

*Juni 1991. Karim Traïdia maakt De onmacht.*

*December 1997. Fatima Ouazzani maakt In het huis van mijn vader.*

## 10. Migrantenfilm als performance van identiteit

Het verliezen van de maagdelijkheid voor het huwelijk is in de Arabische cultuur het ergste wat een meisje kan gebeuren. Het maakt haar als 'bedorven eten' (*fased* in het Arabisch) en de eer van haar vader wordt erdoor geschonden. Het verliezen van 'de kracht tussen de benen' is daarentegen het ergste wat een man kan overkomen. Impotentie maakt hem onmannelijk. Ook daarmee wordt de eer van de vader verspeeld. In de documentaire *In het huis van mijn vader* (Fatima Jebli Ouazzani 1997) loopt het thema van de maagdelijkheid als een rode draad door de zoektocht van de regisseuse. Ouazzani is op zoek naar haar kindertijd in Marokko, naar haar cultuur en vooral naar haar vader, die ze al zestien jaar niet heeft gezien. De korte fictiefilm *De onmacht* (Karim Traïdia 1991) gaat over mannelijke seksualiteit, in het bijzonder over de impotentie van een Noord-Afrikaanse immigrant in Parijs en over de totale eenzaamheid en ontreddeing die hier uit voortvloeit.

In beide films wordt er rondom seksualiteit en identiteit een tweestrijd geleverd tussen het land van herkomst (Marokko respectievelijk Algerije) en het immigratieland (Nederland respectievelijk Frankrijk). Maar juist vanwege het leven tussen twee culturen is er een bewustzijn van het feit dat identiteit een constructie is, bepaald door sterke culturele tradities en religieuze gewoontes. Ouazzani en Traïdia presenteren op verschillende manieren de strijd tussen heden en verleden, tussen moderniteit en traditie en tussen het individuele en het collectieve. Beiden laten met hun films ook zien dat fictie en werkelijkheid dicht bij elkaar liggen als het gaat om culturele identiteit. *In het huis van mijn vader* en *De onmacht* kunnen gezien worden als performances die de camera een actieve rol geven bij het zoeken naar en het vormgeven van identiteit. De films maken op die manier deel uit van een groeiende groep mondiale en transnationale migrantenfilms.

## Accentcinema en performance van identiteit

Met de toenemende migratiestromen in de wereld lijkt er een nieuw type cinema te zijn ontstaan: de transnationale cinema. Anders dan de Hollywoodfilm, de Europese film of de Derde-Wereldcinema, de drie grove categorieën waarin de filmgeschiedenis vaak wordt beschreven, is dit type letterlijk en figuurlijk moeilijker te lokaliseren.<sup>1</sup> Toch zijn er bepaalde thematische en stilistische kenmerken die migrantenfilmmakers met elkaar delen. Hoewel geen enkele migratie- of ballingschapservaring dezelfde is, deelt de groeiende groep transnationale migrantenfilms dus een aantal gemeenschappelijke kenmerken. De mediatheoreticus Hamid Naficy brengt deze transnationale films onder de noemer 'accentcinema':

Dit is geen vast omschreven of samenhangende groep films, want ze zijn langzaam aan ontstaan op zeer diverse plekken in de wereld. Het is niettemin in toenemende mate een belangrijke groep films (...) die verder reikt dan de migranten- en diasporagemeenschappen en ook een algemeen publiek bereikt. Als de dominante cinema beschouwd wordt als universeel en zonder accent, dan hebben de films gemaakt door migrantenfilmmakers een accent (Naficy 2001).<sup>2</sup>

Een van de kenmerken van de accentcinema is de centrale plaats van de auteur. Al in de jaren vijftig was de auteur een belangrijk concept in de filmkritiek en -theorie. Critici van het Franse blad *Cahiers du Cinéma* stelden toen dat films herkenbaar waren aan terugkerende thema's en stijlmiddelen, die de persoonlijke obsessies en de handtekening van de regisseur lieten zien. Maar vanaf de jaren zeventig werd er vanuit verschillende hoeken kritiek geleverd op dit romantische idee van de auteur als de enige betekenisgever aan film (Caughie 1981). Feministes merkten op dat die auteurs erg vaak witte mannen waren, wat het proces van betekenisgeving ernstig beperkte. Structuralisten hadden bezwaar tegen de nadruk op de biografie van de auteur en zochten naar onderliggende patronen. Zij beschouwden de 'auteur' als fictieve tekstinstantie. Roland Barthes en de postmodernisten verklaarden de macht van de auteur over de tekst zelfs nietig ten opzichte van de betekenisgeving door lezer en toeschouwer.

