

Elie Wiesel als auteur. De betekenis van zijn literaire werk.

Bettine Siertsema

In 1986 ontving Elie Wiesel de Nobelprijs, echter die voor de vrede, niet die voor de Literatuur. Zijn werk wordt in Nederland op de markt gebracht door uitgeverijen met een duidelijk religieuze, of in elk geval een levensbeschouwelijke belangstellingssfeer als Gooi & Sticht, Kok, Ambo en sinds kort ook bij Skandalon hier ter stede. Pas sinds een jaar of twee verschijnt een deel van zijn werk, o.a. zijn memoires, bij de meer literaire uitgeverij Meulenhoff. Het lijkt er dus op dat Wiesel hier meer als theologisch denker en activist voor onderdrukte minderheden dan als literator gewaardeerd wordt. Internationaal is dat nauwelijks anders. Van de zeer vele boeken met commentaren, bundels essays en verslagen van conferenties over het werk van Wiesel – verreweg de meeste uit de Verenigde Staten, een paar in het Frans en een enkele in het Duits – zijn er niet meer dan een handvol die zich richten op de literaire aspecten. Soms wordt ook geconstateerd dat hij als schrijver weinig erkenning krijgt.¹ Toch heeft Wiesel tot nu toe 15 romans en nouvelles gepubliceerd. Hij beschouwt zichzelf ook eerst en vooral als verhalenverteller. Behalve uit zijn autobiografie en uit zijn verbeelding put hij ook uit de joodse traditie. Zo publiceerde hij een flink aantal bundels met verhalen over bijbelse figuren, en wat de midrasj over hen vertelt, en verhalen over legendarische chassidische meesters. Eigenlijk leidde dat tot een nieuw genre, waarin hij een meester is, en dat heel typerend voor hem is: het essay waarin grote verhalende gedeelten vervlochten zijn.

In al zijn werk is de achtergrond van de Shoah voelbaar, maar vaak op een omfloerste, indirecte manier. Van hemzelf is immers de uitspraak dat een roman over Auschwitz óf geen roman is óf niet over Auschwitz gaat.²

Schroom

Nu lijkt er soms wel enige schroom te heersen om het getuigenis van een Holocaust-overlevende op zijn literaire waarde te beoordelen. Het is immers niet geschreven om literatuur te produceren, en het wordt ook niet gelezen om er esthetisch genoeg aan te beleven. Het is soms bijna of het niet honorabel is, zelfs of het moreel minderwaardig is om zo'n tekst literair te analyseren. De impliciete vooronderstelling

is dan dat het toepassen van literaire technieken afbreuk doet aan de authenticiteit van de tekst.

Om te controleren of een literaire analyse van dergelijke teksten zinvol was voor mijn onderzoek naar de levensbeschouwelijke aspecten van Nederlandse egodocumenten over de concentratiekampen, heb ik een hoofdstuk van *Nacht* onderzocht op het voorkomen van foregrounding-technieken. In een van de studies die ik had bestudeerd, werd gesteld dat voor de weergave van crisismomenten vaak extra literaire technieken worden gebruikt om het belang van dat moment uit te drukken. Ik koos *Nacht* om die stelling te controleren, te falsifiëren eigenlijk, want in mijn herinnering was het een voorbeeld van een eerlijk, ongekunsteld en daardoor juist zo aangrijpend verslag van de kampervaringen van een jonge jongen. Veel beschouwingen over Holocaust-literatuur noemen als vast bestanddeel de aankomst in het kamp als een crisismoment bij uitstek. Ik gebruikte verschillende kleuren om stilistische afwijkingen te markeren in het indrukwekkende hoofdstuk III van *Nacht*: beeldspraak, grammaticale eigenaardigheden, stijlfiguren als herhaling en retorische vraag, afwijkingen in de tijdsbehandeling en in het vertelperspectief, en, ingegeven door de titel van de novelle, elementen ontleend aan het motief van nacht en dag. En, *lo and behold*, de tekst gaf inderdaad een toenemende mate van gekleurde strepen te zien, terwijl de naar het slot toe, over de volgende dagen in het kamp en de geleidelijke gewenning aan het kampleven, er vrijwel geen markeer-kleuren meer stonden. Er was in het schijnbaar rechttoe rechtaan verslag dus wel degelijk een veelheid aan literaire technieken ingezet.³

