

“Vlieg! Ga maar, vlieg weg!”

Het dier als de Ander in de Nederlandse kinderfilm

Camiel Smits

3006948

Masterthesis

Rick Dolphijn

Universiteit Utrecht

Inhoudsopgave

| | |
|--|----|
| “Minoes, blijf vrij!” | 2 |
| 1. Het dier als Ander naar Levinas | 11 |
| 2. De vernedering van de dieren naar Derrida..... | 19 |
| 3. De spiegel van Minoes en Vliegeltje..... | 27 |
| 4. Leefomgeving van mens en dier | 30 |
| 5. De uitnodigingen van Minoes en Vliegeltje | 34 |
| 6. Communicatie en de relatie tussen de protagonist(en) en de Ander..... | 41 |
| 7. Dieren en de maatschappij..... | 46 |
| Besluit | 50 |
| Bijlagen..... | 55 |
| Noten en Literatuur | 62 |

“Minoes, blijf vrij!”

Hoewel Minoes eigenlijk een kat is, leeft ze sinds kort in het lichaam van een jonge vrouw. Dat doet ze pas sinds ze heeft gedronken van een mysterieuze vloeistof die ze op straat aantrof. Deze uiterlijke transformatie levert haar wel veel problemen op. Ten eerste is ze bang dat haar vroegere kattenvrienden haar niet meer zullen accepteren, maar daarnaast moet ze nu toetreden tot een maatschappij die tot voor kort niet de hare was: de maatschappij van de mens. Aanvankelijk bekommert ze zich met name om haar primaire levensbehoeften: ze gaat op zoek naar voedsel en een slaapplek. Maar al snel blijkt dat ze dat niet alleen voor elkaar krijgt in deze voor haar vreemde maatschappij. Ze merkt dat ze geen andere keus heeft dan contact te zoeken met mensen en daarmee toe te treden tot de menselijke maatschappij. Ondanks haar angst slaagt ze in haar missie. Ze vindt onderdak bij de verlegen, weinig succesvolle journalist Tibbe, die op zijn beurt de hulp van Minoes ook goed kan gebruiken. De deal is simpel: Minoes benut haar kattennetwerk om interessante nieuwsfeiten op te sporen en in plaats daarvan krijgt ze onderdak en eten. De afspraak werkt, Tibbe is dankzij tipgever Minoes opgeklommen tot populairste journalist van de stad en Minoes heeft niet te klagen over de hoeveelheid vis die er voor haar gehaald wordt. Toch dienen er hoe langer de relatie duurt meer problemen aan, die telkens zijn terug te leiden tot één oorzaak: normen en waarden.

In de nieuwsfeiten die Minoes aandraagt en de waarde die Tibbe aan deze berichten hecht blijkt het wezenlijke anders-zijn van Minoes. Hoewel ze voorzichtig is toegetreden tot de mensenmaatschappij is Minoes nog altijd voor een groot deel dezelfde die ze was toen ze nog kat was. Hierdoor zijn haar normen en waarden nauwelijks veranderd. Haar opvattingen komen terug in de waarde die ze hecht aan de nieuwsfeiten die ze meebrengt voor Tibbe. Zelf vindt ze het nieuws over een gevonden pot gouden munten nauwelijks de moeite van het vermelden waard, daar waar ze het onbegrijpelijk vindt dat Tibbe geen artikel wil wijden aan de geboorte van een nest katjes. Wanneer Tibbe echter niet wil publiceren dat de net geboren katjes in gevaar zijn nadat – de zichzelf als weldoener van de stad voordoende – meneer Ellemeet ze mishandeld heeft, kan Minoes de mens helemaal niet meer begrijpen. Waarom kunnen mensen zich zo slecht in de gevoelens van een kat verplaatsen? En waarom

is Tibbe bang om een negatief artikel over de weldoener van de stad te plaatsen? De bevriende kat Jakkepoes weet de oplossing voor Minoes: blijf vrij en daarmee zo ver mogelijk verwijderd van de gemaakte wereld van de mens.

Het voorgaande voorbeeld uit de Nederlandse kinderfilm *MINOES* (Vincent Bal, 2001), geeft een aantal belangrijke aspecten weer. De film draait om het toetreden van een duidelijke Ander binnen een geordende maatschappij. De komst van Minoes brengt in het dorp van alles teweeg. Journalist Tibbe's leven verandert drastisch, maar ook veel andere inwoners van het dorp krijgen direct of indirect te maken met de verschijning van Minoes. Naast *MINOES* zijn er nog veel andere voorbeelden te geven van Nederlandse films waarin een duidelijke Ander het verhaal stuurt. Zo is in de thriller *TBS* (Kuijpers, 2008) de ontsnapping van TBS patiënt Johan van de S. reden tot grote paniek. Hoewel hij zelf zijn onschuld probeert aan te tonen, werkt zijn etiket – en daarmee zijn anders-zijn – verontrustend op de mensen in zijn omgeving. In dramafilm *DE GELUKKIGE HUISVROUW* (Beumer, 2010) is een geestesziekte ook de aanleiding tot de verstoring van de orde. Het is de geboorte van haar kind dat Lea in een postnatale depressie doet belanden, hetgeen grote gevolgen heeft voor haar relatie. In *SINT* (Maas, 2010) is de gewelddadige Sint de verstorende factor in Amsterdam. Bruut moordend zorgt hij voor complete chaos en angst op 5 december. In elk van deze films is er een belangrijke rol weggelegd voor de Ander. Maar wat is nu precies een Ander en wat is de functie van een Ander in films?

Vaak functioneert de Ander als katalysator. Zijn of haar komst is de start van een reeks ontwikkelingen in de plot van een film. In films wordt vaak gekozen voor een duidelijke Ander, oftewel een personage dat duidelijk anders is dan de overige personages in de film. De hierboven aangehaalde films zijn hier voorbeelden van. Dat de Ander overduidelijk anders is, is echter geen vereiste van de Ander. De Ander is in feite vaak niets anders dan de tegenspeler van de protagonist. In de relatie die de protagonist met deze Ander heeft ontstaat er een nieuwe situatie. De nieuwe situatie die ontstaat – en welke vorm die nieuwe situatie kan aannemen – kan geïllustreerd worden aan de hand van de film *RABAT* (Ponten en Taihuttu, 2011). *RABAT* is een handig voorbeeld, omdat ten eerste de Anderen in deze film minder duidelijk anders zijn dan de vorige voorbeelden en ten tweede omdat dit voorbeeld goed laat zien wat de functie van de Ander in een film kan zijn. Allereerst is het van belang om aan te geven dat *RABAT* een roadmovie is. Roadmovies zijn bij uitstek films waarbij het

draait om de psychologische ontwikkeling van de protagonist die hij of zij doormaakt op reisⁱ. In Rabat betreft het de Marokkaan Nadir die naar Marokko reist om zijn waarschijnlijk toekomstige vrouw te ontmoeten. Hij wordt vergezeld door twee vrienden (Abdel en Zakaria) en onderweg ontmoeten ze een aantal personages die de reis inhoud geven. Abdel, Zakaria en de personages die Nadir onderweg ontmoet zijn in deze film allen de Ander. Hun anders-zijn schuilt in het karakterologische. Elk personage heeft zijn eigen karakterologische eigenschappen die in de onderlinge relaties aan het licht komen. Daarmee verwordt de reis naar Marokko voor Nadir (maar ook voor Abdel en Zakaria) een reis van zelfontplooiing. In de relaties onderling en met de mensen die ze onderweg ontmoeten ontstaat een nieuwe situatie: in dit geval een nieuwe karakterologische situatie voor de protagonist en zijn vrienden. In de relatie met de Ander heeft de protagonist zich moreel ontwikkeld. Het is dit aspect van de Ander dat veelvuldig voorkomt en die voor deze thesis interessant is. Dit aspect sluit aan bij de filosofie van de Franse filosoof Levinas, die in zijn werken veelvuldig schrijft over de relatie tussen wat hij noemt de Ik (protagonist in films) en de Ander. Daarbij besteedt hij met name aandacht aan de normen en waarden die ontstaan in de relatie van de Ik met de Ander. In het eerste hoofdstuk zal zijn filosofie uitgebreid aan bod komen.

Het voorbeeld uit RABAT geeft aan dat de Ander zich in vele gedaantes kan voordoen aan de protagonist, en dat deze niet per se heel duidelijk anders dan de protagonist hoeft te zijn. Voor onze thesis is de komst van een duidelijke Ander juist meer van belang. Ook de komst van deze duidelijke Ander, zo blijkt, is niets vreemds in de filmgeschiedenis. Sterker nog, vaak valt het onder de klassieke narratieve structuur die vele Hollywood films kenmerkt. Deze klassieke Hollywood vertelstructuur heeft als kenmerk dat er wordt uitgegaan van een conflictsituatieⁱⁱ. Wij als kijker gaan er zelfs al vanuit dat er bij een film conflictsituaties optreden tussen de protagonist en een Ander. Het hele narratief is er vaak op gebouwd. Bordwell en Thompson omschrijven narratief als “a chain of events in cause-effect relationship occurring in time and space (Bordwell en Thompson 2010: 69).” Deze *events* komen vaak voort uit de karaktereigenschappen van de personages. Door hoe ze zijn en hoe ze handelen zijn ze vaak de oorzaak van een nieuwe situatie dat een effect teweeg brengt. Door de *events* te *triggeren* of te reageren op deze *events* wordt het verhaal voort gestuurd (Bordwell en Thompson 2010: 72). Dikwijls levert een dergelijk *cause and effect model* conflictsituaties op, waarbij de conflictsituatie geregeld wordt gecreëerd door de komst van

een Ander binnen een gevestigde orde. De aangehaalde voorbeelden zijn hier enkele voorbeelden van. Maar, zoals ook uit de voorbeelden blijkt, verschilt de situatie in het voorbeeld van MINOES op één punt drastisch met de andere voorbeelden.

We hebben geconstateerd dat de komst van een Ander een veel gebruikt narratief instrument is, waarbij de Ander een serie van conflicten *triggert*. Daarop vormt MINOES geen uitzondering op de andere aangehaalde films. Het grote verschil zit hem echter in de gedaante die de Ander in MINOES aanneemt. Is de Ander in de overige films nog altijd in alle karakterologische en uiterlijke kenmerken menselijk, daar is Minoes uiterlijk een mens, maar wel een mens met dierlijke karaktereigenschappen. De voornaamste reden dat de personages uit de andere voorbeeldfilms voor conflict kunnen zorgen is dan ook niet dat ze – zoals in MINOES – wezenlijk anders zijn. In plaats daarvan is de verstoring van de orde te wijten aan het feit dat ze andere menselijke karaktereigenschappen bezitten of doelen nastreven dan dat ze in de gevestigde maatschappij gewend zijn (Bordwell en Thompson 68-74). Hoe anders is dat in MINOES, waar Minoes weliswaar verschijnt in de vorm van een vrouw, maar waar ze overduidelijke de karaktereigenschappen van een dier vertoont. Of in IEP! (Horst, 2009) waar een meisje wordt geboren met duidelijk waar te nemen uiterlijke en karakterologische kenmerken van een vogel.

Bij deze films met een dierlijke Ander valt daarbij nog iets op. Zowel MINOES als IEP! zijn, in tegenstelling tot TBS, DE GELUKKIGE HUISVROUW, SINT en RABAT, beiden kinderfilms uit Nederland. Niet dat dit wil zeggen dat de Ander in kinderfilms altijd de gedaante van een dier aanneemt. Er zijn veel meer kinderfilms aan te wijzen waarin de Ander niet wezenlijk anders is dan de maatschappij waarin de film zich afspeelt, waaronder succesvolle kinderfilms als HET PAARD VAN SINTERKLAAS (Kamp, 2005), ABELTJE (Sombogaart, 1998) en OORLOGSWINTER (Koolhoven, 2008). Wel is het opvallend dat het dier als Ander kennelijk lijkt toe te behoren aan het genre van de kinderfilm. De relatie die de protagonist zodoende met de dierlijke Ander heeft kan verschillen van de relatie die de protagonist met een menselijke Ander heeft. Deze specifieke relatie tussen mens en dier roept een aantal vragen op. Kunnen mens en dier communiceren? En zo ja, hoe? Welke grenzen bestaan er tussen mens en dier? En ligt in de relatie met de dierlijke Ander eveneens de vorming van normen en waarden van de protagonist besloten? Het voorbeeld uit MINOES gaf al aan dat die film ingaat op deze vraagstukken.

Wat maakt het onderzoeken van de Ander als dier in kinderfilms nu interessant om te onderzoeken? Meerdere redenen zijn hiervoor aan te wijzen. Nog los van de rol van de dierlijke Ander, is het opvallend dat de kinderfilm tot op heden weinig is onderzocht. Dit terwijl de kinderfilm tot een commercieel zeer succesvol genre is uitgegroeid. Leverde de Nederlandse filmindustrie tot eind jaren '90 wel kwalitatief sterke kinderfilms af, waaronder MIJN VADER WOONT IN RIO (Sombogaart, 1989), HET ZAKMES (Sombogaart, 1992) en LANG LEVE DE KONINGIN (Lammers, 1995), de bezoekers wisten de weg naar deze films nog niet goed te vinden. Tot 1998 had geen enkele Nederlandse kinderfilm de grens van 100.000 bezoekers gehaald. Daar kwam verandering in toen Burny Bos startte met zijn meest ambitieuze project tot dan toe: ABELTJE (Sombogaart, 1998). Met een ongekend hoog budget van ongeveer 10 miljoen gulden werd de eerste commercieel succesvolle Nederlandse kinderfilm gerealiseerd (Schmidt en Veenendaal 2011: 85). Het betekende de start van een periode waarin de Nederlandse kinderfilm een enorme groei doormaakte. Zowel kwalitatief als commercieel was de Nederlandse kinderfilm succesvoller dan ooit tevoren. Op het Nederlands Filmfestival vielen kinderfilms met grote regelmaat in prijzen (zie bijlage 1). En daarnaast wordt ongeveer de helft van de top-20 best bezochte Nederlandse films aller tijden bezet door een kinderfilm (zie bijlage 2). Sinds het succes van ABELTJE in 1998, zijn er elk jaar meerdere succesvolle Nederlandse kinderfilms in de bioscoop uitgebracht, waaronder KRUIMELTJE (Peters, 1999), MINOES (Bal, 2001), PIETJE BELL (Peters, 2002), DE SCHIPPERS VAN DE KAMELEON (De Jong, 2003), PLUK VAN DE PETTEFLET (Sombogaart, 2004), KNETTER (Koolhoven, 2005), HET PAARD VAN SINTERKLAAS (Kamp, 2005), KRUISTOCHT IN SPIJKERBROEK (Sombogaart, 2006), WAAR IS HET PAARD VAN SINTERKLAAS? (Kamp, 2007), OORLOGSWINTER (Koolhoven, 2008), ANUBIS EN DE WRAAK VAN ARGHUS (Bots, 2009), DIK TROM (Toonen, 2010), IEP! (Horst, 2010) en HET GEHEIM (Lürsen, 2011). Vele van deze films hebben de Platina film gewonnen (voor 400.000+ bezoekers) en KRUIMELTJE zelfs de Diamanten film (voor 1.000.000+ bezoekers) (zie bijlage 3). Deze informatie toont aan dat het veilig is om te stellen dat de kinderfilm tot een belangrijk genre is geworden binnen de Nederlandse filmcultuur.

Maar het gebrekkige onderzoek naar de kinderfilm, ook al is het een zeer succesvol genre, is niet reden genoeg om een onderzoek aan het genre te wijden. Wanneer echter blijkt dat het genre de kinderfilm een specifieke eigenschap bezit, die in speelfilms niet of nauwelijks naar

voren komt, maakt het al interessanter. Waarom is het juist de kinderfilm waar deze eigenschap naar voren komt en vinden we deze eigenschap niet terug in normale speelfilms? Hierbij willen we niet zeggen dat in speelfilms nooit de aandacht wordt gevestigd op een dier. Vaker dringt een dier de leefomgeving van de mens binnen waar het eigenlijk niet thuis hoort. Denk aan de koe die meermaals opduikt in de banlieues van Parijs in *LA HAINE* (Kassovitz, 1995), de konijnensitcom in *INLAND EMPIRE* (Lynch, 2006), of de vos die 's nachts midden in Los Angeles op straat loopt in *COLLATERAL* (Mann, 2004). Het verschil schuilt in de rol van het dier. In bovenstaande voorbeelden blijven dier en mens gescheiden. Het dier dient zich korte tijd aan, maar zoekt geen contact met de mens. Het is een korte vervreemding van de situatie. In de aangehaalde kinderfilms is het dier een personage en zoekt het wel contact met de mens. De dieren nemen een essentiële rol in binnen de film, daar zij het verhaal voortstuwen. De films hebben het anders-zijn van het dier als centraal onderwerp.

Het is niet zo dat in andere kunstdisciplines de dierlijke Ander eveneens enkel lijkt toe te behoren aan het kindergenre. Binnen de literatuur bijvoorbeeld is de verschijning van een dierlijke Ander niet vreemd. Invloedrijke schrijvers, zoals Franz Kafka uit het verleden met *De gedaanteverwisseling* (1915) of hedendaagse schrijvers als Murakami hebben volwassen literair meesterwerken geschreven, waarin een belangrijke rol is weggelegd voor één of meerdere dieren. Met name in Kafka's *De gedaanteverwisseling* neemt een dier de rol van Ander duidelijk op zich. Dat Kafka bewust voor een insect als Ander heeft gekozen, daar zullen weinig mensen het mee oneens zijn. En het is juist de keuze voor de dierlijke Ander dat Kafka's *De gedaanteverwisseling* is geworden tot een mijlpaal in de literatuurgeschiedenis. De dierlijke Ander is Gregor Samsa, die op een dag plots van mens in een levensgroot insect is getransformeerd. Kafka beschrijft hoe deze plotselinge gedaantewisseling van Gregor ertoe heeft geleid dat de orde in het leven van Gregor en zijn sociale omgeving volledig wordt verstoord. De nieuwe situatie beschrijvend vanuit het perspectief van Gregor brengt Kafka serieuze thema's aan het licht als schuld en de houding van mensen ten opzichten van vreemden, waarbij juist het gebruik van een dierlijke Ander Kafka meer vrijheid heeft gegeven. Het gebruik van een dier is een metafoor en heeft daarmee het verhaal universeel gemaakt.

