



UvA-DARE (Digital Academic Repository)

'La camera à la nuque': esthetiek en politiek in films van de broers Dardenne

Baronian, M.A.

Published in:
Krisis

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

Baronian, M. A. (2007). 'La camera à la nuque': esthetiek en politiek in films van de broers Dardenne. *Krisis*, 8(2), 46-57.

General rights

It is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), other than for strictly personal, individual use, unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

Disclaimer/Complaints regulations

If you believe that digital publication of certain material infringes any of your rights or (privacy) interests, please let the Library know, stating your reasons. In case of a legitimate complaint, the Library will make the material inaccessible and/or remove it from the website. Please Ask the Library: <https://uba.uva.nl/en/contact>, or a letter to: Library of the University of Amsterdam, Secretariat, Singel 425, 1012 WP Amsterdam, The Netherlands. You will be contacted as soon as possible.

MARIE-AUDE BARONIAN

‘La caméra à la nuque’

Esthetiek en politiek in de films van de broers Dardenne

De namen van de Belgische cineasten Jean-Pierre en Luc Dardenne zijn inmiddels niet meer uit de huidige filmwereld weg te denken. Hun films laten zich kenmerken door een specifieke beheersing van het medium, zoals die in hun fictiewerk sinds *La promesse* uit 1997 te zien is. Men zou van ‘auteursfilms’ kunnen spreken: de broers hebben een eigen filmische signatuur die zich uit in terugkerende stilistische en thematische elementen. Hun werk vormt een duidelijk herkenbaar cinematografisch corpus, geschraagd door een reputatie die onder andere bevestigd wordt door de vele onderscheidingen op het Festival van Cannes: twee Gouden Palmen voor *Rosetta* (1999) en *L’enfant* (2005), prijzen voor de beste vertolking en direct een *première reconnaissance* voor het beste debuut bij de presentatie van *La promesse* tijdens de *Quinzaine des réalisateurs*. Dat betekent echter niet dat de productie van speelfilms door de broers uit de lucht komt vallen. Eind jaren zeventig en gedurende de jaren tachtig produceerden ze al theaterstukken, video’s, korte films en documentaires. We zullen niettemin zien dat de overgang van documentaire naar fictie een weloverwogen en bewuste politieke keuze is.¹

In dit artikel wil ik de aandacht vestigen op de manier waarop de politiek van de broers Dardenne op een intieme wijze verbonden is met een filmische esthetiek. Deze verbinding tussen een filmische en een politieke dispositie wil ik uitwerken aan de hand van een bijzondere invulling van het begrip politiek. Hoewel het vanzelfsprekend lijkt dat de kenmerkende thematiek van hun films (armoede, werkloosheid, familie- en economische relaties in Wallonië) een duidelijk politieke connotatie heeft, is deze (socio)politieke dimensie minstens zo aanwezig in de cameravoering die de werkelijkheid op een zeer specifieke manier naar voren haalt.

Als je de speelfilms van de broers nauwkeurig bekijkt, vallen meteen de scherpe en frontale weergaven van de realiteit op, zowel in de cameraeffecten als in de verhaallijn. Daardoor krijgen de films een meedogenloos realistisch karakter, en dat verklaart waarom men voor hun *mise-en-scène* ook wel de term ‘sociaal realisme’ gebruikt. In hun stijl valt een zekere verwantschap te ontdekken met cinematografische scholen als het Italiaans neorealisme uit de jaren veertig, de ‘*cinéma vérité*’ uit de jaren zestig of de *Dogma* uit de jaren negentig. Ook daarin wordt op verschillende manieren geprobeerd het medium film aan haarzijn meest realistische dimensie te onderwerpen; dit kan gebeuren of het nu is in de thematische aanpak, het gebruik van de technische middelen, het engagement van de filmmaker, de weigering professionele acteurs te gebruiken of anderszins.²

Dit directe en ongekunstelde contact met de werkelijkheid is precies datgene wat volgens de broers in de filmkunst (terug)gevonden moet worden. Hun achtergrond mag dan die van de zogeheten 'militante documentaire' zijn (in het merendeel van hun vroege films worden meestal arbeiders uit militante kringen van het socialistische Wallonië gevolgd), toch is fictie de vorm waarin ze juist deze werkelijkheid het beste tot haar recht kunnen laten komen. Fictie is namelijk realiteit die weerstand biedt: films proberen de werkelijkheid met de camera aan te trekken en benadrukken tegelijkertijd de ongrijpbaarheid ervan. Film opent een 'venster op de wereld', om een uitdrukking van de filmtheoreticus en -criticus André Bazin uit de jaren vijftig te gebruiken. Niettemin vindt deze aandacht voor de realiteit haar grond niet in 'de cultus van een geloofwaardige gelijkenis, maar eerder in een scrupuleuze genegenheid voor de echtheid van de gebaren'.³ Paradoxaal genoeg is het juist de fictie die het mogelijk maakt om gebaren meer 'authenticiteit' te geven, of dat nu die van de filmmakers of die van de personages in de film zijn.

