

## *“Voici l'énigme”*

### **Op zoek naar nostalgie in Claire Denis' postkoloniale egodocument *Chocolat***



februari 2018

Begeleiders: Sarah De Mul, Caroline Drieënhuizen

Ludo Maas

Van Coothplein 114

4811NH Breda

[lgmaas@tele2.nl](mailto:lgmaas@tele2.nl)

studentnummer: 851100805

## **Inhoudsopgave**

Inleiding	3
1. De twee invalshoeken van dit onderzoek	4
2. Theoretisch kader: representatie en koloniale nostalgie	6
3. Een postkoloniale 'close reading' van de nostalgie in <i>Chocolat</i>	8
3.1 <i>Chocolat</i> als postkoloniaal egodocument	8
3.2 Op zoek naar nostalgie	8
3.3 Het terugkerende motief 'colonial desire'	9
3.4 Prelude	9
3.5 Coda	11
Conclusie	13
Literatuurlijst	15

## Inleiding

In haar debuutfilm *Chocolat* (1988) keert de Franse regisseur Claire Denis (\*1946) terug naar Afrika, het continent waar ze haar jeugd doorbracht.<sup>1</sup> Dit hoeft ons niet te verbazen.<sup>2</sup> Het koloniale verleden beheerst nog altijd tal van Westerse cultuuruitingen.<sup>3</sup> Aangezien het verlangen naar de koloniale jeugdtijd vooral een Westers verlangen is, dreigt er in deze kunstwerken een nogal paradijselijk beeld van de kolonie te ontstaan. Boym heeft dergelijke nostalgiebeleving treffend een 'romance' met de eigen fantasie genoemd.<sup>4</sup> De nostalgicus laat zich verleiden tot een gouden waas van sentiment, en 'onthoudt' een geïdealiseerde herinnering.<sup>5</sup>

Ik vraag me af of Claire Denis een correctie aan weet te brengen op dit eenzijdige patroon van herinneren.<sup>6</sup> Als vrouw verkeert ze hiervoor in een goede positie. Ze is zélf een outsider, en dit bovendien transnationaal.<sup>7</sup> Tot haar tienerjaren is ze nauwelijks in Frankrijk geweest.<sup>8</sup> Dankzij haar achtergrond bevindt Denis zich 'aan de rand' van het gangbare perspectief. Lange tijd is het koloniale verleden immers verbeeldt als een heroïsch epos, waarin blanke mannen centraal staan.<sup>9</sup> Andere actoren worden in dit type narratief niet of nauwelijks beschreven – ze vormen slechts een gegeven.<sup>10</sup> De 'Ander' verschijnt daardoor altijd als iemand die wordt gezien, nooit als iemand die ziet.<sup>11</sup> Ook in de cinema vinden we deze tendens terug. Rushdie heeft aangetoond dat de Britse *Raj revival* dergelijke noties op het witte doek niet tegenspreekt, sterker nog, ze worden eerder bevestigd.<sup>12</sup> De cinema fungeert als een 'memory theater' waar alle actoren gefixeerd worden op hun 'juiste' plaats.<sup>13</sup> De herinnering aan de kolonie lijkt dan eerder op een vorm van vergeten.<sup>14</sup>

---

1 Mark A. Reid, 'Claire Denis interview. Colonial observations', *Jump Cut* 40 (1996), 67-72.

2 cf. 'Claire Denis: "For me, film-making is a journey into the impossible"', *The Guardian* (4 juli 2010).  
'In some ways, *Chocolat* has been her most conventional work.'

3 Sarah De Mul, 'Introduction. Yesterday does not go by' in *Colonial memory. Contemporary women's travel writing in Britain and the Netherlands* (Amsterdam 2011), 10.

4 Svetlana Boym, 'Introduction: taboo on nostalgia.' *The future of nostalgia* (New York 2001), xiii.

5 cf. Doris Lessing, *Terug naar Afrika. Vier bezoeken aan Zimbabwe* (Amsterdam 1994), 68.

'Als we scènes uit onze herinnering van buitenaf bekijken, als een waarnemer, verleidt een gouden waas ons tot sentimentaliteit. En wat we meestal besluiten te onthouden is de buitenkant van gebeurtenissen.'

6 cf. Frances Gouda, 'The unbearable lightness of memory. Fragmentations of cultural memory and recycling the Dutch colonial past', *Groniek* 40,174 (2007), 26-27.

Gouda geeft hier aan hoe het 'recyclen' van het koloniaal verleden door de decennia heen afwisselend in een positief-nostalgisch en kritisch licht staat. Hoewel Gouda de jaren tachtig nog als 'kritisch' aanmerkt, zien we de *Raj revival* al vanaf die jaren opkomen. (Vgl. Rushdie's artikel uit 1984 in voetnoot 15.)

7 Mark A. Reid, 'Claire Denis interview. Colonial observations', *Jump Cut* 40 (1996), 67-72.

Denis groeit op in Francofoon Afrika, als kind van een vader die in het koloniale staatsapparaat werkt. Als puber leest ze – op aanraden van haar vader – het werk van de revolutionair-filosoof Frantz Fanon, die met zijn emanciperende boodschap diepe indruk op haar maakt.

8 Kath Dooley, 'Foreign Bodies, Community and Trauma in the Films of Claire Denis: Beau Travail (1999), 35 Rhums (2008) and White Material (2009)', *Screening The Past* 37, 1 (2013), 1.

9 Pamela Pattynama, '... de baai... de binnenbaai'. Indië herinnerd. Rede.' (Amsterdam 2007), 14.

10 Doris Lessing, *Terug naar Afrika. Vier bezoeken aan Zimbabwe* (Amsterdam 1994), 117.

11 Susan Sontag, *Kijken naar de pijn van anderen* (Amsterdam 2003), 70.

12 Salman Rushdie, 'The Raj Revival', *The Observer* (1-4-'84), 132.

13 cf. Sidonie Smith en Julia Watson, 'Autobiographical subjects', *Reading autobiography. A guide for interpreting life narratives* (Minnesota 2001), 17.

14 Sarah De Mul, 'Nostalgie for empire: "Tempo doeloe" in contemporary Dutch literature', *Memory Studies* 3, 4 (2010), 414.

## 1. De twee invalshoeken van dit onderzoek

In dit onderzoek wordt Denis' debuutfilm *Chocolat* als een postkoloniaal egodocument beschouwd, en derhalve vanuit deze twee invalshoeken geconceptualiseerd. Hier lijkt enige reden toe, want de invalshoeken overlappen elkaar gedeeltelijk. Binnen het denkraam van het postkoloniale onderzoek is het begrip 'representatie' van groot belang. Een egodocument bevat per definitie een vorm van (zelf)representatie.<sup>15</sup> Ieder egodocument raakt echter onvermijdelijk beïnvloed door het heersende discours.<sup>16</sup> In een egodocument onthult de 'ik' zichzelf volgens Presser opzettelijk (of onopzettelijk).<sup>17</sup> Op zo'n moment zegt het egodocument, net als elke andere cultuuruiting, niet langer 'slechts' iets over het scheppende individu, maar vooral ook over tijd, plaats en discursieve context.<sup>18</sup> Een individuele, koloniale herinnering staat daarmee nooit op zichzelf.<sup>19</sup> Ze vormt een brug tussen verleden, heden en toekomst.<sup>20</sup>

