

# DE HOOPGEVENDE MENS

Marc De Kesel: *Auschwitz mon amour*

door Ger Groot

Wie een boek de titel *Auschwitz mon amour* meegeeft, moet zich ervan bewust zijn dat hij de lezer schokt. Zozeer dat hij zich verplicht weet te bezweren dat provocatie niet de bedoeling is, zoals Marc De Kesel al op de tweede bladzijde van deze essaybundel doet. De werkelijke schok die De Kesel de lezer wil geven gaat veel dieper. Hem gaat het om de articulatie van de onuitsprekelijkheid van een misdaad die zich zelfs aan morele categorieën onttrekt.

Het volstaat niet te zeggen dat Auschwitz het 'absolute kwaad' representeert. Zoals elke voorstelling ervan tekortdoet aan de werkelijkheid, zo leent deze industriële mensenvernietiging zich niet voor opbouwend moralisme. Ze kan slechts een plaats van verbijstering zijn. De essays die De Kesel in deze bundel verzameld heeft, vormen letterlijk een om-schrijving van die verbijstering. Ze cirkelen rond een schrikwekkend geheim dat elk woord met stomheid slaat.

Om niettemin te blijven spreken, gaat Marc De Kesel een gesprek aan met een waaier van auteurs die elk op hun beurt getracht hebben woorden te geven aan het onzegbare. Hij leest indringend de roman *Zie: liefde* van de Israëlische romancier David Grossman, analyseert de schaarse foto's die door het verzet in Auschwitz werden gemaakt, vraagt naar de betekenis van kunstwerken van David Levinthal, Ram Katzir en Zbigniew Libera en laat de film *Shoah* van Claude Lanzmann op zich inwerken.

Mèt Elie Wiesel vraagt De Kesel zich af hoe na (en in) Auschwitz nog een religieus geloof mogelijk is. In een uitvoerige gedachteswisseling met Giorgio Agamben verbaast hij zich over het hardnekkige vermogen tot getuigenis dat uitgaat van het naakte leven. Op de achtergrond van het boek wijzen Freud en Lacan voortdurend op de ongemakkelijke band tussen dood en eros, die zelfs in deze verschrikking zijn wet blijft stellen.

Het mooist komt dat laatste thema naar voren aan het begin en einde van het boek: in de inleiding en het eerste hoofd-

stuk, die gewijd zijn aan de film *Hiroshima mon amour*, en in de afsluitende beschouwing die De Kesel ruim twintig jaar geleden hield in Auschwitz zelf. Wat ons met die plek verbindt is eros, zo zei hij daar. De aanstootgevende gewaagdheid van die woorden kan moeilijk worden overschat. Bij deze eros, zo tekent De Kesel aan, gaat het echter om het zuivere *aangerakt* en *aangedaan* worden, waarin liefde en haat niet goed meer te onderscheiden zijn en eigenlijk één woord aanstootgevend wordt.

In *Hiroshima mon amour* problematiseerden Alain Resnais en scenarioschrijfster Marguerite Duras de herinnering aan de verschrikkingen van de atoombom. Op alle mogelijke manieren tracht de film te voorkomen dat de kijker in zijn ontzetting en verontwaardiging over al het aangerichte leed uiteindelijk slechts zijn eigen *schöne Seele* koestert.

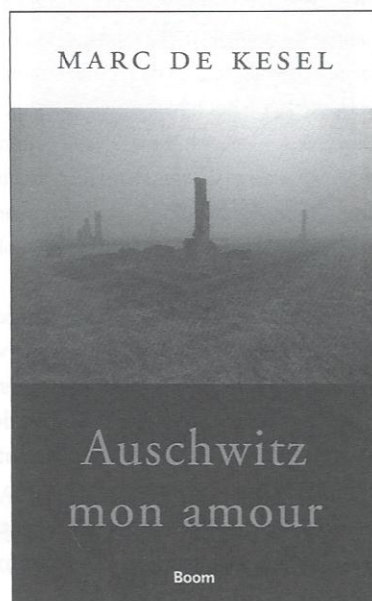
Het liefdespaar dat in *Hiroshima mon amour* een korte maar hevige romance beleeft, leert in elkanders ziel het verleden van de grote oorlogstragedie zien. Bij 'hem' is dat 'Hiroshima', maar bij haar is dat niet 'Auschwitz'. Het is Nevers, de stad waar zij tijdens de oorlog een gepassioneerde relatie had met een Duitse soldaat. Die liefde voor en met de vijand berooft haar van haar onschuld.

