

MIREILLE ROSELLO

Bescherming of gastvrijheid

De jongeman en de illegale immigrant in *La promesse*¹

Voordat *La promesse* vertoond werd in Cannes was het Jean-Pierre en Luc Dardenne, twee Belgische regisseurs die zich voordien vooral gespecialiseerd hadden in documentaires, niet gelukt de erkenning te krijgen die ze verdienen.² Toch waren ze, toen de film in 1996 door critici en internationaal publiek enthousiast onthaald werd, allesbehalve beginners: hun fictiefilms zijn de erfgenamen van een gevoeligheid die ontwikkeld werd in de eerste fase van hun carrière. Toen concentreerden ze zich op een type sociaal drama waarvan hun documentaires en het werk van hun productiemaatschappijen (Les films du fleuve en Dérives productions) uitstekende voorbeelden zijn.³ De kwaliteit van hun cinematografische studies van fabrieksarbeiders en van de stedelijke onderklasse (vooral rond Seraing, een buitenwijk van Luik) werd echter grotendeels genegeerd door het publiek. Desondanks erkende de European Documentary Award in 1997 'the excellence of their work, their social and human concerns, and its research-oriented spirit'.⁴ In zijn commentaar op de Gouden Palm voor hun film *Rosetta* (1999) merkt Louis Honoré op dat 'veel buitenlandse journalisten dachten dat *Rosetta* hun tweede film was, na *La promesse*'.⁵

Wanneer *La promesse* de loop van hun carrières als regisseurs veranderde, zou dit veroorzaakt kunnen zijn door de sterke resonantie die het verhaal van Igor, een jonge tiener (gespeeld door Jérémie Rénier) waarvan de vader betrokken is bij immigrantensmokkel, achterliet in een Europese culturele echokamer waarin de status van de buitenlander een beslissend onderwerp geworden is. Francofone films van het afgelopen decennium reflecteerden een algemene Europese aandacht en bezorgdheid voor de vreemdeling, wiens aanwezigheid in de kosmopolitische steden van Europa vaak staat voor de terugkeer van het onderdrukte koloniale verleden. In Frankrijk bood de opkomst van de zogenaamde *banlieu*- en *beur*-films,⁶ zowel gemaakt door kinderen van immigranten⁷ als door Europese regisseurs,⁸ het publiek een blik in het leven in buitenwijken, waar *métissage*, of liever etnische en culturele cohabitatie, eerder de norm is dan de uitzondering.⁹

58

Op een paar uitzonderingen na¹⁰ heeft de Franse film zich gefocust op de 'tweede generatie' en het zou best nog wel een tijdje kunnen duren voordat regisseurs ervoor kiezen te reflecteren op de meest recente ontwikkeling in migratiepatronen en immigranten zonder papieren gaan portretteren. Dat *La promesse* uitkwam in dezelfde tijd als de 'Saint Bernard'-crisis¹¹ zou een goede aanwijzing kunnen zijn dat de volgende generatie immigrantenfilms zich eerder zal concentreren op kwesties in verband met illegaliteit en sociale onzekerheid dan op het gevoelige en vaak problematische integratieproces.¹² Ook is *La promesse* uitzonderlijk in de beslissing de kwestie van men-

senhandel aan te snijden. In de Dardennes-film is het te werk stellen van arbeiders zonder papieren geen vage collectieve praktijk die zich buiten het bereik van de camera afspeelt en die journalisten en politici zelfgenoegzaam veroordelen op het nationale nieuws: Igor's vader, de mensenhandelaar Roger, is een van de protagonisten van de film en zijn verachtelijke activiteiten worden tot in de gruwelijkste praktische details op film vastgelegd. De kijker, die gewend is aan vage beloften van de regering om anonieme mensen te straffen die illegale immigratie aanmoedigen werk te verschaffen, krijgt een totaal ander beeld in *La promesse* omdat de film weigert de 'illegale immigrant' te behandelen als een aparte entiteit. Het verhaal is gebaseerd op het idee dat de 'illegale immigrant' niet apart van de 'illegale werkgever' te behandelen is, en onderzoekt de ontwikkeling van zo'n tragisch koppel, Igor en Assita, die niet anders kunnen dan onafscheidelijk worden. *La promesse* kan dus beschouwd worden als een verkenning van hoe de relatie tussen de gastgever en de gast, de autochtoon en de immigrant, opnieuw gedacht moet worden als beiden niet willen dat hun menselijkheid vernietigd wordt door eerder vastgelegde rollen (de uitbuiters en de uitgebuitte, de cynische gastheer en de geslachtofferde gast).