Dat er vandaag de dag nog zoveel egodocumenten over de koloniale tijd worden gemaakt, toont in zekere zin al aan dat deze periode niet 'werkelijk' is afgesloten. De postkoloniale discipline benadrukt dan ook de doorwerking van de koloniale tijd in het heden.<sup>21</sup> De beleving van het heden wordt beïnvloed door het verleden, net zoals de weergave van het verleden gekleurd wordt door sentimenten uit het heden.<sup>22</sup> Ook een film als *Chocolat* verhoudt zich onherroepelijk tot het heersende (post)koloniale discours, de manier waarop er in het heden over het koloniale verleden wordt gedacht. Daarom vraagt dit onderzoek zich af: In hoeverre bevestigt dan wel ondermijnt de film *Chocolat*, de koloniale nostalgie, zoals beschreven in het postkoloniale debat? Om op deze vraag een antwoord te vinden, zal ik nagaan hoe het nostalgische verlangen naar de kolonie wordt beschreven in dit debat, aanknopend bij Boyms algemene definitie van nostalgie. Deze kennis kan vervolgens worden toegepast op de casus. Met behulp van welke filmstrategieën geeft *Chocolat* vorm aan koloniale nostalgie? Ik zal door middel van een postkoloniale 'close reading' proberen aan te tonen dat gedurende de twee moderne passages van de film het koloniale kernverhaal betekenisvol binnenstebuiten wordt gekeerd.<sup>23</sup>

---

15 Traditioneel is het egodocument een geschreven bron (bijvoorbeeld een dagboek), maar ook foto's, films, objecten en mondelinge overleveringen kunnen als egodocumenten geconceptualiseerd worden. (cf. *Cursussite OU*).

16 Discours (ook wel vertoog) wordt hier in de foucaultiaanse betekenis gebruikt, oftewel, het geheel aan structurerende opvattingen waarmee 'de werkelijkheid' in een bepaald perspectief wordt gezet. cf. <https://www.uu.nl/wetfilos/bijsluiter/foucault.html> (URL laatst bezocht op 3 november 2017.)

17 Zie de cursussite 'De koloniale ervaring vanuit letterkundig en cultuur-historisch perspectief' (Heerlen 2017).

18 cf. Edward Said, 'Cultuur, identiteit en geschiedenis' in: J. Ruttten (ed.), *Edward Said – denker over grenzen* (Amsterdam 1999), 58.

'Kunst wordt gemaakt en geconserveerd in een sociale context waarvan machts-, eigendoms-, klasse- en sekseverhoudingen op fundamentele wijze deel uitmaken.'

19 Sarah De Mul, 'Introduction. Yesterday does not go by' in *Colonial memory. Contemporary women's travel writing in Britain and the Netherlands* (Amsterdam 2011), 12.

'Colonial remembrance is never a singular, individual practice, but harks back to earlier patterns of remembrance.'

20 cf. Mieke Bal, 'Introduction', in: Mieke Bal, Jonathan Crewe en Leo Spitzer (eds.), *Acts of memory. Cultural recall in the present* (Hannover 1999), vii-viii.

Bal theoretiseert hier over de culturele herinnering. Deze herinnering blijft 'actief' in het heden, en draagt zo bij aan de culturele werkelijkheid van vandaag de dag.

21 Sarah De Mul, 'A trip down memory lane. Colonial memory in women's travel writing' in *Colonial memory. Contemporary women's travel writing in Britain and the Netherlands* (Amsterdam 2011), 20.

22 Mieke Bal, 'Introduction', in *Acts of memory. Cultural recall in the present* (Londen 1999), vii-viii.

23 Natuurlijk organiseert Denis haar filmnarratief bewust op deze manier, om ons zowel de verschillen als de overeenkomsten tussen het verleden en het heden te tonen.

## 2. Theoretisch kader: representatie en koloniale nostalgie

Tal van cultuurwetenschappers hebben zich gebogen over de doorwerking van het verleden in het heden. De meesten van hen zijn het erover eens dat onze omgang met het verleden in belangrijke mate het heden helpt vormen. Het verleden wordt verwerkt, doorverteld, ingezet voor toekomstige doelen, en komt soms zelfs ongewild tevoorschijn.<sup>24</sup> Ons huidige tijdvak valt te omschrijven als een periode waarin het verleden veel sterker dan voorheen aanwezig is.<sup>25</sup> Onontkoombaar worden wij met het verleden geconfronteerd; er heerst heden ten dage een 'geheugencultuur'. Deze notie keert terug bij onder meer Bal, Boym, Hirsch en Huyssen.<sup>26</sup> Zo noemt Boym nostalgie een symptoom van de moderne tijd.<sup>27</sup> Huyssen doopt de hypertrofie van herinneringen 'present pasts'.<sup>28</sup> Vanaf de jaren tachtig doet zich volgens hem een verschuiving voor. Terwijl het modernisme zich liet inspireren door 'present futures' – en zich afzette tégen nostalgie – is de blik nu op het verleden gericht.<sup>29</sup> Een voorbeeld van deze tendens is de aandacht in veel egodocumenten voor het koloniale verleden.<sup>30</sup> Dit roept de vraag op, op welke manier deze nostalgisch gestemde koloniale egodocumenten vanuit een postkoloniale invalshoek geconceptualiseerd kunnen worden.

Ook binnen de postkoloniale discipline leeft immers het idee dat het verleden – in dit geval het kolonialisme – voortleeft. Politiek gezien mag er dan gedekoloniseerd zijn, dat wil niet zeggen dat het koloniale discours geen invloed meer heeft.<sup>31</sup> Vooral dankzij de paradigmatische Edward Said is de nadruk in het postkoloniale debat komen te liggen op de manier waarop andere culturen 'voorgesteld' worden.<sup>32</sup> In zijn baanbrekende boek *Orientalism* stelt Said dat een lange reeks aan 'valse portretten' een door het Westen opgelegd beeld van de Oost hebben gecreëerd.<sup>33</sup> De postkolonialist wil deze beelden deconstrueren, bevroren als ze zijn in binaire opposities.<sup>34</sup> Een tactiek die men daarbij gebruikt is het tegendraads lezen van cultuurteksten.<sup>35</sup>

Een goed voorbeeld van het type deconstructie dat Said voorstaat, vinden we terug bij Rushdie. Hij merkt op dat vanaf de jaren tachtig steeds meer Britse films de kolonie India als 'achtergrond' gaan gebruiken voor scenario's waarin de belevenissen van de kolonisator als hoofdmoot worden geserveerd. De Britse kijker kan zich zo wentelen in de herinnering naar een tijd dat de 'Empire' nog allure had. Rushdie's belangrijkste kritiekpunt op dit type koloniale nostalgie is dat de *Raj revival* films doen alsof India de creatie is van Britse officiers en hun vrouwen. Alleen hun verhalen zijn het blijkbaar waard aan de kijker te tonen.<sup>36</sup>

Een prominente deelnemer aan het Nederlandse postkoloniale debat is Kousbroek. Net als

---

24 Mieke Bal, 'Introduction', in: Mieke Bal, Jonathan Crewe en Leo Spitzer red., *Acts of memory. Cultural recall in the present* (Hannover 1999), vii.

cf. Rudy Kousbroek, 'Nostalgie en woede' in *Het Oostindisch kampsyndroom. Anathema's 6* (Amsterdam 1992), 218. Kousbroek illustreert in dit hoofdstuk de multi-inzetbaarheid van een specifieke koloniale herinnering (in zijn geval, de Nederlands-Indische).

