijke zeggingskracht, gaan ze als imaginaire landschappen deel uitmaken van de werkelijkheid, geven ze vorm aan het beeld dat we hebben van de wereld. Het is dus van het grootste belang dat de vele verschillende groepen, juist ook minderheidsgroepen, een stem krijgen in die imaginaire landschappen. Filmmakers zijn daarbij verhalenvertellers die gebruikmaken van het vrije indirecte discours om vertalingen te maken tussen hun eigen blik en het verhaal van de personages en daarmee een bijdrage kunnen leveren aan het constitueren van een 'volk in wording'.

Een tweede conclusie is dat in principe alle films tegenwoordig 'vrije indirecte discoursen' zijn geworden. Zowel *first, second* en *third cinema*-films kunnen daarom dan ook worden beschouwd als politiek in zoverre ze onze gedachten, debatten en zelfs politieke acties beïnvloeden. Wat nu belangrijk is, is om de ambiguïteit die er bestaat tussen de werkelijkheid en fictie, die soms onontwarbaar is, toch enig perspectief te geven. Door de dialectiek tussen *first, second* en *third cinema* te analyseren, is het mogelijk exactere dimensies van verschillende politieke standpunten te begrijpen. Daarbij hoort een analyse van de cinematografische esthetische mid-

delen (de filmteksten zelf, met kenmerken van *first, second* en *third cinema*) en de institutionele contexten (wie heeft de film gemaakt, wat zijn de geldstromen). Zonder een moreel oordeel te vellen (door de dialectiek tussen de verschillende cinema's is het immers allang niet meer zo dat *first cinema* onkritisch makend 'volksvermaak' is en dat *third cinema* tot 'volksopstanden' leidt), is het gewoon goed te weten dat een film altijd vanuit een bepaald standpunt is gemaakt, dat de vrije indirecte relatie tussen fictie en werkelijkheid op een bepaalde manier inkleurt. Elk perspectief is legitiem, maar het is wel nodig zich te blijven afvragen: wie wil dat dit beeld wordt gemaakt, wie wil dat dit de waarheid is en welke belangen staan er op het spel?

Ten slotte is er dan nog een conclusie te trekken op het geo-politieke niveau. In de transnationale wereld, waar zowel beelden als mensen als gevolg van de globalisatie in steeds groteren getale grenzen oversteken, is het nodig zich het idee van een 'volk in wording' zowel nationaal als vooral ook transnationaal voor te stellen.[30] Films die expliciet over migratie gaan, appelleren hieraan. Maar ook meer 'nationale' films kunnen niet heen om het feit dat het volk in wording is en zal bestaan uit vele verschillende geschiedenissen, verhalen en culturele achtergronden. In al die verhalen is er altijd een vrije indirecte (en heel complexe) relatie tussen het Westen (Amerika en Europa) en andere delen van de wereld. In steeds weer andere dialectische dynamieken krijgt die verhouding, die onder meer is begonnen door de koloniale geschiedenis, steeds weer anders gestalte in steeds complexer wordende netwerken.[31] De politieke films die ik heb besproken, laten ook zien dat het niet mogelijk is een model dat op alle films eenvoudig toepasbaar is, te geven. Juist de onzekerheid tussen verteller en het vertelde en tussen fictie en werkelijkheid, die eigen is aan de vrije indirecte rede, vraagt telkens weer om precieze analyses om het politieke perspectief te kunnen bepalen en op waarde te schatten in de geo-politieke stromen en ingewikkelde netwerken van een transnationale wereld.

Arjun Appadurai heeft voor deze complexe netwerken van transnationale beelden en mensen (wat hij 'mediascapes' en 'ethnoscapes' noemt) een nieuwe metafoor voorgesteld, namelijk die van de *fractal*.[32] Om de grillige veelvormigheid van hedendaagse culturele formaties te begrijpen, kunnen we niet meer volstaan met de klassieke meetkundige figuren als rechthoeken, vierkanten en cirkels met duidelijke afmetingen en oppositionele zijden. De *fractal* is een nieuwe geometrische figuur die wordt berekend met een relatief nieuwe technologie: de computer.

