Rwanda 1994-2014: Genocide en/in fictie

Rwanda 1994-2014 : le génocide à l'épreuve de la fiction

Rwanda 1994-2014: confrontations of genocide and fiction

François-Xavier Destors

Traducteur : Anneleen Spiessens

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/temoigner/1386>

DOI : 10.4000/temoigner.1386

ISSN : 2506-6390

Éditeur :

Éditions du Centre d'études et de documentation Mémoire d'Auschwitz, Éditions Kimé

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2014

Pagination : 155-171

ISBN : 978-2-84174-688-0

ISSN : 2031-4183

Référence électronique

François-Xavier Destors, «Rwanda 1994-2014: Genocide en/in fictie», *Témoigner. Entre histoire et mémoire* [Online], 119 | 2014, Online op 01 janvier 2016, geraadpleegd op 21 septembre 2021. URL: <http://journals.openedition.org/temoigner/1386> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/temoigner.1386>

Rwanda 1994-2014 : Genocide en/in fictie

« Ubara ijoro ni uwariraye »

‘Alleen wie de nacht heeft meegemaakt, kan erover vertellen’

Rwandeese spreekwoord

→ **François-Xavier
Destors**, Auteur en filmmaker
– IEP Parijs

Er zijn geen foto's omdat er geen plaats is voor fotografen op de plek van de moordpartijen, zoals in de moerassen of in het bos. Er is totaal geen mogelijkheid voor een vreemde om zich ongemerkt tussen de moordenaars te begeven, tussen de doden en de mensen die nog moeten worden gedood. Er is totaal geen plaats voor een buitenstaander, die natuurlijk ook niet zou kunnen overleven. [...] Beelden van ons apenleven op Kayumba of van hun reptielenleven in de moerassen, dat zou onmenselijk zijn, dat zou verdriet toevoegen aan het lijden van de overlevenden, en het zou bovendien nergens toe dienen. Omdat die beelden niets zouden verduidelijken voor degenen die het niet hebben meegemaakt. [...] [D]e intimiteit van de genocide behoort toe aan degenen die haar hebben meegemaakt, het is aan hen die verborgen te houden. Die kan niet zomaar met iedereen worden gedeeld. (Hatzfeld 2008, 113-115)

Zo getuigt Innocent Rwigyira, terwijl in het dorp opnames voor een film plaatsvinden. Zijn woorden illustreren de gapende kloof van onbegrip die twee groepen mensen voorgoed van elkaar scheidt: zij die de gruwel hebben beleefd, en zij die er 'vanop een afstand' naar hebben gekeken en vandaag de tragedie via fictie trachten te reconstrueren. De genocide van de Tutsi's in Rwanda maakte zo veel slachtoffers, was zo intens en gewelddadig dat het bijna onmogelijk is om zich er iets bij voor te stellen, om het hele gebeuren te bevatten. Nochtans proberen kunstenaars al twintig jaar lang vorm te geven aan de herinnering en gingen talrijke filmmakers de uitdaging aan om de genocide op het scherm te vertalen. Er verscheen een groot aantal documentaires maar ook een tiental fictieproducties, meestal gedraaid door westerse cineasten in de periode van heropbouw en rechtspraak. Sommige van die films kenden wereldwijd succes, zoals *Hotel Rwanda* (Terry George 2004) die drie Oscarnominaties in de wacht sleepte, en gingen een belangrijke rol spelen in de constructie van een collectieve herinnering aan de honderd dagen van 1994.

Het idee van de 'onvoorstelbaarheid' heeft lang de debatten gedomineerd over de vraag of fictie zich al dan niet mag buigen over de 'misdaad der misdaden'. Zo meende Claude Lanzmann, in het kader van de Shoah, dat elke poging daartoe tot

mislukken was gedomd, omdat we niet over authentieke beelden beschikken van de uitroeiing van de Joden. Hoewel de films over de *itsembabwoko* resoluut kiezen voor ‘het beeld ondanks alles’, zoals in het werk van Georges Didi-Huberman, bulken ze van de referenties aan de Shoah. Die geschiedenis blijft het voornaamste interpretatiekader voor de cineasten van de Rwanda-films, die zich bewust inschrijven in het ‘tijdperk van de getuige’ en de ‘taak van de herinnering’ op zich nemen. Hun perspectief is echter niet evident en roept historische, ethische en esthetische vragen op. Hoe verhouden de filmmakers zich tot de realiteit van de genocide – waarvan de waarheid nog steeds niet volledig is vastgelegd – en tot de herinneringen van de getraumatiseerde slachtoffers? Hoe kan je de gebeurtenissen nauwkeurig weergeven wanneer je per definitie de grenzen van de realiteit overschrijdt? Hoe kan je honderd dagen gruwel tonen zonder te vervallen in sensatie, voyeurisme of visuele trauma’s? Welke narratieve strategie gebruik je om het onuitsprekelijke verhaal van de overlevenden te vertellen? Hoe kan fictie de essentie van de misdaad weergeven, namelijk de systematische en geplande uitroeiing van meer dan 800 000 Rwandese Tutsi’s?

In dit artikel bespreek ik een aantal films die juist in naam van het realisme en de ‘geloofwaardigheid’ de confrontatie zijn aangegaan met de genocide – films, met andere woorden, die de mogelijkheden en de grenzen van het beeld aftasten. Ik zal ook ingaan op het belang van de cinematografische ruimte waar buitenstaander en overlevende een taal kunnen creëren die hen in staat stelt samen een herinnering op te bouwen.

DE SCHULD VAN 1994 AFKOPEN

Rwanda gaapt als een open wonde in de verbeelding van de westerse buitenstaander, zo leiden we af uit de grote hoeveelheid films die over de genocide zijn gemaakt. Steeds weer worden we herinnerd aan het falen van politiek en media in die periode. Net als de eerste documentaires in 1995 vormen de meeste fictieprojecten dan ook een morele aanklacht – in de eerste plaats tegenover de houding van de westerse grootmachten, die de pogroms en waarschuwingen nooit serieus namen en weigerden in te grijpen in een conflict dat alleen de gewapende troepen van het Front patriotique rwandais (FPR) in juli 1994 wisten te beëindigen. In tweede instantie is de aanklacht gericht tegen de media, die collectief hebben gefaald. Ze hebben nooit correcte informatie verschaft, en wisten de mensen niet bewust te maken of te mobiliseren tegen de slachtpartijen die Rwanda in de diepste duisternis hulden. Door dat slechte westerse voelden filmmakers de drang om de fouten uit het verleden recht te zetten, om de genocide weer zichtbaar en bespreekbaar te maken. Hun engagement, zo snel na de gebeurtenissen, moest een leegte opvullen: allereerst de leegte van het geschiedkundige discours, dat nog erg warrig was en bol stond van de revisionistische standpunten. Maar ook de leegte van de beelden die zo clichématig en onsaamhangend waren dat ze nooit werkelijk inzicht hebben kunnen verschaffen.

