

Etty Mulder

Shoah, meesterwerk van het eeuwige heden

Het is een kenmerk van grote voortbrengselen van de menselijke geest, waartoe de film *Shoah* van Claude Lanzmann behoort, dat zij geworteld zijn in een uitzonderlijk evenwicht en verheven zijn boven gangbare ethische en esthetische waarderingen. Deze monumentale tekens waarin onze geschiedenis vorm heeft aangenomen, behoeden ons voor vergetelheid ten opzichte van ons verleden. Zij zijn, zoals dat geldt voor alle waarachtige kunstwerken, op de vergetelheid bevochten. Zij hebben zich als beelden in ons gehecht, zij markeren stadia in de ontwikkeling van ons bewustzijn.

Zo is de film *Shoah* een monumentaal teken van menselijke aanwezigheid en afwezigheid van het menselijke. Een beeld dat zich hecht in het geheugen. Niet alleen als herinnering maar bovenal als concrete vorm van bewustzijn, hier en nu. Als paradox van zachtheid en verschrikking. Als de verschrikkelijke schoonheid. Als de kunstvorm waarin het woord 'kunst' gecorrumpeerd is, maar als enig mogelijke antwoord op het veelvuldig herhaalde gezegde van Adorno 'nach Auschwitz keine Poesie'.

Wij zien in de film *Shoah* de poëzie die onmogelijk is geworden door de geleefde werkelijkheid van de Shoah. Wij zien de zachtheid en de schoonheid die ons de verschrikking binnenvoeren, als enige waarachtige overdrachtsmiddelen. Wij zien de schoonheid zoals Rainer Maria Rilke haar omschreef in zijn eerste elegie: 'denn das Schöne ist nichts als des Schrecklichen Anfang'.

De allereerste en meest primaire gedaante van de film *Shoah* is van een grote zachtheid. Er heerst daar een grote omzichtigheid, het diepe respect voor het onaanraakbare, het 'noli me tangere'. Tussen ons en de wereld waarvan Claude Lanzmann ons getuige maakt, bestaat geen overgang in gewone woorden. Deze wereld kent geen lineair tijdsverloop. In de subjectieve ervaring duurt de adsolute wanhoop eeuwig. Er heerst daar een eeuwig heden. Het heden van Shoah vraagt om een innerlijk tijdsbesef, een cirkelvormige tijd, een einde-loosheid.

Toch is het noodzakelijk om de leegte tussen ons en die wereld te beheersen met woorden van vandaag. In verschillende commentaren op de film wordt geattendeerd op de noodzaak van een soort initiële stilte, een moment van zwijgen, een leemte waarin we ons kunnen losmaken van de ons omringende uiterlijke wereld, teneinde de woorden van Shoah te scheiden van andere, dagelijkse en profane woorden.

Dit noodzakelijke moment van aarzeling en overgang heeft in de film zelf vorm aangenomen. In het beeld van de zingende Simon Srebnik, varende in een bootje op de Ner bij Chelmno, zien we aan het begin van de film de verwerkelijking van de overgang naar het rijk van de dood, zoals die sedert het begin van onze samenleving in onze fantasie bestond. De scheidslijn is de ri-

vier, de Styx, de Acheron, en de man op de boot is uit Israël gekomen om daar hetzelfde lied te zingen dat hij destijds als kind voor de SS-ers moest zingen, het lied waarvan zijn leven afhing.

Omdat hij zijn executie overleefde, is deze teruggekeerde uit de dood de eerste die wij, door Claude Lanzmann, ontmoeten aan het begin van de film. Deze scheidslijn van de rivier is natuurlijk ook het water van de Lethe, de vergetelheid die Lanzmann bevecht met zijn aanhoudende vragen. Gewekt door zijn neutrale stemgeluid dat zich in vele talen voegt, komen die talen tot leven. De stemmen vermengen zich: Frans, Duits, Engels, Yiddisch, Pools, Hebreeuws, Litouws, en het Duits is ook de taal van de slachtoffers, wij horen in het Duits ook de taal van Canetti, de taal van Paul Celan.

Nooit klinkt er in de stem van Lanzmann een oordeel, hij onderzoekt. Zijn stem zoekt de waarheid, het weten. In eindeloze nuancering klinken antwoorden op de vraag die Odysseus stelt wanneer hij eenmaal aangekomen is in het rijk van de doden: πῶς ἡλθεσ' ὑπὸ ζῶφον ἡρποεντα, hoe bent U in dit eeuwige duister beland?

Er bestaat een suggestieve cultuurpsychologische stelling die inhoudt dat de dodenkampen van de twintigste eeuw zijn ontworpen volgens een in onze cultuurgeschiedenis nauwkeurig gekoesterde fantasie, na het verval van natuurlijke vormen van religie. Ontworpen als cultivering van de christelijke doctrines van hel en verdoemenis, zijn zij de overbrenging van de hel van het onderaardse naar het oppervlak.

