

VAN TRANSYLVANIE TOT TREBLINKA

Over het demonische in de film

Frank Blaakmeer¹

Het verhaal wil dat de toeschouwers die op 28 december 1895 in Parijs de eerste filmvoorstelling bijwoonden zich wild geschrokken zijn van een trein die op het witte doek een station binnenrijdt. *L'Arrivée d'un train à La Ciotat* was één van de korte filmpjes die de broers Louis en Auguste Lumière met hun 'cinematograph' hadden opgenomen. De film toont hoe de locomotief met daarachter de wagons het station nadert en tot stilstand komt. Een stationsbediende opent de deuren, de reizigers komen naar buiten, herschikken hun door de reis in het ongerede geraakte kledij en maken zich met hun bagage uit de voeten. In de wildste variant van het verhaal doken de toeschouwers zo ongeveer onder de stoelen toen ze de locomotief op zich af zagen komen. Saaiere bronnen maken slechts gewag van opwinding, maar het wilde verhaal is natuurlijk mooier. Het illustreert een effect van film dat de gebroeders Lumière niet beoogd hadden, want het oorspronkelijke idee achter de ontwikkeling van de 'cinematograph' was zeker niet het verbijsteren van het publiek. Aan de wieg van de bewegende beelden stonden geen kunstenaars die de toeschouwers wilden verrassen met zichtbaar geworden dromen en fantasieën, maar wetenschappelijk ingestelde technici. Het zichtbaar maken en daarmee onderzoeken van beweging was het doel. De kunstzinnige mogelijkheden die deze levende fotografie bood werden echter vrijwel onmiddellijk ingezien, in feite al door de Lumière's zelf, die kort na de eerste voorstelling van hun apparaat ook een filmpje toonden van een man die zijn tuin staat te besproeien. Een jongen gaat op de tuinslang staan, en als de man in de sproeikop kijkt om te zien wat er mis is, tilt de jongen zijn voet op: *L'Arroseur arrosé*. Enkelvoudige registratie van werkelijke gebeurtenissen maakt plaats voor in scène gezette handelingen die tot een verhaaltje worden gecombineerd, en daarmee is de speelfilm zoals wij die kennen geboren. Anders dan de meeste filmpjes van Louis en Auguste Lumière lag *L'Arroseur arrosé* in zekere zin niet in het verlengde van de fotografie, maar van de tekenkunst: het schijnt dat het verhaaltje van de besproeide sproeier afkomstig is uit een stripverhaal *avant la lettre* dat in 1887 verschenen was. De Lumière's beperkten zich verder echter tot het maken van levende foto's. De eerste die systematisch gebruik ging maken van de niet-documentaire mogelijkheden van het nieuwe medium was Georges Méliès, een Franse illusionist die in het theater gewend was om te werken met allerlei trucs om het publiek een magisch schouwspel voor ogen te toveren. Toveren, ontdekte Méliès, kon met film nog veel beter dan met de spiegels en valluiken op de Bühne. In de eerste jaren van deze eeuw maakte hij in zijn studio in Mon-

1 Met dank aan Rob de Kam.

treuil honderden films die gebruik maakten van allerlei technieken om het fantastische en bovennatuurlijke zichtbaar te maken. Wat het fantastische betreft is zijn in 1902 gemaakte verfilming van Jules Verne's *Reis naar de maan* het bekendste voorbeeld. Eerder al, in 1896, maakte Méliès een film waarin voor het eerst het motief van de vampier een rol speelde. In *Le manoir du diable* gaat de duivelse vampier uit de titel in rook op bij het zien van een crucifix. De film was, zoals we nog zullen zien, de eerste in een lange rij films waarin de demonische figuren die al eeuwen lang door het collectief onderbewustzijn van de Europese beschaving dolen zeer angstaanjagend vorm krijgen.