Zij heeft iets ongehoords gedaan — en dat zal haar na de bevrijding danig worden ingepeperd. Haar goedheid (zij is in Japan met een humanitaire missie) is doorschoten met een ongemakkelijk kwaad, dat ironisch genoeg juist aan de liefde ontsprong. De eros is ook hier de tweeslachtige kracht die schuld en onschuld met elkaar verknoopt.

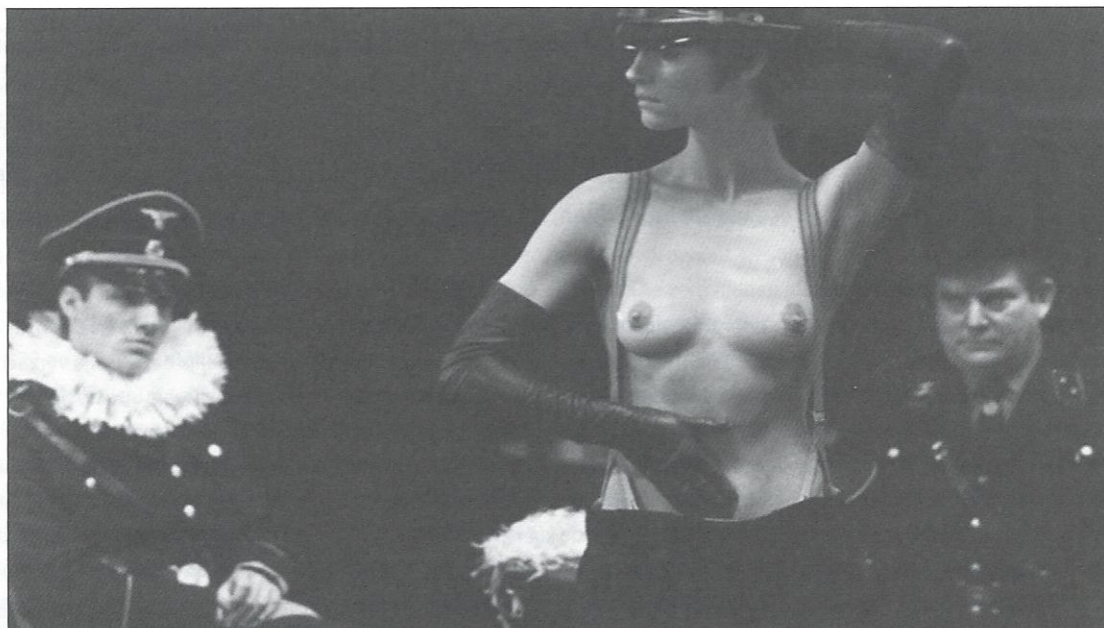
Dat, zo concludeert De Kesel, maakt de film ook voor de kijker ongemakkelijk. Hij identificeert zich immers maar al te graag met haar, stelt zich op haar plaats — totdat die plaats er plotseling een blijkt te zijn van een dubieuze moraliteit. Niet slecht, niet goed, maar ongewis. Dant begint elke zekerheid te schuiven. '[De] moraliserende subjectpositie,' schrijft De Kesel, 'die het etaleren van het kwaad gebruikt om zichzelf als onge-rept goed voor te stellen, wil *Hiroshima mon amour* tegen elke prijs vermijden.'

