

De *Night*-trilogie: trauma en de problematiek van representatie

Lisa VANLANCKER

Abstract

In his *Night* trilogy, renowned Holocaust survivor Elie Wiesel assembled his first literary artifacts concerning the trauma that drastically affected both his personal life and the course of history. Strikingly, the disruptive nature of the trauma that is at its core is reflected in the form: that which has deeply unsettled the author, unsettles the narrative structures he employs as well. While the vast majority of literature on the subject is limited to an analysis of the individual texts, I aim to prove that *Night*, *Dawn* and *Day* should be read together as a Bildungsroman that takes on the form of the traumatic healing process.

INLEIDING

In de *Night*-trilogie bundelde Elie Wiesel, mensenrechtenactivist en een van de bekendste Holocaustoverlevenden van de eerste generatie, zijn eerste literaire wapenfeiten omtrent de zwarte bladzijde in de geschiedenis die naast het collectieve geheugen ook vooral zijn persoonlijke leven grondig hertekende. Meer dan alleen een treffende getuigenis met historische relevantie, leent het drieluik zich om verschillende redenen ook uitstekend tot literatuurwetenschappelijk onderzoek. Zowel op micro- als macroniveau – zowel elk van de delen als het geheel – getuigt de trilogie van het idiosyncratische karakter van Holocaustliteratuur en van de representatiekritiek die eigen is aan dit discours: evenmin als het onderwerp dat ze beschrijft, laat deze zich namelijk niet in onze traditionele categorieën en referentiekaders vatten. Bij het schrijven over een gebeurtenis die alle stabiel gewaande grenzen heeft ontbonden, tast Wiesel ook met zijn literaire project de conventionele genregrenzen af: hij integreert fictionele elementen in het als memoires aangekondigde *Night* en bedient zich van autobiografisch materiaal in de romans *Dawn* en *Day*. Zijn onderwerp, dat onverenigbaar blijkt met de gevestigde paradigma's, gebiedt hem de bestaande representatievormen te herdefiniëren en een eigen idioom te ontwikkelen. De ontwrichtende werking van het trauma dat inhoudelijk centraal staat, wordt met andere woorden veruitwendigd in de vorm: datgene wat de auteur tot in de kern van zijn bestaan heeft geraakt, ontregelt ook de structuren die hij hanteert.

De bestaande literatuur suggereert echter dat de waarde van het drieluik onderkend wordt en er al te vaak enkel aan de delen afzonderlijk betekenis wordt gegeven. Ondanks hun schijnbaar vormelijke incompatibiliteit – van

een collectie wordt immers inhoudelijke en genologische coherentie verwacht – mag m.i. niet voorbijgegaan worden aan de combinatorische kracht die van de trilogie uitgaat. Hoewel de titels uitgesproken interne samenhang impliceren en Wiesel zelf benadrukt dat *Day* (1961) de sequel is van *Dawn* (1960) en deze twee werken niet los kunnen gelezen worden van *Night* (1958), wordt nergens een sluitende verklaring geboden voor het samenbrengen ervan in 1972.¹ In dit artikel wil ik deze leemte opvullen door een mogelijk interpretatiekader te bieden.

Alvorens dieper in te gaan op de manier waarop de *Night*-trilogie betekenis genereert, lijkt het mij niet onbelangrijk een synopsis op te nemen van de delen waaruit zij is opgebouwd.

In *Night* brengt Wiesel ons terug naar zijn traumatische jeugd jaren en beschrijft hij de inhumane beproevingen die hij en vele andere Hongaarse Joden van Sighet moesten ondergaan toen ze in 1944 naar de vernietigingskampen werden gedeporteerd. De titel verwijst naar de noodlottige nacht waarin Wiesel en zijn familie in Birkenau aankwamen en de genadeloze selectie hen voor eeuwig uiteenrukte. Met enkel nog zijn vader aan zijn zijde leren we hoe de voorheen zo devote jongeling ten gevolge van de continue blootstelling aan extreme vormen van geweld en ontbering geleidelijk aan zijn geloof in God verliest. Tegen alle verwachtingen in overleven Wiesel en zijn vader de overplaatsingen en daaraan gekoppelde selecties naar achtereenvolgens Auschwitz en Buna, alsook de beruchte dodenmars naar Buchenwald, ondanks hun sterk verslechterde gezondheid. Daar sterft zijn vader uiteindelijk in januari 1945 aan dysenterie, drie maanden te vroeg om samen met zijn zoon de uiteindelijke bevrijding van het kamp mee te maken.

Dawn vertelt het verhaal van de achttienjarige Elisha, een slachtoffer van de Holocaust dat uiteindelijk zelf de rol van dader op zich neemt. Wanneer hij na de bevrijding van Buchenwald als wees achterblijft, wordt hem in Frankrijk asiel aangeboden. Terwijl hij zich in Parijs voorbereidt om studies filosofie aan te vatten, wordt hij door de mysterieuze vreemdeling Gad aangesproken. Die licht hem in over de *Movement*, een groepering die een gewapende strijd voert tegen de Britse overheersing van Palestina. Elisha laat zich door hun Zionistische ideologie overtuigen, wordt gerekruteerd en al gauw een volwaardig lid van de verzetsbeweging. De titel van de roman verwijst naar de extreme toewijding die van hem geëist wordt wanneer hem wordt opgedragen de Engelse soldaat John Dawson bij dageraad te executeren, als represaille voor het gevangenschap en de terdoodveroordeling van medeguerillastrijder David

¹ Elk van de delen verscheen oorspronkelijk in het Frans (*La Nuit, L'Aube en Le Jour*). Wiesel 2008: 5: "All my writings after *Night* (...) profoundly bear its stamp, and cannot be understood if one has not read this very first of my works." Wiesel 2008: 229: "In a concrete sense, it is the sequel to *Dawn*. Do the stories bring the same character to life? You might say that each can be found in the other."

