Getuigen van de holocaust

De film NUIT ET BROUILLARD in de geschiedenis van de (historische) documentaire representatie

Sonja de Leeuw

De gruwelen van de holocaust overstijgen de grenzen van wat nog gerepresenteerd kan worden. Geen beeld kan die vernietiging in haar ware omvang laten zien. Het is de gedachte achter Alain Resnais' documentaire NUIT ET BROUILLARD (1955). In onderstaand artikel geeft Sonja de Leeuw de film een plaats in de discussie rond de historische documentaire representatie. De verbeelding van de holocaust speelt in die discussie een cruciale rol.

Het artikel is een bewerking van de lezing die De Leeuw hield op de najaarsconferentie van de Vereniging Geschiedenis Beeld en Geluid, 13 november 1998 in Amsterdam.

'Beelden doden de verbeelding.' Dat zei Claude Lanzmann in een van zijn reacties op Spielbergs SCHINDLER'S LIST in 1994. Een geïllustreerde Shoah is volgens hem niet in staat te getuigen van de gebeurtenis die ermee aangeduid wordt, omdat de essentie ervan voor hen die er niet zelf fysiek en geestelijk onder geleden hebben, niet bevat kan worden. Het onbekende kan niet gerepresenteerd worden, hooguit benaderd.

Met zoveel woorden wordt deze gedachte ook in het commentaar van NUIT ET BROUILLARD uitgesproken, een documentaire film van Alain Resnais en Jean Cayrol (commentaar) uit 1955. De onmetelijkheid van de vernietigingsmachine die in Auschwitz culmineerde, overstijgt de grenzen van wat nog gerepresenteerd kan worden. Geen beeld kan die vernietiging in haar ware omvang laten zien. Zij die eronder geleden hebben, kunnen het niet vatten; zij die het gecreëerd hebben, ontkennen het. In het commentaar formuleert de film hier een aantal problemen die veelvuldig terugkeren in de theorie over historische representatie. De holocaust neemt in die discussie een centrale plaats in, als gebeurtenis van extreme importantie.

De discussie over historische representatie is ruim veertig jaar na NUIT ET BROUILLARD nog even levendig, mede gaande gehouden door nieuwe wegen die documentaire- en speelfilmmakers zijn ingeslagen om te laten

zien dat de historische werkelijkheid nergens anders bestaat dan in de verbeelding – de verbeelding die de herinnering voedt. Of, zoals James Young het stelt: 'What is remembered of the holocaust depends on how it is remembered and how its events are remembered depends in turn on the texts now giving them form.'

Hoe doet de film *NUIT ET BROUILLARD* als een van die teksten dat? Hoe heeft de film positie ingenomen in de representatiegeschiedenis van de holocaust en welke antwoorden geeft hij op specifieke problemen die de representatie van de holocaust stelt? En welke filmische oplossing koos Resnais voor de door hem en commentaarschrijver Cayron zelf opgeworpen vragen?

In essentie gaat het daarbij maar om één vraag, namelijk: hoe getuig je van de holocaust? Hoe kanaliseer je de herinnering aan de holocaust tot beelden die deel uit gaan maken van het collectieve geheugen, en hoe laat je tegelijkertijd ruimte voor een veelvormigheid aan herinneringen. Ofwel: hoe houd je de verbeelding gaande zonder beelden die die verbeelding doden? Dat dat mogelijk is, bewijst niet alleen Lanzmanns indrukwekkende documentaire *SHOAH* zelf. Twee niet-filmische voorbeelden mogen om te beginnen de potentiële verscheidenheid van de getuigenis en dus van de herinnering illustreren.