Zoals gezegd kan dat, met name bij naïeve, en zeker bij kwaadwillende lezers, het gevoel geven dat de tekst daardoor minder authentiek is. Ten onrechte natuurlijk, maar een stuitend staaltje van dat denken vond ik, toen ik op zoek was naar een artikel waarin Naomi Seidman de beroemd geworden Franse versie van *Nacht* vergelijkt met de eerder geschreven Jiddische versie. Ik keek of ik op internet dat artikel kon achterhalen, en kwam toen met de zoektermen van haar naar en die van Elie Wiesel, terecht op de website van een onderafdeling van de Vereniging voor Vrij Historisch Onderzoek, een openlijk revisionistische club.⁴ In de vergelijkende analyse die Seidman maakt, vindt de VHO aanleiding om Wiesel te betitelen als bedrieger ('impostor'), in de Franstalige inleiding zelfs als een van de grootste bedriegers van onze tijd. Behalve te kwader trouw is het ook volkomen belachelijk die conclusie te trekken uit het artikel, dat overigens oorspronkelijk verscheen in het ordentelijke

tijdschrift *Jewish Social Studies* (december 1996), maar het lijkt me duidelijk dat die verdachtmaking rust op de vooronderstelling dat als er iets veranderd is in een eerdere versie van een tekst, dat impliceert dat in de latere versie de waarheid geweld wordt aangedaan.

De Jiddische versie van *Nacht*

Het was geen sensationele primeur van Seidman dat er een eerdere versie bestaat van *Nacht*. In het eerste deel van zijn memoires, *Alle rivieren stromen naar zee*, had Wiesel zelf al beschreven hoe hij tijdens een bootreis naar Brazilië in 1954 de eerste versie had geschreven, aanvankelijk in het Hebreeuws, later in het Jiddisch (p.343-344). [eventueel citaat] Die versie is in 1956 gepubliceerd door een uitgever in Buenos Aires als deel 117 in een reeks over het Poolse (sic) jodendom. De titel was: *Un di velt hot geshvign* (en je hoeft geen kenner van het Jiddisch te zijn om te herkennen dat dat in Nederlandse vertaling ‘en de wereld zweeg’ is). Seidman verwijst trouwens zelf naar de desbetreffende passage in Wiesels memoires. Het is duidelijk dat deze voorgeschiedenis de rol van de Franse schrijver François Mauriac bij het tot stand komen van *Nacht* in een ander licht zet dan in diens beroemd geworden voorwoord bij de novelle naar voren komt. Dat voorwoord is opgenomen in de eerste en elke nieuwe druk van *Nacht* en men krijgt er de indruk uit dat na een enigszins conflictueus verlopen interview van de gearriveerde Franse schrijver met de aankomende Joodse journalist, het Mauriac is die Wiesel ertoe aanzette zijn zelf-opgelegde zwijgen te verbreken en zijn ervaringen in de Shoah op schrift te stellen. Dát blijkt nu dus niet Mauriacs prestatie – dat interview vond plaats na Wiesels reis naar Brazilië – , wel dat hij een Franse uitgever voor het werk heeft gevonden, en dat zijn voorspraak er uiteindelijk toe heeft bijgedragen dat het boek een wereldwijd lezerspubliek heeft gevonden. De rol van de uitgever is echter minstens zo belangrijk geweest, want hij drong erop aan de tekst sterk in te korten: de Franse tekst is slechts ongeveer een kwart van de oorspronkelijk tekst.

Er is in Nederland geen exemplaar beschikbaar van *Un di velt hot geshvign* en er is nooit een vertaling van verschenen, in het Frans, Engels of enige andere taal (misschien geeft de auteur daarvoor geen toestemming?). Wel geeft Wiesel in zijn memoires het begin ervan weer en vervolgens nog de passage over de dood van zijn vader en het slot (p.465-470). Naomi Seidman laat overtuigend zien dat de Franse versie niet alleen een rigoureuze inkorting is, maar dat de hele toon veranderd is, en