Fractals zijn figuren in eindeloze herhaling waarin men zelfgelijkvormigheid kan aantreffen (een klein detail uitvergroot heeft dezelfde vormen als de volledige figuur, niet noodzakelijk identiek). Met *fractal*-formules gebeuren er onvoorspelbare maar niet willekeurig dingen. De vrije indirecte relaties tussen mensen en beelden, tussen werkelijkheid en fictie zijn ook voor te stellen als *fractal*-formules met een grillige, onvoorspelbare, maar niet willekeurige dynamiek.[33]

Filmmakers produceren met hun films fractale imaginaire landschappen. Ze opereren daarbij op een vrije indirecte wijze in de werkelijkheid. Dat opereren valt ook op te vatten als het opereren van de metaforische chirurg van Benjamin die ik aan het begin citeerde. Net als een chirurg een effect heeft op het lichaam van de patiënt hebben filmmakers een effect op de werkelijkheid. Politieke films kunnen worden gezien als instrumenten om de wereld te verbeteren. Maar elke operatie brengt risico's met zich mee. Het instrument kan verkeerd zijn gekozen of enkel tijdens oorlogen worden gebruikt (bijvoorbeeld een botte bijl), het middel kan erger zijn dan de kwaal en er kunnen onvoorziene bijwerkingen optreden.[34] Ik hoop dat de theoretische instrumenten als de vrije indirecte rede en de dialectiek tussen *first, second* en *third cinema* die ik hier heb voorgesteld in ieder geval kunnen helpen bij het vaststellen van de juiste diagnoses, opdat we de complexiteit van de hedendaagse cultuur niet reduceren tot een oppositionele 'clash of civilizations',[35] maar we kunnen zien dat er een complexe dynamiek bestaat tussen alle verschillende geschiedenissen en gekleurde perspectieven.

Dankwoord

Ik ben nu toegekomen aan het punt waarop ik mijn pleidooi voor de vrije indirecte rede verlaat en mij direct tot u richt voor enkele woorden van dank. Op de eerste plaats wil ik het College van Bestuur en het Faculteitsbestuur van Geesteswetenschappen van de Universiteit van Amsterdam danken. Een hoogleraar heeft toch ook wel taken en verantwoordelijkheden die vergelijkbaar zijn met Benjamins chirurg en ik wil u dan ook bedanken voor het in mij gestelde vertrouwen. Ook wil ik het bestuur en de leden van de Amsterdam School of Cultural Analysis (ASCA) danken. Als eerste ASCA-aio in 1994 voel ik me zeer verbonden met deze onderzoeksschool, en ik zie het als een enorme eer en uitdaging nu zelf onderzoeksprojecten te mogen leiden en aio's te mogen gaan begeleiden in deze vruchtbare aca-

demische omgeving. Veel dank wil ik ook uitspreken jegens de studenten van de opleiding Media en Cultuur. Lesgeven is geen inrichtingsverkeer en ik heb dan ook veel van jullie geleerd in de afgelopen jaren. Slimme vragen, bijzondere meegebrachte filmfragmenten, mooie papers en scripties, en het bij tijd en wijle voelen dat de magie van de wetenschap overspringt, blijven inspirerende drijfveren. Een andere drijfveer om te werken bij de afdeling Mediastudies is het team van geweldige collega's. Met de opvallende groei van onze opleidingen waren de afgelopen jaren spannend en vol afwisseling maar niet altijd even gemakkelijk. Voor iedereen was en is de werkdruk soms overstelpend groot. Maar ieders passie en inzet om het enorme schip dat we inmiddels zijn geworden goed op koers te houden en naar rustiger vaarwater te sturen, is enorm, en daardoor kunnen we het hoofd meestal koel houden. Er zijn te veel namen om op te noemen en ik zou niemand willen vergeten, maar ik dank jullie voor de teamgeest en het prettige werkklimaat in onze mooie nieuwe huisvesting aan het Turfdraagsterspad, voor het uitwisselen van ideeën en ervaringen en het zoeken naar de beste oplossingen voor voorziene en onvoorziene omstandigheden.