Dat de gebroeders Dardenne hun films altijd opnemen in België, en dan met name in de omgeving van Luik en Seraing, is enerzijds uit affiniteit met de waarheid van de eigen dagelijkse leefomgeving, maar anderzijds ook omdat deze realiteit nooit getoond wordt.⁴ In dit verband, hoe vreemd dat in eerste instantie ook mag lijken, is de keuze voor fictie een esthetische en politieke keuze om de realiteit van een gemarginaliseerde werkelijkheid te laten verschijnen. Een werkelijkheid die de film niet meer probeert te laten zien, niet meer wil proberen te laten zien. Die realiteit wordt ons nu namelijk voorgezet met behulp van een fictionele filmische constructie die zich rond een centraal personage in de film uitkristalliseert. Het is dus niet langer de documentaire, maar de fictie die de onthulling van de werkelijkheid mogelijk maakt.

In het nu volgende zal ik de fictionele speelfilms behandelen die de broers Dardenne gemaakt hebben tussen 1997 en 2005. In elk van de vier films kunnen we een gemeenschappelijke filmische aanpak ontdekken. Ook als de intensiteit waarin die vormgegeven wordt onderling verschilt. De films vertonen allemaal de volgende kenmerken: naturalistische decors, *handheld* camera, ruwe montage, directe en minimale dialogen, regie in dienst van een wisselwerking tussen morele en emotionele ladingen, frontaal benaderde sociale thematiek, effecten van waarachtigheid en documentatie en afwezigheid van precieze plaats- en tijdsaanduidingen. Om een indruk te krijgen van de politieke esthetiek van de gebroeders Dardenne, moeten we echter vooral kijken naar de manier waarop de personages centraal gesteld worden.

47

La promesse

La promesse is de eerste van de vier films en raakt aan een gevoelige en indringende aanlegenschap, namelijk clandestiene immigratie. Roger leeft van de handel in clandestiene emigranten in de omgeving van Luik. Hij gebruikt de uit Afrika en Oost-Europa afkomstige mannen als arbeidskracht op zijn eigen bouwterrein. Hij verplicht zijn vijftienjarige zoon Igor bovendien mee te werken aan zijn illegale praktijken. Dan

komt de dag dat Hamidou, een Afrikaanse emigrant, per ongeluk ernstig gewond raakt op één van de bouwterreinen. Igor wil hem naar het ziekenhuis brengen, maar zijn vader weigert dat uit angst in problemen te komen en hij begraaft Hamidou daarom half dood onder de trap van het huis. Vlak voordat hij sterft, belooft Igor hem echter de zorg voor zijn vrouw Assita en hun baby op zich te zullen nemen. Door deze belofte, waarvan hij zich heilig voorgenomen heeft haar koste wat koste na te komen, komt Igor voor het eerst van zijn leven tegenover zijn vader te staan. Igor heeft de belofte buiten medeweten van Roger gedaan en wordt nu verscheurd door de trouw aan zijn vader en de trouw aan zijn belofte. Assita weet niets van de dood van haar man en blijft wachten tot hij thuiskomt. Ondertussen probeert Roger van haar af te komen. Om haar te beschermen, vlucht Igor uiteindelijk samen met haar en de baby, echter nog steeds zonder haar de waarheid te vertellen.

Net als in de latere films, is de cameravoering er niet op gericht de personages zo 'goed' mogelijk te filmen, maar om de dagelijkse gebeurtenissen scherp en levendig weer te geven, haast als in een reportage. De camera volgt de personages daarom bijna heimelijk. We zijn vooral getuige van Igor en zijn ontwikkeling: in het begin van de film is hij volledig onderdeel van de smerige zaakjes van zijn vader, maar gaandeweg neemt hij steeds meer afstand en gaat zijn eigen weg. Er is een dimensie van initiatie in moraliteit in de film, maar vooral wordt getoond hoe Igor, het centrale personage in de film, zich probeert te verbinden met de ander.⁵

Zijn innerlijke verandering begint vanaf het moment dat hij de belofte doet. Vlak voor hij sterft zegt Hamidou tegen hem: 'Mijn vrouw, mijn kind, bekommer je om hen ... Beloof het me ...' En Igor antwoordt: 'Ik beloof het je.' Op dat precieze moment bevindt hij zich 'ten overstaan van', in een 'van aangezicht tot aangezicht'. Zijn blik is krachtig. Zijn belofte wordt in zekere zin herhaald door een belofte van de camera om zijn bewegingen (zowel de fysieke als de affectieve) vanaf dat moment zo nauwgezet en eerlijk mogelijk te volgen. Zodra de belofte aan Hamidou eenmaal gedaan is, komt Igor in stil verzet tegen zijn vader. Hij komt steeds dichterbij Assita te staan en verwijderd zich zodoende steeds verder van zijn vader. In zekere zin is het een overgang naar volwassenheid.

Geen enkele dialoog in de film lijkt kunstmatig, alsof hij in dienst zou moeten staan van het filmisch verhaal. Als de personages elkaar tegenkomen of met elkaar spreken, 'springt' de camera van het ene gezicht naar het andere. De film *Rosetta* (1999) is de opvolger van *La promesse* en daar wordt deze manier van weergave van de realiteit nog verder uitgewerkt door een nog veel onzichtbaardere en beweeglijkere cameravoering die nu haast obsessief op het gezicht van Rosetta is gericht.

