

De cinema van de Dardennes als publieke denkoefening.

In de bres tussen verleden en toekomst

Jan Masschelein

Vergeet het nieuws en bekijk een film van de Dardennes: een sterke vorm van onderzoek en studie, misschien wel een van de vandaag meest noodzakelijke vormen, een die niet enkel feiten vaststelt en kenbaar maakt, maar een werkelijkheid zo presenteert dat ze ook onze kwestie of vraag wordt.

Aan het einde van haar essay *Wat is gezag?*, en ze herhaalt het in *De crisis van de opvoeding*, schrijft Hannah Arendt dat we vandaag, 'zonder het religieuze geloof in een heilig begin en zonder de bescherming van traditionele en daarom zelf-evidente gedragsmaatstaven, opnieuw geconfronteerd zijn met de elementaire problemen van menselijk samenleven' (Arendt, 1994b, p.72). Aanvaarden dat we zonder heilig begin en zonder bestemming zijn, betekent, aldus Arendt, ons afvragen en onderzoeken hoe we nu opnieuw betekenis kunnen geven aan woorden zoals vrijheid en gezag, hoe we opvoeding, cultuur en waarheid vandaag nog kunnen opvatten enzovoort. Dat zijn ook de denkoefeningen die Hannah Arendt zelf in haar werk biedt. Ze houden geen voorschriften in van wat gedacht moet worden of aan welke waarheden men zou moeten vasthouden. En het minst van al willen ze de gebroken draad van de traditie weer opnemen of nieuwe surrogaten uitvinden om de bres tussen verleden en toekomst te dichten. Hun vraag is: hoe in deze bres te bewegen? Hoe het heden (op) nieuw te zien, hoe ermee omgaan, hoe het te denken, hoe zich ertoe verhouden en hoe verder te gaan?

De denkoefeningen die Arendt voorstelt, gaan dus uit van de erkenning dat de traditionele concepten (gezag, vrijheid, cultuur, opvoeding, ...) hun betekenis hebben verloren en er slechts 'lege schelpen' zijn overgebleven. De oefeningen zijn daarom tot op grote hoogte experimenten, die geen pogingen zijn om een soort utopische toekomst te ontwerpen of directe oplossingen te geven, maar pogingen, 'essays', om bepaalde kwesties te verhelderen en een bepaalde zekerheid te winnen in het omgaan met specifieke vragen. Het zijn pogingen om woorden (op)nieuw(e) betekenis in te blazen, te inspireren. Dergelijke denkoefeningen zijn in de grond educatief in minstens twee betekenissen. Eerst als een vorm van onderzoek die de onderzoeker, en zijn denken, zelf in het spel brengt, en dus zelfvorming impliceert. Maar, ten tweede, vormen ze als essay ook een publiek gebaar, waarbij anderen uitgenodigd worden om de ervaring te delen en een publiek te vormen, dat wil zeggen zichzelf te beproeven, zich de vraag te stellen hoe zich in het heden te bewegen. Bovendien zijn dergelijke oefeningen niet enkel terug te vinden in boeken, artikels of lezingen, maar bijvoorbeeld ook in films. In mijn idee zijn bijvoorbeeld de films van de Waalse gebroeders Dardenne inderdaad een zeer concrete en actuele vorm van dergelijke denkoefeningen. Ze kunnen beschouwd worden als filosofisch en educatief veldonderzoek en als essays die ons heden, en misschien in de eerste plaats ons pedagogisch

heden, op een bepaalde manier verlichten en aan de orde stellen. Niet in de zin dat ze ons iets uitleggen of een lering bieden, maar in de zin dat ze ons dat heden presenteren, het present maken als een publieke kwestie: als een kwestie waarrond wij als een betrokken publiek verzameld worden zodat het 'onze' kwestie wordt.

