

Auschwitz mon amour

Marc De Kesel

Auschwitz mon amour

Over Shoah, fictie en liefde

Boom | Amsterdam

© 2012 Marc De Kesel, Gent; Uitgeverij Boom, Amsterdam

Behoudens de in of krachtens de Auteurswet van 1912 gestelde uitzonderingen mag niets uit deze uitgave worden verveelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand, of openbaar gemaakt, in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch door fotokopieën, opnamen of enig andere manier, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

Voor zover het maken van kopieën uit deze uitgave is toegestaan op grond van artikelen 16h t/m 16m Auteurswet 1912 jo. Besluit van 27 november 2002, Stb 575, dient men de daarvoor wettelijk verschuldigde vergoeding te voldoen aan de Stichting Reprorecht te Hoofddorp (postbus 3060, 2130 KB, www.reprorecht.nl) of contact op te nemen met de uitgever voor het treffen van een rechtstreekse regeling in de zin van art. 16l, vijfde lid, Auteurswet 1912. Voor het overnemen van gedeelte(n) uit deze uitgave in bloemlezingen, readers en andere compilatiewerken (artikel 16, Auteurswet 1912) kan men zich wenden tot de Stichting PRO (Stichting Publicatie- en Reproductierechten, postbus 3060, 2130 KB Hoofddorp, www.cedar.nl/pro).

No part of this book may be reproduced in any way whatsoever without the written permission of the publisher.

Omslagontwerp Studio Jan de Boer

Foto omslag © HillCreek Pictures/Corbis

Binnenwerk image realize

ISBN 978 94 6105 825 6 | NUR 730

www.uitgeverijboom.nl

Inhoud

Inleiding	7
Liefde in tijden van holocaust	15
1 Auschwitz mon amour	17
2 Lachen naar een god die niet bestaat	35
Beeld of beeldverbod	63
3 Vanuit een donkere kamer	65
4 Hotel holocaust	89
Auschwitz & God	103
5 Een onbehagen oud als God	105
6 Een onbehagen jong als de Shoah	137
Het subject van de Shoah-herinnering	163
7 Sprekend overleeft een Muselmann	165
Coda	201
8 Oświęcim	203
Noten	219
Geraadpleegde literatuur	249
Herkomst van de teksten	261
Register	263

Inleiding

Het is verleidelijk de warme morele gloed over te nemen –
zo makkelijk, zo aanmatigend –
de gloed van identificatie met de slachtoffers.
Ian Buruma¹

Naakt en angstig staat een groep joodse gevangenen in de rij. De nazi van dienst schrijft hun namen in het kampregister. Met een camera in de hand loopt een officier langs de rij heen en weer. Een jonge vrouw wekt plots zijn aandacht en hij neemt haar uitvoerig in beeld. Even later zien we die vrouw uit een douche stappen. Dit keer is ze alleen met de naziofficier. Hij heeft zijn camera geruild voor een pistool en vuurt geamuseerd in haar richting. Hij raakt haar bewust niet. De seksuele vernederingen die erop volgen worden scène na scène wranger. Tot de kijker verbouwereerd merkt dat tussen de jonge joodse en haar nazibeul een heuse liefde ontluikt en ze, ook naar de normen van dit sadistische universum, een wel erg atypisch stel gaan vormen.

Wanneer zij elkaar dertien jaar na de oorlog toevallig opnieuw ontmoeten, wordt hun affaire van weleer opeens een uiterst gevaarlijk explosief. Tot dan had de man zijn naziverleden verborgen kunnen houden, maar nu staat hij oog in oog met een overlevende die hem moeiteloos aan de galg kan praten. Wat kan hij anders doen dan haar uit de weg ruimen? En ook zij, gelukkig gehuwd met een dirigent van internationale faam, heeft alle reden om zo snel mogelijk uit de buurt van die oude, verschrikkelijk foute minnaar te blijven.

Toch haalt hun affaire hen opnieuw in. In het geweld waarmee hij haar ook dit keer weer te lijf gaat, vinden zij de liefde voor elkaar terug. De onwezenlijke sadomasochistische *amour fou* uit het nazikamp blijkt nu zo mogelijk nog gekker, nog onmogelijker.² Zij laat haar echtgenoot de concertreis alleen verder zetten en trekt bij haar gewezen beul in. Wanneer het koppel echter wordt belaagd door zijn oude, eveneens aan de denazificatie ontsnapte kompanen (ook zij hebben er alle belang bij om haar – en nu ook hem – uit de weg te ruimen), kiest de man resoluut voor zijn ‘kleine meisje’ –

voor een liefde dus die nu echt niemand uit zijn omgeving nog kan tolereren en die hun beiden uiteindelijk het leven kost.

Tot zover de synopsis van een van de meest *unheimliche* filmscenario's uit de jaren zeventig, *Il portiere di notte* (*The Night Porter*) van Liliana Cavani.³

Had Cavani de gebeurtenissen tijdens de nazitijd in Auschwitz gesitueerd, dan had de film evengoed '*Auschwitz mon amour*' kunnen heten. Max (Dirk Bogarde) houdt van zijn gevangene, ook al is ze voor hem zijn 'Auschwitz', en misschien wel juist *omdat* ze dat is. En op haar beurt houdt Lucia (Charlotte Rampling) van hem. Zij is zijn '*Auschwitz mon amour*'.

Dat ik *Auschwitz mon amour* als titel van deze essaybundel koos, is niet provocerend bedoeld. Ik meen heus niet dat Max' en Lucia's *amour fou* de manier aangeven waarop we ons tot de Holocaust moeten verhouden. Toch is *amour* – liefde, ook in de erotische en seksuele zin van het woord – allesbehalve afwezig in de herinneringscultuur rond de Shoah. De meeste van de hier samengebrachte essays laten elk op hun manier hun licht schijnen op dat vreemde rondspoken van *eros* en liefde in de literatuur, de films, de beeldende kunst en het denken over de Shoah.

De affaire tussen Max en Lucia in *Night Porter* is immoreel en pathologisch, maar juist het pathologische laat de film toe om de subjectieve geraaktheid op een uitvergroete manier centraal te stellen. De Auschwitzgruwel *raakt* Max, zij het op de ziekelijke manier die bij hem, als dader, een waaier aan seksuele perversies losmaakt. Dat die worden aangevuurd door het masochistische dispositief van waaruit Lucia reageert, maakt het alleen maar erger. Naarmate het verhaal zich ontvouwt, neemt een puurder vorm van geraaktheid echter langzaam de overhand over Max' perversie. Ten slotte blijft hij, tegen alles in, voor zijn 'kleine meisje' kiezen, in het volle besef dat hij daarmee zijn – en haar – doodvonnis tekent.

Maar niet alleen het verdampen van Max' perversie is veelbetekend, ook die perversie zelf is dat. Die verraadt zich al in Max' camerawerk tijdens de openingsscènes van de film. Kijkend door zijn lens zoekt hij wat hem affectief raakt, in casu het aantrekkelijke naakt van het joodse meisje dat straks zijn geprivilegieerd slachtoffer

zal worden. Maar tegelijk schermt de camera hem af van elke echte affectie. De filmische benadering van zijn slachtoffer verhindert dat de penibele toestand waarin hij haar telkens opnieuw brengt, hem direct zou kunnen raken. Tussen hemzelf en wat hij beleeft plaatst Max een scherm dat de wreedheid die hij aanricht op afstand houdt. Alsof alles *buiten* hem om gebeurt. Uitgerekend die afstandelijkheid stelt hem in staat te genieten van de wreedheid die hij rond zich zaait en maakt van hem de *pervert* die hij is.

Door met zijn camera de wachtende rij naakten te filmen, doet Max datgene wat de kijker aan het doen is: hij geniet ervan *als was het een film*. Het harde, haast onverteerbare aan Cavani's film is dat de *toeschouwer* vanaf de eerste scène op de plaats van die afstandelijke blik wordt neergezet. Ook hij geniet van de wreedheid terwijl (en *omdat*) de film de wreedheid, juist door hem te tonen, op afstand houdt. De getoonde gruwel raakt uiteindelijk ook de kijker niet, maar bevestigt alleen het onaantastbare van zijn positie, van het comfortabele pluche van zijn bioscoopzitje.

Cavani laat het niet bij die ongemakkelijke identificatie met Max waartoe ze de toeschouwer dwingt. Zij toont ook hoe het scherm dat Max tussen hem en zijn slachtoffer installeert, gaandeweg scheurt, hoe door zijn perversie heen iets van een minder besmeurde tederheid doorbreekt en hoe hij tenslotte voor zijn 'kleine meisje' opkomt, *los van* het perverse genot dat hij haar ontstolen heeft.

Gedwongen tot een identificatie met Max wordt ook de toeschouwer langs een zelfde pad geleid. Geconfronteerd met de wreedheid op het scherm voelt hij even spontaan als terecht empathie voor de slachtoffers, maar de film duwt hem van meet af aan met de neus op het genoemde scherm, dat onzichtbaar met die empathie is meegegeven en hem toestaat heimelijk van de wreedheid te genieten. Anders gezegd: vanaf de eerste scènes wordt de kijker een ongemakkelijke gelijkenis met de beul in de maag gesplitst. Maar naarmate het scenario zich verder ontvouwt, leidt de film de kijker weg uit deze perverse patstelling en voert hij hem hoe langer hoe duidelijker naar een punt waar de 'zuiverder' *eros* het wint van de perverse encscenering.

Wat Cavani's film zo moeilijk verteerbaar maakt, is dus niet alleen de erotiek tussen tussen beul en slachtoffer, maar ook en vooral die tussen kijker en datgene waar hij naar kijkt. Hij wordt erop gewe-

zen dat ook zijn verhouding tot de getoonde gruwel- en tot Auschwitz of de Shoah in het algemeen – door *eros* is getekend en dat hij daarom terdege van het genoemde scherm bewust moet zijn om niet in de perverse positie te vervallen waarvan Cavani's protagonisten getuigen.

De stelling die in een aantal essays van dit boek expliciet wordt uitgewerkt en in andere meer impliciet op de achtergrond speelt, luidt kort: onze herinnering aan de Shoah is, zoals elke verhouding die we met de realiteit hebben, op het fundamentele niveau getekend door *eros* – *eros* in de freudiaans-lacaniaanse zin van het woord wel te verstaan. Dit wil niet zeggen, zoals een wijdverspreide misvatting voorhoudt, dat de mens boven alles uit is op het hebben van seks – lees genitale seks. Voor Freud is alles seksueel, *zelfs* de geslachtsdaad. Zelfs die daad is, net als alles wat we doen, getekend door een onherroepelijk tekort of, exacter, door een verlangen dat structureel van zijn ultieme doel of object is afgesneden (of 'gesecteed', vandaar 'seksualiteit').⁴ Onze verhouding tot de werkelijkheid moet je met andere woorden denken vanuit het *primaat* van het verlangen: een verlangen dat je niet vanuit zijn bevrediging, maar vanuit zijn fundamenteel niet te bevredigen conditie moet beschouwen.⁵ Het is die conditie die in onze relatie tot de Shoah op een specifieke manier aan de orde wordt gesteld.

Stellig geldt de Shoah als het ergste van het ergste, als iets wat nooit meer kan – want nooit meer mag – gebeuren. Maar de Shoah geeft ons tegelijk het gevoel dat die stelligheid onmogelijk vol te houden is, dat zelfs de meest lucide herinnering niet kan verhinderen dat een dergelijke catastrofe zich herhaalt. Ons verlangen om in het reine te komen met de Shoah toont zich bij uitstek in het onvermogen ooit ten volle aan dat verlangen tegemoet te komen.

Vandaar dat het primaat van het verlangen samengaat met dat van de *verbeelding*. Omdat we principieel niet bij datgene kunnen waar we ultiem naar verlangen, zijn we tot verbeelding gedoemd. Ook die verbeeldende conditie verraadt haar problematische contouren wanneer de Shoah daarop zijn donker licht laat schijnen. Want waar voelen we duidelijker dat de verbeelding onmachtig is te zeggen wat ze te zeggen heeft? En waar anders dan bij de Shoah beseffen we tegelijk dat we het zonder verbeelding nog minder kunnen vatten?

Het primaat van verbeelding en *eros*/verlangen: het vormt de lens van waaruit elk van de volgende essays een bepaald aspect van de Shoah-problematiek in het vizier neemt.

Dit boek biedt geen systematisch opgebouwd exposé, maar verzamelt een aantal essays van uiteenlopende aard. Film- en literatuuranalyses worden afgewisseld met theoretische en filosofische reflecties. Wat de essays bindt is een poging door te dringen in de paradoxen die de herinneringscultuur rond de Shoah eigen zijn. De erotische lens waarvan sprake is, is niet in elk van de hoofdstukken even prominent aanwezig. Afwezig is ze nooit, maar soms functioneert ze eerder op de achtergrond. Een enkele keer is dit erotische perspectief zelf onderwerp van analyse (hoofdstuk 5) en verdwijnt de Shoah uit het beeld. De nadere reflectie op het freudiaanse lustprincipe en de implicaties ervan voor de cultuur stelt dan wel de lens scherp om in het volgende hoofdstuk (6) een bepaalde vorm van joodse religieuze ‘verwerking’ van de Shoah beter te begrijpen.

Hoofdstuk 1 analyseert de film *Hiroshima mon amour* van Alain Resnais en laat zich leiden door de vraag waarom een op het eerste gezicht gelijkaardige titel als ‘Auschwitz mon amour’ ons toch stuitender in de oren klinkt. Wie Resnais’ film echter aandachtig bekijkt, merkt al gauw dat die al even stuitend is. De herinnering aan een morele catastrofe als Hiroshima krijgt er een uitdrukkelijk erotische inscenering, die storend werkt op de gangbare morele houding tegenover dit soort catastrofes. Bij nader inzien echter, zo zal blijken, heeft die verstoring een eigen moreel gehalte, dat bovendien onmisbaar is, wil men het moraliserend misbruik tegengaan dat men al te vaak van Hiroshima – alsook van Auschwitz – maakt. Als een roman of een film ‘Auschwitz mon amour’ als titel meekrijgt, is het niet onmogelijk dat zijn morele gehalte juist in het scandaleuze karakter van die titel ligt, zo luidt de conclusie.

Hoofdstuk 2, ‘Lachen naar een God die niet bestaat’, biedt een lectuur van *Zie: Liefde*, een roman van de Israëlische auteur David Grossman (1986). Centraal daarin staat een aantal enigmatische uitspraken van een van de hoofdfiguren, zoals de stelling dat ‘humor de ware weg tot God is’ en dat ‘religie een geloof is in een God die niet bestaat’. Dergelijke uitlatingen verraden niet alleen het antwoord

van de betreffende romanfiguur op de Shoah, waar hij het slachtoffer van is, ze zijn ook diepgeworteld in een welbepaalde joodse traditie, in het bijzonder die van het chassidisme. Het is langs die weg dat ook de functie van de liefde in David Grossmans roman te duiden valt. Die functie is strikt seksueel en, specifiek nog, ‘procreatief’. Op een gegeven moment lezen we dat een ware apotheose aan copulaties de radicaalste daad van verzet tegen de naziterreur is. Dezelfde chassidische achtergrond laat voorts ook een beter inzicht toe in de manier waarop de roman een centrale plaats toekent aan verbeelding en literatuur in de herinnering aan de Holocaust.

De twee volgende hoofdstukken behandelen de vraag of beelden – en verbeelding in het algemeen – niet al te gemakkelijk een toegang suggereren tot de wreedheid van Auschwitz en of daardoor het onnoemelijke, onvoorstelbare karakter ervan niet wordt genegeerd.

Hoofdstuk 3, ‘Vanuit een donkere kamer’ – reflecteert op vier unieke foto’s uit het Shoah-archief, die in Auschwitz door gevangenen zelf zijn genomen. Moeten die foto’s een speciale plaats krijgen in de herinneringscultuur rond de Shoah, zoals de Franse kunsthistoricus Georges Didi-Huberman meent, of moeten ze, net als al het andere beeldmateriaal, discreet op de achtergrond blijven, omdat het onvoorstelbare van de Shoah niet door beelden, maar enkel door woorden adequaat ‘voor te stellen’ is? Dit laatste is de opvatting van een aantal theoretici in het spoor van Claude Lanzmann. Achter dit debat gaat de fundamentele vraag schuil over de verhouding tussen ‘feiten en verbeelding’ in de herinneringscultuur over de Shoah. Zeker het gegeven dat straks de rechtstreekse getuigen verdwenen zullen zijn, maakt die kwestie van de verbeelding alleen maar dwingender.

Hoofdstuk 4, ‘Hotel Holocaust’, reflecteert eveneens op deze problematiek, maar nu in een verwijzing naar moderne beeldende kunst en aan een aantal concrete hedendaagse kunstwerken, waaronder dat van de Pool Zbigniew Libera, die een Legoset van het kamp Auschwitz-Birkenau tot kunstwerk heeft verheven.

Stelt een herinneringscultuur rond de Shoah zich tot doel van die ondraaglijke herinnering af te komen ofwel die ondraaglijkheid juist levendig te houden? Hoofdstuk 5, *Een onbehagen oud als God*, suggereert het laatste. ‘Suggereert’ is hier het juiste woord, want dit hoofdstuk draait even de lens van de Shoah weg naar de ruimere problematiek van het onbehagen in de cultuur en van wat een ero-

tische blik hier oplevert. Wat, als een cultuur in het algemeen niet finaal dient om het menselijk onbehagen zo veel mogelijk remediëren, maar om het op een bepaalde manier juist levend te houden? In naam van het erotisch paradigma verdedigde Sigmund Freud deze these in *Das Unbehagen in der Kultur* (1929), een beroemd geworden essay dat hij net voor de desastreuze jaren dertig schreef. Dit hoofdstuk gaat uitvoerig op Freuds essay in. Opvallend is dat zijn analyse wordt ondersteund door de manier waarop de *religieuze* cultuur waartoe een substantieel deel van de overlevenden zich bekenden, met de Shoah en de herinnering eraan is omgegaan. Ze uiten genadeloos hun onbehagen tegenover een God die zijn volk, ondanks het beloofde heil, massaal naar Auschwitz en Treblinka laat deporteren, maar bekennen tegelijk dat dit onbehagen tot de kern van hun religie behoort. Het boek Job – één lange vloekrede tegen God maar niettemin onderdeel van de religieuze canon – is slechts een van de elementen die deze these staven.⁶ Het is, paradoxaal genoeg, die jobsklacht, die heel wat joden ‘na Auschwitz’ toestaat hun cultuur – inclusief hun religie – opnieuw te ontdekken.

Hoofdstuk 6, ‘Een onbehagen jong als de Shoah’, toont in concreto aan hoe een cultuur erin kan bestaan om het onbehagen in en tegen haar levend te houden. Het hoofdstuk zoomt in op het verhaal dat Elie Wiesel de wereld instuurde over een aantal rabbijnen in Auschwitz die God letterlijk voor de rechter daagden en hem ook effectief ter dood veroordeelden ... om vervolgens over te gaan tot het gebed.⁷ Twee kunstzinnige uitwerkingen van dit verhaal worden besproken: een docudrama van de BBC uit 2008 getiteld *God on Trial* en Wiesels eigen versie van het verhaal, het theaterstuk *The Trial of God* (1979).

Hoofdstuk 7, ‘Sprekend overleeft de *Muselmann*’, gaat nader in op Giorgio Agambens filosofische reflecties op de Shoah-getuigenis. De *Muselmann*, een in de kampen gesmede term voor gevangenen die door honger en ontbering zo zijn uitgeput dat hun enkel nog – heel even – een louter vegetatief leven rest. Niet meer in staat tot spreken, is de *Muselmann* niettemin de ‘complete getuige’, aldus Primo Levi.⁸ Agamben pakt deze stelling op en geeft haar een diepere filosofische onderbouwing, die verder gaat dan de Shoah-problematiek alleen. Hij stelt dat Auschwitz ook de paradigma’s van ons moderne denken heeft veranderd. Zelfs de manier waarop wij het moderne

subject denken, moet volgens Agamben worden gemodelleerd naar de ‘complete getuige’ die de *Muselman* is. Het vitalistische subject waartoe Agamben besluit mag naar mijn meing weliswaar niet echt houdbaar zijn, toch legt Agambens analyse de impact van de Shoah op de grondslagen van ons moderne denken haarscherp bloot.

Hoofdstuk 8 is een ‘coda’ in de vorm van aantal korte vragende beschouwingen. Aan de hand van onder meer het ‘kampboek’ van Robert Antelme, *L'espèce humaine (De menselijke soort, 1947)*⁹, een fictieve ‘laatste redevoering’ van Adolf Hitler, zoals Hermann Broch die ooit verzon¹⁰, en de theorie van Friedrich Hölderlin over de structuur van Sophocles’ tragedies, wordt nog eens de onmacht van de taal duidelijk om over een gruwel als Auschwitz te spreken. Dit hoofdstuk gaat terug op een tekst die, bedoeld om ter plekke in *Auschwitz (Oświęcim* in het Pools) uitgesproken te worden, daar toch onuitgesproken bleef. Het geeft die tekst een eigengereid existentieel karakter.

Zij die door hun bereidheid tot discussie en de generositeit van hun weerwoord bijgedragen hebben aan dit boek zijn te talrijk om op te noemen, maar daarom niet minder van harte bedankt. Speciaal vermeld ik graag de deelnemers aan het seminarie over ‘Shoah-receptie’ aan de Radboud Universiteit te Nijmegen (2009-2011). Zonder hun actieve participatie aan dit seminarie zou dit boek niet mogelijk zijn geweest.



Liefde in tijden van holocaust

1 Auschwitz mon amour

Een erotische lectuur van morele wereldcatastrofes

ZIJ: Ik ben van twijfelachtige moraliteit.

HIJ: Wat noem je van twijfelachtige moraliteit zijn?

ZIJ: Twijfelen aan de moraal van de anderen.¹¹

1.1 Hiroshima mon amour

In 1959 komt *Hiroshima mon amour* uit, een film van Alain Resnais naar een scenario van Marguerite Duras. Deze film, de eerste van de *nouvelle vague*, gaat over de herinnering aan de nucleaire aanval op de Japanse stad Hiroshima in de vroege ochtend van 6 augustus 1945. Deze oorlogsmisdaad mag dan duidelijk van een heel andere soort zijn dan de racistische genocide die de Shoah is, beide worden wel vaak in één adem genoemd wanneer de bovenmenselijke wreedheid van de Tweede Wereldoorlog ter sprake komt. Samen zijn ze een icoon geworden voor de grenzeloze gewelddadigheid waartoe de hoogbeschaafde moderne mens in staat blijkt te zijn.

Ook in de ogen van Resnais moeten Auschwitz en Hiroshima in nauw verband tot elkaar hebben gestaan. Op basis van zijn Auschwitz-documentaire, *Nuit et brouillard* (1955), werd hem gevraagd iets dergelijks over Hiroshima te doen. Het voorbereidende werk voor de film wilde evenwel niet vlotten.¹² Resnais kon zich niet van de indruk ontdoen dat hij een tweede versie van *Nuit et brouillard* aan het maken was, zo zeer verbond zijn artistieke geest die beide catastrofes met elkaar. Het is Marguerite Duras die hem uit die impasse weghaalt en in haar scenario een heel eigen interpretatie geeft aan dit morele debacle. Eerder dan een documentaire over de *objectieve* gebeurtenissen te bieden, biedt haar scenario ons een *subjectieve* verwerking ervan. Duras verbindt de herinnering aan Hiroshima weliswaar niet rechtstreeks met Auschwitz, maar wel met de Duitse bezetting, zodat de connotatie met de grootste collectieve nazimisdaad nooit ver weg is.

De film doet het verhaal van een even korte als heftige liefde die een Française en een Japanner voor één nacht samenbrengt in het heropgebouwde Hiroshima, veertien jaar na de catastrofe. Beiden blijven naamloos: ‘Hij’ (Eiji Okada), gelukkig gehuwd en architect, geboren in Hiroshima; ‘Zij’ (Emmanuelle Riva) eveneens gelukkig gehuwd en actrice, geboren in Nevers en woonachtig in Parijs. Elk op hun manier, zo blijkt, worden ze bevangen door hun herinnering aan de nucleaire catastrofe die nog overal in de stad haar sporen nalaat. *Hij* heeft de vernietiging van zijn stad overleefd omdat hij als Japans soldaat aan het front was, terwijl zijn gehele familie in de catastrofe is gebleven. *Zij* is in Hiroshima omdat ze meespeelt in een ‘film over vrede’.

De traumatische herinnering van de Japanner maakt bij de vrouw de herinnering wakker aan een eigen trauma: een *verkeerde* liefde – haar eerste – met een Duitse soldaat tijdens het laatste jaar van de oorlog. Hij werd in 1944 op de dag van de bevrijding door het verzet neergeschoten en zij onderging de gekende reeks publieke vernederingen. Psychisch in elkaar gestort, hielden haar ouders haar een jaar lang verborgen, tot zij in staat was naar Parijs te vluchten. Toen ze daar begin augustus ’45 aankwam, stond ‘Hiroshima’ in grote letters op de voorpagina van elke krant.

Veertien jaar later herbeleeft ze, in het avontuur met haar Japanner, opnieuw het samenzijn met én het afscheid van haar vroegere Duitse minnaar. Haar door traumatische herinneringen verstoorde liefdesnacht, zo suggereert de film op een meer algemeen niveau, legt de onderhuidse structuur bloot van de houding die onze cultuur tegenover catastrofes als Hiroshima aanneemt: het onvermogen om erbij te zijn én om er afscheid van te nemen; om het in herinnering te houden én om het te vergeten.

Het provocerende van Duras’ scenario wordt misschien pas echt duidelijk als je bij wijze van hypothese de catastrofe Hiroshima zou vervangen door wat vaak als haar ‘pendant’ geldt, Auschwitz. Een film met de titel *Auschwitz mon amour* klinkt stuitender. Zo ook een scenario waarin de herinnering aan Auschwitz de weg van de vluchtige *eros* zou gaan en waar zou worden gesuggereerd dat die frivole weg toegang geeft tot de kern van waar het in die problematische herinneringscultuur om gaat. Valt zo’n scenario überhaupt wel te verdedigen? Maar als die suggestie hout snijdt, valt ook een film als

Hiroshima mon amour dan nog te verdedigen? Kun je, zoals Duras' scenario doet, de preoccupatie met dit planetair morele trauma benaderen binnen het kader van – en misschien zelfs *als* – een triviale liefdesaffaire, een banale flirt van één nacht?¹³

Houden we die vraag nog even open en laten we eerst de film zelf aan het woord.

1.2 As, regen, dauw of zweet

[De film opent met de explosie van de fameuze 'paddenstoel' van BIKINI.

De kijker zou het gevoel moeten hebben tegelijk die 'paddenstoel' opnieuw te zien én voor de eerste keer te zien.

Die zou zeer groot en zeer vertraagd in beeld moeten komen en zijn explosie zou de eerste maten van G. Fusco¹⁴ moeten begeleiden.

Naarmate de 'paddenstoel' op het scherm groter wordt, verschijnen onder dat beeld] langzaam twee naakte schouders.

Men ziet enkel die twee schouders, ze zijn afgesneden van hun lichamen ter hoogte van het hoofd en de heupen.

Die twee schouders omarmen elkaar en het is alsof ze overdekt zijn – zo je wil – met as, met regen, met dauw of met zweet. Het voornaamste is dat men het gevoel heeft dat die dauw, dit zweet er wordt neergelegd door [de 'paddenstoel' van BIKINI] naarmate die zich verwijderd, naarmate die verdamt.¹⁵

Dit zijn de eerste regels van het als zelfstandig boek uitgegeven scenario van Marguerite Duras. De vierkante haakjes rond de eerste zinnen (en rond vier woorden uit de laatste zin) geven aan dat die scènes enkel in het geschreven scenario staan en niet in Resnais' definitieve versie van de film zijn opgenomen. Had de cineast dit wel gedaan, dan was de these van de film van bij het begin nog ondubbelzinniger neergezet.¹⁶ Vanaf de allereerste shots vloeide dan het 'icoon' van het nucleaire gevaar, de 'paddenstoelwolk' van Bikini (het eiland in de Stille Zuidzee waar men een van de eerste kernbommen uitprobeerde) samen met het beeld van een vriend koppel. Een dubbelbeeld van *eros* en *thanatos*, van wereldramp en liefde. Ook Frédéric Blaimonts afbeelding op de cover van de Folio-uitgave

van Duras' scenario liegt niet om: volle vrouwenlippen waaruit de fameuze Bikini-paddenstoel opstijgt maar niet verder reikt dan de rand van de (kussende?) lippen.

Wat is de these van de film? Niet simpelweg dat liefde en dood iets met elkaar te maken hebben, maar dat de toegang tot de dood, in dit geval tot de gruwel van Hiroshima, te denken valt naar het paradigma van de liefde. De herinnering aan de doodsakkers van de twintigste eeuw is met andere woorden een zaak van *eros*. Waarom? Omdat *eros* bij uitstek een zaak van herinnering is. Omdat hij zijn waarheid enkel *nachträglich*, als hij voorbij is, prijsgeeft. Zijn waarheid vereist het besef dat men er op het moment zelf niet ten volle bij kon zijn. Het waarheidsmoment van de *eros* is met andere woorden dat van het ongrijpbare, ondenkbare, onleefbare. Net zoals de dood, verdraagt ook de liefde niet dat men er ten volle bij aanwezig is. Pas *na* de liefde beseffen de minnaars waar ze in hun vervoering aanwezig bij zijn geweest – alsof de liefdesvervoering pas het eerst bij de herinnering ervaren kan worden.

De film opent met een liefdesscène waarin niet over de liefde, maar over Hiroshima wordt gesproken. Naarmate de vrouw (*Zij*) meer en meer gaat beseffen dat ze het, redetwistend over Hiroshima, in feite over haar (en hun) liefde heeft, zal die liefde zich openbaren als wat hen – net als Hiroshima – ontsnapt. In de film wordt duidelijk dat liefde iets is wat minnaars, in het kortstondige moment dat ze het beleven, reeds in hun herinnering moeten opnemen om het enigszins vast te kunnen houden. Dit heeft *Zij* gemeen met de gruwel die gevangenen in de kampen of slachtoffers van nucleair geweld treffen: op het moment zelf dat ze beseffen het onleefbare te beleven, spannen ze zich al in om het zich te herinneren zodat ze er later eventueel getuigenis over kunnen afleggen, maar ze voelen op dat moment al het onmogelijke waardoor hun nobele verlangen is getekend.

De eerste dialogen van het vrijende paar gaan inderdaad over Hiroshima. 'Je hebt niets gezien in Hiroshima', herhaalt *Hij* keer op keer. En telkens weer is haar antwoord: 'Ik heb alles gezien. Alles.' *Hij* heeft in elk geval gelijk: *Zij* heeft niets gezien van Hiroshima, van de catastrofe die zich daar afspeelde, van de dood die daar in de hitte van één enkele oogwenk de loop van de geschiedenis omhoog. Had ze het wel gezien, dan had ze dat nu niet kunnen vertellen. Maar evengoed heeft ook *Zij* gelijk. Ze heeft 'alles' gezien: de stra-

ten, pleinen, ziekenhuizen, musea, monumenten, alles wat getuigt van de catastrofe die Hiroshima van de kaart veegde. Alles wat ons eraan doet herinneren. En enkel de herinnering kan ons een zekere toegang tot de catastrofe ‘Hiroshima’ verlenen.

Of, exacter, *niet zomaar* de herinnering. Daar gaat de film juist over. Het paradigma dat die herinnering haar vorm en elan geeft, is *eros*. Waarom *Zij* ‘alles’ gezien heeft in Hiroshima, is niet enkel omdat ze tijdens haar verblijf alle sporen van die catastrofe is gaan bekijken, maar omdat ze nu, achteraf dus, door de *juiste lens* kan kijken. Omdat ze net de liefde heeft bedreven met een overlevende uit Hiroshima, en met een liefdesblik kijkt naar hem én naar de catastrofe waarover ze, elkaar strelend, redetwisten. Het ‘alles’ waarover ze het heeft, zo suggereren die eerste regels van Duras’ scenario, is te ontwaren op de glimmende huid van het vrijende paar dat ze vormen: het is de ‘as’, de ‘regen’, de ‘dauw’ en het ‘zweet’ die zijn neergevallen uit de zwellende ‘paddenstoel van Bikini’. Het ‘zweet’ na de liefde is het paradigma om de ‘as’ te verstaan die neerviel uit het exploderende Hiroshima.

1.3 ‘Ik ontmoet je. / Ik herinner me je’

We zien van het vrijende paar nog steeds alleen de close-up van hun rug en schouders, en hun strelende handen. Hun gesprek of, exacter, hun dromerig aandoend ‘recitatief’, horen we *off-screen*.¹⁷ Ondersteund door de representatieve archiefbeelden op het scherm horen we de vrouwenstem de details van de atoomexplosie overlopen. Op een bepaald moment legt ze zelf het verband met de liefde – een liefde die al vanaf het prilste begin alles met herinnering en vergeten te maken heeft:

Zoals in de liefde die illusie bestaat, de illusie nooit te kunnen vergeten, zo ook heb ik de illusie gehad over Hiroshima, dat ik het nooit zou vergeten. Zoals in de liefde.¹⁸

Zij heeft ‘alles’ gezien en kent elk detail, niet alleen omdat ze het hier en nu in Hiroshima heeft gezien, maar tevens omdat ze het al veel langer allemaal heeft uitgezocht met de bedoeling het nooit te

vergeten. Zoals het ‘niet willen vergeten’ ook tot de kern van de liefdeservaring behoort.

En, wat meer is, ze kent ‘alles’ omdat ze ook het *vergeten* kent. Net als haar liefdespartner trouwens. Even verder zegt ze hem:

Net zoals jij heb ook ik met al mijn krachten geprobeerd te vechten tegen het vergeten. Zoals jij heb ik vergeten. Zoals jij heb ik naar een ontroostbare herinnering verlangd, een herinnering van schaduwen en steen. [...]

Zoals jij heb ik elke dag met al mijn krachten gevochten tegen de vrees helemaal niet meer te begrijpen waarom men nog herinneringen zou koesteren. Zoals jij heb ik vergeten.¹⁹

Dan neemt het speculatieve recitatief een laatste vlucht en laat zij in één adem de genoemde tegenstellingen samengaan zonder hun verschil op te heffen: vergeten en herinneren, verleden en heden, hij en zijn stad, haat en liefde, dood en leven.

... Ik ontmoet je
Ik herinner me je.
Wie ben je? [*Qui es-tu?*]
Je maakt me kapot. [*Tu me tues.*]
Je doet me goed. [*Tu me fais du bien.*]
Hoe had ik kunnen twijfelen dat die stad gemaakt was op de maat van de liefde?
Hoe had ik kunnen twijfelen dat jij gemaakt was op de maat van mijn lichaam zelf?
Ik heb je graag. Wat een evenement. Ik heb je graag.
Wat gaat plots alles langzaam.
En zacht.
Je kunt het niet weten.
Je maakt me kapot.
Je doet me goed.
Je maakt me kapot.
Je doet me goed.
Ik heb tijd.
Ik smeeek je.
Verslind me.

Vervorm me tot ik lelijk word.

Waarom jij niet?

Waarom jij niet in die stad en die nacht zo gelijk aan elke andere dat men zich zou vergissen?

Ik smeeek je ...²⁰

Met dit 'orakel' sluit de speculatieve intro af en begint het eigenlijke corpus van de film. Tot aan het eind ditzelfde orakel zo goed als letterlijk wordt herhaald.²¹ Dan heeft hun affaire haar cirkel rond gemaakt en heeft het noodlot zich voltrokken. De film zelf volgt de 'ontwikkeling' van dit orakel en doet verslag van de manier waarop het zich heeft waargemaakt. Het is een verslag van hoe de liefde, concreet en singulier, toegang gaf tot Hiroshima; en van hoe, omgekeerd, Hiroshima iets wezenlijks zegt over de liefde; over het onmogelijke, onleefbare, ongrijpbare, onzegbare waardoor zij is gebrandmerkt.

'Ik ontmoet je. / Ik herinner me je', zo opent het orakel. Het gebruik van de tegenwoordige tijd doet wat vreemd aan. Maar niet voor haar die dit zegt. Zij leeft in het presens van haar herinnering, zo wordt gauw duidelijk. De Japanse minnaar van nu is inwisselbaar met de Duitser van toen – inwisselbaar met iemand die toen al elk moment het voorwerp van herinnering dreigde te worden. Haar kortstondige affaire herhaalt onbewust haar eerste, onmogelijke want illegale liefde. Die kleurde haar verhouding met de heersende naziterreur door en door erotisch. Vandaar dat haar toegangsweg tot de andere grote catastrofe uit de Tweede Wereldoorlog dezelfde kleur heeft, ook al omdat ze, gevlucht uit Nevers, op de dag van de kernbom op Hiroshima in Parijs aankwam. Parijs liet haar voor het eerst toe opnieuw vrij aan haar illegale liefde te denken. Net zoals Hiroshima dat nu weer opnieuw doet.

'Wie ben je' vraagt *Zij*, en ze beantwoordt die vraag meteen zelf: 'Tu me tues', 'Je maakt me kapot', 'Je doodt me.' 'Jij', dit is haar Duitse vriendje, haar eerste levensbelofte die deze met zijn dood ook weer van haar afnam. En 'Jij' is evenzeer de reden waarom: de naziterreur waarin hij meedraaide. Bovendien is 'Jij' ook haar Japanse minnaar. Net als haar Duitse liefde van weleer is ook die minnaar drager van een belofte, maar refereert hij tegelijk aan een catastrofe, in zijn geval die van Hiroshima. Dit laatste staat dan weer voor haar andere, strikt

persoonlijke catastrofe: Nevers. Een ‘Jij’ vol trauma’s, maar die ze daarom niet minder verwelkomt: ‘Tu me plais’, ‘Je doet me goed.’

Zijzelf ziet voor haar slechts één uitweg: smeken dat die goeddoende ‘Jij’ haar kapot maakt en misvormt. Op die morbide liefdesbede loopt het orakel uit: ‘Verslind me. / Misvorm me tot ik lelijk word.’ Met als slot, ten overvloede: ‘Ik smeeek je.’

Het verdere verloop van de film is de geduldige uitwerking van het antwoord op die smeekbede. Die ‘Jij’ komt er in alle opzichten aan tegemoet. ‘Jij’, de minnaar uit Hiroshima die ze ontmoet en op haar liefdesaanspraak ingaat. De ‘Jij’ uit Hiroshima waar haar liefde naar uitgaat omdat hij haar met Hiroshima verbindt, niet alleen met de stad waar ze beroepshalve is neergestreken om een rol in een vredesfilm te spelen, maar ook met de stad die ze op de dag van *haar* bevrijding – toen ze helemaal met de fiets uit Nevers in Parijs aankwam – op de voorpagina van alle kranten zag prijken. De naam van die stad werd het embleem van haar hernieuwde vrijheid, een vrijheid die haar weer toestond naar haar voorbije liefde te verlangen of die in elk geval in vrijheid te mogen vergeten. De Japanse minnaar met wie ze haar laatste avond in Hiroshima aan het flirten gaat, wordt de incarnatie van dit verlangen én dit vergeten. Hij werd de donkere tunnel naar die ware Duitse ‘Jij’ waar haar verlangen – even onmogelijk als vroeger – naar uitgaat en waar haar vergeten, ook net als vroeger, geen afstand van kan doen.

1.4 ‘Van een twijfelachtige moraliteit’

Van de scène waar *Zij* in de hand van de slapende Japanner plots de hand van haar dode Duitse geliefde ziet, over de eerste versprekingen waarin ze zich tot hem richt als was hij haar Duitser van weleer, tot en met de scènes waar hij bewust die rol op zich neemt en, als was hij haar therapeut, die ‘overdracht’ aanwendt om haar curatief te begeleiden: de hele film is één lange queeste van *Elle* naar zichzelf, naar haar verlangen en naar het trauma waardoor dit is getekend; of, theoretischer, naar de manier waarop zij daar de drager of het *subject* van is. Niet ten onrechte is de film geïnterpreteerd als een verslag van de psychoanalytische kuur die *Elle* bij haar analyticus (*Il*) ondergaat.²²

Maar tegelijk is het Resnais' en Duras' queeste naar de drager van *onze* herinnering aan Hiroshima, naar het subject van onze relatie tot dit morele wereldtrauma. *Wie* kijkt, als naar Hiroshima wordt gekeken, als die morele catastrofe in herinnering wordt gebracht? Niet de goede, politiek correcte burger die in de aanschouwde wreedheid het perfecte tegendeel van zichzelf ziet. Die burger mag het graag zo denken, maar voor die moralisering zijn Resnais en Duras ten zeerste op hun hoede. Hiroshima mag hier niet het voorwerp worden van morele uitbuiting. Net zoals dat voor Resnais ook niet mocht in zijn Auschwitz-film, *Nuit et brouillard*. Dit soort collectieve morele debacles mag niet fungeren als dumpplaats waar de brave burger het kwaad van de wereld stockeert om zich op die manier de goedheid zelf te wanen.

De protagoniste van *Hiroshima mon amour* wordt dan ook uitdrukkelijk *niet* als een moreel gaaf persoon voorgesteld, maar ze wordt wel ten volle ernstig genomen als ze het ideaal van een morele gaafheid juist in vraag stelt. Zo bijvoorbeeld in een van hun eerste conversaties wanneer de man, ontwaakt uit de liefdesroes, vraagt of zij wel meer van dat soort avontuurtjes heeft:

ZIJ: Ik ben van een twijfelachtige moraliteit. (*Zij glimlacht*)

HIJ: Wat noem je van twijfelachtige moraliteit zijn? (*Op lichte toon*)

ZIJ: Twifelen aan de moraal van de anderen. (*Hij lacht voluit*)²³

Even verderop heeft ze het voor het eerst met hem over haar Duitse minnaar en over de liefde die haar na zijn dood letterlijk gek maakte. Daar verklaart ze:

Ik was gek van kwaadaardigheid. Het leek me dat men een hele carrière in kwaadaardigheid kon maken. Niets sprak me nog aan tenzij kwaadaardigheid. Begrijp je?²⁴

Ook de basisstructuur van de plot wijst in die richting. De drager (subject) van de Hiroshima-herinnering wordt hier gesitueerd in een geëmancipeerde vrouw die het met de huwelijksvrouw weinig nauw neemt. Het is dit aspect dat de critici het meest op de korrel namen toen de film uitkwam.

Maar er is meer. *Zij* is het *subjectum* van de Hiroshima-herinnering, ook en vooral omdat ze de drager is van een andere herinnering, een herinnering aan een persoonlijk trauma dat van niet minder 'twijfelachtige moraliteit' is: een collaboratieliefde waarmee ze zich begrijpelijkerwijze de haat van haar 'compatriotten' uit Nevers op de hals heeft gehaald. Het feit dat haar moeder joods was en dat zij over haar minnaar sprak als 'de vijand', maakt die liefde alleen maar suspecter.²⁵ Het subject van de Hiroshima-herinnering is hier dus een nazicollaboratrice. En niet in de zin dat ze dit ooit wel eens is geweest, maar nu over die jeugdzonde heen is. Duras' scenario laat er geen twijfel over bestaan: het is precies de positieve en affirmatieve herinnering aan die laakbare liefde die haar toegang geeft tot de catastrofe 'Hiroshima' en haar tot subject maakt van een herinneringscultuur daaraan.

Zelfs de cineast van de film moet het daar wat moeilijk mee gehad hebben. Leutrat citeert een uitspraak van Resnais waar hij het collaboratiegehalte van *Elle* toch een positievere wending geeft:

Het is ook om het publiek zijn oordeelsvrijheid te gunnen dat wij niet hebben laten zien dat de Duitse soldaat een antinazi was, voor ons was dit impliciet zo, maar we hebben geweigerd om het te zeggen om de heldin niet al te zichtbaar uit de wind te zetten, om het de sympathie [met haar] niet al te makkelijk te maken, om de door het publiek gezochte identificatie niet al te zeer te bevorderen.²⁶

Elders laat hij zich zelfs ontvallen:

Men kan veronderstellen dat de ouders van haar minnaar professoren in Freiburg zijn en door de nazi's bedreigd worden, op een manier dat hij niet kan deserteren. Dit is natuurlijk niet zeker, het is nog een hypothese ...²⁷

Dat Resnais er blijkbaar nood aan had om de twijfelachtige moraliteit van zijn hoofdpersonage voor zichzelf toch enigszins positief om te duiden, neemt evenwel niet weg dat hij ze in zijn film ondubbelzinnig zo heeft neergezet. Dat Duras die nood heeft gevoeld, is minder waarschijnlijk. Nagenoeg heel haar oeuvre gaat over de liefde en die staat op zijn zachtst uitgedrukt altijd ietwat haaks op moreel fatsoen en moraliteit zonder meer. Liefde heeft voor haar iets

essentieels illegaals, amoreels, en danst altijd ergens op – of over – de grens van de waanzin.

Als Duras in haar scenario het subject van de Hiroshima-herinnering gestalte geeft in een flirtende vrouw met twijfelachtige moraal, is dit een bewuste strategie. Ze weet dat de toeschouwer zich met die vrouw zal identificeren en dat *Elle* het model zal leveren voor de manier waarop hij zichzelf als subject van de Hiroshima-herinnering positioneert. Wat Duras – daarin gesteund door Resnais – wil vermijden is dat de twijfelachtige moraliteit geheel bij het *voorwerp* van de herinnering komt te liggen, bij de nucleaire catastrofe en de verantwoordelijken daarvoor. Niet dat ze daar niet ligt. Zeer zeker ligt die daar, maar dat maakt de toeschouwer nog niet onschuldig. In gevallen als dit gaat een kijker maar al te gauw zo denken. Kijkend naar het kwaad, zich identificerend met de heldin die het tegen het kwaad opneemt, waant hij zichzelf gemakkelijk vrij van alle kwaad. Dit soort moraliserende subjectpositie – die het etaleren van het kwaad gebruikt om zichzelf als ongerept goed voor te stellen – wil *Hiroshima mon amour* tegen elke prijs vermijden.

1.5 *Mon amour*: ...

Als de film de verhouding tot Hiroshima in een exclusief erotische context plaatst, is dat niet om die daartoe te *reduceren* en om van een wereldtragedie een intiem liefdesdrama te maken. Hoe singulier ook, de liefde legt volgens Duras en Resnais tegelijk de universele structuur bloot van de band die ons aan catastrofes als Hiroshima bindt. Die band is *erotisch* omdat hij ons aantast tot op het niveau van ons subject-zijn. Daarom zijn we niet in staat om tegenover dat drama te staan als tegenover iets wat zich volstrekt *buiten* en *los van* ons situeert. Diegene met wie – of datgene waarmee – we ons erotisch verhouden, neemt tegelijk ook altijd bezit van ons, en we kunnen ons slechts staande houden in zoverre we die bezetter weerstand bieden, al zijn we – precies omwille van de *eros* – niet in staat hem zijn bezitsdrang te ontzeggen of zelfs maar kwalijk te nemen.

Het onvoorwaardelijke van een erotische relatie ligt niet zozeer bij het subject als wel bij het *object*. Hiroshima legt op een onvoorwaardelijke manier beslag op ons en we moeten ons in onze herinneringscultuur tegen de impact van die wreedheid verweren, al kunnen

we die impact niet geheel afsnijden. Het obsederende gewicht dat van die morele catastrofes uitgaat, maakt onze relatie ermee erotisch.

Omdat een erotische relatie onze subjectpositie aantast, tast zij ook ons moreel vermogen aan. Zij doet ons immers de greep op onszelf verliezen of maakt die minstens ondergeschikt aan de greep die het erotisch object op ons heeft. In het licht van alle genot en belofte die de geliefde incarneert, verliezen wetten en normen hun dwingend karakter. De ware aard van de *eros* toont zich waar zij alle regels achter zich laat. Het is dus geen toeval dat het scenario een uitdrukkelijk illegale liefde opvoert. Het laat de protagoniste liefde koesteren voor een Duitse soldaat precies op een moment dat iedereen weet dat hij tot de verliezende partij behoort. Pas als *amour fou* komt het onvoorwaardelijke van de liefde voldoende uit de verf, wars als die is van alle fatsoen en ethiek.

Tegenover het onvoorwaardelijke van de liefde stelt de ethiek een andere, eigen onvoorwaardelijkheid. Waar in de liefde het object vooropstaat, staat in de ethiek het subject voorop. Denk maar aan de manier waarop Immanuel Kant dit opvat. Zich laten gezeggen door de geliefde – of door Hiroshima – is voor Kant weinig ethisch, omdat ethiek voor hem pas begint waar de mens zich enkel door zichzelf – lees zijn eigen redelijk vermogen – laat gezeggen. Om op een vrije manier moreel te handelen (voor Kant een pleonasme), moeten we geheel loskomen van alles wat ons de wet *van buitenaf* oplegt, ook als het Hiroshima betreft. Uitgerkend daarin ligt voor Kant het onvoorwaardelijke van de ethiek. Die laat zich alleen door zichzelf de wet opleggen, dat wil zeggen door haar eigen vrije redelijkheid. Enkel daarin ligt de weg die ons van morele catastrofes als Hiroshima kan vrijwaren. Met de *categorische imperatief* heeft de mens een onvoorwaardelijk instrument in handen dat hem in alle omstandigheden in staat stelt de moreel juiste keuze te maken. Dit zou voor Kant de enige basis zijn voor wie principes als ‘nooit meer Hiroshima’ hanteert. Het is in laatste instantie aan de eigen onvoorwaardelijk vrije wil van de moderne mens om dit soort wereldrampen te veroordelen en ze in de toekomst te voorkomen.

Resnais' film keert zich niet tegen dit soort moraliteit. Maar hij houdt die wel uitdrukkelijk op de achtergrond. Hij laat die moraliteit vertolken door de 'vredesfilm' waarin *Elle* als actrice optreedt en laat haar neerschrijven op de spandoeken van de manifestanten

die voor de camera's een massaoptocht houden ten voordele van de goede zaak.²⁸

De film van Resnais schuift geen alternatief voor die (kantiaanse) ethiek naar voren, maar hij legt wel de libidinale structuur bloot die aan zo'n ethische positionering ten grondslag ligt. Wie zich engageert in een herinneringscultuur over Hiroshima, wie waarschuwt tegen een mogelijke herhaling van dit soort morele debacles, neemt een hoogst verdedigbare en juiste positie in. Op zijn manier doet ook Resnais's film dat. Maar hij doet dat wel op *zijn* manier, in casu op een manier die de ethische positie niet de kans geeft zich in een vorm van 'gelukkig bewustzijn' te nestelen. Door de erotische structuur van die morele stellingname bloot te leggen, blokkeert de film bij de toeschouwer de moraliserende reflex die hem toestaat zichzelf van alle kwaad gezuiverd te weten. Als *Hiroshima mon amour* tegen de heersende moraliteit ingaat, is het uit morele bekommernis. De film wil een dam opwerpen tegen dit soort moralisering.

De erotische grammatica van het ethisch bewustzijn, zoals *Hiroshima mon amour* die blootlegt, gaat ervan uit dat het onvoorwaardelijke dat hier in het spel is, niet bij het vrije, redelijke subject ligt maar bij het 'object'. Het kwaad van catastrofes als Hiroshima is dermate overweldigend dat het de morele autonomie van de subjectpositie aantast. Hier is het onvoorwaardelijke het kwaad zelf. Dat bewijs van immens moreel falen neemt bezit van ons en obsedeert ons om ons nooit meer los te laten. Niet om het kwaad voor lief te nemen, maar om het blijvend te bevechten, zij het in het besef dat het zich nooit naar onze voorwaarden zal plooiën maar dat, omgekeerd, het ons zijn voorwaarden zal blijven opleggen. Niet toevallig krijgen we in de film, nadat *Zij* alles opsomt wat ze gezien heeft in Hiroshima, te horen dat alles nog eens opnieuw zal gebeuren.²⁹ In laatste instantie herdenken we Hiroshima omdat die catastrofe bezit van ons neemt, omdat ze ons aantast en wij ons moeten weren om er nog een eigen positie tegenover te kunnen handhaven.

Wat tast ons aan als Hiroshima ons aantast? Het kwaad waartegen we vechten. Wat ons onze zelfverzekerde subjectpositie ontnemt, is niet alleen de sympathie met het immense lijden van de slachtoffers, maar ook die voor de grenzeloze kwaadaardigheid van de daders. Dat mensen als wij dat hebben kunnen doen, ondervraagt het 'wij' dat wij denken te zijn. Vandaar het collaboratiekarakter van *Elle's*

liefde. Gegrepen door het kwaad weten we ons één met de tweehonderdduizend doden, maar op een ongemakkelijke manier ook met de daders. Zoals haar stem al in het ‘orakel’ aangeeft: omdat we ons één voelen met het slachtoffer, omdat we ook slachtoffer willen zijn, roepen wij de catastrofe toe: ‘Verslind mij / Misvorm mij.’

Let wel, dit is geen bewuste wil, maar een onbewust *fantasma*. En het is alleen een fantasma dat ons, erotisch gegrepen als we zijn, aantast. Wat niet wil zeggen dat we dit voor lief nemen, laat staan dat we er een moreel advies in herkennen of dat we willen dat aan die smeekbede onverwijld wordt tegemoetgekomen. Integendeel, we willen juist integer blijven, maar de erotische band die ons aan Hiroshima bindt, laat die integriteit nooit volledig toe. Die laat je niet toe een onberispelijke morele positie in te nemen.

En uitgerkend in het besef dat je tegenover Hiroshima geen onberispelijke morele positie is gegund, ligt het morele gehalte van elke herinnering. In die onzekerheid, in dit over en weer gaan tussen hui-
ver en sympathie voor het kwaad dat ons moreel aangrijpt, in ons onvermogen er eens en voorgoed komaf mee te maken alsook ons onvermogen ons daarbij neer te leggen: daarin ligt de parallel met de positie van de getuige zoals we die met Agamben in een van de volgende hoofdstukken zullen analyseren.³⁰

Hiroshima mon amour legt het soort ‘vreemd geluk’ bloot waarover een onvolprezen boek als dat van Jan Oegema het heeft.³¹ In het boek met die titel toont Oegema aan hoe de referentie aan de Shoah de laatste decennia een centrale plaats gekregen heeft in onze *civil religion* en in ons algemeen bewustzijn. Als bijvoorbeeld de Nederlandse koningin de grondslagen van ons politiek en sociaal bewustzijn moet evoceren, zo analyseert de auteur in de eerste hoofdstukken van zijn boek, dan is sinds een aantal decennia een referentie aan Auschwitz nooit ver weg: wat ons als leden van een multiculturele samenleving samenbindt, wat ons in ons gezamenlijke ethisch en politiek bewustzijn tot richtlijn dient, is het besef van ‘nooit meer Auschwitz’. Niet dat Oegema daar zonder meer tegen is, maar hij legt wel het ‘vreemd geluk’ bloot dat met die referentie gepaard gaat. Hij waarschuwt voor het risico dat die referentie ten dienste komt te staan van allerlei vormen van moraliserende zelfgenoegzaamheid. Het is het ‘geluk’ dat ons ten deel valt door met het kwaad bezig te zijn op een manier die het van ons afschuift – want bij de ander (Auschwitz, Hiroshima, de

nazi, de onverdraagzame enzovoort) plaatst – zodat wij onszelf ervan gezuiverd weten. Dit is waar moralisering op neerkomt: de cultus van de ‘schone ziel’ (*die schöne Seele* zoals Hegel het noemde), die blij is met het kwaad buiten zich omdat het dan het weinig schone kwaad bij zichzelf ongezien kan laten.³²

1.6 ... *Auschwitz*?

Kan al wat hierboven gezegd is over *Hiroshima mon amour* ook worden gezegd over een boek, verhaal of film die *Auschwitz mon amour* zou heten? Als je die laatste titel laat rijmen met de eerste, zo werd gesuggereerd aan het begin van dit hoofdstuk, klinkt het provocerende karakter van *Hiroshima mon amour* scherper door. Je kunt er dan nog minder omheen dat een radicaal kwaad tot voorwerp van liefde wordt verheven. Want dat is Hiroshima: een radicaal kwaad. En dat is Auschwitz zo mogelijk in nog ergere mate. De aanval op de twee Japanse steden maakte in twee klappen een kwart miljoen doden, exclusief de slachtoffers die jaren nadien nog stierven als gevolg van de bestraling. Auschwitz – als metafoor voor de Shoah – staat niet voor een eenmalige strategische aanval in een oorlog, maar voor de jarenlange systematische uitvoering van een rassentheoretisch onderbouwd plan om een heel volk uit te roeien. Met de bijna zes miljoen slachtoffers die het maakte, moordde het nagenoeg de helft van alle joden op onze planeet uit. Alleen al dit gradueel verschil maakt een titel als *Auschwitz mon amour* nog minder verteerbaar dan *Hiroshima mon amour* al is.

Dit wil niet zeggen dat een roman of een film met die titel in principe niet zou kunnen. Alleen moeten die dan wel, zoals bij de film van Resnais, de ‘erotische’ structuur van onze morele preoccupatie blootleggen. Ze moeten met andere woorden laten zien hoe wij, overweldigd als we zijn door het *object* van onze preoccupatie (in casu Auschwitz), ook worden aangetast in onze morele *subject*positie, in de kantiaanse zelfverzekerdheid waarmee wij – overigens zeer terecht – het kwaad in de wereld aanpakken. Zo’n roman of film kan zo ook laten zien hoe juist die aantasting niet zonder morele dimensie is. Zij kan een kritisch, deconstruerend effect sorteren op de lezer of de toeschouwer en hem behoeden voor de moraliserende

pretenties die hij bewust of onbewust graag koestert. Een film met als titel *Auschwitz mon amour* zou de toeschouwer moeten laten aanvoelen dat een ware morele houding pas begint met dit soort autokritische deconstructie. Een focus op de ‘erotische’ relatie die we ook met catastrofes als Auschwitz hebben, is een ideaal antidotum tegen onze spontane neiging ons eigen kwaad in de aanschouwde catastrofe op te slaan en zo de eigen ziel zuiver te wanen.

Toch verraadt dit alles ook de zwakke plek van een film met die titel – en evengoed van Resnais’ *Hiroshima mon amour*. Zo’n ‘erotische’ analyse mag dan welkom zijn als ‘originair supplement’ dat ons moreel bewustzijn begeleidt met een niet-aflatende imperatief tot deconstructie, die deconstructie zelf kan inderdaad nooit iets meer zijn dan een aanvulling of een ondersteuning in de rand. De echte inzet van onze morele bekommernis omtrent Auschwitz en Hiroshima ligt op het niveau van het *object*, op dat van de inhoudelijke strijd tegen krachten die dit soort morele debacles mogelijk maakten en nog steeds maken. De subjectieve kant van de zaak – het feit dat we erdoor geraakt zijn op een manier die onze subjectpositie aantast – kan nooit worden ingezet als een alternatief in het geval onze objectieve aanpak faalt.

Waar dat wel gebeurt, functioneert de catastrofe als een metafoor voor het fundamentele onvermogen waardoor de mens *tout court* – zijn herinnering, zijn liefde, zijn verlangen – is getekend. Dan wordt de liefdesmetafoor een middel om het concrete probleem af te dekken, om het te generaliseren en op te laten gaan in het *onvoorstelbare*, het *onmogelijke*, of een ander soort *cloud of unknowing*. Auschwitz wordt dan iets waar we zonder het goed te beseffen het soort ‘vreemd geluk’ aan beleven waar Jan Oegema het over heeft.

Een film als *Hiroshima mon amour* danst voortdurend op die rand. Hij focust op het ‘onvoorstelbare’ dat Hiroshima en de traumatische liefde van *Elle* inderdaad met elkaar gemeen hebben, maar doet dat op een manier die de beide onvoorstelbaarheden *niet* tot elkaar reduceert. In het narratief van de film blijven ze steeds *ook ten aanzien van elkaar* onvoorstelbaar. Dit is Resnais’ en Duras’ artistieke verdienste. Het positief onvoorstelbare van de liefde spiegelt zich in het negatief onvoorstelbare van de morele catastrofe genaamd ‘Hiroshima’, maar – en hierin ligt de artistieke grootheid van de film – die spiegel toont vooral het eigen falen. Het ene

onvoorstelbare heft het andere niet op, maar maakt het alleen concreter, tastbaarder, prangender.

Een film, verhaal of boek getiteld *Auschwitz mon amour* is alleen zinvol als die artistieke hoogstand wordt gerealiseerd. In het *onaanmemelijk* onvoorstelbare van de Shoah moet het *heerlijk* onvoorstelbare van de liefde zich herkennen, maar zonder het ‘aan te nemen’, zonder het zich toe te eigenen. En die herkenning maakt de *heerlijk* onvoorstelbare liefde tegelijk ook voor zichzelf *onaanmemelijk*. In die *eigen* onaannemelijkheid kan zij pas het ethisch appel horen om het kwaad waardoor zij geraakt is te bestrijden. Die strijd zelf kan een film of een roman niet voeren. Dit is de inherente zwakte van de kunst. Maar die laatste kan de ethische gevoeligheid die zo’n strijd vereist wel in de juiste conditie brengen en haar behoeden voor de gevaarlijke moraliserende pretenties waardoor ook haar beste intenties worden belaagd.



2 Lachen naar een god die niet bestaat

Reflecties bij *Zie: Liefde*, een roman van David Grossman

De humor is niet meer dan het zelfverwijt van iemand die niet waanzinnig werd bij de gedachte dat hij bij zijn volle verstand getuigenis kon afleggen van dit tijdperk.

Karl Kraus³³

Er bestaat een fraai joods spreekwoord: *De mens denkt, God lacht*. Op grond van deze zinspreuk stel ik me graag voor hoe François Rabelais op een dag Gods lach heeft gehoord en dat daaruit het idee voor de eerste grote Europese Roman ontstaan is. Ik vind het een aantrekkelijke gedachte dat de romankunst ter wereld is gekomen als de echo van Gods lach.

Milan Kundera³⁴

2.1 ‘Kleine gunsten van goddelijke goede wil’

‘Telkens als ik lach ... weet mijn God, die natuurlijk niet bestaat, dat ik Hem op dat moment aanhang. Dat ik Hem één ogenblik lang volkomen doorgrond heb.’³⁵ God bestaat niet, maar je gelooft er wel in en vindt dat je hem het best doorgrondt in momenten van humor en lach, inclusief de lach om God zelf.

Ik pluk dit merkwaardig godsgeloof uit de mond van een van de personages uit David Grossmans magistrale roman *Zie: Liefde* (1986). We zijn in de jaren twintig van de vorige eeuw, in een van de joodse *sjtetls* in centraal Europa, en aan het woord is Sjimon Zalmanson, hoofdredacteur van het kindertijdschrift *Lichtjes*. Drie decennia later, in een niet bij naam genoemd nazi-uitroeingskamp, worden Zalmansons memorabele woorden aangehaald door Ansjel Wassermann, een ander personage. Onder de auteursnaam Wassermann-Sheherazade schreef hij twintig jaar terug de succesrijke verhalencyclus ‘De kinderen van het hart’, maar is sindsdien literair uitgedroogd. Nu zit hij in het hoofdkantoor van het vernietigingskamp, oog in oog met de leidinggevende SS-officier, Otto Neigel.

Eigenlijk had Wassermann al dood moeten zijn. Na een mislukte vergassing kreeg hij herhaaldelijk een kogel door het hoofd gejaagd, maar om onverklaarbare redenen blijkt dat niet te lukken en komt hij er telkens van af met de herinnering aan een scherp gesuis in zijn schedel. Reden waarom de kampdirecteur hem maar bij zich heeft gehouden, als tuinier van het hoofdkantoor. En ook omdat hij als kind is opgegroeid met Wassermanns verhalen en nu de kans ziet om zich, na gedane ‘arbeid’, met de auteur literair te vermaken.

Het is aan hem dat Wassermann gewag maakt van het gesprek waarin zijn uitgever Zalmanson de lach verheft tot meest eminente blijk van godsgeloof. Maar niet alleen aan hem. Terzijde, onzichtbaar voor Neigel, richt hij zich ook tot Momik/Sjleimele/Sjlomo, zijn ‘achterneefje’, schrijver in crisis en hoofdpersonage van Grossmans roman. Momik houdt Wassermann – ten onrechte trouwens³⁶ – voor zijn grootvader, en wanneer ‘opa’ Wassermann zich in de loop van deel drie voortdurend tot hem wendt, is dat met de bedoeling dat Momik het verhaal van zijn opa naar waarheid zou neerschrijven.

Want dit is de ruimere context van het hele boek: een jonge schrijver, zoon en kleinzoon van Shoah-overlevenden, maakt na grondige kennisname van dit traumatische verleden een existentiële crisis door en tracht die te boven te komen door een roman te schrijven, onder meer over de figuur van zijn ‘opa’ schrijver. ‘Opa’, zo wil Momik in zijn beoogde roman duidelijk maken, is niet zonder meer het lam dat zich ter slachtbank heeft laten leiden. Die perceptie mag dan de hele herinneringscultuur rond de Shoah domineren, alsook Momiks persoonlijke herinnering aan zijn ‘opa’, de feiten waren anders, zo wil Momik duidelijk maken: zijn ‘opa’ was schrijver en heeft zich ‘schrijvend’ verzet.

Daarom zal ook Momik/Sjleimele/Sjlomo zich schrijvend verzetten. Tegen zijn eigen depressie. Tegen een depressief makende wereld die een gruwel als de Shoah mogelijk maakt. Daarom ook zal hij recht doen aan zijn opa’s verhaal: aan het verhaal dat hij schreef, aan het verhaal van zijn leven, zijn leven in de *sjetetl* en zijn onleven in de Shoah; en tegelijk ook aan het leven van verzet dat een verhaal als het zijne – en het verhaal van de literatuur *tout court* – tweevak kan brengen in de strijd tegen de dodelijke krachten waaraan zijn ‘opa’ ternauwernood is ontsnapt.

Tot dat verhaal van Ansjel Wassermann behoort ook de vriendschapsrelatie die hij jaren terug onderhield met zijn uitgever, Sjimon Zalmanson, streng in alles wat zijn tijdschrift betrof maar voor het overige een ware ‘bon vivant’. Voor dat laatste kon de angstige kleinsburger Wassermann slechts schroom en heimelijke jaloezie koesteren, maar zittend voor het bureau van zijn nazibeul maakt hij zich wel de bedenking dat zijn voormalige uitgever dit soort netelige situaties soeverein zou hebben weggelachen. ‘Netelig’ is trouwens een eufemisme als je de situatie wilt beschrijven waarin Wassermann terecht is gekomen; want het is niet met graagte dat hij telkens aan de dood ontsnapt. Integendeel, na de moord op zijn vrouw en kinderen hunkert hij naar de dood, maar het noodlot ontzegt hem die en verplicht hem als een ondode zijn teloorgegaan literair talent te ‘faken’ ten behoeve van een van de hoofdverantwoordelijken voor het uitroeien van zijn familie en zijn volk.

Pas nu begrijpt hij de meerwaarde van Zalmansons houding in dergelijke omstandigheden: lachen. Want zo is Zalmanson de dood – in casu de gaskamer – ingegaan. Samen met Wassermann, zij het dan dat die daar werd geconfronteerd met zijn onvermogen om te sterven. Hij zag zich daarom verplicht Zalmansons onvergeeflijke lach tot het eind toe aan te horen – in zekere zin dus langer dan Zalmanson zelf had aangekund. Elders, in een passage waar Wassermann zich *terzijde* tot (de altijd onzichtbaar aanwezige) Momik/Sjleimele richt, wordt dat moment in de gaskamer aangrijpend beschreven:

‘Welnu, rondom kronkelden en kreunden zich allen en zij werden gekweld door angsten voor het dodenrijk en het verterende vuur van den³⁷ brandstapel [...], en slechts Ansjel Wassermann stond daar gelijk een palmtak. En hij, Zalmanson dus, begon zo te lachen dat ik wenste het nooit gehoord te hebben! Een soort grommen en lachen en huilen tegelijk en plotseling was hij dood. Hij stierf vóór alle anderen! En het is belangrijk dat je dit weet, Sjleimele: de jood Sjimon Zalmanson, mijn enige vriend, hoofdredacteur van het kindertijdschrift *Lichtjes*, stierf van het lachen in de gaskamer, en ik ben van mening dat dit een passende dood was voor een man als hij, die geloofde dat de Almachtige Zich uitsluitend door middel van den humor aan de mensheid openbaart.’ (236-237)³⁸

Wassermann is niet in staat zijn vermoorde uitgever in dezen tot voorbeeld te nemen. Daarvoor neemt hij de zaken te ernstig, net als de literaire opdracht waarmee zijn beul hem heeft belast. Al staat hij erop dat die hem een tegenprestatie levert: na afloop van elke geslaagde literaire avond moet die hem een kogel door de kop jagen. Je weet maar nooit het eens lukken mag. Maar een lach als die van Zalmanson is Wassermann in elk geval vreemd.

Maar of Grossmans lezer een zalmansonianse lachbui zal kunnen blijven onderdrukken is minder zeker. In weerwil van zijn thema – de verwerking van de Shoah door de kinderen en kleinkinderen van Shoah-overlevenden – is de roman in feite één lange aaneenschakeling van hilarische personages en scènes. Een knaap (de jonge Momik van negen) wil het ‘nazibeest’ vangen waarover hij zijn ouders en de mensen uit zijn wijk hoorbaar voelt ‘zwijgen’, vangt op dat dit beest uit elk ander beest kan komen, verzamelt daarom beesten bij hem thuis in de kelder om, als het nazibeest maar niet wil komen, alle getraumatiseerde gekken (Shoah-overlevenden uit de wijk) in die kelder te verzamelen, ook zijn grootvader Wassermann, in de hoop dat zij het beest uit zijn schuilplaats lokken. Het hoeft geen betoog dat zijn hele opzet op een fiasco uitloopt. Tot zover deel 1.

Deel 2 is een ode aan de joods-Poolse schrijver Bruno Schulz. In Grossmans versie rent hij op een dag in 1943, achtervolgd door de nazi's, de zee in om daar een zalm onder de zalmen te worden en in allerlei zalmenintriges verwickeld te raken. Ook dit verhaal is hilarisch, zeker wanneer het wordt gelardeerd met een ander verhaal over een schrijver in crisis die denkt met ‘Bruno’ contact te hebben door met de zee te converseren en zich bij momenten, net als Bruno, zwemmend aan haar over te geven.

In deel 3 faalt een jood in de enige proef waarvoor hij in plaatsen als Auschwitz met een slaagkans van honderd procent is uitgenodigd. Dat dit ongemeen komische situaties oplevert, blijkt al voldoende uit wat hierboven over Wassermanns verhaal is verteld. Zijn vestimentaire verschijning op het moment dat hij, na zijn mislukte vergassing en de eerste moordpogingen op hem, voor Neigel verschijnt, onderstreept dit alleen maar: in zijn functie van *Scheissmeister*, die hem in een vorige kamp is toebedeeld, draagt hij een ‘veelkleurig zijden koningskleed’ (233), een ‘Jom Kipoergewaad van

enen groten rabbijn' (244), en op zijn borst hangt een groot uurwerk, om de kampgevangenen erop te wijzen dat ze niet langer dan twee minuten in de latrines mogen vertoeven (244).

In het vierde en laatste deel leeft een baby in iets meer dan 22 uren het leven van een man die er in normale omstandigheden om en bij de 70 jaar over zou doen. Die genaamde Kazik vormt het centrum van een troep bejaarde gekken in de aan flarden gebombardeerde dierentuin van Warschau in hetzelfde jaar 1943, een troep die is samengebracht door ene Otto Brig, een christelijke Pool die denkt dat zijn 'kunstenaarscollectief' het ware antwoord vormt op de heersende naziterreur. Een van hen is een ware 'elefantiasisman' die het getal van zijn erecties en zijn 'net-niet-ejaculaties' nauwkeurig bijhoudt, in de overtuiging dat de zo opgewekte én opgespaarde seksuele energie hem ooit als een raket uit de greep van de hel om zich heen weg zal katapulteren.