hier en daar ook de feitelijke inhoud, een verandering die alles te maken heeft met de andere context. Alleen al door de taal richt de Jiddische versie zich op een uitsluitend Joods publiek, terwijl de reeks waar ze in uitkwam al veel Holocaust-memoires bevatte. *Un di velt hot geschvign* voldoet ook aan de conventies van het genre: het is een brede, gedetailleerde beschrijving van het lot van een Joodse gemeenschap in Transsylvanië met veel concrete namen, feiten en data. De Franse versie richt zich op een in meerderheid niet-Joods publiek, en allerlei details in de tekst die dat publiek van zich zouden kunnen vervreemden, zijn veranderd. De titel is al veelzeggend: de Jiddische titel bevat duidelijk een beschuldiging aan de (niet-Joodse) wereld; de Franse titel is niet alleen neutraler, in het geheel van de novelle verwijst ‘de nacht’ ook eerder naar het zwijgen, of de afwezigheid van God dan naar die van de mensen. De Franse versie is opgedragen aan de nagedachtenis van ‘mijn ouders en mijn zusje, Tzipora’, terwijl in de Jiddische versie de ouders niet alleen bij name genoemd worden, maar er ook aan toevoegt: ‘die gedood zijn door de Duitse moordenaars’. Over de dagen meteen na de bevrijding van Buchenwald zegt de Franse versie (in Nederlandse vertaling dan):

‘Ons eerste gebaar als vrije mensen was op het eten aan te vallen. Wij dachten aan niets anders. Niet aan wraak, noch aan onze familie. Alleen aan brood. En zelfs toen wij geen honger meer hadden was er niemand die aan wraak dacht. De volgende dag gingen er een stuk of wat jonge mensen naar Weimar, om aardappels en kleren te pakken te krijgen en om met meisjes naar bed te gaan. Maar van wraak – geen spoor.’

De Jiddische versie stelt het veel scherper (en realistischer, feitelijk juist, lijkt me): ‘De volgende morgen vroeg gingen Joodse jongens ervandoor naar Weimar om kleren en aardappels te *stelen*. En om Duitse meisjes te *verkrachten*.’ (‘un tsu fargvaldikn daytshe shikses’). Maar het meest betekenisvol zijn de allerlaatste regels van het boek. De ik-persoon wordt drie dagen na de bevrijding zeer ernstig ziek en zweeft drie weken tussen leven en dood. De Franse versie eindigt dan aldus:

‘Op een dag, nadat ik al mijn kracht bij elkaar had geraapt, kon ik opstaan. Ik wilde in de spiegel kijken die aan de muur tegenover mij hing.

Ik had, sinds het getto, mijn gezicht niet meer gezien. Uit de spiegel keek mij een lijk aan.

Zijn blik in mijn ogen verlaat mij niet meer.’

De Jiddische tekst is hier veel uitvoeriger:

‘Ik bekijk mezelf in de spiegel. Een skelet kaatst mijn beeld naar mij terug.

Niets dan huid en botten.

Ik heb het beeld van mijzelf na mijn dood gezien. Op dat moment ontwaakte in mij de wil om te leven.

Zonder dat ik wist waarom, hief ik mijn vuist en sloeg ik de spiegel stuk, sloeg ik het beeld dat erin aanwezig was stuk.

Ik raakte buiten kennis.

Vanaf dat moment verbeterde mijn gezondheidstoestand.

Ik bleef verscheidene dagen in bed; in die tijd zette ik de schets voor het verhaal dat u, beste lezer, nu in handen hebt op papier.

Maar...

[vervolgens realiseert de auteur zich nu, tien jaar later, dat de wereld vergeet, dat er nog geen recht gedaan is, Ilse Koch vrij is, het Duitse leger herrezen, en antisemieten verkondigen dat de moord op de zes miljoen niet heeft plaatsgevonden, en hij denkt niet dat zijn boek daar ook maar iets aan kan veranderen]

Degenen die gisteren hebben gezwegen, zullen ook morgen zwijgen. Daarom stel ik me, tien jaar na Buchenwald, de vraag:

“Heb ik er goed aan gedaan de spiegel kapot te slaan?” (*Alle rivieren stromen naar zee* p. 469-470)

