

De morele kracht van de blik

Over de ooggetuigen van Steven Spielberg

IDO DE HAAN

Een getuigenis is een morele vertelling. Een getuige doet niet alleen verslag van een gebeurtenis, maar benoemt haar als een episode die tekenend is voor het verleden en een verplichting oplegt in het heden. ‘Weet dat dit gebeurd is, opdat je aan de plicht die deze kennis met zich meebrengt niet voorbij zal gaan’. Dit is de grondvorm van de getuigenis, of die nu voor de rechtbank wordt afgelegd, of voor een schare gelovigen; voor een journalist of *foro interno*, voor je eigen geweten. Een getuige brengt een episode uit het verleden in herinnering – een individuele of collectieve herinnering –, en geeft daarmee een opdracht in het heden.

Nu zijn er verschillende manieren om iets te weten te komen over de wereld, en om een morele plicht te formuleren. Men zou een parabel kunnen vertellen, of een algemeen beginsel kunnen aanwijzen, en als men dat op overtuigende wijze doet, vloeien daar evenzeer inzichten en plichten uit voort. Maar in bepaalde gevallen blijkt er een sterke voorkeur voor de morele kracht van de ooggetuige. Dat geldt in het bijzonder voor de publieke herinnering aan de vervolging en vernietiging van de joden. Daarin nemen de verslagen van ooggetuigen, meestal zelf slachtoffers van de vervolging, een prominente plaats in (Ezrahi 1980; Young 1988; Friedländer 1992; Hartman 1994). Terwijl officiële documenten, archieven en fysieke sporen ook veel informatie zouden kunnen geven, krijgt de herinnering aan de jodenvervolging vooral vorm in getuigenissen van individueel lijden. Gegeven het feit dat de vervolging en vernietiging van de joden alom wordt beschouwd als constitutieve gebeurtenis voor de naoorlogse wereld, als historische les van eminent belang (zie De Haan 1997a; 1997b), dan dringt zich de vraag op wat het effect is van de manier waarop die les wordt overgebracht. Wat is de morele kracht van de blik, wanneer het gaat om het begrip van de jodenvervolging?

In de speelfilm *Schindler's list* (1993) heeft de maker, Steven Spielberg, de morele kracht van de blik tot het uiterste beproefd. Deze verfilming van de documentaire roman van Thomas Keneally, over de transformatie van Oskar Schindler van oorlogsprofiteur tot redder van elfhonderd joden, zorgde bij uitkomen voor een ongekende reactie. Omdat Spielberg zulke onverbloemd pedagogische bedoelingen met de film heeft, is zijn werk bij uitstek geschikt om na te gaan tot waar de morele kracht van de blik reikt, en om vast te stellen wat een morele pedagogiek, gebaseerd op het primaat van de ooggetuige, kan bewerkstelligen.

Spielberg, Shoah, Hollywood

Spielberg was volstrekt duidelijk over zijn pedagogische bedoelingen: 'Ik wil er heel belangrijke, persoonlijk belangrijke kennis mee overdragen over het bestaan van de holocaust en de getuigen – die zoals we weten niet meer lang te leven hebben', verklaarde Spielberg bij het uitkomen van *Schindler's list* in *Vrij Nederland* (22 januari 1994): 'Het is belangrijk voor me dat de film bij de juiste mensen terecht komt, bij leraren die besluiten de holocaust op school als leerstof te beschouwen. (...) Hij brengt je zo dicht als in een film mogelijk is – en meer is in een film niet mogelijk – bij de ervaringen van de overlevenden en omgekomen slachtoffers van de holocaust (...) ik zie deze film als een dosis werkelijkheid.'

Spielberg lijkt in zijn educatieve opzet meer dan geslaagd te zijn. *Schindler's list* werd door enorm veel mensen gezien, en vaak gingen hele schoolklassen onder begeleiding van de leraar er naar kijken. Sinds het uitkomen is er bovendien een heel scala van lesprogramma's en projecten tot stand gekomen, dat met *Schindler's list* als vertrekpunt inhoud poogt te geven aan wat officieel heet 'holocausteducatie' (Abram en Heyl 1996, 140-142).

Bovendien werd Spielbergs film in het algemeen positief ontvangen. De grote vrees was dat hij geen afstand zou weten te nemen van de spektakelstukken die hem tot succesvolle filmmaker hebben gemaakt en de vervolging en vernietiging van de joden zou omtoveren tot een akelig sprookje. Het leek de recensenten echter mee te vallen: 'Wie had kunnen denken dat het schier onmogelijke uitgerekend in Hollywood zou lukken?', verklaarde Ian Buruma in *NRC Handelsblad*. Dezelfde sceptis vertolkte Max Pam: 'Ik hou ook van de avonturen van Kuifje maar wanneer Hergé zijn stripheld op reportage naar Auschwitz had gestuurd om joden te redden, zou ik wantrouwig zijn geweest.' Maar beiden deelden het oordeel van de filmrecensent Henk van Gelder (*NRC Handelsblad* 28 januari 1994): 'Spielberg [maakt] aannemelijk dat het hem ditmaal niet uitsluitend te doen was om het produceren van een nieuw bioscoopstuk.' Ook in de Verenigde Staten reageerden de recensenten in eerste instantie positief. Zij waardeerden Spielbergs werk, juist doordat hij afstand van Hollywood leek te hebben genomen (Zelizer 1997; Bartov 1997, 42-43).

De positief gestemde critici haakten alleen af op die momenten in de film, waar Spielberg toch nog voor Hollywood leek te bezwijken. Dat gold vooral voor het slot van de film, waar Oskar Schindler in diepe dankbaarheid omringd wordt door de joden die hij had gered. Dat was volgens *de Volkskrant*-recensent Peter van Bueren de enige uitglijer 'in de richting van de kitscherige, "typisch Amerikaanse" benadering van het gegeven, zoals die eerder een film als *Sophie's Choice* of de televisieserie *Holocaust* zo drakerig maakte' (...). *Schindler's List* geeft (afgezien van die uitglijer aan het einde) het bevestigende antwoord op de vraag of een Amerikaanse publieksfilm over de holocaust wel kàn. (...) 'Dit is geen Cecil B. De Mille: je vergeet bijna dat het *gespeelde* scènes zijn, zo hard en meedogenloos slaan de beelden je in het gezicht' (*de Volkskrant* 3-3-94).

Enkelen waren minder te spreken over Spielbergs werk. Zo was er bezwaar tegen het feit dat in de film een 'goede Duitser' tegenover 'passieve joden' werd gezet. Dat gold ook voor de suggestie in de film, dat de vervolging voorkomen had kunnen

worden door krachtadig individueel handelen (Bartov 1997, 47). Van de Nederlandse critici vond Anil Ramdas niet alleen het einde, maar de film als geheel een uitgljier: 'De film is een ode aan een cliché-held, die gaandeweg een heilige wordt en daardoor net zo onwaarschijnlijk overkomt als wanneer de nazi's waren neergezet als de gebruikelijke cliché-monsters. (...) Op het laatst (...) vervalt Spielberg zelfs helemaal in een gênant soort Hollywood-melodrama door de man snikkend te laten verkondigen dat het hem zo spijt dat hij niet méér mensen heeft gered' (*NRC Handelsblad* 12 maart 1994).