Naficy voert de belichaamde auteur echter weer ten tonele. Accentfilmmakers zijn niet slechts als tekstuele of fictieve structuren in hun films aanwezig, maar ook als empirische subjecten die hun ervaringen van buiten hun films meebrengen. Naficy brengt echter een belangrijke wijziging aan in de relatie tussen autobiografie en auteurschap. In accentcinema is de relatie tussen de filmmaker en zijn film niet langer op te vatten als een spiegel (de film reflecteert niet langer de persoonlijke ervaringen, beslommingen en obsessies van zijn maker), maar als een performance: de filmmaker presenteert en geeft vorm aan zijn eigen identiteit in zijn film. Hij hoeft daarbij niet letterlijk zelf in beeld te komen, al voeren accentfilms vaak de regisseur zelf of alter ego's van de regisseur op. Net als in de oude auteursbenade-

ring is de keuze van de filmstijl (mise-en-scène, montage, geluid, cameravoering) en van de thema's belangrijk. Maar nu moeten die gezien worden als een onderdeel van de dramatisering van identiteit. 'Performen door te filmen is jezelf (en je gemeenschap) herinneren en andere mensen erop wijzen dat je aanwezig was' stelt Naficy (2001, 282). In de volgende paragrafen zal ik laten zien op welke wijzen *In het huis van mijn vader* en *De onmacht* als performatieve accentfilms kunnen worden gezien. De performance vervaagt het onderscheid tussen documentaire en fictiefilm.

Het concept performance is in de taaltheorie door J.L. Austin geïntroduceerd om aan te geven dat sommige taaluitingen een actie zowel beschrijven als uitvoeren (Austin 1970). Zijn befaamde voorbeeld is het zeggen van 'Ja, ik wil' tijdens een huwelijksceremonie. Door deze uitspraak treed je ook daadwerkelijk in het huwelijk. Austin noemde deze performatieve uitspraak een 'speech-act'. Austins idee van performance is overgenomen in de filmtheorie. In de jaren tachtig stelde de filosoof Gilles Deleuze dat elke fictiefilm een 'taaldaad', een performance zou moeten zijn (Deleuze 1989, 268).<sup>3</sup> Tien jaar later zagen Bill Nichols en Stella Bruzzi de performatieve documentaire als de meest actuele vorm van non-fictiefilm die de grenzen tussen feit en fictie verlegde (Nichols 2001; Bruzzi 2000). In de performance maakt drama namelijk steeds meer gebruik van non-fictie en documentaire juist van fictie:

Binnen de realistische esthetiek [van drama] is de rol van performance paradoxaal genoeg om het publiek te betrekken bij het realisme van de situaties die worden gedramatiseerd, om de fictie authentiek te maken. In tegenstelling tot de performatieve documentaire waar performance juist wordt gebruikt binnen een non-fictie context om aan te tonen dat documentaire beelden nooit authentiek kunnen zijn (Bruzzi 2000, 153).<sup>4</sup>

Performatieve films leveren een nieuwe visie op de 'waarheid': geen enkele film is puur fictie (nietwaar, zoals de klassieke opvatting over fictiefilm dat stelt) of puur non-fictie (een waarheidsgetrouwe afspiegeling van de werkelijkheid, zoals de klassieke opvatting van documentaire pretendeert). Elke film presenteert op uiteenlopende wijze een onderhandeling tussen filmmaker, werkelijkheid en performance. De camera wordt op die manier onderdeel van de performance.

*In het huis van mijn vader* is een documentaire, met gedramatiseerde scènes waarin Ouazzani zichzelf als klein meisje portretteert. We begrijpen hierdoor dat de zoektocht in de werkelijkheid ook elementen van fictie in zich draagt, zeker wanneer het gaat om (jeugd)herinneringen. *De onmacht* daarentegen is een fictiefilm. Deze fictiefilm presenteert echter veel documentaireachtige beelden van het quartier Barbès in Parijs, die de gedramatiseerde scènes een authentieke indruk geven. Het gaat hier niet om zomaar een fictief verhaal. De tragiek van het hoofdpersonage Ahmed is de tragiek van vele Noord-Afrikaanse gastarbeiders en zegt iets over de werkelijkheid.



Afb. 10.1 Scene uit 'In het huis van mijn vader', van Fatima Ouazzani, 1997 (foto: Cinemien)

Ook de grenzen tussen het persoonlijke en het collectieve vervagen in de performatieve film. Volgens Bill Nichols roept de performatieve film vragen op over wat wij als kennis ervaren (Nichols 2001). Deze vragen worden in accentfilms niet in abstracte, algemene, rationele (westerse) termen onderzocht, maar in termen van het specifieke, persoonlijke en belichaamde. De persoonlijke ervaringen van de filmmaker worden gedramatiseerd en vertaald in een performance. Zo krijgen ze een collectieve en politieke lading: 'een sociale subjectiviteit die het algemene met het particuliere, het collectieve met het individuele en het politieke met persoonlijke verbindt' (Nichols 2001, 133).

Ook *In het huis van mijn vader* en *De onmacht* brengen een persoonlijke of individuele ervaring in beeld, maar zijn door het performatieve karakter meer dan een autobiografisch dagboek. Beide films spreken van ervaringen en vragen die te maken hebben met de condities van het migrantenbestaan en die typerend zijn voor accentcinema. In beide films blijken de codes rond seksualiteit het meest problematisch in de onderhandeling tussen de individuele en de collectieve ervaring. Weliswaar laten Ouazzani en Traïdia respectievelijk een vrouwelijk en een mannelijk perspectief zien, maar hun films als geheel kunnen onzes inziens als 'vrouwelijke teksten' worden beschouwd. Deze 'vrouwelijkheid' van de filmttekst is een ander kenmerk van accentcinema dat door Naficy werd geïntroduceerd (Naficy 2001).