Aan het begin van de film ontdekken we dat Roger (Olivier Gourmet) een paar illegale immigranten zijn toekomstige huis laat bouwen. De episode waarin de titel van de film wordt verklaard gebeurt vlak daarna, als de werkers worden gestoord door de komst van arbeidinspecteurs, die duidelijk op zoek zijn naar onregelmatigheden. Igor, gealarmeerd door zijn vader, waarschuwt de mannen die op het erf aan het werk zijn die dag, en ze rennen allemaal weg. Ze weten heel goed dat als de wet de werkgever (die een werkloosheidsuitkering ontvangt) straft, hen niets minder dan deportatie boven het hoofd hangt. Als een van de Afrikaanse immigranten, Hamidou, van de steiger probeert te springen, valt hij echter van de ladder en blijft zwaargewond liggen. In de paar minuten die Roger nodig heeft om de inspecteurs kwijt te raken, probeert Igor Hamidou te helpen. Deze laat Igor beloven dat hij voor zijn vrouw Assita (Assita Ouedraogo) en hun pasgeboren zoon zal zorgen. Beiden zijn pas aangekomen in België en leven in een van de smerige huurhuizen die Roger beheert. Deze belofte is de narratieve motor van de film en de tragische beproeving waarin de personages gastvrijheid opnieuw zullen moeten definiëren en uitvinden.

Als Roger ontdekt hoe zwaargewond Hamidou is, weigert hij keihard hem naar het ziekenhuis te brengen omdat hij bang is voor juridische moeilijkheden. Ondanks zijn duidelijke bezwaren en lange aarzelingen, gehoorzaamt Igor uiteindelijk zijn vader als deze hem opdraagt te helpen de gewonde man te verbergen en, later, hem te begraven onder vers gemengd cement. Het is me echter niet helemaal duidelijk of de Afrikaanse arbeider op dit punt echt dood is, en ook het vervolg van de film blijft volhouden dat iets in Hamidou weigert te sterven.

Het lijkt geen twijfel dat deze episode tot de spectaculairste crisismomenten van dit compromisloze verhaal behoort, maar in plaats van me te concentreren op dit specifieke moment, in plaats van de manieren te analyseren waarop de regisseurs hun visuele verhaal van een moord vertellen, zou ik de langetermijngevolgen willen

onderzoeken die Rogers en Igors handeling heeft op de relatie tussen Assita, de immigrant, en Igor, de autochtone gastheer. Na Hamidous verdwijning houdt Igor zijn belofte en zorgt voor diens vrouw en zoon, maar tot het einde van de film vertelt hij niet de waarheid. Assita zal blijven geloven dat haar man tijdelijk verdwenen is en dat hij misschien uit vrije wil gekozen heeft weg te gaan (Roger suggereert handig dat dit door speelschulden komt). Haar onwetendheid zet haar op een achterstand en zorgt voor een wanverhouding tussen haar en Igor, die, hoewel hij alles doet om haar te helpen, tot de allerlaatste minuten van de film weigert het schuldbewuste geheim met haar te delen dat hem als een perverse navelstreng verbindt met zijn vader.

Opvallend genoeg suggereert de film dat deze verlate openbaring geen narratief einde kan betekenen, maar dat het eerder als een begin functioneert, als een opening: het einde, in de vorm van een bekentenis, is hier een inaugureel gebaar dat beide personages toestaat het rijk te betreden van gedeelde gastvrijheid onder gelijken. De scène waarin Igor Assita eindelijk de waarheid vertelt, is beslissend vanuit zowel dramatisch als cinematografisch perspectief omdat het de visuele en narratieve conventies negeert die meestal de topos van onthulling en bekentenis reguleren. We zouden normaal gesproken bijvoorbeeld verwachten dat de eindscène gestructureerd is als een *face-à-face*: een confrontatie waarin de personages respectievelijk de wereld van thuis, legitimiteit en macht en die van thuisloosheid, illegaliteit en machteloosheid symboliseren. Dit zou dan het moment kunnen zijn waarop de twee langzaam door de film geschapen werelden (Europa tegenover Afrika, wit tegenover zwart, man tegenover vrouw, werkgever tegenover werknemer; kortom het zelfde tegenover het andere) eindelijk bij elkaar gebracht worden: de twee eenheden mogen dan onverzoenlijk zijn, maar de twee personages erkennen elkaars werkelijkheid tenminste wel.

