سینمای برادران داردن؛ کودکیِ بالغ

محمدحسین میربابا

.

علیه تراژدی، در دفاع از امید

زمانی که لیبریل و فرزندش در سکانس پایانی فیلم " کودکی با یک دوچرخه" بالای سر سریل می‌آیند، درحالی‌که پسر لیبریل، سریل را که از دست او فرار کرده و به بالای درختی رفته است با سنگ زده و باعث سقوط او از درخت شده است، و حال آن‌ها می‌خواهند سریل را به بیمارستان برسانند، در ابتدا با بدن بی‌تحرک او مواجه شده و ترس از این دارند که سریل مرده باشد، ترسی که تماشاگر هم با آن‌ها سهیم است، اما اتفاقی می‌افتد که از انتظار ما و لیبریل‌ها خارج است. سریل برخاسته و لباسش را می‌تکاند، به لیبریل و پسرش نگاهی می‌اندازد، در جواب لیبریل که می‌خواهد او را به بیمارستان ببرد می‌گوید که حالش کاملاً خوب است، از کنار آن‌ها رد شده و به سمت جاده می‌رود. دوچرخه‌اش را به همراه نان که برای شام خریده است برمی‌دارد و به سمت خانه‌ی سامانتا که سرپرستی او را به عهده گرفته است می‌رود. داردن‌ها با زنده نگه داشتن سریل، آن‌هم در شرایطی که سقوط او از درخت به‌قدری وحشتناک بود که کمتر انتظار می‌رفت او حتی بدون کوچک‌ترین آسیب‌دیدگی زنده بماند، سرنوشتی محتوم و غم‌انگیز برای کاراکتر خود که در روند فیلم اصلاح گشته است نمی‌سازند. درواقع داردن‌ها با زنده نگه‌داشتن سریل او را که مسیر بهنجاری پس از سپری کردن ناهنجاری‌های مختلف پیش‌گرفته است مورد تشویق قرار می‌دهند. همچنین این امید را در تماشاگر خود زنده نگه می‌دارند که کاراکتر رستگار شده لزوماً کاراکتری مرده نیست. همان‌گونه که در فیلم "پسر" (تولیدشده سال ۲۰۰۲) الیویه با بخشیدن فرانسیس در سکانس پایانی فیلم حس بازگشت او به دامن اجتماع و تزکیه را در وی بوجود می‌آورد. فرانسیس که چند سال قبل در جریان یک دزدی فرزند اولیویه را کشته است اکنون در دارالتأدیبی بسر می‌برد که الیویه آنجا مشغول آموزش نجاری به کودکان بزهکار است. اولیویه که در ابتدا از قبول فرانسیس برای کلاس نجاری سرباز میزند، سرانجام او را در کلاس پذیرفته و سعی می‌کند به فرانسیس که البته نمی‌داند اولیویه پدر همان کودکی است که او کشته است، نزدیک شود و حس اطمینان او را جلب کند. اولیویه با طرح‌ریزی نقشه‌ای فرانسیس را به کارگاهی بیرون شهر می‌برد و در آنجا به او می‌گوید که پدر همان پسری است که او به قتل رسانده است. فرانسیس از دست اولیویه می‌گریزد، اما سرانجام اولیویه او را گیر انداخته و درحالی‌که دست‌هایش را به دور گلوی او حلقه کرده است از کشتن او صرف‌نظر کرده و به‌نوعی او را می‌بخشد. البته این نقطه‌ی اوج فیلم نیست. نقطه‌ی اوج همانند سایر آثار برادران داردن دقیقاً درجایی اتفاق می‌افتد که پس از آن تیتراژ پایانی نقش می‌بندد، همان‌جایی که کاراکتر ما مسیر تازه‌ای را در پیش می‌گیرد و پس از پایان فیلم کماکان ذهن تماشاگر را درگیر خود می‌کند. در فیلم "پسر" نقطه‌ی اوج آنجاست که اولیویه بعد از رهاکردن فرانسیس بی‌تفاوت نسبت به او به سمت بارزدن الواراها می‌رود، اما این بار فرانسیس است که به سمت او می‌آید و از سوی اولیویه تقاضای پذیرفته‌شدن دارد. تقاضایی که به‌ظاهر با واکنش مثبت اولیویه در بارزدن الوارها توسط فرانسیس مورد موافقت قرار می‌گیرد. یا در فیلم "کودک" زمانی که برونو خود را به پلیس معرفی می‌کند فیلم پایان نمی‌پذیرد. بلکه پایان فیلم در سالن ملاقات زندان است و اشک‌های برونو درحالی که دست‌های سونیا را در دست گرفته و واکنش سونیا به‌گونه‌ایست که گویا برونو را بخشیده است. این همان مسیر بازگشت برونو است همان‌گونه که سریل در "کودکی با یک دوچرخه" از

