

Suely

DAT GAATJE IN HET HARNAS van Irena helpt hen haar werkelijkheid te denken. Dat beeld hebben ze ook van Manon. Enkele jaren geleden maakte ze een portret van de Braziliaanse psychanaliste Suely Rolnik. Ze noemde het *Resonating Surfaces* – resonerende vlakken. Suely (en ze noemen haar bij de voornaam omdat ze ooit met haar en een groep vrienden op reis vertrokken naar Senegal), Suely dus, vertelt in dat portret hoe ze op de vlucht voor de Braziliaanse dictatuur, na haar tijd in de gevangenis, in Parijs belandt. Dat gebeurt in de vroege jaren zeventig. Ze laat zich verleiden door de Franse taal en cultuur, ze leert over het verlangen in de filosofiecolleges van Gilles Deleuze en over trauma in de schizoanalyses van Félix Guattari. Via Guattari raakt ze ook bevriend met Deleuze – ze zullen uiteindelijk minnaars worden. Zo wordt Deleuze, en niet Guattari, haar schizoanalist. Als liefdesgeschenk geeft hij haar een plaat van *Lulu*, de opera van Alban Berg. Hij verbindt er de opdracht aan om

film, vindt hij die vuurvliegjes als kleine tekens van hoop. Vandaag, in 2022, had hij kunnen schrijven over de films van Elie Maissin en Mieriën Coppens.

Het betekent dat men slechts de pikdonkere nacht of het verblindende licht van de schijnwerpers ziet. Het betekent dat men zich gedraagt als verliezer, ervan overtuigd dat de machine restloos en zonder weerstand haar werk doet. Het betekent dat men slechts het alles ziet. Het betekent dat men dus niet de ruimte ziet – ook al is ze slechts interstitieel, nomadisch, onwaarschijnlijk gesitueerd – die, ondanks alles, openingen, mogelijkheden en lichtjes biedt.

Slide 1: Georges Didi-Huberman, *Het voortleven van de vuurvliegjes*

In 2017 presenteert Mieriën Coppens zijn afstudeerfilm *Carry On* aan de jury van LUCA in Brussel. In 2019 voltooit Elie Maissin met zijn afstudeerfilm *La Maison* zijn opleiding aan het RITCS, eveneens in Brussel. Het zijn de eerste van wat uitgroeit tot een opmerkelijke reeks van documentaties – zo noemen ze die eerste films: documentaties, geen documentaires – waarin ze de werkelijkheid tonen als een huis met vele kamers. Daar treden ze in de voetsporen van Pasolini die, in 1971, in een autorecensie voor de Italiaanse krant *Il Giorno* over zichzelf schrijft dat ‘hij houdt van de werkelijkheid maar niet – met een even volledige en

de doodsschreeuw van Lulu te vergelijken met die van Marie in *Woyzeck*, een andere opera van Berg. Het zijn twee manieren van omgaan met de dictatuur waarvoor ze vluchtte: de vitaliteit in de schreeuw van Lulu als Jack the Ripper op het punt staat haar met haar eigen broodmes te doden is helemaal anders dan de overgave in de schreeuw van Marie met zicht op haar dood.

Manon begint haar portret met de schreeuw uit *Lulu*. Alles is zwart. Er is enkel geluid. Dan volgen beelden van São Paulo, de stad waar Suely leefde voor haar exil en waar ze tot vandaag nog altijd woont. Ze toont panoramische beelden van de miljoenenstad en beelden van de mensen, de huizen, de straten. Op de klankband mijmeren bewoners over de geuren en kleuren van de stad die Suely ooit moest verlaten: van simpele dingen als warm brood, van koffie en benzine, van jasmijn, het vele grijs van beton en autobanen. Het is pas tien minuten later, na de titel van de film, dat Suely zelf begint te vertellen. Haar verhaal draait rond het moment waarop ze beslist terug te keren naar Brazilië. We zijn dan aan het eind van de jaren zeventig. Ze is dan negen jaar in ballingschap in Parijs.

Ze vertelt over het moment waarop haar zanglerares vraagt om zelf iets voor te stellen om te zingen. Suely kiest voor een liedje van Gal Costa, de zangeres die met muzikanten als Caetano Veloso en Gilberto Gil behoorde tot het Braziliaanse tropicalismo, de beweging die een belangrijke rol speelde in het verzet tegen

diepe liefde – van de waarheid'. Pasolini maakt realistische films die niet waar zijn.