De regisseurs lieten deze mogelijkheid echter varen en hebben in plaats daarvan de laatste dialoog op een onverwachte manier gefilmd. De laatste scène is geen beslissende ontdekking die een eind maakt aan het langdurige verstopperij-spelen, maar een vreemde dans waarin één personage altijd achter de andere geplaatst wordt zonder deze aan te kijken. Tot dat moment zouden we op grond van de logica van de film verwachten dat het geheim van Hamidous dood blijft functioneren als de drijfveer die het plot gaande houdt. Beide personages worden voortgestuwd door deze structurende afwezigheid die hen in een permanente beweging voorwaarts brengt, een omgekeerde migratie weg van de moorddadige vader. We moeten hun reis interpreteren als een zoektocht naar veiligheid, naar een plek waar Assita voor haar zoon kan zorgen zonder bang te hoeven zijn voor Roger. Na een paar discussies met Igor en de weinige andere personages die haar op weg willen helpen, wordt duidelijk dat ze enkele verwanten heeft in Italië. Dit geeft haar een nieuwe bestemming: haar familie vormt een hecht netwerk van solidariteit voorbij de vijandige nationale grenzen die voor haar emotioneel en politiek betekenisloos zijn. Terwijl ze een traditioneel betekenisvolle migratieroute tussen Italië en België omdraait, zou Assita, die uit een derde land komt, grenzen moeten oversteken als een onzichtbare pion op het internationale schaakbord.

Hamidou's verdwijning leidt dus tot nieuwe migraties. Vanaf hun ontmoeting is de relatie tussen Igor en Assita gebaseerd op een gedeelde ervaring van gedwongen verbanning. Ze reizen samen en gaan continu ergens anders heen, soms cirkels draaiend rond de plaats van de moord. Eerst vluchten ze voor de vader. Igor moet Assita hiervoor zo ongeveer kidnappen, want ze weet niet dat Roger plannen heeft om haar in Duitsland te verkopen als prostituee. Na deze eerste vlucht blijven ze samen en verbergen ze zich in de stad. Ze komen alleen uit hun schuilplaats om enkele instituties binnen te vallen waar over Assita's status onderhandeld moet worden: ze gaan samen naar het politiebureau omdat Assita erop staat haar man als vermist aan te geven, ze moeten naar het ziekenhuis omdat de baby ziek is geworden, en ze bezoeken een Afrikaanse traditionele genezer voordat ze terugkeren naar de flat van Igors werkgever, waar ze blijven tot ze gevonden worden door de vader. Zijn bedreigende aanwezigheid leidt tot een volgende vlucht.

Het lijkt dus alsof de twee personages steeds bij elkaar blijven. Het punt van de film is echter dat ze géén reisgenoten zijn: ze worden door een narratieve afgrond gescheiden. Igor weet dat Hamidou dood is, terwijl Assita wil weten wat er met hem is gebeurd. De film verbindt hun reizen met een metaforische beweging naar de waarheid en weg van die waarheid: Assita zoekt een coherent verhaal waarmee Hamidou's afwezigheid zou kunnen worden verklaard, terwijl Igor in overdrachtelijke zin wegrent van het vertellen ervan. Met andere woorden: de film slaagt erin de suggestie te wekken dat twee samen reizende personages in werkelijkheid (en tot de allerlaatste scène van de film) in tegengestelde richtingen bewegen. Of misschien worden hun uitzinnige en continue bewegingen gecompenseerd door de obstinate onbeweeglijkheid van het plot in een ander domein: letterlijk en figuurlijk gaan deze mensen nergens heen, omdat het enige element dat verandering zou kunnen scheppen niet gezegd wordt. De stilte loopt op tot een groeiende spanning tussen beide personages. Assita wil weten; Igor weet, maar zij weet niet dat hij weet. En om de zaak nog verder te compliceren, dwingt Igors positie hem twee compleet onverenigbare verplichtingen te verzoenen: zijn belofte (het beschermen van Assita) en de noodzaak te liegen over zijn medeplichtigheid aan de moord op Hamidou, gekoppeld aan een zekere loyaliteit die hem ervan weerhoudt zijn vader bij de politie aan te geven.