De Dardennes

Jean-Pierre (1951) en Luc Dardenne (1954) zijn opgegroeid in Seraing, de industriële voorstad van Luik waar ze nagenoeg al hun films hebben gedraaid, en die op verschillende manieren steeds aanwezig is in hun films. Jean-Pierre Dardenne volgde een acteursopleiding aan het Institut des Arts de Diffusion in Brussel en Luc Dardenne studeerde filosofie aan de UCL, waar hij beïnvloed werd door Jacques Taminiaux en onder de indruk kwam van het werk van onder meer Emmanuel Levinas. De gebroeders Dardenne worden nadien voor enige tijd beide assistent van Armand Gatti, Frans dichter, theater- en filmmaker die les gaf aan Jean-Pierre Dardenne en die ze later ook nog zullen assisteren bij het maken van de film *Nous étions tous des noms d'arbres* (1981). Zonder zelf een filmopleiding te hebben gevolgd, maken ze tussen 1974 en 1977 videoreportages over en in arbeiderswijken (*Vidéos d'intervention*). Tussen 1977 en 1983 realiseren ze talloze sterk sociaal geëngageerde documentaires.¹ Hun werk neemt echter een beslissende wending in 1987 wanneer ze hun fictiedebuut maken met *Falsch* (over een joodse familie die werd gedeporteerd). Volgt dan, na een intermezzo met *Il court, Il court ... le monde* (een korte fictiefilm ook in 1987) een tweede fictiefilm *Je pense à vous* in 1992 (opnieuw uitgaande van de crisis in de staalindustrie in Seraing – een film die ze zelf niet echt geslaagd vinden). Het is echter pas met *La Promesse* (in 1996) dat de cinema van de Dardennes haar heel eigen vorm, stijl en toon vindt en ook een unieke stem wordt, die onder meer door André Delvaux en veel filmcritici uitbundig wordt geprezen, gaande van 'bloedstollend juweeltje uit Wallonië' tot 'adembenemend', 'groots', en 'het enige op de lange duur effectieve antwoord van de Europese cinema op de Hollywoodhegemonie'. Die eigen vorm, stijl en toon, die door een criticus een 'esthétique de pauvreté' is genoemd omdat ze bewust werkt met schaarse middelen en resoluut technisch comfort weert, krijgt verder gestalte in de drie volgende films die samen met *La Promesse* een soort quartet vormen waarmee de gebroeders Dardenne zich definitief een plaats verwerven tussen de groten van de cinema: *Rosetta* (1999 Gouden Palm in Cannes), *Le Fils* (2002) en *L'Enfant* (2005 Gouden palm in Cannes)². Deze films getuigen van een uitgesproken sociaal engagement met grote aandacht voor dagdagelijkse problemen en kwesties, waarbij relaties tussen ouders en kinderen centraal staan. Ze bieden, in een haast documentaire vorm - zonder documentaires te zijn - fragmenten uit het dagelijkse leven en geven gestalte aan een soort nieuw realisme dat door filmcommentatoren verbonden wordt met de cinema van ondermeer Rossellini, Bresson, Kieslowski, Kiarostami en Loach. Over het tot stand komen van deze vier films schreef Luc Dardenne ook een prachtig boek: *Au dos de nos images 1991-2005* (Paris: Seuil, 2005). In 2008 ten slotte realiseren ze *Le Silence de Lorna*.

De films van de Dardennes presenteren ons fundamentele kwesties die te maken hebben met het vormgeven en vorm krijgen van persoonlijk leven en van samenleven onder actuele condities. Die kwesties hebben altijd op een of andere manier te maken met de verhoudingen tussen generaties, of misschien meer algemeen met de actuele transformaties van pedagogische instellingen (zoals het gezin, de school) en relaties

(tussen ouders en kinderen, kinderen en volwassenen, leerkrachten en leerlingen,...). Alhoewel hun films zeker ook sociale realiteiten, en het leven van mensen in de marge, aan de orde stellen, zien we hoe vanaf *La Promesse* (1996) telkens een adolescent(e) of adolescenten in hun relatie tot een ouder (vader/moeder/leerkracht) een centrale plaats innemen (Igor in *La Promesse*, Rosetta in de gelijknamige film, Francis in *Le Fils*, Bruno (en Sonia) in *L'Enfant*, en in zekere zin ook Lorna in *Le Silence de Lorna*). Telkens gaat het, zo zou men kunnen zeggen, om het groot worden in een 'onmogelijke' conditie: asielzoekers, alcohol- en drugsverslaving, vrouwenhandel, kinderhandel, jonge moordenaars... In deze context en naar analogie met de bildungsromans zouden we al hun films *bildungsfilms* of *vormingsfilms* kunnen noemen. Het zijn films waarin de protagonisten een vormingsproces doorlopen dat hier niet verhaald, maar getoond wordt. Een proces dat niet uitloopt op een happy end en niet teleologisch gestuurd is of wetmatig bepaald is, maar waarin de personages zelf diegene zijn die de werkelijkheid in beweging brengen in hun antwoord op vragen als: Wat betekent het kind (zoon/dochter) te zijn, vader te zijn, moeder te zijn, maar ook leerkracht te zijn? Hoe is de geboorte(woording) van een kind tegelijk de geboorte (woording) van een ouder? Wat betekent volwassenheid? En in bredere zin: wat betekent humaniteit, wat betekent vandaag mens-(te-)zijn? Niet in het algemeen, zoals Luc Dardenne zegt, maar in de concrete en extreme situaties die de samenleving vandaag schept.