Ook wil ik hier van de gelegenheid gebruikmaken om jullie te bedanken voor de steun die jullie hebben gegeven bij het overlijden van mijn vader, afgelopen herfst. Vrienden uit Amsterdam, Meerssen en andere plaatsen – eenieder van jullie wil ik danken voor jullie vriendschap. Al het lief en leed dat door de jaren heen over en weer is gedeeld, maakt het leven enorm rijk. Ook jullie diepe medeleven vorig jaar heeft mij enorm getroffen en geholpen. Mijn familie in Limburg en de vrienden van mijn ouders wil ik danken voor het feit dat jullie er altijd zijn wanneer het nodig is. En dat jullie vandaag, net als zeven jaar geleden, in groten getale in de trein zijn gestapt! Mijn schoonfamilie, Dim, Jeanet, Wieke, Wolter en Bart – sinds acht jaar zijn we familie en vanaf de eerste dag voelde dat vertrouwd. Ik wil jullie danken voor die vertrouwdheid en voor jullie goede zorgen en liefde als opa en oma, tante en ooms. Mijn zus Nicole en haar gezin konden hier vandaag helaas niet bij zijn, maar ik weet dat ze dat in gedachten wel zijn. En de video-opnames worden niet voor niets gemaakt. Dus ook jou, mijn zus, en Fred, Siana, Tom en Liv dank ik voor jullie vrolijke gezelligheid in de vakanties in Meerssen, Toulouse of Amsterdam en het meeleven met alle belangrijke gebeurtenissen, al is dat soms op afstand. Mam, jou wil ik bedanken voor je wijsheid en kracht, voor je lieve bezorgdheid als moeder, voor je ontferming als oma. Spijtig genoeg is er letterlijk en figuurlijk geen chirurg die een middel heeft tegen het gemis van mijn vader,

maar er gaat geen dag voorbij zonder dat ik aan hem denk en dankbaar ben voor al het goede dat hij heeft achtergelaten. Ten slotte mijn dank aan jou, Gertjan, omdat het leven dubbel zo mooi sinds ik het met jou deel. En aan onze lieve zoon Rocco, omdat ik elke dag blij ben met jouw komst. Ik dank u allen voor uw aandacht.

Ik heb gezegd.

Noten

Graag wil ik José van Dijck en Suzanne Kooij bedanken voor hun kritische opmerkingen bij een eerdere versie van deze rede. Wanda Strauven wil ik bedanken voor de assistentie bij de presentatie van de powerpoint tijdens de uitspraak van de rede. Aan Tom van Klingeren en Hannus Taken dank voor de technische ondersteuning en de video-opnames.

1. Walter Benjamin, 'The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction', in *Illuminations*. Vert. Harry Zorn (Londen: Pimlico, 1999; oorspronkelijke uitgave 1936), p. 218.
2. Benjamin, 1999, p. 227.
3. Benjamin, 1999, p. 234. De film DER UNTERGANG (Oliver Hirschbiegel, 2004) brengt de esthetisering van fascistische politiek goed in beeld. In de film zijn zelfs tijdens de laatste dagen vlak voor de ineenstorting van het 'Duizendjarige Rijk', bijvoorbeeld de uniformen en zware leren jassen van onberispelijke kwaliteit. Susan Sontag heeft in haar essay 'Fascinating Fascism' deze esthetisering blootgelegd (in *The Susan Sontag Reader*, New York: Farrar, Strauss, & Gilroux, 1982, pp. 305-325). Zie ook Linda Mizejewski, *Divine Decadence* (Princeton: Princeton University Press, 1992).
4. Fernando Solanas en Octavio Gettino, 'Towards a Third Cinema: Notes and Experiences for the Development of a Cinema of Liberation in the Third World', in Robert Stam en Toby Miller (red.), *Film and Theory. An Anthology* (Malden en Oxford: Blackwell Publishers, 2000, pp. 265-286). Ongeveer gelijktijdig met het manifest van Solanas en Gettino verschenen er ook andere manifesten met een gelijkaardige oproep voor het militante gebruik van cinema, bijvoorbeeld Julio Garcia Espinoza, 'For an Imperfect Cinema' (in Stam en Miller. red., 2000, pp. 287-297; oorspronkelijke uitgave 1969).
5. Mike Wayne, *Political Film: The Dialectics of Third Cinema* (Londen: Pluto Press, 2001).
6. De invloed van Frantz Fanon is hierbij zeer groot. Fanon beschreef in de jaren vijftig in *Black Skin, White Mask* (1952) hoe het kolonialisme de gekoloniseerden een minderwaardigheidscomplex en gevoel van inferioriteit bezorgden. Eind jaren vijftig werd hij actief in de Algerijnse onafhankelijkheidsoorlog en schreef hij *A Dying Colonialism* (1959) en *Wretched of the Earth* (1961). Zijn opvatting over het belang van cultuur voor het ontstaan van de natie beschreef hij in 'On National Culture' (in Patrick Williams en Laura Chrisman [red.]. *Colonial Discourse and Post-colonial Theory. A Reader.* New York: Columbia University Press, 1994, pp. 340-358). Fanon waarschuwde echter voor een pure verheerlijking van het verleden of voor het nabootsen van de koloniale cultuur – waarschuwingen die niet altijd zijn gehoord.