Film als registratie van de werkelijkheid versus film als verbeelding van de menselijke fantasie. Het is een cliché om te stellen dat met het verschil tussen de gebroeders Lumière en Georges Méliès tevens het belangrijkste onderscheid in het gebruik dat van film gemaakt kan worden gegeven is en het cliché klopt bovendien maar zeer ten dele. Als we afzien van de tekenfilm en de strikt experimentele cinema zou ik geen film kunnen noemen die niet beide vormen in zich verenigt. Film maakt voor een belangrijk deel gebruik van de fotografische registratie van een pre-filmische werkelijkheid en voor een even belangrijk deel van de manipulatie van die werkelijkheid. Van manipulatie is sprake zodra de pre-filmische werkelijkheid in scène wordt gezet (en dat geldt voor elke speelfilm en voor veel documentaires), en zodra er gemonteerd wordt (en dat geldt behalve voor speelfilm ook voor alle documentaires). Anderzijds is het feit dat film wordt opgenomen met een apparaat dat domweg registreert wat er in een bepaalde ruimte gebeurt van belang voor de manier waarop de toeschouwer kijkt. Voor André Bazin, de meest toonaangevende van de filmtheoretici die het realistische karakter van de film benadrukken, geeft het feit dat de film berust op fotografie het filmbeeld een graad van geloofwaardigheid die in geen enkele andere vorm van beeldende kunst voorkomt. Bazins realisme is minder naïef dan het in deze weergave wellicht klinkt. Zijn stelling is niet dat de filmcamera bij de opname van speelfilms als een onschuldige objectieve blik op 'de' werkelijkheid fungeert, maar dat de toeschouwer geneigd is om aan de door fotografische reproductie geprojecteerde filmwerkelijkheid geloof te hechten. Speelfilm bestaat bij de gratie van deze geloofwaardigheid, die het mogelijk maakt om de toeschouwer een realistische fantasiewereld voor te toveren. Film is daarmee tevens bij uitstek geschikt om het demonische te verbeelden: niet-menselijke figuren uit volksoverlevering en mythe krijgen een werkelijkheidsgehalte dat niet onderdoet voor dat van echte mensen. Ze zijn net zo echt, of net zo onecht.

Voor wie wil spreken over het demonische in de film dient zich een groot aantal voorbeelden aan uit zeer uiteenlopende tradities en genres. Dracula, de vriendelijke directeur van de hel in Lubitsch' *Heaven can wait*, Russische generaals uit Amerikaanse Koude Oorlog films, de gastheer uit *Cabaret*, de dief uit Greenaway's *The Cook, the Thief, his Wife & her Lover* de lijst is divers en *ad libitum* te verlengen. Om enige orde in de chaos te scheppen, en om het het onderwerp van dit opstel enigszins te beperken, zal ik me hieronder bezighouden met twee verschillende niveaus waarop het demonische in de film naar voren komt. Ten eerste is er de filmische verbeelding van de aan de fantasie van de Europese cultuur ontsproten demonen. Het gaat om

niet- of half-menselijke personen die voor het eerst populair worden in de traditie van het Duits expressionisme, om daarna in vele horrorfilms het witte doek onveilig te maken. De duivels uit deze traditie zijn mythische figuren die je alleen in het schemerduister tegenkomt. Ze zijn ontsproten aan de fantasie van de cultuur en behoren tot de wereld van het fantastische.

In de tweede categorie films gaat het niet om het fantastische maar om het werkelijke of historische. De termen 'hel' en 'demonisch' worden in dat geval metaforisch gebruikt voor een fictieve of documentaire werkelijkheid die tot de sfeer van de historische werkelijkheid behoort. Ik denk hierbij vooral aan speelfilms of documentaires die op één of andere manier proberen om de gebeurtenissen in de vernietigingskampen van Nazi-Duitsland op het witte doek te brengen. Veel meer dan andere gruweldaden uit de recente geschiedenis wordt de 'Endlösung der Judenfrage' gezien als het resultaat bij uitstek van een demonische geestesgesteldheid, zoals blijkt uit de uniciteitsdiscussie die een tijdlang gewoed heeft. Of de uitroeiing van de Europese joden nu een gruweldaad van buitengewone aard is of dat er vergelijkbare gruwelen in de geschiedenis zijn aan te wijzen, feit blijft dat deze genocide zich in het collectief bewustzijn heeft genesteld als gebeurtenis waarop het woord 'hel' bij uitstek van toepassing is. De hel is geen fantasie of fictie, de hel is historisch en draagt de namen van Poolse steden en dorpen.