Het eerste betreft het lied *Dos kelbl* – het kalf –, in het Engels ook wel bekend als *Donna, donna, donna* in een vertolking van Joan Baez. De Poolse auteur Jitschak Katsenelson schreef het in Auschwitz nadat zijn vrouw en twee zonen daar vermoord werden, een lot dat ook hem later trof. Het lied verhaalt van een kalf dat op een wagen ligt en op weg is naar de slacht, terwijl in de lucht een vogel vrij vliegt. Als het kalf schreeuwt, zegt de boer: 'Wie heeft je ook gezegd dat je een kalf moest zijn, je had beter een vogel kunnen worden, een zwaluw.' Zonder de dingen bij de naam te noemen, wordt de grootste tragedie van de twintigste eeuw in enkele coupletten samengevat. Het emotioneert zonder sentimentaliteit. Onbegrip en wanhoop komen samen in het even simpele als indrukwekkende refrein waarin God, 'adonaj', wordt aangeropen: 'Donaj, donaj, donaj, donaj.' Toch kennen maar weinig mensen de achtergrond van dit in de Baez-vertolking overbekende lied. Te weinig beelden misschien om de collectieve herinnering aan de holocaust eenduidig en onder alle omstandigheden op te roepen?

Met weinig beelden en een minimum aan woorden getuigde ook de Nederlandse auteur van Duitse oorsprong Gerhard Durlacher van zijn oorlogservaringen. De onbeantwoorde vraag, het leidmotief in zijn werk, was: 'Eli, Eli, Lama sabachthani!' (Mijn God, mijn God, waarom hebt Gij mij verlaten!). Het lied van Katsenelson en het prozawerk van Durlacher

leveren verschillende verbeeldingen, waarin iedereen zijn persoonlijke of geconstrueerde herinnering aan de holocaust kan projecteren.

Wat vermag de film in dit verband, wat vermag de film als documentaire? Om die vraag te beantwoorden ga ik eerst terug naar de conventies van het documentair realisme, en de problematisering daarvan door de holocaust. Daarna zal ik beschrijven hoe NUIT ET BROUILLARD positie bepaalt ten opzichte van dat realisme.

De documentaire film wordt traditioneel beschouwd als een medium van (historische) documentaire representatie met bijzondere overtuigingskracht voor een relatief groot publiek, dat gebruikmaakt van beelden als visueel bewijsmateriaal. Realistische documentaires verhullen de representatie als representatie; ze presenteren feiten, beelden en getuigenissen als onproblematisch en hanteren daarbij een didactisch imperatief gebaseerd op veronderstellingen over de waarheid. Het is een *window on the world*-benadering, gebaseerd op het onderscheid tussen geschiedenis en fictie, tussen feit en fictie. Als antwoord op de vraag hoe de werkelijkheid realistisch kan worden gerepresenteerd, gebruiken traditioneel realistische documentaires audiovisueel (archief)materiaal als bewijs, als authentiek teken van zijn tijd, en een gesloten master-narratief dat de gebeurtenis verklaart.

De holocaust zet deze representatietraditie sterk onder druk, door de vrijwel totale afwezigheid van archiefmateriaal van de moord (er is wel wat, maar niet veel) en door het verzet tegen iedere poging tot narratief maken in de vorm van een 'afgesloten' verhaal. Verzet tegen een *final solution* kortom, waarschijnlijk omdat de vraag naar het 'waarom' in het leidmotief bij Durlacher niet kan worden beantwoord. Dat wijst op het unieke karakter van de gebeurtenis, niet als absoluut kwaad (want dan zou die genegeerd kunnen worden), maar als manifestatie van de banaliteit van het kwaad. Door die gebeurtenis als zodanig een plaats in de geschiedenis te geven, wordt de morele onaanvaardbaarheid ervan erkend. In het historiseringsdebat waarin de grenzen van het terugplaatsen van de holocaust in de geschiedenis worden verkend, en waarbij vooral het vraagstuk van de normalisering van de holocaust als historische gebeurtenis de discussie domineert, dient in elk geval één punt onaangetaast te blijven, namelijk dat de holocaust uniek blijft qua methode, schaal en wijze van vernietiging, doordat de genocide met louter rationele middelen werd volbracht en gestoeld was op de aanname van enkelen dat een volk, en enkele andere groeperingen geen recht hebben om op deze aarde te leven.²