Ben Moshe. Zijn actieve rol in deze vergeldingsactie zet Elisha aan het denken over zijn eigen verleden als slachtoffer van ideologisch geweld. Desalniettemin gaat hij door met het plan en ruilt hij zijn slachtofferrol in voor die van dader.

Ten slotte lezen we in *Day* het verhaal van Eliezer, een Holocaustslachtoffer dat jaren later in New York opnieuw nauw in aanraking komt met de dood wanneer hij door een taxi wordt aangereden. In de weken van zijn herstel reflecteert hij over zijn traumatische verleden dat hij nog steeds geen plaats heeft kunnen geven. Het hoofdpersonage lijdt aan een duidelijke vorm van *survivor's guilt*: hebben de overlevenden van de Holocaust wel het recht om gelukkig te zijn en een nieuw leven op te bouwen? Al gauw blijkt dat hij hier een negatief antwoord op formuleert: hij kan niet op een gezonde manier omgaan met de liefde van zijn vriendin Kathleen en het wordt duidelijk dat zijn ongeluk eigenlijk een zelfmoordpoging was. Het einde suggereert een zekere vorm van berusting, die tegelijkertijd een vorm van vergeten inhoudt: om verder te kunnen in het leven zal hij het verlies en de herinneringen naast zich moeten neerleggen.

DE NIGHT-TRILOGIE: TRAUMA EN HET FAILLIET VAN TRADITIONELE VORMEN VAN REPRESENTATIE

Een centraal motief in studies over traumaliteratuur is de ontoereikendheid van de taal: als krenkende gebeurtenis daagt het trauma namelijk niet alleen het menselijke bevattingvermogen uit, maar ook de mogelijkheid om deze ervaring onder woorden te brengen. Wanneer het trauma een gebeuren als de Holocaust betreft, schiet het traditionele taaleigen danig tekort: zijn fundamentele irrationaliteit en gruwel kent geen precedent en stijgt boven alle bestaande epistemologische en communicatieve referentiekaders uit.²

Hierdoor worden overlevenden met een pijnlijke paradox geconfronteerd die psychiater en ervaringsdeskundige Dori Laub omschrijft als de spanning tussen "the imperative to tell" en "the impossibility of telling": zij voelen tegenover zichzelf en de andere slachtoffers de verplichting over hun ervaringen te getuigen, maar vinden nooit de juiste woorden of uitdrukkingsvormen die adequaat de omvang van wat zij hebben meegemaakt kunnen weergeven.³

Ook Wiesel ervaart deze frustrerende beperkingen en problematiseert deze paradox verder in zijn voorwoord tot *Night*:

Convinced that this period in history would be judged one day, I knew that I must bear witness. I also knew that, while I had many things to say, I did not

² Laub in Caruth 1995: 68: "[I]ts radical *otherness* to all known frames of reference" / Caruth 1995: 4: "[T]rauma unsettles and forces us to rethink our notions of experience, and of communication".

³ Laub in Caruth 1995: 62-64.

have the words to say them. Painfully aware of my limitations, I watched helplessly as language became an obstacle. It became clear that it would be necessary to invent a new language. But how was one to rehabilitate and transform words betrayed and perverted by the enemy? Hunger – thirst – fear – transport – selection – fire – chimney: these words all have intrinsic meaning, but in those times, they meant something else. (...) All that the dictionary had to offer seemed meager, pale, lifeless. (...) Deep down, the witness knew then, as he does now, that his testimony would not be received. After all, it deals with an event that sprang from the darkest zone of man. Only those who experienced Auschwitz know what it was. Others will never know. But would they at least understand?⁴

Ondanks de fundamentele gebrekkigheid van de taal die hem ter beschikking staat, slaagt Wiesel erin levendige, beklievende beelden op te roepen. De ontwrichtende werking van het opgelopen trauma manifesteert zich vooral in de herwerking van geijkte literaire modellen als de autobiografie en de roman.

Een eerste manier waarop *Night* de voorschriften van de traditionele autobiografie zoals die door Philippe Lejeune werden opgetekend overtreedt, is haar gebrek aan nadruk op de geschiedenis van een persoonlijkheid (cf. infra).⁵ Verder voldoen Wiesels memoires niet volledig aan de basisvoorwaarde voor de autobiografische tekst, d.i. de overeenstemming in naam van auteur, verteller en hoofdpersonage: de op de kaft aangegeven auteursnaam Elie Wiesel wordt er namelijk lichtjes verbasterd tot Eliezer Wiesel.⁶ Hoewel dit verschil verwaarloosbaar lijkt, kan het volgens mij worden opgevat als een subtiel voorbeeld van fictionalisering waarbij de auteur zich al dan niet bewust van de beschreven feiten wenst te distantiëren. Deze ingreep kan geduid worden in het licht van het verdedigingsmechanisme van de dissociatie, dat door psychotraumatologen Bessel van der Kolk en Onno van der Hart beschreven wordt in termen van emotionele ontduubeling: het traumaslachtoffer verwijderd zich op psychologisch niveau van de plaats van het gebeuren en draagt het lijden over naar andere (onderbewuste) delen van zijn/haar persoonlijkheid.⁷

Dit procedé van distantiëring kan tevens in verband gebracht worden met het concept *narrative fetishism*, dat door Eric Santner in de traumatheorie werd geïntroduceerd. Hiermee doelt Santner op de manier waarop bepaalde slachtoffers die niet kunnen of willen rouwen een verhaal construeren dat de bedoeling heeft de sporen van opgelopen traumata uit te wissen, opdat zij bespaard zouden blijven van de moeilijke taak om zich als mens te herdefiniëren. Een toestand wordt gesimuleerd waarin hun persoonlijkheid onaangestast

⁴ Wiesel 2008: 6-7.