Fantastische demonen

Zoals we al gezien hebben leidde de specifiek filmische mogelijkheid om de toeschouwer te laten geloven in pure fantasie al in de vorige eeuw tot de eerste vampier-film. De tendens om met het nieuwe medium vooral spoken, geesten en aanverwante figuren ten tonele te voeren, vond een hoogtepunt in de traditie van het Duits expressionisme, die door Lotte Eisner is beschreven onder de veelzeggende titel *Die dämonische Leinwand*. 'Duits expressionisme' is de gangbare aanduiding voor de periode in de Duitse film tussen ongeveer 1919 en de komst van de geluidsfilm, een periode die gedomineerd wordt door een zeer gestileerde *mise en scène* waarbij gebruik gemaakt wordt van expressionistische belichting en surrealistische decors. Inhoudelijk blijkt in deze periode een sterke voorkeur voor het 'gothische'; de films spelen in een schemerachtige fantasiewereld die gedomineerd wordt door angst voor het irrationele. Bijna alle niet-menselijke personen die later in Amerikaanse griezelfilms de toeschouwer de stuipen op het lijf jagen, vinden hun oorsprong in deze periode van de Duitse film. De film die meestal als stamvader van het expressionisme gezien wordt, *Das Kabinett des Dr. Caligari*, introduceerde de zombie op het witte doek, een figuur die later, met aanvullingen uit de Haitiaanse voodoo-cultus, in Hollywood tot grote faam zou stijgen. Eerder al was door Paul Wegener het fundament gelegd voor de Frankenstein-films. Wegener maakte in 1914 en in 1920 twee films over een Golem, een groot beeld van klei dat tot leven gewekt wordt via kabbalistische formules, maar daarna niet meer in de hand gehouden kan worden. In Murnau's *Nosferatu* tenslotte, vinden we behalve de eerste weerwolf ook de meest bekende verpersoonlijking van de vampier: graaf Orlock, oftewel, Dracula. De legende van de vampier gaat wellicht terug op het kannibalisme-taboe, dat behalve op



Priester bezweert het Kwaad in: *The Exorcist*.

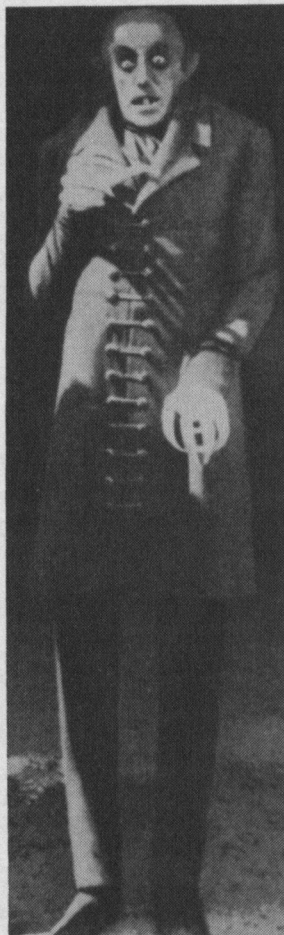
het eten van mensen ook op het drinken van bloed betrekking heeft. De verbinding met de christelijke traditie zou dan van later datum zijn. De christelijke motieven in de vampier-mythe zijn onmiskenbaar; de vampier schrikt terug voor de crucifix, en het drinken van bloed is te zien als een omkering van het misritueel. De vampier is daarmee de meest populaire van de geseculariseerde satansvoorstellingen.

Murnau, de eerste die Dracula op het witte doek bracht, was tevens één van de eerste cineasten die op minder prettige wijze kennis maakte met

auteursrechten. *Nosferatu, Eine Symphonie des Grauens*, zoals de film officieel heet, was gebaseerd op Bram Stoker's boek *Dracula*, zonder dat deze bron vermeld werd. Er waren wat namen veranderd, maar de overeenkomsten tussen boek en film waren zo duidelijk dat de weduwe van Stoker in 1925 met succes kon eisen dat alle kopieën van *Nosferatu* vernietigd werden. Het negatief was echter inmiddels in Amerika, en het prototype van graaf Dracula is nog steeds op celluloid te zien. In de film gaat makelaarsklerk Hutter van Viborg in Denemarken naar Transsylvanië om met de daar woonachtige graaf Orlock de verkoop van een huis in Viborg te regelen. Via een tussentekst wordt de toeschouwer verteld dat Orlock, oftewel Nosferatu, een vampier is, die uit het zaad van Belial geboren is (Belial is een leugenachtige geest die de mens verleidt tot afkeer van de ware godsvrucht en die aanvoerder van Gods tegenstrevers genoemd wordt). Als hij in het bij het slot van Nosferatu gelegen dorp de herberg binnengaat en vertelt waarvoor hij komt, merkt ook Hutter aan de reacties van de autochtonen dat er iets niet deugt. De volgende dag weigert de koetsier hem helemaal naar het slot van Orlock te brengen. Een met zwarte kleden omhangen koets vervoert hem verder naar het slot. De tocht voert door een bos dat we in negatief te zien krijgen en de koets gaat sprongsgewijs door de invallende schemering. In het slot wordt Hutter ontvangen door de graaf, die hem een maaltijd bereidt, en Hutters vinger aflikt als deze zich gesneden heeft. De volgende dag ziet Nosferatu, bij de onderhandelingen over het huis in Viborg, een medaillon met een foto van Hutters vrouw Ellen. "Wat een mooie hals", merkt de graaf

