

'In Holland staat een huis'

De uitbeelding van Poolse immigranten in recente Nederlandse speelfilms

Kris van Heuckelom

IN 53 (2): 113–140

DOI: 10.1557/IN2015.2.HEUC

Abstract

'In Holland there is a house'. The representation of Polish immigrants in recent Dutch feature films

This article looks into the representation of Polish immigrants in recent Dutch feature films (1997-2012), with a particular focus on the prominent role of domestic settings and familial dysfunctions in the pictures involved. As the analysis reveals, many of the films under discussion bring into view troubled Dutch protagonists (especially men) who suffer from degradation in the familial and social sphere. The Polish characters in turn tend to be instrumentalized as (potential) agents of change (or rather 'restoration'), taking up traditional familial and domestic roles that are no longer fulfilled by Dutch characters.

While the narrative function granted to Polish immigrants in Dutch film can be closely linked to the widespread perception of Poland (and East Central Europe at large) as less 'modern' (than the West) as well as to the physical, strongly gender-typed labor usually performed by these jobseekers, the Dutch treatment of Polish characters remains largely in line with the screen portrait of expatriate Poles in other European cinemas (i.e., 'noble' rather than 'savage'). In the meanwhile, however, with its particular focus on (declining) 'domesticity' in Dutch private and public spaces, the corpus of films under discussion points to the contradictory feelings of nostalgia underlying the treatment of migration in Dutch representational practices: while some films expose the longing for the preservation of a monolithic Dutch 'home' unaffected by immigrants, other productions instrumentalize the influx of foreigners as a means to reinstall a sense of (female) domesticity into the center of the Dutch family.

Keywords: Dutch film, Polish immigrants, representation, domesticity

1 Inleiding

Begrippen als ‘huiselijkheid’ en ‘gezelligheid’ kennen in de Nederlandse cultuur een lange geschiedenis. Terwijl cultuurhistorici als Simon Schama (1987) en Witold Rybczynski (1986) de oorsprong van deze concepten verbinden met het ontstaan van de Hollandse burgermaatschappij in de Gouden Eeuw, is er de voorbije decennia nader onderzoek gebeurd naar de prominente aanwezigheid van ‘huisbeelden’ in recentere culturele artefacten, in het bijzonder de negentiende- en twintigste-eeuwse Nederlandse literatuur (zie Krol 1997 en Kalla 2012). In dit artikel wil ik de blijvende relevantie van concepten als ‘huiselijkheid’ en ‘gezelligheid’ in de Nederlandse cultuur benaderen vanuit een veel minder voor de hand liggende invalshoek, met name door de focus te richten op de uitbeelding van Poolse immigranten in recente Nederlandse speelfilms. Bijzondere aandacht gaat in de hier voorgestelde analyse uit naar de prominente functie die huiselijke settings en familiale disfuncties in de betrokken filmproducties vervullen en de manier waarop het alomtegenwoordige huiselijke kader zich verhoudt tot de hedendaagse ‘verbeelding’ van Nederland als een ‘huis’.

Door de specifieke thematische focus op de representatie van Poolse immigranten in Nederlandse speelfilms wil deze studie meteen ook een lacune opvullen in het onderzoek naar de beeldvorming van deze belangrijke etnische minderheid in de hedendaagse Nederlandse cultuur en media. Terwijl er de voorbije jaren aanzienlijke academische belangstelling is ontstaan voor het discours met betrekking tot Poolse immigranten in de klassieke media (kranten en tijdschriften) en in zogenoemde ‘culturele teksten’¹, is het domein van de Nederlandse film (in het bijzonder de niet-documentairefilm) tot dusver buiten beschouwing gebleven. Zoals uit de analyse genoegzaam zal blijken, bestaat er een erg nauwe band tussen de narratieve functie die de Poolse immigrantenpersonages op het scherm toebedeeld krijgen en de specifieke manier waarop het ‘Nederlandse huis’ in deze films wordt uitgebeeld.

2 Nederlandse speelfilms over Poolse immigranten

Sinds de tweede helft van de jaren negentig van de vorige eeuw zijn er in Nederland een tiental films geproduceerd die Poolse immigrantenpersonages in beeld brengen (hetzij in een hoofdrol, hetzij in een bijrol). Deze markante tendens is onlosmakelijk verbonden met de sterk toegenomen

arbeidsmigratie uit Polen naar West-Europa sinds de val van het IJzeren Gordijn en is als dusdanig geen alleenstaand Nederlands verschijnsel. De voorbije kwarteeuw zijn er, verspreid over een tiental Europese landen, ruim zeventig speelfilms over Poolse arbeidsmigratie tot stand gekomen, wat Polen met voorsprong tot het meest prototypische Europese emigratieland maakt, althans op het witte doek (zie Van Heuckelom 2013).

Onder Nederlandse filmmakers is de aandacht voor Poolse arbeidsmigranten vooral sinds 2007 significant toegenomen, met 2011 en 2012 als voorlopige piek jaren. De oudste film in het hier geanalyseerde corpus is de TV-productie *Liefdesgasten* (1997), in een regie van Albert ter Heerdt. Dit psychologisch drama maakt deel uit van een thematische reeks over de zeven deugden en draait rond een al wat oudere, alleenstaande Limburgse aardappelboer (Harry) die via een huwelijksbureau een jonge Poolse vrouw (Elżbieta) naar Nederland laat komen. Bekender dan *Liefdesgasten* is Karim Traïda's succesvolle bioscoopfilm *De Poolse bruid* uit 1998, waarin een alleenstaande Groningse landbouwer (Henk Wolderink) op zijn boerderij een veilig onderkomen biedt aan een Poolse immigrante (Anna Krzyżanowska) die uit een prostitutienetwerk is kunnen ontsnappen. Uit 2003 dateert Nicole van Kilsdonks TV-film *Polonaise*, die – net als de twee voor-noemde producties – focust op een interetnische liefdesrelatie (in dit geval het Nederlands-Poolse echtpaar Hilde en Maciek). Nog eens vier jaar later draaide de Pools-Nederlandse filmmaakster Urszula Antoniak, in opdracht van VPRO, de TV-productie *Nederlands voor beginners*, over een hoog opgeleide Poolse immigrante (Halina) die door haar Nederlandse echtgenoot (Eric) gedwongen wordt een inburgeringscursus Nederlands te volgen. In de periode 2010-2012 verschenen kort na elkaar niet minder dan vier bioscoopfilms met Poolse arbeidsmigranten in een leidende of ondersteunende rol. Het *coming-of-age*-verhaal *Shocking blue* (2010), geregisseerd door Mark de Cloe, speelt zich af op en rond een tulpenplantage in de Bollenstreek, alwaar een Poolse immigrant (Wojtek) zich ontfermt over een op dool zijnde Nederlandse tiener (Thomas). Het psychologische drama *Lena* (2011), een Nederlandse productie die geregisseerd werd door de Belgische regisseur Christophe van Rompaey, gaat over een mollig Rotterdamse tienermeisje (Lena) dat een haat-liefderelatie onderhoudt met haar Poolse moeder en op zeker ogenblik haar intrek neemt bij het knappe boefje Daan (Hagel) en diens vereenzaamde vader Tom. Eveneens in 2011 kwam de psychologische thriller *Onder ons* van Marco van Geffen uit, over de lotgevallen van twee Poolse meisjes (Ewa en Agata) die als au pair aan de slag gaan in een Vinex-wijk in de buurt van Amsterdam. In 2012 volgde de bioscooppremière van *De verbouwing*, Wil Koopmans adaptatie van

Saskia Noorts gelijknamige thriller uit 2009. Centraal in de film (en het boek) staat een plastisch chirurg die – met de hulp van een oude jeugdliefde – een crew Poolse bouwvakkers inhuurt om de aanslepende renovatie van haar villa rond te krijgen. Eveneens in 2012 maakte Ger Poppelaars, voor de Nederlandse publieke omroep, de misdaadkomedie *Laptop*, over drie Amsterdamse armoezaaiers (Eric, Quickie en John) die toevallig een politiecomputer in handen krijgen en dankzij deze vertrouwelijke informatie geld hopen af te troggelen van een Oost-Europese misdaadbende. Een aparte vermelding in dit corpus verdient ten slotte de door de lokale omroep RO TV opgezette productie *De wilgentuin*, een pseudodocumentaire uit 2009 over een groepje Poolse arbeidsmigranten die met hun liederlijk gedrag een Rotterdams volkstuincomplex op stelten zetten, maar zich uiteindelijk weten te ontpoppen tot een toonbeeld van maatschappelijke integratie.

De meeste van de betrokken producties kunnen genrematig als psychologische drama's omschreven worden, met – in zeven van de tien producties – de ontwikkeling van een Pools-Nederlandse romance als narratieve as. Daarbij komen, in diverse combinaties, genreconventies van de thriller en de misdaadfilm (*De Poolse bruid*, *De verbouwing*, *Onder ons*, *Laptop*), de *coming-of-age*-film (*Lena*, *Shocking blue*, *Onder ons*) en de tragikomedie (*Polonaise*, *Nederlands voor beginners*, *De wilgentuin*, *Laptop*). Op het vlak van beeldtaal, cameravoering en montage worden de meeste betrokken films gekenmerkt door een veeleer conventionele visuele en narratieve vormgeving (af en toe gecombineerd met minder courante filmische procedés, zoals het occasioneel gebruik van een lichaamscamera in *Lena*). Op het gebied van productie en distributie bevat het geanalyseerde corpus zowel arthousefilms (*De Poolse bruid*, *Onder ons*, *Lena*, *Shocking blue*) als brede publieksfilms (*De verbouwing*) en telefilms (*Liefdesgasten*, *Polonaise*, *Nederlands voor beginners*, *De wilgentuin*, *Laptop*). Zoals uit de analyse van de verschillende filmteksten zal blijken, vertoont het gehanteerde Polen-discours niettemin een opvallende homogeniteit, ondanks de ontegensprekelijke diversiteit inzake productie en receptie.