7. Saladin was sultan van Egypte en Syrië in de twaalfde eeuw en is beroemd geworden om zijn pan-Arabische strijd tegen de kruisvaarders. In 2005 is Saladin opnieuw te zien, ditmaal in Ridley Scott's KINGDOM OF HEAVEN (2005). Het perspectief is nu gezien uit het Westen en wordt verteld als het verhaal van een individu (gespeeld door Orlando Bloom). Hoewel ook deze film Saladin als een wijze leider neerzet, ligt de nadruk nu zeker niet op het pan-Arabisme, maar meer op de hedendaagse religieuze conflicten tussen fundamentalistische christenen en moslims.
8. Een andere belangrijke waarschuwing tegen de gevaren van cinema als massa entertainment is Theordor Adornos en Max Horkheimers artikel 'The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception' in *Dialectic of Enlightenment.,* Trans. John Cumming (New York: Continuum, 1997).
9. Gilles Deleuze, *Cinema 2: The Time-Image*. Vert. Hugh Tomlinson en Roberta Galeta (Londen: The Athlone Press, 1989; oorspronkelijke publicatie 1985, p. 216).
10. Deleuze, 1989, p. 217. In de documentaires CAMERA ARABE en CAMERA D'AFRIQUE (Ferid Boughedir, 1987) bevestigen de filmmakers van de onafhankelijke cinema in Arabische en Afrikaanse landen dat ze cinema als een noodzakelijk middel beschouwen om het nieuwe volk gestalte te geven.
11. Zie voor *speech acts* in taal J.L. Austin, 'How to do things with Words', in Henry Bial (red.), *The Performance Studies Reader* (Londen en New York: Routledge, 2004, pp. 147-153).
12. Deleuze, 1989, p. 222, nadruk van Deleuze. Het vertroebelen van het onderscheid tussen privé en publiek is volgens Deleuze een derde kenmerk van de moderne politieke film. In de moderne politieke film is het persoonlijke onmiddellijk politiek geïmpliceerd.
13. Zie Jan van Luxemburg, Mieke Bal en Willem Wessteijn, *Inleiding in de literatuurwetenschap* (Muiderberg: Coutinho, 1981).
14. Kurben Said, *Ali en Nino*. Vert. Gerda Meijerink (Amsterdam: De Bezige Bij, 2002, p. 28).
15. Pier Paolo Pasolini, 'The Cinema of Poetry', in *Heretical Empiricism*. Vert. Ben Lawton en Kate L. Barnett (Bloomington: Indiana University Press, 1988; oorspronkelijke uitgave 1972). Zie ook Bouchra Khalili, 'Syncrétiques Attitudes' in Dominique Pax en Cyril Béghin (red.), *Glauber Rocha* (Parijs: Edition Magic Cinéma – France Culture, 2005) waarin het gebruik van de vrije indirecte rede in de films van Pasolini en Glauber Rocha wordt geanalyseerd.
16. LA CAVERNE NOIRE (1984), video-interview met Marguerite Duras (Parijs: Benoit Jacob Video, 2001).
17. Pas in 2001 kwam er in België een parlementair onderzoek naar de rol van de Belgische regering Eyskens en koning Boudewijn bij de moord op Lumumba. Tot dan toe werd elke betrokkenheid van de Belgische overheid ontkend.