Sommigen vonden Spielbergs werkstuk ronduit verwerpelijk. Zo zou hij antisemitische stereotypen ten aanzien van joden bevestigen, en de vrouwelijke slachtoffers in de film zodanig erotiseren, dat de film ontaarde in sadistische pornografie (Doneson 1997; Horowitz 1997). Dat negatieve oordeel won aan kracht toen Claude Lanzmann, de maker van de negeneenhalf uur durende documentaire *Shoah* (1985), zich in felle bewoordingen tegen Spielberg keerde: 'Nederig en trots dacht ik oprecht (...) dat na Shoah een aantal dingen niet meer gedaan zouden kunnen worden. Spielberg heeft het toch gedaan. (...) Men huilt bij het zien van Schindler's List? Het zij zo. Maar tranen zijn een manier van genot, van katharsis. (...) Op een bepaalde manier is de film van Spielberg een melodrama, een kitscherig melodrama' (*NRC Handelsblad* 26 maart 1994). Lanzmanns aanval zorgde voor een gepolariseerd debat, waarin *Schindler's list* als een verwerpelijk product van de massacultuur werd afgezet tegen *Shoah* als voorbeeld van een gerespecteerde hoge cultuur (Zelizer 1997; Loshitsky 1997; Hansen 1997, 80-83).

Een dergelijke tegenstelling is niet nieuw in de discussie over de wijze waarop aan de jodenvervolgung gerefereerd kan en mag worden. Zij sluit aan bij een al eerder naar voren gebrachte kritiek op de fictionalisering van de geschiedenis van de jodenvervolgung. Zoals Ernst van Alphen (1997, hoofdstuk 1) betoogt, begint deze kritiek steevast met het citeren van Adorno's uitspraak dat het barbaars is om 'na Auschwitz' nog poëzie te schrijven. In een latere amendering op deze uitspraak maakte Adorno duidelijk dat esthetisering of stilering van deze geschiedenis de schandalige suggestie wekt dat de vervolging van de joden op een of andere manier zin zou hebben gehad. In andere kritieken wordt daaraan toegevoegd, dat de jodenvervolgung geen onderwerp van esthetisch 'genoegen' mag zijn, en, in het extreme geval, tot 'kitsch' gemaakt mag worden (Friedländer 1984). Volgens sommigen kan het gevaar van esthetisering alleen voorkomen worden door de 'onrepresenteerbaarheid' van de jodenvervolgung te erkennen (Steiner 1988). Anderen menen dat een verbod op de representatie van het lot van de joden hun vernietiging met andere middelen voortzet. Zij pleiten voor een onvoorwaardelijk realisme, dat nog het best gewaarborgd is in de memoires en ooggetuigenverslagen van de slachtoffers (zie verder Van Vree 1995).

Van Alphen brengt daar tegen in dat degenen die iedere fictionalisering afwijzen, een onhoudbaar idee van (literaire) fictie hanteren. Zij lijken te veronderstellen dat het daarin alleen gaat om een esthetisch genoegen en niet ook om het overbrengen van historische kennis met andere middelen dan de geschiedschrijving. Overigens betekent dat niet dat het onderscheid tussen een roman en een historische studie futiel is. Barbara Foley heeft voorgesteld de beoordeling van het al of niet fictieve ka-

rakter van een tekst te begrijpen als het resultaat van een 'contract' tussen de auteur en de lezer. Een 'mimetisch contract' komt tot stand door personages en gebeurtenissen op zo'n manier te representeren, dat de lezer ervan overtuigd raakt dat hij leeft in een wereld die analoog is aan de romanwereld (Foley 1986, 64-65). Dat betekent niet slechts dat fictief werk cognitieve claims kan doen. Het houdt ook in dat realisme een retorische strategie is, waarmee vorm wordt gegeven aan dit mimetische contract.

Dat is een tweede reden om de strenge voorkeur voor een realistische benadering van de geschiedenis van de jodenvervolgning te wantrouwen. Degenen die haar voorstaan, miskennen de retorica van het realisme. De getuigenis moet begrepen worden als een genre met zijn eigen stijlkenmerken, die naast andere stijlen ingezet kan worden als een narratieve strategie (Van Alphen 1997, 20-24). Zoals Sidra D. Ezrahi (1980) en James Young (1988) hebben betoogd, hebben auteurs over de jodenvervolgning het verbod op fictionalisering proberen te omzeilen door hun verhaal in de vorm van een authentieke getuigenis te gieten. Ook Keneally's verhaal over Schindler behoort tot dit genre. Een ander voorbeeld is de getuigenis van Jacob Littner in *Aufzeichnungen aus einem Erdloch* (1948), waarvan in 1992 bekend werd dat dit werd geschreven door Wolfgang Koeppen. In de getuigenis in *Babi Yar: A documentary novel* (1967) werd bij verschijnen gesteld dat er 'nog niet het geringste element van literaire verbeelding' aan te pas was gekomen, maar nadat de Russische auteur Anatoli Kuznetsov in 1970 naar het Westen was gevlucht verscheen een nieuwe editie, waarin alle ingrepen van de communistische censuur ongedaan waren gemaakt. De discussie over dit werk laaide nog verder op toen D.H. Thomas het relaas van Kuznetsov weer gebruikte, of volgens sommigen: plagieerde, als documentair uitgangspunt voor zijn collage-roman *The white hotel* (1981).

Een derde reden waarom de scheidslijn tussen fictieve en realistische benaderingen van de jodenvervolgning niet zo scherp is, is dat de getuigen zelf altijd al stileren in hun verhaal aanbrengen. Het bekendste voorbeeld daarvan is wel het dagboek van Anne Frank, waarvan zij zelf meerdere versies maakte, die vervolgens weer door anderen werden bewerkt voor zij uitgegeven werden onder de titel *Het Achterhuis* (Paape e.a. 1990). Ook andere getuigenissen zijn gestileerd. Soms is dat in de basale vorm van een kroniek; andere getuigenissen hebben de vorm van een schelmenroman, waarin de hoofdpersoon met geluk en vindingrijkheid de tegenslagen het hoofd biedt. De meeste getuigenissen hebben de vorm van een queeste, waarin de getuige op zoek is naar lichamelijk en geestelijk behoud en herstel. Een veel gebruikte metafoor daarbij (bijvoorbeeld in het werk van Primo Levi) is de Hel uit het werk van Dante.

De constatering dat ook getuigenissen gestileerd zijn en tot onderdeel van overigens fictief werk worden gemaakt, doet niets af aan de aanspraak op waarheid die getuigen maken. Integendeel: de middelen waarmee tot de werkelijkheid van de jodenvervolgning kan worden doorgedrongen worden juist uitgebreid, door naast historische documenten ook fictieve representaties als middel te erkennen. Het probleem van de getuigenis is dan ook niet dat haar documentaire realisme slechts een vorm van geschiedvervalsing zou zijn. Niet de waarheid van het realisme staat hier ter discussie, maar haar morele kracht. Het realisme is het gebod van de herinnering

aan de jodenvervolging, omdat men vreest dat bij iedere andere vorm van representatie ons iets van essentieel belang ontglipt. En zoals het dan heet, wie het verleden vergeet is gedoemd het te herhalen.

Terugkerend naar de beoordeling van *Schindler's list*, gaat het er in dit stuk derhalve om juist datgene ter discussie te stellen wat de meeste critici als de kracht van de film zien. Het probleem zit niet in 'Hollywood', in het eenvoudig door te prikken melodrama, het fictieve karakter van de plot, en het larmoyante, zelfs leugenachtige *happy end*. Na de drie uur desolate dood en verderf die Spielberg de kijker toont, is het duidelijk dat de jodenvervolging in niets lijkt op *E.T.* Het probleem van *Schindler's list* zit juist in het realisme, in de 'dosis werkelijkheid' die Spielberg de kijker presenteert. Aan die opzet ligt de veronderstelling ten grondslag, dat het begrip van de jodenvervolging letterlijk een kwestie is van inzicht. Alsof het kwaad zich toont aan wie het wil zien, en het goede doen begint bij goed kijken.