Volgens mij moet de kloof in Igors geweten de kijker aan het nadenken zetten omdat deze eerder het Europese personage aangaat dan de immigrant. Traditioneel gezien zouden we een dergelijk onzeker verbond, veroorzaakt door 'dubbel geweten', 'creolisering' en 'hybriditeit', eerder verwachten in het domein van de immigranten omdat zij de last van de integratie zouden dragen.¹³ De vreemdeling wordt in onze taal, cultuur en emoties beschouwd als iemand die in een ambigue ruimte woont die 'noch hier noch daar' is, of soms, eufemistisch, 'zowel hier als daar'. In *La promesse* liggen de onmogelijkheid partij te kiezen en het dubbele geweten echter juist bij het Europese personage dat volledig verantwoordelijk is voor de situatie van de immigrant.

Assita's trouw aan haar zoon en zijn afwezige vader is onproblematisch en haar verhouding tot de omgeving is intelligent en praktisch: ze wil dat zij en haar kind

overleven. Igors tegenstrijdige verlangens worden echter verbeeld door zijn ambigue houding ten opzichte van de waarheid: hij wil zowel vertellen als niet vertellen. Hij is doodsbang dat Assita de waarheid zal ontdekken, maar tegelijkertijd wil hij dat ze erachter komt. Beide personages zijn op een tragische manier eenzaam, maar Igor is zelfs nog sterker geïsoleerd dan Assita omdat hij zijn geheim alleen moet dragen. Gedurende de hele film zien we dat hij Assita's tas draagt: het immigrantenattribuut bij uitstek wordt dus op hem overgedragen, alsof de film wil suggereren dat niemand immuun kan zijn voor het lot van hen die voor Hamidou's dood nog als 'zij' werden behandeld door de protagonisten.

Hun zwerftochten door Luik worden onderbroken door de sleutelmomenten waarop Assita dichterbij de waarheid komt, tot Igors intense angst en ontzetting. Haar verlangen te weten wordt echter steeds gefrustreerd, niet alleen door Igors zwijgen, maar ook door het feit dat haar zoektocht vele gefragmenteerde en gecompliceerde verhalen oplevert die ze niet op een goede manier kan ontcijferen. Het tragisch simpele en wrede verhaal ('Hamidou is dood') wordt haar onthouden, de elementen ervan worden vervangen door de soms kloppende, maar incomplete versies van goedbedoelende vrienden, of vijanden (Hamidou is verdwenen, hij zal wel of hij zal niet terugkomen, hij vluchtte in verband met speelschulden, hij is in Duitsland). Elke keer als Igor het opduiken van zo'n verhaal meemaakt, worden de kijkers (die zijn kennis delen) in de ongemakkelijke positie geplaatst waarin ze zich de vraag moeten stellen of zij hetzelfde zouden hebben gedaan, wie zij zouden hebben beschermd, wiens kant zij zouden hebben gekozen. De situatie maakt een dilemma duidelijk dat normaal gesproken voor de ander, of de vreemdeling gereserveerd lijkt te zijn.

De ingewanden van een kip die in Igors bijzijn wordt geofferd, vertellen dan dat Hamidou 'niet is weggegaan en niet erg ver weg is'. Technisch gezien heeft de kip gelijk: Hamidou heeft nooit besloten te vertrekken en hij is begraven op het bouwterrein. Alleen de kijker, de medeplichtige van Igors zwijgen, weet echter dat 'niet-vertrekken' en 'nabijheid' de bevestiging van het ergste betekenen en geen tekens zijn van hoop. De film veroordeelt Assita niet als zij vertrouwt op typisch geminachte vormen van waarheidsvinding, maar laat zien dat, zoals elk verhaal, de voorspelling van de kip interpreteerbaar is en overgedetermineerd wordt door de context en door de wensen van de personages.

Zelfs Assita's wil tot weten wordt gekleurd door haar eigen situatie. Een van de ergste episodens van de film is het moment waarop twee racisten op Assita urineren en haar ontmenselijken; ze vallen haar aan wanneer zij op haar kwetsbaarst is, omdat ze vreest voor het leven van haar zieke kind. Zelfs in deze scène komt het onderwerp van de waarheid weer eens boven: overweldigd en radeloos smeekt Assita Igor niet de waarheid, maar de waarheid die ze graag wil horen te vertellen. Ze wil dat hij zegt dat Hamidou niet dood is. Op dat moment, als hij geconfronteerd wordt met deze wanhopige smeekbede, kiest Igor er welbewust voor de last van de leugen te blijven dragen. Hun moment van medeplichtigheid en solidariteit is dus afhankelijk van Igors bereidheid te liegen. En toch, op het moment waarop hij het minst hoeft te spreken,

aan het eind van de film waar de mogelijkheid lijkt te ontstaan de waarheid voorgoed te begraven, besluit hij niet voor deze afsluiting te kiezen.

