

## Interview met Jacques Rancière

Marijn Kruk

### Interview met Jacques Rancière

De cinema is voor de vertelkunst wat de waarheid is voor de leugen. Zo verwelkomde de Franse essayist en filmregisseur Jean Epstein in *Bonjour cinéma* (1921) de artistieke revolutie die de komst van de cinema in zijn ogen had veroorzaakt in de kunst. De vertelkunst? Dat was het klassiek aristotelische drama dat zich onttolde volgens een vooropgezet patroon van noodzakelijke handelingen en waarschijnlijke handelingen die het personage van het ongeluk naar het geluk of vice versa leidde. Maar deze logica, zo wist Epstein, lijkt in het geheel niet op het leven dat de kunst wenst na te bootsen. Het echte leven kent immers alleen situaties met een ongewis einde. Géén dramatische opbouw, maar slechts een uit fragmenten geconstrueerde continue ontwikkeling.

Met de uitvinding van de cinema was er eindelijk een kunst die in staat was om deze waarheid van het leven uit te drukken: een kunst die ondergeschikt is aan de beweging van de camera – een willoze machine die geen verhalen construeert, maar louter de oneindigheid aan bewegingen registreert en zo een drama veel intenser maakt dan welke dramatische speling van het lot dan ook. De kunst van de bewegende beelden was naar het idee van Epstein zo revolutionair omdat zij voorrang gaf aan de *muthos* (de rationaliteit van het plot) boven de *opsis* (zintuiglijke werking van het spektakel). De inspanningen van schrijvers om het spektakel van de wereld na te bootsen, de zoektocht van het klassieke theater naar de ondoordringelijke wegen van de ziel, dat was met de komst van de film allemaal overbodig geworden. Door bewegingen simpelweg in licht te schrijven, transformeerde zij fictieve materie in zintuiglijke materie en bracht zo de doortraptheid van verraad, het venijn van een misdrijf of de beklemming van het melodrama terug tot dwarrelende stofdeeltjes, tot sigarenrook of tot de arabesken op het vloerkleed.

Bovenstaande uitleg van Epstein's visie figureert prominent in de proloog van Jacques Rancière's *La Fable Cinématographique* (2001), het boek waarvan in september een fraaie vertaling is verschenen bij Amsterdamse uitgeverij Octavo (gelijktijdig met de vertaling van het wat abstractere *Le Destin des Images* uit 2003). Het is een boek waarbij cinefielen hun vingers zullen aflikken. Want Rancière vulde het behalve met beschouwingen over Gilles Deleuze en Jean-Luc Godard ook met prikkelende essays over klassieke cineasten als Sergueï Eisenstein, Fritz Lang en Anthony Mann.

“Een retrospectieve manier van kijken naar de geschiedenis van de filmkunst, zoals die eerst door Deleuze en vervolgens door Godard geschreven werd”, zo kenschetst Rancière *La Fable Cinématographique*

in de woonkamer van zijn Parijse appartement. Van somberheid over het niet benutte potentieel van de filmkunst ontbreekt in Rancière's beschouwingen echter ieder spoor. Het is juist een ode aan een filmkunst waarvan de beelden voor meerdere interpretatie vatbaar zijn. Nergens stelt hij vast dat de hedendaagse filmkunst in rouw is ondergedompeld wegens het niet kunnen inlossen van een grote belofte. De belofte die zij voor Jean Epstein vertegenwoordigde bijvoorbeeld.

Jacques Rancière: "Je zou inderdaad kunnen zeggen dat die belofte niet is waargemaakt, maar ook dat het helemaal niet nodig is dat zij werd waargemaakt. Een kunst ontwikkelt zich soms uit naam van een bepaalde utopische ideologie en produceert uiteindelijk dan een geheel andere. Daarover kun je gaan zitten somberen, een beetje zoals Godard dat deed toen hij in *Histoire(s) du cinema* (1998) stelde dat het de taak was van de cinema om te getuigen van de eeuw, maar daarin gefaald had omdat zij niet van Auschwitz had getuigd. Of je kunt klagen dat de cinema, die een kunst van louter beelden had kunnen zijn, toch weer een kunst van verhalen vertellen is geworden, de commercie heeft omhelst et cetera. Nu is het zeker zo dat film inmiddels nagenoeg geheel terug is bij de vertelkunst waar Epstein zo triomfantelijk het einde van had ingeluid, dat wil zeggen: het drama naar aristotelische snit. Aan de andere kant: filmkunst was geenszins verplicht de beloftes in te lossen van degenen die mensen als Epstein erin meenden te zien."