3 Poolse immigranten in film en andere media

In haar boek *Screening strangers* onderscheidt de Brits-Israëlische filmwetenschapster Yosepha Loshitzky (2010) drie subgenres binnen de hedendaagse Europese migratiecinema: terwijl een eerste categorie films focust op de reis naar de plaats van bestemming (en alle gevaren en moeilij-

heden die daarmee gepaard gaan), ligt de focus in de tweede categorie op de (al dan niet vijandige) interactie tussen nieuwkomers en *locals* in het land van aankomst. Een derde groep films ten slotte verplaatst de aandacht naar de socio-culturele en economische problemen van de tweede en de derde generatie. Met uitzondering van *Lena*, waarin de ervaringen van zowel de eerste als de tweede generatie aan bod komen, kunnen alle betrokken films tot de tweede categorie gerekend worden.²

Het tijdsbestek dat door het hier beschreven filmcorpus gedekt wordt (1997-2012), valt min of meer samen met de opkomst en ontwikkeling van het Nederlandse (multi)culturalismedebat, dat in een stroomversnelling geraakte na de publicatie van Paul Scheffers invloedrijke essay 'Het multi-culturele drama' (2000). De Nederlandse sociologen Duyvendak en Scholten (2011) spreken met betrekking tot deze periode over een zogenoemde 'assimilationist turn' in het Nederlandse integratiebeleid, waarbij de noodzaak van een goede kennis van het Nederlands en de aanpassing aan de Nederlandse socio-culturele normen centraal kwamen te staan in het maatschappelijke en politieke debat over immigratie.

Terwijl publieke figuren als Pim Fortuyn, Geert Wilders en Ayaan Hirsi Ali in dat verband een sterk anti-islamdiscours hanteerden, kwamen na de openstelling (in 2007) van de Nederlandse arbeidsmarkt voor inwoners van de nieuwe EU-lidstaten ook de zogenoemde MOE-landers in het vizier van rechts-liberale politici terecht (in het bijzonder van Geert Wilders, met zijn controversiële 'Polenmeldpunt'). Het behoeft dan ook geen betoog dat in de betrokken periode ook de mediabelangstelling voor Poolse arbeidsmigranten aanzienlijk is toegenomen. Uit recent vergelijkend onderzoek van Helen Vink (2014) blijkt dat het door Nederlandse dagbladen gehanteerde discours ten opzichte van Poolse immigranten overwegend negatief is (en blijft), met een sterke focus op drie 'negatieve' thema's: criminaliteit, uitbuiting en dreiging. De positieve *framing* van Poolse arbeidsmigranten blijft, aldus Vink, veelal beperkt tot berichtgeving over de economische meerwaarde die deze nieuwkomers genereren voor de Nederlandse samenleving.

Eenzijds kunnen de hier besproken films in nauw verband gebracht worden met de (niet van negatieve stereotypen gevrijwaarde) wijze waarop Poolse immigranten in de Nederlandse media worden voorgesteld. De criminalisering van (hoofdzakelijk mannelijke) Poolse immigranten is bijvoorbeeld prominent aanwezig in Ger Poppelaars misdadelfilm *Laptop*: de (van oorsprong Turkse) bendeleider Dimitrov heeft als bodyguard een Poolse krachtpatser genaamd Maciek Cybulski die zich regelmatig van zijn meest gewelddadige kant laat zien. Het aspect van uitbuiting komt

dan weer tot uiting in de slachtofferrol waarin vrouwelijke personages uit Polen meer dan eens geportretteerd worden, meestal in het kader van internationale prostitutienetwerken (een motief dat zowel in *De Poolse bruid* als in *De verbouwing* een rol speelt). Het dreigingsdiscours ten slotte draait rond de vrees ‘overspoeld’ te worden door inwijkelingen uit Polen en de angst dat deze nieuwkomers zich niet willen integreren in de Nederlandse samenleving. Het tweede luik van dit dreigingsdiscours staat centraal in *Nederlands voor beginners*: door in te zoomen op de inburgeringsperikelen van een hoog opgeleide en uiterst mondige Poolse jongedame steekt Antoniak de draak met het verstrengde Nederlandse integratiebeleid in de nasleep van het culturalismedebat van de jaren 2000. Een soortgelijke vrees voor ‘overlast’ vanwege zich niet integrerende Poolse immigranten speelt ook een prominente rol in de pseudodocumentaire *De wilgentuin*, die via (in scène gezette) interviews met de bewoners van een volkstuincomplex een stem verleent aan de modale Nederlander in het immigratiedebat. De titels van de verschillende sequenties waaruit de korte film bestaat, verwijzen naar de opeenvolgende stadia die de houding van de Rotterdamse volkstuinders ten opzichte van de Polen doorloopt. In ‘HOOFDSTUK 3’ (getiteld ‘de angst voor de Polen’) wordt de groeiende, xenofob gekleurde argwaan over de Poolse herrieschoppers (‘het zijn ratten, het blijven ratten’) al snel gevolgd door een inspectiebezoek van de lokale politie. In ‘HOOFDSTUK 6’ volgt dan het gedwongen vertrek van de Polen (‘want regels blijven regels’), ondanks de nodige sympathie die ze na verloop van tijd hebben weten op te wekken.

Anderzijds zijn er een aantal aspecten waarmee de vermelde films zich op substantiële wijze onderscheiden van het gangbare mediadiscours met betrekking tot Poolse immigranten. Markant is bijvoorbeeld het feit dat het voorliggende corpus gekenmerkt wordt door een sterk overwicht van vrouwelijke Poolse personages in leidende rollen: tegenover vijf films met een vrouwelijke Poolse hoofdrol (*Liefdesgasten*, *De Poolse bruid*, *Nederlands voor beginners*, *Lena*, *Onder ons*) staat slechts één film met een uitgesproken mannelijke Poolse hoofdrol (*Polonaise*). Deze disproportie staat niet alleen haaks op de door Vink (2014, p. 20) gesignaleerde focus op Poolse *male workers* in het Nederlandse mediadiscours, maar lijkt ook in het verlengde te liggen van de specifieke narratieve rol die de mannelijke Nederlandse personages in de betrokken films krijgen toebedeeld (waarover meer in paragraaf 5).

4 Het 'Nederlandse huis': van integratiesymbool tot locus van disfunctie

Wat deze films 'technisch' onderscheidt van het Polendiscours in de *mainstream* media, is het feit dat de toegenomen aanwezigheid van Poolse immigranten in Nederland ingebed wordt in een fictioneel kader dat niet alleen narratieve en discursieve aspecten bevat (verhaallijnen, dialogen), maar ook visuele elementen (*mise-en-scène*). Op al die verschillende niveaus speelt het motief van het huis een prominente rol, met verschillende secundaire betekenislagen die geactiveerd worden: naast het huis in zijn letterlijke dimensie, als materiële woonvorm, verwijst het ook naar de groep mensen die dat huis als gemeenschap bewoont (traditioneel gesproken het gezin); het gemeenschapsgevoel dat de bewoners van eenzelfde ruimte met elkaar bindt, maakt het huis (als afgesloten 'container') tezelfdertijd ook tot een uiterst geschikte metafoor om de relatie tussen het eigene en het vreemde (de Ander) te verbeelden.

De sterke vereenzelving tussen 'huis' en 'gemeenschap' staat centraal in *Nederlands voor beginners*. Het Poolse hoofdpersonage Halina zit aanvankelijk als een 'prinses in een gouden kooi' gekluisterd aan haar riant villa met zwembad in de Amsterdamse stadsrand: van haar echtgenoot Eric mag ze pas met de wagen rijden als ze behoorlijk Nederlands leert spreken en een inburgeringscursus doorloopt. Een prominente plaats bekleedt in dat verband het Nederlandse volksliedje 'In Holland staat een huis'. Het item speelt niet alleen een belangrijke rol op intradiëgetisch niveau (als essentieel onderdeel van de inburgeringscursus die Halina samen met een groepje buitenlandse lotgenoten volgt), maar ook als toegevoegd (extradiëgetisch) geluid in de soundtrack van de film, bijvoorbeeld als begeleidende muziek bij een groepsuitstap naar een typische windmolen in de polder (figuur 1). Antoniak gebruikt de tekst en de melodie van 'In Holland staat een huis', met zijn nauwe vereenzelving van 'huis' en 'natie', als onderdeel van een culturalistische visie op integratie (inclusief een statische en monolithische opvatting van de Nederlandse identiteit): nieuwkomers zijn maar goed geïntegreerd in het 'Hollandse huis' als ze zich voldoende vertrouwd gemaakt hebben met de taal, de cultuur en de bestaande gebruiken van het gastland.