Bij Elie Maissin en Mieriën Coppens zit de afstand tot de waarheid (en de liefde voor de werkelijkheid) in het ontwijken van conclusies, het afwijzen van een finaliteit. Elke film heeft een open eind. Ze tonen niet alles (*le tout*, waarover Didi-Huberman schrijft en is blijven schrijven sinds zijn boek *Images malgré tout* uit 2003) maar wel een beeld van een realiteit ondanks alles (het *malgré tout* uit hetzelfde boek). Vandaar de spanning in veel van hun films tussen wat binnen gebeurt (wat zij in veel van die films tonen) en wat zich buiten afspeelt (wat zij bijna nooit tonen). Of nog: de spanning tussen wat zich in dat bijzondere clair-obscur van hun films in de duisternis bevindt en wat in het licht. We weten niet wat buiten het licht van hun films gebeurt, wat het gevaar is dat van buiten komt en dat zo'n grote rol speelt in hun recentste en eerste fictiefilm *Caught in the Rain*. Die afstand tot de waarheid, dat dansen rond de waarheid, dat is de manier waarop Coppens en Maissin verzet tonen zonder het kapot te maken. Altijd is er een opening voor een vervolg.

de dictatuur van de jaren zestig en zeventig en tachtig. Wat ze zich herinneren uit haar verhaal is dat Suely op dat moment een witte overall draagt en een wit T-shirt. Dat beeld is belangrijk. Ze stellen zich haar voor in dat witte harnas op het moment dat ze dat liedje van Gal Costa aanzet. De stem die dan uit haar lichaam komt is helemaal anders dan die waarmee ze negen jaar lang almaar vlekkelozer Frans is gaan spreken. Haar Braziliaanse stem is zacht, delicaat, subtiel, melodieus. Al die tijd, zo vertelt ze, zat haar lichaam gevangen onder wat ze op dat moment ervaart als een harnas van plaaster. De stem die haar daar en dan ontsnapt prikt een klein gaatje in dat harnas. De herinnering keert terug en zoals bij Irena is dat de herinnering aan wat ze was vergeten. Zij zien dat onderdrukte verleden van Suely in haar geliefde São Paulo onder de dictatuur ook als een vorm van dementie. Het is op dat moment dat ze beslist Parijs – de stad van haar exil, van nieuwe vriendschappen en liefdes – achter zich te laten en terug te keren naar Brazilië, het land dat ze dreigde te vergeten. De film eindigt met beelden van zingende en dansende mensen in São Paulo die zichzelf verliezen in het moment. Een beeld van onbekommerd geluk. Alles valt weer op de plaats.³

3 Aan de muur in de platenwinkel hangt een sensuele hoes met de foto van de buik van een vrouw, haar geslacht gedrukt in een piepklein broekje en in de handen ter hoogte van haar heupen het strooien rokje dat het slijpe

(...) dat de dans van de vuurvliegjes,
dat moment van gratie dat weer-
stand biedt aan de wereld van de
terreur, het meest vluchtige en meest
broze is wat er bestaat.

Slide 2: Georges Didi-Huberman, *Het voortleven van de vuurvliegjes*

Over de jaren heen verzamelen Coppens en Maissin tientallen uren kwetsbaar filmmateriaal waarvan ze uiteindelijk maar enkele minuten gebruiken. Dat hangt samen met dat spel tussen binnen en buiten, tussen licht en donker. Filmen is niet hetzelfde als films maken. Montage – het proces waarin ze dat gefilmde materiaal verwerken – betekent opnieuw positie innemen. Het is een vorm van herkijken, opnieuw kijken, terugkijken. Daarvoor is het belangrijk dat ze niet alleen werken, maar wel met twee, in een continue dialoog. Een dialoog die doorloopt naar de mensen met wie zij filmen, tijd doorbrengen, ouder worden, een leven leiden, leren kijken en luisteren. Die mensen, dat zijn de leden van het collectief *La Voix des Sans-Papiers*. Dat leven met het collectief loopt door van de huizen en de kamers