In april 1994 waren de ogen van de wereld op andere zaken gericht. De Bosnische

© Vivid Features / Nick Hughes - 2001

– Hundred Days

Wanneer geweld obsceen wordt en de genocide een schouwspel... Dit beeld van een stapel lijken in de kerk van Kibuye volgt op een lange en expliciete scène waarin de Interahamwe-militieleden de vluchtelingen afslachten. De topos van het extreme geweld, in hoofdzaak gepleegd met behulp van machetes en bespijkte knuppels, keert telkens terug in de verfilming van de genocide en maakt van de kijker een potentiële voyeur.

enclave Gorazde werd belegerd door de Serviërs en eiste alle aandacht op van de Verenigde Naties en de westerse media. De meeste journalisten die in Afrika waren, werden uitgestuurd naar Zuid-Afrika, waar voor het eerst vrije en niet-rationale verkiezingen werden georganiseerd. Pas enkele dagen na de aanslag op het vliegtuig van president Juvénal Habyarimana stroomden journalisten, cameramensen en fotografen toe in Kigali. In de chaos van de eerste dagen van de genocide waren ze volledig gedesoriënteerd. Ze konden hun werk maar moeilijk uitvoeren omdat de moordenaars zich bijzonder vijandig opstelden tegenover de pers. Bovendien kampten ze met technische problemen, waardoor hun beelden met vertraging aankwamen in de verschillende agentschappen (Réra 2014, 35-96). In de urgentie van de situatie, en zonder enige houvast, vonden de westerse media er niets beter op dan de gekende clichés over het zwarte continent te herkauwen. Zo deden ze verslag van een ‘inter-etnische oorlog’, ‘barbaarse gewelddaden’ die hun oorsprong zouden vinden in een eeuwenlang conflict tussen twee rivaliserende stammen. Het journalistieke discours verzonk werkelijk in de massa gerecycleerde beelden. Er waren op dat moment niet voldoende elementen om de situatie te ontcijferen, en al snel verschoof de aandacht naar de evacuatie van westerlingen in het kader van operatie Amaryllis. In hun kielzog vertrokken ook bijna alle journalisten met de overgebleven VN-konvoien. De laatste beelden uit Rwanda tonen daarom onze lafheid toen we de Rwandezers aan hun lot overlieten. Wat volgde, was een lange, pijnlijke stilte.

In mei 1994 kregen we weer beelden te zien: een aantal journalisten had de gebieden bereikt die bevrijd waren door de troepen van het FPR. Maar opnieuw was het niet de genocide die centraal stond. Tijdens operatie Turquoise, de ‘humanitaire’

interventie van de Fransen, werd de kijker overspoeld met beelden. De verwarring kon niet groter zijn toenop het nieuws honderdduizenden mensen op de vlucht naar Zaïre werden opgevoerd als slachtoffers van de genocide. De vluchtelingen waren echter Hutu's, die hadden deelgenomen aan de slachtpartijen en nu handig gebruik maakten van de vrije doorgang die de Fransen hadden gecreëerd. Op de stortvloed aan vluchtelingenbeelden volgde de 'humanitaire liturgie' (Mesnard 2002, 84): de situatie in de noodkampen aan de grens met Zaïre overschaduwde nu de slachtoffers op de heuvels van Rwanda. Zij kregen nooit een gezicht. In Goma, waar cholera lelijk had huisgehouden, werden aan de lopende band beelden gedraaid van doden, zieken en armen. Het humanitaire discours gleed af in banalisering en simplificatie.

Fictie toont ons de ontbrekende beelden, de beelden die de journalisten in 1994 niet konden leveren. De meeste films maken gebruik van archiefbeelden, in een doelbewuste poging de grens tussen documentaire en fictie te doen vervagen en het verhaal authentieker te maken. De figuur van de journalist, een personage dat vaak opduikt, moet het falen van de media illustreren. Elk op hun manier voeren de filmmakers een kritisch onderzoek naar de functie van het beeld, naar haar vermogen om mensen te mobiliseren en de gebeurtenissen weer te geven, en naar het misbruik dat ervan wordt gemaakt om in te spelen op de emoties van de kijker. 'Nooit meer' is hun motto. Ze beschouwen het als hun morele taak om de clichés te doorprikken die de beeldvorming indertijd bepaalden en om de vreselijke gebeurtenissen weer op de voorgrond te plaatsen zonder de realiteit te verdraaien. Net als de politicus of de militair wordt de reporter echter bijzonder karikaturaal voorgesteld, of hij nu een hoofdrol krijgt (*Un Dimanche à Kigali*, *Lignes de Front*) of een bijrol (*Hundred Days*, *Hôtel Rwanda*, *Shooting Dogs*, *Shake Hands with the Devil*). Op die manier wordt bij de westerse kijker, die zich spontaan met de reporter identificeert, al te makkelijk een gevoel van schuld en schaamte opgeroepen. Nathan Réra waarschuwt ervoor dat we een verschil moeten maken tussen enerzijds 'de mensen die verantwoordelijk zijn voor de berichtgeving, die de hele dag niets anders doen dan alle nieuwsberichten uit de hele wereld vanuit hun ivoren toren rangschikken volgens belangrijkheid' en anderzijds 'de reporters die het terrein worden ingestuurd en hun opdracht gewoon zo goed mogelijk proberen uit te voeren'. Réra merkt terecht op dat 'in veel films de voorstelling van de media een opeenstapeling [is] van clichés: het is een rode doek waarmee de cineasten graag lopen zwaaien om het stilzwijgen van het Westen te hekelen toen de laatste genocide van de twintigste eeuw uitbrak' (Réra 2014, 347). Hier wordt meteen duidelijk dat de kracht van fictie om op emoties in te spelen en de kijker onder te dompelen in een verhaal, tegelijkertijd haar zwakte kan zijn.

MISPLAATSTE FILMHELDEN

Fictie, in haar verband tot de realiteit en de historische waarheid, houdt zowel een risico in als een opportuniteit: het risico is evident (anachronisme, vervorming en zelfs vulgariteit, losse interpretatie van de feiten, teleologisch perspectief) maar de opportuniteit bestaat erin om te tonen wat onzichtbaar blijft, om onderwerpen aan te pakken die de traditionele

geschiedschrijving niet behandelt – om via een bijna juridische reconstructie van de feiten de ervaring te vatten van mensen die nooit de kans kregen om te spreken of te getuigen, en door de geschiedenis zijn vergeten. (Veyrat-Masson 2008, 65)

‘Gebaseerd op waar gebeurde feiten’, ‘een waargebeurd verhaal’: die boodschap siert vaak het beginscherm van de film. Van bij de aanvang wordt benadrukt dat de kijkers een authentiek verhaal te zien krijgen, trouw aan de historische werkelijkheid. Meestal kiezen cineasten voor een realistische esthetiek, zodat de kijker zich kan identificeren met de protagonisten, zich kan inleven en kan meeleven met het verhaal. Maar wanneer de Rwandese ‘*génocide populaire*’, zoals Jean-Paul Kimonyo hem noemt, wordt belicht vanuit een individueel standpunt dat de herinnering aan de ‘vergeten’ slachtoffers naar de achtergrond verdringt, dreigt dit soort films voor een westers publiek de feiten te romantisieren.

Dat is zeker het geval bij *Hôtel Rwanda*, nochtans een groot kassucces. Toen de film uitkwam in 2004, wist men bijzonder weinig over de genocide op de Tutsi's die tien jaar eerder had plaatsgevonden. De film heeft daarom de verdienste dat hij de wereld heeft herinnerd aan de tragedie en inzicht biedt in de mechanismen en implicaties ervan. Wel opmerkelijk: het is de enige film in ons corpus die niet in Rwanda werd gedraaid.¹ In alle andere producties biedt de terugkeer naar de plaatsen van de massamoorden juist een garantie op authenticiteit. *Hôtel Rwanda*, daarentegen, geeft een geromantiseerd en onvolledig beeld van de genocide, waarbij de gebeurtenissen worden gefilterd door de blik van een controversieel figuur die beantwoordt aan het traditionele model van de Hollywoodheld. Het scenario is gebaseerd op de getuigenis van Paul Rusesabagina, de Hutumanager van het luxeuze Hôtel des Mille Collines dat tijdens de genocide in een vluchtelingenkamp veranderde. De Amerikaanse pers noemde hem ‘de Afrikaanse Schindler’, naar de Duitse industrieel Oskar Schindler die Steven Spielberg inspireerde tot zijn beroemde film. Rusesabagina beweert 1 200 vluchtelingen te hebben gered uit de klauwen van de milities en werd daarvoor onderscheiden door de hoogste autoriteiten in Amerika. De heldendaad van deze ‘gewone man’ (Rusesabagina 2007) wordt echter zwaar in twijfel getrokken door de overlevenden die destijds in het hotel verbleven. Ze beschuldigen hem van hebzucht en opportunisme, en beweren dat hij banden had met de criminele regering. Ook de officiële verslagen van de UNAMIR (United Nations Assistance Mission for Rwanda) doen vragen rijzen over de activiteiten van Rusesabagina.² Als eerste film over de genocide voert *Hôtel Rwanda* dus een atypische en omstreden protagonist op, die vanuit de besloten ruimte van zijn toevluchtsoord een uitzonderlijke rol speelt in het verloop van de gebeurtenissen.