Daar waar Kafka in *De gedaanteverwisseling* heeft gekozen voor een verstelstijl puur vanuit het oogpunt van Gregor – weliswaar in de derde persoon – is het voor ons interessant hoe in jeugdfilms de rol van het dier wordt uitgewerkt. Welke stijl wordt er gekozen en welke thema's worden belicht? Wat is de reden om voor een dierlijke Ander te kiezen in plaats van een menselijke? Deze vragen zijn te beantwoorden in het licht van een grotere discussie omtrent de relatie tussen de mens en de ander. Niet alleen de rol van de Ander is breed besproken door – met name Franse – filosofenⁱⁱⁱ, ook heeft Jacques Derrida aan deze discussie de rol van het dier (*l'animot*) toegevoegd. Deze discussie is – vanwege het ontbreken van het dier als Ander – minder van toepassing op de rol van de Ander in speelfilms, maar des te meer op de rol van de Ander in kinderfilms.

Centraal in deze thesis staat het vinden van een antwoord op de vraag: hoe wordt in de Nederlandse kinderfilms *IEP!* en *MINOES* de relatie tussen de mens en het dier als Ander vormgegeven? Om tot een geschikt antwoord te komen op deze hoofdvraag is de thesis opgedeeld in een aantal deelvragen. De eerste twee hoofdstukken geven een antwoord op de vraag wat wordt bedoeld met een 'Ander'. Het is in deze hoofdstukken waar de filosofieën van Levinas en Derrida aan bod komen en waarin de theoretische basis wordt gelegd voor de latere filmanalyse. Aan de hand van Levinas' filosofie wordt uiteengezet wat de Ander is en wat de relatie met deze Ander voor gevolgen heeft voor degenen die in aanraking komen met de Ander. Aangezien zijn filosofie puur de relaties tussen mensen behandelt is het van belang ook de relatie tussen mens en dier te bestuderen vanuit een filosofisch perspectief. Daarvoor is Derrida de aangewezen persoon, aangezien hij diep ingaat op de relatie die wij mensen met dieren hebben. Met zijn filosofie kunnen we een antwoord vinden op de vraag wat het interessant maakt om de relatie tussen mensen en een dierlijke Ander te onderzoeken. Het is niet de bedoeling een zeer uitgebreide filosofische beschouwing over de discussie weer te geven, maar slechts datgene te belichten wat voor het onderzoek van belang is.

De film analyse start bij het derde hoofdstuk. Hier wordt de theorie middels tekstanalyse van de films *MINOES* en *IEP!* toegepast en getoetst. Daarbij wordt niet alleen de plot van de teksten bestudeerd (scenario/narratief), maar juist ook de vorm (cinematografie, geluid, regie). In de analyse komen twee belangrijke deelvragen aan bod. Ten eerste stellen we ons de vraag wat de verschillen tussen de mens en de dierlijke Ander in *MINOES* en *IEP!* zijn. En

het tweede deel van de analyse focust zich op de vraag wat deze verschillen willen zeggen over de Nederlandse mens en de maatschappij waarin het leeft. Met de antwoorden op deze vragen komen we in de conclusie terug op de hoofdvraag.

Theoretisch kader

1. Het dier als Ander naar Levinas

Hetgeen centraal staat bij de analyse van de films *MINOES* en *IEP!*, is de rol die de Ander speelt in deze films. Of, uitgebreider geformuleerd, hoe de Ander zich verhoudt tot de protagonist en de rest van de maatschappij waartoe het binnen dringt. De aangehaalde films kenmerken zich door een relatie tussen de Ander en een protagonist. Waarbij de Ander de gedaante van een dier aanneemt die nieuw binnenkomt in de maatschappij, en de menselijke protagonist al onderdeel is van de ordelijke maatschappij. Naast de relatie tussen de protagonist (of protagonisten) en de Ander, vormt ook de relatie tussen de Ander – samen met de protagonist – en de maatschappij een centraal punt voor de analyse. Hoe verhoudt de Ander zich tot de maatschappij, en welke rol speelt de protagonist binnen deze verhouding?

Om antwoord te kunnen geven op deze vragen, moeten we eerst duidelijk hebben wat de definitie van het begrip de Ander is. Vele filosofen hebben zich gebogen over de Ander en de relatie die wij hebben met deze Ander, maar geen enkele filosoof heeft zijn oeuvre zo geweid aan deze relatie tussen de Ik en de Ander als de Joods-Franse filosoof Emmanuel Levinas^{iv}. Één centraal punt heeft Levinas, waar hij steeds weer op terug komt en steeds verder ontwikkeld heeft (Duyndam en Poorthuis 2005: 11). In zijn geval betreft het de relatie van de Ik met de Ander^v. Hij stelt dat in de relatie met de Ander ons morele karakter wordt gevormd (Duyndam en Poorthuis 2005: 13). In dit theoretische overzicht van Levinas zullen we uitleggen hoe hij tot deze opvattingen is gekomen, en daarbij komt zijn filosofie over de begrippen Uitnodiging, Verantwoordelijkheid, het Moreel en de Derde aan bod.

Dat we Emmanuel Levinas gebruiken als theoretische basis voor de filmanalyse is geen unicum. Levinas' ideeën over de Ander zijn veelvuldig gebruikt in filmanalyses, waarbij met name zijn eerste grote werk *Totaliteit en oneindigheid* (1961) vaak wordt aangehaald. Sterker nog, internationaal gewaardeerd filmtheoretisch tijdschrift *Film Philosophy* heeft in 2007 een groot deel van één van haar uitgaven gewijd aan Levinas in relatie tot film^{vi}. Binnen deze speciale uitgave komt Sarah Cooper's analyse van de gebroeders Dardenne-films het dichtst in de buurt van de analyse in deze thesis. De Dardennes hebben zelf verklaard dat Levinas als een grote bron van inspiratie geldt bij hun meeste films. Cooper onderwerpt de

eerste vier films van de Dardennes aan een uitgebreide analyse, om de relatie tussen Levinas en de Dardennes te achterhalen. Hoe hebben ze Levinas' filosofie ingezet en wat wilden de broers hiermee aangeven? Door naast het narratief met name de beeldende cinematografie van de Dardennes te analyseren komt ze tot de kern van de films. Het streven van de gebroeders Dardenne om karakterontwikkelingen chronologisch in beeld te brengen (Dardenne 2005: 166) wordt naast het narratief voornamelijk getoond middels de *face-to-face* relaties die deze karakters hebben met de Ander (Cooper 2007: 71). Niet toevallig focust Cooper zich op de *face-to-face* relatie, daar waar Levinas het gelaat van de Ander als basis voor de relatie ziet. Hier zullen we later in dit hoofdstuk dieper op in gaan.

De andere artikelen in dezelfde uitgave van *Film Philosophy* tonen aan hoe breed je Levinas' filosofie kunt inzetten. Naast de Dardenne broers wordt er ook gefocust op het werk van regisseur Tarkovsky (door Rainsford), op Murau's klassieker uit 1922 *NOSFERATU* (geschreven door Davis), op filmgenres als 'de actiefilm' (door Celeste), en op bredere thema's in film als ethiek (Girgus) en seksualiteit (Downing). Ondanks de diversiteit aan artikelen, valt op dat ze op een aantal punten niet van elkaar verschillen. Ten eerste zijn de geanalyseerde films allen speelfilms voor een volwassen publiek. En ten tweede is de Ander die wordt belicht telkens een menselijke Ander. Hierin vormt deze thesis een aanvulling op de reeds geschreven artikelen. In deze thesis wordt de filosofie van Levinas ingezet om films te analyseren die niet voldoen aan de hierboven genoemde punten. Dat wil zeggen dat Levinas tot op heden nog niet is toegepast op kinderfilms en niet eerder is gebruikt om de relatie tussen mens en dier te beschrijven.

Als basis voor de relatie tussen de menselijke Ik en de dierlijke Ander, moeten we eerst omschrijven hoe we de Ik kunnen definiëren en – dan ook – hoe de Ander. Te beginnen met de Ik, oftewel mijzelf. Bij de definiëring van de Ik is het van belang de gedachtes van Levinas over de Ik af te zetten tegenover zijn (westerse) collega filosofen. Daar waar een studie over het Zijn – en daarmee over de Ik – zeer complex is, is dit overzicht zeer beknopt en verre van compleet. Het heeft alleen als doel aan te geven waar de ideeën van Levinas vandaan kwamen en hoe ze zich verhielden tot het *discourse* dat in die tijd gevormd is door zijn collega's. Discourse is hiervoor een gewaagde term, daar waar de andere filosofen onderling zeker op veel punten van mening verschilden. Over de rol van de Ik en hoe deze zich verhiel tot de Ander, leek echter een gemeenschappelijk idee te zijn ontstaan. Zoals Levinas het zelf

omschreef is “[d]e westerse filosofie [...] meestal een ontologie geweest: een reductie van het Andere tot het Zelf, door bemiddeling van een gemiddelde, neutrale term, die het begrip van het zijn verzekert (Levinas 1966: 31).” Levinas gaat niet mee in deze beschrijving van de Ik, en dat heeft met name te maken met zijn houding ten opzichte van de Ander.

Het verschil zit hem in de reductie van het Andere tot het Zelf, waar Levinas kritisch tegenover staat. De opvattingen van Levinas komen voort uit de theorieën van Edmond Husserl, Martin Buber en Gabriel Marcel. Husserl, waarbij Levinas colleges volgde en die wordt gezien als de grondlegger van de fenomenologie (Raymaeker en Van Riel 2008: 139), bracht al eerder een onderscheid aan tussen de Ik en de Ander. De ervaringen van de Ik (subject), zijn mijn ervaringen. Ik kan niet concluderen dat mijn ervaringen hetzelfde gelden voor de Ander (Duyndam en Poorthuis 16). Daarmee geeft Husserl al een aanzet tot een gescheiden relatie tussen de Ik en de Ander en de onmogelijkheid tot het reduceren van de Ander tot het Zelf. Toch gaat Levinas niet geheel mee in Husserl’s filosofie. Ze verschillen op het punt dat Husserl, via een omweg, alsnog de Ander wil begrijpen^{vii}, daar waar Levinas van mening is dat daarmee de scheiding tussen de Ander en de Ik verloren gaat. Voor Levinas blijft de Ander de absoluut Andere, die niet te bevatten is voor de Ik. Bij zijn opvattingen over de Ander als het absoluut Andere is Levinas beïnvloedt door de *dialogische filosofie* van Buber en Marcel. De dialogische filosofie houdt in dat de Ander ten alle tijden onherleidbaar is tot mezelf (Duyndam en Poorthuis 2005: 16). De Ander is zodoende werkelijk van een andere orde, hij is uniek anders, wat inhoudt: de *alteriteit* van de Ander (Levinas 2003: 158). Dat de Ander totaal van een andere orde is, betekent dat deze Ander de Ik begrenst. Voor Levinas is de Ik totalitair en vrij. Hij creëert zijn eigen wereld en bewustzijn. De Ik is totaliserend, hetgeen betekent dat Ik al waarnemend, handelend en zingevend van de wereld *mijn* wereld maak. Maar de totaliteit van de Ik wordt begrensd in de ontmoeting met de Ander. De Ander is absoluut anders en valt daardoor buiten de totaliteit van de Ik:

“Het absoluut Andere is een Ander. Deze kan niet bij mij worden geteld. De collectiviteit waar ik ‘jij’ of ‘wij’ zeg, is geen meervoud van ‘ik’. Ik en jij zijn daarin geen individuen van een gemeenschappelijk concept. Noch het bezit, noch de eenheid van het getal, noch de eenheid van het concept verbindt mij met een ander. Het ontbreken van een gemeenschappelijk vaderland maakt van de Ander: de

Vreemde; de Vreemde die het thuis in verwarring brengt. Maar vreemd wil ook zeggen: vrij. Over hem kan ik geen macht hebben.” (Levinas 1966: 21)

In woorden van Levinas is de Ander zodoende transcendent aan de totaliteit van de Ik. De machteloosheid van de Ik ten opzichte van de Ander is een belangrijk punt waarop Levinas van veel van de westerse filosofen uit die tijd (waaronder Heidegger, Descartes en zelfs Husserl) afwijkt. Het is dan ook voor Levinas alsof “[h]et westerse denken dan ook heel dikwijls het transcendente [probeerde] uit te sluiten (Levinas 2003: 151).” De transcendente Ander kan wel tot mij komen, maar dan alleen als absolute Ander. De Ander staat oneindig ver van mij af, waardoor ik hem niet kan omvatten. “Het oneindige is het radicaal en absoluut Andere” (Levinas 2003: 158) en de relatie die de Ik heeft met de Ander is een “relatie tot het uitwendige, tot het Andere, zonder dat deze uitwendigheid in het Zelfde geïntegreerd kan worden.” (Levinas 2003: 158)

Zoals hieruit blijkt kan de Ander wel tot de Ik komen, maar dan wel in de persoon van de Ander (en dus niet als object), en heeft daarmee invloed op de totaliteit van de Ik. Dit doet hij of zij in de vorm van een uitnodiging (positief) of een gebod (negatief) (Duyndam en Poorthuis 20). De gedaante waarop de Ander zich presenteert ligt besloten in het gelaat. “Het gelaat heeft een zin, niet door zijn relaties, maar uit zichzelf; dat duiden we aan door het woord uitdrukking. Het gelaat is de presentatie van het zijnde als zijnde, zijn presentatie in een eigen persoon. Het gelaat ont-dekt noch ver-dekt het zijnde (Levinas 2003: 114).” Dat wil niet zeggen dat het uitgedrukte gelaat de gedachte die de Ander bezielt, weergeeft. Het gelaat is naakt, absoluut weerloos, onbekleed en ongemaskerd (Levinas 2003: 115). De Ander dient zich zodoende aan als oneindige, voor de Ik niet te omvatten, Ander. “Over de onthulling en verberging waardoor de vormen worden gekenmerkt, heen, is het gelaat uitdrukking, het bestaan van een substantie, van een ding op zich. [...] De uitdrukking spreekt niet over iemand, ze geeft geen inlichtingen over een bestaan naast het onze en wekt evenmin bovenop de kennis nog een andere houding op; de uitdrukking is een uitnodiging om met iemand te spreken (Levinas 2003: 114)”. Met andere woorden; wanneer het gelaat van de Ander verschijnt en de uitdrukking van het gelaat een uitnodiging is om met mij te praten, dan verschijnt de Ander als absoluut Andere aan mij en ontstaat er een nieuwe situatie, een nieuwe orde. De orde waarin ik leefde is verstoord door de verschijning van de – niet te omvatten – Ander.

“Als het Andere zich aan het Zelfde [de Ik] presenteert, dan constitueert de gelijktijdige aanwezigheid van het Andere en het Zelfde in het fenomeen meteen een orde. De onenigheid die binnen deze orde kan optreden, dient zich aan als een uitnodiging om een nieuwe orde te zoeken, waarin deze eerste tweedracht opgeheven zou zijn: de onenigheid wordt een probleem.” (Levinas 2003: 114)

De verschijning van de Ander en de uitnodiging die deze Ander mij doet is echter geen beperking in mijn eigen vrijheid. Ik kan altijd de uitnodiging van de Ander afslaan. Sterker nog, de uitnodiging van de Ander is een verrijking van mijn vrijheid. Alleen Ik ben uitverkoren om de uitnodiging te accepteren of af te wijzen, waardoor het geheel mijn verantwoordelijkheid is. Wanneer ik de uitnodiging van deze Ander accepteer, dan ben ik mij van mijn eigen bewustzijn en mijn beperkingen bewust.

“De structuur van de vrije wil die goedheid wordt, lijkt niet meer op de zelfheerlijke en zelfgenoegzame spontaniteit van het Ik en van het geluk, waarin de diepste beweging van het zijnde zou bestaan. Zij is daar de omkering van. Het leven van de vrijheid die haar onrechtvaardigheid ontdekt, het leven van de vrijheid in de heteronomie, bestaat voor de vrijheid in een eindeloze beweging om zichzelf steeds meer ter discussie te stellen. Zo wordt de diepte van de innerlijkheid verder uitgediept. Naarmate mijn eisen ten opzichte van mijzelf toenemen, wordt het oordeel over mij – d.w.z. mijn verantwoordelijkheid – verzwaaard. En de verzwaring van mijn verantwoordelijkheid doet die eisen weer toenemen. In deze beweging heeft mijn vrijheid niet het laatste woord; mijn eenzaamheid vind ik nooit meer terug; of – als men wil -: het morele bewustzijn (of geweten) is wezenlijk onvoldaan. (Levinas 2003: 165)

Het is in deze ontmoeting en de acceptatie van de uitnodiging dat het morele bewustzijn van de Ik wordt uitgediept. Het contact met de absolute Ander, het verlangen naar deze Ander, doet de Ik zijn eigen bewustzijn ter discussie stellen. Het ziet de eindigheid van zijn eigen totaliteit in. In de relatie die de Ik heeft met de Ander wordt zodoende het morele bewustzijn gevormd. Normen en waarden vormt men in de relatie met de Ander. Hier is dan ook sprake van heteronomie en niet van autonomie, waarbij de Ik zijn eigen waarden vormt.

De relatie die de Ik en de Ander hebben is een intieme relatie. Voor Levinas is de relatie tussen de Ik en de Ander zelfs een intieme samenleving, omdat een intieme samenleving een “samenleving is waarbij de wezens elkaar uitgekozen hebben (Levinas 2003: 126).”

