

“AUSCHWITZ” VOOR HET VOETLICHT

De encenering van de holocaust volgens Gerardjan Rijnders

Murat AYDEMIR

De voorstelling *Anne Frank, de tentoonstelling* (Toneelgroep Amsterdam, seizoen 1990-'91) van regisseur Gerardjan Rijnders bestond uit drie afzonderlijke delen. In het eerste deel werd het publiek uitgenodigd om door een daadwerkelijke tentoonstelling van voorwerpen te wandelen. Sommige ervan waren op een of andere manier verbonden met het verhaal van Anne Frank en de holocaust (een flesje inkt, stapels brillen, juwelen en tanden, een lampenkap, jodenkoeken, een stuk zee); van andere tentoongestelde objecten bleef de relatie tot het onderwerp onduidelijk. Tekstkaartjes verduidelijkten weinig: de taal ervan was verregaand verstoord. Hier en daar was een scherp vocabulaire of grammatica te herkennen, maar als geheel waren de teksten onleesbaar. In het tweede deel nam het publiek plaats voor een rij beeldschermen die, zonder geluid, fragmenten van verschillende bewerkingen van het beroemde dagboek toonden, gemengd met andere beelden die, opnieuw, zinloos leken. Vervolgens verdwenen de beeldschermen en een kaal toneel met een tafel en enkele stoelen werd zichtbaar. In deel drie van de voorstelling was het publiek getuige van de zwijgende opkomst van de leden van de familie Frank in, naar ik aanneem, het achterhuis. Elk gezinslid kwam op in stilte, verwijderde verscheidene lagen kleding en nam plaats aan tafel; Anne arriveerde als laatste. Zonder iets te zeggen zat de familie geruime tijd aan tafel. Doek.

Er volgde nauwelijks applaus. Het publiek leek vastbesloten het theater zo snel mogelijk te ontvluchten. Ikzelf heb nooit eerder twee uur in een theater doorgebracht die tegelijkertijd saaier en pijnlijker waren, al zou ik nu speculeren dat mijn verveling waarschijnlijk vooral als verdediging gediend moet hebben tegen de schrijnende pijnlijkheid van het stuk. De voorstelling bood geen enkel compromis in haar verstoring van betekenis, van zin, in haar uitwerking van een voortgezet stilzwijgen. Recente controverses rond Spielbergs *Schindler's List* en de *Mouschwitz*-cartoons hebben nog eens aangetoond dat verschillende vormen van representatie en de holocaust of “Auschwitz” niet gemakkelijk samengaan. In dit artikel zou ik graag enkele van de manieren onderzoeken waarop Gerardjan Rijnders heeft getracht in zijn werk het probleem en de uitdaging van de dramatische uitbeelding van de holocaust aan te pakken. Ik wil me beperken tot twee van zijn stukken: het genoemde *Anne Frank, de tentoonstelling* en *Klaagliederen* (seizoen 1994-'95), naar het gelijknamige boek uit het Oude Testament.

“Sorrow”

Als het verbeelden van “Auschwitz” tot dusver problematisch, zo niet onmogelijk is gebleken, dan moet ook gezegd dat andersom “Auschwitz” tamelijk gemakkelijk tot een beeld van iets anders wordt gemaakt. Twee representatieve voorbeelden van die draai, van Jean-François Lyotard en George Steiner, beide uit de overzichtsbundel *The Cultural Studies Reader* (Simon During (red.), 1993). De naam “Auschwitz” beduidt voor Lyotard “the failure of the modern project”:

Following Theodor Adorno, I use the name of Auschwitz to point out the irrelevance of empirical matter, the stuff of recent past history, in terms of the modern claim to help mankind to emancipate itself. What kind of thought is able to sublimate (*Aufheben*) Auschwitz in a general (either empirical or speculative) process towards a universal emancipation? So there is a kind of sorrow in the *Zeitgeist*. (p. 172)