## De dochters tekst: In het huis van mijn vader

Accentcinema kan de vorm aannemen van een zogenaamde dochters tekst. In zo'n dochters tekst gaat het volgens Naficy meestal om de relatie tussen moeder en dochter die door de migratie een verschillende culturele bagage met zich meedragen (Naficy 2001, 127-131). De moeders maken meestal deel uit van het verleden en het thuisland; de dochters houden zich meer bezig met het heden en het migratieland. Gemaakt door de dochters, maken deze films deel uit van de zoektocht naar en strijd voor een eigen identiteit in de relatie tot de moeder. Deze strijd wordt vaak geleverd in brieven of telefoongesprekken. De epistolaire en telefonische communicatie zijn kenmerkend voor de condities van migratie: de afstand is niet altijd fysiek te overbruggen.

Ouazzani's film kan met recht een dochters tekst genoemd worden. Omdat haar moeder jong is gestorven, gaat Ouazzani naar haar grootouders. Zij ondervraagt vooral haar grootmoeder over haar huwelijk en het huwelijk van haar moeder. Wanneer ze haar grootouders in beeld brengt, zit haar grootmoeder altijd in close-up en filmt ze de grootvader van een afstand. Zelfs wanneer hij aan het woord is, is hij vaak onscherp in beeld. Op die manier maakt Ouazzani duidelijk waar haar affecties liggen en maakt ze impliciet de afstand tussen mannen en vrouwen in haar thuisland duidelijk. Aan het begin van de film zit grootvader achterin de kamer. 'Een ontmaagde vrouw is als oude couscous, geen man vindt dat lekker', zijn zijn eerste woorden. Grootmoeder vooraan in beeld zwijgt, strijkt af en toe over haar gezicht en moppert hem af en toe wat toe. De vragen die Ouazzani stelt (soms buiten beeld, soms zit ze achter haar grootmoeder) zijn openhartig. Ze gaan over het huwelijk, maagdelijkheid, seksualiteit en de liefde. De antwoorden die ze vooral van haar grootmoeder krijgt, zijn nog openhartiger. 'Hoe was je huwelijksnacht?' – 'Afschuwelijk, ik ben meteen de volgende ochtend bij hem weggegaan.' En 'Hou je van opa?' – 'Nee, ik hoop dat hij gauw doodgaat.'

De tragiek van een leven zonder liefde en de dood van haar dochter is van grootmoeders gezicht af te lezen. Met haar bezoekt Ouazzani het graf van Ouazzani's moeder. De voice-over vertelt hoe Ouazzani's moeder, na vier kinderen te hebben gebaard en grootgebracht en alle tradities te hebben gerespecteerd, door haar man aan de kant werd gezet voor een zeventienjarige maagd. De moeder, die had willen studeren en werken, maar dat niet mocht van haar vader, kon die scheiding niet aan en stierf. Met het persoonlijke verhaal van haar moeder (en haar grootmoeder) vertelt Ouazzani ook een groter verhaal. 'Ik wilde haar geschiedenis uit de anonimiteit halen', zegt ze in een interview, 'dit is ook het verhaal van veel andere vrouwen, alleen hoor je er nooit over' (Mooij 1997, 1). Door met haar camera het huis van haar grootouders binnen te gaan, breekt ze letterlijk de gesloten ruimte van het huis open. Ze toont ruimtes die zelden of nooit te zien zijn en laat verhalen horen die zelden of nooit te horen zijn. De gesprekken met haar grootmoeder maken duidelijk waarom Ouazzani ooit heeft besloten niet hetzelfde lot te ondergaan als haar moe-

der en grootmoeder: op achttienjarige leeftijd verliet ze het huis van haar vader. Ze woonde toen al geruime tijd in Nederland. Het feit dat ze überhaupt moest kiezen, wijst op een conflict tussen de tradities van haar geboorteland en de moderniteit van westerse (in dit geval Nederlandse) opvattingen. Het is een conflict waar veel jongere generaties migranten mee kampen. Want al lijkt er veel keuze en vrijheid in het Westen, het lot (mektoub) is niet te kiezen volgens de islam en de Arabische tradities, regels en wetten zijn sterk.

### **Alter ego's en het drama van de maagdelijkheid**

Ouazzani laat zien dat ze twijfels heeft over haar keuze. 'De prijs die ik moest betalen was hoog. Mijn vader en ik hebben elkaar zestien jaar niet meer gezien', klinkt haar stem aan het begin van de film. *In het huis van mijn vader* is een bijzondere dochters tekst, omdat niet alleen de relatie tot de moeder, maar vooral ook die tot de vader belangrijk is. In feite werkt de hele film toe naar dat ene telefoontje met haar vader, dat ene telefoontje om het contact te herstellen. Maar voordat ze dit durft, brengt Ouazzani twee alter ego's in beeld, die haar helpen bij de zoektocht naar de cultuur waarin ze is grootgebracht, die haar helpen om woorden te vinden waarmee ze haar vader kan uitleggen waarom ze gedaan heeft, wat ze heeft gedaan. In gedramatiseerde scènes zien we het fictieve, kleine meisje Fatima, dat haar vader volgt in de medina (de oude binnenstad van een Arabische stad). En in andere scènes is Ouazzani met haar camera aanwezig bij (de voorbereidingen van) het huwelijk van Naima, een in Nederland geboren Marokkaanse die ervoor kiest op traditionele wijze te trouwen.