De weg naar Damascus¹

Zoals gezegd, is Oskar Schindler in het eerste deel van Spielbergs film een onsympathieke opportunist, die zich inlijkt bij hoge nazi's in de terechte verwachting daaraan materieel voordeel te ontfangen. Hij zet een fabriek op waarin joodse dwangarbeiders te werk worden gesteld. In de tweede helft van de film ontpopt hij zich als redder van deze joden. Hij verzet zich tegen hun deportatie naar Auschwitz, en als dat met een deel van hen toch gebeurt, zet hij zich persoonlijk in voor hun overleven. Alle joden die hij samen met zijn boekhouder als werknemer op een lijst heeft gezet overleven de vervolging. Schindlers status van heilige wordt in de film onderstreept door het eerbetoon dat 'zijn' joden hem aan het eind betuigen. Dat gebeurt zowel door de acteurs die naspelen hoe zij hem een ring overhandigen vlak voordat hij wegvlucht voor het Rode Leger, als in de slotbeelden, waar Spielberg toont hoe enkele van de nog levende joden van Schindler zijn graf in Jerusalem bezoeken.

Dit verhaal vormt het raamwerk voor een uitgebreid exposé over de vervolging en vernietiging van de joden. De film is een kaleidoscoop van stampende laarzen en blaffende honden, schreeuwende soldaten ('raus', een van de weinige Duits gesproken gedeelten in een verder Engelstalige film), veewagens, stapels koffers, gouden tanden, selecties en executies, de rook en as uit de crematoria, de heroïek van verplegend personeel, de onbeholpen pogingen zich bij het appèl gezond voor te doen, het ongeloof over en de dreiging van daadwerkelijke vergassing, de culturele activiteiten tegen de verdrukking in, het contact tussen gedetineerden via signalen, de soldaat die het kind op weg naar de gaskamer een aai over zijn hoofd geeft, het opportunisme van joodse kampbewaarders, tot en met de grondige administratieve machinerie uitgebeeld door rijen schrijftafeltjes met inktpotten, kroontjespennen en vellen papier.

Dramatisch keerpunt in de film is de ontruiming van het getto van Krakow. In dit deel van de film is het meeste direct fysieke geweld te zien, lijkt het tempo van de beelden toe te nemen en is er een snelle opeenvolging van *suspense*-momenten, waarin de kijker tevergeefs hoopt op een goede afloop: een kind wordt van de moeder afgepakt, een verstopte familie ontdekt, een zich verzettende man doodgeschoten. Deze gebeurtenissen worden door Schindler gadegeslagen vanaf een heuveltop.

De camera kijkt voor een deel over zijn schouder mee. Dit is het moment waarop Schindler zijn bekering ondergaat. Voor het eerst toont hij afschuw over wat zich voor zijn ogen afspeelt en kan hij niet meer wegstijgen van het leed. De indringendheid van het beeld wordt benadrukt doordat in de zwartwitbeelden het jasje van een klein meisje fel rood oplicht. Vanaf dat moment is Schindlers opportunisme verdwenen en is hij nog uitsluitend op het overleven van 'zijn' joden gericht.

Spielberg geeft met deze encenering vorm aan een gedachte die ten grondslag ligt aan het realisme-gebod in de herinnering aan de jodenvervolging. Die gedachte is dat het verschil tussen goed en kwaad helder en evident is. Wie het goede wil doen, hoeft slechts goed te kijken. Wie het kwade doet is verblind. Deze veronderstellingen zijn niet specifiek voor het kwaad van de jodenvervolging en het goede van het redden van vervolgd. Zij vormen het vertrekpunt voor een groot deel van onze morele intuïties. Om te beginnen is er een lange traditie waarin kennis in visuele termen wordt gevat. Zoals Rorty in zijn *Philosophy in the mirror of nature* (1979) heeft betoogd, is de belangrijkste metafoer van kennis die van de spiegel, waarmee gesuggereerd wordt dat wij kennis over de wereld bovenal verkrijgen door de aanschouwing. Zelfs als we onze fysieke perceptie wantrouwen, dan nog hebben wij een innerlijk geestesoog, waardoor wat wij zeker weten inderdaad evident (van *videre*, zien) is. We leven volgens Martin Jay dan ook in een 'ocularcentric culture' (Jay 1993, 80-82): schouwen is weten.

Vervolgens bestaat er een sterke neiging om morele en politieke vergrijpen toe te schrijven aan verblindings: door passie, ideologie, eigenbelang of complexiteit en ondoorzichtigheid. In het verband van de jodenvervolging is een belangrijk voorbeeld van deze gedachtegang enerzijds de verklaring van Daniel Goldhagen, dat Duitsers deze uitvoerden, omdat zij leefden in een 'kosmologie' die fundamenteel verschilde van die van moderne democratische landen. Hun wereld zag er anders uit; zij zagen andere dingen dan wij; en daarom deden zij andere, afzichtelijke dingen. Anderzijds verklaren J. Sabini en M. Silver het gedrag van de daders als gevolg van de ondoorzichtige bureaucratische setting waarin zij zich bevonden. Die ontnam hen het zicht op hun individuele verantwoordelijkheid: '[they]] failed to see what is, from a distance, so obvious' (Sabini & Silver 1982, 67).

Een derde aspect van deze gedachtegang is dat wreedheid evident is. Terwijl we het voortdurend oneens zullen blijven over het goede, omdat dat complex, ondoorzichtig en perspectiefisch is, is het helder wat het kwade is dat we moeten vermijden. Het is in dat verband opvallend, dat Rorty zijn ironische benadering van visuele metaforen in de kentheorie achterwege laat als het de moraal betreft. Er is wat hem betreft wel degelijk morele vooruitgang mogelijk, en wel in de zin van 'het vermogen om steeds meer traditionele verschillen (van stamverwantschap, religie, ras, gewoonte en dergelijke) als onbelangrijker te zien dan de overeenkomsten in pijn en vernedering' (Rorty 1989, 192). Rorty benadrukt evenwel dat we onze blik moeten trainen. Daarom moeten we veel goede literatuur lezen, waarin de vele gedaanten van de wreedheid worden uitgetekend.

Samengevat komt de gedachte die ten grondslag ligt aan Spielbergs encenering van Schindlers bekering neer op de formule: zien is weten is handelen. Daarbij gaat het niet eens zozeer om het goede te doen, maar om het kwade te voorkomen. De

klassieke topos van dit mechanisme is het verhaal van Saulus, die ‘woedde tegen de Kerk, waarbij hij het ene huis na het andere binnendrong, mannen en vrouwen wegsleepte en overleverde om gevangen gezet te worden’ (*Handelingen* 8,3). Op zijn weg naar Damascus, waar hij zijn vervolgingen voort wilde zetten, stuitte hij op het licht van Jezus, dat hem ter aarde deed vallen: ‘Saulus stond van de grond op, maar hoewel zijn ogen open waren, zag hij niets’. Na drie dagen bracht Ananías hem de wens van Jezus over “dat ge weer moogt zien en vervuld worden van de heilige Geest”. *Op hetzelfde ogenblik* vielen hem als het ware de schellen van de ogen. Hij zag weer en *terstond* liet hij zich dopen’ (*Handelingen* 9,1-18, cursivering IdH). Belangrijk in dit verhaal is, naast het feit dat Saulus ziende blind was, vooral het ontbreken van enige reflectie. Het herstel van zijn gezichtsvermogen en Saulus’ bekering vallen samen. Zodra hij ziet wat zich voor zijn ogen afspeelt, weet hij hoe hij moet handelen: zien is weten, weten is handelen. ‘*Terstond* begon hij in de synagoge Jezus te prediken en zei: “Deze is de Zoon Gods”’ (*Handelingen* 9, 20; cursivering IdH).