Dit gebruik van de holocaust als naam of troep om iets te beargumenteren kan echter ook worden gezien als weer een andere manier waarmee een historische gebeurtenis wordt “opgeheven” in een algemeen project, theoretisch of filosofisch van aard — hetgeen de gesuggereerde “sorrow” nog steeds buiten beschouwing laat. George Steiner zet het beeld van het concentratiekamp in om het gevaar van massageproduceerde pornografie aan te tonen - welke onze vrije en persoonlijke erotische verbeelding zou bedreigen - en verbindt totalitarisme met consumentisme, dat wil zeggen “the making naked and anonymous of the individual in the totalitarian state (the concentration camp being the logical epitome of that state).” (p. 229-30) Hier wordt de holocaust de adequate naam, het beeld of de figuur om hetzij de mislukking van het modern-emancipatoire gedachtengoed, hetzij de bedreiging van het liberale individu in een consumptiemaatschappij, uit te drukken. In hun denken schrijven Lyotard en Steiner betekenis toe aan “Auschwitz” zonder dat die gebeurtenis zelf op een of andere manier wordt benaderd.

Deze houding hangt nauw samen met vigerende ideeën over kunst. Van Adorno, aangehaald door Lyotard, is de bekende uitspraak dat er na “Auschwitz” niet meer gedicht zou kunnen worden. Steiner heeft meermaals zijn verbazing en onbegrip uitgesproken over het feit dat dezelfde nazi die overdag mensen martelde in de avonduren tot tranen toe geroerd kon zijn door de vioolconcerten van Liszt. In deze visie vertegenwoordigt de holocaust de ultieme zinloosheid, terwijl de kunst figureert als zin in optima forma. Rijnders' werk laat zich aan deze ideeën weinig gelegen liggen. Zijn stukken weigeren zowel het zogenaamde failliet van de kunst te accepteren, als de neiging de holocaust van een veelbetekenend etiket te voorzien.

Met als resultaat dat de “sorrow” of horror van “Auschwitz” zelf mogelijkerwijs voor het voetlicht komen. Tenminste, voor zover dat mogelijk is — *als* dat al mogelijk is.

In “The Performativity of Histories,” een bijdrage aan de bundel cultuur-analytische opstellen *The Point of Theory* (Mieke Bal & Inge E. Boer (red.), 1994), merkt Ernst van Alphen op dat zelfs de getuigenissen van de overlevenden van de holocaust zelf rond “the shortcomings of language to express the experiences of horror” draaien (p. 209-10). Over historische en psychologische traumata als crises van representatie, ervaring en herinnering heeft Van Alphen het in zijn *Caught by History: Holocaust Effects in Contemporary Art and Theory* (ter perse). Janneke Lam vat deze benadering aldus samen in haar artikel “Structural Trauma: A Crisis of Cultural Semiosis. Subjectivity Between Annihilation and Creativity” (*European Journal for Semiotic Studies*, Vol. 9 [1], 1997): “Trauma is seen as a discursive crisis caused by the inadequacy of existing possibilities of representation.” (p. 36) Een gebeurtenis zonder weerga maakt bestaande conventies van representatie in één klap achterhaald, *passé*. Geen wonder dus dat traumata, oorspronkelijk behorend tot de psychiatrie, recent ook van belang zijn geworden in literatuurwetenschappelijke en cultuuranalytische kringen.¹ Eén onvermijdelijk *holocaust-effect* is een intens stilzwijgen. Maar zowel Van Alphen als Lam benadrukken eveneens de manieren waarop trauma-slachtoffers proberen en erin slagen met terugwerkende kracht opnieuw een zinvolle verhouding tot hun trauma te aan te gaan. Lam leest in een verhaal van Georges Perec, *Wou le souvenir d'enfance* (1975), de manieren waarop diens jeugdige protagonist het spreken onmogelijk wordt gemaakt *en* de manieren waarop hij, via woordspel, niettemin tot getuigen en vertellen komt.