op. De volgende nacht dringt hij Hutter's kamer binnen en loopt dreigend op hem af. De scene verspringt naar Ellen, die in Viborg is achtergebleven. Ze voelt dat Hutter in gevaar is en roept zijn naam. Terug in Transsylvanië ziet Nosferatu af van zijn voornemen om Hutter aan te vallen. De volgende dag ziet Hutter de graaf in zijn kist liggen en valt flauw. Als hij bijkomt ziet hij nog net hoe een bediende de kist op een wagen laadt en ermee wegrijdt. Zowel Nosferatu als Hutter gaan nu naar Viborg, de eerste op een schip dat door de pest van de volledige bemanning wordt beroofd. In Viborg volgt de confrontatie tussen Nosferatu en Ellen. De vrouw, die doorheeft dat een vampier het daglicht niet kan verdragen, geeft zich over aan Nosferatu, en weet hem zo tot na de ochtendschemering vast te houden. Als het zonlicht de vampier beschijnt, lost deze voor de ogen van de toeschouwers op. Tot twee keer toe heeft de liefde van Ellen een eind kunnen maken aan de snode plannen van de vampier, de laatste keer definitief, maar ze betaalt ervoor met haar eigen leven.

Wat opvalt aan *Nosferatu*, die nog altijd doorgaat voor één van de sleutelfilms van het expressionisme, is dat Murnau afziet van de gebruikelijke werkwijze waarin door middel van onrealistische decors en schrille belichting een spookachtige wereld geschapen wordt. Voor Murnau ligt het spookachtige in de natuur zelf en hij was de eerste van de Duitse filmers die zijn film bijna geheel op locatie draaide. Het schemerige berglandschap van de Karpaten neemt de expressieve rol van de binnenhuisopnamen over, en de laatste zijn in *Nosferatu* dan ook betrekkelijk 'normaal'. Niet voor niets behoorde Murnau tot de favoriete filmmakers van André Bazin en zijn stijl is meer dan op het creëren van een fantasiewereld, gericht op het tonen van het fantastische in de normale dagelijkse wereld om ons heen. Lotte Eisner trekt in haar boek zelfs de vergelijking met de louter documentaire films van de gebroeders Lumière: "...wie einstmals im Grand Café die Zuschauer sich unwillkürlich erschrocken auf ihren Sitzen zurückwarfen, weil Lumières in den Bahnhof einfahrende Lokomotive riesengross auf sie zuzufahren schien, so kommt Nosferatu als unheimliche Drohung auf uns zu und lässt uns zusammenschrecken."² Door de realistische setting wordt de demonische figuur van Nosferatu grijpbaar en geloofwaardig, en daarmee sluit de film aan bij het werk van E.T.A. Hoffman, die als literaire bron geldt voor de thema's van het expressionisme



Nosferatu.

2 Lotte Eisner, *Die dämonische Leinwand* (Frankfurt 1980) 100-101.

in de film, en die als volgt getypeerd kan worden: "Seine Phantastik ist nicht verschwommen, nicht nebulös, nicht unscharf und unklar; sondern die realste Realität, nur gesteigert, aus der nüchternen Staubsicht herausgehoben. Die Figuren sind zum Greifen."³