25 Svetlana Boym, 'Introduction: taboo on nostalgia.' *The future of nostalgia* (New York 2001), xiv.

26 Bal (1999), Boym (2001), Huyssen (2003), Hirsch (2008).

27 Svetlana Boym, 'Introduction: taboo on nostalgia.' *The future of nostalgia* (New York 2001), xvi.

28 Andreas Huyssen, *Present pasts. Urban palimpsests and the politics of memory* (Stanford 2003), 11.

29 Andreas Huyssen, *Present pasts. Urban palimpsests and the politics of memory* (Stanford 2003), 14-15.

Op deze pagina's somt Huyssen een reeks voorbeelden op van de hedendaagse geheugencultuur.

30 Sarah De Mul, 'Introduction. Yesterday does not go by' in *Colonial memory. Contemporary women's travel writing in Britain and the Netherlands* (Amsterdam 2011), 10.

31 Sarah de Mul, 'Nostalgie for empire: "Tempo doeloe" in contemporary Dutch literature', *Memory Studies* 3, 4 (2010), 413.

32 J. Rutten (ed.), *Edward Said – denker over grenzen* (Amsterdam 1999), 11.

33 Edward Said, *Oriëntalist* (Amsterdam 2005), passim.

34 Catherine Hall, 'Introduction: thinking the postcolonial, thinking the empire', *Cultures of empire. A reader. Colonizers in Britain and the Empire in the nineteenth and twentieth centuries* (Manchester 200), 7, 10.

Chatterjee noemt dit type oppositiedenken 'the logic of colonial difference'.

35 J. Rutten (ed.), *Edward Said – denker over grenzen* (Amsterdam 1999), 10.

36 Salman Rushdie, 'The Raj Revival', *The Observer* (1-4-'84), 132.

Rushdie heeft hij ervaring met beide 'werelden'. In zijn egodocumenten over het voormalige Nederlands-Indië doorziet Kousbroek scherp de moeizame verhoudingen tussen de verschillende bevolkingsgroepen. Ook zichzelf ontziet hij niet. Hij worstelt met zijn gevoelens van nostalgie naar de kolonie, een plek die hij enerzijds 'het grootste dat Nederland in de geschiedenis heeft gepresteerd' noemt, terwijl hij tegelijkertijd toegeeft dat deze 'raadselachtige' binding treurnis bij hem oproept. Wanneer hij over Du Perron vertelt, lijkt hij over zichzelf te schrijven: 'Toch was die nostalgie niet zo troostrijk dat ze hem konden verzoenen met de kolonie.' Dit dubbele gevoel over de kolonie spreekt ook duidelijk uit de titel die Kousbroek aan het hoofdstuk geeft, 'Nostalgie en woede'.<sup>37</sup>

De herinneringen van Kousbroek laten zien hoe we via het koloniale egodocument haast onvermijdelijk op het 'terrein' van de nostalgie belanden.<sup>38</sup> Om de herinnering van de kolonie te kunnen analyseren, hebben we daarom een definitie van het begrip 'nostalgie' nodig. Boym levert deze. Voor haar is nostalgie een 'terug naar huis verlangen', een tweeledig gevoel dat tegelijkertijd een besef van verlies én een aangenaam-romantische component bevat. Zij werkt deze notie uit door de twee stammen van het woord bij haar begripsomschrijving te betrekken. Ze stelt voor twee verschijningsvormen van nostalgie te onderscheiden. De reflectieve nostalgicus verlangt naar het beleven van de 'algia' (het verlangen). Dit leidt tot een zwelgen in de weemoed naar het verloren thuis, zonder deze situatie op te willen lossen. De restauratieve nostalgicus zet een stap verder, en wenst het niet bij mijmeringen laten. Het huis (de 'nostos') moet opnieuw gecreëerd worden. Hoewel de nostalgie van beide takken wellicht plaatsgebonden lijkt, gaat het Boym om het bredere patroon: een nostalgicus verlangt naar andere tijden.<sup>39</sup>

Het hoeft ons derhalve niet te verbazen dat de koloniale jeugd onder scheppers van egodocumenten zeer geliefd blijft.<sup>40</sup> Eén van de plekken van het 'Westerse' verleden is immers de kolonie. Bij veel actoren ontstaat de wens terug te keren naar dáár waar het verleden zich materialiseert. Dit verlangen sluit aan op de geheugencultuur. Boym meent dat de nostalgie-manie sterk verbonden is met de geschiedenis van naties, en met het geheugen van de groep.<sup>41</sup> Huyssen merkt op dat het verleden vaker tot een plaats van duidelijke en stabiele grenzen wordt gemaakt.<sup>42</sup> Zo kan deze plek in verbeelding tegenover het verwarrend veelgelaagde heden worden geplaatst. Hier zien we het ontstaan van een oppositie. De kolonie fungeert steeds opnieuw als een plaats van duidelijke grenzen, zoals bezien – maar vooral gemáákt – door Westerse ogen. De koloniale herinnering zoals vastgelegd in een egodocument wordt daarmee een ervaring die vraagt om een interpretatie.<sup>43</sup> De postkoloniale discipline poogt deze duiding te leveren.

---

37 Rudy Kousbroek, 'Sneeuw over Sumatra' en 'Nostalgie en woede' in *Het Oostindisch kampsyndroom. Anathema's* 6, 10, 116, 218, 224.

38 Sarah de Mul, 'Nostalgie for empire: "Tempo doeloe" in contemporary Dutch literature', *Memory Studies* 3, 4 (2010), 413.

39 Svetlana Boym, 'Introduction: taboo on nostalgia.' *The future of nostalgia* (New York 2001) xiii, xv.

40 Sidonie Smith en Julia Watson, 'Autobiographical subjects', *Reading autobiography. A guide for interpreting life narratives* (Minnesota 2001), 36.

41 Svetlana Boym, 'Introduction: taboo on nostalgia.' *The future of nostalgia* (New York 2001), xvi.

42 Andreas Huyssen, *Present pasts. Urban palimpsests and the politics of memory* (Stanford 2003), 16, 24. 'De politieke plek van het geheugen is nationaal'.

cf. Svetlana Boym, 'Introduction: taboo on nostalgia.' *The future of nostalgia* (New York 2001), 23.

'De nostalgicus verlangt naar een wereld vol duidelijke grenzen en waarden'.

43 Catherine Hall, 'Introduction: thinking the postcolonial, thinking the empire', *Cultures of empire. A reader. Colonizers in Britain and the Empire in the nineteenth and twentieth centuries* (Manchester 200), 18.

### 3. Een postkoloniale 'close reading' van de nostalgie in *Chocolat*

#### 3.1 *Chocolat* als postkoloniaal egodocument

*Chocolat* toont ons de ervaringen van zowel witte als zwarte protagonisten in het (post)koloniale Kameroen. Over het postkoloniale gehalte van *Chocolat* kan dus weinig discussie bestaan. Of *Chocolat* werkelijk een egodocument genoemd mag worden, is echter een meer gecompliceerde kwestie. Laat ik een 'omgekeerde' bewijsvoering inbrengen. De door Presser gedefinieerde onthullende eigenschap van het egodocument zou wel eens een zeker ongemak bij de schepper ervan op kunnen roepen. Claire Denis raakt in elk geval ongeduldig wanneer een interviewer haar vraagt naar het autobiografische gehalte van haar Afrikaanse films.<sup>44</sup> Denis heeft echter zelf uitlatingen over de autobiografische elementen in *Chocolat* gedaan. Ze noemde het 'een naïeve manier om uit te drukken wat ik als kind meemaakte', en vertelde dat *Chocolat* als een bijzonder autobiografisch scenario werd geconcipieerd.<sup>45</sup> Aan de andere kant benadrukt ze dat de film 'minder autobiografisch is dan het lijkt'.<sup>46</sup> Hoewel *Chocolat* dus geen autobiografische film 'pur sang' mag heten, vertrekt deze 'close reading' vanuit het idee van Smith en Watson, dat het filmscenario van *Chocolat* in de categorie van 'life writing' valt.<sup>47</sup> In haar egodocument verweeft Claire Denis persoonlijke herinneringen met de stemmen en verhalen van anderen, en overstijgt óók daardoor het individuele.