Zeep

Rijnders' theater draait om pijn, trauma en horror, zowel psychologisch als historisch en politiek van aard, die gearticuleerd worden via stomheid, spraakverwarring en -gebreken. Zijn stukken zijn vaak saai, schrijnend, intrigerend, koket, irritant, pijnlijk en ontroerend, soms op een of andere manier dat alles tegelijkertijd. In de serie *40 Jaar na '45* filosofeerde hij wat obligeert met Adorno over de taal na “Auschwitz”, verkleed als kabouter en gezeten op een paddestoel. *Anne Frank* demonstreerde op drie verschillende manieren en met gebruik van verschillende media, de onmogelijkheid de holocaust “tentoon te stellen”.

Deel drie van de voorstelling, als enige toneel in enge zin, toonde de aankomst van de familie Frank in het achterhuis. Veelzeggend is de wijze waarop dit onderdeel weigert iets te “zeggen”. Niet voor niets koos Rijnders een ogenschijnlijk onbedui-

dend maar schrijnend detail uit het verhaal van Anne Frank. Het toont geen van de momenten die zich met gemak tot drama laten bewerken: de spanningen in het gezin, Annes ontluikende seksualiteit, de klopping op de deur. In plaats daarvan zien we slechts de aankomst van de familieleden, met hun vele lagen kleding over elkaar. De onderduikers konden geen koffers meenemen, dat zou immers teveel aandacht trekken. Rijnders lokaliseert zijn drama in een detail dat van elk drama gespeend lijkt. Paradoxaal genoeg maakt de afwezigheid van dramatische handeling en dialoog het "drama" des te meer invoelbaar.

Het tweede deel boog zich over die beelden uit de vele bewerkingen van het dagboek, docudrama's, toneelvoorstellingen en films, die Anne Frank tot een sentimenteel icoon in de populaire cultuur hebben gemaakt. Onze ontroering om Anne als tragische heldin lijkt eerder neer te komen op een gemakzuchtig, want melodramatisch, medelijden dan op een poging de horror van "Auschwitz" daadwerkelijk te benaderen. Het gezamenlijk tonen van verschillende bewerkingen en het wegdraaien van het geluid (ongetwijfeld vele aanzwellende violen) werkt een akelige vervreemding in de hand. Identificatie en medelijden worden onmogelijk. Deel één tot slot, de letterlijke tentoonstelling, presenteert de sporen van Annes leven en de holocaust in hun "objectieve" materialiteit. De lampenkap en het stuk zeep leggen het verband tussen traumata en de oorspronkelijke, Griekse betekenis van "wond". Tentoongesteld zijn de lichamelijke overblijfselen van de slachtoffers van "Auschwitz", huid en vet verwerkt tot gebruiksartikelen. Ondertussen beletten de weerbarstige tekstkaarten een snelle toe-eigening van deze geschiedenis door het publiek. De obsceniteit van de holocaust blijft zelfs in zijn botte objectiviteit ongreepbaar en onbegrijpelijk.

Anne Frank, de tentoonstelling maakt het de toeschouwer niet gemakkelijk met het weigeren van (melo)drama, identificatie, medelijden en begrip, alles wat theater, hoe dramatisch ook, "aangenaam" maakt. Het toneel is hier uitgehold door een stille horror. "Auschwitz" kan alleen voor het voetlicht komen als een theatrale ineenstorting, implosie of vacuüm. *Anne Frank* werd destijds aangekondigd als het voorspel van een montage-stuk over Anne Frank. De voorstelling *Moffenblues*, waarin Frank één van de karakters is, was tot dusver alleen in Duitsland te zien. Later evenwel ensceneerde Rijnders zijn versie van het bijbelboek *Klaagliederen*, een stuk dat net als *Anne Frank* ging over historische horror en de (on)mogelijkheid die te verbeelden, maar dat tegelijk op verschillende manieren verder ging dan de leegheid van taal en representatie te constateren. Daarom wil ik enkele aspecten van de enscenering van *Klaagliederen* de revue laten passeren. Maar laten we ons eerst wenden tot de tekst ervan in de *Statenvertaling* van 1637.