In het eerder aangehaalde artikel van Cooper over de films van de Dardenne broers, belicht ze het gevoel tot verantwoordelijkheid en de last die dat met zich kan meedragen. Niet alleen geeft ze dit weer op narratief vlak, maar met name is haar analyse gericht op de beeldende kant van deze relatie. Een goed voorbeeld is haar analyse van LA PROMESSE (Jean Pierre en Luc Dardenne, 1996), waarin ze naar voren brengt hoe de relatie tussen de protagonist Igor en de Ander Assita in beeld wordt gebracht. In de film houdt Igor voor Assita verborgen dat Igor's vader Roger de man van Assita heeft vermoord. De verantwoordelijkheid die Igor voor Assita voelt en de schuld die hij met zich meedraagt zitten hier elkaar in de weg. Hij voelt de verantwoordelijkheid, maar kan deze in het begin nog niet aan door het schuldgevoel. De innerlijke strijd, maar ook de machteloosheid van Igor ten opzichte van de Andere Assita, uit zich in de wijze waarop hij naar haar kijkt. Hij probeert de uitnodiging van Assita – af te lezen van haar gelaat – te ontwijken door het aangezicht van haar gelaat te ontwijken. Daarmee probeert hij het gevoel tot verantwoordelijkheid te onderdrukken (Cooper 2007: 70). De manier waarop hij het aangezicht van Assita probeert te ontwijken geeft weer dat Igor geen vat kan krijgen op de transcendente Assita. Uiteindelijk kan hij de verantwoordelijkheid ook niet dragen zonder haar op de hoogte te stellen van de dood van haar man. In dit voorbeeld komt naar voren hoe Cooper de *face-to-face* relatie tussen Igor en de Andere Assita heeft geanalyseerd om tot de kern van Levinas' filosofie te komen.

Het uiteindelijke opbiechten van de dood van Assita's man, geeft echter nog een Ander belangrijk aspect van Levinas' filosofie weer. De verantwoordelijkheid voor Assita was een stuk makkelijker te dragen geweest, wanneer Assita de enige was waarvoor Igor zich verantwoordelijk voelde. Dan was het opbiechten van de moord die Igor's vader op haar man had gepleegd een minder groot probleem geworden. Echter voelt Igor ook verantwoordelijkheid voor zijn vader en beseft hij wat de gevolgen voor hem en zijn vader zijn wanneer hij vertelt over de moord. Helaas bestaan vrijwel alle samenlevingen uit meer dan twee wezens die elkaar – al dan niet vrijwillig – hebben uitgekozen. Deze andere wezens die buiten de intieme relatie van de Ik en de Ander vallen noemt Levinas de Derde

(Duyndam en Poorthuis: 26). De Derde heeft grote invloed op de relatie tussen de Ik en de Ander. Een zuiver duale relatie komt weinig voor. Vrijwel altijd voegt De Derde zich bij de duale relatie (Duyndam en Poorthuis: 27). Maar wat voor invloed heeft de Derde op deze duale relatie? Levinas heeft in zijn werk niet erg veel aandacht besteedt aan de rol van de Derde, maar in deze thesis is zijn rol wel erg van belang. De Derde is immers in de te analyseren films volop aanwezig en heeft direct, maar vaak ook indirect effect op de duale relatie van de Ik met de Ander. Het effect dat de Derde teweegbrengt is dat deze de duale relatie begrenst (Duyndam en Poorthuis 2005: 27-29). De relatie is niet langer een intieme relatie tussen de Ik en de Ander, maar de Ik moet rekening houden met een Derde waarmee hij zelf misschien niet eens in contact staat. Om een voorbeeld te geven en daarmee de theorie te concretiseren; De duale relatie en het begrenzend effect van de Derde is goed uit te leggen aan de hand van een docent (in dit voorbeeld de Ik) die in zijn klas wordt geconfronteerd met een leerling die ADHD heeft (in dit voorbeeld de Ander). De uitnodiging van deze leerling komt voort uit het feit dat hij een absolute Ander is, de uitnodiging komt met hem. De uitnodiging is in deze dat de leerling speciale aandacht nodig heeft, daar hij zich moeilijker kan concentreren. Het effect van de Derde is dat de docent misschien deze leerling wel al de extra aandacht wil geven, maar dat hij zijn tijd ook moet verdelen over de andere leerlingen (de Derde). In hoeverre reikt de verantwoordelijkheid van de docent in deze situatie? En in hoeverre wordt deze begrensd door de Derde? Hoever moet de docent gaan, aangezien hij zorg draagt voor meer dan alleen de Ander? De intieme relatie die de Ik met de Ander heeft, kan dus niet los worden gezien van de maatschappij, ook wel de Derde genoemd. De verantwoordelijkheid die de Ik voor de Ander draagt, moet hij zodoende delen met de verantwoordelijkheid die hij draagt voor de Derde, waardoor de samenleving niet meer intiem is. De Ik kiest er immers niet voor om deze verantwoordelijkheid te delen, maar wordt gedwongen er rekening mee te houden.

Daarmee besluiten we de filosofie van Levinas voor nu. Uit deze korte beschouwing zijn drie hoofdaspecten van zijn filosofie naar voren gekomen. Deze aspecten helpen ons in de analyse van MINOES en IEP! om tot een antwoord te komen op onze hoofdvraag. Van belang is ten eerste het absolute Anders zijn van de Ander en de uitnodiging tot verantwoordelijkheid die wordt gericht aan de persoon waaraan deze Ander verschijnt. Als tweede hebben we gezien dat de Ik nieuwe normen en waarden creëert in de ervaringen die hij of zij opdoet in

de relatie met deze Ander. Ten slotte is de altijd aanwezige Derde, en de invloed van deze Derde op de dualistische relatie tussen de Ik en de Ander, een aspect dat van belang is voor de analyse. De Derde die er voor zorgt dat een pure dualistische relatie tussen de Ik en de Ander niet mogelijk is.

2. De vernedering van de dieren naar Derrida

Zoals vastgesteld aan het eind van het vorige hoofdstuk, is Levinas' theorie over de relatie tot de Ander op vele punten bruikbaar voor deze thesis. Waarbij met name de verschijning van de Ander als het absoluut Andere, de uitnodiging die de Ander doet als deze absoluut Andere en de wijze hoe de Ik omgaat met deze uitnodiging (met de Derde in ogenschouwend), een goede basis is. Maar één belangrijk aspect ontbreekt voor ons in de theorie van Levinas om deze goed toe te kunnen passen: de rol van het dier. In zijn oeuvre heeft Levinas weinig tot geen aandacht besteedt aan de relatie van de mens tot het dier. Dat wil zeggen dat hetgeen we van Levinas' visie ten opzichte van de relatie tussen mens en dier weten, voornamelijk is gebaseerd op een interview waarin hij zijn licht daaromtrent op heeft laten schijnen^{viii}. In zijn geschreven werk zijn deze opvattingen niet terug te vinden. Wel kunnen uit het interview en uit de afwezigheid van het dier in zijn filosofische werken een aantal meningen van Levinas over de relatie tussen mens en dier worden gedestilleerd. Daar waar de Ander in de filosofie van Levinas niet de gedaante van een dier aan kan nemen, is het belangrijk om de filosofie van Levinas in het licht te plaatsen van een groter debat. Om de vertaalslag van theorie naar analyse te kunnen maken, bouwen we Levinas' theorie uit – en daarmee bekritisieren we tevens de theorie – vanuit het oogpunt van een filosoof die wel de relatie tussen mens en dier uitgebreid belicht: de eveneens Franse filosoof Jacques Derrida^{ix}.

Derrida heeft vóór zijn kritiek op Levinas' opvattingen over 'het dier' (gebaseerd op Levinas' uitspraken in het hierboven aangehaalde interview), al kritiek geleverd op het werk van Levinas. In een speciaal aan Levinas gewijd essay (*Geweld en Metafysica: Essay over het denken van Emmanuel Levinas* (1967)), bekritiseert Derrida de theorie met betrekking tot de Ander uit *Totaliteit en Oneindigheid*, Levinas' bekendste werk tot dan toe. Deze kritiek is voor ons minder van belang, daar het een diep inhoudelijke kritiek is, die zich met name richt op de taal die Levinas' bezigt. Interessanter voor ons is op dit moment de kritiek die Derrida leverde op Levinas tijdens een tien uur durende lezing genaamd *The Animal That Therefore I Am* welke hij in 1997 gaf in Frankrijk. In deze lezing uitte hij niet alleen kritiek op Levinas, maar ook op andere grote westerse filosofen waaronder Lacan, Descartes,

Heidegger en Kant. Allen, zo veronderstelde Derrida, nemen een verkeerde houding in ten opzichte van de relatie tussen mens en dier. De kritiek die hij uit is het vertrekpunt van zijn eigen opvattingen over deze relatie. Wederom geldt voor de theoretische onderbouwing die zal volgen over het werk van Derrida dat deze niet compleet is. Het is niet onze bedoeling geweest om een compleet overzicht te geven van de filosofieën van Levinas en Derrida, maar puur dát eruit te lichten wat voor deze thesis van belang is.

Zoals we hierboven al hebben geconstateerd is de theorie van Levinas puur op mensen gebaseerd. De reden hiervoor is dat Levinas ethiek ziet als een menselijke aangelegenheid. Doordat de mens zich laat leiden door het gelaat van de Ander, krijgt het leven van de mens inhoud. Het leven van de mens krijgt zodoende inhoud in de relatie die het heeft met de Ander. Levinas stelt dat dieren deze mogelijkheid niet bezitten. Het dier is puur en alleen gericht en bezorgd om zijn eigen bestaan en zijn eigen overleven (Ten Bos 2008: 120). Deze radicale houding ten opzichte van het dier is voor Derrida zeer verwarrend. Is Levinas immers niet de filosoof die zijn filosofie laat leiden door de Ander? En is deze Ander geen absoluut Andere, die oneindig ver verwijderd staat van de Ik? Hoe is het dan mogelijk dat deze ogenschijnlijk absolute Ander zich voordoet in de gedaante van een buurman of een vriend? Terwijl een dier – dat toch wezenlijk meer verschilt van de Ik – niet absoluut Anders is? Het dier is immers duidelijk meer een Ander dan elk mens op de wereld anders kan zijn (Derrida 2006: 107)? Waarom neemt Levinas de dieren niet op binnen zijn filosofie? Derrida verbindt de uitspraken van Levinas' interview met de filosofie van Levinas en ontdekt een paradox. Enerzijds hadden we al geconcludeerd dat Levinas de dieren ontdoet van alle ethiek, maar aan de andere kant veronderstelt hij wel dat dieren kunnen lijden (Derrida 108, 2006). Waarom is het dier dan alsnog moraal oninteressant? Dat komt omdat het dier volgens Levinas geen gelaat heeft waarin het zich presenteert aan de Ander, het dier kan niet spreken en kan niet antwoorden (Derrida 111, 2006). Daarmee staat het dier in geen relatie tot de mens, het is van een totaal andere orde. Het dier is een rationeel-evolutionaire overlevingsmachine die buiten iedere morele zorg valt (Ten Bos 2008: 120). Hiermee ontdoet Levinas het dier van alle menselijke eigenschappen, waaronder de mogelijkheid tot spraak en het vermogen tot reageren: “[t]he animal remains for Levinas what it will have been for the whole Castesian-type tradition: a machine that doesn't speak, that doesn't have access to sense (Derrida 2006: 113).”

Derrida stelt dat Levinas hierin niet alleen staat. Het valt hem alleen erg tegen, dat zelfs de filosoof die het Andere juist zo benadrukt zich zo weinig openstelt voor het dier. Maar naast Levinas heeft Derrida in grote lijnen dezelfde kritiek op Descartes en Kant. De focus ligt daarbij op het antropocentrisme, waarbij de mens altijd centraal staat:

“In a certain way, whether they wish or not, or whether they know it or not, Descartes, Kant and Levinas do nothing but speak and hear tell of the *animot* clearly. But they always do so by means of disavowal and foreclosure. The *animot* finds itself disavowed, foreclosed, sacrificed, and humiliated by them, and in the first instance with respect to what is closest to them, within themselves, on the edge of the infinite vertigo of the ‘I am’ and of ‘I am who I am (following) and by whom I am followed as much as preceded.’ Their ‘I am’ is always ‘I am after the animal even when I don’t know it.’ And this disavowal of foreclosure is just as powerful when they don’t speak of it or when they speak of it in order to deny the *animot* everything they attribute to the human.” (Derrida 2006: 113)

De wijze waarop de aangehaalde filosofen over de relatie tussen mens en dier dachten, kan goed beschreven worden aan de hand van Kafka’s *De gedaanteverwisseling*. En dan met name hoe de familie van Gregor Samsa omgaat met Gregor, wanneer is gebleken dat hij de uiterlijke kenmerken van een insect heeft overgenomen. De transformatie van Gregor is voor zijn familie veel meer dan alleen een uiterlijke transformatie. Naast zijn uiterlijk gaat zijn familie ervan uit dat hij innerlijk ook is geworden tot een dier, hetgeen voor hen betekent dat er geen enkele vorm van communicatie mogelijk is met hem. Gregor is geworden tot een insect en wordt door zijn familie ontdaan van alle menselijke eigenschappen. Oftewel, er is één duidelijke scheidslijn tussen mens en dier. Ofwel ben je een mens met al de menselijke kenmerken, ofwel een dier zonder deze menselijke eigenschappen. Een dergelijk eenduidige scheidslijn tussen mens en dier zal Derrida nooit trekken.

Is daarmee gezegd dat Derrida radicaal anders tegenover onze relatie met dieren staat? Nee, Derrida zal zeker niet beweren dat mens en dier niet wezenlijk anders zijn. Sterker nog, hij ziet het dier zelf als de totaal Andere (Derrida 2006: 11). Hij stelt wel dat de relatie tussen mens en dier een stuk complexer is dan de aangehaalde filosofen beweren. Het dier kan niet

zomaar genegeerd worden, en er is niet één duidelijke lijn die mens en dier van elkaar scheidt. “Wat het ook is dat ik te zeggen heb, is niet bedoeld om de grens weg te vagen, maar om de figuren ervan te vermenigvuldigen, om de lijnen te compliceren, dikker te maken, te ontlijnen, te plooiën of te delen door hem groter te maken en te vermenigvuldigen. (Derrida 2003: 123).” Tevens hekelt Derrida de arrogante houding van deze filosofen – en vaak zelfs de mens in het algemeen – ten opzichte van de dieren. Deze arrogantie blijkt ten eerste uit het woord ‘dier’. Daaruit spreekt een homogeniteit die niet past bij de singulariteit dat elk afzonderlijk dier is. Het empirische zijn van het dier wordt verwijderd. Alle onafhankelijke wezens worden genegeerd en getransformeerd tot een homogeen ideaal (Derrida 2008: 32). Dat deze dieren daarnaast worden beroofd van alle kenmerken die worden toebedeeld aan de mens is zijn tweede grote kritiekpunt (Derrida 2008: 40).

De aangehaalde filosofen zien de grens tussen mens en dier erg duidelijk als een lijn tussen twee homogene groepen die tegenover elkaar staan. De twee groepen hebben niets met elkaar gemeen. Menselijke eigenschappen zijn zodoende niet van toepassing op het dier. Dit is een erg simplistische opvatting volgens Derrida. Het dierlijke zit niet zozeer aan de andere kant van de grens dan het menselijke, maar het menselijke zit in het dierlijke en misschien geldt dat andersom ook wel (Ten Bos 2008: 131). Door de dieren te ontdoen van alle menselijke eigenschappen, waaronder spraak, wordt een veel te simplistisch beeld geschetst van de dieren. Aan de hand van één specifiek voorbeeld zullen we bekijken hoe de complexere verhouding tussen mens en dier er uit ziet. Het voorbeeld dat belicht wordt is communicatie. Niet voor niets is communicatie het gekozen voorbeeld, daar dit een centraal punt is in zowel deze thesis als in de filosofieën van Levinas en Derrida. In de te analyseren films wordt immers een relatie tussen mens en dier geanalyseerd, waarbij veel aandacht is voor de communicatietechnieken tussen mens en dier en de communicatie op zich. Het voorbeeld van communicatie zullen we aanvullen met opvattingen van Nietzsche, Burke en Lippit.