De Noord-Ierse regisseur Terry George vond dit ‘een perfect verhaal om te verfilmen: een bloedstollende politieke thriller, een hartroerende *love story* en boven alles een universeel verhaal over de overwinning van het goede op het kwade’ (Duns 2005). Het resultaat is een steriele zwart-witversie van de geschiedenis, een verdraaiing van de feiten. De film bevat te weinig historische elementen om de kijker een idee te geven van de politieke en raciale achtergrond van de genocide, om de oorzaken

(1) De opnames werden gemaakt in de voorsteden van Johannesburg, in Zuid-Afrika, waar het hotel werd gereconstrueerd. De weinige beelden van Kigali die in de film voorkomen, werden eerder gedraaid.

(2) De film deed veel stof opwaaien in Rwanda en deed ook politici zich roeren. Paul Rusesabagina, die sinds 1996 als vluchteling in België verblijft, haalt regelmatig uit naar het huidige hoofd van de Rwandese regering – hij riep zelfs een oppositiepartij in het leven – en verdedigt de revisionistische stelling van de ‘dubbele genocide’. In de verslagen van de UNAMIR lezen we dat Rusesabagina meermaals de VN-soldaten probeerde af te schepen die de ingang van zijn hotel bewaakten, en dat hij lijsten met namen van vluchtelingen in het hotel zou hebben overgemaakt aan generaals van het regeringsleger (Deme 2006).

ervan te analyseren en de verantwoordelijken aan te duiden. De film opent met een zwart scherm: we horen enkel een fragment van Radio Télévision Libre des Mille Collines (RTLM) waarin een stem de eeuwenlange onderwerping van de Hutu's door de Tutsi's aanklaagt. Het feit dat deze propaganda op geen enkel moment in de film wordt gedeconstrueerd, is natuurlijk koren op de molen van negationisten. Het conflict tussen Hutu's en Tutsi's, nochtans cruciaal in dit kader, komt kort ter sprake in een dialoog tussen een westerse (Joaquin Phoenix) en Rwandese journalist, maar de maatschappelijke en ideologische implicaties van dat stereotiepe discours krijgen nergens duiding. De kijker wordt in zekere zin aan zijn lot overgelaten en geconfronteerd met raciaal geweld dat hij maar moeilijk in de juiste context kan plaatsen. De lijst met onwaarschijnlijkheden in het verhaal is te lang om op te noemen, maar in typische Hollywoodstijl schotelt *Hôtel Rwanda* een clichématig beeld van Afrika voor. Met de keuze voor dit soort vertelling – door de lens van één persoon, lineair, met *happy ending* en een held die de genocide overleeft – worden de slachtoffers onzichtbaar en dreigt fictie de feiten te verdringen in het collectieve geheugen.

De Britse productie *Shooting Dogs* van Michael Caton Jones (2006) is al even sentimenteel en problematisch. Hoewel ook hier wordt benadrukt dat de film is gebaseerd op 'waargebeurde feiten', zijn de twee westerse protagonisten fictieve personages die het westerse publiek moeten aanspreken. De regisseur, duidelijk vertrouwd met het Hollywoodgenre, koos voor het verhaal van de École technique officielle (ETO) van Kicukiro, Kigali. Een Belgisch bataljon van de UNAMIR, dat er haar hoofdkwartier had, beschermde 2 500 Tutsi's op de vlucht. Als basis voor het scenario dienden de ervaringen van David Belton, journalist en coproducent van de BBC-film, die in april 1994 naar Rwanda werd uitgezonden om verslag te doen over de gebeurtenissen. De kijker volgt twee Britten, een priester en een jonge onderwijzer die als vrijwilliger werkt. Beiden kijken machteloos toe hoe de vluchtelingen in de ETO aan hun lot worden overgelaten door de VN-soldaten. Maar terwijl de jonge vrijwilliger met het laatste konvooi meereist uit angst voor wat hem te wachten staat, besluit de priester bij de vluchtelingen te blijven. Vlak na het vertrek van de Belgen worden de Tutsi's door Interhamwe-milities afgeslacht.

De keuze van de priester, een rol van John Hurt, is moreel gezien natuurlijk de meest bewonderenswaardige. Het personage moet het humanistische ideaal voorstellen, maar doet in feite de waarheid geweld aan.³ Geen enkele priester is immers in de ETO gebleven tijdens de genocide. De Belgische priester Peeters, die dertig jaar lang in de parochie werkte, werd op 11 april 1994 samen met de laatste Belgen geëvacueerd. Niet alleen de compromitterende rol van de Katholieke Kerk wordt hier geminimaliseerd, ook de houding van de hele Westerse wereld die de ogen sloot voor het drama in Rwanda. Het toppunt van hypocrisie is wel de scène waarin een BBC-journaliste van leer trekt tegen de blauwhelmen en hen beschuldigt van medeplichtigheid aan genocide als ze het land durven te verlaten. Nochtans had de BBC geen enkele ploeg ter plaatse op het moment dat de Belgen uit Rwanda vertrokken, en namen de Britse media de cruciale term 'genocide' pas eind april voor het eerst in de mond. De film neemt dus een loopje met de waarheid. Hij doet ons

(3) Speciaal voor de Verenigde Staten werd *Shooting Dogs* omgedoopt tot *Beyond the Gates*, een titel met een duidelijk religieuze bijklank.

– *Shooting Dogs*

In de meeste fictieprojecten wordt de genocide verteld vanuit het standpunt van een westers personage, zodat de kijker zich gemakkelijk kan identificeren. Het zijn machteloze, laffe en soms medeplichtige figuren, die de aandacht afleiden van de slachtoffers van de genocide. In *Shooting Dogs* [titre en italiques] kiest priester Christopher ervoor om samen met de Rwandezen te sterven. Dat is een moreel bewonderenswaardige keuze, maar in een poging om troost en catharsis te bieden, dreigt fictie hier de feiten volledig te verdraaien.

geloven dat de media in staat waren de situatie onmiddellijk te doorgronden en de publieke opinie te mobiliseren. Tot slot werden de vluchtelingen helemaal niet in de school vermoord door de militieleden, zoals in de film. De werkelijkheid is veel afschuwelijker. Zo'n 2 000 onder hen probeerden te voet het hoofdkwartier van de VN te bereiken enkele kilometers verderop, maar werden opgepikt door de Forces armées rwandaises (FAR) en gedwongen tot een dodenmars. Ze werden uiteindelijk vermoord door de presidentiële Garde vlakbij de heuvel van Nyanza, en de vrouwen verkracht tot de duisternis viel.