Getuigen van de getuigenis

Spielberg toont de kijker het mechanisme van de bekering, maar zet het met *Schindler’s list* ook in werking. Het educatieve doel dat hij voor ogen heeft – zijn publiek te overtuigen van de lessen van de geschiedenis – brengt hij tot stand door de kijker Schindlers bekering te laten meevoltrekken. De opzet van de film berust derhalve op de rolwisseling die, zoals aan het begin van dit betoog uiteengezet, eigen is aan de getuigenis. Een nadere analyse van deze rolwisseling, zoals Spielberg haar encenseert, leert hoe complex dat mechanisme is. *Schindler’s list* maakt duidelijk dat de morele kracht van de blik berust op een reeks van verdubbelingen.

Om te beginnen is de rolwisseling die aan de basis van de getuigenis staat, een verdubbeling van een eerdere rolwisseling. Schindler is eerst nog een van de omstanders, die slechts door te profiteren onderdeel is van de handeling, maar daar zelf geen handelende rol in speelt. Zijn getuigenis is een rolwisseling, van toeschouwer tot deelnemer, waarin hij de verantwoordelijkheid aanvaardt voor hetgeen zich voor zijn ogen afspeelt en ingrijpt in het verloop van de handeling. De kijker naar Schindlers verhaal wordt geacht deze beweging opnieuw te voltrekken. Hij is ooggetuige van Schindlers bekering, met als gewenst gevolg dat hij ook zelf verantwoordelijkheid neemt voor de geschiedenis waarin Schindler deelneemt, en zich zal inzetten voor het levend houden van de herinnering aan de jodenvervolging en voor de bestrijding van volkerenmoorden in de toekomst.

Deze rolwisseling bewerkstelligt een verdubbeling, en wanneer het een bioscoopzaal met mensen betreft, een enorme vermeerdering van het aantal ooggetuigen. Het mechanisme van de bekering is derhalve ook een verdubbeling van de blik, waardoor de kijker met de ogen van de oorspronkelijke ooggetuige, Schindler, gaat kijken. In feite gaat het hier natuurlijk om meer dan een simpele replicatie van Schindlers blik. Tussen zijn en onze blik zitten verschillende stappen, waarin Schindlers blik overgaat naar de beelduitsnede van de camera, die weer bediend wordt door de cameraman, die op zijn beurt natuurlijk geacht wordt te kijken zoals Spielberg hem opdraagt, en wiens visie wij als toeschouwer bekijken.

Op deze manier compromitteert Spielberg de toeschouwer, *aan* de blik van Schindler, maar ook *met* de kennis die daaruit verkregen wordt. De beeldduitsneden die Spielberg heeft gekozen voor de scène van de ontruiming van het getto versterken dat effect. Deze beelden zijn hetzij van grote afstand gefilmd (vanaf een berg), hetzij van heel dichtbij. Er is geen tussenpositie. Het effect is dat je als toeschouwer op de onontkoombaarheid van de gebeurtenissen gedrukt wordt. Bij de van dichtbij opgenomen delen voel je dat er geen uitweg meer is, juist omdat je het overzicht van de situatie mist, en alleen nog maar geweren en bloed om je heen ziet. Als men een enkele stap terug had gedaan, zou de afweging wat men zou moeten doen waarschijnlijk ambivalent blijven. Men ziet dan wel de verschrikking, maar ervaart ook direct het gevaar. Van grote afstand valt de laatste factor weg, en wordt het eerste aspect, de verschrikking, in al zijn omvang evident. Vanuit dat perspectief is er geen twijfel over wat men geacht wordt te doen. Wat eerst nog een ellendige toestand is, waar men part nog deel aan heeft, wordt dan 'onontkoombaar en onverdragelijk' (Antoinette Polak in *NRC Handelsblad* 2 februari 1994). Net zoals Schindler het beeld niet meer kan verdragen, zo kan de kijker dat na zijn bekering ook niet meer. Maar evenmin als Schindler, kan de kijker nog zijn blik afwenden; niet omdat het fysiek onmogelijk is, maar omdat het niet meer mag. Niet-kijken wordt een misdrijf, vergelijkbaar met het misdrijf dat Schindler begaan zou hebben door op dat moment zijn hoofd af te wenden. We moeten de waarheid onder ogen zien (Hartman 1997).

Tenslotte berust de kracht van de blik nog op een derde verdubbeling, ditmaal niet van de getuige en zijn getuigenis, maar van bepaalde aspecten van het object van de getuigenis, de geschiedenis van de jodenvervolging. Ook in dit opzicht gaat het om een gelaagd verschijnsel. Om te beginnen is de film zelf een heropvoering van bepaalde episoden uit de jodenvervolging. Dit is vergelijkbaar met de commemoratieve 're-enactment' van beroemde veldslagen en zeeslagen, het houden van historische markten en feesten, en de inrichting van authentieke dorpen en gebouwen (zie hierover Samuel 1994, 168-202). Dergelijke vormen van populaire geschiedschrijving met andere middelen presenteren wellicht eerder historische mythes, dan dat zij het verleden representeren. Bovendien worden altijd alleen maar aspecten van het verleden heropgevoerd. Zo draagt men bij de heropvoering van Waterloo wel dezelfde kleuren als destijds, maar vallen er niet dezelfde doden. En op het schip ter herdenking van de Boston Tea Party gooit men nog steeds balen in het water, maar niet langer gemaakt van jutezakken vol thee, maar van plastic gevuld met lucht. Maar met erkenning van al deze punten, kan nog steeds worden betoogd dat dergelijke heropvoeringen in ieder geval bepaalde aspecten van het verleden weer tot leven wekken, met als doel het geheel in herinnering te houden.

Hetzelfde geldt voor Spielbergs 're-enactment' van de jodenvervolging. Ook hij biedt een heropvoering van bepaalde aspecten daarvan. Spielberg is daarin tamelijk ver gegaan. Niet alleen heeft hij een deel van de beelden opgenomen in en om Auschwitz, zoals dat er nu bijligt, en voor de rest een kamp laten nabouwen. Bovendien heeft hij, met uitzondering van de boekhouder Itzhak Stern (gespeeld door Ben Kingsley), de joden door joodse Israëli's laten spelen: 'joden zijn nu eenmaal joden, en een niet-jood kan geen jood spelen, ook al hangt zijn leven ervan af' (*Vrij Neder-*

land 22 januari 1994).² Deze pogingen om de authenticiteit van de film te waarborgen doen mij twijfelen aan de integriteit van Spielberg en de morele aanvaardbaarheid van zijn film. Maar hoe men daarover ook oordeelt, dat neemt niet weg dat *Schindler's list*, net als andere historische 're-enactments', refereert aan historische gebeurtenissen die zich daadwerkelijk hebben afgespeeld, en belangrijke episoden daarvan in herinnering roept.

Bovendien is de film nog op een tweede manier een herhaling van de geschiedenis. *Schindler's list* bezorgt de omstanders een meer dan onbehagelijk gevoel, op vergelijkbare manier waarop de aanblik van de vervolging en vernietiging van de joden de omstanders destijds geschokt heeft. Daarmee is niet gezegd dat het maken of bekijken van een film over de jodenvervolging en het vervolgen van joden gebeurtenissen van dezelfde categorie zijn. Alleen het moment van getuigenis, toen en nu, is van dezelfde orde. Niet alleen vertoont zij op beide tijdstippen dezelfde kenmerken. De momenten lijken ook op elkaar doordat getuigenissen toen en nu althans voor een deel via massamedia tot stand werden gebracht. De beide getuigenissen hebben ten slotte hetzelfde effect: zij creëren bij de toeschouwer een moreel tekort, dat alleen kan worden ingelost door de verantwoordelijkheid te aanvaarden voor de geschiedenis waarin dat tekort is ontstaan.³

Nu kan men zich natuurlijk afvragen, in hoeverre Spielbergs encenering van de getuigenis inderdaad de beoogde rolwisseling bij de kijker tot gevolg heeft. Waarom zou zijn film bij iedereen hetzelfde effect hebben?⁴ Zo pleit bijvoorbeeld Maria Bratu Hansen in haar bespreking van Spielbergs film voor een onderscheid tussen de receptie in de publiciteitsmedia; die van de kritische intellectuelen; en de 'popular reception' (1997, 78-79). De receptie door het eerste en tweede publiek vallen ongeveer samen met het hierboven weergegeven positieve, respectievelijk negatieve oordeel over *Schindler's list*. Over de receptie door het derde publiek is zonder buitengewoon complex onderzoek volgens Hansen moeilijk iets vast te stellen. Dat is waar, maar ook jammer, omdat dit publiek vanuit het oogpunt van de morele educatie die Spielberg beoogt er het meest toe doet.