Het plaatsen van het abnormale in een normale, geloofwaardige setting, waardoor ook het abnormale geloofwaardig wordt, dat is precies de tactiek die de latere griezelfilm overneemt. Het merendeel van de naoorlogse films van dit genre heeft daarbij als enig doel de toeschouwer te laten griezelen, en zolang er geen kettingzagen duidelijk zichtbaar lichaamsdelen van het lichaam scheiden valt er weinig tegen deze films in te brengen. Je houdt ervan, en dan is elke technische verbetering die de demonische protagonisten geloofwaardiger maakt meegenomen, of je houdt er niet van. In het laatste geval is het bezwaar tegen het horrorgenre over het algemeen esthetisch van aard, en niet moreel. Een interessante uitzondering is de eerste Exorcist-film, die in 1974 voor grote opschudding zorgde. In William Friedkins *The Exorcist* proberen twee jezuïeten de duivel, die bezit heeft genomen van het 13-jarige meisje Regan, uit te drijven. De film put zich behalve in het tot het uiterste visualiseren van de bezetenheid uit in pogingen om aan te geven dat het toch wel heel gek is wat er gebeurt. Eén van de reguliere medicijnmannen uit de film merkt naar aanleiding van Regans symptomen op: 'It looks like a type of disorder that's rarely ever seen anymore, except in primitive cultures'. Als de moeder van Regan, na eerst doktoren en vervolgens psychiaters geconsulteerd te hebben, uiteindelijk bij een jezuïet terecht komt, antwoordt deze op de vraag hoe je een exorcisme kunt arrangeren bij iemand die door een demon bezeten is: 'get him into a time-machine and get him back to the 16th century.' Uiteindelijk wordt er inderdaad iemand gehaald die in primitieve streken ervaring met exorcisme heeft opgedaan en tegen de prijs van twee dode priesters lukt het de demon te bezweren. *The Exorcist* was behalve de film die tot dan toe aan de kassa het meest succesvol was ook de eerste waarbij de bezoekers zich na afloop van de voorstelling door 'Stichting Correlatie'-achtige instellingen konden laten opvangen. Wie de film nu terugziet, kan zich nauwelijks voorstellen dat Amerikaanse bezoekers zich op een brancard naar buiten moesten laten dragen en in Nederland liep het na uitgebreide voorpubliciteit ook met een sisser af. De dominee die door het dagblad Trouw was uitgenodigd om van tevoren zijn licht over de film te laten schijnen kon melden dat het met de duivel (de echte bedoelde hij waarschijnlijk) allemaal niet zoveel te maken had. Het gemor in de Nederlandse pers beperkte zich dan ook tot wat opmerkingen over grof effectbejag en de meeste vakrecensenten zagen de film voor wat deze is: een doorsnee griezelfilm, die aansluit bij de bestaande tradities van het genre. Om één voorbeeld te citeren: Charles Boost schreef in 'de Groene Amsterdammer' van 4 september 1974: "Tenslotte hebben we allemaal toch de nodige horrorfilms met demonen en vampiers gezien en de enige lichtelijk perverse variatie die *The Exorcist* op dit bekende genre maakt, is dat ditmaal een twaalfjarig meisje van goede huize de gruwelijkheden van bezetenheid doormaakt,

3 Aldus Meinhart Maur in de 'Film-Kurier', geciteerd bij Jerzy Toeplitz, *Geschichte des Films. 1895-1935*. (München 1987) 223.

waarnaar we bij vroegere gelegenheden zonder koud of warm te worden, konden kijken."

Wanneer duidelijk is dat het onderwerp van de film tot de wereld van het fantastische behoort, zijn er nauwelijks grenzen aan wat op het witte doek zichtbaar gemaakt mag worden. Ook al klopt bij de meest geloofwaardige representatie van de demonische monsters die het horrorgenre bevolken het hart in de keel, uiteindelijk worden we er koud noch warm van. Zolang de duivel een mythische figuur blijft bestaat er geen taboe op zijn afbeelding.