Epstein droomde van de cinema als de zuivere kunst van wat Rancière 'l'événement sensible' noemt. Hierin gaat het zintuiglijke op een bepaalde manier voor zich spreken, dient het beeld zich aan de kijker aan zonder dat het is opgenomen in een vooraf bepaald interpretatief kader (de gegeven verhaallijn) en schept zodoende een nieuwe werkelijkheid, daarbij inspelend op bij de toeschouwer aanwezige emoties, intelligentie en herinneringen. Het neemt niet weg dat de cinema volgens Rancière wel degelijk de confrontatie is aangegaan met de dominante manier waarop er over het scheppen van beelden wordt gedacht.

Jacques Rancière: "Bij een contemporaine film denk in het bijzonder aan *Inland* (2008), een film van de Algerijnse regisseur Tariq Tegua die uitgaat van een confrontatie tussen verschillende territoria. De held van de film is een topograaf die landschappen in kaart brengt om zo na te gaan of daar elektriciteits- en breedbandkabels kunnen worden aangelegd en hoe dat moet gebeuren. Algerije fungeert hier als een territoire van de zittende politieke macht, als het gebied dat stap voor stap wordt ontdekt door de landmeter én als het terrein zoals dat wordt doorkruist door een immigrant uit Donker Afrika, die onderweg is naar de enclave Ceuta om vanuit daar door te reizen naar het Spaanse vasteland. Dus daar heb je een film die de ruimtelijke verhoudingen aan de kaak stelt, zoals die van het moderne Algerije, dat een personage op pad stuurt, maar ook het tracé bevraagt dat dit personage zelf aflegt en dat op een bepaald moment wordt omgeleid door een immigrant die is verdwaald. De landmeter moet een 'Deleuziaanse woestijn' doorkruisen en zijn eigen vastgelegde pad verlaten om de immigrant naar de grens te brengen. Ik wil maar zeggen: ook de filmkunst van tegenwoordig stelt onophoudelijk vragen bij de wereld waarin wij leven, hoe wij die leven en doorkruisen. En zo zijn er talrijke voorbeelden. Denk maar aan een film als Godard's *Éloge de l'Amour* (2001) waar de personages voor de Renaultfabrieken staan, dus in zekere zin voor de ruïnes van de arbeidersklasse. Of aan een film als *De l'autre côté* (2002) van Chantal Akerman over Mexicanen die de Amerikaanse grens proberen over te steken. De hedendaagse filmkunst leeft in de zin dat zij een zintuiglijk decor plaatst tegenover de manier waarop wij geacht worden om tegen de wereld aan te kijken."

*Uw oeuvre is zeer rijkgeschakeerd. U publiceerde over politiek, literatuur, arbeiderscultuur, esthetiek... Waar komt uw belangstelling voor de filmkunst vandaan?*

Jacques Rancière: “Die dateert uit de jaren vijftig toen een bepaalde vorm van filmkunst de heersende opvattingen over film omver trachtte te blazen. Eigenwijze cinefielen, waaronder ik, toonden zich enthousiast over genres die in de gevestigde artistieke kringen werden gewantrouwd: populaire genres als de western en de politiefilm én over de makers van dat soort films, Anthony Mann en Alfred Hitchcock met name. Er ontstond een soort tegencultuur die zich afzette tegen de heersende artistieke en esthetische codes van dat moment, dat wil zeggen, een nogal intellectualistische en metafysische cinema die zich nadrukkelijk als ‘kunst’ manifesteerde. Het eindigde ermee dat de scheiding tussen de filmkunst met een grote K en de populaire film aan stukken werd geslagen. Op een tweede niveau interesseerde ik me voor de enigszins paradigmatische rol van de filmkunst binnen het denken over kunst in het algemeen. Zoals de manier waarop de film in het begin van de 20ste eeuw werd gezien als de belichaming van een bepaald ideaal van wat kunst zou moeten verwezenlijken. Bijvoorbeeld door iemand als Epstein die meende dat de filmkunst al die oude kunsten met hun verhaaltjes overbodig zou maken.”

*In uw boek besteedt u ook aandacht aan de altijd wat problematische geachte verhouding tussen televisie en de cinema. U stelt dat hetgeen de filmkunst van de televisie onderscheidt haar ontregelende vermogen is. Waar bestaat dat vermogen uit?*