#### 3.2 Op zoek naar nostalgie

Het narratief van *Chocolat* bestaat uit twee lagen. In de eerste laag bezoekt een witte vrouw Kameroen. Haar belevenissen leiden een lange flashback in, die de vrouw (en de kijker) doen terugkeren naar het koloniale Afrika van haar jeugd.<sup>48</sup> Deze flashback vormt het kernverhaal van het scenario. In de flashback speelt het motief 'colonial desire' een cruciale rol, en dit motief zal ik in de volgende paragraaf aan de hand van de gebeurtenissen in de flashback duiden.

Daarna zal ik de twee korte passages die de film beginnen en besluiten in detail analyseren. Dit zijn de scènes uit het 'nu', spelend in het hedendaagse Kameroen, die tezamen slechts een vijftiental minuten duren. Deze scènes verkrijgen juist in de context van de studie naar herinnering betekenis. We zoeken immers naar het *gevoel* nostalgie – dat enkel en alleen in het 'nu' kan bestaan – en naar het ontstaan van de wens om terug te keren naar de kolonie van 'vroeger'. Daarom lijkt het interessant om ons niet enkel op de herinnering 'an sich' te focussen (die de kijker bovendien in een conventionele, lineaire flashback wordt getoond), maar de hier geboden analyse met name te richten op de condities (en acties) die deze herinnering oproepen.<sup>49</sup> Van belang is daarbij op te merken dat in het coda van de film het motief rond 'koloniaal verlangen' terugkeert, de geschiedenis lijkt zich zelfs even te herhalen. In zekere zin valt er te spreken van een verdubbeling: een verlangen naar een tijd *ván* verlangen.

---

44 'Claire Denis: 'For me, film-making is a journey into the impossible'', *The Guardian* (4 juli 2010).

'Denis is impatient with the notion that *Chocolat* or *White Material* [uit 2009] are autobiographical or even related as films.'

45 Mark A. Reid, 'Claire Denis interview. Colonial observations', *Jump Cut* 40 (1996), 67-72.

46 Jonathan Romney, 'Claire Denis interviewed by Jonathan Romney', *The Guardian* (transcript) (28 juni 2000).

47 Sidonie Smith en Julia Watson, 'Life narrative: definitions and distinctions' in *Reading autobiography. A guide for interpreting life narratives* (Minnesota 2001), 3, 6.

Een 'life narrator' gebruikt immers persoonlijke herinneringen als primaire bron.

48 De film speelt enige tijd na de Tweede Wereldoorlog. (Dit past bij Claire Denis' eigen geboortjaar, 1946.)

49 Zoals in voetnoot 1 al door *The Guardian* opgemerkt, is de flashback voor Denis' doen relatief conventioneel van vorm. Dit valt te interpreteren als een bewuste filmstrategie van Denis om zo aan te geven dat de 'terugkeerder' France zich haar verleden (net als vele andere nostalgici) ongecompliceerd wenst te herinneren.

### 3.3 Het terugkerende motief 'colonial desire'

De flashback van *Chocolat* vult zo'n tachtig procent van de film. We maken in het kernverhaal kennis met een residentengezin, bestaande uit vader, moeder en hun jonge dochter, het hoofdpersonage. We zien de interacties met de verschillende Afrikaanse bedienden, en met blanken (zoals enkele gestrandere reizigers, en een Noorse missionaris). Als hart van het plot fungeren de interacties van de twee vrouwen in het gezin en 'hun' houseboy Protée. Beiden zijn duidelijk ingenomen met de jongeman. Terwijl de vader als 'chef de la subdivision' veelvuldig 'op toernee' is, speelt de bediende met de dochter France. Zo leert hij haar inheemse woorden, en geeft hij raadsels op ("voici l'énigme"). De naam van het meisje is uiteraard betekenisvol, en ook de naam van de 'boy' zegt veel. Protée moet schipperen tussen zijn vertrouwde rol van onderdanige protegé, en een nieuwe rol, als protector van zijn waardigheid. Gaandeweg ontstaat er een erotische spanning tussen Protée en de moeder Aimée (merk opnieuw de naam op). In een Freudiaanse scene overhandigt Aimée 's nachts het geweer van de gouverneur aan haar bediende. Ze werpt Protée op dat moment een verleidelijke blik toe. Het is duidelijk, de bediende is nu de man in huis, hij heeft macht; en mag zelfs in haar slaapkamer blijven. 'Reste avec moi'. Aimée verlangt naar de nabijheid van de Ander.

De (seksuele) aantrekkingskracht tussen zwarte huisbediende, en witte koloniale vrouw, is een terugkerend motief binnen de koloniale literatuur. Wellicht vormt *The grass is singing* van Doris Lessing de meest bekende verschijningsvorm ervan. In Lessings roman krijgt de racistische blanke huisvrouw Mary gevoelens voor haar zwarte bediende Moses, voor wie ze zowel doodsbang is, als een aantrekkingskracht voelt. Gedurende de roman keert hun meesters-knecht verhouding volledig om.<sup>50</sup> Moses wordt de sterke man die Mary's echtgenoot nooit zal zijn. In de flashback van *Chocolat* varieert Claire Denis op eenzelfde soort spanningsveld, dat zich uiteindelijk wel móet ontladen. Het thema vertoont zich niet alleen in de al gememoreerde (slaapkamer)dialogen tussen Aimée en Protée, ook tijdens een zeldzaam uitstapje naar het binnenland merken de blanke vriendinnen van Aimée de 'kwaliteiten' van Protée op. ('Il est beau, ton boy'). In één korte zin worden hier superioriteitsgevoel en bewondering gevangen.

Binnen het postkoloniale debat is het motief rond de dubbelzinnige verhouding tussen blanke vrouw en zwarte ondergeschikte geanalyseerd door Young. Hij spreekt van 'colonial desire' en beargumenteert dat de zelfverklaarde superioriteit van de 'koloniseerder', van binnenuit erodeert door het verlangen naar hybriditeit, oftewel door de wens samen te smelten met de Ander. Volgens Young ligt juist in de koloniale context een zeer menselijke begeerte, naar het overschrijden van seksuele grenzen dicht aan de oppervlakte.<sup>51</sup> Binnen *Chocolat* vertegenwoordigt het personage Aimée deze worsteling. Aimée's gevoelens voor haar 'boy' houden altijd iets ambivalents. Wanneer Protée assertiever wordt (door bijvoorbeeld haar bed op te maken) maakt Aimée zich kwaad. Zodra Protée haar toenaderingen afwijst, laat Aimée hem vallen, en eist ze bovendien dat de weifelende gouverneur hem buitenzet.<sup>52</sup> Door te verlangen naar Protée heeft Aimée zélf de grenzen van haar wereldbeeld ondermijnt, en daardoor haar zwart-wit denken – waarin geen plaats is voor interraciale seksualiteit – ontregeld. Zo leidt dit motief, net als bij Lessing, onvermijdelijk tot een crisis.<sup>53</sup>

50 Doris Lessing, *The grass is singing* (Londen 2013), 148.

'Moses was indifferent and calm against her as is she did not exist' [...].