Het is dus niet uit de lucht gegrepen om het boek als één grote hilarische grap te lezen. Het moet ongetwijfeld aan David Grossmans literaire genie liggen dat de critici het niet hebben neergesabeld als een ontering van de Shoah-herinnering. Toen Georges Didi-Huberman ooit een boek over Shoah en beeldcultuur begon met '*Il faut s'imaginer Auschwitz*', werd hij prompt terechtgewezen.³⁹ Grossmans roman is één grote ode aan dit imperatief en treedt het voor de Shoah geldende beeldverbod onophoudelijk met de voeten. Didi-Huberman werd verweten dat hij de illusie ondersteunde als zouden Auschwitz-foto's ons tot in het hart van de Shoah –de gaskamer – brengen en het onvoorstelbare voorstelbaar maken. Bij Grossman gaan we binnen in alle 'hartkamers' van de Shoah, in de kamers van de beulen en in die van de slachtoffers. Hij voert ons mee tot in de gaskamer om daar een jood te zien sterven van het lachen. Blasfemischer kan haast niet, temeer als men bedenkt dat de lach van die jood een bewust antwoord is op de blasfemische lach van de nazi. De gang die de naakte Sjimon Zalmanson en Ansel Wassermann naar de gaskamer leidde was op een niet mis te verstane manier door de nazi's versierd. Ergens haalt Wassermann de woorden van Zalmanson aan net voordat ze de gaskamer binnegaan.

'Je herinnert je vast nog wel, Ansel, waardoor we verwelkomd werden bij de ingang van het Heilige der Heiligen, de kleine gaskamer?' Wassermann

herinnerde het zich maar al te goed: de Duitsers hadden uit de synagoge van Warschau het voorhangsel van de Heilige Ark meegenomen en er de gang naar de gaskamers mee getooid. Dat was overigens ook het geval bij de ingang van de gaskamers in Treblinka. 'Dit is de poort des Heren, de rechtvaardigen gaan daardoor naar binnen' stond er op het voorhangsel geschreven. En daar begon Zalmanson te lachen; hij stierf zelfs van het lachen toen hij doorkreeg dat zelfs een 'droog' man als Wassermann een pointe had. Volgens hem was de lach zelf het spontane ritueel van zijn religie. 'Telkens als ik lach', placht hij te zeggen, 'weet mijn God, die natuurlijk niet bestaat, dat ik Hem op dat moment aanhang. Dat ik Hem één ogenblik lang volkomen doorgrond heb. Want, mijn kleine Wassermann, *Hij* (geprezen zij Hij) schiep Zijn wereld uit het niets. De wereld was woest en ledig. En daarom kon Hij Zijn voorbeeld en bouwmaterialen slechts uit dezelfde ledigheid halen ... En? Wat heb je daarop te zeggen, sluwe vos?' (406)

Zalmanson lacht in eerste instantie om de sarcastische grap van de nazi's, die de joden de gaskamer doet binnengaan als gingen ze de meest sacrale ruimte van hun synagoge binnen, de plaats waar de boekrollen van de Thora opgeborgen liggen. *Gründlicher* kan het nazisarcasme niet zijn. En wat doet Sjimón Zalmanson? In plaats van zich in te dekken tegen die vernedering en in plaatsvervangende schaamte weg te kijken van dit smakeloos staaltje cynisme, bestaat hij het om het ten volle te beamen. Hij doet simpelweg wat elke grap verwacht dat iemand doet: hij lacht. Meer nog: hij doet waar elke *sarcastische* grap op uit is: lachen zonder het wrede waar een grap doorgaans over gaat, *weg* te lachen. Want daar is het de nazi's om te doen: de joden duidelijk maken dat het voorhangsel vóór wat zij het Heilige der Heiligen noemen, er letterlijk 'voor niets' hangt. Het hangt er vóór het niets dat zij als biologische en culturele identiteit waard zijn. Het hangt er vóór het niets dat ze nu zijn en straks, door toedoen van de biopolitiek bewuste nazi-ideologie, *zullen* zijn. Het hangt vóór hun graf en het zegt dat in dit graf niets ligt wat de moeite waard is, dat hun dood van geen tel is, dat zij die daar gestorven zullen zijn nooit echt mensen waren en dat zij dus, net als dat mooi geborduurde voorhangsel, onechte fantasie waren. In het geval van de jood een slechte want raciaal foute fantasie. Een naar de wetten van de natuur gemeten *misplaatste* fictie.

Jawel, Sjimon Zalmanson heeft de grap van zijn moordenaars goed begrepen, hij heeft de ‘pointe’ volkomen door en lacht dus. Lacht uitbundig. Lacht zich dood. Letterlijk. Zo weet de ‘onsterfelijke’ Wassermann te getuigen. Maar zijn dodelijke lach affirmeert niet alleen ten volle datgene waarmee de nazi’s lachen, hij affirmeert ook bloedserieus zijn eigen religie. En dat maakt dat hij *niet* lacht omdat de nazi’s gelijk zouden hebben. Hij lacht om de nazigrap omdat hij daarin een hint van God ziet, omdat het God is die de joden, in het verschrikkelijkste moment van hun geschiedenis, die grap aanreikt. Als Zalmanson lacht, is dat uit dankbaarheid om dit godsgeschenk. De zinnen net voor het hierboven aangehaalde citaat laten er geen twijfel over bestaan:

De humor, zo zei Zalmanson, was de ‘enige geschikte manier om God en zijn schepping ondanks alle eigenaardigheden en tegenspraken te begrijpen en ze met vreugde te blijven dienen. De God van Zalmanson verspreidde, naar zijn zeggen, her en der kleine gunsten van goddelijke goede wil: ‘Je herinnert je vast nog wel, Ansjel, waardoor we verwelkomd werden bij de ingang van het Heilige der Heiligen, de kleine gaskamer?’ (406)

Een van de ‘kleine gunsten van goddelijke goede wil’, zo noemt Zalmanson de cynische, sadistische grap die de nazi’s uithalen met de joden net voordat ze hen vermoorden. Net zoals hij zonder schroom de ‘kleine gaskamer’ ‘het Heilige der Heiligen’ noemt.

Tegen het gebruik van het woord ‘holocaust’ als term om de nazi-genocide op de Joden aan te duiden heerst een wijdverspreide kritische reserve. Een wreedheid en een lijden van die omvang doe je geen recht met een religieuze offerterm. Holocaust komt van het Griekse woord voor ‘allesbrand’: een offer aan de godheid dat niets te eten overlaat aan de offeraars en dus, zo denken die, de beste kans maakt met de betreffende god verzoend te geraken. Je kunt je de onvoorstelbare gruwel van de Shoah niet toe-eigenen, ook niet religieus. Aan Zalmanson is die kritische reserve duidelijk niet besteed. Ook een hel als Auschwitz is voor hem een vat vol ‘kleine gunsten van goddelijke goede wil’ en hij laat niet na die met volle religieuze instemming ter harte te nemen. Lachend, lachend voor God, zelfs in het meest godverlaten ogenblik van zijn stervensuur. Als een restloos

te consumeren *holocaust*-offer biedt hij zich opgewekt bij zijn God aan. Een apotheose van dankbaarheid voor de humor die God hem tot in de meest helse van zijn met 'eigenaardigheden en tegenspraken' bezaaide schepping heeft geschonken.

2.2 'De Almachtige'

Zalmansons lach lijkt Grossmans groteske, literaire uitvergroting te zijn van het soort reacties dat historisch toe te wijzen valt aan joden van chassidische strekking. Die strekking was onder de joodse Holocaustslachtoffers sterk vertegenwoordigd, al was het maar omdat die het religieuze en culturele leven in de Oost-Europese *sjetets* domineerde. Vooral dankzij die chassidische hervormingsbeweging had het asjkenazi-jodendom zich vanaf de achttiende eeuw een eigen plaats veroverd, zowel binnen de joodse wereld als binnen de moderne Europese cultuur.⁴⁰ Onder meer gevoed door elementen uit de kabbala (maar zonder het gesofisticeerde intellectualisme waarmee die vaak beoefend werd),⁴¹ geloofde het chassidisme in een verregaande interactie tussen het goddelijke en het aardse, zodat ook de meest 'aardse' en zelfs 'slechte' zaken toch een hint naar God konden bevatten of bewerkstelligen. Naast andere prominente rabbi's uit die traditie haalt Grossman onder meer Nachman van Bratslav (1772-1811) aan,⁴² voor wie geluk en vreugde een teken van Gods zegen waren en die zijn volgelingen daarom opriep altijd gelukkig en vreugdevol te zijn.⁴³ Het is een feit dat er ook in de concentratie- en uitroeiingskampen Joden van deze strekking waren die niet nalieten zo goed en zo kwaad het ging aan dit devies gehoor te geven.⁴⁴ Op zijn manier doet ook Sjimon Zalmanson dat in Grossmans roman.

In den beginne, vóór de schepping, was er enkel God, het Lichtwezen dat de oneindige ruimte tot in de verste uithoeken vulde met zijn nooit verzwakkende licht, aldus de mythe die op de kabbala-interpretatie van Isaak Luria is gebaseerd.⁴⁵ Om het heelal te kunnen scheppen moest God zichzelf daarom 'inkrimpen'. In een contractiebeweging, in het Hebreeuws van de kabbala *tsimtsum* geheeten,⁴⁶ trok de Lichtgod zich samen. Zo kwam een immense ruimte vrij. Van goddelijk licht en goedheid verstoken, was de vrijgekomen

ruimte donker en leeg. Reden waarom daar het kwaad kon binnensluipen, ook al stroomde het licht vanuit die ‘gekrompen’ kern meteen weer door het ontstane donker. Reden ook waarom godverlatenheid en kwaad bleven kleven aan de schepping die in die ruimte tot stand kwam. Maar tot in de kleinste hoeken van die schepping waren ook vonken van dat oorspronkelijke goddelijke licht blijven kleven. Zelfs in hoeken waar het kwaad de overhand had. Want als ‘niet-zijn’ kan het kwaad niet *op zich* bestaan. Het moet zijn bestaanskracht halen uit het goede – de lichtvonken – dat het in zich verborgen houdt.⁴⁷ Vandaar dus dat ook kwaad, slechtheid, onheil en rampspoed dragers van de verlossing kunnen zijn.⁴⁸ De bestaansredenen van het jodendom bestaat erin om overal, tot in de kwaadaardigste hoeken, de vonken van licht te verzamelen en terug te voeren naar de Lichtgod. Het is de taak van het uitverkoren volk om zo de universele schepping te verlossen.

Dit chassidische wereldbeeld vormt de achtergrond van alle ‘positieve’ figuren in Grossmans roman. Zelfs in het meest kwaadaardige blijven zij de vonk van de verlossing zien glimmen, zoals de lachende Zalmanson die zag in de gang die naar de gaskamer liep en in de gaskamer zelf. Net zoals anderen in hun eigen abjectste neigingen een kreet naar – en een aankondiging van – de messiaanse toekomst onderkenden.

Jedidja Moenin, bijvoorbeeld, het manisch-ejaculatieve wonder dat al eerder ter sprake kwam, interpreteert zijn seksuele aberratie op geen andere manier. Daarom heeft Otto Brig hem trouwens opgenomen in zijn kring van ‘kunstenaars’. In een gesprek met een ander lid van het collectief, Fried, de dokter-dierenarts van de zoo, die zich mateloos stoort aan Moenins obsessief gefriemel aan zijn genitaliën, valt de naam van de genoemde chassidische rabbi Nachman en wordt de luriaans-kabbalistische verlossingsleer op markante wijze gepropageerd:

‘... En het zaad, de geachte heer weet natuurlijk heel goed dat zaad, dat stinkende druppeltje, niet zomaar een stinkend druppeltje is ...’
‘Nee?’ ‘De hemel verhoede het! Want ook dat bevat een vonk! En dat geldt ongetwijfeld nog sterker voor het lid, het dingetje. In het werk van Rabbi Nachman van Bratslav vinden we immers dat de hele wereld voor Israël geschapen is, zelfs voor de minsten van Israël, zoals ik

bijvoorbeeld, en zelfs voor het minste lichaamsdeel, en dat alles opdat Israël de verlossing naderbij zal brengen.' (454)

[Fried:] 'Maar God – die is heilig! Vergeestelijking en zo, terwijl jij, foei! Een gruwel!' Moenin: 'Dat lijkt maar zo, geachte heer. Schijnbaar is het inderdaad een gruwel, maar er is geen plaats waar Hij zich niet bevindt, zo zegt de Zohar, volgens de uitleg van Moenin: de Almachtige is overal, ook in wat door ons 'zonde' wordt genoemd, en de vonken die neergevallen zijn, zijn verpakt in allerlei vuiligheid, ook in het stinkende druppeltje zaad en ons, kinderen Israëls, wordt de dienst aan de Heilige Wiens naam gezegend is, bevolen, de dienst door middel van *devekoet* – eenwording met de Almachtige – om die vonkjes naar hun plaats terug te brengen, en zelfs de grootste onder de zondaars wordt door Hem, geprezen zij Zijn naam, gewijd'. (456)

Wat zaad en ejaculatie voor Jedidja Moenin zijn, zijn heiliging en heiligschennis voor Sjimon Zalmanson. Het zondige 'stinkende druppeltje zaad' bevat een vonk ongerept licht en Moenins maniakale zucht tot ejaculatie is zijn manier om de verborgen lichtvonken terug naar hun oorsprong te stuwen. Het goddelijke is datgene wat zelfs het abjecte en het goddeloze aan potentiële verlossing in zich draagt. Enkel in die zin is God almachtig. Hij is dat niet omdat hij alles heeft bereikt wat mogelijk is; hij is alleen *als mogelijkheid* almachtig. Hij is pure, onuitputtelijke, oneindige (en dus nooit aan zijn einde toekomende) mogelijkheid. Hij is de alom opererende instantie die alles wat uitgeput dreigt te raken nieuwe mogelijkheden biedt. Hij is het die de grenzen waarop mens en wereld telkens stuk lopen, weer openbreekt; het creatieve principe dat elke realisatie in een nieuwe mogelijkheid omzet. In plaats van de *transcendente* God naar wie de mens met al zijn vermogens streeft, is Hij de *immanente* God die het menselijk vermogen eindeloos weer openbreekt. Een God die het menselijk vermogen van zijn eindigheid verlost, niet door het op te nemen in een *gerealiseerde* oneindigheid, maar door die eindigheid zelf steeds weer nieuwe kansen te bieden. De idee van een eindeloos steeds weer opnieuw scheppende God spreekt uit elke bladzijde van Grossmans roman.

De delirante 'scheppingswaan' waarin weer een andere van Otto Brigs 'kunstenaars', Hannah Tsitrit, vervalt, illustreert dit treffend.

Hannah is een joodse vrouw wiens man en kinderen in 1939, bij het begin van de oorlog, door de nazi's zijn omgebracht. In 1943, kort vóór Otto haar opneemt in zijn collectief, leeft ze in het getto van Warschau, samen met haar nieuwe man, Jisraël Lev Barkow, en het kind dat ze bij hem heeft. Op een avond wordt haar kind uit pure willekeur door een Poolse agent doodgeschoten, samen met haar zuster die met het kind op weg was naar Hannah's huis. Omdat alles zich enkele ogenblikken voor het ingaan van de avondklok afspeelt, blijven beide lijken de hele nacht buiten liggen, in het zicht van Hannah en haar man. Een delirante droom houdt de getroffen moeder tussen waak en slaap. Onophoudelijk bedrijft ze met haar man de liefde en even onophoudelijk baart ze het ene kind na het andere, dat telkens weer wordt afgemaakt zodra het naar buiten wordt gebracht.

Hannah: 'Die nacht waren Barkow en ik net hongerige beesten. En we baarden mijn zoon Dolek. En mijn Rochke. En toen Nechemja. En Bar-Tsion. En Avigajil. En ons laatste kind. Barkow had keer op keer gemeenschap met me. Er kwam geen einde aan. En we krabden en beten elkaar tot bloedens toe. We zweetten emmers. We dronken emmers, zodat er steeds meer vocht in ons zou komen. En mijn baarmoeder was een reusachtige trechter. Een graanschuur. En zee en bergen en bos en aarde. En er stroomden kinderen uit mij en uit Barkow en ze vulden de straat. Ze vulden het getto en heel Warschau. En de lust was onverzadigbaar. En onze kinderen werden buiten vermoord. En wij maakten nieuwe kinderen. En onmiddellijk hoorden we buiten nog meer salvo's. En we maakte nieuwe kinderen. Tegen de ochtend beseften we dat we niet konden ophouden. En toen voelden we ook hoe alles met ons mee bewoog. Het bed, de kamer, het huis, de straat. Alles ging op en neer en kronkelde en zweette en jammerde. Jammerde. En toen de ochtend aanbrak was de hele wereld al met ons. De hele wereld deed mee aan de dans. Mensen, bomen, poezen, stenen. Dans. Zelfs de slapenden deden het in hun droom. Droom. En het werd volkomen duidelijk dat God zich overgaf. Dat zijn verschrikkelijk geheim werd onthuld. Dat hij maar één ding kon scheppen. Dat Hij ons veroordeeld had tot begeerte. Tot liefde voor dit leven. Liefde tot elke prijs. Redeloos, liefde. En geloof in het leven. En verlangen ernaar.' (500)

Bemerk hier dezelfde ‘vlucht vooruit’ als in het geval van Zalmansons dodelijke lachbui. Voor de tweede maal in korte tijd kinderloos geworden, andermaal geconfronteerd met het feit dat het in nazi-universum geen zin heeft kinderen voor te brengen, kent Hannah Tsitrin onbewust maar één remedie: voor diezelfde wereld onophoudelijk kinderen blijven maken; in de hel van het getto een trechter van wellust en barensweeën zijn, zonder ophouden, tot je voelt hoe de hele wereld, mens, dier en steen, zich in die procreatieve wellust uitleeft zonder einde.

Hier geeft de tot dan toe raadselachtig gebleven titel van het boek zijn geheim prijs. In het rijk van dood, pogrom, massamoord en crematoria geldt voor de slachtoffers maar één devies: ‘zie: liefde’. Een liefde die leven is. Een leven dat baren, scheppen is, het uitputten van ’s levens onuitputtelijke mogelijkheden. Dat is het geheim van de godheid: dat hij leven is, een excessieve, niet op te drogen bron van leven. En de liefdesorgie van Hannah en Barkow hebben die God ertoe bewogen zijn gebruikelijke reserve te laten varen en zich eindelijk eens ten volle prijs te geven.

Zo beleeft ze het althans in het delirium van haar droom, tijdens de nacht waarin ze verplicht werd te staren naar het lijk van haar kind en haar zuster die buiten op de stoep aan de ontbinding waren overgeleverd. Die nacht houdt Barkow het niet langer vol en springt uit het raam.⁴⁹ Maar Hannah geeft niet op. Ze houdt haar delirium aan, ook in wakende toestand. Ze begint zich op te maken voor haar God en doolt sinds die dag opgetut door de straten van het getto. En waar anderen het bij de feiten houden (een zwerfster die her en der door Polen en Joden wordt verkracht en niet ophoudt krankzinnig te blijven lachen), ziet Otto Brig wat ze ‘werkelijk’ aan het doen is: God verleiden om Zijn geheim te blijven prijsgeven. Met goedkeuring van de nazi’s brengt Otto haar naar de dierentuin, waar de ‘mooiste vrouw ter wereld’ naakt kan ronddansen teneinde de godheid nog eens in verleiding te brengen. Het is haar manier om haar ‘oorlog met God’ gestalte te geven, een oorlog tegen een God die ook met zichzelf in oorlog is en bij wie ‘kunstenaars’ als Otto en Hannah merken ‘hoe *Hij* met Zijn grijze hoofd tegen de muren stoot en brult van de pijn’ (501; Grossman cursiveert).

2.3 Crisis

Behoort David Grossman tot het soort ‘kunstenaars’ dat Otto Brigs om zich heen verzamelt? Is ook hij een moderne exponent van de kabbalistische chassidische cultuur die in staat is in de absolute drek van de geschiedenis, de apotheose van het nazisadisme, de lichtvonk van het goddelijke te ontwaren? Is David Grossman een gelovige chassidische jood? Dat is zo niet een verkeerde, dan in elk geval een nutteloze vraag. Alsof een roman meer geheimen zou prijsgeven als we in het hoofd van de auteur zouden kunnen kijken. Maar binnen de grenzen van de roman is die vraag wel gepast. Dan luidt ze: behoort Momik/Sjeimele/Sjlomo tot het slag van Otto Brigs ‘kunstenaars’ en is de manier waarop hij zijn existentiële en artistieke crisis te lijf gaat en een uitweg vindt, niet verregaand doordrenkt van chassidische mythologie en misschien wel van chassidisch gods-geloof?

Laten we nog eens stilstaan bij wat Momiks crisis inhoudt en hoe de uitweg eruit wordt beschreven. Momik heeft Shoah-overlevenden in de familie, hij is een schrijver van om en bij de dertig, echtgenoot en vader van een zoontje. Zijn crisis werd acuut in de maanden dat hij tegemoetkwam aan de kinderwens van zijn vrouw. Een kind op de wereld zetten: het idee stuitte hem tegen de borst. Hoe kun je zo iets in je hoofd halen in een wereld die niet in het reine is met een gruwel als de Shoah, met de mogelijkheid dat Jan de ‘huisjood’ van zijn vriend Piet een kogel door de kop jaagt omdat Piet datzelfde gedaan heeft bij de ‘huisjood’ van Jan, en dat het de normaalste zaak van de wereld is dat de ene tegen de andere zegt: ‘Jij hebt mijn jood gedood, nu zal ik jou jood doden’?

Dit is wat Bruno Schulz, een van de markantste schrijvers van de twintigste eeuw, is overkomen in het getto van zijn geboortestad Drohobycz, als ‘huisjood’ van Felix Landau (119; 209).⁵⁰ Ook hij is vermoord omdat Landau de huisjood van een andere SS’er had vermoord. Voor de schrijver Momik is dit niet alleen een existentieel, maar ook een *talig* drama. Een taal die toestaat te zeggen: ‘Jij hebt mijn jood gedood, nu zal ik jou jood doden’, is volstrekt ontoelaatbaar geworden. Een dergelijke taal moet vernietigd worden, om op haar as een taal te doen herrijzen die zo’n gezegde onmogelijk maakt. Dit bindt Momik aan Bruno Schulz. Hij vermoedt dat

Schulz, jaren voor de Shoah een feit was, die intentie koesterde en daarom de literatuur schreef die hij schreef. In het ‘taae’ tweede deel laat Momik, in zijn zoektocht naar ‘Bruno’, de zee zeggen:

dat Bruno, gevoelig als hij was, alles voorzien had vele jaren voordat de dingen gebeurden. Misschien was hij daarom gaan schrijven. Begonnen zichzelf voor te bereiden op een nieuwe taal en een nieuwe grammatica. Hij kende de mens en wist het; hij hoorde het kwaadaardig gefluister jaren voordat anderen het hoorden. Hij is altijd een zwakke schakel geweest. Ja: hij wist dat een taal waarin zinnen gezegd konden worden als: ‘Jij hebt mijn jood gedood nu zal ik jouw jood’ etcetera, een taal waarin zulke taalconstructies zichzelf niet automatisch tenietdoen, waarin ze niet veranderen in een vergif of in een wurgende stuip trekking in de keel van degene die ze uitsprak – dat zo’n taal niet de taal van het leven was. Ze was niet menselijk en niet ethisch, het was een taal die heel lang geleden misschien hier binnengedrongen was door toedoen van boosaardige verraders, en waarvan de enige regel luidde – doden. (209)

Een nieuwe taal, een taal waarin de oude gedood wordt en een nieuwe geboren wordt die alleen maar ‘van het leven’ is, alleen maar leven is. Een onmogelijke opdracht voor een schrijver, een opdracht die niet alleen zijn uitweg formuleert maar vooral ook zijn crisis.

Want Bruno Schulz is ook het embleem van Momiks crisis. Schulz leefde in een universum waarin uitspraken als ‘Ik heb jouw jood gedood ...’ de normaalste zaak ter wereld waren en hij is ‘kunste-naar’ gebleven. Of opnieuw geworden. Landau, die kinderen hunkerend naar lolly’s in de mond schoot, bewonderde zijn werk, zijn literair, maar vooral zijn grafisch werk en nam hem als huisjood opdat hij fresco’s zou maken bij hem in huis. En wat doet Schulz? Hij gehoorzaamt Landau, maakt tekeningen en fresco’s op nazibevel. Dit idee is voor Momik ondraaglijk. Kunst in dienst van een nazi!

Kunst in dienst van hen voor wie uitspraken als ‘Ik heb jouw jood gedood, ...’ de normaalste zaak van de wereld waren. Waarom doet Bruno dit? Waarom heeft Bruno gelijk? Want dat heeft hij, zo denkt Momik. En we kennen ondertussen dat gelijk. Juist in het duisterste hoor je de sprankel licht te onderkennen, juist in het dodelijkste komt het eropaan het leven te laten spreken. Dit is creatie, de

opdracht van elke literaire, artistieke creativiteit die naam waardig. En daarom kon Bruno doen wat hij altijd had gedaan, ook wanneer het duidelijk werd dat de nieuwe wereld nieuw zou zijn omdat dit soort creativiteit voorgoed zou zijn uitgeroeid. Uitgerekend als huisjood was het hem menens de nazi te laten zien wat kunst was: een middel om de naziblinkheid te verbreken, om de nazi's duidelijk te maken dat diegene die ze als dood of te doden catalogeerden, in feite het leven zelf was.

Momik zal Bruno's les begrepen hebben, maar niet zonder aan de feiten te morrelen. Bruno sterft niet, maar ontsnapt. Hij verdwijnt in de zee, in dat element waar niets vaststaat, waar alles in alles overvloedt. Maar ook in het element waar elk levend wezen de kans krijgt zich van alles af te zonderen en eenzaam verder te zwemmen. Hij verdwijnt in een zee van taal en zal tegelijk zijn eigen particuliere taal blijven zingen. Bruno zal leven, overleven en opgaan in de zee waar zelfs zijn ontbinding nog een vruchtbare geste is. Die vruchtbaarheid zal zich tonen in het verhaal van die andere Bruno, 'opa' Wassermann. Die doet wat Bruno doet: gehoorzaam op nazi-bevel kunst produceren. Dit keer literaire kunst. En hij brengt in die kunst een troep 'kunstenaars' samen rond een averechtse apotheose van vruchtbaarheid: een baby die in nauwelijks één dag een heel mensenleven opleeft en zodoende aantoont dat men, ook in hartje Warschau 1943, een leven kan leiden dat niet door de dood – wat hier wil zeggen: niet door de nazimoordmachine – aangetast hoeft te worden.

Het is ook Momiks uitweg uit zijn existentiële crisis. Natuurlijk is het gekkenwerk kinderen te verwekken in een wereld die niet in het reine is met de 'bon ton' waarin een uitspraak als 'Ik heb jouw jood gedood ...' niemand doet opkijken. Of, wat in de roman op hetzelfde neerkomt: in een wereld waarin de Israëli gedoemd is tot het eind van zijn dagen tot de tanden gewapend tegenover de Palestijnse vijand/buurman te staan, waarin kinderen hun speelstraat moeten delen met tanks en pantservoertuigen en waarin granaatappels altijd ook simpelweg granaten kunnen zijn. Momik wordt desondanks vader, gaat zoals alle vaders met zijn zoontje naar de speeltuinen in de buurt. Maar het is niet meteen een bewijs dat hij zijn crisis achter de rug heeft.

Ik test hem altijd. Hij is groter en steviger dan de andere kinderen van zijn leeftijd, en dat is goed, maar hij is bang voor hen. Hij is voor alles bang. Ik dwing hem om met mij de glijbaan op te klimmen, want hij weigert alleen te glijden. Ik ga naar beneden en laat een huilend kind achter dat zich niet durft te verroeren omdat het bang is. Een goede ziel komt me uitleggen dat hij bang is. Ik glimlach koud en engelachtig naar haar, en vertel haar dat in de bossen kinderen van zijn leeftijd al dienst deden als wacht en urenlang in uitkijkposten in hoge boomtoppen zaten. Ze deinst angstig terug. Vol afkeer. [...] Hij krijgt de hele wereld bij elkaar. Ik steek een sigaret op en bekijk hem met interesse. [...] Kom, lafaard, zeg ik hardop met gespeelde kalmte [...]. Als zijn vochtige mond tegen mijn hals gekleefd zit, en trilt van wanhopig gesnik, voel ik hoe een zware bal van kinderlijke belediging met een slingerbeweging van zijn hart naar het mijne gaat en me bijna van de trap laat vallen. Vergeef me, mijn jongen zeg ik, vergeef me voor alles, wees wijzer en geduldiger dan ik, want ik heb geen kracht, en mij is niet geleerd lief te hebben. Wees sterk om mij te kunnen verdragen, houd van me. En houd op met huilen als een meisje, sis ik hem hardop toe. (187)

Niet een reële zoon zal Momik uit zijn crisis helpen, maar een fictieve. Niet de sterke schouder van een kind waarop de vader kan uithuilen, maar een zwakke luierbaby die het leven in minder dan een dag opbrandt en het zodoende immuun houdt voor het alles-verslindende kwaad. Niet zijn studie van de Holocaust die hem dag na dag in Yad Vashem gevangen houdt, niet een harde confrontatie met de feiten, maar verbeelding en fictie vormen de uitweg uit de impasse waarin zijn leven en zijn schrijven dreigen stuk te lopen. Verbeelding doet hem in de huid van Bruno Schulz kruipen om daar de dood te ontzenuwen met het wapen van de fictie. Verbeelding leert hem, mét 'Bruno', het verhaal begrijpen dat zijn onverstaanbaar mompelende 'opa' hem als knaap heeft 'verteld', een verhaal over een nazibeest dat tot inkeer – lees zelfmoord – komt door op te gaan in een verhaal over een baby die in het Warschau van 1943 het centrum vormt van een met messiaanse hoop beladen kunstenaarscollectief.

2.4 ‘De Witte Kamer’

De basale verhaallijn van *Zie: Liefde* – een jonge schrijver getraumatiseerd door de herinnering aan de Shoah – begint chronologisch met Momiks intentie een ‘Holocaust-encyclopedie voor de jeugd’ te schrijven. Maandenlang sluit hij zich op in Yad Vashem, het gedenken- en documentatiecentrum voor de nazigenocide op de Joden. Kamer na kamer pluist hij het gebouw uit. Want alleen op die manier krijg je toegang tot de feiten, zo redeneert hij. En feiten – juiste, exacte, onverbloemde feiten – zijn een *conditio sine qua non* voor wie tot de Shoah wil doordringen. Maar precies de confrontatie met die feiten snijdt hem de adem af en brengt hem in een diepe existentiële en artistieke crisis. Dolend door de kamers van Yad Vashem loopt hij keer op keer met zijn kop tegen de muur.

Heb de moed om daar ‘de Witte Kamer’ op te zoeken, is de advies van Ajala, de vrouw met wie Momik in de periode van zijn crisis een tijd lang een buitenechtelijke relatie heeft (125, 151). Reeds bij hun eerste ontmoeting voelde ze haarfijn aan waar Momiks probleem lag. Toen al vroeg ze hem of hij in die kamer ‘in een van de onderaardse gangen van Yad Vashem’ was geweest, in de ‘Witte Kamer’. En hij was toen inderdaad zo dwangmatig op de ‘feiten’ gebrand, dat hij te laat doorhad dat die ‘kamer’, zoals Ajala zegt,

‘gevormd is uit verstikking. Zie je, het is helemaal geen kamer. Het is laten we zeggen een gebaar, ja [...] een gebaar dat gemaakt wordt door alle boeken die zich bezighouden met de Holocaust, alle afbeeldingen en woorden en films en feiten en getallen die daar in Yad Vashem bijeengebracht zijn tegenover wat altijd onbegrepen en altijd onopgelost zal blijven. Dat is de harde kern, Sjlomik, of niet soms?’ (151-152)

De ‘Witte Kamer’ staat voor een ‘gebaar’, een gezamenlijke geste gemaakt door alle ‘afbeeldingen en woorden en films en feiten’ in Yad Vashem. Daarmee geven ze aan dat ze ook met vereende kracht niet in staat zijn de feiten waarover ze het hebben ten volle te laten spreken. Dit ‘gebaar’ laat zien hoe de schreeuw die uit die boeken en dossiers spreekt, ‘verstikt’ nog vóór die zich voluit kan uitspreken. In een huis vol kamers waar alles over de Holocaust is bijeenge-

bracht, geeft de ‘Witte Kamer’ een centraal, ongrijpbaar *surplus* aan, een leegte die onmerkbaar aan die overvloed van documentatie blijft kleven. Daar, in die lege ‘kamer’, huist ‘de harde kern’ waartegen het relaas van de feiten telkens weer afketst, maar ook de ‘kern’ die in die hoedanigheid door dit verzamelde relaas gekoesterd en geaffirmeerd wordt. Het is de geheime, immemorabele, *extieme* kern van de Shoah-herinnering.⁵¹

Deze kern benader je niet zoals je feiten benadert. Nuchtere observatie schiet hier tekort. Hier is verbeelding nodig. Opererend in een huis tot de nok volgestouwd met feiten, moet de verbeelding het erop wagen binnen te gaan in een lege, van alle feiten ontdane ‘Witte Kamer’. Wie dat niet doet, wie de confrontatie met de lege, intieme kern waarrond de verzamelde feiten draaien uit de weg gaat, is niet in staat zich naar behoren met de Shoah in te laten en er naar waarheid over te schrijven. Momik leert dit van zijn minnares; het geeft meteen een van de centrale stellingen uit Grossmans roman weer.

‘[De Witte Kamer is] de ware testplaats voor wie over de Holocaust wil schrijven. Zoals de sfinx die het raadsel opgeeft. En daar, in die kamer, ga je uit vrije wil tegenover de sfinx staan. Begrijp je? [...] Als je eerlijk tegenover jezelf wilt staan’, zei ze ernstig, ‘moet je de Witte Kamer durven proberen.’ (154)

Natuurlijk moet je de feiten in de ogen kijken en ze *rücksichtslos* nemen voor wat ze zijn. Maar je moet jezelf ook *door de feiten* in de ogen laten kijken. Want ook zij kijken naar jou: ze gooien het afzichtelijke in je gezicht en tasten je vermogen om te kijken aan, om dingen in je op te nemen en er greep op te krijgen. In hun macabere helderheid stellen die feiten je voor raadsels die van een ongekende ‘andere’ kant op je af komen, enigma’s als van een sfinx. Onmogelijke raadsels die, als je ze eenmaal hebt toegelaten, niettemin een antwoord van je vergen. Anders overleef je het niet. Om de Holocaust te begrijpen moet je uit vrije wil de ‘kamer’ opzoeken waar die gruwel zich een laatste keer helemaal als raadsel stelt, waarop je dit keer slechts met de inzet van je leven een antwoord kunt – en dus moet – vinden. Enkel in die kamer kun je naar waarheid over de Shoah schrijven.

‘En in die kamer zijn al de scherpste essenties uit de tijd bijeengebracht, [...] maar het wonderbaarlijke is dat er in die kamer geen kant-en-klare antwoorden zijn. Niets is er uitgesproken, alles is er alleen maar mogelijk. Wordt alleen maar gesuggereerd. Het zou kunnen dat het verwezenlijkt wordt. Of het risico bestaat. En je bent verplicht alles opnieuw te ondergaan. Alles. En in bloedeigen persoon. Zonder tussenpersonen of dubbelgangers die de gevaarlijke karweitjes voor je opknappen. En als je de sfinx niet het juiste antwoord hebt gegeven, ga je eraan. Of kom je ervandaan zonder het te begrijpen. En voor mij komt dat op hetzelfde neer.’ (155)

In de ‘Witte Kamer’ worden de feiten teruggeplooid op wat ze waren vóór ze feit werden: nog louter virtuele, ongerealiseerde potentialiteit. Daar worden ze teruggeplooid op hun toestand vóór ze ‘uitgesproken’ – lees verwerkelijkt – werden: zoals ze waren in de verbeelding waaraan ze zijn ontsprongen: speelse inbeeldingen, niet-geactualiseerde mogelijkheden. Wie tot de ‘kern’ van de Shoah wil doordringen, moet toestaan dat de feiten doordringen tot wat ook bij hem of haar *voorbij* – of (wat op hetzelfde neerkomt) *vóór* – de feiten ligt, tot zijn of haar vermogen ze te verbeelden, tot zijn of haar vermogen de wereld te beleven als pure ongeactualiseerde mogelijkheid.

Daarom, zo verzekert zijn minnares hem, moet Momik de ‘Witte Kamer’ in, de kamer die op zijn vraag naar feiten geen ‘kant-en-klare antwoorden’ geeft, zelfs geen nieuwe, heroriënterende vragen. Die kamer heeft alleen haar ‘wit’ te bieden, het ongerepte van een door niets nog ingeperkte verbeelding. Zij is het die basis voor de feiten vormt. Want ook feiten zijn ooit eerst verbeeld. Ooit zijn ze opgedolven uit de bodemloze put van virtuele mogelijkheden alvorens ze met meedogenloze logica in de concrete realiteit zijn neergezet. Wie het tegen die ‘neergezette’ feiten wil opnemen (en dat is wat Momik als schrijver wil doen), wie ze zich wil herinneren op een manier die ons voor hun gruwel behoedt, wie in die herinnering niets van hun onaannemelijkheid wil afdoen maar tegelijk niet wil toestaan dat ze ons de weg naar de toekomst afsnijden, moet zich die feiten ook en vooral *verbeelden*. Niet met een verbeelding die zich in een vermeende totaalvisie de feiten toe-eigent en het onaannemelijke ervan aannemelijk maakt, maar met een verbeelding die

het onaannemelijke van de feiten lieert aan de even onaannemelijke verbeelding waar ze uit voortspruiten. Wie zich met de Shoah wil inlaten, wie tot een ware herinnering van de Holocaust wil komen, moet tot op dit niveau van de feiten – tot de verbeelding *voorbij* of *vóór* de feiten – doorstoten.

De feiten van de Shoah ter kennis nemen is noodzakelijk, maar niet voldoende, zo lees je hier. Je moet ze ook nog eens ‘*ondergaan*’. In je verbeelding weliswaar, wat niet betekent dat ook dit zijn tol niet eist. Want je moet je de feiten voorstellen als *door jou* verbeelde mogelijkheden. De afzichtelijke en onvoorstelbare feiten hebben in die zin met jou te maken, niet omdat je die gepleegd hebt of zou kunnen plegen, maar omdat je ze kunt verbeelden. Als pure, ongeactualiseerde mogelijkheden zijn het ook jouw feiten. Als je ze niet in die hoedanigheid op je kunt nemen, zul je ze nooit ‘begrijpen’ – of ‘ga je eraan [...] en voor mij komt dat op hetzelfde neer’.

Dan ‘ga je eraan’, zeker als schrijver. Schrijven opereert in het grenzeloze domein van de verbeelding, in het rijk van het virtuele, het niet-gerealiseerde, en uitgerekend daaruit ontspruiten ook de grenzeloos wrede feiten waartegen de schrijver het moeten opnemen. Hij is het aan zichzelf verplicht zich met die virtuele ontstaansplaats van de feiten in te laten en dus de ‘Witte Kamer’ op te zoeken. Daar vindt zijn verbeelding zijn ware gelijke, die in dit geval ook zijn ware vijand is: de verbeelding die aan de feiten ten grondslag ligt. Doet de schrijver dat niet, dan verspeelt hij zijn schrijverschap die naam waardig en komt hij nooit tot het ‘begrip’ waartoe zijn literatuur hem brengen kan. Maar doet de schrijver het wél en laat hij zich in met die verbeeldende bron waaruit die gruwel is ontsproten, dan is het risico niet minder groot dat hij ‘eraan gaat’, dit keer als mens – en dus ook als schrijver. Want hoe verhindert hij zelf besmet te raken door het kwaad dat in die virtuele verbeelding schuilt? Tegen dit risico kan hij enkel zijn verbeelding met des te meer kracht inzetten. En kan hij ook zijn tijd nemen.

De ‘Witte Kamer’ van de verbeelding binnengaan staat gelijk met het erop wagen ‘om de ander van binnenuit te kennen’ zoals Grossman (in een boekje met die titel) de ‘ziel van het schrijven’ typeert.⁵² Je moet je de ander voorstellen als waren zijn virtuele mogelijkheden ook de jouwe. Dat is wat Momik doet met zijn ‘opa’ Wassermann: ‘Ik ben voor opa Ansjel mijn Witte Kamer binnengegaan’

(240), beseft hij. Hij is in de huid van Wassermann gekropen en wanneer hij als schrijver spreekt is dat doorheen het onverstaanbaar gemompel waartoe zijn 'opa' sinds zijn terugkeer van het land *Daar* was gedoemd. Schrijvend in de Witte Kamer geeft Momik stem aan de verbeelding die in dat gemompel huist. Die verbeelding is door de nazigruwel in het kamp geknakt en heeft Wassermanns psychische vermogens blijvend aangetast. In de Witte Kamer reactiveert Momik Wassermanns verstikte verbeelding. Hij verbeeldt zich een *andere* Wassermann, een Wassermann die de moordmolen van de nazi's weerstaat en stokken in de wielen steekt.

Ondanks zijn angst voor de Witte Kamer raakt Momik al met al nog gemakkelijk binnen in Wassermanns verbeelding alsook in die van Bruno Schulz, dit andere personage met wiens hulp hij tot schrijven komt. Maar wanneer hij in de huid en de verbeelding van de nazibeul wil kruipen, is het niet enkel een kwestie van wil, maar ook van tijd. In een aangrijpende passage waar Wassermann zich verzet tegen Neigels poging zich te bemoeien met zijn artistieke verbeelding, laat de Ik-figuur (Momik) duidelijk zien dat hij nog niet rijp is om in Neigel binnen te stappen:

'Niet zo beledigd, Scheißmeister,' zegt Neigel, 'ik wilde je niet kwetsen. [...] Daar is een naam voor, is het niet?' 'De vrijheid van de kunstenaar' noemen jullie kunstenaars dat toch?' Wassermann kijkt hem onderzoekend, bezorgd aan. Ook ik [Sjlo] ben verontrust: 'de vrijheid van de kunstenaar' klinkt ons niet in de oren als een onderdeel van het geestelijke repertoire van een nazi-officier. Misschien citeerde hij iemand. Ik kom vast meer over hem te weten wanneer ik besluit dat ik er rijp voor ben in zijn huid te kruipen, zoals ik met zoveel gemak bij Wassermann heb gedaan. Dit is immers mijn plicht. En Ajala zei: 'In de Witte Kamer wordt alles uitgesneden uit jezelf, letterlijk uit jezelf, het slachtoffer en de moordenaar, het medelijden en de wreedheid' ... Binnenkort dan maar. En intussen beperk ik mij tot Neigel, gezien door de ogen van Wassermann. Langzaamaan. (259)

Momik moet de beul 'uit zichzelf snijden'. De waaier aan gruwelijke mogelijkheden waarover de morbide fantasie van de antisemitische nazi beschikt, moet hij uit zijn eigen verbeelding opdelven. Alsof het zijn eigen mogelijkheden waren. Geen wonder dat het tijd kost eer

hij in staat is om in diens huid te kruipen. Door zich de verbeelding van de beul eigen te maken, kan hij diens verbeelding – denkbeeldig – een andere gang laten gaan en op die manier het kwaad in – en vanuit – de kiem smoren. Maar daarvoor moet je het inderdaad aandurven om de dingen ‘uit jezelf te snijden’. Je moet de bemiddeling van de feiten achter je durven laten en rechtstreeks, onbemiddeld deelnemen aan datgene wat de Shoah mogelijk heeft gemaakt: verbeelding. En tegen *die* verbeelding moet je de *jouwe* in stelling brengen. Je moet de Shoah uit jouw verbeelding ‘snijden’, omdat jouw verbeelding het enige is wat je kunt inzetten tegen de alle verbeelding tartende Shoah. Dit doet Wassermann wanneer hij, midden in de hel, de kamer deelt met zijn beul. Wassermann zet in op zijn eigen met de tijd uitgedroogde verbeelding, die hij nu – zo wil Momik het – nieuw leven inblaast. En hij zet in op de verbeelding van zijn beul, waardoor die beul door het ijzeren cordon van wat hij feiten noemt (namelijk dat een jood geen mens is) heen breekt. Dankzij zijn verbeelding krijgt ook de beul de kans om opnieuw vóór zichzelf te staan als vóór een veld van mogelijkheden waaruit hij vrij kiezen kan – een vrijheid die hij in laatste instantie niet zal aankunnen en hem tot zelfmoord zal drijven.

2.5 Een kamer en een God ‘die niet bestaan’

Hoe moeten we ons de *Witte Kamer* voorstellen? Verschilt zij zoveel van de kamer waarin Zalmanson naar eigen zeggen binnentreedt als in het ‘Heilige der Heiligen’? Ook die bestaat niet – toch niet als die waarvoor hij ze houdt. De kamer waar hij binnengaat, is de gaskamer en hij weet verdomd goed dat hem daar de dood wacht. Zonder dat ook maar één ogenblik te ontkennen, is dit voor Zalmanson toch tegelijk het ‘Heilige der Heiligen’. Zoals het een vrome chassid past, danst en lacht hij en beseft hij dat ‘[z]ijn God, die natuurlijk niet bestaat, [weet] dat [hij] Hem op dat moment aanhangt. Dat [hij] Hem één ogenblik lang volkomen doorgrond [heeft]’ (406). Niemand kan ooit méér oog in oog met het feit ‘Shoah’ hebben gestaan, niemand kan ooit harder de macabere volheid van die ‘kamer’ in de nek hebben gevoeld, maar niettemin is de kamer die hij binnengaat een andere, een ‘kamer die niet bestaat’, een kamer

waarin hij lacht voor een God die al evenmin bestaat⁵³, zij het wel dat dit laatste niets afdoet van de waarde van zijn lach en de geldigheid van de waarheid die met dit gebed wordt vereerd.

Religie is verbeelding. Zalmanson fantaseert dat de donkerste uit-hoek van de schepping en de meest uitzichtloze impasse van haar geschiedenis vonken licht bevat en dat alleen een positieve affirmatie door de mens die vonken licht terug kan voeren naar waar ze thuis-horen. Enkel zo'n radicale verbeelding werkt mee aan de algehele redding van het door de zondeval getekende universum. Zelfs als die lichtvonken niet bestaan, ligt het aan ons, zo wil Zalmanson duidelijk maken, om dit niet-bestaan affirmatief om te duiden en daarin de uitweg te zien voor een op de dood (dit wil zeggen op niet-bestaan) afstevend universum.

Literatuur is verbeelding: Momik fantaseert zich die verbeel-ding, brengt haar oog in oog met de verschrikking van de Shoah en belaaft haar met de plicht de wereld daaraan te herinneren. Maar die verbeelding schrijft in en vanuit een kamer 'die niet bestaat'. Het is ook voor de literatuur zaak om dit niet-bestaan geheel en al op zich te nemen en het affirmatief op te vatten als een oneindig-hed aan virtuele mogelijkheden, in staat om de donkerste impasse om te duiden tot het uitgangspunt voor een nieuwe actualisatie, een nieuwe werkelijkheid.

De affirmatieve lach van Zalmanson heeft veel weg van de affir-matieve houding die Momik moet aannemen als hij er eenmaal in geslaagd is te gaan schrijven in de Witte Kamer die niet bestaat. En omgekeerd vindt Momik pas aansluiting met wat in de gaskamer is geschied wanneer hij zich overlevert aan die 'lege', van alle feiten ontdane, 'witte' verbeelding.

Wat zegt dit (1) over Zalmansons religie en over religie in het alge-meen zoals die hier in het geding en (2) over literaire verbeelding? En waar komt die opvallende formele parallel vandaan?

(1) We weten al dat Zalmansons religieuze achtergrond het chas-sidisme is dat zo sterk zijn stempel heeft gedrukt op de Midden-Europese *sjetetl*-cultuur. Hoewel nooit prominent aanwezig, spelen heel wat elementen uit de luriaanse kabbala een beslissende rol in die vorm van religiositeit. Onder meer het *immanente* karakter van de aanbeden godheid, dit wil zeggen het feit dat hij hier in het aardse huist en niet ver weg in zijn hemel. God is in elk geval niet de streng

transcendente God van het rabbijnse jodendom, met zijn nadruk op de Wet als een weg om terug aansluiting te krijgen bij de volmaaktheid van de schepper. Hier heeft de schepper zich al vanaf de oorsprong met de schepping gecompromitteerd. Het idee van de *tsimtsum* zegt dat die schepping zich *in* God afspeelt en dat God zich dus niet transcendent ‘buiten’ de schepping bevindt. Het zegt bovendien dat God zich, *binnen* zichzelf, *uit* zichzelf teruggetrokken heeft en er dus voor gekozen heeft om door tekort en leegte te zijn getekend. De eindigheid die de geschapen sfeer kenmerkt, is een eigenschap van de oneindige God. Eindigheid kenmerkt de Oneindige.

Dit ook binnen de traditie van de kabbala erg gedurfde idee⁵⁴ verraadte tevens de *moderne* inzet ervan. Hier is de mens niet langer overgeleverd aan een volmaakte wet die hij als onvolmaakte mens in acht moet nemen om in rechte te zijn met de volmaakte godheid. En hij is evenmin overgeleverd aan een goddelijke genade die soeverein over zijn lot beslist. Zonder die kwaliteiten van God en wet te ontkennen, stelt het idee van de *tsimtsum* dat het vooral aan de mens ligt om de wet of de genade een handje toe te steken, aangezien ook die getekend zijn door leegte en tekort. De relatie met God lieert de tekortschietende mens hier niet aan een ongeschonden volmaaktheid. Integendeel: juist omdat God zelf tekortschiet, omdat hij zich ‘terugtrekt’ en binnen de grenzen van zijn oneindigheid een leegte installeert die aan zijn oneindige greep ontsnapt, komt het de mens toe om de volmaaktheid van zijn God niet zozeer te vereren als wel te helpen herstellen.

Hier treffen we de typisch moderne God. Niet de God van het noodlot of de genade die als een loden volmaaktheid je pad bepaalt, wat je verder ook mag uitrichten. Wel de God die toegeeft zelf gewond te zijn ‘*in the blossom of his sin*’ en die aan zijn zoon/mens moet vragen om die wonde te helen, om de Hem aangedane misdaad te wreken. Dit is, zoals ik het elders heb genoemd,⁵⁵ de hamletiaanse God, de God die zich niet langer als alternatief voor het menselijk tekort profileert, maar zelf het tekort op zich neemt ten einde de mens de kans – en de plicht – te geven dit tekort te remediëren.

Al moet de nadruk die hier op het tekort valt meteen worden gecorrigeerd. Want dit tekort is vooral ook een teveel, een teken van de overvloed waarvan de oneindige godheid blijk geeft. Het is het

positieve product van Gods grenzeloze almacht. Het tekort waarvan hier sprake is ‘de eindigheid *van* het oneindige’, het onvermogen van de Oneindige om zichzelf – dit wil zeggen zijn grenzeloos kapitaal aan mogelijkheden – te omvatten en uit te putten. De chassidische God is inderdaad een *immanente* God, een God die alles in zich toelaat, ook wat aan hem ontsnapt, omdat – zoals Leibniz het zou formuleren – de oneindigheid aan virtuele mogelijkheden waar hij voor staat nooit in dezelfde oneindige mate geactualiseerd kan worden. God is het onuitputtelijk virtuele dat aan het geheel van uitgeputte, geactualiseerde mogelijkheden ten grondslag ligt. Hij is de immanente oneindige virtualiteit waarop de actuele werkelijkheid rust.

(2) God is met andere woorden de ontologische grond van de verbeelding waardoor de realiteit voortgestuwd en telkens weer anders gestalte gegeven wordt. Waarmee we het antwoord formuleren op de tweede vraag die ons pad kruiste: wat maakt Zalmansons religie duidelijk over literaire verbeelding, over de verbeelding die aan de basis van *Zie: Liefde* ligt en in de roman alle lof krijgt toegezongen? Net als Zalmansons religie staat de verbeelding hier voor het oneindige veld van zijnsmogelijkheden die aan elke geactualiseerde realiteit ten grondslag ligt, ook en vooral voor zover die mogelijkheden *niet* geactualiseerd zijn.

De Witte Kamer heeft de positie die de *En Sof* heeft in de luri-aanse kabbala. *En Sof* is de term voor de eenheid van de Lichtgod die zich in zijn oneindige generositeit ‘verliest’ en ‘vergiert’ in de hiërarchisch geordende lagen van de schepping (de fameuze ‘kruiken’, de *sefirot*).⁵⁶ Die kruiken, zo schrijft kabbala-kenner Sjef Laenen, worden in sommige teksten ‘kamers’ genoemd.⁵⁷ Na de fractie van absolute duisternis waarin de *tsimstum* hen onderdompelde, zijn die ‘kamers’ weliswaar weer met licht gevuld, maar de *En Sof* heeft zich teruggetrokken in ‘één bepaalde kamer’. Als bron van alle zijn – lees *zijnsmogelijkheden* – blijft de *En Sof* (het zijn *zelf*) als virtuele mogelijkheid *buiten* het geheel van de feitelijk geactualiseerde werkelijkheid. Om de horribele werkelijkheid van de Shoah te vatten, moet men terug naar die immanente, nooit geheel te ontginnen bron. Naar de Witte Kamer waarover *Zie: Liefde* het heeft.

Het kabbalistische immanentisme dat op de achtergrond van Grossmans roman speelt, komt dicht in de buurt van de postmoderne theorieën en filosofieën die aanleunen bij het werk van Gil-

les Deleuze en Félix Guattari. Voortbouwend op het vitalistische denken van Henri Bergson en teruggrijpend naar de prekantiaanse ontologieën van Spinoza en Leibniz, beschouwt Deleuze de verbeelding niet als een subjectief voorstellingsvermogen dat irreële fantasieën oplevert, maar als een dimensie in ons denken die het nauwst aansluit bij de realiteit zelf, meer bepaald bij datgene wat aan die realiteit ten grondslag ligt: het virtuele veld van mogelijkheden waarvan de huidige realiteit slechts één van de ontelbare mogelijkheden is. De werkelijkheid is wezenlijk productief en creatief, maar niet in de zin dat zij het resultaat is van een *creatio ex nihilo* door een transcendente, boven zijn en niet-zijn verhevene God. De productieve creatieve realiteit is een immanente *creatio*, een bruisend veld van mogelijkheden dat door geen enkele gerealiseerde werkelijkheid uitgeput wordt. Elke werkelijkheid rust dus op een grond die ontelbare andere mogelijkheden in zich draagt en die in staat is ook effectief andere mogelijkheden van hun virtuele staat te doen kantelen in een reële staat. De werkelijkheid zoals die zich aandient is met andere woorden de ‘expressie’ van de absoluut immanente, virtuele mogelijkheden die haar ontologische grond uitmaken.⁵⁸

Dit is de geheime, onbestaande ‘Witte Kamer’ waaruit Momiks verbeelding moet putten wil hij in staat zijn met begrip – dit wil zeggen van binnenuit – over de Shoah te schrijven. Zelfs de dodelijke zekerheid van een gaskamer is gedragen door een virtuele mogelijkheid die door die zekerheid, hoe absoluut ook, niet wordt uitgeput. Daarom is de menselijke verbeelding – in casu die van Momik/Grossman – in staat om Zalmanson in de gaskamer lachend te laten sterven en om Wassermann daarvan de hopeloos overlevende getuige te laten zijn.

Voor Giorgio Agamben maakt een ‘rest’ het getuigen over de Shoah mogelijk, zoals alleen al de titel van zijn boek *Quel che resta di Auschwitz* (‘Wat overblijft van Auschwitz’, ‘De rest van Auschwitz’)⁵⁹ duidelijk wil maken. Wat ‘overleeft’ is in de eerste plaats het leven zelf, het vegetatieve leven dat een ‘ondode’ *Muselman* nog gaande houdt, ook al is alle menselijke leven uit hem verdreven en is hij niet meer in staat het onrecht hem aangedaan als onrecht te voelen of nog maar onderscheid te maken tussen de pijn hem aangedaan door de SS'er en de pijn die hij ondervindt van de bijtende

kou.⁶⁰ Het is dit ‘overleven’ dat grond geeft aan de getuigenis van de overlevende.

Het is dit immanente ‘overleven’ waarmee David Grossman Wassermanns ‘Kinderen van het Hart’ bewapent als ze in de zoo van het verwoeste Warschau hun eigengereide strijd tegen de nazi’s voeren. Meer algemeen is dit ‘overleven’ verantwoordelijk voor de vitalistische teneur waarin Grossmans verbeelding baadt en die in de loop van zijn roman steeds duidelijkere vormen aanneemt en die ten slotte een van zijn meest groteske expressies vindt in de eindeloze copulatie- en barensact van Hannah Tsitrin. Het leven, het leven als een onuitputtelijk surplus aan leven, als een niet te stremmen overleven: dat zal het halen tegen het dodelijke geweld van hen die het leven willen inkapselen in wat zij als zodanig definiëren.

Of die vitalistische visie op de verbeelding al dan niet hout snijdt, of een ontologische kijk op de *imaginatio* de meest adequate is dan wel een metafoor onder de vele, is een vraag die hier niet meer kan worden behandeld.⁶¹ Maar zelfs als metafoor wijst zij erop hoe onmisbaar verbeelding is in onze typische moderne manier om onze relatie tot de werkelijkheid op empirie te stelen. Meer nog, ze wijst erop dat juist het feit dat we op empirie zijn aangewezen ons verplicht het primaat van de verbeelding te onderkennen.



Beeld of beeldverbod

3

Vanuit een donkere kamer

Shoah en beeldverbod

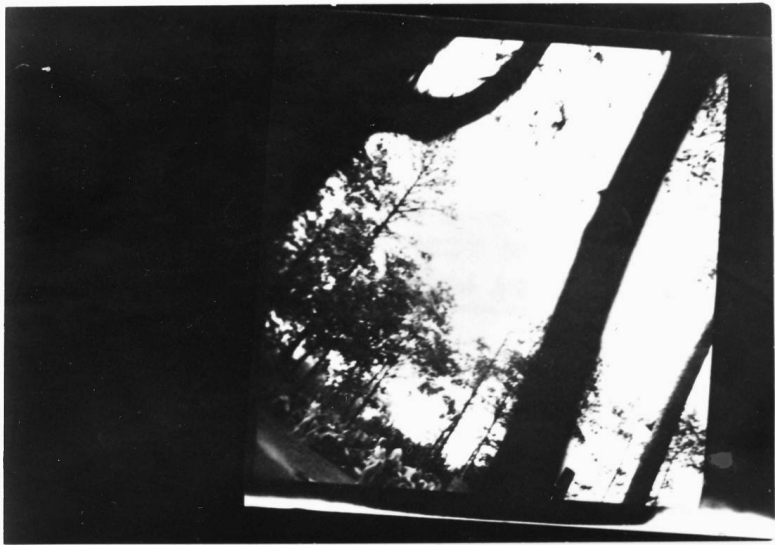
Sindsdien is het beeld van de mens onlosmakelijk verbonden met dat van een gaskamer ...
Georges Bataille⁶²

3.1 Vier bijzondere foto's

Ergens in augustus 1944 slaagt een aantal gevangenen uit Auschwitz-Birkenau erin om de hallucinante gruwel die zich daar voltrekt in een paar foto's vast te leggen.⁶³ Twee van de vier toen genomen foto's (*PMO neg. no. 280 en 281*) tonen een open plek in het berkenbos waar een massa dode lichamen klaarligt om te worden gedumpt in open kuilen. De rook van brandende lijken stijgt er reeds uit op. De 'werklui' zijn *Sonderkommando's*, joodse gevangenen die 'tewerkgesteld' zijn in het domein van de crematoria. Het was hun taak om de slachtoffers te assisteren net vóór ze de gaskamer binnengingen, na de vergassing hun dode lichamen naar buiten te brengen, hun eigendommen (inclusief gouden tanden) te verzamelen en hun lichamen zo vlug als mogelijk tot as te doen vergaan. Op de derde foto (*PMO neg. no. 282*), duidelijk vanuit een andere, blijkbaar gevaarlijkere positie genomen, zien we een groep naakte vrouwen, wachtend alvorens de gaskamers te worden binnengedreven. De vierde foto (*PMO neg. no. 283*) toont enkel de kruin van een paar bomen en is zo goed als zeker als 'mislukt' te beschouwen.

We zijn relatief goed ingelicht over de omstandigheden waarin deze foto's zijn genomen, alsook over de plaats waar de gefotografeerde scènes zich afspelen.⁶⁴





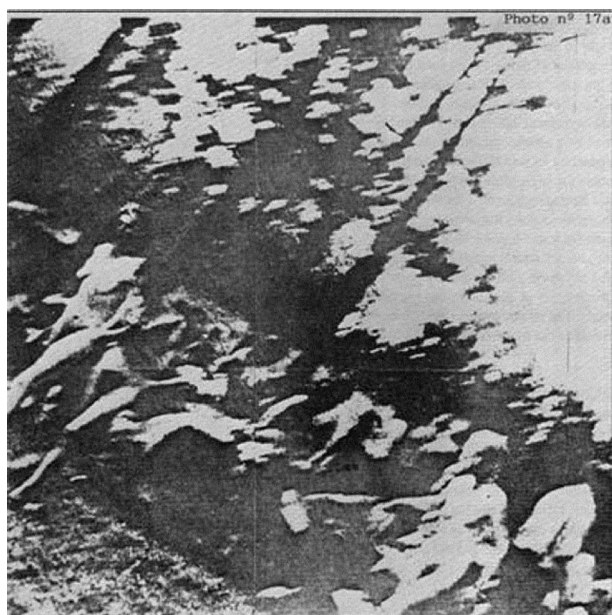
Het plan om foto's te nemen, komt van het Poolse verzet, in samenwerking met een groep *Sonderkommando's* binnen het kamp. Een van hen, David Szmulewski, heeft Auschwitz overleefd en is dus een kapitale getuige van wat daar in augustus 1944 gebeurde. Van hem weten we dat er in de periode voorafgaand aan het nemen van de foto's bewust schade is toegebracht aan het dak van Crematorium V. Omdat een groep *Sonderkommando's* die aan de weerstand gelieerd was de herstellingswerken uitvoerde, lukte het om in het meest afgesloten gedeelte van het kamp een fotoapparaat binnen te smokkelen. Tijdens de werkzaamheden hadden de *Sonderkommando's* een uitstekend overzicht over het terrein en zo konden ze dekking geven aan de 'fotograaf' onder hen, een Griekse jood waarvan we enkel de voornaam kennen: Alex. De foto's zijn duidelijk van twee verschillende plaatsen in het domein van Crematorium V genomen: één aan de voorzijde van de gaskamer, waar vrouwen gedwongen werden zich uit te kleden, en één aan de achterzijde, waar in grote kuilen de lijken werden verbrand. De camera en de foto's zijn met succes het kamp weer uitgesmokkeld en bij het Poolse verzet in Krakau terechtgekomen, waar ze tot op heden in het archief van het *Staatmuseum Auschwitz-Birkenau* worden bewaard.⁶⁵

Nog vóór het einde van de oorlog raakten de foto's ruimer bekend en na de oorlog werden ze al gauw op tal van plaatsen tentoongesteld en in allerlei vormen en maten gereproduceerd. Dat sommige van de negatieven een tijd zoek zijn geraakt wijst erop dat ze niet altijd met de nodige zorg zijn behandeld. Ook het feit dat ze nooit in hun oorspronkelijke vorm zijn getoond wijst in diezelfde richting. Men toonde van een of meerdere van die foto's vaak enkel uitvergroete details en liet het publiek in de waan dat het afdrukken van het originele negatief betrof. De foto waarop een groep uitgekledede vrouwen te zien is, werd bovendien tot tweemaal toe 'gere-toucheerd'. Jean-Claude Pressac geeft aan dat de tweede en laatste retouche resulteerde in de 'tentoonstellingsfoto', te zien in het museum te Auschwitz, 'op de eerste verdieping van Block 4 ('Uit-roeiing')'. Die retouche gaf de drie naakte vrouwen op de voorgrond herkenbare gezichten ('terwijl ze volstrekt onherkenbaar waren in het origineel') en wijzigde de vorm van hun lichamen: oude vrouwen veranderden in jonge. 'De hangende borsten van het origineel werden opgetrokken en hertekend', zo preciseert Pressac.⁶⁶ Som-

mige aberrante interpretaties, zo voegt hij eraan toe, zijn mogelijk door die retouches in de hand gewerkt. Zo vermeldt hij een studie van Andrzej Brycht die, nog in 1980, in die foto het verhaal leest van ‘driehonderd meisjes [...] uit Frankrijk’ die in een doodlopend bospad waren gedreven waar ‘goed verborgen Duitsers hen met vlammenwerpers bestookten en alles in lichterlaaie zetten’.⁶⁷

Maar zelfs als de foto’s getoond werden in hun oorspronkelijke vorm,⁶⁸ met respect dus voor hun deplorabele kwaliteit, werden zij niettemin het voorwerp van heftige emotionele reacties en hoog oplopende controversen. Het ging niet anders bij een tentoonstelling in Parijs in het Hôtel de Sully, van januari tot maart 2001, getiteld: *Mémoire des camps. Photographies des camps de concentration et d’extermination nazis (1933-1999)*.⁶⁹ Zij lokte een hevig debat uit tussen voor- en tegenstanders van het gebruik van fotografisch materiaal bij het herdenken en bestuderen van de Shoah. Het afsluitende essay van Georges Didi-Huberman in de catalogus stak de loftrumpet over de tentoonstelling. Hij beaamde volmondig het initiatief om fotografisch materiaal een volwaardige plaats te geven in de Auschwitzstudies en in de herdenking van de Shoah in het algemeen. De titel van zijn essay, *Images malgré tout*, ‘Beelden ondanks alles’, is veelbetekenend.⁷⁰ Uiteraard, zo maakt de titel reeds duidelijk, zijn aan het gebruik van beelden grote risico’s verbonden, maar *ondanks dit alles* verdienen ze een volwaardige plaats in de receptie en de studie van de nazigenocide. Daarom, zo legt Didi-Huberman uit, dien je foto’s uit Auschwitz te respecteren in hun oorspronkelijke vorm en ze te benaderen met de grootst mogelijke zorg en wetenschappelijke eerlijkheid. En daarin onderscheidt de tentoonstelling *Mémoire des camps* zich van alle voorgaande.

Didi-Hubermans lovende commentaar, alsook de tentoonstelling zelf, lokte hevige reacties uit, in het bijzonder van Gérard Wajcman en Elisabeth Pagnoux, die elk afzonderlijk een artikel ‘anti’ lieten verschijnen in *Les temps modernes* van maart 2001 (toen de tentoonstelling dus nog lopende was).⁷¹ In hun ogen waren de organisatoren van de tentoonstelling, en ook Didi-Huberman, zich niet genoeg bewust van het gevaarlijke, vaak verblindende effect dat beelden kunnen hebben.



Die bewuste foto's suggereren dat de toeschouwer toegang heeft tot het hart van de genocidemachinerie. Zijn ze niet vanuit de gaskamer zelf genomen? Zijn ze dus niet bij uitstek een bewijs voor het bestaan van die gaskamers – en derhalve van de hele nazigenocide?

Ondanks de beste bedoelingen trapt dit soort redenering in de val van een 'bewijslogica', aldus zowel Wajcman als Pagnoux. Zodra je Auschwitz en de gruwel waar die naam voor staat, tracht te *bewijzen*, voed je ongewild ook de twijfels van de negationist.⁷² Auschwitz is realiteit, een historisch feit, maar geen spoor, geen teken, geen woord, geen beeld kan het ooit *bewijzen*. Ook niet een beeld dat mordicus zijn eigen *malgré tout*-conditie toegeeft. De gruwel waarover het hier gaat, ligt nu eenmaal *voorbij* de mogelijkheid zelf tot representatie. Auschwitz is niet voor te stellen, niet in te beelden of in beelden om te zetten. En dat is nu net wat de tentoonstelling met alle macht wel probeerde te doen. Het verdict van Pagnoux was dan ook genadeloos. 'Ijdelheid', 'ledigheid', 'obscentiteit': een tentoonstelling als *Mémoire des camps* verdiende geen andere labels.⁷³

In wat volgt ga ik nader in op zowel de pro- als de contra-argumenten die in dit debat aan bod komen. Het merkwaardige is dat beide argumentaties een belangrijk theoretisch referentiekader met elkaar delen, en wel de lacaniaanse theorie. Mét Lacan verdedigt Wajcman zijn argumenten contra en Didi-Huberman doet hetzelfde in zijn argumentatie pro. Alleen een genuanceerd inzicht in de lacaniaanse theorie kan hier soelaas bieden.

3.2 De sluitende logica van een beeld

De eerste twee elementen waarmee Wajcman zijn essay in *Les temps modernes* opent, betreffen een 'feit' en een 'stelling', en hij stelt dat het eerste voor revisie vatbaar is terwijl het tweede dat niet is. Alleen al de 'stelling' verradt overduidelijk Wajcmans lacaniaanse achtergrond. Ik citeer de eerste lijnen van het essay:

Er bestaan geen beelden van de Shoah. Dit wil zeggen dat we tot op heden niet over foto's of films beschikken die de vernietiging van de joden in de gaskamers laten zien. Er is een groot aantal beelden van de kampen, van concentratie- en uitroeiingskampen, maar er is er geen

enkel van de gaskamers in actie, van de misdaad van de Shoah zelf. In de huidige stand van onze kennis is dit een feit. Dit exacte feit is dan ook voor herziening vatbaar, al naargelang de vorderingen van het historisch onderzoek en van mogelijke [nieuwe] ontdekkingen.

Er bestaat zoiets als het onvoorstelbare. Alles wat reëel is, is daarom nog niet zichtbaar te maken. Dit is geen feit, dit is een stelling. Zij heeft niet het exacte op het oog, maar de waarheid. Zij is absoluut en niet voor herziening vatbaar.⁷⁴

‘Er bestaan geen beelden van de Shoah.’ Voor Wajcman betekent dit: van de uitroeiing *zelf*. Van het moment van de moord op de slachtoffers in het donker van de hermetisch gesloten gaskamer hebben we geen foto’s. Maar het is niet uitgesloten dat zulke foto’s in de toekomst alsnog ergens opduiken. Zelfs in dat geval echter, zelfs al hebben we foto’s van het massamoordende feit zelf, zullen ook die de Shoah *als dusdanig* niet afbeelden. Het onvoorstelbare van de Shoah is geen *feit* maar een *stelling*, en in dit opzicht *niet* voor herziening vatbaar, ook niet als nieuw feiten aan de oppervlakte komen. De horreur van de dood laat zich niet tonen of in beeld brengen. Die ligt per definitie *aan gene zijde* van beeld en verbeelding. ‘Er bestaat zoiets als het onvoorstelbare.’ Het is ‘reëel’, ook al ontsnapt het aan onze empirische waarneming en laat het zich op geen enkele manier in beeld brengen.

Het woord ‘reëel’ in de laatste zin van bovenstaand citaat kun je enkel correct begrijpen wanneer je de lacaniaanse connotatie van die term in rekening brengt. Wajcman is tenslotte een lacaniaanse psychoanalyticus.⁷⁵ Zoals bekend, is voor Lacan het *reële* niet meteen datgene waarmee we doorgaans te maken hebben. In het leven van alledag bewegen we ons in een wereld van representaties, van beelden en tekens die niet rechtstreeks refereren aan het *reële* dat ze evoceren, maar formeel gezien eerst verwijzen naar andere beelden, andere tekens, andere representaties. De wereld waarin we ons als libidinale wezens bewegen is een relatief autonoom functionerend universum van representaties, een semiotisch oppervlak van ‘betekenaars’ (term van Lacan die deze ontleent aan Saussure) die eindeloos naar steeds weer andere betekenaars doorverwijzen. Dit oppervlak fungeert altijd ook als scherm dat de toegang tot wat reëel is eerder belet dan bevordert. Het *reële* houdt zich op *voorbij* dit

scherm, voorbij ons ‘oppervlakkig’ universum van beelden, tekens en representaties. Aan het vermogen waarmee beeld en verbeelding zich dingen kunnen toe-eigenen (want voorstellen), blijft het reële weerbarstig. Het is letterlijk onvoorstelbaar, niet af te beelden, zelfs niet in te beelden.