moet bedekken. Op de achterkant van de hoes staan twee foto's van dezelfde vrouw met het strooien rokje nu rond haar middel en over haar borsten de kralenkrans die nog net te zien is op de buik op de voorkant van de hoes. Op de plasticfolie rond de hoes kleeft een sticker met uitleg over de plaat uit 1973 en over deze heruitgave met de originele hoes die toen werd verboden door de Braziliaanse dictatuur. Op de voorkant staat enkel de titel van de plaat: *India*. Op de achterkant alleen de voornaam van de zangeres: *Gal*. Zij is ook de vrouw op de foto's. Ze kopen de plaat niet, maar beluisteren ze thuis online. Ze vinden het liedje terug dat Suely zingt in Parijs, *Passarinho*, over een vogeltje dat fluit en vrij is. Ze gaan nog twee keer terug naar dezelfde winkel. De eerste keer, op weg naar huis, blijven ze buiten voor de deur twijfelen. Ze maken hun fiets vast aan de paal voor de etalage en maken hem dan weer los, zonder binnen te gaan. Enkele dagen later rijden ze terug naar de winkel, vastbesloten om de plaat nu wél te kopen. Ze betalen cash – 23 euro – alsof ze de plaat kopen in 1973 (ze zijn dan een jaar of tien, Gal Costa is er op dat moment 28). Ze vinden het ongepast om vandaag een heruitgave te kopen van de plaat met de hoes die eigenlijk nooit heeft bestaan (de gecensureerde hoes was egaal blauw). Ze voelen ook een zekere schroom om vandaag (ze zijn intussen twee keer zo oud als Gal Costa toen) die plaat te kopen met die sensuele foto's van die vrouw die nu drie keer zo oud is als toen. Thuis zetten ze de hoes op het haakje aan de muur voor de plaat die op dat moment op de draaitafel ligt. Ze blijft er weken staan. Ze beluisteren ze elke dag en laten zich meenemen door haar stem, de rijkdom van de muziek, de kleur van het tropicalismo. Ze begrijpen heel goed hoe dit de trigger is voor Suely om net als Gal Costa op die gecensureerde hoes haar harnas af te gooien en terug te keren naar dat land dat ook het hare is. Ze begrijpen ook heel goed waarom Manon zo kan genieten van de muziek van het tropicalismo op een herfstige dag. Ze zijn heel blij met de plaat. Ze neemt hen mee naar een andere plaats, een andere tijd. Dit gaat voorbij de erotiek – het gaat over vrijheid (en misschien is net dat wat het zo erotisch maakt). In het Brazilië van 1973 betekent dat over politiek. Van de platenwinkel rijden ze verder naar de supermarkt en kopen er een fles Rémy Martin Vsop van 49,90 euro – de vorige fles is al enkele weken leeg. Op weg naar huis stoppen ze ook nog in de boekenwinkel en kopen er een boek met foto's van Moyra Davey en Peter Hujar, over verwantschappen, waarin ze de afgelopen weken regelmatig zijn blijven bladeren. 40 euro.

waarin ze werken, eten, filmen naar de montagekamer: hun kruisende werelden. Ze zeggen dat ze niet de films maken die ze willen. Ze zeggen dat '*les images sont résistantes*'. Alsof het de beelden zijn die zich verzetten.

Het is Didi-Huberman die – als hij schrijft over beelden, teksten, gebeurtenissen – altijd weer bij de montage uitkomt. Dat is de invloed van Walter Benjamin en zijn, bij zijn dood in 1940 onafgewerkte, *Passagenwerk* als een montage van teksten, fragmenten, ideeën. Maar het is zeker ook de invloed van Aby Warburg die in zijn *Atlas Mnemosyne* beelden uit zijn archief monteert en hermonteert. Maar als het over Pasolini gaat, dan schrijft Didi-Huberman toch meer over de plan-séquence en de close-up. Dan gaat het over de afstand tot, of van, de camera.

Kleine verhalen in het grote verhaal van de geschiedenis. Verhalen over lichamen en verlangens, over zielen en innerlijke twijfels in de grote verwarring, de grote beroering van de eeuw.

Slide 3: Georges Didi-Huberman, *Het voortleven van de vuurvliegjes*

Met de opdracht van Deleuze heeft Suely nooit iets gedaan tijdens haar Parijse exil. Het is pas jaren later dat ze er weer aan denkt, bij het schrijven van haar dissertatie. Dan pas herinnert ze zich de vitaliteit in de doodskreet van *Lulu* in contrast met de gelatenheid van Marie in *Woyzeck*. Het is met die vitaliteit (wat Deleuze, met Bergson, vast een *élan vital* had genoemd) dat ze terugkeert naar haar land, haar stad, en beslist het hoofd te bieden aan de dictatuur. Suely vertelt over het lichaam als de gevoelige plaat(s) van de wereld, over de traumatische ervaring van het kolonialisme die zoveel eeuwen later nog altijd over de Braziliaanse samenleving hangt. Ze vertelt over de duizend culturen die zich vermengen in haar stad en over de relatieve waarheden die daarin groeien en bloeien. Over de relatie met de kolonisator die zich keert tegen de gekoloniseerde die wil worden zoals degene waardoor die wordt gekoloniseerd.