51 David Castle, 'Book reviews: Robert J. Young, Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture and Race' in *Left History* 4 (1996) afl. 2, 135-138.

Voor Young wordt cultuur in de marges instabiel. Wie naar Afrika trekt zal ondervinden dat de Westerse ideologie van 'Ander'-denken juist daar (op de plek van de zogenaamde 'Ander') een fictie blijkt.

52 De suggestie wordt gewekt dat Protée wél een affaire met Aimée wilde beginnen. Hierin toont zich een paradox die Fanon zou erkennen. Het ontwikkelen van een eigen Ego (dat niet door de blanke wordt vormgegeven) is voor de zwarte Afrikaan een pijnlijk proces. De koloniale omgeving schept een arsenaal aan complexen waaraan de zwarte man zich alleen met veel moeite kan ontworstelen. De pseudo-witte huid moet weggebrand worden. Daarom is Protée's afwijzing van deze ongelijkwaardige liefde zo belangrijk. Het is zijn eerste, zelfstandige stap als *actor*: cf. Frantz Fanon, *Black skin, white masks* (Londen 2008), 19, 32, 119.

53 In Lessings *The grass is singing* leidt deze identiteitscrisis (of intimiteitscrisis) tot de moord op Mary, door Moses.



### 3.3 Prelude

Aan het begin van *Chocolat* is de inmiddels volwassen France teruggekeerd naar het Afrika van haar jeugd. Ze laat het dus niet bij een terug-denken, ze zoekt bewust naar een terug-beleven.<sup>54</sup> Zoals we van de ervaringsdeskundigen Lessing en Kousbroek, en ook van nostalgie-specialist Boym kunnen leren, is deze concretisering van het nostalgische verlangen niet zonder risico. Wanneer een actor het bij 'reflectieve nostalgie' laat, kan deze zich wentelen in een veilige weemoed, het blijft dan bij dromen over het (verloren, maar onveranderde) thuis. De actor die daadwerkelijk terugkeert naar de plaats van origine, zet een stap richting een 'herscheping'. De restauratieve nostalgiebelever probeert dan ook uit alle macht de gaten in het geheugen te dichten, en de brokstukken te lijmen.<sup>55</sup> Verrassingen zijn dan niet uitgesloten, zoals France zal merken. Kan de plek waar zij als nostalgicus zo hevig naar verlangt eigenlijk nog wel hetzelfde zijn, of bestaat deze plek überhaupt slechts *in* dit verlangen?

*Chocolat* opent met een camerashot van de zee. Een duidelijke grensmarkering. Wie een zee oversteeft, passeert een fysieke grens, arriveert meestal in een ander land (en soms ook op een ander continent). In zee stoeien twee vrolijke, zwarte silhouetten. Nu *pant* de camera 180 graden (een volledige tegen-stelling dus), en zien we degene die de speelse strandscene focaliseert. Een jonge, witte vrouw kijkt vanaf het strand toe, zonder zelf tekenen van plezier vertonen.<sup>56</sup> Ze heeft een koptelefoon op, en lijkt zich af te sluiten. In het volgende shot liggen de zwemmers uit te rusten op het strand; het blijken een jongen en zijn vader. Ze laten het donkere water over hun open, lichte handpalmen stromen. Opnieuw verschiet het beeld naar de vrouw, die haar handpalmen juist krampachtig ineengevouwen tussen haar opgetrokken knieën klemt. De aanwezigen worden in deze eerste scene door Denis bewust tegenover elkaar geplaatst. Tussen hen heerst afstand en verschil.

Wanneer de vrouw het strand heeft verlaten, wordt ze ingehaald door een auto, die snelheid mindert. Ze kijkt onmiddellijk geërgerd. Het zijn de vader en de jongen van het strand. De bestuurder biedt een lift aan, maar de vrouw weigert, 'ik ben aan het wandelen.' De man lacht spottend en stelt: 'C'est l'Afrique ici. Il fait trop chaud pour se balader.' Hij definieert hier dus Afrika. In zekere zin poneert hij wat wel en niet kan. Met deze zin begint een dialoog tussen de twee, waarin beide aannames doen op basis van elkaars huidskleur. Oftewel, hier voltrekt zich een proces dat in het postkoloniale debat 'Othering' wordt genoemd. De twee representeren voor elkaar, wat ze op basis van de huidskleur van 'de Ander' verwachten. Ze scheppen hier zelf tegenstellingen, die letterlijk aannames 'op het eerste gezicht' zijn. Na enig aandringen gaat de vrouw wél mee. Zij zit achterin. Dit zal in de flashback een omkering blijken, en vormt daarmee een eerste teken van de inmiddels veranderde Afrikaanse situatie. In het eerste shot van de flashback, zien we namelijk France als kind, achterin de auto met haar 'houseboy', terwijl haar blanke ouders voorin zitten. Deze scene staat dus in sterk contrast met de situatie in het 'nu'. (Waar de zwarte vader en het kind immers voorin hun eigen auto zitten.) Wanneer France voorstelt om voorin te zitten, wordt haar dit zelfs onmiddellijk onmogelijk gemaakt door de jongen. De oude verhoudingen gelden niet langer. Op weg naar de stad ontvouwt zich een moeizaam gesprekje. Eén van de eerste vragen van de bestuurder luidt: 'bent u toerist?' 'Si vous voulez', antwoordt de vrouw subtiel. Ze is immers de 'terugkeerder', en opgegroeid in het land. De man categoriseert haar onmiddellijk als toerist, op basis van haar witte huid.<sup>57</sup> De vraag blijft natuurlijk of ze werkelijk een toerist genoemd kan

---

54 cf. Rudy Kousbroek, 'Nostalgie en woede' in *Het Oostindisch kampsyndroom. Anathema's 6* (Amsterdam 1992), 222-223.

Kousbroek definieert hier twee kanten van nostalgie, namelijk de 'bewust opgezochte' en de 'onveroorzaakte' nostalgie. De eerste component triggert, het tweede, dieper doorleefde gevoel.

55 Svetlana Boym, 'Introduction: taboo on nostalgia.' *The future of nostalgia* (New York 2001), xiii, 53. [online]

56 Door een zekere 'spichtigheid' vertoont France een gelijkenis met Claire Denis. (Ik noem de naam France in deze 'close reading' bewust nog niet meteen, omdat deze ook in het scenario pas later onthuld wordt.)

57 cf. Doris Lessing, *Terug naar Afrika. Vier bezoeken aan Zimbabwe*, passim.

Lessing wordt tijdens vele autoritten door autochtone Zimbabweanen op een vergelijkbare manier 'ondervraagd'.

worden. Hoort ze hier soms niet thuis? Zeker is dat ze als nostalgicus gevoelens van 'thuis' hoopt te vinden in het land van haar jeugd.