Van de *Inferno* van Dante kan men zeggen dat hij van deze twintigste-eeuwse situatie een vollediger beeld heeft gegeven dan enige andere tekst omdat Dante, in de veertiende eeuw, immers betoogde dat de hel ook geografisch in het centrum van het westers bestel lag. Door de hel boven de grond te plaatsen, op enkele kilometers afstand van Goethes Weimar, op de Griekse eilanden of in het voormalige Joegoslavië is de belangrijkste orde, de belangrijkste symmetrie van de westerse beschaving buiten spel gezet.

Zonder enige materiële herinnering aan deze realisatie van de eeuwenoude onbewuste fantasie, zonder enig archiefbeeld of foto toont de film ons het hier en nu. Het relaas dat wij aanhoren, de gelaatsuitdrukkingen die wij zien, de lege landschappen die ons worden getoond en waar nu stilte heerst doen in een ondraaglijk langzaam tempo het uiterste beroep op ons voorstellingsvermogen. Op ons vermogen om innerlijke beelden te vormen en deze beelden in ons lichamelijk bewustzijn te laten doordringen. Alleen zo zijn wij, zij het met de grootste moeite, in staat om de gruwel te herkennen als iets dat door onze hoogstaande cultuur zelf is voortgebracht, als uiterste realisering van de beschaving zelf. Het is de plicht tot innerlijke beeldvorming die Lanzmann oplegt aan degenen voor wie het openbaren van de herinnering misschien raakt aan de minimale vorm van bevrijding die elke communicatie is. En die hij oplegt aan ons, de toeschouwers, wier voorstellingsvermogen op onmogelijke wijze wordt beproefd. Een zuiver innerlijk niveau, daar plaatst de film het terug, opnieuw en voor altijd.

In het diepe respect voor het onnoembare en onafbeeldbare treedt Lanzmann in de Mozaïsche traditie van het beeldverbod. Zelf benadrukt hij de quasi-mu-zi-

Mulder, *Shoah*, meesterwerk van het eeuwige heden

kale, de symfonische aspecten in de opbouw van de film. *Shoah* is inderdaad, evenals Schönbergs *Moses und Aron*, een symfonische dodecafonie. Muziek zonder oplossing of verlossing.

De film *Shoah* is de voltrekking van een verbintenis tussen kunst en onmenselijkheid waarvan wij in de traditie van onze cultuur zelfs in onze ergste nachtmerries niet hadden kunnen dromen. Inderdaad klinkt het woord kunst, Als noemer voor Shoah, als blasfemie. Niet voor niets is de film ook in Nederland in hoofdzaak beschreven vanwege zijn documentaire en historiografische aspecten. maar we moeten onder ogen zien dat de allergrootste kunst zich juist daar manifesteert waar het woord kunst te klein geworden is, omdat men, oog in oog met het werk, door huiver wordt bevangen.

Ook vandaag en juist vandaag voelen wij de onmogelijkheid van de gedachte dat de misdaad tegen de mensheid zich ergens anders, of enkel in een andere tijd voltrekt - dat het voorbij zou zijn. Maar, hoe noodzakelijk is die illusie. Hoe noodzakelijk is het te beseffen dat de beelden waarmee wij dagelijks worden overspoeld die illusie niet ongedaan kunnen maken.

Het is de kunst die aan deze noodzakelijkheid van de illusie vorm kan geven zonder de werkelijkheid teniet te doen. Door zijn nadruk op de noodzaak om het verleden, de gruwel, bij de slachtoffers te doen herleven en deze emotie te delen met de vragensteller - en via hem met ons, de kijkers - opent de film de enige nog overgebleven mogelijkheid dat de werkelijkheid zich zou kunnen manifesteren in een andere gedaante. Alleen door een nauwkeurige overdracht van de details van de gruwel, en Lanzmann brengt deze overdracht tot stand met hoge artistieke pretentie, komen we in aanraking met de waarheid. De kunst is de laatste boodschapper van de waarheid. De laatste communicatie. De enige.

Er bestaat geen antwoord op de vraag waarom de joden vernietigd moesten worden. Maar de vraag zelf, en de vraag naar de wijze waarop het gebeurde, de details van de geschiedenis, betreffen het heden. Het is het kunstwerk *Shoah* dat deze vragen in een unieke en koppige vorm in het heden blijft vasthouden, in stemmen, in gezichten, in gebaren, in wisselingen van intensiteiten. Shoah is een mogelijkheid gebleven.

De creatieve impuls van Claude Lanzmann ligt in zijn weigering om de shoah 'tot het verleden' te verklaren, in zijn verzet tegen het historiseren, verzet tegen het gangbare proces van de geschiedenis. Bestaat er nog een geschiedenis voor Europa na dit einde van de beschaving van Europa, een einde dat zich voortzet tot vandaag?

De centrale impuls ligt in de weigering, het centrale woord van de kunstenaar is: 'neen!' Het 'neen!' van Claude Lanzmann, het 'neen!' waarmee wij Shoah incorporeren, geeft een stem aan de machteloosheid van de mens in het Europa van de twintigste eeuw. Maar ook aan onze verantwoordelijkheid voor de menselijke waardigheid, vandaag in Srebrenica. Het is het meest menswaardige woord. Het woord waarmee de bevrijding begint.