Nu wordt begrijpelijk wat voor ogen Wajcman moet hebben getrokken toen hij nog maar de eerste regels las van Didi-Hubermans essay in de catalogus bij *Mémoire des camps*. De auteur presenteert er een analyse van die ‘vier stukjes pellicule onttrokken aan de hel’, zoals hij de foto’s typeert die in augustus ’44 op het terrein van Crematorium V van Auschwitz-Birkenau zijn genomen:

Kennis vereist een ‘zich verbeelden’ [zich voorstellen, *s’imaginer*]. We moeten proberen ons in te beelden wat de hel van Auschwitz was in die zomer van 1944. Laten we geen beroep doen op [de notie van] het onvoorstelbare [*l’inimaginable*]. Nemen we onszelf niet in bescherming door te zeggen dat we het ons in elk geval (wat trouwens waar is) niet tot in zijn laatste consequentie kunnen, en nooit zullen kunnen, voorstellen. Het is juist tot dit zeer zware voorstelbare dat we zijn verplicht. Als een antwoord aan – en een op ons genomen schuld ten overstaan van – de woorden en de beelden die bepaalde gedeporteerden aan het schrikbarende reële van hun ervaring hebben ontrukkt. Laten we dus geen beroep doen op het onvoorstelbare. Het was voor de gevangenen zoveel moeilijker om enkele flarden aan het kamp te onttrekken en die, moeizaam, in één enkele blik vast te houden – flarden waarvan wij momenteel de behoeders zijn. Die flarden zijn belangrijker en bieden minder comfort dan welk kunstwerk ook. *Beelden ondanks alles* dus: ondanks de hel van Auschwitz, ondanks de gelopen risico’s. Van onze kant moeten wij ze contempleren, assumeren, trachten ze te begrijpen. *Beelden ondanks alles*: ondanks ons eigen onvermogen om ze te bekijken zoals ze dat verdienen, ondanks onze van beeldkoopwaar haast verzadigde, verstikte wereld.⁷⁶ [15]

We moeten ons de Shoah ‘verbeelden’, zo moet Wajcman verschrikt gedacht hebben. Hoe kan Didi-Huberman überhaupt zoiets beweren?! Begrijpt hij dan niet dat de Shoah niet voorstelbaar is, dat een gruwel van die omvang elke ‘verbeelding’ tart? ‘C’est vrai’, ‘het is waar’, antwoordt Didi-Huberman, ‘wij zijn er niet toe in staat en

zullen er ook nooit toe in staat zijn om ons dit ten volle in te beelden'. Maar waarom voegt hij er dan meteen aan toe dat we beter *niet* naar noties als het 'onvoorstelbare' grijpen als we het over Auschwitz willen hebben?

Omdat Auschwitz zelf het van ons vraagt, luidt zijn antwoord. Juist omwille van het niet in te beelden karakter ervan, *moeten* we het ons inbeelden en voorstellen: *s'imaginer, malgré tout*. Maar hoe kan Didi-Huberman dit beweren, terwijl hij maar al te goed weet hoe 'reëel', 'verschrikkelijk reëel' Auschwitz is geweest? Schrijvend over de gevangenen die de foto's hebben genomen evoceert hij trouwens letterlijk 'het verschrikkelijk reële van hun ervaring'. Maar, zo stelt hij, juist *daaraan*, 'aan het verschrikkelijk reële van hun ervaring', hebben die gevangenen 'voor ons beelden ontrukkt'.

'Beelden ontrukken aan het reële': dit is voor Didi-Huberman de verdienste van de *Sonderkommando's* die de bewuste vier foto's hebben genomen. Alsof het reële dan toch af te beelden zou zijn, moet Wajcman zich hebben afgevraagd. Alsof het reële ooit in een beeld zou zijn te vatten, om vervolgens overgedragen te worden op een toeschouwer die dan, dankzij zijn verbeelding, reëel zou begrijpen waar dit beeld over gaat. Alsof we, bij middel van foto's en bijgestaan door de kracht van fictie en verbeelding, *echt* toegang zouden kunnen hebben tot Auschwitz, tot het *reële* van de Shoah.

Wajcman moet oprecht geschokt zijn geweest zowel door de naïviteit als door de pretentie die reeds uit de eerste lijnen van Didi-Hubermans essay duidelijk naar voren komen. Hoe kan iemand menen dat een beeld toegang geeft tot het reële? Hoe bestaat hij het om het onvoorstelbare toch te presenteren als wat voor te stellen en in te beelden is? Hoe kan hij zo naïef zijn over wat beelden vermogen, terwijl hij tegelijk beweert dat onze eigen wereld verzadigd, ja verstikt is geraakt onder een inflatie aan 'beeldkoopwaar' ('*marchandise imaginaire*')? Wat een pretentie dicht hij het beeld niet toe! Alsof het beeld uit zichzelf in staat zou zijn eigen verval ten goede te keren én zijn inherente onmogelijkheid en eindigheid te overwinnen, *ondanks alles, malgré tout!*

Het is zonder twijfel zijn lacaniaanse achtergrond die Wajcman belet om voeling te krijgen met Didi-Hubermans beeldtheorie. Beelden, en het hele veld van het imaginaire, mogen dan volgens Lacan van onmisbaar belang zijn voor de constitutie van het libidinale sub-

ject, tegelijk worden in diezelfde theorie haarfijn de anomalieën en risico's opgesomd die daarmee gepaard gaan. Het imaginaire inroepen is nooit zonder gevaar, zeker niet waar het wordt ingezet om over Auschwitz na te denken.

3.3 Lacans theorie van het beeld

Lacan geeft inderdaad aan dat beelden onmisbaar zijn voor de vorming van het libidinale subject. De eerste 'identiteit' van onze lusteconomie – haar eerste onbewuste formatie die het lustwezen in staat stelt als een 'identiteit' te opereren – is volledig op rekening te schrijven van het imaginaire, van beeld en verbeelding. Pas door zich aan een ander te spiegelen vindt het lusteconomisch driftwezen een eerste 'zelf', een primaire 'identiteit'. De kracht van dat spiegelbeeld is die van een 'Gestalt', zo had de jonge Lacan geleerd van de *Gestaltpsychologie*: aan het oorspronkelijk incoherente amalgaam van partiële driften verleent het beeld een eerste gevoel van eenheid en meteen ook van 'één' te zijn met 'zichzelf'.⁷⁷ Het Ik is dus in de grond een imaginair, denkbeeldig ego, die haar grondslag vindt in een illusoir effect, een 'leugen'. *Alsof* de polymorf perverse diversiteit waarmee het samenvalt, de diversiteit van een eenheid, van een 'iemand' is. Het is de kracht van het imaginaire – van beelden dus – die dit mogelijk maakt.

Toch gaat het 'zelf' niet louter op een *imaginaire* list terug. Het is niet alleen statisch als een 'Gestalt', het is tegelijk ook soepel en dynamisch. In een proces van voortdurende verandering weet het zich toch als 'zelf' te handhaven. Het lustwezen identificeert zich met andere woorden niet alleen met het volle beeld van een ander, maar ook met de Ander, voor zover ook die door tekort en verlangen getekend is – door niet-totaliteit dus.⁷⁸ Het 'zelf' is geconstitueerd als *vervreemd* – vervreemd *in* de Ander, in een wereld die niet op te vatten is als een gesloten (imaginaire) eenheid, maar als een grenzeloos oppervlak van betekenaars die functioneren dankzij het tekort dat hun eigen is, dankzij hun onvermogen om ooit definitief aan te komen bij datgene waarnaar ze verwijzen.

Voor Lacan schuilt hierin de reden waarom niet beelden, maar woord en taal het beslissende paradigma leveren om het libidinale

subject en zijn onbewuste te denken. Op het basale niveau ben ‘ik’ datgene wat ik tot in het oneindige moet vertellen, omdat het alleen maar als het onderwerp (het subject) van dit verhaal bestaat.⁷⁹ Het reële ‘ik’ waarnaar dit verhaal meent te verwijzen, gaat niet aan dit verhaal vooraf, maar bestaat slechts als de illusoire suggestie die uit dit verhaal spreekt.

Het mag nu duidelijker zijn waarom, vanuit een lacaniaans standpunt, beeld en verbeelding niet de meest adequate manier opleveren om de waarheid over het ‘zelf’ te achterhalen. Die waarheid – dat het ‘zelf’ bij uitstek grondt in een onherleidbare andersheid – wordt door haar beelden ontkend.⁸⁰ Alleen de taal – erkend in zijn symbolische capaciteit en opgevat naar het primaat van de betekenaar – is in staat de ware conditie van het ‘zelf’ aan het licht te brengen. Alleen in de taal kan duidelijk worden gemaakt dat het ‘zelf’ zich nooit in zijn volheid aan het licht laat brengen. Bijgevolg zijn ook alleen woord en discours in staat om de nog radicalere vreemdheid van het zelf die *voorbij* de taal ligt – en die Lacan het ‘reële’ noemt – terug onder de aandacht van het libidinale subject te brengen.

3.4 Het primaat van het woord

Tegen die achtergrond begrijp je meteen Wajcmans strikte voorkeur voor woorden wanneer iets over de Shoah moet worden gezegd. Enkel woorden zijn in staat die onnoemelijke gruwel te evoceren, al was het maar omdat woorden (betekenaars) onophoudelijk refereren aan andere woorden (betekenaars) en op die manier het onzegbare karakter onderkennen van het *reële* waarover ze het hebben. Daarom is het volgens Wajcman onze ethische plicht om ons, waar het Auschwitz betreft, enkel tot woorden te beperken. Dit is wat voor Wajcman een ‘ethiek van het goede spreken’, ‘*une éthique du bien dire*’, betekent – nog een andere expliciete referentie aan Lacan, dit keer aan *Télévision*.⁸¹

Lanzmanns *Shoah* levert het voorbeeld bij uitstek voor een dergelijke ethiek, zo voegt hij eraan toe.⁸² Gedurende die negen en een half uur durende film over Auschwitz wordt niet één enkel archiefbeeld getoond. We zien letterlijk alleen *sprekende* getuigen. Geen enkel ‘fragment uit het reële’, geen enkel beeld om ons de indruk

te geven dat we als het ware zelf in die hel aanwezig zijn. Al die lange uren kijken we alleen tegen woorden aan, woorden die niets tonen maar niet ophouden te vertellen. Geen enkele van de geziene of gehoorde woorden van de film *Shoah* brengt ons op imaginaire wijze in Auschwitz.

Die strenge beperking tot het discursieve verhindert ons om onszelf in de positie van een Auschwitzslachtoffer in te leven en ons met hem te identificeren. Die identificatie moet met alle middelen worden tegengewerkt, aldus Wajcman. Zo niet, dan verval je in een doctrine die het slachtoffer aan de beul en de jood aan de nazi gelijkstelt. Precies die 'doctrine' trof Wajcman 'scrupuleus' geïllustreerd op een van de tentoonstellingsmuren aan: foto's van gefolterde slachtoffers prijken er mooi naast foto's uit de tijd van de bevrijding van de kampen, foto's die toonden hoe de slachtoffers wraak namen op hun nazibeulen, en dergelijke.⁸³

Deze stelling staat trouwens centraal in Didi-Hubermans essay. Hij beaamt de stelling van Georges Bataille dat Auschwitz ons zelfbeeld heeft veranderd en dat het beeld van het Shoah-slachtoffer daar voortaan onlosmakelijk mee verbonden is, net zoals het beeld van de Shoah-beul dat is. Bataille citerend, schrijft Didi-Huberman:

'[Z]oals de piramiden en de Akropolis is Auschwitz het feit en het teken van de mens. Sindsdien is het beeld van de mens onlosmakelijk verbonden met dat van een gaskamer [...]. Hier gewagen van *het beeld van de mens* maakt van Auschwitz een fundamenteel probleem voor de antropologie: Auschwitz is onlosmakelijk met ons verbonden, schrijft Bataille. Het gaat er natuurlijk niet om de slachtoffers en hun beulen met elkaar te verwarren. Maar deze evidentie moet rekening houden met het antropologische feit – dit feit van de *menselijke* soort, zoals Robert Antelme hetzelfde jaar schreef – dat het een *gelijke [semblable]* is die aan zijn gelijke foltering, verminking, dood toebrengt: '[...] we zijn niet enkel de mogelijke slachtoffers van de beulen: de beulen zijn onze gelijken [*semblables*]. En Bataille – denker bij uitstek van het onmogelijke – zal goed hebben begrepen dat je dient te spreken over de kampen als over het *mogelijke* zelf, het 'mogelijke van Auschwitz', zoals hij letterlijk schreef.⁸⁴

Alles is mogelijk, zelfs Auschwitz, en het behoort tot de gruwelijke conditie van dit gegeven dat slachtoffers en beulen, joden en nazi's, in de grond elkaars gelijken zijn. Niet dat ze zonder meer inwisselbaar zijn. 'Uiteraard' niet, citeert Wajcman Didi-Huberman. Maar toch, zo repliceert hij meteen:

Heel dit verhaal over het aan de horror ontrukte fragment is een manier om [ons] een beeld voor te houden als een spiegel: iedereen is de spiegel van de ander; zij zijn wij, waarbij we onder dit 'zij' zowel de vergaste joden als de nazicriminelen verstaan – 'maar niet echt', 'uiteraard'.⁸⁵

Didi-Hubermans *beeldmatige* benadering van de Shoah hanteert volgens Wajcman het paradigma van een spiegel waarin iedereen en alles in een onderling vergelijk – en ten slotte in een gelijk – wordt getrokken. Hij ontkent zo de absolute alteriteit waarvoor de horreur van de Shoah staat. Zijn redenerlijn blijft gevangen in een typische imaginaire logica die op de duur alle verschil, en dus elke alteriteit, opheft.

3.5 Foto's als breukbeelden

De vraag is echter of een beeld *noodzakelijk* 'imaginair' is. Heeft het *onvermijdelijk* het effect van een gesloten totaliteit die het verschil waarin het rust en de alteriteit die het in zich draagt, onherroepelijk moet ontkennen? Luistert een beeld *uitsluitend* naar de logica van de perfecte sluier, een sluier die zijn sluierkarakter zo goed weet te verbergen dat je het versluisende beeld voor de realiteit zelf houdt?

In tegenstelling tot Wajcman reduceert Didi-Huberman een beeld *niet* tot zijn vermogen een *sluierbeeld* [*image-voile*] te zijn. Vanaf de aanvang heeft hij de focus van zijn onderzoek tegelijk ingesteld op een ander beeldprocedé, dat hij samenvat in het concept *breukbeeld* [*image-déchirure*].⁸⁶ Dit laatste concept verwijst het eerste niet naar de prullenbak. Het punt dat Didi-Huberman wil maken is dat beelden onder een 'dubbel regime' staan.⁸⁷ Een beeld is niet alleen een mimetisch instrument, een spiegel die zijn eigen spiegelkarakter aan het gezicht onttrekt en zo de illusie wekt iets afwezig aanwezig te stellen. Naast zijn vermogen zijn eigen negatie te negeren, is een

beeld ook bij machte 'om effecten te produceren *met zijn negatie*'. Dat wil zeggen dat een beeld 'als taal', als 'betekenaar' kan functioneren: een betekenaar die de negatie die hem eigen is (zijn onvermogen om bij een definitieve betekenis aan te komen) op zijn beurt niet hoeft te negeren, maar daarmee juist operationeel aan de slag kan gaan. In reactie op de kritiek van Wajcman, en verwijzend naar zijn eigen concept van *breukbeeld*, schrijft Didi-Huberman:

Het gaat er helemaal niet om een nieuwe definitie van de totaliteit van de beelden hypostatistisch vast te leggen, maar om hun plastische dialectiek te observeren, datgene wat ik het *dubbel regime* van hun functioneren noem: zichtbaar en visueel [*visible et visuel*]⁸⁸, detail en 'geheel', gelijknis en verschil, bevalligheid en wreedheid ... *Zoals de tekens van de taal*, zijn beelden in staat om effecten te genereren *met hun negatie*.⁸⁹

Gebaseerd op een spel dat zijn eigen negatie negeert, is een beeld niet noodzakelijk alleen maar 'affirmatief' (wat Wajcman vanzelfsprekend vindt in zijn *L'objet du siècle*).⁹⁰ Het kan tegelijk ook 'dialectisch' zijn en, meer nog, in die hoedanigheid de negatie die erin werkzaam is aan de oppervlakte laten komen. Eén van de bronnen waarop Didi-Huberman hier stoelt, Maurice Blanchot, noemt dit de 'dubbele versie van het imaginaire'. Waar een beeld normaliter zijn eigen negatie opheft, is het tegelijk ook in staat dit negatieve aan het licht te brengen op een manier die ons nauwelijks toestaat er een gepaste houding tegenover aan te nemen.⁹¹

Eerder in zijn essay had Didi-Huberman reeds verwezen naar een passage uit de 17de 'these' van Walter Benjamins *Over het begrip van de geschiedenis* (beter bekend als *De thesen over geschiedenisfilosofie*). Benjamin schrijft daar dat, in tegenstelling tot de 'algemene historiografie' die zich ertoe beperkt een opeenstapeling van feiten voor te leggen, de 'materialistische historiografie' een breuk in de geschiedenis tot uitgangspunt neemt, een schok die de gedachtestroom van de historicus een halt toeroept.⁹² In de Franse versie die Benjamin van die tekst schreef, typeert hij zo'n breukmoment als het moment waarin een dergelijke gedachtestroom tot een 'beeld' wordt.

De denkact grondt niet enkel in de beweging van de gedachten, maar ook in hun blokkering. Stellen we ons een plotse blokkering in de beweging van de gedachten voor – dan zal zich, in de overladen constellatie van spanningen, een soort terugval voordoen: *een schok die zich dankzij het beeld, dankzij de constellatie die het ondergaat, onverwacht organiseert*, die zich in het innerlijk als een monade constitueert.⁹³

Een materialistische geschiedschrijving moet zich volgens Benjamin focussen op breukmomenten, en die zijn op te vatten als een ‘beeld’, een ‘flits’ die de loop van de tijd heel even in een totaalbeeld samenvat. Dit soort ‘totaliserende’ beeld doelt hier geenszins op het ‘einde van de geschiedenis’. Het is juist het punt van waaruit alles opnieuw kan starten of een onverwachte wending kan nemen. In het revolutionaire moment – het moment van de Messiaanse *Jetzt-Zeit*, heet het elders bij Benjamin – staat de tijd stil en kristalliseert hij zich in één imaginaire monade. Daar wordt de woordenstroom waarop de geschiedenis drijft even onderbroken.

Het is in dat moment dat een lacaniaans geïnspireerde geschiedschrijving van een doorbraak van het reële gewaagt. Het imaginaire beeld onderbreekt hier de symbolische (dat wil zeggen op de verglijding van betekenaars rustende) geschiedenis en laat mogelijk een glimp – of, bij momenten, een regelrechte eruptie – van het reële toe. Wat Didi-Huberman hier benadrukt, is dat die eruptie of glimp plaatsvindt in een *beeld* of, exacter, een *breukbeeld*. In Didi-Hubermans eigen woorden:

Daar, dus, waar ‘alle woorden blokkeren en alle categorieën falen’ – daar waar weerlegbare én onweerlegbare stellingen zich letterlijk uit hun lood voelen geslagen – daar op die plaats kan een beeld opdoemen. Niet het sluierbeeld van de fetisj, maar het breukbeeld dat een glans van het reële laat ontsnappen.⁹⁴

Voor Wajcman is een beeld ‘alles’, het suggereert een sluitende totaliteit en liegt daarom met betrekking tot het reële. Refererend aan dezelfde lacaniaanse theorie is voor Didi-Huberman een beeld niet noodzakelijk totaliserend en daarom in staat recht te doen aan de dimensie van het onvoorstelbare, het reële. Ook al werkt Didi-

Huberman, net als Wajcman overigens, zijn referentie aan de lacaniaanse theorie nergens grondig uit, toch leunt hij er zelfs dichter bij aan dan Wajcman.

3.6 Het subject van een foto

Wajcman beschouwt het imaginaire als een eigenschap van het beeld. Beelden zijn imaginair en daarom misleidend. In strikt lacaniaanse zin echter slaat de term ‘imaginair’ niet op een eigenschap van iets maar enkel op *de formele manier waarop* een lustwezen zich tot iets *verhoudt*. Het typeert de *positie* waarin het er als subject tegenover staat.

In weerwil van zijn reputatie is Lacan hierover zonder meer duidelijk: het enige universum waarin het menselijke driftwezen in staat is zijn lusteconomie draaiende te houden – inclusief de beelden die erin voorkomen – is er een van betekenaars. Tegenover die betekenaars kan het zich óf imaginair óf symbolisch verhouden. Ofwel, eerste mogelijkheid, houden we ons voor de *signifié* van die betekenaars en beschouwen we onszelf als de oorsprong, oorzaak en eigenaar van de ‘beelden’ waarin we onszelf weerspiegeld zien: dit is de imaginaire verhouding. Ofwel, tweede mogelijkheid, aanzien we ons voor diegene waarnaar die betekenaars (beelden inclus) onophoudelijk verwijzen, zonder dat we ooit denken dat wij ten volle de oorsprong, oorzaak of eigenaar van die betekenaars kunnen zijn. In dit geval is onze houding symbolisch.

Hoewel beelden op het eerste gezicht meer in de lijn van het imaginaire lijken te liggen en woorden meer in die van het symbolische, beschouwt Lacan nergens beelden *per se* als imaginair en woorden *per se* als symbolisch. Daarom spoort Wajcmans diep wantrouwen tegen beelden, in tegenstelling tot wat hijzelf beweert, niet met de basispremissen van de lacaniaanse theorie. Lacan koesterde echter geen wantrouwen tegenover beelden *als zodanig*. Zijn aandacht gaat uit naar de *positie* die het lustsubject ertegenover inneemt.

Toen Jorge Semprún, een overlevende van Buchenwald, in de jaren net na de oorlog verstrooiing zocht in een plaatselijke bioscoop, werd hij, ‘na de samenvatting van een sportmanifestatie en van een internationale bijeenkomst in New York’, plotseling geconfronteerd

met beelden uit Duitse kampen. Toen hij ook enkele beelden uit ‘zijn’ kamp zag, overviel hem iets vreemds. Hij herkende die beelden wel, maar het was alsof niet hij het was die daar geleefd had, alsof de man die hij zich van toen herinnerde niet dezelfde was als diegene die nu naar die beelden keek. Alsof hij, in het moment van herkennen, zichzelf verloren was als het subject van die herkenning. Didi-Huberman citeert Semprún uitvoerig:

De beelden waren gefilmd in diverse, door de geallieerde opmars bevrijde kampen, enkele maanden tevoren. In Bergen-Belsen, in Mauthausen, in Dachau. Ook Buchenwald was erbij en ik herkende het. Of, beter: ik wist zeker dat die beelden uit Buchenwald waren, zonder evenwel zeker te zijn ze te herkennen. Of, nog beter: zonder er zeker van te zijn dat ik ze gezien had. Maar ik had ze toch echt gezien. Of beter: ik had ze beleefd. Het was het verschil tussen het geziene en het beleefde dat zo verwarrend was. [...] Plotseling, in de stilte van deze bioscoopzaal [...], werden die mij intieme beelden vreemd en werden ze op het scherm geobjectiveerd. Ze ontsnapten ook aan mijn eigen persoonlijke procedures van herinnering en censuur. Ze hielden op mijn goed en mijn kwelling te zijn: dodelijke rijkdommen van mijn leven. Ze waren tenslotte niets dan de radicale, geëxterioriseerde werkelijkheid van het Kwaad: zijn ijselijke, niettemin brandende weerschijn.⁹⁵

In het geval van Semprún hebben beelden, die normaliter identificatie in de hand werken, precies het omgekeerde effect. In zijn geval stellen ze de kijker ‘aanwezig bij [zijn] eigen afwezigheid’.⁹⁶ Beelden gaan hier juist elke mogelijke identificatie ‘deconstrueren’, ‘decentreren’. Ze maken Semprún duidelijk dat het subject van wat hij meemaakte niet zonder meer samenvalt met het subject van zijn tegenwoordig bestaan.

Een psychoanalytische therapie is uit op dit soort confrontatie met de gespletenheid van het subject en levert de analysant daarbij over aan een discursief proces, aan een kuur van woorden en betekenaars. De ervaring die Semprún overvalt, maakt duidelijk dat beelden hetzelfde effect kunnen hebben. Beelden uit het ‘eigen’ kamp kunnen zelfs een overlevende confronteren met de onmogelijkheid om zich de afgebeelde waarheid toe te eigenen.

Dat een wreedheid als die van de Shoah ‘onuitsprekelijk’ en ‘onvoorstelbaar’ is, staat buiten kijf. Toch is het cruciaal die typering niet enkel aan de kant van het object te lokaliseren, maar ook aan die van het subject. Wat onuitsprekelijk is, is eerst en vooral het punt van waaruit we spreken als we het over de Shoah hebben. Wat ondraaglijk is, is het punt waar we ‘drager’ zijn van de betekenaars die het verhaal met die naam vormen. Het is in die zin dat Didi-Huberman akkoord kan gaan met Bataille die Auschwitz duidt als iets unheimlich *semblable*, iets wat ons dáár aantast waar we als mens allen ‘gelijk’ zijn.⁹⁷ Auschwitz heeft het punt beschadigd van waar wij, modernen, ons tot de wereld en tot onszelf verhouden. Het punt van waaruit *wij* tegen Auschwitz aan kijken en het punt van waaruit de Auschwitzgevangenen er *zelf* tegenaan keken, zijn *semblable* in de zin dat het niet mogelijk is om ten volle het subject van deze blik te zijn.

Dit geldt inderdaad ook voor de slachtoffers. Wat ondraaglijk is, is *dat* ze het verdragen hebben; dat ze voor korte of langere tijd het subject van het ondraaglijke zijn geweest. In het geval van de *Sonderkommando*'s is dit nog duidelijker. Wat voor hen ondraaglijk was, is dat zij niet alleen passief aan de gruwel onderworpen (*subjected, assujetti*) waren, maar dat zij er ook op een *actieve* wijze het subject van waren. Het punt van waaruit de *Sonderkommando* de ‘drager’ van de Shoah is, maakt hem tot *semblable* van de andere gevangenen, van de beulen en van onszelf, die ook op onze eigen – niet minder onmogelijke – manier het subject van de Shoah zijn. Met dit ‘punt’ is niet in vrede te leven. Dit ‘punt’ maakt Auschwitz onuitspreekbaar, onvoorstelbaar, in de letterlijke zin ondraaglijk.

Het onvoorstelbare en onuitsprekelijke van de Shoah is dus niet in tegenstelling met het gegeven dat wij ook onszelf als drager/subject van die Shoah moeten erkennen. Naar mijn mening is dit de richting waarin je Didi-Hubermans gepassioneerde pleidooi voor *Mémoire des camps* moet begrijpen, en in het bijzonder voor de presentatie van de vier foto's die in opdracht van het Poolse verzet zijn genomen.

Laten we daarom nog eens terugkeren naar die foto's. Zelfs Wajcman gaat ermee akkoord dat elke foto, elk beeld in een context als deze van belang is. ‘Maar beeld waarvan?’, vraagt hij zich af.⁹⁸ Voor hem kunnen het nooit foto's van Auschwitz *als zodanig* zijn. Zulke

foto's zouden het *moment zelf* van de genocide moeten weergeven, het moment van de dood van zes miljoen joden. Dergelijke foto's hebben we niet, ze bestaan ook überhaupt niet. Het is nu eenmaal niet mogelijk om het moment van de dood *als zodanig* te fotograferen. We kunnen foto's nemen van mensen die op het punt staan te sterven, of van mensen die gestorven zijn, maar de dood *zelf* kunnen we niet in beeld brengen. Als het leven presentabel en representabel is, dan is de dood geen van beide en al zeker niet de criminele, massale vermenigvuldiging van de dood in de Shoah.

Wajcman verwijst in dit verband naar Didi-Hubermans analyse van de opvallende, buitenproportionele, zwarte contouren die elk van de vier foto's vertoont. Voor Didi-Huberman vormen die de *attestation visible* van de plaats van waaruit ze zijn genomen.

De *donkere massa* die het zicht op de lijken en de kuilen omgeeft, die massa waar *niets te zien valt* [*où rien n'est visible*], biedt in werkelijkheid een visuele markering [*marque visuelle*]⁹⁹ die van even groot belang is als de rest van het gedrukte oppervlak. Die massa waar niets te zien valt, is de ruimte van de gaskamer: de donkere kamer waarin men zich heeft moeten verschuilen om van daaruit het werk van het *Sonderkommando* in het licht te zetten, buiten, boven de verbrandingskuilen.¹⁰⁰

Didi-Huberman wil niet het laatste woord over Auschwitz gezegd hebben. Ook voor hem is het niet zonder meer een uitgemaakte zaak dat die foto's inderdaad genomen zijn vanuit de gaskamer in het Crematorium V-complex van Birkenau. Maar zijn analyse stuurt de lezer in elk geval sterk in die richting. En zelfs als zijn analyse klopt (en Jean-Claude Pressac en anderen gaan ermee akkoord), toont dit enkel de extreme moed van de *Sonderkommando*'s. Het toont ons niet de Shoah *als zodanig*. Het 'niets' dat we zien in het zwarte raamwerk van de foto's, toont daarom nog niet het *niets* waartoe de slachtoffers zijn herleid, zo stelt Wajcman.¹⁰¹

Hier botsen we naar mijn mening tegen de grenzen van Wajcman's analyse aan. Wajcman benadert Auschwitz als het *object* van discours en beeld, en hij heeft het gelijk aan zijn kant wanneer hij beweert dat in die hoedanigheid Auschwitz onuitsprekelijk is en elke verbeelding tart. Maar waar hij overheen kijkt, is het subject van dit spreken, het subject van die beelden. Eerst en vooral in de

meest alledaagse zin van het woord. Was het de subjectieve intentie van het ‘fotograferende team’ om wat elke verbeelding tart in beeld te brengen? Dit valt moeilijk te ontkennen. Zij wilden dat het onvoorstelbare gezien werd, dat de mensen buiten het kamp er zich een voorstelling van konden maken. Die foto’s waren een schreeuw aan het adres van het Poolse verzet, van de Poolse regering in ballingschap, van de geallieerden en van de gehele wereld: ‘Alsjeblieft, kijk naar die beelden, ze zijn ongelooflijk. Maar alsjeblieft, geloof dat het ongelooflijke dagelijks plaatsvindt, dat die beelden getuigen van wat niemand zich ooit had kunnen inbeelden, maar hier op dit eigenste moment onverminderd wordt voltrokken.’ De *Sonderkommando*’s stoorden zich dus niet aan het beeldverbod dat Wajcman inzake Auschwitz huldigt.

Wajcman kijkt ook nog op een andere manier over het subject heen. Hij heeft geen oog voor het formele punt van waaruit de foto’s zijn genomen en waar de foto zelf per definitie niet bij kan. Dat punt ‘draagt’ de hele foto, maar is er niet op te zien. In dit onvoorstelbare subjectpunt ligt dan ook de hoop besloten die de fotograferende *Sonderkommando*’s met hun daad van verzet koesteren. Door die foto’s te nemen, situeren zij zichzelf buiten de horror die de beelden te zien geven. Alleen al de mogelijkheid zo’n foto te nemen, opent de mogelijkheid aan het gefotografeerde – de hel van de genocide – te ontsnappen en gunt de gevangene het gevoel zich even buiten de cirkel van de dood te kunnen plaatsen.

3.7 Er is geen buiten aan de buitenwereld

De positie die de fotograferende *Sonderkommando* inneemt maakt hem ‘gelijk’ [*semblable*] aan de buitenwereld. Gedurende één enkel imaginair moment heeft de ‘cameraman’ – en met hem alle andere gevangenen – buiten het kamp vertoefd en zo verslag kunnen doen van wat zich daarbinnen afspeelt. Tegelijk brengt zijn camerawerk de blik van de buitenwereld binnen de omheining van het kamp. Door zijn lens kan de hele wereld eindelijk meekijken naar het onvoorstelbare waarmee de gevangenen dag in dag uit geconfronteerd worden.

Voor de *Sonderkommando* is fotografie dus hoegenaamd niet de leugenmachine waarvoor ze vaak wordt gehouden. Integendeel, hij verwelkomt haar als een instrument om de buitenwereld de binnenkant van het kamp te laten zien en om aan de gevangenen, al is het slechts gedurende één imaginair moment, te tonen waar hun ware positie ten opzichte van het kamp is: erbuiten.

Het is ten slotte niet toevallig dat de foto's uitgerekend door *Sonderkommando's* zijn genomen. Het stelde hen in staat een houding aan te nemen *buiten* en dus *tegenover* de onmogelijk wrede buitenpositie waarin ze zich bevonden als directe assistent-uitvoerders van de genocide. Hun *Sonder*-positie impliceert dat zij, meer nog dan de andere gevangenen, gedwongen werden zich de blik van beul toe te eigenen, een blik die op een bepaalde manier ook die van de buitenstaander of buitenwereld is.

Aan dit soort psychologische foltering werden trouwens alle gevangenen onderworpen. Elk van hen werd gedwongen zich te identificeren met de buitenstaandersblik van de nazibeul. Een dergelijk kampregime werkt naar een punt toe waar het onrecht dat het slachtoffer wordt aangedaan door het slachtoffer zelf niet langer als onrecht wordt ervaren. De slag in zijn gezicht wordt door de getroffen dan als rechtvaardig geassumeerd. Niet dat het slachtoffer daar überhaupt toe in staat zou zijn. Op het moment dat de beul dit doel bereikt, is de psychische en morele weerstand van de gevangene immers al gebroken en is hij compleet gereduceerd tot een vegetatief reactieorgaan. Eenmaal *Muselmann*, kijkt hij nog uitsluitend tegen zichzelf aan vanuit dat radicale buiten van waaruit de beul hem aankijkt. Eenmaal die blik tot de zijne gemaakt, is het slachtoffer helemaal buiten de wereld geplaatst en is het initiële doel van de nazi-beul bereikt: de totale uitsluiting van de jood uit de wereld. Dan is gerealiseerd wat voor de 'rassenleer' al langer een wetenschappelijk uitgemaakte zaak was, met name dat de jood niet tot het natuurlijke universum van de gezonde, leefbare rassen behoort.¹⁰²

Voor de *Sonderkommando* is deze perverse folterlogica zo mogelijk nog wreder, omdat hij zich het standpunt van de beul *op een actieve manier* moet toe-eigenen. Hij wordt gedwongen de actief collaborerende *semblable* van de beul te zijn en diens moorddadige buitenpositie ten opzichte van de slachtoffers te delen.

Een fotocamera staat de gevangene dus toe om de valse pretenties van de nazipositie bloot te leggen die beweert dat de hele wereld ermee akkoord gaat om de jood als een buitenstaander te zien en hem van de planeet te verwijderen. Alsof die vier foto's wilden zeggen: 'Als de buitenwereld beweert dat de jood de buitenstaander van de natuur is, zoals de nazi's ons voorhouden, laat dan die buitenwereld eens een blik werpen op de manier waarop ze de natuur hier een helpende hand reiken. Zal de buitenwereld dan instemmen met wat zij beweren dat die buitenwereld gelooft, namelijk dat de jood geen mens is en dat zijn uitroeiing geen verlies, maar juist een winst voor de mensheid betekent?' Het is de hoop van de *Sonderkommando* dat de buitenwereld de nazibeul tegensprekt en zegt dat ook een jood eenvoudigweg tot de buitenwereld behoort; dat er met andere woorden aan de buitenwereld geen 'buiten' is, dat alle mensen tot één enkele soort behoren, één *espèce humaine* (om het met de titel van Robert Antelmes boek te zeggen).¹⁰³

Niemand bekleedt een buitenpositie van waaruit hij de grenzen van wat een mens is kan overzien. Niemand kan diegenen uitsluiten die niet aan de norm van die grens voldoen. Niemand kan zich de waarheid over wat een mens is toe-eigenen. Niemand kan wat een mens is in een sluitende definitie vastleggen en vervolgens hén uitsluiten die daar niet aan beantwoorden om de mensheid van hen te verlossen (zoals men het naziproject kan samenvatten). Wat ons tot mens maakt, is het feit dat we onszelf zo *voorstellen*; dat we *zeggen* mens te zijn. Dit 'zeggen' kan niet gefundeerd worden in de solide zekerheid van een gekende essentie. Die *representatie* kan niet worden gekoppeld aan een verzekerde presentie. Sinds we modern zijn geworden is dergelijke zekerheid ons ontzegd.

Wanneer de *Sonderkommando's* naar fotografie grijpen om hun sadistische universum publiek te maken, dan grijpen ze naar die typisch moderne subjectpositie. Prangender dan wie ook beseffen zij dat hun hele bestaan afhangt van de beelden die hen representeren en dat een in het kamp binnengesmokkelde camera hen opnieuw de kans geeft subject van zo'n beelden en dus subject *tout court* te worden.

Een imaginair moment lang een *menselijke* plaats creëren binnen het sadistische universum van hun kamp, een plaats *semblable* aan die van de buitenwereld: dit is wat de *Sonderkommando's* met het

‘camerawerk’ op die bewuste augustusdag in 1944 in Auschwitz-Birkenau op het oog hadden. Een plaats *buiten* hun wereld, die juist omwille van dat *buiten* karakter gelijk is aan de plaats van waaruit de mensen buiten het kamp aan hún wereld participeren. Want dit is inderdaad wat we allen gemeen hebben: we nemen deel aan het sociale leven vanuit een ‘buiten’, een ‘buiten’ dat in wezen fictief is (al was het maar omdat we slechts in en dankzij dit sociale leven bestaan), maar niettemin volledig tot de realiteit moet worden gerekend. We participeren aan de wereld vanuit een tele-conditie, vanuit een structurele afstand die, hoewel nergens objectief waarneembaar, toch reëel is.

Het komt eropaan dit ‘buiten’, die tele-conditie ernstig te nemen. Dat deden de *Sonderkommando*'s op die bewuste augustusdag in 1944. Maar ze konden dit pas in 1944 doen en ook dan met een hoop die nog volledig was doordrenkt van de diepe wanhoop die hen de jaren daarvóór verlamde. Amper enkele jaren eerder was een beroep op de buitenwereld bij voorbaat tot falen gedoemd, precies omdat die buitenwereld zich niet bekende tot een ‘buiten’ dat hen allen gelijk maakte. Toen dacht de met de nazi-ideologie meezingende buitenwereld nog dat ze zich ‘van binnenuit’ kon definiëren, vanuit wat de mens ‘van nature’ was, vanuit zijn vermeende raciale essentie. Alleen het in 1944 nakend failliet van die ‘eigenheidsideologie’ maakte het verzet mogelijk.

Na de oorlog is die ideologie al vlug haar failliet te boven gekomen en domineert ook vandaag weer het gros van onze politieke vertogen. Als de gedachte aan de Shoah niet meer uit ons cultureel en politiek bewustzijn weg te denken is, dan enkel in de mate waarin zij ook samengaat met een niet-aflatende kritiek op die eigenheidsideologie. Het heil valt niet te verwachten van een ‘binnen’ waarin elk van ons zich veilig weet, maar van een ‘buiten’ dat we met zijn allen gemeen hebben. ‘Er is geen buiten aan de buitenwereld’: dit is de radicale banaliteit die spreekt uit de vier foto's waarmee enkele *Sonderkommando*'s in Auschwitz de wereld wakker wilden schudden. Hun hallucinante gruwelervaring opsluiten ‘binnen’ de heilige niche van ‘het onvoorstelbare’ doet hun onrecht aan.



4

Hotel holocaust

Over 'Shoah documentary real'

Gij zult de Holocaust benaderen als een plechtige of zelfs heilige gebeurtenis, met een ernst die geen enkele reactie toelaat die de enormiteit ervan zou kunnen verdoezelen of de doden die erin gevallen zijn, zou kunnen ontveren.

Terrence des Pres¹⁰⁴

Een documentairefilm speelt reële gebeurtenissen na en vermengt zo feit met fictie. Omdat een gebeuren, zeker een historisch gebeuren, zelden rechtstreeks te registreren valt, moet het worden naverdeld. Plot, omstandigheden en sfeer vragen om reconstructie en dit gaat niet zonder verbeelding. Met het risico dat het aandeel van de verbeelding erg groot, vaak te groot wordt. Toch neemt de trend om in documentairefilms het aandeel van verbeelding en fictie groter te maken alleen maar toe. In *Conspiracy* (2001) krijgen we een 'live' inkijk in de Wannseeconferentie (20 januari 1942), waar nazitopman Heydrich de Duitse leiders de *Endlösung* door de strot duwt.¹⁰⁵ En in de tv-productie *God on Trial* zien we toeristen het kamp Auschwitz-Birkenau bezoeken en zijn we tegelijk getuige van een discussie die kampgevangenen een halve eeuw eerder onder elkaar voerden over de vraag of God al dan niet schuldig is aan de Shoah, om de documentaire te zien eindigen met een beeld waar toeristen en gevangenen dezelfde gaskamer delen.¹⁰⁶ Documentairefilm wordt hier *docudrama*, een andere naam voor hetzelfde, maar met een groter aandeel van fictie en verbeelding.

Maar waar zijn de naakte, reële feiten nog in al die fictie en verbeelding? Want hoe meer die laatste de documentaire domineren, des te groter ook het risico dat het reële gegeven dat zij verslaan, wordt gemanipuleerd, verdraaid of zelfs verzwegen. Waar zit, in al die gefictionaliseerde documentaires, het *reële* of, om het met een modieuze term te zeggen, de *documentary real*?

Documentary real: is dat ook niet het centrale probleem waarmee de herinneringscultuur rond de Holocaust worstelt? Het proe-

bleem van het *reële* stelt zich hier in elk geval pregnanter dan waar ook. Deze herinneringscultuur heeft immers met feiten te maken die zo reëel zijn dat geen enkel objectief beeld (archieffoto's of -films, egodocumenten, administratieve verslagen), hoe transparant en helder ook, adequaat genoeg blijkt te zijn om het ondraaglijke van de wreedheden correct over te brengen. Geen beeld of document slaagt er ooit in om recht te doen aan het *reële* van de horror. Maar uitgerkend *daarom* is men in dezen meer dan ooit aangewezen op documentaire of docudrama: op verslaggeving met uitdrukkelijke ondersteuning door fictie en verbeelding. Zonder die ondersteuning is het onmogelijk een idee te geven van het wrede *reële* dat plaatsvond in de nazi-uitroeiingskampen.

4.1 *Kamp*

Een documentaire of docudrama over de Shoah kan zich gedragen weten door zowel een verbod op als een promotie van beeld en verbeelding. Ook voor Lanzmann moet een documentaire over de Shoah het *reële* van de feiten beogen. Maar juist daarom moet zij beeld en verbeelding zo veel mogelijk vermijden. Het *reële* van die vreselijke brok verleden kun je niet in beelden vatten, maar enkel in *woorden* oproepen. In tegenstelling tot de film van Alain Resnais, *Nuit et brouillard* (1955), die een soort bloemlezing biedt van beelden uit het Holocaustarchief, toont Lanzmanns negen uur durende *Shoah* (1985) geen enkel historisch foto- of filmbeeld. Zijn film is, ook qua vorm, één grote ode aan het radicaal onvoorstelbare karakter van de Holocaust. Helemaal aan de *andere* kant van het spectrum heb je films als *Schindler's List* (Steven Spielberg, 1993) of *La vita è bella* (Roberto Benigni, 1997), waar beeld en verbeelding volledig vrij spel krijgen. Hier levert het onderwerp – de Shoah – geen enkele restrictie op en is de documentaire vormelijk identiek aan om het even welke film: door zich te identificeren met de hoofdfiguren evolueert de kijker gestaag in de richting van een empathisch begrip van de boodschap die de film wil brengen.

Een voorbeeld van dit laatste, maar dan niet in het domein van de film maar dat van het theater, is *Kamp*, een voorstelling door de Nederlandse toneelgroep *Hotel Modern* (première in 2006, Rot-

terdam).¹⁰⁷ Achtduizend poppetjes van papier maché, elk acht centimeter hoog, vullen de hele theaterscène die voor de gelegenheid is omgetoverd tot een miniatuur van het concentratie- en uitroeiingskamp Auschwitz. De poppetjes worden gemanipuleerd door de acteurs die, als kwaadaardige reuzen, het hele leven van dit inferno domineren en orkestreren. Een van hen hanteert een camera, die zijn beelden simultaan projecteert op een doek aan de achterzijde van de scène.

De 'plot' is meer dan bekend: de aankomst van de treinen, de selectie door de 'Mengele' van dienst, de overbevolkte barakken, het labeur, de publieke folteringen, de rijen naakten, wachtend om de gaskamer in te gaan, het aanvoeren (in Rode Kruiswagens) en toedienen van het Zyklon B, het leeg- en schoonmaken van de gaskamer, het verbranden van de lijken, enzovoort. *Kamp* doet op zijn manier verslag van het *reële* dat gewone Duitse burgers voltrokken, en van het *reële* dat even gewone burgers, Europese Joden en anderen, werd aangedaan. *Kamp* toont het *reële* in de vorm van een docudrama: een mengeling van feit en fictie met als doel het overbrengen van de *documentary real*.

Lanzmann was bang om de Shoah tot zo'n soort van *documentary real* gereduceerd te zien. De Holocaust als onderwerp van een theater of een docudrama wakkert de toeschouwer aan in zijn prentie het onbegrijpelijke toch begrepen te hebben. Daarom is het 'theater' van Lanzmann niet echt theater. Het speelt niet zozeer op het niveau van de beelden als wel op dat van de woorden – woorden die eindeloos om nieuwe woorden vragen om ten slotte datgene wat men al die tijd had willen zeggen ongezegd te laten. Ook na negen en een half uur film is de kijker niet in staat zich te identificeren met het slachtoffer, en dit ondanks de solidariteit die hij wel degelijk met hem of haar voelt. Het *reële* van de Shoah verzet zich tegen identificatie.

Toch is identificatie een *sine qua non* voor theater. En *Kamp* is theater. Vanaf de opening van de voorstelling bevindt de kijker zich 'in' het concentratiekamp, niet om daar te leren wat hij nog niet wist en nieuwe inzichten te verwerven, maar om door dit sadistisch universum emotioneel overdonderd te worden. *Kamp* wil de toeschouwer affectief raken. Het stuk viseert een emotionele reactie en nodigt het

publiek uitdrukkelijk uit tot empathie met de slachtoffers, tot een meeleven met hun gruwelijke lot.

Vanuit een lanzmanniaans perspectief is dit een foute optie, want een ontkenning van het onzegbare karakter van de Shoah. Het stuk ontkent op die manier het onvoorstelbare waardoor de *reële* wreedheden zijn getekend. Het *reële* dat in die documentaire in het spel is, situeert zich immers *voorbij* elke empathie, *voorbij* elke verbeelding of elke andere vorm van toe-eigening.

Maar bevindt het *reële* zich dan enkel aan de kant van het object? Bevindt het zich niet evenzeer aan de kant van het subject? Heeft ook het subject niet iets onvoorstelbaars, iets wat zich bij voorbaat aan voorstelling en beeld onttrekt? En heeft ook de identificatie niet iets in zich wat zich tegen elke vorm van toe-eigening verzet? Maar ook als dit het geval is, is dan toch niet een specifieke vorm van identificatie onmisbaar in elke herinnering aan de Shoah?

Om te begrijpen waar het in deze suggestieve vragen om te doen is, is het goed de provocerende manier te bekijken waarop een belangrijke stroming in de beeldende kunst van de jaren negentig met de herinneringscultuur over de Shoah is omgesprongen. Het publieke succes van de theatervoorstelling *Kamp* in 2006 is voor een goed deel het gevolg van de impact van deze stroming. Een paar illustraties volstaan hier.¹⁰⁸

4.2 Holocaustje spelen

De New Yorkse kunstenaar David Levinthal (°1949) bijvoorbeeld evoceert historische gebeurtenissen aan de hand van miniatuurtaferelen met poppetjes. Een aantal van zijn werken verwijzen uitdrukkelijk naar de Shoah. Zo toont een vroege serie van hem, *Hitler Moves East* (1975-1977), nazi-items zoals parades met swastikavlaggen en folterscènes in een concentratiekamp. Hetzelfde geldt voor zijn serie *Mein Kampf* (1994-1996). Het gevaar van onmiddellijke – en dus *te* gemakkelijke – identificatie met het slachtoffer is hier minimaal omwille van het ingebouwde vervreemdingseffect. De ‘unheimliche’ combinatie van speelgoedpoppetjes en naziterreur is te brutaal om sympathie of identificatie toe te laten. En dit is bewust zo bedoeld. Ook hier is het de intentie van de kunstenaar om het

onvoorstelbaar karakter van de Shoah centraal te stellen. Zijn suggestie is dat geen enkele van de representaties het infantiele niveau van een poppentheater ontstijgt. De al te toegankelijke voorstelling geeft aan dat het al te gemakkelijk is te veronderstellen dat de Shoah in een beeld of een voorstelling te vatten is.

Het werk van Ram Katzir (°1969), *Your Coloring Book* (1996), geeft dat in een bepaald opzicht nog accurater weer. Het betreft een conceptuele *installatie* waarbij in een lokaal schoolbanken of tafels staan opgesteld met daarop openliggende kleurboeken inclusief kleurpotloden. Die boeken bevatten tekeningen die teruggaan op bestaande propaganda- en andere foto's uit de nazitijd. De toeschouwer wordt uitgenodigd plaats te nemen op een van de schoolbanken en een pagina uit het voorliggende boek in te kleuren.

In dit kunstwerk krijgt de museumbezoeker een actieve rol toebedeeld. Hij moet zelf het kunstwerk afmaken. Het is de bedoeling zijn identificatie te bevorderen, zij het niet met het Holocaustslachtoffer, maar met de dader. De kunstenaar wil hier het gangbare procedé van identificatie deconstrueren door die in een verkeerde richting te sturen. In plaats van zich met de gevangenen te identificeren wordt de kijker/deelnemer gedwongen dat met de beul te doen, en wel – zo gaat een van de tekeningen – in de gedaante van een alledaagse Duitse vader of moeder die zoon en/of dochter assisteert bij het inkleuren van kleurboeken uit die tijd. Ook hier wordt van de naziwreedheid gezegd dat die onvoorstelbaar is, maar dan wel door op een overdreven manier het tegendeel te doen. De al te infantiele voorstelling van de Shoah subverteert de gangbare representatiecultuur over dit item.

Katzirs installatie zet de lanzmanniaanse beeldkritiek neer aan de hand van bedoeld doorzichtige en gemakkelijke beelden: 'gemakkelijk' in de zin dat zij er mensen spontaan toe aanzetten in de afgebeelde wereld binnen te stappen en zich in de rol van die nazi-aanhangers in te leven. Het kunstwerk geeft aan dat onze plaats als toeschouwer veel dichter bij die van de beul staat – op zijn manier ook altijd een 'toeschouwer' – dan bij het slachtoffer. Ons spontane meevoelen met de kampgedetineerde dient vaak om niet te moeten zien dat we de plaats van zijn beulen innemen.

Een derde voorbeeld is een werk van Zbigniew Libera (°1959), *Correcting Device: Lego Concentration Camp* (1996). Gesponsord

door het bekende Deense bedrijf Lego, dat bij de toekenning van de sponsoring niet op de hoogte was van wat het werk zou inhouden, fabriceerde de Poolse kunstenaar Legopakketten – drie exemplaren van een zeven dozen tellende eenheid – waarmee een concentratiekamp kon worden gebouwd. Kunstcriticus Stephen Feinstein beschrijft het kunstwerk als volgt:

Binnen in [de dozen] staken de bouwstenen en andere stukken om er het concentratiekamp mee te bouwen dat op het deksel was afgebeeld. De box leek een normale Legodoos, op de linkerbovenhoek na; op de plaats van het 'systeemnummer' stond de inscriptie: 'Dit werk van Zbigniew Libera is gesponsord door Lego.' Elke eenheid van de zevendelige set bevat een apart onderdeel van een concentratiekamp. De grotere dozen betreffen het kamp in zijn geheel, met gebouwen, galgen (een ervan met een gehangen gevangene), en gevangenen achter prikkeldraad of het kamp in en uit marcherend. [...] De wachters in glimmend zwarte uniformen zijn van de normale Legopolitiesets afkomstig. De gevangenen zijn dan weer uit de Legoziekenhuissets afkomstig. Een tweede doos laat een crematorium zien met rook uit drie schouwen, met *Sonderkommando's* of andere gevangenen die een lijk uit de gaskamer slepen. De kleinere dozen tonen een bewaker die een gevangene neerknuppelt, medische experimenten, een andere gehangene en een commandant [...]. De laatste doos is er een met bezittingen, het soort 'afval' geschilderd door andere kunstenaars en geïnspireerd door de ruime collectie aan buit die de SS verzamelde in het 'Kanada' van Birkenau.¹⁰⁹

Waar gaat het om in deze drie voorbeelden van conceptuele kunst over de Shoah? Ridiculiseren zij de Holocaust door het hele gebeuren te reduceren tot een spel voor kinderen? Brengen ze de ernst van de zaak in diskrediet? Om te begrijpen waar het om draait, is het goed deze kunstwerken eerst te kaderen binnen de traditie van, precies, de conceptkunst en van de moderne kunst in het algemeen. Twee trekken van de moderne kunst dienen daarbij te worden onderscheiden: vooreerst haar inherente *zelfreflectieve* aard, en vervolgens haar *gerichtheid op het subject* (in plaats van op het object).

4.3 Moderne kunst en de Shoah

Een eerste element dat de moderniteit van de beeldende kunst karakteriseert, is haar zelfreflectieve karakter. Moderne kunst is kunst *over* kunst geworden, representatie *van* representaties. Kunst is modern geworden toen het tot haar begon door te dringen dat zij alleen maar 'schone', maar geen 'realistische' kunst meer was.¹¹⁰ Dit ging samen met het besef dat ze overbodig was geworden – een 'vergane glorie', zoals Hegel het al in de vroege negentiende eeuw formuleerde.¹¹¹ De beelden waarmee een samenleving zich kenbaar maakt, voor anderen en voor zichzelf, begonnen zich hoe langer hoe meer te emanciperen van de kunst, hun traditionele ontstaansplaats, en werden steeds meer aangeleverd door een zelfstandige beeldindustrie. Die marginalisering verplichtte de kunst tot een kritische reflectie op die geëmancipeerde beeldcultuur, en gaandeweg herkenden heel wat moderne kunststromingen daarin hun voornaamste bestaansreden.

Modern geworden, moest de kunst het houden bij een kritische *representatie van de representaties* waarmee de moderne samenleving haar identiteit gestalte gaf. Op ontelbare manieren toont de kunst, al vanaf de vroege jaren van de twintigste eeuw, hoe de representaties die onze beeldcultuur vormen *slechts* representaties zijn, en niet wat zij onvermijdelijk pretenderen te zijn: een toegang tot de echte realiteit.

Wanneer een modern kunstwerk – in dit geval een conceptueel werk – zich met zaken als de Shoah inlaat, is het niet eenvoudigweg zaak om die te representeren, maar om de bestaande Shoah-representaties op zichzelf terug te plooiën, om die met andere woorden ook op hun beurt nog eens te representeren.¹¹² In de beelden die zij van de Shoah laat zien, toont de kunst tegelijk hoe de Shoah zelf een representatie is geworden, zelfs een van de zwaarwichtigste in het geheel van door representaties gedomineerde cultuur. Om de dimensie 'representatie' *als zodanig* aan de oppervlakte te brengen, is het nodig tussenbeide te komen op het niveau van de representatieve *logica*. Want die is er een van ontkenning. Een representatie functioneert pas optimaal als ze haar eigen aard verzwijgt, als ze met andere woorden ontkent dat ze *slechts* representeert en dat haar representatie *geen* sluitende garantie biedt voor een toegang tot het *reële*. Om voor reëel te worden gehouden, moet een voorstel-

ling haar representatiekarakter verbergen. Wil men dat laatste wel aan de oppervlakte krijgen, is het dus zaak die ontkenninglogica te doorbreken en het beeld te beroven van de zin en betekenis die het veronderstelt te hebben.

Hier treffen we het inherent ‘iconoclastische’ karakter van de moderne kunst en van de manier waarop ze intervenueert in de bestaande beeldcultuur. Om de representatie *als zodanig* te tonen moet die in haar logica gebroken of gesubverteerd worden. Om van de Shoah te tonen dat deze *zelf* een representatie is, moet men interveniëren in de manier waarop zij verankerd is in het geheel van voorstellingen die de totaliteit van onze beeldcultuur uitmaakt. Vandaar het ‘unheimliche’ en vervreemdende karakter van moderne artistieke representaties. Ook die waarin naar de Holocaust wordt verwezen. De bestaande manier waarop deze wordt gerepresenteerd moet door de artistieke beelden worden ‘gedeconstrueerd’. In plaats van de kijker toegang te verlenen tot de ‘zaak zelf’, moet ze hem veeleer terugwerpen op zichzelf en op zijn onvermogen het reële te vatten van wat hij voorgeschoteld krijgt.

Zelfs Lanzmanns *Shoah* illustreert dit. Omdat de toenmalige beeldcultuur zich de Shoah reeds had toegeëigend (denk bijvoorbeeld aan de populaire televisieserie getiteld *Holocaust*, 1978)¹¹³, trachtte Lanzmann het heersende idee over de nazigenocide op de Europese joden te deconstrueren door niet de wrede beelden te presenteren waaraan het grote publiek in zijn tijd al gewend was geraakt, maar de verbale getuigenissen en hun zichtbare onvermogen om te zeggen wat ze gezegd wilden krijgen. Het was Lanzmanns iconoclastische manier om duidelijk te maken dat de kern van wat Auschwitz betekent zich voorbij het toonbare en het zegbare ophoudt, voorbij het bereik van de gangbare ideeën waartoe een doorsnee filmscenario de Holocaust reduceert.

De beeldcultuur van de jaren negentig waarbinnen de kunst van David Levinthal, Ram Katzir en Zbigniew Libera opereren, is anders dan die waarin Lanzmann werkte. De lanzmanniaanse representatie van de Shoah was in de jaren negentig onderhand vrij algemeen aanvaard. Daarom diende ook dit beeld doorbroken te worden door het iconoclastisch imperatief van de moderne kunst. Door Hitlers boek *Mein Kampf* of zijn oorlog tegen de Sovjets tot een kinderpoppenspel te reduceren, gaf Levinthal de ware plaats te kennen die de

naziterreur, inclusief de Holocaust, nu innam: een geneutraliseerde plaats binnen de beeldcultuur van alledag. Hetzelfde geldt voor Katzirs geste die taferelen uit de nazitijd als kleurplaatjes aan zijn publiek voorlegde. Zo ook toont Libera's Legoproject hoe diep het beeld van de Shoah is geïntegreerd binnen onze alledaagse leefsfeer.

Het werk van deze drie kunstenaars heeft aanleiding gegeven tot kritiek en protest, en wel omdat ze *correct* zijn begrepen: mensen beseften plots dat ze de 'gewone' plaats die de Shoah in hun bewustzijn innam niet langer konden verdragen. Door die conceptuele werken te veroordelen, veroordeelden mensen in feite hun eigen alledaagse perceptie van de Shoah. De kunstwerken waren in die zin slechts succesvol in zoverre ze beletten dat Auschwitz verder een neutraal element bleef in de culturele *common sense*-bagage. Op een formeel negatieve manier deden ze wat ook Lanzmanns *Shoah* een decennium eerder had gedaan: zij organiseerden een kritiek op het gangbaar geworden beeld van de Holocaust.

Dit brengt ons bij het tweede kenmerk van de moderne kunst: de waarheid van de kunst ligt daar niet enkel in wat zij laat zien, in haar object, maar tegelijk in het effect dat ze bij het subject – bij de kijker – sorteert. De waarheid van de moderne kunst hangt altijd ook af van wat ze bij de toeschouwer teweegbrengt. Niet in de zin dat de toeschouwer zichzelf in die waarheid kan herkennen, maar precies in de zin dat hij dit niet kan, dat die waarheid voor hem onaannemelijk is. De waarheid die het subject ervaart, is er een van radicale exterioriteit en alteriteit. Zij laat zich niet toe-eigenen, en juist daarin ligt haar waarheid. Slechts in die hoedanigheid valt de subjectieve ervaring van die waarheid samen met een ultieme *zelf*-ervaring. Oog in oog met artistieke beelden die bijvoorbeeld naar Auschwitz verwijzen, besef ik tegelijk altijd ook mijn eigen onaannemelijkheid, mijn onvermogen om de waarheid over mezelf ten volle op mij te nemen. En dat besef doet mij op zijn beurt steeds meer naar dit soort beelden grijpen, hoe onaannemelijk die ook mogen zijn. In dit artistieke waarheidsmoment beseft het subject dus vooral zijn fundamentele onvermogen om het überhaupt zonder dit soort representaties te kunnen stellen.

Wat hier met andere woorden wordt ervaren is, zeer modern, het primaat van de beeldcultuur. Bij ontstentenis aan een reëel, substantieel zelf hebben we onophoudelijk behoefte aan beelden waarin wij

menen dat *zelf* van ons weerspiegeld te zien. Dit is de reden waarom de massamedia zo onmisbaar zijn geworden en waarom we dag in dag uit naar schermen staren. Daar vinden we de beelden waarmee we ons identificeren, beelden die ons een identiteit voorspiegelen. Beelden die wij ‘eten’ en waarmee we onze identiteit opvullen.

En waar vinden we de *waarheid* over de ‘identiteit’ waarmee we ons vereenzelvigen? Noch in het beeld, noch in wat zich daar voorbij ophoudt, maar in het loutere feit dat we niet met deze imaginaire identiteit samenvallen. In het onvermogen om zelfs onze identiteit toe te eigenen.

Libera’s Legodozen representeren de Holocaust op de wijze waarop ook de *common sense* dat doet. Zodoende suggereert de kunstenaar dat de locus van de Holocaust *voorbij* de representaties ligt. Maar de ervaring van die waarheid is alleen mogelijk als het subject aanvoelt hoe het zelf buiten die representaties komt te staan, hoe het zich niet langer de drager en eigenaar van die beeldcultuur kan weten. De ervaring van die waarheid – het onvermogen om het *reële* van de Holocaust te representeren – vereist tegelijk altijd ook een soort decentrerend of deconstructie van het subject. Die waarheid doet het subject ophouden zichzelf voor de eigenaar te houden van zijn zelfbeeld en van de beelden en representaties waarmee hij zijn identiteit heeft opgebouwd. De ervaring van die vervreemde beelden doet hem zijn *eigen* vervreemding ervaren, zijn eigen overgeleverd zijn aan beelden waarmee hij nooit *reëel* zal samenvallen. De ervaring zich de Holocaust niet te kunnen toe-eigenen gaat hand in hand met de ervaring niet bij machte te zijn zich het eigen ‘zelf’ toe te eigenen, samen te vallen met het beeld waarmee men zich vereenzelvigd.¹¹⁴

Dit is het *documentary real*, het *reële* waar een documentaire – hoe fictief ook – naar op zoek is. Het gaat niet om de representatie van *reële* wreedheden als zodanig, maar in zoverre die representatie de positie van het subject decentreert of deconstructueert – in zoverre zij mij op mezelf terugwerpt als op datgene wat ik *niet* kan toe-eigenen.

Om die reden schuilt er ook in de televisiereeks ‘Holocaust’ uit 1978 vast iets van een ‘documentary real’ en moet die reeks deconstruerend op het kijkerspubliek hebben gewerkt. Maar om dit vast te houden, om dit *reële* een traditie binnen te loodsen en tegelijk een deconstruerend effect op het subject te behouden, is er nood aan

wat men een ‘iconoclastische herhaling’ kan noemen. Bijvoorbeeld in Lanzmanns *Shoah*. En het mag geen verrassing zijn dat men, om die traditie gestand te doen, behoefte heeft aan steeds weer nieuwe iconoclastische gestes. Zoals die van Libera, Levinthal en Katzir.

Toch zijn niet alle gestes van die aard even succesvol wat hun deconstructieve effect op het subject betreft. Men kan stellen dat wat de genoemde kunstenaars uit de jaren negentig voor elkaar kregen, niet de impact had waarvan Lanzmanns film in de jaren tachtig mocht genieten. Vergeliken bij *Shoah* is hun werk te momentaan, te fragiel en te zeer afhankelijk van de waan van de dag. Anderzijds heeft hun werk een grotere impact dan het theatergebeuren dat in het begin van dit hoofdstuk werd geëvoceerd: *Kamp*, door *Hotel Modern* uit Rotterdam.

Hoewel die voorstelling mooi aansluit bij het conceptuele werk van Libera, Levinthal en Katzir, mist zij toch het deconstructieve effect op het subject, in dit geval op het publiek in de zaal. Hoewel het stuk in een eerste moment erg vervreemdend werkt op het publiek, zoekt het toch niet bewust naar een modificatie in de positie die het de toeschouwer doet innemen. Daarvoor zijn de zaken die de revue passeren, hoe wreed ook, voor de kijker toch te bekend. Vandaar dat de positie waarin die laatste door het stuk gedwongen wordt, steeds meer haar vervreemdend karakter verliest. Ten slotte dreigt het stuk de kijker in een positie te manoeuvreren die hem de indruk geeft zich de aanschouwde wreedheid toe te kunnen eigenen.

Het zou niet helemaal verwonderlijk zijn als mensen na de voorstelling naar huis gaan met de gedachte eindelijk *echt* de gruwel van de kampen begrepen te hebben. In realiteit hebben zij die gruwel enkel geneutraliseerd en een plaats gegeven binnen het domein van de voorstellingen die hun wereld vormen. De confrontatie met die gruwel heeft hen dan alleen extra ondersteund in het idee van die genoemde voorstellingswereld de zelfverzekerde eigenaar, het onbesmette subject te zijn.

4.4 Coda: *Persona*

In *Persona* van Ingmar Bergman (1966) wordt een actrice met grote faam, Elisabeth Vogler (Liv Ullman), opgenomen in een psychiatri-

sche inrichting. Een paar maanden al weigert ze ook maar één enkel woord te spreken. Men kan dit personage interpreteren als een illustratie van het moderne subject dat niet langer in staat is wreedheden te verdragen als de Vietnamoorlog en de Holocaust.¹¹⁵ Voor Elisabeth spelen de beelden die daarover in de media verschijnen in elk geval een expliciete rol. Op televisie ziet ze een Vietnamese monnik zichzelf in brand steken uit protest tegen de onderdrukking van boeddhistische monniken in zijn land. En in een ander shot staart ze lange tijd naar de bekende foto van een joods jongetje dat bij een razzia angstig in de loop van een nazigeweer kijkt. De film lijkt te suggereren dat de actrice Elisabeth op een bepaald moment is gaan beseffen hoe gespeeld en onecht ook de gewone wereld waarin we leven wel niet is, onmachtig als we zijn om ons toegang te verwerven tot de echte, reële zaken des levens. Zij lijkt eronder te lijden dat we ons leven slechts als een *persona* leven – in de Griekse zin van het woord: als maskers die we gebruiken om onze rol op het toneel van de wereld te spelen.

Een jonge verpleegster, Alma (Bibi Andersson), krijgt de opdracht Elisabeth, zo niet te behandelen, dan toch te begeleiden in haar verhoopt zelfgenezingsproces. In tegenstelling tot haar patiënt, die de hele film lang verlamd blijft door het *reële*, ondergaat Alma een sterke evolutie. In een eerste moment identificeert ze zich met haar beroemde patiënt; maar eenmaal door Elisabeth bedrogen, slaat haar liefde om in haat. Dan ontdekt Alma het *reële* waaraan haar patiënte lijdt. De actrice heeft een jong zoontje dat ongewenst was en is, en wiens grote afhankelijkheid en liefde zij niet in staat is te beantwoorden. Toch ontdekt Alma juist in die haat hoe sterk ze wel op Elisabeth lijkt. Ze erkent dat de onechte wereld die ze in Elisabeth heeft leren haten, in wezen niet zo heel veel verschilt van de authentieke en liefdevolle wereld waarin zij leeft. Ze moet toegeven dat ook haar praatgrage openhartigheid – ook tegenover Elisabeth, aan wie ze ze haar intiemste geheimen vertelt – niet haar eerlijkheid bewijzen, maar de schijn van eerlijkheid die ze ophoudt. Aan die schijn, zo beseft ze, hangt haar huwelijksliefde op.

Gelijkaardig aan de representaties van de Shoah wordt het *reële* in Bergmans *Persona* getoond als wat voorbij de representaties te situeren valt. Elisabeths syndroom maakt dit duidelijk. Maar het effect van die waarheid kan niet gelokaliseerd worden bij Elisabeth,

die dit inzicht enkel gestalte geeft door, oog in oog met het *reële*, hardnekkig stom te blijven. Het effect komt pas echt aan bij Alma wier subjectpositie door die waarheid in beweging wordt gebracht – lees: gedecentreerd en gedeconstrueerd. Dit soort decentrerende beweging binnen het identificatieproces van de kijker of het publiek is essentieel voor moderne beeldende kunst.

Op dit punt lijkt een theaterproductie als *Kamp* haar doel te missen. De vervreemdende representatie van de Shoah ('vervreemdend' omdat ze de infantiele imaginaire aard van ons *common sense*-bewustzijn omtrent Auschwitz blootlegt) keert te gemakkelijk in een toe-eigenende geste. Het identificatieproces, dat onvermijdelijk is bij theater en bij beeldende kunst in het algemeen, heeft niet de vorm gekregen die maakt dat de toeschouwer zijn meesterschap over wat hij op scène ziet, langzaam maar zeker voelt breken.

In die theatervoorstelling werd de Shoah tot een soort 'Hotel Holocaust'. En zoals genoegzaam bekend is de Holocaust alles behalve een hotel.



Auschwitz & God

5 Een onbehagen oud als God

Oneigentijdse beschouwingen over Freud en Job

Ik meen aan dat niemand het boek Job
leest om zijn *happy end*.
Stephen Reid¹¹⁶

'Ik ben': dat is altijd een klacht.
Gershom Scholem¹¹⁷

Zoals vaker moet Freud ook aan het eind van zijn waarschijnlijk beroemdste essay, *Das Unbehagen in der Kultur* (1930), bekennen dat hij niet erg hoog kan oplopen met de resultaten van zijn analyse. Want wat heeft hij per slot van rekening over het onbehagen in de cultuur gezegd? Het concrete onbehagen van de late woelige jaren twintig met zijn opkomende totalitaire tendensen, wordt slechts sporadisch en heel terzijde aangeraakt. En over de grond van de zaak – de vraag of de cultuur haar belofte kan waarmaken en een antwoord weet te bieden op het menselijke onbehagen – luidt de conclusie pijnlijk terughoudend. Aan het eind van zijn essay schrijft Freud:

Om uiteenlopende redenen ligt het beslist niet op mijn weg om een waardeoordeel over de menselijke cultuur te geven. Ik heb getracht het enthousiaste vooroordeel van mij af te zetten dat onze cultuur het kostbaarste is dat wij bezitten of kunnen verwerven, en dat haar weg ons noodzakelijkerwijs naar hoogten van onvermoede volmaaktheid zal voeren. Ik kan in elk geval zonder verontwaardiging de criticus aanhoren die meent dat, als men kijkt naar de doelen die de cultuur nastreeft en de middelen waarvan ze zich bedient, men tot de conclusie moet komen dat al die inspanningen de moeite niet waard zijn en alleen tot een toestand kunnen leiden die het individu als onverdraaglijk moet ervaren.¹¹⁸

Een weinig positieve conclusie. De cultuur biedt ons niet het soelaas dat we er onvermijdelijk van verwachten. En ook Freuds eigen inzicht helpt daar weinig aan. Even verderop schrijft hij:

Zo ontzinkt mij de moed om voor het oog van mijn medemensen als profeet op te staan en buig ik mij voor hun verwijt dat ik hun geen troost kan bieden, want dat is wat ze eigenlijk allemaal verlangen, de onstuimigste revolutionairen niet minder hartstochtelijk dan de deugdzaamste onder de vroomste gelovigen.¹¹⁹

Aldus Freud tachtig jaar geleden. In dit hoofdstuk ga ik nader in op een onvergelijkbaar veel ouder ‘onbehagen in de cultuur’ – een onbehagen zo oud zelfs als het monotheïsme. Ook in die religie staat een cultuurkritiek centraal die een inzicht in en een remedie tegen het menselijke onbehagen pretendeert.¹²⁰ Maar ook al profileert ze zich als een heilsreligie, zij is bij momenten niet bepaald positief over de kracht van haar eigen cultuurkritische vermogen. De monotheïstische kritiek op het onbehagen in de cultuur is ook tegenover de eigen kritische geste zelf vol onbehagen. Het boek Job laat hier aan duidelijkheid niets te wensen over. Maar wat als heil en verlossing vooral in dit soort zelfkritische ‘realisme’ te vinden zijn?

Dit hoofdstuk is een opmaat naar het volgende (6), waarin dit kritische realisme ontwaard wordt in de manier waarop joodse overlevenden van de Holocaust hun trauma religieus verwerkten. Meer bepaald herontdekten ze die harde cultuur van het onbehagen als iets wat tot de kern van hun religie behoort. Bij hen wordt op markante manier duidelijk hoe een geaffirmeerd onbehagen toch basis voor een positieve cultuur kan zijn, ook voor een herinneringscultuur rond de Shoah.