⁵ Lejeune 1975: 14: "récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité".

⁶ Lejeune 1975: 23-24.

⁷ Van der Kolk en Van der Hart in Caruth 1995: 168.

blijft, gewoonlijk door het trauma geheel te ontkennen of door het elders, bijvoorbeeld bij een ander persoon, te situeren.⁸ Ook de incorporatie van fictionele elementen, die door revisionisten als Carolyn Yeager werden aangegrepen om de werkelijkheidswaarde van Wiesels getuigenis in vraag te stellen en de auteur in diskrediet te brengen, kunnen in deze context worden geduid. Dat Wiesel in *Night* bijvoorbeeld de operatie van zijn door de kou aangetaste voet beschrijft, terwijl het in werkelijkheid – zo lezen we in zijn latere memoires *All Rivers Run to the Sea* (1995) – zijn knie betrof, hoeft niet als leugen te worden opgevat, maar als een poging van de auteur om een zekere afstand te scheppen tussen het heden en verleden, tussen de persoon die hij toen was en de persoon die hij op het moment van het schrijven wilde zijn.

Andersom vertonen zowel *Dawn* als *Day*, elk in een andere mate, sporen van een autobiografisch discours, hoewel beide werken op de kaft van het drieluik als romans worden aangekondigd.

Ondanks het feit dat Wiesel nooit deelgenomen heeft aan de onafhankelijkheidsstrijd in Palestina, laat staan dat hij bij het nastreven van zijn Joodse vrijheidsidealen iemand omgebracht heeft, vertonen de auteur van *Dawn* en diens protagonist Elisha opvallende gelijkenissen. Beiden hebben in tegenstelling tot hun ouders zowel Auschwitz als Buchenwald overleefd, weken uit naar Frankrijk toen hen daar asiel verleend werd, brachten heel wat tijd door met andere jongeren op een soort kamp in Normandië en belandden uiteindelijk in Parijs waar ze aan de Sorbonne filosofie studeerden. Ze delen verder – bij benadering – dezelfde leeftijd: aangezien Elisha verklaart “eighteen (...) nearly nineteen” te zijn en de onrusten in Palestina begonnen in 1947, weten we dat ook hij, net als Elie Wiesel, omstreeks 1928 geboren moet zijn.⁹ Er is ook sprake van een aantal gemeenschappelijke kennissen: “Kalman, the grizzled master” die Elisha als kind in de geheimen van de Kaballa onderrichtte en diezelfde functie in het leven van de auteur vervulde; jeugdvriend en medeleerling Yerachmiel, met dat verschil dat hij in *Dawn* mee de Kaballa bestudeerde terwijl ze volgens Wiesel samen modern Hebreeuws leerden en ten slotte de mysterieuze bedelaarsfiguur die sterk doet denken aan de door Wiesel beschreven wijze dorpsgek Moshe the Beadle, die de Joden uit Sighet tevergeefs probeerde te waarschuwen voor het naderend onheil en bovendien in diezelfde hoedanigheid in *Night* optreedt.¹⁰ Er zijn dus genoeg redenen om aan te nemen dat de typering van de romanheld grotendeels gebaseerd is op zijn

⁸ Santner in Friedlander 1992: 144.

⁹ Wiesel 2008: 208.

¹⁰ Wiesel 2008: 160. / Wiesel 1995: 19: “Kalman, my Kabalist Master” / Wiesel 2008: 198: “Yerachmiel, my friend and comrade and brother. (...) We two were the master’s favorite pupils; every evening he studied with us the secrets of the Kabbala. / Wiesel 1995: 32: “my friend Yerachmiel, with whom I learned modern Hebrew” / Wiesel 1995: 28-29.

auteur. De narratieve kern – de gewapende vrijheidsstrijd – blijft echter fictio-
neel.

Bij *Day* is de grens tussen feit en fictie echter veel minder geprononceerd: de overeenkomsten zijn nog veel treffender aanwezig, waardoor het etiket ‘roman’ des te problematischer wordt voor de goed geïnformeerde lezer. Zo draagt de protagonist niet enkel zo goed als dezelfde naam als de auteur, maar deelt hij ook dezelfde achtergrond: hij is afkomstig van Sighet, is de zoon van Sarah, kreeg les van “Kalman the Kabbalist” en verloor zijn moeder, vader en jongere zusje in de concentratiekampen.¹¹ Naast een gedeeld verleden en een gedeelde familiale achtergrond, stemmen de levens van de protagonist en de auteur ook op professioneel vlak overeen: Wiesel was eerst vanuit Parijs werkzaam als journalist en reisde in zijn functie van correspondent voor *Tediot Ahronot* af naar New York, waar hij uiteindelijk, net als de romanheld, lid werd van het internationale persteam van de Verenigde Naties. Verder zijn ook de aanrijding door een taxi en de wekenlange revalidatie die erop volgde uit het leven gegrepen, met dat verschil dat het ongeluk omwille van de plot als een zelfmoordpoging wordt voorgesteld.¹²

Ook de omstandigheden die het ongeval omringen blijken grotendeels fictionaliseerd te zijn. Zo is Kathleen, in wier bijzijn het ongeluk in de roman plaatsvindt, ondanks het feit dat de auteur ooit een amoureuze relatie gehad heeft met een gelijknamige vrouw, volgens Wiesel slechts een fictionele constructie: Wiesels relatie met Kathleen was een jaar voordien afgesprongen waardoor niet zij, maar Aviva, een stafmedewerkster van *Tediot Ahronot*, hem vergezelde toen hij werd aangereden. Ook de naam van de dokter, aan wie de roman expliciet wordt opgedragen, wordt vervangen door die van de fictionele Dr. Russel. Ten slotte verzwijgt Wiesel de aanwezigheid van zijn oudere zus Bea, zij wordt in *Day* als vaste bezoeker vervangen door de kunstenaar Gyula. Anderzijds verklaart Wiesel dat de ontmoeting met lotgenote Sarah, die in de roman de herinneringen aan zijn moeder aanwakkert, ook in het echte leven heeft plaatsgevonden.¹³

De verschillende delen van Wiesels trilogie getuigen van de gebrekkigheid van de geldende literaire praktijk: zij laten zich niet vatten in traditionele genre-categorieën en lijken te pleiten voor het oprekken van de te rigide opgevatte genre-grenzen. Hun grensoverschrijdende karakter illustreert de onverzoenbaarheid van Holocaustliteratuur met conventionele denkpatronen en representatievormen.