De volgende reactie van de man continueert het thema van misverstanden. 'Waar wil je naartoe?' 'Naar het busstation'. De man toont zich verbaasd. 'Ben je blut? Geen taxi!?!'. In zijn ogen neemt een blanke nooit de bus. Een blanke reist per taxi. 'Nee, ik reis liever met de bus.' De man concludeert in een belangrijke zin 'C'est plus typique, c'est ça?' Oftewel, hij gaat er (niet geheel onterecht) vanuit dat de vrouw een 'authentieke' Afrikaanse ervaring zoekt. In de ogen van de autobestuurder voltrekt zich hier een 'omgekeerde' mimicry. Een 'Going native'. De vrouw probeert blijkbaar zo 'Afrikaans' mogelijk te doen. Dit roept bij de man enig meewaren op, iets dat hij haar vanaf het begin toonde. Hij weet namelijk dat haar zoeken vergeefs is. Het 'authentieke' Afrika is verdwenen. Sterker nog, door Afrika als 'primitief' te benaderen, toont zich hier wat Fabian een 'denial of coevalness' noemt, de hardnekkige neiging van de Westerse beschouwer om de plek van 'de Ander' koste wat kost in een ander tijdvak wil plaatsen (en vasthouden).<sup>58</sup> Afrika dreigt zo permanent als een flashback voor de Westering te (moeten) fungeren. Even later kan de kijker zichzelf betrappen op deze reflex. Wanneer de personages in de stad arriveren, zien we meteen een Texaco, een 'verrassend' Westers baken. Er trekt een busje met megafoon-reclame voorbij. Het is duidelijk, het Kameroense stadje leeft in de moderne tijd.

De vrouw vraagt de weg naar de bushalte, maar wordt korte tijd later opnieuw opgepikt door de man en zijn zontje. (De bus naar de Kameroense metropool Douala zal over een uur gaan.) Hun gesprek kan dus worden voortgezet. In dit deel van het gesprek, bekijken de passagiers elkaar oprechter, en nieuwsgieriger. Zo haalt de vrouw haar aantekeningenboek tevoorschijn. Ze blijkt haar belevenissen in Afrika te tekenen. Als nostalgie-zoeker is de vrouw dus bezig haar herinneringen in een egodocument vast te leggen, om ze zo te kunnen bewaren. Het lijkt geen toeval dat ze als medium voor het vasthouden van haar (toekomstige) herinnering kiest voor het maken van een 'beeld', al valt het wel op dat ze géén foto's maakt.<sup>59</sup> In ieder geval 'vangt' ook het getekende beeld, allicht beter het gewenste gevoel van '*ça a été*', vergeleken met het geschreven woord.<sup>60</sup>

In dit deel van de autorit begint het tot dan zwijgende jongen te praten. Hij oefent met zijn vader een inheemse taal, door lichaamsdelen aan te wijzen. De vader zegt zijn zoon de juiste woorden voor. Hun 'nieuwe' Afrikaan-zijn (onafhankelijk van de taal van de vroegere Franse overheerser) krijgt hierdoor weer wat meer gestalte, wordt in alle opzichten belichaamd.<sup>61</sup> In een volgende tegenstelling verschuift de aandacht echter toch weer naar Frankrijk, wanneer de vader naar de naam van zijn Franse passagiere vraagt. 'France', zegt de vrouw. De man grinnikt; een naam van bijna té symbolische proporties. 'Vive la France', zegt hij vrolijk. Dit vormen de laatste woorden van de prelude, voordat de de flashback begint. Het beeld verglijdt naar de tijd dat de Franse vlag nog in Kameroen wapperde.<sup>62</sup> Langzaam aanzwellend klinkt exotiserende muziek. France kijkt uit

---

58 Sasan Samiei, 'Time and the other: how anthropology makes its object' in *Ethnic and Racial Studies* 38 (2015), afl. 13, 2466.

59 Er valt te peinen over de mogelijkheid dat de vrouw een notitieboek van haar vader heeft meegenomen. Ongeveer halverwege de film bespot een Engelse koloniaal namelijk de gewoonte van de Franse 'gouverneur' om een dergelijke (romantisch) egodocument aan te leggen. 'His bloody Bororo diaries, Marc et son cahier!'

60 Marianne Hirsch, 'The generation of postmemory', *Poetics Today* 29, 1 (2008), 116-117.  
Volgens Hirsch triggert niet zo duidelijk de herinnering als een beeld (een foto, een film).  
cf. Susan Sontag, *Over fotografie* (Amsterdam 2008), 13, 16.

Men kan hier denken aan wat Sontag over afbeeldingen schreef. 'Fotografische afbeeldingen lijken eigenlijk meer op stukjes werkelijkheid dan op notities erover; een miniatuurwerkelijkheid, die iedereen zelf kan maken of te pakken krijgen.' Het woord 'afbeeldingen' lijkt belangrijker dan het precieze medium, want, enige pagina's later luidt het: 'Foto's blijven net zo goed interpretaties van het leven als schilderijen en tekeningen.'

61 cf. Singh, <http://www.lehigh.edu/~amsp/2009/05/mimicry-and-hybridity-in-plain-english.html> (URL laatst bezocht op 20 november 2017).

62 Een vergezocht detail is de volgende kleurstelling. Wanneer de flashback begint kijkt de rossige France uit het autoraampje naar het landschap. Dit landschap verschieft vervolgens van kleur van groen (in het nu) naar geel (in het verleden). Deze drie kleuren (rood, groen en geel) vormen de kleuren van de Kameroense vlag.

het raam, en van het ene op het ander moment is ze terug, achterin de auto van haar ouders.<sup>63</sup> De associatieve magie van de nostalgie treedt in werking.<sup>64</sup> France heeft het door haar gezochte terug-zijn gevoel gevonden. Niet zozeer in de realiteit, maar in zichzelf.

### 3.4 Coda

De lange flashback eindigt anderhalf uur later met het vertrek van de groep gestrande reizigers en de Noorse missionaris. 'Je reviendrais', kondigt hij toepasselijk aan. Een Franse ambtenaar maakt op het laatste moment nog een foto van de achterblijvers, als souvenir. Daarna keert ook de film terug, naar de autorit in het moderne Kameroen. De autobestuurder begint nu zelf te praten, in plaats van vragen te stellen. Hij vertelt dat hij 'Mungo' wordt genoemd, 'maar mijn echte naam is 'William J. Park'. Deze onthulling mag wel een slimme twist worden genoemd. We zijn samen met France op een dwaalspoor gezet, door te denken dat de man een 'inlander' is. William weet dit zelf maar al te goed. 'Je bent toch niet teleurgesteld?' 'Tu cherchais un vrai indigène?' William blijkt helemaal niet zo 'anders'. Hij vertoont juist overeenkomsten met France. Ook hij was een reflectieve nostalgicus, die het niet bij het zwelgen in heimwee heeft gelaten.

William vertelt France over zijn eigen terugkeer naar zijn 'roots', terug naar zijn Afrikaanse broeders. Dronken (van geluk) arriveerde hij op het vliegveld. Even later werd hij al opgelicht door een taxichauffeur. 'En terecht.' 'Hier geven 'r ze niks om dat ik zwart ben.' 'Je suis bien resté un Américain.' Nu gaan de schijnzekerheden van de reflectieve én de restauratieve nostalgicus overboord. De nostalgische droom wordt doorgeprikt. 'Ici, je ne suis rien, je rêve'. In dit postkoloniale moment laat Claire Denis perfect de ambivalentie van het proces van *othering* zien. Het construeren van wij-versus-zij tegenstellingen voltrekt zich op veel verschillende manieren, en deze grens verschuift dan ook steeds. 'Ander'-denken draait daarmee om een illusie, om discursieve denkbeelden. Een Amerikaanse buitenstaander dacht in Afrika niet langer 'de Ander' te zijn, maar moest ondervinden dat hij het opnieuw werd, alleen dan op een 'andere' manier. In één moeite door ontkracht Denis zo bovendien het idee van de mijmerende nostalgicus dat het ware geluk – en het ware 'Zelf' – altijd elders ligt.