Toch kan er ook zonder uitgebreid receptie-onderzoek misschien iets gezegd worden over de wijze waarop *Schindler's list* bekeken wordt. De vormgeving van specifieke interpretaties door verschillende publieken is voor alles gebaseerd op de identificatie als toeschouwer, als ooggetuige. Dit is in een bepaald opzicht een triviale, want tautologische vaststelling: door naar de film te kijken wordt men toeschouwer. Pas als men aanneemt dat mensen daadwerkelijk toeschouwer zijn, heeft het zin te onderzoeken wat voor effect dat kijken heeft. Maar in het geval van de realistische pedagogiek en het mechanisme van de bekering, die *Schindler's list* in stelling brengt, is dit niettemin een essentieel moment. Wie naar de film kijkt, krijgt het kijken door Schindler voorgedaan en kan niet anders dan met hem meekijken. Welke interpretatievrijheid men vervolgens verder nog heeft, er valt niet te ontkomen aan de identificatie met de ooggetuige. Met andere woorden: de film dwingt een bepaalde receptie af, namelijk die waarin men de rol van toeschouwer inneemt. Spielberg maakt van de kijkers van zijn film wat zij altijd al waren: toeschouwers. Van dat gegeven moet iedereen, net als Schindler, de consequenties dragen.

Deze identificatie als ooggetuige vormt het hart van het realismegebod, dat de

herinnering aan de jodenvervolgning domineert. Dat blijkt bijvoorbeeld uit de foto's die de Amerikanen bij de *re-education* van nazi's gebruikten. Daarop ziet men niet alleen de gruwelijke gevolgen van de nationaal-socialistische misdaden, maar in heel veel gevallen ook de Duitse burgers die gedwongen werden die gruwelen onder ogen te zien. Hetzelfde geldt voor de film *Die Todesmühlen*, die direct na de oorlog overal in de westelijke zones werd getoond om de Duitse bevolking bewust te maken van hun schuld. Daarin kijkt de toeschouwer mee met de Duitse burgers die in een zojuist bevrijd concentratiekamp worden rondgeleid (Kittel 1993, 47). Op vergelijkbare manier zijn de processen tegen Eichmann en Demjanjuk in beeld gebracht. In de verslaggeving daarover in de pers valt op, dat een groot deel van de aandacht uitgaat, niet naar wat de getuigen voor de rechter te vertellen hebben, maar naar de reactie van het publiek in de rechtszaal. Toen tijdens het Eichmann-proces op een gegeven moment een man opstond die hevig geëmotioneerd reageerde op wat er gezegd werd, stond de foto van deze getuige van de getuigenis in alle kranten (De Haan 1997c, 175).

En tenslotte moet men dan vaststellen dat, ondanks zijn scherpe afwijzing van *Schindler's list*, Claude Lanzmann in *Shoah* in zekere zin ook gebruik maakt van dit middel. Weliswaar wijst Lanzmann het gebruik, en zeker de suggestie van het gebruik van documentaire beelden af. Maar dat neemt niet weg dat hij de vervolging niettemin zichtbaar maakt, juist door de getuigenis: 'In *Shoah* bestaat het object (het kamp) in niets anders dan de blik van de getuige, hij die ziet (als een herinneringsbeeld) wat voor ons onzichtbaar blijft' (Esquenazi 1994, 176). Men ziet de getuige kijken naar een plek die weliswaar voor ons niet fysiek zichtbaar is, maar die door het feit dat wij getuige zijn van zijn getuigenis wel voor ons geestesoog verschijnt.

De morele kracht van de blik

Tot zover hebben we vastgesteld dat Spielberg in *Schindler's list* het veelbeproefde middel van de getuige van de getuigenis in stelling brengt. Dit middel beoogt bij de kijker een herhaling te bewerkstelligen van de bekering die Oskar Schindler onderging toen hij de ontruiming van het getto van Krakow aanschouwde. Het mechanisme van de bekering is gebaseerd op het uitgangspunt, dat het kwaad evident is, en dat de zo gevormde kennis van het kwaad de ooggetuige van afzijdig toeschouwer tot verantwoordelijk deelnemer maakt. Zo werkt de morele kracht van de blik.

Schieten we met die kracht nu ook iets op; is hij sterk genoeg om het beoogde effect, de herinnering aan de jodenvervolgning te versterken en zo de herhaling van dat verleden te voorkomen? Dat is de vraag die ik tenslotte wil beantwoorden. Daarvoor zal ik voor drie aspecten van het hierboven geschetste mechanisme een afweging van de sterke, maar vooral ook van de zwakke kanten geven. Het gaat om: de constructie van het epistemische subject, die van het morele subject, en de morele oordeelsvorming.

Het eerste aspect betreft de hoedanigheid waarin de kijker in staat wordt gesteld kennis over de wereld te vormen; de constructie van het epistemische subject. De kijker naar *Schindler's list* wordt tot ooggetuige gemaakt, maar daarmee is hij nog niet vanzelfsprekend overtuigd van de geldigheid van hetgeen hij ziet. Zoals hierbo-

ven aangegeven, moet daarvoor een 'mimetisch contract' afgesloten worden. Maker en kijker moeten overeenstemming bereiken over de vraag in hoeverre datgene wat de maker produceert als mimetische of als fictieve voorstelling begrepen moet worden. Zoals uit de reacties blijkt, toont Spielberg zich in zijn film uiterst bedreven in het totstandbrengen van een mimetisch contract. De meeste van zijn critici herkennen zijn film althans als een realistische voorstelling.

Dat realisme komt op verschillende manieren tot stand. In de eerste plaats presenteert Spielberg in zijn kaleidoscoop van de jodenvervolging beelden die al lang tot iconen zijn geworden: treinen, stampende laarzen, wachttorens, kaalgeschoren hoofden. Al deze beelden duiden aan dat we hier met de jodenvervolging in Europa tussen 1933 en 1945 van doen hebben, en niet met een of andere fictieve volkerenmoord.

In de tweede plaats maakt Spielberg veelvuldig gebruik van 'l'effet de réel' (Barthes 1994 [1968]): het gebruik van tekst- of beeldelementen, die niets bijdragen aan de handeling, maar aangeven dat het hier gaat om de werkelijkheid. De meest opvallende zijn in dit verband het gebruik van zwartwit, de tussentitels in een vaag oorlogsjournaal-achtig lettertype met rafelige randen en de schokkerige cameravoeving. Alle drie de elementen refereren aan oorspronkelijke bioscoopjournaals en documentaires gemaakt op basis van 'origineel materiaal', en wekken de indruk dat *Schindler's list* een even feitelijk relaas presenteert. Al deze technieken zijn overigens uitreure gebruikt in allerlei andere films over de jodenvervolging, de Tweede Wereldoorlog, en vele andere historische gebeurtenissen (Avisar 1988; zie ook Kaes 1989, 177, over *Heimat* (1984)).