Het verhaal van Suely wordt in het portret van Manon opnieuw deel van een werk over het belang van vrienden als familie en familie als vrienden. Over de goede omgeving om in te leven en te werken. Dat verhaal over het exil van Suely, hoe ze probeert een nieuw leven op te bouwen ver van het hare, dat klinkt heel herkenbaar voor hen, die zelf lang geleden vertrokken naar de grote stad om zich te verliezen in de anonimiteit, omringd door kunstenaars en intellectuelen – cultuur werd hun artificieel paradijs, hun harnas (en nu denken ze soms, meer en meer: *hoe raak ik daar nog uit? Hoe slaag ik er*

Carry On, de afstudeerfilm van Mieriën Coppens, is de film met de meeste close-ups, de meest zichtbare gezichten. Het maakt het tot een fantoomfilm, met gezichten zonder context. In latere films tonen Coppens en Maissin meer ruimtes. De camera gaat achteruit. Als *Carry On* over gezichten in de schaduwen gaat, dan geven de volgende films een gezicht aan die schaduwen. Er is geen ontwikkeling, geen narratieve boog. De vorm past zich aan aan de urgentie van het gebeuren. Dat is wat ze doen: ze filmen vanuit de urgentie zonder dat de urgentie zelf hen verblindt.

Carry On is een film die blijft doorleven in stilte.

Elie vertelt over zijn ervaring wanneer hij binnenwandelt bij de projectie van *Carry On* als de film al begonnen is. Hij ziet hoe de realiteit de verbeelding overneemt. Hij ziet een andere film. Hij ziet hoe achter elk beeld, achter elke film, achter elke realiteit zich een andere verbergt. Dat is wat Didi-Huberman, met Walter Benjamin, een dialectisch beeld noemt: '*un film de nature double*', waarbij zich onder de verhalende film een andere schuift, een poëtische. Dat dialectische beeld is niet gegeven, dat komt en gaat met horten en stoten. Aan de kijker (een kijker als Elie) om het te vinden. Het springt heen en weer tussen de ene en de andere film, tussen licht en donker, tussen binnen en buiten. Dat hortend en stotend karakter van die beelden die

nog in mezelf terug te vinden in dat woekerende paradijs?). Zo is Irena vertrokken van het boerderijtje waar ze met zeven kinderen samen sliepen op zolder – met verschillende zussen in hetzelfde bed en als het koud was moesten ze maar wat dicht tegen elkaar aan kruipen – om haar eigen artificieel paradijs te zoeken in het dorp ernaast met haar man en haar kind (en de schoonouders die ze er dan maar bijneemt in hetzelfde huis, wetend dat die toch ooit zullen verdwijnen). Zo is Jo in zijn – hun – dorp gevlucht in de drank, zijn artificieel paradijs, zijn harnas en in de kwetsbaarheid van die constructie zal hij uiteindelijk zijn eigen kracht bewijzen.

Enige gelijkenis met wat Baudelaire benoemt als *les paradis artificiels* is geen toeval hier. Dat saaie huis en die banale tuin van Irena, dat was haar artificieel paradijs. Net zoals dat vervelende maar essentiële drinken van Jo en het harnas rond het Parijse leven van Suely. Of die culturele bubbel rond het fragiele bestaan van hen. Geluk is waardeloos. Van zodra het waarde krijgt verliest het zijn kracht. De kunst van het geluk is de kunst van het verlies, van het loslaten. Deze artificiële paradijzen werken als zelfgemaakte gevangenissen waarin de ene dictatuur de andere vervangt en waarin je gaat verlangen te worden zoals je dictator als kolonisator. Zij: zo slim en creatief als de intellectuelen in hun nieuwe omgeving. Jo: zo hedonistisch als zijn vader. Irena: trouwen met een stielman die haar werk geeft in de warmte en de droogte; een leven op pantoffels en niet op klompen

verschijnen en verdwijnen, die 'poëtische cinema', dat noemt Didi-Huberman een 'cinema van het voortleven'. Een cinema zonder eind.

(...) een lijdende kennis die de notie van Nachleben zowel aanduidt als krachten van het geheugen en als mogelijkheden van het verlangen (...)

Slide 4: Georges Didi-Huberman, *Atlas ou le gai savoir inquiet*

Voortleven: het is een term die Didi-Huberman haalt bij Aby Warburg, de Duitse kunsthistoricus die tijdens het interbellum werkt aan zijn *Atlas Mnemosyne*. Daar heet dat *Nachleben*. Die atlas, dat is een altijd opnieuw hermonteren van beelden uit zijn archief, waarmee hij niet alleen betekenis wil geven aan de gebeurtenissen van zijn tijd, maar ook zichzelf, na een psychose, opnieuw wil terugvinden, opnieuw wil samenstellen. Warburg combineert en hercombineert de beelden uit de kunstgeschiedenis en de actualiteit op tafels die hij altijd weer uit elkaar haalt en opnieuw organiseert. Het enige wat rest van die tafels zijn de foto's die hij

zoals in die natte en koude boerderij waaraan ze enkel kon ontsnappen door als zestienjarige dienstmeid te gaan werken en wonen bij de kasteelheer. Op zondagmiddag kreeg ze de kliekjes mee naar huis die ze om de hoek al in de gracht gooide. En zondagavond was ze weer present om maandagochtend te starten met de nieuwe werkweek.