Figuur 1 Nederlands voor beginners: Leerlingen van de inburgeringklas bezoeken een molen (op de tonen van 'In Holland staat een huis')

© Rinkel Film

Terwijl *Nederlands voor beginners* zich afspeelt in de hogere middenklasse en de noodzaak van integratie hier vooral betrekking heeft op een goede kennis van taal en cultuur, krijgt hetzelfde thema in het meer 'volks' getinte kader van *De wilgentuin* een veel concreter en praktischer karakter: van de Polen wordt eerst en vooral verwacht dat ze de regels inzake orde en netheid (onderhoud van de tuin) en harmonieus samenleven (geen geluids-overlast en drankmisbruik) respecteren. In dit geval kan de concrete microkosmos van het volkstuincomplex, met herhaalde close-ups van mooi verzorgde Nederlandse huisjes en tuintjes (inclusief miniatuurmolens en tuinkabouters), evenzeer als een 'verbeelding' van het 'Nederlandse huis' gezien worden (figuur 2). Niet alleen in de ruimtelijke encensering, maar ook in de diverse uitspraken van de lokale volkstuinters komt het – door de Polen verstoorde – ideaalbeeld van een 'huisje' (annex volkstuintje) voortdurend terug.



Figuur 2 De wilgentuin: Close-up van een Rotterdams volkstuintje

© RTV Rijnmond

In de overige films vervult het huiselijke kader veelal een andere rol. Het 'Nederlandse huis' staat in deze gevallen niet symbool voor een geïdealiseerd samenlevingsmodel dat tegen bedreigende externe krachten (lees: onaangepaste Poolse immigranten) beschermd moet worden, maar krijgt een andere dimensie: zelfs al lijkt uiterlijk alles in orde te zijn, aan de binnenkant manifesteert het 'Nederlandse huis' zich als een veeleer wankel constructie in staat van chaos en desintegratie. Een belangrijke rol komt in dat verband toe aan het huis als de typische habitat van het traditionele nucleaire gezin: in meer dan één film is de slechte (inwendige) toestand van het huis nauw verbonden met de familiale crises en disfuncties die het persoonlijk leven van de Nederlandse hoofdpersonages bepalen.

Dat betekent uiteraard niet dat elke film een dergelijke allegorische lezing van het huiselijke en familiale kader in dezelfde mate en op dezelfde wijze activeert. Bovendien verandert de huiselijke ruimte in sommige films gaandeweg van functie, ook met betrekking tot de Poolse immigrant: zo dient het 'Nederlandse huis' in een aantal gevallen aanvankelijk als een veilige haven die de Poolse hoofdpersonages de nodige bescherming moet bieden, bijvoorbeeld tegen gewelddadige pooiers (*De Poolse bruid*) of tegen een hardvochtige moeder (*Lena*). Zodra deze nieuwkomers echter de geprivilegieerde positie 'binnenshuis' verworven hebben, verandert hun narratieve functie: de (veelal vrouwelijke) Poolse personages hebben nu een onverbloemde inkijk in het materiële en emotionele huishouden van hun Nederlandse gastheren, wat hen tot de ideale 'diagnostici' (en eventueel 'restaurateurs') maakt van wat er in het 'Nederlandse huis' fout loopt (waarover meer in paragraaf zes).

Enigszins apart is in dat verband de invulling van het huismotief in de film *Onder ons*, die inzoomt op het dagelijks bestaan van een modern Nederlands tweeverdienersgezin in een Vinex-wijk. Regisseur Marco van Geffen getroost zich veel moeite om het monotone en unheimische karakter van deze woonomgeving in de verf te zetten, niet het minst door een specifieke vorm van montage en cameravoering te hanteren: de scènes die rond de hoofdpersonages draaien, worden herhaaldelijk onderbroken door lange overzichtopnames (*extreme long shots*) van keurige, maar eentonige en verlaten huizenrijen, vastgelegd door een statische camera (figuur 3).³ Afgezien van deze desolate 'stillevens' wordt de mise-en-scène van *Onder ons* overheerst door een kille lichtblauwe kleur. Dat geldt in het bijzonder voor de scènes die zich in het huis van het Nederlandse gastgezin afspelen (in haar allereerste gesprek met de Poolse Ewa verwijst de Nederlandse moeder overigens naar haar voorliefde voor dit soort blauw). Tegen die alomtegenwoordige blauwe achtergrond ontwikkelt zich de afstandelijke relatie tussen de Nederlandse ouders en de Poolse au pair (die als een meid voor alle werk gebruikt wordt en meer dan eens neerbuigend bejegend wordt). Van Geffens veeleer negatieve benadering van het leven in een Vinex-wijk komt ten slotte ook tot uiting in het thrillermotief dat in de verschillende secties van de film terugkeert: de buurt waar de film zich afspeelt, is in de ban van een serieverkrachter-moordenaar die het op jonge vrouwen gemunt heeft (ook Ewa's Poolse vriendin Agata valt uiteindelijk aan hem ten prooi).⁴



Figuur 3 *Onder ons*: Overzichtopname van een verlaten straat in een Vinex-wijk

© Lemming Film

Zelfs in de producties waarin huiselijke settings een veeleer marginale rol vervullen, blijft het huismotief, gekoppeld aan familiaal (on)geluk, op een of andere manier aanwezig, zoals het geval is in de TV-film *Polonaise*. Deze

mozaïekvertelling speelt zich grotendeels af op een stuk autosnelweg ten noordwesten van Amsterdam en brengt enkele 'ongelukkige' Nederlandse koppels in beeld die vast komen te zitten in de file en wier lotgevallen elkaar meermaals kruisen. Het enige onmiskenbaar 'gelukkige' koppel in de film wordt gevormd door de Nederlandse Hilde en haar Poolse echtgenoot Maciek, die elkaar in een lift in Warschau hebben leren kennen en op slag verliefd werden op elkaar. Het enige praktische obstakel dat hun 'ware' liefde in de weg staat, is het feit dat Maciek als gediplomeerd tandarts niet mag werken in Nederland (behalve in de illegale aardbeienpluk) en als dusdanig ook geen lening kan krijgen om een huis te kopen voor hem en zijn hoogzwangere echtgenote. In een markante flashback is de kijker getuige van Macieks emotionele reactie op het bericht dat hij en Hilde het huis van hun dromen toch niet zullen kunnen kopen: de Pool zet zich op een bouwterrein achter het stuur van een bulldozer en rijdt daarmee in op hun in aanbouw zijnde woning (figuur 4). De vernietiging van het huis laat zich uiteraard lezen als een daad van verzet tegen Nederlands strikte beleid op het vlak van arbeidsmigratie (*Polonaise* dateert van vóór 2007) en de daaruit voortvloeiende onmogelijkheid toegang te verkrijgen tot het 'Nederlandse huis': tot nader order houdt het land zijn deuren gesloten voor een etnisch gemengd koppel, ook al belichaamt dat jonge echtpaar – in tegenstelling tot de Nederlandse koppels – het ware familiale geluk. Karakteristiek is in dat verband ook de ontknoping van de film: pas in de slotscène van *Polonaise*, als Hilde en Maciek elkaar terugvinden op de snelweg, geraakt de file (en de symbolische impasse waarin Nederland zich op relationeel vlak bevindt) opgelost.



Figuur 4 *Polonaise*: Maciek vernielt zijn 'droomhuis' met een bulldozer

© SNG Film

5 Mannelijke ‘onmacht’ en familiale disfuncties

Afgezien van de terugkerende focus op ongelukkige relaties en gebroken gezinnen is er nog een ander karakteristiek patroon dat zich in een aantal van de betrokken films aftekent, met name het motief van mannelijke ‘onmacht’. Het feit dat de Nederlandse man zijn dominante positie binnen het traditionele gezin verloren heeft en gebukt gaat onder een of andere vorm van degradatie, komt het meest prominent tot uiting in de (al dan niet chronische) ‘ontvrouwelijking’ van de huiselijke ruimte. In het geval van *Liefdesgasten* en *De Poolse bruid* hebben we te maken met alleenstaande Nederlanders van middelbare leeftijd die in de lokale rurale gemeenschap niet aan een vrouw geraken (tot het ogenblik dat er een Poolse *love interest* in beeld komt). In andere films gaat het om huwelijken in crisis waarbij de vrouw haar carrière boven haar gezin plaatst (*Polonaise*, *De verbouwing*) of om eenoudergezinnen waarbij de vader alleen achterblijft met zijn kind(eren) (*Shocking blue*, *Lena*). De drie mannelijke protagonisten in *Laptop* ten slotte vertegenwoordigen verschillende variaties op het motief van de alleenstaande, gedegradeerde man (waarbij het statusverlies zich ook op het niveau van huisvesting manifesteert, zoals te zien valt op figuur 5).⁵



Figuur 5 Laptop: Een politieagent beboet Quickie, John en Eric op hun illegale woonboot

© Waterland Film

Het motief van een gebroken gezin (en een huis in verval) in combinatie met het motief van mannelijke ‘impotentie’ komt wellicht het meest on-

dubbelzinnig tot uiting in *De verbouwing*. De succesvolle plastisch chirurg Tessa (gespeeld door 'Gooische vrouw' Tjitske Reidinga) maakt een ernstige huwelijks crisis door met haar echtgenoot Rogier, die aan een burn-out lijdt en aan de drank geraakt is. In een poging om zijn 'mannelijkheid' te herwinnen richt de man zich op fysieke arbeid en onderwerpt hij zijn huis aan een grondige verbouwing, die evenwel eindeloos blijft aanslepen (totdat er een team Poolse bouwvakkers op de werf verschijnt). In een conversatie tussen Tessa en een oude jeugdliefde (Johan) wordt op frappante wijze naar de psychische problemen van haar echtgenoot verwezen:

Tessa: 'Hij wou iets met zijn handen doen, iets bouwen. Hij wou stenen sjouwen, graven, timmeren. De natuurlijke materialen voelen en al zijn liefde erin stoppen. [...] Hij had op een cursus een aannemer ontmoet. Hij zou alleen maar meewerken.'