18. In haar boek *The Skin of Film: Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses* (Durham en Londen: Duke University Press, 2000) bespreekt Laura Marks Pecks film als een voorbeeld van een interculturele film die 'de herinnering van het beeld' gestalte te geeft.
19. In zijn 'Theses on the Philosophy of History' wijst Benjamin op het belang van het herkennen van het verleden in het heden; niet elk beeld uit het verleden wordt echter (h)erkend als relevant voor het heden: 'The past can be seized only as an image which flashes up at the instant when it can be recognized (...) For every image of the past that is not recognized by the present as one of its own concerns threatens to disappear irretrievably' (Benjamin, 1999, p. 247). Filmmakers hebben de middelen om die relaties tussen verleden en heden duidelijk te maken.
20. Deleuze, 1989, p. 155.
21. Wayne, 2001 (op. cit.). In deleuziaanse terminologie zou je heel globaal kunnen stellen dat *first cinema* grotendeels overeenkomt met wat Deleuze beschrijft als het bewegingsbeeld in *Cinema 1: The Movement-Image*. Vert. Hugh Tomlinson en Barbara Habberjam (Londen: The Athlone Press, 1986; oorspronkelijke uitgave 1983). In het bewegingsbeeld wordt tijd indirect weergegeven via de montage, zijn verleden, heden en toekomst chronologisch herleidbaar en onderscheidbaar en handelen de personages via hun sensomotorische vermogen. Het tijdsbeeld, waartoe Deleuze veel modernistische Europese kunstfilms rekent, komt meer overeen met *second cinema* en *third cinema*. In het tijdsbeeld wordt de relatie tussen heden en verleden, werkelijkheid en fictie, veel minder duidelijk. Deleuze houdt een vrij scherpe afbakening aan tussen het bewegingsbeeld en tijdsbeeld. Ook elders heb ik al gepleit voor een dynamische opvatting van deze twee grote types cinema. Zie Patricia Pisters, *The Matrix of Visual Culture. Working with Deleuze in Film Theory* (Stanford: Stanford University Press, 2003).
22. BLACK HAWK DOWN (Ridley Scott, 2001), over de mislukte inval van Amerikaanse *special forces* in Mogadishu (Somalië), biedt geen enkel inzicht in de burgeroorlog die daar woedt, net zomin als in MISSING (Costa Gravas, 1985) de staatsgreep in Chili van binnenuit in beeld wordt gebracht. De Amerikaanse hoofdpersonages in deze films zijn eigenlijk alleen maar toevallig in de situatie verzeild geraakt. Dit kan als een punt van kritiek worden gezien, maar anderzijds zijn de standpunten die in deze films vertolkt worden ook legitiem. BLACK HAWK DOWN volgt daarbij de visie van het Pentagon (en is ook gesteund door het Pentagon), terwijl MISSING uiteindelijk een grote aanklacht is tegen de inmenging van Amerika bij het in het zadel helpen van vele dictatoriale en moorddadige regimes in Zuid-Amerika. Mijn punt is dat het feit dat deze films geen *third cinema*-films zijn omdat ze niet spreken vanuit de Derde Wereld-cultuur, maar hiermee wel zijn verbonden, ze niet minder politiek maakt. Het zijn evengoed vrije indirecte discoursen die invloed hebben op de werkelijkheid. Belangrijk is het herkennen van het perspectief van waaruit verteld wordt.
23. Lukács in Wayne, 2001, p. 36.

