

# WISH YOU WERE HERE, JONATHAN LITTELL

## LEZING BORIS NOORDENBOS

### Een podium voor de dader

Toen ik gevraagd werd om op deze avond iets te vertellen over daderperspectieven in de kunst, gingen mijn eerste gedachten niet uit naar een literair werk of een film, maar naar het beroemde verslag van Hannah Arendt over het proces tegen Adolf Eichmann, de voormalige SS Obersturmbahnführer die in 1961-2 in Jeruzalem terecht stond voor zijn betrokkenheid bij de massamoord op miljoenen Europese Joden.

Arendts boek is doordrongen van de metafoor van theater. Het begint al meteen op de eerste pagina's, waar ze beschrijft dat de rechtszaal op haar de indruk maakt van een theaterzaal: "De rechtszaak speelt zich af op een toneel en voor publiek, zodat de daverende roep van de parketwachter aan het begin van elke zitting een effect heeft alsof in de schouwburg het doek opgaat." En ze vervolgt: "De ontwerper van dit auditorium in het nieuwe Beth Ha'am, het Huis des Volks ... moet een theater in gedachten hebben gehad, compleet met orkestbak en balkon, proscenium en toneel en zijdeuren voor het opkomen van de acteurs" (Arendt 4).

Ook de rechtszaak zelf wekt bij Arendt het ongemakkelijke gevoel dat ze naar een dramatisch spektakel, een showproces zit te kijken. Ze schrijft uitgebreid over de theatrale woordkeus en de dramatische blikken van de aanklager, en over de vele joodse getuigen, wier verhalen weliswaar bijdragen aan de tragiek van het spektakel, maar lang niet altijd aan het inzicht in Eichmanns daden en verantwoordelijkheden.

Het proces fungeert volgens Arendt als een schouwspel waarin niet zozeer de poging centraal staat om Eichmann te begrijpen en zijn daden te veroordelen (wat je mag verwachten van een rechtszaak) als wel de poging, in de eerste plaats van premier Ben Gurion, om de wereld te doordringen van het *gehele* joodse lijden tijdens WOII. Het publiek van dit schouwspel is volgens Arendt dan ook de wereldgemeenschap, vertegenwoordigd door de pers die inderdaad uit alle hoeken van de wereld naar Jeruzalem is gekomen.

Arendts argument is dat hoe bombastischer en theatrale het proces wordt, hoe bleker Eichmann (op het podium, in zijn glazen kooi) bij dit alles afsteekt (8). Het probleem is dat de betrokkenen (de aanklager, de procureur-generaal en later in het hoger beroep ook de rechters) de verleiding niet kunnen weerstaan om van de Eichmann de misdadige protagonist van "het stuk" te maken en hem de rol van bloeddorstige schurk toe te dichten: iemand die met concrete motieven en ingenieuze plannen de meest vreselijke misdaden begaat.

Daarmee, zegt Arendt, slaat iedereen de plank mis. Eichmann is geen schurk zoals we die uit het theater kennen, en hij begaat ook geen "conventionele" misdaad. Hij heeft simpelweg nooit stilgestaan bij wat hij deed en hoefde zich, veilig genesteld in het moorddadige regime, geen rekenschap te geven van de menselijke consequenties van zijn handelen. Arendt verwoordt het schitterend in het postscriptum bij een latere editie van Eichmann in Jeruzalem:

Eichmann was geen Iago of Macbeth, en nimmer zou hij met Richard III hebben kunnen besluiten 'een schurk te worden' ['I am determined to prove a villain']. Behalve een ongewone ijver om alles te doen wat bevorderlijk kon zijn voor zijn carrière bezat hij in het geheel geen motieven (Arendt 287).

Arendts theatermetafoor, een metafoor die een ongemakkelijke relatie heeft met de misdaden van Eichmann, roept vragen op die ik als leidraad zal nemen en die *wel* met kunst te maken hebben: welke literaire, dramatische, filmische rollen kunnen we toedichten aan de massamoordenaars van de twintigste eeuw? En belangrijker, want daar draaide het voor Arendt om: wat gebeurt er als de psychologie of het handelen van massamoordenaars niet in traditionele rollen te vatten blijkt te zijn? Ik kom straks uit bij *De Welwillenden*, maar voordat ik daar ben wil ik met u een ander kunstwerk bespreken dat precies deze vragen centraal stelt.