De scènes met de kleine Fatima zijn op de eerste plaats symbolische beelden die verwijzen naar de zoektocht van de volwassen Fatima. In één scène beweegt de camera van het meisje naar links en zien we de regisseuse staan: heden en verleden worden zo met elkaar verbonden. In de medina zien we soms alleen de schaduw van de vader. Meestal zien we hem op de rug vanuit het zoekende gezichtspunt van het kind. Zij ziet hem, maar hij ziet haar niet. Wanneer Ouazzani niet meer verder lijkt te komen met haar filmische zoektocht ('Veel brieven zijn geschreven, maar niet verstuurd'), staat kleine Fatima voor een gesloten deur.

De gedramatiseerde scènes zijn nostalgische beelden, gefilmd in zacht licht en warme kleuren. Het zijn beelden waaruit blijkt dat haar vader toch eens van haar moet hebben gehouden en die tonen waarom het voor Ouazzani (en voor vele dochters) toch belangrijk is het contact met de vader te herstellen. In de proloog van de film zien we hoe haar vader haar liefdevol vastpakt en in voice-over zegt de regisseuse: 'Niemand was zo sterk als mijn vader. Hij zette me op zijn schouders en de wolken kwamen dichtbij.' Het zijn beelden van haar vroegere 'ik', beelden die haar verbinden met de mensen van vroeger, met het collectieve en met de tradities.

Deze nostalgie komt in vele accentfilms voor: de verloren jeugd en de herinnering aan het geboorteland worden vaak gekoesterd.

In Ouazzani's herinneringsbeelden komen ook seksualiteit en maagdelijkheid aan de orde. In een scène speelt de kleine Fatima met een vriendinnetje. Ze vraagt het vriendinnetje of zij weet wat een maagd is. 'En ben ik een maagd?' vraagt ze. Het vriendinnetje onderzoekt haar ogen, legt haar oor op haar rug te luisteren en zegt dan: 'Nee, jij bent geen maagd.' Even later zien we een andere scène: Fatima wordt midden in de nacht wakker van geschreeuw. Een vrouw in een wit nachthemd wordt achterna gezeten door haar familie: ze heeft niet gebloed tijdens haar huwelijksnacht. Fatima's gezicht laat zien dat een trauma is geboren: dit kan haar ook overkomen. De gedramatiseerde scène geeft een psychologische verklaring voor de weigering van de regisseuse om te trouwen. Misschien was ze, vóór elke rationele overweging, gewoon te bang om aan de eisen van de traditie te voldoen. Dit wil ze haar vader via de film duidelijk maken: 'Ik was bang en jij hebt die angst niet gezien.' Eerder hebben we al gehoord dat de volwassen Fatima op vierentwintigjarige leeftijd haar maagdelijkheid pas durfde te verliezen – en dat zij toen niet bloedde.

Het gebod van de maagdelijkheid wordt door Ouazzani ook op andere manieren onderzocht. Ze filmt de Nederlandse gynaecoloog professor Bleeker wanneer deze uitlegt dat het maagdenvlies eigenlijk niet bestaat. In de meeste gevallen is er slechts een maagdenrandje en in vijftig procent van alle gevallen is er geen bloedverlies bij de eerste gemeenschap. Op de universiteit van Casablanca legt de sociologe Gues-sous uit welke middelen vrouwen gebruiken om te zorgen dat er bloed valt op het bruidsbed. Tegelijkertijd zegt ze de vraag of haar dochters maagd moeten blijven, niet te kunnen beantwoorden: 'Daar kan ik geen mening over vormen. Dat is aan hun echtgenoten.' De macht van de traditie blijkt erg groot en om aan de strenge wetten van cultuur en religie te kunnen voldoen, moet er gemeten worden met twee maten. Onder de studenten in Casablanca waarmee Ouazzani praat, zijn sommigen ervan overtuigd dat een eerbare vrouw altijd zal bloeden tijdens de eerste keer. Anderen vragen zich af waarom mannen niet maagdelijk hoeven te zijn en waarom de morele eer (*hurma*) alleen van de vrouw afhangt. De discussies in het klaslokaal lijken op de discussies die nu gevoerd worden door Marokkaanse jongeren op Nederlandse websites. Ook hier zijn de meningen over maagdelijkheid en seksualiteit verdeeld. Op de vraag wie er een ontmaagde meid zou willen, reageerden de bezoekers zowel met de afgelikte-boterhamvergelijking en het advies om om vergeving te bidden, als met de relativering dat het heus niet zo erg is (Azough en Effting 2002, 1). Op de website yasmina.nl, een Marokkaanse huwelijkssite, richtte de columnist Abdelhakim een 'maagdenclub voor mannen' op, waarmee hij de hele kwestie lijkt te bekritisieren.