Johan: 'Wat voor cursus?'

Tessa: 'De terugkeer van de koning.'

Johan: 'Je bedoelt: voor mannen die impotent zijn geworden?'

De afwezigheid van de vrouw (als echtgenote en als moeder) vertaalt zich in een aantal gevallen ook op het niveau van intergenerationele relaties. Een secundaire verhaallijn in *De verbouwing* draait om de aan zijn lot overgelaten zoon van het Nederlandse echtpaar (een gegeven dat in ruimtelijke zin onderstreept wordt door het feit dat de jongen gescheiden woont van zijn ouders, in een schuurtje achter de villa). In *Shocking blue* en *Lena* tekenen er zich soortgelijke getroebleerde ouder-kindrelaties af, als gevolg van een afwezige of uithuizige moederfiguur. Het hoofdpersonage Thomas in *Shocking blue* is een schuchtere tiener die gebukt gaat onder de plotse dood van een van zijn beste vrienden (Jacques) en zich uit schuldgevoel ontfermt over het meisje dat door die vriend zwanger was gemaakt (Manou). Zelf komt hij uit een gebroken gezin: zijn moeder heeft haar man in de steek gelaten en laat slechts sporadisch nog iets van zich horen. Zowel Thomas als zijn zus hebben een moeilijk contact met hun vader en verlaten op een gegeven ogenblik het ouderlijke huis. Daan, het Nederlandse hoofdpersonage in *Lena*, is een rebelse adolescent die zijn school verwaarloost en in de criminaliteit verzeild geraakt. Zijn weduwnaar geworden vader Tom – een wereldvreemde jazzfanaat die om den brode saxofoons herstelt – heeft op geen enkele manier nog vat op het gedrag van zijn zoon: hoewel ze samenleven in hetzelfde huis, wonen ze in feite naast elkaar.⁶

6 De Poolse immigrant als ‘familiaal surrogaat’

In het kader van de hierboven geschetste problematische familiale verhoudingen krijgen de Poolse personages een welomlijnde narratieve functie toebedeeld, die in de meeste gevallen omschreven zou kunnen worden als een vorm van ‘familiaal surrogaat’: de plaats van de afwezige of ontbrekende Nederlandse echtgenote, echtgenoot, moeder of vader wordt ingenomen door de Poolse nieuwkomer. Dit blijkt eerst en vooral uit *De verbouwing*: na verloop van tijd hervindt de depressieve Rogier zijn geluk en emotionele stabiliteit in de armen van Małgosia, een Poolse immigrante die nauw samenwerkt met de Poolse bouwvakkers en toeziet op het goede verloop van de verbouwingen (figuur 6).⁷



Figuur 6 De verbouwing: Rogier aan het werk met de Poolse bouwvakkers, onder het goedkeurend oog van Małgosia

© eOne Benelux

Ook in *Liefdesgasten* en *De Poolse bruid* fungeert de Poolse immigrante als een ‘vreemd’ ersatz voor de echtelijke rol die normaal gezien weggelegd had moeten zijn voor een ‘lokale’ partner. Uit beide producties blijkt echter ook dat er voor de mannen in kwestie meer op het spel staat dan het louter vervullen van een affectieve (en seksuele) behoefte. In *Liefdesgasten* dient het aantrekken van een Poolse bruid als een middel om de familiale en economische continuïteit in een rurale gemeenschap te waarborgen: het hoofdpersonage Harry is in zijn familie de enige mannelijke erfopvolger en wordt verondersteld de door zijn overleden vader opgestarte zaak voort te zetten en tevens voor nakomelingen te zorgen. Zijn moeder en twee zussen laten geen gelegenheid onbenut om Harry op zijn familiale verantwoordelijkheid te wijzen, zeker als ook na enkele jaren huwelijk met de Poolse Elżbieta het langverwachte nageslacht uitblijft.

In *De Poolse bruid* is er van een dergelijke familiale druk weliswaar geen sprake (de man heeft geen naaste verwanten meer), maar ook in dit geval hebben we te maken met een mannelijk hoofdpersonage dat probeert de familiale traditie (in casu de boerderij van zijn overleden ouders en grootouders) in stand te houden. Meer dan eens drukt de voor het overige weinig spraakzame Henk zijn diepe gehechtheid uit aan het land van zijn voorvaderen, wat ook tot uiting komt in zijn herhaalde weigering in te gaan op de vraag van de bank om – vanwege de oplopende schulden – zijn eigendom te verkopen. In tegenstelling echter tot het gearrangeerde huwelijk in *Liefdesgasten* is de succesvolle interetnische romance in *De Poolse bruid* het resultaat van een traag en moeizaam proces van toenadering tussen de vereenzaamde Groningse boer en zijn Poolse gaste. Al snel nadat Anna in Henks boerderij een veilig onderkomen vindt, neemt ze uit eigen beweging de rol van vrouw des huizes op zich en stelt ze – zowel letterlijk als figuurlijk – orde op zaken in het huishouden van haar emotioneel en financieel getroebleerde gastheer.

In *Shocking blue* speelt het Poolse immigrantenpersonage Wojtek weliswaar een bijrol, maar zijn functie als ersatz-vader voor het jonge hoofdpersonage wordt niettemin duidelijk in de verf gezet. In het drietal korte scènes waarin de Poolse tuinbouwer in beeld verschijnt, toont hij zich stevast bekommerd om Thomas ('Gaat alles goed met jou, dan gaat alles goed met mij'), polst hij naar diens emotionele toestand en geeft hij hem tevens de nodige 'vaderlijke' raad. Als Thomas wegtrekt uit zijn ouderlijke huis, mag hij zich voorlopig installeren in een van de serres waar Wojtek aan de slag is. In een mum van tijd wordt de werkplek van de Pool herschapen tot een alternatief 'huis' (inclusief slaapkamer, TV-hoek en keuken), waar Thomas zich als toekomstige vader kan ontfermen over de door zijn overleden vriend Jacques zwanger gemaakte Manou (figuur 7). *Shocking blue* draait met andere woorden de normale situatie om: het is in dit geval de Poolse immigrant die zijn woonst openstelt voor de ontheemde Nederlandse tiener (wat onder meer tot uiting komt in de komische opmerking die Wojtek tot de verhuizende Thomas richt: 'Deze verblijfsvergunning, die is tijdelijk, hè?').

Het meest complex is de familiale surrogaatfunctie die in *Lena* toebedeeld wordt aan het gelijknamige hoofdpersonage. Hoewel het meisje niet eens meerderjarig is, wordt in eerste instantie haar rol als zorgende moeder in de verf gezet: ze wordt herhaaldelijk in beeld gebracht terwijl ze een stage als verzorgster in een kinderdagverblijf doorloopt en we zien haar dan ook vaak in de weer met kleine kinderen. Paradoxaal genoeg vervult ze ook ten opzichte van haar eigen moeder, die er een ongeregeld leven op



Figuur 7 Shocking blue: Wojtek zet zich in de sofa tussen Thomas en diens vriend Chris (in de serre)

© Waterland Film

nahoudt, een voornamelijk zorgende functie. Lena's moederrol krijgt een duidelijk verlengstuk wanneer ze bij haar vriendje Daan en diens vader intrekt. Niet alleen neemt ze al snel de meest uiteenlopende huishoudelijke taken op zich, bovendien tracht ze ook de harmonie en de huiselijke sfeer in het gebroken gezin te herstellen. De situatie loopt echter uit de hand als ook Daans vader zich tot Lena aangetrokken voelt en met haar een seksuele relatie aangaat (wat Lena feitelijk in de rol van ersatz-echtgenote duwt, terwijl ze de man eigenlijk aan haar eigen moeder had willen koppelen). De driehoeksverhouding die zich vervolgens tussen vader, zoon en het meisje ontspint, loopt uiteindelijk dramatisch af: als Daan weet krijgt van hun relatie en zijn vader bedreigt met een pistool, voelt Lena zich in het nauw gedreven en lost ze een fataal schot op de vader.

Door te focussen op de Nederlandse lotgevallen van een Poolse au pair werpt *Onder ons* ten slotte een ietwat ander licht op de hier besproken thematiek. De 'familiale surrogaatrol' krijgt hier niet gestalte in een affectieve configuratie (waarvan de interetnische romance de meest typische manifestatie is), maar wordt gerealiseerd in het kader van een professionele relatie. Centraal in de film staat een jong Nederlands gezin van tweeverdieners in een Vinx-buurt, van wie de hoogzwangere echtgenote tot net vóór haar bevalling aan het werk wil blijven. De (moederlijke) zorg over het zoontje Stijn wordt daarom zo goed als volledig overgedragen aan de Poolse Ewa, die daarnaast binnen het gezin ook de meeste huishoudelijke taken op zich neemt.