5.1 Onderdrukte seksualiteit

Waarom is het hardnekkig onbehagen in de cultuur te wijten volgens Freud? Je voelt duidelijk dat hij die vraag oppikt uit de woelige atmosfeer in het Europa van eind jaren twintig, hoewel zijn essay zich haast uitsluitend beweegt op een algemener, fundamenteeler niveau. Waarom is het onbehagen in de cultuur zo hardnekkig, ter-

wijl die cultuur precies gemaakt lijkt om het de mens behaaglijker te maken? Zij is het toch die ons in bescherming neemt tegen de ‘overmacht van de natuur’ en ‘de broosheid van ons eigen lichaam’, zoals Freud twee van de ‘drie bronnen’ noemt ‘waaruit ons lijden voorkomt’. Dat doet zij inderdaad, maar het persistentende onbehagen ontspringt vooral aan een ‘derde’ bron, geeft hij op diezelfde bladzijde te kennen: ‘onze ellende [is] voor een groot deel te wijten aan wat wij onze cultuur noemen’.¹²¹ De remedie is met andere woorden tegelijk ook oorzaak van onze malaise. Geen wonder dat we nooit zonder onbehagen in de cultuur zijn.

Maar waarom is dit zo? Freuds essay ontvouwt twee antwoorden op die vraag, waarbij het tweede het eerste corrigeert en aanvult.

Het eerste antwoord wijt het onbehagen over de cultuur aan haar ‘antiseksuele’ karakter. De cultuur legt onze seksuele en andere lusten aan banden en als lustwezens hebben we het daar blijvend moeilijk mee. Dat cultuur in driftmatig opzicht teruggaat op twee nooit met elkaar in harmonie te brengen principes heeft daar alles mee te maken.¹²² Enerzijds is er de natuurlijke behoefte, de ‘Not des Lebens’: het biologische zelfbehoudprincipe dat de overlevingskansen van het organisme vooropstelt. Anderzijds is er de *libido*: het principe dat de natuurlijke levensfuncties ‘polymorf perverteert’, dat ‘speelt’ met die functies en ze operationaliseert *los van* het zelfbehoudprincipe waar ze uit zichzelf naar luisteren. Het libido- of lustprincipe – of wat Freud hier ‘seksualiteit’ noemt – ‘verdraait’ de biologische finaliteit van de levensfuncties en maakt dat we ze aanwenden voor doeleinden die niet in hun natuur liggen. De zuigreflex die ons als kind naar de moederborst deed grijpen, gebruiken we later voor tal van andere doeleinden, waarvan het roken slechts één onder vele is. Onder het primaat van het lustprincipe kan de hongerfunctie *in extremis* in werking gesteld worden om helemaal ‘niets’ (anorexia nervosa) of ‘alles’ (boulimie) te eten.

‘Seksualiteit’ staat bij Freud niet voor een natuurlijke behoefte maar voor een *spelen* met die behoeften, voor een op het spel zetten van hun natuurlijke functionaliteit. In het veroveren van een ‘object’ (seksuele partners bijvoorbeeld), noopt de libidogestuurde seksualiteit het organisme ertoe om zichzelf – desnoods met gevaar voor het eigen leven – op het spel te zetten.¹²³

Cruciaal hier is dat bevrediging van de libido helemaal niet samen hoeft te vallen met die van natuurlijke behoeften of zelfbehoud. Meer nog: het zelfbehoud eist juist dat de libido ingeperkt en gekanaliseerd wordt. Het vereist met andere woorden ‘cultuur’. Om de seksualiteit ten dienste te stellen van het voortbestaan van de menselijke soort is dus een beknotting van haar libidineuze kracht vereist. Reden waarom seksualiteit weliswaar een essentiële dimensie is van onze cultuur, maar zij tegelijk door die cultuur moet worden beknot. Algemeener gesteld ligt de lustbevrediging – of, zo je wilt, geluk – niet

in de *natuur* van de mens besloten, zo constateert Freud.¹²⁴ Ze is het werk van een cultuur die de lust – en dus ook het geluk – tegelijk tegenwerkt.

Freud conceptualiseert het ontstaan van de cultuur aan de hand van een theoretische ‘mythe’. Die ontleent hij aan Charles Darwin¹²⁵, maar hij herformuleert haar vanuit het lustprincipe. Bij de aanvang van de geschiedenis, zo gaat Freuds versie, is de mens niet geneigd om zijn lusten aan welke beperkingen ook te onderwerpen. Maar wie ongeremd zijn lusten uitleeft, slaagt daar slechts in als hij de concurrentie van zijn even veeleisende medemensen rond zich helemaal weet uit te schakelen. De leider van de ‘oerhorde’ haalt met andere woorden alle lustbevrediging naar zich toe en duldt geen enkele bij alle overige leden van zijn clan. De onderdrukte driften laten de ‘zonen’ geen ander keuze dan hun ‘vader’ uit de weg te ruimen.

Deze moord levert evenwel alleen een averechts resultaat op. In plaats van zich aan de door de vader verboden incestueuze libidineuze bevrediging over te geven, worden ze geteisterd door *schuldgevoel*, al was het maar omdat ze prompt in de malaise van een onophoudelijke onderlinge concurrentie zijn terechtgekomen. Weliswaar haatten ze hun vader, maar tegelijk hielden ze van hem. Waarom waren ze anders zo jaloers op hem geweest? Ze wilden zijn als hij. Maar als de gehate vader eenmaal is vermoord, wil elk van de zonen voor zijn broers een ‘vader’ zijn, hún driftbevrediging geheel onderdrukken en hún vrouwen tot de zijne maken. Die gevoelsambivalentie tegenover de *vader* maakt begrijpelijk waarom de moord op hem de *zonen* niet echt verder brengt. Hun rest niets anders, aldus Freud, dan de vadermoord te verdringen. In hun libidineuze herinnering,

hun rouw, maken ze van hem een totemdier. Zich onderwerpend aan dit ‘dier’ slaagt de mens erin om het incest- en moordverbod – dit wil zeggen cultuur en samenleving – te installeren en zodoende de basis te leggen voor humaniteit en cultuur.

Daarmee wordt tegelijk ook de basis gelegd voor het onbehagen tegenover de cultuur. Want hoe onontbeerlijk ook, de cultuur eist van de mens ‘driftverzakingen’ die voor het menselijke lustwezen simpelweg onhaalbaar zijn en de mens dwingen tot wat Freud elders ‘cultuurhypocrisie’ noemt.¹²⁶ Het alom geprezen naastenliefdegebod spant daarin de kroon. Eisen dat wij onze liefde geven aan de eerste de beste die zich als naaste aan ons presenteert is enkel mogelijk wanneer we onze liefde van haar liefdeskarakter – lees: haar seksuele natuur – ontdoen en haar elke lustbevrediging ontzeggen. Reden waarom het gebod van de naastenliefde het onbehagen in de cultuur alleen maar in de hand werkt.

Die antiseksuele tendens heeft in de loop van de geschiedenis enkel terrein gewonnen. Met de expansie van het anti-aardse, anti-seksuele christendom heeft die tendens het Westen en gaandeweg de hele wereldcultuur veroverd. ‘Een zonderlinge drift’, schrijft Freud in een essay van twee jaar later, ‘die zich bezighoudt met de vernietiging van haar eigen organische huis’. En wat verder in dezelfde tekst heet het dat de cultuur van het menselijk leven ‘een zichzelf verteerend maagslijmvlies’ maakt.¹²⁷ Geen wonder dus dat die evolutie gepaard ging met een steeds groeiend onbehagen met die cultuur, dat zeer goed te begrijpen valt, maar dat tegelijk geen verhaal heeft tegen de noodzaak om het *in se* anarchistische lustleven aan banden te leggen.

5.2 Ingedijkte doodsdrijf

De vraag is echter waarom het lustleven, ondanks alle heimelijke transgressies die het zich toestaat (want zo realistisch is Freud wel dat hij die in rekening neemt), zich ten slotte toch altijd naar de eisen van de cultuur plooit en haar restricties voor lief neemt. Heeft ook die bereidheid geen libidineuze grond? Luistert ook die gehoorzaamheid niet naar het lustprincipe, zelfs als datzelfde principe zich uit in het

onbehagen waarmee we over die gehoorzaamheid klagen? Of, zoals Freud zich aan het eind van het vierde hoofdstuk laat ontvallen:

Soms is het alsof het niet alleen aan de druk van de cultuur ligt, maar alsof ook iets in de aard van deze functie [libido, seksualiteit] zelf ons de volle bevrediging ontzegt en ons dwingt andere wegen in te slaan. Misschien zijn we hier abuis, het valt moeilijk uit te maken.¹²⁸

De laatste opmerking is minder gratuit dan ze lijkt. In een lange voetnoot bij die laatste zin van dit hoofdstuk gaat Freud nader in op de genoemde seksuele functie en oppert het idee dat ‘de aan de erotische relaties eigen sadistische component zo vaak vergezeld gaat van een zeker kwantum aan rechtstreeks agressieve neigingen’.¹²⁹ Freud loopt hier vooruit op het vijfde hoofdstuk van zijn essay, waar hij zal stellen dat de cultuur zich niet zozeer keert tegen de seksualiteit *als zodanig* als wel tegen de agressie die erin werkzaam is.¹³⁰ Pas in het zesde hoofdstuk werkt Freud dit ten volle uit. Daar toetst hij immers zijn redenering over het onbehagen in de cultuur aan de nieuwe conceptualisering die hij tien jaar eerder in zijn theorie had ingevoerd (in *Jenseits des Lustprinzips*, 1920). De aan de libido inherente agressie heeft hem toen genoopt de grondslagen zelf van zijn hele systeem te herzien, inclusief het primaat van het lustprincipe. Het besluit drong zich daar aan hem op dat, op zijn meest basale niveau, het driftleven niet teruggaat op de dialectiek tussen *Not des Lebens* en *libido*, of tussen lust- en realiteitsprincipe, maar op een nog complexer spel tussen wat hij sinds *Jenseits des Lustprinzips* noemt: *eros* en *dood*.¹³¹

Ook al stelt Freud het in dit essay niet expliciet in die termen, het gaat eerder dan om een *Jenseits* van het lustprincipe, om een radicale *herformulering* van dit principe zelf. Als het leven drift is, als die drift luistert naar het lustprincipe en als lust bestaat in het vermijden van onlust (deze axioma’s heeft Freuds theorie van meet af aan gehanteerd), dan luistert het leven naar een principe dat het leven vermijdt, neutraliseert of afweert.¹³² ‘Leven’ bestaat immers in het reageren op prikkels. Die brengen spanning en dus onlust in het organisme teweeg die in de reactie worden *afgeweerd*. Als het principe van die reactie (en dus van ‘leven’) lust is en als lust het vermijden van onlust/spanning is (zoals Freud zegt), dan betekent dit

dat lust in principe de dood van het organisme op het oog heeft. Het lustprincipe, dat aan de basis van het leven – dit wil zeggen prikkelspanning – ligt, wil het organisme terugbrengen tot een anorganische toestand. Het principe waarvan het organisme leeft, wil dat organisme met andere woorden zo snel mogelijk dood.¹³³

Omdat dit principe in aperte tegenspraak is met de waarneeming,¹³⁴ kan Freud niet anders dan daar een nieuw principe tegenover poneren dat de werking van het eerste tegengaat. Van meet af aan, zo *speculeert* hij, moet er een principe zijn dat de prikkelspanning, in plaats van af te voeren, juist ophoopt en kapitaliseert.¹³⁵ Dit principe dat de opgeslagen spanningsenergie samenhoudt, noemt hij de *eros*.

Eros staat voor *driftbinding*, ‘dood’ – of zoals hij het met een Griekse term ook noemt: *thanatos* – voor *driftontbinding*. De relatie tussen beide principes is niet op te vatten als een dialectiek tussen twee tegengestelden die elkaar opheffen of in evenwicht houden. In feite is *dood* – dat wil zeggen de afvoer van alle prikkelspanning – het basisprincipe. Maar Freud vat het zo op dat dit basisprincipe reeds bij zijn eerste functioneren – en in die zin dus ‘principieel’ – wordt gesubverteerd door het *eros*principe. De doodsdrijf die zich tegen het eigen organisme richt, wordt al op het principiële niveau omgekeerd en in tegenovergestelde richting geheroriënteerd. Hij wordt, zoals Freud het noemt, *geërotiseerd*. Op die manier wordt hij naar buiten afgeleid. Dit uit zich in de agressie die inherent is aan het veroveren van objecten in de realiteit – aan seksualiteit dus. Alleen, zo hamert Freud erop, is die omzetting van ‘dood’ in ‘*eros*’ niet volledig. Residuen van ongeërotiseerde doodsdrijf blijven altijd sluimeren in de ‘erotische’ werking van de libido-economie en kunnen, geheel onvoorspelbaar, de hele lusteconomie tot ‘ontbinding’ en dood brengen.¹³⁶

Dit alles plaatst het culturele onbehagen in een ander perspectief. Dat de cultuur zich tegen de seksuele driftmatigheid keert en zodoende het onbehagen tegen zichzelf in de hand werkt, komt niet louter uit een antihouding voort. Het wordt nu duidelijk dat de cultuur de seksualiteit ook in bescherming neemt, en wel tegen de agressieve component die haar eigen is en die, als een trawant van de *dood*, sluimert in de werking van die andere component, de *eros*. Een dam opwerpen tegen de doodsdrijf: dat is de ‘erotische’ – en

in die zin ook *seksuele* – taak van de cultuur. Met dit inzicht neemt Freuds betoog een ingrijpende wending. Voortaan definieert hij cultuur als een proces [dat] in dienst staat van de Eros, die geïsoleerde menselijke individuen, later gezinnen en daarna stammen, volkeren, naties tot een grote eenheid, de mensheid, wil verenigen. [...] Tegen dit programma van de cultuur verzet zich echter de natuurlijke agressiedrift van de mensen, de vijandigheid van één tegen allen en allen tegen één. Deze agressiedrift is het derivaat en de voornaamste representant van de doodsdrift, die wij naast de *eros* hebben ontdekt en die met hem de heerschappij over de wereld deelt. En nu, denk ik, is de zin van de culturele ontwikkeling ons niet meer duister. Ze moet ons de strijd tussen Eros en Dood, tussen levensdrift en destructiedrift tonen zoals die zich aan de menselijke soort voltrekt. Deze strijd is de wezenlijke inhoud van al het leven, en daarom kunnen wij de culturele ontwikkeling kortweg de strijd om het bestaan van de menselijke soort noemen. En deze titanenstrijd willen onze kinderjuffrouwen sussen met hun ‘*Eiapopeia vom Himmel!*’¹³⁷

De cultuur is nu een positieve zaak, in dienst van leven, *eros* en (dus) seksualiteit. Dat dit de zaken niet echt eenvoudiger maakt, komt tot uiting in de volgende hoofdstukken van *Das Unbehagen*. Want de *eros*, de kracht waarmee de cultuur het tegen de doodsdrift moet opnemen, is reeds op het principiële vlak vervlochten met de doodsdrift. De facto is *eros* altijd geërotiseerde doodsdrift. Alleen, zo weten we ondertussen, is die erotisering niet volledig en spoken dus ook in de cultuur resten van pure (ongeërotiseerde) doodsdrift rond.

In de analyse van het geweten die Freud daarna uitwerkt, laat hij zien hoe die agressie, afkomstig van de doodsdrift, wel eerst mooi naar buiten wordt afgeleid, maar vervolgens in de *Über-Ich*-functie van het geweten weer wordt verinnerlijkt – en dus opnieuw tegen het Ik gekeerd. En ook hier is het onbehagen een te verwachten symptoom. Het offer dat de cultuur van de mens vraagt, blijft te groot. Hij moet haar gehoorzamen om zich in te dekken tegen de ‘trawant van de dood’, maar hij moet zich erbij neerleggen dat hij op die manier altijd evengoed die trawant een dienst bewijst.

Freuds conclusies zijn weinig optimistisch. Een echte remedie tegen het onbehagen – zo bleek al uit het citaat waarmee ons hoofd-

stuk begon – kan hij niet bedenken. Cultuur slaagt er niet in de mens op afdoende wijze te verzoenen met wat de seksualiteit van hem vraagt (eerste theorie) noch hem te behoeden tegen de sluwe wegen die de doodsdrijf gaat (tweede theorie). De cultuur is met andere woorden seksueler dan ons onbehagen ons influistert, want haar antiseksuele aard is in laatste instantie niet tegen seksualiteit, maar tegen de doodsdrijf gericht. Of, zoals Freud bij wijze van conclusie naar een aporie grijpt: cultuur *is* het gevecht ‘tussen *eros* en Dood, tussen levensdrijf en destructiedrijf’ en dit doet haar rijmen met ‘de wezenlijke inhoud van al het leven’ of, wat op hetzelfde neerkomt, met ‘de strijd om het bestaan van de menselijke soort’.

5.3 *Eiapopeia vom Himmel*

En deze titanenstrijd willen onze kinderjuffrouwen sussen met hun ‘*Eiapopeia vom Himmel*’, merkt Freud schamper op. Die zin aan het eind van de net geciteerde passage vat raak de positie samen die, in zijn ogen, de religie inneemt tegenover het onbehagen in de cultuur. Zij is voor hem het toonbeeld van een gevaarlijk optimisme. ‘Gevaarlijk’ omdat ze haar remedie tegen het onbehagen situeert in een andere wereld, een waanwereld. Op die manier laat de religie het onbehagen *in deze wereld* simpelweg ongemoeid. Over religie schrijft Freud:

Haar techniek bestaat hierin dat ze de waarde van het leven verkleint en het beeld van de werkelijke wereld als in een waan vervormt, wat een intimidatie van de intelligentie als premisse heeft. Tegen deze prijs, door de mensen met geweld in een toestand van psychisch infantilisme vast te houden en hen in een collectieve waan te verwickelen, weet de religie velen een individuele neurose te besparen. Maar dat is zowat alles [...].¹³⁸

Na die laatste, laconieke toevoeging suggereert hij dat ‘ook religie haar belofte niet kan houden’ en dat er nog heel wat andere en betere manieren zijn ‘die naar het geluk kunnen leiden’. Elders evoceert hij hoe de religie ook verantwoordelijk is voor het afleiden van de agressiedrijf naar anderen, een mechanisme dat typisch is

bij wat hij het ‘narcisme van de kleine verschillen’ noemt.¹³⁹ Het geweld dat in het narcisme van het christelijke westen schuilt, wordt al sinds eeuwen op de joden afgereageerd. De hoog geprezen universele mensenliefde heeft zodoende vooral het ‘narcisme van een *universeel* verschil’ geïnstalleerd, aldus een even onderkoelde als sarcastische passage:

Ik heb dit fenomeen het ‘narcisme van de kleine verschillen’ genoemd, wat nauwelijks iets opheldert. Wij herkennen hierin een gemakzuchtige en betrekkelijk onschuldige bevrediging van de neiging tot agressie, die het de leden van een gemeenschap gemakkelijker maakt de gelederen gesloten te houden. Zo heeft het in alle richtingen uiteengejaagde volk van de joden zich lovenswaardige verdiensten verworven voor de culturen van zijn gastvolkeren; helaas zijn alle slachtingen van joden in de Middeleeuwen ontoereikend geweest om dat tijdperk veiliger en vreedzamer te maken voor hun christelijke kameraden. Nadat de apostel Paulus de universele mensenliefde tot basis van zijn christengemeente had gemaakt, was de extreme intolerantie van het christendom jegens de buitengesloten een onvermijdelijk gevolg.¹⁴⁰

Religie voedt het naïeve cultuuroptimisme en voert zodoende de agressie vaak naar sluiptwegen die niet minder wreed en gevaarlijk zijn dan het kwaad dat ze willen omzeilen. De ideologieën die zich als seculier alternatief voor de religie profileren leiden aan hetzelfde euvel. Freud viseert een paar keer uitdrukkelijk het communisme.¹⁴¹ De *Eiatopeia vom Himmel* wordt daarin op aarde geprojecteerd, maar het blijft een projectie, en dus, net als de gewone religie, een ‘illusie’, met alle gevaren die dit met zich meebrengt.

Freud heeft het in zijn oordeel over religie stellig bij het rechte eind. Zeker over de concrete manier waarop religie in de loop der tijden en tot op heden concreet is beleefd. Haar droomfabriek ontnemt de mens het zicht op de realiteit zoals die is. Ook waar haar bedoelingen nobel zijn en zij ons in bescherming wil nemen tegen de doodsdrift die ons van binnenuit bedreigt. Maar door dromen (‘illusions’) te produceren en die voor werkelijkheid te houden, wakkerert ze onbewust het onbehagen in de cultuur aan en geeft ze die doodsdriftgestuurde agressie steeds weer nieuwe kansen. Waar die agressie *niet* uitbreekt, keert die zich tegen het Ik in de vorm van een

‘onbewust schuldgevoel’.¹⁴² Het gevolg is een strengere *Über-Ich* en dus alweer een surplus aan onbehagen.

Toch is religie voor Freud niet *alleen* maar een droomfabriek. Zij legt tegelijk ook het dispositief klaar voor het ontwaken uit dit soort dromen. Want indien het schuldgevoel als ‘het belangrijkste probleem in de culturele ontwikkeling’ te bestempelen valt¹⁴³, dan fungeert de centrale plaats die dat gevoel in de religies krijgt toebedeeld tegelijk als een revelerende indicatie. De religies leggen in elk geval raak de vinger op de wonde. Waar andere cultuuruitingen het schuldgevoel ‘niet als zodanig’ erkennen, is het bij hen anders:

De religies althans hebben de rol van het schuldgevoel in de cultuur nooit onderschat. Ze komen immers – ik heb dat elders niet de bespreking gegeven die het verdient – ook met de pretentie dat ze de mensheid van dit schuldgevoel, dat ze zonde noemen, verlossen. Uit de wijze waarop deze verlossing in het christendom wordt bereikt – de offerdood van een mens, die daarmee een gemeenschappelijke schuld van allen op zich neemt – hebben wij afgeleid wat de eerste oorzaak geweest kan zijn van deze oerschuld, waarmee ook de cultuur een aanvang nam.¹⁴⁴

De verdringing die in de religie aan het werk is, verraadt zich ook altijd ergens en geeft op een averechtse manier het verdrongene te kennen. Dit geldt zeker voor het christendom, waar de offerdood van de Zoon een nauwelijks mis te verstane herhaling is van de moord op de Vader die aan de basis van de cultuur ligt. De ‘dood van de zoon’ is een heldere manier waarop de ‘zonen’ de moord op hun vader erkennen en op zich nemen.¹⁴⁵

Maar wat als religie ook de plaats is waar dromen stukgeslagen worden? Wat als ook daar het onbehagen in de cultuur niet zonder meer wordt ontkend of ontweken, maar recht in de ogen gekeken, en dit op een manier die dicht bij Freuds eigen nuchterheid aanleunt? Het loont de moeite om zich even in te laten met een tekst uit de monotheïstische traditie die deze suggestie lijkt te bevestigen. Want dit is volgens mij het geval in het boek Job, een van de literaire hoogtepunten uit de joods-christelijke Bijbel. Het is een tekst waarin ‘het onbehagen in de cultuur’ minstens even onverbloemd en zelfbewust aan bod komt als in het essay met die titel uit 1930. En

het zal ons in het volgende hoofdstuk in staat stellen de eigengereide *hardheid* van een typisch joodse *religieuze* verwerking van de Shoah beter naar waarde te schatten.

5.4 Monotheïsme

Dat ik een tekst uit de monotheïstische traditie neem is geen toeval. Zoals ik elders heb aangetoond, is dit niet zonder meer een religie onder de vele, maar een essentieel kritische – en zelfs religiekritische – religie.¹⁴⁶ Kritisch nadenken over cultuur en haar onbehagen behoort tot haar kerntaken.

‘Religie’ – in de algemene, niet-monotheïstische zin van het woord – valt te definiëren als een symbolisch systeem dat de relatie van de eindige mens regelt met het domein aan gene zijde van zijn eendigheid – het domein waar over zijn lot wordt beslist en waar de onsterfelijken huizen die, anders dan hijzelf, wél zeggingsmacht hebben over leven en dood. Ook het monotheïsme is een systeem dat de verhouding met de – in dit geval Ene – Onsterfelijke regelt. In die zin is het een religie. Maar tegelijk stelt het monotheïsme de religieuze relatie met het goddelijke sterk onder kritiek. Niet dat je voor die Ene God geen offers, processies of gebeden mag opdragen, maar als je denkt dat je Hem daarmee kunt bewerken en dat je relatie met Hem daarop neerkomt, heb je de goddelijkheid van die God miskend. Zich tot de Ene God bekennen impliceert juist erkennen dat zo’n gangbare religieuze economie in de grond onzin is en dat de goden waarmee men die economie onderhoudt ook onzin of, exacter, onbestaande zijn. Niet wat wij mensen denken dat God is, is God; alleen God is God: dit kritische devies maakt de kern uit van het monotheïsme.

Kenmerkend voor het monotheïsme – en volstrekt nieuw en uniek in de *Umwelt* waarbinnen het is ontstaan – was dat religie wezenlijk door het criterium van de *waarheid* werd bepaald. Alle goden zijn vals, behalve de Ene Ware God. Zo klonk het bij de eerste monotheïstische revolutie uit de geschiedenis, toen Ichnaton (Amonofis IV) in het Egypte van de veertiende eeuw v.C. het hele bestaande pantheon nietig verklaarde en de god Aton tot enige godheid van het rijk verhief. Zo luidde ook het devies van de religie waaruit de

monotheïsmen van vandaag zijn voortgesproten, het joodse monotheïsme van de zesde eeuw v.C. Daarin stond de jaloerse Jahwe-God centraal. ‘Jaloers’ omdat Hij niet duldt dat Zijn volk andere goden aanbidt, en wel omdat die goden niet *waar* zijn en dus niet bestaan. Alleen een ware God is God. Of, zoals het in het joodse monotheïsme (en later in het christelijke en het islamitische) zijn beslag kreeg: alleen God is God.

‘Waarheid’ is slechts één van de twee criteria die het wezen van het joodse monotheïsme uitmaken. Het andere is wat Jan Assmann het ‘mozaïsche criterium’ heeft genoemd.¹⁴⁷ Dat alleen God God is, betekent dat het erop aankomt niet God, maar de mens te dienen. Om in rechte te zijn met God moet de mens – in dit geval de jood, want het monotheïsme is oorspronkelijk de godsdienst van dat ene volk – Gods Wet onderhouden. Die Wet, de *Thora*, schrijft voor dat gerechtigheid moet geschieden, ook en vooral aan wie uit de boot van het recht dreigt te vallen of, in Bijbelse taal, aan ‘de weduwe en de wees’. Het ‘belofde land’ dat Jahwe-God Zijn uitverkoren volk in het vooruitzicht heeft gesteld, is niet het politiek machtige land met internationaal aanzien, maar het land waar de rechteloze recht gedaan wordt. Zo luidt de interpretatie die de profeten aan de religieuze mythes van hun tijd gaven (achtste en zevende eeuw v.C.), een interpretatie die in de periode van de Babylonische Ballingschap (586-540 v.C.) tot uitgangspunt van een nieuwe cultuur en religie werd en die het monotheïsme opleverde dat in de Bijbel zijn neerslag vond.¹⁴⁸

Freud noemt die monotheïstische religie – inclusief haar religiekritische kern – een ‘illusie’: het werk van een libidineus gestuurde verbeelding. Haar substantie is fantasie. Meer bepaald concentreert ze zich rond twee basale fantasma’s: dat van de Ene Ware God en dat van Zijn Wet, de *Thora*. Dat tweede fantasma impliceert een ombuiging van de gangbare structuur die de toenmalige religies eigen was. God dienen bestaat er niet zozeer in een economie met de Onsterfelijke uit te bouwen, als wel een samenleving uit te bouwen waar de rechteloze recht gedaan wordt.

In weerwil van zijn religiekritisch gehalte is dit wel degelijk een *religieus* fantasma: als ik mij tot de ware God beken (als ik dus mijn neiging mij op afgoden te verlaten blijvend onder kritiek stel) en als ik erop toezie dat recht geschiedt aan de minste van mijn medemensen, dan mag ik rekenen op wat religie mij kan garanderen: een

in God verankerde voorspoed. Niet offers en andere ‘economische’ praktijken bewerkstelligen die voorspoed, maar (sociale) gerechtigheid. Aldus het fantasma dat, samen met dat van de Ene Ware God, aan de basis van het vroege joodse monotheïsme ligt.

Let wel: dat religieuze fantasma projecteert de voorspoed en het geluk dat het belooft niet in het hiernamaals of in een of andere onsterfelijkheid. Zoals alle culturen in het Oude Nabije Oosten (op Egypte na¹⁴⁹), kende de joodse religie geen geloof in een leven na de dood. Eenmaal gestorven, was er voor de overledene nog weinig benijdenswaardigs. Hij kwam in de *sje’ool* terecht, het Hebreeuwse equivalent voor wat in de antieke cultuur de onderwereld heette, het rijk der schimmen waar het weinig prettig toeven was. Het doel van het leven, inclusief de religie, ligt voor de Hebreëer uit het midden van het eerste millennium v.C. integraal in het *hier en nu*. De mens is gemaakt voor een exclusief aards geluk, een geluk dat onverbloemd materieel is: een talrijk kroost, een grote veestapel, vruchtbare landerijen, veel feesten, grote rijkdom om daarvan ook de ‘weduwen en wezen’ mee te laten genieten: zo ziet het land eruit dat Jahwe aan de nazaten van Abraham beloofd heeft.

Ziehier meteen de manier waarop Job in het gelijknamige Bijbelboek wordt geïntroduceerd. Hij is een ‘rechtvaardige’, hij beantwoordt aan het monotheïstische fantasma zoals hierboven beschreven: hij vereerde zijn God als de Enig Ware en creëerde in zijn omgeving een sfeer van gerechtigheid. Dat was de reden waarom hij was wie hij was – een man van aanzien, alom geëerd en gerespecteerd – en had wat hij had:

zeven zonen en drie dochters [...] zeventuizend stuks kleinvee,
drieduizend kamelen, vijfhonderd span runderen, vijfhonderd ezinnen
en zeer veel dienaren. Hij was de rijkste man van heel het Oosten.¹⁵⁰

Die ‘rechtvaardige’ was een zichtbaar bewijs van de waarheid van het monotheïsme. Hij liet zien dat de basisidee klopte: wie God eert en (daarom) recht laat geschieden, staat in rechte met Diegene aan Wie we het leven verschuldigd zijn en Die ons daarom met voorspoed overspoelt.

Het is precies dit basisidee dat in het boek Job aan een ongemeen scherpe kritiek wordt onderworpen. Het wordt er ontmaskerd als

een even misleidend als kwaadaardig fantasma. De reeks gedichten waaruit het boek bestaat illustreren meedogenloos de zelfkritische tendens die in het hart van de monotheïstische religie schuilt – en die twee millennia later in de religieuze reactie op de Shoah nog sterk zal doorklinken (zie hoofdstuk 6). Het boek Job is op zijn manier een variant van de harde, weinig optimistische cultuurkritiek die ook uit Freuds *Das Unbehagen in der Kultur* spreekt.

5.5 Het boek Job

Satan is net terug van een inspectieronde op aarde en daar is hem de voorspoed van Gods ‘trouwe dienaar’ Job opgevallen.¹⁵¹ Zo opent het boek Job. Natuurlijk is hij U trouw, werpt Satan God voor de voeten, Je overstelpt hem met rijkdom en geluk. Maar neem die weg en hij valt Je binnen de kortste keren af. God gaat op Satans uitdaging in. Jahwe stemt toe en in een mum van tijd wordt Jobs veestapel gedecimeerd en sterven zijn kinderen. Maar ‘Job deed God geen enkel verwijt’ [1, 20-22]. Ook als hij vervolgens op zijn spreekwoordelijk geworden mesthoop terechtkomt, neemt hij geen klacht in de mond. Veertig hoofdstukken verder, aan het eind van het boek, doet Jahwe het tij weer keren en krijgt Job alle rijkdom en gezondheid in veelvoud terug.

Begin en einde vormen echter slechts een later toegevoegde raamvertelling in proza. Het eigenlijke boek is een lange gedichtencyclus¹⁵² waarin Job wel degelijk zijn lot beklagt.¹⁵³ Hoofdstuk na hoofdstuk ontpint het gedicht een nietsontziende aanklacht tegen Jahwe en wordt de vroomheid die uit de inleidende raamvertelling nog sprak radicaal onderuitgehaald.

Wie het eigen idee over God niet voor God houdt, wie belijdt dat alleen God God is en dit vertaalt op een manier dat zijn medemens er beter van wordt, zit op de goede, ware weg en komt de goddelijke goedheid op het spoor die aan de basis van de hele schepping ligt. Dit is de kern van het monotheïsme, dit is wat Job altijd heeft beleeden, in woord en in daad. En tegen dit idee gaat de gedichtencyclus waaruit het boek *Job* bestaat frontaal in de aanval.¹⁵⁴ God, de Thora en de hele belofte van rechtvaardigheid en geluk wordt er ontmaskerd als één grote leugen.

Gelooft Job niet langer dat er een God is? Het boek is geen pleidooi voor atheïsme, verre van. Stellig is er een God, daar twijfelt Job geen moment aan. Alleen is die niet wie zijn religie zegt dat Hij is. Hij is niet een principe van rechtvaardigheid, maar van onrechtvaardigheid. Heel anders dan een goede schepper is God een ‘*Être-Suprême-en-Méchanceté*’, een beginsel van kwaadaardigheid – om het met een term van Markies de Sade te zeggen.¹⁵⁵ Met sadistisch genoegen slaat Hij diegenen die zijn Wet trouw nakomen en laat hij diens buurman die zich om God noch gebod bekommert in weelde leven.

God behoort vol genade en mededogen te zijn voor de onvermijdelijk zondige mens.¹⁵⁶ Die mooie doctrine, zegt Job, is een instrument in de handen van Gods wreedheid. Als Hij genereus en vrijgevig is, dan niet in zijn mededogen, maar in zijn wraak, in zijn neiging de mens, ondanks zijn gebrek aan schuldenlast, toch te straffen en aan de vernietiging prijs te geven. Elifaz, een van Jobs gesprekspartners die het idee van Gods rechtvaardigheid verdedigen, heeft het bij het rechte eind als hij Job op een gegeven moment toeschreeuwt: ‘Man, jij verkracht de godsdienst’.¹⁵⁷ Maar omdat in zijn ogen godsdienst en God de ware verkrachters zijn, acht Job het gelijk aan zijn kant. In zijn repliek op Elifaz windt Job er geen doekjes om: het is God die zich uit wrede willekeur aan de mens vergrijpt.

Hij [God] heeft mij gebroken,
helemaal weerloos gemaakt.

[...]

In zijn woede verscheurt en kwelt hij mij,
knarst met de tanden;

scherpt zijn zwaard en loert op mij. [16, 7-9]

Jobs twijfel aan Gods rechtvaardigheid is radicaal. Hij stelt het fantasma in vraag waarop zijn religie is gebouwd. Als de discussie met zijn drie vrienden helemaal vastloopt, stuurt Job aan op een rechtstreekse confrontatie met Jahwe. Een paar hoofdstukken en vele discussies verder neemt de Almachtige ‘in storm en wind’ eindelijk het woord.¹⁵⁸ Maar ook hier verneem je niet waarom Jobs ellende gerechtvaardigd zou zijn en zijn verwijten aan Gods adres fout. God antwoordt met een weervraag. In een waaier aan beelden wordt Job de vraag gesteld waar hij was op het moment van de schepping.

Nergens uiteraard. Voor onze moderne oren voldoet dat antwoord niet. Voor Job wel, zo blijkt. Tot tweemaal toe bindt hij in en erkent hij Gods superioriteit: ‘Nee, ik ben te gering, wat moet ik zeggen? Ik leg mijn hand tegen mijn mond’ (40,2).

Waarom herroept Job zijn aanklacht als op die aanklacht niet echt is geantwoord? Waarom legt hij zich neer bij de ongegronde toorn waarvan hij het willekeurig slachtoffer werd, zonder het waarom van die toorn vernomen te hebben? En wat is er van de hele aanklacht geworden die Job meer dan dertig hoofdstukken lang heeft herhaald en beargumenteerd? In de juridische zitting waar hij om heeft gevraagd en die hij na lang wachten dan toch heeft gekregen, heeft Jahwe die aanklacht onontvankelijk verklaard – zelfs zonder zich de moeite te getroosten dat met zoveel woorden te zeggen. De almachtige rechter laat die aanklacht in zijn finale antwoord zonder meer onvermeld.

Onze verbazing wordt zo mogelijk nog groter – zij het in een andere zin dan eerst – wanneer we de tekst lezen die onmiddellijk bij het laatste citaat aansluit en waar de raamvertelling het roer overneemt om het hele verhaal rond te maken. Want daar komt Jobs aanklacht wel weer ter sprake:

Na zijn woorden tot Job richtte de Heer zich tot Elifaz, de Temaniet: Zeer onstemd ben ik over u en uw beide vrienden, want u hebt van Mij niet zo'n zuiver beeld gegeven als mijn dienaar Job.¹⁵⁹ Haal daarom zeven jonge stieren en zeven rammen, ga daarmee naar mijn dienaar Job, draag een brandoffer op voor uzelf, en mijn dienaar Job zal voor u bidden. Wellicht ben ik hem ter wille, dan zal ik u niet straffen voor uw dwaasheid, ofschoon u van Mij niet zo'n zuiver beeld hebt gegeven als mijn dienaar Job. [42,7-8]

Jobs tegenstanders in de discussie, die de kern van de religie verdedigden en bleven voorhouden dat de trouw aan de Thora de ware weg naar geluk en voorspoed is, hadden het helemaal niet bij het rechte eind. Aldus Jahwe-God zelf.

Ofwel bezwijkt de tekst onder zijn contradicties, ofwel blijft ons alsnog het punt duister van waaruit de tekst zijn logische lijn ontwikkelt. De interpretatie dat die lijn zich ontvouwt vanuit de idee van de beproeving die Job met exemplarisch geduld zou doorstaan, blijkt hier in elk geval erg moeilijk houdbaar. Dat juist Jobs aan-

klacht een adequate manier is om het over God te hebben, is daar in aperte tegenspraak mee.

5.6 Religie als religiekritiek

Als je ervan uitgaat dat het in het religieuze boek Job om *geloof* gaat in de kantiaanse zin van het woord – aannemen wat aan een wetenschappelijk kritische geest ontsnapt – blijft de tekst onbegrijpelijk. Hier staat een *kritiek* op het geloof centraal en die kritiek wordt naar voren geschoven als de kern van de religie. Hier staat met andere woorden het monotheïsme centraal en het laat zich zien van zijn meest essentiële – lees: religiekritische – kant.

Wat is essentieel in het antwoord dat God ‘in storm en wind’ voor Job in petto heeft? Niet zijn inhoud, want Gods verwijzing naar zijn scheppingsmacht herhaalt alleen wat Job zelf al instemmend ter sprake bracht in een van zijn reflecties en het zegt bitter weinig over zijn vraag naar het onrechtvaardige lijden waarvan hij het pijnlijke slachtoffer is.¹⁶⁰

God antwoordt simpelweg *niet* op Jobs vraag. Als de tekst dit zo duidelijk en bewust aangeeft, dan ligt wellicht daarin het hele ‘antwoord’. God onttrekt zich aan de economie van vraag en antwoord. Vandaar zijn onbeantwoorbare wedervraag. Die evoceert op haar beurt de existentiële vraag die aan de basis ligt van onze relatie met de realiteit. Wij staan in de wereld op de manier van een vraag, een onoplosbare vraag, hoe graag we die ook van een definitief antwoord zouden willen voorzien. Op zijn manier stelt het boek Job die vraag *als vraag* aan de orde. Gods antwoord dient hier niet om die vraag te beantwoorden, maar om haar scherper, vragender te maken.

En daar gaat het in het monotheïsme over. Wie is God? Niet wat of wie je denkt dat God is. Alleen God is God. Op de vraag naar God is het antwoord een God die deze vraag onbeantwoord laat en dit niet-antwoord tot God maakt, zij het niet zonder mechanismen mee in te bouwen die ook dit niet-antwoord beletten om als *hét* antwoord te fungeren. In die zin is het boek Job niet te beschouwen als een tekst in de marge van het monotheïsme, waar die religie zichzelf even het vuur aan de schenen durft te leggen. Die autokritische

‘vraagkuur’ is haar essentie. Zij cultiveert de ideeën over God, maar enkel en alleen om er voortdurend op te wijzen dat niet ons idee over God God is, maar dat alleen God God is.

Ook een religieuze doctrine over God is God niet. Een religie die naam waardig, zo luidt het monotheïstische devies, erkent dit inzicht als haar inhoudelijke kern. Aan die waarheid – dit wil zeggen aan die waarheidskritiek – onderwerpt ze zich. En daarom moet ze ook haar eigen religie onder kritiek stellen. Niet die religie is God, alleen God is God. Dit is het eigenlijke onderwerp van het boek Job. De Wet – de Thora – is ons gegeven om ons in rechte te doen leven met God, maar zodra we ervan uitgaan dat deze Wet ons die ‘rechtheid’ garandeert, ontkennen we de God die hier in het geding is.

Het boek Job gaat over de inherente goddeloosheid van de religie zelf. Niet enkel van elke niet-monotheïstische religie. Dit laatste was al een ingeburgerde doctrine: waar de andere *goyim* (volken) nog in goden geloven, weten wij (monotheïsten) dat alleen God God is, lees: dat alleen een kritische houding tegenover die andere religie toegang biedt tot de ware God. Het boek Job voegt daaraan toe dat die kritiek ook de eigen religie van de monotheïst geldt. In dit perspectief is Jobs aanklacht tegen God en zijn Verbond – dit wil zeggen tegen het fantasma dat aan de basis van het monotheïsme ligt – niet een incident in de marge van die religie, maar maakt hij er de kern van uit.

Voor Job is God een illusie, ook in de freudiaanse zin van het woord. Hij is het product van een waan. Tegen die illusie gaat hij meer dan dertig hoofdstukken lang met ongeziene felheid tekeer. Alleen, zo blijkt ook uit het boek Job zelf, dient die strijd tegen illusies zich uitdrukkelijk aan als religie, als ‘illusie’ dus. Het monotheïsme bestaat in een onophoudelijke strijd tegen de afgoden – tegen onze ideeën over God die we graag voor God houden – en voert die strijd tegelijk in naam van een god, in casu de enige ware God.

Het licht van één illusie wordt hier aangewend om alle andere te ontmaskeren. Daarop komt het monotheïsme neer, ook in zijn meest zelfkritische versie (Job). Maar geldt dit ook niet voor Freuds psychoanalyse, die we in het begin van dit hoofdstuk volgden in haar analyse van het onbehagen in de cultuur? Is ook haar strijd tegen illusies – tegen de ‘*Eiapopeia vom Himmel*’ – niet op een illusie gebouwd?

5.7 Job analysant

Freuds denken gaat dit soort vragen niet uit de weg. Maar voor we ons daarmee inlaten, is het raadzaam eerst enig licht te laten schijnen op de manier waarop psychoanalytisch tegen het boek Job is aangekeken. Het is trouwens ‘onthutsend’ hoe weinig aandacht dit Bijbelboek vanuit die hoek heeft gekregen, concludeerde reeds Stephen A. Reid in een essay uit 1973.¹⁶¹ Reids eigen analyse plukt vooral Freuds analyse van geweten en Boven-Ik in *Das Unbehagen in der Kultur*. Het boek Job is in Reids ogen een culturele uitwerking van de tragische, wrede structuur die in ons moreel bewustzijn te ontwaren is. Waarover het boek Job het heeft als het woord ‘God’ valt, dien je te interpreteren als het Boven-Ik; Job zelf staat voor het Ik.

Voor Freud gaat het geweten terug op het Boven-Ik. Dat kan zo streng uit de hoek komen, omdat het de verinnerlijking is van een autoriteit waaraan het Ik zich uit libidineuze noodzaak heeft moeten onderwerpen. Het is de verinnerlijking van de strenge vaderwet. Maar, zo voegt Freud eraan toe in de passage die Reid citeert:

Het wezenlijke verschil is echter dat de oorspronkelijke strengheid van het Boven-Ik [is] niet – of niet zozeer – de strengheid die men van het object [de vader, de autoriteit] heeft ondervonden of waartoe men het in staat acht, maar dat ze de eigen agressie tegen het object representeert. Als dat juist is, mag men inderdaad beweren dat het geweten in oorsprong ontstaan is door de onderdrukking van agressie en in het verdere verloop door steeds nieuwe onderdrukking van agressie wordt versterkt.¹⁶²

De agressie die in het geweten schuilt, komt in laatste instantie vanuit het driftwezen zelf. Het is deels altijd ook de destructiedrift die zich tegen het identificatieobject richt, tegen de vader wiens strengheid men heeft verinnerlijkt. Die aan de destructiedrift ontleende agressie wordt op zijn beurt verinnerlijkt en wel door het Boven-Ik, dat die agressie dan tegen het Ik richt. Vandaar het extra strenge karakter van het Boven-Ik, en dus van het geweten. Het betreft dan niet de gestrengheid waarmee iemand een sterke band met de morele wet onderhoudt – wat het resultaat is van de verinnerlijkte wet van de Vader waarmee hij zich identificeerde – en die hem een

sterk Ik oplevert. De gestrengheid waarmee het Boven-Ik zich bij het Ik aandient, tast de sterkte van dit laatste juist aan. Zij keert zich letterlijk *tegen* het Ik. Het gevolg is een zelfvernietigende morele scrupule. Hoe beter het Ik zich dan naar de norm van de wet voegt, hoe groter en zelfvernietigender zijn schuldgevoel wordt.

Het geweten gedraagt zich namelijk des te strenger en argwanender naarmate iemand deugdzaam is, zodat uiteindelijk juist diegenen zich van de ergste zondigheid beschuldigen die het in heiligheid het verst hebben gebracht. De deugd schiet hierbij een deel van de haar toegezegde beloning in, het volgzame en ingetogen Ik geniet niet het vertrouwen van zijn mentor en tracht, zo lijkt het, vergeefs het te verwerven.¹⁶³

Zolang alles goed gaat, valt het nog wel mee en blijft die kwaadaardige structuur – dankzij verdringing – zonder nefaste gevolgen. Maar zodra zich problemen aandienen, is de kans reëel dat de inherente anomalieën van de onderliggende structuur aan het licht komen, een structuur die ook het fenomeen ‘cultuur’ als zodanig kenmerkt:

Zolang het iemand goed gaat, is ook zijn geweten mild en staat hij zijn Ik van alles toe; zodra hem een ongeluk overkomt, onderwerpt hij zich aan een zelfonderzoek, ziet in dat hij zondig is, verscherpt de eisen van zijn geweten, legt zichzelf onthoudingen op en bestraft zich door boetedoeningen. Hele volkeren hebben zich net zo gedragen en gedragen zich nog altijd zo. Wij kunnen dit echter gemakkelijk verklaren uit de oorspronkelijke infantiele fase van het geweten, die na de introjectie in het Boven-Ik dus niet verlaten wordt, maar daarnaast en daarachter blijft voortbestaan. Het noodlot wordt gezien als substituut van de ouderlijke instantie; als iemand door tegenspoed wordt getroffen, wil dat zeggen dat deze hoogste macht hem niet meer liefheeft, en vanwege dit dreigende verlies van liefde buigt hij zich opnieuw voor de representant van de ouders in het Boven-Ik, die hij in dagen van voorspoed had willen negeren. Dit wordt heel duidelijk als men, strikt religieus gesproken, in het noodlot enkel de uiting van de goddelijke wil ziet. Het volk Israëls had zich voor Gods bevoorrechte kind gehouden, en toen de grote Vader zijn volk bezocht met de ene ramp na de andere, be kroop het volk geen onzekerheid over deze

relatie, het ging niet twijfelen aan Gods macht en rechtvaardigheid, nee, het bracht de profeten voort die het zijn zondigheid voorhielden, en schiep vanuit zijn schuldbewustzijn de uiterst strenge voorschriften van de priesterreligie. Het is opmerkelijk hoe anders de primitieve mens zich gedraagt! Als hem een ongeluk is overkomen, geeft hij niet zichzelf de schuld maar de fetisj, die blijkbaar zijn plicht niet heeft gedaan, en ranselt hem af in plaats van zichzelf te bestraffen.¹⁶⁴

Als iemand behept met een sterk Boven-Ik door tegenslagen en ellende wordt getroffen, wakkert dit zijn schuldgevoel alleen maar aan. Het is dan alsof de wereld niet meer van hem houdt en hij het weer wil goedmaken door schuldbekentenissen en boetedoeningen. In feite is het de ‘vader’ – identificatiefiguur en toegang tot de wereld – die hij niet wil gekwetst zien. Dit geldt ook voor de relatie van een volk of een cultuur met de *vader*. Aan de basis van de hoge morele gevoeligheid die het Hebreeuwse volk (en dus het eerste monotheïsme) kenmerkt, liggen de tegenslagen waardoor het werd getroffen. De profeten, die alle rampspoed aan de eigen zondigheid van het volk toeschrijven, willen op die manier de relatie met de ‘vader’ weer in de juiste baan brengen en zetten zo de toon voor een religie vol van zelfkritiek en schuldbewustzijn.

De spanning tussen mens en God die in het boek Job centraal staat, is dus te interpreteren als een allegorische uitwerking van de strijd tussen het Ik en het Boven-Ik. De ‘storm en de wind’ waarin Jahwe het woord neemt, staan hier voor het Boven-Ik dat zijn soevereine macht over het Ik (Job) laat gelden en onverminderd de bovenhand blijft behouden. Jobs klacht en het verweer tegen zijn vrienden/opponenten leggen de weerstand van het Ik bloot tegen de agressie van het Boven-Ik. In tegenstelling tot wat het verhaal laat uitschijnen, richt die weerstand zich niet tegen een externe positie. Die laatste is slechts de projectie van een agressie die van binnenuit komt, vanuit een door het doodsprincipe aangedreven Boven-Ik dat het Ik weliswaar een heleboel ellende bezorgt, maar waarzonder dat Ik het überhaupt niet kan stellen.

De *diachrone* lijn van het verhaal legt dus een *synchrone* structuur bloot. Als sediment van de identificatie waaraan het Ik zichzelf te danken heeft, blijft het Boven-Ik de drager van een kwantum niet-geërotiseerde doodsdrijf die zich bij momenten vertaalt in een

autodestructief schuldbewustzijn. Maar omdat die referentie aan het Boven-Ik voor het Ik onmisbaar is, is aan die structuur niets te verhelpen. Reden waarom, in Jobs drama, Jahwe God zijn hegemonische positie blijft behouden: God blijft diegene aan wie Job rijkdom en voorspoed – lees: een libidineus bevredigend bestaan – te danken heeft.

De dominantie van het Boven-Ik rijmt ook met de gangbare lezing van het verhaal: geduld en standvastig geloof – zelfs al betreft het een ogenschijnlijk wrede God – wordt uiteindelijk beloond. Ook hier, in de libidineuze economie die achter die interpretatie schuilt, doet de verdringing haar werk en zorgt ervoor dat de wreedheid van het Boven-Ik toch op het conto komt van een positieve lustrekening.

Maar het blijft een feit dat het overgrote gedeelte van het boek Job die ‘lustrekening’ in vraag stelt en met persisterende precisie de agressie van Jahwe-God – het Boven-Ik – aan de oppervlakte laat komen. In het eigenlijke corpus van het boek, de gedichten-cyclus, is Job *niet* de duldzame en vrome man, die volhardt in het godsvertrouwen. Hij gaat integendeel juist meedogenloos tegen dit vertrouwen tekeer. Op God kun je geen staat maken, zo houdt hij niet op te herhalen, Hij is een wrede tiran die zich aan de regels van de rechtvaardigheid die wij Hem toeschrijven weinig gelegen laat liggen en uit pure willekeur of – erger – wreedheid zaait met rampspoed en ellende. Alle registers van de heersende religieuze cultuur worden bij monde van zijn vrienden in stelling gebracht, maar er valt niet één geldig weerwoord tegen Job in te brengen. Meer nog, in de epiloog worden die vrienden door Jahwe God onverbiddelijk terechtgewezen.¹⁶⁵

Dit alles belet niet dat het boek Job stevig is ingebed in een religieuze traditie. Alleen primeert het kaderverhaal daar op het corpus van de tekst. Kader en traditie staan er duidelijk in dienst van de verdringing. Tegelijk is het hele verhaal echter van dien aard dat het verdrongene allesbehalve onzichtbaar blijft. Het staat er toch maar zwart op wit en in veelvuldig herhaalde en gevarieerde wendingen dat het niet gek is te denken dat de mens door een kwaadaardig principe wordt geleid – dat God in zijn bedeling van het lot een wrede logica aanwendt die volstrekt incompatibel is met de eis tot mededogen en rechtvaardigheid die Hij de mens oplegt. In weerwil van de traditionele lectuur krijgt dit idee alle aandacht in het boek

en blijft het al met al moeilijk om Jahwe's repliek op die kritische analyse als overtuigend te zien.

Psychoanalytisch vertaald: het mag dan waar zijn dat dit verhaal de agressie van het Boven-Ik verdringt door het te verinnerlijken in een verheugd – en daarom hoogstaand lijkend – schuldgevoel, tegelijk zet het een man op scène die nagenoeg de hele tijd weigert die schuld op zich te nemen. Natuurlijk is een man als Job elke *psychoanalytische* analyse van het schuldgevoel vreemd, maar dat hij kritisch staat tegenover het schuldgevoel waar zijn eigen cultuur zo hoog mee oploopt, heeft hij in ieder geval met die laatmoderne theorie gemeen. Alsof die religieuze traditie, die van het schuldgevoel haar kern heeft gemaakt, tegelijk cultuur lijkt te vormen rond een kritische benadering van de idee 'schuld'.

5.8 Job cultuurcriticus

Is deze traditie een variant van het '*Eiapoepia vom Himmel*' dat wordt ingezet om een 'titanenstrijd' te sussen – zoals Freud religie schamper definieerde in een eerder geciteerde passage uit *Das Unbehagen*? Ondersteunt het boek Job Freuds typering van religie als 'illusie': als een waan die de werkelijke toedracht van het menselijk leven uit de weg gaat?

Voor het boek Job blijkt die stelling in dit geval moeilijk te verdedigen. Niet dat die waan en die illusie er afwezig zijn: het boek veronderstelt het godsgeloof van zijn hoofdfiguur en het verhaal loopt positief af. De lijdende rechtvaardige wordt uit zijn ellende verlost. Maar in tegenstelling tot het gros van de religieuze teksten, is die verlossing hier expliciet naar de rand verschoven. Alleen het raamverhaal dat het boek kadert, vermeldt die. Op die manier wordt ruimte vrijgemaakt voor een aantal andere zaken.

In de eerste plaats voor *datgene waarvan* verlost moeten worden, dat wil zeggen voor het enige *reële* waar de illusie genaamd 'religie' over gaat: zonde en menselijk tekort, hier geformuleerd als het averrechtse schuldgevoel dat groter wordt naargelang de remedies die je ertegen in stelling brengt. Dit accent geeft het boek Job zijn universele draagwijdte. De religieuze tekst legt op zijn manier de 'psychologisch onrechtmatige' eis bloot die volgens Freud aan elke cultuur

ten grondslag ligt.¹⁶⁶ Wat Job zegt over zijn religieuze cultuur en het onbehagen dat die met zich meebrengt, is zonder al te veel moeite te transponeren naar wat Freud over het culturele onbehagen in het algemeen zegt.

Een tweede zaak waarvoor het eigengereide accent in het boek Job plaats inruimt, is het onbehagen zelf dat wordt opgewekt door het tekort – door de zonde die zelfs nog werkzaam is in de remedie tegen de zonde. Jobs interventies vormen een lang en consequent aangehouden requisitoir tegen God en de valse pretenties waarvoor Hij staat. Nergens anders dan in de kritiek van dit requisitoir ligt het waarheidsgehalte van die God. Ontmaskerd in de leugenachtigheid van wat wij Hem toeschrijven – en *enkel* daarin – toont Hij Zijn waarheid. Daar gaat het in het monotheïsme om en dat toont zich, niet in het raamverhaal, maar in het poëtisch corpus met zijn niet-aflatende religiekritiek. Niet wat je denkt dat God is, is God, alleen God is God. Ook de religieuze cultuur die in dit idee haar *core mission* herkent, is niet de ware religie. Alleen God is waarheid. Geen religie is dat. Ook niet de religie die aan Hem is gewijd.

Maar is die waarheid ook niet goddelijk in de zin dat ze fabuleus en mythisch is, dat ze niet zonder fantasmagorieën en waanbeelden kan? Die vraag is, zij het zonder ze met zoveel woorden te stellen, de derde zaak waarvoor het *Job*-gedicht plaats inruimt. Want het is Job er niet om te doen te zeggen dat God niet bestaat, maar dat Hij onrechtvaardig is, dat Hij een *Être-suprême-en-méchancheté* is die een ‘sadistisch universum’ runt, zoals Willem Frederik Hermans het ooit noemde.¹⁶⁷ Het monotheïstische boek Job stelt de waarheid aan de orde en vuurt daarom vragen op de waarheidsgod af die zonder meer de kern van de religie raken. Maar het bestaan van God en alles wat daarmee samenhangt wordt niet in vraag gesteld. Waarheid en kritiek staan centraal, maar dan wel in een verhaal waar God, Satan, hemelse hovelingen, fantomen, wanen en illusies onbevraagd het mooie weer maken. De vraag die zich opdringt, is dan ook of de waarheid wel zonder mythe kan. Of Job zijn verhaal kan doen zonder referentie aan ‘illusies’ als Jahwe, Verbond, rechtvaardig of onrechtvaardig bestuurd universum.

Voor een psychoanalytisch geïnspireerd denken is dat laatste verrassend noch problematisch. Want ook al is God een illusie (wat Hij voor Freud stellig is), dan nog is die illusie *zelf* niet zonder bestaan.

Integendeel, onze libidineuze conditie verplicht ons in een universum te leven waar onze wensen op vaak beslissende wijze de realiteitszin kleuren, zo niet vervangen. En willen we die realiteitszin terdege tot zijn recht laten komen, dan moeten we ook juist die wensen en verlangens in hun rechten erkennen.

Trouwens, wat is de psychoanalyse anders dan de theorie die precies aan wens en verlangen het gewicht geeft dat zij elders ten onrechte moeten ontberen? Maar betekent dit niet dat de wens zijn dominantie laat voelen ook tot op het niveau van deze theorie zelf? En dat wens en theorie niet ondubbelzinnig van elkaar te scheiden zijn, ook niet door de theorie die tot dat inzicht is gekomen?

Die vraag is voor de psychoanalyse allesbehalve onproblematisch. Hier botst Freuds theorie aan tegen haar eigen funderingen en moet ze vaststellen dat zij daar greep verliest. Ook Freuds wetenschap rust op axioma's en aannames die niet helemaal naar de eigen normen te funderen zijn en eerder stoelen op wensen dan op feiten. Alsof zijn theorie, die er prat op gaat de libidineuze gronden van individuele dromen en collectieve mythen bloot te leggen, zelf mythische gronden heeft. Alsof zijn 'natuurwetenschap' ook 'mythologie' is.

5.9 Denkende illusies

In *Warum Krieg?*, een klein essay dat hij niet lang na *Das Unbehagen* schreef, herhaalt hij nog eens in een notendop zijn daar verdedigde theorie van de doodsdrijf als ultiem principe achter het geweten – met de onderhand bekende gevolgen voor de cultuur en haar onbehagen:

Wij zijn zelfs zo ketters geweest het ontstaan van ons geweten uit zo'n wending van de agressie naar binnen te verklaren. U ziet dat, als dit proces zich op al te grote schaal voltrekt, dat ook zijn bezwaren heeft; het is bepaald ongezond, terwijl de afbuiging van deze drijfkrachten naar destructie in de buitenwereld het organisme ontlast en een weldadig effect moet hebben. Dit moge dienen als biologische verontschuldiging voor alle verfoeilijke en gevaarlijke strevingen waartegen wij ons kanten. Men moet toegeven dat ze dichter bij de natuur staan dan ons verzet daartegen, waarvoor wij bovendien nog een verklaring moeten vinden. Misschien hebt u de indruk dat

onze theorieën een soort mythologie zijn, in dit geval niet eens een mythologie waaraan plezier valt te beleven. Maar leidt niet alle natuurwetenschap uiteindelijk tot zo'n soort mythologie? Vergaat het u op dit ogenblik in de fysica anders?¹⁶⁸

Om welke reden geeft Freuds theorie de indruk 'een soort mythologie' te zijn? Omdat ze, aldus de auteur zelf, aan haar eigen verklareingsmodel ontsnapt en geen libidineuze verklaring heeft voor het waarom van de eigen libidotheorie. Dat ze bovendien een onbehagen opwekt waarvoor ze vanuit haar eigen inzichten niet echt een uitleg kan verzinnen, is een indicatie in diezelfde richting.

De mens is behept met een moeilijk te temmen agressie, zo leert deze theorie, niet enkel omdat hij zich verzet tegen de 'onpsychologische' eisen van de cultuur, maar ook en vooral omdat hij de door de doodsdrijf gestuurde agressie die tegen hemzelf gericht is, onvermijdelijk op de buitenwereld (zijn medemensen en zijn cultuur) moet afreageren. Dit is de *natuur* van de mens, zoals de 'natuurwetenschappelijke' theorie van de psychoanalyse die op het spoor is gekomen. Maar de vraag is waarom wij mensen ons tegen onze natuur verzetten, waarom wij ons, ondanks alle onbehagen, laten gezeggen door een cultuur die onze natuur aan al te strikte banden legt. En, meer nog, waarom rekenen we intuïtief ook die natuurwetenschap tot de cultuur en wenden wij haar aan om onze natuur nog verder te onderdrukken? Waarom zet het onbehagen in de cultuur die natuurwetenschap niet aan om eenduidig partij te kiezen voor de natuur, in casu voor het uiten van het onvermijdelijk geweld dat in de mens schuilt? Waarom stellen we de natuurwetenschap (inclusief de psychoanalyse) in dienst van een cultuur die het 'atrofiëren' van de natuur in de hand werkt?

Een paar jaar eerder, in *Zukunft einer Illusion* (1927), stelde Freud het 'denkverbod' aan de kaak dat zijns inziens inherent is aan religie. Beeld je in, opperde hij, dat een kind geen religieuze opvoeding kreeg en dus geen 'denkverbod', dan zouden heel wat neuroses voorkomen kunnen worden. Maar hij haastte zich eraan toe te voegen:

Maar ik zal mijn vuur matigen en de mogelijkheid erkennen dat ook ik een illusie najaag. Misschien is het effect van het religieuze denkverbod

niet zo kwalijk als ik veronderstel, misschien blijkt dat de menselijke natuur dezelfde blijft, ook als men de opvoeding niet misbruikt voor de onderwerping aan de religie. Ik weet het niet, en u kunt het evenmin weten. Niet alleen de grote problemen van dit leven lijken thans onoplosbaar, maar ook op vele vragen van minder importantie valt moeilijk een beslissend antwoord te geven.¹⁶⁹

Ook hier suggereert Freud dat zijn wetenschappelijke aanpak op een fundament rust dat niet radicaal van dat van religie verschilt, dat ook zijn theorie in laatste instantie op een 'illusie' steunt en 'haar kracht put uit haar tegemoetkomen aan onze driftmatige wensimpulsen'.¹⁷⁰ Ook als de wetenschap op illusie zou steunen, tast dit haar volgens Freud trouwens niet meteen aan. Zij is nu eenmaal niet in staat haar grond naar haar eigen normen en inzichten te funderen en ook zij luistert, net als elke menselijke bezigheid, naar het primaat van de wens.

Anderzijds betekent dit echter ook dat 'illusies' *denkend* kunnen zijn en is het directe verband dat Freud legt tussen religie en denkverbod in tegenspraak met de feiten. Juist het boek Job – en, ruimer, het hele monotheïsme – illustreren dit treffend. In dat boek verplicht de illusie zichzelf haar illusoire (wens)grond onder vuur te nemen, zonder evenwel op te houden een illusie te zijn. Het laat zien dat in het hart van de opgehouden illusie die de religie is tegelijk ook de twijfel huist en dat die twijfel allesbehalve zinloos is, ook al heft ze die illusie uiteindelijk niet op. Niemand minder dan de door Freud zo vaak geciteerde Heinrich Heine heeft dit voor het eerst raak opgemerkt, in een notitie uit 1854 over het boek Job:

Hoe komt het dat, bij de terugkeer uit Babylon, de vrome tempel-archiefcommissie waarvan Ezra de voorzitter was, dit boek in de canon der heilige geschriften heeft opgenomen? Ik heb me vaak die vraag gesteld. Ik vermoed dat die Godverlichte mannen dit niet deden uit gebrek aan verstand, maar dat ze in hun hoge wijsheid goed wisten hoe diep de twijfel in de menselijke natuur gegrond en gerechtvaardigd is en dat het zaak is om die niet plomp te verdringen, maar te helen. Ze gingen bij deze kuur homeopathisch te werk, door het gelijke op het gelijke te laten inwerken; alleen was de dosis die ze toedienden niet homeopathisch klein, maar voerden ze die ongehoord op, en zo'n

ontmaskerde definitief van zijn masker bevrijd te zien. Die religie is er dus een van de twijfel: een twijfel die zich weliswaar slechts een antidotum weet tegen een illusie die illusie zal blijven, maar ook een twijfel die tegelijk beseft dat hij daarom niet minder noodzakelijk en onvermijdelijk is.¹⁷³

Wat is in formeel opzicht nog het verschil met de conditie waarin Freuds waarheidsdenken zich bevindt? Ook dit kan de verdrongen waarheid niet eens en voorgoed blootleggen, maar slechts bevestigen dat zij enkel als verdrongen kan functioneren. Wat niet betekent dat zij zich bij die verdringing kan neerleggen. Die tragische waarheid dat de waarheid enkel verdrongen (of onbewust) kan zijn, eist een praktijk die niettemin die waarheid onophoudelijk naar de oppervlakte duwt. De waarheid die de psychoanalytische theorie op het oog heeft, kan enkel aan bod komen in een permanent kritische geste, in een volgehouden, steeds weer hernomen twijfel aan wat zich als waarheid aandient. En telkens – daarin bestaat juist het tragische – moet ze de ontmaskerde waarheid weer aan haar masker toevertrouwen.

5.10 Cultuur als strijd

Cultuur is gekenmerkt door ‘strijd’, zo luidt de basisintuïtie die Freud in *Das Unbehagen* tastend ontwikkelt. Vooreerst een strijd van de mens tegen de cultuur, die daarom onbehagen opwekt.¹⁷⁴ Die strijd gaat, vervolgens, ook terug op de onophefbare spanning die zich reeds op het niveau van de drift afspeelt. De drift smeedt zijn constructieve en destructieve krachten samen in een ‘legering’ die blijvend wankel en onvoorspelbaar is.¹⁷⁵

Deze spanning vertaalt zich, op het niveau van wetenschap en cultuur, in een waarheid die nooit blijvend vast te houden is, maar juist om te blijven wat ze is, voortdurend kritiek nodig heeft. Het licht dat haar aan de oppervlakte brengt, is immers op zich al een act van verdringing. Die permanente eis tot kritiek geldt ook voor de cultuur waarin die waarheidsprocedure haar ruimere beslag krijgt. Ook die laat zich niet reduceren tot een doctrine die aanspraak op eeuwigheid kan maken. Zij is maar wat ze is in een sfeer van voortdurende zelfkritiek.

Freuds basisintuïtie loopt uit op het inzicht dat het driftleven principieel spaak loopt. Het lustprincipe, dat de basis voor het driftleven vormt, bestaat erin alle prikkelspanning – alle leven dus – te mijden en wordt daarom, reeds op het niveau van het principe, omgeleid en naar de buitenwereld afgeleid. Vandaar de agressie die de mens zo diep in het lijf zit. Vandaar ook de cultuur. Die remedieert deze agressie. Maar vandaar ook het onbehagen tegen de cultuur. Zij onderdrukt immers de menselijke ‘natuur’ (lees: zijn onvermijdelijke gewelddadigheid). Dit inzicht laat zich niet implementeren als een leer of een leefregel. Het is geen leerstelling die je je eens en voorgoed eigen kunt maken. Het is veeleer een kwestie van ‘cultuur’, van een omgang met dit inzicht op een manier waarop het steeds opnieuw en steeds weer slechts heel even terrein kan winnen, zonder in staat te zijn zich definitief te vestigen. Want dit is wat cultuur is: een strijd, een gevecht met iets wezenlijks wat zich niettemin in geen essentie laat vatten; een gevecht ook om iets wat zich aan het gevecht blijft onttrekken maar dat tegelijk verplicht dat gevecht ‘op niveau’ te houden. In die zin kan Jacobs gevecht met God in Genesis 32 als paradigma gelden voor wat cultuur überhaupt is.¹⁷⁶ En het maakt meteen duidelijk dat cultuurkritiek zonder meer tot haar kern behoort. Het boek Job liet zien dat de monotheïstische religie ook en vooral een cultuur in die zin is. Ook daar is de godheid – andere naam voor de waarheid – nergens anders te vinden dan in een geste van niet-aflatende kritiek op de religieuze en andere beelden die we er noodzakelijk van die godheid op na houden. Die religie bestaat in haar cultuur van religiekritiek, maar beseft tegelijk dat ze religie blijft. Ze blijft zich bewegen in datgene wat ze onder kritiek stelt: het imaginaire van haar gods-, zelf- en andere beelden. Ze kan niet anders dan de waarheid *claimen*, terwijl in elke claim de *afstand* duidelijk moet worden tussen claim en waarheid. In elke uitspraak moet duidelijk worden dat de waarheid waarover gesproken wordt, tegelijk door dit spreken verdrongen wordt en dat alleen een cultuur van steeds weer hernieuwd zelfkritisch spreken de referentie aan die waarheid op de juiste manier in cultuur brengt. Een cultuur, niet *tegen*, maar *van* het onbehagen.



6

Een onbehagen jong als de Shoah

Over twee Holocaustficties

Ik fluister: nog meer, nog meer. Ik heb dorst
naar zijn dorst. Nog meer, nog meer.
*Maria in The Trial of God*¹⁷⁷

Van Elie Wiesel hebben we het verhaal over God die, in Auschwitz, voor de rechter wordt gedaagd.¹⁷⁸ Een aantal rabbijnen houdt op een avond in hun barak een heus proces waarop een ad hoc samengesteld hof zitting houdt, met pleidooien van verdediger en aanklager, getuigen *à charge* en *à décharge*, om ten slotte de beschuldigde bij verstek ter dood te veroordelen. De pointe van het verhaal is evenwel dat de voorzitter, na het uitspreken van het vonnis, naar zijn (fictief) uurwerk kijkt en opmerkt ... dat het nu tijd is voor het avondgebed.¹⁷⁹

Het verhaal geeft te denken, ook al zijn de historische gronden ervan erg discutabel.¹⁸⁰ Het toont in alle scherpste de essentie waar het in monotheïsme om te doen is. In de kern ervan schuilt een waarheidsdenken dat de mens vooral aan het denken houdt en elke waarheidsclaim opschort, inclusief de claim dat zoiets als waarheid of God niet bestaat.

Wiesels verhaal laat die zelfkritische religie van een zo mogelijk nog scherpere kant zien dan het boek Job. Nooit is de vraag naar de zin van een monotheïstische – in casu joodse – religie zo urgent en meedogenloos gesteld. Dat die religie dit trauma te boven is gekomen, ligt mogelijk ook aan het feit dat ze zich juist in die vraag zelf teruggevonden heeft: als een religie die, eerder dan op een geloofsclaim, teruggaat op de kritische vraag die deze claim oproept. De manier waarop Wiesels verhaal vorm heeft gekregen, lijkt die hypothese te ondersteunen. Dat blijkt naar mijn mening uit het docudrama en het toneelstuk die over dit gegeven zijn gemaakt en die ik in wat volgt bepreek: een BBC-docudrama uit 2008, *God on Trial*, en een toneelstuk van Elie Wiesel zelf dat, althans in Engelse vertaling, de titel *The Trial of God* heeft meegekregen.¹⁸¹

6.1 God voor de rechter

Op een manier die iemand als Lanzmann slechts tegen de borst kan stuiten,¹⁸² voert het BBC-docudrama de kijker rechtstreeks naar het hart van de Holocaust. Een bus toeristen arriveert in wat rest van het concentratie- en uitroeiingskamp Auschwitz-Birkenau. We vangen er het gesprek op van iemand die gewag maakt van het verhaal waarin een aantal gevangen rabbi's God voor de rechter daagt. Een volgend beeld brengt ons al in het kamp van weleer. Gevangenen staan naakt in de rij bij een 'selectie'. De identificatie tussen toeschouwer en Shoah-slachtoffer – een al te gemakkelijke en in de grond immorele identificatie, aldus Lanzmann – wordt hier geen strobreed in de weg gelegd. Aan het eind gaat de groep toeristen zelfs letterlijk mee de gaskamer in en heft daar, samen met de naakte slachtoffers, het gebed aan.