مرگ حتمی‌به زندگی فراخوانده می‌شود و مسیر بازگشت به سمت خانه جدیدش را در پیش می‌گیرد. اگر سینمای داردن‌ها را سینمای مدرن در نظر بگیریم، که البته در روایت و دکوپاژ چنین است، انتظار پایان‌هایی این‌چنین از آن‌ها را نباید داشت. همان‌گونه که کاراکترهای فیلم‌های مدرن عمدتاً از ابتدا در سرگردانی خاصی بسر می‌برند، در پایان فیلم نیز رستگاری خاصی برای آن‌ها نمی‌توان قائل شد. اما این برادران بلژیکی عمدتاً راهی را که به‌سوی تزکیه‌ی کاراکترها باز شده است به ما نشان می‌دهند. این همان نقطه‌ی افتراق آن‌ها با سایر مدرنیست‌های اروپایی است. البته نشان دادن سعادت بشری با ایجاد پایان خوش در سینمای کلاسیک، با آنچه داردن‌ها به نمایش می‌گذارند کاملاً متفاوت است. برادران داردن نمایشگر ناتورالیسمی‌در آثارشان هستند که با ایده‌آل‌های پایان خوش سینمای کلاسیک (happy ending) فاصله‌ی زیادی دارد. پایان فیلم‌های آن‌ها لزوماً پایانی خوش بشمار نمی‌آید، بلکه پایانی در امتداد روند روایت است. اصولاً پایان‌های خوش همچون گسستی بر روایت اصلی بکار می‌روند. تماشاگر که شاهد و ناظر اعمال قهرمان فیلم است انتظار دارد با پایانی خوش که در انتظار او است شاهد بهترین اتفاق برای کسی باشد که با او همذات‌پنداری کرده است. اما شاید با دیدن آثار داردن‌ها این انتظار برای ما کمی‌دور از ذهن به نظر برسد. پایان‌بندی فیلم‌های آن‌ها عمدتاً به‌گونه‌ای است که دقیقاً می‌توانست نقطه مقابل انتظار تماشاگر باشد. اولیویه می‌توانست فرانسیس را بکشد و انتقام پسر ازدست‌رفته‌اش را بگیرد. سیریل با مرگی بدفرجام تلخی زیادی را برای تماشاگر به همراه بیاورد. اقدام به خودکشی رزتا (در فیلم "رزتا" ساخته‌شده در ۱۹۹۹) منجر به مرگ او شود. لورنا در "سکوت لورنا" (۲۰۰۸) توسط فابیو و دارودسته‌اش به قتل برسد، نه اینکه در میانه‌ی راه گریخته و جان سالم بدر ببرد! و همچنین با غرق‌شدن استیو در دریاچه و پنهان شدن برونو و عدم مراجعه به پلیس در فیلم " کودک" (۲۰۰۵) یک تراژدی رقم بخورد. اما برعکس، برونو در "کودک" استیو را از دریاچه نجات می‌دهد و بعد از گرفتارشدن او توسط پلیس خود را به‌عنوان عامل اصلی سرقت معرفی می‌کند. لورنا با ترفندی زیرکانه می‌گریزد و با پناه بردن به یک کلبه در دل جنگل فردایی آزاد را برای تماشاگر تداعی می‌کند. کپسول گازی که رزتا با بازگذاشتن فلکه‌ی آن قصد خودکشی دارد همان ابتدا ته می‌کشد و رزتا که برای آوردن کپسولی پُر و ارتکاب دوباره به خودکشی اقدام می‌کند با **ریک** مواجه می‌شود که به رغم کینه‌ای که به‌حق از رزتا در دل دارد او را در برگرفته و به‌صورت ناخودآگاه مانع از خودکشی وی می‌گردد. و همان‌گونه که عنوان شد سیریل در "کودکی با یک دوچرخه" در برابر چشمان بهت‌زده‌ی لیبریل و فرزندش برمی‌خیزد و به سمت منزل سامانتا می‌رود.در فیلم "پسر" نیز اولیویه باوجوداینکه می‌تواند فرانسیس را بکشد از این کار صرف‌نظر می‌کند و فرانسیس نیز متقابلاً کنار دست او قرار می‌گیرد. این‌ها همگی در فضایی طبیعی و به دور از دکوپاژهای خاصِ سکانس‌های پایانی سینمای کلاسیک اتفاق می‌افتند. کاملاً متناسب با روایت فیلم در ایجاد برداشتی ناتورالیستی از کلیت فیلم نزد مخاطب! نقطه‌ی تمایز پایان‌بندی‌های کلاسیک که به happy ending مرسوم شده‌اند در دکوپاژ خاص آنها و تفاوت فرمالیستی با دیگر سکانس‌های فیلم است. این تفاوت منجر به ایجاد ریتمی‌متفاوت نسبت به سکانس‌های دیگر می‌گردد و تلقی روان‌شناختی خاصی از موقعیتی سرخوشانه را برای تماشاگر به وجود می‌آورد. امری که در سینمای داردن‌ها از شدت آن کاسته شده و متناسب با دیگر سکانس‌ها و ریتم کلی اثر و روایت یکدست از داستان موردنظر اتفاق می‌افتد. پایانی که باوجوداینکه می‌توانست دقیقاً برعکس اتفاق بیافتد، اما در همان یکدستی روایت و اثر و با فرمی‌هماهنگ با سایر قسمت‌های فیلم شکل می‌گیرد. این نگاه تقلیل‌گرایانه در فرم توسط برادران داردن منجر به ناتورالیسمی‌در آثار آن‌ها می‌گردد که کاملاً برگرفته از موضوعات اجتماعی و روزمره‌ای است که آن‌ها برای داستان فیلم‌هایشان انتخاب می‌کنند. مینی‌مالیسم در فرم و ناتورالیسم در محتوا.