Het is een feit dat de film als geheel de hypothese blijft poneren en weer falsifiëren dat een begraven lichaam voor altijd verborgen kan blijven. Begraven, en het verdwijnen van het lijk zijn vanaf het begin van het verhaal structurerende verwijzingen, zelfs vóór de dood van Hamidou. De criticus Jonathan Rosenbaum merkt op dat de aller-eerste scène een parallel trekt tussen misdaad en begraven.¹⁴ Wanneer we voor het eerst kennismaken met de jonge protagonist zorgt het scenario er meteen voor dat we hem niet alleen als een dief, maar ook als een totaal niet aantrekkelijk, laf en cynisch personage gaan beschouwen. Op het tankstation waar hij werkt wordt hem namelijk gevraagd de motor van de auto van een oude vrouw te controleren en hij maakt meteen misbruik van de paar seconden die hij in het voertuig is: hij steelt haar portemonnee die op de bijrijderplaats ligt. En hij blijft niet alleen compleet onaangedaan als ze erachter komt, hij raadt haar ook aan snel terug te gaan naar waar ze net vandaan kwam, want 'er lopen hier zo veel gewetenloze mensen rond'. Hier begint de film ons al zijn handlanger te maken. De ironie van het geval kan namelijk alleen worden opgemerkt door Igor en de kijker, niemand anders kan er ooit achter komen. De scène maakt ons medeplichtig aan de misdaad en suggereert bovendien dat het begraven van bewijs best kan lonen: als het slachtoffer eenmaal is verdwenen, leegt Igor de portemonnee en graaft hij een gat om hem kwijt te raken.

Als Hamidou van de steiger valt, gebeurt iets vergelijkbaars. Roger dekt hem af met een donker teerkleed, dat hij over Hamidous gezicht gooit alsof hij een begin wil maken met het uitwissen van zijn identiteit. En boven op deze al vormloze gestalte legt hij een deur, een deur zonder frame, die naar niets meer opent, maar ons ironisch genoeg herinnert aan andere metaforische deuren die geopend hadden kunnen worden om de immigrant en zijn vrouw binnen te laten. De gastheer opent hier geen deuren, maar sluit ze. Of liever: hij verandert de deur in het deksel van de niet bestaande doodskist waarin Hamidou ligt, half dood, half levend. De moord kan zo ongestraft blijven. Als het lichaam uiteindelijk begraven wordt in cement, wordt Hamidou deel van het huis dat Roger aan het bouwen is, bijna alsof de immigrant letterlijk een goedkope, uit de koloniën geïmporteerde grondstof wordt. Onzichtbaar, onmogelijk te vinden en onmogelijk te vergeten: zijn lichaam wordt verplaatst van de normale menselijke communicatie naar de geslotenheid van een soort helse niet-plaats die de gefragmenteerde verhalen van Assita en de ziener half kunnen raden, maar waar ze hun vinger nooit volledig op kunnen leggen. Hamidou kan niet meer geïntegreerd maar ook niet meer uitgezet worden. Of eerder: de specifieke vorm van 'integratie' die hij ondergaat, is een monsterlijke vorm van absorptie. Net zoals bij de administratieve misstanden van de Franse 'Pasqua-wetten',¹⁵ staat hij buiten de oppositie *expulsable* en *régularisable*. Vermoord en vervolgens begraven zonder behoorlijk begrafenisceremonieel, zelfs zonder graf, wordt hij tot symbool voor het onderdrukte. Uit de psychoanalyse kunnen we leren dat dit alleen maar tot toekomstige trauma's en onbegrijpelijke narratieve vertalingen kan leiden.

Door de herhaalde allusies op de mogelijkheid het corpus delicti te verbergen, bereidt de film ons voor op een laatste vertrek dat Hamidous lot zal bezegelen. In het ziekenhuis waar Assita met haar zieke baby naartoe moet, ontmoet ze een Afrikaanse verpleegster die bereid is Assita haar identiteitsbewijs te lenen zodat ze de grens naar Italië kan oversteken. In een van de weinige licht amusante scènes, waarin Igor grappjes maakt over de onmacht van Europeanen om Afrikaanse gezichten te onderscheiden, laat hij Assita de veelkleurige hoofddoek dragen van haar vriendin. Daarna laten ze de identiteitskaart zien aan een voorbijganger en, zoals te voorspellen is, identificeert hij Assita (of de hoofddoek) als degene die op het paspoort staat. Assita's onzichtbaarheid werkt dus twee kanten op: zij ontnemt haar het recht om beschermd te worden door de politie (ze kunnen niet gaan zoeken naar een illegale immigrant 'die niet bestaat'), maar stelt haar ook in staat grenzen over te steken die gecontroleerd worden door mensen die paspoorten bevooroordeeld interpreteren. Nadat de film bevestigd heeft dat Assita gezien wordt als een inwisselbare immigrant, verwachten we dat ze van België naar Italië zal vertrekken en dat het einde van het avontuur samen zal vallen met Assita die op de trein stapt.