En toch geeft de film geen duimbreed toe aan sentimentaliteit of moralisme. Hij toont ons al met al vrij sec – maar niet zonder de bij momenten hoog oplopende emoties – de 'juridische zitting' zoals die mogelijkwijs in een kampbarak door de joodse slachtoffers is gehouden. Het niveau van de discussies, de subtiliteit van de argumentatie en de diepgang van zowel de verdediging als de beschuldiging zijn van een dermate hoog niveau, dat elke spontane identificatie tussen kijker en slachtoffer in de kiem wordt gesmoord. In de film staat de *vraag* centraal wat Auschwitz voor de religieuze cultuur van de slachtoffers betekent, en tegelijk ook wie God is, wat religie is en, algemener, wat überhaupt cultuur is. In weerwil van het leger antwoorden dat wordt ingezet, *à charge* en *à décharge*, blijft het hele verhaal lang de vraag *als vraag* in een haast ondraaglijke scherpte overeind.

Vanaf het begin van de film wordt subtiel maar niet mis te verstaan de toon gezet. Wachtend in de rij bij de selectie, telt Moche (Dominic Cooper), een jonge gevangene, de afzonderlijke cijfers van het in zijn arm getatoeëerde getal op tot achttien, volgens de joodse numerologie het getal voor 'leven'. 'Stil', fluistert de man die na hem in de rij staat, 'straks sta je voor God' – wat hier wil zeggen: de nazidokter. Dat die waarschuwing uit de mond komt van Schmidt (Stephen Dillane), de man die straks in het proces de verdediging van God op zich zal nemen, accentueert duidelijk de bakens waar-

tussen de vraag heen en weer zal bewegen: God en Hitler, hemel en hel, goed en kwaad – en wel op een manier die beide polen steeds weer onderling inwisselbaar dreigt te maken.

Later in de film beaamt een joods slachtoffer die inwisselbaarheid als hij het motto ter sprake brengt dat op de riem van de Duitse soldaten te lezen staat: *Gott mit uns*. Jazeker, zegt hij, die God is met de nazi's en 'Het is inderdaad God die met hen is, want wij zijn Zijn vijanden geworden.' Reeds vanaf het prille begin domineert die omkering het verhaal. Wanneer de *Blockaltester* (Lorcan Cranitch) zich in zijn functie voorstelt aan een lading Poolse Joden die 'per ongeluk' een dag te vroeg zijn gearriveerd en, nog ongeschoren en in burgerkledij, een nacht in zijn barak moeten doorbrengen (het is de nacht van het 'Godsproces'), snauwt hij hen toe:

Jullie zijn rechters, advocaten en professoren en ik ben een veroordeeld misdadiger. Daarbuiten spugen jullie op mij, maar hier ben ik kanselier, president, *Führer*. Ik ben God.¹⁸³

Wat meteen impliceert dat, omgekeerd, God als een oppermachtige en superwrede *Blockaltester* moet worden gezien. Op een bepaald moment laat Moche, op de rand van de mentale instorting, zich in zijn woede ontvallen dat God 'an evil bastard' is. Als een vrome lotgenoot, Kuhn (Jack Shepherd), hem aanmaant daarmee op te houden ('Pas op, Hij kan je horen, zelfs hier'), bijt hij van zich af:

Hij [God] hoort hier te zitten, niet wij. We zouden die bastaard voor de rechter moeten brengen. Misschien hoort hij ons dan.

Als Kuhn terugdeinst voor het idee van een proces tegen God, replieert een andere gevangene – zijn zoon Mordechai (Rupert Graves), die zich van zijn religie heeft afgekeerd – zeer tot ongenoegen van zijn vader:

Abraham twistte met God over Sodom. Jakob vocht met een engel. De naam Israël betekent: hij die streed met God.¹⁸⁴

Men besluit op de suggestie van Moche in te gaan en rechtszitting te houden met God in de beklagdenbank. De voorzitter is een heus

rechtsgeleerde, Baumgarten (Stellan Skarsgård), gewezen hoogleraar aan de Berlijnse universiteit. Een Bijbelvertaler met faam, Schmidt, neemt de verdediging op zich. Als *dajan*, aanklager, dringt de ongelovige Mordechai zich op en wordt na enige discussie voor die functie aangewezen. Het bezwaar dat zijn kennis van de Thora niet optimaal is, wordt aan de kant geschoven met het argument dat ‘Auschwitz in de Thora niet wordt vermeld’.

Even lijkt een laatste procedurele vereiste het hele initiatief te kelderden. Het hof kan niet zetelen zonder Thoraboek en dit is in het kamp uiteraard nergens te vinden (zo laat de *Blockaltester* sarcastisch weten). Onder de nieuwe aanwezigen is echter een rabbijn die tot hiertoe alleen is opgevallen door het stille, haast spastische gebed waarin hij blijft volharden. Een dorpsgenoot van hem, de schoenmaker Ezra (René Zagger), heeft hem bij de lotgenoten in de barak geïntroduceerd als Akiba (Antony Sher), de rabbi van Zamkevitv,

mogelijkerwijs een van de zesendertig, van de *Lamed Vovniks*, de rechtvaardigen die voor ons opkomen. Het is dankzij hen dat God ons niet vernietigt. Hij kent de Thora vanbuiten, letter voor letter. Hij wordt de levende Thora genoemd.¹⁸⁵

Ezra troont de ‘levende Thora’ naar voren en de zitting kan beginnen. Moché formuleert een eerste aanklacht: ‘Collaboratie en moord!’ Verontwaardiging waart door het publiek. De voorzitter oppert echter meteen dat die aanklacht juridisch gesproken niet voldoende precies is. Mordechai komt met een nieuwe formulering: ‘Contractbreuk!’ God is het Verbond dat hij is aangegaan met zijn volk niet nagekomen. Een nageleefd verbond zou voor het volk voorspoed tot aan het einde der tijden betekenen. Zo staat het geschreven, onder meer in psalm 89, citeert iemand:

Een verbond sloot ik met mijn uitverkorene,
Ik bezwoer het David, mijn knecht:
‘uw huis doe Ik zetelen voor eeuwig,
grond uw troon: geslacht op geslacht.’¹⁸⁶

Een ander vult aan, met een passage verderop in die psalm:

Geen vijand zal hem overvallen,
geen zoon des kwaads hem doen bukken;
zijn belagers vel ik voor zijn ogen,
zijn haters zal zelfs Ik verslaan.¹⁸⁷

De misdaad die men de beschuldigde ten laste legt, is helder geformuleerd. Moché ziet zijn idee bevestigd: 'So God is a cheating bastard.' De hel waarin ze nu met zijn allen wegzinken, is in flagrante tegenspraak met de belofte die Jahwe-God aan Zijn Verbond met dat volk bindt. Nauwelijks begonnen verkeert het proces al in zijn eindfase, zo vanzelfsprekend is de casus. Maar de vrome Kuhn neemt het woord en brengt de geschiedenis van het joodse volk in gedachte:

In Egypte waren we slaaf en werden gered, maar toen werden we verbannen naar Babylon en werden we weer bevrijd, en de tempel werd herbouwd. En wat toen? De Romeinen braken die weer af. Wat gebeurde in Massada? In Spanje? In Rusland? En nu hier? ... Het is een beproeving van ons geloof.

Kuhn trekt de bekende kaart: de ellende is een straf of een beproeving. Opnieuw is de repliek van de voorzitter strikt juridisch: 'Is beproeving een onderdeel van het contract?' 'Wist Mozes daarvan?' En jawel, de geciteerde psalm 89 is daarin moeilijk mis te verstaan. Het is Gods verdediger in het proces, Schmidt, die het met zoveel woorden zegt:

In dezelfde psalm staat: wanneer de afstammelingen zich niet aan de regels houden en niet aan Mij gehoorzamen, zal Ik hen duchtig straffen. Dus zegt Kuhn dat we eerst naar onszelf moeten kijken voor we God beschuldigen. Misschien houden we ons niet aan het verbond.

Een dringend verzoek om ons over onze eigen afvalligheid te buigen: dit is de boodschap die God ons al zo lang en ook nu weer in Auschwitz laat horen, aldus Kuhn. Waarop zijn zoon, Mordechai, repliceert: 'Dus omdat ik zondigde, omdat jij [als vader] in mij [als zoon] teleurgesteld bent, vernietigt God zijn hele volk.' Hij roept meteen Ezra, de schoenmaker uit Zamkevit, op als getuige en laat hem vertellen hoe heel Zamkevit een toonbeeld van trouw aan de Thora en het Verbond was, maar hoe dat niet kon verhinderen dat de helft

van het dorp werd uitgemoord en door de andere helft op nazibebel begraven. Hoe dus ook Ezra een graf heeft moeten delven voor zijn ter plekke vermoorde en niettemin volstrekt heilige moeder. Rechter Baumgarten houdt de juridische logica erin en vat samen:

Volgens zijn contract heeft God het recht te straffen. Dan is de vraag nu: waarom straft hij de goede, diegene die de Thora respecteert, en niet bijvoorbeeld Hitler? In het recht moet de straf evenredig zijn met de misdaad. Welke misdaad rechtvaardigt zo'n straf?

Schmidts antwoord trekt de kaart van de verlossing, van de 'purificatie' of loutering. Die moet je niet op het niveau van het individu zien, stelt hij. Denk maar aan de zondvloed, ook die strafte de hele wereld. God grijpt soms in in het zieke lichaam van zijn volk, 'zoals een chirurg ook geweld pleegt op een lichaam waarin de kanker woedt; maar hij doet het uit liefde'. Hij negeert de opmerking van Moche dat '*bier* voor loutering geen tijd meer is' en doet het verhaal van Israëls geschiedenis nog eens over. 'Het was een geschiedenis vol pijn en ellende, maar daarzonder waren we nu nog steeds een simpel woestijnvolk op de dool.' En daarom, zo zegt hij Ezra, is het zinvol dat ze jouw heilige moeder hebben genomen, en niet een slechte man. Omdat het een offer is. Een brandoffer [holocaust]. Een mens moet altijd het beste offer brengen.

Schmidt roept een van de net aangekomenen op als getuige, Idek (Blake Ritson) die – zo ontdekt hij plots – een van zijn beste Thora-studenten blijkt te zijn geweest en laat hem het verhaal van Massada vertellen: hoe de Joden daar, belegerd door de Romeinen en zonder enige hoop, zichzelf ombrachten om maar niet in de handen van de vijand te vallen. En dan doet hij hem in een vraag-en-antwoordspel zeggen dat 'de Romeinen tot stof zijn vergaan, terwijl de Thora nog steeds leeft en de wereld verlicht'. Aanklager Mordechai laat die kans niet onbenut: 'Dus lijden is iets van God? Mengele, Hitler, werken voor God?' Met al zijn eruditie kan Idek hem enkel antwoorden:

Mogelijk wel. Toen Nebukadnessar de tempel verwoestte en het volk naar Babylon verdreef, noemde God hem Zijn dienaar. Hij was het mes en God was de chirurg.¹⁸⁸

De *dajan* repliceert dat ‘de wapens opnemen tegen Hitler dus fout is’. Als hij vervolgens de *Blockalterster* als getuige oproept, herhaalt deze wat hij tegen de arriverende Polen al had gezegd: dat ‘hier, *hij* God is’. Hij voegt daaraan toe: ‘En jullie God, die van Abraham, geeft geen zier om jullie, anders had Hij jullie niet aan mij gegeven.’

Het dispuut is bij de vraag beland of het kwaad dan van God komt. Schmidt heeft zijn antwoord meteen klaar, daarin bijgestaan door Idek: het kwaad is de vrije keuze van de mens. ‘God gaf ons een vrije wil. Wij kiezen. Er is altijd een vrije keuze.’ In al zijn timiditeit maakt de broze Lieble (Eddie Marsan) brandhout van dit argument als hij vertelt hoe hij, toen hij zijn drie zonen weggevoerd zag worden, door de nazi van dienst gedwongen werd er één te kiezen die bij hem mocht blijven, een keuze die zo mogelijk nog akeliger was als je bedenkt dat twee van hen een tweeling vormden.

Aanklager Mordechai gaat inzake de kwestie van de vrije keuze nog een stap verder wanneer hij zijn medegevangenen vraagt wie van hen hier in Auschwitz nog nooit iets heeft gestolen. Wie heeft met andere woorden dat heilige Thoragebod hier gerespecteerd? Niemand natuurlijk, want wie in de kampen niet steelt, heeft niet eens een lepel om zijn ersatz-soep te eten. En als je die niet kan stelen, moet je andere dingen stelen om die lepel daarmee te ‘kopen’ van je lotgenoten. Van de *Sonderkommando*’s bijvoorbeeld, waarvan je maar al te goed weet dat die je de weg naar de gaskamer zullen tonen om enkele uren later je lijk te verbranden en nog later je lepel opnieuw door te verkopen. In een kamp is de keuze om niet te stelen onbestaande. Wat voor zin heeft het dan nog om hier van een God te gewagen die rechtvaardig is en ons om onze zonden wil straffen? Als er een God is, is Hij in elk geval de onverschilligheid zelf. Nazi’s als Mengele hebben tenminste nog interesse in ons, antwoordt iemand, in tweelingen bijvoorbeeld, zoals die van Lieble. Maar God zelf heeft elke interesse in ons verloren.

En toch is het uitgerekend Lieble, de vader van de genoemde tweeling, die de discussie op een nog niet begaan pad brengt. Wat als God ook zelf hier in Auschwitz aan het lijden is? Dat Moche hem meteen toewerpt dat we niet een God nodig hebben die lijdt, maar een die ‘onze vijanden wreekt met de Engel des Doods’, belet hem niet door te gaan en een idee te opperen dat al aan het begin van het proces is geuit: ‘jullie vragen waar al dat kwaad vandaan komt,

maar waar komt dat goeds dan vandaan?’ Hij pareert zelfs de vraag van de voorzitter of hij daar ook aan dacht toen de nazi’s zijn kinderen meenamen. Zelfs de blokoverste heeft een positieve kijk op de zaak, antwoordt Lieble,

want ook hij gaat ervan uit dat de oorlog ophoudt, Hitler verslagen wordt en het goede overwint. Wat weet ik? Ik weet niet wat Hij [God] kan en niet.

En terwijl hij dit zegt, brengt hij zijn hand naar zijn hoofd, neemt de typische joodse gebedshouding aan en prevelt de volgende verzen, daarin al gauw door de omstaanders gevolgd:

Heb ik ooit de morgen bevolen of de dageraad geposteed?
 Heb ik op de bodem van de afgrond gelopen?
 Waar loopt de weg naar het licht?

Hier komt de mythe, zoals Wiesel die uit Auschwitz heeft overgeleverd, tot zijn *pointe*. Het verhaal is rond. Ook de parallel met het boek Job is voltooid. Net als bij Job zien we hier de verschillende visies op het lijden de revue passeren: van straf over beproeving tot loutering. En ook hier mondt het verhaal onverwacht uit in een ode aan God. Als je dan weet dat het aanstekelijke gebed waarop Liebles laatste inbreng uitloopt, gesprokkeld is uit datzelfde boek, is de parallel nog duidelijker.¹⁸⁹ Lieble en zijn lotgenoten zitten op de mesthoop van de geschiedenis, weten wat het betekent om ‘lijdende rechtvaardigen’ te zijn en kennen het gevoel van onmacht en opstand tegenover diegene die hen met een goddelijk contract aan zich heeft gebonden. Niettemin horen ze in de storm die hen neerslaat uiteindelijk toch zijn stem. Hun citaat uit Jahwe’s antwoord aan Job is moeilijk anders te interpreteren.

Maar Gods proces is daarmee nog niet afgerond. Er moet nog een uitspraak van het hof volgen. Voor het daaraan toekomt – en nog tijdens het nauwelijks aangevat gebed – vallen soldaten echter de barak binnen en voeren de nieuw aangekomen Polen met zich mee. Die moeten geschoren, ‘genummerd’ en van kampplunje voorzien worden. In het collectieve scheermoment zoomt de camera een paar

keer in op één welbepaalde gevangene: Akiba, de rabbi van Zamkevitv. Hij wordt de nieuwe protagonist van het tweede deel.

6.2 De rabbi van Zamkevitv

In de discussie of het onderbroken proces al dan niet moet worden voortgezet (velen, waaronder Kuhn, zijn pertinent tegen), zegt de schoenmaker uit Zamkevitv, Ezra, de leerling van Akiba, over God plots het volgende:

Hij leerde ons de Wet. En discussiëren over de wet, zelfs in verband met zo'n verschrikkelijk onderwerp, is als een soort gebed. Zulke discussies te aanhoren biedt troost. Ik had het gevoel dat Hij bij ons was.

Deze merkwaardige uitspraak bevat misschien wel de sleutel tot het curieuze gegeven dat in het docudrama wordt geënceneerd. Ezra zegt in feite dat het de religie die hier in het spel is – en die hen tot bidden brengt ook nadat ze hun God hebben veroordeeld – niet zozeer om antwoorden te doen is, maar om *vragen*, om het woord-en-weerwoord dat zij bewerkstelligt. Niet om het geloof, maar om de kritische discussie die dat geloof in vraag stelt. Als religie troost biedt, dan ligt die *daarin*. God 'op die manier ter discussie gesteld horen worden' geeft Ezra 'het gevoel dat Hij bij ons was'.

Ezra's uitlating rijmt merkwaardig goed met dat enigmatische vers uit het slothoofdstuk van het boek Job waar Jahwe zijn drie verdedigers terechtwijst en tegenover 'Elifaz, de Temaniet' en zijn 'beide vrienden' verklaart zeer ontstemd te zijn, 'want u hebt van mij niet zo'n zuiver beeld gegeven als mijn dienaar Job'.¹⁹⁰ Job is maatgevend voor het monotheïstische vertoog over religie, ook over zijn eigen religie, maar wel als *aanklager*, als 'ongelovige', als iemand die het basisparadigma van zijn religie in vraag stelt. Het religieuze fantasma van het Verbond stelt dat wie dat Verbond nakomt, door Jahwe met voorspoed wordt overloden tot het einde der dagen. Over dat Verbond zegt Job meer dan dertig hoofdstukken lang dat het inderdaad niets dan een fantasma is. En daarom slaat hij, nog steeds volgens die God, de juiste toon aan en zegt hij de waarheid. Waar zit de waarheid in het proces dat God wordt aangedaan? Niet

in het geleverde bewijs dat op de zitting wordt voorgelegd, maar in de zitting, in het proces zelf. In het ter discussie stellen van de waarheid ligt de waarheid. Het is die waarheid en dit soort vragende en denkende waarheidscultuur die centraal staan in het monotheïsme.

Vandaar waarschijnlijk het tweede deel van de film. Als dit het eerste deel herhaalt, is het niet om het einde ervan – het gebed – te bevestigen, maar om de hele film, dit gebed inclusief, op zo'n manier op zichzelf terug te plooiën dat niet het antwoord maar de *vraag* – de kritische vraag of God wel is wie Hij is – overblijft. De doublure in de film wil dat zelfs in het gebed waarmee de film afsluit de *vraag* de toon blijft zetten.

De voorzitter opent ook de tweede zitting met een juridische precisering. Wanneer Schmidt zijn standpunt nog eens samenvat en stelt dat 'Gods geest niet te doorgronden valt', dat ons 'enkel geloof en gebed rest' en dat 'Hitler zal sterven', verheft rechter Baumgarten zijn stem en verklaart dat toekomstvoorspellingen of verwijzingen naar de 'geest' van de beschuldigde ten enenmale buiten het bereik van een rechtsbehandeling vallen. Het gaat in deze casus om

een contract. Dat staat neergeschreven. Dat moet je niet doorgronden. We kijken alleen maar of Hij zich eraan gehouden heeft.

En hij roept de geleerde Idek naar voren. Die moet de psalm die in het begin van het proces is aangehaald, psalm 89 over het Verbond van God met David en zijn volk, opnieuw reciteren. Nog helemaal overhoop van de vernederingen bij het 'inchecken' in kamp Auschwitz raakt Idek amper een paar verzen ver. Tranen snijden hem de adem af.

De voorzitter komt opnieuw tot dezelfde conclusie: het Verbond voorzag in elk geval in het overleven van het volk; dat is nu niet langer verzekerd, *ergo* God is schuldig. In de discussie die daarop weer losbarst, treedt Jacques (François Guétary) op de voorgrond, een natuurkundige uit Parijs. Hij trekt de kaart van de wetenschap:

Als je de sterren van onze Melkweg wilt tellen heb je 2500 jaar nodig, en dan denken de Joden dat de schepper van die sterren met de aarde, exacter, met hun eigen kleine volkje, een Verbond heeft gesloten. Hou toch eindelijk eens op te denken als kinderen. De wereld draait niet rond jullie.

En hij voegt daar een politieke analyse aan toe die zegt dat de joden, door het monotheïsme uit te vinden, de macht bij één machthebber legden en zo het imperialisme in de wereld brachten. Dat imperialisme liep uit op een monster als Hitler die zich God waant en waarvan de joden nu het slachtoffer zijn. Jacques eindigt zijn requisitoir met een wetenschappelijke observatie:

Er bestaat een wesp, de ichneumonidae. Hij legt zijn eitjes in rupsen. De eitjes komen uit en de larven vreten de rups van binnenuit op. Welke God bedenkt zo iets?

Als Lieble hem het voorbeeld noemt van vredige wespen die, blijkbaar belangeloos, instaan voor de bevruchting van fruit- en andere bomen, herhaalt Jacques nog eens zijn argument:

Denk nou eens niet als een baby. Maar als een mens. Als mensen met verstand. Gebruik jullie verstand.

Het hof meent voldoende gehoord te hebben en trekt zich terug om het vonnis voor te bereiden. Maar in plaats van de verwachte discussie zijn we getuige van een vreemde bekentenis. ‘Ik ben geen jood,’ fluistert voorzitter Baumgarten zijn mederaadsleden toe. Zijn vader, die hij nooit heeft gekend, blijkt joods te zijn geweest. Daar is men pas zeer onlangs achtergekomen. Hij is altijd een Duitser geweest, een ‘Joden hatende Duitser’, een ‘Duitser wiens kinderen bij de *Hitlerjugend* waren’. En onder de studenten die hij tot voor kort had als hoogleraar aan de rechtsfaculteit in Berlijn bevinden zich een aantal tenoren van het huidige regime. Maar hij, voorzitter van een hof dat God – naar zijn mening terecht – gaat veroordelen, raadt zijn collegae niettemin met stelligheid aan om die God toch niet op te geven.

Ze hebben jullie – [verontschuldigend] *ons* – hier alles afgenomen: jullie vrouwen, jullie moeders, jullie kinderen, menselijkheid. Zorg dat ze jullie God niet afnemen. Het verbond is van jullie, God is jullie God. Ook al bestaat Hij niet. Houd hem. Er moet iets zijn dat ze jullie niet kunnen afnemen, [herpakt zich] dat ze *ons* niet kunnen afnemen.

Baumgarten vertolkt in zekere zin een klassiek argument inzake religie, het sociale identiteitsargument, zoals Emile Durkheim dat voor het eerst heeft uitgewerkt.¹⁹¹ Religie staat voor de sociale cohesie, het is de gestalte waarin een samenleving zich als samenleving kan herkennen en vormt in die zin de sociale, culturele identiteit van de mens. Ook al bestaat jullie God niet, ook al is het een fantasma, zo lijkt Baumgarten te zeggen, klamp je aan hem vast, want het is die denkbeeldige *Gestalt* die jullie maakt tot wat jullie zijn. Dat Hij niet bestaat, speelt trouwens in jullie voordeel, want op fantasma's hebben ook de nazi's het minste vat. Waarschijnlijk omdat het juist zo denkbeeldig is, houdt dat Verbond jullie overeind als 'iemand', als een volk, een identiteit. Wanneer jullie dat eenmaal hebben laten stelen, sterft er 'niemand' meer als jullie de gaskamer ingaan.

De leden van het hof nemen hun plaatsen weer in en de voorzitter formuleert nog eens de aanklacht: God is zijn verbond niet nagekomen. Plots staat iemand op wiens stem we nog niet hebben gehoord: de rabbi van Zamkevit, de 'levende Thora', de vroomste der vromen die door zijn dorpsgenoten voor een *Lamed Vovnik*, een van de zesendertig rechtvaardigen, wordt gehouden. Wat volgt, is echter niet meteen een devote lofrede op Gods goedheid, evenmin een aansporing om de raadselachtigheid van Jahwe's wegen te gedenken, maar een virulente aanklacht die alle voorgaande in de schaduw stelt. Alsof, om de vergelijking met het boek Job door te trekken, al wat voorafgaat niet meer was dan een randverhaal en de eigenlijke Jobstijding nu pas komt. De rabbi debiteert een schier einde-loze tirade met alle gruwelen die het *Être-Suprême-en-Méchanceté* genaamd Jahwe-God op zijn kerfstok heeft.¹⁹²

Ook hij belicht nog eens de geschiedenis van Israël, maar legt het accent daar waar iemand als Paul Cliteur het zou leggen.¹⁹³ Het eerste wat hij vermeldt zijn de plagen van Egypte en hij wijst erop dat God daarmee niet de schuldige farao, maar de onschuldige Egyptische bevolking trof, met als climax het afslachten van de eerstgeborenen. Hij evocert ook Israëls aankomst in het Beloofde Land, dat verre van leeg was en dus eerst etnisch gezuiverd moest worden.¹⁹⁴ Hij gaat uitvoeriger in op de passage in het eerste boek Samuël, waar koning Saul van God het bevel krijgt om de 'ban' – de 'holocaust' – over het volk van Amelek te voltrekken, om het te veroveren zonder de minste buit te maken, wat in dit geval wil zeggen: om al

wat levend is over de kling te jagen.¹⁹⁵ En omdat Saul zich daar niet aan houdt, zijn soldaten toch buit laat maken en op die manier aanzienlijk veel levens spaart, verliest hij als koning Gods zegen. Terug thuis van de veldtocht eist die God alsnog genoegdoening. Samuël, de Godsmann, laat de gevangengenomen koning van Amalek aantreden en hakt hem eigenhandig in stukken ‘voor het aanschijn van Jahwe te Gilgal’.¹⁹⁶

De rabbi van Zamkevitz laat het hier niet bij. Als David tegen Gods wil Uria's vrouw van hem wegkaapt en zij een kind van hem krijgt, zo gaat hij verder, moet niet David, noch die vrouw, maar het kind dat met het leven bekopen, en wel in een dagenlange, pijnlijke doodstrijd.¹⁹⁷ En zelfs zoiets als ‘selectie’ – de gehate selectie waaraan de ‘oudgedienden’ van de barak een paar uur terug nog onderworpen werden – is Jahwe niet vreemd, zo voegt de rabbi eraan toe. Hij vertelt het verhaal hoe David, na zijn overwinning op de Moabieten, hen op de grond deed liggen om er één te laten leven tegen twee die moesten sterven.¹⁹⁸ Daarmee neemt de rabbi van Zamkevitz zijn aanloop naar het slot van zijn requisitoir:

Wij zijn de Moabieten geworden. Wij leren hoe het was voor het volk van Amalek. Ze zijn uitgeroeid door Adonai. Gestorven voor Zijn doel. Ze vielen, net als wij. Ze waren bang, net als wij. En wat leerden ze? Ze leerden dat Adonai, onze Heer, onze God, niet goed is. Hij is niet goed. Hij was nooit goed. Hij stond alleen aan onze kant. God is niet goed. Toen hij spijt kreeg van de mens en de aarde liet overstromen, waarom was dat? Wat had de mens voor ergs gedaan? Waaraan hadden ze die slachting verdiend? Wat voor vreselijks hadden ze gedaan? God is niet goed. Toen hij Abraham vroeg zijn zoon te offeren had die nee moeten zeggen. We hadden God onze rechtvaardigheid moeten leren. We hadden in opstand moeten komen. God was niet goed. Hij was enkel sterk. En hij stond aan onze kant. We zijn hierheen gebracht met de trein. Een bewaker sloeg me in het gezicht. Op hun riemen staat: *Gott mit uns*. God met ons. En misschien is dat ook wel zo. Is er een andere uitleg? Wat zien we hier? Zijn kracht, zijn grootsheid, zijn macht. Hij gebruikt het allemaal tegen ons. Hij is nog steeds God, maar niet *onze* God. Hij is onze vijand geworden. Dat is er met het Verbond gebeurd. Hij heeft een nieuw verbond met iemand anders gesloten.

De toehoorders zwijgen. Hoelang weten we niet, want de camera brengt ons meteen in de andere tijdsdimensie en zoomt in op de groep toeristen. Op hun rondleiding in Birkenau zijn ze bij de gaskamers aangekomen. De man die het verhaal van het Godsproces doet, vertelt aan zijn gesprekspartner het verdict: God is schuldig bevonden aan contractbreuk.

Opnieuw wijzigt de tijdsdimensie. De deur van de barak zwaait open. De dokter van dienst leest de nummers voor van hen die vandaag werden geselecteerd. Moché trekt bleek weg als hij zijn nummer hoort. Hij was *niet* naar links gestuurd tijdens de selectie. Radeloos tracht hij een kapo om te praten. Tevergeefs. En hij wendt zich tot de rabbi van Zamkevitz: ‘Wat doen we nu? Nu God schuldig is, wat doen we?’ Die antwoordt: ‘Nu, nu gaan we bidden’ en neemt onverwijld de bekende houding daarvoor aan. Ook de andere achterblijvers doen dat en met het volgende beeld bevinden we ons alweer in de gaskamers waar nu geselecteerden én toeristen de ruimte vullen, biddend:

Van geslacht tot geslacht,
 Eer de bergen geboren waren
 En Gij aarde en wereld had voortgebracht
 Van eeuwigheid tot eeuwigheid zijt Gij God.
 Keert weder in de morgen als het gras dat opschiet,
 En des avonds verwelkt het en verdort.
 Wie kent de sterkte van uw toorn
 En uw verbolgenheid naardat Gij te vrezen zijt?
 In de morgen als het gras opschiet
 In de morgenstond bloeit het en schiet het op,
 Verheug ons naar de dagen waarin Gij ons hebt verdrukt
 Naar de jaren waarin wij onheil hebben gezien.
 Want wij vergaan door uw toorn.
 Het gaat snel voorbij en wij vliegen heen.
 Wie kent de sterkte van uw toorn
 En uw verbolgenheid naardat Gij te vrezen zijt?
 Laat ons al onze dagen jubelen
 Verheug ons naar de dagen waarin Gij ons hebt verdrukt
 Naar de jaren waarin wij onheil hebben gezien.¹⁹⁹

In andere gevallen zou zo'n gebed de religieuze logica weer op de rails zetten en aangeven dat de mens, ondanks alle ellende, troost put uit zijn God, desnoods uit de ondoorgrondelijkheid van zijn wegen. Zelfs de mythe van het Godsproces in Auschwitz valt mogelijkerwijs nog zo te lezen. Maar niet in de versie die *God on Trial* van die mythe geeft. Het gebed komt hier immers uit de mond van de man die net pijnlijk lang herhaald heeft dat God niet goed, helemaal niet goed is. Dat Zijn kwaadaardigheid van een omvang en een aard is die zich uitgerekend in Auschwitz het meest onverholen uit. Die man is niet van Mordechais of Jacques' soort. Hij is geen seculariseerde, geen ongelovige, maar een bij uitstek gelovige jood. Hij is de barak binnengeloodst als een ambulante gebed, als een ware *Lamed Vovnik*. Hij is een vleesgeworden Thora. Het is met andere woorden de Thora die zegt van Jahwe-God dat Hij niet goed is, dat Hij een monster is van het soort Hitler. En het is vervolgens diezelfde Thora die oog in oog met dat monster, als het zijn vreselijkste gelaat toont, in gebed verzinkt.

Helpt het gebed hier? Heeft het nog zijn typische 'religieuze' werkzaamheid? Is het nog een manifestatie van het soort economie dat de sterfelijken er met de onsterfelijken op na houden om die laatsten gunstig te stemmen? De barak is vol van dit soort bidden. Denk aan de houding van Moche. Ook al doet hij dat niet met zoveel woorden, je 'ziet' hem bij het afroepen van de nummers God smeken dat hij het zijne niet zal moeten horen. Het verergert alleen zijn wanhoop als zijn nummer dan wordt afgeroepen. In een laatste poging klampt hij zich aan de Godsman vast en bidt hem om een ander redmiddel nu het oude inderdaad niet meer werkt.

Tegenover Moches strikt 'religieuze' gebed geeft de rabbi van Zamkevitz een strikt monotheïstisch gebed ten beste, dat naar een ander, religiekritisch paradigma luistert. Een gebed dat geheel door zijn zelfkritiek is beheerst, dat bij voorbaat weet dat het niet in staat is datgene te krijgen waar het om smeekt en bidt. De God tot wie het gebed is gericht is enkele ogenblikken geleden nog door de rabbi ontmaskerd als een valse God, als een kwaadaardig, duivels principe dat, anders dan we dachten, van de werkelijkheid een sadistisch universum maakt. Als dezelfde rabbi, nadat hij God heeft veroordeeld, toch tot gebed overgaat, kan dit enkel zijn om de vraag die in het gebed zit te behouden en niet toe te staan dat zij, bij gebrek aan

antwoord, in het niets verdwijnt. De vraag als vraag moet levendig gehouden worden. Waarom Auschwitz? Waarom het 'lijden van de rechtvaardige'? Die vraag moet steeds weer aangescherpt worden omdat een gruwel als Auschwitz niet mag. Ook al biedt het geen alternatief voor, of een uitweg uit de gruwel. De hoop ligt niet in een andere wereld, maar in een wereld die de vraag aan deze wereld, hoe onbeantwoordbaar ook, blijft *stellen*. De zin van het gebed dat de rabbi van Zamkevitj aanheft, ligt in de daad van het bidden zelf, in de vraag die daarin aan het werk is, in de act van het vragen als zodanig.

Dat gebed heeft alles van een religieus gebed. Het looft God als schepper en soeverein, in de positieve, maar ook in de negatieve zin ('wie kent de sterkte van Uw toorn?'; 'Want wij vergaan door Uw toorn'). Het prijst het monotheïstische fantasma van de wet met de smeekbede dat Hij ook in zijn straf rechtvaardig zou zijn en minstens evenveel goede als kwade dagen zou gunnen ('Schenk ons blijdschap zoveel dagen / als de dagen dat Gij ons deed lijden; jarenlang was onheil ons uitzicht').²⁰⁰ Het smeekt om datgene wat de wet belooft: dagen van bejubelen, vreugde en voorspoed. Als dit gebed evenwel niet naar het strikte religieuze, maar naar het monotheïstische paradigma luistert, is het enkel omwille van de context waarin het zich realiseert. Wat het vraagt, wordt door de directe omgeving – Auschwitz – onmiddellijk tegengesproken. Diegene die het reciteert heeft zo-even nog zijn religie radicaal in vraag gesteld en God – erger dan dood verklaard – tot sadistisch principe van het universum verheven.

Binnen die contouren wordt het gebed op zichzelf teruggeplooid en verschijnt het niet als het middel waarmee de mens zich aan iets of iemand vastklampt, maar als *datgene zelf* waaraan hij zich vastklampt. Een op zichzelf terugvallend gebed, dat zich enkel aan zijn eigen schamele geste vastklampt, een vraag die zich door haar antwoorden enkel nog verder laat uithollen: het zijn onelegante formuleringen om het monotheïstische gebed te beschrijven.

Dat gebed toont ook het hardnekkige onbehagen aan waar die cultuur niet van afgeraakt, ook al grijpt men naar haar terug als remedie tegen dit onbehagen. Cultuur, niet als het *antwoord op*, maar het *cultiveren van* het onbehagen: een geste die het onbehagen niet iets anders gunt dan de ruimte om de eigen onvrede te verken-

nen. In het tragische, maar bij momenten ook heerlijke van dit indeloos nooit aankomen bij het verhoopte, opereert de cultuur. Dit uitzichtloze is het enige wat de mens gegeven is op de vraag die hij *is*, de vraag waarmee zijn wezen samenvalt. En de kern van zijn cultuur bestaat erin het menselijk leven blijvend geconcentreerd te houden op zijn fundamentele uitzichtloosheid, of, in psychoanalytische termen, op de niet te bevredigen natuur van zijn verlangen.

6.3 Sam

Elie Wiesel heeft zelf ook zijn literaire talent op het gegeven losgelaten. Het theaterstuk dat hij aan het eind van de jaren zeventig schreef, brengt ons evenwel niet in Auschwitz noch in de naziperiode, maar in het Oekraïne van de zeventiende eeuw. Het proces dat God wordt aangedaan, krijgt er een precieze plaats en datum: Shamgorod, 25 februari 1649, 's avonds.

Een uitbarsting van acut antisemitisme die het stadje een jaar eerder teisterde, liet slechts twee joden in leven, de herbergier (Berish) en zijn dochter (Hannah). Aan de groepsverkrachting van toen heeft Hannah een blijvende krankzinnigheid overgehouden. In de inleiding noemt Wiesel zijn stuk een 'tragische farce'. De aangegeven context leent zich daar prima toe, want het is de avond van het Purimfeest, vaak gedefinieerd als het joodse carnaval. Vast ingrediënt van die avond is een toneelstuk waarin doorgaans scènes uit het boek Esther worden nagespeeld. Esther is een vrouw van de Perzische vorst Ahasverus (Hebreeuws voor Xerxes). Dit stelt haar in de mogelijkheid een plan van Haman, Ahasverus' grootvizier, te vrijdelen. Die wil zich omwille van een stom voorval wreken op de jood Mordekai en daarom al diens volksgenoten in de stad liquideren. Het Purimfeest viert een hoogst atypisch voorval uit de geschiedenis van het uitverkoren volk: een vrijdelde pogrom, een overwinning op de jodenhaat. Maar het *Purimschpiel* van die avond is wel degelijk een 'farce', al was het maar omwille van het tweede vaste ingrediënt dat het feest kenmerkt. Een ongeschreven wet verplicht de feestvierders immers zich die avond lazarus te drinken, en wel in een graad die het oordeelsvermogen uitschakelt. Een personage uit het stuk stelt dit uitdrukkelijk aan de orde:

Ben je de traditie vergeten? We zijn verplicht te drinken en te drinken en nog eens te drinken, tot we het onderscheid niet meer kunnen maken tussen goed en kwaad, tussen Mordekai de Rechtvaardige en de misdadige Haman, tussen licht en schaduw, leven en dood. Purim betekent afwezigheid van weten, weigeren te weten.²⁰¹

Aan het woord is Mendel, een van de drie rondtrekkende toneelspelers die in de herberg zijn langsgesproken in de hoop daar het Purimfeest te mogen opluisteren. Dit viel hun niet mee, onwetend als ze waren dat in het dorp, op de kroegbaas en zijn dochter na, geen joden en dus geen joodse feesten meer waren. Van kastelein Berish krijgen ze bovendien te horen dat ook het voorwerp van die feesten, God, bij hem niet langer welkom is. Berish neemt de rol van een Job op zich. Mendel heeft het meteen door:

MENDEL: Jij verwerpt God – ik doe dat niet. Waarom niet? Omdat ik door Hem geïntrigeerd ben. Zie je, Berish, ik ken de mens. Ik weet waartoe een mens in staat is. Maar waar is God in dat alles?

BERISH: Waarom zeg je niet: en waar is Berish in dat alles? Laat me je dit antwoorden: God zocht me en God sloeg me neer. Dat hij voortaan wegblijft. Zijn gezelschap verveelt me. Hij is niet welkom in mijn huis. En in mijn leven. Als Hij wil spelen, laat Hij bij Hem thuis gaan spelen. Als dit een *Purimschpiel* is, dan laat Hij zich een ander toneel, een ander theater zoeken. [...]

MENDEL: Kastelein, ik begrijp je woede. En ik hou ervan.

BERISH: Hou ervan of niet, wat maakt het uit? Vertel me niet dat je erin deelt.

MENDEL: Ik deel er niet in. Maar ik hou er toch van. Ze bevat een vraag –

BERISH: Een vraag? Ik stelde geen vraag!

MENDEL: Toch wel. Hier is ze: in ons *Purimschpiel*, wie is daar wiens publiek. Wie speelt voor wie? ²⁰²

‘Waar is God in dit alles?’²⁰³ Als Berish die vraag wordt gesteld, verklaart hij die prompt onontvankelijk. Natuurlijk heeft God de hand ‘in dit alles’, Hij is het die vorig jaar de moordpartij op de joden van Shamgorod heeft toegelaten, snauwt hij Mendel toe. Mendel weigert dit te aanvaarden, maar voegt eraan toe dat hij niettemin van Berish’ blasfemische aanklacht houdt. Omdat die een vraag bevat, zegt hij.

Is het dan omdat die *zijn* – Mendels – vraag bevat, de vraag ‘waar God in dit alles’ is? Op het eerste gezicht blijkt dat niet het geval. In Berish’ godslastering hoort Mendel naar eigen zeggen de vraag ‘wie in ons *Purimschpiel*, wiens publiek’ is. ‘Wie speelt voor wie?’

Bij nader inzicht zal echter blijken dat die laatste vraag wel degelijk op haar manier de eerste herhaalt, die vraagt ‘waar God is in dit alles’. Alleen wordt dit pas helemaal duidelijk bij het vallen van het doek. Want waar zit God in al die ellende die het joodse volk wordt aangedaan? Waar zit Hij in het *Purimschpiel* waarmee ze zich die avond vermaken? Waar in het opgevoerde Godsproces? En waar in de catastrofe die – zo merken we gaandeweg – steeds dreigender dichterbij komt en aan het einde van het stuk losbarst in de vorm van een regelrechte pogrom? Telkens, zo zal blijken, is God de toeschouwer die zich met deze door hem geregisseerde ‘farce’ wil vermaken. De farce die Hij laat opvoeren is het Purimfeest *én* het opgevoerde *Purimschpiel*, maar tegelijk ook de realiteit van de herberg en die van de wereld waarin die joodse herberg zijn rol speelt. Al die scènes bieden de joden een farce, en wel een bijzonder *tragische* farce omdat dat laatste spel – dat van de realiteit – eindigt in een goed voorbereide inval van jodenhaters, een pogrom georganiseerd door ‘iemand’ die dat doet in naam van diegene die het theater van de wereld heeft gemaakt, God zelf. Iemand heeft het hele theater mooi in elkaar gezet en weet zijn goddelijke opdrachtgever een spannend spektakel te presenteren.

Die iemand is ‘de Vreemdeling’, die zijn eigenlijke naam niet bekend maakt, maar zich Sam laat noemen. Pas in het derde bedrijf, wanneer het eigenlijke Godsproces wordt opgevoerd, treedt hij actief op de voorgrond. Dan blijkt die onopgemerkt gebleven man plots bereid om de verdediging van de beklagde God op zich te nemen – een taak waarvan hij zich overigens met verve kwijt. Al vanaf de opening van het proces zet Sams prompte replek de toon:

MEDEL (*slaat op tafel*): In naam van de autoriteit waarmee wij zijn bekleed, verklaren wij dit plechtige en ernstige proces voor geopend. We zullen de beschuldiging en de verdediging horen. En we zweren dat recht zal geschieden.

SAM: Recht? Welk recht. Het uwe?

BERISH (*in de rol van aanklager*): Wat voor vraag is me dat? Recht is

recht. Het mijne, het uwe, het zijne: het is overal hetzelfde recht. Is er een ander?

SAM: Er is dat van God. [...] U wilt Gods gerechtigheid tot de uwe reduceren. Waarom de uwe niet verheffen tot de Zijne?²⁰⁴

Sam schuift meteen het zuiverste monotheïstische argument naar voren: niet wie of wat de mens voor God houdt, is God; alleen God is God. Niet *ons* recht moet geschieden, maar dat van God. En na het requisitoir van aanklager Berish die de beklagde de pogrom van Shamgorod ten laste legt, herhaalt Sam datzelfde monotheïstische argument op een manier die nog moeilijker te weerleggen is:

SAM: O, ik betwist de gebeurtenissen niet, maar ik acht ze hoogst irrelevant voor de zaak die voorligt, Edelachtbare. Ik ontken niet dat er bloed is gevloeid en dat leven is uitgeroeid, maar ik stel de vraag: wie is daarvoor verantwoordelijk? Al bij al lijkt de zaak mij inderdaad eenvoudig: mannen en vrouwen en kinderen werden omgebracht door andere mannen. Waarom de Hemelse Vader daarbij betrekken?²⁰⁵

Repliek na repliek ontzenuwt Sam de argumenten van de aanklager. Hij bespeelt het bekende idee dat die pogrom Gods terechte straf kan zijn, en dat alleen al die mogelijkheid Berish terughoudender zou moeten maken om in naam van de slachtoffers te durven spreken. Want wie weet toonden die in hun stervensuur berouw en namen zij hun dood alsnog dankbaar op zich.²⁰⁶ Steeds weer valt Sam terug op het monotheïstisch argument. Even verderop luidt het:

SAM (*richt zich tot het hof*): Hij [Berish] vraagt, waarom moord, waarom dood? Pertinente vragen. Maar er zijn er meer: Waarom kwaad, waarom lelijkheid? Als God verkiest niet te antwoorden, moet hij daarvoor zijn redenen hebben. God is God en zijn wil is onafhankelijk van de onze, net zoals zijn redeneringen.²⁰⁷

Sam schuwt ook het argument *ad hominem* niet: God ‘spaarde jou en je maakt je boos op Hem’, legt hij Berish voor. En Sam beroept zich vervolgens op de traditie, die tegenover een dergelijke ellende een heel andere houding had.

SAM (*met een zekere warmte*): Wat weet je van God dat je in staat bent Hem te ontmaskeren? Je keerde Hem de rug toe – en dan beschrijf je Hem! Waarom? Omdat je getuige was van een pogrom? Denk aan je voorvaders die eeuwenlang gerouwd hebben over de dood van hun mensen en het ruïneren van hun huizen – en toch herhaalden ze keer op keer dat Gods wegen rechtvaardig waren. Zijn wij meer waard dan zij waren? Wijzer? Zuiverder?²⁰⁸

Stringent en logisch debiteert Sam de joodse orthodoxie en krijgt al gauw de drie rechters op zijn hand. Zijn geëtaleerde vroomheid imponeert. Voorzitter Mendel raakt helemaal met hem ingenomen en vraagt de onbekende Vreemdeling nog eens wie hij precies is:

MEDEL: Uw liefde voor God: ik wilde dat ik er een sprankel van bezat. Uw vroomheid: ik wilde dat het de mijne was. Uw geloof: het mijne is minder diep, minder zuiver dan het uwe. Wie ben je?

SAM: Het is me niet toegestaan mijzelf aan u bekend te maken. (*Zachtjes*) En wat als ik zei dat ik Gods boodschapper ben? Ik bezoek zijn schepping en kom met verhalen voor Hem terug. Ik zie alles, hou iedereen in de gaten. Ik kan niet alles doen wat ik wil, maar ik kan alle dingen ongedaan maken. Heb ik genoeg gezegd?

MEDEL: Genoeg om je nog meer te benijden.

Mendels Bijbelvastheid, anders altijd paraat, laat hem hier in de steek. Zijn bewondering belet hem in Sams antwoord de parafraze te herkennen van een passage uit het eerste hoofdstuk van het boek Job. Ook daar is sprake van een inspectieronde in Gods schepping en van een verslag dat daarover aan de Schepper wordt gedaan.²⁰⁹ Had Mendel dat begrepen, dan was het hem toen al duidelijk geworden dat Sam de duivel in hoogsteigen persoon is.

Mendel hoeft daarvoor trouwens niet zo heel lang meer te wachten. Een pagina verder, de laatste van het toneelstuk, is het zover. De plaatselijke priester komt een laatste keer langs om Berish te waarschuwen dat er een pogrom aankomt. Anders dan de vorige keren, neemt men de waarschuwing nu ernstig en worden bij alle deuren van de kroeg barricades opgeworpen. Dan ontvouwt zich de laatste dialoog:

MENDEL (*tot Sam*): U bent een Zaddik, een Rechtvaardige, een Meester – u bent behept met mystieke krachten. U bent een heilige. Doe iets om dit vonnis af te wenden! Als u het niet kunt, wie dan wel? U bent Gods verdediger; u heeft rechten en privileges: gebruik ze! In hemelsnaam, gebruik ze! Heilige man, we smeken u Gods kinderen te behoeden voor nog meer schaamte en ellende.

(Alle kaarsen worden gedoofd, behalve één. Buiten klinken vreemde geluiden. Sam wandelt van de ene persoon naar de andere, op een verrassende manier glimlachend. Hij stopt voor Mendel en kijkt hem onderzoekend aan.)

YANKEL: Het is Purim. Laat ons onze maskers opzetten!

(De drie rechters zetten hun maskers op. Sam haalt het zijne uit zijn tas en zet het op zijn gezicht. Allen slaken een kreet en Satan spreekt ze lachend toe.)

SAM: Zo, jullie hielden me voor een heilige, een Rechtvaardige. Mij, een van devotie doordrongen wijze? Mij, een heraut van het geloof? Arme dwazen. Hoe konden jullie zo blind zijn. Als jullie eens wisten, als jullie eens wisten...

(Satan lacht. Hij heft zijn arm op als gaf hij een teken. Op dat precieze moment gaat de laatste kaars uit en onder oorverdovend gebrul wordt de deur ingetrapt).²¹⁰

DOEK

Sam, Gods verdediger, is niemand minder dan de duivel, de aanvoerder van de pogrom die deze avond op handen is en waarvan men de dreiging sterker voelt naarmate het stuk vordert. Hij is het die het teken geeft aan zijn kompanen om de deuren in te beuken en het moorden te laten beginnen. De hele ‘farce’ is door hem geregisseerd. Het tragische, catastrofale gevolg voor de acteurs/slachtoffers is op zijn palmares te schrijven.

De versie van het verhaal over het Godsproces in Auschwitz dat in het stuk van Wiesel wordt uitgewerkt, is duidelijk de versie zoals weergegeven in zijn roman *De poorten van het woud*, waar de rechters na het uitspreken van het vonnis prompt zelf aan het vonnis worden onderworpen.²¹¹ Hier geen gebed dat alsnog de Jobsvraag van het Godsproces een religieus kader biedt.

Wiesels stuk over het Godsproces loopt uit op een macabere anticlimax. Bij het vallen van het doek blijkt God niets dan de gesel waarmee hij Zijn volk slaat. God is het kwaad, het *Être-Suprême-en-Méchanceté*. Hij is het die van het leven een *Purimschpiel* maakt, een tragische farce.

Maar waarom maken we dan geen komaf met die God? Waarom laten we hem niet links liggen? Maar doet Wiesels stuk dat dan niet? Wil de auteur zijn lezer te verstaan geven dat elke referentie aan God uit den boze is? Die conclusie lijkt bij het vallen van het doek allesbehalve onzinnig. Toch verzet het geheel van Wiesels oeuvre zich daartegen. Ook al laat hij nergens na om het vrome Godsvertrouwen onderuit te halen en de Jobsvraag onverbloemd te laten zegevieren, er is ook nergens een passage te vinden waar hij elke referentie aan God verbeurd verklaart. Maar het blijft de vraag waarom hij aan die referentie vasthoudt, waarom door God geteisterde figuren als Mendel of Berish zich überhaupt nog met Hem inlaten.

6.4 Maria

Misschien wordt het iets duidelijker wanneer we ons licht nog even laten schijnen op één personage: Maria, het christenmeisje dat serveert in de joodse herberg. Er is immers een parallel te trekken tussen Sams relatie met de groep mensen uit de herberg en de relatie die hij met Maria heeft gehad. Want met Maria heeft de ‘duivel’ inderdaad een verhouding gehad, in de volle erotische zin van het woord. Die dateert uit dezelfde tijd vorig jaar, net voor de pogrom die in Shamgorod heeft gewoed. In die periode heeft Sam, toen evengoed een Vreemdeling als hij nu is, Maria het hof gemaakt en is hij er op een nacht in geslaagd met haar naar bed te gaan, om haar de volgende ochtend voorgoed in de steek te laten.

Omwille van dit voorval had Maria hem de avond van het bewuste *Purimschpiel* bij zijn eerste verschijnen in de kroeg meteen herkend. Ze houdt niet op iedereen voor hem te waarschuwen en tijdens het Godsproces, nota bene op vraag van Sam zelf, doet ze haar hele verhaal:

BERISH (*tot Sam*): Je hebt haar behekst!

SAM: Vraag het haar.

MARIA (*als verdoofd*): Ja, ik ben bezweken voor zijn charmes, zoals dat heet. Ja, baas, hij heeft me behekst. [...] Ik protesteerde: ik ken u nauwelijks. Hij nam me in zijn armen: ik ken u, ik ken u al een eeuwigheid. Nooit heeft iemand zo tegen me gesproken. Hij deed het. Nooit heeft iemand me zo bemind. Hij deed het, hartstochtelijk. Totaal. Hij kon niet leven zonder mij, ver van mij. Nooit had iemand me dit gezegd. Hij wil me op de mond kussen, ik ontsnap. Hij loopt achter me aan, grijpt me. Ik bijt van me af, ontkom. Dagen van wachten, nachten van betovering. [...] En ik geeft toe. In zijn armen staat mijn bloed in brand en word ik blind. Verrukkelijke pijn, mistige vreugde. [...] Ik hou van zijn lichaam dat het mijne betast om erin te wonen. De eerste pijn. Een kreet: de zijne? De mijne? Verrukking en doodstrijd. Ik denk: dit is wat ze liefhebben noemen. Ik fluister: nog meer, nog meer. Ik heb dorst naar zijn dorst. Nog meer, nog meer. Ik denk: en zeggen dat die rijkdom, die liefde, dit geluk in mij was. (*Ze onderbreekt en glimlacht.*) Toen ... was er het ontwaken. Natuurlijk. Mijn vriendje is mijn vriendje niet meer. Mijn man zal niet met mij huwen. Mijn minnaar staat op en geeft me een klap. Zomaar. Koudweg. Zonder de wenkbrauwen te fronsen. Hoer, zegt hij me. Je bent maar een hoer. En je dacht dat ik met je zou huwen, dat ik een hoer als jou zou huwen. Ik heb je aan een proef onderworpen en je hebt me ontgoocheld. Als je niet had toegegeven, had ik je kunnen liefhebben. Hij spuwt me in het gezicht. Een keer. Twee keer. Ik denk: en dat, hoe noemen ze dat? Toen wist ik het niet; nu weet ik het: kwaad. Ze noemen dat: het kwaad.²¹²

De parallel met de relatie met God, zoals die in het theaterstuk ontwikkeld wordt, is duidelijk. Zij is de relatie met God zoals die zo vaak in de monotheïstische traditie geformuleerd is en zoals die neergelegd is in het eerste monotheïstische fantasma van Wet en Verbond. God is de God van de Wet die, voor Zijn volk dat zich door die Wet laat gezeggen, de belofte bevat dat het tekort dat hen als mens tekent verholpen kan worden. Geluk en voorspoed voor hem en zijn steeds groter wordende volk: dat wacht de jood die de Wet ter harte neemt. Door die belofte voelt Berish zich gebonden aan God en zijn Wet. Tot hij beseft dat de realiteit die hem overvalt het volstrekte tegendeel van die belofte is. Zijn joodse herkomst en identiteit heb-

ben hem en zijn volksgenoten alleen pogrom na pogrom opgeleverd, en God heeft dat allemaal laten gebeuren, ondanks zijn belofte. Nu beseft hij dat die belofte slechts een lokmiddel was waarmee God alleen nog meer vrij spel kreeg om zijn kwaadaardigheid op Berish en de zijnen uit te leven. De tragische farce die zich op de avond van het Purimfeest in Shamgorod afspeelt, laat daarover geen twijfel. In het proces tegen God hebben ze zich door God laten inpakken, wat wil zeggen dat Hij zijn ware gedaante heeft geopenbaard: die van Satan.

Maar wat als dit drama zich vertaalt in een erotische grammatica? Dit is wat in het verhaal van Maria gebeurt. Ook daar start alles bij een belofte: de belofte verlost te worden van het typisch menselijke tekort, bemind te worden in een sfeer van allesverslindende vervulling. En ook hier wordt duidelijk wat een 'wet' betekent, hoe diegene die door die belofte wordt verleid daar nauwgezet mee moet omspringen, er niet te vlug van mag uitgaan dat alles zomaar vanzelf gaat. Die belofte vereist een strikte observantie, die met de nodige zelfkritische ingesteldheid moet worden waargenomen. Maria heeft zich aan die strikte observantie gehouden. Ze heeft zich in haar dorst naar liefde niet toegestaan zich aan afgoden te laven, maar geluisterd naar de ware God. En wat is het resultaat: die God openbaart zich in de ochtend van haar eerste liefdesnacht als een afgod, een duivel.

Wat houdt Maria van haar drama of haar 'farce' over: haar verlangen. Dat diegene waar haar verlangen naar uitging een duivelse misrekening was, hoeft niet meteen te betekenen dat haar verlangen *als zodanig* verbeurd verklaard is. In het heimwee en de spijt over haar liefdesavontuur, licht ze haar 'god' kritisch door en die doorlichting kan gerust tot de veroordeling van haar valse 'god' leiden zonder dat haar verlangen *als zodanig* te veroordelen is. In het opgevoerde Godsproces wordt God gekoppeld aan de zin van een verlangen naar of een geloof in Hem. Wiesels stuk lijkt op een failliet van het godsverlangen uit te lopen, terwijl zijn oeuvre als geheel het tegenovergestelde suggereert.

Misschien zet de figuur van Maria wel het adequaatst Wiesels positie neer. Misschien biedt zij wel de juiste blik op de positie die volgens Wiesel de jood – en mutatis mutandis elke monotheïst – tegenover Auschwitz hoort in te nemen. Auschwitz dwingt hem

ertoe God aan te klagen, maar zijn veroordeling – hoe terecht ook – is niet het definitieve antwoord op, als wel een vertolking van zijn probleem. Die vertolking zet zijn verlangen naar – dit wil zeggen zijn *gevecht met* – God neer als de essentie van zijn religie en zijn identiteit. Net zoals Sams afwijzing van Maria haar erotische verlangen *als zodanig* niet nietig verklaart, is het verlangen naar God en zijn gerechtigheid niet nietig verklaard door de Shoah die het volk van die belofte overkomt. Het verplicht dat volk alleen om, nadien, zijn identiteit te definiëren, niet als de vervulling van die belofte, maar als het verlangen dat door die belofte wordt aangevuurd. Als een gevecht met het object van dit verlangen, een gevecht dat het nooit wint maar ook nooit mag verliezen op een manier dat het vechten – het verlangen – ophoudt.

‘Ik fluister: nog meer, nog meer. Ik heb dorst naar zijn dorst. Nog meer, nog meer.’



Het subject van de Shoah-herinnering

7 Sprekend overleeft een Muselmann

Agambens theorie van de getuigenis

De mens is niet te verwoesten en dat betekent
dat er geen grenzen zijn aan zijn verwoesting
Maurice Blanchot²¹³

Zo bleek het gebod dat bedoeld was om leven te brengen,
voor mij juist de dood te betekenen
Paulus

In het onderhand erg invloedrijk geworden oeuvre van de Italiaanse filosoof Giorgio Agamben neemt de Shoah een centrale plaats in. Die zwarte bladzijde uit de geschiedenis verraadt in zijn ogen een geweld dat niet zomaar op rekening van toeval en omstandigheden te schrijven is, maar structureel in ons westers politieke denken ingebakken zit. De Holocaust is een exponent van wat hij de ‘logica van de soevereiniteit’ noemt, een logica die Agamben uitvoerig uiteenzet in *Homo sacer*, zowel in het boek als in het grotere project met die naam.²¹⁴

Dit hoofdstuk gaat nader in op die ‘logica van de soevereiniteit’ (7.1). Het staat meer bepaald stil bij de manier waarop die logica ook onze beeld- en representatiecultuur en zelfs onze dagelijkse taal beheerst (7.2-7.3), en bij Agambens eigen, ‘vitalistische’ alternatief (7.4). Deze analyses worden vervolgens toegespitst op de Shoah en specifiek op het probleem van de Shoah-getuigenis (7.5). De problematische plaats van de getuige heeft voor Agamben alles te maken met de al even problematische positie van het moderne subject zonder meer (7.6). Het is Agambens manier om aan te geven hoe de Shoah ons politieke denken (alsook het westers denken in het algemeen) tot een paradigmawissel heeft gedwongen en hoe het zaak is om ook vandaag de volle aandacht op die wissel te vestigen. Ondanks mijn bedenkingen bij de vitalistische richting die zijn interpretatie uitgaat (7.7-7.8), leggen zijn kritische analyses in mijn ogen toch ongemeen

scherp de grondproblemen bloot waarmee onze laatmoderne politieke cultuur – maar evengoed onze beeldcultuur – worstelt.

7.1 Logica van de soevereiniteit

Twee millennia lang, vanaf de Grieks-Romeinse oudheid tot de vroegmoderne tijd, definieerde politieke macht zichzelf in het Westen als zeggenschap over een territorium en over hen die er woonden. Het geldende paradigma was dat van de soevereiniteit, dat macht definieerde als het recht om te doden.²¹⁵ Het leven was wat het was, maar als de macht tussenkwam, eigende die zich het recht toe zo nodig iemands leven te nemen. Soevereine macht verstond zichzelf als de macht om te beslissen over leven en dood.

Vanaf de achttiende eeuw ziet Foucault dit paradigma langzaam ingewisseld worden voor een ander.²¹⁶ Macht wordt dan niet langer negatief gedefinieerd, als macht om te doden, maar positief, als macht over het leven, over een bevolking en een ‘natie’. Niet over het territorium als zodanig, maar over hen die er *geboren* zijn. Het in diezelfde periode opkomende woord ‘natie’ komt niet toevallig van het Latijnse *nasci*: geboren worden. Macht wordt *biopolitieke* macht. *Bios* – een woord dat Aristoteles gebruikt om het leven in de sociale sfeer (de *polis*) aan te duiden – wordt de grond en de *raison d'être* van politieke macht.

Dat dit positiever en humaner klinkt dan de als soeverein gefundeerde macht betekent niet dat dit ook feitelijk zo is. Integendeel, het wijst er alleen op, aldus Foucault, dat de macht in haar strategie nu andere wegen gaat. De ‘micromechanismen’ van de macht worden alleen maar subtieler, heimelijker en verborgener maar daarom niet minder onderdrukkend.

Agamben is het grotendeels met Foucault eens. Maar dat het paradigma van de biopolitiek dat van de soevereiniteit achter zich zou hebben gelaten, is in zijn ogen een te snelle conclusie. Hij stelt het bestaan van een biopolitiek paradigma niet in vraag, maar in tegenstelling tot Foucault ziet Agamben het soevereiniteitsparadigma nog volledig operatief in onze biopolitieke tijden. Macht definieert zich als zorg voor het leven, maar onderhuids blijft macht zich wel de bevoegdheid toe-eigenen om naar willekeur over het leven – en

dus de dood – van mensen beslissen. Biopolitiek gefundeerde macht heeft in werkelijkheid het oude soevereiniteitsparadigma niet achter zich gelaten, maar enkel verdrongen.

De uitzonderingstoestand die vandaag in heel wat landen nog van kracht is, wijst in elk geval in die richting. En niet toevallig legde een politiek denker als Carl Schmitt het fundament van ‘het politieke’ in de macht om een uitzonderingstoestand af te kondigen, zo merkt Agamben op.²¹⁷ Eenmaal in haar fundamenteen bedreigd doet elke politieke macht – ook haar moderne biopolitieke variant – daar een beroep op.

Dat blijkt bijvoorbeeld uit het fenomeen van de ‘kampen’, niet alleen de concentratie- en uitroeiingskampen uit het verleden, maar ook de ontelbare vluchtelingenkampen van vandaag. De ultieme macht van de politiek over haar bevolking is het duidelijkst zichtbaar waar ze illegale immigranten of andere ‘mensen zonder papieren’ in een kamp samenbrengt om ze daar over te leveren, niet aan de wetten van die staat (waarvan ze immers geen burger zijn), maar aan de genade van de inderdaad *soevereine* macht van die staat, van een macht die beslist over wie erbij hoort en wie niet – wat maar al te vaak neerkomt op: wie een leven gegund is en wie niet. Die beslissing geldt in principe ook de eigen bevolking: als de staat zich in zijn grondvesten bedreigd voelt, eigent hij zich het recht toe ook tegen de eigen burgers op te treden als gold het een bedreiging van buitenaf. Dan treedt hij tegen hen op dezelfde manier op als tegen vijanden of illegale immigranten.

De fundamentele logica waar een staatsmacht naar luistert, is dus niet die van de zorg voor het leven van haar bevolking (hoe hoog ze dit biopolitieke adagium ook in het vaandel houdt), maar die van de soevereiniteit, van een macht die beslist wie wel of niet tot de orde van het ‘leven’ behoort, tot wat Aristoteles de *bios* noemde: het menselijke, want sociale leven. Ook biopolitieke macht blijft gedragen door de macht om mensen al of niet te reduceren tot een toestand van *zoè*, tot louter natuurlijk leven, tot wat Agamben *la nuda vita*, ‘het naakte leven’ noemt.²¹⁸

Let wel, het ‘naakte leven’ is volgens Agamben niet zonder meer synoniem met het natuurlijke leven, zoals Aristoteles het stelt. Dat iemands leven wordt gereduceerd tot zijn ‘naakte’ conditie, betekent nog niet dat hij simpelweg tot zijn natuurstaat wordt teruggevoerd.

Integendeel, *la nuda vita* heeft niets van een oorspronkelijke staat waarop dan verder een sociaal leven (*bios*) wordt geënt. Het *naakte leven* is geen oorsprong, maar een effect. Het is het resultaat van een politieke beslissing, van een uitsluiting uit de sfeer van de 'bios', van het politieke leven. Deze principiële mogelijkheid tot exclusie ver-raadt pas echt de soevereine aard die aan de basis ligt van elke poli-tieke beslissing en van elke politieke macht in het algemeen. Want precies zijn uitsluiting toont aan hoe verregaand iemand is overge-leverd aan de genade van de macht en hoe verreichend die laatste is. Haar zeggenschap geldt ook over wie ze buiten haar grenzen heeft gesloten. Waar zij mensen uitsluit, toont de macht hoe zij deze ook vooral insluit in de door haar beheerste sfeer. Agamben formuleert de meest fundamentele structuur van de soevereine macht dan ook als '*esclusione inclusiva*', 'insluitende uitsluiting'.²¹⁹

Agamben onderkent die structuur in de oudste vormen van poli-tieke macht. Hij verwijst hiervoor naar een van de strengste strafbe-palingen uit het antieke Rome: de banvloek '*sacer esto*'.²²⁰ Wie die vloek over zich hoort afroepen, wordt uitgesloten van zowel de pro-fane als de sacrale orde. Dan is het iedereen toegestaan zo iemand ongestraft te doden, tenzij het in de religieuze sfeer zou gebeuren. Daar is het juist uitdrukkelijk verboden, want dan zou het een offer betreffen.²²¹ Geëxcommuniceerd uit de menselijke wereld wordt de *homo sacer* overgeleverd aan de goden en is hij in die zin 'sacer', 'heilig'; maar zijn straf bestaat erin dat hem zelfs als 'heilige' elke religieuze praktijk wordt ontzegd. De vloek brengt de veroordeelde voorbij de grens van zowel de menselijke als de goddelijke wet. Daaruit blijkt hoe beide soorten wet soeverein hun grenzen beheer-sen en bijgevolg ook beslissingsmacht laten gelden *voorbij* deze gren-zen. Verbannen uit de menselijke samenleving blijft de vervloekte onderworpen aan haar wet. Zijn uitsluiting *uit* de samenleving – de profane en de sacrale – sluit hem des te duidelijker in haar domein *in*.

Politieke macht is dus soeverein in de zin dat zij het binnen én het buiten van haar grenzen domineert. Zij heeft zeggenschap over het verschil tussen hen die er binnen en hen die er buiten vallen, of (wat op het zelfde neerkomt) tussen hen die zij laat leven en hen die ze tot het 'naakte leven' – lees: tot de dood – veroordeelt. De ruimte waar ze die beslissing neemt, staat boven dat verschil. Daar is de macht niet gebonden aan de verschillen die ze zelf heeft ingesteld.

Vandaar de principiële *onverschilligheid* die aan haar beslissingen ten grondslag ligt. Precies dit ‘onverschil’ laat haar toe over het binnen én het buiten van haar domein te heersen en maakt *in beginsel* al haar onderdanen tot virtuele uitgesloten. De lotgevallen van hen die effectief worden uitgesloten laten zien hoe *grenzeloos* soevereine macht inderdaad is.

Maar behoort dit soort macht niet tot de geschiedenis? Is zij niet verdwenen sinds soevereine titeldragers als hertogen, graven, koningen en keizers de politieke scène hebben verlaten? Is de legitimatie van de politieke macht niet verschoven van de soeverein naar het volk en, meer bepaald, naar het *leven* van de bevolking? Heeft met andere woorden de biopolitieke macht ons niet bevrijd van de typisch soevereine insluitende uitsluitingslogica?

Veeleer is het tegendeel waar, aldus Agamben. Aangezien de inzet van de moderne politiek het ‘leven’ van een populatie beoogt, moet haar macht ook zeggingskracht doen gelden die tot over de grenzen van het leven heen reikt. Concreet betekent dit dat ook zij soeverein beslist over wie in haar domein thuishoort en wie niet. Ook een biopolitieke macht gaat in laatste instantie terug op de principiële mogelijkheid de ban over mensen uit te spreken, haar eigen onderdanen inclusief. Ook haar is de logica van de insluitende uitsluiting niet vreemd.²²²

Net zoals de Romeinse politieke orde de ‘onplaats’ van de *homo sacer* kende, creëert de moderne politiek een gelijkaardige ruimte: het kamp. Concentratiekampen, vluchtelingenkampen, kampen voor illegalen, *sans-papiers*, vermeende terroristen: daar tonen de heersende politieke machten het duidelijkst het paradigma waar ze op het meest fundamentele niveau naar luisteren. Daar zie je hoe de uitzonderingstoestand de regel achter alle regels verraadt.

Als moderne biopolitiek nog steeds op de logica van de soevereiniteit stoelt, dan heeft, omgekeerd, de oude soevereine macht waarschijnlijk ook altijd een biopolitiek gevoerd. Agamben verwijst nog eens naar Aristoteles die, om het leven van de sociale gemeenschap (*polis*) te definiëren, het onderscheid maakt tussen ‘goed leven’ (*euzèn*) en simpelweg ‘leven’ (*zèn*). Reeds hier, bij het prille begin van de westerse politieke geschiedenis, is het simpele, ‘naakte leven’ uitgesloten en, *als uitgesloten*, ingesloten in het ‘goede leven’ – in de ‘bios’, het leven zoals geleefd in de ‘polis’.

Wat is de relatie tussen politiek en leven, als het leven zichzelf presenteert als iets wat ingesloten is door middel van uitsluiting?²²³

Deze bij uitstek biopolitieke vraag domineert het hele politieke denken van het Westen, al heeft niemand het ooit in alle duidelijkheid met zoveel woorden aan de orde gesteld. Agambens ruimere *Homo sacer*-project is een poging om, vanuit dit inzicht, ons moderne politieke reilen en zeilen aan een nieuwe analyse te onderwerpen.

7.2 Taal

In de context van het zo-even aangehaalde citaat laat Agamben zich ontvallen dat de soevereine logica niet enkel die is van de politiek, maar dat deze zelfs werkzaam is op het niveau van de taal. Verwijzend naar Aristoteles schrijft hij:

Het is daarom geen toeval dat in een passage uit de *Politica* de *polis* haar eigen plaats krijgt in de overgang van de stem naar de taal. [...] De vraag: 'Op welke manier heeft het levend wezen taal?' correspondeert exact met deze: 'Op welke manier woont het naakte leven in de *polis*?' Het levende wezen heeft *logos* omdat het zijn eigen stem opheft en in de *logos* bewaart, zoals het de *polis* bewoont door uitsluiting van zijn eigen naakte leven. [...] De 'politisering' van het naakte leven is de taak van de metafysica bij uitstek, die over het mens-zijn van de levende mens beslist. Wanneer de moderne tijd die taak op zich neemt, verklaart hij zich slechts trouw aan de grondstructuur van de metafysische traditie. De grondcategorieën van de westerse politiek zijn niet die van vriend – vijand, maar louter leven – politiek bestaan, *zoè* – *bios*, uitsluiting – insluiting.²²⁴

Om toegang te krijgen tot de sfeer van de *bios* – om met andere woorden een politiek subject te worden – moet men de eigen 'stem' opgeven en zich onderwerpen aan het discours van de *polis*: de *logos*. De 'stem' geeft 'pijn en lust te kennen' en vertolkt het strikt singuliere van het individu. In die zin is de stem niet compatibel met de *logos*, die over het algemene gaat en alles in een ruimer sociaal verband plaatst. De strikt singuliere stem valt buiten het domein van de taal, van het tegelijk talige en sociale instrument om, zoals

Aristoteles het formuleert, ‘het nuttige en schadelijke aan te geven, alsook het rechtvaardige en het onrechtvaardige’.²²⁵

Cruciaal in Agambens analyse is wel dat de *logos* zich met het singuliere incompatibel verklaart. Het is de soevereine *logos* van de *polis* die hier haar grenzen trekt en actief de stem *uitsluit* van het politieke leven – om die stem, zo weten we ondertussen, in dezelfde beweging, als uitgeslotene, ook weer *in te sluiten*. De stem wordt met andere woorden tot ‘naakt leven’ veroordeeld. De *logos* die in die stem zijn grenzen zegt te kennen, laat zodoende juist extra zijn soevereine macht zien.