In verband met dat onder druk zetten van realistische representatietechnieken, is het werk van Hayden White relevant en het duikt dan ook regelmatig op in verhandelingen over de mogelijkheden en beperkingen van de documentaire representatie van de holocaust. White stelt dat mo-

dermistische anti-narratieve technieken, gekenmerkt door fragmentatie en het opblazen van de conventies van het traditionele verhaal en de splitsing van narratieve functies, de meest geëigende technieken zijn om de historische realiteit van onze eeuw met zijn onvergelykbare ('onnatuurlijke') rampen te representeren.³ Deze technieken bieden, zonder a-historisch te zijn, betere instrumenten voor het representeren van recente gebeurtenissen dan de vertelconventies van traditionele historici, die van het realisme. Wanneer we deze redenering doortrekken naar de documentaire kunnen we stellen dat realistische vertelconventies met hun verklarend master-narratief een narratieve alwetendheid veronderstellen met betrekking tot gebeurtenissen die door hun omvang en reikwijdte juist aan een totale verklaring ontsnappen. Modernistische conventies bieden de mogelijkheid de traumatische gebeurtenissen van de twintigste eeuw zo te representeren dat de pretentie ontbreekt om ze te beheersen.

Janet Staiger gaat nog een stapje verder in haar pleidooi voor postmoderne fictie als methode voor de representatie van de geschiedenis.⁴ Postmoderne fictie maakt zichzelf niet los van de geschiedenis, aldus Staiger, maar vraagt de lezers het representatieproces waarmee we onszelf en de wereld vormgeven ter discussie te stellen en ons bewust te worden van de middelen waarmee we betekenis geven aan ervaringen in onze cultuur. Waar het modernisme één waarheid inruilt voor veel mogelijke waarheden, de waarheidsclaim als het ware overboord gooit en weer binnenhaalt in een transparant gemaakte constructie (dus wel een claim legt op betekenisgeving aan de geschiedenis), bepaalt het postmodernisme zich tot een oneindige discussie met het verleden, waarin het zoeken naar *de* waarheid of *een* waarheid geen doel meer is. In postmodernistische werken wordt, volgens White, al het materiaal gepresenteerd, als ware het van dezelfde ontologische orde, waardoor de referentiële functie van de beelden van de gebeurtenissen verbleekt.⁵ Alles kan dus.

De verschillende technieken die voor de representatie van de holocaust voorhanden zijn, kunnen ook gekoppeld worden aan stadia in de geschiedenis van de documentaire film.⁶ Vooropgesteld dat alle vormen in de jaren tachtig en negentig zichtbaar waren en zijn, lijkt het realisme in de holocaustverbeelding vooral direct na de oorlog manifest aanwezig (onder meer de behoefte aan informatie over wat gebeurd is speelt daarin een rol), en duiken modernistische representaties op in de jaren zestig (wanneer het beeld wordt gecompliceerd door morele discussies). Het postmodernisme domineert in de jaren tachtig en negentig, waarbij de waarheidsclaim volledig wordt gerelativeerd en er ruimte komt voor details, voor een veelvormigheid aan ervaringen, ook die van de tweede generatie die op zoek gaat naar continuïteiten en breuken in haar persoonlijke geschiedenis.

Alle genoemde vormen kanaliseren herinnering, alle genoemde vormen brengen op verschillende wijze historische ervaring tot leven en maken de weg vrij voor een proces van rouwen dat de individuele last van de geschiedenis kan verlichten. De vraag is dus hoe herinnering wordt geconstrueerd. Een van de belangwekkendste historici die zich hiermee hebben beziggehouden is Saul Friedländer.⁷ Hij heeft het, heel kort samengevat, over diepe en gemeenschappelijke herinnering. Diepe herinnering is persoonlijk, gebaseerd op individuele ervaringen, en veroorzaakt principieel een verlies van het coherente zelf op een individueel niveau. Gemeenschappelijke herinnering is publiek en gebaseerd op kennis over de achtergronden van de Shoah; zij kan de coherentie herstellen. De diepe persoonlijke herinnering krijgt zo een plaats in het min of meer normale leven van voor en na het kamp.