Puur literair gezien is de Franse versie sterker, doordat er meer impliciet gelaten wordt; de Jiddische tekst legt uit, verklaart, licht toe, en ontnemt zo de lezer zijn zelfwerkzaamheid. Maar inhoudelijk vindt er een belangrijke verschuiving plaats. De Jiddische ik-persoon slaat de spiegel waarin hij zichzelf als lijk ziet kapot, vernietigt daarmee het beeld van zichzelf als slachtoffer, en herkrijgt dan (en daardoor) het leven. Hij wordt van slachtoffer overlevende, maar vraagt zich met het oog op de ‘vergeetzuchtige’ wereld af of hij de wereld niet beter blijvend met zijn slachtofferschap had moeten confronteren. De Franse ik-persoon heeft dat dilemma in het geheel niet: hij vernietigt het spiegelbeeld niet, maar draagt het juist blijvend met zich mee. Het is echter iets in hemzelf, waar hijzelf last van heeft, niet iets dat hij als een beschuldiging aan de buitenwereld voorhoudt. Deze inhoudelijke verschuiving is dus in overeenstemming met de andere wijzigingen, die de tekst zijn karakter van aanklacht en beschuldiging ontnemen, of die alleen indirect; de beschuldiging aan het

adres van de wereld is indirect en impliciet, de aanklacht tegen de zwijgende God staat nu voorop.

Meerduidigheid

De korte, Franse versie van Wiesels kampherinneringen heeft dus een andere pointe, maar is vermoedelijk (ik heb niet de hele Jiddische tekst onder ogen gehad, en beheers bovendien het Jiddisch niet) vaker open en multi-interpretabel. Een schoolvoorbeeld van een meerduidige tekst is het fragment over het sterven van een opgehangen jongen. Hij is de jongste van drie ter dood veroordeelden, maar door zijn geringe gewicht (de honger!) breekt zijn nek niet bij de ophanging zoals bij de twee volwassenen, en zijn doodsstrijd is lang en gruwelijk. De gevangenen worden gedwongen daarvan getuige te zijn. Een man ergens achter de ik-persoon had al vlak voor de executie gevraagd ‘Waar is de Goede God, waar is Hij?’ Nu, bij het aanschouwen van die martelende doodsstrijd, klinkt de vraag opnieuw:

‘Achter mij hoorde ik dezelfde man vragen:

“Waar is God toch?”

En binnen in mij hoorde ik een stem die antwoordde:

“Waar is Hij? Hier – Hij is hier opgehangen – aan deze galg...”

Die avond had de soep een vreselijke smaak.’ (*Nacht* p.66)

Die laatste zin is in het Frans overigens veel pregnanter: ‘Ce soir-là la soupe avait un goût de cadavre.’, die nacht smaakte de soep naar lijken. Het is deze passage die veel geciteerd wordt in beschouwingen van christelijke scribenten, om over preken nog maar te zwijgen: heel wat predikanten en priesters zich deze scène hebben toegeëigend. Niet toevallig citeert de rooms-katholieke François Mauriac juist deze scène in zijn voorwoord bij het boek (naast de beroemd geworden zinnen bij de aankomst in Auschwitz, waarin Wiesel schrijft dat in deze nacht zijn God en zijn ziel vermoord werden). Het is niet onbegrijpelijk dat christenen in de opgehangen jongen een afspiegeling zien van de gekruisigde Jezus, of een verbeelding van een bepaald godsbeeld, nl. dat van een lijdende, een mee-lijdende God. De tekst laat dat toe. Maar het is even goed mogelijk deze scène te lezen in het licht van die minstens even beroemde zinnen die ik zojuist noemde, over het vermoord zijn van de God en de ziel van de ik-persoon, als een visualisering van die vermorde God. De slotzin over de soep versterkt, in het Frans nog sterker dan in de vertaling, die lezing – maakt hoe dan ook de passage nog navranter – doordat slechts twee bladzijden eerder over een

andere executie verteld wordt, welk fragment eindigt met de tegenovergestelde mededeling: ‘Ik herinner mij nog dat ik de soep bijzonder lekker vond, die avond...’

Ik vind dan ook Naomi Seidmans verwijt aan Wiesel dat hij zijn aanklacht tot de joodse God richt, terwijl de christelijke God onbeschadigd blijft, en dat hij het joodse idioom heeft ingeruild voor het katholieke, niet terecht. In Auschwitz is zijn God, de God van de godsdienst van zijn jeugd, en de ziel van het vrome chassidische jongetje, vermoord, maar het Godsbeeld van de christenen kan door Auschwitz en door Wiesels aanklacht tegen een zwijgende God niet geheel onaangetaast blijven. Inderdaad wordt Wiesel met name door christelijke auteurs soms tot de grootste theologen van de 20^e eeuw gerekend, maar zou het niet kunnen dat dat meer berust op de vragen die Wiesel stelt, o.a. in de open vorm van literaire meerduidigheid, dan op antwoorden? De spanning in het werk van Elie Wiesel, ook het overige, fictie en non-fictie, komt immers voort uit onbeantwoorde – en onbeantwoordbare – vragen.⁵