Diep van binnen weet de nostalgicus dit. France vertelt aan William dat ze een ticket heeft voor het noorden van Kameroen. 'Je voudrais voir une maison. Mais je ne sais pas...' France ziet een gelijkaardige teleurstelling opdoemen van het type dat William eerder heeft beleefd. Dit gevoel van aarzeling is geen individuele twijfel van France, we komen het vaker tegen bij 'terugkeerders' naar de voormalige kolonie. De laatste stap blijft het moeilijkst. Zo stelt ook de schrijfster Lessing het bezoeken van het huis waar ze opgroeide, almaar uit. Wanneer ze in 1982 voor het eerst in decennia in haar thuisland Zimbabwe is, gaat ze niet naar haar geboortehuis. Pas tijdens haar tweede bezoek weet ze zichzelf te overtuigen. 'Nu moest het maar eens uit zijn met dat kinderachtige gedoe. Ik moest terug naar de oude farm.'<sup>65</sup> We kunnen dit gedrag goed begrijpen vanuit Boyms typering van de twee takken van nostalgie. Het ligt in de aard van de reflectieve nostalgicus om 'de thuiskomst' voor zich uit te schuiven. Uit weemoed, ironisch gestemd, maar ook met een zekere wanhoop.<sup>66</sup> De confrontatie (oftewel de 'restauratie' van het Zelf op de plaats van origine) zou immers wel eens te heftig kunnen zijn. Wat als het eindpunt van de zoektocht niet het verwachte resultaat brengt, en het nostalgische verlangen definitief géén realiteit blijkt?

---

63 Rudy Kousbroek, 'Nostalgie en woede' in *Het Oostindisch kampsyndroom. Anathema's 6* (Amsterdam 1992), 223.

Dit zeer plotselinge 'terug' zijn, zou Kousbroek waarschijnlijk het 'onveroorzaakte' noemen.

64 Svetlana Boym, 'Introduction: taboo on nostalgia.' *The future of nostalgia* (New York 2001), 19. [online]

65 Doris Lessing, *Terug naar Afrika. Vier bezoeken aan Zimbabwe* (Amsterdam 1994), 246.

'Alle mensen die ik ken uit de voormalige dominions en koloniën, of waar ter wereld ze ook opgroeiden voor ze die doorslaggevend vlucht ondernamen uit de periferie naar het centrum: als het zover is dat ze voor het eerst teruggaan naar huis, betekent dat de nieuwe huid afstropen en onbeschermd, gevoelig vlees blootstellen aan – het verleden.'

66 Svetlana Boym, 'Introduction: taboo on nostalgia.' *The future of nostalgia* (New York 2001), xviii.

William heeft deze les geleerd. Hij kwam naar Afrika om iets te vinden wat hij daar nooit kon vinden. In de laatste interactie met France, neemt hij vermoedelijk daarom zijn eigen 'Ander'-zijn op de hak. Hij pakt France's hand vast, en kondigt aan haar handpalmen te lezen. Een ironisch staaltje zelf-exoticisme. Hij doet zich nog één keer voor als de *indigène*. Hij speelt het (koloniale) spel mee. Maar in France's handpalmen valt voor hem niks te zien: 'No past, no future.' Dit lijkt de boodschap van Claire Denis aan het adres van France (en daarmee aan Frankrijk), hier verkondigt door het personage William J. Park. De tijd van Frankrijk is in Kameroen voorbij. France pikt deze clue echter nog niet op. Wanneer William wegloopt, 'verandert' France voor even in haar moeder Aimée uit de flashback. Hier verraadt zich haar eigen door nostalgie gedreven 'colonial desire'. Ze zoekt flirterig toenadering: 'Tu veux boire un verre?' Een omkering van het cliché dat het altijd de zwarte mannen zijn die witte vrouwen achterna zitten. Uit de koloniale literatuur weten we dat het ook anders ging. Net als haar moeder eerder neemt France het initiatief. En net als Protée weigert William, met een ironische ondertoon, maar duidelijk beslist. 'Repars vite, avant qu'on te mange.'

Aan het slot van *Chocolat* zien we France met haar ticket in de hand. Het blijft onduidelijk of ze het vliegtuig van Air Cameroon richting het huis van haar jeugdijaren zal nemen. Claire Denis laat de twijfelende France achter, en toont ons iets anders. Minutenlang kijken we naar de werklui op het moderne vliegveld. Donkere jongemannen, zoals Protée. Ze babbelen vrolijk, en ogen relaxed. Eén van hen urineert zelfs op het grasveld aan de rand van de landingsbaan. Kortom, ze zijn zichzelf, in hun eigen land. Zij zijn thuis.

## Conclusie

In dit onderzoek is Claire Denis' debuutfilm *Chocolat* als een (post)koloniaal egodocument beschouwd, en daarom vanuit zowel postkoloniale als egodocumentaire theorievorming geconceptualiseerd. Deze twee invalshoeken kunnen een vruchtbaar verband aangaan.<sup>67</sup> Denis' debuutfilm maakt deel uit van een (nog altijd groeiende) reeks aan egodocumenten, waarin protagonisten in herinnering, of in levende lijve, terugkeren naar de koloniale tijd en plaats van hun jeugd. Binnen het postkoloniale debat wordt deze 'koloniale nostalgie' door Kousbroek met enige achterdocht bekeken. Rushdie veroordeelt de hang naar het koloniale verleden zelfs sterk. Is het verlangen naar vroegere tijden uiteindelijk geen verlangen naar vroegere (machts)verhoudingen?

Ik heb in het voorgaande geanalyseerd of de film *Chocolat*, de koloniale nostalgie, zoals beschreven in het postkoloniale debat, bevestigt dan wel ondermijnt. Met dit onderzoek hoop ik te hebben aangetoond dat Denis zich niet laat verleiden tot een gouden waas van sentiment. Ze toont zich schatplichtig aan Lessing, die in haar roman *The grass is singing* al vroeg de ambigue verhouding tussen de koloniaal en de gekoloniseerde ontleedde.<sup>68</sup> Wellicht mogen we zelfs stellen dat al in het dubbelzinnige spanningsveld van 'colonial desire' de latere nostalgie naar de kolonie ontkiemt. Enerzijds sluimert daar namelijk het verlangen om samen te gaan, en de voor-onderstelde tegenstellingen op te lossen, anderzijds moet de kolonie (en de koloniaal) in Westerse ogen toch vooral de kolonie blijven. Denis is zich bewust van deze wringende verlangens, en toont in de lange flashback van de film, hoe de verschillende actoren haast magnetisch naar elkaar trekken.<sup>69</sup>

In de prelude en het coda van *Chocolat* sluit Denis zich onverbloemd aan bij de kritische lezing van de 'koloniale nostalgie', die we terugvinden in het postkoloniale debat. Denis problematiseert de terug-keer en het terug-denken van de verschillende actoren naar de voormalige kolonie op een eigenzinnige wijze, en brengt zo een correctie aan op de gebruikelijke vooroordeel-bevestigende discoursen, waarvan de Britse *Raj revival* slechts één voorbeeld is. Denis ontziet in het scenario geen van de actoren, iets dat haar 'leermeester' Frantz Fanon zou kunnen waarderen. Een postkoloniale lezing kan deze kritische kleuring mijns inziens duidelijk maken.