Films kunnen, Friedländers gedachtegang volgend, aan dat proces bijdragen door persoonlijke confrontatie en de constructie van publieke herinnering bij elkaar te brengen en te integreren, door zowel emotie als afstand te laten zien. Deze strategie lijkt meer verbonden met de jaren tachtig en negentig, wanneer de aandacht verschuift van de verbeelding van de oorlog naar de verbeelding van de herinnering aan de oorlog, en dat gebeurt in alle genoemde vormen, realistisch, modernistisch en post-modernistisch. Wat zien we dan?

Vanaf ongeveer 1980 vertellen veel documentaires over de holocaust het verhaal van herinnering door terug te gaan naar de 'schuldige' plaatsen, de 'lieux de mémoire'. Het bezoeken van herdenkings- en herinneringsplaatsen door overlevenden vormt het basismarratief. Het is een gebruikelijke vorm voor documentaires die de relatie tussen plaats, film en herinnering onderzoeken. Lanzmanns documentaire SHOAH doet dat ook, en meer nog, roept de getuige terug als getuige, als degene die het recht bezit op een specifieke ervaring die alleen de overlevende heeft en kan uitdrukken.⁸

Veel films gebruiken getuigen als een belangrijk (soms als het belangrijkste) retorisch argument in het narratief. *Oral history* kan het gebrek aan archiefmateriaal compenseren en tegelijkertijd de herinnering als onstabiele factor relativiseren en herwaarderden. Het gebruik van oral history onderstreept de bijdrage van getuigen aan ons begrip van de geschiedenis. Sinds Lanzmanns documentaire is de potentiële kracht van de getuige als getuige herkend en verder uitgewerkt, waarbij het getuigen zelf, als een proces, als een concretisering van de werking van herinnering, belangrijker werd dan de getuigenis zelf. Deze ontwikkeling vond zijn ultieme manifestatie in Steven Spielbergs project SURVIVORS OF THE SHOAH, VISUAL HISTORY FOUNDATION: een wereldwijde immense collectie getuigenissen – zonder cinematografische context: er is geen film-

maker die die getuigenissen op een of andere wijze ordent – die voor de eeuwigheid gedigitaliseerd zijn, waardoor gebruikers na zoveel generaties nog terug kunnen gaan naar de oorspronkelijke verhalen.

De film *NUIT ET BROUILLARD* doet dit allemaal niet. De autobiografische gegevens van de auteur van het commentaar (Jean Cayrol)⁹ ten spijt, de film kiest niet voor een representatie van de persoonlijke confrontatie, kiest niet voor de verbeelding van individuele ervaringen (de diepe herinnering) gerelateerd aan de achtergronden en ontwikkeling van bijvoorbeeld het nazisme en de *Endlösung* (de publieke herinnering). Als de film niet letterlijk een plaats voor herinnering creëert, dan toch figuurlijk. Maar hoe, en met welk effect?

NUIT ET BROUILLARD neemt de toeschouwer mee naar een specifieke plek, Auschwitz in 1955 in kleur, en dringt steeds dieper in de geschiedenis van die plek, onder meer door het gebruik van zwart-wit beelden: foto's en filmbeelden, van zowel Duitse als geallieerde oorsprong, van voor 1945 of even daarna (de bevrijding en opruiming van de lijken en de restanten, die overigens – getuige het gebruikte filmmateriaal – niet in Auschwitz maar in Bergen Belsen gefilmd zijn in en vlak na 1945). Het heden krijgt niet alleen door die zwart-wit beelden historische context, ook door het commentaar van Jean Cayrol en door de muziek van Hanns Eisler.