Het andere verwijt dat Seidman Wiesel maakt, is dat hij de Joodse behoefte aan wraak en vergelding, die nog wel sprake van is uit *Un di velt hot geshvign* spreekt, verdoezelt en uiteindelijk sublimeert. Dat hij dat in latere teksten doet, bijvoorbeeld wanneer hij in *Een jood vandaag* de joodse geweldloze reactie op vervolging en het uitblijven van vergelding stelt tegenover de Palestijnse stenen gooien van de Intifada, moge zo zijn, het lijkt me dat het verwijt waar het *Nacht* betreft berust op een eenzijdige interpretatie van het fragment over de dagen na de bevrijding van Buchenwald – zie hierboven. Seidman leest daarin (en is de Jiddische versie hier gelijk aan de Franse) kritiek op zichzelf en de medegevangenen dat ze zich alleen om eten bekommerden, en dat het hun niet om wraak ging. De Jiddische versie verschilt van de hierboven geciteerde Franse behalve in het ‘stelen’ van kleren en aardappels en het ‘verkrachten’ van meisjes, in de opmerking: ‘Het historische gebod van de vergelding werd niet vervuld.’ In *Nacht* wordt dat: ‘Maar van wraak – geen spoor.’ Al geeft de Jiddische versie iets meer aanleiding tot de veronderstelling dat het gebrek aan vergelding negatief beoordeeld wordt – er wordt immer van een historisch gebod gesproken – toch geloof ik dat zowel de ene als de andere versie overvraagd wordt, of wel te eenzijdig geïnterpreteerd als die zinnen als ernstige (zelf)kritiek worden opgevat.

Iets anders is dat het verwijt aan ‘de wereld’ dat die heeft gezwegen niet alleen uit de titel, maar ook uit het centrum van de aandacht verdwenen is. In zijn latere werk laat hij zien dat hij probeert diezelfde fout te vermijden waar hij zelf de rol van

toeschouwer heeft, zoals ten aanzien van de joden in de Sovjet-Unie van voor de Glasnost of de indianen in Nicaragua. (Vanuit zijn loyaliteit met de staat Israël is alleen het lot van de Palestijnen, bijvoorbeeld bij de aanval op de kampen Sabra en Shatila in 1982, vooralsnog een brug te ver.) Het is een manier van doen die enerzijds het antagonisme – van de jood jegens de zwijgende wereld, én vice versa – ik inderdaad verzacht, maar die anderzijds het onderliggende verwijt de actualiteit binnendraagt: als slachtoffer van een vervolging waarover de wereld goeddeels zweeg, heeft zijn oproep om nu niet te zwijgen een grote morele kracht.

Autobiografisch

Nacht is het enige werk dat autobiografisch wordt genoemd. Met de twee volgende novelles, *Dageraad* en *Dag*, vormt het een los verband; ze worden zowel afzonderlijk als één band uitgegeven. De hoofdpersonen hebben veel gemeenschappelijk, met elkaar en met Elie Wiesel: ze heten Eliëzer of Elisja, en qua leeftijd is er sprake van continuïteit: in *Nacht* is hij vijftien jaar (wat overigens één jaar jonger is dan Wiesel zelf), in *Dageraad* achttien en in *Dag* in de twintig. De jongen/man komt uit Sighet, is in 1944 naar Auschwitz en later Buchenwald gedeporteerd. Zijn moeder en jongste zusje kwamen in Auschwitz om, na de oorlog ging hij naar Parijs waar hij journalist werd en later vestigde hij zich in Amerika. Nog veel meer details hebben een autobiografische achtergrond, zoals het auto-ongeluk dat centraal staat in *Dag*, maar vaak omgewerkt en veranderd. De vrouw Kathleen in die laatste novelle bijvoorbeeld, komt ook in zijn memoires voor, maar in een veel vluchtiger rol dan die zij in de novelle heeft.