Elders ondervraagd over hun fascinatie voor de relaties tussen ouders en kind, zegt Luc Dardenne: 'Omdat het gaat om het begin van de mensheid, waar we vandaan komen, de vader en de moeder, en omdat de toekomst het verhaal is van onze kinderen en hun kinderen. De dag dat we niet meer in staat zijn om moeders en vaders te zijn is de mensheid verloren, en keren we terug tot de dierlijkheid. We zijn geïnteresseerd in wat nog altijd kan gebeuren tussen een ouder en zijn/haar kind. Misschien heeft het ook te maken met het feit dat de stad vanwaar we komen vol loopt met families die vernietigd zijn door de economische crisis, drugs, werkloosheid, spijbelen, en kinderen er meer verdienen dan hun ouders door illegale activiteiten. Mensen zijn meer en meer alleen. Wanneer we voor het eerst aan 'La Promesse' schreven, hadden we ook een ouder karakter voor ogen dat leiding zou geven aan de jongere karakters. Maar dan beseften we dat dit nostalgisch was - nu is er niemand meer die die gezagsvolle stem kan zijn. Dus plaatsten we hen in een situatie en stelden de vraag: hoe zijn deze mensen nu, alleen en zonder hulp van het verleden, in staat om hun weg te vinden, om menselijk te zijn? Het is erg paradoxaal, zoals in 'La promesse', vermits de jongen om menselijk te worden, zijn vader moet verraden, waar het normaal omgekeerd zou moeten zijn.'

De films van de Dardennes stellen inderdaad op een indringende en fascinerende wijze deze vraag: hoe vandaag een menselijk leven te leiden, hoe de woorden 'vader', 'moeder', 'zoon', 'dochter' of 'leerkracht' en hoe de werkwoorden 'leven', 'samenleven', 'liefhebben' of 'opvoeden' betekenis te geven wanneer er geen gezagsvolle stemmen meer zijn? En het is niet zo moeilijk de gelijkenis te zien met de vraag die Arendt stelde. In deze context kan men stellen dat hun cinema (tenminste sinds *La Promesse*) in feite een sterke vorm van onderzoek en studie is, misschien wel een van de meest belangrijke, geavanceerde en vandaag meest noodzakelijke vormen. Een die namelijk niet enkel feiten vaststelt en kenbaar maakt, maar een die een werkelijkheid op presenteert dat ze ook *onze* kwestie of vraag wordt. Een die een concrete vraag die opduikt uit de actualiteit van een kleine stad in België, en verbonden is met de persoonlijke ervaringen van de Dardennes, tegelijk presenteert zodat ze verschijnt als een werkelijke

en '(al)gemene' vraag. De films nodigen ons uit ons in te laten, aandachtig te zijn, te kijken en te denken, ze verzamelen ons rond een kwestie en vormen ons tot een publiek. Zoals Arnon Grunberg het in een commentaar verwoordde: 'Voor nogal wat mensen is de bioscoop, het boek, de radio, de krant, het tijdschrift, de politiek, ja hun eigen familie niet meer dan een kamerscherm. Niet alleen om de dood aan het oog te onttrekken, om zo'n beetje alles aan het oog te onttrekken. Uw films trekken het kamerscherm omver en dat stelt niet iedereen even hard op prijs... Welke werkelijkheid ook wordt beschreven, verhalen verlenen glamour aan de beschreven werkelijkheid. Gefilmde verhalen doen dat nog meer dan geschreven verhalen... U filmt schijnbaar zonder commentaar te leveren (en zonder verhaal). Ik kan me niet herinneren films te hebben gezien die zo objectief, zo puur registrerend lijken als de uwe. Wat uw films bijzonder maakt, is de schijnbare afwezigheid van retoriek. Dat maakt ze soms ook ondraaglijk. Want retoriek in films of in boeken verzacht, zij verraadt iets over de maker en hoe het kunstwerk gemaakt is, zij geeft de toeschouwer de gelegenheid te denken: dit is erg, maar ook mooi. Deze verzachtende gedachte van: *dit is mooi*, de mogelijkheid om afstand te voelen tot de beschreven realiteit, en die met de ironische blik van de gedistingeerde kunstkenner te bekijken, wordt de toeschouwer door u niet geboden'. (Arnon Grunberg, in een column gericht aan de gebroeders Dardenne, Humo, 26 augustus 2008).