“Dat ik u trooste”

De narratieve structuur van *Klaagliederen*, vijf hoofdstukken of liederen in het Oude Testament waarin de verwoesting van Jeruzalem door de Babyloniërs in 586 v. Chr. wordt beklagd, is bijzonder ingewikkeld. Het boek springt voortdurend en abrupt heen en weer tussen twee vertellende of zingende stemmen: een persoonlijke verteller, geïdentificeerd als een man (III, 1), naar wordt aangenomen de profeet Jeremia, en een gepersonifieerde verteller, genaamd “Vrouw Jeruzalem”. De twee spreken tot elkaar, God, omstaanders, de inwoners van Jeruzalem en de vijanden. Door dit spel van vertellen en toe- en aanspreken wordt het morele oordeel over de verwoesting van Jeruzalem als een daad van goddelijke (on)rechtvaardigheid ambivalent. In II, 3 spreekt de mannelijke verteller Vrouw Jerusalem toe om zich te beklagen over de retorische tekortkomingen van zijn taal ten opzichte van haar ervaring:

Wat getuigen zal ik u brengen? Wat zal ik bij u vergelijken, gij dochter Jeruzalems? Wat zal ik bij u vergelijken, dat ik u trooste, gij jonkvrouw, dochter Sions? Want uwe breuk is zoo groot als de zee: wie kan u heelen?

De vragen zijn retorisch in de zin dat ze louter negatieve antwoorden toelaten: er zijn geen vergelijkingen - geen retoriek - die Vrouw Jeruzalem zouden of zou kunnen “troosten” of “helen”. De mislukking van taal is nader gespecificeerd als een schrijnend tekort aan troostende retoriek. In contrast tot het lijden van karakters uit de klassieke tragedie, wier ervaringen adequaat worden vergeleken met die van mythologische personages door het koor, is deze horror, het gevolg van de volledige verwoesting van een stad, kennelijk zonder precedent. Er kan niet veel over gezegd worden.

Maar er *wordt* niettemin tamelijk uitgebreid gesproken en gezongen, vijf hoofdstukken lang. Er is dus een andere manier waarop de vragen retorisch zijn: ze voeren retorisch datgene uit wat ze inhoudelijk ontkennen. Het gebrek aan retoriek wordt, allereerst, beweerd in de vorm van een *retorische vraag*. Het verwoeste Jeruzalem wordt, ten tweede, tot leven gebracht als *personificatie*: het (toe) spreken van de gepersonifieerde en allegorische figuur Vrouw Jeruzalem: een eenzame weduwe, een ontroonde koningin, verraden en verlaten door haar bondgenoten, geïsoleerd, huilend en abject. Ten derde, haar lijden wordt aangeduid via een *vergelijking*: die behelst een breuk “zoo groot als de zee”. Het is geen verrassing dat de tekst verder overloopt van retoriek: meer personificaties, retorische vragen en metaforen, vooral over jagen en oogsten. Op een of andere manier slagen taal en retoriek er in tegelijkertijd te falen *en* te slagen. Hoe nu dit effect te begrijpen?



Klaagliederen door Toneelgroep Amsterdam, 1994-'95 (Foto: Serge Ligtenberg)