Rosetta

Rosetta is een jonge vrouw van achttien jaar, die zonder opgaaf van redenen uit de plaatselijke fabriek is ontslagen. Ze leeft met haar alcoholistische moeder in een caravan midden in een Luikse buitenwijk, omringd door armoede en uitzichtloosheid.

Iedere vorm van liefdadigheid weigerend, struint Rosetta door de stad, op zoek naar werk. Ze ontmoet Riquet, die een baantje heeft in een kraam waar hij wafels verkoopt. Het verlangen naar werk kwelt haar meer dan de behoefte aan een intieme relatie: het scheelt niet veel of ze verdrinkt Riquet als hij in het water is gevallen. Ze doet alles om maar werk te kunnen krijgen en te houden. Ze verradt hem zelfs door de eigenaar van de kraam te vertellen over het handeltje dat Riquet drijft en waarmee hij geld achterover drukt. Elke dag is een dag van oorlogvoering om een plek in de wereld te veroveren. Even wanhopig vecht ze tegen haar moeder. Rosetta is een overlever. Ze vindt nieuw werk, raakt het kwijt, vindt weer ander werk, enzovoort. Ze is geobsedeerd door de angst om te verdwijnen of in de goot te belanden, geobsedeerd door de schande om buitengesloten te worden. Ze wil graag een ‘normaal’ leven als alle anderen, in hun midden, aan hun zijde. Kortom, Rosetta is het verbeterd verhaal van een vrouw die ten koste van alles probeert haar bestaan te bevestigen door middel van een betaalde baan.

Vanaf de eerste scène wordt de nek – de rug – van een op haar werk ruziënde Rosetta van dichtbij gevolgd door de *handheld* en dynamische camera van de gebroeders Dardenne. De hele film lang is ze in beweging, of anders uitgeput. Ze rent, vlucht, verzet zich, raakt buiten adem. Ze is voortdurend in gevecht en maakt met iedereen ruzie – met haar moeder, met haar werkgevers, met haar enige vriend Riquet.

Net als in *La promesse* zijn de jongeren degenen met de beschermende rol. Rosetta verzorgt haar moeder. Maar als ze tijdens een ruzie met haar in het water valt, vlucht haar moeder weg. Rosetta is alleen op de wereld. De camera schiet haar niet te hulp; alle verdediging wordt haar ontzegd. Zonder op gevoelens van empathie of medelijden in te spelen, wordt de kijker in deze film overweldigd door het gezicht van Rosetta. Haar aanwezigheid, door het scherm nog geïntensifieerd, en de extreme beweeglijkheid van de camera, geven haar een allure van alomtegenwoordigheid, een zekere zwaarwichtigheid zelfs. De kijker volgt de camera en zit haar zo dicht op de hielen. Hij wordt deel van haar fysieke en mentale beweging. De erkenning waar de jonge vrouw naar op zoek is en het pad dat ze zich tracht te banen staan allereerst in verband met een activiteit: werk. De dynamische camera laat haar maar een paar momenten van rust of inactiviteit. De obsessie met werk kent geen einde, want het te veroveren object onttrekt zich voortdurend, is als het ware buiten (camera)bereik, buiten gezichtsveld. Het is hoofdzakelijk in deze zoektocht dat de lichamen van de personages hoorbaar en zichtbaar willen worden. Het personage bestaat uitsluitend in de dynamiek die door het werk in gang wordt gezet.

We kunnen, net als in de andere films overigens, geen daadwerkelijke chronologische oriëntatie vinden, behalve dan misschien die van een fragiel en broos heden. Luc Dardenne schrijft: ‘Rosetta is alleen, zodat de kijker bij haar kan zijn. (...) Bij de kijker een lijden voor de ander teweegbrengen, een lijden bij de aanblik van het lijden van de ander, dat is in de kunst een manier om de menselijke ervaring te reconstrueren.’⁶ Deze staat van verwarring en obsessie van het personage heeft filmtechnisch de bedoeling al te strakke of demonstratieve narratieve constructies te vermijden. ‘Situaties moeten zich gewoon voordoen, uit zichzelf, zonder dat ze van tevoren beraamd zijn,

als onvoorziene gebeurtenissen. Dat vraagt om een minutieuze constructie op het niveau van inkadering en montage.⁷

De instabiliteit en onzekerheid die een *handheld* camera met zich meebrengt, is naast een keuze voor een 'grove techniek' (zoals we die van de Dogma kennen), ook tekenend voor de extreme kwetsbaarheid van een ongemakkelijke sociale positie. Voor Madeleine Mairlot is het, vooral in Rosetta, de crisissituatie die door de instabiele camera gefilmd wordt.