De Britse cineast Nick Hughes pakt het heel anders aan met zijn film *Hundred Days* (2002). Hughes kent Rwanda erg goed: als freelancejournalist voor Worldwide Television News (WTN) versloeg hij ter plaatse de oorlogsjaren en hij bevond zich in Kigali toen de genocide uitbrak. Vanuit zijn 'raam met zicht op Auschwitz' was hij getuige van het onvoorstelbare – een ervaring die hem zal tekenen en die hij beschouwt als een persoonlijke mislukking.⁴ Opdat de genocide niet zou worden vergeten of ontkend, maakte Hughes verschillende documentaires en verscheen hij als getuige voor het Rwanda-tribunaal. Zijn verlangen om de wereld wakker te schudden was zo intens, dat hij in 1999 in samenwerking met de Rwandezen zelf een fictieproject opstartte.⁵

Hundred Days is misschien de minst bekende film uit het corpus, maar brengt als enige het verhaal van de genocide uitsluitend vanuit het perspectief van de Tutsi's. De

(4) *Hundred Days*, persdossier. Met zijn telelens maakte Nick Hughes een van de zeldzame 'rechtstreekse' beelden van de genocide, namelijk de executie van een aantal Tutsi's bij een wegversperring niet ver van de Franse school Saint-Exupéry. De beelden gingen de wereld rond en werden vele malen opnieuw gekadreed en bewerkt. We onthouden in het bijzonder *ISETA: Behind the Roadblock* (Juan Reina, Kenya/Rwanda, 2008) waarin Hughes op zoek gaat naar de daders en de slachtoffers.

(5) De film werd geproduceerd door zijn eigen productiehuis (Link Media Production) en door de Rwandezen Eric Kabera. De acteurs zijn voornamelijk Rwandezen.

kijker volgt een jong koppel, Josette en Baptiste, dat verwickeld raakt in de genocide in Kibuye, in het westen van het land. Nick Hughes ziet het als volgt:

Ik was echt niet van plan om een westerse filmster in te huren om een of andere held te gaan spelen in de film: een humanitaire vrijwilliger of een journalist die mensenlevens reedt. Want dat is er niet gebeurd. Dat zou helemaal niet correct zijn. De Rwandese genocide is in de eerste plaats een ervaring van de Rwandezen. (Doyle 2002)

Op geen enkel moment komt de filmmaker in de verleiding om westerse personages in de rol van held te duwen, alleen maar opdat de kijker zich ermee zou kunnen identificeren. Zijn portretten van westerse figuren – priesters, journalisten, militairen – zijn compromisloos. Racistisch, deloyaal, gemanipuleerd of medeplichtig: allemaal zijn ze schuldig aan het westerse verraad. Hughes vermijdt ook elke vorm van *happy ending* die we wel vinden in de andere films, en waar het einde van de genocide ook het einde van het lijden betekent.

Het probleem met de Rwandese genocide is dat iedereen films begon te maken over de menselijkheid van de betrokkenen en over de hoop die ultiem overeind blijft, zelfs na het drama. Zoiets zou niet mogen, want alle hoop is juist de kop ingedrukt, er is absoluut niets goeds gekomen uit die hele situatie. (Cieplak 2012, 221)

De meeste personages die we in het begin van de film ontmoeten, sterven inderdaad in de kerk van de Home Saint Jean in Kibye. Ook al overleven de twee protagonisten de genocide, ze dragen een zwaar trauma met zich mee en voeren een dagelijkse strijd. Josette wordt meermaals verkracht door een priester die haar gegijzeld houdt, blijkt dan zwanger te zijn en laat het kind achter aan een waterval omdat het door haat is verwekt. Wanneer een kindsoldaat zich uiteindelijk over de baby ontfermt, wordt duidelijk voor welke immense uitdagingen de nieuwe generatie staat.

De film verwerpt consequent simplistische voorstellingen van de genocide als stammenoorlog of spontane opstand. De dialoog tussen de burgemeester van Gitesi, in de prefectuur Kibuye, en de priester van de parochie is in dit opzicht bijzonder verhelderend. We horen hoe de genocide wordt voorbereid op het hoogste politieke niveau, hoe de Katholieke Kerk erin verwickeld raakt en hoe de dorpsinwoners worden opgehitst om samen met het leger te gaan moorden. Ondanks de goede bedoelingen van de cineast weet de film toch niet te overtuigen. Dat komt voornamelijk door de magere acteeprestaties en door het geweld dat op een quasi sensationele manier in beeld wordt gebracht. Zo staat de camera binnenin de kerk om de slachtpartij van de vluchtelingen te registreren. De kijker wordt een voyeuristische toeschouwer van hakkende machetes en uiteengereten lichamen. In een andere scène brandt een benzinstation af, terwijl daar een vijftigtal Tutsikinderen zijn opgesloten. Bij de aanblik van zoveel geweld en brutaliteit kan de kijker slechts het hoofd afwenden.

DE ENSCENERING VAN DE TRAUMATISCHE HERINNERING

Een aantal filmmakers koos voor een experimenteel narratief kader om de genocide naar het witte doek te vertalen. Soms is er sprake van een resolute ruptuur in het verhaal, waardoor de nadruk komt te liggen op het trauma van de protagonist. Deze films, zo zou men kunnen stellen, liggen in de lijn van een bepaald soort cinema dat is ontstaan na de Shoah. De posttraumatische film probeert te vatten 'hoe de genocide mogelijk is geweest, en bezorgt vervolgens de kijker een secundair trauma dat het originele trauma herhaalt en in herinnering brengt – weliswaar vanop een grote afstand. Zo kan het publiek zich uiteindelijk identificeren met de eigenlijke slachtoffers en de getuigen.' (Baron 2011, 398) Het is uiteraard niet de bedoeling om de kijkers diep te traumatiseren maar om 'in hen een beeld te planten van de posttraumatische situatie, een beeld dat formeel gezien de schok reproduceert van de initiële confrontatie met het geweld – het gaat dan zowel over de oorspronkelijke ooggetuigenis als over de latere cinematografische ontmoeting met de gewelddadige beelden' (Hirsch 2004, 19).

Jean-Kristophe Klotz, de scenarist van *Lignes de Front* (2010), putte uit zijn eigen traumatische ervaring toen hij in 1994 als speciale verslaggever door het agentschap CAPA naar Rwanda werd gestuurd.⁶ De voormalige journalist ondervond aan den lijve dat zijn beelden niet de voorziene impact hadden, en net als Nick Hughes gelooft hij dat hij als getuige van het drama een verantwoordelijkheid draagt. Diep ontgoocheld in zijn werk als reporter en gefrustreerd door de 'onmogelijkheid om op een frontale, journalistieke manier de wereld [...] te beschouwen, om de juiste woorden en beelden te vinden'⁷, waagt Klotz zich op een nieuw terrein. Hij gaat films maken. Zijn fictiefilm *Lignes de Front* en de documentaire *Kigali, des images contre un massacre* (2004) vormen samen een intimistische getuigenis over de onmacht van beelden. De evolutie van documentaire tot fictie is tegelijkertijd een soort therapie via het beeld. Tijdens zijn documentairewerk begon Klotz al te schrijven aan het scenario van *Lignes de Front*. 'Het materiaal voor de film kan ik op die manier halen uit een diepe menselijkheid', verklaart hij, 'en ideeën die ik tot hiertoe enkel heb verwoord in een discours, kan ik nu vertalen in fictie, verhalen, emoties, indrukken.'