In een geschreven versie van haar verhaal heeft Suely het over de verschillende facetten van hetzelfde verlangen. Er is het verlangen dat ons drijft naar het ene universum en weg van het andere: het artificieel paradijs. Er is het verlangen als de vorm waarmee we dat uitdrukken: cultuur voor de ene, comfort voor de ander, alcohol voor nog een ander. En er is het verlangen als de metamorfose die dat proces veroorzaakt: Suely was niet meer dezelfde persoon als ze terugkeert uit Parijs, ze is anders geworden, ze was (delen van) zichzelf vergeten. Dat kan je verlangen als dementie noemen. Dementie die ze niet alleen terugvinden in het verhaal van Irena, maar ook in dat van Suely, van Jo, van henzelf. Dementie als harnas tegen het trauma dat verdooft, verbergt, isoleert – een leven lang. Het is in dat vergeten dat je jezelf kan vinden. Dat hoekje van Manon op de Montessorischool als de plaats waar ze tot zichzelf kan komen en uit de dementie van de school kan stappen. Het is in dat vergeten dat je jezelf kan tegenkomen: Suely, bij het terugvinden van haar taal, haar cultuur, haar verleden in dat liedje van Gal Costa; Irena, op die momenten

maakte van zijn altijd tijdelijke montages. Het resultaat is een beeld van de geschiedenis zonder finaliteit. Een geschiedenis die altijd weer herbegint, zich voortdurend herschikt, samenstelt en herschrijft. Dat is wat Warburg *Nachleben* noemt: het leven dat ontstaat uit de montage van het leven dat geweest is, een montage die de beelden opnieuw tot leven brengt, als waarschuwing voor het leven dat moet komen.

Het voortleven van de vuurvliegjes, gaat – dat zegt dat woordje *voortleven* in die titel – over wat na de beelden komt. Maar de vraag die zich tegelijkertijd stelt – en dat maakt de Nederlandse vertaling van de titel zo verrassend poëtisch – is: wat komt *vóór 't leven* van die beelden? Waaruit ontstaan die beelden? Uit de liefde in de vlucht, uit waar de vuurvliegjes ontstaan, altijd opnieuw. En is dat niet wat Coppens en Maissin filmen in zoveel van hun films? De liefde die ontstaat in de vlucht? Bij mensen op de vlucht? Zij zijn het die de vuurvliegjes doen voortleven in die lijdende kennis die Warburgs notie van *Nachleben* aanduidt als krachten van het geheugen en als mogelijkheden van het verlangen. Elk van de films van Coppens en Maissin is een niet afgewerkt product. Er is geen finaliteit. Elke vorige film leidt tot een volgende. Hun films komen in op zich staande episodes, maar nooit zonder een *wat voorafging* en een *wordt vervolgd*. Er is altijd iets dat niet is verteld, altijd die rest, dat niet ingevulde *alles*. Elke film is er *ondanks alles*.

dat ze even uit haar routine valt, uit haar herhaling; Jo, op de momenten dat hij moet afkicken. Zij, op al die momenten dat ze zich realiseren dat ze denken met de beelden en de woorden van een ander. Zo werkt het artificieel paradijs. Haar slagzin: *surtout ne soyez pas vous-même*. Dat lijkt wel het perfecte motto voor een losbandig feest – een feest waarvan je weet dat het niet kan blijven duren.

In een brief aan Deleuze, enkele maanden na de dood van Guattari, enkele jaren voor zijn eigen zelfmoord, schrijft Suely over de tijd waarin Deleuze de rol als haar schizoanalist overnam van Guattari, haar de plaat van *Lulu* cadeau gaf en zij na het zingen van Gal Costa beslist terug te keren naar Brazilië. Deleuze schrijft terug en besluit met de woorden: *Ne perdez jamais votre grâce, c'est-à-dire le pouvoir d'une chanson*. Dat gracieuze zingen van Suely, het gracieuze van haar taal en haar ritme, daarin schuilt de kracht waarin ze zich kan uitdrukken, waarmee ze kan creëren. De kracht waarmee ze zichzelf kan zijn. De woorden van Deleuze lijken meer een motto voor een intiem feestje waarin iedereen zichzelf is (alsof je daar nog een motto voor nodig hebt). Het waren de fijnste momenten bij Irena, de zondagmiddag, na het eten, samen afwassen en meezingen met de liedjes op Radio 2. Altijd dezelfde liedjes. Liedjes waarvan je weet dat ze niet lang blijven duren maar wel lang blijven bestaan. Momenten waarop je leert dat je nooit jezelf zal zijn zonder de anderen.