De afwisseling kleur-zwart-wit is inmiddels een beproefd recept om de afwisseling tussen heden en verleden aan te geven. De beelden in kleur van het voormalige vernietigingskamp Auschwitz in 1955 voeren ons via een altijd bewegende, onderzoekende camera die het 'schuldige' landschap binnendringt, langs barakken, langs uitkijktorens, prikkeldraad, blokken beton, en langs en in overblijfselen van de gaskamers en crematoria. Het landschap wordt naarmate de film vordert steeds 'schuldiger' en hoeveel gras er ook weer op de appelplaats groeit aan het einde van de film, de gruwelijkheden zijn voor altijd uit de ruïnes naar boven gehaald, als volbracht de film archeologische arbeid. In deze beelden in het heden zijn geen mensen te zien, geen overlevenden die van hun ervaringen op die plek getuigen; zij zouden het, zo memoreert het commentaar in het begin van de film, niet bevatten. Er zijn ook geen daders te zien; die zouden immers ontkennen. Mensen zijn wel te zien in het foto- en filmarchiefmateriaal, meestal slachtoffers, een enkele keer daders. Het is alsof deze geschiedenis (in zwart-wit getoond) geen overlevenden in het heden heeft gekend en de film, of preciezer: de camera, de ruïnes als getuigen daarvan betekenis geeft.

In dit verband is de vraag relevant namens wie de film spreekt. De filmmaker maakt zichzelf niet tot subject – dat zien we pas veel later in de documentaire praktijk. De filmmaker maakt zich ook niet expliciet ken-

baar als de constructeur van de werkelijkheid die gerepresenteerd wordt, de narrator doet dat evenmin. Er is geen 'ik', wel een 'wij' in het begin van de film wanneer het commentaar spreekt over 'notre', 'notre pas' via het heden in het verleden. Wie die 'wij' zijn weten we niet. Het duale perspectief dat Annette Insdorf waarneemt in de scheiding tussen commentaar (stem) als getuige en film of beeld (camera) als bezoeker, is daarom niet herkenbaar.¹⁰ De film vertelt ons immers niets van de persoonlijke betrokkenheid van de makers bij hun onderwerp; het commentaar kan bovendien net zo goed dat van de filmmaker zijn. Er is geen 'ik', geen traceerbaar 'wij'; de film spreekt niet namens de doden, evenmin namens de overlevenden. De stem is in feite gedepersonaliseerd, een *discourse* in het bezit van de kennis en waarheid, een institutioneel *discourse*, dat beter bekend is als de *voice of God*. Door het gebruik daarvan legt de film een grote claim op het brengen van de waarheid en in dat opzicht is hij te plaatsen in de realistische traditie.

Still uit NUIT ET
BROUILLARD

Die voice of God-benadering was de Grierson-methode, verbonden met de functie van de documentaire als 'hamer', als overtuigende kracht.¹¹ Een van de technieken daarbij is de directe aanspreekwijze, een alwetend commentaar dat ook in deze film wordt ingezet om (didactisch) in te werken op de psyche van de kijker. Aan het einde van de film wordt immers de schuldvraag aan de orde gesteld. Die schuldvraag wordt geprojecteerd op het publiek in een didactisch imperatief waarbij de film zelf niet buiten schot blijft: de film heeft een functie in het levend houden van de herinnering aan de gruwelijke gebeurtenissen van deze eeuw (toen tot 1955) en de kijkers krijgen een verantwoordelijkheid toegedicht in het voorkomen van een nieuwe genocide. Dat lijkt echter ijdele hoop, de rassenwaan is immers, zo meldt het commentaar, niet begraven. Het is geen verklarend einde: het alwetende commentaar wordt niet aangewend om de vraag naar 'het waarom' te beantwoorden, maar eerder om het ethische appèl te ondersteunen. Dat ethisch appèl past bij de functie van de documentaire om te overtuigen, om ergens aandacht voor te vragen.