De film is een karakterstudie van Antoine Rives, een journalist en cameraman die naar Rwanda trekt samen met Clément, een jonge Hutustudent op zoek naar zijn Tutsiverloofde. De genocide is volop aan de gang en Antoine merkt al snel dat hij tekortschiet. Zijn positie als reporter wordt onhoudbaar wanneer hij getuige is van de wrede massamoorden. Als Clément dan ook nog eens plotseling verdwijnt, raakt Antoine het gevoel met de werkelijkheid kwijt, en naarmate de symptomen van zijn *post-traumatic stress disorder* toenemen, zinkt hij weg in een zwart gat. Hallucinaties, depressie, zelfmoordneigingen, nachtmerries, dissociatie met de werkelijkheid: Antoine belandt in een zelfdestructieve stroom en zijn toestand gaat er zienderogen op achteruit. Door zijn reizen tussen Parijs en Kigali raakt hij ook letterlijk gedesoriënteerd. Uiteindelijk start hij op zijn eentje een zoektocht naar Clément – en naar zijn eigen grenzen. Zijn camera laat hij aan de kant. De waanzin

(6) Jean-Christophe Klotz vergezelde Bernard Kouchner toen die in mei 1994 door de VN als bemiddelaar naar Rwanda werd gestuurd. Het was Kouchners taak om de uitwisseling van mensen te vergemakkelijken tussen het gebied door het FPR was bevrijd, en het gebied dat nog onder controle stond van de regering. Terwijl de genocide volop aan de gang is, maakt Klotz een reportage over een westerse priester die Tutsikinderen in zijn parochie verbergt. Hij wordt geraakt door een kogel van een machinegeweer, raakt zwaar gewond aan de heup en wordt in allerijl gerepatriëerd naar Frankrijk. Het televisiejournaal opent met zijn reportage, maar de milities in Rwanda vangen de beelden op via satelliet en ontdekken zo de Tutsischuilplaats.

(7) Dit citaat van Klotz, en ook het volgende, komen uit een interview met Irène Berelowitch dat terug te vinden is in het persdossier van de documentaire *Kigali. Des images contre un massacre* (2006).

brengt hem steeds dichterbij de gruwel, tot bij 'Monsieur la Bête', Meneer Beest, het hoofd van de milities.

Antoine voelt zich angstig en schuldig bij het zien van de stapels lijken, en krijgt heftige psychische aanvallen. Ook de kijker balanceert daardoor tussen werkelijkheid en verbeelding, totdat de 'tjidsgrèns tussen archiefbeelden en fictie helemaal vervaagt' (Réra 2014, 264). Het is in dit kader dat Nathan Réra verwijst naar een uitspraak van Paul Ricoeur, die op zijn beurt waarschuwt voor het risico op 'hallucinatorische verleiding van het denkbeeldige':

Als we die neerwaartse helling volgen tot beneden, van de 'zuivere herinnering' naar het beeld van de herinnering, dan keren we eigenlijk de beeldende functie om. Het beeld beslaat een heel spectrum dat loopt vanaf het ene uiterste, fictie, tot aan het andere uiterste, de hallucinatie. [...] Wanneer we overhellen naar de hallucinatie, vinden we datgene wat voor de herinnering de *hinderlaag van de verbeelding* is.' (Ricoeur 2000, 64)

We zien vervormde, verwrongen beelden, beelden waarvan we niet zeker weten of het een waanvoorstelling is of de realiteit. Opnieuw krijgen we geen historisch accurate voorstelling van de feiten, omdat de geschiedenis van Rwanda niet de kern uitmaakt van de film.

Un Dimanche à Kigali (Robert Favreau 2006) en *Shake Hands with the Devil* (Roger Spottiswoode 2008) zijn twee Canadese producties over de genocide van de Tutsi's. Ook hier spitst het verhaal zich toe op de traumatische herinnering van de personages, wederom westerse getuigen. Net als in *Lignes de Front* is de hoofdfiguur van *Un Dimanche à Kigali* een journalist, Bernard Valcourt.⁸ Hij komt eigenlijk naar Rwanda om een documentaire te maken over de verwoestende impact van aids in het land, maar wordt verliefd op Gentille, een Hutuvrouw. Voor de moordenaars beantwoordt ze uiterlijk echter aan alle clichés over Tutsi's, en haar relatie met een blanke man maakt haar alleen maar verdachter. Bernard trouwt met Gentille alvorens elk spoor van haar kwijt te raken tijdens de genocide. De romance dient hier als invalshoek om het trauma van de genocide te benaderen. In plaats van een chronologische volgorde aan te houden, monteert de filmmaker fragmenten van voor en na de genocide. Het trauma wordt geënceneerd door flashbacks, die we herkennen aan het kleurcontrast, en door bruske overgangen tussen momenten van naïef geluk en extreem gewelddadige of vernederende scènes. Een typerend voorbeeld is de scène waarin Gentille wordt mishandeld door Modeste, de vroegere cameraman van Valcourt. Drie tijdsniveaus vloeien hier in elkaar over: we zien eerst de schaduw van de jonge vrouw, voldoende om het geweld te suggereren dat zij op dat moment ondergaat. Het is vervolgens Valcourt die zich de pijn van Gentille inbeeldt, ijsberend op de plaats van de misdaad, opgejaagd door herinneringen en de stem van zijn geliefde. De daad van genocide zelf, in dit geval de verkrachting, blijft buiten beeld en dus buiten bereik voor de kijker.

Lignes de Front en *Un Dimanche à Kigali* hebben verder met elkaar gemeen dat ze een zekere afstand bewaren tegenover de gebeurtenissen en zich vragen stellen over

(8) *Un Dimanche à Kigali* is de verfilming van *Un Dimanche à la piscine de Kigali* uit 2000, de eerste roman van de Québecse schrijver Gil Courtemanche. Voor het verhaal haalde de auteur inspiratie uit de talrijke reizen die hij maakte naar Rwanda als internationaal correspondent voor Radio Canada.

het effect – of beter het failliet – van het beeld. In de raamvertelling van Favreaus film zien we afwisselend de beelden die Valcourt maakte voor en na de genocide, en de onmogelijke beelden van de genocide zelf. In de allereerste scène keert de journalist terug uit Kigali in juli 1994. De genocide heeft het land volledig verwoest. Hij kruist een oude man, een spookachtig figuur die een schedel vasthoudt, en onthutst blijft hij stokstijf staan. Wanneer hij naar zijn camera grijpt om het moment vast te leggen, is de man al vertrokken: hij keert zich af van Valcourt en van iedereen die de ogen heeft gesloten voor de tragedie. Valcourt kwam te laat, het enige wat hij nog kan filmen is het onmetelijke verdriet van de overlevenden. Een Tutsivriend vertelt hem dat ‘de camera’s niet zijn opgewassen tegen de machetes’. Wanneer hij op de vlucht slaat, neemt Valcourt zijn camera dan ook niet meer mee. In de laatste scène van de film, als hij samen met Gentile sterft, krijgen we toch opnieuw de beelden te zien die hij als journalist draaide. Het lijkt dat de filmmaker ons op het hart wil drukken dat de slachtoffers een gezicht moeten krijgen. Zijn eigen film wil een antwoord bieden op honderd dagen leegte en vormt een – ietwat overdreven – lofzang op de cinema als een wezenlijke vorm van herinneringswerk.

Shake Hands with the Devil is gebaseerd op de autobiografie van luitenant-generaal Romeo Dallaire, commandant van de VN-troepen tijdens de genocide. De kijker wordt ondergedompeld in de posttraumatische herinnering van een markant personage dat ons herinnert aan het ‘failliet van de mensheid’. Ook in deze film doorbreken flashbacks het lineaire tijdsverloop. Het ene moment zien we de voormalige militair (gespeeld door de Canadese acteur Roy Dupuis) die lijdt aan posttraumatische stress, dan weer horen we de propaganda en dreigementen net voor het drama, of bevinden we ons midden in de genocide. Het heden verzwelgt in het verleden en telkens wanneer een nieuwe herinnering opborrelt, snelt de protagonist naar de praktijk van zijn psychologe. Naargelang de gewelddadige beelden talrijker bovenkomen, glijdt de generaal af in een negatieve spiraal tot hij uiteindelijk zelfmoord probeert te plegen. De film draait rond zijn intense trauma en de symptomen die hij ervaart: hij krijgt steeds meer last van hallucinaties, de gezichten van de lijken blijven in zijn hoofd rondspoken, de stemmen van zijn collega’s vermengen zich met zijn innerlijke monoloog en weerspiegelen zijn ondergang. Ondanks het feit dat de film een hyperrealistische reconstructie en een klassieke vertelstijl afzweert, vervalt hij in dezelfde fouten als *Hôtel Rwanda* en *Shooting Dogs*. Hij belicht immers vooral de kwalijke rol van het westen en esthetiseert het geweld dat aan de oorsprong ligt van de waanzin van de generaal, die als protagonist alle aandacht opeist.