Jacques Rancière: “Een film werkt in het spanningsveld van herkenning (intrige, de personages) en raadselachtigheid, dat bestaande schema’s ondermijnt. In mijn boek tracht ik dat te illustreren aan de hand van Europa ’51 van Roberto Rossellini. Aanvankelijk begeeft Ingrid Bergman zich in het volk zoals dat bestaat in de wereld van haar communistische neef. Vervolgens ontmoet ze Giulietta Masina die niet beantwoordt aan het gangbare beeld van een volkswrouw en die daardoor de standaardvisie op een arbeidersgezin ondermijnt. En zo zijn er plotseling twee confronterende representaties die doorgaan voor ‘het volk’: een standaardbeeld en een personage uit dat ‘volk’ dat daar in het geheel niet aan voldoet. Bij een contemporaine film kun je denken aan de wijze waarop Takeshi Kitano met zijn yakuzafilms het actiegenre op zijn kop zet. Eerst door de snelheid van de actie, waardoor het belangenconflict wordt teruggebracht tot een puur automatisch en van alle expressiviteit ontdaan mechanisme van acties en reacties. Vervolgens door de ruimte tussen actie en reactie die Kitano dusdanig oprekt, dat dat wat als een geëxalteerde yakuzafilm begint, tenslotte eindigt als een soort contemplatieve wandeling. Filmkunst ontstaat uit de opgevoerde spanning tussen de herkenning en raadselachtigheid die zij bij de toeschouwer oproept en hoe inventiever de cineast, hoe meer hij uit dat spanningsveld zal weten te halen. In vergelijking daarmee gaat voor televisie eerder op dat zij juist controle tracht te houden. Zij eist dat de beelden zich laten louter laten denken in termen van de aangeboden informatie of de aangereikte verhaallijn. Beelden mogen niet raadselachtig zijn, omdat de betekenis ervan van te voren vast moet liggen.”

*Desondanks ziet u televisie niet als een bedreiging voor de filmkunst, al erkent u dat de televisie haar ontregelt met haar voorkeur voor eenduidige beelden. Sterker nog: in uw boek probeert u te laten zien hoe filmkunst zich juist voedt op datgene wat haar ontregelt.*

Jacques Rancière: “In mijn boek is die opmerking vooral verbonden met het werk van Fritz Lang en in het bijzonder *While The City Sleeps* (1956), waar in zekere zin sprake is van een confrontatie tussen film en televisie. Maar waar ik in meer algemene zin op doelde is de wijze

waarop de cinema zich steeds de technieken weet toe te eigenen waarvan men eerst zeker wist dat ze de film juist zouden vernietigen. Zo denk ik nu bijvoorbeeld aan het gebruik van internetbeelden in een film van Brian de Palma over de oorlog in Irak (Redacted, 2008) of aan hoe in een film als Socialisme (2010) van Godard beelden zijn verwerkt die zijn geschoten met de mobiele telefoon van de hoofdpersoon. Zo eigent de cinema zich keer op keer de verworvenheden toe van het opname-apparaat, waarvan men zegt dat hij het einde van de cinema zal inluiden.”

*U zegt afkerig te zijn van al te nadrukkelijk getheoretiseer over filmkunst. Desondanks duiken de namen van Godard en Deleuze regelmatig op in La Fable Cinématographique. In hoeverre gaat u met hen de discussie aan?*

Jacques Rancière: "Spreken over de cinematografische fabel is zich op zekere afstand zetten van de kritiek op die fabel, bijvoorbeeld daar waar zowel Deleuze als Godard stellen dat de filmkunst haar vermogen tot verbeelden heeft opgeofferd. Ik zeg dan, nee, er is geen offer, er bestaat geen plicht waaraan de filmkunst zou moeten voldoen of aan gehouden zou moeten worden. Het potentieel van de filmkunst leent zich voor uiteenlopend gebruik. Maar zij is ook erfgenaam van een spanning die al in de kunst aanwezig was voordat de cinema werd uitgevonden. Zoals in het werk van Flaubert, waar een 'opschortende logica' de 'verhalende logica' uitdaagt. Neem de pet van Charles Bovary, die monstrueuze pet, die enerzijds het personage karakteriseert en die tegelijk zo bizar is dat niemand hem waarneemt. En zo creëert de romankunst voortdurend beelden, al nemen we ze niet nadrukkelijk waar. De cinema is op grond van haar wezen gedwongen om te tonen en moet dus proberen het getoonde weg te werken om het gewenste effect te bereiken. Wat Deleuze en Godard veroordelen is het imperialisme van het verhaal. Ze willen laten zien dat de filmkunst in haar vooraf bedachte opzet, in de opeenvolgingen van beelden en karakters die zij laat passeren, slechts ruimte laat voor het verhaal. Ik gaf eerder al het voorbeeld van Guilietta Masina in Europa '51. Film is in staat om personages door de vaste interpretatieve kaders heen te laten breken, ze betekenissen te laten absorberen. Dat gaat in zekere zin ook op voor de film Inland, die ik eerder al aanhaalde. De lichamen van de landmeter en de immigrant absorberen in zekere zin wat hen overkomt door de toeschouwer juist niet te vertellen wat dat precies is. Op die manier verzetten ze zich tegen het glad en rond afmaken van het verhaal. Ik ben het dus niet eens met Godard en Deleuze wanneer die stellen dat de filmkunst zijn missie heeft verraden. De missie van cinema bestaat juist uit het zeggen en het niet zeggen, het tonen en het niet tonen, het aaneenrijgen en het ontkoppelen.”