De titels van de drie novelles suggereren een opgaande lijn, een toenemende positiviteit, alsof de hoofdpersoon uit het duister van de kampen opklimt naar het stralende licht van een nieuw leven. Die indruk is echter bedrieglijk. Wel is *Nacht* het donkerst – hoe kan het anders, het speelt zich immer af in vernietigingkampen en doemmarsen. De novelle sluit in zekere zin aan bij het genre van de ‘Bildungsroman’, maar doet de ‘Bildung’ in zijn tegendeel verkeren: in plaats van een verhaal dat laat zien hoe een jonge hoofdpersoon geleidelijk zijn plaats in het leven en in de samenleving veroverd, wordt hier verteld hoe een jongen, eerder abrupt dan geleidelijk, alles verliest wat bij het leven hoort: bezit, de gemeenschap om hem heen, zijn familie, zijn geloof, zijn toekomst.

Dageraad gaat over een joodse verzetsstrijder in het Britse mandaatgebied Palestina, die van zijn commandant de opdracht krijgt een in gijzeling genomen Britse officier te doden als represaille voor de executie van een joodse collega-verzetsstrijder. De jonge Elisja beseft dat de gijzelaar onschuldig is, hoezeer hij ook tot de vijand behoort, en dat hijzelf eenmaal tot beul geworden, altijd een beul zal blijven. In de nacht die aan de executie vooraf gaat, spreekt hij niet alleen met zijn collega-strijders, maar ook met de schimmen uit zijn verleden, zijn ouders en leermeesters. Het is een vreemde ervaring te lezen over terroristen die aan de ‘andere kant’ staan dan waar we tegenwoordig terrorisme van verwachten, vreemd ook om tot op zekere hoogte begrip te krijgen voor mensen die hun tanden willen laten zien, omdat zij horen tot een volk dat altijd alleen maar slachtoffer is geweest zonder terug te slaan, en omdat zij denken niets gedaan te krijgen (zeker geen politieke onafhankelijkheid) als zij niet eindelijk uit die rol stappen. Maar Elisja ziet ook de parallel tussen de positie van de gijzelaar tegenover hem en hemzelf in de handen van een kapo die op het punt staat hem te wurgen. De *dageraad* uit de titel, het moment van de executie, maakt het duister voor hem – en voor de lezer – alleen maar intenser.

Dag speelt een paar jaar later, in New York. De schrijver Eliëzer is verwickeld in een verhouding met de mooie Kathleen, wier liefde hem niet gelukkig kan maken en die hij dus naar zijn gevoel onvoldoende kan beantwoorden. Hij wordt aangereden door een taxi, en tijdens de periode van herstel, bewegingloos doordat hij vrijwel geheel in het gips zit, komt hun gezamenlijke geschiedenis, maar ook allerlei ontmoetingen met andere vrouwen, hem voor de geest. Het wordt hem duidelijk dat noch de liefde van Kathleen, noch zijn wil om die te beantwoorden (zonder daar ook werkelijk toe in staat te zijn) opwegen tegen de kampervaringen die hem zijn levenswil hebben ontnomen. Die slotsom logenstraft het optimisme dat in de titel gelezen kan worden. Zou dat de reden zijn dat *Le jour* in Engelse vertalingen de neutralere titel *The Accident* heeft gekregen? Het lijkt me al net zo’n onjuiste ingreep als de vertaling van Primo Levi’s titel *Se questo è un uomo* (Als dit een mens is, of *Is dit een mens*, zoals het boek in het Nederlands bekend is geworden) in *Survival in Auschwitz!*

Behalve door de titels en de hoofdpersonen krijgt het onderlinge verband tussen de *novelles* ook door enkele gemeenschappelijke motieven gestalte. De opvallendste is de weerschijn van het gezicht respectievelijk in een spiegel, in een donker vensterglas en in de vorm van een geschilderd portret. Elk van de drie *novelles*