Deze voorwaartse beweging wordt echter plotseling gestopt: onverwachts keert Igor de richting van de reis, die hij zorgvuldig voorbereidde, om. Nadat hij Assita geholpen heeft met haar valse papieren en nieuwe identiteit, nadat hij zijn vaders ring heeft verkocht om een treinkaartje te kopen, nadat hij haar naar het station en zelfs bijna helemaal naar het perron heeft gebracht, stopt hij abrupt en de logica van de film draait om. Het verhaal als geheel lijkt ineens achteruit te bewegen, alsof we in een montageruimte zijn, of alsof een interactief verhaal ons opeens de mogelijkheid zou geven van een andere richting, van een andere migratie, waarvan de bestemming niet zal worden verteld.

Deze laatste scène is geschoten in een vreemde, hybride ruimte die normaal gesproken niet wordt geassocieerd met openbaringen en belangrijke gesprekken: Igors bekentenis vindt plaats op de trap die naar het perron leidt. Vanuit filmisch oogpunt is het perron bijna een cliché, of in ieder geval een intertekstuele verwijzing naar een aantal vertrek- en aankomstscènes.¹⁶ Het staat voor de laatste horizontale ruimte voordat het ene personage wordt gescheiden van het andere door het vertrek van de trein; het is een soort tussenruimte waarin laatste woorden worden gesproken, beloften worden gedaan en afscheid wordt genomen. Maar als het perron staat voor de laatste kans een betekenisvolle conversatie te ensceneren, dan geldt dit niet voor de trap die daar soms naar leidt: trappen staan voor doorgang, beweging, niemand stopt er. Dit maakt het alleen maar opmerkelijker dat Igor deze tussenliggende ruimte kiest om het fragiele evenwicht dat hij in stand gehouden heeft rond de fictie van Hamidous vrijwillige vertrek aan stukken te slaan.

Voordat we de twee personages op deze trap kunnen zien, volgen bijna een minuut lang drie lange, stille shots Assita en Igor terwijl de camera langzaam dichterbij de protagonisten komt. In het eerste shot lopen ze samen, of liever: de ene voor de ander, zonder een woord te zeggen. De camera volgt hen als ze van rechts

naar links door het frame lopen. In het volgende shot is deze richting omgedraaid: we zien ze nu in het frame van links naar rechts bewegen, wat de indruk wekt alsof ze hun stappen weer nagaan, alsof het wil aankondigen dat de uiteindelijke bestemming en betekenis van de reis op elk moment omgedraaid kan worden. Als ze het station bereiken en verder gaan door een lange en donkere gang, laat de camera ze weg bewegen van zijn blik en zien we hun ruggen als ze samen verder lopen. Het laatste shot haalt ze weer in met een close-up van hun gezichten als ze op het punt staan te verdwijnen in het eind van de gang. Ze hebben nog steeds geen woord gewisseld, maar dit shot, dat begint door hun gezichten op gelijk niveau te vangen, precies naast elkaar, zal het punt zijn van Igors bekentenis en openbaring. En de eerste woorden van Igor vallen samen met het moment waarop de camera hen scheidt: voor enkele lange en monotone seconden hebben we gekeken naar de parallelle voortgang van de personages, maar als Assita de eerste paar treden beklimt, beweegt de camera weg van Igor, en verwijderd hem zo uit het frame. Voor de kijker wordt het scherm nu geheel gevuld door de rug van Assita. Haar hoofd, bedekt met de veelkleurige hoofddoek en haar zoontjes rode hoedje vormen opvallende accenten in een verder somber beeld.

Als Igor plotseling 'Hamidou is dood' zegt, stopt Assita met het beklimmen van de treden en blijft stokstijf staan. Om haar heen komt alles tot stilstand, alsof de film verlamd is. Alleen de camera behoudt een minuscule marge aan speelruimte, door langzaam te bewegen van de rug van de vrouw naar Igors gezicht en weer terug. Hoewel we normaal gesproken datgene wat 'achter iemands rug' gebeurt begrijpen als verraad en als een onvergeeflijke daad van lafheid, hoewel we Assita's toegekeerde rug kunnen interpreteren als symptoom van kwetsbaarheid en verdriet, zou ik zeggen dat deze scène de positie van de personages herinterpreteert als teken van een kwetsbare terugkeer naar een communicatievorm die aangetast blijft door een pathologische stilte.