Historische demonen

Van de 'mainstream' speelfilms die proberen de ervaring uit de vernietigingskampen van nazi-Duitsland te verbeelden is Alan J. Pakulas *Sophie's Choice* waarschijnlijk de bekendste en meest succesvolle. Het succes betreft niet alleen de opbrengst aan de kassa, maar ook de waardering van de kritiek. De meeste recensenten prezen de omzichtige manier waarop de film het enigszins ranzige boek van William Styron in beeld bracht, en hadden vooral waardering voor de vertolking van de vrouwelijke hoofdrol door Meryl Streep, die voor de film Duits en Pools leerde spreken. Er waren ook andere geluiden. Veel recensenten waren van mening dat de concentratiekampscènes in de film een onnodig *fremdkörper* vormen, dat bovendien van slechte smaak getuigt. *Sophie's Choice* vertelt het verhaal van de uit Polen naar Amerika geëmigreerde Sophie Zawistowska, die de waarheid over haar verleden in verschillende lagen van leugens verpakt. Tijdens de film worden deze lagen in de gesprekken met Stingo, de verteller van de film, één voor één afgepeld. Voorbij het midden van de film, die zich bijna geheel binnenshuis afspeelt, zit een zwaar blok waarin Sophie voor het eerst vertelt over haar ervaring in Auschwitz. De sequentie begint met een close-up van Sophie, gefilmd tegen het kille blauw van een gordijn dat contrasteert met het warme roze dat de rest van de film domineert. Terwijl ze vertelt wordt het beeld van de pratende Sophie steeds vaker doorsneden met beelden uit het verleden. We zien haar met haar beide kinderen in de treinwagon op weg naar het kamp, terwijl op de geluidsband de vertelstem doorpraat. Nog één keer gaan we terug naar het heden. Sophie wil vertellen over de selectie, maar dat lukt niet. Ze huilt. Dan keren we terug naar het beeld van de treinwagon. Sophie vertelt dat haar zoontje Jan naar het *Kinderlager* gebracht werd, en dat Eva, haar iets oudere dochter, naar Crematorium 2 ging: "She was exterminated". De 'voice-over' stopt nu, en de rest van het verhaal krijgen we direct via het beeld te horen. Van de trein snijdt Pakula naar een rookpluim van één van de crematoria, de camera zoomt uit en onthult een typische concentratiekampscène, met modder, prikkeldraad, en een barak. Gedurende de rest van het verhaal blijven we in het kamp. Een aantal zaken die voor de film eigenlijk niet essentieel zijn, passeren de revue. We maken kennis met kampcommandant Rudolph Höss, en horen een selectiearts zeggen: "Ik verricht hier een werk Gods. Ik bepaal wie leeft en sterft. Dat is toch Gods werk?". Aan het slot van het verhaal, dat eigenlijk alleen dient om te vertellen dat ook Sophies zoontje Jan in het kamp is gestorven hoewel ze bereid was om alles te doen om hem te redden, keren we terug naar de close-up van

Sophie, die tegen Stingo zegt dat hij nu waarschijnlijk wel begrijpt waarom er littekens op haar polsen zitten. Op zich is tegen deze lange sequentie nog niet zoveel in te brengen, hoewel sommige recensenten de clichématige verbeelding van het kamp al op de rand van het toelaatbare achtten: "Vervelend is ook de drammerige manier, waarop in de film het concentratiekampverleden van Sophie wordt verbeeld. Bleekgrijze kleuren, hectares modder; in de hoeken van het beeld een galg of een barak stampvol wanhopige mensen. Het zijn beelden die niets toevoegen aan wat iedereen al eens gezien heeft. Ze zijn geworden tot clichés en brengen niets meer over van de ellende en gruwel in deze kampen. Het was verhaal-technisch consequenter en zeker ook origineler geweest om aan deze ervaring van Sophie een andere vorm te geven" (Frans van Oers in 'De Waarheid' van 23 april 1983). Inderdaad was de eerste kamp-sequentie uit de film veel beter geweest als Pakula bij het beeld van de rookpluim of nog iets eerder terug was gegaan naar de close-up van Sophie, om haar vervolgens tijdens het vertellen van het verhaal in beeld te houden. Echt mis gaat het echter pas aan het slot van de film, wanneer we terugkeren naar het perron in Auschwitz, waar zich tussen de selectiearts en Sophie, die met haar beide kinderen staat te wachten, de volgende scène afspeelt:

De arts loopt op Sophie af en bekijkt haar.

- Arts: Je bent zo mooi, ik wil met je slapen. Kom je uit Polen?
....Jij....Ben je ook één van die smerige communisten?

Sophie zegt niets, uit de ogen van haar dochtertje Eva straalt grote angst. De arts loopt weg.

- Sophie: Ik ben Poolse, in Krakau geboren...ik ben niet joods. Mijn kinderen ook niet. Ik ben christen. Ik ben streng katholiek.

Close-up van de arts, die omkijkt en terugloopt.

- Arts: Je bent geen communist?

Sophie schudt haar hoofd.

- Arts: Je bent een gelovige.

- Sophie: Ja, ik geloof in Christus.

De arts lacht.