eindigt daarmee. De slotscène van *Nacht* is hierboven al aan de orde geweest. *Dageraad* begint met een tafereel van Elisja die naar buiten kijkt als de nacht valt, en zijn herinnering aan een bedelaar die hem leerde niet bang te zijn voor het donker, en ook dat de nacht een gezicht heeft: het is donker als je in een raam een gezicht ziet. In de slotscène is het in het grauwe licht van de aanbreekende ochtend juist dat gezicht, dat van hemzelf, dat hem een worgende angst bezorgt, omdat het voor hem het gezicht van de nacht is. In *Dag* gaat het om een portret dat Eliëzers beste vriend, een bonkige Hongaarse kunstenaar van het schildert. Als het af ziet Eliëzer dat hij zijn geheim geraden heeft: het ontbreken van zijn levenswil dat hem ertoe bracht de aanstormende taxi niet te ontwijken. In het donkere portret ziet hij niet alleen zichzelf maar ook al de doden die hij met zich meedraagt. De schilder probeert hem ertoe te brengen voor het leven te kiezen en de doden achter zich te laten, en probeert hem te motiveren met de opdracht het leed in de wereld niet te vergroten, meer nog, te helpen het lijden van de mensen te stoppen. Hij gaat daartoe zelfs zo ver het schilderij te verbranden, omdat hij het niet kan verdragen dat de doden Eliëzer vasthouden, zoals uit de geportretteerde ogen blijkt.. Op dat moment had de ik-persoon juist al die keuze gemaakt, en zich voorgenomen desnoods maar te fingeren dat hij gelukkig was, om Kathleen gelukkig te maken. De as die overblijft van het verbrande portret vormt het open einde van de novelle: is het de onderstreping van het voornemen het verleden achter zich te laten? Dan zou het een pendant zijn van het verbrijzelen van de spiegel aan het slot van *Un di Velt hot Geshvign*. Of is het verbranden van de beeltenis van zijn gezicht, met al de doden die daarin leven, juist de verbeelding van de onmogelijkheid zonder dat verleden te leven, en vormt de as waarmee de ik-persoon achter blijft, het pregnante symbool van een leven dat niet de moeite van het behouden waard is? Vatten we het einde van deze derde novelle in essentie autobiografisch op, dan zou het eerste het geval zijn. De Nobelprijs voor de Vrede is de bekroning van Wiesels keuze voor het leven en voor het daarbij inbegrepen streven het leed in de wereld te verminderen. Maar literair gezien blijft die andere mogelijkheid open.

Stilte en veelstemmigheid

In bijna al Wiesels werk speelt de Shoah mee, vaak op de voorgrond, soms bijna verzwegen maar voelbaar op de achtergrond. Daarmee verbonden zijn de thema's van het zwijgen en de waanzin. *Nacht* begint al met de figuur van de koster Mosje, die, na

zijn deportatie ontsnapt aan een massa-executie en teruggekomen de joodse bevolking van Sighet waarschuwt over wat hen te wachten staat, maar niet wordt geloofd, en voor iedereen voor gek wordt gehouden. In *Dag* is het de overlevende Eliëzer, die niet kan vertellen over zijn ervaringen, omdat hij die werkelijkheid van het diepste duister toch niet kan overdragen, en ook omdat hij geen gehoor vindt, niet uit ongelof, maar uit onvermogen (soms onwil) die werkelijkheid tot zich te laten doordringen. Het is ongetwijfeld het verhaalmotief met het grootste autobiografische gehalte. Elie Wiesel begon zijn schrijverschap immers, zo zou je kunnen zeggen, met een tienjarig zwijgen. En ook daarna nog is elk woord bevochten op het zwijgen, is elke tekst geladen met die stilte.

In *Dageraad* en *Dag* vertellen verschillende personages elkaar verhalen. Het is een compositieprincipe dat typerend wordt voor het werk van Wiesel. Er ontstaat een mozaïek met verschillende perspectieven, standpunten en visies. Het is behalve in deze eerste drie novelles te zien in zijn eerste roman, *De stad van het geluk*⁶ tot in het recente *Een waanzinnig verlangen om te dansen*, dat in de ik-vorm is en de gedachten van de hoofdpersoon geeft die denkt waanzinnig te zijn of te worden, maar ook de aantekeningen die de vrouwelijk psychoanalyticus maakt bij wie hij in behandeling is. Wiesel past die techniek echter niet alleen in zijn romans toe. Zijn andere werk is niet altijd gemakkelijk onder de noemer van één genre te vangen. Het zijn vaak korte stukken die tegelijk essay en fictie zijn, tegelijk beschouwend en verhalend. In de romans vind ik de uitvoerige filosofische beschouwingen literair gesproken niet altijd overtuigend, maar in de typische mengvorm die hij in bundels als *Woorden zonder wederwoord*, *Tekenen van uittocht*, of *Eén generatie later* hanteert. Soms gaat het zelfs om dialogen zonder nadere aanduiding van de gesprekspartners.