Daarmee roept deze film een andere op: *The Night Porter* van Liliana Cavani. Ook in dit verhaal (over een Joodse vrouw die na de oorlog oog in oog komt te staan met de arts die haar in het concentratiekamp in een sadomasochistische liefdesrelatie manipuleerde) komen erotiek en verschrikking op een schokkende wijze samen. Maar Cavani gaat nog een stap verder, aldus De Kesel. In haar verfilming last zij de beelden in die de kamparts zelf met *zijn* camera gemaakt zou hebben van zijn slachtoffer. Wij worden aldus gedwongen om haar door zijn ogen te zien en ons letterlijk met hem te identificeren. Wat hij zag, zien wij: wij *zijn* hem. Misschien nog wel radicaler dan in *Hiroshima mon amour* wordt de onschuld van de kijker aangevreten door een pijnlijke medeplichtigheid.

Alleen al door onze blik raken wij intiem betrokken bij iets wat eigenlijk onmogelijk of onbestaanbaar zou moeten zijn. Wij begeven ons aan gene zijde van wat nog vatbaar is voor het morele besef, als de tragische held die (zo tekent De Kesel in zijn slothoofdstuk aan) niet zegevierend terugkeert vanuit het ongehoorde en, besmet met de afgrondelijkheid van het kwaad, niet eens meer 'tragisch' mag heten. Onge-wis, verstoken van elke morele zekerheid of





Cavani's *Il Portiere di Notte*

genoegzaamheid, kan hij — kunnen wij — nog slechts dwalen door een herinnering die ons elke rust ontzegt.

Op deze manier ontstijgen De Kesels provocerende overpeinzingen aan het sensationele en zetten ze de lezer keer op keer voor het blok. In dat opzicht is *Auschwitz mon amour* precies zo onbarmhartig als de titel doet vermoeden. Voor wie zich door het boek mee de diepte in laat nemen, staat er geen uitweg meer open. Daarin is het boek zo onontkoombaar als het onderwerp verdient.

Of toch misschien iets té onontkoombaar. Meer dan De Kesel lijkt te willen toelaten kiert er in zijn essays een sprank van licht die zichtbaar wordt bij een nadere beschouwing van zijn filmanalyses. Er zit immers een merkwaardige tegenspraak in de wijze waarop hij de filmkijker tegenover de vrouwelijke hoofdpersonen van *Hiroshima mon amour* en *The Night Porter* zet. In die laatste is zij een *object*: het voorwerp van een kijkende blik die ons dwingt zich met de blik van de beul te identificeren.

Het vreemde is echter dat diezelfde blik in *Hiroshima mon amour* leidt tot een identificatie met wat hij *ziet*: de vrouw wier 'dubieuze moraal' de onze wordt. De camerablik vervult dus twee tegengestelde rollen. Aan de ene kant objectificeert en verontmenselijkt hij wat hij ziet (bij Cavani), aan de andere kant bewerkstelligt hij juist een vereenzelviging (bij Resnais). En toch is het, technisch gezien, dezelfde blik.

Gaan we enkele decennia in de filmgeschiedenis terug, dan zien we dat 'de camerablik' in de feministische filmtheorie veelal werd gelijkgesteld aan 'masculiene' heerszucht en onderwerpingswil. Het model-Cavani werd daarin uitvergroot naar de hele klassieke cinema, al werd het het duidelijkst zichtbaar in beelden die uitdrukkelijk vanuit een *subjectief* standpunt werden gefilmd.

Bij nader inzien blijkt dat echter een weinig overtuigende analyse. Het genre dat deze techniek misschien wel het effectiefst toepaste, was de *horror*-film. Emblematisch is de scène waarin de kijker door de ogen van de moordenaar de angst van het slachtoffer ziet. Maar in plaats van lust of wreedheid wekken deze beelden juist een extreme beklemming. We identificeren ons niet met de schurk, maar met de achtervolgde. En ook in pornofilms (het geliefkoosde thema van deze theorie) werken shots 'vanuit' de positie van het mannelijke personage *minder* in plaats van meer lustopwekkend.