-----

En dat is de documentaire *The Act of Killing* (2012) van de Amerikaanse regisseur Joshua Oppenheimer (er is inmiddels ook een 'vervolg': *The Look of Silence* [2014]). Deze film past duidelijk in een bredere tendens in de kunst die het perspectief van de dader voor het voetlicht probeert te brengen en dat doet op een manier die breekt met de karikatuur van de massamoordenaar als een monster of psychopaat.

Oppenheimer geeft – tot op zekere hoogte – de regie van zijn film uit handen en draagt die over aan de beulen van de politieke moorden van 1965 op Sumatra. Deze mannen waren vóór hun carrière als ondervragers en moordenaars een soort kleine criminelen (hangjongeren zouden we misschien moeten zeggen) in Medan, noord-Sumatra, die hun geld verdienden met de zwarte handel in bioscoopkaartjes. In 1965, na de militaire coup van Soeharto werden zij (en vele anderen) gerekruteerd om het vuile werk op te knappen: het ondervragen en vermoorden van duizenden Chinezen, communisten en hun (veronderstelde) sympathisanten op Sumatra. In de documentaire zijn de beulen inmiddels op leeftijd en ze leiden een comfortabel leven in een samenleving die de moorden nooit veroordeeld heeft; een samenleving ook (dat zien we in de film) die deze moordenaars nog altijd op handen draagt.

Oppenheimers filmproject bestaat eruit dat hij de daders zelf hun moorden laat naspelen: zij bepalen het script, zij spelen de moordenaars (en soms de slachtoffers). Het resultaat is een absurde serie ongelijksoortige *reenactments*, waarin de mannen zich nu eens laten inspireren door hun favoriete gangsterfilms, dan weer door westerns, dan door Amerikaanse Vietnam films, en dan weer kiezen voor kitscherige, musical-achtige settings die God mag weten waar vandaan komen.

Ik laat u een fragment laten zien uit *The Act of Killing*. Het is het enige moment in de film waarop we de stem van een slachtoffer horen. Dat is Suryono, een ingehuurde acteur die een communist zou moeten spelen in een ondervragingscène. Maar voor het zover is vertelt hij de mannen plots, hakkend en zenuwachtig lachend, over zijn *eigen* familiegeschiedenis.

#### FRAGMENT 1

De mannen zitten niet te wachten op het gecompliceerde verhaal van een slachtoffer, en even later wordt de ondervragingscène gespeeld zoals die van tevoren was gepland. Maar Suryono, die hiervoor al duidelijk van slag was, stort tijdens die scène in. De mannen proberen hem op te lappen en gaan door met de opnames, en dan gebeurt het volgende.

## FRAGMENT 2

Suryono, beleeft opnieuw de pijn van het verlies van zijn vader en wordt bovendien zelf slachtoffer van pesterijen van de ex-beulen. De grens tussen de *reconstructie* van geweld en *hedendaagse* intimidatie is in deze scene lang niet altijd scherp.

De emoties van Suryono en de pesterijen van de acteurs laten de 'hoofdpersoon' van de documentaire, Anwar, niet onberoerd. Oppenheimer brengt in de scene lang zijn meewarige blik in beeld. Het is inderdaad ironisch dat Anwar, die honderden moorden op zijn geweten heeft, het gedrag van zijn collega's *hier* sadistisch vindt. Ironisch, maar ook essentieel voor hoe de film werkt: steeds duidelijker beginnen zich in de zelfverzekerende *reenactments* tekenen van trauma en gewetensnood af te tekenen. Anwar wordt geplaagd door schuldgevoelens en nachtmerries. Overigens, ook deze nachtmerries worden later in de film nagespeeld.

Juist door de daders de volledige controle te geven gebeurt er iets anders dan waar zij op uit zijn: er is hen aanvankelijk veel aangelegen om zichzelf te presenteren als nietsontziende schurken, maar naar mate de film vordert worden er steeds meer scheuren zichtbaar in hun zelfgenoegzaamheid en onbekommerdheid. Langzaam komt uit de film een veel complexer, en ook menselijker, beeld naar voren van de moordenaars, met name van Anwar. Met zijn groeiende twijfels, angsten en reflecties blijkt Anwar namelijk helemaal niet in de rol van de charismatische gangster te passen die hij voor zichzelf zag weggelegd en die hij de kijker graag had willen laten zien.