¹¹ Wiesel 2008: 303: “I am Eliezer, the son of Sarah.” / Wiesel 2008: 264: “my teacher, Kalman the Kabbalist”

¹² In zijn voorwoord bij *Dawn* benadrukt Wiesel het fictieve karakter van dit narratief gegeven: “That said, certain episodes here are true – that is, taken from life. The accident actually happened to me. I didn’t see the taxi coming. The possibility of a suicidal impulse was invented for the sake of the story.”

¹³ Wiesel 1995: 298: “Another episode, however, was drawn directly from reality: my encounter with Sarah.”

DE CRISIS VAN IDENTITEIT

Een van de meest significante manieren waarop *Night* de klassieke autobiografie parodieert, is haar gebrek aan nadruk op de geschiedenis van een persoonlijkheid. Meer nog, we zouden de memoires kunnen opvatten als een kroniek van een ontpersoonlijking en de teloorgang van een distinctieve identiteit. In haar artikel 'Fact, Fiction, Fascism: Testimony and Mimesis in Holocaust Narratives' stelt Barbara Foley, professor Engelse en Amerikaanse literatuur aan de universiteit van Rutgers, dat deze omkering typerend is voor Holocaustmemoires aangezien zij een context oproepen waarin deze "obliteration of individuality" systematisch werd doorgevoerd.¹⁴

Terwijl elke traumatische ervaring een verregaande en vernietigende impact heeft op de persoonlijkheid van het slachtoffer, maakte deze krenking bij de *Endlösung* net deel uit van het ultieme streven: deze operatie stond immers volledig in het teken van het stelselmatig uitroeien van (de identiteit van) een volledige gemeenschap. In het kader van de Über- en *Untermensch*-ideologie, hielden de nazi's er in de concentratiekampen een politiek op na die in het teken stond van de vernedering en dehumanisering van hun slachtoffers: individuen werden herleid tot nummers en werden, doordat ze werden kaalgeschoren en allemaal hetzelfde gestreepte uniform moesten dragen, herschapen tot een heterogene massa. Wiesel verwoordt deze ontterende procedure als volgt:

The three "veteran" prisoners, needles in hand, tattooed numbers on our left arms. I became A-7713. From then on, I had no other name.¹⁵

Primo Levi's *Se questo è un uomo* indachtig, zien we dat ook Wiesel zich de vraag naar menselijkheid stelt:

Suddenly the Blockälteste remembered that we had forgotten to clean the block. He commanded four prisoners to mop the floor... One hour before leaving camp! Why? For whom? "For the liberating army," he told us. "Let them know that here lived men and not pigs." So we were men after all!¹⁶

Deze externe dwang bleef niet zonder interne gevolgen: het van buitenaf opgelegde waardensysteem werd door de gevangenen geïnterioriseerd en bracht onvermijdelijk, ook in het geval van Wiesel, emotionele afvlakking en een "negation of self" teweeg.¹⁷ De fundamenteën van zijn persoonlijkheid werden aangetast door het trauma dat hij dag in dag uit herbeleefde: de eens zo devote adolescent die zijn leven wijdde aan de studie van de Joodse religie verloor

¹⁴ Foley 1982: 338.

¹⁵ Wiesel 2008: 60.

¹⁶ Wiesel 2008: 102.

¹⁷ Foley 1982: 338.

(tijdelijk) zijn geloof in God, leverde zich noodgedwongen over aan zijn primitieve instincten – mens wordt lichaam – en ontwikkelde de binnen het kampuniversum typische ieder-voor-zich-mentaliteit, een egocentrisme uit lijfsbehoud. De persoon die hij ooit was, stierf in het kamp, ook al hield zijn lichaam stand:

Never shall I forget those moments that murdered my God and my soul and turned my dreams to ashes.¹⁸

I too had become a different person. The student of Talmud, the child I was, had been consumed by the flames. All that was left was a shape that resembled me. My soul had been invaded – and devoured – by a black flame.¹⁹

At that moment in time, all that mattered to me was my daily bowl of soup, my crust of stale bread. The bread, the soup – those were my entire life. I was nothing but a body. Perhaps even less: a famished stomach.²⁰

I was the accuser, God the accused. My eyes had opened and I was alone, terribly alone in a world without God, without man. Without love or mercy. I was nothing but ashes now (...) ²¹

De mensen die fysiek overleefden, slaagden hier vaak niet in op geestelijk niveau, waardoor ze transformeerden in een soort levende doden. In dit opzicht is het einde van *Night* veelzeggend:

I had not seen myself since the ghetto. From the depths of the mirror, a corpse was contemplating me.²²

Om deze reden is de Holocaust volgens Dori Laub een gebeurtenis die per definitie geen getuigen heeft voortgebracht. De systematische onderdrukking en blootstelling aan onmenselijke wreedheden zorgden ervoor dat het subject niet langer als dusdanig werd erkend, niet door zijn medegevangenen maar ook niet door zichzelf, waardoor ook de innerlijke getuige het zwijgen wordt opgelegd:

[O]ne has to conceive of the world of the Holocaust as a world in which the very imagination of the *Other* was no longer possible. There was no longer an other to which one could say “Thou” in the hope of being heard, of being recognized as a subject, of being answered. (...) But when one cannot turn to a “you” one cannot say “thou” even to oneself. The Holocaust created in this way a world in which one *could not bear witness to oneself*. The Nazi system turned out therefore to be fool proof, not only in the sense that there were in theory no outside witnesses but also in the sense that it convinced its victims, the potential witnesses from the inside, that what was affirmed about their “otherness” and their inhumanity was correct and that their experiences were no longer

¹⁸ Wiesel 2008: 52.