Van alle fictie die over de genocide van de Tutsi's werd gemaakt, is *Sometimes in April* (Raoul Peck 2005) zonder twijfel de meest geslaagde posttraumatische film. De Haïtiaanse regisseur noemt zichzelf een ‘Derdewereldcineast’ (Barlet 2006), iemand die ‘de herinnering wil doorgeven van iedereen die hem zijn verhaal vertelt’ (Dauvillier 2008, 30). Hij stelde duidelijke voorwaarden aan HBO, het productiehuis dat hem de opdracht gaf: het moest een film worden ‘met Rwandese personages, gedraaid vanuit hun standpunt, in Rwanda en in de taal van mijn keuze’. Bovendien zou hij ‘ter plaatse onderzoek voeren, kijken en luisteren’ en behield hij het recht ‘om te

weigeren' (Barlet 2006). Twee jaar lang verzamelde Peck getuigenissen, doorspitte de archieven en werkte een kader uit voor een complex scenario. Toen hij terugkwam, was hij er rotsvast van overtuigd dat hij 'een film moest en zou maken die de theoretische, politieke en menselijke aspecten van deze tragedie toonde' (Milot 2008).

Het verhaal is extreem gefragmenteerd in tijd en ruimte, probeert vooral de kijker te destabiliseren en alle continuïteit te breken, om op te gaan in de dynamiek van een traumatisch proces, waar herinneringen te pas en te onpas opwellen. De basis van het scenario is het Bijbelse verhaal van Kaïn en Abel, hier twee Hutubroers. Augustin is een voormalig luitenant in de Forces armées rwandaises (FAR) die leerkracht is geworden, Honoré een extremistische journalist van de RTL die gevangen zit in het Internationaal Tribunaal in Arusha. Tien jaar na de feiten vraagt Honoré zijn broer om hem te komen opzoeken in zijn cel en hem te vertellen wat er is gebeurd met diens Tutsivrouw en hun kinderen. Er ontstaat een veelvoudige en veelvormige herinnering via overlappende traumatische beelden, perspectiefwisselingen tussen de twee broers en variërende standpunten van de ex-vrouw van Augustin en de vrouw waarmee hij vandaag een leven probeert op te bouwen. Die complexiteit wordt nog versterkt door de tijdssprongen tussen 1994 en 2004 en dwingt ons het Rwanda van vandaag te bevragen, met name de rechtspraak en het proces van vergeving en verzoening dat gebukt gaat onder de beklemmende herinnering aan de genocide.

We zien verwoeste levens, personages die nog dagelijks de gevolgen dragen van wat ze hebben meegemaakt. De structuur van de film, opgebouwd rond de traumatische identiteit van de protagonisten, vertoont gelijkenissen met hun psychologische symptomen. In het begin krijgen we innerlijke monologen, introspectieve passages die de ontredde van de overlevenden weergeven – hun vragen waar nooit een antwoord op komt, de twijfels die hen verlammen. Augustin heeft last van bevende handen, huilbuien, misselijkheid en ademhalingsmoeilijkheden. Martine, zijn nieuwe vrouw, wordt ook achtervolgd door akelige beelden uit het verleden. Wanneer ze terugkeert naar de plaats waar ze ontsnapte aan de dood, raakt ze verward door de stemmen in haar hoofd en verliest ze alle controle. De terugkeer rijt letterlijk oude wonden open: Martine krijgt plots weer last van de fysieke blessures die ze opliep in 1994. Hoewel ze zich moedig verzet, merkt ze dat ze het gewicht van het verleden niet kan torsen en slaat ze op de vlucht. Ook Augustin worstelt met zijn verleden en heeft tijd nodig om de deur te openen van zijn broers cel. *Sometimes in April* geeft een uitzonderlijk accuraat beeld van de geschiedenis. Door de montage van archiefbeelden uit de koloniale periode en hedendaagse televisiefragmenten komt het contrast tussen beide goed uit de verf. De film brengt ons tot dichtbij de slachtoffers zodat we hun leed kunnen zien, en voert tegelijkertijd een onderzoek naar de oorzaken van de genocide. Het geweld is alomtegenwoordig, maar wordt steeds op een afstand gehouden of speelt zich af buiten het gezichtsveld van de kijker. Zonder de gruwel te willen verdoezelen, toont het verhaal zo welke mentale en lichamelijke sporen de genocide heeft nagelaten.

– Sometimes in April

De posttraumatische herinnering van de overlevenden vormt de basis van het narratieve kader van deze film, waardoor die de moeilijkheden rond de representatie van de genocide weet te omzeilen. In deze scène keert Martine (Pamela Nomvete) tien jaar later terug naar de plek waar ze haar trauma heeft opgelopen. De confrontatie valt haar bijzonder zwaar, en de stemmen van de doden beginnen rond te spoken in haar hoofd. We zien de herinneringen opduiken in flashbacks, die het tijds kader van de vertelling doorbreken.

WANNEER GESCHIEDENIS EN REPRESENTATIE IN ELKAAR OVERVLOEIEN

Het filmproces zelf is in zekere zin een herhaling van het genocidaire geweld. Immers, om de gebeurtenissen te reconstrueren, dwingen cineasten de overlevenden om hun trauma's te herbeleven, om pijnlijke herinneringen op te roepen en hun beulen onder ogen te komen. Om een bepaald esthetisch en realistisch effect te bereiken, trokken alle regisseurs behalve Terry George (*Hotel Rwanda*) naar de plaats van de massamoorden en castten ze Rwandezers, slachtoffers of daders, als figurant of zelfs, in enkele gevallen, in sprekende rollen.⁹ 'Dat was voor mij een *conditio sine qua non*', vertelt Raoul Peck. 'De enige juiste manier, de enige moreel juiste manier om deze film te maken, is door het verhaal te vertellen vanuit het standpunt van de Rwandezers zelf. Ik had de film nooit elders kunnen maken, dan zou ik me een voyeur gevoeld hebben.' (Fontemaggi 2004) Ook al zijn ze zich bewust van het offer dat de overlevenden brengen – ze herbeleven schrikwekkende taferelen –, de cineasten wijzen er telkens op hoe graag deze mensen willen getuigen. Michael Caton Jones herinnert zich dat tijdens het draaien van *Shooting Dogs* 'de overlevenden ernaar verlangden om deze passages heel precies weer te geven. Ze onderbraken voortdurend de opnames om te verduidelijken hoe het juist was gebeurd.' (persdossier, 13) De samenwerking kan men dan ook omschrijven als 'minimalistisch': de Rwandezers spreken, de filmmaker luistert. Raoul Peck herinnert zich nog de opname

(9) Daarnaast waren ook nog eens vele Rwandezers betrokken bij de productie en logistieke operaties van de films. Dat is alvast het geval voor Edouard Bamporiki en Kivu Ruhorahoza, beiden overlevenden van de genocide, die omwille van hun jarenlange ervaring gevraagd werden als cameraman. Ze werkten mee aan *Long Coat* (2009) en *Matière Grise* (2013), twee fictieprojecten over het postgenocidaire Rwanda.