'Alsof het om een rechtstreekse oorlogsverslaggeving gaat, waar de cameraman in gevaar is, waar snel gefilmd moet worden, waar geen tijd is zich te bekommeren om een goed ingekaderd beeld, maar waar "niet loslaten" het enige is dat telt en waar parasiterende beelden op de voorgrond op de koop toe worden genomen, zolang er maar iets van het eigenlijke onderwerp in beeld blijft: urgentiecinema.'⁸

Het spel van de camera, de desoriënterende overgangen, de grove montage, en de creatie van een visueel spanningsveld plaatsen de kijker in een onbehaaglijke situatie. Hij is als het ware de gijzelaar van het handelend personage. Bovendien wordt er gezocht naar compressie, zo leggen de regisseurs uit: 'Gevoelens comprimeren, ruimte comprimeren, lichamen comprimeren, woorden comprimeren.'⁹

Het gezicht van Rosetta op het scherm, doet denken aan 'het gezicht' of 'het gelaat' in het denken van de filosoof Emmanuel Levinas. Volgens hem tilt 'het gelaat' ons naar het niveau van de oneindige verantwoordelijkheid, we worden aangeroepen door de Ander. De aanwezigheid van het gelaat van de Ander werkt verstorend en is betekenisvol, omdat de Ander me wordt opgelegd: hij roept me aan, hij eist me op, hij gebiedt me en inspireert me. 'Het gelaat is aanwezig in de onmogelijkheid om het te bevatten of in de hand te houden. Het is in die zin dat het gelaat zich niet laat begrijpen, dat wil zeggen niet te omvatten is.'¹⁰ Zodra het namelijk mogelijk wordt een volledig beeld van de Ander te schetsen, of aan de hand van een serie gegeven vormkenmerken een soort officiële vaststelling op te maken, zien we de Ander als object. Met Levinas, en via hem met de broers Dardenne, kunnen we ontkomen aan een beschrijvende benadering van het gelaat en op die manier komt er ruimte voor de ethische dimensie.

De blik van Rosetta is zowel intens als ontwijkend, waardoor ze herkenbaar en ongrijpbaar tegelijk wordt. Doordat er zo weinig eigenschappen van haar identiteit gegeven zijn, door de afwezigheid van informatie, wordt ze een daadwerkelijke Ander en dus, in levinassiaans perspectief, tegelijkertijd onontkoombaar en onbereikbaar. Het gezicht van Rosetta is de uiting van het weerloze, van de naaktheid en de kwetsbaarheid van de ander. De kijker wordt gestoord door de constante ontregelende aanwezigheid van Rosetta; ze is 'de vreemdeling die de huiselijke rust (*le chez-soi*) verstoort.'¹¹ Het laatste beeld van de film is dat van een uitgeputte Rosetta in tranen. Het is het gezicht van de ultieme kwetsbaarheid.

Le fils

Hoewel in *Le fils* (2002) de opnamen strakker geregisseerd zijn dan in *La promesse*, heeft de camera-instelling veel weg van die in *Rosetta*. Olivier is docent houtbewerking in een centrum voor sociale reïntegratie. Op zekere dag vraagt de directrice hem Francis, een jonge jongen die zich het timmerambacht eigen wil maken, onder zijn hoede te nemen. Olivier weigert, onder het voorwendsel al te veel stagiaires te moeten begeleiden. De jongen wordt vervolgens op de afdeling voor metaalbewerking geplaatst. Maar wie is deze Francis precies? Olivier begint hem te volgen door de gangen van het gebouw, door de straten in de stad, tot aan de plek waar hij woont. De kijker kent de reden van Oliviers bovenmatige belangstelling niet, maar vreest deze wel. Het zal blijken dat Francis degene is die Oliviers zoon gedood heeft.

Voorafgaand aan de eerste beelden van de film zijn er geluiden, geluiden van een timmerwerkplaats. Het allereerste beeld en de eerste scène van de film laten Olivier van achteren zien. Zo zal hij tot het einde toe gevolgd worden. Met onze blik op zijn nek gericht proberen we het mysterie van het personage van Olivier te ontrafelen. In dit werk filmen de broers hun personage waarschijnlijk het meest van achteren. Ook hier zit de camera Olivier dicht op de huid. De kijker probeert zich in Olivier in te leven, maar er worden maar heel weinig aanwijzingen gegeven waarmee men zich een indruk zou kunnen vormen van waar hij staat. We zien hem vooral op zijn werk, in zijn dagelijks leven.

Olivier leeft (net als *Rosetta*) in eenzaamheid. Zijn verdriet wordt nooit uitgesproken. Hij bevindt zich in de zwijgzaamheid van zijn rouw. Hij wordt volledig in beslag genomen door zijn obsessie, door zijn stille woede jegens Francis. Vreemd genoeg is de titel van de film '*Le fils*' ('De zoon'), terwijl hij logischerwijs eerder '*Le père*' ('De vader') zou moeten heten: de verloren zoon wordt namelijk op geen enkel moment visueel afgebeeld. Toch is hij wel de motor achter de emotionele en psychische bewegingen van Olivier. Zonder flashbacks, maar volledig in het heden, penetreert de kijker stukje bij beetje de mentale obsessie, de stilte en het niet-uitgebeelde lijden van Olivier. Hij wordt onophoudelijk van heel dichtbij door de camera gevolgd. De beweging van de camera lijkt erg op de camera die *Rosetta* volgde. Toch is de obsessie op iets anders gericht, al is ook in *Le fils* het hebben van werk datgene wat Olivier in beweging brengt (of wegjaagt).