24. Naast *typicality* is volgens Mike Wayne ook 'totality' (een microcosmos met de kenmerken van het totaal) van Lukács een begrip dat een belangrijke rol speelt bij *third cinema* (Wayne, 2001, p. 39). Daarnaast maakt *third cinema* volgens Wayne ook vaak gebruik van allegorie en satire om naar politiek te verwijzen.
25. Walter Benjamin, 'The Task of the Translator', in *Illuminations* (op. cit., p. 81).
26. HOTEL RWANDA (Terry George, 2004) is een andere zeer recente Hollywood-film die, vergelijkbaar met LUMUMBA, via een gedramatiseerd verhaal toch zeer politiek en geëngageerd is vanuit Afrikaans standpunt. De Verenigde Naties komen er in deze film heel wat minder goed vanaf dan in THE INTERPRETER, en dat is – gezien het andere perspectief en de onmacht van de VN in veel praktijksituaties – ook heel logisch.
27. Zie voor 'the burden of representation' Stuart Hall, 'Nieuwe etniciteiten', in *Het minimale zelf en andere opstellen*. Vert. en inleiding Anil Ramdas (Amsterdam: SUA, 1991).
28. Een andere *second cinema*-film die op dit moment draait en die zelfs als een puur politieke film wordt gezien, is de film PRIVATE van de Italiaanse regisseur Saverio Costanzo (2004). De film won het Gouden Luipaard voor beste film tijdens het Festival van Locarno. Ook deze film is gebaseerd op de werkelijkheid en grijpt op zijn beurt ook weer in de werkelijkheid in, omdat er over gedebatteerd, geschreven en gediscussieerd wordt. Het is het verhaal van een Palestijns gezin wiens huis bezet wordt door het Israëlische leger die de bovenverdieping in beslag neemt. Het perspectief ligt voornamelijk bij het Palestijnse gezin, maar via de ogen van de oudste dochter, die vanuit een kast de soldaten bespiedt, vangen we toch ook een glimp op van de mensen achter het Israëlische leger. De film is opgenomen in een documentaire-, *home video*-achtige stijl op een locatie in Zuid-Italië. Gezien het onderwerp en de betrokkenheid bij het Palestijnse gezin heeft de film inderdaad veel kenmerken van *third cinema*. Toch is het goed te beseffen – en de regisseur zelf geeft dat in interviews volledig toe – dat de regisseur een buitenstaander is en daardoor geen enkel standpunt volledig van binnenuit filmt. Ook hier is de relatie tot de personages vrij en indirect: de personages vertellen hun verhaal, de regisseur filmt met zijn ogen, net als Pasolini dat deed in zijn IL VANGELO SECONDO MATTEO (1964) en eigenlijk ook Gillo Pontecorvo in THE BATTLE OF ALGIERS (1965). Ook Gillo Pontecorvo kiest wel partij voor de Algerijnen, maar laat toch ook veel vanuit de Franse kant zien. (Hierdoor wordt de film nog steeds gebruikt als een schoolvoorbeeld van allerlei strijdende partijen, zoals IRA-terroristen en het Pentagon die hem als leermiddel hebben vertoond). THE BATTLE OF ALGIERS toont ook vele gebeurtenissen in een nogal abstracte, *art cinema*-achtige manier, waardoor er geen echt inzicht wordt gegeven in de motieven achter de revolutie. Zoals Mike Wayne het verwoordt: 'The spectator is positioned on the outside of the revolution, looking in from the point of view of the bewildered Europeans' (Wayne, 2001, p. 17). PRIVATE als politieke film wordt toch ook beïnvloed door een Europese blik die graag wil bemiddelen. Dat is legitiem, maar het is goed om te beseffen dat het perspectief en de vrije ruimte tussen fictie en werkelijkheid in deze film op deze manier wordt ingekleurd. Ten slotte

is het ook mogelijk PRIVATE te zien als een thriller met veel suspense. Vooral op de momenten dat de dochter zich verstopt in de kast is de spanning te snijden en zijn we als toeschouwer eigenlijk alleen maar primair bang, net als in elke andere thriller, dat het personage waar we de meeste sympathie voor voelen, ontdekt zal worden.