Levinas was een negatieve houding toebedeeld over de communicatieve vaardigheden van dieren, zoals we eerder in de theorie hebben vastgesteld. Het dier bezat niet het vermogen tot spraak en was niet in staat om te antwoorden. Hierdoor stelde Levinas eigenlijk dat het dier niet tot communicatie in staat is. Want communicatie is immers alleen mogelijk

wanneer alle partijen de capaciteit bezitten om te kunnen antwoorden. Derrida is het sterk oneens met deze opvatting en is juist wel van mening dat dieren kunnen communiceren. Sterker nog, dieren mogen dan misschien niet de bezitting hebben over spraak of taal, maar dat wil niet zeggen dat ze geen semiotisch vermogen hebben. Derrida is zelfs van mening dat dieren over een zuiverdere vorm van communicatie beschikken dan wij mensen (Ten Bos 2008: 127). Taal – het instrument dat de mens gebruikt om te communiceren – geeft de mens immers de mogelijkheid tot verbergen. Een mens is in staat om de verlangens die in hem naar boven komen voor zich te houden, en daarmee niet te uiten. Een dier heeft niet zoals de mens het vermogen om verlangens en gedachten voor zich te zien en te beteugelen zoals de mens dat kan. De mens kan zich iets inbeelden en dat via taal op een andere manier uiten. Daardoor laten wij mensen juist door te praten een hoop dingen niet zien. Taal is nooit een één op één weergave van de gedachten van een mens. Dieren hebben deze mogelijkheden niet en hun vorm van communicatie is daarom directer en oprechter. Lippit stelt dat wanneer het dier brult het geen geheimen heeft. De brul van het dier gaat vooraf aan het verstand. De brul is een gevoelscommunicatie. De taal van de mens gaat niet vooraf aan het rationele en is daarom geen directe afspiegeling van het gevoel. Daarmee bedoelt hij dat wat buiten de taal van mensen om gaat eerlijk is en ons op een directe manier raakt (Lippit 2000: 43-44). Deze opvatting van Lippit sluit aan op de bovenstaande opvatting van Derrida. Lippit en Derrida zijn van mening dat bij de mens het rationele voorafgaat aan de communicatie. Derrida krijgt in zijn opvattingen tevens bijval van Nietzsche. Nietzsche ziet het dier als de belichaming van gaafheid en ongeschondenheid. Dierlijkheid is voor hem zodoende synoniem met integriteit. Wanneer men vergeet dat het moet vergeten hoe te spreken dan verliest het deze integriteit, hetgeen bij alle sprekende mensen zodoende het geval is. Nietzsche stelt dan ook dat degene die articuleert alleen maar verbergt (Ten Bos 2008: 128). Wat dat betreft gaat Derrida mee in zijn opvatting door te stellen dat degene die spreekt het risico loopt om tekens kwijt te raken (Ten Bos 2008: 126). Nietzsche voegt daar nog wel aan toe dat hij van mening is dat dieren wel degelijk de mogelijkheid heeft om te spreken, maar dat ze er bewust voor kiezen deze communicatievorm niet te gebruiken, omdat het weet dat er een hogere communicatievorm bestaat. (Ten Bos 2008: 127)

Maar betekent het verschil in communicatietechnieken tussen mens en dier dat er onderling geen communicatie mogelijk is? Wanneer er inderdaad geen communicatie mogelijk is, dan

zou dat een negatieve uitwerking hebben op deze gehele thesis. Dan zouden we slechts kunnen concluderen dat er mensen en dieren zijn die samen een wereld delen. Volgens Derrida is dat dan ook niet het geval. Het is inderdaad niet mogelijk dat dieren en mensen met elkaar praten, hetgeen wil zeggen dat ze niet met woorden communiceren. Daarentegen zijn mens en dier volgens hem wel in staat tot een onderlinge transmissie van affecten en gevoelens. Voorwaarde hiervoor is echter wel dat men zich moet openstellen tot de singulariteit van het dier (Ten Bos 2008: 130). Hiermee wil hij zeggen dat de eendimensionale scheidslijn die veel westerse filosofen zagen tussen mens en dier moet worden doorbroken. In moet worden gezien dat elk dier een dier op zich is met elk eigen eigenschappen. Om open te staan tot communicatie met een dier, moet men daarmee openstaan voor het dier op zich. Wel voegt hij daar aan toe dat het openstaan tot deze singulariteit niet voor iedereen even makkelijk is. Met name kinderen zouden open staan voor deze houding ten opzichte van dieren (Ten Bos 2008: 130). Kinderen staan sowieso dichterbij de dieren, omdat kinderen nog puurder en eerlijker zijn dan de volwassen mens. In dat licht is het interessant om een uitspraak van Jean-Pierre Dardenne aan te halen. In een interview met Gerhard Bush voor de VPRO gaf hij aan waarom ze graag werken met niet-professionele acteurs:

“Niet-professionele acteurs zijn vaak heel onbevangen. Vooral kinderen, die hebben nog de onschuld van een dier. Dat is precies de reden waarom veel volwassen acteurs niet graag met kinderen werken. Dan vallen hun eigen trucjes des te meer op. Om een acteur zijn trucjes te kunnen afleren beginnen we ruim voor de opnamen met repetities. Zonder crew, want acteurs hebben de neiging indruk op ze te willen maken, terwijl wij juist willen dat ze zichzelf zijn.” (Jean-Pierre Dardenne, VPRO Gids 20 juli 2011)

De vergelijking die Jean-Pierre Dardenne tussen kinderen en dieren trekt in deze uitspraak, sluit aan op de ideeën van Derrida, Lippit en Nietzsche. Hoewel het interview over de keuze voor niet-professionele acteurs gaat en niet over de relatie tussen mens en dier, valt er wel een opvatting over mensen en dieren uit op te maken. Jean-Pierre Dardenne geeft in één zin een mening weer over de karakters en communicatie van dieren, volwassen mensen en kinderen. Door te stellen dat kinderen nog dezelfde onschuld hebben als een dier – en

daaraan toe te voegen dat juist kinderen in staat zijn om zichzelf te zijn – blijkt de eerlijkheid van communicatie van kinderen en dieren. De onbevangenheid en het ontbreken van trucjes om te verbergen onderscheidt het kind van de volwassen man. Daar dieren en kinderen nog dezelfde oprechte eerlijkheid hebben, staan kinderen sneller open voor de singulariteit van de dieren.

Wanneer men niet open staat voor het dier op zich, is er geen mogelijkheid tot communicatie tussen mens en dier. Daarbij kunnen we voor de laatste maal teruggrijpen op het voorbeeld van Gregor uit *De gedaanteverwisseling*. Vanuit de derde persoon, maar wel vanuit het perspectief van Gregor, geeft Kafka weer hoe de familie niet openstaat voor de nieuwe gedaante van Gregor. Doordat ze niet openstaan voor zijn nieuwe identiteit als dier, staat Gregor machteloos. Voor hen is Gregor een dier en daarom niet in staat tot communicatie, waardoor ze ook geen moeite doen om met hem te communiceren. Wanneer mogelijk ontwijken zijn vader en moeder zelfs zijn aanwezigheid. Maar wat gebeurt er nu wanneer men wel open staat voor het aangezicht van het dier? Wanneer men niet gelijk het dier ontdoet van alle kenmerken en eigenschappen die de mens rijk is?

In deze vragen zitten de drie belangrijkste aspecten van Derrida's filosofie besloten. Allereerst ziet Derrida de relatie tussen mens en dier niet zo eenduidig als veel van zijn collega's. Waarbij hij aangeeft dat mens en dier wel absoluut Anders zijn, maar dat dit niet wil zeggen dat mens en dier geen karakterologische vlakken hebben die elkaar overlappen. Zodoende ziet hij het dier niet als een volledige oppositie van de mens. Ten tweede moet men wel open staan voor de singulariteit van het dier vóór hen, om deze complexe relatie tussen mens en dier te kunnen ervaren. Daarbij merkt hij op dat kinderen gemakkelijker openstaan voor de singulariteit van het dier, dan de volwassen mens. Als derde punt is van belang dat het dier voor Derrida een puurder wezen is dan de mens. Deze puurheid komt met name naar voren in de directe communicatievormen van het dier, daar waar de mens het vermogen bezit tot verbergen hetgeen onzuivere communicatie tot gevolg heeft. Het dier verbergt niet. Misschien omdat het dier niet kan verbergen, maar misschien ook wel omdat het bewust ervoor kiest om niet te verbergen. Hoe het ook mogen zijn, de directheid van het dier is een eigenschap die volgens Derrida ontbreekt bij de (volwassen) mens.

Filmanalyse

3. De spiegel van Minoes en Vliegeltje

Een combinatie van het werk van Levinas en Derrida, her en der aangevuld met uitstapjes naar andere filosofen als Nietzsche en Lippit, moet ons inhoudelijk inzicht geven over de rol van de dieren in kinderfilms. De voorgaande theoretische hoofdstukken hebben ons inzicht gegeven in hoe Levinas en Derrida ons kunnen helpen om vat te krijgen op de complexe relatie tussen mens en dier. Levinas richt zich specifiek op de relatie tussen de Ik en de Ander. Waarbij wij de uitnodiging tot verantwoordelijkheid, de vorming van normen en waarden en de altijd aanwezige Derde aan hebben gewezen als belangrijkste aspecten. Aangezien Levinas weinig tot geen aandacht heeft besteed aan de rol van het dier, hebben we hiervoor Derrida ingezet. De niet eenduidige grens tussen mens en dier en de directheid en puurheid van het dier hebben we bij Derrida als belangrijkste aspecten aangehaald. Juist de elkaar completerende filosofieën zorgt ervoor dat er met Derrida en Levinas een stevige theoretische basis is gelegd. Samen helpen ze ons antwoorden te vinden op de vragen die we stellen tijdens de analyse. Duidelijk is dat de – voor deze thesis centraal staande – films veronderstellen dat er communicatie mogelijk is tussen mens en dier, maar hoe komt deze communicatie tot stand en wat brengt deze relatie teweeg? Hoe komt het dier als Ander de maatschappij binnen en verstoort het de orde? Wie en waarom ziet de singulariteit van deze dieren in en wat betekent de komst van deze vreemde Ander voor deze personages? Wat heeft de begrenzende Derde voor invloed op deze relatie? En ten slotte, waarom zijn het juist kinderfilms waarin de relatie tussen mens en dier mogelijk is? Al deze vragen worden bij de analyse gesteld en beantwoord, waarbij de theorie een belangrijke rol zal spelen.

Zoals eerder aangegeven staan in de analyse twee Nederlandse kinderfilms centraal: *MINOES* (Vincent Bal, 2001) en *IEP!* (Rita Horst, 2010). Aangezien de analyse zich puur richt op deze twee films, raden we de lezer aan om de beknopte plotomschrijvingen te lezen (zie bijlage 4). De keuze voor deze twee films is op meerdere argumenten gebaseerd. Daar waar we slechts twee films uitgebreid onderwerpen aan een analyse, is het van belang dat de films kenmerkend zijn voor de Nederlandse kinderfilm. Dat hebben we gedaan door te kiezen voor films die gemaakt zijn door twee van de belangrijkste en meest invloedrijke kinderfilm productiehuisen van Nederland: Lemming Film en BosBros. Hoewel Lemming Film zich niet volledig richt op kinderfilms, hebben ze wel een reputatie opgebouwd in de loop der jaren

met jeugd- en kinderfilms als KNETTER (Koolhoven, 2005), BRIEFGEHEIM (Van Dusseldorp, 2010), DUNYA & DESIE (Nechustan, 2008) en IEP! (Ter Horst, 2010). BosBros heeft zich vanaf de oprichting in 1989 gespecialiseerd in kinderfilms en heeft naast MINOES succes behaald met onder meer HET ZAKMES (Sombogaart, 1991), HET PAARD VAN SINTERKLAAS (Kamp, 2005) en ABELTJE (Sombogaart, 1998). Naast dat het films zijn van grote productiebedrijven, zijn het tevens succesvolle producties gebleken in zowel binnen- als buitenland. Met meerdere onderscheidingen in het buitenland (zie bijlage 5) en hoge bezoekersaantallen in het binnenland (zie bijlage 3), zijn IEP! en MINOES twee succesvolle voorbeelden van de toch al succesvolle Nederlandse kinderfilm. Maar niet alleen het succes en de representatie van de films waren van belang voor de keuze, nog belangrijker was dat het inhoudelijk geschikte films zijn. Het dier als Ander in de Nederlandse kinderfilm is vaker voorgekomen, maar zo duidelijk als in deze twee films is dat niet vaak het geval geweest. Dat de dierlijke Ander een grote rol van betekenis speelt in de films, blijkt allereerst al uit de titel waarin ofwel de naam (Minoes) ofwel haar favoriete uitspraak (Iep) wordt benoemd. De centrale rol van het dier in de films geeft ons de mogelijkheid haar relatie tot de mens diep te analyseren. Zowel in IEP! als in MINOES komt het dier in contact met meerdere personages, die allen anders op de dierlijke verschijning reageren. Daarmee wordt de analyse dieper en completer.

Centraal in de analyse staat hoe de relatie tussen mens en dier naar voren wordt gebracht. Om tot een antwoord te komen op deze vraag hebben we in de inleiding een aantal deelvragen geponeerd: Welke verschillen laten de films zien tussen mens en dier? Hoe worden deze verschillen in beeld gebracht? Wat zeggen deze verschillen over de Nederlandse maatschappij? En ten slotte, waarom wordt deze relatie met name behandeld in kinderfilms? Tevens hadden we daarbij opgemerkt dat, om tot een antwoord te komen op deze vragen, twee verschillende aspecten van de films geanalyseerd moeten worden. Ten eerste geeft het narratief ons als kijker veel informatie over de relatie tussen mens en dier, meestal door dialogen en conflictsituaties. Maar daarnaast schuilt in de vorm van de films, waaronder we de cinematografie, het geluid, de montage en de regie verstaan, veel informatie over deze relatie. Dit hebben we al kunnen zien bij het voorbeeld van Sarah Cooper's analyse van de films van de Dardenne broers, waarin juist de blikken van de hoofdrolspelers een belangrijke boodschap van Levinas' filosofie uitdroegen. Daarom zullen

we ook naast het narratief veel aandacht besteden aan de vorm die gekozen is in IEP! en MINOES.

Beide films tonen veel overeenkomsten, ook al tonen ze deze overeenkomsten op een verschillende manier. Dat er meerdere overeenkomsten te vinden zijn, hangt samen met de centrale rol die het dier in neemt. Het dier is het personage dat de mensheid wakker wil schudden, dat de maatschappij iets duidelijk wil maken. De dieren zijn totaal Anders dan de mens, en juist daarom zijn de verschillen tussen de maatschappij en de Ander ook zo duidelijk aanwezig. De mens en het dier verschillen op meerdere vlakken, en deze verschillen komen in beiden films terug. Waarin we met name de verschillen tussen mens en dier tegenkomen zijn de leefomgeving waarin ze zich begeven, de normen en waarden, de communicatie en het contact met anderen, en de houding die ze innemen ten opzichte van de maatschappij.

4. Leefomgeving van mens en dier

Welke kenmerken heeft de mens, welke het dier, en hoe worden deze verschillen tegenover elkaar weergegeven, daar gaat het eerste deel van de analyse over. Te beginnen met de leefomgeving, waarin al gelijk naar voren komt dat mens en dier absoluut Anders zijn. In IEP! is de scheiding het duidelijkst zichtbaar. Mensen wonen binnen en wonen samen in grote, drukke steden. Daar tegenover staan de dieren, in dit geval met name vogels, die de rust van de natuur opzoeken. Ze bewegen vaak wel in groepen, maar de rust prevaleert voor deze groep. Het is in deze tegenstelling dat het eerste verschil tussen mens en dier al duidelijk zichtbaar wordt, en in IEP! proberen ze deze tegenstelling met beeld en geluid te versterken. De drukte van de steden wordt op een negatieve manier in beeld gebracht. De scènes die zich afspelen in de stad worden in een benauwende setting weergegeven. Niet alleen zijn de binnenscènes gesitueerd in krappe, donkere huizen, dezelfde sfeer blijft behouden in de scènes op straat. Om het gevoel van drukte en soms zelfs beklemming weer te geven, wordt met name de cameravoering ingezet. In het urbane gebied wordt veelal gebruik gemaakt van *scherptediepte*. Telkens wordt de camera zo gepositioneerd dat de spelers omgeven worden door drukte. Drukke die niet alleen wordt gecreëerd door voor de camera langslowende mensen en rijdende auto's, maar ook door bewust objecten als lantaarnpalen en stoplichten voor de camera op te nemen. De focus ligt op de acteurs, waardoor deze scherp in beeld zijn gebracht. De figuranten en objecten zijn daarentegen uit focus, wat een druk en onoverzichtelijk effect met zich meebrengt. Dit drukkende, haast onvrije gevoel wordt ondersteund door drukke diëgetische (zie bijlage 6 voor uitleg begrippen)^x verkeersgeluiden, waaronder toeters, sirenes en het geluid van lopende mensen. Eenzelfde cinematografie – plus gebruik van diëgetisch geluid – werd toegepast in de succesvolle Iraanse film *A SEPARATION* (Farhadi, 2011), om de verstikkende situatie waarin de Iraanse bevolking zich begeeft weer te geven. Nimmer wordt de kijker het volledige overzicht van een kamer, gebouw of straat gegeven, en altijd staan er objecten tussen de camera en de acteurs.

Het verschil tussen beide films schuilt hem echter in het contrast dat in IEP! wordt gecreëerd. Daar waar in *A SEPARATION* dezelfde stijl de gehele film blijft gewaarborgd, wordt in IEP!

geschakeld tussen de hectiek en de verdrukking van de stad en de rust van het platteland en de natuur. De natuur is de plek waar de dieren leven en waar een enorm gevoel van rust heerst. Met wijde shots, vaak gebruikmakend van een stilstaande camera of een licht vloeiende *pan*, wordt een overzichtelijk en rustig beeld gecreëerd. Tevens is het drukke geluid van toeters en sirenes ingewisseld voor het rustige geluid van het getjilp van vogels, het vallen van de blaadjes en het waaien van de wind. Het sterke contrast van (*diëgetisch*) geluid, cinematografie en *mise-en-scène* toont duidelijk de verschillen tussen stad en natuur. Oftewel hectiek en verstikking tegenover rust en vrijheid. Naast dit contrast in diëgetisch geluid tussen stad en natuur, wordt de rust van de natuur extra geaccentueerd door het gebruik van de *extra-diëgetische* muziek. Veelal wanneer Vliegeltje door de vrije, opengestreckte natuur vliegt, wordt haar vlucht vergezeld met muziek. De sierlijke pianoklanken, vaak vergezeld door één of meerdere andere lagen, geven een rustig en tegelijkertijd ruimtelijk gevoel. Nergens worden de pianoklanken hard ingezet, maar altijd blijven de klanken ingehouden. De melodie van de muziek is een herhalend motief, waarbij telkens iets andere accenten worden gelegd. Hierdoor ontbreekt het aan onverwachtse of abrupte wendingen, waardoor de muziek telkens vertrouwd overkomt op de kijker. Tevens wekken de meerdere lagen, die elkaar sierlijk aanvullen, een ruimtelijk effect op. Het effect van de muziek vertoont overeenkomsten met Simeon Ten Holt's *Canto Ostinato*. Deze compositie wordt vaak omschreven als rustgevend en meditatief^{xi}. De kenmerken waardoor het rustgevend en meditatief overkomt voor de luisteraar, komen overeen met de *extra-diëgetische* muziek uit IEP!: het telkens terugkerende motief en de meerlagigheid waardoor het ruimtelijker wordt.