De films

Deze werking van hun films heeft uiteraard te maken met de manier waarop ze gemaakt zijn. Enkele elementen wil ik hier kort aangeven.

Vooreerst onderzoeken ze de kwesties als radicale open vragen. Ze treden niet op als bewakers van de waarheid - ze spreken niet *in naam van* humaniteit - maar als waarheidszoekers - *in eigen naam*. Ze trachten zelf, in en door hun films, uit te zoeken hoe zich in de bres tussen verleden en toekomst te bewegen, hoe te denken. En ze werken daarbij vanuit een experimenteel ethos dat een zeer doorgedreven voorbereiding combineert met een bepaalde 'armoede' of zelfgekozen beperking van de hulpmiddelen om zo een uitzonderlijk aandachtige, niet-beoordelende houding te realiseren. Het feit dat hun films doordrenkt zijn van ethisch-filosofische en pedagogische kwesties, maakt ze niet tot een moraliserende cinema, integendeel, ze geven geen eenvoudige antwoorden en preken geen enkele moraliteit. Ze oordelen niet, ze bewijzen niets, ze leggen niets uit. Natuurlijk hebben de films een zeker kader en kaderen ze zelf. En het kader markeert een ruimte, maar die ruimte is geen binnen, geen thuis, maar een soort ruimte van blootstelling, van blootgesteld zijn aan krachten en gebeurtenissen die gepresenteerd worden. Hun films verdedigen of verkondigen geen waarheid, vormen niet de uitdrukking van een leer of overtuiging, maar in hun films toont zich een waarheid in wat zich voor de camera afspeelt. Ze hebben daarbij, naar eigen zeggen, herhaaldelijk voor niet-professionale acteurs en actrices gekozen om een zo sterk mogelijk waarheidsgehalte en documentair karakter te bereiken. Hun camera registreert de waarheid van het doen en zeggen van de personages. Een waarheid die zich aan ons

De films van de Dardennes stellen op een indringende en fascinerende wijze deze vraag: hoe vandaag een menselijk leven te leiden, hoe de woorden 'vader', 'moeder', 'zoon', 'dochter' of 'leerkracht' en hoe de werkwoorden 'leven', 'samenleven', 'liefhebben' of 'opvoeden' betekenis te geven wanneer er geen gezagsvolle stemmen meer zijn?

als toeschouwers openbaart en die precies door hun manier van filmen 'werkelijk' wordt. Een waarheid die voor de toeschouwers haast onontkoombaar is.

Een tweede zeer belangrijk element is de manier waarop ze ervoor zorgen dat de personages niet verschijnen vanuit hun context en hun verleden, maar zelf de werkelijkheid mee in beweging zetten. In een interview zegt Jean-Pierre Dardenne daarover: 'Onze documentaires zijn hiëratisch (of pastoraal). Het woord speelt er de centrale rol, en de film dient enkel als enscenering van een getuigenis. Situaties, plaatsen, acties worden getoond ter ondersteuning van het verhaalde. En in onze documentaires speelt het gebeuren zich altijd af in de verleden tijd. Het wordt na-verteld. In *'La Promesse'* maakt dit verwijlen, dit luisteren naar woorden, 'cette mise en scène posée', plaats voor het onmiddellijk heden van gebeurtenissen. De camera kan geen vooraf bedachte plaats kiezen, zij neemt de feiten mee voor de eerste keer waar, zonder omweg langs het organiserende verstand... registreert ... directe omgevingen.' De camera die ze gebruiken is meestal een handcamera, een camera die tegelijk betrapt en verrast. Het verfilmen wekt de indruk dat de camera niet weet wat er gaat gebeuren, alsof zij altijd achterloopt op de feiten. De camera moet de werkelijkheid tonen, zonder er ooit commentaar bij te leveren. We brengen emoties over, soms verwarrend, soms gewelddadig, en de camera moet zich daarbij gedragen zoals wij: net iets te laat om te kunnen reageren op hetgeen gebeurt.' Heel vaak worden we ook als toeschouwers in een situatie gezet waarbij we slechts gradueel ontdekken waarom de karakters zich zo gedragen als ze