Er is ook een indirectere manier waarop Wiesel meerstemmigheid bereikt. In enkele bundels maakt hij gebruik van het bestaande materiaal van de joodse traditie. Hij vertelt de verhalen na van bijbelse figuren, legendes van chassidische leermeesters, midrasjim uit de Talmoed.⁷ Naast zijn eerste novelles, zijn van al zijn werk deze bundels mij het liefst. Ze laten je proeven van een vreemde, fascinerende wereld vol diepe wijsheid, intense vroomheid en mystiek geloof. Maar in het navertellen van die geschiedenissen mengt hij ook, voornamelijk impliciet, zijn eigen twintigste-eeuwse stem. Daardoor reageren bijvoorbeeld de chassidische meesters niet alleen op de pogroms in hun eigen dagen, maar, hoe omfloerst ook, tegelijk op de Shoah. Maar dat brengt meteen ook een zekere ambiguïteit met zich mee, want de

vraag dringt zich op in hoeverre die antwoorden uit vroeger eeuwen nu, na de Shoah, nog geldingskracht hebben. Het is de literaire kwaliteit van deze teksten dat die vraag zich doet voelen zonder dat hij expliciet gesteld wordt.

Bij het verschijnen van *De stad van het geluk* in 1962 stelde een hork van een Belgische journalist Wiesel de vraag hoe lang hij nog ging zwelgen in het lijden (*Alle rivieren* p.491). Het thema van de Shoah heeft Wiesel niet losgelaten, maar van zwelgen in het lijden is geen sprake. Zijn strijd voor onze aandacht voor de vervolging, genocides en andere gruwelen van onze wereld kan toch op geen enkele wijze als zodanig gezien worden. Hij confronteert ons met vragen, die door de literaire kracht waarmee ze present gesteld worden, onontkoombaar zijn, al zijn ze nog zo onbeantwoordbaar.

¹ Zo bijvoorbeeld al vroeg Terrence Des Pres in *Confronting the Holocaust. The Impact of Elie Wiesel* (Alvin H. Rosenfeld and Irving Greenberg, eds.). Indiana University press, Bloomington and London, 1978. Meer recent wees Sara R. Horowitz er in een cursus van de Holocaust Education Foundation op dat er een negatieve stroming in de literaire kritiek waar het Elie Wiesel betreft, wat o.a. tot uiting komt in het niet noemen van zijn werk in overzichten, maar ook het beoordelen van zijn werk als een voertuig voor theologische of filosofische ideeën. Voor het Nederlands taalgebied is een voorbeeld te vinden in de grote – overigens zeer waardevolle – studie van Jacq Vogelaar, *Over kampliteratuur*, waar in de uitgebreide lijst internationale kampliteratuur *Nacht* niet voorkomt.

² ‘Because a novel about Auschwitz is either not a novel or it is not about Auschwitz’ in een interview met Stephen Lewis in *Art out of Agony: the Holocaust theme in literature, sculpture and film* (CBC, Montréal 1984, p. 155).

³ Bij mijn latere onderzoek bleek dat trouwens ook in veel Nederlandse egodocumenten het geval te zijn bij het vertellen over crisismomenten in het kampbestaan.

⁴ Om precies te zijn: l’Association des Anciens Amateurs de Récits de Guerre et d’Holocauste (AARGH), zie www.vho.org/aaargh.

⁵ In zijn memoires merkt Wiesel op dat joodse schrijvers die populair worden bij een christelijk publiek, zoals Martin Buber en Abraham Joshua Heschel, hun eigen joodse publiek verliezen (*Alle rivieren* p.534-535). Ik vermoed dat iets soortgelijks zich bij hem heeft voorgedaan.

⁶ Deze roman over de terugkeer van een overlevende naar zijn geboortestad achter het IJzeren Gordijn lijkt deels autobiografisch, maar verscheen twee jaar voordat Wiesel volgens zijn memoires die reis daadwerkelijk maakte, in 1964 (*Alle rivieren* p. 541 e.v.).

Bij eventueel gebruik gaarne verwijzen naar de gepubliceerde versie in *In de Marge, tijdschrift voor levensbeschouwing en wetenschap* jrg.17 nr.4 (dec. 2008) p. 31-41.