Net als in Arendts observaties over Eichmann (maar op een heel andere manier) brokkelt ook hier de rol van de massamoordenaar als eendimensionale schurk of duivel uit elkaar, en komt er een ingewikkelder beeld achter vandaan: Anwar blijkt, tenminste op sommige momenten in de film, iemand waarmee we ons kunnen identificeren.

Er was ook kritiek op de Oppenheimers film. Waarom krijgen deze mannen een podium? vroegen critici zich. Waar zijn de stemmen van de slachtoffers? Ik zei het al, Suryono is het enige slachtoffer in de film, en zijn inbreng wordt inderdaad effectief afgekapd door Anwar en zijn collega's.

-----

Soortgelijke kritiek kreeg Jonathan Littell ook. Natuurlijk, er waren ook critici die het werk ronduit sensationeel en pervers vonden, maar een hardnekkige vraag van kritische commentatoren was waarom iemand als Max Aue een podium krijgt; waarom een medeplichtige aan genocide (ook al is het dan een fictieel figuur) bijna duizend pagina's de gelegenheid krijgt om (in de ik-vorm) zijn perspectief op de Jodenvervolging te geven, en om (dat is bijna onvermijdelijk bij zo'n ik-vertelling) een beroep te doen op onze sympathie. Claude Lanzmann, de regisseur van de monumentale documentaire *Shoah* (1985), wees op het gevaarlijke gebrek aan slachtofferperspectieven in het boek. Een enkeling meende zelfs dat de monopolisering van de vertelling door Aue ertoe zou kunnen leiden de lezer geïndoctrineerd raakte met moorddadige fantasieën en ziekelijke visioenen (Lacoste).

Ik zou zeggen dat er in *De Welwillenden* toch iets soortgelijks gebeurt als in *The Act of Killing*: juist doordat Aue de roman domineert (het is zijn vertelling en perspectief) worden er tegenstrijdigheden zichtbaar in zijn presentatie van zichzelf. Cruciaal daarbij is dat Aue zelden één, zelfverzekerde en coherente stem heeft.

Die meerstemmigheid<sup>1</sup> van Aues vertelling komt uitbundig naar voren in het voorwoord van de roman dat “Toccatà” heet, een gedeelte dat strikt genomen een monoloog is. Het begint al in de eerste twee zinnen: “Mensenbroeders, laat me u vertellen hoe het is gegaan. We zijn uw broeders niet, zult u antwoorden, en we willen het niet eens weten” (Littell 11). Aue anticipeert continu op onwelwillende lezers, van wie de veronderstelde tegenwerpingen (al dan niet direct) doorklinken in de tekst. (“Wij zijn uw broeders niet”). De monoloog krijgt daarmee geregeld de toon van een *dialog* met een ingebeelde lezer.

Dat gebeurt ook in passages waarin de mogelijke kritiek van lezers niet woordelijk is weergegeven. Bijvoorbeeld wanneer Aue schrijft over spijt en schuld. Eerst verzekert hij ons dat hij zich niet zal gaan rechtvaardigen, want zo zegt hij “ik heb niets te rechtvaardigen” (Littell 12), en later gaat hij daarop door:

Ik kan u garanderen dat er in ieder geval geen greintje wroeging in [dit boek] zal doorklinken. Ik heb nergens spijt van: ik deed mijn werk, meer niet; en ik maak zelf wel uit hoe er moet worden geoordeeld over mijn familieaangelegenheden, die ik misschien ook nog ter sprake breng; verder zal ik tegen het einde wel over de schreef zijn gegaan, maar in die fase was ik ook niet echt meer mezelf, ik wankelde en trouwens, om mij heen kantelde de hele wereld, ik was niet de enige die zijn hoofd verloor, dat zult u toch met me eens zijn. (Littell 12-3)

Opnieuw richt Aue zich tot de lezer (“dat zult u toch met me eens zijn”), en die oriëntatie op een publiek beïnvloedt ook hier de teneur van het betoog: paradoxaal genoeg klinkt juist in de passages waar Aue het oordeel van de buitenwereld afwijst een grote afhankelijkheid door van potentiële lezers (“ik maak zelf wel uit hoe er moet worden geoordeeld”). En is die laatste frase, “om mij heen kantelde de hele wereld, ik was niet de enige die zijn hoofd verloor” niet toch een poging van Aue om zichzelf te rechtvaardigen? Eerder verzekerde hij ons nu juist dat er niets te rechtvaardigen viel...

