

## DE RIJDER UIT KAPO

Onder de films die ik nooit heb gezien bevinden zich niet alleen *Oktober*, *Le jour se lève* en *Bambi*, maar ook het onbekende *Kapo*. Deze film over de concentratiekampen, in 1960 gedraaid door Gillo Pontecorvo, een linkse Italiaan, was geen hoogtepunt in de filmgeschiedenis. Ben ik de enige die, zonder hem te hebben gezien, hem ook nooit is vergeten? Want ik heb *Kapo* niet gezien en tegelijk heb ik hem wel gezien. Ik heb hem gezien omdat iemand hem – met woorden – aan mij heeft *getoond*. Deze film, waarvan de titel mijn leven in de cinema als een leuze vergezelde, ken ik alleen uit een korte tekst: de kritiek die Jacques Rivette erover schreef in de *Cahiers du cinéma* van juni 1961. Het was nummer 120, het artikel heette ‘De l’abjection’, Rivette was drieëndertig en ik zeventien. Ik had het woord ‘abject’ nog nooit in de mond genomen.

In zijn artikel vertelde Rivette de film niet na, hij beperkte zich tot het beschrijven van een shot in een enkele zin. Die zin, die in mijn geheugen staat gegrift, ging zo: ‘Kijk maar eens, in *Kapo*, naar het shot waarin Riva een einde aan haar leven maakt door zich in het prikkeldraad dat onder stroom staat te storten: iemand die op dat moment besluit een voorwaartse rijder te maken om het lijk opnieuw te kadreren vanuit een laag standpunt, zodat de geheven hand precies in een hoek van zijn laatste kader eindigt, zo iemand verdient de diepste minachting.’ Dus een eenvoudige camerabeweging kon een beweging zijn die je niet mocht maken. Je moest – *blijkbaar* – abject zijn om zoiets te doen. Toen ik die regels had gelezen wist ik meteen dat de schrijver volkomen gelijk had.

De directe, heldere tekst van Rivette stelde me in staat woorden te verbinden aan die verschijningsvorm van het abjecte. Mijn opstandigheid had woorden gevonden om zich uit te drukken. Maar er was meer. Deze opstandigheid ging gepaard met een minder duidelijk en ongetwijfeld minder zuiver gevoel: de opluchting dat ik mijn eerste zekerheid als toekomstig criticus had gevonden. In de loop der jaren werd ‘de rijder uit *Kapo*’ mijn handzame dogma, het axioma waarover geen discussie mogelijk

was, het breekpunt van ieder debat. Ik kon onmogelijk iets te maken hebben, laat staan iets delen, met iemand die niet onmiddellijk aanvoelde hoe object ‘de rijder uit *Kapo*’ was.

Dat soort tegendraadsheid paste trouwens in de tijdgeest. Bij mijn eerste kennismaking met de woedende, geprikkelde stijl van Rivettes artikel kreeg ik het gevoel dat er al felle debatten hadden plaatsgevonden en het leek me logisch dat film het uitverkoren klankbord voor elke polemiek was. De Algerijnse oorlog liep ten einde en maakte, omdat er geen beelden van bestonden, elke voorstelling van de geschiedenis bij voorbaat verdacht. Iedereen zag blijkbaar in dat er – zelfs en vooral in de cinema – sprake kon zijn van verboden voorstellingen, misdadige trucjes en ontoelaatbare beeldmontages. De beroemde uitspraak van Godard, die rijders als ‘een kwestie van moraal’ beschouwde, was in mijn ogen een waarheid als een koe waarop niets af te dingen viel. In ieder geval niet voor mij.

Het artikel was verschenen in de *Cahiers du cinéma*, drie jaar voor het einde van de periode met de gele omslagen. Had ik het gevoel dat het in geen enkel ander filmtijdschrift had kunnen verschijnen, dat het thuishoorde in het fonds van de *Cahiers*, net zoals ik er later ook zou thuishoren? In ieder geval had ik mijn familie gevonden, ik die zo weinig daarvan had. Het was dus niet alleen uit snobistische na-aperij dat ik al twee jaar de *Cahiers* kocht en ze met een kameraad – Claude Dépêche – van het lycée Voltaire verwonderd besprak. Het was dus niet slechts een gril dat ik aan het begin van elke maand mijn neus drukte tegen de etalageruit van een kleine kantoorboekhandel aan de avenue de la République. Zodra er een andere zwart-witfoto onder de gele strook op het omslag van de *Cahiers* stond, ging mijn hart sneller kloppen. Maar de boekhandelaar mocht me niet vertellen dat het nummer wel of niet was verschenen. Ik wilde er zelf achter komen en het onbewogen en met een neutrale stem kopen, alsof het om een kladblok ging. Ik ben nooit op het idee gekomen me te abonneren: ik genoot van het ergerlijke wachten. Of ik de *Cahiers* nu kocht, erin schreef of ze ten slotte zelf maakte, ik kon er altijd aankloppen, want de *Cahiers* waren hoe dan ook mijn ‘thuis’.