7 'Restauratieve nostalgie': de Poolse immigrant als 'diagnosticus' en 'reparateur'

Door de positie die ze innemen in het 'Nederlandse huis', zijn de Poolse personages goed geplaatst om als onbevangen waarnemer een diagnose te stellen van wat er misloopt en desgevallend het probleem op te lossen. Die herstelactiviteit is vanzelfsprekend onlosmakelijk verbonden met hun functie als 'familiaal surrogaat', maar gaat in een aantal gevallen ook gepaard met een nostalgische reflex. Het is in dat verband significant dat de notie 'nostalgie' – letterlijk het 'verlangen' (*algos*) naar de 'terugkeer naar huis' (*nostos*) – in deze producties een markante accentverschuiving ondergaat. In literatuur (en ook films) over migratie richt het concept van 'heimwee' zich traditioneel op de gevoelswereld van de emigrant en diens sterke emotionele band met het thuisland en de achtergebleven familie.⁸ In de hier besproken films heeft de nostalgische reflex daarentegen vooral betrekking op de affectieve toestand van de lokale protagonisten, waarbij het verloren 'heim' niet in een ruimtelijk 'elders', maar in een historisch 'elders' (vroeger) gesitueerd wordt.

Immigranten kunnen in verband hiermee een dubbele rol vervullen. In overeenstemming met het (in paragraaf drie besproken) dreigingsdiscours is het net de toenemende instroom van vreemdelingen die als een gevaar voor het bestaande samenlevingsmodel ervaren wordt en die bij de lokale bevolking een nostalgische reflex oproept, naar een tijd waarin er weinig of geen immigranten waren.⁹ In de hier besproken films krijgt de nostalgische reflex echter een andere invulling: de inwijkeling wordt niet gezien als een deel van het probleem, maar als een deel van de oplossing. Wat in dergelijke gevallen op het spel staat, kan, met een term van de Amerikaans-Russische cultuurhistorica Svetlana Boym, omschreven worden als 'restauratieve nostalgie', dat wil zeggen een vorm van nostalgie '[that] puts emphasis on *nostos* and proposes to rebuild the lost home' (2001, p. 41). In dat proces van 'restauratie' (wat volgens diezelfde Boym neerkomt op 'a return to the original stasis, to the prelapsarian moment') speelt de Poolse immigrant een sleutelrol, zo blijkt uit enkele scènes in *De Poolse bruid* en *Lena*. In de eerstgenoemde film komt het procedé van 'nostalgische restauratie' het meest prominent tot uitdrukking in het gebruik van bepaalde vestimentaire attributen: meermaals zien we de Poolse Anna met grote belangstelling de garderobe van Henks overleden moeder bekijken, waarbij ze verschillende van haar jurken past en zichzelf uitgebreid in de spiegel bekijkt. Zoals blijkt uit figuur 8, fungeert ze daarbij tevens als het voorwerp van Henks blik. Een andere close-up is niet minder symbolisch geladen en

duidt eveneens op een vorm van symbolische identificatie: tijdens een van haar schoonmaakbeurten stoot Anna op een foto van Henks moeder in haar jonge jaren, die ze letterlijk – al poetsend – van onder het stof haalt. Anders gezegd: de ‘Poolse bruid’ die haar intrede maakt in Henks huishouden, houdt de belofte in van een terugkeer naar het moment van vóór de neergang van de boerderij (dat wil zeggen toen de moeder nog leefde en er van financiële problemen geen sprake was).



Figuur 8 De Poolse bruid: Henk bespiedt Anna door het raam, terwijl ze een jurk van zijn overleden moeder past

© IJswater Films & Topkapi Films

Ook in de film *Lena* lijkt het overlijden van de Nederlandse moeder dienst te doen als het *lapsarian moment*, het ‘ogenblik van de val’. Op haar achtentiende verjaardag krijgt Lena uit de handen van Daan een kostbare halsketting. Als ze opwerpt dat dit een veel te duur geschenk is, verklaart Daans vader dat het kleinood ooit aan zijn echtgenote toebehoorde, waarna hij de volgende markante bedenking toevoegt: ‘Als er iemand is aan wie Daan en ik dit willen geven, dan ben jij dat wel, want sinds jij bij ons bent, zijn wij ook liever bij ons.’

In beide films stelt het Poolse hoofdpersonage meteen ook de diagnose van wat er fout loopt en mankeert in het huis in kwestie, waarbij telkens de notie ‘gezelligheid’ een markante rol speelt. In een poging haar zwijgzame gastheer Henk tot meer communicatie aan te sporen leert Anna in *De Poolse bruid* vlijtig Nederlands, aan de hand van een taalgidsje. In een avondlijke scène die zich afspeelt in de woonkamer, neemt Henk aan tafel zijn achterstallige rekeningen en facturen door, terwijl zijn Poolse

gaste in de zetel ijverig haar taalboekje bestudeert. De stilte in de ruimte wordt plots doorbroken als Anna een zinnetje uit het gidsje hardop voorleest: 'Wat is het hier gezellig.' De opmerking die de Poolse nietsvermoedend maakt, contrasteert met de geladen, allesbehalve aangename sfeer die op dat ogenblik in het huis heerst en krijgt als dusdanig een ironisch karakter. In *Lena* is de kijker dan weer getuige van een avondlijke maaltijd tijdens dewelke Lena vader en zoon Hagel op hun plaats zet en ze hen nog een allerlaatste kans geeft. Haar moederlijke vermaning aan het adres van achtereenvolgens zoon en vader gaat als volgt:

Je gaat ook eens wat aardiger doen tegen je vader. En geen leugens meer. Nog één leugen en ik ben echt weg. Ik wil gewoon... gezellig. En jij gaat ook eens normaal doen. Je bent zijn pa, maar je laat gewoon over je heen lopen.

Terwijl een film als *De Poolse bruid* laat uitschijnen dat de komst van de 'Poolse bruid' inderdaad voor redding (en een herstel van huiselijke 'gezelligheid') kan zorgen, wordt het illusoire karakter van een dergelijk nostalgisch verlangen in *Lena* uiteindelijk ontmaskerd (met name in de dramatische aanknoping). Hetzelfde geldt ook voor *Liefdesgasten*, een productie die – ondanks de vele overeenkomsten met *De Poolse bruid* – een tegenovergesteld narratief traject volgt (organisch gegroeide liefde in de ene film versus 'gekochte' liefde in de andere) (zie in dat verband Martens 2000). Terwijl van de Poolse Elżbieta verwacht wordt dat zij de rol van huisvrouw (en toekomstige moeder) opneemt, geraakt ze na verloop van tijd uitgekeken op de haar toevertrouwde huishoudelijke taken en gaat ze als aspergesteekster aan de slag op een tuinbouwbedrijf in de buurt, tot groot ongenoegen van haar conservatieve Nederlandse schoonfamilie. De symbolische (want seksueel geladen) dimensie van het 'promiscue' aspergesteken buitenshuis wordt duidelijk als Elżbieta een affaire begint met een jonge landgenoot (Marek) die ze op de aspergevelden heeft ontmoet. Harry's initiële 'onmacht' als man (niet in staat een Nederlandse partner te vinden) wordt door de komst van de Poolse echtgenote in feite niet opgeheven, maar nog verder bestendigd. De ontegensprekelijke dominantie van het vrouwelijke Poolse personage over haar 'zwakke' Nederlandse partner komt bijvoorbeeld – op een visueel markante manier – tot uiting in een slaapkamerscène waarin Elżbieta uittorent boven haar echtgenoot en hem – in het Duits – opdraagt nu eindelijk eens 'een man te zijn'.¹⁰

8 De Poolse ‘Ander’ en de Nederlandse nood aan ‘gezelligheid’

De hierboven beschreven motieven en procedés kunnen vanuit verschillende invalshoeken geïnterpreteerd en gecontextualiseerd worden. Het feit dat Poolse immigrantenpersonages in Nederlandse speelfilms ingezet worden als ‘diagnostici’ (en eventueel ook ‘restaurateurs’) van wat er in het ‘Nederlandse huis’ mank loopt, kan in algemene zin gezien worden als een eigentijdse variatie op het eeuwenoude motief van *le noble sauvage*: de ‘vreemde’ nieuwkomer kan naargelang van de behoefte negatief of positief gevaloriseerd worden, hetzij als de ‘wildeman’ die vanwege een gebrek aan beschaving getemd of uitgedreven moet worden, hetzij als de onbezoelede belichaming van ‘nobeles’ deugden en waarden die de zogezegd beschaafde *local* verloren heeft. Terwijl het eerste discours een eigentijdse invulling krijgt in ‘integratiefilms’ als *Nederlands voor beginners* en *De wilgentuin* (‘de immigrant moet zich aanpassen’), gaat het in de overige films veeleer om de tweede dimensie, namelijk de immigrant als (potentiële) drager van kwaliteiten en waarden die het gastland *en cours de route* is kwijtgeraakt.