In de eerste twintig pagina’s van de roman worden halsstarrige pogingen ondernomen om de lezer ervan te verzekeren dat hij of zij geen haar beter is dan Aue; dat Aue een mens is als alle anderen – met zijn eigen grillen, zoveel is duidelijk – maar niet minder menselijk dan wij: “Maar u zou toch in staat moeten zijn om tegen uzelf te zeggen dat u ook zou hebben gedaan wat ik deed” (Littell 28).

De onvermijdelijke vraag daarbij is of Aue de steun van de auteur heeft? Littells uitspraken in de schaarse interviews wijzen inderdaad in die richting. We zouden, zegt Littell, als we het hebben over de uitroeiing van de Europese Joden, maar ook over andere genocides, onder ogen moeten zien dat de meest inhumane slachtingen grotendeels door gewone mensen gepleegd worden; niet door bloeddorstige sadisten of gehersenspoelde robots, maar door mensen, die blijkbaar onder bepaalde omstandigheden tot de meest walgelijke zaken in staat zijn (Nora).

Toch maakt het feit dat dit soort teksten in het boek in de mond van een zeer eigenaardig personage worden gelegd, de boodschap oneindig veel complexer. Het is moeilijk te geloven dat Littell zonder meer meent dat wij allemaal zouden kunnen doen wat Aue doet. Aue is nog steeds iemand die naar eigen zeggen een magnetische aantrekkingskracht voelt tot het absolute (inclusief

---

<sup>1</sup> Zie ook Luc Rassin’s analyse van kritische stemmen in *De Welwillenden*. Rassin wijst er op dat de roman passages bevat waarin Nazis geridiculiseerd worden, of waarin atypische Nazis (bijvoorbeeld luitenant Voss) ideeën articuleren die ingaan tegen basale National-Socialistische doctrines over ras. Ook Aues persoonlijkheid en uitspraken zijn volgens Rassin lang niet altijd consistent.

radicaal geweld). Het is ook iemand die zonder duidelijke redenen zijn moeder en stiefvader met een bijl aan gort slaat, en zijn zus verkracht, of daar in ieder geval over fantaseert.

Is Aue iemand als u en ik, vindt Littell dat echt? Ik denk niet dat daar een helder antwoord op te geven is. Mogelijk worden we er ook een beetje ingeluisd door Aue. Probeert hij ons niet van onze morele zelfgenoegzaamheid te ontdoen ("u bent geen haar beter dan ik") om op die manier zélf beter voor de dag te komen?

Deze complexe relaties tussen de auteur, de lezer, de Aue van toen en de Aue van nu maken *De Welwillenden* tot een meerstemmig literair werk waarin verschillende posities met elkaar in dialoog zijn.<sup>2</sup> We horen de stem van een auteur, we horen de ingebeelde stemmen van lezers, maar die verschillende posities worden gefilterd door het bewustzijn van een ik-verteller, die vertelt over wat hij decennia eerder dacht en vond en die zichzelf daarbij ook nog eens regelmatig tegenspreekt. Inderdaad Aue domineert het boek, maar juist daardoor zien we dat zijn vertelling verre van coherent en eenduidig is.

En dan heb ik het nog niet eens over de dialoog met talloze historische werken (van o.a. Daniel Goldhagen, Ian Kershaw, Christopher Browning en inderdaad ook Hannah Arendt). Aue zegt in Toccata "om mijn geheugen op te frissen had ik een fikse hoeveelheid boeken over het onderwerp gekocht en gelezen" (Littell 13). Maar hoe zit het precies met de relatie tussen geschiedschrijving en herinnering? Opvallend is dat een aantal specifieke scènes in het boek vrijwel letterlijk aan de historische literatuur is ontleend.