29. Een andere film die tijdens het festival Beeld voor Beeld was te zien, is de film WHERE HOME IS (2003) van regisseuse Rahma Benhamou El Madani. In de documentaire filmt ze haar ouders die als Marokkanen dertig jaar in Algerije hebben gewoond (waar Madani is geboren) en daarna naar Frankrijk zijn verhuisd en zich als wijnbouwers in Bordeaux hebben gevestigd. Het leven van haar ouders is transnationaal en gefragmenteerd. Door de film wordt hun leven één verhaal, verteld door de ogen van hun dochter.
30. Arjun Appadurai en Georgio Agamben gaan zelfs zover te stellen dat het denken over de natie en het nationale achterhaald is en alleen transnationale politieke vormen nog toekomst kunnen hebben. Zie Appadurai, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization* (Minneapolis en Londen: University of Minnesota Press, 1996) en Georgia Agamben, *The Coming Community*. Vert. Michael Hardt (Minnesota: Minnesota University Press, 2001).
31. Oriëntalisme (het stereotype denken van het Westen over de Oriënt als wreed en vol seksuele lusten) en occidentalisme (het stereotype denken van de Oriënt over het Westen als materialistisch en zonder spiritualiteit) zijn twee posities waarin de stereotype denkbeelden over en weer worden vervat. Deze oppositionele posities zijn nog steeds sterk terug te vinden in culturele uitingen. Zie Edward Said, *Orientalism: Western Conceptions of the Orient* (New York: Pantheon, 1978; gereviseerde editie New York: Penguin, 1995/1979) en Ian Buruma en Avishai Margalit, *Occidentalism: The West in the Eyes of its Enemies* (New York: Penguin, 2004). Tegelijkertijd zijn de Occident en de Oriënt al lang onlosmakelijk met elkaar verbonden, zoals bijvoorbeeld blijkt uit vele studies over de islam en het Westen. Zie Olivier Roy, *De globalisering van de islam*. Vert. Walter van der Star (Amsterdam: Van Gennep, 2003).
32. Appadurai, 1996, p. 46.
33. Appadurai voegt hier nog twee andere suggesties aan toe. De culturele vormen die we kunnen beschrijven als *fractals,* overlappen op sommige punten op een manier die in de biologie wordt beschreven als 'polythetische classificatie' (overlappingen waarbij wordt gekeken naar verschillende variabelen). Ten slotte doet hij ook nog een beroep op de chaostheorie om de dynamiek van de complexe, fractale, overlappende figuren te kunnen begrijpen: waarom gebeurt deze gebeurtenis precies op dit moment en op deze plaats? (Appadurai, 1996, pp. 46/47). Oliver Roy schets een dergelijk complex portret van de islam in relatie tot het Westen: 'Het geloof presenteert zich in allerlei uiteenlopende, kneedbare vormen en de trajecten zijn grillig en veranderlijk' (Roy, 2003, p. 50).

34. SUBMISSON (Theo van Gogh, 2004) is het duidelijkste voorbeeld van een film die gemaakt is vanuit een oprechte intentie de realiteit, in dit geval de positie van moslimvrouwen, te verbeteren. Maar door direct voor alle moslimvrouwen te willen spreken, wordt er voorbijgegaan aan de diversiteit van de beleving van de islam. De film hanteert expliciet een cinematografische taal die voor een internationaal publiek een algemeen beeld wil geven van De Moslimvrouw (de abstracte mise-en-scene waardoor de vrouw een Idee van de Moslimvrouw wordt; het gebruik van Engels met een Nederlands accent; de koranverzen op het lichaam die niets met vrouwonvriendelijke passages uit de koran te maken hebben waardoor de hele koran in discrediet wordt gebracht: een niet Arabisch sprekend iemand herkent dit niet eens wat des te meer aantoont dat de film niet is gemaakt vanuit een *third cinema*-optiek, maar dit – via Ayaan Hirshi Ali die het scenario schreef – wel pretendeert). Maar als er één ding is wat de moderne politieke film duidelijk maakt (en in dit geval de reacties op de film), is dat een dergelijke abstracte gemeenschap van vrouwen (als 'volk') niet bestaat. Het instrument is dus verkeerd gekozen (*second cinema*-abstractie voor *third cinema*-militantie). In ieder geval doet deze vorm van 'representatie' geen recht aan de complexiteit van de werkelijkheid. De film heeft voor moslimvrouwen nog niet veel positiefs opgeleverd en daarom lijkt het middel erger te zijn dan de kwaal. Bovendien gaan er nare bijwerkingen mee gepaard, gezien de filmtour de bijvoorbeeld de extreem rechtse Liga Norte in Italië met de film maakt voor eigen propaganda.
35. Zie Samuel Huntington, *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order* (New York: Touchstone, 1996).