Het leven tussen meerdere culturen, zowel in Marokko als in Nederland, brengt keuzemogelijkheden met zich mee. Velen kiezen ervoor de tradities te volgen. Het tweede alter ego in Ouazzani's film, Naima, staat voor de Fatima die wel de tradities van haar cultuur zou hebben gerespecteerd. 'Ik wil traditioneel trouwen omdat mijn



Afb. 10.2 Scene uit 'In het huis van mijn vader', van Fatima Ouazzani, 1997 (foto: Cinemien)

vader dat graag zou willen. En mijn moeder ook', zegt Naima. Met een zenuwachtig lachje voegt ze eraan toe dat ze denkt dat ze wel zal bloeden tijdens de huwelijksnacht. Ouazzani volgt Naima naar Marokko waar Naima, die in Nederland in een vlot wit pak en loshangend haar op het vliegtuig stapt, gesluierd, met neergeslagen ogen en zwigend alle regels van de vrouwelijke zedelijkheid (*hachma*) in acht neemt. Ouazzani woont alle huwelijksrituelen bij en maakt op die manier mee wat zij zelf zal missen: Naima staat een week lang in het middelpunt van de belangstelling en de festiviteiten.

Ouazzani hanteert in deze passages de principes van de *direct cinema*: ze interveenieert niet of nauwelijks in wat ze filmt. Alleen de huwelijksnacht zelf geeft ze symbolisch weer met een fallische dolkendans van een Touareg die voor mannelijke viriliteit staat, witte duiven die voor maagdelijkheid staan en het beeld van een vrouw die met een dolk dwars over haar tong snijdt, de ontmaagding.<sup>5</sup> Dan is het de volgende ochtend en dansen de vrouwen met het bebloede laken op hun hoofd. Ouazzani's camera registreert weer wat ze ziet. Naima zit langs de kant in een witte jurk. Haar gezichtsuitdrukking is een van de meest pijnlijke beelden in de film. Hoewel ze blij zou moeten zijn dat ze aan de voorwaarden van het traditionele huwelijk heeft voldaan, lijkt ze beschaamd en vernederd door de publieke uitstalling van haar intimiteit. Haar lichaam blijkt niet van haar te zijn, haar maagdevlies is een familiezaak (*Zeghloul* 1984). Hoe bewust Naima ook gekozen heeft voor haar wortels, hier lijkt toch iets niet te kloppen. Ouazzani geeft geen commentaar op deze beelden maar laat via Naima zien wat het respecteren van tradities inhoudt.



Enerzijds is er de warmte van de familie, het collectieve feest en de rituelen. Anderzijds is er de onteigening van het vrouwenlichaam die vervreemdend en vernederend is.

Via al deze lagen in de film, de interviews, de voice-overs, de registraties en de gedramatiseerde scènes laat Ouazzani zien hoe complex traditie en moderniteit, verleden en heden in de Arabische cultuur met elkaar zijn verweven. Ze geeft hiermee een performance van haar individuele identiteit die daardoor ook publiek en politiek wordt. Wat betreft vrouwelijke seksualiteit problematiseert zij een paradoxaal verlangen, enerzijds naar verandering, meer vrijheid en keuzemogelijkheden voor vrouwen, anderzijds naar trouw aan de traditie. Ouazzani's film laat zien welke dilemma's deze onverenigbare hang naar het individuele en het collectieve oplevert, ook al mag ze uiteindelijk na zestien jaar haar vaders huis weer binnenkomen en ook al loopt het kleine meisje aan het einde van de film in de medina naar het licht.

### Chronotopen in *De onmacht*

Net als *In het huis van mijn vader* is Karim Traïdia's korte film *De onmacht* een accentfilm die een performance geeft van identiteitsvraagstukken. Traïdia is geboren in Algerije en woont en werkt al sinds 1979 in Nederland. In 1998 won hij het Gouden Kalf voor zijn film *De Poolse bruid*. In 2000 maakte hij de politieke film *Les diseurs de vérité* over de onmogelijke situatie in zijn vaderland waar niemand zijn leven veilig is. Momenteel is hij bezig met het filmen van een kroniek van Algerije. *De onmacht* was zijn eindexamenfilm en is gebaseerd op twee boeken van de Frans-Marokkaanse schrijver Tahar Ben Jalloun, *La plus haute des solitudes* en *La réclusion solitaire*. De boeken vertellen over de erbarmelijke levenscondities van Noord-Afrikaanse mannen die in de jaren vijftig en zestig als arbeiders naar Frankrijk werden gehaald. Hun situatie is vergelijkbaar met die van Turkse en Marokkaanse gastarbeiders in Nederland. De film is gedraaid in zwart-wit materiaal, wat het documentair-rechtige effect versterkt. Sommige beelden doen denken aan de journaalbeelden over de slechte leefomstandigheden van gastarbeiders in pensions in Nederland uit de jaren zeventig.<sup>6</sup>

Het hoofdpersonage in *De onmacht* is Ahmed, gespeeld door Hakim Traïdia, de broer van de regisseur. Net als de kleine Fatima en Naima kan Ahmed gezien worden als een alter ego van de regisseur, dat de performance van identiteit overneemt.<sup>7</sup> Het meest opvallend in *De onmacht* is de mise-en-scène van de ruimtes. Naficy spreekt in dit verband van het gebruik van chronotopen, een term afkomstig van Michael Bakhtin. Chronotopen zijn 'representaties van ruimte- en tijdconfiguraties'; ze duiden ook op 'krachten in de cultuur die deze configuraties produceren' (Naficy 2001, 152). Accentfilms hebben volgens Naficy twee dominante chronotopen: chronotopen van het verre thuisland, waarin vaak landschappen worden getoond die de

schoonheid van het verloren vaderland illustreren, en chronotopen van het leven in ballingschap, waarin claustrofobische ruimtes een belangrijke plaats innemen.