فیلم‌های داردن‌ها جایی تمام می‌شود که تماشاگر هنوز انتظار دارد روایت ادامه پیدا کند. یکی از دلایلی که آن‌ها در بیشتر فیلم‌هایشان از موسیقی استفاده نمی‌کنند و بخصوص تیتراژ پایانی بدون اضافه‌شدن موسیقی نمایش داده می‌شود همین پیوستگی انتهای فیلم با دیگر سکانس‌های آن است. یکدستی دکوپاژ و ریتم یکنواخت و

زمان روانی یکسان که باعث می‌شود با رسیدن فیلم به تیتراژ پایانی تماشاگر کماکان در حال و هوای ادامه‌ی داستان باشد. عمدتاً تیتراژ پایانی فیلم‌های آن‌ها پَرشی ذهنی برای تماشاگر ایجاد می‌کند. این نگاه خاص کارگردانی کلیت هر اثر را در برمی‌گیرد. همین‌که پایان‌بندی یک فیلم با تغییر خاصی نسبت به کلیت آن همراه نباشد باعث می‌شود کارگردان به‌خوبی خود را پشت اثرش پنهان کند و امکان برداشت‌های گوناگون را به تماشاگر خود بدهد. این‌یکی از ویژگی‌هایی است که غالب فیلم‌های برادران دارden را به آثاری ناتورالیستی تبدیل می‌کند. همان‌گونه که ناتورالیسم با نوعی تجربه‌گرایی سروکار دارد که در آن نگاه مؤلف را در واقعیت عینی کمتر دخالت می‌دهد و درنتیجه امکان برداشت‌های متعدد از واقعیت را برای مخاطب فراهم می‌سازد ، آثار برادران دارden نیز بخصوص با نگاه خاصی که پایان‌بندی فیلم‌هایشان دارند و پایان هرکدام از فیلم‌ها می‌تواند آغاز مسیر جدیدی برای کاراکتر باشد، به‌نوعی از دخالت در این واقعیت سرباز می‌زنند. هرچند عمدتاً کاراکترهای آن‌ها با یک رستگاری نسبی مواجه می‌شوند، اما اگر آن‌ها مسیری غیرازاین را برای کاراکترهایشان انتخاب می‌کردند شاید سرنوشتی محتوم را رقم می‌زدند که به این وسیله دیگر برای مخاطب امکان قضاوت‌های متنوع و برداشت‌های گوناگون بوجود نمی‌آمد. اگر سریل در فیلم "کودکی با یک دوچرخه" پس از سقوط از درخت کشته می‌شد، این یک پایان محتوم و تراژیک بود و دیگر به تماشاگر این امکان را نمی‌داد که ادامه‌ی زندگی او در کنار سامانتا را برای خود تداعی کند: اینکه سریل به خود آمده و سامانتا را به‌عنوان سرپرست می‌پذیرد، یا بعد از گذشت مدتی باز هم طغیان می‌کند و خواهان ترک او می‌شود؟! همه‌ی این برداشت‌های مختلف در سایه‌ی زنده‌ماندن و ادامه‌حیات سریل امکان‌پذیر است. مسئله‌ای که برادران دارden به آن توجه کرده و به‌همین خاطر حکم بر زنده‌بودن سریل می‌دهند. اتفاقاً نمایش این موضوع – زنده