¹⁹ Wiesel 2008: 55.

²⁰ Wiesel 2008: 70.

²¹ Wiesel 2008: 86.

²² Wiesel 2008: 133.

communicable even to themselves, and therefore, perhaps never took place. (...) [W]hen one's history is abolished, one's identity ceases to exist as well.²³

Van cruciaal belang voor het helingsproces is dat de overlevende na de feiten zijn ervaringen onder woorden probeert te brengen (de zgn. *talking cure*). Op deze manier eist het slachtoffer zijn stem terug op en herinstalleert hij zijn innerlijke getuige:

The testimony is, therefore, the process by which the narrator (the survivor) reclaims his position as a witness: reconstitutes the internal "thou" and thus the possibility of a witness or a listener inside himself.²⁴

Dat Wiesel niet één, maar drie werken schrijft waarin hij een ik-verteller aan het woord laat, kan in dit opzicht dus zeker gelden als statement tegen de ontindividualisering. Dat Wiesels ik-figuren alle drie hybride versies zijn van hemzelf – zij vertonen immers allen zowel parallellen als verschillen met de auteur – reflecteert dan weer de instabiliteit, veranderlijkheid en kwetsbaarheid van de menselijke identiteit. Hij lijkt bovendien zijn eigen persoon te mythologiseren: door deze hybride figuren op te voeren in verhalen waarvan het werkelijkheidsgehalte betwistbaar is, daagt Wiesel de lezer uit de waarheid omtrent zijn persoon te reconstrueren. Het creëren van een persoonlijke mythe is opnieuw een daad van zelfbevestiging: dat lezers er belang aan hechten het door de trilogie opgeroepen mysterie rond Wiesel te achterhalen, affirmeert hoe waardevol hij – in tegenstelling tot in zijn verleden – nu als individu is.

DE NIGHT-TRILOGIE ALS BILDUNGSROMAN

Deze wens om de verloren gegane identiteit te recupereren, levert een waardevol argument om de trilogie op te vatten als een Bildungsroman waarin de tocht naar emotionele volwassenheid wordt gethematiseerd. *Bildung* staat voor

de vorming van de held door zijn omgeving (breed-culturele context zowel als persoonlijke ervaringen met familie, vrienden e.d.), waardoor hij 'volwassen' wordt en een zeker evenwicht, een soort van ideale levenshouding bereikt.²⁵

Het wezenskenmerk van dit genre is namelijk de installatie van het Ego: "[T]he Bildungsroman attempts to build the Ego, and make it the indisputable centre of its own structure".²⁶ Doordat het in *Night* beschreven levensverhaal in het teken staat van een systematische lichamelijke en geestelijke degenera-

²³ Laub in Caruth 1995: 66-67.

²⁴ Laub in Caruth 1995: 70.

²⁵ Algemeen Letterkundig Lexicon, lemma 'Bildungsroman'.

²⁶ Moretti 2000: 11.

tie, verliest de progressieve teleologie van de autobiografie haar geldigheid en ontbreekt de evolutie van onwetendheid naar inzicht. Dit gegeven is volgens Barbara Foley een tweede reden om Holocaustmemoires een bijzondere positie toe te dichten binnen het genre van de autobiografie: anders dan klassieke autobiografen, die een patroon van groei en zelfontplooiing beschrijven, staat bij deze auteurs gewoonlijk de omgekeerde ontwikkeling van leven naar dood centraal.

In the Holocaust memoir, by contrast, the characteristic movement is from life to death. Although the writer describes a kind of adaptation to existence (one cannot call it life) in the camps, the utter predictability of this process only underlines the irrelevance of the individual personality. A four-part development becomes familiar to the reader of Holocaust memoirs. First, the author describes life before deportation; then, the shock, disbelief and despair of losing all one's relatives and being cast into the pit of the camp; then, the gradual process of adaptation and survival; finally, the departure from the camp and the return to a life that can only parody "normality". Innocence, initiation, endurance, escape – such is the pattern repeated in memoir after memoir, a kind of negative mirror of the traditional autobiographical journey toward self-fulfillment.²⁷

Deze evolutie lijkt zich echter wel te voltrekken over de grenzen van de afzonderlijke delen van de trilogie heen en correspondeert met de hierboven verneemde betrachting van Wiesel om in en door zijn literaire concept zijn individualiteit opnieuw te claimen. In dit verband zijn vooral de opeenvolgende titels veelzeggend: zij vertegenwoordigen – in hun evolutie van nacht over dageraad naar dag – letterlijk de verschillende fasen in het proces van emotionele verlichting.

Opvallend genoeg neemt de door de trilogie beschreven groei de vorm aan van het traumatische verwerkingsproces. Terwijl *Night* het trauma in al zijn letterlijkheid herneemt, beschrijven *Dawn* en *Day* de door historicus Dominick LaCapra gedefinieerde mechanismen *acting out* en *working through*. Deze termen beduiden elk een andere manier om met een traumatisch verleden om te gaan.

Bij *acting out*, het equivalent van Freuds *Melancholie*-principe, kunnen de slachtoffers geen veilige afstand nemen van het verleden en laten zij er hun leven door bepalen:

They have a tendency to relive the past, to be haunted by ghosts, to exist in the present as if they were still fully in the past, with no distance from it. They tend to relive occurrences, or at least find that those occurrences intrude on their present existence.²⁸

²⁷ Foley 1982: 339.