Dat Polen en andere ‘Oost-Europese’ landen in een dergelijk (anti-)beschavingsdiscours ingepast kunnen worden, blijkt genoegzaam uit divers onderzoek naar zogenaamd ‘euro-oriëntalisme’ dat de voorbije kwarteeuw vanuit diverse invalshoeken is verricht (zie Wolff 1994, Adamovsky 2006 en Van Heuckelom 2009). Specifiek voor de beeldvorming van Poolse personages in recente Europese films geldt dat de ‘nobeles’ waardigheid van de Poolse immigrant duidelijk primeert boven zijn vermeende ‘wildheid’. Als we de hier besproken speelfilms in een breder Europees perspectief plaatsen, dan blijkt de Nederlandse benadering in grote mate parallel te lopen met de narratieve functie die Poolse protagonisten elders toebedeeld krijgen: terwijl Poolse emigranten tijdens en net na de Koude Oorlog nog werden uitgebeeld als antihelden zonder enige meerwaarde voor het gastland in kwestie, heeft dit beeld in de Europese cinema vanaf het midden van de jaren negentig van de vorige eeuw veelal plaats geruimd voor een positieve instrumentalisering van de Poolse immigrant, in de hoedanigheid van daadkrachtige, fysiek en psychisch evenwichtige ‘probleemoplossers’ die het zieltogende en moreel gedegenereerde Westen nieuw leven moeten inblazen (niet zelden in het kader van een interetnische romance) (zie Van Heuckelom 2013).

Een van de specifieke domeinen waarop Poolse (en andere Oost-Europese) personages als projectiescherm fungeren voor West-Europese film-

makers, is de kwestie van genderidentiteit, die veelal ingevuld wordt vanuit een traditionele (pre-emancipatorische) kijk op 'mannelijkheid' en 'vrouwelijkheid'. Die sterke identificatie met klassieke genderpatronen komt niet alleen voort uit de wijdverbreide perceptie van Oost-Europa als 'minder ontwikkeld' (en dus minder 'modern', ook inzake man-vrouwrelaties), maar lijkt ook in de hand te worden gewerkt door het soort (fysieke) arbeid dat typisch aan Poolse immigranten wordt uitbesteed: Poolse vrouwen komen veelal terecht in de zorg- en de huishoudsector, wat hun associatie met de traditionele moederrol versterkt; mannelijke Poolse immigranten daarentegen worden meestal ingeschakeld voor zwaardere fysieke arbeid (bijvoorbeeld in de bouwsector), wat bijdraagt tot hun aura van 'echte' mannen (zie Rydzewska 2012). Een dergelijke modelfunctie is duidelijk aan de orde in *De verbouwing*: de met zichzelf in de knoop liggende echtgenoot van het Nederlandse hoofdpersonage ziet in handenarbeid een manier om zijn verloren 'mannelijkheid' te herontdekken, maar dit streven werpt pas zijn vruchten af als een Poolse bouwvakkersploeg op het toneel verschijnt en de verantwoordelijkheid over de aanslepende verbouwing van de villa op zich neemt.

De hier besproken Nederlandse speelfilms voegen echter een aantal specifieke accenten toe aan de narratieve rol die Poolse immigrantenpersonages in buitenlandse films krijgen toebedeeld. De eerder aangehaalde noties 'huiselijkheid' en 'gezelligheid' kunnen in dat verband als een nuttig referentiekader gebruikt worden. Wat deze fenomenen met elkaar verbindt, is niet alleen het feit dat de oorsprong van beide gewoonlijk in de zeventiende-eeuwse Nederlandse burgermaatschappij gesitueerd wordt, maar ook het feit dat beide begrippen nog steeds een belangrijke plaats bekleden in de manier waarop Nederlanders diverse vormen van familiale en sociale interactie omschrijven, zowel in de private als in de publieke sfeer.¹¹ Het hier besproken corpus van films over immigratie laat zich vanuit twee invalshoeken met die Nederlandse kijk op 'huiselijkheid' en 'gezelligheid' in verband brengen.

In een recent essay over vormen van 'gezelligheidsbeleving' in het hedendaagse Nederland wijst Pieter Dronkers (2013, p. 100) erop dat de ondermijning van het traditionele gezelligheidsideaal vaak in causaal verband gebracht wordt met de opkomst van de multiculturele samenleving:

Het feit dat nieuwkomers zich nogal eens weigeren aan te passen aan de Nederlandse omgangsvormen en vrijheden wordt door autochtonen ervaren als 'spelbederf'. Traditionele Nederlanders hebben het niet zo op immigranten,

omdat die het gemoedelijke burgerleven boycotten en daarmee de maatschappelijke eenheid doorbreken.

'Integratiefilms' zoals *Nederlands voor beginners* en *De wilgentuin* laten zich vrij eenvoudig in zulk een discours van maatschappelijk 'spelbederf' inpassen en situeren het belang van 'huiselijkheid' en 'gezelligheid' eerst en vooral in de publieke ruimte. Zo impliceert de sterk allegorische dimensie van het volksliedje 'In Holland staat een huis' in de eerstgenoemde productie dat de gewenste 'huiselijkheid' geprojecteerd wordt op Nederland als een gedeeld 'huis'. In *De wilgentuin* zijn het de vier Poolse immigranten die – door de zicht- en hoorbare verstoring van de openbare orde in het volkstuincomplex – aanvankelijk beschouwd worden als 'bedreigers' van de gemeenschappelijke 'huiselijkheid'. Ondanks het feit dat de korte film eindigt met het gedwongen vertrek van de Polen uit het complex, laat de afsluitende epiloog zien dat de cirkel van de integratie rond is: een van de Poolse immigranten (Julek) heeft inmiddels legaal een huisje in het complex gekocht en heeft zijn vrouw Monika naar Nederland laten overkomen; terwijl ze op het terras aan hun huisje van een 'lekker bakkie koffie' genieten (de typisch 'gezellige' enscenering waarin de Nederlandse volkstuinders eerder in de film 'geïnterviewd' werden), maakt Julek in een mengeling van Nederlands, Duits en Pools nu zijn beklag over de zich niet aanpassende nieuwe burens die hun intrek hebben genomen in het huisje dat oorspronkelijk door de Polen bewoond werd. Met andere woorden: de 'wilde' Pool is intussen gedomesticiseerd en heeft zich de Nederlandse gezelligheidscode eigen gemaakt.¹²

Zoiets lukt echter niet zonder bijbehorend leerproces. De reeds aangehaalde Pieter Dronkers wijst er dan ook op dat één aspect onontbeerlijk is voor de publieke beleving van gezelligheid: de bereidheid om het 'spel' mee te spelen, op voet van gelijkheid met de medeburger en met inachtneming van de spelregels.¹³ Dat van immigranten verwacht wordt dat ze het Nederlandse 'spel' leren meespelen, komt in de twee 'integratiefilms' letterlijk tot uitdrukking: zowel Halina in *Nederlands voor beginners* als de Polen in *De wilgentuin* worden op een gegeven ogenblik, in het kader van hun integratie, uitgenodigd voor en betrokken bij een gezelschapsspel met 'autochtonen' (respectievelijk een rummikubnamiddag en een bingoavond).

De overige films daarentegen situeren het belang van 'huiselijkheid' en 'gezelligheid' niet zozeer in de publieke, 'gedeelde' ruimte, maar wel in de familiale beslotenheid van privé-huizen. In deze gevallen treedt een ander aspect van het Nederlandse gezelligheidsideaal op de voorgrond, namelijk de centrale rol die de vrouw des huizes geacht werd te vervullen in het

creëren en waarborgen van – zoals Krol (1997, p. 50) het noemt – ‘de innerlijke effecten van welbehagen en vergenoegdheid, die het leven binnenshuis, met huisgezin en huisgenoten oproept’.¹⁴ De ‘ontvrouwelijking’ van het ‘Nederlandse huis’ die zich in veel van de besproken films aftekent, kan in die zin gerelateerd worden aan het gebrek aan ‘gezelligheid’ dat in een aantal producties op de voorgrond treedt, hetzij visueel (mise-en-scène), hetzij narratief (verhaallijnen), hetzij discursief (dialogen). Dat het Nederlandse gezelligheidsideaal onder toenemende druk komt te staan, wordt in deze context niet aan ‘bedreigende’ invloeden van buitenaf verbonden, maar wel gekoppeld aan concrete evoluties in de maatschappelijke sfeer, in het bijzonder de emancipatie van de vrouw en het ontstaan van nieuwe familiale en relationele configuraties (naast het traditionele nucleaire gezin). De nieuwkomers uit Polen (in het bijzonder de vrouwen) worden in dat verband gezien als potentiële ‘restaurateurs’ van de huiselijkheid van weleer en nemen de typisch ‘huiselijke’ taken en verantwoordelijkheden over die traditioneel aan de vrouw aan de haard werden toevertrouwd.