Hoewel de repeterende muziek ook af en toe wordt ingezet voor andere scènes, lijkt deze voornamelijk toe te behoren aan de scènes dat Vliegeltje vliegt. Telkens wanneer Vliegeltje zich in de lucht bevindt, wordt haar vlucht immers begeleid door deze muziek. In de rest van de film is er geen *extra-diëgetische* muziek die zo specifiek lijkt toe te behoren aan een bepaalde situatie. Tevens is het eveneens niet zo dat er is gekozen voor sterk contrasterende *extra-diëgetische* muziek voor de scènes die zich afspelen in de drukke stad. Het repeterende motief lijkt daardoor als voornaamste doel te hebben om de momenten waarop Vliegeltje zich volledig vrij voelt te accentueren: de momenten waarop ze vliegt



Afbeelding: Het contrast tussen beide leefomgevingen. De rust van de natuur, tegenover de drukte van de stad. (21:20 minuten / 27:29 minuten)

Bij MINOES is het verschil in leefomgeving minder duidelijk naar voren gebracht, niet in de laatste plaats omdat dier en mens in dezelfde urbane leefomgeving wonen. De dieren in MINOES zijn huiskatten, wonend bij hun baasjes in huis en de rest van de tijd zwervend over de straten van de stad. Toch lijken ook in MINOES de katten dezelfde voorkeur te hebben als de vogels in IEP!. Ondanks dat hun bewegingsvrijheid beperkt is, aangezien ze minder vrijheid hebben dan wilde vogels, blijven ze het liefst zo ver mogelijk weg van de leefomgeving van de mens. Slechts Minoes laveert op de rand tussen de mensenwereld en de wereld van de katten, de rest van de katten wil het liefst zo vrij mogelijk zijn. De hang naar vrijheid wordt expliciet geïllustreerd met een gesprek dat de bevriende kat Jakkepoes met Minoes heeft. Ze verafschuwt de mens en al het zogenaamde comfort dat er bestaat dankzij de mens. Zelf zit ze niet te wachten op zoiets onnodigs als een schone kattenbak,

immers 'wat is er nou mis met de vrije natuur, hè? Ik heb geen schone bak nodig om gelukkig te zijn'^{xii}. Even later, wanneer ze doorkrijgt dat Minoes bij Tibbe wil gaan inwonen, voegt ze er schreeuwend aan toe 'Blijf vrij!'. De vrijheid die Jakkepoes en de andere katten zoeken, vinden ze op de plekken van de stad die de mens onbenut laat. Zodoende is de keus voor de daken een logische. Dat wil niet zeggen dat ze de straten volledig mijden, maar het liefst vertonen ze zich er alleen 's nachts wanneer het er minder druk is. Uit de keuze voor de daken schuilt ook een vrijheid. Geen van de katten, zelfs Minoes niet, zit binnen of heeft haar eigen plek. Het liefst verzamelen ze op een centrale plek op het dak, waar het een komen en gaan van katten is en waar ze ongestoord samen kunnen zijn. Het beeld dat zodoende geschetst wordt is dat de katten boven de wereld van de mensen wonen. Ze houden ze in de gaten en tonen hun afkeer tegen het volk dat onder hen leeft. Hierin zou een vorm van verhevenheid van de katten boven de mens schuil kunnen gaan, maar daar komen we later in de analyse nog op terug.

Allereerst keren we terug naar het gevoel van puurheid en vrijheid dat dieren nog wel ervaren, maar dat in de (urbane) maatschappij van de mens in ieder geval voor een deel verdwenen lijkt te zijn. Het is niet alleen de leefomgeving en de waarde die ze daar aan hechten, waarin het gevoel van vrijheid en puurheid aan bod komt. Sterker nog, eigenlijk is het slechts een vertrekpunt, omdat in de andere categorieën de verschillen tussen mens en dier veel duidelijker naar voren komen. De sterke scheiding in de leefomgeving geeft echter wel aan waarin de natuur van de dieren en de mens verschilt van elkaar. En het zal blijken dat de natuurlijke drang naar vrijheid en puurheid van dieren die basis is voor alle verschillen tussen mens en dier in IEP! en MINOES. Puurheid en vrijheid die bij de mens deels verloren lijken te gaan en die, door het contact met de dieren, voor de mens aan het licht komen. Tot op heden hebben we alleen de leefomgeving geanalyseerd en daarin hebben we geconstateerd dat mens en dier gescheiden zijn wat betreft hun leefomgeving. Het liefst blijven in ieder geval de dieren uit de buurt van de mens. Maar wanneer mens en dier van elkaar gescheiden zouden blijven, dan zou deze analyse snel ophouden. Het is juist de verschijning van het aangezicht van het dier aan de mens waarin de boodschap van de film echt besloten lijkt te liggen. Daarmee kunnen we stellen dat het zowel Minoes als Vliegeltje niet is gelukt om volledig buiten de leefomgeving van de mens te blijven. Het is juist de

toetreding van Minoes en Vliegeltje tot de leefomgeving – en daarmee maatschappij – van de mens, die de films op gang brengen en waarin de boodschap van de film besloten ligt.

5. De uitnodigingen van Minoes en Vliegeltje

De toetreding tot de maatschappij van de mens is geen bewuste keuze geweest van zowel Minoes als Vliegeltje. In beide gevallen is het contact met de mens noodzakelijk voor ze om te overleven. De transformatie van kat naar mens heeft tot gevolg dat Minoes haar kattenroutine niet meer kan uitvoeren. Buiten slapen, op jacht gaan naar voedsel en het leven op straat *an sich* is geen optie meer voor haar. Ze heeft de voorzieningen nodig die een mens gebruikt om te overleven, waarvan een slaapplek en voedsel de hoogste nood hebben. Dezelfde vlieger gaat op voor Vliegeltje. Zonder voedsel en hulp van de mens is ze ten dode opgeschreven. Wij als kijker hebben geen idee hoe het kan dat ze zowel kenmerken van een vogel als van een meisje heeft. Tevens hebben we er geen weet van hoe het kan dat ze alleen gelaten is door haar ouders. Wel zien we – net als Warre – dat haar situatie er niet goed uit ziet. Helemaal alleen en nog te jong om voor zichzelf te kunnen zorgen, kan ze niet zonder hulp van Warre.

De onvrijwillige toetreding tot de maatschappij van de mens heeft als gevolg dat Vliegeltje en Minoes de uitnodiging aan de mens doen als absolute Ander. De uitnodiging als Ander gaat met name op voor Vliegeltje. Vliegeltje beheerst de taal van de mensen niet. In veel gevallen maakt ze helemaal geen geluid, waardoor haar uitnodiging puur van haar verschijning komt. Haar gelaat nodigt Warre, en later Tine en Loetje, uit om haar te helpen. Daar waar Vliegeltjes uitnodiging de puurdere vorm betreft van de verschijning van een Ander aan de Ik (protagonist), en zodoende een helderder voorbeeld is voor deze thesis, zullen we eerst dieper ingaan op Vliegeltjes situatie.

Het leven van Tine en Warre verandert drastisch wanneer Warre het weerloze vogeltje vindt op de hei. De meningen tussen Tine en Warre zijn verdeeld: is deze kleine mix van mens en vogel (lichaam van een meisje, maar met vleugels) een mens of een vogel? Hoewel we het stel niet kennen voor de vondst van het kleine vogelmeisje, lijkt het er op dat de verschillen tussen het stel nu duidelijk aan het licht komen. Warre – vogelliefhebber die hij is – lijkt opener te staan voor het aangezicht van een dier dan Tine. Tine wil het vogeltje koste wat

het kost als meisje blijven zien en deze ook daadwerkelijk alle gebruiken van een mens meegeven, zoals het eten met mes en vork, netjes articuleren en je beschaafd gedragen in cafés. Het meisje accepteren zoals ze is valt haar zwaar. Daarentegen staat Warre wel volledig open voor haar anders zijn. Het volharden in Tine's missie om Vliegeltje te conformeren aan de maatschappij en 'normaal' te maken stuit Warre tegen de borst. Voor hem is het duidelijk dat Vliegeltje een vogel is met uiterlijke kenmerken van een mens. Vogels horen vrij te zijn en dienen niet tegen gehouden te worden in hun vrijheid. "Zo zijn vogels" kan hij daarom ook niet vaak genoeg herhalen.

Naast Warre en Tine raakt ook Loetje in contact met Vliegeltje. Loetje is een meisje van ongeveer dezelfde leeftijd als Vliegeltje en zij raakt geïntrigeerd door de verschijning van dit bijzondere wezen. Zij bewondert Vliegeltje om haar vrijheid, een vrijheid die ze bij zichzelf niet ervaart. Haar leven is een leven waarin 'moeten' een belangrijke rol speelt. Ze leeft in een gevangenis gemaakt door haar vader en de maatschappij. Graag wil ze ook kunnen vliegen en zo puur kunnen zijn als Vliegeltje. Dit illustreert ze door het gedrag van Vliegeltje over te nemen, waaronder haar manier van communiceren. Alsof ze lijkt te beseffen dat voor haar de menselijke taal geen goed communicatiemiddel meer is, gebruikt ze in gevallen van woede, wanneer ze echt direct wil zijn, alleen nog maar het 'pure' woord 'iep'. Iep is het enige dat Vliegeltje zelf uitspreekt. Ze heeft – onder dwang van Tine – weliswaar meerdere woorden geleerd (al sprak ze die niet goed uit), maar het liefst spreekt ze haar pure taal, de taal van de vogels.

Wat uit de voorgaande voorbeelden uit IEP! naar voren komt zijn de gevolgen van de Uitnodiging van de Ander en de verantwoordelijkheid die deze uitnodiging met zich meebrengt wanneer men deze accepteert. Tine, Warre en Loetje voelen zich allen op hun eigen manier verantwoordelijk voor Vliegeltje, nadat ze hebben besloten haar uitnodiging te accepteren. De kern van de filosofie van Levinas is zodoende gemakkelijk toe te passen op de situatie die is ontstaan nadat Vliegeltje is togetreden tot de maatschappij van de mens. Vliegeltje dient zich aan. Warre vindt Vliegeltje nadat ze weerloos in het gras om aandacht schreeuwt. Ze doet hem – en even later ook Tine – de uitnodiging: willen jullie voor me zorgen. Tine en Warre nemen deze uitnodiging aan en voelen zich verantwoordelijk voor Vliegeltje. Even later, wanneer ze is weggevlogen en door het raam van Loetje valt, doet ze eenzelfde uitnodiging aan Loetje. Ook Loetje neemt deze uitnodiging aan. De situatie die

hierdoor ontstaat is interessant, daar drie mensen allen in zijn gegaan op de uitnodiging van Vliegeltje en dat deze nieuwe relatie iets met alle drie de personen doet. Normen en waarden ontstaan in de relatie die men heeft met de Ander, zegt Levinas. Daar heeft het in deze film alle schijn van. Belangrijk om aan te geven is dat geen van deze personages ook maar enige controle over Vliegeltje heeft. Vliegeltje komt tot Warre, Tine en Loetje als absolute Ander, die ze niet eigen kunnen maken. Warre kan dit niet vaak genoeg benadrukken, door Tine en telkens aan te herinneren dat vogels nu eenmaal zo zijn. Het verschil in de houdingen van Tine, Warre en Loetje geeft aan hoe divers de samenleving is. Tine wordt daarbij echter wel naar voren gehaald als de standaard en Loetje en Warre als de excessen. Loetje is een kind en Warre is een vogelaar die het liefst in de natuur rondloopt. Tine daarentegen probeert zich te conformeren aan de maatschappij. Conformeren aan de maatschappij gaat lastiger met een kind dat duidelijk anders is dan de rest, waardoor het accepteren van Vliegeltje als Vliegeltje haar moeilijker valt dan Warre en Loetje. Ze probeert Vliegeltje dan ook op te voeden zodat ze niet opvalt binnen de maatschappij.

Maar, zo stelt Levinas – zoals we al eerder hebben aangegeven – de Ander moet wel menselijk zijn, want het dier heeft niet het vermogen tot communiceren. Op dat punt moeten we Levinas los laten. De punten die we vanuit het werk van Levinas mee moeten nemen zijn zodoende: 1) de Ander kwam tevoorschijn als absolute Ander en deed als absolute Ander een uitnodiging tot verantwoordelijkheid op Loetje, Tine en Warre, 2) Loetje, Tine en Warre hebben deze uitnodiging aangenomen, 3) Vliegeltje bleef buiten hun totaliteit, 4) uit de ervaringen met betrekking tot deze relatie zijn bij Tine, Warre en Loetje nieuwe normen en waarden ontstaan.

De harde scheiding tussen natuur en stad, zou in IEP! kunnen staan voor de absolute Andersheid van het dier ten opzichte van de mens. Het is een absolute scheiding: daar je in de stad geen dieren ziet en in de natuur nauwelijks mensen. Het is echter geen directe beeldende vorm om het absolute Anders zijn van het dier uit te beelden. Daarvoor kunnen we beter terugrijpen op de beeldende vorm waarvoor ze in MINOES hebben gekozen. Ook in MINOES doet de dierlijke Ander meerdere uitnodigingen. Ten eerste aan Tibbe, door zijn huis uit te kiezen als eerste schuilplaats. Tibbe staat aanvankelijk slechts gedeeltelijk open voor de uitnodiging, door haar één nacht onderdak te gunnen. Deze acceptatie slaat om wanneer hij doorkrijgt dat Minoes geen normale juffrouw is, maar een juffrouw met dierlijke

eigenschappen. Op dat moment lijkt hij de verantwoordelijkheid niet meer aan te kunnen. Vanaf het moment dat hij het doorkrijgt verandert zijn blik ten opzichte van Minoes. Hij kijkt haar minder in de ogen aan, maar draait met zijn ogen. Een ander punt, waar later in de analyse uitgebreider op terug wordt gekomen, is dat hij zijn vermogen tot verbergen aangrijpt om Minoes de deur te wijzen. Zijn angst voor Minoes, die hem aanvankelijk ervan weerhoudt de uitnodiging te accepteren, probeert hij te beargumenteren door te zeggen dat hij er geen tijd voor heeft. Uiteindelijk besluit hij de uitnodiging pas te accepteren wanneer Minoes er een duidelijke tegenprestatie tegenover stelt. Hoe anders is dat bij Bibi, het meisje dat in hetzelfde huis woont als Tibbe. Van de argwaan die Tibbe voelde toen Minoes duidelijk maakte dat ze eigenlijk een kat is, is bij Bibi geen sprake. De opmerking van Minoes dat ze kan communiceren met katten, beantwoord Bibi opgetogen met “grappig!”^{xiii}. De gelijkheid die er vanaf het begin lijkt te zijn tussen Bibi en Minoes, steekt af tegen de aanvankelijke ongelijkheid tussen Minoes en Tibbe. Hoewel Tibbe blij is met Minoes en de afspraak voor beide partijen goed uitpakt (Tibbe wordt een succesvol journalist dankzij Minoes en Minoes krijgt te eten), blijkt uit de cinematografie dat ze wel degelijk absoluut Anders zijn.

In tegenstelling tot wanneer Bibi en Minoes in beeld zijn, worden Minoes en Tibbe vrijwel constant op een verschillende hoogte in beeld gebracht. Wanneer Minoes zit, staat Tibbe, en andersom. Met name wanneer ze het oneens zijn met elkaar, wordt het verschil in hoogte duidelijker weergegeven. Dikwijls wordt *scherptediepte* ingezet om de afstand tussen Minoes en Tibbe duidelijker in beeld te brengen. Een treffend voorbeeld hiervan is wanneer, na weer een meningsverschil, Tibbe op de achtergrond – en uit focus – zittend aan het typen is en Minoes – in focus – voor het raam staat. Uit dit shot is op meerdere manieren de afstand tussen Minoes en Tibbe voelbaar gemaakt. Ten eerste ontwijken ze elkaars blikken, ten tweede staan ze op een verschillende hoogte en ten derde wordt de afstand tussen hen uitvergroot en benadrukt door de *scherptediepte* (zie afbeelding 3).



Afbeelding 3: Afstand tussen Minoes en Tibbe. En het gebruik van scherptediepte om de afstand te accentueren. (41:39 minuten)

Slechts wanneer ze het samen eens zijn worden Tibbe en Minoes op dezelfde hoogte gepresenteerd. Een voorbeeld hiervan is wanneer Tibbe, na eindeloos aandringen van Minoes, het negatieve artikel over Ellemeet heeft geschreven. Tibbe, Minoes en Bibi vierden samen feest. Ze dansen met zijn drieën door de kamer en lijken op dat moment echt samen. In de scènes dat ze het oneens zijn wordt veel gemonteerd middels de *shot-reverse-shot* montage. Door telkens het aangezicht van Tibbe en Minoes te scheiden, en elkaar op deze manier duidelijk tegenover elkaar te poneren, wordt de afstand verduidelijkt. Het ontbreken van de *shot-reverse-shot* montage bij de dansscène, waarbij eveneens opvalt dat zowel Bibi, Tibbe als Minoes veelal in hetzelfde frame worden opgenomen, vergroot hun verbondenheid en hun gelijkheid (zie afbeelding 4).



Afbeelding 4: Minoes, Tibbe en Bibi dansen op het succes van Tibbe. Naast de feestelijke aangelegenheid, zorgt ook de kadering voor een gevoel van gelijkheid. (58:15 minuten)

Naast de specifieke gevallen van Tibbe en Bibi, valt de scheiding door middel van *kadrering*, montage en positionering breder toe te passen. Zoals al eerder aangehaald in de paragraaf over de leefomgeving, worden mens en dier veelal op verschillende hoogtes weergegeven. Hierbij valt op dat de dieren telkens boven de mensen zijn geplaatst. Deze positionering is met name zichtbaar bij het referendum van Killendoorn. Het referendum is het symbool van de Nederlandse maatschappij. Alle lagen van de bevolking zijn er in vertegenwoordigd. De burgemeester, burgers en Ellemeet – de magnaat van de stad – zijn aanwezig. De katten, die samen met Minoes en Bibi een plan hebben gesmeed om Ellemeet en daarmee de maatschappij en haar hiërarchie te ontmaskeren, hebben zich verzameld op het dak van het gebouw waar het referendum gehouden wordt. Vanaf deze hoge positie kijken ze van bovenaf neer op de mens en daarmee de menselijke maatschappij. Daarbij komt het er op neer dat de kat de mens wel ziet, maar de mens de kat niet opmerkt.