Zo is het ook in *The Night Porter*. Hoewel wij de vrouw zien door de ogen van de kamparts, identificeren we ons eerder met haar dan met hem. Dat maakt de film als geheel niet minder verontrustend, maar dat valt *niet* aan de camerablik toe te schrijven. Die laatste onthult ons juist iets wat ruimte biedt voor een zekere troost. Kennelijk is onze empathie zo groot dat wij er niet aan ontkomen ons (minstens gedeeltelijk) in de plaats te stellen van wie wij zien.

Zuivere objectivering en ontmenselijking zijn *niet* onze spontane instelling.

In het algemeen gesproken, mag de mens er dan ook nèt iets hoopgevender uitkomen dan bij De Kesel het geval lijkt. Het vermogen tot empathie is wellicht het beslissende element waardoor een menselijk organisme een *mens* wordt in de volle zin van het woord. Een strikt natuurlijk proces is dat niet. Opvoeding en socialisatie komen eraan te pas — en die ontwikkeling kan (tot op zekere hoogte) mislukken of het op bepaalde momenten laten afweten. De scène waarin Cavani's kamparts zijn slachtoffer voor het eerst filmt, illustreert zo'n moment, maar binnen de menselijke werkelijkheid blijft ze een anomalie.

De misvatting van de objectiverende camerablik legt zo een grondtrek van het menselijk bestaan bloot die 'Hiroshima' en 'Auschwitz' niet weerspreekt, maar deze grote catastrofes van de humaniteit wel hun plaats toewijst. In hen wordt duidelijk hoe diep de mens zijn eigen menselijkheid verraden kan. Juist in hun ondenkbaarheid zijn ze denkbaar, in hun 'onmogelijkheid' mogelijk gebleken. Ze drukken op ons als een schuld waaraan niemand ontkomt: daarin heeft Marc De Kesel ontegenzeggelijk gelijk.

Maar deze schuld heeft niet het laatste woord. De empathie en het medelijden die bijna vanzelf aan ons wezen ontspringen, redden ons van de verdoemenis. Zoals wij daarvan ook gered worden door het





‘Hoe moeten wij, aan wie het op onze beurt niet is toegestaan ‘het etaleren van het kwaad te gebruiken om onszelf als ongerept goed voor te stellen’, dit boek lezen? Hoe te voorkomen dat wij het dichtslaan met de verzuchting dat wij het natuurlijk met de schrijver eens zijn? Dat wil zeggen: in de overtuiging dat wij, humane en beschaafde individuen, niet werkelijk aan de kant van het kwade kunnen staan?’

befes dat wij die verdoemenis niettemin moeten gedenken, omdat ook haar ondenkbare mogelijkheid tot ons wezen behoort. Ook dat beklemtoont De Kesel aan het slot van zijn boek terecht en in indrukwekkende bewoordingen.

Wellicht trof hem pas op dat moment ten volle de onbestemdheid van zijn eigen voornemen: in dit boek te spreken over het onnoembare dat Auschwitz heet. Want hoe moeten wij, aan wie het op onze beurt niet is toegestaan ‘het etaleren van het kwaad te

gebruiken om onszelf als ongerept goed voor te stellen’, dit boek lezen? Hoe te voorkomen dat wij het dichtslaan met de verzuchting dat wij het *natuurlijk* met de schrijver eens zijn? Dat wil zeggen: in de overtuiging dat wij, humane en beschaafde individuen, niet werkelijk aan de kant van het kwade *kunnen* staan?

Dat zijn de ongemakkelijke vragen waarmee dit boek ons zou moeten achterlaten. De Kesel stelt daartoe alles in het werk, maar ook hij ontkomt er niet aan te *spreken*. Daardoor wordt het rauwe effect van het

inzicht dat dit boek tracht over te dragen onherroepelijk een beetje verzacht. Zelfs dit boek normaliseert uiteindelijk het onuitsprekelijke van Auschwitz en Hiroshima. Dat is de wrange paradox die De Kesel op de slotpagina’s ervan evoceert. Het is de ‘schandalige’ contradictie van een boek dat de titel *Auschwitz mon amour* waagt te dragen.