ماندن سریل- به شکلی است که به تماشاگر بفهماند خواسته‌ی کارگردان این است که او در قضاوت خود دستی باز داشته باشد. کارگردان حتی نمی‌گذارد کار سریل به بیمارستان بکشد و مثلاً مدتی در کما باشد. در برابر چشمان حیرت‌زده‌ی ما، سریل که تکان نمی‌خورد برمی خیزد و به سمت دوچرخه‌اش می‌رود و در سلامت کامل رکاب می‌زند و به‌سوی خانه‌ی سامانتا حرکت می‌کند. دارden‌ها کمترین زمان ممکن را برای بیان موقعیت‌های فیلم بکار می‌برند. اجتماعی که آن‌ها با آن سروکار دارند به‌سرعت در حال گذار است و درنتیجه وقت زیادی برای ماندن دریک موقعیت مشخص باقی نمی‌ماند. همان‌گونه که در فیلم "کودک" روند فروش نوزاد توسط برونو و پشیمان شدن او و بازپس‌گیری نوزاد تا دزدی او و استیو و پشیمانی برونو و مراجعه به پلیس، همگی درزمانی کوتاه اتفاق می‌افتند. به‌نوعی کارگردان با زدودن زوائد و پرداختن به اصل ماجراها ما را با روندی اجتماعی روبرو می‌کند که در این میان کاراکترها تنها مستمسکی بر نشان دادن بحران‌های اجتماعی بشمار می‌روند. باوجودی که شخصیت‌پردازی‌های دقیق و خوبی صورت گرفته و با نشانه‌هایی اندک، شخصیت‌ها به‌خوبی معرفی می‌شوند، اما قرارگرفتن آن‌ها در بستری بزرگ همچون جامعه نگاه‌ها را معطوف به مسائلی می‌کند که خود جامعه و قانون بر دوش افراد بار می‌کند و به‌نوعی بدون در نظر گرفتن شرایط اجتماعی خاص، این کاراکترها نزد مخاطب بخودی خود فاقد اعتبارند. پس دارden‌ها به رغم دخالت در پایان فیلم‌هایشان و اجتناب از ترسیم یک تراژدی، به واسطه‌ی باقی‌گذاشتن کاراکترها در وضعیتی جدید، هرچند این وضعیت به‌نوعی کاتارسیس به همراه داشته باشد، به تماشاگر امکان پردازش موضوعات مختلف و داستان‌های متفاوت پس از پایان‌بندی فیلم را می‌دهند. پایان فیلم‌های آن‌ها از نظر داستان‌گویی و روایت پایانی بسته بشمار می‌آید اما محتوای اثر کماکان بعد از پایان فیلم به حیات خود ادامه می‌دهد و برای مخاطب امکان برداشت‌ها و حتی ادامه‌ی داستان به‌دلخواه او را بوجود می‌آورد. این یکی دیگر از مؤلفه‌های ناتورالیستی فیلم‌های برادران دارden است. ناتورالیسم، انسان معاصر را در محیط فرهنگی و اجتماعی‌اش بررسی می‌کند. همچنین بیننده را در تجربه‌ی واقعیتی که به نمایش می‌گذارد سهیم می‌سازد. این کار با دخالت کمتر مؤلف در آنچه رخ می‌دهد صورت می‌گیرد.