Alsof alle bronnen van een normale dialoog uitgeput waren, resoneert Igors bekentenis in een kille stilte. Er is geen antwoord. De camera kan alleen maar de stilte registreren en de enige andere vorm van communicatie tussen Igor en de vrouw, die nu niet langer kan functioneren als de uitgestoten buitenlander. Dialoog is nu gereduceerd tot subtiele lichaamstaal, intense blikken: een code die we kunnen ontcijferen of waar we ons gemakkelijk bij kunnen voelen slechts omdat we vertrouwd zijn geworden met de achtergrond van de twee protagonisten. Wanneer Igor klaar is met zijn bekentenis (en de camera lijkt hier niet zo zeker van, want ze blijft vasthouden aan de neergeslagen ogen van de tiener), beweegt Assita enige seconden niet. In haar eerste gebaar draait ze zich niet om, maar doet ze de hoofddoek af. Hierdoor verdwijnt het enige stukje kleur in beeld dat leek te beloven dat ordinair racisme humoristisch gebruikt kon worden tegen racisten.

De vermomming was bedoeld om haar te laten lijken op de legale immigrant die bereid was Assita haar identiteitskaart te lenen en haar zo de vrijheid te reizen gaf. Door het masker te verwijderen dat haar voor een andere Afrikaanse vrouw laat doorgaan, kiest ze er bewust voor haar eigen identiteit op te eisen. Ze is nu Assita, een illegale immigrant uit Burkina Fasso, die de politie zeker zal tegenhouden aan de grens.

Maar dit beëindigen van haar bedrog is ook Assita's eerste echte daad van vrijheid: ze kan deze eigen beslissing over haar identiteit alleen nemen omdat Igor haar erkend heeft, haar heeft geaccepteerd als een echte gesprekspartner. Hij geeft haar niet alleen de vrijheid te kiezen, maar, als de handlanger van zijn vader, legt ook zijn eigen lot in haar handen.

Vanaf dat moment herovert Assita volledig haar kracht om beslissingen te nemen. En als ze zich uiteindelijk omdraait, kijken de twee personages elkaar als gelijken aan. Hun relatie is bijna onbeschrijfelijk, maar zij is ook uniek. Er wordt niets gezegd, alsof woorden niet meer mogelijk zouden zijn, alsof niemand ze meer vertrouwt. En in datzelfde lange shot, waarin Assita zich omdraait zonder een woord te zeggen en terug begint te lopen naar waar ze vandaan kwamen, stelt Igor geen vragen. Noch Igor noch de kijker weet waar Assita naartoe gaat, wat ze van plan is of waarom ze weigert om naar Italië te vertrekken. Igor probeert haar echter niet te begrijpen of te weerhouden: na een kort moment van aarzeling, waarin het frame hen voor de laatste keer scheidt, rent hij achter haar aan, haalt haar bij en begint naast haar te lopen. Het is alsof de stille blik die ze uitwisselden een nieuw protocol heeft ingesteld: het is niet duidelijk dat ze hem accepteert, of dat ze hem heeft vergeven, ook drukt ze op geen enkele manier genegenheid of sympathie uit, maar ze lopen samen in dezelfde richting alsof ze niet anders kunnen, alsof zijn plaats nu naast haar is ongeacht wat er gebeurt. De camera laat de Afrikaanse vrouw, haar baby en de jongeman die haar tas draagt graag aan het einde van de gang verdwijnen in de aftiteling: ze lijkt niet te weten of de betreffende gang naar een toekomst leidt voor de twee immigranten en hun metgezel.