Klaagliederen is geen narratieve en realistische weergave van de traumatische gebeurtenis. Het gaat niet om die gebeurtenis zelf, maar om de effecten ervan op Vrouwe Jeruzalem en de profeet. De woorden van Jeremia falen niet in referentieel opzicht, maar in hun retorische werkzaamheid: Jeruzalem moet worden getroost. De profeet spreekt, in het archaïsche Nederlands van de *Statenvertaling*, dan ook niet in de stellende maar de aanvoegende wijs ("dat ik u trooste"). En al lijkt Vrouwe Jeruzalem ontroostbaar, zij is niettemin alweer spraakzaam: eerder met stomheid geslagen, heeft zij haar stem inmiddels hervonden. In I, 8 zucht ze nog en wendt haar gelaat af, maar al in I, 19 neemt ze het woord om zich welbespraakt te beklagen. Het eerder genoemde artikel van Ernst van Alphen stelt een precieze benadering van dit effect voor. Van Alphen bespreekt eerst de postmoderne kritiek op geschiedschrijving. Deze betoogt dat de "waarheid" van een historische beschrijving - de totaliteit, eenheid, opeenvolging, oorzakelijkheid ervan - niet zozeer voortvloeit uit de samenhang met de historische werkelijkheid, maar eerder het effect is van de specifieke narrativiteit en retoriek van een historiserende wijze van representatie (p. 202-3). Vervolgens leest Van Alphen Graham Swifts roman *Waterland* (1983) als een alternatieve geschiedtheorie, waarin het gebrek aan "waarachtigheid" er simpelweg niet toe doet. Het gaat niet om de waarheid van geschiedschrijving, maar om het *effect* ervan: "to make unbearable situations tolerable. (...) Reality does not need to be presented truthfully or plausibly; it must be *worked-through*." (p. 206) De vraag verschuift zo van wat taal *is* (wel of niet in staat om horror te verwoorden) naar wat taal *doet*; ofwel van constativiteit naar performativiteit. Met betrekking tot getuigenissen van de holocaust concludeert Van Alphen dat de kwestie niet zozeer is "*what is being told, but that there is story-telling going on.*" (p. 210)

De tekst van *Klaagliederen* nodigt op twee manieren uit tot een theatrale opvoering van traumata, een onderneming die in *Anne Frank* nog vruchteloos bleek. In plaats van een weergave van de objectieve werkelijkheid die in het eerste deel, de tentoonstelling, al onmogelijk bleek, voert *Klaagliederen* sprekende personages op die de tekortkomingen van hun spraak bespreken. Die dialoog is al toneel. Bovendien draait het in hun dialoog niet om de vraag of de horror zelf te verwoorden is, maar om de retorische werkzaamheid van spraak, gestiek en mimiek. Het is alsof Rijnders' *Klaagliederen* de uitdaging van de profeet opneemt om de "getuigen" en vergelijkingen te vinden die de hardnekkige breuk, "zoo groot als de zee", tussen (theatrale) representatie en historische ervaring overbruggen. En waar de voorstelling mee voor de dag komt, zijn de conventies en tradities van het theater zelf.

Kothurnen

Klaagliederen gaat niet “over” de holocaust. Maar het stuk gaat wèl over de ervaring van horror en het probleem die ervaring te verwoorden en te verbeelden. Bovendien, Rijnders encscenering laat de spelers eerst opkomen in twintigste-eeuwse kledij, om zich gaandeweg te verkleden in “historische” kostuums, zodat “Auschwitz” binnen het temporele bereik van het stuk komt te vallen. *Klaagliederen* problematiseert de historiciteit van de geschiedenis met nadruk: het doet geen enkele poging een waarachtig of plausibel beeld te presenteren van wat voor historische werkelijkheid dan ook. De “historische” kostuums waarin de spelers zich verkleden, corresponderen geenszins met de historische gebeurtenis in de tekst - 586 v. Chr. - maar blijken geïnspireerd door Rembrandts bijbelstukken uit de zeventiende eeuw. Dat tijdperk figureert ook in het decor, ontleend aan Saenredams schilderijen van kerkinterieurs; in de tekstkeuze: de *Statenvertaling* van 1637; en in het gebruik van de acteer-retoriek uit die tijd, die vaste houdingen, gebaren en gezichtsuitdrukkingen voorschrijft voor bepaalde emoties (die de spelers afwisselen met een realistischer acteerstijl). Om de zaak nog wat ingewikkelder te maken, dragen de acteurs eveneens de kothurnen uit de Griekse tragedie en opent het stuk met Hebreeuws gezang.