Het realistische karakter van de film wordt overigens nog versterkt door gebeurtenissen buiten de film. Zoals al gezegd, was 'op locatie' gedraaid, en was daarover in de pers enige ophief ontstaan. Als toeschouwer weet je dat waarschijnlijk. Daardoor is men minder snel geneigd de setting als een bordkartonnen kopie af te doen. Ook dit procédé is al eerder gebruikt. De Poolse speelfilm *Ostatni etap* (1947, 'Laatste halte') werd opgenomen in het voormalige kamp Auschwitz, waar de maakster Wanda Jubowksa zelf gevangen had gezeten. Zij werd bijgestaan door 3500 figuranten, waarvan het merendeel ook voormalig geïnterneerden waren (Avisar 1988, 37). De film *Transport from paradise* (Tsjecho-Slowakije 1963) werd opgenomen in Theresienstadt. De omwonenden raakten daarvan ernstig van streek, net zoals gebeurd was tijdens de opnamen van de in een nagebouwd kamp in Joegoslavië opgenomen film *Kapo* (Italië 1959) (Avisar 1988, 69).

Behalve door de locatie, benadrukte Spielberg in zijn interviews zijn realistische instelling: 'In dit geval was mijn verbeelding (...) alleen maar extra bagage – iets dat me eigenlijk tot last werd. Aan dit verhaal valt niets te verzinnen. De holocaust gaat elke fantasie te boven. Voor het eerst van mijn leven voelde ik me eerder een chroniqueur dan filmer. Toen ik SL besloot te maken, was ik bang mijn emoties niet te kunnen beheersen, maar toen ik begon te draaien, zag ik dat ik een film maakte over feiten, gebeurtenissen en momenten in een mensenleven. Ik heb al mijn emoties eruit verwijderd, en bij deze film meer geleerd dan ik ooit zal doen' (*Vrij Nederland* 22 januari 1994).

Tenslotte wordt het realisme nog eens onderstreept door de handeling zelf. De

gedistantieerde, verslagleggende houding van Spielberg keert terug in de rol van Schindler in de film, die lange tijd buiten het verhaal van de jodenvervolgving staat en haar als koele waarnemer observeert.

Al deze manieren om de kijker ervan te overtuigen dat het hier om een *true story* gaat, waaraan hij zich niet kan en mag onttrekken, zijn tot op zekere hoogte adequaat. Bovendien blijken zij door de kijker onderscheiden te kunnen worden van fictievere elementen, zoals het stramen van de *tearjerker* dat het einde van de film domineert. Toch is het realisme problematisch, omdat de werkelijkheid, net zo min als de meest geslaagde vormen van fictionalisering, eenduidig is. Je weet niet altijd hoe je realistisch overkomende beelden van de werkelijkheid moet interpreteren: zijn de kinderen aan het stoeien of is het serieus vechten? Huilt hij van verdriet of van geluk? Zijn het terroristen of vrijheidsstrijders die schieten? In de loop van de Tweede Wereldoorlog bleek dat hetzelfde probleem speelde ten aanzien van de jodenvervolgving. Met name in Engeland werden de berichten over massamoorden en vernietigingskampen opgevat als een herhaling van de berichtgeving over Duitsland in de Eerste Wereldoorlog. Destijds was gebleken dat het grootste deel daarvan oorlogspropaganda was, en zo werden tot na 1945 ook de berichten over de jodenvervolgving opgevat (Fussell 1975, 316; Kushner 1994, 121; Cesarani 1996, 610). Iets dergelijks kan ook met Spielbergs realisme gebeuren, zeker in een tijd waar fictieve, realistische, documentaire en als vermaak bedoelde representaties van geweld alomtegenwoordig zijn. Behalve de verzekering dat de jodenvervolgving echt gebeurd is, blijft het mogelijk om *Schindler's list* op dezelfde ironische wijze te bekijken als *Pulp fiction*. Het was niettemin een grote schok, toen in Amerikaanse kranten berichten verschenen over leerlingen in Oakland die het geweld in de film met dezelfde hilariteit begroetten als de vechtscènes in *Rambo* (Bartov 1997, 49).

Tenslotte kan een realistische stijl schade toebrengen aan ons vermogen om documentaire beelden en teksten te beoordelen. Het hanteren van stijlmiddelen om het niet-fictieve karakter van het getoonde te benadrukken onderstreept het niet-fictieve karakter van het genre waarop die stijlmiddelen gebaseerd zijn. Als gevolg daarvan vraag je je als toeschouwer niet langer af welke waarheid er in de oorspronkelijke documentaire beelden aan de kijker getoond werd, maar alleen nog maar in hoeverre de 'gekopiëerde' beelden het origineel het best benaderen. Al met al kan een succesvol afgesloten mimetisch contract in zijn tegendeel omslaan en uitmonden in ongeloof, ironie en in onvermogen om waarheid van misleiding te onderscheiden.

Een tweede aspect van de morele kracht van de blik betreft de manier waarop de kijker tot moreel handelen wordt aanzet: de constructie van het morele subject. Dit is het doel van de getuigenis en het mechanisme dat hiervoor in werking wordt gesteld is dat van de rolwisseling, zoals in het voorafgaande uiteengezet. Aan dit mechanisme ligt de veronderstelling ten grondslag, dat de rol die de kijker overneemt van Schindler inderdaad nastrevenswaardig is. De vraag is echter of dat zo is. Dan bedoel ik niet zozeer of Schindler nu wel de meest aangewezen figuur is om ons een moreel voorbeeldige houding voor te houden; of we niet beter een voorbeeld moeten nemen aan iemand als Moeder Theresa. Hier gaat het om de vraag op welke manier de artistieke, filmische constructie van een karakter – en dat betekent dus

zowel een personage (een *character*) als een mentaliteit – moreel vormend kan zijn.

Opvallend in dit verband is dat Schindlers karakter zo'n grote verandering ondergaat. Hij begint weliswaar als een karakterloze sjacheraar, die uit materieel gewin bereid is om het even welke vlag te groeten. Maar al die dubbelzinnigheid verdwijnt met zijn bekering, althans, wordt dan door Spielberg uit het script geschreven. Dat blijkt nog wel het duidelijkst in de scène waarin een jonge vrouw Schindler verzoekt om haar ouders ook te redden. Spielberg suggereert dat er in een dergelijke situatie sprake kan zijn van sexueel misbruik, door te tonen hoe de vrouw zich voor haar bezoek aan Schindler opdoft en rekening lijkt te houden met de mogelijkheid dat zij zich voor haar ouders moet opofferen. Schindler blijkt echter een *gentleman* en redt (uiteindelijk) haar ouders, zonder misbruik van zijn positie te maken.

Spielbergs realistische morele educatie berust derhalve op een sterke reductie van de complexiteit van de motieven die aan moreel handelen ten grondslag kunnen liggen. Goede mensen handelen niet alleen goed, zij doen dat ook uit goede motieven. Die opvatting is misschien nobel, maar waarschijnlijk niet sterk genoeg om een zinnvolle morele educatie op te baseren. Om te beginnen draagt zij het gevaar van *Prinzipienreiterei* in zich. Moreel hoogstaande motieven leiden niet altijd tot moreel hoogstaand gedrag, maar ontaarden soms in moralisme en betweterij.