برای برادران دارden نیز جامعه‌ی بلژیک در زمان معاصر و نسبت افراد با قوانین اجتماعی این کشور از اهمیت بالایی برخوردار است. داستان فیلم‌های آن‌ها عمدتاً در شهری صنعتی بنام seraing در استان لیژ اتفاق می‌افتد. شهری که خود دارden‌ها بزرگ‌شده‌ی آنجا هستند. این پیوند با جامعه و قانون روز و انتخاب موضوعاتی که چالش‌های اساسی با آن‌ها ایجاد می‌کند منجر به ساخت فیلم‌های ناتورالیستی در کارنامه‌ی آن‌ها شده است. ایشان هم از محیط اجتماعی اطرافشان تأثیر پذیرفته‌اند و هم اینکه توانسته‌اند در برخی موارد بروی آن اثرگذار باشند. تغییر قانون ساعت کاری افراد زیر هجده سال در کشور بلژیک پس از نمایش فیلم "رزتا" یکی از بارزترین تأثیراتی است که یک فیلم سینمایی بر قانون اجتماعی یک کشور گذارده است. پیوند آن‌ها با مسائل روز اجتماعی و سوژه‌هایی که همواره از سرک کشیدن ایشان به مسائل جاری اطرافشان و همچنین مواجهه با پرونده‌های مختلف بدست داده‌اند، کارنامه‌ی فیلم‌سازی آن‌ها را به سمتی برده است که به‌عنوان فیلم‌سازهای اجتماعی شناخته شده‌اند. پیشینه‌ی خوبی که در مستندسازی داشته‌اند و رویکرد آن‌ها به مستندهای اجتماعی به‌خوبی فضای فیلم‌های داستانی‌شان را تحت تأثیر قرار داده است. سبک مستندگون فیلم‌های داستانی این دو برادر از تجربه‌ی خوبی که درزمینه‌ی مستندسازی داشته‌اند برمی‌خیزد. آنها تا به امروز وفادارانه به این سبک پایبند بوده‌اند.

ناتورالیسمِ نقش‌ها و بازی‌ها

این موضوع حتی در نحوه‌ی انتخاب بازیگران نیز به‌وضوح دیده می‌شود. اولین تجربه‌های آن‌ها در زمینه‌ی سینمای داستانی با بازیگرانی آماتور یا به‌اصطلاح نابازیگر رقم خورده است. هرچند افرادی مانند اولیویه گورمت و جرمی‌ری‌نیر امروزه بازیگرانی شناخته‌شده بشمار می‌روند، اما باید بدانیم اولین تجربه‌های حرفه‌ای آن‌ها بازی در فیلم برادران دارden بوده است. بخصوص جرمی‌ری‌نیر که تا قبل از فیلم "وعده"(۱۹۹۶) تجربه‌ی خاصی در سینما نداشته است. و یا امیلی دکوئین که توانست با فیلم "رزتا" برنده‌ی بهترین بازیگری زن جشنواره‌ی کن شود اولین تجربه‌ی بازیگری خود را در این فیلم از سرگذرانده است. این تأکید بر استفاده از نابازیگران در فیلم‌های دارden‌ها پای در پیشینه‌ی مستندسازی آن‌ها دارد. همانگونه که خودشان هم در مصاحبه‌های مختلف تأکید کرده‌اند استفاده از نابازیگر در روند طبیعی مدنظر آن‌ها برای روایت فیلم‌هایشان اهمیت زیادی دارد. حتی در فیلم‌های دیگری که از بازیگران حرفه‌ای استفاده می‌کنند، که البته همان بازیگران فیلم‌های قبل خودشان هستند که کم‌کم تجربه‌ی بازیگری حرفه‌ای را به دست آورده‌اند، مانند اولویه گورمت که تقریباً در غالب فیلم‌های دیگر برادران دارden به ایفای نقش پرداخته، و یا جرمی‌ری‌نیر که او نیز در اکثر فیلم‌های دارdenها همچون "کودک"، "سکوت لورنا" ایفاگر نقش بوده است، روند بازی‌ها به‌گونه‌ای است که نوعی نابازیگری را در ذهن مخاطب تداعی می‌کند. همان‌گونه که ناتورالیسم آثار دارden‌ها بر طبیعی‌سازی‌روند اتفاقات فیلم حُکم می‌کند، بازی بازیگران نیز پیرو این قاعده باید مستندگونه و بدور از تکنیک‌های خاص بازیگری باشد. شاید بتوان بازیگری در سینمای دارden‌ها را قسمی‌بازیگری ناتورالیستی قلمداد کرد. در بازی‌های فیلم‌های برادران دارden مانند سایر اجزای فیلم از زوائد به‌شدت پرهیز شده و بازی‌ها نمایشگر وضعیتی خالص از حس موردنظر هر صحنه هستند. از نمایش بازی حسی پرهیز شده و در موقعیت‌های دراماتیک نیز بازیگر به‌گونه‌ای عمل می‌کند که گویی دوربینی حضور ندارد و او در وضعیتی طبیعی بسر می‌برد. درنتیجه جایی که ترس و دلهره به نمایش گذاشته می‌شود (مانند صحنه سقوط سریل از درخت در فیلم "کودکی با یک دوچرخه" و بازی فابریزیو رونگیون و اگان