*Het gaat erom de interpretatie van het getoonde filmbeeld op te schorten?*

Jacques Rancière: "Precies, en op die manier verweert de filmkunst zich ook tegen de karikatuur die stelt dat zij in wezen nooit echt bestaan heeft. Ten tijde van de stomme film voelde de cinema zich op een vreemde manier verplicht om zich uit te drukken met behulp van acteurs die overdreven gesticuleerden en articuleerden. Nu zou je kunnen zeggen dat de cinema het zichzelf heeft mogelijk gemaakt om helemaal niets meer te zeggen. Dat is ook een beetje de grandeur van Hollywood, namelijk om al in een heel vroeg stadium acteurs op te voeren van weinig woorden en gebaren, Gary Grant bijvoorbeeld. Waarom is hij een icoon van de Amerikaanse film? Omdat hij al heel vroeg begrepen had dat je in film ook juist heel goed kunt onderacteren. Dat je moet ophouden met denken dat het lichaam plezier of verdriet moet uitdrukken. Het voorbeeld is wellicht wat gezocht, maar het is wel wat de filmkunst van tegenwoordig doet, namelijk het institutionaliseren van het verzet dat filmbeelden kunnen bieden aan een eenduidige interpretatie van situaties, gedachten en gevoelens.”

*Met uw boek lijkt u zich te richten tot een klein publiek van cinefielen. Hoe zit dat met de filmkunst zelf? Moet die binnen dat cinefiele universum blijven, of juist de grote wereld*

*tegemoet treden, vertellen hoe die in elkaar zit, zich engageren?*

Jacques Rancière: “Het idee dat het theater morele of politieke lessen zou bieden is al in de 18e eeuw door Rousseau naar de prullenmand verwezen. Het theater, zo stelde hij, heeft nooit iets anders geproduceerd dan plezier voor de toeschouwer en nimmer een morele les. Twintig jaar na Rousseau stelde Schiller in iets andere bewoordingen dat het theater weliswaar geen morele lessen levert, maar wél transformaties kan bewerkstelligen in ons vermogens om waar te nemen en te voelen. In de filmkunst van tegenwoordig zie je dat in bijvoorbeeld in de films van Pedro Costa die het leven vastleggen van marginalen en immigranten in de buitenwijken van Lissabon. Costa is weliswaar een zeer gepolitiseerde cineast, maar expliciete politieke boodschappen tref je in zijn werk niet aan. Wat hij doet is met zijn cameraatje de wijk in trekken om daar alle rijkdom vast te leggen die de wijk herbergt in de vorm van woorden, kleuren en schaduwen. Anders gezegd: de film bevat geen politieke boodschap in de zin dat zij de belabberde toestand toont van de mensen die daar wonen. De beelden daarentegen scheppen een zintuiglijkheid die door iedereen gedeeld kan worden. Voor mij is het op dat niveau dat de filmkunst met de wereld communiceert, namelijk door nieuwe werelden te scheppen die voor iedereen toegankelijk zijn.

Dit interview is eerder verschenen op de website van De Groene Amsterdammer.



## **De fabel van de cinema** **Jacques Rancière**

In *De fabel van de cinema* geeft Jacques Rancière virtuoos en scherpzinnig zijn visie op de moderne cinema. Met speels gemak analyseert hij het spanningsveld van Eisensteins politieke filmtaal en Murnaus toneelverfilming. De documentaires van Chris Marker blijken ficties van de herinnering te zijn en in het werk van Deleuze ontleedt Rancière feilloos de discrepantie tussen het denken over cinema en de daarbij aangehaalde voorbeelden. De geschiedenis van de cinema ontrolt zich als een spel van tegenstellingen, waarbij Schillers gedachtegoed steeds op de achtergrond aanwezig is. De waarde van de cinema ligt in het contrast tussen vorm en inhoud, tussen film en andere vormen van kunst, tussen het beeld en de wereld waaruit dat beeld voortkomt.

Jacques Rancière is een van de toonaangevende Franse denkers van dit moment. Hij heeft vele boeken op zijn naam staan over onderwerpen die uiteenlopen van politiek en de erfenis van het marxisme, tot emancipatie, geschiedschrijving, literatuur, film en esthetiek. Rancière

is emeritus hoogleraar filosofie aan de Université Paris 8.

‘Zoals alle goede boeken van filosofen over film weet Rancière met dit werk de lezer aan te zetten om films opnieuw te overdenken en de beelden in een nieuw licht te zien’

— *Tom Conley, Harvard University*

Verschenen: september 2010

Oorspronkelijke uitgave: *La Fable cinématographique* (Seuil, 2001)

Vertaling Aukje van Rooden en Walter van der Star

© Estheticatijdschrift.nl

---

Gedownload van de pagina's van <http://www.estheticatijdschrift.nl>