Deze functie is inherent aan al het documentaire werk en krijgt een specifieke context in combinatie met een andere functie.¹² Kijken we naar *NUIT ET BROUILLARD*, dan is dat de expressieve. Het gebruik van de filmische middelen ondersteunt voornamelijk het didactische imperatief, dat uitmondt in de ethische oproep aan het einde van de film, en kleurt deze emotioneel om de communicatie tussen film en kijker te intensiveren. De montage speelt daarbij de belangrijkste creatieve rol. De muziek en het commentaar verbinden de kleurbeelden uit het heden van 1955 met het zwart-wit archiefmateriaal dat bijna consequent afwisselend wordt gepresenteerd. Alleen naar het einde toe doorbreekt Resnais eenmaal dat patroon, wanneer direct gesneden wordt van de grimmige archiefbeelden van overblijfselen van de slachtoffers naar het archiefmateriaal uit 1944 wanneer de poorten van Auschwitz (geïllustreerd met archiefmateriaal van de bevrijding van Bergen Belsen) opengaan. Er is blijkbaar geen reden weer terug te gaan naar de overblijfselen van het kamp in kleur op dat moment omdat we het laatste instrument van de vernietigingsmachine al eerder hebben gezien: de ovens. Kleur wordt het pas weer bij de evocatie aan het einde wanneer poëtische beelden van het landschap het slotakkoord inleiden dat de herinnering, het 'niet vergeten' waarvoor de filmmaker verantwoordelijkheid heeft genomen, als het ware projecteert in de ruïne van beton, met scheuren waar de camera omheen cirkelt.

Hoe werken die zwart-wit- en kleurbeelden nu op elkaar in? Het archiefmateriaal wordt gepresenteerd als authentiek teken van zijn tijd en ook daarmee volgt de film de realistische traditie. Maar de archiefbeelden worden als het ware van een nieuwe context voorzien door de actuele beelden in kleur: verleden en heden schuiven ineen, worden uit elkaar gehou-

den en ook weer bij elkaar gebracht door het commentaar en de muziek; de illusie van een verklarend narratief wordt daardoor steeds onderbroken en in die zin volgt de film de modernistische traditie. De kleurbeelden hebben allemaal vrijwel dezelfde inhoud; er zit wel een opbouw in, we gaan van buiten naar binnen en weer naar buiten, maar verder verschillen ze niet. De beelden zelf zijn niet gruwelijk, zij het dat hun verwijzende functie nu aan het einde van de eeuw veel groter is dan in 1955. Zoals ze gebruikt worden in de film, zijn het als het ware dichtregels, iconische tekens die hun dramatische betekenis krijgen door het commentaar en door het zwart-wit archiefmateriaal dat die beelden afwisselt. Het gebruikte materiaal (kleur en zwart-wit) heeft in deze documentaire dus niet allemaal dezelfde status, de filmische benadering integreert ze niet, maar houdt ze voortdurend op elkaar betrokken. In de montage laat de film zijn specifieke gedaante als film zien. Het resultaat is niet de presentatie van narratieve alwetendheid, maar een confrontatie met de vragen van de geschiedenis, met onuitsprekelijkheid, met ontheemding. De film creëert zo in figuurlijke zin een plaats voor herinnering; de evocatie is niet persoonsgebonden, niet individueel, eerder universeel. Het is een abstractie waarin herinnering geconstrueerd kan worden, ieders persoonlijke herinnering.