Politieke macht gaat volgens de reeds genoemde Duitse rechtsgeleerde Carl Schmitt terug op het verschil tussen vriend en vijand.²²⁶ Voor Agamben vindt die macht zijn herkomst niet eerst in de menselijke verhoudingen, maar reeds in de *logische – talige –* scheiding tussen *naakte leven* en *leven*, tussen *zoè* en *bios*. Reeds in de taal (*logos*) is de logica van de soevereiniteit werkzaam en laat ze haar ‘insluitende uitsluiting’ gelden. Een aantal bladzijden verder, refererend naar Hegels theorie over de taal in de *Phänomenologie des Geistes*, schrijft Agamben:

We zagen dat alleen de soevereine beslissing over de uitzonderingstoestand de ruimte ontsluit waar de grenzen tussen binnen en buiten kunnen worden getrokken en bepaalde normen aan bepaalde gebieden kunnen worden toegewezen. Op dezelfde manier scheidt ook alleen de taal als zuiver vermogen om betekenis te geven, bij haar terugtrekking uit ieder concrete vertoog, het talige van het niet-talige en maakt ze de ontsluiting mogelijk van gebieden van het betekenende vertoog waar bepaalde denotaties corresponderen met bepaalde woorden. De taal is de soevereiniteit die, in een permanente uitzonderingstoestand, verklaart dat er niets buitentaligs is, dat ze altijd binnen zichzelf staat. De specifieke structuur van het recht berust op die vooronderstelling van de menselijke taal. Zij drukt de insluitende uitsluiting uit waaraan een ding is onderworpen vanwege het feit dat het zich in de taal bevindt, dat het genoemd wordt. In die zin is spreken [*dicere*] altijd *ius dicere*, rechtspreken.²²⁷

De context van dit citaat is een reflectie op de geldigheid van wettelijke normen. Die kan, zo luidt de stelling, niet worden afgeleid uit

hun toepasbaarheid in concrete casussen. Onafhankelijk van elke toepassing vinden normen hun legitimiteit eerst *in zichzelf*. In die zin zijn ze soeverein. Denk ook hier weer aan beslissingen die vallen tijdens een uitzonderingstoestand. Die worden genomen op grond van een autoriteit die nergens anders te situeren is dan bij de *selfmade* autoriteit van de wet die zich hier oplegt.

Dit geldt volgens Agamben ook voor de taal. Ook haar betekenis kan niet worden teruggevoerd tot – en gelegitimeerd door – haar toepasbaarheid in concrete situaties. Woorden kunnen enkel naar concrete zaken verwijzen in zoverre ze eerst een betekenis *op zich* hebben, onafhankelijk van de manier waarop ze opereren in de concrete leefwereld. Net zoals bij een uitzonderingstoestand beslist in laatste instantie de taal *soeverein* over de betekenis van de dingen, en komt die niet van de dingen zelf vandaan. De dingen in hun ‘*naakte*’ bestaan worden eerst buitengesloten uit de taal en, *als uitgesloten* in de taal weer *ingesloten*. Hun betekenis ontleen de dingen enkel aan dat ‘tweede’ moment: aan de soevereine macht van de taal, aan de nooit eindigende ‘uitzonderingstoestand’ waarin ze opereert en over de *naakte* realiteit beslist. ‘De taal is de soevereiniteit die, in een permanente uitzonderingstoestand, verklaart dat niets buitentalig is, dat ze altijd binnen zichzelf staat.’

Dat er niets buiten de taal bestaat, is met andere woorden niet eenvoudigweg een waarneming. Het is een beslissing genomen door de taal zelf. Zij trekt de grens tussen het binnen- en het buitentalige, en haar macht geldt dus de *beide* domeinen. Als Hegel beweert dat taal ‘het volmaakte element [...] [is] waarin innerlijkheid even uiterlijk is als uiterlijkheid innerlijk’ (zoals Agamben in dezelfde paragraaf citeert²²⁸), beschrijft hij niet de situatie van de taal zoals die *is*, maar zoals die *werkt*: de taal als geactiveerde mogelijkheid behept met de macht te beslissen of iets ‘is’ of ‘niet is’, of iemand *bios* dan wel *zoè* is gegund – het leven dan wel het naakte leven (de dood). Onderworpen aan de taal zijn alle dingen in principe haar slachtoffer. Spreken valt samen met ‘rechtspreken’: waarover gesproken wordt, is door de spreekact altijd al veroordeeld tot een ‘naakt leven’ dat van zijn ‘overleven in de taal’ is uitgesloten – dat met andere woorden enkel *als uitgeslotene* in de taal ingesloten is.

Elders in *Homo sacer* ontwikkelt Agamben nog een andere reflectie op de taal, dit keer naar aanleiding van Kafka’s beroemde korte

verhaal *Voor de Wet*.²²⁹ Volgens Agamben illustreert dit verhaal treffend de soevereiniteit van de Wet, het feit dat zijn bestaansreden niet valt af te leiden uit de casussen waarin hij wordt toegepast. Het is geen toeval dat de ‘man van buiten’ zich niet *binnen* in het domein van de Wet bevindt. Komende van buiten, wil hij juist toegang krijgen tot de wet. Dit lijkt op het eerste gezicht weinig problemen op te leveren. De poort staat immers open en de bewaker voor die poort houdt hem niet fysiek tegen. Hij zegt alleen dat hij geen officiële toelating heeft om hem binnen te laten en dat er na deze nog poorten en nog bewakers volgen. De ‘man van buiten’ besluit te wachten op een officiële toelating. Uiteindelijk valt die wachttijd samen met zijn hele levensloop. Net voor zijn dood verneemt hij dat die open poort er alleen voor hem was en dat zij, nu hij sterft, voorgoed dichtgaat. Agamben schrijft:

De open poort, die alleen voor hem bestemd is, sluit hem in terwijl ze hem buitensluit en sluit hem buiten terwijl ze hem insluit.²³⁰

Kafka's verhaal onthult de logica van de insluitende uitsluiting – de ‘logica van de ban’ – waardoor de relatie tussen de Wet en haar subject is gekenmerkt. In diezelfde context schrijft Agamben verder:

Op soortgelijke wijze houdt ook de taal de mens in haar ban, omdat hij als sprekende altijd al in de taal is zonder dat hij zich daarvan bewust kan zijn. Alles wat men de taal onderstelt (in de vorm van het niet-talige, het onuitsprekelijke, enzovoort), is niets anders dan een vooronderstelling van de taal zelf, en blijft juist doordat het van de taal is afgesloten op haar betrokken. [...] Als zuivere vorm van relatie veronderstelt de taal (net als de soevereine ban) namelijk altijd al zichzelf in de figuur van iets ongerelateerds; en het is onmogelijk een relatie aan te gaan of op te zeggen met wat tot de vorm van de relatie zelf behoort. Daarmee is niet gezegd dat de sprekende de toegang tot het niet-talige ontzegd is, maar alleen dat hij dit nooit kan bereiken in de vorm van iets wat als ongerelateerd of onzegbaar voorondersteld is, maar eerder in de taal zelf (in de woorden van Benjamin: alleen ‘de kristalheldere eliminatie van het onzegbare in de taal’ kan ons brengen naar ‘dat waaraan het woord ontzegd is’).²³¹

Het vorige citaat stelde dat de grond waarop taal rust haar eigen constructie is en dat die constructie de *naakte* realiteit altijd al had uitgesloten, en enkel in die hoedanigheid terug had ingesloten. Bovenstaand citaat is nog provocerder. Het zegt expliciet dat deze logica niet alleen opgaat voor het *object* van de taal, maar ook voor haar *subject*, voor degene die van haar gebruikmaakt. In tegenstelling tot wat we spontaan denken, gaan wij niet vooraf aan de taal die we gebruiken om over onszelf te spreken. Wijzelf zijn evengoed een vooronderstelling, gemaakt door de soevereine taal die we gebruiken – en die daarom evengoed ons gebruikt. Niet de mens houdt de taal in zijn ban. Het is, omgekeerd, de taal die ‘de mens in haar ban’ houdt.

De taal maakt communicatie mogelijk met anderen en (zelfs) met onszelf, maar de werking van die taal luistert naar een logica die ons als subject van die taal op een insluitende manier uitsluit. Zij reduceert ons tot een ‘naakt leven’ waarover soeverein is beslist dat dit is uitgesloten van het ‘echte’ leven. Ons enige leven is voortaan het leven dat de taal ons toestaat. In al onze relaties tot de werkelijkheid – anderen en onszelf inclusief – zijn we onderworpen aan de taal als aan een autonoom werkende ‘relatie’. Dit is het ‘ongerelateerde’ waarover het citaat het heeft: een soort van transcendentale ‘relationaliteit’ waarmee we als zodanig geen betrekking kunnen hebben (in deze zin is die Relatie zelf ‘niet-relationeel’) maar die al onze relaties mogelijk maakt.

De mens is aan die mogelijkheidsvoorwaarde onderworpen als aan een wet – een wet die zijn grond, zin en betekenis enkel aan zichzelf te danken heeft en waarvan de logica die van de soevereiniteit is, aldus Agamben. Die wet valt te typeren als ‘*Geltung ohne Bedeutung*’: van kracht, maar zonder betekenis, aldus Agamben, die hier naar Scholems commentaar op Kafka’s *Voor de wet* verwijst:

Geltung ohne Bedeutung, deze uitdrukking waarmee Scholem de toestand van de wet in het verhaal van Kafka kenschetst, definieert als geen andere de ban die onze tijd maar niet te boven kan komen. Want wat is de structuur van de soevereine ban anders dan die van de wet die *geldt* maar *geen betekenis* heeft? Overal ter wereld leven mensen vandaag de dag in de ban van een wet en een traditie die enkel voortbestaan als het ‘nulpunt’ van hun inhoud, en die hen opnemen in een relatie waarin ze

zonder meer zijn prijsgegeven. Alle samenlevingen en culturen (of ze nu democratisch of totalitair, conservatief of progressief zijn) verkeren tegenwoordig in een legitimatiecrisis, waarin de wet van kracht is als het 'niets van de Openbaring' (waarbij we onder wet de gehele tekst van de traditie in zijn regulerende aspect verstaan, of het nu om de joodse *Thora* of de islamitische *sjaria*, de christelijke leer of de profane *nomos* gaat). Maar dat is nu juist de oorspronkelijke structuur van de soevereine relatie, en het nihilisme waarin wij leven is zo bezien niets anders dan het aan het licht treden van die relatie zelf.²³²

De positie die we tegenover de taal innemen, aldus Agamben, illustreert tegelijk de positie die we tegenover traditie en cultuur in het algemeen innemen, een positie die onderhevig is aan de overal heersende logica van de soevereiniteit. Ook al heeft de moderniteit geleerd dat het aan ons is om als vrije mensen te beslissen over de zin van traditie en cultuur, toch is het feitelijk nog steeds andersom. Maar als traditie en cultuur over de zin van *ons* bestaan beslissen, wil dit niet meteen zeggen dat zij daarvoor betere, legitiemere papieren kunnen voorleggen. Integendeel, buiten hun eigen soevereine zelf ontberen ze elke legitieme grond en illustreren daarom treffend het 'nihilisme' dat volgens Agamben de moderniteit typeert.²³³

Maar ze houden de moderne mens daarom niet minder in hun ban. Ongeacht hun inhoud verhouden traditie en cultuur zich tegenover de mens als soevereine machtsentiteiten. Ook al heet de mens een vrij subject te zijn en staat in de uitbouw van zijn gemeenschap het *leven* centraal, toch blijven hij en zijn biopolitieke project gevangen in een logica die hen in de grond tot voorwerp maakt van in wezen willekeurige macht. Traditie, cultuur, politiek en zelfs taal zijn verstoken van grond en worden daarom geregeerd door een soevereine machtslogica die mensen uitsluit om hen *als uitgesloten* in te sluiten: als *naakte leven* waarover om het even welk besluit kan worden genomen.

In tegenstelling tot wat we als modernen graag geloven, zijn we geen vrije, onafhankelijke en in zichzelf gegronde subjecten. Integendeel, de oude premoderne subjecttheorie is nog steeds geldig. Daar heeft het woord 'subject' de passieve betekenis van '*asujetti à*', '*subjected to*', 'onderworpen aan'. Al profileren we ons als ontwerpers van de wet, toch zijn we in de eerste plaats vooral *onderworpen*

aan de wet, die alleen daarom al haar soevereiniteit bewijst. Op het fundamentele niveau levert die wet haar subjecten immers virtueel uit aan een radicale ‘desubjectivering’, aan een ‘naakt leven’, het leven van de *homo sacer*, een leven dat gedood kan worden maar niet geofferd, een leven overgeleverd aan de dodelijke gratie van een onverschillige soevereine beslissing.

7.3 Representatie

Agamben zelf laat het onvermeld, maar zijn subjecttheorie sluit nauw aan bij een andere roemruchte subjecttheorie, die van Lacan. De vergelijking is treffend, zeker voor wie inzoomt op de hierboven besproken passages over de taal in *Homo sacer*. Lacan leest de term ‘subject’ altijd eerst en vooral in de betekenis van subject *van*, en dus *onderworpen aan* – in dit geval onderworpen aan de taal. Lacans aan de psychoanalyse ontleende uitgangspunt is dat de baby als libidinaal wezen op lust uit is, maar niet in staat is om die rechtstreeks uit de reële werkelijkheid rondom zich te winnen. Het is daarvoor aangewezen op anderen, eerst op de moeder of de eerste verzorger, later op diegenen uit zijn omgeving waarmee het zich identificeert. Zijn identiteit is immers niet met de geboorte meegegeven maar moet verworven worden via identificatie. Lacan merkt op dat het kind zich gaandeweg gaat identificeren met ‘degene’ over wie de anderen *spreken* als ze het over het kind hebben. Het veronderstelt zichzelf als het ‘subject’ – in de zin van onderwerp – van hun spreken. Aanvankelijk begrijpt de infans geen woord van wat zij uitbrengen. Voor hem zijn het inhoudsloze ‘betekenaars’. Maar geen probleem, hij gedraagt zich meteen als was hij de ‘betekende’ van deze betekenaars, de *signifié* van die *signifiants*.

Dit legt de basis voor het ‘subject’ dat het lustwezen voor de rest van zijn leven zal blijven. In een eerste fase veronderstelt het zichzelf als de *betekenis* van de onbegrijpelijke betekenaars die door anderen worden uitgesproken. Dit procedé is verantwoordelijk voor zijn imaginaire *ego*. In een tweede fase verlaat het zich op betekenaars, niet om zich hun betekenis te wanen, maar in de hoop ergens aan het eind van die schier eindeloze keten van betekenaars die onophoudelijk steeds weer naar andere betekenaars verwijzen zijn ‘echte’

zelf te vinden. Het lustwezen wordt met andere woorden de drager – in het Latijn ‘*subjectum*’ – van een *verlangen* (naar zichzelf). Het wordt het subject van een nooit eindigende hunker naar volledige identiteit of volledige bevrediging. In een van de hierboven geciteerde passages lezen we dat de taal

de mens in haar ban [houdt], omdat hij als sprekende altijd al in de taal is zonder dat hij zich daarvan bewust kan zijn.

Zonder het met zoveel woorden te zeggen (en zonder het misschien te beseffen) beschrijft Agamben hier treffend de kern van de lacaniaanse subjecttheorie. Gedwongen om de drager te zijn van een verlangen moet het subject zich integraal op de taal verlaten, op dat relatief autonoom opererende referentiële systeem van betekenaars, dat Lacan – met Lévi-Strauss – *het symbolische* noemt, een universum dat van het reële is afgesneden en enkel uit representaties bestaat.²³⁴ Slechts binnen die orde is het lustwezen een leven en een identiteit gegund, in zoverre zijn *reële* dimensie – zijn ‘naakte leven’ – daarvan is uitgesloten. De ‘naakte’ dimensie – het *reële* noemt Lacan dat – is onherroepelijk ‘gecastreerd’ van de orde waarin het lustwezen zijn leven enkel nog als ‘representatie’ leeft. Daar komt de lacaniaanse notie van ‘symbolische castratie’ op neer. En die sluit naadloos aan bij de subjecttheorie die Agamben hier in *Homo sacer* ontwaart in de traditie van het westers denken.

Alleen, voor Agamben illustreert die subjecttheorie de *kwade* logica die in deze traditie aan het werk is. Ook voor Lacan is deze logica niet *per se* die van het goede, maar zij is in zijn ogen zeker niet zonder meer die van het kwade. Het is een *tragische* logica die volgens Lacan niet door een andere te vervangen is. Ook veranderingen ten goede kunnen slechts binnen de grenzen van de insluitende uitsluitingslogica.

Agamben is echter van mening dat die logica *als zodanig* kwaadaardig is en bron van alle kwaad en daarom door een nieuwe moet worden vervangen. De analyse die hij maakt, mag dan sterk op die van Lacan lijken, bij Agamben is deze gericht op het zoeken naar een *radicaal ander* politiek denken of denken in het algemeen. De logica van de representatie waarin hij het soevereiniteitsparadigma aan het werk ziet, is voor hem niet enkel tragisch te noemen, zij is

een – of zelfs *de* – bron van het kwaad dat onze cultuur bedreigt. Reden waarom dit representatiedenken met zijn soevereiniteitslogica moet worden gesloopt en vervangen door een andere, betere logica. Agambens paradigmatische onderzoek wil hiertoe bijdragen.

Naar mijn mening krijgen we hier het centrale doelwit van Agambens kritiek in het vizier: de logica van de representatie. Zodra iets wordt gepresenteerd *als* iets of *als* zodanig, komt het in een logica van representatie terecht en introduceert dit een (voor Agamben ongeneeslijke) splitsing in dat ‘iets’ waarover men het heeft. Wil men dit *als zodanig* vatten, dan splitst men het ‘naakte’ ding ervan af en heeft men zodoende een zone van ‘onverschil’ gecreëerd waar een soevereine beslissingsmacht heerst, en wel die tussen het ‘echte’ ding en zijn schijn of representatie. Representatie van de dingen *zoals* ze zijn is onmogelijk zonder de afsplitsing van een ‘naakt’ ding, en dus zonder het installeren van een zone waar een soevereine macht over die afsplitsing en het afgesplitste beslist. In het begin van het laatste gedeelte – de laatste ‘Drempel’ – van *Homo sacer* schrijft Agamben:

Het ‘naakt’ in het syntagma ‘naakte leven’ correspondeert met het Griekse woord *haplos*, waarmee de eerste filosofie het zuivere zijn benoemt. De afzondering van de sfeer van het zuivere zijn, het fundamentele werk van de westerse metafysica, komt namelijk overeen met de afzondering van het naakte leven in de sfeer van de westerse politiek. Wat de mens enerzijds als denkend dier constitueert, correspondeert exact met wat hem anderzijds als politiek dier constitueert. In het ene geval gaat het erom het zuivere zijn (*on haplos*) af te zonderen van de vele betekenissen van het woord ‘zijn’ (dat zoals Aristoteles zegt, ‘in vele betekenissen gebruikt kan worden’), aan de andere kant gaat het erom het naakte leven af te zonderen van de vele concrete levensvormen. Het zuivere zijn, het naakte leven – wat maakt dat zowel de metafysica als de westerse politiek in deze en alleen in deze twee begrippen hun fundament en betekenis vinden? Wat verbindt de twee fundamentele processen waarin metafysica en politiek, met het afzonderen van hun eigen element, op een ondenkbare grens lijken te stuiten? Want het naakte leven is zeker even onbepaald en ondoordringbaar als het zuivere zijn, en zoals over het laatste zouden we erover kunnen zeggen dat de rede het alleen met stomme verbazing en in verwondering [...] kan denken.²³⁵

Wat verondersteld wordt met ‘zijn als zijn’, ‘zijn *als zodanig*’, is in de grond het resultaat van een beslissing over de grenzen van het zijn, over de ‘ondenkbare grens’ ervan. Ondenkbaar, inderdaad, want zonder gegronde reden of argument – soeverein dus – is daar beslist over wat binnen dat zijn valt en wat erbuiten, over wat is en wat niet is. Het ‘buiten’, het ‘niet-bestaan’ is het resultaat van een uitsluiting. Ook en vooral het uitgeslotene toont dus dat het zijn de macht heeft over alles wat is, inclusief alles wat niet is. Het zijn is zichzelf omdat het soeverein is en (dus) zelfs over zijn uitgesloten buitenkant, het niet-zijn, alle zeggenschap heeft.

Op dezelfde wijze onthult ook de soevereiniteit haar macht door de *homo sacer* uit te sluiten en, uitgerekend in die beweging, voorgoed in te sluiten. Het zijn *als zijn* denken, de polis *als polis* denken (als wat soeverein zichzelf is) – of, wat neerkomt op hetzelfde, *ontologie* en *politiek* – veronderstelt in beide gevallen een beslissing over de ‘ondenkbare grens’, die wat voorbij haar ligt uitsluit en op die manier het uitgeslotene insluit. Ontologisch denken veronderstelt in die zin een inherent *politieke* beslissing, een beslissing zoals die aan de basis ligt van de typisch politieke logica van de soevereiniteit, een beslissing die een onbepaalde zone veronderstelt waar het verschil tussen binnen en buiten of leven en dood enkel afhankelijk is van de soevereine willekeur van de macht.

7.4 Vitalistische ontologie

Is een zuivere ontologie, een ontologie niet besmet door enige politiek, dan de aangewezen remedie tegen de listen van de soevereiniteitslogica? Moeten we niet, om uit deze impasse te geraken, een strikte opsplitsing maken tussen politiek denken enerzijds en algemeen ontologisch denken anderzijds? Moet het politieke niet van het ontologische worden gescheiden om zo de gevaarlijke onbepaaldheid van representatieve concepten als ‘zijn’ en ‘zuiver zijn’ te vermijden? In de paragraaf volgend op het bovenstaand citaat suggereert Agamben het tegengestelde:

Toch lijken juist deze lege en onbepaalde begrippen de sleutelbewaarders van het historisch-politieke lot van het Westen. En alleen als we de

politieke betekenis van het zuivere zijn weten te ontraadselen, kunnen we misschien het naakte leven te boven komen, dat uitdrukking is van onze onderwerping aan de politieke macht, zoals we omgekeerd de theoretische implicaties van het naakte leven moeten kennen om het raadsel van de ontologie te kunnen oplossen. Op de grens van het zuivere zijn gaat de metafysica (het denken) over in politiek (in werkelijkheid), zoals de politiek op de grens van het naakte leven overgaat in theorie.²³⁶

We hebben ontologie nodig om te begrijpen wat er gebeurt in de politiek, net zoals een onderzoek van het politieke onmisbaar is om 'het raadsel van de ontologie op te lossen'. De tegenstelling die volgens Agamben moet worden gemaakt, is niet tussen ontologisch en politiek denken, maar tussen ontologisch en representationeel denken. Om de valkuilen van het representationele denken te vermijden, om een denken te vermijden dat gebaseerd is op een insluitende uitsluiting van 'naakt leven' en/of zuiver zijn, hebben we een positief denken over leven en zijn nodig. We hebben een ontologie nodig. Een *vitalistische* ontologie.

Want in wezen is er in het leven, zelfs in het 'naakte leven', een potentie tot weerstand aanwezig, een weerstand in staat de soevereine macht te doorbreken en bijvoorbeeld van de soeverein een dwaas te maken. Een paar pagina's verder in *Homo sacer* geeft Agamben een beschrijving van de *Muselmann*, de gevangene in het naziconcentratiekamp die de toestand van het naakte leven op de meest extreme wijze illustreert. Hoewel radicaal uitgesloten, heeft zijn naakte leven nog steeds de capaciteit de beul te choqueren:

Antelme vertelt ons dat de kampbewoner niet meer in staat was de bijtende kou te onderscheiden van de wreedheid van de SS. Als we deze verklaring ('kou, SS') letterlijk op de muzelman toepassen, kunnen we zeggen dat hij zich in een ruimte bevindt waar het onderscheid tussen feit en recht, leven en norm, natuur en politiek, totaal is verdwenen. Daarom lijkt de kampbewaarder soms ineens machteloos tegenover hem, alsof hij er even niet zeker van is of de houding van de muzelman – die een bevel niet van kou onderscheidt – niet een ongehoorde vorm van verzet is. Een wet die ernaar streeft geheel en al leven te worden, ziet zich hier geconfronteerd met een leven dat op elk punt verward is met de norm, en juist deze vervaging bedreigt de *lex animata* van het kamp.²³⁷

Een macaber toppunt van biopolitiek denken is wel de veronderstelling van de nazi's dat ze, door joden, zigeuners en andere 'raciale anomalieën' uit te roeien, het werk van de natuur ondersteunen. Het keurslijf van dodelijke wetten waarin zij hun slachtoffers duwen, is in de ogen van de nazi's geen andere dan dat van het natuurlijke leven. Voor hen zijn die wetten beziel door – en vallen ze samen met – het natuurlijke leven zelf (wat de betekenis is van *lex animata*²³⁸).

Wat echter het 'zelf' van dat natuurlijke leven inhoudt, blijkt slechts uit het 'naakte leven', uit het leven dat uitgesloten is. Daar zie je wat het betekent als er onderscheid wordt gemaakt tussen wet en leven of, in het geval dat Antelme beschrijft, tussen bevel en koude, SS en natuur. Het naakte leven van het slachtoffer weerspiegelt het 'leven' waarvan de beul zich de dienaar waant, en bij momenten – zij het uiterst zeldzame – vermag de beul daar misschien iets van op te vangen. De *Muselmann* maakt niet langer onderscheid tussen koude en mishandeling: aan de SS om in dit feit het eigen gebrek aan onderscheid tussen feit en recht te herkennen. Het biedt de SS een beeld van de 'zone van onverschilligheid' waarin zijn soevereine macht opereert.

Het leven, zelfs het 'naakte leven', kan dus worden ingezet als wapen tegen soevereine machtspolitiek. Ontologie heeft de potentie in zich om de representatieve logica te ontzenuwen en haar catastrofes te voorkomen. Zo talrijk als de passages bij Agamben waar het ontologische denken als alternatief voor de logica van de soevereiniteit naar voren wordt geschoven, zo zeldzaam zijn de passages waar die idee omstandiger wordt ontwikkeld. Hij *zal* dit doen, zo luidt het bij Agamben: in het vierde deel van het *Homo sacer*-project, het 'pars construens' (in tegenstelling tot de 'pars destruens', de andere, deconstructieve delen van het project waar hij zijn kritiek van de soevereine logica ontvouwt).²³⁹ Tot op heden is die toekomstige tijd niet in tegenwoordige tijd omgezet.²⁴⁰ Wel geven sommige passages in zijn oeuvre ons een eerste zicht op het raamwerk van het ontologisch alternatief dat hij voorstelt.

Dat doet hij bijvoorbeeld in *Forma-di-vita*, 'Vorm-van-leven', een kort essay uit 1993 dat heel wat thema's aankondigt die een jaar later in *Homo sacer* hun eerste uitwerking vinden.²⁴¹ De titel van het essay legt meteen de kaarten op tafel, zowel de kaarten die de

kwaal schetsen als zij die de oplossing voorstellen. De kwaal van het westerse denken, de logische bron van haar rampzalige (bio)-politiek ligt in het feit dat het leven vorm wordt gegeven en dat het gevormde leven (*bios*) naar willekeur (soeverein) macht gaat uitoefenen over het natuurlijk leven (*zoè*).

En wat is het alternatief voor deze soevereine vormgeving, die kwaadaardige '*forma di vita*'? 'Forma-di-vita', 'vorm-van-leven', nu *met* koppeltokens. De remedie ligt dus vervat in het koppeltoken. Op de eerste bladzijde van zijn essay, na een korte evocatie van het *zoè/bios*-onderscheid, schrijft Agamben:

Met de term *vorm-van-leven* [...] bedoel ik een leven dat nooit kan worden gescheiden van zijn vorm, een leven waarin het nooit mogelijk is zoiets als naakte leven te isoleren. [...] Het definieert een leven – een menselijk leven – waarin de manieren, daden en processen van leven nooit alleen maar *feiten* zijn maar altijd ook en boven alles *mogelijkheden* van leven, altijd ook en boven alles macht [*potenza*].²⁴² Elk gedrag en elke vorm van menselijk leven is nooit voorgeschreven door een specifiek biologische roeping of toegewezen door welke noodzaak ook; integendeel, hoe het [leven] ook is ingebed in gewoonte, herhaling of sociale verplichtingen, het behoudt altijd het karakter van een mogelijkheid; het zet altijd het leven zelf op het spel.²⁴³

Vorm-van-leven is niet een vorm die *van buitenaf* aan het leven wordt opgelegd. Het is niet een soort van transcendentaal 'model' of 'representatie' die zich aan het leven opdringt zoals een wet of een regel dat doet. Het is niet het resultaat van een 'kracht van wet', van een 'niet-relatieve' relatie die aan het leven voorafgaat en in zijn vormen bemiddelt (zoals hierboven in een citaat vermeld²⁴⁴). Vorm-van-leven, mét koppeltokens, is een vorm *inherent* aan het leven zelf, een actief vormende potentie (*potenza*), een *mogelijkheid tot* vorm. Een vorm, niet als gestalte waarin het biologische leven is gekristalliseerd, maar als actief principe van permanente verandering en vernieuwende creatie. De *forma-di-vita* beschouwt het leven nooit als een gegeven feit, maar altijd als een vitale en onuitputtelijke mogelijkheid tot steeds nieuwe mogelijkheden. Of in Agambens woorden: als wat steeds weer 'het leven zelf op het spel zet'.

Het aristotelische onderscheid tussen *zèn*, natuurlijk leven en *eu zèn*, goed of gelukkig leven (typisch voor menselijke wezens) moet in die zin worden geïnterpreteerd, aldus Agamben. Dat wil zeggen dat de vitale creativiteit van het *forma-di-vita* niet enkel het menselijke individu kenmerkt, maar ook de menselijke gemeenschap en de politiek in het algemeen. Of, zoals we lezen in de regels onmiddellijk volgend op bovenstaand citaat:

Dit is de reden waarom de mens, – behept met het vermogen [*potenza*] iets te doen of niet te doen, te slagen of te falen, zich te verliezen of zich te vinden – het enige wezen is voor wie geluk altijd een rol speelt in zijn leven, het enige wezen wiens leven onherstelbaar en pijnlijk gewijd is aan geluk. Maar dit maakt meteen de vorm-van-leven tot politiek leven.²⁴⁵

Het verschil is hier niet dat tussen leven en vorm, maar het verschil dat aan het werk is in het leven zelf en waardoor het onophoudelijk nieuwe *vormen-van-leven* oproept. Dat verschil, die actieve vorm-van-leven, kan daarom niet gedacht worden binnen de logica van een klassiek, representationeel denken. In tegenstelling tot wat de representatielogica beweert, is denken niet een kwestie van het abstraheren van vormen (representaties) onttrokken aan het weidse domein van het leven, om die vervolgens in verband te brengen met andere representaties van het leven. Agamben stelt een geheel nieuwe definitie van denken voor:

Ik noem *denken* de nexus die de vormen van leven tot een ondeelbare context maakt, tot vorm-van-leven. [...] Denken betekent niet alleen geraakt worden door dit of dat ding, door deze of gene inhoudelijke actieve gedachte, maar altijd ook geraakt worden door de eigen ontvankelijkheid, en in elke gedachte [tegelijk] het loutere vermogen [*potenza*] tot denken ervaren. [...] Enkel als ik niet altijd al alleen maar 'in act' ben, maar opensta voor een mogelijkheid en een vermogen [*potenza*], alleen als het, in wat ik heb beleefd en in wat ik heb begrepen, telkens om het leven en het begrip zelf gaat – alleen als er met andere woorden sprake is van denken in die zin – alleen dan kan een vorm van leven, in zijn eigen facticiteit en dingmatigheid, worden tot *vorm-van-leven*, waarin het nooit mogelijk is zoiets als naakt leven af te zonderen.²⁴⁶

Denken is niet louter openstaan voor wat we empirisch waarnemen of voor de gedachte die zich in ons vormt. Het is altijd al meteen door een reflexief metamoment getekend en het komt erop aan dit mee in rekening te brengen. Empirisch waarnemen betreft zijn eigen vermogen daartoe (zijn ‘ontvankelijkheid’) als een potentie (*potenza*) in zijn proces. Zelfs passieve ontvankelijkheid is dus iets actiefs en heeft een eigen creatieve ‘potenza’. Zo ook is denken niet het vormen van ideeën en gedachten, maar het proces waarbij, *in* die gevormde gedachten, het actieve vormende en creatieve denkvermogen telkens weer zelf mee aan bod komt.

Agambens terminologie hier – ‘act’ en ‘potentie’ – is ontleend aan Aristoteles. Die vat het denken op als een ‘vermogen’ (potentie) dat erin bestaat ‘in act’ gebracht te worden: ‘geactualiseerd’, ‘in werking gezet’, ‘verwerkelijkt’. De potentie is hier het uitgangspunt. Waarnemen is een potentie die *in act* gebracht moet worden. De feitelijke waarneming put dat vermogen niet uit, aldus Aristoteles. Integendeel, ze wakkert het vermogen tot verdere waarneming alleen maar aan, zo benadrukt Agamben. Idem voor het denken: in elke gedachte wordt het vermogen tot denken aangevuurd. Een waarachtig denken beseft dat en bevordert dit actief (in plaats van het bij mooi uitgekristalliseerde gedachten te houden).

Ook volledig gerealiseerd hebben leven en denken dus altijd nog een vermogen ‘op overschot’. En dit ‘overschot’ herkneedt en hervormt voortdurend de gestalte waarin het leven en het denken zich hebben vastgelegd. In die zin, aldus Agamben, heeft het denken toegang tot de vorm-van-leven en valt het te definiëren als ‘de nexus die de vormen van leven tot een ondeelbare context maakt, tot *vorm-van-leven*’. En wat geldt voor het denken, geldt ook voor politiek en macht. De politieke gemeenschap leeft van een kracht die steeds ‘in overschot’ op de achtergrond blijft. Uit die onuitputtelijke potentie moet een gemeenschap haar (per definitie flexibele) kracht halen en haar macht (dit wil zeggen haar vermogen vorm te geven aan de gemeenschap) moet zich daaraan laven.

Tussen wezens die altijd al *in act* zouden zijn, die altijd dit of dat, deze of gene identiteit zouden zijn en die hun kracht [potenza] volledig in die zaken of die identiteit uitgeput zouden hebben – tussen dergelijke

wezens is geen gemeenschap mogelijk, maar slechts coïncidenties en toevallige verbanden.²⁴⁷

Op de achtergrond van Agambens reflectie op de logica van de soevereiniteit en haar alternatief speelt een ruimer gevoerd debat in de hedendaagse continentale filosofie, een debat over de vraag of we al dan niet voorbij het paradigma van de representatie kunnen/moeten komen. Enerzijds is er een stroming die zich strikt aan de kantiaanse cesuur houdt en zegt dat elk idee dat zich ontologisch gefundeerd acht – elk idee dat zich gegrond weet in het zijn zelf – onmogelijk is geworden en dat we het dus uitsluitend met *representaties* moeten stellen.

De ‘linguistic turn’ die de continentale filosofie in de vroege twintigste eeuw kenmerkte, maar ook het structuralisme, het poststructuralisme, de deconstructie en andere discours-theorieën, hebben deze stroming behoorlijk sterk gemaakt (Lévi-Strauss, Foucault, Barthes, Derrida). Anderzijds is er een even sterke tegenbeweging geweest, met filosofen als Deleuze, Guattari, Hardt, Negri en anderen die, in de lijn van Leibniz en Bergson, uitdrukkelijk aansluiten bij de prekantiaanse traditie van het ontologische denken en een vitalistische variant daarvan propageren. Zoals de denkers van de eerstgenoemde stroming leggen ook zij in allerlei toonaarden de nadruk op differentie en verschil, maar voor hen is die differentie iets *ontologisch*, een differentie die het zijn tot in de ‘zelfheid’ (of identiteit) ervan kenmerkt. Zijn of realiteit *is* differentie en multipliciteit en het woord ‘is’ moet hier in zijn volle ontologische betekenis worden gelezen.

In het kritische gedeelte van zijn oeuvre, waarin hij de verborgen soevereiniteitslogica achter de westerse biopolitiek analyseert, gaat Agamben te leen bij het conceptenapparaat van de representatieve traditie. Ook die traditie is zich bewust van de gevaren en de listen die in een representatielogica schuilen en laat niet na die genadeloos aan het licht te brengen. Alleen is haar kritische analyse niet gedragen door de veronderstelling dat er een radicaal ander logisch paradigma mogelijk is. De alternatieven die ook zij wel degelijk voorstelt, blijven nog steeds uitgaan van het representatieparadigma.

Op dit punt houdt Agamben op om van de traditie van het representatiedenken enig heil te verwachten. Hier sluit hij aan bij de

andere, ontologische traditie. In zijn ogen immers kan enkel een strikt ontologisch denken ons verlossen van de kwalen die aan de representatiologica te wijten zijn. Om die reden is voor hem ‘leven’, als fundering voor politiek en denken, niet alleen maar het voorwerp van kritiek, datgene wat aan – in formeel opzicht negatieve – kritiek wordt onderworpen. Het is tegelijk een positief concept dat, zij het van op afstand, al zijn kritische analyses begeleidt. De manier waarop het Westen het politieke in het *leven* grondt, is fout, maar de ware grond voor een toekomstige politiek zal hetzelfde doen, zij het op een andere, juiste manier. Leven, en niets anders, zal ons ooit verlossen van het ‘naakte leven’ waartoe de heersende soevereiniteitslogica het leven reduceert.

7.5 Sprekend naakt

Is ‘leven’ dan een hoopgevend concept in tijden die kampen als Auschwitz mogelijk maakten? Is er hoop *na* Auschwitz? Was er hoop *in* Auschwitz? Als Agambens antwoord op *beide* vragen positief klinkt, is dat te wijten aan wat hij een ‘rest van Auschwitz’ noemt (en waarnaar hij zijn Auschwitz-boek heeft genoemd). Niet alleen een ‘rest’ die is achtergebleven *na* Auschwitz, maar ook en vooral een ‘rest’ die aanwezig was *in* Auschwitz. Over welk soort ‘rest’ gaat het? Over iets waar Auschwitz vol van was, hoewel nauwelijks iemand het er kon herkennen als wat het was. Het was het ‘naakte leven’, zoals de *Muselmänner* dat leefden, het door alle kampgevangenen gemeden leven van de ‘ondoden’, ontdaan van alles wat een mens menselijk maakt. Het was een leven gemetamorfoseerd tot louter overleven, tot een vegetatieve nulgraad van puur biologisch bestaan. Een leven herleid tot zijn laagste graad van *élan vital*.²⁴⁸

Aan het eind van het vierde hoofdstuk in zijn Auschwitz-boek, nadat hij een aantal voorbeelden heeft gegeven van metaforisch gebruik van ‘overleven’, definieert hij de term als ‘het louter en eenvoudig voortzetten van naakt leven in relatie tot een waarachtiger en humaner leven’.²⁴⁹ Dit strookt met wat hij in een vroegere passage, met een citaat van Terrence Des Pres²⁵⁰, gedefinieerd had als het

kleine, additionele, toegevoegde leven waarvoor de overlevende bereid is de hoogste prijs te betalen [en dat] tenslotte niet anders blijkt te zijn dan het biologische leven als zodanig, de ondoordringbare 'prioriteit van het biologische element'.²⁵¹

Hoe kan zulk 'additioneel', louter 'overlevend' leven een factor van weerstand zijn in doods kampen als Auschwitz? Eerst en vooral, zoals reeds vermeld, als een mogelijke spiegel waarin de SS-beul de kans krijgt een leven te herkennen dat ontsnapt aan de soevereine dominantie van de Wet, een leven waar Wet en leven niet van elkaar te onderscheiden zijn.²⁵²

Onnodig te zeggen dat van een dergelijke 'vitale' 'restant van Auschwitz' niet zo heel veel te verwachten valt, afhankelijk als die is van de complete willekeur van de SS. Ook al zou een enkeling onder de SS die 'restant' hebben opgemerkt en in die zin geïnterpreerd, het is nog de vraag of dit hem de kracht zou hebben gegeven om het lot van de *Muselmann* ten goede te kunnen keren.²⁵³

Toch heeft dat 'restant', dit 'naakte leven' dat overleeft in de kampen, nog een andere kracht in zich om weerstand te bieden. Het kan getuigenis afleggen. Een 'restant' van het leven overleeft reeds in Auschwitz en kan daarom later overleven in de getuigenis van hen die de kampen hebben overleefd. Daar komt de kern van Agambens getuigenistheorie op neer.

Getuigenis afleggen, zo lezen we in het derde hoofdstuk van het Auschwitz-boek, moet worden opgevat als een gebeuren waar altijd twee subjecten bij betrokken zijn: de *Muselmann* en de getuige. 'Getuigenis', schrijft Agamben, is

de onmogelijke dialectiek tussen de overlevende en de *Muselmann*, tussen de pseudogetuige en de 'complete getuige', de mens en de niet-mens. De getuigenis toont zich hier als een proces waar op zijn minst twee subjecten bij betrokken zijn: het eerste, de overlevende, die in staat is te spreken maar niets heeft te vertellen; en de tweede die 'de Gorgo' heeft gezien, die 'tot op de bodem is gegaan', en daarom veel te vertellen heeft, maar niet tot spreken in staat is. Wie van beiden getuigt? *Wie is het subject van de getuigenis?*²⁵⁴

Die laatste vraag is verre van retorisch. Want het antwoord is noch diegene die Agamben, met Primo Levi,²⁵⁵ de ‘complete getuige’ noemt, de *Muselmann*, noch diegene die effectief getuigenis aflegt, de overlevende van de kampen. Het subject is niet eens een mens te noemen. Als dat vaak toch zo wordt gedacht, is dat omdat diegene die de getuigenis uitspreekt ‘toevallig’ de plaats van het subject inneemt en die rol op zich neemt.

Zoals vele linguïsten en filosofen uit de twintigste eeuw vat Agamben het subject op in de *dubbele* betekenis die dat woord kent: (passief) ‘onderworpen aan’ en (actief) ‘agens van’ (de meest gangbare betekenis van subject). Dit levert een paradoxale definitie op. Het subject is weliswaar de ‘drager’ van datgene wat het zegt dat het is (d.i. zijn identiteit, zijn verhaal, zijn geschiedenis, zijn getuigenis), maar het is in die hoedanigheid tegelijk het *effect* van dat laatste. Het is – en daarin ligt de paradox – het *effect* van datgene waarvan het de drager (of het subject) is. Het is een grondvlak dat tegelijk het product is van datgene waarvan het het grondvlak is. Het is zoals in het verhaal van Baron von Munchhausen die, op zijn paard gezeten en wegzinkend in het moeras, zijn hand opheft, de staart van zijn pruik (niet eens van zijn haar!) vastgrijpt en zich zo uit het moeras omhoog tilt om zich even verderop opnieuw op de oever neer te zetten. Het punt van waaruit Munchhausen zich omhoog tilt, dit punt is het subject. Dat punt ‘draagt’ het hele proces, terwijl het in alle opzichten deel uitmaakt van het proces en er ten volle het effect van is.²⁵⁶

Het subject is dus niet datgene waarvoor men het sinds Descartes graag houdt: een *cogito* dat in staat is het hele universum in twijfel te trekken maar twijfelloos zeker in zichzelf rust. Als dat soort subject zich echt met zichzelf confronteert, komt het oog in oog te staan met onzekerheid en desubjectivering, zo concluderen vele twintigste-eeuwse kritieken op Descartes, die van Agamben inclusief. Desubjectivering is er een essentieel onderdeel van de diverse subjecttheorieën. Voor Agamben situeert het subject zich tussen twee polen: het veronderstelde zelfverzekerde cartesiaanse subject en het vluchtpunt van een volstrekte desubjectivering. Het subject situeert zich ergens *tussenin*, tussen identiteit en niet-identiteit, of, zoals Agamben het hier formuleert, tussen ‘mens en niet-mens’. Niet als

een statisch ‘punt’, maar als een *proces*, als een fluctuerende kracht heen en weer bewegend tussen de ene pool en de andere.

Is de drager (of het subject) van dit proces op te vatten als een *bewustzijn*? Desubjectivering is op zich niet vatbaar voor bewustzijn. Deze kan niet willens en wetens toegeëigd worden. Maar over desubjectivering kan wel een verklaring worden afgelegd. Er kan over worden getuigd. En in dit geval is de desubjectivering ook het eigenlijke ‘subject’ van deze getuigenis.²⁵⁷ Datgene wat getuigt in een getuigenis is in laatste instantie de desubjectiverende pool, de niet-identiteit, de niet-mens.

Maar dit betekent dat diegene die naar waarheid over de mens getuigt, de niet-mens is. Het betekent dat de mens niets anders is dan de agens van de niet-mens, diegene die de niet-mens een stem verleent. Er is dus niemand die terecht aanspraak maakt op de titel ‘getuige’. Spreken, getuigen is dus binnengaan in een werveling waarin iets totaal gedesubjectiveerd en sprakeloos gemaakt naar de bodem zinkt en iets gesubjectiveerds spreekt zonder zelf iets te vertellen te hebben [...]. De getuigenis vindt plaats waar de sprakeloze de sprekende doet spreken en waar diegene die spreekt drager is van het onvermogen aan het woord te zijn in zijn eigen spreken, op zo’n manier dat de zwijgende en de sprekende, het onmenselijke en het menselijke een zone van ‘onverschil’ betreden waar het onmogelijk is de subjectpositie te installeren en de ‘imaginaire substantie’ van het ‘Ik’ – alsook van de ware getuige – te identificeren. De enige manier om dit uit te drukken is zeggen dat het *subject van de getuigenis diegene is die getuigt van desubjectivering*. Die uitdrukking is evenwel slechts houdbaar als men niet vergeet dat ‘getuigen van een desubjectivering’ enkel kan betekenen dat er geen subject van de getuigenis is [...] en dat elke getuigenis een veld van krachten is dat onophoudelijk wordt doorkruist door golven van subjectivering en desubjectivering.²⁵⁸

Wie of wat getuigenis aflegt van desubjectivering: zo luidt Agambens definitie van het subject. Dit wil zeggen dat er niet zoiets is als een subject ‘in de eigenlijke zin van het woord’, in de zin van een ‘eigenlijkheid’, van een vaste identiteit. Het subject van de getuigenis is in laatste instantie het object ervan, een onmogelijk en onuitsprekelijk object dat spreekt door de mond van de overlevende die

onophoudelijk wordt ‘gedecentreerd’ door wat hij te zeggen heeft, voortdurend oscillerend tussen de twee polen van het proces waarvan hij de drager – het subject – is.

7.6 Een vitalistisch subject

Op de volgende pagina’s in zijn Auschwitz-boek gaat Agamben op zoek naar een verdere theoretische ondersteuning voor zijn subject-definitie. Hij verwijst eerst naar Émile Benveniste, die voorhoudt dat ‘de grond van de subjectiviteit in het gebruik van de taal te situeren valt’.²⁵⁹ Het is al sprekend dat de infans een menselijk subject wordt. Subjectiviteit en bewustzijn ‘rusten in wat het precairste en fragielste ter wereld is: het gebeuren van het spreken’.²⁶⁰ Wat wil zeggen dat subjectiviteit of identiteit zich moet herpakken – of zelfs heruitvinden – in elke taaldaad waarmee zij de taal in gang zet door zich erin te verliezen.

In de act van het spreken, in het ‘ik’ zeggen, maakt het levend wezen zich absoluut aanwezig bij zichzelf, maar daarmee duwt het zijn eigen geleefde ervaringen terug in een grenzeloos verleden en kan het niet langer met ze samenvallen. Het gebeuren van de taal tijdens het spreken verdeelt onherstelbaar de zelfaanwezigheid van sensaties en ervaringen op het moment waarop de taal hen naar een eenheidscentrum verwijst. Wie eenmaal de specifieke zelfpresentie genoten heeft, teweeggebracht door het intieme zelfbewustzijn van de stem, verliest voorgoed die zuivere gehechtheid aan het ‘open’ dat Rilke herkent in de blik van het dier; zo iemand moet voortaan zijn ogen inwaarts keren, naar de niet-plaats van de taal. Daarom is de subjectivering, de productie van het bewustzijn in het gebeuren van de taal, vaak een trauma waarvan de mens niet gemakkelijk te genezen is; daarom ook gaat de fragiele tekst van het bewustzijn voortdurend afbrokkelen en raakt hij weggewist, terwijl hij de disjunctie aan het licht brengt waarop hij is gebouwd: de constitutieve dessubjectivering in elke subjectivering.²⁶¹

Agamben veronderstelt hier dat ‘het levend wezen’ in staat is ‘aanwezig te zijn bij zichzelf’, en wel ‘op een absolute manier’, dit wil

zeggen op een manier die het toestaat 'ik' te zeggen. De tol daarvoor is wel dat het zijn 'naakte leven' achter zich laat en zich integraal in de taal verliest. Aanwezigheid bij zichzelf, identiteit, subjectiviteit: zoiets is enkel mogelijk dankzij uitsluiting van de 'dierlijke' dimensie – van sensaties, van 'naakt leven' – en, in dezelfde beweging, dankzij insluiting van die uitgesloten dimensie in de orde van taal en discours. Dit is de tragische conditie van de mens, zo besluit Agamben (het 'is vaak een trauma'), en herhaalt dat de desubjectivering een constitutief element is van elke subjectivering en van het subject in het algemeen.

Hoewel Agamben het zelf niet met zoveel woorden zegt, is de logica die hier uiteengezet wordt die van de insluitende uitsluiting, in het eerste boek van de *Homo sacer*-reeks gedefinieerd als de logica van de soevereiniteit. Maar waar in het *Homo sacer I* die logica de bron van het biopolitieke kwaad van het Westen genoemd wordt, presenteert hij het in zijn Auschwitz-boek (het deel III van zijn *Homo sacer*-cyclus) als tragisch en 'constitutief'. Desubjectivering, eigen aan elk subject, vertolkt daar eenvoudigweg de menseelijke conditie.

Eens te meer zijn we bijzonder dicht in de buurt van die andere, lacaniaanse subjecttheorie die we eerder ter sprake brachten. Ook daar is het subject intergraal het subject van de taal, waarbij het reële (lees: elke vorm van 'onmiddellijk', 'naakt' leven) uitgesloten wordt en, als uitgeslotene, opgenomen in het autonoom functionerende betekenaarsysteem. Het bewustzijn van het subject, zijn 'absolute' aanwezigheid bij zichzelf, is enkel mogelijk dankzij een absolute vervreemding in de taal. In Lacans theorie is het subject evenmin een vast punt: op het talige oppervlak – in de stroom van de betekenaars – glijdt het subject heen en weer tussen twee gelijkaardige punten als bij Agamben, tussen het *ego* ('ik') en de Ander.²⁶² Hunkerend naar zijn *reële* zelf zal het subject dit nooit elders vinden dan in een onteigenende desubjectivering of, anders uitgedrukt, in een constitutieve vervreemding in de Ander (term voor de symbolische orde). Dit is, kortweg, de structuur van onze tragische conditie, aldus Lacan. En Agamben lijkt dit hier te beamen.

De insluitende uitsluitingslogica – lees de logica van de soevereiniteit – is bovendien die van de representatie. Het rouwen om het *reële* – want *naakte* – *leven* nodigt hier niet uit tot een rehabilitatie van

het reële. Het drukt eenvoudigweg de conditie uit waarin we ons tot het reële moeten verhouden: tevergeefs, want nooit anders dan via representaties. De logica die Agamben hier in zijn analyse aanwendt is de representatieve logica die hij elders verwerpt.

Als Agamben zich hier in zijn uiteenzetting over het subject verlaat op de logica van de insluitende uitsluiting, is het niet verwonderlijk dat hij dit nergens met zoveel woorden zegt. Had hij dit wel gedaan, dan had zijn conclusie enkel kunnen luiden dat de logica van de soevereiniteit de logica van het subject *tout court* is en dat de representatieve logica de enige blijft waarop we kunnen terugvallen om de problemen van onze universele biopolitiek aan te pakken.

Bij dit punt van zijn argumentatie aangekomen volstaat het voor hem om *kort en tussen haakjes* naar Derrida te verwijzen, er een klein commentaar aan toe te voegen en daarmee de paragraaf te sluiten.

(Het mag nauwelijks verbazen dat het precies vanuit een analyse van het voornaamwoord 'ik' bij Husserl is dat Derrida in staat was op het idee te komen van een eindeloos uitstel/verschil [*différance*]²⁶³, een origineire kloof – schriftuur – ingeschreven in de pure zelfaanwezigheid van het bewustzijn.)²⁶⁴

Men kan zich afvragen of de referentie aan Derrida niet *kort en tussen haakjes* is, precies omdat de logica die daar wordt gebruikt die van de representatie is. In een derridiaans perspectief is er immers niet echt een alternatief voor dit soort logica. 'Il n'y pas d'hors texte', 'er is geen buiten aan de tekst', is Derrida's advies om niet *voorbij* de tekst te gaan, maar om eindeloos de tekst – dat spiegelpaleis aan representaties – van *binnenuit* te deconstrueren.²⁶⁵ Dit is in elk geval *niet* Agambens devies. In de paragraaf die daar onmiddellijk op volgt, neemt hij dan ook meteen afstand van het representatiedenken en etaleert hij pas echt zijn theorie, die een theorie *van* het reële is, van het reële subject en van het reële leven.

Dit doet hij aan de hand van een referentie aan Ludwig Binswangers essay *Lebensfunktion und innere Lebensgeschichte* (1928).²⁶⁶ In dit essay maakt Binswanger een onderscheid tussen twee niveaus om het leven van de mens te denken: de 'vitale functie [Lebensfunktion] en de innerlijke levensgeschiedenis [innere Lebensgeschichte]'

– de laatste talig, de eerste niet-talig.²⁶⁷ Dit onderscheid staat Binswanger – en, met hem, Agamben – toe het subject en de subjectiviteit niet langer als iets uitgeslotens te denken, maar als wat oprijst *tussen* de beide functies.

Waar en hoe kan een subject worden ingevoegd in de biologische stroom? Kan men stellen dat op het punt waar een spreker 'ik' zegt en een subject voortbrengt, de twee series [de vitale stroom en de historische, talige stroom] op een of andere manier samenvallen, waarbij het sprekend subject zijn biologische functies echt als de zijne kan assumeren, [en] waarin het levende wezen zichzelf kan identificeren met het sprekende en denkende 'ik'? Noch in de cyclische ontwikkeling van lichamelijke processen, noch in de serie van bewuste intentionele daden zijn er aanwijzingen voor zo'n samenvallen. 'Ik' betekent inderdaad precies de onoverbrugbare kloof tussen vitale functies en innerlijke geschiedenis, tussen het levende wezen dat een sprekend wezen wordt en een sprekend wezen dat zichzelf voelt leven. Het is juist dat de twee series naast elkaar stromen in wat men een absolute intimiteit kan noemen. Maar is *intimiteit* niet de naam voor een nabijheid die ook op afstand blijft, een nabijheid die nooit identiteit wordt?²⁶⁸

Is het subject eenvoudigweg een element in de 'biologische stroom'? Geenszins. Als het niet van die stroom uitgesloten is, is het er in elk geval van gescheiden. Exacter, wat is afgescheiden van de 'biologische stroom' is niet het subject, maar geschiedenis en taal. Die laatste maken het subject mogelijk. In de zin dat het subject het biologische en het historische, het vitale en het discursieve doet samenvallen met elkaar? Niet meteen. Het is veeleer de plaats waar de scheiding tussen beide bevestigd en operationeel gemaakt wordt. Het subject *is* in zekere zin die scheiding. Het *is* die 'intimiteit' van de twee series *in* die scheidingszone.

De logica die hier naar voren wordt geschoven is niet zonder remniscentie aan de 'logica van de zin' zoals Gilles Deleuze die ontwikkelt in zijn boek met die naam uit 1969.²⁶⁹ Het is de logica van 'differentie en repetitie' zoals die – ook hier – plaatsvindt in – of beter: tussen – twee 'series'. Deleuze onderscheidt een corporele en een niet-corporele serie: 'lichamelijke processen' en 'intentionele,

bewuste daden’, het vitale en het spreken, leven en taal. Die series opereren los van elkaar en kennen, precies door die ontkoppeling, een onderlinge relatie. Het subject, aldus Agamben, situeert zich daartussen. Het is een fluctuerend proces dat enerzijds scheidend werkt en anderszijds beide aan elkaar relateert. Meer bepaald is het subject de getuige van die ontkoppeling.

Als er geen articulatie bestaat tussen het levend wezen en de taal, als het ‘ik’ zich in de suspens van die kloof ophoudt, is een getuigenis mogelijk. De intimiteit die ons niet-samenvallen met onszelf verraadt, is de plaats van de getuigenis. De getuigenis vindt plaats in de niet-plaats van de articulatie.²⁷⁰

Op dezelfde manier houdt de getuigenis over Auschwitz de scheiding in stand tussen de ‘levende’ en de ‘overlevende’, tussen het menselijk leven en zijn vegetatief overlevende ‘restant’.

De getuigenis geeft te kennen dat er slechts getuigenis kan zijn omdat er een onoverbrugbare scheiding en niet-samenvallen is tussen het onmenselijke en het menselijke, tussen het levende en het sprekende wezen, de *Muselmann* en de overlevende. [...] [Z]ijn autoriteit rust niet in de waarheid van de feiten, in de overeenkomst tussen wat men zegt en het feit, of tussen de herinnering en wat gebeurd is, maar zij rust veeleer in de onheuglijke relatie tussen het onzegbare en het zegbare, tussen het buiten en het binnen van de taal. *De autoriteit om te spreken bestaat erin enkel te spreken in de naam van een onmogelijkheid te spreken – dit wil zeggen: in zijn of haar subject-zijn.*²⁷¹

De getuigenis spreekt in de naam van een onvermogen te spreken. In die zin definieert die formule tevens het subject, dat altijd ook het subject van een desubjectivering is, van een proces tussen hem die spreekt maar niets te vertellen heeft en hem die zwijgt maar de enige is met recht van spreken. Aan de ene kant de *Muselmann*, de niemens, hij die beroofd is van zijn menselijkheid en subjectiviteit; aan de andere kant de mens, de overlevende, hij die zijn menselijkheid, zijn subjectiviteit teruggewonnen heeft. Alleen de laatstgenoemde is in staat te spreken. En waaraan hij stem geeft, is de letterlijk tot stomheid geslagen *Muselmann*. De overlevende verleent een ‘grond’

of 'subject' aan de radicaal gedesubjectieerde. In zijn getuigenis moet hij bevestigen dat hij *in de ene zin* het subject/drager van de getuigenis is, maar dat *in een andere, reëlere zin* het subject zich elders bevindt, bij de gedesubjectieerde *Muselmann* en dus bij zijn eigen desubjectivering.

En op welke grond is zulke getuigenis, inclusief zijn subject, mogelijk? Agambens ultieme antwoord is hier: leven. Wat een getuigenis mogelijk maakt is in laatste instantie het feit dat, in Auschwitz, de *Muselmann* 'overleefde', niet in de menselijke, maar in de niet-menselijke zin van het woord. Gereduceerd tot 'naakt leven' leed hij het vegetatieve bestaan van het louter overleven. Hij leefde een vitale nulgraad die resteert wanneer iemands leven beroofd is van elke menselijke dimensie. De vitaliteit van het leven ook in de meest dodelijke situatie, de creatieve differentie die onophoudelijk het leven scheidt van de vorm die het heeft aangenomen en het steeds weer stimuleert tot nieuwe vormen-van-leven (nu met koppeltokens): dit is wat de getuige in staat stelt de niet-mens (de *Muselmann*) in de getuigenis aan het woord te laten. Dit maakt het 'naakte spreken' van de getuige mogelijk, een spreken dat stem verleent aan het 'naakte leven'. Ziehier de kern van Agambens getuigenis- en subjecttheorie, en van heel het positieve '*pars construens*' van zijn denken.²⁷²

7.7 Een alternatief voor de soevereine logica?

De vraag dringt zich echter op of dit effectief een adequaat alternatief kan bieden voor de kwaadaardige logica die Agamben analyseert in het 'negatieve', kritische gedeelte van zijn werk. Is zijn vitalistische ontologie vrij van – en immuun voor – een logica van insluitende uitsluiting? Weet de getuigenis zoals Agamben het theoretisch neerzet de valkuilen van de soevereiniteitslogica te ontwijken?

Laten we daarom nog eens, de getuige in de hand, in 'de werpende beweging' binnenstappen die hem doet zeggen wat de sprakeloze te zeggen heeft, zoals het luidt in een van de hierboven geciteerde passages:

De getuigenis vindt plaats waar de sprakeloze de sprekende doet spreken, en waar diegene die spreekt drager is van het onvermogen

aan het woord te zijn in zijn eigen spreken, op zo'n manier dat de zwijgende en de sprekende, het onmenselijke en het menselijke een zone van 'onverschil' betreden waar het onmogelijk is de subjectpositie te installeren en de 'imaginaire substantie' van het 'ik' – alsook van de ware getuige – te identificeren.

Gesteld dat het klopt dat er, op de 'plaats' van de getuigenis, geen 'imaginaire substantie van het ik' aanwezig is, impliceert dit dan noodzakelijk dat de logica van de insluitende uitsluiting daar afwezig is? Aanwezig is in ieder geval de 'zone van onverschil', het specifieke terrein van de soevereiniteitslogica. En nodigt die 'zone' niet uit tot een soevereine beslissing? Verplicht ze daar niet toe? Natuurlijk zegt hij die spreekt wat de sprakeloze te zeggen heeft, en wil zijn getuigenis het slachtoffer niet tot een brok 'naakt leven' reduceren. Maar verkeert de getuige niet in de positie dat hij dat laatste had *kunnen* doen? Had hij er niet voor kunnen opteren om geen getuigenis af te leggen en om het naakte leven van de *Muselmann* naakt en stom te laten?

Is voor Agamben de 'mogelijkheid' van de spreker 'om niet te getuigen' niet essentieel voor zijn getuigenis? Veronderstelt de situatie waarin 'de sprakeloze de sprekende doet spreken' niet een beslissing van de spreker die de sprakeloze toestaat te spreken? En kan die beslissing anders dan soeverein zijn, aangezien de plaats waar ze genomen is die van de 'zone van onverschil' is? Uiteraard neemt de spreker in dit geval de beslissing om *geen* soeverein te zijn, om het spel van de 'imaginaire substantie van het ik' niet te spelen, maar om daarentegen juist ten volle zijn eigen desubjectivering te erkennen en zodoende stem te verlenen aan de desubjectivering van de *Muselmann* en aan het 'leven' dat in hem 'resterde', zelfs in Auschwitz – een rest die de ultieme mogelijkheidsvoorwaarde is voor elke Auschwitzgetuigenis.

Maar is dat alles toch niet gebaseerd op een soevereine beslissing die de eigenlijke stem van de *Muselmann* uitsluit door te verklaren dat het niet mogelijk is hem in te sluiten in het domein van het 'ik' van de spreker, wat een manier is om hem in de hoedanigheid van uitgeslotene in te sluiten in de getuigenis?

De herhaalde nadruk op de afstand die behouden moet blijven tussen de mens en de niet-mens, tussen hem die effectief getuigt

en de ‘complete getuige’, tussen de overlevende en de *Muselmann*: komt dit niet al te dicht in de buurt van de insluitende uitsluitingslogica om nog een valabel alternatief te zijn voor de logica van de soevereiniteit? Zelfs soeverein is de beslissing van de overlevende om te getuigen *inhoudelijk* het volstreckte tegendeel van de beslissing die de nazi nam, maar puur *formeel* luistert de beslissing van de overlevende evengoed naar de logica van de soevereiniteit.

Agambens denken biedt een interessant instrumentarium van concepten en referenties voor een kritische analyse van de logica van de soevereiniteit die de beste intenties van ons westerse biopolitieke project doorkruist. Maar biedt zijn vitalistische ontologie ook een adequaat alternatief voor die logica? Voor zover mijn lectuur reikt en voor zover zijn publicaties het toelaten (het ‘pars construens’ van zijn *Homo sacer*-project is nog niet verschenen),²⁷⁴ lijkt het antwoord op die vraag negatief. In zijn reflecties op de taal toont zijn provocerende analyse van de soevereiniteitslogica haar meest verregaande implicaties. Maar waar hij *zijn* alternatieve logica ontwikkelt, en zeker waar hij dit aan zijn theorie over de getuigenis koppelt, lijkt hij naar mijn mening de logica van de soevereiniteit niet echt voorbij te zijn. In elk geval geeft hij geen adequaat antwoord op de manier waarop dezelfde problemen door een representatieve logica aangepakt worden. Ook die is ervan overtuigd dat de soevereiniteitslogica verantwoordelijk is voor de grote catastrofes waartoe het westers denken aanleiding heeft gegeven. Maar zij gaat ervan uit dat we, om die kwalijke kant van dat denken tegen te gaan, niet over een andere logica beschikken. In onze strijd tegen de reële insluitende uitsluiting die onze biopolitiek kenmerkt, is ons geen ander denkparadigma gegeven dan dat van de insluitende uitsluitingslogica.

7.8 Kritiek als geste

Aan de drie motto's bij het begin van de Italiaanse (en de Franse) editie van *Homo sacer*, voegt de Engelse vertaling een vierde toe: ‘Zo bleek het gebod dat bedoeld was om leven te brengen, voor mij juist de dood te betekenen.’²⁷⁵ Men kan zich afvragen waarom Agamben hier, anders dan bij de drie andere motto's, auteur of referentie onver-

meld laat. Is het omdat die zin, en het hele hoofdstuk 7 van Paulus' *Brief aan de Romeinen* waaruit hij is genomen, al te duidelijk het formeel messianistische schema van Agambens denken verraadt?

Daar analyseert Paulus genadeloos de impasse waarin het basale fantasma van het toenmalige joodse monotheïsme gevangen zat: Gods Wet (Zijn 'gebod') die ooit de volheid van het leven beloofde (dit wil zeggen de herstelde relatie met God) blijkt ten slotte enkel zonde en dood gebracht te hebben, aldus Paulus. Een opvallende analyse, al was het maar omdat zij op haar manier een theorie van het gespleten subject ten beste geeft die ook voor ons modernen verrassend herkenbaar blijft. Zie een andere passage uit datzelfde hoofdstuk:

Maar ik begrijp mijn eigen daden niet. Ik doe immers niet wat ik wil, maar wat ik verafschuw. Maar als ik doe wat ik eigenlijk niet wil, betekent dit dat ik met de wet instem en haar goed acht. In feite echter ben ik het niet die handel, maar de zonde die in mij huist. Ik ben mij ervan bewust dat er in mij, dat wil zeggen in mijn zondige natuur, niets goeds huist. De goede wil ligt binnen mijn bereik, maar niet de goede daad. Ik doe niet het goede dat ik wil, maar het kwade dat ik niet wil.²⁷⁶

Waarom is Paulus' analyse zo nietsontziend en genadeloos? Omdat hij het antwoord al in het achterhoofd heeft: Christus. Alles mag dan tot de dood gedoemd zijn, Paulus weet dat de verlossing van de dood door de verrijzenis van Gods Zoon al een feit is.

Rampzalige mens die ik ben! Wie zal mij redden van dit bestaan ten dode? God zij gedankt door Jezus Christus onze Heer! Aan mijzelf overgeleverd dien ik dus met mijn rede de wet van God, maar in mijn doen en laten de wet van de zonde.

Er is een formele gelijkenis te ontwaren tussen Paulus' gedachtegang en die van Agambens kritische analyse. De belofte van het leven (inherent aan elke vorm van biopolitiek) plaatst ons in de positie van ten dode gedoemde slachtoffers van de soevereine macht. De manier waarop we over het leven denken en hoe we ermee omgaan, de manier waarop we het leven voor het fundament van de politiek houden, plaatst ons virtueel in een positie waarvan het paradigma het best door een doodskamp wordt geïllustreerd. Agambens

analyse laat niets overeind staan: niets ontsnapt aan de soevereine logica van insluitende uitsluiting.

Maar *waarom* kan die analyse zo meedogenloos zijn? Wat staat Agamben toe om te zeggen dat niets aan de listen van die dodelijke logica ontsnapt, zelfs niet eens de taal? Net als Paulus kan hij zo hard van leer trekken omdat hij het antwoord op die vraag al in het achterhoofd heeft: niet een Nieuwe schepping zoals Paulus meende, maar een niet-representationele, ontologische logica of, exacter, een vitalistische ontologie zal ons redden van de logica van de soevereiniteit, ‘van een bestaan ten dode’, wat hier wil zeggen: van de universele staat van insluitende uitsluiting waarin de representatielogica ons heeft gebracht. Als die nieuwe logica eenmaal universeel is aanvaard, zal Agambens kritische geste haar nut verloren hebben.

Vreemd toch dat Agamben hier zijn eigen kritische geste niet beschouwt als – precies – een ‘geste’. Hij beschikt immers over een heuse theorie van de geste. En de term ‘geste’ zegt voor hem alles over het statuut van de kritiek. Refererend aan onder meer Stéphane Mallarmée definieert hij ‘geste’ als wat zich ophoudt in de kloof ‘tussen het verlangen en de vervulling ervan, het doen van iets en de herinnering eraan’. Dit schrijft hij in *Mezzi senza fine*, ‘Middelen zonder doel.’²⁷⁸ Kritiek, zo legt hij daar uit, is niet op te vatten als een middel dat naar een doel leidt (naar een radicaal nieuwe manier van denken, bijvoorbeeld). Het is veeleer een ‘middel zonder doel’, een denken dat niet uitgaat van een gedroomd alternatief, maar verwijlt in het uitstel daarvan. Een denken dat zich ophoudt in het ‘tentoonspreiden van zijn medialiteit’. Kritiek als een ‘proces dat de middelen als zodanig zichtbaar maakt’.²⁷⁹ In het geval van Agambens kritiek op de soevereiniteitslogica betekent dit een proces dat die logica blootlegt zonder daarbij vooruit te kijken naar een alternatieve logica.

In dezelfde passage typeert hij ‘geste’ ook als hetgeen ‘het zijn-in-de-taal’ toont ‘als louter medialiteit’.²⁸⁰ Hij had zijn eigen denken kunnen typeren als een ‘zijn-in-de-kritiek als pure medialiteit’. Het zou ten koste geweest zijn van het messiaanse pathos dat zijn oeuvre doorzindert, maar het zou naar mijn mening het realisme van zijn kritisch denken ten goede zijn gekomen.



Coda

8

Oświęcim

Kwestieuze beschouwingen

Onmogelijk dus om het te vergeten, onmogelijk om het te herinneren. Onmogelijk ook, als men erover spreekt, erover te spreken – en ten slotte, omdat er over dit onbegrijpelijk gebeuren niets te zeggen valt, is het het woord alleen dat het moet dragen zonder het te zeggen.

Maurice Blanchot²⁸¹

In de diepste kern van het humanisme, als de eigen ziel daarvan, raast gevangen de geweldenaar die als fascist de wereld tot gevangenis maakt.

Theodor W. Adorno²⁸²

8.0

(Lente 1988. Met collega's van het Vlaamse onderwijs op studiereis naar het Poolse Oświęcim, Auschwitz. Ik ging niet onvoorbereid, want ik zou op een van de gespreksrondes een interventie doen. 'Mijn vragen over Auschwitz', zo had ik de organisatoren meege-deeld. Toen het moment van mijn interventie daar was, bleek er iets tussengekomen. Morgen dan maar, luidde het. Eenzelfde scenario herhaalde zich 's anderendaags. De andere dagen van ons vijfdaags verblijf ging het niet anders. Ondertussen circuleerde de gekopieerde tekst onder de deelnemers en kwamen in de wandelgangen de tongen los. De allerlaatste avond, net voor het 'groot diner' bleek toch iets mogelijk: niet het voorlezen, maar wel de discussie over de tekst werd toegestaan. We zaten op een legertje haastig samengebrachte stoelen in de gang naast de feestzaal. Denken kan alleen in de marge, ook in Oświęcim. Het was het eerste wat toen bij me opkwam. Ik herinner mij een heftige, maar warme discussie. Hieronder de tekst.)