Ook is er een dialoog met tal van literaire tradities. Zo zijn de welwillenden uit de titel de Eumeniden, de wraakgodinnen uit de *Oresteia* (ook een verhaal over ouderschap) waaraan de roman haar structuur ontleent. Toch kan Max Aue niet zonder meer als een Orestes worden gezien. Hoe verhoudt de notie van het *lot* in de *Oresteia* zich bijvoorbeeld tot twintigste-eeuwse vragen over *verantwoordelijkheid*?<sup>3</sup>

Door al deze 'dialogen' kan het boek niet gelezen worden als een *roman à thèse*, als een roman waarin een kant-en-klare theorie over de Holocaust of de motieven van de betrokkenen wordt verkondigd. Het is een boek waarin we geconfronteerd worden met het *proces* van vertellen, en net als in *The Act of Killing* (en in Arendts interpretatie van Eichmanns veroordeling) komen juist in dat proces van representatie eendimensionale aannames over ouderschap op de helling te staan.

De vraag is wat er gebeurt als Max Aue echt een podium krijgt. In het boek waren we, door de eerste-persoonsvertelling, als het ware ondergedompeld in de duistere belevingswereld van de protagonist. Maar wat gebeurt er als we de ik-verteller en de mensen die hij beschrijft straks op het podium zien staan. Komt de nadruk daarmee niet meer op de beschreven gebeurtenissen te liggen dan op de kronkelige (en wellicht ook niet altijd betrouwbare) presentatie van die gebeurtenissen door Aue? Wordt het werk daarmee niet minder gelaagd? En krijgt de dader daarmee niet definitief een rol toegedicht, terwijl we in de roman nu juist een verteller zien die worstelt om zijn rol in de Holocaust te begrijpen?

---

<sup>2</sup> Zie ook Michail Bachtins werk over het dialogische karakter van de roman, en van de werken van Dostojevski in het bijzonder. Aues toon doet soms inderdaad denken aan die van Dostojevskis vertellers, bijvoorbeeld in *Aantekeningen uit het ondergrondse* (1864).

<sup>3</sup> De historicus Dominick LaCapra bekritiseerde Littell's roman juist vanwege de rol die (o.a. via de verwijzingen naar de *Oresteia*) aan het "tragische lot" wordt toegeschreven. De notie van het lot vertroebelt volgens LaCapra vragen over Aues motieven en verantwoordelijkheden (LaCapra 103-5).

Wat dit betreft moeten we afwachten of Toneelgroep Amsterdam vormen zal vinden om recht te doen aan de gelaagdheid van Aues vertelling. De keuze om de monoloog van Aue te behouden in het script, maar ook de lezing van die monoloog zojuist door Hans Kesting boezemen alvast vertrouwen in.

Boris Noordenbos

Amsterdam, 15 feb 16, Wish you were here - Jonathan Littell

## Literatuur

Arendt, Hannah. *Eichmann in Jerusalem*. London: Penguin, 2006.

Bakhtin, Mikhail. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Ed. And trans. Caryl Emerson. Minneapolis: U of Minnesota P, 1984. Print. Theory and History of Literature Vol. 8. Print.

LaCapra, Dominick. *History, Literature, Critical Theory*. Ithaca: Cornell UP, 2013.

Lacoste, Charlotte. "Un cas de manipulation narrative: Les Bienveillantes." Université Nancy, Groupe de recherche "Littérature et histoires". Web 5 februari 2016 <<http://www.revue-texto.net/index.php?id=2133>>

Lanzmann, Claude. "Claude Lanzmann juge les *Bienveillantes*." *Le Nouvel Observateur*, 21 september 2006.

Littell, Jonathan. *De Welwillenden*. Vert. Jeanne Holierhoek en Janneke van der Meulen. Amsterdam, Arbeiderspers, 2010.

Nora, Pierre. "Conservation sur l'histoire et le roman." *Le Débat*, maart-april 2007.

Rasson, Luc. "How Nazis Undermine their Own Point of View. Irony and Reliability in The Kindly Ones." *Writing the Holocaust Today: Critical Perspectives on Jonathan Little's The Kindly Ones*. Ed. Aurélie Barjonet and Liran Razinsky. Amsterdam: Rodopi, 2012. 99-110.