Marc De Kesel: *Auschwitz mon amour*, Boom Amsterdam, 2012, 267 p., ill. € 24,5. ISBN 9789461058256

928.8 / JODENVERVOLGING

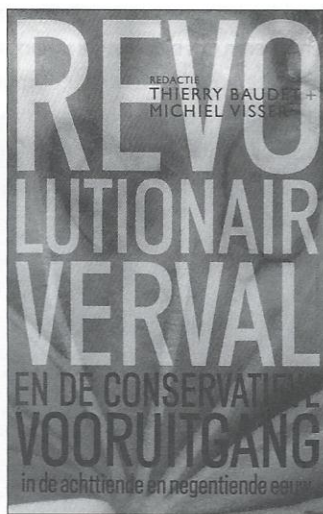
**THIERRY BAUDET (RED.), MICHIEL VISSER (RED.)**

*Revolutionair verval en de conservatieve vooruitgang in de achttiende en negentiende eeuw*

156.1 / FILOSOFIE / FILOSOFIE / POLITIEKE FILOSOFIE

Na het succes van *Conservatieve vooruitgang: de grootste denkers van de twintigste eeuw* (Bakker, 2010) brengen Baudet en Visser een prequel over de achttiende en de negentiende eeuw, laat ons zeggen vanaf het ontstaan van de basisideeën van het conservatisme. De term dook pas voor het eerst op in 1818, maar toen waren de basisideeën reeds langer verspreid door onder anderen Montesquieu (+1755), David Hume (+1776) en Edmund Burke (+1797). De term zelf heeft een nogal brede betekenis in meerdere lagen. Allereerst staat hij niet tegenover progressief, maar tegenover revolutionair, als reactie tegen het overhoopgooien en de daarmee samenhangende bedreiging van het waardevolle in het bestaande. Conservatisme miskent de vooruitgang niet, maar verdedigt het vertrouwde tegen een onzekere toekomst. Deze reactionaire tendens vond uiteraard veel weerklank in de middens van de politieke restauratiebeweging na de Franse Revolutie. Tegelijk kwam ook een tweede dimensie van conservatisme naar voren. In het ideologische spanningsveld tussen individu (liberalisme) en staatsmacht (socialisme) leggen conservatieve denkers de nadruk op sociale, gemeenschappelijke waarden en instituties, die een organische basis bieden voor een evenwichtige opbouw van de samenleving. Toch zijn heel wat denkers uit die tijd niet rechtlijnig in te passen in een van die drie stromingen.

De meesten werken duidelijk met nuances die overlap tussen individu, staat en gemeenschap mogelijk maken. Waar het op aankomt, is het accent en het perspectief. Zo konden heel wat van hun ideeën overleven tot vandaag, bijvoorbeeld in de tweekamerstelsels van de volksvertegenwoordiging, de visie op verdeling van de machten, de rol van autoriteit en gezag, en de noodzaak van de grondwet.



In dit boek worden achttien denkers uit die tijd (van Montesquieu tot Abraham Kuyper) besproken door eminente hedendaagse conservatieve auteurs, zoals Theodore Dalrymple, Roger Scruton, Paul Cliteur en Andreas Kinneging. De verdienste van de redacteurs is dat zij een waardevolle selectie hebben gemaakt, die een scherp beeld geeft van het conservatieve denken in die twee belangrijke eeuwen van onze westerse geschiedenis. Ook de zorg voor een gelijke opbouw van alle hoofdstukken (inleiding, levensloop, centrale thema’s, slot en bibliografie) is wellicht hun werk. Niet alle artikels zijn even makkelijk te lezen, maar als geheel kan het boek gezien worden als een vlotte streamer voor een sterke tendens in de tijdgeest van toen. Het doet nadenken over het ontstaan en de groei

van heel wat ideeën en structuren die onze huidige maatschappelijk-politieke wereld nog steeds bepalen.

[Willy Deckers] Bakker, 2012, 429 p., ill. € 19,95. ISBN 9789035136083. Distributie: WPG Uitgevers