Met jullie vaderzontjessmoelen
Ik haat jullie, zoals ik jullie
vaders haat.

Slide 5: Pier Paolo Pasolini, *Il PCI ai giovani!*, 1968

Die afwezige finaliteit (of: dat *afwijzen* van de finaliteit) zit ook in het programma dat Coppens en Maissin samenstellen voor Cinematek in de marge van de Pasolini-retrospectieve. Ze tonen eerst en vooral een splinternieuwe film, *Une nouvelle rue*, geïnspireerd door een lang gedicht van Pasolini – *Il PCI ai giovani!* in 1968 gepubliceerd in het Italiaanse tijdschrift *L'Espresso* – over de studenten uit de Parijse bourgeoisie milieus die het spannend vinden om barricades op te werpen en kasseien uit te breken in de straten rond hun universiteit. Pasolini kan niet anders dan de kant kiezen van de politieagenten, de proletariërs in de confrontaties van mei '68. Dat zijn de gezichten die verdwijnen achter de uniformen in de massa. Voor *Une nouvelle rue* duiken Coppens en Maissin opnieuw in hun archief, en vinden een oudere opname van een groep wriemelende



arbeiders die kasseien leggen voor een nieuwe straat. Dat is hun antwoord op de tekst van Pasolini: een anonieme massa waarvan de gezichten verdwijnen achter de ruggen met de oplichtende gele hesjes die de kasseienleggers dragen als uniform. Zij die de straatstenen als verzet gebruiken zijn zij die de straat herbouwen.

Voor datzelfde programma maken ze ook een nieuwe montage van *La Maison*, Elie's eindwerk. Dat wordt hier *Standing Guard*, waarin de aandacht voor het huis verschuift naar de discussie over de organisatie van het samenleven. Ze zijn dat gewoon, dat hermonteren. Ze doen dat al in vroeger werk waarin dezelfde beelden terugkeren in verschillende films. Ook dat is een vorm van *voortleven*: oude beelden nieuw leven geven. Dat is wat Warburg doet met zijn *Bilderatlas*: hij zet zich af tegen de cult van het nieuwe.

Maar *ondanks alles* – vergeten we dat niet – hebben de vuurvliegjes elders hun mooie lichtende gemeenschappen geformeerd.

≈

DIE OCHTEND IN *THE GUARDIAN*: dat vrouwen in deze onzekere tijden zich aangetrokken voelen door mannen die staan voor 'all things dependable, life-enhancing and trouble-free'. Verstaan ze dat goed?⁴

Wat later aan hun bureau, in de Agnes Martin-catalogus van Tate Modern: een hoofdstuk met een mooie titel: *Well, I just sit here and wait to be inspired*. Het gaat over foto's van Martin. De titel is een citaat uit een conversatie met Annie Leibovitz die haar fotografeert zittend op haar bed in haar serviceflat waarin Martin uitlegt wat ze doet wanneer ze 's ochtends aankomt in haar studio: zitten en wachten op inspiratie. Op elk van

4 Het is een satirisch stuk en ze citeren uit *The Telegraph* en ze begrijpen 'dependable' als 'afhankelijk' maar de eigenlijke betekenis is 'betrouwbaar'.

Taal is belangrijk in het werk van Coppens en Maissin. De taal van het spreken en de taal van het zwijgen. De lichaamstaal en de taal van de omgeving. *Carry On* bevat geen enkel gesproken woord. *La Maison* (en meer nog de hermontage van die film in *Standing Guard*) is opgebouwd rond een geanimeerde discussie in het Frans, lingua franca in dat huis met mensen uit verschillende landen en talen. *Caught in the Rain* bevat één monoloog in het Wolof, de taal van de acteur die zijn eigen verhaal vertelt. Ook daarmee sluiten Coppens en Maissin aan bij het werk van Pasolini die, om zijn liefde voor zijn personages te tonen, een beroep doet op hun sprekende en hun zwijgende lichamen én op hun dialect. Zo groeit een film op de set. Maar meer nog dan bij Pasolini gaat bij Coppens en Maissin het scenario een eigen leven leiden. De monoloog in *Caught in the Rain* ontstaat aan tafel tijdens de lunchpauze bij het filmen. Coppens en Maissin maken geen scenario's, maar schrijven wel voor, tijdens en na het filmen.