دی‌منتو در نقش لیبریل پدر و پسر که دچار ترس و دلهره شده‌اند) و یا جایی که ندامت و پشیمانی به همراه بغض و گریه باید نشان داده شود مانند سکانس پایانی فیلم "کودک" و بازی جرمی‌رینپر و دیبورا فرانسیس در سالن ملاقات زندان، و موارد دیگر بازی‌ها استلیزه و فقط محدود به نمایش درونی حس لازم برای همان صحنه است. درنتیجه بازی‌ها به‌شدت برگرفته از حس و حال روزمره‌ی اشخاص و حتی کمرنگ‌تر از آن است. بازی بازیگران نیز هماهنگ با سایر اجزای فیلم بکار رفته و منجر به یکدستی خاصی در کلیت اثر می‌گردد. کاراکترها در نشان‌دادن حالات دورنی خود به‌شدت خسّت بخرج می‌دهند و تماشاگر زمانی که با اصل ماجرا مواجه می‌شود پی به چرایی رفتار کاراکترها می‌برد. اوج این قضیه در فیلم "پسر" و بازی اولیویه گورمت مشاهده می‌شود. تماشاگر در ابتدا از اینکه چرا اولیویه از قبول فرانسیس سرباز می‌زند و سپس خودش او را می‌پذیرد و اینکه چرا در کلاس بیشتر از همه به او توجه می‌کند سر درنمی‌آورد و دلایل متعددی را پیش خودش مرور می‌کند. رفتار اولیویه هم به‌گونه‌ای نیست که قضیه‌ی کشته‌شدن پسر او توسط فرانسیس به ذهن تماشاگر خطور کند. تا اینکه واکنش همسر سابق اولیویه پرده از ماجرا برمی‌دارد. حالا هر تلاشی که اولیویه می‌کند و قراری که با پسر خارج از شهر می‌گذارد ذهن تماشاگر را به سمت نوعی انتقام سوق می‌دهد. اما باز هم در رفتارها و بازی اولیویه نشانی از خواست انتقام مشاهده نمی‌شود. درنهایت که اولیویه از انتقام صرف‌نظر می‌کند با حس و حال درونی و نحوه‌ی ابراز آن در بازی بازیگر همخوانی بیشتری پیدا می‌کند. اما همه‌ی این‌ها برای پنهان‌داشتن یک مسئله و پردبرداشتن از آن نیست. بلکه برگرفته از نگاه ناتورالیستی فیلمسازها به سینما و روایت آثارشان است. درنتیجه شاهد بازی‌هایی هستیم که در مرز بازی‌های رئالیستی حرکت می‌کنند، اما نسبت به این نوع از بازیگری وجوه مستندگون بیشتری دارند و به‌نوعی بازی استلیزه بشمار می‌روند.