We waren met een handvol, aan het lycée Voltaire, die heimelijk cinefiel waren geworden. Het jaar is bekend: 1959. Het woord ‘cinefiel’ had nog iets stoers, maar bezat ook al de ziekelijke bijklank en de muffe aura die het geleidelijk in diskrediet zouden brengen. Wat mij betreft, ik zou van meet af aan een hekel hebben aan die veel te normale mensen die toen al hun neus ophaalden voor de ‘filmhuisratten’ die wij een paar jaar lang zouden zijn, omdat wij het waagden de cinema als passie en als substituut voor het leven te ondergaan. In de vroege jaren zestig was de filmwereld nog een betoverde wereld. Enerzijds bezat hij alle bekoring van een parallelle tegencultuur. Anderzijds had hij het voordeel dat hij volwassen was, met een rijke geschiedenis, vaste waarden, zetfouten in de gebrekkige filmbijbel van Sadooul, stereotiepen en hardnekkige mythen, met ideeënstrijd en tijdschriften die op voet van oorlog stonden. Die oorlogen waren bijna voorbij en we waren inderdaad een beetje laat, maar niet te laat om stilzwijgend het plan op te vatten die *hele* geschiedenis, die minder oud was dan de eeuw, tot de onze te maken.

Cinefiel zijn was eenvoudig een ander lesprogramma verslinden naast, maar geënt op dat van de middelbare school, met de gele *Cahiers* als rode draad en een paar ‘volwassen’ bemiddelaars die ons op samenzweerderige toon duidelijk maakten dat er een hele wereld te ontdekken viel, misschien wel *de* wereld waarin we konden leven. Henri Agel – leraar literatuur aan het lycée Voltaire – was een van die bijzondere bemiddelaars. Om zichzelf en ons de corvee van de Latijnse les te besparen, legde hij ons de volgende keuze voor: of een uur besteden aan een tekst van Titus Livius of naar films kijken. De klas, die voor film koos, verliet vaak peinzend en beklemd de uitgewoende filmclub. Uit sadisme en waarschijnlijk omdat hij over kopieën ervan beschikte, vertoonde Agel korte films die elke puber voorgoed van zijn onschuld zouden genezen. Dat waren *Le sang des bêtes* van Franju en vooral *Nuit et brouillard* van Resnais. Ik leerde dus dankzij de film dat mens-zijn en industriële slachting heel goed samen konden gaan en dat het ergste nog maar kort geleden had plaatsgevonden.

Tegenwoordig denk ik dat Agel, voor wie het Kwaad met een hoofdletter werd geschreven, met een zeker genoegen keek naar

de uitwerking van die vreemde openbaringen op de gezichten van klas 2B, en vreemd was het zeker. Er zal ook wel een zeker voyeurisme hebben geschuld in die hardhandige wijze waarop door middel van films een macabere, onontkoombare kennis die wij als eerste generatie in zijn geheel erfdien, werd overgebracht. Als weinig bekeringsijverige christen en eerder elitaire activist *toonde* Agel ook. Dat talent bezat hij. Hij toonde omdat het nodig was en omdat de filmcultuur op het lycée, waarvoor hij zich inzette, ook leidde tot een stille schifting tussen degenen die *Nuit en brouillard* nooit zouden vergeten en de anderen. Ik behoorde niet tot de ‘anderen’.