Deze positionering van verschil in hoogte en de wijze waarop dit in beeld wordt gebracht, geeft inzicht in wie openstaat voor de Andersheid van het dier. Wie staat open voor het aangezicht en singulariteit van het dier? Daarin zien we, zoals we eerder hebben vastgesteld, een verschil in gradaties. Van het kind dat het dichtst bij het dier staat en daarmee het meest openstaat voor het aangezicht van het dier, tot Tibbe, een lieve man, die aanvankelijk twijfelachtig tegenover Minoes staat, maar naar verloop van tijd toch volledig openstaat, tot

ten slotte de maatschappij, die in zijn geheel geen oog heeft voor de katten, en daarom het aangezicht van de kat niet eens opmerken. In IEP! is eenzelfde conclusie te trekken, met Warre als enige uitzondering. Warre staat, net als Loetje, gelijk open voor het aangezicht van Vliegeltje. Tine vervult eenzelfde rol als Tibbe, door pas in het verloop van de film volledig open te komen te staan voor de Andersheid van het dier. En ook in IEP! ziet de maatschappij Vliegeltje niet. Zelfs niet wanneer zij weerloos vast zit op de top van de kerktoren midden op het dorsplein. Wat zij denken te zien – een meisje dat wordt opgegeten door een roofvogel – is niet hetgeen wat zich daadwerkelijk heeft afgespeeld. De reden waarom ze de situatie niet juist inschatten kan niet los worden gezien van de verschijning van Vliegeltje. Het vervreemdende uiterlijk van Vliegeltje kunnen de mensen op het plein niet plaatsen en vertalen het zodoende naar een vorm die hen wel bekend. Zo verbinden ze iets bekends aan het onbekende, waardoor deze mensen niet openstaan voor het absoluut Andere dat voor hen op de kerktoren zit.

Maar wat willen deze verschillende gradaties in acceptatie de kijker duidelijk maken? Hoe onderhouden de verschillende personages contact met de dierlijke Ander? Tot nu toe zijn we niet verder gegaan dan de uitnodiging van het dier aan de mens. En hebben we geconstateerd dat alle protagonisten vroeg of later de uitnodiging tot verantwoordelijkheid zullen accepteren. Maar wat heeft de acceptatie van de uitnodiging en de verantwoordelijkheid die deze personages op zich nemen voor gevolgen voor hun eigen normen en waarden? Dat is toch de kant die we op moeten gaan als we de filosofie van Levinas willen toetsen. Een belangrijke rol om deze relatie te beschrijven is vanuit het punt van de communicatie. Zonder communicatie is er immers geen relatie mogelijk.

6. Communicatie en de relatie tussen de protagonist(en) en de Ander

Tot nu toe hebben we ons alleen beperkt tot de verschillen, maar zijn er ook overeenkomsten? Overlappen de eigenschappen van de mens en het dier elkaar op sommige vlakken ook, zoals Derrida ons duidelijk wilde maken in zijn lezing *The Animal that Therefore I Am?* Of is de scheidingslijn tussen mens en dier wel eenduidig? Nee, het zal blijken dat de scheiding tussen mens en dier inderdaad gecompliceerder ligt, terwijl het dier toch haar absolute Anders zijn blijft behouden. Deze verschillen en overeenkomsten komen naar voren in de relatie die mens en dier met elkaar hebben. Tevens zien we een duidelijke ontwikkeling in normen en waarden bij de menselijke protagonisten die in de relatie met de dierlijke Ander zijn gevormd. Het instrument dat wordt ingezet voor deze relatie, waarin de verschillen en overeenkomsten aan bod komen, is communicatie.

Communicatie is bij uitstek het gebied waar de filosofie van Derrida om de hoek komt kijken. Het is in de communicatie waarin een belangrijk verschil tussen mens en dier aan het licht komt. Het verschil schuilt hem – zoals we in het theoretische gedeelte hebben vastgesteld – in het vermogen te verbergen. Het vermogen dat de mens wel heeft en het dier ontbeert, maakt de mens menselijk en het dier dierlijk. Ten Bos trekt bij deze gedachtegang van Derrida een parallel met BABEL (Iñárritu, 2006), waarin de dierlijkheid van een doofstom meisje wordt getoond. Als doofstom meisje is ze niet in staat te praten en te horen, waardoor – in de film – ze ook haar verlangens niet verborgen kan houden. Echter, zo blijkt, is deze directe vorm van communicatie uiteindelijk vruchtbaarder en duidelijker dan de communicatietechnieken die ‘normale’ mensen hanteren. Een taal vol van miscommunicatie en verborgenheid. (Ten Bos, 126)

In MINOES en IEP! is het in feite niets anders. Met name MINOES is een film waarin de communicatie van dieren, maar vooral mensen een cruciale rol innemen. Meerdere vormen van communicatie worden getoond: communicatie tussen katten, directe communicatie tussen mensen en ten slotte indirecte communicatie tussen mensen. De communicatie tussen de mens en Minoes is een ingewikkelde. Doordat Minoes kat is in het lichaam van een vrouw, kan ze zowel de taal van de katten als de mensen spreken. Het contact dat ze met de mensen heeft, verloopt dan ook via mensentaal. De taal mag dan hetzelfde zijn, uit

de wijze waarop ze communiceert komen alsnog haar dierlijke eigenschappen naar voren. Meest in het oog springend is ook bij Minoes haar onvermogen tot verbergen. Uit dit onvermogen blijkt wat Minoes echt van belang vindt. Levinas omschreef het zijn van dieren als 'een strijd om het bestaan' (Levinas 1988: 169), om daar later aan toe te voegen: 'Het doel van het zijn is zijn zelf'. Dieren, en katten misschien wel in het bijzonder, zijn inderdaad met name begaan met zichzelf. Maar is dat iets slechts en hoe verschillen de katten daarin ten opzichte van de mens? Volgens Levinas onderscheidt de mens zich doordat er 'met het verschijnen van de mens – en dat is mijn hele filosofie – verschijnt er iets wat belangrijker is dan het leven zelf, en dat is het leven van de [A]nder. Dat is onredelijk. De mens is een onredelijk dier (Levinas 1988: 169).' Dat het dier primair bezorgd is om zijn eigen bestaan en niet om dat van een Ander maakt hem verstandig voor Levinas.

Dat katten, met Minoes in het bijzonder, alleen bezorgd zijn om het eigen leven wordt bestreden in MINOES, maar dat is in dit geval minder van belang. Wat wel van belang is, is de puurheid van de kat. Dat de kat in haar acties primair is, zonder daarbij inderdaad rekening te houden met de wezens om haar heen. Dit resulteert – ook al bezigt ze de mensentaal – in duidelijke, heldere communicatie. Wanneer ze voedsel nodig heeft, gaat ze op zoek naar voedsel. Ook al is dit een – voor de mens – ongepast moment. Maar het uit zich ook wanneer de normen en waarden van Minoes en Tibbe niet stroken met elkaar. Deze verschillen in normen en waarden komen met name aan het licht wanneer Tibbe schrijft voor de krant. Juist doordat Tibbe voor de krant schrijft komen deze verschillen duidelijk aan het licht, en blijkt het verschil in de communicatie van de mens en de dieren. Tibbe en Minoes hebben op zichzelf al andere normen en waarden, al zijn deze nog te overzien. Over het algemeen zijn ze het redelijk met elkaar eens, waarbij met name Tibbe zich vaak goed kan vereenzelvigen met Minoes' normen en waarden. Wanneer Tibbe schrijft voor de krant ontstaat er een nieuwe situatie. Al schrijvend voor de krant schuift Tibbe zijn eigen belangen – en die van Minoes – opzij. In plaats daarvan houdt hij voornamelijk rekening met de belangen van de lezers van de krant en zijn baas. Gevolg hiervan is dat, logischerwijs, de communicatie niet meer puur is. Feitelijk cijfert Tibbe zich weg voor de maatschappij. De kranten artikelen die Tibbe schrijft zijn geen één op één weerspiegeling van hetgeen dat hij zelf belangrijk vindt, maar van wat de maatschappij wil. Daarbij kan hij lang niet altijd eerlijk zijn, hetgeen met name tot uiting komt wanneer hij over Ellemeet wil schrijven. Ondanks dat

Tibbe zelf weet dat Ellemeet fout zit, beseft hij dat een kritisch artikel schrijven geen optie is. Hij beseft dat de lezers het niet zullen pikken, waarop hij – aanvankelijk – besluit geen artikel aan hem te wijden.

Hier tegenover staat de verontwaardiging bij Minoes. Minoes kan niet begrijpen hoe Tibbe handelt. Ze mist de oprechtheid en het lef bij hem. Niet alleen tegenover Tibbe blijkt de directheid van Minoes, ook in de communicatie tussen Minoes en haar kattenvrienden blijkt dezelfde puurheid. Jakkepoes – ogenschijnlijk haar beste kattencontact – is altijd direct als ze over Minoes' transformatie praat. Ze laat altijd haar afkeuren blijken en ze praat er nooit om heen. Ze zegt wat zij vindt en – hoewel ze het zo nu en dan niet leuk vindt – vindt Minoes dit volslagen normaal. Zo is ze zelf immers ook tegenover Tibbe. Duidelijk laat ze weten dat het een lafaard is en dat het tijd is dat hij de waarheid over Ellemeet aan het licht brengt. Wellicht kunnen Jakkepoes en Minoes niet anders dan direct zijn en ontberen ze inderdaad het vermogen om te verbergen. Tibbe kan wel verbergen en dat laat hij duidelijk merken in zijn berichten. Bewust laat hij informatie die hij heeft weg, waardoor de communicatie van zijn kant niet meer puur is.

Het vermogen tot verbergen en de puurheid van de communicatie die daarmee verloren gaat, wordt – zoals naar voren is gekomen in het theoretische deel van de scriptie – uitgebreid behandeld door Derrida, Burke, Lippit en Nietzsche. Het zojuist aangehaalde voorbeeld uit MINOES geeft weer hoe mensen niet vrijelijk kunnen of willen communiceren. De dubbele agenda, waarbij rekening wordt gehouden met de mensen om hen heen, verhindert ze tot directe communicatie. Dan spreekt de mens het vermogen tot verbergen aan om de eigenlijke verlangens te verschuilen. De puurheid van de communicatie van dieren komt echter minder aan bod. Natuurlijk is de communicatie van Minoes direct, maar de film focust zich met name op de kritiek die Minoes heeft op de communicatietechnieken van de mens. Dat de aandacht minder gericht is op de directe en pure communicatie van de dieren is in zekere zin ook logisch, daar waar Minoes de gehele film in de taal van de mens spreekt. Zelfs wanneer ze met de katten in gesprek is, en feitelijk de taal van de katten moet spreken, is dat – zodat de kijker het kan blijven volgen – in de taal van de mens.

In IEP! is er echter voor gekozen om Vliegeltje haar eigenlijke taal te laten spreken, waardoor de verschillen tussen de mensentaal en die van de dieren worden uitvergroot. Vliegeltjes

communicatietechniek staat het dichtst bij Lippit's 'brul van het dier'. Ondanks talloze pogingen van Tine om Vliegeltje de mensentaal te leren beheersen, grijpt Vliegeltje zelf het liefst terug op haar oorspronkelijke communicatievorm. Een communicatievorm die, voor zover wij te horen krijgen, slechts bestaat uit één klank: iep. De puurheid van de klank 'iep' wordt door de makers uitgediept wanneer Loetje het woord overneemt en gaat gebruiken in de menselijke maatschappij. In meerdere scènes besluit ze af te stappen van de taal van de mens en over te stappen op de communicatievorm van Vliegeltje. In alle scènes wordt de overstap aangegrepen om de puurheid van vogels weer te geven. De eerste keer dat ze 'iep' zegt is wanneer Loetje boos is op haar vader, maar haar vader alsnog wil dat ze hem vriendelijk gedag zegt. Loetje besluit haar gedachten niet te verbergen in het menselijke taalgebruik. Aangezien ze boos is, heeft ze er geen behoefte aan om haar vader op een vriendelijke manier uit te zwaaien. Om deze verberging – en daarmee ook miscommunicatie – te voorkomen, besluit ze terug te grijpen op de pure communicatievorm van Vliegeltje. Met een boze intonatie schreeuwt ze meermaals 'iep' naar haar vader. 'Iep', ofwel 'de brul van het dier' zoals Lippit het omschreef, wordt hier bewust ingezet door Loetje. Daarmee staat ze op gelijke hoogte met Vliegeltje. Zoals aangegeven in de theorie, is Nietzsche van mening dat het dier wel in staat is tot taal, maar dat het ervoor kiest om een andere – puurdere – vorm van communicatie te hanteren. De brul kent geen geheimen, omdat het ons gemoed en niet ons verstand raakt (Lippit 2000: 43-44). De boze 'iep' van Loetje was een weerspiegeling van haar kwade gemoed, waarbij ze het verstand heeft omzeild door niet de taal van de mens te spreken. Had ze dat wel gedaan, dan had ze haar verstand gebruikt en was haar response minder puur geworden. Via taal wordt het gemoed vertaald naar het verstand, waarmee de puurheid verloren gaat. Aangezien het dier die vertaalslag niet maakt, maar er – volgens Nietzsche – net als Loetje bewust voor kiest om het gemoed te laten spreken, kent het dier – en hierdoor Loetje – geen geheimen. De volgende scènes waarin Loetje 'iep' gebruikt, gaat het om soortgelijke situaties. Zo beantwoordt ze de regeltjes die Tine haar probeert op te leggen met – eveneens op boze toon – 'iep'. Wanneer ze de vrije natuur verkiest boven de WC, is een vrolijke variant van 'iep' te horen. Het toont haar drang om vrij te zijn, los te komen van de maatschappij en al haar gedragsregels. Dat is wat ze vanaf het begin al het meest bewondert van Vliegeltje: haar vrijheid en haar puurheid.

De brul van het dier komt zodoende het duidelijkst tot uiting in IEP!, maar de vertaalslag van gemoed naar verstand komt in MINOES dankzij de krant wel duidelijk aan bod. De krant is een uitvergroting van hoe taal een verdraaiing van het gemoed kan zijn. Het gemoed van Tibbe wordt volledig weg gefilterd wanneer hij schrijft voor de krant. Meer nog dan in de omgang met mensen om hem heen, moet hij in zijn werk zijn eigen gemoed verbergen. Zowel IEP! als MINOES leveren daarmee niet alleen kritiek op de mensen apart, maar met name op de maatschappij waarin we leven. Een maatschappij waarin men vast zit, het zich moet gedragen aan bepaalde regels, normen en waarden. Een maatschappij waarvoor de stad symbool staat. Een samenleving waarin de mens als getemde dieren hun innerlijke gemoed verbergen.

7. Dieren en de maatschappij

Wat de vorige paragraaf met name aangeeft is dat de normen en waarden van mensen en dieren niet heel erg van elkaar verschillen. Dat is ook niet de bedoeling geweest van de filmmakers. De films zijn geen karakterstudies van vogels en katten, maar tonen slechts een aantal eigenschappen van de dieren die de mens in de loop der tijd is verloren: voornamelijk vrijheid en puurheid. De schuld van dit verlies wordt gegeven aan twee aspecten van de mens, waarvan we er al één behandeld hebben, namelijk taal. De andere, laat zich al raden, is de maatschappij. De maatschappij met al haar hiërarchie en regels werkt verstikkend op de mens. Het maakt van de mens, zou je kunnen zeggen, een getemd dier. Instincten van de mens zijn verloren gegaan. We moeten ons eigen gemoed verbergen om maar niet buiten de maatschappij te vallen. Het is dan ook een gerechtvaardigde vraag of de mens wel zo veel verschilt van de omschrijving die Levinas heeft meegegeven aan dieren. Is de mens niet in eerste plaats ook geworden tot een wezen dat met name bezig is met overleven? Welke andere conclusie valt er te trekken, wanneer blijkt dat we ons eigen gemoed opzij zetten en ons daarmee verbergen, om te overleven?

De uitzonderingen binnen deze maatschappij zijn de mensen die het aangezicht van de dierlijke Ander niet uit de weg gaan, maar integendeel juist in contact staan met deze dierlijke Ander. Niet alleen accepteren ze de uitnodiging die het dier als transcendent Ander doet, maar daarmee zien ze ook in dat hun eigen totaliteit begrensd is. Niet alleen komen – met name – Tine en Tibbe tot de ontdekking dat de Ander transcendent is, maar tevens dat ze zelf een spil zijn in een grotere totaliteit: de totaliteit van de maatschappij, die we kunnen duiden met wat Levinas verstaat onder de Derde. Het handelen van Tine en Tibbe komt voort uit angst voor de Derde. Angst voor het kwijtraken van de baan, om op te vallen, om op te komen voor eigen belangen, om de confrontatie aan te gaan. Oftewel, bang om zelf Anders te zijn. Levinas stelt dan ook dat de Derde de relatie tussen de Ik – in de films protagonist – en de Ander problematiseert. Dat is in *MINOES* en *IEP!* niet anders. Tibbe en Tine geven dat zelf ook vaker aan. Tine en Warre zijn bang dat het – voor de maatschappij – vreemde gedrag van Minoes en Vliegeltje hen in de problemen brengt. Daarom proberen ze aanvankelijk om Minoes en Vliegeltje te conformeren aan de maatschappij waar ze tot is

toegetreten. Tibbe probeert Minoes zo op te voeden dat ze normaal over straat gaat, vis kan kopen, niet meer in bomen klimt, geen mensen meer krabt, enzovoorts. Tine probeert op haar beurt Vliegeltje met mes en vork te laten eten, Nederlands te laten praten en haar zo op te voeden dat het niet opvalt dat ze vleugels heeft. Oftewel wordt getracht het speciale, het Anders zijn, van Minoes en Vliegeltje te reduceren tot een minimum.