Ook in *De onmacht* worden deze twee chronotopen gebruikt. Aan het begin van de film zien we Ahmed in zijn kleine, donkere, armoedige kamer in Parijs en daarna zien we beelden van Noord-Afrikaanse migrantenmannen in de straten van Barbès. De mooie zachte stem van Enrico Macias, de beroemde Frans-Algerijnse chansonnier, zingt: 'J'ai quitté mon pays, ma maison, mon soleil, ma vie, ma triste vie' ('Ik heb mijn land verlaten, mijn huis, mijn zon, mijn leven, mijn trieste leven'). De grauwe documentaireachtige beelden krijgen door de muziek een droefgeestig poëtische, nostalgische sfeer. Al deze mannen wonen op zo'n klein, schamel en donker kamertje in totale eenzaamheid. Allen verlangen zij naar de zon, de landschappen en de mensen van hun geboorteland. Maar ze hebben geen andere keuze dan hier hun brood te verdienen in de grijze wereld van het immigratieland. Ahmed beweegt zich voortdurend tussen zijn kleine, benauwde kamertje en de straten van Barbès, waar hij een van de vele mannen wordt. 'Het lot bracht mij hier', zegt zijn stem in voice-over, terwijl we hem met een koffer zien lopen. 'En ik was blij om Frankrijk mee op te bouwen.' De koffer komt veel voor in accentfilms. Het attribuut staat symbool voor het rusteloze verplaatsen.

De claustrofobie van Ahmeds kamer wordt benadrukt door de huisregels, die we tot drie keer toe in strenge, kille voice-over horen:

Het is verboden eten te koken op de kamer, de radio aan te hebben na negen uur, in het Arabisch te zingen, dansen, vrouwen te ontvangen, te masturberen, yogaoefeningen te doen, ziek te worden, werk te verzuimen. Doodgaan doe je maar thuis. Het is verboden in bomen te klimmen. Het is verboden door je kamer te fietsen, er te kaarten of wijn te drinken.

Ahmed houdt zich aan alle regels, die laten zien dat de Noord-Afrikaanse mannen alleen als werkkracht worden beschouwd en niet als mensen met een geest en een lichaam. Soms gaat hij naar de hoeren, want anders is hij geen man meer. Maar de situatie is te deprimerend om zijn mannelijkheid te kunnen bewijzen. Hij zoekt hulp bij Franse dokters en een Arabische waarzegger (marabout) wanneer hem het ergste overkomt wat hem kan overkomen: hij wordt impotent en 'een man zonder kracht tussen de benen' heeft geen toekomst. Maar noch de Franse dokters noch de Arabische marabout hebben oog of oor voor hem, de pillen noch de amulet helpen. Ahmed is weer terug op zijn kamer. Hij kijkt in de spiegel terwijl in voice-over zijn gedachten te horen zijn: 'Ik ben verloren, wat zullen ze van mij denken in mijn land?'

De chronotoop van het leven in ballingschap maakt dan plaats voor de chronotoop van het verre thuisland. We kijken met Ahmed mee wanneer hij in gedachten thuiskomt en zijn ergste angsten voor zich ziet. Hoewel de landschappen mooi zijn en heimwee zouden kunnen oproepen, zijn ze in hetzelfde zwart-wit gedraaid als de

beelden van Parijs. Ze baden bepaald niet in nostalgisch (zon)licht zoals de herinneringsbeelden in Ouazzani's film. Bovendien wordt Ahmed kil onthaald door zijn vader. Hij heeft in geen enkel opzicht aan zijn plichten als man voldaan. Op zijn slaapkamer in het huis van zijn vader droomt hij dat zijn vrouw naar hem toekomt, hem een witte jurk aantrekt en de deur uitstuurt. Dan blijkt zijn vrouw ook werkelijk bij hem te zijn weggegaan. Zijn seksuele impotentie staat symbool voor al het andere falen van zijn mannelijkheid: Ahmed krijgt ook niet genoeg geld bij elkaar gespaard om een huis en een auto te kopen. In alle opzichten is hij mislukt. Net als een ontmaagd meisje heeft Ahmed zijn vader te schande gemaakt. Hij hoort de burens over hem roddelen. Hij hoort de stem van zijn vader: 'Door hem zijn we vernederd. Hij had beter daar kunnen blijven.' Het plonzen van de stenen die hij in de rivier gooit, klinkt als de echo van zijn eenzaamheid. Hij durft zijn vader niet meer onder ogen te komen. De chronotoop van het verre thuisland is in *De onmacht* niet zo idyllisch als in vele andere accentfilms vaak het geval is.

In dit opzicht presenteert Traïdia's film *De Poolse bruid* met de weidse Groningse landschappen veel meer een nostalgische chronotoop van het verloren thuisland dan *De onmacht*. Hoewel *De Poolse bruid* vaak is bestempeld als een bijzonder Nederlandse film, vertelt de regisseur in een interview in *De Groene Amsterdammer* dat hij tijdens het filmen in het hoge Noorden juist heel veel aan zijn dorp en zijn jeugd in Algerije dacht:

Dáár ben ik geboren, daar heb ik gedroomd. Die dromen liggen nog steeds daar, in Algerije. Hier probeer ik die droom terug te vinden. Zo heb ik ook naar het Groningse landschap gekeken: door de ogen van een kind. Ik ben op zoek gegaan naar een stukje uit mijn kindertijd, en ik heb het daar even teruggevonden. De mensen in Groningen gaan net zo met elkaar om als in Algerije: met respect, behulpzaamheid en weinig woorden. Ik had het gevoel dat ik thuiskwam. Daardoor heb ik ook de schoonheid van dat landschap gevonden en kunnen laten zien (Brandt 1998, 2).