²⁸ LaCapra 2001: 142-143.

Bij sommigen uit dit zich in een bijna obsessieve drang om het trauma te herbeleven. Vaak vertaalt dit regressief gedrag zich in (zelf)destructieve neigingen die Freud de *Todestrieb* noemde: “the tendency compulsively to repeat traumatic scenes – often violent scenes – in a way that is somehow destructive and self-destructive”.²⁹

Dit zien we zeer duidelijk weerspiegeld in *Dawn*, waarin het hoofdpersoneage zijn passieve rol van weleer inruilt voor een actieve rol als terrorist en executeur om het Joodse volk te wreken:

Why do I try to hate you, John Dawson? Because my people have never known how to hate. Their tragedy, throughout the centuries, has stemmed from their inability to hate those who have humiliated and from time to time exterminated them. Now our only chance lies in hating you, in learning the necessity and the art of hate.³⁰

De morele ambiguïteit die het personage aan de dag legt door als voormalig slachtoffer de rol van dader op zich te nemen, kan worden geduid door Primo Levi's concept van ‘de grijze zone’ (*la zona grigia*). Het gaat om een “ill-defined sphere of ambiguity and compromise” waarin er “identification or imitation, or exchange of roles between oppressor and victim” plaatsvindt.³¹ Levi had het in eerste instantie over verscheidene vormen van collaboratie binnen de kampen, maar de betekenis van zijn concept blijft onveranderd wanneer slachtoffers buiten het concentratiekampuniversum daderrollen aannemen.

Dat Elisha zich de rol van zijn onderdrukker heeft toegeëigend, dat hij als slachtoffer nu iemand is geworden die zelf slachtoffers maakt, wordt ook expliciet gethematiseerd. In verschillende passages vereenzelvigt de protagonist zich namelijk met een SS'er:

The first time I took part in a terrorist operation I had to make a superhuman effort not to be sick at my stomach. I found myself utterly hateful. Seeing myself with the eyes of the past I imagined that I was in the dark gray uniform of an SS officer.³²

I remembered the dreaded SS guards in the Polish ghettos. Day after day, night after night, they slaughtered the Jews in just the same way. (...) No, it was not easy to play the part of God, especially when it meant putting on the field-gray uniform of the SS.³³

²⁹ LaCapra 2001: 143.

³⁰ Wiesel 2008: 217.

³¹ Levi 1988: 67 / 48.

³² Wiesel 2008: 163.

³³ Wiesel 2008: 165.

Ook in dit opzicht is de titel veelzeggend: zoals de dageraad de grijze zone is die nacht van dag onderscheidt, bevindt haar protagonist zich op moreel vlak in eenzelfde overgangspositie.

Dat het hoofdpersonage achtervolgd wordt door de geesten van zijn verleden wordt bovendien letterlijk gemaakt. Elisha wordt bij cruciale beslissingsmomenten vergezeld door gestorven familieleden, kennissen en andere of eigen slachtoffers:

Ever since midnight the visitors had been pouring in. Among them were people I had known, people I had hated, admired, forgotten. As I let my eyes wander about the room I realized that all of those who had contributed to my formation, to the formation of my permanent identity, were there. Some of them were familiar, but I could not pin a label upon them; they were names without faces or faces without names. And yet I knew that at some point my life had crossed theirs. My father was there, of course, and my mother, and the beggar. And the grizzled master. The English soldiers of the convoy we had ambushed at Gedera were there also. And around them friends and brothers and comrades, some of them out of my childhood, others that I had seen live and suffer, hope and curse at Buchenwald and Auschwitz. Alongside my father there was a boy who looked strangely like myself as I had been before the concentration camps, before the war, before everything.³⁴

Zijn overleden dierbaren oordelen over hem en maken een leven los van het traumatische verleden onmogelijk:

I knew that these faces, these sorrows, were sitting in judgment upon me. They were dead and they were hungry. When the dead are hungry they judge the living without pity.³⁵

Niet toevallig is het deze verstikkende impact van het verleden en zijn bewoners die in gelijkaardige beeldtaal in het motto van *Day* wordt aangekaart:

I was once more struck by the truth of the ancient saying: Man's heart is a ditch full of blood. The loved ones who have died throw themselves down on the bank of this ditch to drink the blood and so come to life again; the dearer they are to you, the more of your blood they drink.³⁶

Ook in *Day* zien we aanvankelijk nog zelfdestructief gedrag: het hoofdpersonage onderneemt een zelfmoordpoging en belandt in het ziekenhuis. Wanneer de vaak noodzakelijke fase van *acting out* doorlopen is, kan het traumaslachtoffer stappen doen in de richting van *working through* of wat Freud *Trauer*

³⁴ Wiesel 2008: 184-5.

³⁵ Wiesel 2008: 197.

³⁶ Wiesel 2008: 227.

noemt. Dit houdt in dat het slachtoffer het verleden een plaats leert te geven en het tot een handelbaar deel van zijn leven maakt:

[T]he person tries to gain critical distance on a problem, to be able to distinguish between past, present and future. To put the point in drastically oversimplified terms: for the victim, this means his ability to say to himself, “Yes, that happened to me back then. It was distressing, overwhelming, perhaps I can’t entirely disengage myself from it, but I’m existing here and now, and this is different from back then.”³⁷

LaCapra merkt op dat een van de grootste belemmeringen van het genezingsproces te maken heeft met de angst van de overlevenden om de overledenen te verraden. Vanuit een zekere vorm van *survivor’s guilt* voelen zij zich namelijk verplicht de herinnering aan diegenen die minder geluk hadden levend te houden. In deze optiek wordt *acting out* een manier om de doden te herdenken: “[T]here is something in the repetition of the past (...) that amounts to dedication or fidelity to lost loved ones and is a kind of memorial”.³⁸ De overlevenden moeten een balans zien te vinden tussen onverschilligheid en berusting:

One of the most difficult aspects (...) is the ability to undertake it in a manner that is not tantamount to betraying the trust or love that binds one to lost others – that does not imply simply forgetting the dead or being swept away by current preoccupations. The feeling of trust betrayed or fidelity broken (...) is one of the greatest impediments to working through problems.³⁹

Zoals dit reeds in het motto werd aangegeven, is het in *Day* ook precies dit bezwaar dat tussen het slachtoffer en zijn herstel instaat. De auteur zelf definieert het leven van de overlevende als een strijd, niet alleen voor de doden maar ook – en vooral – tegen hen:

For *The Accident*, perhaps in order to transcend the theme of the accident-suicide, I chose as epigraph a quotation from Nikos Kazantzakis’s *Zorba the Greek*. (...) For the camp survivor life is a battle not only for the dead but also against them. Locked in the grip of the dead, he fears that by freeing himself, he is abandoning them. Hence the near-impossibility of loving, or of believing in humanity.⁴⁰

Het personage Gyula, dat als een soort mentor voor Eliezer optreedt, verwoordt nogal hardvochtig dat wie een draaglijk leven wil leiden, zijn demonen

³⁷ LaCapra 2001: 143-144.

³⁸ LaCapra 2001: 144.

³⁹ LaCapra 2001: 144.

⁴⁰ Wiesel 1995: 298-299. *Day* verscheen oorspronkelijk onder de titel *The Accident*. De naamsverandering vond plaats toen de drie delen voor het eerst als trilogie werden uitgebracht. Dat Wiesel hierbij een van de originele titels besloot aan te passen, toont volgens mij aan dat hij heel bewust de essentiële complementariteit van de verschillende delen wilde benadrukken.

uit het verleden dient te bevechten. Zij staan namelijk een gezonde omgang met de significante personen uit het heden in de weg:

“But what about the others? The others, Gyula? Those who died? What about them? Besides me, they have no friends.” “You must forget them. You must chase them from your memory. With a whip if necessary.” “Chase them, Gyula? With a whip, you said? To chase my father with a whip? And Grandmother? Grandmother too, chase her with a whip?” “Yes, yes, and yes. The dead have no place down here. They must leave us in peace. If they refuse, use a whip.” “And this painting, Gyula? They are there. In the eyes of the portrait. Why did you put them there if you ask me to chase them away?” “I put them there to assign them a place. So you would know where to hit.” (...) “If your suffering splashes others, those around you, those for whom you represent a reason to live, then you must kill it, choke it. If the dead are its source, kill them again, as often as you must to cut out their tongues.”⁴¹

“[Y]ou should know that the dead, because they are no longer free, are no longer able to suffer. Only the living can. Kathleen is alive. I am alive. You must think of us. Not of them.”⁴²

Day eindigt dan ook erg symbolisch met de verbranding van het portret dat Gyula van Eliezer maakte. In de ogen van dit portret herkende de protagonist namelijk de doden, een metafoor voor het verlies dat hij meedraagt en de dwingende invloed van de doden op zijn persoonlijkheid. De trilogie eindigt dus met Elie(zer) die zich met de nodige schroom losmaakt van het juk van het verleden:

I looked at the portrait and hidden in its eyes I saw Grandmother with her black shawl. On her emaciated face she wore an expression of peaceful suffering. (...) I must have been staring at the portrait too intensely because all of a sudden Gyula started gritting his teeth. With an angry, enraged motion, he took a match and put it against the canvas. “No!” I exclaimed in despair. “Don’t do that! Gyula, don’t do it! Don’t burn Grandmother a second time! Stop, Gyula, stop!”⁴³

Terwijl de klassieke Bildungsroman doorgaans eindigt met de bezegeling van de volwassenwording – vaak in de vorm van een huwelijk – in het bijzijn van familie, die symbool staat voor het sociale pact dat het individu aangaat met de buitenwereld, wordt dit bij Wiesel negatief geformuleerd: de familie moet worden losgelaten om gelukkig in het leven te kunnen staan.⁴⁴ Ook van een “ideale levenshouding” (cf. supra) kan bezwaarlijk sprake zijn, het gaat hier veeleer om het bereiken van een leefbare geestestoestand. Deze omkering

⁴¹ Wiesel 2008: 337.

⁴² Wiesel 2008: 338.

⁴³ Wiesel 2008: 338.

⁴⁴ Moretti 2000: 24.

illustreert nog maar eens hoe een traumatisch gegeven als de Holocaust de narratieve conventies grondig ontregelt.⁴⁵

Ook de geleidelijke overgang naar een nieuwe vorm van zijn wordt telkens negatief ingevuld: om de gewenste persoonlijkheid te bekomen, dienen de oude versies van het 'ik' symbolisch te sterven.

Al vrij vroeg in *Night* wordt beschreven hoe de eerste nacht in het kamp de kinderlijke onschuld heeft vermoord:

The night had passed completely. The morning star shone in the sky. I too had become a different person. The student of the Talmud, the child I was, had been consumed by the flames. All that was left was a shape that resembled me. My soul had been invaded – and devoured – by a black flame.⁴⁶

Ook in *Dawn* wordt gesuggereerd dat de jongen die het hoofdpersonage ooit was, de kampen niet heeft overleefd:

I left him and went over to the little boy I used to be. "Are you too judging me?" I asked. "You of all people have the least right to do that. You're lucky; you died young. If you'd gone on living you'd be in my place."⁴⁷

Night eindigt zoals ik eerder al vermeldde met het beeld van Eliezer die in de spiegel een lijk ziet terugstaren:

One day I when I was able to get up, I decided to look at myself in the mirror of the opposite wall. I had not seen myself since the ghetto. From the depths of the mirror, a corpse was contemplating me. The look in his eyes as he gazed at me has never left me.⁴⁸

Het is ook belangrijk het einde van het Jiddische origineel, *Un di velt hot geschvign*, dat later ingekort en vertaald werd naar *Night*, mee in overweging te nemen: daarin slaat hij de spiegel in een crisismoment stuk, wat zijn wens symboliseert om iemand anders te zijn. De wil om te leven wordt hier gelijkgesteld aan het finaal breken met de beeltenis van zijn oude ik:

One fine Day I got up – with the last of my energy – and went over to the mirror that was hanging on the wall. I wanted to see myself. I had not seen myself since the ghetto. From the mirror a skeleton gazed out. Skin and bones. I saw the image of myself after my death. It was at that instant that the will to live was awakened. Without knowing why, I raised a balled-up fist and smashed the mirror, breaking the image that lived within it.⁴⁹

⁴⁵ Diezelfde omkering zouden we ook kunnen lezen als een impliciete daad van verzet: door de voorschriften van het typisch Duitse fenomeen van de Bildungsroman te overtreden, biedt Wiesel ook op dit vlak de dwingelandij van de vijand het hoofd.

⁴⁶ Wiesel 2008: 55.

⁴⁷ Wiesel 2008: 199-200.

⁴⁸ Wiesel 2008: 133.

⁴⁹ Wiesel in Seidman 1996: 7.

In *Dawn* neemt het ik de gedaante aan van een strijdlustige jongeman die de misdaden tegen zijn volk wil wreken. Wanneer hij echter bij dageraad zijn gijzelaar heeft omgebracht, sterft ook een deel van zichzelf: “The shot had left me deaf and dumb. That’s it, I said to myself. It’s done. I’ve killed. I’ve killed Elisha”.⁵⁰

In *Day* zien we een gebroken man die het verleden niet kan loslaten en met een ernstige vorm van *survivor’s guilt* worstelt: zijn overleden geliefden oefenen een vernietigende impact uit over hun dood heen en ontnemen hem de kans op een normaal leven. Naast de mislukte zelfmoordpoging staat het verbranden van zijn portret voor de breuk met dat deel van zijn persoonlijkheid.

Opvallend is dat zowel op microniveau (binnen de afzonderlijke delen van de trilogie) als op macroniveau (over de delen heen) de overgang van het ene moment van de dag naar het andere ook een verandering in het karakter van de hoofdpersoon teweegbrengt.

CONCLUSIE

Ondanks hun op het eerste gezicht vormelijke incompatibiliteit, zo heb ik willen tonen, dienen de verschillende delen van de trilogie samen betekenis gegeven te worden.

In hun ontkenning van de centraliteit van het individu en hun omkering van het traditionele patroon van groei, onttrekken Wiesels memoires *Night* zich aan de voorschriften van de klassieke autobiografie zoals deze door Lejeune werden geschetst. De progressieve teleologie die door traditionele autobiografen uitgetekend wordt, verliest haar geldigheid wanneer het beschreven levensverhaal in het teken staat van een systematische geestelijke en lichamelijke degeneratie. De beweging van onwetendheid naar inzicht die in *Night* ontbrak, voltrekt zich echter wel over de grenzen van de verschillende werken heen en neemt hierbij de vorm aan van het traumatische verwerkingsproces.

Op deze manier kan de trilogie gelezen worden als een Bildungsroman, waarin een zeker emotioneel evenwicht bereikt wordt en de door het trauma aangetaste identiteit (ten dele) hersteld wordt. Door hybride personages in te zetten en tegenstrijdige signalen uit te zenden wat het genrestatuut van zijn werken betreft, creëert Wiesel tevens een persoonlijke mythe waarmee hij zijn waarde als individu opnieuw claimt.

⁵⁰ Wiesel 2008: 220.

BIBLIOGRAFIE

CARUTH 1995

C. Caruth, *Trauma: Explorations in Memory*. Baltimore, John Hopkins University Press, 1995.

FOLEY 1982

B. Foley, 'Fact, Fiction, Fascism: Testimony and Mimesis in Holocaust Narratives', in: *Comparative Literature* 34, 4, 1982, 57-89.

FRIEDLANDER 1992

S. Friedlander, *Probing the Limits of Representation. Nazism and the Final Solution*. Cambridge, Harvard University Press, 1992.

LACAPRA 2001

D. LaCapra, *Writing History, Writing Trauma*. Maryland, Johns Hopkins University Press, 2001.

LEJEUNE 1975

P. Lejeune, *Le Pacte Autobiographique*. Parijs, Éditions du Seuil, 1975.

LEVI 1988

P. Levi, *The Drowned and the Saved*. New York, Vintage International, 1988.

MORETTI 2000

F. Moretti, *The Way of the World: The Bildungsroman in European culture*. New York, Verso, 2000.

SANTNER 1992

E. Santner, History Beyond the Pleasure Principle: Some Thoughts on the Representation of Trauma. In: S. Friedländer, *Probing the Limits of Representation: Nazism and the Final Solution*. Harvard University Press, 1992, 143-154.

SEIDMAN 1996

N. Seidman, 'Elie Wiesel and the Scandal of Jewish Rage', in: *Jewish Social Studies* 3, 1, 1996, 1-19.

VAN DER KOLK & VAN DER HART 1995

B.A. van der Kolk & O. van der Hart, The Intrusive Past: The Flexibility of Memory and the Engraving of Trauma. In: C. Caruth, *Trauma: Explorations in Memory*. John Hopkins University Press, 1995, 158-182.

WIESEL 1995

E. Wiesel, *All Rivers Run to the Sea*. New York, Schocken Books, 1995.

WIESEL 2008

E. Wiesel, *The Night Trilogy*. New York, Hill and Wang, 2008.