Het feit dat hun films doordrenkt zijn van ethisch-filosofische en pedagogische kwesties, maakt ze niet tot een moraliserende cinema, integendeel, ze geven geen eenvoudige antwoorden en preken geen enkele moraliteit.

doen. Dat is bijvoorbeeld in sterke mate het geval in *Le Fils*, waar we pas laat na het begin van de film vernemen dat de jongen waarmee Olivier, het hoofdpersonage, geconfronteerd is, ook de moordenaar is van zijn zoon. Meer algemeen kunnen we zeggen dat de Dardennes ons op radicale wijze film tonen en geen scenario. In geen enkel geval willen zij iets aankondigen of benoemen vooraleer wij het hebben

gezien. Eerst is er naakte tegenwoordigheid en duur. Pas daarna kunnen we de fragmenten een plaats toekennen in het verloop van de gebeurtenissen.

Door hun fascinatie voor het plotse oplichten van de ogenblikken en gebeurtenissen, laten de Dardennes ons soms dus enkele minuten wachten vooraleer we doorhebben wat de betekenis van een scène is. Die betekenis verwijst niet naar een verhaal, maar naar een personage en een situatie. Hun cinema vertelt niet, maar registreert en observeert. 'Vertellen belemmert te bestaan', aldus Luc Dardenne verwijzend naar Rosetta, 'hoe minder men over een personage vertelt des te meer het bestaat (...) Meer dan te vertellen hebben we gestes proberen te vinden die voor het personage essentieel zijn.' Het verhaal, de geschiedenis, gaat niet aan de personages vooraf, maar organiseert zich rond hen en vanuit hen, zij en hun bewegingen, gestes, woorden vormen het uitgangspunt en niet de plot. De films hebben dan ook geen duidelijk begin of einde. Ze hebben geen geschiedenis die hun handelen verklaart, wat niet wil zeggen dat de geschiedenis en context geen betekenis hebben. De personages zijn er, de camera registreert hun doen en laten en wat ze doen en laten is belangrijker dan wie ze zijn en wat er gaat gebeuren. Dat gebeuren wordt ook in zijn geheel getoond als fragmenten uit het leven, uit een parcours en niet uit een discours. Dat om te vermijden om uit te leggen aan de kijker dat de moeder van dit karakter dit en dat deed en dat dat de reden is waarom zij zo handelt. Omdat wanneer je dat doet het karakter ophoudt te leven. Dat is waarom in de mainstreamcinema, wanneer je uitlegt waarom

de karakters zich op een bepaalde manier gedragen, het publiek dit begrijpt, maar in feite er niets van begrepen heeft. We willen dat de kijker van onze films niet in staat zijn uit te leggen vanwaar de karakters komen en waarom ze zich zo gedragen, maar ze zullen in staat zijn om te zien dat deze karakters bekwaam zijn om de situatie door te komen.' Dus in staat of bekwaam zijn om opnieuw te beginnen, om te handelen.

De films van de gebroeders Dardenne tonen inderdaad de complexiteit van de realiteit, de mate van onbeheersbaarheid van het gebeuren, maar tegelijk ook de mogelijkheid van het handelen. Ze stellen de daarmee verbonden fundamentele vragen over de menselijke conditie, over verantwoordelijkheid, over de mogelijkheid van het ontsnappen aan de sociale, historische, psychologische wetmatigheden. Bijvoorbeeld in *La Promesse*: hoe kan de jongen, Igor, ontsnappen aan het proces in gang gezet door een vader die illegalen uitbuit? Of in *Rosetta*: hoe neemt ze afstand van haar aan alcohol verslaafde moeder? Of in *Le Fils*: hoe kan Olivier als vader van een vermoorde zoon de cirkel van de wraak doorbreken en op een andere wijze vader-zijn? Of in *L'Enfant*: wat maakt het voor Bruno mogelijk te ontsnappen aan de verwachte en voorspelbare gang van zaken en vader te worden? Hun films zijn dan ook geen sociologische of psychologische studies die ons omstandigheden of wetmatigheden tonen waarin de protagonisten gevangen zitten of die hun persoonlijk leven en samenleven bepalen, maar studies van de bekwaamheid om zelf keuzes te maken, om zelf te handelen. Daarom gaat het in hun films ook niet om een plot of een verhaal, dat de protagonisten zou meenemen en voorafgaan, zoals sociale of psychologische wetmatigheden of gewoontes ons zouden voorafgaan en bepalen, maar vertrekken hun films van de personages: zij zijn het die de werkelijkheid doen bewegen.