Daar ontstaat een band met de mensen die ze filmen. Ze begrijpen elkaar. Het leven buiten de films is rijker dan wat ze tonen in de films. Er bestaat een ruimte naast de films waarin kinderen geboren worden, waarvan ze peter worden, waarmee ze samen eten, drinken, leven. Zo leren de mensen van het collectief mettertijd dat Coppens en Maissin niet werken – niet kunnen werken – in opdracht van het collectief. Ze zijn

de foto's (van Leibovitz, maar ook van Diane Arbus en andere fotografen) zit ze in de marge: alleen in haar atelier in New Mexico, maar evengoed omringd door andere kunstenaars op een dak in New York. De auteur van het stuk bekijkt en beschrijft haar als iemand die naast de dingen staat. Ze is licht schizofreen.

Alweer denken ze dat het over hen gaat en krijgen ze het gevoel dat hun hele leven niets anders is dan wachten. Ondertussen blijft de inspiratie komen. Misschien heeft het iets te maken met opgroeien in een groot gezin. Grote broer brengt de boeken in huis, de volgende de platen en jongere zus zorgt voor de feestjes. Al wat ze moeten doen is blijven zitten en wachten. En opnieuw in de filmclub waarin ze landen als tiener. Hun nieuwe familie. In de filmzaal openbaart zich een nieuwe sociale, geografische, historische, politieke, seksuele en filosofische werkelijkheid (de eerste rijen zijn voor de cinefielen, de laatste voor de koppeltjes – ze voelen zich licht schizofreen en weten niet welke marge te kiezen). Daar lezen ze teksten over film en politiek in talen die ze tegelijk nog moeten leren. Ze zullen hun eerste teksten maken voor het blad en hun eerste programma's voor de zaal van de club. Het is een omgeving van intellectuelen die hen stimuleert om zelf te gaan studeren. Die stimulans komt van niemand in het bijzonder. Het gebeurt. Het komt door de omgeving waarin ze werken en groeien. Eerst langs de examencommissie en

niet in staat een lineair, simpel beeld te geven van de toestand waarin ze leven. Er is geen waarheid van het collectief, alleen een werkelijkheid. Ze werken traag, op lange termijn en dat langzame proces van vertrouwen is belangrijk. Dat samen zoeken, dat lange constante terugkomen, die onderhouden vriendschappen, die wederzijdse bewustwording van de situatie waarin ze leven: daarin zit een engagement dat van twee kanten komt. Zo ontwikkelen ze samen een nieuwe taal. Ze creëren de mogelijkheid om verder te filmen. Samen kijken doet anders kijken.

Maar het belangrijkste in de vergelijking tussen de lichtjes van dierlijke begeerte en de uitbarstingen van gelach of kreten van menselijke vriendschap blijft dat onschuldige en grote plezier, dat als alternatief verschijnt voor de te duistere of te helverlichte tijden van het triomferende fascisme.

Slide 7: Georges Didi-Huberman, *Het voortleven van de vuurvliegjes*

Voor Pasolini, in zijn artikel over de vuurvliegjes, is er niet veel hoop meer. Er is geen plaats meer voor andere beelden in een wereld die gedomineerd wordt door het uniforme van de televisie. En de zaken zijn er bijna

dan naar de universiteit. Een niet georganiseerde ontmoeting. Samenwonen. Huis kopen. Trouwen. Weer een nieuwe familie, die zorgt voor een toekomst na hun studies. Dat ze kunnen blijven doen wat ze doen. Blijven zitten en wachten. En vooral niet te veel verwachten. Soms hebben ze geluk, soms niet. Soms ziet het er goed uit, soms niet. Dat laat zich moeilijk organiseren. En ze denken, elk van die families is een omgeving die hen omarmt in hun kwetsbaarheid. Misschien kunnen ze Manon ook een familiefilmer noemen die de personen in haar werk omarmt in hun kwetsbaarheid.

Ze leren familie te denken als datgene waar je om geeft. Als een omgeving. Dat kan een broer zijn of een moeder, het kan een hond zijn of een plant, een buurvrouw of een collega, een berg of een meer. Ze noemen het een organisatie, een organisme. Aan hun familie kunnen ze moeilijk ontsnappen. Die komt altijd terug. Dat merken ze telkens wanneer er iemand sterft. Elke dood, elke breuk, elke crisis, brengt hen dichter bij elkaar. Elke dood vraagt om altijd meer omarming in de kwetsbaarheid. Als vader sterft gaan ze voor moeder zorgen. Als moeder sterft gaan ze voor zus zorgen. Als broer sterft (die nooit voor zich heeft laten zorgen, maar zich daarom niet minder liet omarmen – dat leren ze met zicht op zijn einde) gaan ze voor nog een andere zus zorgen. Dat laat zich niet organiseren. Dat moet je organiseren. Je familie laat je niet los. Die vind(t) je altijd weer. Altijd meer.