8.1

De nazikampen hielden jarenlang miljoenen onschuldigen dag en nacht in doodsangst. Als ze de dood niet in de nek voelden tijdens hun dwangarbeid, dan wel tijdens de tergend lange appels, vaak ‘opge-luisterd’ met publieke terechtstellingen. Het hele systeem dwong de gevangenen oog in oog met de dood te staan. En dat hoorden ze te doen met de blik van een beul. Want die kijkt de dood in het gelaat om die te loochenen; om met de ogen open *niet* te zien. Tot die houding werden de gevangenen ‘opgevoed’: de eigen dood gedurig voor ogen, werden zij geacht die permanent te ontkennen.

Zo gesteld heeft het iets heroïsch. Beul en slachtoffer vinden elkaar in de aanblik van de dood. Hier is nog emotie in het spel, zij het dan de soort die je voelt bij het onderdrukken van elke emotie. De zaak verandert als men de slachtoffers meteen de dood injaagt. Zij moeten niet langer eerst leren inzien dat ze geen mensen zijn alvorens dat, als lijken, niet langer te zijn. Hun moet langer de ‘waarheid’ worden ingehamerd dat hun dood er geen is.

Het wrede van Auschwitz is in laatste instantie het ontbreken van wreedheid. Het is die neutrale, experimentele, wetenschappelijk verantwoorde aanpak die de wreedheidsgrens tot in het onnoemelijke overschrijdt.

8.2

Wij verwerpen de onmenselijkheid van de beul en doen dat uit menselijkheid. Maar herhaalt ons verwerpen niet structureel iets van zijn houding? Wij (wij én de beul) verwerpen het verwerpelijke. Dit ‘wij’ is ondraaglijk. Zijn wij dan op een of andere manier de gelijken van de beul? Behoren we tot zijn soort? Behoort het slachtoffer tot zijn soort?

Jawel, zo luidt het antwoord van Antelme in *L'espèce humaine*.²⁸³ De titel alleen al geeft aan dat er *onder* de mensen geen verschillende soorten zijn en er dus ook geen ‘soort’ is die meer of minder ‘menselijk’, ‘onmenselijk’, ‘*untermenschlich*’ of ‘*übermenschlich*’ zou zijn, zoals de nazi-ideologie ons voorhield.

Het is een droom van de SS dat wij tot historische taak zouden hebben van soort te veranderen, en zij doden omdat die overgang te traag verloopt. [...] er zijn geen menselijke soorten, er is één menselijke soort. Omdat wij mensen zijn zoals zij, zullen de SS'ers uiteindelijk machteloos staan tegenover ons. Omdat ze geprobeerd hebben de eenheid van de soort in twijfel te trekken zullen ze ten slotte verpletterd worden.²⁸⁴

De misvatting van de beul – en eventueel ook die van het slachtoffer – bestaat erin te denken dat er een soort van mensen is waarvan men kan zeggen : ‘dat zijn geen mensen zoals wij’.²⁸⁵ In en ondanks al zijn verschrikking is het kampleven voor Antelme de ervaring van het ‘onverwerpelijke’ van de menselijke soort.

Op basis waarvan beweert Antelme dit? Op basis van onze onmacht om de dood te verwerpen. Het onvermogen om beul en slachtoffer tot *twee* soorten te herleiden is een onvermogen dat de moord zelf treft. Moord is machtig, hij ‘kan een mens doden, maar hij kan hem niet in iets anders veranderen’.²⁸⁶ Er is geen lijk dan dat van een mens. En een lijk maakt duidelijk dat er, op het fundamentele niveau, geen *soorten* mensen zijn. De onmacht van de SS wordt door de dood zelf ontmaskerd.

De dood is sterker dan de SS. De SS kan de kameraad in de dood niet meer achtervolgen. Eens te meer is de SS gedwongen het op te geven. Ze bereiken een grens. Er zijn momenten waarop je jezelf zou kunnen doden, alleen maar om de SS te dwingen tegenover het ontoegankelijke voorwerp dat je geworden zult zijn, tegenover het dode lichaam dat hun de rug toekeert en lak heeft aan hun wet, op die grens te stuiten.²⁸⁷

De onmacht van het slachtoffer toont in zijn limiet die van de beul. Zijn lijk zelf legt getuigenis af van de eenheid van de menselijke soort die de beul wil ontkennen.

8.3

Maar die eenheid is er *slechts* in de dood. Het universele van de menselijkheid blijkt slechts uit wat *ontsnapt* aan de menselijke greep. Het lijk is de getuigenis van de onherleidbare *alteriteit* van de

mens: zijn waarheid ligt in het feit dat hij niet te reduceren is tot wat iemand over hem denkt. Ook wanneer de hele wereldgemeenschap iemands menselijkheid ontkent, houdt hij daarom niet op een mens te zijn. Zijn waarheid is dat hij zich in laatste instantie aan om het even welk waarheidsdenken blijft onttrekken.

Daarin ligt de reden waarom de menselijke gelijkheid, zoals Antelme die in het kamp ervaart, een identiteit van slachtoffer en beul onmogelijk maakt. De rauwe ‘menselijkheid’ die het slachtoffer binnen die terreur ervaart – zijn reductie tot zijn sterfelijkheid – scherpt bij hem tegelijk het besef zich de dood onmogelijk te kunnen toe-eigenen, zelfs niet door zijn eigen doder te worden. In het onvermogen zijn eigen beul te zijn, ervaart het slachtoffer de onmacht van de beul. De ‘rede’ (‘raison’) – dit wil zeggen het regime van de *copula*: het woordje ‘is’ dat alles onder de noemer van het gelijke plaatst – stoot hier op een hardnekkig onvermogen en wordt pas daardoor ‘(zelf)besef’, ‘geweten’, ‘bewustzijn’, ‘zelfverstaan’: mogelijke vertalingen van Antelmes woord ‘*conscience*’. Zich tot de SS wendend schrijft hij:

Begrijp dit goed: jullie hebben ervoor gezorgd dat de rede [*raison*] zich omzet in besef [*conscience*]. Jullie hebben de eenheid van de mens hersteld. Jullie hebben het onherleidbare besef [*conscience*] gefabriceerd. Jullie kunnen niet meer hopen ooit te bereiken dat wij ons tegelijk in jullie plaats en in onze huid bevinden, onszelf veroordelen. Nooit zal iemand hier zijn eigen SS worden.²⁸⁸

De SS-ervaring heeft de ‘eenheid van de mens’, in weerwil van hun bewuste intentie, opnieuw duidelijk aan de orde gesteld. Maar het is een eenheid op basis van een onvermogen om de identiteit volkomen te realiseren. Dit zou een heerschappij over de dood veronderstellen. En zo iets is een mens niet gegeven. Zijn zelfbepaling is niet *absoluut*. Hij is niet de auteur van zichzelf omdat hij niet de auteur van ‘zijn’ dood kan zijn. De auteur van de dood zijn: dit is wat de SS wil. Dit tracht men de gevangenen in de opvoedingskampen bij te brengen. De waarheid is echter dat de mens geregeerd wordt door het ‘absolute’, door wat zich aan zijn greep onttrekt, door wat geen redelijkheid zich volkomen kan toe-eigenen.

Bij het woord ‘absolute’ denkt Antelme niet aan iets transcendent, aan God bijvoorbeeld. Maar ook wie dat wel doet, hoeft daarom nog niet meteen iets geheel anders op het oog te hebben. Om redenen die niet ver van Antelmes gedachtelijn verwijderd zijn, kan het joodse denken (dat van Levinas bijvoorbeeld) Auschwitz als een godservaring duiden. Niet dat men weigert toe te geven dat God afwezig is in de kampen. Eerder het tegendeel is waar. ‘Auschwitz’ laat juist de mogelijkheid zien dat de waarheid (God) afwezig kan zijn zonder daarom op te houden waar te zijn. Zelfs wanneer de hele wereld (het duizendjarige Derde Rijk en in zijn spoor de verzamelde naties van de planeet) de waarheid ontkent dat de jood een mens is, is dat daarom nog niet zo. De waarheid is *anders*: transcendent, absoluut, ‘goddelijk’. *Anders* dan de goden die wij ons dromen. Dat het jodendom zich Gods uitverkoren volk noemt, betekent in dit perspectief dat het de opdracht heeft om deze alteriteit, deze ware menselijkheid die niet in de natuur of de wereld is gegrond, *binnen* de wereld te bewaren.

8.4

Auschwitz is onvoorstelbaar. Op het moment zelf al: men kan er niet zien wat men ziet. Naderhand evenmin. De overlevende, in zijn fysieke verschijning, spreekt boekdelen, maar krijgt het bij zijn bevrijding niet gezegd. Ook nadien brandt in hem de herinnering waarvan hij zich sprekend wil bevrijden. Maar nog vóór hij de woorden gevonden heeft, lijken ze al verschroeid door de kille hitte van de feiten waarover ze het hebben. Zelfs zijn tomeloze oprechtheid zou verraad plegen aan wat hij wil zeggen. En toch ontslaat dit pijnlijke maar onvermijdelijke verraad de kampoverlevende niet van de drang – en de plicht – tot spreken. Het maakt de pijn bij het stamelen alleen bitterder.

De overlevende wordt onvermijdelijk miskend, zelfs in een wereld die hem wil erkennen, zelfs door zichzelf. Hij valt ten prooi aan een vergeten van het onvergetelijke, precies in elke poging de herinnering vast te leggen. Hij en zijn herinnering worden, ondanks alles, ook nog eens het slachtoffer van zichzelf.

Rest hem slechts het ‘verhaal’, de fictie, de verbeelding. Wat hij meemaakte, tart elke verbeelding. En toch is verbeelding het enige wat hem rest. In het voorwoord op zijn ‘verhaal’ (*récit*) schrijft Antelme:

Het ging hier dus werkelijk om zo’n realiteit waarvan je alleen maar kunt zeggen dat ze de verbeelding te boven gaat. Van toen af was het duidelijk dat we alleen door te kiezen, dit wil zeggen toch weer door middel van de verbeelding, konden proberen er iets over te zeggen.²⁸⁹

De overlevende die getuigt van zijn kampleven moet keuzes maken, dingen vertellen en andere niet, toegeven dat het ene het andere kan vervangen. Hij moet buigen voor de *metafoor*, voor het gladde vermogen van taal en verbeelding, in staat als die zijn om de ene ervaring met de andere te overschaduwen of te voeden.

8.5

Auschwitz is de metafoor voor wat aan elke metaforiek ontsnapt. Dus toch een metafoor. Je spreekt en je wordt verstaan. Het is een woord in de taal en sticht hoe dan ook betekenis. Maar hoe het ‘zuiver’ te hanteren? Kun je die metafoor privilegeren? Is Auschwitz met een *uniciteitsaanspraak* gediend? Breng je op die manier het genoemde – het onnoemelijke – beter ter sprake? Hoe over de catastrofe te spreken zonder haar te banaliseren? Door haar op te hemelen? Hoe te kijken naar de gruwelfoto’s van de kampen? Die zijn niet om aan te zien, maar uitgerekend daardoor welkom voedsel voor sensatiezucht. Een expliciet beroep op de emoties dreigt Auschwitz te reduceren tot een gevoelskwestie en reikt op die manier het middel bij uitstek aan om zijn verschrikking te neutraliseren. Auschwitz wordt verteerbaar. Net als zovele andere thrillers.

Moet Auschwitz dan toch een geprivilegieerd statuut krijgen? Moeten wij het voortdurend en onaangeraakt voor ogen blijven houden? In zekere zin. Maar hoe? Hoe voorkomen dat het ook op die manier zijn ‘kracht’, zijn ‘waarheid’ niet verliest? Misschien door niet op Auschwitz te focussen, maar op onze blik erop? Het is onze blik op Auschwitz die gecultiveerd dient te worden.

8.6

Er is in dit opzicht een merkwaardige parallel te trekken met wat het christendom als teken van heil afficheert: het aan een marteltuig opgehangen lijk van een verstotene. Ook hier betreft het een regelrechte catastrofe: miskenning, verguizing en dood van (de zoon van) God. En precies daarin onderkent men het teken van verrijzenis en hoop voor de mensheid die deze catastrofe is overkomen.

Zo ook zou een Auschwitzfoto een teken van hoop zijn voor de mensheid die zo'n hel mogelijk heeft gemaakt. Dit beeld toont de mogelijkheid van de totale onmenselijkheid en door die bewust voor ogen te houden verhinderen wij dat wat het laat zien weer werkelijkheid wordt. Zoals het icoon van de dood van God – en de cultus daaromheen – Hem en de mensheid behoedt voor zijn reële dood en zodoende een ruimte creëert waar Hij levend genoemd kan worden.

Maar heeft Auschwitz behoefte aan een cultus? Past sacralisering hier? Neutraliseert dit de feiten niet? Worden zij op die manier niet opgehemeld en zo – zij het averechts – gebagatelliseerd? Wordt Auschwitz zo geen huiskamerproporties aangemeten, zodat men er in zekere zin in kan gaan wonen?

Men kan in Auschwitz niet wonen. Daar kan geen huis, geen hok, geen tempel worden geduld. Vandaar de spontane weerstand van de joodse wereldgemeenschap tegen het christelijk initiatief daar een klooster te stichten. Auschwitz is niet te reduceren tot de tuin van een of andere religie. Auschwitz kan in strikte zin geen monument zijn. Of het kan hooguit *niemands* monument zijn.

De joodse aversie is daarbij ook inhoudelijk: wie de menselijkheid aan de mens heeft gegeven (de God van de Thora), is niet verzeen in of na Auschwitz. God heeft zich hier niet geïncarneerd. Auschwitz valt niet als een offer voor de mensheid te beschouwen. De inscriptie op de riemen van de Duitse soldaten, *Gott mit uns*, heeft de *incarnatie*-gedachte voorgoed gecompromitteerd.

8.7

Auschwitz is geen offer. Ofwel: het is het totale offer, het offer dat het offer 'oplost' omdat het alles en iedereen opoffert. Niet een offer

voor de mensheid maar het offer ván de mensheid: daar had het nazisme toe kunnen leiden.

Iets dergelijks suggereert Hermann Broch in het korte prozastuk *Letzter Ausbruch eines Größenwahnes: Hitlers Abschiedsrede* (1944).²⁹⁰ Net vóór een kogel (van hemzelf, van een handlanger, van een tegenstander?) hem treft, houdt Hitler een rede waarin hij voor het eerst een volledige verantwoording van zijn optreden kenbaar maakt. Hij zegt de wereld te hebben willen verlossen van alles wat ‘het verdient om gehaat te worden’: van het kapitalistische zowel als het communistische materialisme, van het ‘*untermenschliche*’, van al het ‘verrotte’ in onze cultuur. Kortom, hij heeft zijn volk een apocalyptische ‘haat’ geleerd, het enige middel om de wereld te zuiveren. Alleen haat is immers in staat de haarden van verrotting te vernietigen, en alleen uit het daardoor ontstane ‘niets’ kan de nieuwe, eindelijk ware wereld oprijzen: ‘Want het ware moet uit het Niets verrijzen; enkel in het Niets kan de verlossing van de mens plaatsgrijpen.’

Duitsland had die vernietigende haat over de wereld moeten uitdragen om zo de leugen eruit weg te branden. Dit is de zin van de oorlog geweest; dit was de zin van de beoogde Duitse wereldhegemonie. Maar het Duitse volk is zijn taak onwaardig gebleken, het was niet tot die universele haat in staat en ‘verdient het daarom nog meer dan anderen om te worden gehaat’.

Hitler bekent voor het eerst onomwonden: ‘Nooit heb ik jullie gezegd dat ik van jullie hield, maar nu zeg ik jullie dat ik jullie haat en dat jullie ellende welverdiend is.’ En hij trekt dan ook zijn conclusies: hij is nog de enige die tot haat in staat is en die daarom nu álle mensen haat. En aangezien alleen haat een verlossende werking heeft, is ook hij de enige die de mensheid alsnog zou kunnen redden.

Die unieke plaats van waaruit de wereld kan worden verlost heeft hij gemeen met Christus. Alleen, zo voegt Hitler eraan toe, heeft Christus datgene wat hem op die plaats buiten de mensheid doet staan – de haat dus – niet willen toegeven. Dat het ware slechts uit het Niets kan oprijzen, ‘dat heeft ook de gekruisigde jood geweten, [want] ook hij die ik meer dan alle anderen heb gehaat, ook hij heeft gehaat’. Maar Christus kon uiteindelijk die haat niet aan. Daarom heeft hij hem aan de wereld verkocht als liefde.

In tegenstelling tot die huichelachtige joodse Messias zal Hitler de ware Messias zijn. Hij zal de waarheid die de mens verlost volmondig en onverbloemd bij naam noemen. Zijn offer is het ware. Niet de liefde maar de haat maakt het Niets mogelijk waaruit de Waarheid opnieuw kan verrijzen. Nu reeds heeft Hitler van de mensen zulke beesten gemaakt dat ze na en door zijn dood moeilijk iets anders zullen kunnen doen dan afstevnen op het Niets – mogelijkheidsvoorwaarde voor de waarlijk Nieuwe Schepping.

Om die ware Schepping mogelijk te maken zal niet alleen Hitler zelf maar ook de mensheid in haar geheel moeten worden geofferd. Iedere dode, of die nu valt voor of tegen Hitler, voegt zich bij het ‘dodenleger’ dat door de geofferde *Führer* wordt aangevoerd en over de hele planeet verbreed. Ieder sterft door Hitler, Hitler sterft in eenieder. De hele wereld wordt één in hem en in zijn offer: in de apocalyptische Holocaust, de wereldbrand die het rijk van de waarheid zal openbaren.

Want voor de verlossingsdaad is het niet voldoende dat er één enkeling wordt gekruisigd, neen, hele volkeren, neen, alle volkeren moeten aan het kruis worden geslagen! Dan zal eindelijk het Niets bereikt zijn. Dan zal eindelijk de grote zuiverheid haar intrede doen.

Pas dan, als de gehele mensheid door de ‘*beproeving*’ van dit offer is gegaan, zal ‘het rijk van de echte vrijheid, van de echte broederlijkheid, van de echte liefde’ kunnen aantreden. De waarheid die dit offer sticht, zal niet langer worden verloochend, zoals de eerste gekruisigde dat deed. De wereld zal pas in Hitler haar offer ten volle begrijpen en hem voortaan als ultieme verlosser vereren. Tot zover Brochs Hitlerfictie.

Ook de rest van Hermann Brochs oeuvre confronteert ons op vele plaatsen met een offergedachte die rondspookt in het moderne, losgeslagen bewustzijn van zijn hoofdfiguren. In de romancyclus *De slaapwandelaars* (1931/32) bijvoorbeeld trachten zij uit de banaliteit en het onrecht van de wereld te ontsnappen in een soort slaapwandeldoestand, waarin zij reikhalzend dromen van een andere, betere wereld.²⁹¹ Die droom viseert altijd een of andere exemplarische moord, die ze als een offer interpreteren en waardoor ze de wereld van het kwaad denken te verlossen.

In het hitleriaans fascisme – zo lijkt Broch te suggereren – verliest dit visioen zijn droomkarakter en wordt het harde werkelijkheid. De moord op het kwaad is hier niet die op een kwaadaardig mens. Het wordt de moord op de mensheid die het kwaad toelaat. Op die manier verraadt die daad zichzelf als een absoluut kwaad. De dromende, slaapwandelande blik op het absolute (waardoor de mens zich ontheven wist van zijn onmachtspitatie in de wereld) wordt hier reëel en poneert de mens werkelijk als een absoluut heerser over de wereld. Op die manier, zo analyseert Broch, wordt het wezenlijk *open* absolute opnieuw gesloten en daarom gevaarlijk. Zo wordt het absolute naar beneden gehaald en verwordt het tot de ‘kitscherige’ grootheidswaan van een moderne dictator.

In Auschwitz komt de horror aan het licht van deze gerealiseerde messianistische megalomanie. Het absolute, waarvan de hedendaagse mens slechts kan ‘dromen’, wordt hier in realiteit omgezet door de beul die de wereld van het kwaad, in casu de jood, ‘verlost’. Het transcendent wordt hier concrete werkelijkheid door toedoen van een brein dat het jodenprobleem oplost in een universeel en ultiem offer. De *reële* daad van de absolute verlossing maakt elke verlossing dáárvan (van die kwaadaardige verlossing) onmogelijk. Die *reële* daad sticht een wereld die denkt met de ultieme, ware samenleving samen te vallen. Ze waant de verlossing immers al áchter zich en weet zich dus voor geen enkele verlossing of verandering nog vatbaar. Dit is totalitarisme. Hier is de mensheid dood, opgeofferd – al is het dan *aan* de mensheid.

8.8

Hölderlin situeert het beslissende moment van een tragedie in een breuk, een ‘cesuur’ die het verloop van de gebeurtenissen onherroepelijk breekt in een *voor* en een *na*. Tussen die beide is letterlijk niets, zegt hij, een leeg ‘tragisch *transport*’.²⁹² Na de cesuur zal de held niet meer dezelfde zijn als voorheen. Hij zal in zijn identiteit, in zijn zelfbewustzijn geraakt zijn en voortaan gedoemd zijn ‘onder het ondenkbare te dolen’.²⁹³ De tragische held heeft de grens van het menselijke overschreden en is, fataal, door het goddelijke (wat Hölderlin het ‘ongebondenste’ noemt) gegrepen.²⁹⁴ Even was het

verschil tussen goden en mensen opgeheven, even was de mens zo mateloos en ongebonden als een god, maar ogenblikkelijk heeft zich – gelukkig maar – de radicale scheiding tussen beiden hersteld. Reeds op het moment zelf waarop de held de grenslijn met de god overschrijdt, wendt de god zich ‘categorisch’ af, en moet de mens hem in dit ‘heilge verraad’ volgen.²⁹⁵ Pas door – en na – die radicale breuk met de goden vindt de mens zich ‘gereinigd’ terug: hij vindt er zich, in zijn identiteit, als gebroken terug.²⁹⁶ Hij vindt er zich met andere woorden *niet* terug als ‘zichzelf’ maar als *unter Undenkba-rem wandelnd* (onder het ondenkbare dolend). Hij is nu gezuiverd van zijn verlangen samen te vallen met zichzelf, dit wil zeggen te zijn als een god.²⁹⁷

Auschwitz kun je misschien lezen als een hölderliniaanse cesuur. De mens is zich daar te buiten gegaan en heeft een grens overschreden waarvandaan hij ongeneeslijk veranderd is teruggekeerd. In dit tragische moment verwijlde hij in de realiteit van het loutere ‘niets’. De onmiddellijkheid die zich daar realiseerde (de absoluut goddelijke macht van de mens over goden en mensen) openbaarde zich ogenblikkelijk als het horribele ‘niets’, als een dood die zich uit elk zinsverband, elke middellijkheid, onverwijld losrukt. Auschwitz is dit soort ‘niets’ waardoor de geschiedenis onherroepelijk is onderbroken en waardoor ook het begrip geschiedenis (geschiedenis als verstandelijke greep op het verleden) voorgoed is aangetast.

En toch is er tussen Auschwitz en die hölderliniaanse *cesuur* een verschil. Wie de grens van het mogelijke overschrijdt, is hier namelijk niet dezelfde als wie daardoor ook dodelijk getroffen wordt. In Auschwitz kan er geen sprake meer zijn van een held in wie die twee bewegingen een (nooit verwerkelijke, steeds *gecensureerde*) eenheid zouden vinden. De terreur van Auschwitz kan zich in geen tragedie meer terugvinden: wie er de dood op de huid voelt, is niet langer ook diegene die er in zijn ‘hybris’ om heeft geroepen, maar is een onschuldig, op voorhand al monddood gemaakt slachtoffer. De beul deelt niet meer in de eer om tragisch mislukt te zijn (hij is alleen toevallig door het lot van de geschiedenis buiten spel gezet of overwonnen), en het slachtoffer had met diens gemiste tragedie niets te maken. De uitgemoorden stonden altijd al buiten de tragedie. Auschwitz is tragischer dan tragisch.

8.9

Auschwitz is het resultaat van een wetenschap die het leven gelijkstelt met wat zij erover weet. Men weet het leven sterk (lees: men weet *zichzelf* sterk), en dus weet men dat wie niet sterk is, minder het leven waard, of gewoonweg ‘levensonwaardig’ is. In die logica wordt wie zich Heer weet inderdaad heer, en wordt de Slaaf (de Pool, de Let, de Litouwer, de Rus) letterlijk slaaf. En diegenen die men voor geheel ‘*lebensunwert*’ houdt, de jood, wordt een natuurwetenschappelijke anomalie die effectief vernietigd dient te worden. ‘*Vernichtung lebensunwerten Lebens*’ was als term in de Duitse academische milieus van de vroege jaren twintig al behoorlijk ingeburgerd.²⁹⁸ De nazi’s hoefden de legitimatie voor de *Endlösung* niet buiten de wetenschap te zoeken.

Brengt Auschwitz de wetenschap in het gedrang? Niet meteen, maar het verplicht die wel zich voortdurend op haar uitgangspunt terug te plooiën. Het verplicht haar open te staan voor vragen die haar grondslagen in twijfel trekken en haar pretenties ondermijnen.²⁹⁹

8.10

Met diezelfde liefde voor de ondermijning van het eigen standpunt moeten we naar Auschwitz kijken. Geen probleemloze identificatie met het slachtoffer, maar in hem of in haar ook altijd *jouw* slachtoffer zien. Dit is: in de ogen van de beul durven kijken, in de beul, de beul *van* de beul zien die *jij* bent, en dan *geen* beul worden. Niet toegeven aan die blik, noch in de ene zin, noch in de andere. Noch zijn beul worden en je nestelen in de wraak, noch aan zijn kant gaan staan en hem tot voorbeeld nemen. Blijven staan, kijken, dit voor ogen houden, woorden spreken die jouw blik openhouden naar beul en slachtoffer tegelijk zonder die aan elkaar gelijk te maken. Kijken zoals een kijker naar *The Night Porter* van Liliانا Cavani kijkt: ontzet om de identificatie met de beul waarin hij wordt gedwongen, en niettemin blijven kijken. Uit ‘liefde’ voor het slachtoffer – voor het slachtoffer dat tegelijk de scandaleuze minnares van de beul is.³⁰⁰

Een soort cesuur, een ‘halt’ *in* de blik doet het kijken aanhouden en stelt het zien tot het oneindige uit. Je mag het beeld van de beul niet vergeten, je mag de wreedheid in geen enkele zin ‘oplossen’. Je moet openstaan voor die wreedheid en zien dat ook jij die wrede mogelijkheid bent. Je moet openstaan voor het ondenkbare dat je bent (want *kunt* zijn), juist opdat het nooit denkbaar en reëel zou zijn. Je moet zwerven, dolen: ‘onder het ondenkbare’. Op de vlucht voor de wreedheid, terwijl je blik erop gefixeerd blijft. Slechts in die zin zal je van het slachtoffer, in casu de jood, iets geleerd hebben.

8.11

‘Liefde voor het slachtoffer’. Is liefde een adequate term voor het medeleven, de verontwaardiging en de woede die we voelen bij het zien van de kampbeelden, bij het lezen van hun getuigenissen, het overdenken van wat daar is gebeurd? ‘Liefde’ lijkt er een te zoetgevooid woord voor.

Maar lees het in het antieke Grieks: als *eros*, als de blinde god van wie Euripides opmerkt dat geen tempel aan hem gewijd is (*Hypolytos*, vers 544). *Eros*, de onsterfelijke die ons met zijn pijlen bestookt en er plezier in vindt dat een sterfelijke soortgenoot ons in zijn ban houdt op een manier die ons helemaal dooreenschudt en doet wankelen op de grond waarop we voordien nog dachten voor altijd stevig recht te staan. Een god die ons vooral *blind* raakt, reden waarom we nooit helemaal achterhalen *wat* ons precies raakt en waarom we willen dat hij ons blijft raken.

Eros is niet echt een behoefte, hij is niet als honger. Honger kun je stillen, *eros* wakkert aan, nog terwijl je hem stilt. *Eros* versus honger, verlangen versus behoefte: op die twee elkaar in de haren zittende principes lijkt het wezen dat zich mens noemt terug te gaan.

Wat ons bindt aan Auschwitz is geen honger. We kunnen de Holocaust niet tot ons nemen, laat staan verteren. Wat ons bindt is *eros*. Een geraaktheid waarvan we de herkomst nooit helemaal duidelijk krijgen, een ‘aandoening’ waarvan we de kluwen aan emoties die dit bij ons aansteekt nooit echt op een rijtje krijgen. Deze kluwen tast ons aan in het punt waarop we denken samen te vallen met onszelf.

Auschwitz raakt ons. Het is een ‘aandoening’, een kwestie van affectie, van haat voor de beul, van medelijden met het slachtoffer, van haat en liefde, een haat en een liefde die nooit in het reine komen met zichzelf en met elkaar, en daarom onder de vlag genaamd *eros* varen. *Eros*, ook in de zin dat bezig zijn met Auschwitz ons verplicht bezig te zijn met die geraaktheid zelf, met het blinde, ongecontroleerde, passionele, *erotische* ervan.

8.12

Onder normale omstandigheden is traditie ook altijd een vorm van vergeten. Dood, toeval en zinloosheid, eigen aan elke geschiedenis, worden vergeten want omgesmeed in een verhaal dat aan het verleden een zin toeschrijft. De pompeuze geste van de traditie heeft daarom vaak iets broos: de ernst, de pracht en praal, de wierook en de bloemen: ze verraden dat er onder dit alles iets aan het wegrotten is.

Het massale kadaver ‘Auschwitz’ laat een plechtstatig soort traditie als deze niet toe. Traditie krijgt hier de onmogelijke opdracht zich in haar eigen ruïne te installeren. Ze heeft de tegendraadse taak de lijkstap open te houden. Zij wordt het onmogelijke ‘bloemen noch kransen’. Zij moet openen naar de onverbloemde werkelijkheid die ze meedraagt, naar een ‘dood erger dan de dood’ (Adorno).³⁰¹

Die problematische openheid wordt duidelijk in het onbeholpen drama van de overlevenden die getuigenis over hun kampervaring willen afleggen. Hun wrevel dobbert op het besef te moeten afgeven wat ze enkel nog kunnen behouden in het besef het verloren te hebben. Alles wat ze zeggen zal steeds ook van dit soort wrevel getuigen. Ze willen, ingaand tegen het misdadige revisionisme, hun ervaring doen gelden ‘nu ze nog kunnen’. Ze beseffen dat er met hun dood iets van wat Auschwitz voor onze cultuur betekent voor goed verloren zal zijn gegaan. Ze hebben oog in oog gestaan met die ‘dood erger dan de dood’, maar nu wordt, in het licht van *die* dood, hun aanstaande dood alleen maar tragischer, onwerkelijker, spijtiger. Het enige wat ze daartegen kunnen doen is paradoxalerwijs ook de mislukking doorgeven die hun aanstaande dood voor de herinnering van Auschwitz betekent. Zij moeten met hun drama ook de dramatische onmogelijkheid van zijn overlevering door-

geven. Slechts in een herinnering die weet heeft van haar eigen falen kan iets van die catastrofe bewaard blijven. Wij, de toehoorders van deze laatste getuigen, ontvangen van hen de onmogelijkheid het ons te herinneren. Ook dit zullen wij moeten doorgeven.

8.13

Stel dat een demon de organisatoren van een Auschwitz-herdenking het volgende in de oren fluistert:

‘Mooi initiatief. Een tijd lang willen jullie in *Auschwitz*, in het woord en de herinnering eraan, kamperen, erin ronddolen, de zaken op een rijtje zetten en die aan een publiek duidelijk maken. Maar jullie beseffen toch dat jullie niets anders zullen doen dan dit woord en die herinnering op een schaamteloze wijze uithollen en leeg vreten? Nog terwijl jullie de namen van die ontelbaar vergetenen opsommen, zijn jullie al bezig je aan hun onnoemelijke lijden te laven en te voeden. De valse leegte van jullie eigen namen zullen jullie met hun leegte opvullen. Die is tenminste reëel, zullen jullie heimelijk denken, dit is tenminste de leegte van een *echte* dood. Het geschreeuw om het onrecht dat hun is aangedaan dient alleen om jullie zelf te roemen. Jullie moreel arrivisme wordt nog maar eens met de dood van zovelen bezegeld en gelegitimeerd. Wat vinden jullie het toch fijn om te kunnen baden in een rechtvaardigheidsgevoel dat schaamteloos aan hun lijken is ontstolen. Geef toch gewoon toe dat jullie van dit lijden houden, al was het maar omdat het in de meest letterlijke zin stom is, niet meer in staat jullie tegen te spreken. Voor wie komen jullie op als jullie Auschwitz herdenken? Komt het jullie niet al te goed uit dat jullie dat voor doden doen, voor lijken die niet meer kunnen zeggen dat ze om jullie moralismen niet hebben gevraagd? Is Auschwitz voor jullie moreel bewustzijn niet bij uitstek een hemel waarin de moraalridders aller landen iedereen kunnen dwingen zich – *via negativa* – thuis te voelen, maar waar ook iedereen tegelijk de vraag naar zijn moraliteit moeiteloos kan ontwijken? Ach, wat hebben jullie toch gelijk als jullie schreeuwen dat Auschwitz het absolute kwaad is. Maar fungeert het ooit anders dan als een spiegel waarin jullie de absolute goedheid van het eigen schone zieltje menen te herkennen?

Is Auschwitz geen springplank naar een volmaakt morele leugen? En is het niet uitgerekend wat Auschwitz zo actueel maakt?’

Het is ons niet toegestaan niet naar deze demon te luisteren.



Noten

1. Buruma 1994: 80.
2. Voor een bespreking van het sadomasochisme in *The Night Porter*, zie Houston 1975.
3. Met Dirk Bogarde als naziofficier Max, en Charlotte Rampling als zijn 'slachtoffer/minnares' Lucia.
4. In die zin is de genitale act 'seksueel' omdat ook hij – net als alles wat de mens onderneemt – onherroepelijk 'gesecteed' of afgesneden is van het beoogde doel dat men bewust of onbewust met die daad op het oog heeft. Waar de heersende misvatting beweert dat voor Freud de genitale act het ware summum is voor het menselijk driftwezen, stelt hij in feite dat ook dit een 'acte manqué' is. En dus een bevestiging van het *primaat* van het verlangen. Zie ook verderop: 5.1.
5. Ik heb die stelling uitvoerig uitgewerkt in *Eros & ethiek* (De Kesel 2009c; 2002)
6. Zie De Kesel 2010a: 40-44.
7. Wiesel 1987: 221-222.
8. Levi 1991: 80.
9. Antelme 2001.
10. Broch 1979: 333-343.
11. Duras 1985: 55. De citaten uit deze uitgave van *Hiroshima mon amour* betreffen in alle gevallen vertalingen van mijn hand.
12. Pauly 1992: 257.
13. Dat geldt ook voor essays met deze titel. Ik heb er slechts twee kunnen vinden, en geen van beide gaat echt in op de stelling die in die titel vervat zit, met name dat eros het paradigma is waarnaar een herinnering aan de Shoah hoort te luisteren. Er is vooreerst het essay van Michèle Fabien over de figuur *Aurélia Steiner*, een figuur uit Duras' roman en onderwerp van een van haar films (Fabien 1985). 'C'est difficile de dire "Auschwitz, mon amour", c'est très choquant', zo vangt Fabiens essay aan, maar laat het daarbij. Verdere uitwerking ontbreekt. En er is vervolgens de bespreking van een roman van Isaac Bashevis Singer, *Vijanden – Een liefdesroman*, in *Time Maga-*

- zine*, 26 juni 1972 (Sheppard 1972). Die laatste roman gaat over een Auschwitz-overlevende wiens drie vrouwen met wie hij voor, tijdens en na zijn deportatie een relatie had op een bepaald moment na de oorlog onverwacht met elkaar in contact komen en de hoofdfiguur in grote verlegenheid brengen (Singer 1974).
14. Giovanni Fusco schreef de muziek voor *Hiroshima mon amour*.
 15. Duras 1985: 21.
 16. Resnais heeft dit beeld vervangen door een abstract aandoende foto die hij in Hiroshima had genomen van ‘een braamstruik die in het zand groeit’. Toen hij voor vooronderzoek naar Hiroshima ging, vond Resnais dat in Hiroshima niets meer van de catastrofe ‘gegeven’ was, dat die enkel te ontdekken was als men onder de grond, naar de wortels ging zoeken. (Lagier 2007: 27).
 17. ‘Recitatief’ geldt in feite voor alle dialogen in de film. Resnais wilde dat die ‘meditatief’, ‘psalmodiërend’ werden uitgesproken (Leutrat 2008: 72). Maar bij uitstek geldt het voor de off-screen tekst waarmee de film opent. Alsof alles wat we te zien krijgen zich enkel in de geest van de protagoniste zou kunnen afspelen, zo suggereert Alain Resnais in een aantal interviews: ‘Tijdens het draaien vertelden we ’s avonds altijd allerlei verhalen over de jonge vrouw [*Zij*]: zij is een mythomane en die historie over Nevers die ze de Japanner opdist, heeft nooit plaatsgevonden; of ook: zij is niet in Hiroshima, maar in een asiel, en dit hele verhaal verzint ze zelf.’ (Geciteerd in Lagier 2007: 60; mijn vertaling).
 18. Duras 1985: 28.
 19. Duras 1985: 31-32.
 20. Duras 1985: 35.
 21. Duras 1985: 114-115.
 22. Zie onder meer Leutrat 2008: 78.
 23. Duras 1985: 55.
 24. Duras 1985: 58.
 25. In de ‘*Appendices*’ die Duras op vraag van Resnais aan het scenario heeft toegevoegd (maar die niet verwerkt zijn in de film) schrijft ze dat de moeder van Riva (*Elle* wordt hier met haar acteursnaam genoemd) in de oorlogsjaren niet thuis woonde,

- maar in ‘een appartement in het zuiden’, en dit, zo verklaart een voetnoot, omdat ‘de moeder van Riva [...] joods was’ (Duras 1960: 143; mijn vertaling). Voor het feit dat ze over haar minnaar als een ‘vijand’ sprak (althans in de periode voor ze elkaar beloofden in het geheim te huwen), zie Duras 1960: 146 e.v. Zie verder ook Frost 2002: 135.
26. Geciteerd in Leutrat 2008: 76 (mijn vertaling).
 27. Geciteerd in Leutrat 2008: 83 (mijn vertaling).
 28. Duras 1985: 70-71.
 29. ‘... Hoor me. Ik weet nog iets. Het zal opnieuw beginnen. / Tweehonderdduizend doden. / Tachtigduizend gewonden. / In negen seconden. Het zijn de officiële cijfers. Het zal opnieuw beginnen.’ (Duras 1985: 33)
 30. Zie 8.5.
 31. Oegema 2003. Voor deze aan Albert Camus’ *L’homme revolté* ontleende uitdrukking, zie meer bepaald Oegema 2003: 98 e.v.
 32. Hegel 1988: 433. Voor een kritiek op een moralisering zoals hier beschreven, zie ook de paragrafen 139-141 van Hegels rechtsfilosofie (Hegel 1972: 127-143).
 33. Kraus 2008: 9.
 34. Kundera 1987: 120.
 35. Grossman 2007a: 406. Tussen haakjes opgenomen paginanummers in de tekst verwijzen naar deze uitgave.
 36. Hij was de oom van zijn moeder; zie Grossman 2007a: 8.
 37. Wassermann wordt in *Zie: Liefde* getypeerd als een ‘ouderwets’ schrijver, wat zich ook in zijn taalgebruik laat merken. De Nederlandse vertaling heeft dit weergegeven door hem onder meer in de oude spelling te laten spreken en schrijven.
 38. Voor het idee dat humor en lachen de uitgelezen manier zijn om God eer te betuigen, zie onder meer ook Grossman 2007a: 272, een passage waarin Neigels minachting voor feiten Wassermann doet denken aan ‘mijnen armen Zalmanson, die eveneens ten zeerste gebrand was op feiten, maar juist omdat hij ze verafschuwde! Om hunne verachtelijkheid te tonen en ze tot aan de grens van het absurde door te voeren! Opdat hij ze zou kunnen bespotten, om er nog zekerder van te zijn dat er geen andere Heer was dan de Heer van den lach, van de illusie en de verwarring [...]’.

39. 'Men moet zich Auschwitz verbeelden', in: Didi-Huberman 2003: 11 (mijn vertaling). Voor de kritiek, zie Wajcman 2001 en Pagnoux 2001. Voor een commentaar op die discussie zie verderop, hoofdstuk 3.
40. Kriwaczek 2007; Hoffman 2007; Zborowski & Herzog 1995.
41. Het chassidisme was in de grond een anti-intellectualistische beweging die een tegenwicht wilde vormen tegen de rabbijnse interpretatietraditie die tot dan het religieuze en culturele leven in de diverse joodse cultuurhaarden domineerde. De chassidim sluiten in die zin aan bij de piëtistische bewegingen die men in dezelfde tijd ook in de christelijke religieuze cultuur kende. Ze gaan terug op de Kabbala, maar dan niet op zijn speculatieve variant, de *Kabbala Ijunit*, maar op de toegepaste kabbala, de *Kabbala Ma'asit*. (Kriwaczek 2007: 267 en 337, noot 20 en 21). Kriwaczek citeert Gershom Scholem, die de chassidische beweging omschreef als 'een conglomeraat van alle magische praktijken die in het jodendom tot ontwikkeling gekomen waren vanaf de Talmoedische tijd tot de Middeleeuwen'. En hij laat daar zelf een rake omschrijving van die 'armeluiskabbalisten' op volgen: 'Zulke "oefenaars" [chassidische meesters] trokken het hele land door, beweerden soms dat ze zich op magische wijze verplaatsten, verdreven demonen en boze geesten, en behandelden lichamelijke kwalen en geestesziekten met remedies die mede de juiste toepassing van de Heilige Naam inhielden.' (Kriwaczek 2007: 267). Het is een typering die zonder veel moeite ook op de personages uit Grossmans roman van toepassing is, zeker op de troep excentriekelingen die Otto Brig in de zoo van Warschau onder zijn hoede neemt. Voor een algemene inleiding op het chassidisme en zijn historische/sociologische achtergronden zie onder meer Meijers 1989.
42. Cohn-Sherbok 1997: 97-100. Buber 1968: 227-261.
43. Besançon 1986: 432-439.
44. Schindler 1990; Gabner 2005.
45. Isaak Luria (1534-1572) is bekend geworden om zijn doorgedreven interpretatie van de Kabbala. Zie onder meer Scholem 1974: 244-286; Laenen 2008: 168-191; Armstrong 2000: 298-303.

46. Scholem (1974): 260-265; Armstrong 2000: 299-300; Oegema 2003: 165-170.
47. Cohn-Sherbock 1997: 132.
48. Voor het chassidische idee dat God te ervaren is *in* het aardse (*avodah begashmiut*), zie Schindler 1990: 12-13. Voor de heterodoxe vorm van jodendom, het sabbatheïsme (zie Scholem 1973), is God zelfs te ervaren in de transgressie van de Wet. Paul Kriwaczek citeert een typerende anekdote van de sabbatheïsche voorman uit het Europa van de achttiende eeuw, Jacob Frank: 'Een jood zag me eens varkensvlees eten. "Wat doe je nou toch?", riep hij uit. Ik antwoordde "Ook hier zitten heilige vonken in, die ernaar verlangen terug te keren naar waar ze vandaan gekomen zijn. Als ik ze niet bevrijd, doe jij het dan?"' (Kriwaczek 2007: 269).
49. 'En Jisraël Lev scheurde zich van me los [uit de paringdans waarin ze verstrengeld lagen]. Hij sleepte zich naar het raam en wierp zichzelf naar beneden.' (500)
50. Men moet zich geen illusies maken over het eventuele hogere humaniteitsgehalte van deze SS-officier. Mogelijks is hij ook de 'Landau' waarover een vertelling gaat uit *Chassidische vertellingen over de Holocaust* van Yaffa Eliah (1990: 238). Ook hij bestond het, zo blijkt uit dit verhaal, om joodse kinderen met lolly's naar zich toe lokken om hen vervolgens in de open mond te schieten. Mogelijks is dit verhaal de inspiratiebron geweest voor de manier waarop Grossman de moord op Wassermanns dochter (door Neigel) heeft neergezet (Grossman 2007a: 491).
51. 'Extiem' is een term uit de lacaniaanse theorie van het verlangen, en duidt op de positie van het centrale object waar het verlangen op uit is. Omdat dit object per definitie onbereikbaar is, draait het hele verlangen alleen maar *rond* dat object, het is in die zin het meest *intieme* object en blijft tegelijk toch *exterieur* aan het verlangen, 'extiem' dus. Zie Lacan 1986: 167; 1992: 139. Zie ook: Schokker & Schokker 1999.
52. *De ander van binnenuit kennen* (Grossman 2007b).
53. Dit soort religiositeit die zich richt 'tot een God die niet bestaat' is niet enkel in het chassidisme te vinden. Denk maar aan de religiositeit zonder geloof die Bruno Latour op een even

- sublieme als subtiele manier verdedigt in zijn *Jubiler – ou les tourments de la parole religieuse* (Latour 2002).
54. Scholem 1995: 260: '[T]he doctrine of *Tsimtsum*, one of the most amazing and far-reaching conceptions ever put forward in the whole history of Kabbalism.'
 55. De Kesel 2010a: 140-142.
 56. Scholem 1974: 206-222; Laenen 2008: 47-52.
 57. Laenen 2008: 170-171.
 58. De term 'expressie' gebruikt Deleuze vooral in zijn analyses en evocaties van Spinoza. Zie Deleuze 1968. Zie ook onder meer: Beistegui, 2005: 91-92.
 59. Agamben 1998; 1999; 2008. Zie verderop, hoofdstuk 7.
 60. Agamben verwijst naar een passage uit het boek van de Franse overlevende van de SS-kampen, Robert Antelme: *L'espèce humaine* (Antelme 2001). Zie ook Agamben 2002a: 197.
 61. Ik doe dat wel hierna in hoofdstuk 7, zij het niet uitputtend, en enkel toegespitst op de getuigenistheorie van Agamben.
 62. Bataille 1988: 226 (mijn vertaling): 'L'image de l'homme est inséparable, désormais, d'une chambre à gaz'.
 63. Pressac 1989: 422-424.
 64. Pressac 1989: 424. Zie ook Stone 2001.
 65. Pressac 1989: 424.
 66. Pressac 1989: 423.
 67. Pressac 1989: 423.
 68. Dit 'dankzij de originele negatieven' (Mesnard 2001: 11).
 69. 'Foto's uit concentratie- en uitroeiingskampen van de nazi's'; Chéroux 2001: 86-91.
 70. Chéroux 2001: 219-241. Hij publiceerde dit essay opnieuw, samen met een lang weerwoord aan het adres van zijn critici, onder de titel *Images malgré tout* (Didi-Huberman 2003).
 71. Wajcman 2001; Pagnoux 2001.
 72. Wajcman 2001: 53.
 73. Pagnoux 2001: 84.
 74. Wajcman 2001: 47 (mijn vertaling).
 75. Alsook een theoreticus van de lacaniaanse theorie. Zie onder meer: *Le maître et l'hystérique* (Wajcman 1982); *L'objet du siècle* (Wajcman 1998); *Collections. Suivi de L'avarice*, (Wajcman 1999a); *Fenêtre: chroniques du regard et de l'intime* (Wajcman

- 2004). Een passage uit *L'objet du siècle* is in vertaling opgenomen in *Raster* (Wajcman 1999b).
76. Didi-Huberman 2003: 11 (cursief door de auteur; mijn vertaling).
 77. Jacques Lacan, *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je tel qu'elle nous est révélée par l'expérience psychanalytique*, in: Lacan 1966: 93-100.
 78. Daarop gaat het onderscheid terug dat Lacan maakt tussen ander en Ander: de ander is het volle beeld van de imaginaire ander, de Ander is het door tekort en verlangen getekende veld van de betekenaars die anderen met elkaar uitwisselen (met andere woorden; hij is de symbolische Ander).
 79. Dit is de inzet van Lacans definitie van de betekenaar (die in feite een definitie van het subject is): 'Le signifiant [...] c'est ce qui représente précisément le sujet pour un autre signifiant.' Lacan formuleert die definitie voor het eerst in zijn seminarie over 'de identificatie', meer bepaald aan het eind van de les van 6 december 1961 (onuitgegeven). Zie ook Lacan 1966: 819, 835, 840.
 80. 'Imaginer l'Autre, c'est le nier comme Autre': Wajcman 2003: 71.
 81. Lacan 1974: 36, 39, 65.
 82. Wajcman 2001: 57.
 83. Wajcman 2001: 74; Chéroux 2001: 109, 132, 133.
 84. Didi-Huberman 2003: 42 (cursivering door de auteur; mijn vertaling).
 85. Wajcman 2001: 74 (mijn vertaling). Voor Didi-Hubermans 'uiteraard [bien sûr]' waarnaar Wajcman hier ironisch verwijst, zie Didi-Huberman 2003: 42: 'Il n'est pas question de confondre les victimes avec leur bourreaux, bien sûr.'
 86. Didi-Huberman geeft in dit verband twee significante passages aan in zijn oeuvre: 'Le doute [le déchirement] du peinture', in *La peinture incarnée* (Didi-Huberman 1985: 115-132); en 'L'image comme déchirure' in *Devant l'image* (Didi-Huberman 1990: 169-269). Zie ook Didi-Huberman 2001: 103.
 87. Didi-Huberman 2003: 103.
 88. Wat een beeld representeert, wat het 'visible' maakt, en de eigen visuele dimensie ('le visuel') van een beeld.

89. Didi-Huberman 2003: 103 (mijn vertaling; cursivering door Didi-Huberman, behalve 'Zoals de tekens van de taal' [Comme les signes du langage]).
90. Wajcman 1999: 243.
91. Didi-Huberman 2003: 103-104. Voor het essay van Maurice Blanchot, zie Blanchot 1988: 341-355; Nederlandse vertaling door P.I. Huigsloot en J.-J. Oskamp, in: Schulte Nordholt, Ten Kate & Vande Veire 1997: 57-68.
92. Zie Benjamin 1996: 151-152.
93. Benjamin 1991: 346 (de zinnen die enkel in de Franse versie staan, zijn door mij gecursiveerd); of ook Benjamin 1980: 702-703.
94. Didi-Huberman 2003: 104 (mijn vertaling).
95. Semprún 1996: 258. Geciteerd in Didi-Huberman 2003: 11 (mijn vertaling).
96. Beelden die behept zijn met '[...] la faculté d'assister brusquement à notre propre absence'; Didi-Huberman 2003: 113. In feite haalt Didi-Huberman een passage aan uit Proust 1954: 140.
97. Didi-Huberman 2004: 42 e.v.
98. Wajcman 2001: 79.
99. Voor het verschil tussen 'visible' en 'visuel' zie hierboven.
100. Wajcman 2001: 79.
101. Wajcman 2001: 80.
102. De toenmalige rassentheorie hield het joodse 'ras' voor een kwalijke fout in de natuurlijke evolutie, een fout die enkel kon worden goedgeemaakt door het betreffende ras te verwijderen. Volgens deze theorie zijn rassen het resultaat van een evolutie die steunt op het stimulus/respons-principe: een ras is niet enkel te beschouwen als het resultaat van een aanpassing aan de omgeving, maar past die omgeving ook aan zijn natuur aan. Zichzelf aanpassen aan het milieu en dat milieu aanpassen aan zichzelf: dit is de manier waarop elk menselijk ras in de loop van de evolutie zijn geschiedenis, zijn volksaard, zijn cultuur en zijn natie heeft gecreëerd. Daartoe zijn de staatloze joden nooit in staat geweest, aldus de rassenleer waarop de nazi's steunen. Het joodse ras is in die zin een 'fout' in de natuurlijke

- evoluitie der volkeren, en moet daarom uit die raciaal evoluerende natuur worden verwijderd.
103. Antelme 2001.
 104. Des Pres 1988: 217.
 105. *Conspiracy*, 2001, van Frank Pierson, met onder meer Kenneth Branagh, Clare Bullus en Stanley Tucci. Deze film herneemt een eerdere televisiefilm: *Wannseeconferenz* (1984) van Heinz Schirk met onder meer Dietrich Mattausch als Heydrich.
 106. *God on Trial*, docudrama, BBC & Boston Television, van Frank Cottrell Boyce, 85 minutes, 2008. Zie <http://www.psb.org/wgbh/masterpiece/godontrial/index.html>. Zie verderop 6.1-6.2.
 107. http://www.hotelmodern.nl/flash_en/p_kamp/kamp.html.
 108. Voor een omstandig commentaar bij deze voorbeelden, zij het in een andere richting dan hier ontwikkeld, zie het hoofdstuk 3 in: Alphen 2004: 79-120.
 109. Feinsein 2000 (eigen vertaling); <http://www.othervoices.org/2.1/feinsein/auschwitz.html>.
 110. Voor de beeldende kunst wordt dit moment gekristalliseerd in de figuur van Gustave Courbet en zijn 'realisme'. Hij beseftte voor het eerst echt dat kunst van zijn tijd zich opsloot in het rijk van het schone, van de 'schone kunsten', en dat ze alle contact met de *reële* werkelijkheid van alledag aan het verliezen was. Vandaar de claim die hij zowel in zijn kunst als in zijn pamfletten te kennen gaf: kunst moet ofwel realistisch worden ofwel verdwijnen. Die eis tot realisme (de eis de reële tendensen van de vooruitsnellende tijd 'beeldend' te begeleiden) is weliswaar noch door Courbet noch door enig 'isme' na hem vervuld, maar *als eis* blijft dit tot op vandaag het wezenskenmerk van elke moderne beeldende kunst. Zie De Kesel 2009a.
 111. 'In allen diesen Beziehungen ist und bleibt die Kunst nach der Seite ihrer höchsten Bestimmung für uns ein Vergangenes.' Hegel 1955: 57.
 112. Voor een uitwerking van het idee dat het in de kunst om op zichzelf terugplooiende voorstellingen gaat, zie Vande Veire 1997.
 113. Marvin J. Chomski, regisseur, met onder meer Meryl Streep en Fritz Weaver. Deze serie viel snel in de prijzen, maar werd even

- snel bekritiseerd – door Elie Wiesel bijvoorbeeld – omdat zij de Holocaust trivialiseerde en economisch uitbuitte.
114. In hoofdstuk 7 wordt besproken hoe Agamben die ‘gespleten’ toestand van het subject theoretisch in kaart brengt.
 115. De interpretatie van Lloyd Michaels, in zijn essay ‘Bergman and the Necessary Illusion’, gaat in die richting (Michaels 2000: 18).
 116. Reid 1973: 390.
 117. Dagboeknotitie van de jonge Gershom Scholem, geciteerd in: Lazier 2008: 156 (mijn vertaling).
 118. Freud 1984a: 172; 2006/9: 531. Steeds citeer ik uit de (uitstekende) editie van 2006.
 119. Freud 1984a: 172-173; 2006/9: 531.
 120. De Kesel 2010a.
 121. Freud 1984a: 108; Freud 2006/9: 481.
 122. ‘Het samengaan van mensen [en daarmee de cultuur] had dus een tweeledige grondslag: de door externe nood opgelegde dwang tot werken en de macht van de liefde, die de man aan de vrouw bond als zijn seksueel object, en de vrouw aan het deel dat zich van haar afscheidde, het kind. Eros en Anankè hebben dan ook aan de wieg van de menselijke cultuur gestaan.’ (Freud 2006/9: 493; zie ook Freud 1984a: 123-124)
 123. Ook al hangt het voortbestaan ervan af, toch luistert die objectdrift niet naar het zelfbehoudprincipe. Die stelling onderscheidt de psychoanalyse van de gangbare, biologische modellen. Voor die laatste gaan zelfbehoudsdrift en voortplantingsdrift onlosmakelijk samen. Voor de psychoanalyse is dit juist niet het geval. Zij gaat ervan uit dat de zelfbehoudsdrift altijd wordt doorkruist (gesubverteerd) door de seksuele drift, en die laatste is *niet* te definiëren als voortplantingsdrift. Juist niet. Precies in de seksuering van de genitale functie is het voor de psychoanalyse duidelijk dat die functie niet te definiëren valt vanuit haar biologische functie, de voortplanting. In de logica van de psychoanalyse is de term ‘voortplantingsdrift’ zonder meer een fout concept. De seksuele drift is *lust*-gestuurd, en die lust – zo luidt het axioma van de psychoanalytische theorie – is ontkoppeld van de biologische voortplantingsfunctie.

124. Als het waar is dat het lustprincipe aan de basis ligt van het menselijke streven naar geluk (de *raison d'être* van alle cultuur), zoals Freud beweert, dan moet hij tegelijk constateren dat het 'oogmerk dat de mens "gelukkig" is, in het plan van de "schepping" niet voorkomt.' (Freud 1984a: 98; 2006/5: 472).
125. Het betreft een korte passage in *The Descent of Man* (1871), waarin Darwin kritiek levert op de opvatting (van Morgan, M'Lennan en Lubbock) dat de 'promiscue geslachtsgemeenschap ooit extreem gewoon was over de gehele wereld'. 'Te oordelen naar de sociale gewoonten van de mens, zoals hij nu bestaat, en naar het feit dat de meeste wilden polygaam zijn, is de meest waarschijnlijke visie dat de oer-man oorspronkelijk in kleine gemeenschappen leefde, ieder met zoveel vrouwen als hij kon onderhouden en verkrijgen, die hij jaloers zal hebben behoeft voor alle andere mannen' (Darwin 2002: 362). Het fundamentele verschil met Darwin is dat Freud de jaloersheid die hier in het spel is niet denkt vanuit het 'enkelvoudige' zelfbehoudprincipe, maar vanuit het op dit zelfbehoudprincipe subversief inhakende *lustprincipe*, dat 'complex' van aard is – meer bepaald *oedipaal*-complex: wat het organisme op het ene (bewuste) vlak wil, wil het mogelijk op het andere (onbewuste) vlak uitdrukkelijk niet en omgekeerd. Het is die structurele haat-liefdeverhouding die, aldus Freuds basisintuïtie, de mens in zijn relatie tot de werkelijkheid kenmerkt en die ook zijn relatie tegenover zijn cultuur inherent dubbelzinnig maakt. Vandaar, zoals verderop zal blijken, het onuitroeibare 'onbehagen in de cultuur'. Zie Freud 1884: 170-171; 2006/6: 133.
126. In *Die Widerstände gegen die Psychoanalyse* (1925): 'Ze is echter ook niet zo rijk of zo goed georganiseerd dat ze het individu voor zijn enorme driftverzaking behoorlijk schadeloos kan stellen. Het blijft dus aan de enkeling overgelaten hoe hij zich voldoende compensatie voor het hem afgedwongen offer kan verschaffen om zijn psychisch evenwicht te bewaren. Al met al is hij echter genoodzaakt psychologisch boven zijn stand te leven, terwijl zijn onbevredigde driftaanspraken hem de eisen van de cultuur als een constante druk doen gevoelen. De samenleving voedt dus een toestand van *cultuurhypocrisie*, die gepaard moet gaan met een gevoel van onzekerheid en een

- behoefte om de onloochenbare labiliteit door het verbod op kritiek en discussie te beschermen' (Freud 2009/6: 146). Freud uitte dit idee al in *Zeitgemäßes über Krieg und Tod* (1915); zie Freud 2006/6: 458-459.
127. Zie het College 32 uit de *Neue Vorlesungen*; Freud 1990: 120; 2006/10: 166.
128. Freud 2006/9: 497; zie ook 1984a: 129.
129. Freud 2006/9: 498; 1984a: 130.
130. Dit verscherpt nog zijn kritiek op het naastenliefdegebod. In een misdadige naïviteit geeft dit gebod vrij spel aan die sadistische, agressieve component van de liefde. De miskennis van die inherente agressie maakt dit gebod juist cultureel erg bedenkelijk. Het is een argument te meer voor de stelling dat de cultuur van de mens iets onmenselijks lijkt te eisen: 'De waarheid achter dit alles, die men liever verloochent, is dat de mens geen zachtaardig wezen is dat liefde nodig heeft en zich hoogstens weet te verdedigen als het wordt aangevallen; in zijn driftleven is hij juist begiftigd met een enorme hoeveelheid agressie. Bijgevolg is zijn naaste voor hem niet alleen een potentiële helper en seksueel object, maar ook iemand die hem ertoe verleidt zijn agressie op de ander uit te leven, zonder vergoeding te profiteren van zijn werkkraft, hem zonder zijn instemming seksueel te gebruiken, zich van zijn bezittingen meester te maken, hem te vernederen, pijn te doen, te martelen en te doden. *Homo homini lupus*; wie durft na alle ervaringen die het leven en de geschiedenis ons hebben geboden, deze stelling te bestrijden?' Freud 2006/9: 502; 1984a: 136.
131. Voor *Jenseits des Lustprinzips* (*Aan gene zijde van het lust-principe*), een essay uit 1920, zie Freud 2006/8: 162-218; 1985: 95-163.
132. Zie bijvoorbeeld Freuds 'speculatie' over het reactiepatroon van een eencellig 'blaasje' in het vierde hoofdstuk van *Jenseits des Lustprinzips* (Freud 2006/8: 183 e.v.; 1985: 120 e.v.)
133. In *Jenseits des Lustprinzips* schrijft Freud: 'Het postulaat van de driften tot zelfbehoud, die wij elk levend wezen toekennen, staat in opmerkelijk contrast met de premisse dat het hele driftleven dient om de dood teweeg te brengen. De theoretische betekenis van de driften tot zelfbehoud, tot macht en

gelding schrompelt in dit licht gezien ineen; het zijn partiële driften, ertoe voorbestemd de eigen weg naar de dood voor het organisme te beveiligen en andere dan de immanente mogelijkheden van terugkeer tot het anorganische op een afstand te houden. Het raadselachtige, in geen enkele samenhang te plaatsen streven van het organisme om zich, de hele wereld ten spijt, te handhaven, komt dan te vervallen. Wat overblijft, is dat het organisme alleen op zijn eigen wijze wil sterven; ook deze bewakers van het leven zijn oorspronkelijk trawanten van de dood geweest. Daarbij ontstaat de paradox dat het levende organisme zich zeer heftig tegen invloeden (gevaaren) verzet die ervoor zouden kunnen zorgen dat het zijn levensdoel langs een korte weg (door kortsluiting als het ware) bereikt, maar dit gedrag is nu eenmaal kenmerkend voor een puur driftmatig, in tegenstelling tot een intelligent streven.’ (Freud 2006/8: 196-197; 1985: 136-137)

134. De zin die op het citaat in vorige noot volgt, luidt dan ook: ‘Maar laten wij eens goed nadenken. Dit kan onmogelijk zo zijn! Een heel ander licht op de kwestie werpen de seksuele driften, waarvoor de neuroseleer een bijzondere positie heeft opgeëist.’ (Freud 2009/8: 197; 1985: 137)
135. Het gaat inderdaad om speculatie. Zie de eerste zin van het vierde hoofdstuk van *Jenseits des Lustprinzips*: ‘Wat nu volgt is speculatie, vaak zeer gewaagde speculatie, die eenieder naar zijn aard zal waarderen of negeren.’ (Freud 2006/8: 182; 1984a: 119)
136. ‘Wij kunnen de term libido weer gebruiken voor het krachtsbetoon van de Eros, ter onderscheiding van de energie van de doodsdrijf. Het zij toegegeven dat het ons veel meer moeite kost de doodsdrijf te begrijpen – wij kunnen haar om zo te zeggen alleen als residu achter de Eros vermoeden – en dat ze zich aan onze greep onttrekt als ze haar aanwezigheid niet verraad door haar legering met de Eros.’ (Freud 2006/9: 510; 1985: 146-147)
137. Freud 2006/9: 511; 1985: 147-148.
138. Freud 2006/9: 479-480; 1985: 107.
139. Freud 2006/8: 254; 1987: 46-47.
140. Freud 2006/9: 504-505; 1984a: 139.

141. 'De kritiek van economen op het communistische systeem is niet mijn terrein, ik kan niet onderzoeken of de afschaffing van de particuliere eigendom doelmatig en voordelig is. Maar wel kan ik zien dat de psychologische premisse een onhoudbare illusie is. Met de opheffing van de particuliere eigendom ontnemt men aan de menselijke agressielust een van zijn instrumenten, een krachtig instrument, hoewel zeker niet het krachtigste. Als men de persoonlijke rechten op stoffelijke goederen afschaft, resteren altijd nog de aan seksuele relaties ontleende privileges, die onder de verder gelijkgerechtigde mensen onvermijdelijk een bron van de sterkste afgunst en hevigste vijandigheid worden. Als men ook deze voorrechten opheft door het seksuele leven volledig vrij te laten en men dus het gezin afschaft, de kiemcel van de cultuur, dan is niet te voorspellen langs welke nieuwe wegen de cultuur zich verder kan ontwikkelen, maar een ding mag men wel verwachten: deze onverwoestbare trek van de menselijke natuur zal haar ook daarheen volgen' (Freud 2006/9: 503-504; 1984a: 137-138). Zie ook het einde van *Vorlesung* 35 (de laatste van de in 1933 verschenen *Neue Vorlesungen*); Freud 2006/10: 229-232; 1990: 198-202.
142. Freud 2006/9: 523; 1984a: 162.
143. Zie de passage in *Das Unbehagen* waar Freud de beroemde zin uit Hamlet (3,1) citeert: 'Thus conscience does make cowards of us all.' Freud verontschuldigt zich dat zijn essay wat onevenwichtig is opgebouwd; hij heeft lang bij het geweten stil gestaan, maar dat 'beantwoordt zeer goed aan mijn bedoeling om het schuldgevoel tot het belangrijkste probleem in de culturele ontwikkeling te bestempelen en aan te tonen dat wij met het verlies aan geluk door de vergroting van het schuldgevoel de prijs betalen voor de culturele vooruitgang.' (Freud 2006/9: 522; 1984a: 161)
144. Freud 2006/9: 523; 1984a: 163.
145. Zie onder meer in *Totem und Tabu*, waar hij over Christus' offerdood schrijft: 'En als dit offer van het eigen leven leidt tot verzoening met God de Vader, kan de te verzoenen misdaad geen andere zijn geweest dan de moord op de vader' (Freud 2006/6: 159; Freud 1984b: 203). Zie ook in Freuds late grote

essay, *Der Mann Moses und die monotheistische Religion* (Freud 2006/10: 397; Freud 1992: 102).