Het zijn dus de rug en de nek die in *Le fils* alomtegenwoordig zijn. De dynamiek en de onrustige beweeglijkheid van het lichaam zijn misschien niet even uitgesproken als in *Rosetta*, maar ook rug en nek laten een obsessie met het lichaam zien. *La caméra à la nuque* (de camera in de nek), noem ik deze cameravoering die de personages onophoudelijk op de hielen zit. Het is deze filmtechnische keuze die het mogelijk maakt in de cameravoering politiek tot uitdrukking te brengen. Dat wil zeggen: midden in de naaktheid en het geweld van het personage te zijn. De blik op de nek maakt het mogelijk voor de kijker het personage van heel dichtbij te volgen, hem te vergezellen in wat er gebeurt en in wat hij doet. De nek appelleert echter tegelijkertijd aan breek-

baarheid, intimiteit, kwetsbaarheid en geweld. Hij appelleert aan de duistere kant van de wereld en aan het lijden. De nek heeft iets wezenlijk sensueel en agressiefs. De nek is zwakte en autoriteit. De nek van Olivier spreekt en onderwijst, maar verklaart niets, hij beeldt niets uit, codeert niets. De nabijheid van de kijker bij het lichaam van Olivier brengt hem in een soort 'ten overstaan van', in een moment van 'van aangezicht tot aangezicht' zijn in een overweldigend mysterie, in een woordeloos lijden. De nek maakt de kijker het weten en zien onmogelijk. Op een soortgelijke manier meent Levinas dat we de Ander op de beste manier ontmoeten als 'ons de kleur van diens ogen niet eens opvalt'.¹²

L'enfant

Met *L'enfant*, de laatste van de vier films, worden de opnamen weer wat losser en komen we weer dicht bij die van *La promesse*. Opnieuw is het onderwerp 'bescherming'. Wie beschermt wie? Wie zal de ander hulp bieden? In *La promesse* en *Rosetta* zijn het Igor en Rosetta die respectievelijk het kind van Assita en de moeder van Rosetta beschermen. Ook in *L'enfant* moeten de jongeren de beschermende rol op zich nemen, hoewel als het er op aankomt niemand dat daadwerkelijk doet. Alle personages zijn in de ban van hun onvervulbare verlangen naar contact, om oneindig verantwoordelijk te zijn in een ethische relatie.

Bruno is twintig jaar en zijn vriendin Sonia is achttien. Ze leven van Sonia's uitkering en van de diefstallen die Bruno met zijn vrienden pleegt. Sonia is net bevallen van hun zoon Jimmy. Bruno kan zich niet aanpassen aan zijn rol als vader; hij is niet serieus genoeg, leeft bij de dag en is alleen maar bezig met het geld van zijn handeltjes. Hij houdt niets, maar verkoopt alles door om zich een onophoudelijke stroom van biljetten te verschaffen, zonder over de gevolgen na te denken. Opgaand in dit spel durft hij op een dag het onvoorstelbare te doen: hij maakt zijn zoon tot simpel betaalmiddel. Er blijken inderdaad mensen te zijn die, ongehinderd door enige scrupules, bereid zijn veel geld te 'betalen' voor de pasgeborene. 'Geeft niks', zegt Bruno tegen Sonia, die instort bij het nieuws. 'We maken wel een nieuwe.' Voor haar is het heel haar wereld die instort, voor hem het begin van een neergaande en fatale spiraal.

De camera zit minder dicht op de huid dan in *Rosetta* en *Le fils*. Het *caméra à la nuque* in *L'enfant* brengt de onschuld en het geweld die het personage van Bruno karakteriseren naar boven. Hij gaat op in zijn zorgeloosheid; de kijker ziet zijn schuld wel, maar die wordt meteen losgekoppeld van het lichaam van Bruno. Het gaat om het geweld en de onschuld van een wereld die haar houvast kwijt is. En het is weer de nek die we te zien krijgen.

De beweging van de personages

Beweging is zonder twijfel dat wat de films onderling verbindt en bijzonder maakt: beweging van de camera en de fysieke en mentale beweging van de personages. De kij-

ker is met deze personages in een relatie van ‘aangezicht tot aangezicht’. Hij wordt meegenomen door de gezichten – de nekken – van Igor, Rosetta, Olivier en Bruno. Hij kan zich niet van hen afwenden. Hun werkelijkheid, hun kracht en hun zwakheden worden voor ons zichtbaar gemaakt. In de cinematografische esthetiek van de broers Dardenne is het personage niet alleen maar een centraal narratief element, het is de drijvende kracht achter de filmische werkelijkheid: zijn lichaam en zijn bewegingen en, belangrijker nog, zijn nek worden obsessief gevolgd door de camera. Het personage is in plaats gekomen van het Zelfde. Dit is in zekere zin ontleend aan Emmanuel Levinas’ radicale Ander – degene die de camera probeert te vangen in zijn nabijheid en zijn afstand.