vijftig jaar later, in een tijd waarin de spektakelmaatschappij waarover Pasolini (na Guy Debord) schrijft, niet op verbeterd. Integendeel, we zijn intussen geëvolueerd naar een spektakeldemocratie waarin maatschappelijke discussies gelanceerd en beslecht worden door spektakel politici als Berlusconi (in de tijd waarin Didi-Huberman zijn boek, *Survivance des lucioles*, schrijft), Trump (in de tijd tussen het Franse origineel en de Nederlandse vertaling van dit boek) en Poetin (op het moment dat de vertaling, *Het voortleven van de vuurvliegjes*, verschijnt). En toch wil Didi-Huberman, *ondanks alles*, dat pessimisme van Pasolini keren. Of, met de woorden van Benjamin: het pessimisme organiseren.

In een gefilmd gesprek met Jean-André Fieschi uit 1966 heeft Pasolini het over *abgioia*. Het is een samen-trekking van *gioia* of *joie*, vreugde, en de ontkenning ervan: het voorvoegsel *ab-*. Het is een combinatie van vreugde en lijden. Didi-Huberman noemt het '*une joie aberrante, abyssale, abjecte*' – een afwijkende, afgrondelijke, abjecte vreugde. Hij noemt cinema (naar de jonge Pasolini) 'een werk van *abgioia* en van voortleven: zoals een leven na de dood'. Of ook: 'een wanhopige vitaliteit'. Als we dat vertellen geeft Elie ons in ruil zijn ontwapenende definitie van vreugde: je niet bewust zijn dat je van een punt A naar een punt B gaat. Dat is natuurlijk de perfecte omschrijving van de films die ze maken: films zonder finaliteit. Zo is dat filmen, die vreugde, *ondanks*

Soms fantaseren ze – het is een onschuldige fantasie – dat Julius naast zijn moeder zit, zijn hand op haar dij, terwijl zij zijn werk filmt. Of dat Manon naast Maud staat, haar hand op haar schouder, elke keer als Maud beslist het licht op haar Agnes Martin te filmen. Of dat Manon – buiten haar kader – het boek vasthoudt voor Laurien (in haar kader). Ze begrijpen dat ze dat omarmen niet te letterlijk moeten nemen. Dat een omarming altijd van twee kanten komt. Dat het een kwestie is van geven en nemen. Als het voor de ene stopt is het voor de ander ook gedaan.

Nee, je ontsnapt niet aan je familie. Die laat je nooit los. Het is je bubbel, het is je omgeving, het is je wereld, je paradijs, hoe artificieel ook. En ze denken (het is geen fantasie), Jeff Bezos en Richard Branson in een ruimtepak als bubbelpak. Roekeloze kapitalisten – oorzaak van zoveel sociale, economische en ecologische ellende op deze planeet – die zichzelf met een ongelooflijk dure⁵ en vervuilende⁶ raket de ruimte inschieten. Zelfs die schurken slagen er niet in te ontsnappen. Zelfs zij keren altijd weer naar waar ze vandaan komen. Terug naar Moeder Aarde. Daar moet iedereen mee leren leven. Er is maar één bubbel en dat is die waar je bent.

5 Jeff Bezos dankt zijn klanten wereldwijd om dat te betalen.

6 En wie betaalt om dat op te kuisen?

alles. Je weet nooit waar je uitkomt en waar de volgende film je heen zal leiden. Wellicht een opstand.



Eindslide

In de mail staat een citaat van Samuel Beckett:

*"(...) there will be a new form and (...) this form will be of such a type that it admits the chaos and does not try to say that the chaos is really something else. The form and the chaos remain separate... That is why the form itself becomes a preoccupation, because it exists as a problem separate from the material it accommodates. **To find a form that accommodates the mess, that is the task of the artist now.**"*⁷

En ze denken. Alsof kunst de wereld zal redden.

Zij zijn lichaam. Ja. Zij zijn plaats. Ja. Eerst allebei.
Dan geen van de twee. Dan het andere. Vol van het ene
proberen het andere. Vol van dat dan vol van het ene.
Zo voort. Ongeveer voort. Tot vol van beide. Overgeven en
gaan. Eender waar. Tot vol van daar. Overgeven en terug.
Het lichaam weer. Waar weer. Opnieuw proberen.
Opnieuw verkeerd. Opnieuw beter. Of opnieuw slechter.
Meer verkeerd opnieuw. Nog beter weer. Tot vol voorgoed.
Overgeven voorgoed. Gaan voorgoed. Waar meer van
beiden voorgoed. Goed en al. Voor en na.

7 Hun emfasering.