Een, twee, drie keer, afhankelijk van Agels luimen en het aantal geofferde lessen Latijn, keek ik naar de bekende bergen lijken, haar, brillen en tanden. Ik luisterde naar het sombere commentaar van Jean Cayrol, gesproken door Michel Bouquet, en naar de muziek van Hanns Eisler die zich leek te schamen voor haar bestaan. Een ongewone vuurdoop door middel van beelden: ik begreep tegelijkertijd dat de kampen werkelijk hadden bestaan en dat het een eerlijke film was. En dat de film – als enige? – in staat was om de uitersten van een ontaarde mensheid op te zoeken. Ik was me ervan bewust dat de afstand die Resnais in 1955 schiep tussen het gefilmde onderwerp, het filmende subject en het kijkende subject ook in 1959 de enig mogelijke was. Was *Nuit et brouillard* een ‘mooie’ film? Nee, een eerlijke film. *Kapo* wilde een mooie film zijn en was het niet. En ik heb nooit echt een onderscheid gemaakt tussen wat eerlijk is en wat mooi. Vandaar de niet eens ‘snobistische’ verving die ik altijd ondervond wanneer ik mooie beelden zag.

Ik was door de film gegrepen en hoefde niet – nog eens – te worden verleid. Ik hoefde ook niet in babytaal te worden toesproken. Als kind heb ik geen enkele Walt Disneyfilm gezien. Ik ging meteen naar de lagere school en was trots dat de luidruchtige kleuterklas en zijn kindermatinees me bespaard waren gebleven. Erger: de tekenfilm zal voor mij altijd iets anders zijn dan cinema. Nog erger: de tekenfilm zal altijd een beetje de vijand blijven. Geen enkel ‘mooi beeld’, vooral als het getekend was, kon dezelfde emotie – vrees en beven – teweegbrengen die ik voelde

tegenover dingen die geregistreerd zijn. En dit alles, dat zo simpel is en dat ik pas jaren later eenvoudig wist te verwoorden, zou door de beelden van Resnais en de tekst van Rivette voor het eerst duidelijk worden. Ik was in 1944 geboren, twee dagen voor de landing in Normandië, en had de juiste leeftijd om tegelijkertijd mijn eigen cinema en mijn eigen geschiedenis te ontdekken. Een merkwaardige geschiedenis die ik lange tijd meende te delen met anderen, tot ik – veel later – besepte dat ze wel degelijk uitsluitend de mijne was.

Wat weet een kind? En het kind dat Serge D. heette, dat alles wilde weten, behalve wat hem werkelijk betrof? Welke wereldvreemdheid zou later leiden tot de noodzaak om bij die wereld in beelden aanwezig te zijn? Ik ken weinig mooiere uitdrukkingen dan die van Jean-Louis Schefer, die in *L’homme ordinaire du cinéma* spreekt over ‘films die naar onze jeugd hebben gekeken’. Want ‘beroepsmatig’ naar films leren kijken is één ding – om vervolgens te moeten vaststellen dat ze steeds minder naar ons kijken –, het is iets anders om met films te leven die ons hebben zien opgroeien en die naar ons hebben gekeken, jonge gijzelaars van onze toekomstige biografie, al vroeg gevangen in de valstrik van onze geschiedenis. *Psycho*, *La dolce vita*, *Das indische Grabmal*, *Rio Bravo*, *Pickpocket*, *Anatomy of a Murder*, *Shin Heike Monogatari* en met name *Nuit et brouillard* zijn voor mij geen films zoals alle andere. Op de brutale vraag ‘kijk je naar mij?’ antwoorden ze allemaal met ‘ja’.

De lijken in *Nuit et brouillard* en, twee jaar later, in de eerste beelden van *Hiroshima mon amour* behoren tot de ‘dingen’ die eerder naar mij hebben gekeken dan dat ik ze heb gezien. Eisenstein heeft geprobeerd dergelijke beelden te produceren, maar Hitchcock is er ook echt in geslaagd. Hoe zou ik – het is maar één voorbeeld – de eerste kennismaking met *Psycho* kunnen vergeten? We waren stiekem de Paramount Opéra binnengeslopen en de film joeg ons vanzelfsprekend de stuipen op het lijf. Maar tegen het einde is er een scène waarop mijn waarneming geen houvast krijgt, een lukrake montage waarin uitsluitend groteske accessoires verschijnen: een kubistische kamerjas, een pruik die valt, een geheven mes. Op de gezamenlijk beleefde angst volgt

dan de rust van een gelaten eenzaamheid: het brein functioneert als een tweede projector waar het beeld uit loopt, waarna de film en de wereld zonder beeld doorgaan. Ik kan me geen liefde voor film voorstellen die niet berust op het toevallige geschenk van dit 'ga door zonder mij'.