Dat is ook een van de cruciale elementen die het werk van de Dardennes van uitzonderlijk belang maken, namelijk dat het films kunnen worden genoemd die op een sterke en onontkoombare manier 'de werkelijkheid van het kind' tonen. En bekende filosofen zoals Martin Buber en Hannah Arendt verstaan onder de werkelijkheid van het kind niet enkel de wording/vorming van het kind, maar precies vooral ook 'de werkelijkheid van het steeds opnieuw kunnen beginnen', dat wil zeggen de werkelijkheid van het kunnen handelen, van de bekwaamheid om te handelen of van de menselijke vrijheid. In die zin herinneren hun films eraan, zoals Luc Dardenne schrijft, dat 'de kunst de wereld niet kan redden, maar er kan aan herinneren dat het mogelijk is ze te redden'. Daarom is hun cinema niet enkel een uiterst realistische en harde cinema, maar in wezen ook een optimistische en uitgesproken humanistische cinema, een cinema van hoop op menselijkheid - zonder fundament en zonder garantie, maar precies daarom zuivere hoop. David Cronenberg over de unanieme beslissing om de Gouden palm aan Rosetta toe te kennen (Cannes 1999): 'Toen ik Rosetta zag was ik niet gedeprimeerd maar integendeel euforisch. De film is misschien pessimistisch wat het observeren van een bepaalde sociale werkelijkheid betreft maar zeker niet als geheel (...) Een film die bepaalde aspecten van de menselijke aard of de maatschappij bekritiseert is niet pessimistisch in de mate dat een cineast energie vindt om commentaar te leveren. Het zou net van pessimisme getuigen dit genre van film niet meer te maken, te denken dat er geen hoop meer is en dat er niets meer te zeggen valt. De Hollywoodfilm is

pessimistischer omdat het elke commentaar op de realiteit weigert, aantoonde dat discussiëren tot niets leidt, en dat het beter is maar geld te gaan verdienen.'

Wat de Dardennes doen is de woorden (leerkracht, student, vader, moeder, dochter, kind, volwassene) en de werkwoorden (opvoeden, onderwijzen, spreken, ...) opnieuw beproeven, precies daar waar de dingen hun gang gaan, waardoor ze een ruimte van praktische vrijheid openen, de 'bres' openhouden. Hun films bieden ons niet enkel documenten en verhalen, ze illustreren of verklaren niets, maar ze verlichten ons pedagogisch heden en brengen het in het spel. Ze bieden ons niet enkel iets om te zien. Er is wel iets te zien, en zij ontdekken het in zekere zin met ons en wij met hen, maar juist dit zien is ook altijd een manier om ons aan het denken te zetten, zoals ze ons confronteren met filosofische, ethische, pedagogische en existentiële vragen, en om ons te inspireren. Of beter, ze bieden ons een soort 'zien voor de eerste keer', dat denken in gang zet. Ze vinden een nieuwe beeldtaal uit, ze gebruiken bepaalde uitrusting

De Dardennes tonen ons ook hoe en op welke wijze vandaag, in onze wereld gedomineerd door beelden, precies 'fictie' noodzakelijk is om iets als 'werkelijkheid' te laten verschijnen en vooral ook om de mogelijkheid in het licht te stellen of de waarheid te tonen van het handelen.

en voorbereiding, ze tonen ons de complexiteit van de realiteit, haar onvoorspelbare gang, maar ook de ruimte van het denken, het heden als bres, waarin ze ons uitnodigen en waarin ze ons intrekken. Het zijn essays en experimenten, geen gedachte-experimenten maar experimenten waarin wat men denkt en is (vader, moeder, etc) precies op de proef wordt gesteld.