Via een 'close reading' van twee fragmenten uit de film, heb ik met behulp van het postkoloniale begrippenkader laten zien hoe er in het heden lessen worden geleerd uit het (verraderlijk nostalgisch verbeelde) verleden. Denis reikt de kijker deze inzichten met enkele rake omkeringen aan. Steeds zet het filmscenario ons strategisch op het verkeerde been. Denis zaait zo bewust een typisch postkoloniale twijfel. De 'Ander' blijkt in het coda plots helemaal niet zo 'anders'.<sup>70</sup> Het denken in tegenstellingen dat aan de basis ligt van de aloude koloniale verhoudingen wordt door Denis zo in vergaande mate op losse schroeven geplaatst.

Vooral de koloniale nostalgicus moet het daarbij ontgelden. Deze verlangt naar een 'fata morgana' (de reflectieve nostalgicus), of probeert het eigen beeld van het verleden te restaureren, op een plek waar dat verleden allang een gepasseerd station is. Dit gevaar had Boym al voorvoelt. Zij noemt het 'cinematische' beeld van de nostalgie een 'double exposure'. De nostalgicus legt het ene beeld over het andere (verleden – heden, thuis – elders, etc.), maar zodra de binaire opposities

---

67 Al werkt Boym wel met een binaire oppositie.

68 Darren Hughes, 'Dancing reveals so much: an interview with Claire Denis', *Senses of cinema* 50 (2009).

Denis spreekt hier dan ook waardierend over Doris Lessing, wanneer haar mening wordt gevraagd over koloniale literatuur. ('The only person I can *feel* so much is Doris Lessing'.)

69 cf. David Castle, 'Book reviews: Robert J. Young, Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture and Race' in *Left History* 4 (1996) afl. 2, 135-138.

'It is in cultural hybridity, that colonial conceptions of culture are found, and are shown to be inherently unstable.'

70 cf. Frantz Fanon, *Black Skin, White Masks* (Londen 2008), 82, 168.

Dit element van mijn interpretatie is vrij hegeliaans – de (h)erkenning van het Zelf in (en door) de Ander – Fanon daarentegen, keert zich in *Black Skin, White Masks* tegen Hegel en diens 'being for others', al valt zijn eigen dialectische denken over het (de)koloniseringsproces wel degelijk hegeliaans te noemen.

cf. <http://ifthenisnow.eu/nl/artikelen/frantz-fanon> (URL laatst bezocht op 7 december 2017).

Nina Montijn plaatst hier enige kritische kanttekeningen bij het hegeliaanse denken van Fanon.

geforceerd bij elkaar worden gebracht, breekt het frame. Dit is wat het hoofdpersonage France, en eerder ook William, overkomt. Hun zoektocht naar het verleden implodeert. De actoren worden zo gedwongen in het heden te arriveren. Ze moeten erkennen dat grenzen amorf zijn. Nostalgie kan ons zeker van nut zijn, maar alleen als het een trigger vormt om óók vooruit te kijken.<sup>71</sup> *Voici...* de postkoloniale les die Claire Denis de kijker meegeeft. Om vervolgens – in het optimistische laatste shot – de toekomst in te gaan.

---

71 cf. Andreas Huyssen, *Present pasts. Urban palimpsests and the politics of memory* (Stanford 2003), 10.

'...that journey into the past, without which there can be no imagining the future.'

cf. Svetlana Boym, 'Introduction: taboo on nostalgia.' *The future of nostalgia* (New York 2001), xvi.

'Fantasies of the past, determined by the needs of the present, have a direct impact on the realities of the future.'

## Literatuurlijst

### Boeken

Bal, Mieke, Jonathan Crewe en Leo Spitzer (eds.), *Acts of memory. Cultural recall in the present* (Hannover 1999).

Boym, Svetlana, *The future of nostalgia* (New York 2001).

Fanon, Frantz, *Black Skin, White Masks* (Londen 2008).

Hall, Catherine, *Cultures of empire. A reader. Colonizers in Britain and the Empire in the nineteenth and twentieth centuries* (Manchester 2000).

Huyssen, Andreas, *Present pasts. Urban palimpsests and the politics of memory* (Stanford 2003).

Kousbroek, Rudy, *Het Oostindisch kampsyndroom. Anathema's 6* (Amsterdam 1992).

Lessing, Doris, *Terug naar Afrika. Vier bezoeken aan Zimbabwe* (Amsterdam 1994).

Lessing, Doris, *The grass is singing* (Londen 2013)

Mul, Sarah De, *Colonial memory. Contemporary women's travel writing in Britain and the Netherlands* (Amsterdam 2011).

Pattynama, Pamela, '*... de baai... de binnenbaai*'. *Indië herinnerd*. (Amsterdam 2007).

Rutten, J. (ed.), *Edward Said – denker over grenzen* (Amsterdam 1999).

Said, Edward W., *Oriëntalisten* (Amsterdam 2005).

Smith, Sidonie en Julia Watson, *Reading autobiography. A guide for interpreting life narratives*, (Minnesota 2001).

Sontag, Susan, *Kijken naar de pijn van anderen* (Amsterdam 2003).

Sontag, Susan, *Over fotografie* (Amsterdam 2008).

### Artikelen

Castle, David, 'Book reviews: Robert J. Young, *Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture and Race*' in *Left History* 4 (1996) afl. 2, 135-138.

Dooley, Kath, 'Foreign Bodies, Community and Trauma in the Films of Claire Denis: *Beau Travail* (1999), *35 Rhums* (2008) and *White Material* (2009)', *Screening The Past* 37 (2013) afl. 1, 1-11.

Gouda, Frances, 'The unbearable lightness of memory. Fragmentations of cultural memory and recycling the Dutch colonial past', *Groniek* 40 (2007) afl. 174, 9-28.

Hirsch, Marianne, 'The generation of postmemory', *Poetics Today* 29 (2008) afl. 1, 103-128.

Hughes, Darren, 'Dancing reveals so much: an interview with Claire Denis', *Senses of Cinema* (2009), 50, (online journal).

Mul, Sarah De, 'Nostalgie for empire: "Tempo doeloe" in contemporary Dutch literature', *Memory Studies* 3 (2010) afl. 4, 413-428.

Reid, Mark A., 'Claire Denis interview. Colonial observations', *Jump Cut* 40 (1996), 67-72.

Said, Edward W., 'Cultuur, identiteit en geschiedenis' in: J. Ruttten (ed.), *Edward Said – denker over grenzen* (Amsterdam 1999), 55-77.

Samiei, Sasan, 'Time and the other: how anthropology makes its object' in *Ethnic and Racial Studies* 38 (2015), afl. 13, 2466-2467.

## Websites

Cursussite 'De koloniale ervaring vanuit letterkundig en cultuur-historisch perspectief'.

'Frantz Fanon', *If then is now*

<http://ifthenisnow.eu/nl/artikelen/frantz-fanon>, laatst geraadpleegd op 7 december 2017.

'Michel Foucault (1926 – 1985)', *Spiegeltje, spiegeltje*.

<https://www.uu.nl/wetfilos/bijsluiter/foucault.html>, laatst geraadpleegd op 3 november 2017.

'Mimicry and hybridity in plain English', *Amardeep Singh*

<http://www.lehigh.edu/~amsp/2009/05/mimicry-and-hybridity-in-plain-english.html>, laatst geraadpleegd op 20 november 2017.

## Kranten

'The Raj Revival', *The Observer*, 1 april 1984.

'Claire Denis interviewed by Jonathan Romney', *The Guardian*, 28 juni 2000.

'Claire Denis: "For me, film-making is a journey into the impossible"', *The Guardian*, 4 juli 2010.