Wie heeft zo iets niet meegemaakt? Wie heeft niet dergelijke herinneringen aan het filmdoek? Ongeïdentificeerde beelden branden zich op het netvlies, onbekende gebeurtenissen nemen onafwendbaar hun loop, uitgesproken woorden worden de geheimtaal van een onmogelijke zelfkennis. Deze 'niet geziene, niet gefilmde' ogenblikken zijn de oerscène van de film liefhebber, de scène waarvan hij geen deel uitmaakte hoewel het uitsluitend over hem ging. Paulhan heeft het in dat verband over literatuur als een ervaring van de wereld 'wanneer we er niet zijn' en Lacan over 'wat ontbreekt op de plaats waar het thuishoort'. De cinefiel? Dat is iemand die vergeefs zijn ogen openspert, maar nooit tegen iemand zal zeggen dat hij niets heeft kunnen zien. Iemand die zich voorbereidt op een leven als professionele 'kijker'. De bedoeling is zijn achterstand in te halen, 'zich te herschepen' en zich te ontwikkelen. Zo langzaam als maar kan.

Zo kende mijn leven zijn nulgraad, zijn tweede geboorte die als zodanig werd ervaren en onmiddellijk feestelijk ingeluid. Het jaar is bekend, het is nog altijd 1959. Het is - toeval? - het jaar van Duras' beroemde 'je hebt niets gezien in Hiroshima'. We komen uit *Hiroshima mon amour*, mijn moeder en ik, beiden met stomheid geslagen - we waren niet de enigen - omdat we nooit hadden gedacht dat film 'zo iets' kon. En op het metroperron besef ik plotseling dat ik sinds een paar minuten beschik over een antwoord op de vervelende vraag waarop ik geen antwoord wist, 'wat ga je doen met je leven?'. 'Later' zou het hoe dan ook de cinema worden. Daarom ben ik nooit karig geweest met details over deze persoonlijke filmgeboorte. *Hiroshima*, het metroperron, mijn moeder, de voormalige Studio des Agriculteurs en zijn clubfauteuils zouden meer dan eens worden aangehaald als het legendarische decor van de ware geboorte, de geboorte die je zelf kiest.

Resnais is voor mij duidelijk de naam die deze twee jaar durende oerscène in drie bedrijven samenbindt. Omdat *Nuit et brouillard* gemaakt kon worden, was *Kapo* al bij zijn première achterhaald en kon Rivette zijn artikel schrijven. Maar voordat Resnais voor mij het prototype van de 'moderne' cineast werd, was hij slechts de zoveelste bemiddelaar. Als hij, zoals destijds werd gezegd, een revolutie in de 'filmtaal' teweegbracht, was dat gewoon omdat hij zijn onderwerp serieus nam en de intuïtie of misschien het geluk had het tussen alle andere onderwerpen te herkennen: niets minder dan de mensheid die door de concentratiekampen en het atoomtrauma beschadigd en verminkt was geraakt. Daarom was het altijd een beetje merkwaardig dat ik later als een enigszins verveelde toeschouwer naar Resnais' 'andere' films keek. Mij leek dat zijn pogingen om een wereld waarvan hij als enige op tijd de ziekte had geregistreerd nieuw leven in te blazen, uiteindelijk slechts onbehagen konden wekken.

Niet Resnais, maar Rossellini zou me begeleiden op de reis door de 'moderne' cinema en zijn evolutie. Niet Resnais, maar Godard zou me steeds helpen om praktische en morele lessen van buiten te leren en op te zeggen. Waarom? Allereerst omdat Godard en Rossellini hebben gesproken, geschreven en hardop nagedacht en anderzijds omdat het beeld van Resnais als rijzige generaal in zijn parka die - terecht maar vergeefs - vraagt te worden geloofd wanneer hij verklaart geen intellectueel te zijn ten slotte op mijn zenuwen begon te werken. Was dat mijn wraak voor de rol die twee van zijn films in het 'voorprogramma' van mijn leven hadden gespeeld? Resnais was de cineast die mij uit de kindertijd had verlost, of beter gezegd, die mij gedurende dertig jaar tot een serieus kind had gemaakt. En juist met hem zou ik als volwassene geen enkele band hebben. Ik herinner me dat ik hem aan het slot van een interview - het was vlak voor de première van *La vie est un roman* - meende te moeten vertellen over de schok die *Hiroshima mon amour* in mijn leven had teweeggebracht, waarvoor hij me met een zuinige, afstandelijke uitdrukking bedankte, alsof ik hem complimenteerde met zijn nieuwe regenjas. Ik was beledigd, maar ten onrechte: je kunt de films 'die naar onze jeugd hebben gekeken' niet delen, zelfs niet met hun maker.