Aan de andere kant blijkt steeds weer, dat moreel hoogstaand gedrag uit een veelheid van motieven voortkomt. In hun studie naar *The altruistic personality* (1988) betogen Pearl en Samuel Oliner, dat de mensen die joden hebben geholpen aan de vervolging te ontkomen, eerder lijken op de Schindler voorafgaand aan zijn bekering, dan op de Schindler van daarna. Zij verklaarden of tegen wil en dank in de hulpverlening aan joden gerold te zijn; te handelen onder druk van de norm van de groep waarin zij verkeerden; of de joden vanuit een beginsel van menselijkheid te hebben geholpen, hoewel zij hen eigenlijk niet konden uitstaan. De constructie van het morele subject in een realistische pedagogiek kan derhalve uitmonden in een verarmde notie van morele subjectiviteit.

Een laatste aspect van de morele kracht van de blik betreft de notie van morele oordeelsvorming die daaraan ten grondslag ligt. Zoals ik hierboven heb betoogd, grijpt Spielberg terug op het mechanisme van de bekering. Belangrijkste kenmerk daarvan is het ontbreken van enige reflectie. Zien is weten is handelen, en deze drie momenten gaan naadloos in elkaar over. De kracht van dit mechanisme is de onontkoombaarheid ervan. Zodra men het kwaad ziet, kan men niet anders dan ertegen optreden. Het is echter de vraag, of dat mechanisme sterk genoeg is, om het morele oordeelsvermogen ten aanzien van grootschalige misdrijven te scherpen. Het grote bezwaar van een dergelijke visie is namelijk, dat er geen ruimte is voor ambivalenties en onzekerheden. In morele oordeelsvorming moeten een hele reeks van afwegingen worden gemaakt. Klopt het wat ik zie? Is het gedrag wat ik zie hard maar rechtvaardig, of onrechtvaardig; en is het dan ook wreed? Kan ik er iets aan doen? Als ik er iets aan doe, wat zijn dan de gevolgen, voor mijzelf, voor degene die ik te hulp schiet, voor anderen? Al dat soort overwegingen blijven achterwege in het mechanisme van de bekering. Net zoals zij uit de morele persoonlijkheid gezuiverd zijn, zo verdwijnen zij uit het proces van morele oordeelsvorming.

Dat blijkt in *Schindler's list* uit het centrale gegeven van de film; de lijst. Afgaand

op Spielbergs voorstelling, heeft Schindlers lijst een bijna heilig karakter. Nergens in de film wordt duidelijk dat er talloze van dat soort lijsten waren, en dat de meeste van deze lijsten na verloop van tijd veranderden van vrijstellingslijsten in deportatie-lijsten. Er zat dus een groot risico aan het opstellen van zo'n lijst. Net zoals persoonsbewijzen, waar men zowel uitkeringsfraudeurs als joden mee kan vervolgen, zijn lijsten een instrument, waarmee je vrijgestelden en veroordeelden kunt verzamelen. De lijst blijft dezelfde, alleen het gebruik verandert. Schindlers lijst had een nazi-lijst kunnen worden, als de oorlog nog iets langer had voortgeduurd.

Op een andere manier is de lijst in de film een nog veel groter probleem. Het blijft volstrekt onduidelijk op basis van welke criteria de lijst werd opgesteld en wie invloed kon uitoefenen op de samenstelling ervan. In de film stellen Schindler en zijn boekhouder Stern samen de lijst op. In een hectische nachtelijke zitting typt de boekhouder alle namen die Schindler hem dicteert. Schindler noemt de namen uit zijn hoofd op, alsof hij alle 1098 persoonlijk kent en al deze mensen redt vanuit een persoonlijke betrokkenheid bij ieder van hen. Waarom hij op een gegeven moment stopt met namen noemen, blijft onduidelijk – hij zegt dan iets in de trant van 'zo is het genoeg'.

Naar aanleiding van de film verschenen in de pers en op televisie andere verhalen over de wijze waarop de lijst totstandkomt. Het eerste is van Mimi Reinhardt, de vrouw die volgens *Vrij Nederland* 'Schindlers lijst opstelde'. Zij verklaarde: 'Ik werkte dus op dat kantoor en noteerde zijn arbeiders, en ook nog veel anderen. Natuurlijk zette ik mezelf er ook bij, en verder vrienden en dergelijke' (*Vrij Nederland* 22 januari 1994, cursief IdH). Het tweede verhaal werd verteld door een van de 'Schindler-joden', die stelde dat een joodse man namen op de lijst zette in ruil voor dollars of diamanten. De getuige had die op dat moment niet, maar wist uiteindelijk toch op de lijst te komen.

Het is duidelijk dat er, naast Schindlers goedertierenheid, nog twee andere criteria zijn op basis waarvan de lijst wellicht is samengesteld: nepotisme en afpersing. Gezien andere verhalen over lijsten die tijdens de jodenvervolging zijn opgesteld, ligt het voor de hand te veronderstellen dat beide laatste criteria een even grote rol hebben gespeeld als het eerste. Doordat dit gegeven buiten beeld blijft, verdwijnen alle morele dilemma's die het opstellen van een lijst met zich meebrengt buiten beeld. 'Do the right thing' is het onderliggende credo van *Schindler's list*, maar hoe men weet wat dat is, blijft onzichtbaar.

Tenslotte

Spielberg heeft met zijn film het mechanisme van de bekering in werking willen zetten, en zijn publiek ervan willen overtuigen dat zij een plicht tegenover het verleden en de toekomst hebben. Zijn werk is een belangrijk voorbeeld van het realismegebod en de realistische morele pedagogiek, die terugkeren in allerlei representaties van de jodenvervolging. Uit mijn betoog volgt, dat het realismegebod ons wellicht meer zorgen zou moeten baren dan de overtredingen van het verbod op fictionalisering. De scheidslijn tussen fictie en realisme is niet scherp te trekken. Het realisme leidt bovendien tot een reeks van bewerkingen van ons cognitieve en morele

oordeelsvermogen, waardoor deze vermogens eerder verzwakt dan gesterkt worden.

Ik heb hier niet geprobeerd een betere morele pedagogiek van de jodenvervolgging te schetsen. Zoals ik elders heb betoogd (De Haan 1997b), heb ik ernstige twijfels of zo'n pedagogiek zinvol is. Niettemin meen ik dat er wel degelijk morele educatie mogelijk is. De inhoud daarvan zou spiegelbeeldig zijn aan de eenduidigheid van Spielberg's morele pedagogiek en de nadruk leggen op de manier waarop men om kan en zou moeten gaan met ambivalentie en onzekerheden. Moreel instructieve voorbeelden zijn dan waarschijnlijk eerder te vinden in de rommelige wereld van alledag, dan in de extreme situatie van de jodenvervolgging, waar iedere handeling direct leidt tot de scherpe grens tussen moord en overleven. Dat betekent echter niet dat getuigenissen van de jodenvervolgging onbelangrijk zouden zijn voor ons moreel besef. Het beroep dat getuigen daarop doen blijft staan, ook als we erkennen dat met hun getuigenis het morele oordelen niet voltooid is.

Noten

* Ik dank Pieter Pikelharing, Tsjalling Swierstra en Liesbet van Zoonen voor hun raad en commentaar.

1. Tsjalling Swierstra maakte mij attent op de vergelijking tussen de bekering van Saulus en die van Schindler.

2. Overigens heeft Spielberg het besluit om *Schindler's list* te maken gepresenteerd als onderdeel van zijn joodse bewustwording: 'Met deze film dien ik voor het eerst mijn joodsheid. (...) Ik heb nooit gedacht dat ik het nog eens als een voordeel zou beschouwen om jood te zijn. Bij geen van mijn andere films – op E.T. en *Close Encounters na* – ben ik zo "bevoegd" geweest om hem te maken. Dit is echt mijn *Color Purple*' (*Vrij Nederland* 22 januari 1994).