- Arts: Dus je gelooft in Christus, de verlosser?

Sophie kijkt naar de arts, maar zegt niets. De arts kijkt naar de kinderen.

- Arts: Zegt hij niet: "laat de kinderen tot mij komen, en verhindert ze niet"? Je mag één van je kinderen houden.

- Sophie: Wat zegt u?

- Arts: Je mag één van je kinderen houden, het andere moet weg.

- Sophie: Wilt u zeggen dat ik moet kiezen?

- Arts: Ja, je bent een polak en geen joodse. Je hebt een zeker voorrecht.

Sophie begint te huilen.

- Sophie: Ik kan niet kiezen.

- Arts: Kiezen!

- Sophie: Ik kan niet kiezen.

- Arts (tegen een wacht): Neem beide kinderen weg.

- Sophie: Neem mijn meisje, neem mijn meisje.

De wacht pakt Eva onder zijn arm en loopt met haar weg. Het meisje gilt.



Meryl Streep in: *Sophie's Choice*

In de meeste commentaren op de film wordt zonder verdere argumentatie gesteld dat deze scène de grens van het betamelijke overschrijdt. Op zich is er niets tegen om het taboe op een dergelijke dramatische visualisering van kampervaringen alleen intuïtief te postuleren, maar laat ik proberen een aantal redenen aan te geven.

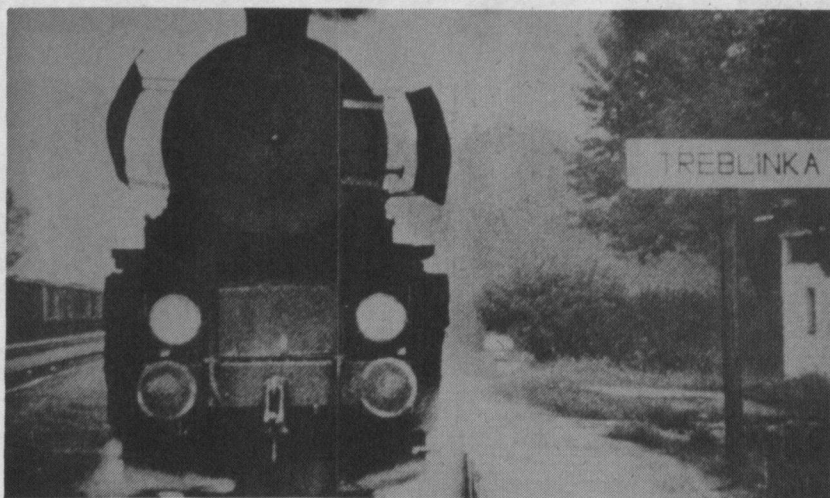
In de eerste plaats berust de schok die de scène teweeg brengt op een grondige subjectivering van de kampervaring. Volgens sommigen is deze ervaring alleen overdrachtelijk te maken door de aandacht te bepalen tot individuele gebeurtenissen rond individuele mensen. Deze stelling gaat echter voorbij aan het feit dat er in het kamp het individu geen enkele rol van betekenis heeft. Het individu gaat volledig op in een archetypisch vijandbeeld, dat geen plaats kent voor mensen. Er werden volgens de officiële cijfers geen mannen, vrouwen en kinderen vergast, er werd een bepaald productiecijfer gerealiseerd.

Ten tweede wordt deze subjectivering gedragen door een oude bekende van het bioscooppubliek, door een vrouw die we eerder al eens met Robert de Niro in bed hadden zien liggen en die we ons ook nog herinneren als werkneemster in een kerncentrale. Zoals we gezien hebben berust de geloofwaardigheid van filmpersonages op de realistische aard van het medium. Dit impliceert dat de filmacteur niet, zoals de toneelacteur dat wel moet, via het spel hoeft bij te dragen aan de totstandkoming van de creatieve illusie. De illusie is er al, domweg omdat het film is. Bij het gebruik van beroemde

acteurs of actrices in film treedt daarom het gevaar van verdubbeling op. Wie naar een film met Meryl Streep kijkt, ziet niet alleen het door Streep verbeelde personage, maar ook Meryl Streep zelf. Op zich hoeft dat niet storend te zijn, hoewel sommige regisseurs om deze reden afzien van het gebruik van bekende spelers. In de genoemde scène uit *Sophie's Choice* is het zeer storend. De bedoeling van de film is een verbeelding te geven van de hel van Auschwitz, maar wat we zien is een acteerprestatie. Het resultaat is genant.