De Dardennes tonen ons ook hoe en op welke wijze vandaag, in onze wereld gedomineerd door beelden,

precies 'fictie' noodzakelijk is om iets als 'werkelijkheid' te laten verschijnen en vooral ook om de mogelijkheid in het licht te stellen of de waarheid te tonen van het handelen. Of, zoals Gilles Deleuze stelde: als de wereld zelf een 'slechte' film is geworden, een inflatie van beelden, een wereld van clichés en simulacra, kan een 'authentieke' cinema ons opnieuw doen geloven in de wereld. Wanneer de films werken, krijgt de kijker dan ook niet enkel een inzicht, maar ondergaat een ervaring, die ook een ervaring van vrijheid is, een vrijheid ten aanzien van de wijze waarop de dingen hun gang gaan; als eeuwigdurende verandering in de woorden van Arendt, als continue beeldenstroom. De kijker moet niet accepteren wat getoond wordt, of het geloven, maar wanneer hij getuige is, kan hij er aan deel hebben en deelnemen aan het risico van het gebruik van woorden en werkwoorden die niet 'veilig' en niet langer 'gewaarborgd' zijn. De kijker kan herinnerd worden aan zijn eigen moeilijkheden en misschien bereid worden om zich te engageren.

Denk- en kijkoefeningen als bevestiging van een kunnen

Zoals Hannah Arendt aangaf zijn denkoefeningen een zich bewegen in de bres tussen verleden en toekomst die slechts bestaat in de mate men zich erkent als beginner. De tijd van het denken is in dat opzicht een tijd buiten de gewone tijd: daar waar de dingen hun gang gaan, waar psychologische, sociologische, economische wetten spelen en het heden slechts een overgang of ontwikkeling en geen bres is tussen verleden en toekomst, een tijd waar de gewone tijd (even) buiten werking is, 'opgeheven'.

In het korte dankwoord dat Luc Dardenne uitsprak na het ontvangen van het eredoctoraat aan de KULeuven op 2 februari 2010, verwees hij naar enkele passages uit *A la recherche du temps perdu* van Marcel Proust om aan te geven hoe de cinema ons kan meevoeren in een vergeten van de gewone tijd, waar we zelfs het gezelschap van onszelf verliezen en ook alle gewone waakzaamheid opgeven. De cinema, zo formuleerde hij het, tracht ons zo dicht mogelijk bij onze geboorte te brengen, bij de stilte van het begin, waar alle beelden en alle oordelen die ons bestaan hebben gemaakt, opgeheven zijn, waar ik voor een moment een andere kan worden, een andere of vreemde, die men, wanneer men de zaal verlaat, misschien kan doen zwijgen, maar misschien ook tot mij kan laten spreken, of waarover ik met anderen kan spreken. Hun werk, aldus Jean-Pierre Dardenne, 'is een oefening van overpeinzing die gevoed wordt door enkele obsessies: tegemoet kunnen komen aan de eisen van onze personages; naast hen zijn wat ze ook doen, aandachtig zijn voor hun dagelijkse gebaren, voor de herhaling ervan, voor de objecten die ze manipuleren, die ze uitwisselen, even aandachtig zijn voor hun rug als voor hun gezicht...', stilstaan bij de intensiteit van een blik, zonder er het object van te onthullen.' Anders gezegd, pogen zo te werk te gaan 'dat elk van hen, Igor, Roger, Rosetta, Riquet, Olivier, Francis, Bruno, Sonia, Claudy, Lorna uniek is en voldoende vrijheid heeft om ons te ontsnappen en tot lichaam te worden en tot leven gewekt in het oog van de toeschouwer tot op het punt waar die toeschouwer zich, al is het maar een moment, vreemd kan voelen ten aanzien van zichzelf'. Het is precies om de toeschouwer in deze toestand te krijgen, een soort betovering die hem of haar kan ontwortelen, dat ze zo filmen als ze doen, met de bewegingen van hun camera, de nabijheid bij de lichamen en de dingen, alsof ze de toeschouwer in deze toestand van onteigening van zichzelf willen plaatsen, deze toestand van beschikbaarheid om het leven van een ander te leiden, in die toestand van kindheid waar men kwetsbaar is en als een ultragevoelige film uiterst sensibel is voor indrukken, een mimetisme dat ons ook de vreugde en het lijden van een ander kan doen leven, en daarmee ons in zekere zin tot gemeenschap kan maken.