Het opvallende is dat *NUIT ET BROUILLARD*, behalve een onpersoonlijke plaats voor persoonlijke herinnering, ook de basis is geweest van publieke herinnering, voor zover die gestold is in beelden die een sterk verwijzende functie hebben gekregen. Vele beelden uit de film zijn de geschiedenis ingegaan en eindeloos gereproduceerd: de beelden van wachttorens, het prikkeldraad, de hoge stenen pilaren met hun knik, de bergen brillen, haar, de stapels lijken, de bulldozer zonder bestuurder, de uitgemergelde overlevenden vlak na de bevrijding van Auschwitz, het transport uit Westerbork met de nazi's in uniform en het gezicht in close-up tussen de treinwagondeuren van een meisje met een witte hoofddoek. Dat laatste beeld is sinds de ontdekking van de biografische gegevens van dit meisje, de zigeunerdochter Settela, veranderd van symbool voor alle weggevoerde joden in symbool voor alle weggevoerden.

Niet alleen de zwart-wit archiefbeelden uit *NUIT ET BROUILLARD* zijn eindeloos gerecycled, de film zelf speelt een rol in verschillende fictiefilms en documentaires als film die het leven van de hoofdpersonages heeft veranderd. Een voorbeeld is *DIE BLEIERNE ZEIT* van Margaretha von Trotta uit 1981, over de jeugd en het leven van een van de RAF-terroristen, Gudrun Ensslin. De film *NUIT ET BROUILLARD* die Ensslin als meisje ziet, confronteert haar met de gruwelijkheden van het verleden en met een onuitwisbare schuld die volgens Von Trotta een van de oorzaken is van haar latere extremistisch standpunt en gedrag. Een ander voorbeeld is *DIE PATRIOTIN* van

Alexander Kluge uit 1979 waarin Kluge het muzikale thema van Resnais' film gebruikt zonder de bron te noemen. Kluge combineert dit met beelden van Duitse soldaten bij Stalingrad waardoor hij de toeschouwer terugplaatst aan de kant van de Duitse oorlogsslachtoffers in plaats van te laten zien dat Auschwitz niet uit de nationalistische *Treuerarbeit* geweerd kan worden.¹² Behalve in deze speelfilms fungeert NUIT ET BROUILLARD ook in documentaire films, zoals in SECOND GENERATION VIDEO, een experimentele film uit 1995 van de Amerikaan Joshua Hirsch, waarin de filmmaker zijn relatie met het traumatische verleden van zijn vader onderzoekt.

In de genoemde films vervult NUIT ET BROUILLARD een historische rol door jonge mensen voor het eerst direct te confronteren met de Shoah. Als zodanig kan de film nog steeds voldoen. Maar feitelijk past hij niet meer in de herinneringstraditie die in de jaren tachtig is ontstaan en die vooral verbonden is met het gebruik van oral history in de documentaire. In NUIT ET BROUILLARD is geen werkelijke plaats voor slachtoffers en overlevenden: niemand wordt bij name genoemd, het woord 'jood' komt slechts eenmaal voor. Mensen worden geobjectiveerd, ze rijzen niet als mensen met naam in plaats van nummer uit de as van de nazi's. Die objectiverende benadering stuit behoorlijk tegen de borst in de overlevenden-cultuur waarin we nu zitten (met onder meer aandacht voor het lot van de joden) en waarin de historische documentaire over de holocaust zijn stem leent aan de overlevenden, letterlijk, zoals in Lanzmanns SHOAH gebeurt. SHOAH was een nieuwe stap in de ontwikkeling van de documentaire representatie.

Het is de overlevenden-cultuur waarin film slachtoffers een naam en identiteit kan geven en geeft, zoals bijvoorbeeld in het werk van de Hongaar Peter Forgacs, die *home movies* als de belangrijkste basis van zijn documentaire films gebruikt om de herinnering aan mensen, die als subjecten in de film worden gepresenteerd, levend te houden (onder meer in DE MAALSTROOM en FREE FALL). En ook Forgacs gaf een nieuwe richting aan de representatie van de holocaust. Sinds het einde van de jaren tachtig zijn er meer voorbeelden van films waarin nieuwe vormen van representatie een andere verhouding tot de Shoah uitdrukken: autobiografische elementen worden vermengd met historische op het grensvlak van documentaire en experimentele film. De vraag, wiens oorlog het is die verbeeld wordt, wordt in verschillende perioden verschillend beantwoord!