In *De onmacht* is er geen ruimte voor nostalgie en zijn de chronotopen van het thuisland 'gekleurd' door de angst, grauwheid en vernederingen van het leven in ballingschap.

Dan zijn we weer terug, uit Ahmeds gedachten in zijn claustrofobische kamer. Hij heeft niets meer te verliezen. Hij zingt, danst en fietst door zijn kamer, hij gaat in een boom zitten, pakt zijn koffer en vertrekt. Een volgende landgenoot staat al klaar om zijn kamer in te nemen. De verboden klinken weer in voice-over: 'Het is verboden bij een Française een kind te maken, op de muren te schrijven, ruzie te maken, te vechten, te sterven, doodgaan doe je maar thuis.' Ahmed loopt onder het viaduct van het metrostation van Barbès. In tegenstelling tot het kleine meisje aan het einde van *In het huis van mijn vader* loopt Ahmed in een troosteloze mist. Zijn koffer bungelt als enige metgezel aan zijn hand. Hij is op de vlucht voor de condities van zijn leven. Maar net zoals Ouazzani laat Traïdia zien hoe sterk de druk van de Arabische

traditie is, ook voor wat betreft de seksuele codes die voor mannen gelden. Vrouwen moeten maagdelijk blijven, mannen moeten juist zo potent mogelijk zijn. Zolang het tussen de benen maar goed gaat, is alles goed. De traditionele, tegengestelde eisen aan de seksen leiden tot enorme schuldgevoelens, frustraties en eenzaamheid wanneer de betrokkenen in aanraking komen met andere werelden. Of deze nu vrijheid toelaten (zoals in het geval van Nederland voor Marokkaanse meisjes) of juist meer beperkingen opleggen (zoals in het geval van de behandeling van gastarbeiders), er is een breuk met de traditie die vragen opwerpt over en aan die traditie.

### **'Vrouwelijke' teksten als lijm voor het leven**

Volgens Naficy zijn alle accentfilms vrouwelijke teksten. Hij leidt dat vooral af uit de manier waarop de ruimtes worden gepresenteerd:

De ruimtes, die in accentcinema gepresenteerd worden, zijn *gendered*, maar niet op een binaire manier zoals in de klassieke cinema. (...) Bijvoorbeeld, de buitenruimtes, de publieke ruimte van de natuur en de landschappen van het thuisland worden vrouwelijk voorgesteld en met de moeder geassocieerd. De binnenruimtes, de gesloten ruimtes, vooral die van het huis, zijn ook als vrouwelijk gecodeerd. In die zin zijn alle accentfilms, ongeacht het geslacht van de regisseur of protagonisten, vrouwelijke teksten. Deze films destabiliseren het traditionele binaire schema van gender en ruimtelijkheid, omdat op de grenzen van deterritorialisatie ook de grenzen van gender, genre en seksualiteit constant vertroebelen en ondervraagd worden. Bovendien worden de ruimtes in deze films niet alleen gevormd door gender, identificatie en vervreemding, maar ook door uitbarstingen van herinnering, nostalgie, het verlangen terug te keren, en door een politiek en poëtica van aanpassing en verzet (Naficy 2001, 154-155).

In de traditionele cinema, zoals de Hollywoodfilm en de Europese cinema, is er vaak een tegenstelling tussen openbare 'mannelijke' ruimtes en privé 'vrouwelijke' ruimtes. Simpel gesteld komt het er vaak op neer dat mannen actief zijn in landschappen, zoals in de western, de actie- of de oorlogsfilm, in openbare ruimtes als rechtbanken of doelloos ronddolen, zoals in de roadmovie. Vrouwen daarentegen beleven emotionele avonturen binnenshuis, zoals in het melodrama. Europese filmmaaksters als Marguerite Duras en Chantal Akerman tonen het minder spectaculaire bestaan van bijvoorbeeld huisvrouwen. De tegenstelling tussen mannelijke landschappen en vrouwelijke binnenruimtes is in accentfilms minder sterk, omdat in deze films zowel de landschappen als de binnenruimtes vrouwelijk zijn geconnoteerd. De landschappen zijn vrouwelijk vanwege het nostalgische verlangen naar de kindertijd en het verlangen naar de moeder dat hiermee gepaard gaat. De binnenruimtes zijn vrouwelijk geconnoteerd vanwege het feit dat het huis in vrijwel elke

cultuur het (enige) domein van de vrouw is. Zij kan er haar eigen regels hebben, maar de ruimte kan ook heel beperkend werken. Door beide ruimtes 'vrouwelijk' te coderen zorgen accentfilms ervoor dat de personages een beetje meer 'vrouw' worden dan in de klassieke cinema.