Vertaling Pia-Henrike Böttger en Niels Cornelissen

Noten

- | | |
|--|---|
| <p>1 Dit artikel is een vertaling van een deel van Gender and hospitality. Women as gifts, hostesses, and parasites. In: M. Rosello (2001) <i>Postcolonial hospitality. The immigrant as guest</i>. Stanford, Stanford University Press.</p> <p>2 Burdeau (1996a) en (1996b); Derobert (1996).</p> <p>3 Documentaires van Jean-Pierre en Luc Dardenne zijn bijvoorbeeld <i>Le chant de rossignol</i>, <i>Lorsque le bateau de Monsieur Léon descendit la Meuse pour la première fois</i>, <i>Pour que la guerre s'achève</i>, <i>les murs devraient s'écrouler</i> en <i>Jean Jouvét</i>. Zie ook hun in 1992 gemaakte portret van metaalarbeiders in Seraing: <i>Je pense à vous</i>.</p> | <p>4 Dorzée (1999).</p> <p>5 Honorez (1999).</p> <p>6 Zie Tarr (1993), pp. 320-342; Wilson (1999), pp. 120-136; Rosello (1998), pp. 65-82.</p> <p>7 Malik Chibanes <i>Hexagone</i> en <i>Douce France</i> of Karim Dridri's <i>Bye-bye</i>.</p> <p>8 Zoals Mathieu Kassovitz' <i>La haine</i>; Jean-François Richets <i>Etats des lieux</i> en <i>Ma 6-T va crack-er</i>.</p> <p>9 Sherzer (1996).</p> <p>10 Merzak Allouaches <i>Salut cousin!</i> zou er een zijn.</p> <p>11 In 1996 bezetten driehonderd sans papiers uit protest de Parijse Eglise Saint Bernard. Ze eisen een legale status. Op 23 augustus maakte de Franse politie met geweld een einde aan de actie: ze</p> |
|--|---|

- hakte met bijlen de deuren van de kerk open en sleepte de illegalen eruit (noot red.).
- 12 Zie bijvoorbeeld Phillipe Gallands *Merci mon chien* en Milka Assafs *Les migrations de Vladimir* (met dank aan Alec Hargreaves die mijn aandacht op die films vestigde).
 - 13 Gilroy (1993), Bhabha (1994) en Glissant (1989).
 - 14 Rosenbaum (1997).
 - 15 Vernoemd naar Charles Pasqua, de rechtse minister van binnenlandse zaken die ze verdedigde. Deze contro-versiële serie teksten vormt een van de meest repressieve versies van de regelmatig herziene verzameling verordeningen die de status van de immigrant definiëren. Voor een geweldig kritische

Literatuur

- Bhabha, H. (1994) *The other question. Stereotype, discrimination and the discourse of colonialism. In: The location of culture.* New York, Routledge, pp. 66-84.
- Burdeau, E. (1996a) *L'offensive des Dardennes. Cahiers du cinéma 506* (oktober), pp. 40-47.
- Burdeau, E. (1996b) *La promesse. Cahiers du cinéma 503* (juni), p. 17.
- Derobert, E. (1996) *La promesse. La flèche Wallone. Positif 428* (oktober), pp. 37-38.
- Dorzée, H. (1999) *Cinéma du réel et les frères du fleuve. Le soir* (16 mei), p. 12.
- Gilroy, P. (1993) *The black atlantic. Modernity and double consciousness.* Londen, Verso.
- Glissant, E. (1989) *Caribbean discourse. Selected essays.* Charlottesville, University Press of Virginia. Vertaald door Michael Dash.

analyse van alle aspecten van de nieuwe teksten, zie: Naïr (1997).

- 16 *Salut cousin!* is omlijst door twee scènes die op een perron gefilmd zijn. De eerste scène laat ons de voeten van de twee neven zien. Op het eind van de film wachten Alilo en Fatouama ook met hun koffer op een perron. Zoals in *La promesse* staat de richting van de migratie op het punt te worden omgedraaid, maar de beslissing wordt precies op het perron genomen, waar de personages, terwijl ze wachten op de trein, meer dan genoeg tijd hebben om een last minute beslissing te nemen. Anders dan Assita's tas zal Alilo's koffer op het perron blijven staan, achtergelaten door zijn eigenaar.

- Naïr, S. (1997) *Contre les lois Pasqua.* Parijs, Arléa.
- Honorez, L. (1999) *Ces disciples de Stork et de la fleur maigre. Le soir* (15 mei), p. 11.
- Rosello, M. (1998) *Declining the stereotype. Ethnicity and representation in French cultures.* Hanover (N.H.), University Press of New England.
- Rosenbaum, J. (1997) *Buried blues: La promesse. Chicago Reader* (22 augustus), 7.
- Sherzer, D. (red.) (1996) *Cinema, colonialism, postcolonialism. Perspectives from the French and Francophone world.* Austin, University of Texas Press.
- Tarr, C. (1993) *Questions of identity in beur cinema. From Tea in the harem to Cheb. Screen 34*, pp. 320-342.
- Wilson, E. (1999) *French cinema since 1950.* Londen, Duckworth.