Het hoeft geen betoog dat in beide gevallen – het nostalgisch gekleurde ‘dreigingsdiscours’ en het nostalgisch gekleurde ‘restauratiediscours’ – de Poolse personages dienst doen als een projectiescherm voor de diverse angsten, onzekerheden en problemen waarmee de Nederlandse samenleving worstelt. De hier besproken films vertonen bovendien verschillende gradaties in het instrumentaliseren van de ‘nobelevende’ c.q. ‘wilde’ Pool. Terwijl een film als *Shocking blue* een eenzijdig positief beeld ophangt van de Pool Wojtek als ersatz-vader, is een productie als *Lena* veel genuanceerder en gedetailleerder in zijn portrettering van familiale disfuncties en gebroken gezinnen, niet alleen langs Nederlandse, maar ook langs Poolse zijde. Ondanks de socio-economische en etnische verschillen tussen de twee gezinnen die centraal staan in de film (de Nederlandse vader en zijn zoon, de Poolse moeder en haar dochter), is er één constante die hen bindt, namelijk de problematische ouder-kindrelatie en het daarmee gepaard gaande gebrek aan familiale geborgenheid. Het feit dat Lena zich op diverse vlakken op de rol van zorgende moeder richt, kan in die zin als een compensatie voor haar persoonlijk gemis aan moederlijke zorg en affectie in het ‘Poolse huis’ geïnterpreteerd worden. Dat Poolse gezinnen op het vlak van disfunctionaliteit niet moeten onderdoen voor de Nederlandse, blijkt bovendien uit de typische enscenering waarin Lena’s moeder uitgebeeld wordt: een flink deel van haar vrije tijd brengt ze aan de telefoon door, terwijl ze zich bij haar in Polen achtergebleven zus beklagt over hun tirannieke vader.¹⁵ Het scenario van *Lena* bevat afgezien daarvan tal van (expliciete en minder expliciete) elementen die wijzen op de inwisselbaar-

heid van de familiale situatie langs Nederlandse en langs Poolse zijde.¹⁶ Die verregaande symmetrie tussen de Nederlandse en de Poolse familiale disfuncties geeft ten slotte ook een bijkomende dimensie aan Lena's eerder aangehaalde verzuchting 'Ik wil gewoon... gezellig.': terwijl de Nederlandse vader en zoon haar in de nostalgisch gekleurde rol van surrogaatmoeder- en echtgenote duwen, projecteert het Poolse meisje op haar Nederlandse 'gastgezin' het gezelligheidsideaal dat ze in de eigen etnisch-familiale context nooit gekend heeft.

9 Tot besluit

Hoewel de uitbeelding van Poolse immigranten in Nederlandse speelfilms enige overeenkomsten vertoont met de *framing* van deze minderheidsgroep in de *mainstream* media, legt het hier geanalyseerde filmcorpus een aantal specifieke accenten bloot, die voor een deel in de lijn liggen van de positieve valorisering van Poolse protagonisten in de contemporaine Europese cinema (meestal in het narratieve kader van een interetnische roman- ce). De nostalgische reflex die de instrumentalisering van de 'nobe- le' nieuwkomer uit Polen kenmerkt, gaat in het Nederlandse corpus evenwel gepaard met een prominente focus op vrouwelijke immigranten en met een thematisering van diverse vormen van 'ongezelligheid' in de besloten settings van 'Nederlandse huizen'. Het veel minder prominente 'dreigings- discours' berust dan weer op de perceptie van de Poolse immigrant als een (eigentijdse) 'wilde' en verbindt het belang van de instandhouding van de typisch Nederlandse 'huiselijkheid' en 'gezelligheid' met het publieke domein.

Dat Poolse immigranten in de betrokken films – weliswaar in ongelijke mate – als 'bedreigers' én als 'restaurateurs' van het 'Nederlandse huis' worden opgevoerd, heeft te maken met twee vormen van 'mobiliteit' die verondersteld worden het traditionele Nederlandse gezelligheidsideaal te ondermijnen en die een 'nostalgische' tegenreactie in beweging zetten: toenemende transnationale migratie enerzijds en de grotere sociale mobiliteit van de (Nederlandse) vrouw anderzijds. Het valt uiteraard te bezien in welke mate deze motieven en procedés ook aan bod komen in andere hedendaagse representatievormen (bijvoorbeeld literatuur) en in welke mate de contemporaine instrumentalisering van Poolse immigrantenper- sonages verschilt van die van andere minderheidsgroepen in de Neder- landse samenleving. Deze studie laat alvast zien dat het Nederlandse dis- cours over 'huiselijkheid' veel verder reikt dan de lieflijke binnenhuistafe-

relen van de zeventiende-eeuwse Hollandse School of de ‘huiselijke poëzie’ van de vroege negentiende eeuw: ook in de beeldcultuur wordt tegenwoordig volop gehunkerd naar (al was het maar een beetje) gezelligheid.

Noten

1. Pijpers (2006) biedt een narratieve analyse van het debat over Poolse immigranten in de Nederlandse media en politiek (met 2003 als startdatum). Dzambo (2011) en Vink (2014) onderzoeken de berichtgeving over Poolse immigranten in de Nederlandse dagbladpers op basis van kritische discoursanalyse. Een imagologische benadering, gericht op de uitbeelding van Centraal- en Oost-Europa in ‘culturele teksten’ (Nederlandse kranten en tijdschriften, maar ook TV-uitzendingen en diverse non-fictieboeken) en gekoppeld aan een historische invalshoek, staat centraal in Stercx (2014).
2. Hiermee onderscheidt dit corpus zich van recente Nederlandse speelfilms die personages van Noord-Afrikaanse of Turkse origine centraal stellen. In ‘multiculti’ producties als *Shouf Shouf Habibi* (2004), *Het schnitzelparadijs* (2005) en *Kicks* (2007) ligt de focus telkens op jonge (veelal mannelijke) vertegenwoordigers van de tweede generatie die hun weg zoeken in de Nederlandse samenleving.
3. Van Geffen speelt hiermee in op de controverse die rond de Vinex-wijken ontstaan is. Mede door het planmatige karakter en de grote bouwdichtheid van deze suburbane verkavelingen kregen deze wijken al gauw een slechte reputatie. Critici (zoals de bekende Nederlandse architect Carel Weeber) gewaagden van ‘versteende tentenkampen’, vanwege de overvloed aan ‘fantasiearme blokken en rijtjes van eenvormige en ook nog eens veel te kleine woningen op minimale kavels’ (Dings 2009, pp. 131-132). In combinatie met het gebrek aan sociale mix (en met name de dominantie van tweeverdienersgezinnen uit de middenklasse) ontstond het cliché van de Vinex-wijken als ‘eentonige, saaie en vooral burgerlijke woonoorden’ (Atzema & Hooimeijer 2005, p. 79).
4. Van belang is in dat verband ook de driedelige structuur van *Onder ons*: de film laat vanuit drie verschillende perspectieven (eerst dat van de Nederlandse ouders, vervolgens dat van Ewa’s vriendin Agata en ten slotte dat van Ewa zelf) het wedervaren van de Poolse au pair in de Vinex-wijk zien, vanaf haar aankomst in Nederland tot haar (vervroegde) terugkeer naar Polen. Op deze manier wordt niet alleen de spanning opgebouwd (door de spreiding van informatie over de seriemoordenaar), maar wordt ook de reden voor Ewa’s schijnbaar vreemde gedrag (ze sluit zich na verloop van tijd steeds meer af van de mensen rondom haar) geleidelijk duidelijker. Vermeldenswaard is ten slotte ook het feit dat *Onder ons* geschreven en gedraaid werd als het eerste deel van een drieluik over ‘het drama van het gelukkige gezin’ (met als overkoepelende titel ‘Vinex’).
5. De drie hoofdrolspelers – een architect wiens huwelijk op de klippen gelopen is, een rockzanger wiens carrière in het slop zit en een zwerfster die de Amsterdamse straten afschuimt op zoek naar afval – zijn berooid, alleenstaande mannen van middelbare leeftijd die letterlijk aan lager wal zijn geraakt: het enige (illegale) onderkomen dat hen nog rest, is een afgedankte vrachtboot in een Amsterdams kanaal.
6. Het problematische vader-zoonrelatieaspect krijgt ook een markante intertekstuele invulling: op een gegeven ogenblik zien we Daan thuis naar een film kijken, waarbij