3. Ernst van Alphen noemt dat tekort het 'trauma' van de jodenvervolgging en onderscheidt dat van de 'herinnering' aan de jodenvervolgging. In het laatste geval is er een scherp onderscheid tussen het verleden en de representatie van dat verleden in het heden. Een trauma moet daarentegen begrepen worden als een gebeurtenis in het heden, een 're-enactment' van bepaalde aspecten van de jodenvervolgging, die niet tot een te herinneren ervaring zijn om te vormen. Hij gaat met dat onderscheid voorbij aan de verdubbeling in de getuigenis. Er ontstaat in het heden een moreel tekort voor de 'getuige van de getuigenis', als effect van de getuigenis van het verleden.

4. Voorzover ik kan overzien, zijn communicatiewetenschappers het erover eens, dat de receptie van woord, beeld en geluid geen direct effect is van hun productie. Toeschouwers vervullen zelf een actieve, interpretatieve rol en maken daarbij gebruik van interpretatiekaders, codes, repertoires, in ieder geval van aan het product externe receptiemiddelen. Het is daarom van belang te onderscheiden tussen soorten publieken, die ieder hun eigen codes hanteren voor de receptie van uitingen via de massamedia. Zie Mayne (1993) en Hermes (1993).

Literatuur

- Abram, I. & M. Heyl (1996) *Thema Holocaust. Ein Buch für die Schule*. Reinbek bei Hamburg, Rowohlt.
- Alphen, E. van (1997) *Caught by history. Holocaust effects in contemporary art, literature, and theory*. Stanford, Stanford University Press.
- Avisar, I. (1988) *Screening the holocaust. Cinema's images of the unimaginable*. Bloomington/Indianapolis, Indiana University Press.
- Barthes, R. (1994 [1968]) L'effet de réel. In: *Oeuvres complètes. Tome II 1966-1973*, pp. 479-484. Parijs, Seuil.

- Bartov, O. (1997) Spielberg's Oskar: Hollywood tries evil. In: Y. Loshitzky (red.) *Spielberg's holocaust. Critical perspectives on Schindler's List*, pp. 41-60. Bloomington/Indianapolis, Indiana University Press.
- De Bijbel uit de grondtekst vertaald. Willibrord vertaling* (1978). Boxtel, Katholieke Bijbelstichting.
- Bratu Hansen, M. (1997) *Schindler's list* is not *Shoah*: Second commandment, popular modernism, and public memory. In: Y. Loshitzky (red.) *Spielberg's holocaust. Critical perspectives on Schindler's List*, pp. 77-103. Bloomington/Indianapolis, Indiana University Press.
- Cesarani, D. (1996) Great Britain. In: D.S. Wyman (red.) *The world reacts to the holocaust*, pp. 599-641. Baltimore/Londen, John Hopkins University Press.
- Doneson, J. (1997) The image lingers. The feminization of the Jew in *Schindler's list*. In: Y. Loshitzky (red.) *Spielberg's holocaust. Critical perspectives on Schindler's list*, pp. 140-152. Bloomington/Indianapolis, Indiana University Press.
- Esquenazi, J.-P. (1994) *Film, perception et mémoire*. Parijs, L'Harmattan.
- Ezrahi, S.D. (1980) *By words alone. The holocaust in literature*. Chicago, University of Chicago Press.
- Foley, B. (1986) *Telling the truth. The theory and practice of documentary fiction*. Ithaca/Londen, Cornell University Press.
- Friedländer, S. (1984) *Reflections of nazism. An essay on kitsch and death*. New York, Harper & Row.
- Friedländer, S. (red.) (1992) *Probing the limits of representation: nazism and the "final solution"*. Cambridge (Mass.), Harvard University Press.
- Fussell, P. (1975) *The Great War and modern memory*. New York/Londen, Oxford University Press.
- Haan, I. de (1995) Getuigen van de jodenvervolging. Van Eichmann tot Demjanjuk. In: *Focaal*, 25 (1995): 15-36.
- Haan, I. de (1997a) Het onbehagen van de herinnering. Drie verschrikkelijke clichés over de jodenvervolging. In: *De Gids*, 160/11-12 (1997): 884-893.
- Haan, I. de (1997b) Bevat de jodenvervolging een les? Over het ware angstbeeld van de sociaal-liberale cultuur. In: *Krisis* 67 (1997): 45-62.
- Haan, I. de (1997c) *Na de ondergang. De herinnering aan de jodenvervolging in Nederland 1945-1995*. Den Haag, Sdu Uitgeverij.
- Hartman, G.H. (1994) Introduction: darkness visible. In: G.H. Hartman (red.) (1994) *Holocaust remembrance. The shapes of memory*, pp. 1-22. Oxford/Cambridge, Blackwell.
- Hermes, J. (1993) *Easily put down. Women's magazines, readers, repertoires and everyday life*. Academisch proefschrift, Universiteit van Amsterdam.
- Horowitz, S.R. (1997) But is it good for the Jews? Spielberg's Schindler and the aesthetics of atrocity. In: Y. Loshitzky (red.) *Spielberg's holocaust. Critical perspectives on Schindler's list*, pp. 119-139. Bloomington/Indianapolis, Indiana University Press.
- Jay, M. (1993) *Downcast eyes. The denigration of vision in twentieth-century French thought*. Berkeley, University of California Press.
- Kaes, A. (1989) *From Hitler to Heimat. The return of history as film*. Cambridge (Mass.)/Londen, Harvard University Press.
- Kittel, M. (1993) *Die Legende von der 'Zweiten Schuld'. Vergangenheitsbewältigung in der Ära Adenauer*. Berlin/Frankfurt am Main, Ullstein.
- Kushner, T. (1994) *The holocaust and the liberal imagination. A social and cultural history*. Oxford/Cambridge (Mass.), Blackwell.
- Loshitzky, Y. (1997) Holocaust others: Spielberg's *Schindler's list* versus Lanzmann's *Shoah*. In: Y. Loshitzky (red.) *Spielberg's holocaust. Critical perspectives on Schindler's list*, pp. 104-119. Bloomington/Indianapolis, Indiana University Press.
- Mayne, J. (1993) *Cinema and spectatorship*. Londen/New York, Routledge.
- Oliner, S.P. & P.M. Oliner (1988) *The altruistic personality. Rescuers of Jews in Nazi Europe*. New York/Londen, The Free Press/Macmillan.
- Paape, A. H., G. van der Stroom, D. Barnouw (red.) (1990) *De dagboeken van Anne Frank*. Amsterdam, Bert Bakker.
- Rorty, R. (1979) *Philosophy and the mirror of nature*. Princeton, Princeton University Press.

- Rorty, R. (1989) *Contingency, irony, and solidarity*. Cambridge (Mass.), Cambridge University Press.
- Sabini, J. & M. Silver (1982) *Moralities of everyday life*. Oxford, Oxford University Press.
- Samuel, R. (1994) *Theaters of memory. Volume 1: Past and present in contemporary culture*. Londen/New York, Verso.
- Steiner, G. (1988) The long life of metaphor: an approach to the "Shoah". In: B. Lang (red.) *Writing and the holocaust*, pp. 154-171. New York/Londen, Holmes & Meier.
- Vree, F. van (1995) *In de schaduw van Auschwitz. Herinneringen, beelden, geschiedenis*. Groningen, Historische Uitgeverij.
- Wieviorka, A. (1994) On Testimony. In: Geoffrey H. Hartman (red.) *Holocaust remembrance. The shapes of memory*, pp. 23-32. Oxford, Blackwell.
- Young, J. (1988) *Writing and rewriting the holocaust. Narrative and the consequences of interpretation*. Bloomington/Indianapolis, Indiana University Press.
- Zelizer, B. (1997) Every once in a while: *Schindler's list* and the shaping of history. In: Y. Loshitzky (red.) *Spielberg's holocaust. Critical perspectives on Schindler's list*, pp. 18-40. Bloomington/Indianapolis, Indiana University Press.