Ook het dagelijks leven van de personages is iets waar de camera op afgaat – de realiteit van het dagelijks leven, rauw, zonder fratsen, van de hoofdrolspelers. De films van de broers Dardenne vertellen geen verhaal, maar geven een filmische impressie van hoe mensen geobsedeerd worden door de behoefte aan een normaal bestaan, dat wil zeggen door de behoefte deel te zijn van een (maatschappelijke) gemeenschap, niet buitengesloten te worden, niet te verdwijnen. Film moet deze obsessie, maar ook de ethische relatie in beeld brengen. *La caméra à la nuque* betekent filmen in de modus van de obsessie en het verlangen van de personages; het is overweldigend, het achtervolgt je, het peilt je. Het is de fictionele camera die richting geeft en die het politieke wil laten zien van een werkelijkheid die tegelijk dichtbij en veraf staat van onze eigen sociopolitieke wereld. Via deze omweg wordt de werkelijkheid getoond van onze plek als historisch en gesitueerd subject, die altijd al in relatie met de Ander staat. Dat kan evenwel alleen zichtbaar worden gemaakt in concrete, alledaagse, rauwe en extreme situaties zoals die in de esthetiek van de twee filmmakers wordt neergezet.

Onder politiek, dat mag duidelijk zijn, moeten we hier niet het bestuur en het systematische functioneren van de polis verstaan. Het gaat om het naast elkaar bestaan van lichamen die zich manifesteren in de sociale ruimte van de gemeenschappelijke wereld. Het is ethiek in levinassiaanse betekenis en die wordt in zekere zin pas politiek wanneer ze ‘gevangen’ wordt door een camera die haar onthult.¹³ Het is in het gebaar van de camera dat de Ander zich kan manifesteren.

De camera van de broers Dardenne is erop gericht de banale realiteit van het bestaan bloot te leggen, te versterken, zonder het geringste esthetisme. Ze laten de filmische materie graven in de menselijke materie. Luc Dardenne zegt het graag zo: ‘Schilderen met de kwast en niet met het penceel.’ Het is film die niet poseert, die zo veel mogelijk wil laten zien, maar zonder gekunsteldheid. Film zonder manieren, zogezegd, uit op een omkering van de werking van emotie door een verzet tegen identificatie. Men kan zich de personages niet toe-eigenen, ze komen ons tegemoet. Hun gezicht dringt zich op, geeft zich aan ons. Het gelaat vormt een gebod, maar onttrekt zich tegelijkertijd aan iedere cognitieve toe-eigening omdat het er niet om gaat het te (be)grijpen, maar om er al door aangeraakt te zijn, om in de ban te zijn van de extreme naaktheid ervan. De broers Dardenne filmen ‘tegen het op de loer liggende esthetisme, de namaak, al die artistieke trucs die ons het zicht op het menselijke ontnemen’.

men'.¹⁴ De camera doet niets anders dan het opnemen van de werkelijkheid die 'daarvoor' al bestond en 'daarna' nog zal bestaan, maar die alleen door de camera onthuld kan worden. Weer in de woorden van de regisseur: 'We proberen het leven niet te bevriezen in onze opnames, maar te laten gebeuren, te laten ontstijgen.'¹⁵ De personages bestaan dus buiten de cameralens die hen slechts kortstondig maar intens waarneembaar maakt: ze worden getoond zonder alles van ze te laten zien. In de allerlaatste scène van *La promesse*, op het station en als de aftiteling al in beeld verschijnt, zijn de geluiden van het station bijvoorbeeld nog steeds te horen en zo weet de kijker dat het leven daar doorgaat, ook buiten het scherm en de lens van de camera blijft bestaan.

De enige realiteit die te filmen is, is de wereld waarin de mensen zich blootgeven, in dit geval een stad in Wallonië. Deze wereld is toegankelijk via representatie, maar alleen van het leven van de lichamen – van de Anderen, van de personages en zelfs van de objecten. Op dezelfde manier manifesteert het politieke zich niet in het decor, maar in de mensen die dit decor vormen en alleen de camera kan hen zichtbaar maken. Dat is ook de reden waarom in deze films de omstandigheden van de dingen niet als zodanig afgeschilderd worden: ze worden in het personage belichaamd, maar zonder personificatie, niet demonstratief, zonder overdaad aan verwijzingen en symboliek. Je zou kunnen zeggen dat de films van de broers bewust het concrete onderzoeken: plaatsen, lichamen, accessoires, maar niet de ideeën.

Het zijn geen 'sociaal geëngageerde films' in de eigenlijke zin van het woord, want er is geen sprake van discours, noch van een sociologisch systeem en ook niet van een oplossing voor een wereld die haar houvast aan het verliezen is, of van aangedragen idealen. Ze hebben wel veel weg van de geëngageerde of politieke film, maar onderscheiden zich toch door de beelden van de menselijke en niet-menselijke lichamen die aan ons kijkers worden blootgegeven. Kijkers raken zelf verward – ze worden aangespoord deze verloren, maar in Wallonië zeer aanwezige mensen te herkennen zonder overhaaste identificatie. De personages verschijnen in hun onversneden gegevenheid, er kan niet gereflecteerd worden op of gedistantieerd worden van hun ondermaanse bestaan. Het is, nogmaals, de camera en de engagerende esthetiek van de broers Dardenne die een zekere reflectie en een politiek gebaar mogelijk maken.