در اهمیت کودکی

کودکی عنصری چشمگیر در سینمای داردن‌ها بشمار می‌رود. فیلم‌های آن‌ها یا در مورد کودک است و یا کودکان نقش مهمی‌در روایت و حتی نتیجه‌گیری آن به عهده دارند. "رزتا" داستان دختر نوجوانی است که در شرایطی سخت با مادر دائم‌الخمرش زندگی می‌کند. "پسر" داستان مردی است که با نوجوانی که قاتل فرزندش است مواجه می‌شود." کودک" داستان مرد جوانی است که کودک تازه متولدشده‌ی خود را می‌فروشد. "سکوت لورنا" داستان زنی است که برای گرفتن تابعیت کشور بلژیک به ازدواجی صوری تن می‌دهد و در انتها تصور می‌کند از مردی که همسر صوری او بوده و توسط گروهی که لورنا با آن‌ها همکاری می‌کند به قتل رسیده، باردار شده است. "کودکی با یک دوچرخه" داستان پسربچه‌ای را نقل می‌کند که پدرش او را رها کرده و حاضر به دیدن او نیست و زنی او را به سرپرستی می‌پذیرد. در تمام فیلم‌های داردن‌ها داستان یا حول یک کودک می‌گردد و یا اینکه بچه‌ای نقشی مهم در روایت دارد. اما دلیل این رویکرد چیست؟ شاید مهم‌ترین جایی که باید به دنبال دلیل این مسئله گشت در پیوند با محتوای آثار آن‌ها باشد. داردن‌ها فیلمسازان اجتماعی هستند. همواره مسائل و موضوعات اجتماعی دستمایه‌ی آثار این دو برادر بوده است. حتی اگر جایی شنونده‌ی داستانی بوده‌اند که برای فیلم مناسب بوده است سعی کرده‌اند آن را در پیوند با پرابلم‌های اجتماعی روایت کنند. مثلاً خود آن‌ها می‌گویند که داستان فیلم "کودک" را از خبری که در روزنامه خوانده‌اند انتخاب کردند. مردی که کودک تازه متولدشده‌ی خود را فروخت! اما در سینمای داردن‌ها کودک فقط کاراکتری با شرایط سنی خاص نیست. کودک در آثار آن‌ها به یک نماد و فراتر از آن به یک وضعیت تبدیل می‌شود. جامعه‌ای که آن‌ها از آن سخن می‌گویند همانند کودکی است که هنوز دوران بلوغ خود را طی نکرده و در این میان قانون سعی در حفظ و کنترل او دارد. گریختن از چنگال قانون به‌واسطه‌ی هنجارگریزی‌های مختلف صورت می‌گیرد. جامعه همان کودکی است که بجای بازیگوشی و تفریح اسیر چرخ‌دنده‌های بروکراسی و هنجار اجتماعی شده است. کودکی که دوران بلوغش را جلو انداخته و با جهشی سریع سعی در ورود او به دوران بزرگسالی داشته‌اند. کودک نماد فرار از این وضعیت هنجار قانونی است. سرخوشی فراموش‌شده‌ی انسانی، و گرفتار در چهارچوب‌های خشک قواعد اجتماعی! کاراکترهای بزرگسال فیلم‌های برادران داردن حسرت زیادی در مواجهه با کودکان دارند. اولیویه باوجوداینکه نسبت به فرانسیس کینه زیادی به دل دارد اما سعی می‌کند بیشتر با او مواجه شود و وقتی‌که او را برای انتقام به بیرون شهر می‌برد زمان زیادی را صَرف او می‌کند. با هم به کافه‌ای می‌روند، فوتبال‌دستی بازی می‌کنند و حتی وقتی به کارگاه الوار می‌رسند اولیویه باز هم با او مشغول جابجا کردن الوار می‌شود و فوراً اقدام به انتقام‌گرفتن از او نمی‌کند. برونو همین‌که کودک را در اتاقی می‌گذارد تا آدم‌رباه او را بردارند، پشیمان می‌شود و همین روحیه باعث می‌شود برای بازپس‌گیری نوزاد خود اقدام کند. در انتهای فیلم " کودک" همان زمانی که استیو در رودخانه درحال غرق شدن است او را نجات داده و پاهای او را گرم می‌کند. سرانجام زمانی که استیو را اسیر دست پلیس می‌بیند خود را به‌عنوان عامل اصلی سرقت معرفی می‌کند. شاید اگر بجای استیو شخصی هم‌سن‌وسال خودش بود این کار را نمی‌کرد. "کودکی با یک دوچرخه" نقطه اوج این نگاه برادران داردن است. سامانتا که نسبت خاصی با سریل ندارد سرپرستی او را قبول می‌کند و با وجود پرخاشگری‌های مکرر و رفتارهای نابهنجار سریل سعی در حفظ و نجات او دارد. حتی زمانی‌که متوجه می‌شود سریل با شخص تبهکاری دوست شده و امکان سوءاستفاده از او وجود دارد از هیچ کوششی دریغ نمی‌کند. در آخر هم جریمه‌ی دزدی سریل را می‌پردازد و سرپرستی او را مجدداً قبول می‌کند. آنچه از حسرت این بزرگسالان در مواجهه با کودکان نشأت می‌گیرد منجر به نگاه همدلانه و حمایت‌گر در آن‌ها می‌شود. چراکه شاید آنچه را خود ازدست‌داده‌اند و حال که زمان بازپس‌گیری آن گذشته است، در این کودکان می‌توانند جستجو کنند. اما همان‌گونه که عنوان شد کودک نماد پشت پا زدن به شرایط موجود است. هرچند طغیان علیه شرایط موجود کمتر در برابر نظم نمادین جاری امکان بروز و فعلیت دارد. سینمای برادران داردن پر از بزرگسالان نابالغی است که گاهاً در مواجهه با کودکان بلوغ خود را جستجو می‌کنند. همان‌گونه که پدر سریل در اوج این نابالغی از پذیرش او سرباز می‌زند و یا بورنو که اقدام به فروش نوزاد خود می‌کند. اما کودکان نقطه‌ی پیوند اساسی افراد با وضعیت‌های اجتماعی بشمار می‌روند. گاهی تلاشی که برای بهبود