De traumatische gebeurtenis die taal en representatie scheidt van ervaring wordt in het stuk zelf symbolisch getoond. Talrijke staaldraden, bijeengeknoopt boven het toneel, branden plotsklaps door met een lichtflits en vallen naar beneden. De personages zijn met stomheid geslagen, geshockeerd, sprakeloos. Alleen de stilte en hun gelaatsuitdrukkingen getuigen van wat er zojuist is gebeurd. Vervolgens beginnen ze te schreeuwen en huilen. Na een tijdje winnen ze de taal terug om hun rouw uit te drukken, daarbij op weg geholpen door de kothurnen, de achterhaalde acteer-retoriek en de kostuums. Eén van de spelers wil het echter niet lukken. Hij past de kothurnen, maar voor hem werken ze niet. Gedurende het stuk blijft zijn stem nauwelijks hoorbaar, zijn spraak onbegrijpelijk. Deze figuur, opgesloten in zijn verwarring en stomheid, lijkt Rijnders' eerdere poging de holocaust op te voeren in *Anne Frank* te symboliseren.

De heterogene historiciteit van de voorstelling, die zich uitstrekt van de oorsprong van het Westerse theater tot de dag van vandaag, lijkt te willen suggereren dat de ervaring van horror “van alle tijden” is. Niet omdat die universeel zou zijn, maar omdat een trauma - hetzij de verwoesting van Jeruzalem, hetzij de holocaust - blijft tot het adequaat verwerkt wordt en niets aan actualiteit verliest. Deze horror behoort niet tot het verleden, maar tot het heden. Die verwerking van een trauma, stelt *Klaagliederen* voor, zou zich niet tevreden moeten stellen met stomheid en

afwijzing, maar in plaats daarvan traditionele vormen van representatie uitdagen. "Auschwitz" voor het voetlicht brengen betekent een uitdaging van het theater zelf, van zijn conventies, mogelijkheden en grenzen. Rijnders beslissing het stuk op te voeren in de Amsterdamse Stadsschouwburg, met zijn vaste toneellijst en stoelen, kan in dit licht geïnterpreteerd worden. Het stuk gaat niet alleen de confrontatie aan met een oude manier van acteren, de traditie van het theater, een lang vervlogen tijdperk en een archaïsche tekst, maar ook met een architectuur die nu vrijwel unaniem wordt veroordeeld als gedateerd en beperkend.

Tot slot is er de keuze van de acteur die de rol van God speelt. Het is de zwarte acteur Michael Matthews die, zelfs in goddelijke dracht, zichtbaar de sporen van aids toont, hetgeen een andere horror en andere slachtoffers voor het voetlicht brengt. Misschien is het theater - met twee van zijn generieke termen, "drama" en "theater", zo nauw verbonden met lijden en pijn - de geschikste plek voor de representatie van de horror die zozeer onze tijd karakteriseert.

Met dank aan Mieke Kolk, Ermy Brok en Janneke Lam

BIBLIOGRAFIE

- Mieke Bal en Inge E. Boer, *The Point of Theory. Practices of Cultural Analysis* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 1994).
- S. During, (ed.), *The Cultural Studies Reader* (London en New York: Routledge, 1993).
- Janneke Lam, "Structural Trauma: A Crisis of Cultural Semiosis. Subjectivity Between Annihilation and Creativity," *European Journal for Semiotic Studies*, 1997, Vol. 9 (1), pp. 33-52.

NOOT

- 1 Behalve genoemd werk van Lam en Van Alphen, wijdden Shoshana Felman en Cathy Caruth bundels aan de (on)mogelijkheid van de getuigenis over trauma en holocaust, respectievelijk getiteld *Trauma: Explorations in Memory* (1995) en *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History* (1992).