Volgens Levinas is het subject de gijzelaar van de Ander. Dat betekent dat er geen sprake is van empathie noch van een gevoel van medelijden ten aanzien van de ander, maar eerder van een niet onder controle hebben van diens gelaat. Op een vergelijkbare manier laten de beide filmmakers hun personages niet de gelegenheid 'zich te wettelen in hun ongeluk': ze laten hen alleen en blijven doof voor hun appels – we kunnen ons 'nooit naar hen toe haasten om ze in de armen te sluiten als een egocentrische moeder die maar al te gelukkig is hen aan haar borst te voelen huilen'.¹⁶ Daarom zien we de wanhoop van Rosetta, de eenzaamheid van Olivier en de zorgeloosheid van Bruno. In deze benadering van film gaat men uit van het lichaam van de acteur waaraan ieder fantasme, iedere grootsheid, iedere transformatie en verfraaiing onthouden wordt. Het is een weigering van esthetisme, maar toch een esthetisch gebaar: we worden geraakt door de Ander, op mysterieuze wijze aangetrokken door het personage in

de maar al te alledaagse werkelijkheid van zijn lichaam. De camera wordt overweldigd door verloren lichamen, en ze verliest ze niet uit het oog.

De politieke esthetiek van de broers bestaat dus niet uit het maken van films met bepaalde politieke thema's of sociologische structuren. Ons wordt allereerst gevraagd aan de personages te denken omdat zij het zijn die de narratieve sequentie 'produceren'. Wat telt, is dat de kijker de kans krijgt de inwendige wegen en bewegingen van de personages te volgen. In *Rosetta* is het centrale idee bijvoorbeeld niet het werk, maar het individu dat zich via lichaam en gebaren concreet en volledig opdringt. Op die manier is de politieke realiteit de realiteit van de Ander. Het personage is overigens altijd verbonden met plaatsen en ruimten. Hij is gedompeld in de Belgische realiteit, maar zonder lokaal, regionaal of nationaal chauvinisme. Dat wil zeggen: zonder fysieke gehechtheid en identificatie. In de films zien we eenzelfde plek meerdere malen (gemiddeld vier of vijf keer). Dat is alles.

Natuurlijk, wie personage zegt, zegt ook acteur. De broers Dardenne zijn geneigd om acteurs van buiten de filmwereld te zoeken. Die keuze is ook verbonden met een esthetiek die het esthetisme afwijst: hoofdrolspelers zoeken onder de gewone mensen, dat wil zeggen lichamen die geen enkele andere geschiedenis hebben dan die zij willen vertellen.¹⁷ Dit doel valt samen met de wil om de realiteit in beelden om te zetten. Het minutieuze en minimale scenariowerk getuigt van een soort afstand ten aanzien van de predominantie van het vertellen van de *narrative*. De Ander komt niet tot uitdrukking in het verhaal of in het overvloedige Gezegde. Intense nabijheid tot het lichaam en tegelijk afstand en de onmogelijkheid stil te zetten, vast te pakken en te herleiden tot het Zelfde. Het is verlangen in levinassiaanse zin, een soort virtuele streling. Levinas stelt: 'De ander als ander is geen object dat het onze wordt, of dat een "wij" kan worden; integendeel, het trekt zich terug in zijn eigen mysterie.'¹⁸ En verder: 'Dit zoeken naar de streling vormt er tegelijk het wezen van, aangezien de streling niet weet wat ze zoekt (...) Het is net als een spel met dat wat zich aan ons onttrekt. (...) Het voedt zich met ontelbare begeerten.'¹⁹

De camera wordt geraakt door de Ander die echter nooit wordt uitgeleverd aan het blikveld van de kijker dat bezit neemt van alle kenmerken van het lichaam op het scherm. De intens beweeglijke camera ontnemt de kijker iedere deelname aan een denkproces (in cognitieve en epistemologische zin). Er wordt niet automatisch een hermeneutisch proces op gang gebracht. De betekenis zit in de beweging van de beelden, van lichamen en voorwerpen. Het is in deze hardhandigheid dat het politieke te zien is. Met name het onvermogen van *Rosetta* en *Bruno* om zich te plaatsen, om de situatie in te schatten en te analyseren getuigt daarvan: urgentie van de gebaren en de onmogelijkheid om iets met woorden uit te leggen. En deze economie van het narratieve relaas kan niet vervangen of gecomplementeerd worden door visuele supplementen.

De Dardennes maken film die zich tot de Ander wil richten – een totale maar niet totaliserende beweging. Hun films weigeren idolen te scheppen. De Ander wordt niet opgesloten in zijn tastbare eigenschappen, maar wil deze laten zien in wat zij aan

puurheid en ongrijpbaarheid onthullen. *La caméra à la nuque* maakt het daarbij mogelijk een ethische verschijning te verbinden met zijn politieke verschijning: de nek verwijst evengoed naar moord als naar het verbod erop; het is de intensiteit en de diepgang van de Ander. Het is omdat de broers Dardenne de ethische relatie filmen (de ander dringt zich aan me op maar ik kan hem niet in mijn wereldkader integreren) dat hun films een bijzondere en heel concrete politieke esthetiek laten zien. Het is het gezicht van Rosetta en de nek van Olivier die ons tot voorbij het filmdoek confronteren met de wereld in nood. Het gaat over de verhouding tussen esthetiek en politiek, of over hoe fictie de gewone, materiële, stoffelijke werkelijkheid kan laten zien – de naaktheid van de Ander, zijn kracht en zijn kwetsbaarheid: zijn nek.