van een scène in de moerassen, ‘met 250 figuranten: overlevenden liepen uit het moeras, Tutsirebellen kwamen hen bevrijden. Plots werd het muistil. Ik had nog geen regie-aanwijzingen gegeven, maar alles ging vanzelf, alles was zo authentiek. Het was net of hun lichaam het zich allemaal herinnerde. Ik heb de camera’s laten draaien zonder iets te zeggen, vijf, zes minuten lang. Het gebeurde gewoon om ons heen, het was niet te geloven. Wat we toen zagen, was geen film meer...’ (Fontemaggi 2004) Voor sommige overlevenden wordt de film een ruimte voor catharsis: het voelt als een bevrijding om eindelijk vrijuit te kunnen spreken, na jarenlang te hebben moeten zwijgen en gedwongen samen te leven met de beulen. Nu kunnen ze spreken in naam van de doden, kunnen ze vechten tegen het isolement, de eenzaamheid en het vergeten. ‘Wanneer ik zei, misschien moeten we ermee stoppen’, zo vertelt de Haïtiaanse regisseur, ‘dan spoorden de Rwandezen me aan om nóg een opname te maken. Maak je geen zorgen, verzekerden ze me, we hebben later nog tijd om te rouwen. De wereld moet nu ons verhaal kennen.’ (Peck s.d.) De Rwandezen kregen de kans om betekenis te geven aan hun eigen leven, om hun ‘plicht als overlevende’ te volbrengen en de band met de rest van de mensheid te herstellen – een band die de genocide had verbroken.

Het ineenvloeien van geschiedenis en fictieve representatie roept natuurlijk veel vragen op. Zo ontstond er bijvoorbeeld een polemiek over de rolverdeling tijdens de casting. In haar analyse van *Opération Turquoise* (Alain Tasma 2008), een film gewijd aan de Franse interventie in juni 1994, wijst Annie Laliberté op het gevaar van stigmatisering:

[R]ijzige volwassen figuranten met een fijne neus krijgen de rol van Tutsi, terwijl de Hutu’s gespeeld worden door gedrongen mensen met een platte neus. Hun uiterlijke kenmerken zijn een uitvergroting van de gangbare clichés, terwijl in werkelijkheid etniciteit geen lichaamskenmerk is maar een vorm van identiteitsbesef. (Laliberté 2008, 56)

Het is een kritiek die eigenlijk van toepassing is op alle films over Rwanda maar die wordt verworpen door de regisseurs. Zij hebben het over een ‘natuurlijke’ rolverdeling. Raoul Peck legt uit dat ‘we de kandidaten niet vroegen of ze overlevenden waren, maar we legden hen rustig onze aanpak uit en vroegen hen welke rol ze eventueel wilden spelen’ (Milot 2008). Ook Nick Hughes verklaart dat hij ‘de mensen niet in etnische groepen opdeelde: Hutu’s spelen Tutsi’s, Tutsi’s spelen Hutu’s. De gemeenste rol in *Hundred Days*, die van de prefect die de moordpartijen organiseerde, wordt ingevuld door een Tutsi. Hij wist maar al te goed hoe hij zich als een Hutuprefect moest gedragen.’ (Cieplak 2012, 224) Regie-assistent Nadine Irankunda verduidelijkt dat in *Opération Turquoise* ‘de beulen Hutu’s zijn. Geen enkele Tutsi had deze rol op zich willen nemen.’ (Milot 2007) Dit soort confrontaties zijn natuurlijk niet zonder risico. Tijdens de opnames van *Opération Turquoise* herkende een overlevende tussen de vier militieleden die haar achtervolgden in de film, de man die haar effectief had nagejaagd in 1994, toen ze acht was. In de scène over de slachtpartijen in Bisesero stond een overlevende oog in oog met een militielid en

wilde hem verwonden met zijn speer. 'En als ik hem echt doodde, wat zou je dan doen?' riep hij naar Nadine Irankunda. (Deffontaines 2007) Het verleden kwam weer tot leven, zodat de regisseurs en hun team bijzonder waakzaam moesten zijn tijdens de reconstructie.

Omdat ze zich zo sterk inleven in het verhaal, stellen de overlevenden zich bloot aan traumatische complicaties. Op de set waren steeds psychologen aanwezig om hen voor te bereiden en bij te staan tijdens de opnames. De reconstructie van de moorden, de blokkades en de neplijken bezorgde hen soms aanvallen en hallucinaties. 'Het geheugen van de overlevenden is als een waterzak die niet goed is gesloten, en waar voortdurend traumatische "flashes" binnenstromen die het dagelijkse leven verstoren', zo schrijft psychoanalytica Régine Waintrater:

Het 'geperforeerde' geheugen komt dan in de plaats van de georganiseerde herinnering en stelt telkens opnieuw het noodzakelijke proces van het vergeten in vraag. De levendigheid van de herinnering, zoals ze in de getuigenis opduikt, komt bijzonder dicht in de buurt van de oorspronkelijke zintuiglijke gewaarwording: de herinnering komt naar boven in de vorm van beelden die 'authentieker lijken dan in het echt' en die de overlevende weer terugvoeren naar die realiteit. (Waintrater 2003, 95)

Tijdens de opnames van *Shooting Dogs*, zo vertelt een getuige, 'hielden de Interahamwe zich in drommen op rond de school van Kicukiro. Ze zwaaiden met messen en machetes, de leerlingen begonnen te schreeuwen. Hele klassen sloegen in paniek, ze dachten dat alles weer van vooraf aan begon...' (Braeckman 2006) Ook toen er voor *Sometimes in April* een scène werd gedraaid in de moerassen van Bugesera, dacht een overlevende in een hoop latex neplijken haar man te herkennen die tien jaar eerder was vermoord. 'Het was een irrationele reactie,' vertelt de Rwandese psycholoog Diogène Kajuka, 'de vrouw werd tien jaar terug in de tijd geworpen, ze kon geen onderscheid meer maken tussen realiteit en fictie.' (Fontemaggi 2004) In het hart van de cinematografische ruimte stoot de regisseur op de grenzen van zijn werk. Om de historische werkelijkheid zo dicht mogelijk te benaderen, drijft hij de Rwandezen tot het uiterste, tot ze misschien wel breken – dat is een reëel risico. 'De scène heeft slechts zin als ik de mensen tot aan de oevers van hun herinnering kan brengen', geeft Alain Tasma toe. 'We flirten met een gevaarlijke grens. Geeft onze oprechtheid voldoende garanties? In principe hebben we geen enkele zekerheid. Je moet ervoor gaan, ook al loop je dan de kans dat het helemaal fout gaat.' (Deffontaines 2007)

Een genocide is een misdaad tegen de verbeelding. Wie knoeit met de verbeelding van mensen, van gemeenschappen, door destructieve fantasieën te verspreiden, stuurt aan op een confrontatie tussen realiteit en fictie. Met hun fictieprojecten leveren buitenstaanders een 'werk van verbeelding' (Diop 2009, 365) waarmee ze, dankzij hun creatieve geest, nieuwe symbolische domeinen ontsluiten en een ruimte vinden waar zij de Ander kunnen ontmoeten. Cineaste Marie-France Collard besluit:

Is dat niet juist de functie van kunst en cultuur: op een bijzondere manier bemiddelen tussen werkelijkheid en verbeelding? Is dat niet een van de belangrijkste rollen van kunst: die band weer herstellen wanneer haar eigen functie is aangetast? Is het niet de rol van artiesten te herstellen wat gebroken is, op een symbolische manier? (Collard 2009, 169)