146. De Kesel 2010a.
147. Assmann 2003; 2009.
148. De Kesel 2010a: 37-40.
149. De Egyptische cultuur was vanouds georiënteerd op het leven na de dood. Het geloof in de onsterfelijkheid dat in de tweede eeuw voor Christus het joodse monotheïsme langzaam binnensijpelt (nog in Christus' tijd werd het door de machtigste religieuze groep, de Sadduceeën, verworpen), is echter niet van Egyptische herkomst, maar komt integraal van de Griekse – meer bepaald platoonse – filosofie.
150. Job 1: 2-3 (Willibrordvertaling 1995; tenzij anders aangegeven, komen alle verdere citaten uit die vertaling). Job heet daar een 'rechtschapen man'. Elders heet hij een 'waarachtig man' (Drijvers & Hawinkels 1993: 11) of 'oprecht' (Fokkelman 2009: 43). Ik leg verder uit waarom het naar mijn mening van belang is in te zien dat hier het vroege monotheïstische fantasma wordt neergezet van iemand die de wet van de Thora onderhoudt.
151. Hawinkels vertaalt Satan hier als 'Aanklager' (Drijvers & Hawinkels 1993: 11-12).
152. Zie onder meer Lugt 2003: 334. Dit is voor het eerst opgemerkt door Richard Simon in 1678 (Simon 1682, book I, chapter 4.; 34; zie Newsom 2009: 4).
153. Dell 1991: 187.
154. Die aanval is niet exclusief voor het boek Job. Hij vormt een centraal gegeven in de Bijbelse traditie en is een constante in de profetische traditie. De toon van het eerste vers ('Heer, U bent rechtvaardig, / ik kan niets tegen U inbrengen. / Toch leg ik U een vraag voor: / Waarom gaat het slechte mensen goed, / en leven alle goddelozen gerust?') wordt bijvoorbeeld in Jeremia 12 tot het einde van dit hoofdstuk doorgezet.
155. In *Juliette, of De voorspoed van de Ondeugd* (1801), brengt Sade een 'paus' ten tonele, libertijn en sadist als geen ander, maar wel verdediger van het idee dat er een hel en een opperwezen is, wat voor de radicale verlichtingscultuur waarin Sades figuren opereren geheel ongewoon is. Maar de sadisti-

- sche 'paus' legt uit dat de aanname van een hel en een kwaadaardige God de Ondeugd die de grond van de Natuur is nog scherper uit de verf doet komen. Zie Sade 1980: 731-765; 1987 IX: 165-199; zie ook Klossowski 1947: 75-83.
156. Dat het boek Job een kritiek zou zijn op de 'vergeldingslogica' die de mens geneigd is aan zijn verhouding met God toe te schrijven, is een zeer verspreide lezing. Zie onder meer Ausloos & Kaberg 2010: 41.
157. Job 15,4.
158. Als het tenminste klopt dat de rede van de vierde gesprekspartner, Elihu (Job 32-37), een later tussenvoegsel is en hoofdstuk 38 onmiddellijk op dit citaat volgt.
159. De studie van Yohan Pyeon, *You Have Not Spoken What Is Right About Me*, is naar die verzen genoemd. Voor zijn interpretatie van die specifieke verzen, zie Pyeon 2003: 213-214.
160. Denk maar aan zijn antwoord aan Bildad, een van zijn drie vrienden, waarin duidelijk de hierboven aangehaalde passage uit 38,4-7 doorklinkt: 'En dan spant Hij [God] de noorderhemel uit boven de diepte, / en laat hij de aarde drijven op het niets; (26,7) [...] De hemel wankelde op zijn zuilen / sidderde voor de dreigende God, en dan splijt de zee met machtige hand, slaat Rahab neer met een welgemikte slag; / zijn stormwind blaast de zee terug / en hij doorsteekt het kronkelend serpent. / En slechts een deel van zijn werken komt hier aan bod, / slechts een half woord vernemen wij, / maar de volle omvang kan niemand bevatten. (26,11-13)
161. Voor de luttele recentere studies, zie Renik 1991, Markur 2004, Britton 2006.
162. Freud 1984a: 156; 2006/9: 517-518; geciteerd in Reid 1973: 374.
163. Freud 1984a: 152; 2006/9: 514. Zie ook Reid 1973: 375.
164. Freud 1984a: 152-153; 2006/9: 515. Zie ook Reid 1973: 375-376.
165. Job 42,7; die passage werd eerder geciteerd.
166. 'De cultuur [...] houdt ons alleen voor dat de verdienste toeneemt naarmate de naleving van het voorschrift moeilijker is. Maar wie zich in de huidige cultuur aan zo'n voorschrift houdt, benadeelt enkel zichzelf ten opzichte van wie het naast

- zich neerlegt. Hoe machtig moet de agressie als obstakel voor de cultuur niet zijn, dat het afweren van agressie even ongelukkig kan maken als de agressie zelf !' (Freud 2006/9: 530)
167. Hermans 1964: 11-27.
 168. Freud 2006/10: 247; 1984a: 192.
 169. Freud 2006/9: 400; 1987: 151
 170. Zo typeert Freud de religie als een illusie in *Vorlesung 35* (Freud 2006/10: 226; 1990: 194).
 171. 'Spätere Note. Im März 1854', in Heine 2005: 190-191; geciteerd in Dell 1991: 44 (mijn vertaling). In diezelfde tekst schrijft Heine '[D]ieses Buch ist das Hohelied der Skepsis' (geciteerd in Dell 1991: 1).
 172. Over de inherente, onvermijdelijke blasfemie van de godnaam, zie het even korte als schitterende essay van Benveniste in *Problèmes de linguistique générale II*: 'La blasphémie et l'euphémie' (Benveniste 1974: 254-257).
 173. Voor een exploratie van het thema 'twijfel' in het Oude Testament (vooral bij de profeten), zie Davidson 1983. Voor een reflectie over het boek Job, zie Davidson 1983: 174-183.
 174. Die cultuurstrijd is typisch menselijk: 'Waarom geven onze verwanten, de dieren, niet die cultuurstrijd te zien? Ja, dat weten wij niet. Zeer waarschijnlijk heeft het sommige soorten – bijen, mieren, termieten – honderdduizenden jaren strijd gekost om de staatsinrichting, de verdeling van functies en inperking van individuen te realiseren die wij nu bij hen bewonderen. Het is tekenend voor onze huidige toestand dat onze intuïtie ons ingeeft dat wij ons in geen van deze dierstaten en in geen van de daarin aan het individu toebedeelde rollen gelukkig zouden voelen. Bij andere soorten is het mogelijk tot een tijdelijk evenwicht gekomen tussen de invloeden van de omgeving en de elkaar beoorlogende driften in hun binnenste, dus tot een stilstand in de ontwikkeling. Bij de oermens heeft mogelijk een nieuw offensief van de libido hernieuwd verzet van de destructiedrift aangewakkerd. Op dit gebied wachten nog veel vragen op een antwoord' (Freud 2006/9: 512). Zie ook de passage in het volgende hoofdstuk waar Freud zich verantwoordt voor het feit dat hij 'de formule van de strijd tussen Eros en doodsdrijf' toepast op het 'cultuurproces', op de 'ontwikkeling

- van het individu' en 'het organische leven als zodanig' (Freud 2006/9: 526).
175. 'Legering' is een metafoor die Freud gebruikt om de relatie tussen Eros en dood te typeren. Zie onder meer Freud 2006/9: 509, 511.
176. Over de joodse religie als een 'gevecht met God', zie Waskon 1978; 1998. Zie ook Johnson 1987: 20.
177. Wiesel 1979: 122.
178. Wiesel 1987: 221-222. Het verhaal wordt verteld door Grégor, een jonge jood, aan een rabbi tegenover wie hij vijandig staat omdat hij zich, 'na Auschwitz', probleemloos in Godsvertrouwen wentelt. "Ik zal u een verhaal vertellen", zei Grégor bevend. "Het is kort en simpel: In een concentratiekamp riep op een avond, na het werk, een rabbijn drie van zijn collega's, erkende schriftgeleerden, bijeen, en vormde een uitzonderlijke rechtbank. Rechttop, het hoofd achterover, sprak hij hen als volgt toe: 'Ik ben van plan God te beschuldigen van moord, want hij vermoordt én zijn volk én de wetten die hij hen op de berg Sinaï heeft toevertrouwd. Ik heb daar onweerlegbare bewijzen van in mijn bezit. Oordeel zonder vrees, zonder vooroordeel en zonder verdriet, want al wat ge verliezen kunt is u al sinds lang ontnomen.' Het proces verliep volgens de regels, met getuigen à charge en à décharge, met aanklacht en pleidooi. Het algemeen oordeel luidde: schuldig." Zie ook: Abrahamson 1985: 112-113.
179. Die 'pointe' staat overigens niet in de eerder geciteerde roman uit 1965, *De poorten van het woud* (Wiesel 1987: 221-222). Evenmin staat het in de inleiding op het toneelstuk uit 1979 dat dit gegeven tot uitgangspunt heeft, *Le procès de Shamgorod tel qu'il se déroula le 25 février 1649* (Wiesel 1979: 8), in het Engels vertaald als *The Trial of God* (Wiesel 1995: xxv). Hij vermeldt die 'pointe' pas in een commentaar op die inleiding, 'geciteerd' in een studie van Robert McAfee Brown: 'wat die introductie niet zegt is nog ontzagwekkender: na het proces [...] keek een van de rabbi's op het uurwerk dat hij in het rijk van de nacht had weten te behouden, en zei: "O, het is tijd voor de gebeden." En de drie rabbi's – allen erudiete, vrome mannen – bogen het hoofd en baden.' Ik schrijf 'geciteerd' hier

- bewust tussen aanhalingstekens, omdat het om een impliciet citaat gaat. De precieze herkomst ervan wordt door Brown niet vermeld (Brown 1989: 154).
180. Eigenlijk is Wiesel de enige bron, en pas recent heeft hij verklaard dat hij zoiets ook echt heeft meegemaakt toen hij in Auschwitz gedetineerd was. Zie *The Jewish Chronical Online* van 22 september 2008: <http://www.thejc.com/news/uk-news/wiesel-yes-we-really-did-put-god-trial>.
 181. *God on Trial*, docudrama, BBC & Boston Television, geregiseerd door Andy de Emmony naar een scenario van Frank Cottrell Boyce, 85 minuten, 2008. Zie <http://www.psb.org/wgbh/masterpiece/godontrial/index.html>. Voor het theaterstuk van Wiesel, waarvan de volledige titel luidt *The Trial of God (as it was held on February 25, 1649 in Shamgorod)*, zie Wiesel 1995. Voor de oorspronkelijke Franse editie, zie Wiesel 1979.
 182. Ook Wiesel deelt die aversie; zie Wiesel & Eisenberg 1989: 31.
 183. Ik citeer rechtstreeks uit de ondertiteling bij het docudrama *God on Trial*. De vertalingen zijn van mijn hand.
 184. Hier legt Mordechai suggestief het dispositief voor de ‘pointe’ van het verhaal: na Gods doodsvonnissen gaat men over tot gebed. Die *pointe* zal het hele verhaal terugplooiën op wat Mordechai hier aangeeft: de twist en de strijd die de mens met ‘God’ uitvecht. Het godsvertrouwen en -geloof zijn maar polen en momentopnamen in dit immer heen en weer slingerende dispuut. Dat Abraham *niet* akkoord gaat met Gods beslissing om de steden Sodom en Gomorra te vernietigen (Genesis 18, 16-33): daar is het de religie die met Abraham is begonnen om te doen. Sinds zijn nachtelijk treffen met de Onzichtbare heet Jakob – en met hem al zijn nakomelingen, het volk en zijn cultuur – ‘Israël’, ‘zij die met God hebben gevochten en toch in leven zijn gebleven’ (Genesis 32, 23-32).
 185. Hier wordt verwezen naar het in de joodse traditie levend idee dat elke tijd 36 ‘rechtvaardigen’ kent die mogelijkwerijs Messias zouden kunnen worden. Wie daarvoor in aanmerking komt, wordt een Lamed Vovnik genoemd. In het klassiek Hebreeuws staat de letter *lamed* (ל) voor het getal dertig en *vov* (ו) voor het getal 6, vandaar de naam. Dit idee gaat terug op de Talmoed, meer bepaald *Sanhedrin* 97b en *Sukkah* 45b. Voor

- de (onder meer astrologische) achtergrond van het idee van de 36 rechtvaardigen, zie Gershom Scholems essay 'The Tradition of Thirty-six Hidden Just Men', in: Scholem 1971: 251-256.
186. Psalm 89, 4-5. Verderop in de film, als men nogmaals die passage aanhaalt, noemt men abusievelijk Psalm 81 als referentie.
187. Psalm 89, 23-24. De film had nog verder kunnen citeren, waar nog duidelijker wordt gesteld wat het Verbond aan verplichtingen voor God inhoudt: 'Ik verzekerde hem eeuwig mijn gunst, / mijn verbond met hem, het houdt stand. / en zijn zaak zet Ik voor eeuwig voort, / zijn troon als de dagen des hemels.' (29-30).
188. 'Zeg tegen de Judeeërs: Dit zegt de HEER van de hemelse machten, de God van Israël: Ik laat mijn dienaar, koning Nebukadnessar van Babylonië, hierheen komen. Ik zal zijn troon boven op deze stenen zetten – die jij verborgen hebt – en hij zal zijn staatsietapijt erover uitspreiden' (Jeremia 40, 10).
189. Zie Job 38, het eerste antwoord van Jahwe aan Job: 'Hebt u ooit de ochtend ontboden / de dageraad zijn plaats gegeven?' (vers 12); 'Betrad jij ooit de plaats waar de zee opwelt, heb jij op haar diepste bodem gewandeld?' (vers 16); 'Waar is de weg naar de oorsprong van het licht ...?' (vers 19) (geciteerd uit *De Nieuwe Bijbelvertaling*).
190. Job 42, 7.
191. Durkheim 2008.
192. Een hedendaags equivalent van een gelovige jood die zo'n beschuldigende houding tegenover zijn God aanneemt en er een heuse 'protesttheologie' uit distilleert, is bijvoorbeeld David Blumenthal in *Facing the Abusing God: A theology of Protest* (Blumenthal 1993). Voor een korte samenvattende behandeling van de Shoah in dit verband, zie Blumenthal 2008: 111: 'We must admit the truth to ourselves and to God: the Shoah was unjustifiable, ethically and theologically. It was a terror perpetrated upon us by God.'
193. Zie Cliteur 2010. Voor een bespreking van dit boek, zie De Kesel 2011.
194. De rabbi citeert Deuteronomium 7, 1: 'Wanneer Jahwe uw God u in het land heeft gebracht dat gij in bezit gaat nemen, en hij vele volkeren voor u verdrijft, de Hethieten, Girsasieten, Amo-

- rieten, Kanaänieten, Perizzieten, Chiwwieten, en Jebusieten, zeven volken talrijker en sterker dan gijzelf, en wanneer Jahwe uw God ze aan u overlevert, zodat gij ze verslaat, dan moet gij hen met de ban slaan. Gij moogt geen verbond met hen aangaan en geen medelijden met hen hebben. Gij moogt geen familiebanden met hen aanknopen, uw dochters moogt ge niet aan een van hun zonen geven, noch voor uw zoon een van hun dochters kiezen. Zij zouden uw kinderen van Mij vervreemden, zodat ze andere goden gaan vereren. En dan zou Jahwes toorn tegen u ontbranden en zou Hij u spoedig wegvegen.’
195. ‘Rukt dus uit en slaat de Amalekieten neer en voltrekt de ban aan alles wat hun toebehoort; spaart hen niet, maar brengt allen ter dood, mannen en vrouwen, kinderen en zuigelingen, runderen en schapen, kamelen en ezels.’ (1 Samuël 15, 3)
196. ‘Vervolgens zei Samuël: “Breng Agag, de koning van Amamek, bij me”. Welgemoed kwam Agag op hem toe en zei: “De bittere dood is dus geweken!”. Maar Samuël zei: ‘Uw zwaard heeft vrouwen hun kinderen ontnomen, nu wordt ook uw moeder een vrouw zonder zoon.’ En Samuël hakte Agag in stukken, voor het aanschijn van Jahwe te Gilgal’ (1 Samuël 15, 32-33).
197. 2 Samuël 12-13.
198. ‘Ook versloeg hij [David] de Moabieten. Hij beval hun plat op de grond te gaan liggen en ging er toen langs met een meet-snoer, dat hij uitlegde, twee lengten voor wie moest sterven, één lengte voor wie in leven mocht blijven. Zo onderwierp David de Moabieten en maakte hen schatplichtig’ (2 Samuël 8, 2).
199. Het gebed is een selectie van verzen uit psalm 90 (uit verzen 1-2, 5-7). De ondertiteling bij de film volgt de vertaling van het Nederlands Bijbelgenootschap, 1951.
200. Psalm 90, 15 (Willibrordvertaling).
201. Wiesel 1995: 91; 1979: 80 (mijn vertaling).
202. Wiesel 1995: 26-27; 1979: 28.
203. ‘Waarom zeg je niet: en *Berish* in dat alles?’: *Berish* persifleert hier een vraag die Mendel al een paar keer heeft gesteld en verderop in het stuk telkens weer zal herhalen als het over het ellendige lot van de joden gaat; Wiesel 1995: 13, 15, 25, 26, 45, 53, 64, 87.
204. Wiesel 1995: 123; 1979: 106.

205. Wiesel 1995: 128; 1979: 111.
206. Wiesel 1995: 130; 1979: 113.
207. Wiesel 1995: 131-132; 1979: 114.
208. Wiesel 1995: 133; 1979: 115-116.
209. ‘Op de dag dat de hemelingen gewoonlijk bij Jahwe hun opwachting maken, kwam ook Satan met hen mee. En Jahwe zei tot Satan: “Waar ben je overal geweest?” “Ik heb rondgezworven over de aarde”, antwoordde Satan.’ (Job 1, 6-7)
210. Wiesel 1995: 160-161; 1979: 136-137.
211. In die roman doet Grégor, een rabbi, het verhaal. Aan het vonnis gekomen aarzelt hij even en steekt dan opnieuw van wal: “Luister”, zei Grégor. “Het is nog niet uit.” / “Ik weet het, ik weet het.” / “U moet het slot afwachten. U moet weten dat Hij het laatste woord had. U moet weten dat de dag na het proces de veroordeelde zich wreekte en dat het vonnis terugviel op de rechters en zij die het geëist hadden: ze waren vanaf het eerste ogenblik dat ze bijeen waren al weggevaagd. En dan zeg ik u dit: als hun dood geen zin heeft, is dat een belediging, als ze wel een zin heeft is dat een nog grotere belediging” (Wiesel 1987: 222).
212. Wiesel 1979: 122; mijn vertaling volgt hier de originele Franse tekst, die in menig opzicht afwijkt van de Engelse vertaling. Naar het Nederlands vertaald (en ingekort) klinkt het in de Engelse versie als volgt: “Liefde”, hield hij [Sam] niet op te zeggen. “Liefde rechtvaardigt alles.” Ik was bang voor het woord “alles”. Ook voor het woord ‘liefde’. Maar – geen maar. Op een avond ging ik bij hem vandaan. Naar mijn kamer. En ik haastte me om de deur op slot te doen. [...] Hij opende die. Zei dat hij zonder mij niet kon leven. Schreeuwde en lachte. Dreigde en maakte beloftes. Terwijl hij maar bleef fluisteren, fluisteren dat liefde meer waard was dan het leven zelf ... Zijn handen. Zijn gelaat. Zijn lippen. Op mij. In mij. Een schreeuw. De zijne? De mijne? Ik dacht Liefde, dat is wat ze liefde noemden. (*Niemand, zelfs niet Sam, durft haar in haar herinnering te storen.*) Toen ... het wakker worden. De verandering. Hij stond op en sloeg me in het gezicht. Woedend. Vol haat. “Jij goedkope slet”, snauwde hij, “je viel voor me, echt!” Meer woede en meer woorden, wat doet het meest pijn? Ze bleven

- maar op me neerkomen. Ik was geschonden, onwaardig, omdat ik me had laten verleiden. Hij sloeg me. Hoe noemt men dat? Ik vroeg het me af. Ik wist het niet toen, nu wel. Kwaad. Dat is wat men het kwaad noemt' (Wiesel 1995: 141-142).
213. Blanchot 1969: 200 (mijn vertaling), geciteerd in: Agamben 2002a: 134.
214. *Homo sacer* is inderdaad de titel, niet alleen van een boek, maar ook van een nog niet integraal gepubliceerde serie boeken bestaande uit (ik citeer, op één na, de Engelse vertalingen): *Homo sacer* (I) (Agamben 2002a), *State of Exception* (II, 1) (Agamben 2003), *The Reign and the Glory* (II, 2) (Agamben 2011a; 2008), *The Sacrement of Language* (II, 3) (Agamben 2010; 2009), *Remnants of Auschwitz* (III) (Agamben 2002b; 1998; 2003). De studies uit de delen I tot III van het *Homo sacer*-project vormen het kritische gedeelte – het ‘*pars destruens*’ – waarin Agamben zich er in hoofdzaak toe beperkt bestaande discoursen te analyseren. Deel IV (aangekondigd als *Homo sacer IV*) is het ‘*pars construens*’ van het project, waar hij zijn eigen alternatief zal ontwikkelen. Van dit deel is tot op heden alleen een eerste studie verschenen, maar ook die is slechts een aanzet en verwijst naar de nog te verschijnen andere onderdelen van dit Deel IV (Agamben 2011). Zie 7.4.
215. Foucault 2004; Agamben 2002a: 9-15.
216. Zie hoofdstuk 5 van *La volonté du savoir*, 1976 (Foucault 1984: 131-157).
217. Schmitt 1996: 19.
218. Agamben 2002a: 7.
219. Voor een verdere bespreking van Agambens bronnen, zie: Clemens, Heron & Murray 2008; Norris 2000; 2003.
220. Agamben verwijst naar: Bennett 1930; Fugier 1963: 224-247.
221. Agamben 2002a: 14: ‘De hoofdrolspeler van dit boek is het naakte leven, dit wil zeggen het leven van de *homo sacer* (de heilige mens) die *gedood*, maar niet *geofferd* kan worden [...]’ (Agamben cursiveert). Voor een uitvoerigere uiteenzetting, zie Agamben 2002: 81 e.v.
222. Agamben 2002a: 36-37; 59-60.
223. Agamben 2002a: 13.
224. Agamben 2002a: 13-14 (Agamben cursiveert).

225. Geciteerd uit de passage die Agamben aanhaalt bij Aristoteles' *Politica* (1253a 10-18); Agamben 2002a: 14.
226. Schmitt 2001.
227. Agamben 2002a: 27-28.
228. Agamben 2002a: 27.
229. Agamben 2002a: 59 e.v.
230. Agamben 2002a: 59.
231. Agamben 2002a: 60.
232. Agamben 2002a: 61.
233. Agamben 2002a: 61.
234. Of zoals Lacan het ergens in een formule stelt: het subject is 'wat een betekenaar representeert voor een andere betekenaar'. Zie: Jacques Lacan, *Seminar IX, L'identification*, 1961-62, les van 6 december 1961, ongepubliceerd.
235. Agamben 2002a: 193-194.
236. Agamben 2002a: 194.
237. Agamben 2002a: 197. Voor de passage in *L'espèce humaine*, zie Antelme 2001: 85.
238. Agamben 2002a: 195.
239. Lieven De Cauter citeert uit een e-mail die Agamben hem schreef op 4 november 2003. Sprekend over het hele *Homo sacer*-project stelt hij daar dat 'the final and fourth section will contain the *pars construens* of the work, on form of life' (Cauter: 177 noot 4).
240. Op één klein boekje na: *Altissima povertà. Regole monastiche e forme di vita, Homo sacer IV, 1* (Agamben 2011). Daarin gaat hij de nauwe relatie tussen *regula* en *vita* na in de christelijke monastieke traditie en ziet in de beweging van Franciscus een verregaand samengaan van leven en regel, en dus een eerste gestalte van wat hij 'vorm-van-leven' (*forma-di-vita*) noemt. Maar zoals eerder gezegd is ook dit boek slechts een eerste aanzet en verwijst het naar een verdere uitwerking in de latere 'nummers' van deel *Homo sacer IV*.
241. Agamben 2000: 3-12. In *Il regno e la gloria* zegt Agamben bovendien uitdrukkelijk dat 'het vierde deel van het onderzoek [*Homo sacer*] gewijd is aan de vorm van leven' (Agamben 2011: xiii; 2008: 16; mijn vertaling).

242. Het Italiaanse woord ‘potenza’ (in het Frans ‘puissance’, in het Duits ‘Vermögen’) moet worden onderscheiden van ‘potere’ (in het Frans ‘pouvoir’, in het Duits ‘Macht’). ‘Potenza’ is de term voor het vitale vermogen van de levenskracht; ‘potere’ is eerder gereserveerd voor institutionele macht.
243. Agamben 2000: 3-4 (Agamben cursiveert, mijn vertaling).
244. Agamben 2002: 100: ‘Als zuivere vorm van relatie veronderstelt de taal (net als de soevereine ban) namelijk altijd al zichzelf in de figuur van iets ongerelateerds; en het is onmogelijk een relatie aan te gaan of op te zeggen met wat tot de vorm van de relatie zelf behoort. Daarmee is niet gezegd dat de spreker de toegang tot het niet-talige ontzegt is, maar alleen dat hij dit nooit kan bereiken in de vorm van iets wat als ongerelateerd of onzegbaar voorondersteld is, maar eerder in de taal zelf [...]’
245. Agamben 2000: 4 (mijn vertaling): ‘This is why human beings – as beings of power [*potenza*] who can do or not do, succeed or fail, lose themselves or find themselves – are the only beings for whom happiness is always at stake in their living, the only beings whose life is irremediably and painfully assigned to happiness. But this immediately constitutes the form-of-life as political life.’
246. Agamben 2000: 9 (Agamben cursiveert; mijn vertaling).
247. Agamben 2000: 10.
248. In zijn essay over Deleuze refereert Agamben aan een citaat van Deleuze uit *Our Mutual Friend* van Charles Dickens, meer bepaald uit het verhaal waarin Riderhood bijna verdrinkt. ‘At the last minute, a scoundrel, a bad subject despised by all, is saved as he is dying, and at once all the people taking care of him show a kind of attention, respect, love for the dying man’s smallest signs of life. Everyone tries to save him, to the point that in the deepest moment of his coma, the villainous man feels that something sweet is reaching him. But the more he comes back to life, the more his saviours become cold, and rediscover his coarseness, his meanness. Between his life and his death there is a moment that is nothing other than that of a life playing with death. The life of the individual gives way to an impersonal yet singular life, a life that gives rise to a pure

- event, freed from the accidents of internal and external life, that is, of the subjectivity and objectivity of what happens. “Homo tantum”, for whom everyone feels and who attains a kind of beatitude’ (geciteerd in Agamben 1999: 228-229).
249. Agamben 2002b: 133.
250. Des Pres 1976.
251. Agamben 2002b: 92-93.
252. Denk aan de eerder geciteerde passage over de *Muselmann* in *Homo sacer*: ‘Een wet die ernaar streeft geheel en al leven te worden, ziet zich hier geconfronteerd met een leven dat op elk punt verward is met de norm, en juist deze vervaging bedreigt de *lex animata* van het kamp’ (Agamben 2002a: 197).
253. Of, zoals Maurice Blanchot het formuleert in een essay over Robert Antelmes *L’espèce humaine*: dit ‘betekent nog enkel het falen van de macht, maar niet ‘mijn’ overwinning en nog minder ‘mijn’ redding’ (Blanchot 1969: 197).
254. Agamben 2002b: 120 (Agamben cursiveert; mijn vertaling).
255. Agamben 2008: 60; Levi 1991: 80: ‘Nogmaals, de ware getuigen zijn niet wij, de overlevenden. Dit is een moeilijke gedachte waarvan ik me geleidelijk bewust ben geworden, bij het lezen van de memoires van anderen en het herlezen van de mijne, jaren later. Wij overlevenden zijn behalve een heel kleine ook een niet-representatieve minderheid: wij zijn degenen die, door misbruik of handigheid of geluk, het ergste niet hebben gekend. Wie dat wel gedaan heeft, wie de Gorgo heeft gezien, is niet teruggekomen om het te vertellen, of is sprakeloos teruggekomen; maar zij, de “muzelmannen”, de overweldigden, zijn de echte getuigen [de complete getuigen, *i testimoni integrali*] wier getuigenis alles en allen zou hebben omvat. Zij zijn de regel, wij de uitzondering.’
256. Zie Marc De Kesel, *Het Munchhausenparadigma: Essays in lacaniaanse theorie*, te verschijnen. Voor het verhaal van Munchhausen zelf, zie Raspe 1977: 43.
257. In *Wat een mooie zondag* beschrijft Jorge Semprún, overlevende van de kampen, op een rake manier deze ervaring van desubjectivering. In 1979 neemt hij deel aan een panel van kampgetuigen waar hij, in de loop van het gesprek, onverwacht de draad verliest. Hij schrijft (over zichzelf, maar in de

- je-vorm): ‘Inderdaad ja, waar was je gebleven? Niet alleen was je, ogenschijnlijk, de draad van je betoog kwijt, je was bovendien de draad van je leven kwijt. Niet alleen wist je niet meer waar je met je verhaal was, je wist niet meer waar je in het algemeen was, en niet waarom, en niet hoe. Je was helemaal nergens meer, in feite. Hoe zou je verder kunnen gaan met je verhaal als je niet eens meer wist waar de verteller was, en zelfs niet wie hij was? Over welke ervaring zou je met ze kunnen praten, aangezien de enige ervaring die je kon doorgeven immers die van de dood was, ofwel het enige dat jij, per definitie, niet zelf had kunnen beleven, dat alleen een ander kon hebben beleefd? Maar wie dan? Waarom was hij niet hier, in jouw plaats, die ander die de ervaring van jouw dood had kunnen beleven, en dus meedelen? Toen wendde je ten einde raad [...] tot Olga Wormser [panelvoorzitter] en zei je, op gedempte toon, tegen haar: “ik vraag me af wat ik hier doe, en waar ik ben!”’ (Semprún 1997: 435-436).
258. Agamben 2002b: 120-121 (Agamben cursiveert; mijn vertaling).
259. Geciteerd in Agamben 2002b: 121 (mijn vertaling). Bij Benveniste luidt het: ‘[...] le langage enseigne la définition de l’homme. [...] C’est dans et par le langage que l’homme se constitue comme *sujet*; parce que le langage seul fonde en réalité, dans sa réalité qui est celle de l’être, le concept d’“ego”’ (Benveniste 1966: 259). Agamben verwijst naar hoofdstuk XXI, getiteld: ‘De la subjectivité dans le langage’ (p. 258-266).
260. Agamben 2002b: 122 (mijn vertaling).
261. Agamben 2002b: 122-123 (mijn vertaling).
262. Bij Lacan worden die punten ontdubbeld en vormen dan de vier coördinatiepunten van de *Grappe du désir*. Zie De Kesel 2010b.
263. De Franse vertaling behoudt de expliciete referentie aan Derrida’s notie van ‘différance’ (met *a*): ‘On comprend que d’une analyse de la signification du pronom *je* chez Husserl, Derrida ait pu tirer son idée d’un “différance”, d’un écart originaire [...]’ (Agamben 2003: 134).
264. Agamben 2002b: 123 (mijn vertaling): ‘(It is hardly astonishing that it was precisely from an analysis of the pronoun

- “I” in Husserl that Derrida was able to draw his idea an infinite deferral [*différance*], an originary disjunction – writing – inscribed in the pure self-presence of consciousness.)’
265. ‘Il n’y a pas de hors-texte’ (Derrida 1976: 158).
266. Binswanger 1961: 50-73.
267. Binswanger 1961: 65; Binswanger cursiveert.
268. Agamben 2002b: 124-125 (Agamben cursiveert; mijn vertaling).
269. Deleuze 1969. Zie meer bepaald het hoofdstuk ‘Over taal’ (Deleuze 1969: 212 - 215). Voor een commentaar, zie De Kesel 2009b.
270. Agamben 200b2: 230 (mijn vertaling): ‘If there is no articulation between the living being and language, if the ‘I’ stands suspended in this disjunction, there can be testimony. The intimacy that betrays our non-coincidence with ourselves, is the place of testimony. Testimony takes place in the non-place of articulation.’
271. Agamben 2002b: 157-158 (Agamben cursiveert; mijn vertaling): ‘The witness attests to the fact that there can be testimony because there is an inseparable division and non-coincidence between the inhuman and the human, the living being and the speaking being, the *Muselmann* and the survivor. [...] its authority depends not on the factual truth, a conformity between something said and a fact or between memory and what happened, but rather on the immemorial relation between the unsayable and the sayable, between the outside and the inside of language. *The authority to speak consists in his capacity to speak solely in the name of an incapacity to speak – i.e. in his or her being a subject.*’
272. Dit vormt ook de basis voor een nieuwe ethiek, zo laat Agamben zich her en der in zijn oeuvre ontvallen. Zie bijvoorbeeld in *Naaktheden*: ‘Als echter de mens diegene is die onbestemd het menselijke overleeft, als er altijd nog menselijkheid is voorbij het onmenselijke, dan moet er een ethiek mogelijk zijn zelfs op de uiterste posthistorische drempel waarop de westerse mens, opgewekt en verlamd door angst tegelijk, gestrand lijkt te zijn’ (Agamben 2011c: 87).
273. Agamben 2002b: 120 (mijn vertaling).

274. Op Agamben 2011 na (zie hierboven 8.4)
275. Agamben 1998: ix.
276. Rom 7, 15-19 (Willibrordvertaling 1995). Denk bijvoorbeeld aan de manier waarop Jacques Lacan op bevestigende wijze een substantieel stuk van hoofdstuk 7 van Paulus' brief citeert in zijn seminarie over de ethiek van de psychoanalyse (Lacan 1992: 83). Paulus vermeldt hier de universele conditie die nagenoeg in alle culturen haar vertolking vindt. Zie bijvoorbeeld bij Ovidius, in zijn *Metamorfosen* (VII 19-21): 'Ik zie wat beter is en ik keur het goed, maar ik ga achter het slechte aan' (Ovidius 1993: 164).
277. Rom 7, 24-25.
278. Agamben 2000: 58. (Ik citeer, in eigen vertaling, uit de Engelse uitgave.)
279. Agamben 2000: 58.
280. Agamben 2000: 59.
281. Dit zijn op vijf regels na de laatste van 'L'expérience-limite' uit *L'entretien infini*; Blanchot 1969: 200 (mijn vertaling): 'Impossible donc de l'oublier, impossible de s'en souvenir. Impossible aussi, quand on en parle, d'en parler - et finalement comme il n'y a rien à dire que cet événement incompréhensible, c'est la parole seule qui doit le porter sans le dire.'
282. Laatste zin van aforisme 53 uit Adorno's *Minima moralia* (Adorno 1971: 79).
283. Zie 3.4; 3.7.
284. Antelme 2001: 237-238.
285. Antelme 2001: 238.
286. Antelme 2001: 238.
287. Antelme 2001: 104.
288. Antelme 2001: 99.
289. Antelme 2001: 10.
290. 'Laatste aanval van grootheidswaan: Hitlers afscheidsrede'. De citaten die ik hier in 8.8 citeer (in eigen vertaling), komen alle uit: Broch 1979: 333-343, en meer bepaald: 340-342.
291. Voor de Nederlandse vertaling van die romancyclus, zie: Broch 1986; 1988a; 1988b.
292. Zie Hölderlins *Anmerkungen* bij zijn twee Sophocles-vertalingen (*Antigonä* en *Oedipus der Tyrann*); Hölderlin 1965: 46-87.

- Voor een hölderliniaanse lectuur van de Auschwitz-catastrofe, zie onder meer Lacoue-Labarthe 1987: 71 e.v.
293. Hölderlin 1965: 70.
294. ‘Der tragische *Transport* ist nämlich eigentlich leer, und der ungebundenste’ (Hölderlin 1965: 48).
295. Hölderlin 1965: 64.
296. ‘Die Darstellung des Tragischen beruht vorzüglich darauf, dass das Ungeheure, wie der Gott und Mensch sich paart, und gr nzenlos die Naturmacht und des Menschen innerstes im Zorn eins wird, dadurch sich begreift, da  das grenzenlose Eineswerden durch grenzenloses Scheiden sich reinigt’ (Hölderlin 1965: 62).
297. Hölderlin 1965: 70.
298. Voor de context van dit begrip, zie Gie van den Berghes onvolprezen boek *De mens voorbij* (Van den Berghe 2008: 268-272).
299. Een van de weinige wetenschappers die daarvan doordrongen is, is de socioloog Zygmunt Bauman. Zie onder meer het eerste hoofdstuk in zijn *Modernity and the Holocaust* (Bauman 1989).
300. Zie hierboven, de Inleiding, 7-15.
301. Adorno 1966: 362: ‘seit Auschwitz heißt den Tod fürchten, Schlimmeres fürchten als den Tod.’

Geraadpleegde literatuur

- Abrahamson, Irving (1985), *Against Silence: The Voice of Elie Wiesel*, New York: Holocaust Library.
- Adorno, Theodor W. (1979), *Minima moralia*, vertaling M. Mok, Utrecht/Antwerpen: Het Spectrum.
- Adorno, Theodor W. (1966), *Negative Dialectik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Giorgio Agamben (1998), *Quel che resta di Auschwitz*, Milano: Einaudi.
- Agamben (1999), *Potentialities – Collected Essays in Philosophy*, translated by Daniel Heller-Roazen, Stanford: Stanford University Press.
- Agamben, Giorgio (2000), *Means without End: Notes on Politics*, translated by Vincenzo Binetti and Cesare Casarino, Minneapolis & London: University of Minneapolis Press.
- Agamben, Giorgio (2002a), *Homo sacer. De soevereine macht en het naakte leven, Homo sacer I*, vertaling Ineke van der Burg, Amsterdam: Boom & Parrèsia.
- Agamben, Giorgio (2002b), *Remnants of Auschwitz. The Witness and the Archive. Homo sacer III*, translation Daniel Heller-Roazen, New York: Zone Books.
- Agamben, Giorgio (2003), *Ce qui reste d'Auschwitz*, traduit par Pierre Alferi, Paris: Rivage poche.
- Agamben, Giorgio (2005), *The State of Exception, Homo sacer II, 1*, translated by Kevin Attell, Chicago: The University of Chicago Press.
- Agamben, Giorgio (2008), *Le règne et la gloire, Homo sacer, II, 2*, traduit par Joël Gayraud & Martin Rueff, Paris: Seuil.
- Agamben, Giorgio (2009), *Le sacrement du langage, Archéologie du serment, Homo sacer II, 3*, traduit par Joël Gayraud, Paris: Vrin.
- Agamben, Giorgio (2010), *The Sacrement of Language: An Archeology of the Oath, Homo sacer II, 3*, translated by Adam Kotsko, Stanford: Stanford University Press.
- Agamben, Giorgio (2011a), *The Kingdom and the Glory, For a Theological Genealogy or Economy and Government, Homo*

- sacer, II, 2, translated by Lorenzo Chiesa (with Matteo Mandarini), Stanford: Stanford University Press.
- Agamben, Giorgio (2011b), *De la très haute pauvreté, Règle et forme de vie, Homo sacer IV, 1*, traduit par Joël Gayraud, Paris: Edition Payot & Rivage.
- Agamben, Giorgio (2011c), *Naaktheden*, vertaling Martijn Buys, Amsterdam: Sijbolet.
- Alphen, Ernst van (2004), *Schaduw en spel. Herbeleving, historisering en verbeelding van de Holocaust*, Rotterdam: NAI Uitgevers.
- Antelme, Robert (2001), *De menselijke soort*, vertaling Paul Huigsloot, Nijmegen: SUN.
- Armstrong, Karen (2000 [1995]), *Een geschiedenis van God. Vierduizend jaar jodendom, christendom en islam*, Amsterdam: Ambo/Anthos.
- Assmann, Jan (2003), *Die mosaische Unterscheidung, oder Der Preis des Monotheismus*, München/Wien: Carl Hanser Verlag.
- Assmann, Jan (2009), *The price of monotheism*, translation Robert Savage, Stanford: Stanford University Press.
- Ausloos, Hans & Kabergs, Valérie (2010), 'De schreeuw van Job. Als lijden Gods orde verstoort ...', in: Hans Ausloos & Ignace Bosseyt (red.), *Job tussen leven en lijden. In beeld, woord en klank*, Leuven: Acco, 12-60.
- Bataille, Georges (1988), *Oeuvres complètes XI: Articles I: 1944-1949*, Paris: Gallimard.
- Bauman, Zygmunt (1989), *Modernity and the Holocaust*, Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Benveniste, Émile (1966), *Problèmes de linguistique générale*, Paris: Gallimard.
- Benveniste, Émile (1974), *Problèmes de linguistique générale II*, Paris: Gallimard.
- Beistegui, Miguel De (2005), 'The vertigo of immanence: Deleuze's Spinozism', in: *Research in Phenomenology* 35 (2005): 77-100.
- Benjamin, Walter (1980 [1974]), *Gesammelte Schriften. Band I.2. Abhandlungen*, Werkausgabe, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Benjamin, Walter (1991), *Ecrits français*, présentés par J.-M. Monnoyer, Paris: Gallimard.

- Benjamin, Walter (1996), *Een storm waait uit het paradijs. Filosofische essays over taal en geschiedenis*, vertaald door Ineke van der Burg en Mark Wildschut, Nijmegen: SUN.
- Bennett, Harold (1930), 'Sacer esto', in: *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 61 (1930): 5-18.
- Besançon, Yts'hak (réd.) (1986), *Rabbi Na'hman de Breslev: sa vie, son oeuvre et sa pensée*, Jerusalem: The Breslov Research Institute.
- Binswanger, Ludwig (1961), *Ausgewählte Vorträge und Aufsätze. Band I, Zur phänomenologischen Anthropologie*, zweite Auflage, Bern: Francke Verlag.
- Blanchot, Maurice (1988 [1955]), *L'espace littéraire*, Paris: Gallimard.
- Blanchot, Maurice (1969), *L'entretien infini*, Paris: Gallimard.
- Blumenthal, David (1993), *Facing the Abusing God: A theology of Protest*, Louisville (Kentucky): Westminster/John Knox Press.
- Blumenthal, David (2008), 'Emil Fackenheim. Theodicy, and the *Tikkun* of Protest', in Michael L. Morgan & Benjamin Pollock, *The Philosopher as Witness. Fackenheim and Responses to the Holocaust*, Albany: State University of New York Press, p. 105-116.
- Britton, Ronald (2006), 'Religious stories that tell psychological truth. Emancipation from the superego: a clinical study of the Book of Job', in: David M. Black, *Psychoanalysis and Religion in the 21st Century: Competitors or Collaborators*, London: Karnack.
- Broch, Hermann (1979), *Kommentierte Werkausgabe in 13 Bände*, Band 6, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Broch, Hermann (1986), *Esch of de anarchie*, vertaling Jaap Walvis, Amsterdam/Baarn: Athenaeum – Polak & Van Genneep/Ambo.
- Broch, Hermann (1988a), *Pasenow of de romantiek*, vertaling Paul Beers, Baarn: Ambo.
- Broch Hermann (1988b), *Hugenau of de zakelijkheid*, vertaling Piet Meeuse, Baarn: Ambo.
- Brown, Robert McAfee (1989), *Elie Wiesel: Messenger to All Humanity*, Indiana: University of Notre Dame Press.
- Buber, Martin (1968), *De chassidische boodschap*, vertaling R. Boeke, Wassenaar: N.V. Servire.

- Buruma, Ian (1994), *Het loon van de schuld. Herinneringen aan de oorlog in Duitsland en Japan*, Amsterdam/Antwerpen: Atlas.
- Cauter, Lieven De (2005), *De capsulaire beschaving. Over de stad in het tijdperk van de angst*, Rotterdam: NAi Uitgevers.
- Chéroux, Clément (red.) (2001), *Mémoire des camps. Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis (1933-1999)*, Paris: Marval.
- Clemens, Justin; Heron, Nicholas & Murray, Alex (eds.) (2008), *The work of Giorgio Agamben: Law, Literature, Life*, Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Cliteur, Paul (2010), *Het monotheïstische dilemma*, Amsterdam & Antwerpen: De Arbeiderspers.
- Cohn-Sherbok, Dan (1997), *Fifty Key Jewish Thinkers*, London & New York: Routledge.
- Darwin, Charles (2002), *De afstamming van de mens en selectie in relatie tot sekse: oorspronkelijke editie*, vertaling L. Hellemans, Amsterdam: Nieuwezijds.
- Davidson, Robert (1983), *The Courage to Doubt. Exploring an Old Testament Theme*, London: SCM Press Ltd.
- De Kesel, Marc (2002), *Eros & ethiek. Een lecture van Jacques Lacan Séminaire VII*, Leuven/Amersfoort: Acco.
- De Kesel, Marc (2009a), 'Art is Outside – 11 stellingen in acht te nemen alvorens je over *outsiderkunst* uit te laten', in: *Splijststof*, 38 (2009) 2: 65-70.
- De Kesel, Marc (2009b), 'Logique du sens', in: Ed Romein, Marc Schuilenberg & Sjoerd van Tuinen, *Deleuze Compendium*, Amsterdam: Boom, 132-146.
- De Kesel, Marc (2009c), *Eros and Ethics. Reading Jacques Lacan's Seminar VII*, Albany: SUNY Press.
- De Kesel, Marc (2010a), *Goden breken. Essays over Monotheïsme*, Amsterdam: Boom.
- De Kesel, Marc (2010b) 'Sprekend een lustmachine. Het lacaniaanse "primaat van de taal" uitgelegd aan de hand van de *Grappe du désir*', in: Sjeff Houppermans, Marc De Kesel & Peter Verstraten (red.), *Spreken, zwijgen, ... schrijven. Psychoanalyse en taal*, Antwerpen/Apeldoorn: Garant, 87-109.

- De Kesel, Marc (2011), 'Cliteurs monotheïsme', in: *Algemeen Nederlands Tijdschrift voor Wijsbegeerte* 103 (2011) 2: 152-155.
- Deleuze, Gilles (1968), *Spinoza ou le problème de l'expression*, Paris: Minuit.
- Deleuze, Gilles (1969), *Logique du sens*, Paris: Minuit.
- Dell, Katherine J. (1991), *The Book of Job as Sceptical Literature*, New York/Berlin: Walter de Gruyter.
- Derrida, Jacques (1976), *Of Grammatology*, translation Gayatri Chakravorty Spivak, Baltimore: John Hopkins University Press.
- Des Pres, Terence (1976), *The survivor, An Anatomy of Life in the Death Camps*, New York: wsp.
- Des Pres, Terrence (1988), 'Holocaust Laughter', in: Berel Lang (ed.), *Writing and the Holocaust*, New York: Holmes and Meier.
- Didi-Huberman, Georges (1985), *La peinture incarnée*, Paris: Minuit.
- Didi-Huberman, Georges (1990), *Devant l'image – Questions posées au fins d'une histoire de l'art*, Paris: Minuit.
- Didi-Huberman, George (2003), *Images malgré tout*, Paris: Les éditions de Minuit.
- Drijvers, Pius & Hawinkels, Pé (1993), *Job, Prediker*, vertaling door Pius Drijvers en Pé Hawinkels met commentaar en verklarende aantekeningen, Baarn: Ambo, 1993.
- Duras, Marguerite (1985 [1960]), *Hiroshima mon amour*, scénario et dialogue, réalisation Alain Resnais, Paris: Gallimard, Collection Folio.
- Durkheim, Émile (2008), *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, collection Quadrige, Paris: Presses Universitaires de France.
- Elijah, Yaffa (1990), *Chassidische vertellingen over de Holocaust*, Den Haag: BZZTôH.
- Fabien, Michèle (1985), 'Auschwitz, mon amour', in: Danielle Bajomée & Ralph Heyndels, *Ecrire, dit-elle. Imaginaires de Marguerite Duras*, Éd. de l'Université de Bruxelles, 249-256.
- Feinstein, Stephen C. (2000), 'Zbigniew Libera's Lego Concentration Camp: Iconoclasm in Conceptual Art about the Shoah', in:

- Other Voices* 2 (2000) 1 (<http://www.othervoices.org/2.1/feinstein/auschwitz.html>).
- Fokkelman, Jan (2009), *Het boek Job in vorm. Een literaire vertaling*, Amsterdam: SUN.
- Foucault, Michel (1984), *De wil tot weten – Geschiedenis van de seksualiteit 1*, vertaling Peter Klinkenberg, Henk Hoeks, Hugues C. Boekraad, Nijmegen: SUN.
- Foucault, Michel (2004), *Sécurité, territoire, Population. Cours au Collège de France, 1977-1978*, Paris: Gallimard.
- Freud, Sigmund (1984), *Nederlandse editie, Cultuur en religie 3*, vertaling van Dick Bergsma, Henk Bouman en Gerda Mathot, Meppel/Amsterdam: Boom.
- Freud, Sigmund (1984b), *Nederlandse editie, Cultuur en religie 3*, vertaling van Wilfred Oranje en Robert Starke, Meppel/Amsterdam: Boom.
- Freud, Sigmund (1985), *Nederlandse Editie, Psychoanalytische Theorie 1*, vertaling Wilfred Oranje, Meppel/Amsterdam: Boom.
- Freud, Sigmund (1987), *Nederlandse Editie, Cultuur en religie 5*, vertaling Wilfred Oranje, Meppel/Amsterdam: Boom.
- Freud, Sigmund (1990), *Nederlandse Editie, Inleiding tot de psychoanalyse 3*, vertaling Wilfred Oranje, Meppel/Amsterdam: Boom.
- Freud, Sigmund (1992), *Nederlandse Editie, Cultuur en religie 6*, vertaling Wilfred Oranje, Meppel/Amsterdam: Boom.
- Freud, Sigmund (2006), *Werken*, Inleiding en annotaties James Strachey en anderen, bezorgd door Wilfred Oranje, Amsterdam: Boom.
- Frost, Laura (2002), *Sex Drives. Fantasies of Fascism in Literary Modernism*, Ithaca & London: Cornell University Press.
- Fugier, Huguette (1963), *Recherches sur l'expression du sacré dans la langue latine*, Paris: Les Belles Lettres.
- Gabner, Zev (2005), 'Practice of Judaism during the Holocaust', in: Jakob Neusner, Alan J. Avery-Peck and William Scott Green, *The Encyclopedia of Judaism*, Second Edition, Volume II, F-K, Leiden/Boston: Brill, 1034-1048.
- Goitein, Lionel (1954) 'The importance of *The Book of Job* for Analytic Thought', in: *American Imago*, Vol 11, nr. 4 (Witner), 1954, 407-415.

- Grossman, David (2007a), *Zie: Liefde*, vertaald door Hilde Pach, Amsterdam: Uitgeverij Cossee.
- Grossman, David (2007b), *De ander van binnenuit kennen. Over de ziel van het schrijven*, Amsterdam: Uitgeverij Cossee.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1972), *Grundlinien der Philosophie des Rechts, oder Naturrecht und Staatswissenschaft im Grundrisse*, herausgegeben und eingeleitet von Helmut Reichelt, Frankfurt/Berlin/Wien: Verlag Ullstein GmbH.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1988), *Phänomenologie des Geistes*, Neu herausgegeben von Hans-Friedrich Wessels und Heinrich Clairmont, Mit einer Einleitung von Wolfgang Bonsiepen, Hamburg: Felix Meiner Verlag.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1955), *Ästhetik*, herausgegeben von Friedrich Bassenge, Berlin: Aufbau-Verlag.
- Heine, Heinrich (2005), *Sämtliche Schriften, Band V*, herausgegeben von Klaus Briegleb, München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Hermans, Willem Frederik (1964), *Het sadistisch universum*, Amsterdam: De Bezige Bij.
- Hoffman, Eva (2007 [1997]), *Shtetl. The Life and Death of a Small Town and the World of Polish Jews*, New York: Public Affairs.
- Hölderlin, Friedrich (1965), *Remarques sur Oedipe/Remarques sur Antigone*, traduction et notes par François Fédier, Paris: Union Générale d' Editions (10/18).
- Houston, Berverly (1975), 'The Night Porter as Daydream', in: *Literature/Film Quaterly* 3:4 (Fall 1975): 363-370.
- Johnson, Paul (1987), *The History of the Jews*, New York: Harper Perennial.
- Klossowski, P. (1947), *Sade mon prochain*, Paris: Seuil.
- Kraus, Karl (2008), *De laatste dagen der mensheid. Tragedie in vijf bedrijven*, vertaald en van bijlagen voorzien door Erik Bindervoet en Robbert-Jan Henkes, Amsterdam: Uitgeverij De Harmonie.
- Kundera, Milan (1987), *De kunst van de roman*, vertaling E. van Altena, Baarn: Ambo.

- Kriwaczek, Paul (2007), *Jiddische wereld. Opkomst en ondergang van een vergeten volk*, vertaald door Henk Schreuder, Amsterdam/Antwerpen: Uitgeverij Atlas.
- Lacan, Jacques (1966), *Ecrits*, Paris: Seuil.
- Lacan, Jacques (1974), *Télévision*, Paris: Seuil.
- Lacan, Jacques (1986), *Le séminaire. Livre VII. L'éthique de la psychanalyse*, texte établi par J.-A. Miller, Paris: Seuil.
- Lacan, Jacques (1992), *The Seminar of Jacques Lacan, The Ethics of Psychoanalysis, 1959-1960*, Translated with notes by Dennis Porter, London & New York: Routledge.
- Lacoue-Labarthe, Philippe (1987), *La fiction du politique*, Paris: Christian Bourgeois Editeur.
- Laenen, Sjef (2008 [1998]), *Joodse mystiek. Een inleiding*, Kampen: Kok.
- Lagier, Luc (2007), *Hiroshima mon amour*, Paris: Cahier du Cinéma/les petits cahiers/SCÉRÉN-CNDP.
- Latour, Bruno (2002), *Jubiler – ou les tourments de la parole religieuse*, Paris: Les Empêcheurs de penser en rond/Le Seuil.
- Lazier, Benjamin (2008), *God Interrupted. Heresy and the European Imagination between the World Wars*, Princeton and Oxford: Princeton University Press.
- Leutrat, Jean-Louis (2008), *Hiroshima mon amour*, 2e edition, Paris: Armand Colin.
- Levi, Primo (1991), *De verdrinkenen en de geredden*, vertaling door Frida De Matteis-Vogels, Amsterdam: Meulenhoff.
- Levi, Primo (1999), *Is dit een mens*, vertaling door Frida De Matteis-Vogels, Amsterdam: Muntinga.
- Lugt, Pieter van der (2003), 'Job', in: Jan Fokkema en Wim Weren, *De Bijbel literair*, Meinema/Pelckmans, 2003, 333-355.
- Luiken, Johannes (1712), *Driehonderd zeventig konstplaten en rymen*, Amsterdam: Arents & vander Sys, reprint Groningen: Forsesta, 1977.
- Markur, Dan (2004), 'Psychotherapeutic Change in the Book of Job', in: J. Harold Ellens & Wayne G. Rollins (eds.), *Psychology and the Bible: A New Way to Read the Scriptures, Volume Two*:

- From Genesis to Apocalyptic*, New York: Greenwood-Praeger Publishers, 119-39.
- Meijers, Daniel (1989), *De revolutie der vromen. Waarin is opgekomen het verslag van reb. Dan Isj-Toms reis door de eeuwigheid. Ontstaan en ontwikkeling van het chassidisme*. Hilversum: Gooi en Sticht.
- Mesnard, Philippe (2001), *Représenter l'irreprésentable (propos receuillis par Daniel Conrod)*, *Télérama*, n° 2661, 13-19 janvier 2001.
- Michaels, Lloyd (ed.) (2000), *Ingmar Bergman's Persona*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Newsom, Carol A. (2009), *The Book of Job: A Contest of Moral Imagination*, Oxford University Press.
- Norris, Andrew (2000), 'Giorgio Agamben and the Politics of the Living Dead', in: *Diacritics* 30 (4): 38-58.
- Norris, Andrew (2003), 'The exemplary exception. Philosophical and political decisions in Giorgio Agamben's *Home Sacer*', in: *Radical Philosophy* 119 (May/June 2003): 6-16.
- Oegema, Jan (2003), *Een vreemd geluk. De publieke religie rond Auschwitz*, Amsterdam: Uitgeverij Balans.
- Ovidius, Publius Naso (1993), *Metamorfosen*, vertaling M. d'Hane-Scheltema, Amsterdam: Athenaeum – Polak & Van Genneep.
- Pagnoux, Elisabeth (2001), 'Reporter photographe à Auschwitz', in: *Les Temps Modernes*, LVI, 2001, n° 613, 84-108.
- Pauly, Rebecca M. (1992), 'From Shoah to Holocaust. Image and ideology in Alain Resnais's *Nuit et brouillard*' and *Hiroshima mon amour*', in: *French Cultural Studies* III (1992): 253-261.
- Pressac, Jean-Claude (1989), *Auschwitz: Technique and Operation of the Gas Chambers*, New York, The Beate Klarfeld Foundation. Internetversie: <http://www.holocaust-history.org/auschwitz/pressac/technique-and-operation/pressac0422.shtml>
- Proust, Marcel (1954), *A la recherche du temps perdu, II. Le côté de Guermantes*, Paris, Gallimard.
- Pyeon, Yohan (2003), *You Have Not Spoken What Is Right About Me – Intertextuality and the Book of Job*, New York: Peter Lang.

- Raspe, R. E. (1977), *De Merkwaaardige Reizen, Avonturen en Veldtochten van Baron Munchhausen zoals beschreven door R.E. Raspe en anderen*, Utrecht & Antwerpen: Uitgeverij Het Spectrum.
- Reid, Stephen A. (1973), 'The book of Job', in: *The Psychoanalytical Review*, Vol. 60, n° 3: 373-391.
- Renik, Owen (1991), 'The Biblical Book of Job: Advice to Clinicians', in: *Psychoanalytic Quarterly*, 1991, Oct, 60(4): 596-606.
- Sachot, Maurice (2007), *Quand le christianisme a changé le monde*, Paris: Odile Jacob.
- Sade, D. (1980), *Juliette, of De voorspoed van de ondeugd*, Amsterdam: Bert Bakker.
- Sade, D. (1987), *Oeuvres Complètes I-XV*, mise en place par A. Lebrun et J.J. Pauvert, Paris: Pauvert.
- Schindler, Pesach (1990), *Hasidic Responses to the Holocaust in Light of the Hasidic Thought*, Hoboken, NJ: Ktav Publication House.
- Schmitt, Carl (1996), *Politische Theologie. Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität*, Berlin: Duncker & Humblot.
- Schmitt, Carl (2001), *Het begrip politiek*, gevolgd door *Het tijdperk van neutralisering en depolitisering*, vertaling Bert Kerkhof & George Kwaad, inleiding Theo W.A. de Wit, Amsterdam: Boom & Parrèsia.
- Schokker, Johan & Schokker, Tim (1999), *Extimiteit. Jacques Lacans terugkeer naar Freud*, Amsterdam: Boom.
- Scholem, Gershom (1971 [1946]), *The Messianic Idea in Judaism and Other Essays on Jewish Spirituality*, New York: Schocken Books.
- Scholem, Gershom (1973 [1957]), *Sabbataï Sevi. The Mystical Messiah*, translation R.J. Zwi Werblowsky, Princeton: Princeton University Press.
- Scholem, Gershom (1974 [1945]), *Major Trends in Jewish Mysticism*, New York: Schocken Books.
- Schulte Nordholt, Annelies, Kate, Laurens ten & Veire, Frank Vande (red.) (1997), *Het wakende woord. Literatuur, ethiek en politiek bij Maurice Blanchot*, Nijmegen: SUN.
- Semprún, Jorge (1996), *L'écriture ou la vie*, Paris: Gallimard.

- Semprún, Jorge (1997), *Wat een mooie zondag!*, vertaling Babet Mossel, Breda: De Geus.
- Sheppard, R.Z. (1972), 'Auschwitz Mon Amour', in: *Time Magazine US*, Monday, June 26, 1972 (<http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,906120,00.html>).
- Simon, Richard, (1682 [1678]), *Critical History of the Old Testament*, London: Jacob Tonson.
- Singer, Isaac Bashevis (1974), *Vijanden, een liefdesroman*, vertaling Stella Bromet, Amsterdam: De Arbeiderspers.
- Stone, Dan (2001), *The Sonderkommando Photographs*, in: *Jewish Studies* 7 (2001): 131-148.
- Sutherland, Robert (2004), *Putting God on Trial. The Biblical Book of Job*, Victoria: Trafford Publishing.
- Van den Berghe, Gie (2008), *De mens voorbij*, Amsterdam/Antwerpen: Meulenhoff/Manteau.
- Vande Veire, Frank (1997), *De geplooidde voorstelling. Essays over kunst*, Brussel: Yves Gevaert Uitgever.
- Wajcman, Gérard (1982), *Le maître et l'hystérique*, Paris: Navarin/Le Seuil.
- Wajcman, Gérard (1998), *L'objet du siècle*, Paris: Verdier.
- Wajcman, Gérard (1999a), *Collections. Suivi de L'avarice*, Paris: Nous.
- Wajcman, Gérard (1999b), 'De film Shoah als werk van de kunst na Auschwitz', vertaling Jacq Vogelaar, in: *Raster* 48 (1999): 151-157.
- Wajcman, Gérard (2001), 'De la croyance photographique', in: *Les Temps Modernes*, LVI, 2001, n° 613, 47-83.
- Wajcman, Gérard (2004), *Fenêtre: chroniques du regard et de l'intime*, Paris: Verdier.
- Waskow, Arthur (1978), *Godwrestling, Round 1*, Woodstock: Jewish Lights Publishing.
- Waskow, Arthur (1996), *Godwrestling, Round 2: Ancient Wisdom, Future Paths*, Woodstock: Jewish Lights Publishing.
- Wiesel, Elie (1987), *De poorten van het woud*, vertaald door Jan Hardenberg, Hilversum: Gooi & Sticht.

- Wiesel, Elie (1979), *Le procès de Shamgorod tel qu'il se déroula le 25 février 1649*, Paris: Seuil.
- Wiesel, Elie (1995), *The Trial of God (as it was held on February 25, 1649 in Shamgorod)*, translated by Marion Wiesel, Introduction by Robert McAfee Brown, Afterword by Matthew Fox, New York: Schocken Books.
- Wiesel, Elie & Eisenberg, Josy (1989), *Job of God in storm en wind*, vertaling Frans van den Brande, Hilversum: Gooi en Sticht.
- Wolde, Ellen van (1993), *Meneer en mevrouw Job. Job in gesprek met zijn vrouw, zijn vrienden en God*, Baarn: Ten Have.
- Zborowski, Mark & Herzog, Elisabeth (1995 [1952]), *Life Is With People. The Culture of the Shtetl*, New York: Schocken Books.

Herkomst van de teksten

Auschwitz mon amour. Een erotische lectuur van morele wereldcatastrofes

Dit essay is niet eerder verschenen.

Lachen naar een god die niet bestaat. Reflecties bij *Zie: Liefde*, een roman van David Grossman.

Dit is de Nederlandse versie van een lezing gehouden op het 'International Expert Seminar 'Imagining/Remembering the Shoah: on David Grossman, *See under: Love*', Radboud Universiteit Nijmegen, 12-14 januari 2010. Engelse versie te verschijnen in: Marc De Kesel & Katerzyna Szurmiak (eds.), *Imagining/Remembering the Shoah: on David Grossman, See under: Love*, Leiden: Brill.

Vanuit een donkere kamer. *Shoah* en beeldverbod

Een Engelse versie van dit essay, 'Shooting the Unimaginable: on the Reception of Four Shoah Photographs', is verschenen in: James R. Watson (ed.), *Metacide. In the Pursuit of Excellence*, Amsterdam / New York: Rodopi, p. 265-191.

Hotel Holocaust. Over 'Shoah Documentary Real'

Een Engelse versie van dit essay is voorgedragen als lezing tijdens het symposium 'The Documentary Real: On the Ambiguous Relation Between Documentary Film and Reality', organized by KASK/Vooruit, October 21th, Gent. Die zal verschijnen in de acta van dit symposium, onder redactie van Robrecht Vanderbeeken.

Een onbehagen oud als God. Oneigentijdse beschouwingen over Freud en Job

Dit essay is verschenen in: Mark Kinet, Marc De Kesel & Sjef Houppermans (red.), *Het nieuwe onbehagen in de cultuur*, Antwerpen/Apeldoorn: Garant, 165-209.

Een onbehagen jong als de Shoah. Over twee Holocaustficties

Dit essay is niet eerder verschenen.

Sprekend overleeft een *Muselmann*. Agambens theorie van de getuigenis

Een eerste, Engelse versie van dit essay met als titel 'A Small, Additional, Added-on life Speaking. Remarks on the vitalism of Giorgio Agamben's Critical Theory', is verschenen in *Filozofski vestnik, What is it to live? Qu'est-ce que vivre?*, edited by Jelica Šumič-Riha, xxx / 2/2009: 145-173.

Oświęcim. Kwestieuze beschouwingen

Dit hoofdstuk is een sterk gewijzigde versie van het essay dat verscheen in *De Uil van Minerva*, 12 (1996) 3: 135-156.

Register

Cursief gedrukte woorden betreffen titels van romans of films, cursief gedrukte namen roman- of filmpersonages

- Abraham 118, 139, 143, 149, 237.
Adorno, Theodor W. 203, 216,
247-8.
Agamben, Giorgio 13-4, 30, 60,
165-99.
Agressie 110-4, 124, 126-8, 130-1,
135, 230, 232, 235.
Ajala 51, 55.
Akiba (rabbi van Zamkevit) 140,
145.
Alex (Sonderkommando) 68.
Alteriteit 78, 97, 206-7.
Ander (de) 75, 191, 225.
Antelme, Robert 77, 87, 180-1,
204-8.
Aristoteles 166-7, 169-71, 178, 184.
Assmann, Jan 117.
Babylonische Ballingschap 117,
132, 141-2, 238.
Barkow, Jisraël Lev 45-6.
Bataille, Georges 65, 77, 83.
Bauman, Zygmunt 248.
Baumgarten 140, 142, 146-8.
Beeldcultuur 39, 95-8, 166.
Benigni, Roberto 90.
Benjamin, Walter 79-80, 173.
Benveniste, Émile 190, 235, 245.
Berghe, Gie van den 248.
Bergman, Ingmar 99-100.
Berish 153-7, 159-61, 239.
Betekenaar 72, 75-6, 79-83, 176-7,
191, 225, 242.
Bikini (paddenstoelwolk op) 19-21.
Binswanger, Ludwig 192-3.
Biopolitiek 40, 166-7, 169-70, 175,
181, 185, 191-2, 197-8.
Bios 166-72.
Bios / zoè 167, 170-2, 182.
Blanchot, Maurice 79, 165, 203,
244, 247.
Blasfemie 133, 235.
Boven-Ik 112, 115, 124-8.
Breukbeeld (*image-déchirure*)
78-80.
Brig, Otto 39, 43-4, 46-7, 222.
Broch, Hermann 14, 210-12.
Brycht, Andrzej 69.
Buruma, Ian 7.
Chassidisme 12, 42, 57, 222-3.
Christus 198, 210, 232-3.
Creatio ex nihilo 60.
Crematorium 46, 65, 68, 73, 84, 94.
Conspiracy 89.
Cultuurhyprocrisie 109, 231.
Darwin, Charles 108, 229.
David 140, 146, 149, 239.
Deleuze, Gilles 60, 185, 193, 243.
Decentreren 82, 98, 101, 190.
Deconstructie 31-2, 82, 93, 96,
98-9, 101, 181, 185, 192.
Derrida, Jacques 185, 192, 245.
Descartes, René 188.
Des Pres, Terrence 89, 186.
Didi-Huberman, Georges 12, 39,
69, 71, 7-4, 77-80, 82-4, 222, 225.

- Documentary real* 89, 91, 98.
- Doodsdrift 109, 111-4, 126, 130-1, 231, 236.
- Drohobycz 47.
- Duivel 151, 157-9, 161.
- Duras, Marguerite 17-21, 25-7, 32, 219-20.
- Eiapoepia vom Himmel 112-14, 123, 128, 133.
- Élan vital 186.
- Endlösung 89.
- En Sof 59.
- Eros 8-11, 18-21, 27-8, 110-3, 215-6, 228, 231, 235-6.
- Ethiek 28-9, 76, 246.
- Être-Suprême-en-Méchanteté 148, 234.
- Extiem 52, 223.
- Ezra* 140-2, 145.
- Fantasma 30, 117-20, 123, 129, 145, 148, 152, 160, 198, 233.
- Foucault, Michel 166, 185.
- Freud, Sigmund 10-1, 13, 105-15, 117, 119, 123-4, 128-35, 219, 229-36.
- Fried* 43-4.
- Geltung ohne Bedeutung 174.
- Geste 51, 134-5, 152, 197, 199.
- Getuige 12, 68, 76, 189, 194-7, 217, 244.
Complete getuige 13-4, 188-9, 197, 244.
- Getuigenis 13, 20, 30, 35, 60-1, 96, 165, 187-9, 194-7, 215, 244.
- God 11-3, 35, 40-6, 56-60, 89, 116-27, 129, 133, 135, 137-62, 198, 207, 209, 213, 215, 223, 232, 234, 236, 238-9.
- God on Trial* (BBC) 13, 89, 137-53
- Grap 39-40.
- Grossman, David 11, 12, 35-61, 222-3.
- Guattari, Félix 60, 185.
- Haat 22, 100, 210-1, 216.
- Hamlet* 58, 232.
- Hannah* (Grossman) 44-6, 61.
- Hannah* (Wiesel) 153.
- Hegel, G.W.F. 31, 95, 171-2.
- Heilige der Heiligen 39-41, 56.
- Heine, Heinrich 132-3.
- Herinneringscultuur 8, 11-2, 18, 26-7, 29, 36, 89, 90, 92, 106.
- Hermans, Willem Frederik 129.
- Heydrich, Reinhard 89, 227.
- Hiroshima 11, 17-21, 23-32, 220.
- Hiroshima mon amour* 11, 17, 19, 25, 27, 29-32.
- Hitler, Adolf 14, 96, 139, 142-4, 146-7, 151, 210-1.
- Hölderlin, Friedrich 14, 212-3.
- Homo sacer 165, 168-70, 172, 176-81, 191, 197, 241, 242, 244.
- Hotel Modern 90, 99.
- Humor 11, 35, 37, 41-2, 221.
- Husserl, Edmund 192, 245.
- Ichnaton 116.
- Idek* 142-3, 146.
- Identificatie 7, 9, 26-7, 75, 77, 82, 86, 90-3, 98, 100-1, 124, 126, 138, 176, 193, 196, 214, 225.
- Ideologie van de eigenheid 88.

- Illusie 21, 114, 117, 123, 128, 130-4.
- Imaginaire (het) 74-5, 77-82, 98, 101, 135, 176, 189, 196, 225.
- Immanentie 44, 57, 59-61, 231.
- Insluitende uitsluiting 168-9, 171, 173, 177, 180, 191-2, 195-7, 199.
- Jacques* 146-7, 151.
- Jahwe 117-22, 126-9, 141, 144-5, 148-9, 151, 238-40.
- Jakob 139, 237.
- Jetzt-Zeit 80.
- Job (Bijbelboek) 13, 105-6, 118-24, 126-9, 132-3, 135, 137, 144-5, 148, 154, 157, 233-5, 238.
- Kabbala 42, 57-9, 222.
- Kafka, Franz 172-4.
- Kant, Immanuel 28-9, 31, 185.
- Katzir, Ram 93, 96-7, 99.
- Kazik* 39.
- Kuhn* 139, 141, 145.
- Kraus, Karl 35.
- Kriwaczek, Paul 222-3.
- Kundera, Milan 35.
- Lacan, Jacques 10, 71-2, 74-6, 80-1, 176-7, 191, 223, 225, 247.
- Laenen, Sjef 59.
- Lanzmann, Claude 12, 76, 90-3, 96-7, 99, 138.
- Latour, Bruno 223.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm 59-60, 185.
- Levi, Primo 13, 188.
- Leutrat, Jean-Louis 26.
- Levinthal, David 92, 96, 99.
- Libera, Zbigniew 12, 93-4, 96-9.
- Libido 107-8, 110-1, 131, 231, 235.
- Lichtgod 42-3, 59.
- Lieble* 143-4.
- Liefde 7-8, 11-2, 18-32, 45-6, 100, 109, 114, 125, 157, 160-1, 210-1, 214-6.
- Lijdende rechtvaardige 122, 128, 144, 152.
- Linguistic turn 185.
- Luria, Isaak 42-3, 57, 59.
- Lust 45, 108, 110-1, 170, 176, 228.
- Lusteconomie 75, 81, 107, 111.
- Lustprincipe 11, 108-11, 135.
- Lustwezen 75, 81, 107, 109, 176-7, 229.
- Maria* 137, 159-62.
- Mendel* 154-5, 157-9, 239.
- Mengele, Josef 91, 142-3.
- Messias 211, 237.
- Moche* 138-43, 150-1.
- Momik* 36-8, 47-57, 60.
- Monotheïsme 106, 115-9, 122-3, 126, 129, 132-3, 135, 137, 145-7, 151-2, 156, 160-1, 198, 233.
- Moenin, Jedidja* 43-4.
- Mordechai* 139-43, 151, 237.
- Moraliteit 17, 24-9, 217.
- Mozes 141.
- Muselmann 13-4, 60, 86, 165, 180-1, 186-8, 194-6, 199, 244.
- Mythologie 47, 130-1.
- Naakte leven (het) 167-72, 174-8, 180-3, 186-7, 191, 195-6, 241.
- Nachman van Bratslav 42-3.

- Neigel, Otto* 35-6, 38, 55, 221, 223.
 Not des Lebens 107, 110.
- Oegema, Jan 30, 32.
- Offer 41, 112, 115-6, 118, 121, 142, 149, 168, 209-12, 232.
- Ondenkbare (het) 20, 178-9, 212-3, 215.
- Ongebondenste (het) 212.
- Onsterfelijken 116, 151, 215.
- Onsterfelijkheid 118, 233.
- Ontologie 59-61, 179-81, 185-6, 195, 197, 199.
- Onvoorstelbare (het) 12, 32-3, 39, 72-4, 80, 83, 85, 88, 90, 92.
- Pagnoux, Elisabeth 69, 71.
- Paulus 114, 165, 198-9, 247.
- Pogrom 46, 153, 155-9, 161.
- Polymorf-pervers 75, 107.
- Pressac, Jean-Claude 68, 84.
- Psychoanalyse 123, 130-1, 176, 228.
- Purimschpiel 153-5, 159.
- Rassentheorie 31, 86, 226.
- Rechtvaardige (de) 40, 118, 140, 148, 154, 158, 237-8.
- Rechtvaardigheid 119-20, 126-7, 149,
- Reële (het) 72-4, 76, 80, 89-92, 95-6, 98, 100-1, 177, 191-2.
- Reid, Stephen 105, 124.
- Religie 11, 13, 40-1, 57, 59, 106, 113-23, 126, 128, 131-5, 137-9, 145, 148, 151, 162, 209, 237.
- Religiekritiek 122, 129, 135.
- Resnais, Alain 11, 17, 19, 25-9, 31-2, 90, 220.
- Representatie 71-3, 87, 93, 95-8, 101, 165, 176-8, 183, 185, 191-2.
- Representatieloga 185-6, 199.
- Sacer esto 168.
- Sam* 153, 155-61.
- Samuël (Bijbelboek) 148.
- Saussure, Ferdinand de 72.
- Schmidt* 138, 140-3, 146.
- Schmitt, Carl 167, 171.
- Scholem, Gershom 105, 174, 222.
- Schuldgevoel 108, 115, 125-6, 128, 232.
- Schulz, Bruno 38, 47-8, 50, 55.
- Semblable (gelijke) 77, 83, 85-7.
- Semprún, Jorge 81-2, 245.
- Seksualiteit 10, 106-8, 110-3.
- Signifiant *zie* Betekenaar
- Signifié 81, 176.
- Sjtetl 35-6, 42, 57.
- Sluierbeeld (image-voile) 78, 80.
- Soevereiniteit 58, 126, 152, 165-81, 185-7, 191-2, 196-7, 199.
- Soevereiniteitslogica 195-7, 199.
- Sonderkommando 65, 68, 74, 83-8, 94, 143.
- Spielberg, Steven 90.
- Spinoza, Baruch de 60.
- Subject 14, 24-9, 31-2, 75-6, 81-5, 87, 92, 94, 97-101, 165, 170, 173-7, 187-96, 198.
- Symbolische (het) 76, 80-1, 177, 191, 225.
- Szmulewski, David 68.

- Thanatos 19, 111.
- The Trial of God* (Wiesel) 13, 137, 153-62.
- Thora 40, 117, 119, 121, 123, 140-3, 148, 151, 175, 200, 233.
- Transgressie 109, 223.
- Tsimitsum 42, 58.
- Tsitrin, Hannah* 44, 46, 61.
- Über-Ich 112, 115, 124-8.
- Uitzonderingstoestand 167, 169, 171-2.
- Verbeelding 10, 12, 50, 52-7, 59-61, 72-6, 84-5, 89-90, 92, 117, 208.
- Primaat van de verbeelding 10-1, 61, 97.
- Verbond 123, 129, 140-1, 145-9, 160, 238.
- Vergeten 18, 21-2, 24, 203, 207, 215-7.
- Verlangen 10-1, 20, 24, 75, 106, 130, 153, 161-2, 177, 199, 213, 215.
- Primaat van het verlangen 10, 219, 223, 225.
- Vitalisme 14, 60-1, 165-80, 185, 190, 195, 197, 199.
- Vorm-van-leven 181-4, 242.
- Waarheid 20, 52, 57, 72, 87, 97, 98, 101, 116-7, 123, 129, 133-5, 137, 145-6, 189, 194, 204, 206-7, 211.
- Wajcman, Gérard 69, 71-4, 76-81, 83-5.
- Wannseeconferentie 89.
- Wassermann, Anselm* 35-40, 49, 55-6, 60-1, 221, 223.
- Wiesel, Elie 13, 137, 144, 153, 158-9, 161, 236-7, 240.
- Yad Vashem 50-1.
- Zalmanson, Sjimon* 35-44, 46, 56-7, 59, 60, 221.
- Zie: Liefde* 11, 35, 51, 56, 59.