شرایط از جانب یک کودک مشاهده می‌شود بسیار بیشتر از کاراکترهای به‌ظاهر رشدیافته‌ی فیلم است. رزتا که باوجود تمام سختی‌ها سعی در نجات مادر خود داشته و در برابر سیستم مردسالار جامعه به تن‌فروشی روی نیاورده و ایستادگی می‌کند. زمانی که با لودادن ریکوت کار او را به‌چنگ آورده و باعث بیکاری وی می‌شود به وضعیتی دچار می‌شود که تن به خودکشی می‌دهد. در سینمای داردن‌ها رفتارهای بلوغ‌یافته را در کاراکترهای کودک باید جستجو کرد. فیلم‌های آنها کودکی بالغ را به نمایش می‌گذارد. درواقع جامعه باز هم باید به دوران کودکی خود رجوع کند و ازآنجا به ساختن دوباره‌ی خود بپردازد. همانند لورنا که با وجود عدم‌اطمینان لازم به بارداری خود اما برای حفظ کودک احتمالی‌اش گریخته و منتظر رقم زدن فردایی بهتر برای او است. هرچند رسیدن به این سعادت اجتماعی شاید همچون توهم حاملگی در لورنا باشد.

جامعه‌ی امروزی (در مفهوم مدرن) در نگاه برادران داردن کماکان در وضعیت کودکی خود بسر می‌برد. مناسبت‌های اجتماعی عمدتاً به تحکیم و تقویت ساختارها بسنده کرده‌اند و افراد تنها در راستای بهره‌وری این ساختار بچشم می‌آیند. افرادی که همچون کودکانی گستاخ گاه سعی در سرپیچی از قواعد مرسوم دارند و ساختار را به بازی می‌گیرند. و قوانینی که در این میان با وجود امنیت و رفاه نسبی که ایجاد کرده‌اند، اما پر از نواقصی هستند که فردیت‌ها کمتر در آن بچشم می‌آید.
بازگشتی که برادران داردن در انتهای فیلم‌هایشان برای کاراکترهای خود ترسیم می‌کنند شاید به خاطر همین وضعیت و عدم‌توانایی برای خروج از این سیستم‌ها باشد. بازگشتی که به‌نوعی مؤید این حقیقت است که امید هنوز وجود دارد.