Wat ze echter pas tegen het einde van de film zullen ontdekken, is dat de rollen eigenlijk omgedraaid zijn. Ze beseffen dat Minoes en Vliegeltje buiten hun eigen totaliteit vallen. Het is ze niet gelukt om Minoes en Vliegeltje te beteugelen. Het tegendeel is het geval. Het besef is doorgedrongen dat ze niet te beteugelen zijn, omdat ze Anders zijn en dat in de relatie met deze dierlijke Ander ze nieuwe normen en waarden hebben gevormd. Ze hebben Vliegeltje en Minoes, ieder op hun eigen manier, nodig gehad om los te breken uit de verstikkende maatschappij waar ze zelf deel van uit maken. De vrijheid en puurheid van Vliegeltje heeft Tine doen beseffen dat elk wezen vrij moet zijn, zonder zich direct te conformeren aan de normale gedragsregels. Tevens ziet ze in dat de vrijheid van het individu niet tegengehouden kan worden. Tibbe op zijn beurt heeft in de relatie met Minoes de kracht en de overtuiging gevonden om valsheid van de maatschappij en de hiërarchie die deze maatschappij in stand houdt, aan te vechten. Symbool voor de kapitalistische Nederlandse maatschappij staat de magnaat van de stad Ellemeet, waar hij zijn voornaamste pijlen op heeft gericht. Zo zien Tibbe en Tine in het dier karaktereigenschappen die het zelf ontbeert, of beter gezegd, is kwijtgeraakt. De scheidslijn tussen mens en dier is daarmee inderdaad niet zo eenduidig als Derrida stelde. Het is niet zo dat de mens de karaktereigenschappen vrijheid en puurheid nooit heeft gekend; in de loop der tijd zijn deze echter steeds meer verdwenen. Niet in de laatste plaats heeft de huidige maatschappij daar debet aan, of hoe Derrida het zegt, de techniek is schuldig. Met techniek hebben we kleren geproduceerd, “en met die techniek komt ook ‘kwaad’, de ‘geschiedenis’, de ‘arbeid’ en al het andere dat zo menselijk-al-te-menselijk lijkt te zijn in de wereld” (Ten Bos 2008: 124). De puurheid is verloren gegaan in deze maatschappij van techniek, waardoor we ons schamen om ons naakt te presenteren. Naakt is in dit geval de kwetsbaarheid om buiten de gebaande paden te treden. Minoes denkt niet na wanneer ze Ellemeet wil ontmantelen, haar verzet wordt gevoed vanuit de puurheid van haar gemoed. Voor Tibbe geldt dat niet. Zichzelf bloot geven en de strijd aangaan brengt gevaren met zich mee, in een maatschappij waar men te

afhankelijk is van elkaar om vrij te kunnen zijn. Dat Tibbe en Tine de vrijheid en de kracht weer terugvinden, hebben ze te danken aan de verloren karaktereigenschappen die ze terugvinden bij Minoes en Vliegeltje.

Maar zijn Tibbe en Tine de enige die zich ontwikkeld hebben in de relatie met de dierlijke Ander? Nee, maar het zijn wel de personages die er het meest uitsteken. Naast Tine en Tibbe zijn er nog drie andere personages die een relatie met Vliegeltje of Minoes hebben opgebouwd: de vogelaar Warre en Loetje met Vliegeltje en Bibi met Minoes. Deze drie personages stonden vanaf het begin al veel ontvankelijker tegenover het aangezicht van de dierlijke Ander. Warre heeft het anders-zijn van Vliegeltje altijd benadrukt en gerespecteerd. Vanaf de vondst heeft hij aan Tine duidelijk proberen te maken dat Vliegeltje buiten hun totaliteit valt. Zijn houding ten opzichte van Vliegeltje suggereert dat hij al leeft in vrijheid. Vrijheid niet alleen voor hemzelf, maar ook voor Anderen. Hij is zich al vanaf het begin bewust van de begrensbareheid van zijn totaliteit.

Dan blijven Bibi en Loetje over. Zoals het in de film en analyse naar voren komt, heeft het er alle schijn van dat de kinderen een minder grote rol van importantie spelen. Gedeeltelijk is dat ook het geval. De ontwikkelingen van Tine en Tibbe is op een aantal vlakken interessanter, en ze nemen dan ook een grotere rol in binnen de film. Hun ontwikkeling in normen en waarden verloopt geleidelijk, waarbij ze onderweg steeds meer uit de beklemming van de maatschappij kunnen losbreken. Bij Bibi en Loetje is dit niet het geval. Direct staan ze open voor het aangezicht en de singulariteit van het dier. Deze openstaande houding zorgt ervoor dat ze in hun relatie met de dierlijke Ander al zeer snel nieuwe normen en waarden vormen. In het geval van Loetje heeft het deels te maken met haar al bestaande onvrede over haar leefsituatie. Zij voelde zich al voor de ontmoeting met Vliegeltje opgesloten in de maatschappij, waardoor ze in de vrije Vliegeltje een voorbeeld ziet. Maar van Bibi valt dit niet te zeggen. Haar normen en waarden lijken wel puur gevormd door de kennismaking met een dierlijke Ander, alleen blijkt ze sneller in het vormen van deze nieuwe normen en waarden dan de oudere Tine en Tibbe.

De ontwikkelingen van Bibi en Loetje zijn zo snel en steken daarmee zo af tegen de karakterontwikkelingen van Tine en Tibbe, dat van toeval geen sprake lijkt te zijn. Zoals in de theorie reeds naar voren is gekomen, wordt de relatie tussen kind en dier überhaupt als

natuurlijker ervaren dan die tussen de volwassen mens en dier. Kinderen zouden meer openstaan voor de aanblik van een dier, en eveneens nog deels de puurheid van dieren bezitten. Een puurheid die, naarmate men ouder wordt, steeds meer lijkt te vervliegen.

Besluit

Er worden tegenwoordig veel kinderfilms gemaakt die, verborgen of minder verborgen, een maatschappijkritische en sociaal politieke boodschap hebben. Kijk naar WALL-E (Stanton, 2008) waar de consumptiemaatschappij wordt bekritiseerd, of, veel ouder, BAMBI (Algar, Armstrong, Hart, et al, 1942) waarin de mens als het gevaar voor de natuur wordt neergezet. De wijze waarop deze speelfilms kritisch zijn is zeer verschillend. Wel zijn ze verschillend in de wijze waarop de kritiek wordt gepresenteerd. De presentatie die wordt vormgegeven door de komst van een dierlijke Ander binnen de Nederlandse maatschappij. Deze maatschappijkritiek, verpakt in liefelijke sprookjesverhalen, is vrij zwaar voor een kinderfilm. Maar meer nog dan in WALL-E en BAMBI, die beiden ook niet de meest luchtige thema's aansnijden, is het logisch dat de maatschappijkritiek van MINOES en IEP! is gegoten in de vorm van een kinderfilm.

Er is haast bij de kritiek die via Minoes en Vliegeltje wordt gegeven op de maatschappij. In de films wordt een direct beroep gedaan op de doelgroep waarvoor deze film primair is bedoeld: de kinderen. De grotere thema's die in IEP! en MINOES worden behandeld, zouden voorkomen kunnen worden als de mens anders in het leven zou staan. Hierbij moet worden opgemerkt dat deze opvatting meer op gaat voor MINOES dan voor IEP!. De kritiek in MINOES op het kapitalisme en de misstanden in hiërarchie binnen de samenleving komen duidelijk naar voren, en vormen zelfs het hoofdthema van de film. IEP! daarentegen draait primair om de angst van ouders om hun kinderen los te laten in de vrije wereld. Toch lijkt er, zoals we in de analyse hebben gezien, meer kritiek schuil te gaan in IEP! dan alleen de stimulans aan ouders om kinderen vrij te laten. De wijze waarop de stad wordt geportretteerd, met haar verstikkende omgangsvormen en regels waaraan moet worden voldaan, is kritiek die aansluit bij het hoofdthema. De mens moet elkaar vrij laten. Of, zoals Levinas het gezegd zou kunnen hebben; we kunnen de Ander niet betrekken in onze eigen totaliteit. De eigen totaliteit slaat in dit geval niet alleen op Tine, maar misschien nog wel meer op de gehele maatschappij. Zo is het streven naar een vrije maatschappij, waarin mensen vrijelijk met elkaar omgaan, een tweede boodschap die besloten ligt in IEP!. De kinderen die met hun puurheid nog dicht bij de natuur van het dier staan kunnen nog gered worden. Wanneer er

echter langer gewacht wordt, dan duurt het proces – net als bij Tibbe en Tine – naar alle waarschijnlijkheid een stuk langer.

Hoe deze boodschap is verpakt hebben we gezien in de analyse. Ten eerste is het geen toeval dat er dieren zijn gekozen en dat er specifiek voor een kat en een vogel is gekozen. Katten en vogels zijn beide diersoorten met heel specifieke karaktereigenschappen. Vogels zijn vrij, ze kunnen overal heen vliegen en ze leven op verschillende plaatsen. Wanneer men een vogel als huisdier heeft is de enige manier om deze bij zich te houden door de vogel op te sluiten in een kooi, anders zijn ze niet tegen te houden. Katten daarentegen zijn eigenwijs, op zichzelf en daarom direct. Een kat zal niet snel iets doen dat het zelf niet wil doen. Deze specifieke eigenschappen van de vogel en de kat komen nadrukkelijk terug in de films. Tevens zijn het eigenschappen die de mens vaak ontbeert, of in ieder geval niet zo puur bezit als de vogel of de kat. Het zijn eigenschappen die de mens misschien ooit wel heeft gehad, maar waar in de huidige – westerse – samenleving haast geen plaats meer voor lijkt te zijn.

Het is hier dat Levinas en Derrida pas echt samen komen. De voornaamste maatschappijkritiek richt zich niet puur op individuen als Tibbe, Warre en Tine, maar op de maatschappij waarin zij leven. Een maatschappij die de indruk wekt totaliserend te willen zijn. Iedereen moet meedoen aan de maatschappij om er niet buiten te kunnen vallen. In deze films is het – naast de belangrijkste personages – dan eigenlijk ook de maatschappij die kennismakert met de dierlijke Ander. De dierlijke Ander die geen onderdeel gemaakt kan worden van de maatschappij, maar die wel degelijk met zijn verschijning iets teweeg brengt in de maatschappij. De dieren laten de maatschappij karaktereigenschappen van zichzelf zien, die de mens wel bezit, maar die sterk zijn afgezwakt door het leven in een maatschappij die van de mens een spel maakt in het grote totaliserende systeem. Dat gaat ten koste van de vrijheid, puurheid en directheid van de mens. Daarmee is het dier een absolute Ander, maar wel een Ander die raakvlakken heeft met de mens. In de relatie die de mens met de dierlijke Ander heeft in *MINOES* en *IEP!* worden deze raakvlakken uitgelicht. De ervaringen die de mens op doet in de relatie met het dier, doet de mens anders denken over de karaktereigenschappen die worden uitgelicht. Het stelt zichzelf opnieuw de vraag wat vrijheid, communicatie en directheid is en hoe moet worden omgegaan met elkaar binnen dezelfde maatschappij. Door zichzelf deze vragen te stellen kan het losbreken uit de

maatschappij die – zonder dat ze het voor de verschijning van de dierlijke Ander door hadden – verstikkend op hen heeft gewerkt.

De kinderen, nog minder vormgegeven volgens de maatschappelijke kaders en daardoor wellicht nog opener voor een alternatieve visie, moeten deze vrijheid blijven bezitten. Deze vrijheid en puurheid die de kinderen nog bezitten, wordt duidelijk in beeld gebracht door het gemak waarmee Loetje en Bibi zich laten leiden door het gelaat van de dierlijke Ander. Ondanks hun jonge leeftijd is het proces naar ‘maatschappelijke gevangenschap’, met name bij Loetje, al ingezet. Het is de verschijning van de dierlijke Ander die deze ontwikkeling direct een halt toe roept, en de kinderen weer terug laat keren naar de vrijheid en puurheid die ze nog wel bezitten.

Deze boodschap zal niet alleen voor Loetje en Bibi moeten gelden, maar ook voor het publiek waarvoor de film bedoeld is: de kijkers. Daar waar het kinderfilms betreffen, zullen de meeste kijkers kinderen zijn, die zich voornamelijk zullen herkennen in Bibi en Loetje. Met de verschijning van de dierlijke Ander binnen de maatschappij in de film, dient het aangezicht van de dierlijke Ander zich ook aan de kijker aan. Althans, zoals elke film met een moraal, is het de bedoeling dat de kijker er ook wat van op steekt. Maar zit hier niet iets paradoxaals aan? Zetten de makers immers niet dezelfde instrumenten in, die ze in hun films bekritisieren? Films waarin mensen de kwaliteit om te verbergen wordt bekritiseerd, maar zelf van dezelfde technieken gebruik maakt om de boodschap over te brengen? Film is, net als de bekritiseerde krant in *MINOES*, een taal waarin verbergen een grote rol speelt. Waar Nietzsche en Derrida taal als een instrument zien waarin tekens verloren gaan, heeft film eenzelfde werking. Zoals Tom Gunning het verwoord zitten er altijd één of meerdere handelingen tussen de gefilmde ‘werkelijkheid’ en het uitgezonden materiaal (Gunning 39-48). Nog los van het geschreven scenario, wat al taal op zich is, brengen ook de cinematografie, montage en *mise-en-scène* een duidelijke vervorming van de realiteit met zich mee.

Natuurlijk zijn *IEP!* en *MINOES* ook niet bedoeld als realistische weergaven van de werkelijkheid, maar kennelijk lukt het ze zelf ook niet om aan de maatschappij te ontsnappen. Waarom zou de boodschap dan wel goed overgebracht kunnen worden? Deze paradoxaliteit is te vergelijken met de tegenstrijdigheden die Dominic Michael Rainsford ziet

bij Tarkovsky en Levinas. Levinas vindt kunst – waaronder cinema – verderfelijk, omdat hij iets wenst van kunst dat onmogelijk is. Rainsford omschrijft dat Levinas vindt dat “art itself, in itself, should live: the impossible demand of a frustrated Pygmalion (Rainsford 2007: 127).” Dit is onmogelijk, omdat voor Levinas kunst is als een standbeeld. Elk kunstwerk “is in the end a statue – a stoppage of time, or rather its delay behind itself (Levinas 1989: 137).” Het is “the paradox of an instant that endures without a future (Levinas 1989: 138).” Daarmee geeft hij aan dat hoe vaak we films ook zullen terugkijken, de ontwikkelingen zullen altijd hetzelfde blijven. Zelf haalt Levinas de voorbeelden aan van de Laocoöngroep en de Mona Lisa aan. “[E]ternally Laocoon will be caught up in the grip of serpents; the Mona Lisa will smile eternally (Levinas 1989, 138)”. Deze opvatting is echter ook toe te passen op IEP! en MINOES. Vliegeltje zal immers altijd vrij willen zijn en weg blijven vliegen, daar waar Ellemeet nooit aan zijn noodlot zal ontkomen. De tijd van kunst is een tijd zonder dood en loopt parallel aan de tijd van de werkelijke wereld (Cooper 2009: 93).

Wat dat betreft heeft Levinas gelijk. De tijd van films en de wereld waarin wij leven is inderdaad van elkaar gescheiden. Maar volgens Rainsford ziet Levinas iets over het hoofd: Levinas houdt geen rekening met de kijker. “Art may be, in some respects, in an antithetical relation to life, but the process, in a person, of experiencing art is actually part of life (Rainsford 128).” Deze gedachtegang wordt ondersteund door Cooper. Zij stelt dat hoewel film zich in een andere tijd begeeft, dat nog niet wil zeggen dat er geen link is tussen onze tijd en de tijd van de film. Hetgeen wat de film laat zien, correspondeert met de wereld en tijd waarin wij leven (Cooper 2009: 98). Deze correspondentie tussen de tijd van film en die van de wereld waarin wij leven, brengt echter wel een probleem met zich mee. “An inevitable component of the living process of experiencing art is the making of connections and comparisons. But there is always the danger of reduction of difference to the same (Rainsford 2007: 128).”

Zowel MINOES en IEP! maken handig gebruik van de verbanden die een kijker legt met de – voor hemzelf – bekende wereld, zonder daarbij de kijker het te makkelijk te maken. Door enerzijds een voor de kijker zeer bekend decor te kiezen, met daarbij herkenbare personages, wordt een connectie gelegd tussen de wereld van de kijker en die van de film. Anderzijds is de keuze voor een dierlijke Ander niet alleen juist gekozen vanwege de karaktereigenschappen, maar ook voor de universaliteit van de film. Juist de dierlijke Ander

kan de kijker eveneens niet bezitten, omdat deze in de wereld van de kijker zich niet zo zal aandienen. Het wordt de kijker hierdoor moeilijker gemaakt de dierlijke Ander tot de eigen wereld te betrekken. Door zowel afstand als verband te scheppen in *MINOES* en *IEP!*, komen de films dichtbij de kijker zonder dat ze deze volledig eigen kunnen maken. Zowel *Vliegeltje* als *Minoes* blijven onbereikbaar voor de kijker, maar door de bekende setting wordt het voor de kijker duidelijk dat de dierlijke Ander ook hen aanspreekt. Op deze manier zoeken de makers bewust contact met – in eerste instantie de jonge – kijker, om ze via *Minoes* en *Vliegeltje* het aangezicht van een absolute Ander te laten zien. Zoals Rainsford het zegt is kunst “in some respects, in an antithetical relation to life, but the process, in a person, of experiencing art is actually part of life (Rainsford 2007: 128).” Gestimuleerd door de herkenbare en voor kinderen daarom tastbare wereld, komt de jonge kijker zodoende – ook al zijn de tijden Leviniaans gescheiden – alsnog in contact met de absolute dierlijke Ander en geeft dat hen de mogelijkheid om – in navolging van Bibi en Loetje – eveneens nieuwe normen en waarden te vormen. Normen en waarden waarmee de kinderen aangespoord worden hun puurheid en vrijheid te behouden, voor de vorming van een vrijere samenleving.