In haar zoektocht naar realisme houdt de fictionalisering van de genocide ook gevaren in. Vaak werd in ons corpus de voorkeur gegeven aan een westers standpunt, wat de herinneringsoverdracht belemmert en de slachtoffers nog meer in de schaduw duwt. We houden in feite een illusie in stand, een eeuwenoud fantasma, door het cliché te cultiveren van een zwart continent dat gedoemd is tot oorlog en geweld. Opnieuw kijken we door de blik van de blanke man, als in een spiegel die de beelden niet weerkaatst maar vervormt, en die ons het Rwanda toont zoals we ons dat sinds de koloniale tijd hebben verbeeld. De Hollywood-verhaallijn heeft haar grenzen, zoveel is duidelijk. Zoals filosoof Jacques Rancière het verwoordt:

[H]et onvoorstelbare oproepen, dat moet toch iets anders betekenen. Zulke afschuwelijke dingen kan je onmogelijk voorstellen als een logische opeenvolging van oorzaken en gevolgen, gedragen door echte personen. Die logica maakt de gruwel de facto aanvaardbaar, begrijpelijk en tastbaar. (Bayard & Déotte 2006, 235)

Andere filmprojecten zijn eerder een studie van het posttraumatische geheugen en tonen aan dat de encenering van een genocide een specifieke stijl veronderstelt, 'een schriftuur van de afstand of van het uiterste, die toelaat tegelijkertijd de onmogelijkheid en de noodzaak van het spreken uit te drukken, en die illustreert hoe ontoereikend woorden en beelden zijn om dergelijke gebeurtenissen voor te stellen'. De uitdaging voor elke film bestaat erin 'zich bewust te zijn van de grenzen van representatie, en vervolgens deze grenzen tot maat en middel te maken van zijn eigen kracht' (Baron 2011, 404). Dat kan door traditionele narratieve patronen te deconstrueren, nieuwe verhaalvormen uit te denken en over de grenzen van genres heen te werken. Zo kom je tot een concept dat berust op een impliciet pact, of eerder een compromis tussen getuige en buitenstaander, waarbinnen ruimte is om naar elkaar te luisteren en waar de ethische en esthetische keuzes van de buitenstaander de mogelijkheidsvoorwaarden gaan vormen van de voorstelling. ■

Vertaling: Anneleen Spiessens

Dit is een herwerkte versie van een paper die werd voorgesteld tijdens *Adresses au tiers et postures des tiers dans le partage des mémoires*. De academische workshop werd georganiseerd door Marion Froger en Djemaa Maazouzi (Université de Montreal) en vond plaats op 26, 27 en 28 april 2012.

BIBLIOGRAFIE

- Olivier Barlet, 'Je ne pouvais pas quitter le Rwanda sans rien faire', interview met Raoul Peck, *Africultures*, oktober 2006.
- Anne-Marie Baron, 'La Shoah et les genres cinématographiques', *Revue d'histoire de la Shoah* 195, 2011, 373-404.

- Pierre Bayard & Jean-Louis Déotte, 'L'irreprésentable en question', interview met Jacques Rancière, *Europe* 84 (926-927), 2006, 232-243.
- Colette Braeckman, 'Des tournages qui sèment la panique', *Le Soir*, 7 april 2006.
- Piotr A. Cieplak, 'Nick Hughes, Director of *100 Days* (2001)', in Kristi M. Wilson & Tomas F. Crowder-Taraborrelli (red.), *Film and Genocide*, University of Wisconsin Press, 2012, 217-227.
- Marie-France Collard, 'Rwanda. À travers nous l'humanité', in *Rwanda. Récit du génocide, traversée de la mémoire*, Brussel: Espace de Libertés, 2009.
- Alexandre Dauge-Roth, *Writing and Filming the Genocide of the Tutsi in Rwanda. Dismembering and Remembering Traumatic History*, Plymouth: Lexington Books, 2010.
- Sylvie Dauvillier, 'Entretien avec Raoul Peck', *Arte Magazine* 8, 16-22 februari 2008.
- Cécile Deffontaines, 'La mémoire dans la peau', *Le Nouvel Obs*, 18-24 augustus 2007.
- Amadou Deme (Senegalese officier van de UNAMIR), 'Hotel Rwanda: Setting the record straight', 24 april 2006.
- François-Xavier Destors, *Images d'Après. Cinéma et Génocide au Rwanda*, Lormont: Le Bord de l'eau, 2010.
- Boubacar Boris Diop, 'Génocide et devoir d'imaginaire', *Revue d'histoire de la Shoah* 190, 2009, 365-382.
- Mark Doyle, 'First Rwandan Genocide film hits screens', *BBC News*, 28 oktober 2002.
- Jeremy Duns, 'Life as a Hero', interview met Terry George, *The Bulletin*, 24 februari 2005.
- Francesco Fontemaggi, 'Le Rwanda chair à fiction', *Libération*, 18 februari 2004.
- Jean Hatzfeld, *De strategie van de antilopen. Daders en slachtoffers van de Rwandese genocide*, vertaald uit het Frans door Alice Teekman, Amsterdam: De Bezige Bij, 2008.
- Joshua Hirsch, *Afterimage. Film, Trauma and the Holocaust*, Temple University Press, 2004.
- Ann Kaplan & Ban Wang, *Trauma and Cinema. Cross-cultural explorations*, Washington Press, 2009.
- Edouard Kayihura & Kerry Zukus, *Inside the Hotel Rwanda. The surprising true story... and why it matters today*, Dallas: BenBella Books, 2014.
- Jean-Paul Kimonyo, *Rwanda. Un génocide populaire*, Parijs: Karthala, 2008.
- Annie Laliberté, 'Le silence du figurant de sa propre histoire. Autour du tournage du film français *Opération Turquoise* au Rwanda', *Anthropologie et société* 32, 2008, 55-63.
- Linda Melvern, *Conspiracy to Murder: the Rwandan Genocide*, New York: Verso, 2006.
- , 'History? This film is fiction', *The Observer*, 19 maart 2006.
- , 'Missing the Story: the Media and the Rwanda genocide', in Allan Thompson (ed.), *The Media and the Rwandan Genocide*, Londen & New York: Pluto Press, 2007.
- Olivier Milot, 'Ne pas être pudique face à l'horreur', *Télérama*, 22 augustus 2007.
- , 'Quelques jours... qui feront date', *Télérama*, 13 februari 2008.
- , 'J'ai voulu faire un film de référence sur le génocide au Rwanda', interview met Raoul Peck, *Télérama*, 18 november 2008.
- Philippe Mesnard, *La Victime écran: La Représentation humanitaire en question*, Parijs: Textuel, 2002.
- Alfred Ndahiro & Privat Rutazibwa, *Hôtel Rwanda ou le Génocide des Tutsis vu par Hollywood*, Parijs: L'Harmattan, 2008.
- Raoul Peck, interview over *Sometimes in April*, www.hbo.com/films/sometimesinapril/interviews (geaadpleegd 11 maart 2009).
- Nathan Réra, *Rwanda, entre crise morale et malaise esthétique. Les médias, la photographie et le cinéma à l'épreuve du génocide des Tutsi (1994-2014)*, Dijon: Les Presses du réel, 2014.
- Paul Ricoeur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Parijs: Seuil, 2000.
- Paul Rusesabagina & Tom Zoellner, *Un Homme ordinaire, L'histoire vraie qui inspira le film Hôtel Rwanda*, Parijs: Buchet Chastel, 2007.
- Isabelle Veyrat Masson, *Télévision et histoire, la confusion des genres, docudrames, docufictions et fictions du réel*, Brussel: De Boeck Université, 2008.
- Régine Waintrater, *Sortir du génocide. Témoigner pour réapprendre à vivre*, Lausanne: Payot, 2003.
- Janet Walker, *Trauma Cinema. Documenting Incest and the Holocaust*, University of California Press, 2005.