Een derde reden waarom de scène op het selectieperron de grenzen van het betamelijke overschrijdt is het commerciële karakter van de film, die ondanks de integriteit van de goede bedoelingen toch een product blijft van de vermaakindustrie. In mindere mate geldt voor *Sophie's Choice* wat op de televisieserie *Holocaust* van toepassing was. Het onvoorstelbare werd in die serie teruggebracht tot het niveau van doorsnee televisie. Eerst heb je het journaal, gevolgd door een willekeurige quiz. Dan is het tijd voor een uurtje genocide, en tot slot is er weer een journaal, eventueel gevolgd door een late vampierfilm. Het resultaat is dat de moord op zes miljoen joden en duizenden zigeuners, homoseksuelen en Jehova's Getuigen vergelijkbaar is met de perikelen van de familie Ewing uit Dallas. Natuurlijk, het is veel erger, maar past uiteindelijk in hetzelfde stramien.

Het is de vraag of het op dit moment mogelijk is een speelfilm te maken waarin de kampervaring op een verantwoorde manier wordt verbeeld. Wie de vraag zo stelt signaleert een taboe. Dat een dergelijk taboe bestaat blijkt ook uit de omzichtige manier waarop de meest gewaardeerde documentaires over de genocide hun onderwerp benaderen. Zowel Alain Resnais' *Nuit et brouillard* uit 1955, als Claude Lanzmans *Shoah* uit 1985 gaan uit van de gedachte dat de hel alleen verbeeld kan worden via een omweg.



Amos Vogel schreef naar aanleiding van de eerste film: "Het werk is gebaseerd op de uitvoerige en angstaanjagende beelden van de kampen tien jaar later"⁴, en Monaco begint zijn beschrijving van de film met de opmerking:

Confronted with the challenge of capturing on film the enormity of the horror of the German deathcamps, he realized that standard documentary techniques would be useless -even counterproductive. They could only have the effect of humanizing the incomprehensible terror, of making it comprehensible, and therefore diminishing it. He discovered -maybe fortuitously- the only artistic device that works in this situation: the leverage provided by the irony of distancing.⁵

Komen in *Nuit et brouillard* nog wel foto's voor die de geallieerden maakten bij de bevrijding van de kampen, Claude Lanzmann, die met zijn tien uur durende film *Shoah* welhaast de definitieve film over de kampen maakte, maakt nergens gebruik van archiefmateriaal. Hij weeft met behulp van getuigenissen van betrokkenen, zowel slachtoffers als beulen, een patroon waarin langzaam de omvang en de perversiteit van de hel duidelijk wordt zonder dat we iets te zien krijgen. De contemporaine beelden van de plekken waar het allemaal gebeurde krijgen daardoor een lading die veel schokkender is dan welke reconstructie ook. Zo zijn er scènes waarin treinmachinist Gawkowski nog één keer met een locomotief het traject aflegt dat hij tijdens de oorlog drie keer per week reed, toen gevolgd door een sleep goederenwagens. Aan het eind van de rit rijdt de trein een klein station binnen waarvan langzaam het naambord zichtbaar wordt: *Treblinka*. Een verschrikkelijk beeld.

4 Amos Vogel, *De Film als taboebreker* (Den Haag 1974) 282.

5 James Monaco, *Alain Resnais. The role of imagination*. (London 1978) 20.

WERELDBIBLIOTHEEK

Hoe kwamen middeleeuwse theologen tot de 'vondst' van het vagevuur? Le Goff laat zien dat ethische principes uit de middeleeuwen de grondslag vormen voor onze huidige maatschappij

Bij de boekhandel, f 24,50



WERELDBIBLIOTHEEK

Een meesterlijk beeld van de middeleeuwse samenleving, in talloze talen vertaald, nu in het Nederlands. Een onmisbaar standaardwerk.

*Bij de boekhandel, f 42,50
(gebonden, met foto's en een encyclopedie f 79,50)*

vierde druk



WERELDBIBLIOTHEEK

Valeri Brjoesov
De vuurengel

Magie en hekserij in een meesterwerk uit de Russische literatuur.

'Brjoesov doet niet onder voor Thomas Mann en Marguerite Yourcenar.'
(Le Monde)

Bij de boekhandel, f 39,50