'Auschwitz is een plaats van schaamte', schreef Geert Mak 31 januari 1995 in *NRC Handelsblad*. Bij Resnais is het een plaats van bezinning over het lot van de mensheid in de twintigste eeuw. Een eeuw die bekende beelden heeft opgeleverd van dé ss'er, dé jood en dé verzetsstrijder. De romanschrijver Marcel Möring deed enige tijd geleden een oproep om van

die beelden los te komen en een nieuwe stap te zetten in de representatie van de Tweede Wereldoorlog en de holocaust en bepleitte een sterke fictionele benadering, een sprong in de fantasie. Meer verbeelding dus. We wachten af wat de documentaire in het spoor van makers als Peter Forgacs – die dat al doet en bij wie de referentie aan Resnais totaal afwezig is – nog meer vermag.

Noten

- 1 J. Young, *Writing and rewriting the holocaust. Narrative and the consequences of interpretation*, Bloomington 1988, p. 1.
- 2 Het historiseringsdebat is bekend onder de naam *Historikerstreit* en werd midden jaren tachtig in Duitsland in gang gezet door enkele revisionistische historici (Martin Broszat en Ernst Nolte) bij de geschiedschrijving van Duitsland en het nationaal-socialisme. De controverse ontstond vooral door de (al te) grote relativiseringskracht van de daden van het Derde Rijk die in de bepleitte historisering van de holocaust lagen besloten. Zie voor een kort overzicht van de standpunten en commentaar daarop onder anderen: S. Friedländer, 'Some reflections on the historicization of National Socialism', in: P. Baldwin, *Reworking the past. Hitler, holocaust and the historians' debate*, Boston 1990, p. 88-101.
- 3 H. White, 'The modernist event', in: V. Sobchak (red.), *The persistence of history. Cinema, television and the modern event*, Londen/New York 1996, p. 17-38. Vgl. ook: R. Burgoyne, 'Modernism and the narrative of nation in JFK', in: V. Sobchak (red.), *The persistence of history*, p. 113-125.
- 4 J. Staiger, 'Cinematic shots: the narration of violence', in: V. Sobchak (red.), *The persistence of history*, p. 39-54.
- 5 H. White, 'The modernist event', p. 19.
- 6 Filmhistoricus I. Avisar deed dat in een panel 'Historical representation and the holocaust' tijdens de Visible Evidence Conference in San Francisco, 14 augustus 1998.
- 7 Zie onder meer: S. Friedländer, 'Trauma, memory, and transference', in: G. Hartman (red.), *Holocaust remembrance. The shapes of memory*, Oxford/Cambridge 1993, p. 104-116; Idem, *Memory, history and the extermination of the Jews in Europe*, Bloomington 1994.
- 8 Zie voor een uitgebreide bespreking van de rol van getuigen in de documentaire SHOAH onder meer: S. Felman, 'Film as witness. Claude Lanzmann's SHOAH', in: G. Hartman (ed.), *Holocaust remembrance*, p. 90-103.
- 9 Cayrol zat in het Franse verzet en overleefde als 'Nacht und Nebel'-gevangene het kamp Gusen-Mauthausen.
- 10 A. Insdorf, *Indelible shadows. Film and the holocaust*, Cambridge 1986, p. 213.
- 11 Vgl. M. Renov, *Theorizing documentary*, Londen/New York 1993, p. 21 e.v.
- 12 *Ibidem*.
- 13 Zie voor een bespreking van de genoemde films en de rol van NUIT ET BROUILLARD daarin: A. Kaes, *From Hitler to Heimat. The return of history as film*, Harvard 1992, p. 24-25 en p. 132-133.