Vertaling: Diana de Esch

Noten

- 1 In werkelijkheid is *La promesse* hun derde fictiefilm, maar de broers zelf benadrukken hem als keerpunt in wat hun daadwerkelijke eigen cinematografische aanpak gaat worden.
- 2 De broers Dardenne hebben altijd geprobeerd de werkelijkheid niet te dramatiseren. Ze herkennen zelf een link met het Italiaanse neorealisme (1945-1953). Deze beweging die zich vanaf het einde van het fascisme in Italië ontwikkeld heeft en die getuigt van een serieuze interesse in de socio-economische werkelijkheid van het land en van een terugverlangen naar het reële, zoals te zien is in *Rome, ville ouverte* (1946) van Roberto Rossellini. Luc Dardenne schrijft hierover: 'Duitsland, het jaar nul. Nog steeds diezelfde intensiteit, datzelfde onversnedene. Dat is ons model.' (Luc Dardenne (2005) *Au dos de nos images*, Parijs, Seuil, p. 33). De Deense Dogmabeweging, in 1995 gecreëerd door Lars van Trier en Thomas Vinterberg (*Festen*, 1997), zet zich af tegen de grote spektakelfilms en tegen overdreven technologiegebruik, om terug te komen tot de essentie van het

filmmaken. Luc Dardenne schrijft:

'Verlangen naar bevrijding, wat je ook ziet bij *Dogma*. Het zijn de filmmakers van twee kleine landen die de karigheid aan middelen naar voren hebben geschoven om de vorm van hun film te vinden.' (idem., p. 104). De verwantschap met de *cinéma vérité*, die in 1960 door Jean Rouch en Edgar Morin werd opgericht (*Chronique d'un été*, 1961) vraagt om een ongemaskeerde camera als instrument van onthulling van de waarheid van individuen en van de wereld en zoekt bewust naar een zekere authenticiteit via een ethisch geëngageerde filmische houding.

- 3 Carole Desbarats (2005) *Garder l'oeil sec. Sur Rosetta. Contre Bande* 14, p. 111.
- 4 Luc Dardenne schrijft over België: 'Waarom weigert dit land naar zichzelf te kijken? Waarom deze minachting voor het sociale leven en de geschiedenis?' (Dardennes 2005, p. 47). Of, verwijzend naar *All or nothing* van Mike Leigh. 'Dat zijn de mensen die in straten en buitenwijken sterven. We zien ze niet eens meer. Film, die hen ons zou kunnen laten zien, heeft geen zin meer om te kijken. (...) Onze tijd heeft genoeg van armen en buitengesloten' (141).

- 5 De analyse van Madeleine Mairlot luidt als volgt: 'Misschien worden hier voor het eerst in een film van de broers Dardenne woord en handeling met elkaar verzoend. De belofte is een handeling van een persoon die doorgevoerd wordt via de ander: Igor heeft een belofte gedaan aan Hamidou, hij vertelt de waarheid aan Assita. De taalhandeling wordt getoond als fundament van een ethiek van alteriteit die zich in een vraag van leven en dood kan vertalen: de dood van Hamidou-de-opgeofferde als ont-huller van een wezenlijk morele keuze, een oerkeuze, die van het leven van de ander als waarde.' Zie Madeleine Mairlot (2005) *Il était une fois ... Rosetta*. Luik, Editions du Céfal, p. 63. Dit betekent overigens niet dat ik volledig achter deze lezing sta, omdat ik een normatieve ethiek in het werk van de beide regisseurs betwijfel.
- 6 Dardenne 2005, p. 89.
- 7 Idem, p. 68.
- 8 Mairlot 2005, p. 129.
- 9 Dardenne 2005, p. 68.
- 10 Emmanuel Levinas (2000) *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*. Parijs, Le Livre de Poche, p. 211 (1961). 'Le visage est présent dans son refus d'être contenu. Dans ce sens, il ne saurait être compris, c'est-à-dire englobé.'
- 11 Levinas 2000, p. 28.
- 12 Emmanuel Levinas (1997) *Totalité et infini*. Parijs, Le Livre de Poche, p. 79 (1982).
- 13 Politiek moet hier niet, zoals Jacques Derrida meent, (overigens geïnspireerd door Levinas) begrepen worden als het domein van onderhandelingen (wat men ook de politiek zou kunnen noemen) en het ethische als dat wat niet onderhandelbaar is. Het politieke is in dit artikel dus ten nauwste verbonden met de ethische dispositie.
- 14 Dardenne 2005, p. 63.
- 15 Idem, p. 171.
- 16 Idem, p. 30.
- 17 Ook al maken de broers Dardenne hen tot acteurs, zoals bijvoorbeeld Emilie Dequenne (prijs voor de beste vertolking in Cannes in 1999), Jérémie Rénier en Olivier Gourmet (prijs voor de beste vertolking in Cannes in 2002).
- 18 Emmanuel Levinas (1983) *Le temps et l'Autre*. Parijs, P.U.F., Quadrige, p. 78.
- 19 Idem, p. 82.