Bijlagen

Bijlage 1: Gouden Kalveren voor Nederlandse kindersfilm.

| | | |
|-------------|------------------------------------|--|
| 1993 | Het zakmes | Regie |
| 1996 | Lange leve de koningin | Lange speelfilm |
| 1999 | Abeltje | Lange speelfilm |
| 1999 | Madelief, krassen in het tafelblad | Acteur |
| 2001 | Mariken | Publieksprijs |
| 2002 | Loenatik de Movie | Publieksprijs |
| 2002 | Minoes | Lange speelfilm, actrice |
| 2003 | Pietje Bell | Production design |
| 2004 | Kees de Jongen | Muziek |
| 2005 | Lepel | Speciale juryprijs, production design |
| 2005 | Het paard van Sinterklaas | Scenario |
| 2006 | Knetter | Publieksprijs |
| 2007 | Kruistocht in spijkerbroek | Lange speelfilm, montage |
| 2007 | Waar is het paard van Sinterklaas? | Publieksprijs |
| 2009 | Oorlogswinter | Acteur, mannelijke bijrol, production design |
| 2010 | Lang & gelukkig | Speciale juryprijs, production design, publieksprijs |
| 2011 | Dik Trom | Production design |

Bijlage 2: Kinderfilms in de top 20 van meest bezochte Nederlandse film t/m 2010

- 1 Flodder in Amerika
- 2 Alles is liefde
- 3 Komt een vrouw bij de dokter

4 Kruidmeltje

5 New kids: Turbo

6 Zwartboek

7 Filmpje

8 Abeltje

9 Minoes

10 Oorlogswinter

11 Pietje Bell

12 De schippers van de Kameleon

13 De storm

14 Costa!

15 De tweeling

16 Pietje Bell 2

17 Anubis en het pad der 7 zonden

18 The discovery of heaven

19 De gelukkige huisvrouw

20 Pluk van de Petteflet

(NFC Statistiek)

Bijlage 3: Top 20 best bezochte Nederlandse kinderfilms

| | | |
|-----------|--|-----------|
| 1 | Kruimeltje (1999) | 1.136.054 |
| 2 | Abeltje (1998) | 900.597 |
| 3 | Minoes (2001) | 837.592 |
| 4 | Oorlogswinter (2008) | 837.405 |
| 5 | Pietje Bell (2002) | 820.792 |
| 6 | De schippers van de Kameleon (2003) | 744.520 |
| 7 | Pietje Bell 2: de jacht op de tsarenkroon (2003) | 594.290 |
| 8 | Anubis en het pad der 7 zonden (2008) | 561.061 |
| 9 | Pluk van de Petteflet (2004) | 482.787 |
| 10 | Kruistocht in spijkerbroek (2006) | 481.866 |
| 11 | Ja zuster, nee zuster (2002) | 460.701 |
| 12 | Dik Trom (2010) | 456.824 |
| 13 | Kameleon 2 (2005) | 414.307 |
| 14 | Anubis en de wraak van Arghus (2009) | 412.972 |
| 15 | Zoop in Afrika (2005) | 380.793 |
| 16 | Het paard van Sinterklaas (2005) | 377.338 |
| 17 | Waar is het paard van Sinterklaas? (2007) | 352.258 |
| 18 | Afblijven (2006) | 329.933 |
| 19 | De brief voor de koning (2008) | 311.144 |
| 20 | Zoop in India (2006) | 296.570 |
| ... | | |
| 32 | Iep! (2010) | 214.066 |

Bijlage 4: Plotomschrijvingen MINOES en IEP!

IEP! (Ter Horst, 2010)

De film draait om Vliegeltje, een vogeltje dat lijkt op een meisje of een meisje dat lijkt op een vogel. Feit is dat ze vleugeltjes heeft, klein is, maar voor de rest op een meisje lijkt. Warre en Tine vinden haar en zien haar als hun kindje. Warre heeft al snel door dat het meisje eigenlijk een vogel is, maar Tine doet er alles aan om Vliegeltje zo normaal mogelijk te maken. Vliegeltje blijkt echter een vogeltje en in de herfst voelt ze de drang om naar het zuiden te vliegen. Hoewel Tine haar telkens wil tegenhouden, blijkt ze uiteindelijk niet te stoppen te zijn en moeten Tine en Warre haar laten gaan.

MINOES (Bal, 2001)

Minoes was eerst een kat, maar nadat ze van een onbekende vloeistof heeft gedronken verandert ze in een juffrouw. Nieuw in de maatschappij van de mens zoekt ze onderdak bij Tibbe, een onzekere journalist die zijn baan dreigt kwijt te raken. Ze besluiten elkaar te helpen. Minoes krijgt onderdak en voedsel en in ruil daarvoor helpt ze Tibbe met het vinden van nieuws. Wanneer Minoes er via haar kattenvrienden achter komt dat meneer Ellemeet, de weldoener van de stad, dieren mishandelt en andere onjuiste praktijken uitvoert, komen de verhoudingen op scherp te staan. Minoes eist dat Tibbe een artikel schrijft waarin hij Ellemeet ontmaskert, maar bang voor de gevolgen weigert Tibbe. Uiteindelijk gaat hij toch overstag en zetten ze samen de strijd voort tegen Ellemeet.

Bijlage 5: Internationale prijzen

IEP!

| | | |
|---|---|-------------------------|
| Youth Jury Award | Reel 2 Real International Film Festival for Youth | Vancouver (Canada) |
| Children Jury Award | Great Little Cinema | Milaan (Italië) |
| Audience Choice Award | BUSTER International Children's Film Festival | Kopenhagen (Denemarken) |
| Children's Jury Best of Fest Award | The Lancaster Children's Film Festival | Lancaster (Engeland) |
| First Jury Prize | Tel Aviv International Children's Film Festival | Tel Aviv (Israel) |
| Grand Prix | Montreal International Children's Film Festival | Montreal (Canada) |
| Official Selection | Berlinale Film Festival K-Plus | Berlijn (Duitsland) |
| Best Film | European Film Festival | Koszalin (Polen) |

(<http://www.lemmingfilm.nl>)

MINOES

| | | |
|---|---|-----------------------------|
| CIFEJ Award | International Children's Film Festival | Montreal (Canada) |
| Child Jury Prize for Best Film | International Film Festival for Children | Cairo (Egypte) |
| Gordon Parsons Award | View Finders, International Film Festival for youth Halifax | Halifax (Canada) |
| Best Actress | Le Carrousel International du Film de Rimouski | Rimouski (Canada) |
| Child Jury Prize for Best International Film | Chicago International Children's Film Festival | Chicago (Canada) |
| Child Jury Prize for Best Film | Bielefelder Kinder-und Jugendfilmfest | Bielefeld (Duitsland) |
| Euro Kids Award | MEDIASalles International Festival of Films for Youth | Castellinaria (Zwitserland) |
| Freeze Frame Youth Jury Prize | Freeze Frame International Children's Film Festival | Winnipeg (Canada) |
| Beste Film | The Golden Elephant | Hyderabad (India) |
| Youth Jury Prize | Kids! Cinema! Action! | Bloomington (VS) |
| Best Actress | Artek International Children's Film Festival | Gurzuf (Oekraïne) |

(<http://www.bosbros.nl>)

Bijlage 6: Begrippen

Diëgetisch geluid:

Geluid dat voor de personages in de film hoorbaar is. De geluidsbron maakt deel uit van het beeld.

Extradiëgetische muziek:

Muziek die door de geluidsverteller extra aan het verhaal is toegevoegd en niet door de personages wordt gehoord. (Verstraten 2006: 151)

Kadrering:

De kadrering heeft betrekking op wat in beeld komt en wat niet. Van belang zijn daarbij onder andere de positie van de camera en de keuze voor de lens.

Mise-en-scène:

Wie/wat wordt er getoond (Verstraten 2006: 59). Hetgeen neerkomt op de uiterlijke invulling van de film, zoals de keuze voor acteurs, decors, props en kleding.

Pan(shot):

Een vloeiende horizontale beweging van de camera.

Shot-reverse-shot (shot/tegenschot):

Montagetechniek waarbij meestal twee personages tegenover elkaar in beeld worden gebracht. Allereerst is er een shot van het ene personage, met daaropvolgend een shot van het andere personage dat terugkijkt naar het eerste personage.

Scherptediepte:

Techniek waarbij een deel van het shot in focus is en een deel van het shot uit focus.

Noten en Literatuur

Noten

- i http://en.wikipedia.org/wiki/Road_movie
- ii Klassiek Hollywood conflict
- iii Waaronder Levinas, Buber, Derrida en Husserl. Met name Derrida en Levinas zullen uitgebreid worden besproken in deze thesis.
- iv Geboren 12 januari 1906 in Kaunas (Litouwen), gestorven in Parijs op 25 december 1995.
- v In zijn oeuvre schrijft Levinas de begrippen Ander en Ik bijna altijd met hoofdletter. Om die reden, en omdat het makkelijker leest, zal in deze thesis de Ander ook altijd met een hoofdletter geschreven worden.
- vi Zie <http://www.film-philosophy.com/archive/vol11-2007/>
- vii Duyndam en Poorthuis: Husserl wijst in dit verband op een dubbele waarneming: de innerlijke ervaring van mezelf en de uiterlijke waarneming van de ander. De combinatie van beide zou ertoe leiden dat ik het probleem van het verschil tussen mij en de ander kan overwinnen en kan weten: wat die ander ervaart is inderdaad pijn of vreugde. Ik zie het gedrag van de ander in zijn lichamelijke uitingsvormen en combineer dat met mijn eigen innerlijk gevoel bij vergelijkbaar gedrag, en ik besluit vervolgens dat de ander hetzelfde ervaart als ikzelf. Het resultaat van deze fenomenologische analyse [...] is nogal beperkt. De ander verschijnt hier als niet meer dan als een 'heruitgave' van mijzelf: wat voor mij geldt, geldt via een dubbele omweg ook voor de ander. De ander is een alter ego. P.16
- viii Levinas, Emmanuel. 'The Paradox of Morality: An Interview with Emmanuel Levinas (Conducted by Tamra Wright, Peter Hughes, and Alison Ainley)'. In: Robert Bernasconi en David Wood (red.). *The Provocation of Levinas: Rethinking the Other*. Londen: Routledge, pp. 168-180, 1988.
- ix Geboren 15 juli 1930 in El-Biar (Algerije), gestorven in Parijs op 8 oktober 2004.
- x Diëgetisch geluid is geluid dat binnen het shot hoorbaar is. Het is geluid dat de personages in het shot zelf ook zouden kunnen horen. Hiertegenover staat non-diëgetisch geluid. Dat is geluid dat de personages in het schot niet kunnen horen, zoals voice-overs en in veel gevallen de soundtrack. De verkeersgeluiden in de shots van Tine en Warre in de stad, is geluid dat Tine en Warre ook zelf zouden horen, waardoor het diëgetisch geluid is.
- xi Zoals onlangs in de aankondiging van de documentaire Over Canto (Gieling, 2011) over de compositie Canto Ostinato.
www.delamar.nl/voorstelling/2011-2012/canto-ostinato-documentaire-en-concert/
- xii 19: 37 minuten (Nederlandse DVD uitgave van Warner Bros).
- xiii 30:30 minuten.

Literatuur

- Bordwell, D., en K. Thompson. *Film Art: An Introduction*. 9^e ed. New York: McGraw Hill, 2010.
- Cooper, Sarah. 'Emmanuel Levinas'. In: Felicity Coleman (red.). *Film, Theory and Philosophy: The Key Thinkers*. Durham: Acumen, pp. 91-99, 2009.
- . 'Mortal Ethics: Reading Levinas with the Dardenne Brothers.' *Film Philosophy* 11.2 (2007): 66-87.
- Dardenne, Luc. *Au dos de nos images*. Paris: Seuil, 2005.
- Derrida, Jacques. *Geweld en Metafysica: essay over het denken van Emmanuel Levinas*. 1967. Vert. Dirk de Schutter. Kampen: Uitgeverij Kok Agora, 1996.
- . 'And Say the Animal Responded?'. In: Cary Wolfe (red.). *Zoontologies: The Question of the Animal*. Minneapolis: University of Minnesota Press, pp. 121-146.
- . *The Animal That Therefore I Am*. 2006 Vert. David Walls. Fordham: Fordham University Press, 2008.
- Duyndam, J., en M. Poorthuis, *Levinas*, uit de 'Kopstukken filosofie' reeks. 2^e ed. Rotterdam: Lemniscaat, 2005.

Gunning, Tom. "What's the Point of an Index? Or, Faking Photographs"[2004] Nordicom – 27-03-2010
http://www.nordicom.gu.se/common/publ_pdf/157_039-050.pdf

Levinas, Emmanuel. *Totaliteit en het oneindige: essay over de exterioriteit*. 1961. Rotterdam: Lemniscaat, 1966.
---. 'The Paradox of Morality: An Interview with Emmanuel Levinas (Conducted by Tamra Wright, Peter Hughes, and Alison Ainley)'. In: Robert Bernasconi en David Wood (red.). *The Provocation of Levinas: Rethinking the Other*. Londen: Routledge, pp. 168-180, 1988.

---. *Het menselijk gelaat: essays*. Amsterdam: Ambo, 2003.

---. *Time and the Other*. 1948. Vert. R. Cohen. Pittsburgh, PA: Duquesne University Press, 1987.

Lippit, Akira. *Electric Animal: Toward a Rhetoric of Wildlife*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.

Nietzsche, Friedrich. *Kritische Studienausgabe: Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari*. Berlijn: De Gruyter, 2008.

Rainsford, Dominic Michael. 'Tarkovsky and Levinas: Cuts, Mirrors, Triangulations.' *Film Philosophy* 11.2 (2007): 122-143.

Raymaekers, B., en G. van Riel. *Handboek wijsbegeerte*. 2^e ed. Leuven: LannooCampus, 2008.

Schmidt, E., en S. Veenendaal. *Van Abeltje tot Zoop: over het succes van de Nederlandse jeugdfilm*. Hoorn: Uitgeverij Hoogland & Van Klaveren, 2011.

Ten Bos, René. *Het geniale dier: een andere antropologie*. Amsterdam: Boom, 2008.

Verstraten, Peter. *Handboek Filmnarratologie*. Nijmegen: Uitgeverij Vantilt, 2006.

Films

Bambi. Reg. James Algar, Samuel Armstrong, et al., Scen. Felix Stalten, Perce Pearce, at al., Act. Hardie Albright (stem) en Stan Alexander (stem). Disney, 1942.

Collateral. Reg. Michael Mann, Scen. Stuart Beattie, Act. Tom Cruise en Jamie Foxx. Paramount Home Entertainment, 2004.

De gelukkige huisvrouw. Reg. Antoinette Beumer, Scen. Marnie Blok en Karin van Holst Pellekaan, Act. Carice van Houten en Waldemar Torenstra. Benelux Film Distributors, 2010.

Iep!. Reg. Rita Horst, Scen. Mieke de Jong, Act. Huup Stapel, Kenadie Jourdin en Ties Dekker. Warner Bros, 2010.

Inland Empire. Reg. David Lynch, Scen. David Lynch, Act. Laura Dern, Justin Theroux en Jeremy Irons.

Jodaeiye Nader az Simin (A Separation). Reg. Asghar Farhadi, Scen. Asghar Farhadi, Act. Peyman Moaadi en Leila Hatami. Cinéart Nederland, 2011.

La Haine. Reg. Mathieu Kassovitz, Scen. Mathieu Kassovitz, Act. Vincent Cassel, Hubert Koundé en Saïd Taghmaoui. Universal Pictures Benelux, 1995.

La Promesse. Reg. Jean-Pierre Dardenne en Luc Dardenne, Scen. Luc Dardenne en Jean-Pierre Dardenne, Act. Jérémie Renier, Olivier Gourmet en Assita Ouedraogo. Contact Film Cinematheek, 1996.

Minoes. Reg. Vincent Bal, Scen. Tamara Bos, Act. Carice van Houten en Theo Maassen. Warner Bros, 2001.

Rabat. Reg. Victor Ponten en Jim Taihuttu, Scen. Jim Taihuttu en Victor Ponten, Act. Nasrdin Dchar, Achmed Akkabi en Marwan Kenzari. Benelux Film Distributors, 2011.

Sint. Reg. Dick Maas, Scen. Dick Maas, Act. Huub Stapel en Egbert Jan Weeber. A-Film Home Entertainment, 2010.

TBS. Reg. Pieter Kuijpers, Scen. Pieter Kuijpers en Paul Jan Nelissen, Act. Theo Maassen en Lisa Smits. Warner Home Video, 2008.

Wall-E. Reg. Andrew Stanton, Scen. Andrew Stanton, Act. Ben Burtt (stem) en Elissa Knight (stem). Disney, 2008.

Overige literatuurbronnen

Busch, Gerhard. "Het kind en de goede fee." [2011] *VPRO/Cinema.nl*
<http://cinema.nl/artikelen/7811646/het-kind-en-de-goede-fee>

Kafka, Franz. *De gedaanteverwisseling*. 1915. Vert. Gerda Meijerink en Willem van Toorn. 5^e ed. Amsterdam: Uitgeverij Athenaeum – Polak & Van Gennep, 2005.

Murakami, Haruki. *Kafka op het strand*. 2002. Vert. Jacques Westerhoven. Amsterdam: Uitgeverij Atlas, 2006.

Websites

BosBros (www.bosbros.com)

Cinema/VPRO (www.cinema.nl)

Film Philosophy (www.filmphilosophy.com)

Lemming Film (www.lemmingfilm.com)

Nederlandse Federatie voor de Cinematografie (www.nfcstatistiek.nl)

Nordicom (www.nordicom.gu.se)

Wikipedia (www.wikipedia.nl)