- op een TV-scherm in de achtergrond een dialoog uit de bekende Nederlandse actie-komedie *Vet hard* (2005) weerklinkt ('Koen, je vader wil je zien' – 'Ik heb geen vader.')
7. De positieve invloed die de Poolse dame heeft op de geestelijke gezondheid van Rogier, komt onder meer tot uiting in een markante conversatie die hij op restaurant voert met zijn (toekomstige ex-)vrouw Tessa: 'Ik word weer gezien, ze [Małgosia] waardeert me, ze luistert naar me. Het doet me ontzettend veel goed. Je weet niet hoe eenzaam ik me heb gevoeld.'
 8. Zie in dat verband bijvoorbeeld Naficy (2001), die nostalgie een centrale plaats geeft in zijn analyse van 'diasporic' en 'exilic filmmaking'. Vergelijk ook een recente studie over de geschiedenis van de Poolse immigratie in Nederland (Willems & Verbeek, 2013), met als kenschetsende hoofdtitel *Honderd jaar heimwee*.
 9. Een treffend voorbeeld van een dergelijke reflex (specifiek met betrekking tot Poolse inwijkelingen) biedt een recent gedicht van Ad Zuiderent, 'Veertien Polen' uit de bundel *We konden alle kanten op* (2011): 'In het huis van mijn jeugd zitten veertien Polen / Veertien Polen in het huis van mijn jeugd. / Nu wordt er gezegd: het zijn technisch hoogwaardige / Polen en het zijn geen Bulgaren of Turken. / Maar Polen, en veertien? Dat is, zeg maar, te veel.' Zoals Kalla (2012, pp. 216-217) aangeeft, roept het motief van 'het huis van mijn jeugd' de 'enigszins geïdealiseerde tijd en ruimte' van een 'Nederland van voor de tijd van allerlei gastarbeiders' op. Zuiderent schept daarbij een nauwe band tussen een persoonlijke nostalgische ervaring en een actuele maatschappelijke kwestie, namelijk de als problematisch ervaren toestroom van arbeidsmigranten uit Polen (en andere ex-Oostbloklanden).
 10. Harry's symbolische castratie reikt echter verder dan dat. Nadat Harry aan Marek de toelating geeft bij hen in te trekken, wint – naast het aspergesteken – een ander prominent fallussymbool aan belang. In zijn vrije tijd speelt Harry in een lokaal amateurorkest als klarinettist, wat contrasteert met het feit dat hem ooit een grootse toekomst als musicus was voorspeld. In een sleutelscène op het einde van de film ligt Elżbieta met haar Poolse minnaar Marek in bed in de gastenkamer, terwijl haar dronken echtgenoot op de belendende trap plaatsneemt en op zijn blaasinstrument een melancholische melodie inzet.
 11. In haar studie *Smaak der natie* geeft Ellen Krol (1997, p. 50) aan dat de term 'huiselijk' in de moderne periode evolueerde van een economische invulling naar een meer psychologische betekenis, ter aanduiding van 'de innerlijke effecten van welbehagen en vergenoegdheid, die het leven binnenshuis, met huisgezin en huisgenoten oproept'. In de loop van de negentiende eeuw duikt bovendien, aldus nog Krol, ook de term 'gezellig' voor het eerst in een soortgelijke semantische configuratie op. Over de (historische en actuele) invulling van 'gezelligheid' in de Nederlandse samenleving schrijven resp. Driessen (1997) en Dronkers (2013). Driessen (1997) wijst erop dat de notie 'gezellig' thans 'op verschillende niveaus van identificatie gebruikt [wordt]: van huis, straat, buurt en dorp tot stad en natie' (p. 51), met de toevoeging dat 'het "thuis", de gepacificeerde binnenwereld, de *fons et origo* van gezelligheid [is]' (p. 55).
 12. Dat 'gezellige' terras fungeert in de setting van het volkstuintcomplex duidelijk als een overgangsruiimte tussen 'binnen' en 'buiten', als 'een uitbreiding van de huiskamersfeer' in de publieke ruimte (Driessen 1997, p. 62). Dit geldt bij uitbreiding ook voor de 'camping' als 'gezellige ruimte', waar – aldus Driessen (1997, p. 64) – 'in de gecultiveerde natuur de huiselijke sfeer wordt gereproduceerd'.
 13. Dronkers (2013, p. 110) schrijft in dat verband: 'Als iedereen dezelfde achtertuintjes heeft dan krijgt de leefwereld een rustgevende, zichzelf bevestigende structuur. De kennis en de vaardigheid om het gezelschapsspel mee te spelen, onthullen dan wie wel en wie

- niet bij de gemeenschap horen. En juist in een multiculturele samenleving kan gezelligheid dan uitgroeien tot een criterium dat de grenzen tussen groepen aangeeft.'
14. Rybczynski (1987, pp. 74-75) onderstreept in *Home. A short history of an idea* dat het fenomeen 'domesticity', zoals dat in de zeventiende-eeuwse Nederlanden vorm kreeg, onlosmakelijk verbonden was met de evolutie van het burgerhuis tot 'a feminine place, or at least a place under feminine control'. Driessen (1997, p. 70) stelt in zijn cultuur-antropologische analyse van het Nederlandse gezelligheidsethos: 'Het maken en bewaken van gezelligheid wordt in Nederland primair als een vrouwelijke taak gezien, als iets dat "van nature" bij vrouwen hoort': Dronkers (2013, p. 109) verwijst op zijn beurt naar 'gezelligheid' als 'de specifiek feminiene deugd die het sinds de zeventiende eeuw was'.
 15. Dat het belang van de etnische factor in *Lena* gerelativeerd wordt, komt ook tot uiting in de manier waarop Lena's outsiderstatus in beeld gebracht wordt: niet alleen haar migratieachtergrond (en de daaruit voortvloeiende lagere socio-economische positie), maar ook haar specifieke fysieke voorkomen dragen vanzelfsprekend bij tot haar underdogpositie.
 16. Zo krijgt de eerder aangehaalde dialoog uit de actiekomedie *Vet hard* ('Ik heb geen vader') een (letterlijk) Pools verlengstuk in een telefoongesprek dat Lena's moeder met haar zus voert en waarin ze stelt: 'Nie mam ojca' ('Ik heb geen vader').

Bibliografie

- Adamovsky, E., *Euro-orientalism: Liberal ideology and the image of Russia in France (c. 1740-1880)*. Oxford/New York, 2006.
- Atzema, O. & P. Hooimeijer, 'Wonen in de Vinex'. C. Mulder & F. Pinkster, *Onderscheid in wonen. Het sociale van binnen en buiten*. Amsterdam, 2005, 79-98.
- Boym, S., *The future of nostalgia*. New York, 2001.
- Dings, M., 'Historisch perspectief. 1900-2010'. *Ontwerp en politiek. Design and politics*, (1) 2009, 9-153.
- Driessen, H., 'Over de grenzen van gezelligheid'. H. de Jonge, *Ons soort mensen. Levensstijlen in Nederland*. Nijmegen, 1997, 48-75.
- Dronkers, P., 'Hoe gezellig is het nieuwe wij?'. M. Kalsky, *Alsof ik thuis ben. Samenleven in een land vol verschillen*. Almere, 2013, 99-114.
- Duyvendak, J.W. & P. Scholten, 'The invention of the Dutch multicultural model and its effects on integration discourses in the Netherlands'. *Perspectives on Europe* 40, (2) 2011, 39-45.
- Dzambo, I., *'De nieuwe gastarbeider': Een welkome gast? Een inhoudsanalyse van de berichtgeving over Poolse migranten in Nederlandse dagbladen in de periode 2000-2010*. Rotterdam, 2011 (master thesis).
- Heuckelom, K. van, 'Borat is een Pool: Euro-oriëntalisme in de Vlaamse media'. *Streven* 76, (2) 2009, 131-139.
- Heuckelom, K. van, 'Londoners and outlanders. Polish labour migration through the European lens'. *The Slavonic and East European Review* XCI, (II) 2013, 210-234.
- Kalla, I.B., *Huisbeelden in de moderne Nederlandstalige poëzie*. Gent, 2012.
- Krol, E., *De smaak der natie. Opvattingen over huiselijkheid in de Noord-Nederlandse poëzie van 1800 tot 1840*. Hilversum, 1997.

- Loshitzky, Y., *Screening strangers. Migration and diaspora in contemporary European cinema*. Bloomington, 2010.
- Mare, H. de, 'Domesticity in dispute. A reconsideration of sources'. I. Cieraad, *At home: An anthropology of domestic space*. Syracuse (NY), 1999, 13-30.
- Martens, E., 'Deugdelijke televisie'. *Ons Erfdeel* 43, (5) 2000, 774-776.
- Naficy, H., *An accented cinema: Exilic and diasporic filmmaking*. Princeton (NJ), 2001.
- Pijpers, R., 'Help! The Poles are coming. Narrating a contemporary moral panic'. *Geografiska Annaler* 88, (1), 91-103.
- Rybczynski, W., *Home. A short history of an idea*. New York, 1987.
- Rydzewska, J., 'Ambiguity and change: Post-2004 Polish migration to the UK in contemporary British Cinema'. *Journal of Contemporary European Studies* 20, (2) 2012, 215-227.
- Schama, S., *The embarrassment of riches. An interpretation of Dutch culture in the Golden Age*. London, 1987.
- Scheffer, P., 'Het multiculturele drama'. *NRC-Handelsblad*, 29 januari 2000.
- Sterckx, J., *De evolutie van het beeld van Midden- en Oost-Europa in Nederlandse culturele teksten (1980-2012)*. Poznań, 2014 (niet gepubliceerd proefschrift).
- Vink, H., *Discourses of Polish immigrants in the Netherlands. Media representations of Polish immigrants in the Netherlands before and after the lifting of the labour restrictions*. Amsterdam, 2014 (master thesis).
- Willems, W. & H. Verbeek, *Honderd jaar heimwee. De geschiedenis van Polen in Nederland*. Amsterdam, 2013.
- Wolff, L., *Inventing Eastern Europe: The map of civilization on the mind of the enlightenment*. Stanford, 1994.
- Zuiderent, A., *We konden alle kanten op*. Amsterdam, 2011.

Over de auteur

Kris van Heuckelom (1976) is sinds 2006 als docent Poolse taal- en letterkunde verbonden aan de Katholieke Universiteit Leuven. Voordien was hij als onderzoeker werkzaam aan onder andere de Universiteit van Warschau, de Jagiellonenuniversiteit in Krakau en de University of Chicago. Zijn meest recente boeken zijn onder andere *Polish literature in transformation* (2013, in samenwerking met Ursula Phillips en Knut Andreas Grimstadt) en *European cinema after the wall. Screening East-West mobility* (2014, in coredactie met Leen Engelen). kris@vanheuckelom.be