'On pense que le cinéma a aussi une fonction sociale', zo stelden de gebroeders Dardenne ooit zelf. Toch maken ze geen echte politieke films en willen ze niets aanklagen of beoordelen. Het is precies de manier waarop ze in hun films een kwestie publiek maken die maakt dat ze iets aan de orde stellen, dat ze niet enkel te zien geven, maar ook te denken geven en ons tot publiek maken.

Bio

Jan Masschelein is hoogleraar Wijsgerige Pedagogiek aan de KULeuven en leidt er het nieuw opgerichte Laboratorium voor Educatie en Samenleving. Daar wordt onderzoek gedaan naar de publieke betekenis van opvoeding en onderwijs en de zich wijzigende ervaringen van tijd en ruimte in het tijdperk van het netwerk. In het Nederlands publiceerde hij, telkens in samenwerking met Maarten Simons: *Globale Immunitet. Een kleine cartografie van de Europese ruimte voor onderwijs* (2003), *Europa anno 2006. E-ducatieve berichten uit niemandsland* (2006), *De schaduw van onze welwillendheid. Kritische studies van de pedagogische actualiteit* (2008). En verder een vertaling van 'De onwetende meester' van Jacques Rancière (2007).

Noten

- 1 'Le chant du Rossignol' (over de weerstand van 1940 tot 1945 tegen het nazisme in Wallonië - 1978); 'Lorsque le bateau de Léon M descendit la Meuse pour la première fois' (over de grote staking van december 1959-januari 1960 in de staalindustrie - 1979 - waarbij het werk en de medewerking van Henri Storck een belangrijke rol speelt); 'Pour que la guerre s'achève, les murs devraient s'écrouler' (over veertig jaar arbeidersstrijd in Wallonië - 1980); 'Leçons d'une université volante' (vijf delen over de vijf verschillende golven van emigratie uit Polen de laatste 50 jaar - 1981); 'R. ne répond plus' (over de afstompende invloed van vrije radio's - 1982); 'Regarde Jonathan : Jean Louvet, son œuvre' (over de Waalse toneelacteur Louvet-1983).
- 2 Het werk van de gebroeders Dardenne heeft vele prijzen gewonnen: Gouden Palm in Cannes voor 'Rosetta' en prijs voor beste actrice voor Emilie Dequenne (1999); Prijs voor beste acteur voor Olivier Gourmet in 'Le Fils' in Cannes (2002); Gouden Palm in Cannes voor 'L'enfant' (2005); Prijs voor het beste scenario in Cannes voor 'Le Silence de Lorna' (2008). Ze maken zo deel uit van een zeer selecte club van mensen die twee keer de Gouden Palm hebben gekregen (Emir Kusturica, Shohei Imamura, Bille August en Francis Ford Coppola), en behoren zondermeer tot de meest bekroonde cineasten van het nog altijd beroemdste filmfestival ter wereld. Maar daarnaast hebben hun films heel veel andere prijzen gewonnen overal ter wereld (ondermeer festivals van Valladolid, Potsdam, Namur, Saloniki, Gent, Brussel, en de LUXprijs voor film van het Europees Parlement voor 'Le Silence de Lorna' (2008) en de Prijs van de Belgische Liga voor Mensenrechten (2008)).



Deze rubriek wordt verzorgd door de Lappersfort Poets Society, een kring van dichters en dichtersessen die de bezorgdheid voor de aarde in poëzie heeft gegoten. Ze nemen het op voor het Lappersfortbos en alle bedreigde bossen en wouden. Hun stem fluistert zich een weg naar het oor van de wereld. Zie ook www.regiobrugge.be/lappersfortpoets.php

Zelfportret als Filip De Pillecyn

Ik heb een naakte ziel
Sta verloren in het geweld van snoek en mensenrover
Filip Antoon van Somberbeek

Woelwater in de hoek tussen twee stromen
het door stropers en notenbomen
ömsingelde Drijgoten

Blankaard Jan die vaart door straatnamen
Biezestraat en Mandemakers-
Bootdijk, Aubroek, Kille

Blauwbaard Job die zoekt
het door pastoors en dorpsdoktoers
verziekte schorrenvolk
het woord voor mededogen

De Clippeleyrs en Huylenbroeck s
De Clauwaerts met verrotte tanden

De schrijverkens op brak water
De schrijverkens verloren in het dorp
tussen rietkraag, guirlandes, waterschoot.