Zowel *In het huis van mijn vader* als *De onmacht* kunnen als vrouwelijke teksten worden beschouwd. Ouazzani opent met haar camera letterlijk de vrouwelijke ruimte van het huis van haar grootmoeder. Ze vertelt daarmee de verhalen van haar moeder en grootmoeder, verhalen van vrouwen die anders zwijgen. Ze registreert de vrouwelijke rituelen tijdens het huwelijk van Naima: het dansen en zingen van de vrouwen en de henna- en hammamrituelen. Haar film wordt gekenmerkt door een nostalgisch verlangen terug te keren naar haar jeugd en haar geboorteland. Haar vader is in dit verlangen de belangrijkste persoon. Ze wil hem met haar film bereiken, een beetje 'vrouwelijk' maken, zorgen dat hij begrip krijgt voor haar gevoelens en beweegredenen. 'Vader wees niet bang, zeg dat je van me houdt, ook al heb ik het in je ogen niet goed gedaan', klinkt Ouazzani's stem vlak voordat ze haar vader eindelijk durft te bellen.

Ook *De onmacht* laat vrouwelijk gecodeerde ruimtes zien: zowel de gesloten, donkere ruimtes van de kamer in Parijs als de open ruimtes van de zandwegen en bossen in Ahmeds geboorteland. Deze ruimtes hebben een psychologisch effect: hier wordt een zachtaardige en kwetsbare man gerepresenteerd. Hij heeft niet de traditionele kenmerken van mannelijkheid, zoals een agressieve seksualiteit en een drang om te domineren. Hier zien we geen actieve zelfverzekerde (vechtende) man, maar een gevoelige man met pijn. De stille pijn, die door vele vrouwen als Ouazzani's moeder wordt geleden, krijgt hier gezelschap van mannelijk leed. De vrouwelijke esthetiek van de ruimtes gaat gepaard met een 'vrouw' worden van het hoofdpersonage.<sup>8</sup> Het is een beeld van de Arabische man dat in niet-accentfilms nauwelijks te vinden is. In Arabische films zijn mannen meestal dominant, in westerse films zijn ze meestal afwezig of worden ze stereotiep neergezet als fanatieke terroristen. Het beeld van Traïdia krijgt juist daardoor zoveel kracht.

Toch blijven de films verschillend wat betreft genderperspectief. Ouazzani zoekt met haar vragen andere vrouwen (en mannen) op: haar grootmoeder, Naima en haar familie, de studenten aan de universiteit in Casablanca. *De onmacht* daarentegen is gebaseerd op de absolute eenzaamheid van het mannelijk lijden. Zoals de filmtheoretica Denise Brahimi uitlegt:

Zodra het om individuele beproevingen gaat, lijkt het alsof deze gereserveerd zijn voor mannen, en alsof zij gekarakteriseerd worden door het feit dat de man helemaal alleen tegen allerlei obstakels moet vechten en zijn moed en mannelijkheid moet bewijzen. Mannelijkheid wordt bewezen in eenzaamheid, vrouwelijkheid heeft collectieve kwaliteiten. Zo gaat het in het patriarchaat (Brahimi 1991, 66).

Hoewel beide films dus vrouwelijke teksten zijn, is er toch een duidelijk verschil in de aanpak van de identiteitscrisis die wordt verbeeld. Beide films hebben een open einde en dragen geen definitieve oplossingen aan. Maar *In het huis van mijn vader* stemt tot meer hoop dan *De onmacht*. Waar het Ouazzani lukt om dankzij haar collectieve zoektocht de moed te verzamelen haar vader te bellen, wijst Ahmed de toenadering van zijn vader juist af. Wanneer hij in gedachten naar zijn thuisland afreist, is zijn schaamtegevoel zo groot dat hij wegloopt wanneer zijn vader in een toenaderingspoging bij hem komt zitten. De vrouwelijke positie, 'voorbij de schaamte' ('als je geen eer meer hebt heb je niets te verliezen', zegt Ouazzani), heeft Ahmed nog niet kunnen bereiken. Zijn lijden, en het lijden van vele mannen met hem, is daardoor des te groter.

Zowel *In het huis van mijn vader* als in *De onmacht* is er een symbolische verwijzing naar de gebroken of versplinterde identiteit door het leven tussen twee culturen. Ouazzani gaat naar een waarzegster die een hoop stenen door haar handen laat vallen en zegt dat haar leven in kleine stukjes uit elkaar is gevallen. De waarzegster vindt dat Ouazzani de eerste stappen moet nemen om het te repareren. Haar vader zal het niet doen, ook al lijdt hij waarschijnlijk ook onder het feit dat hij zijn dochter niet meer ziet. Ahmed laat de spiegel waarvoor hij staat uit zijn handen vallen en ziet zijn gezicht alleen nog in de scherven. Voor beide filmmakers geldt dat hun film het beste middel is om de stukken weer aan elkaar te lijmen. Hun films hebben daardoor een accent. Ze voegen zich niet naadloos in de conventies van de traditionele film en zijn meer dan een afspiegeling van de werkelijkheid of de verbeelding van een fictie. Het zijn performances van hun identiteit, waarin het persoonlijke wordt overschreden. Ook het verhaal van vele andere migrantenervaringen wordt hier immers op indringende wijze in beeld gebracht.

*Patricia Pisters en Kaouthar Darmoni*