

Engagement als (zelf)onthulling: over Jonathan Littels *Les Bienveillantes*

Luc Rassin

Zeshonderddrieëntachtig nieuwe romantitels: dat is, in september 2006, de oogst van wat men in Frankrijk de *rentrée littéraire* noemt. Geen recensent die nog in staat is elk van deze romans te lezen, laat staan het volledige aanbod in kaart te brengen. Het kan dan ook niet anders of de aandacht spitst zich toe op enkele auteurs, of op één auteur zelfs, hoe jammer dat ook is voor het minder gemediatiseerde talent. Vorige herfst kon je niet om Jonathan Littell heen die in zijn *Les Bienveillantes* gedurende negenhonderd bladzijden het woord geeft aan een voormalig SS-officier. Het schandaal is dubbel: eerst en vooral door de omvang van het boek, want hoe durft men na jaren van minimalisme en magere, egotistische beschouwingen een dergelijke turf op de markt te gooien?¹ En ten tweede, natuurlijk, door het onderwerp, maar vooral door de vertelstrategie: hoe durft iemand het monopolie van de vertelling toe te vertrouwen aan een nazi die in detail de concrete werking van de *Endlösung* beschrijft vanuit het perspectief van de organisatoren?

Onmiddellijk is het lezerspubliek in twee gesplitst: “het belangrijkste boek van de eeuw”, verklaart Jorge Semprun², zelf auteur van gevierde werken over zijn ervaringen in Buchenwald; “nazikitsch”, repliceert Tilman Krause in *Die Welt*³. Een “klassieker”, stelt het boekentijdschrift *Lire*⁴; “pornografie”, zegt Peter Schöttler in *Le Monde*⁵. Veel commentatoren stellen uiteraard vragen van ethisch-politieke aard, want het pleidooi *pro domo* dat de ex-nazi houdt kan leiden tot relativering van de misdaden die begaan zijn door het regime⁶. In zijn blog beschuldigt de socialistische politicus Jean-Pierre Chevènement Littell van “revisionisme”⁷, in die zin dat hij het nationaal-socialisme en het communisme op hetzelfde niveau plaatst, terwijl die toch geïnspireerd zijn door tegengestelde maatschappijvisies. En Claude Lanzmann, als auteur van de indrukwekkende film *Shoah* een morele autoriteit wanneer het over de genocide op de joden gaat, verwijt Littell gefascineerd te zijn door het decor van de horror maar nooit door te dringen tot de kern van de zaak.⁸

“Ein Skandal und lesenswert”, zo vat *Die Zeit* de reacties samen bij het verschijnen van *Les Bienveillantes*. Dat het de moeite loont om zich door die negenhonderd bladzijden te worstelen, daarover bestaat geen twijfel: na lectuur van het eerste hoofdstuk ben ik er niet in geslaagd de roman naast me neer te leggen en heb ik geboeid tot het einde doorgelezen. Meeslepend, episch: literatuurwetenschapper Marc Fumaroli merkt terecht op dat *Les Bienveillantes* aanvoelt als een Amerikaanse roman die in het Frans

¹ Hoewel Daniel Rondeau in 2004 een ambitieuze roman publiceerde die nog meer bladzijden telt en die een balans opmaakt van de 20ste eeuw. Zie *Dans la marche du temps*, Paris, Grasset, 2004.

² Geciteerd door François Busnel, “Le Big Bang Littell”, in: *L'Express Livres*, <http://livres.lexpress.fr>.

³ Kommentar: “Nazikitsch hat seinen Preis”, *Die Welt*, 6 november 2006.

⁴ Alexandre Fillon, “Mémoires d’un nazi”, *Lire*, september 2006.

⁵ “Tom Ripley au pays de la Shoah”, *Le Monde*, 14 oktober 2006.

⁶ Zie bijvoorbeeld Edouard Husson, “*Les Bienveillantes*, un canular déplacé”, in: *Le Figaro*, 8 november 2006.

⁷ “*Les Bienveillantes*, un livre révisionniste”, 21 november 2006. Zie <http://www.chevenement.fr>.

⁸ Zie “Lanzmann juge *Les Bienveillantes*”, *Le Nouvel Observateur*, 21-27 september 2006, p. 14.

geschreven is.⁹ Maar we moeten even stilstaan bij het *schandaal* van de roman, namelijk het vertrouwen dat geschonken wordt aan de verteller die ook lid was van de SS. Want een verhaal geschreven in de eerste persoon roept bij de lezer een vorm van empathie op: je voelt je dichter bij een ik-figuur dan bij de derde persoon van de heterodiëgetische verteller. En wanneer die ik-figuur er verfoeilijke politieke denkbeelden op na houdt, geraak je als lezer gevangen in een soort *double bind*: de vertelvorm dwingt je tot een vorm van intimiteit met een instantie die je op morele gronden onaanvaardbaar vindt.

Dit “schandaal” is echter geen vondst van Jonathan Littell: critici die het daar moeilijk mee hebben, moeten ook bezwaren hebben tegen de romancier die deze strategie bij mijn weten voor het eerst toepaste, namelijk Robert Merle die al in 1952 in *La mort est mon métier* het monopolie van de vertelling gaf aan niemand minder dan Rudolf Höss, de kampcommandant van Auschwitz. Verder in de tijd zou je Sartres novelle *L'enfance d'un chef* (1939) kunnen citeren, waar niet de vertelling maar de focalisatie aan de hoofdpersoon, een fascist in wording, wordt toevertrouwd, zodat je als lezer de gevangene bent van het perspectief van het personage. Ondertussen bestaan er ook fictieve autobiografieën van Franco en Stalin en heeft George Steiner het lef gehad om, in het laatste hoofdstuk van *The Portage to San Cristobal of A.H.*, de kans te geven aan Hitler om zich te rechtvaardigen.¹⁰ Maar sedert enkele jaren lijkt er, althans in het Franstalige domein, een hernieuwde belangstelling te bestaan voor het perspectief van de beul: getuigen daarvan zijn François Bizot die in zijn autobiografische roman *Le portail* (2000) het woord geeft aan de rode Khmers die in het midden van de jaren zeventig een groot deel van de Cambodjaanse bevolking uitroelden of Jean Hatzfeld die in *Une saison de machettes* (2003) met verantwoordelijken van de Rwandese genocide in 1995 gaat praten.

Je kan dus bezwaarlijk stellen dat Jonathan Littell innoveert. Maar, door de omvang van het boek, door zijn epische allures, door de nauwkeurigheid van de historische informatie, geeft de auteur een nieuwe dimensie aan deze delicate vertelstrategie. Waarom het verhaal van de Tweede Wereldoorlog en van de *Endlösung* vertellen met de woorden van een SS-officier? Het idee dat ten grondslag ligt aan die vormelijke keuze heeft te maken met engagement – dat is tenminste de hypothese die ik hier wil uitwerken. Engagement, stelde Sartre in *Qu'est-ce que la littérature*, is onthulling. En onthullen is veranderen, voegt hij eraan toe.¹¹ Als je iets onthult, sta je er in principe buiten: je legt een object bloot dat, om welke reden dan ook, onttrokken is aan het zicht. Zo bracht Emile Zola, de stamvader van de moderne intellectueel, de waarheid aan het licht over de doofpotoperatie waarvan de Frans-joodse Alfred Dreyfus het slachtoffer was. Maar romanciers als Robert Merle of Jonathan Littell gaan ervan uit dat de meest efficiënte manier om kritiek te leveren erin bestaat de grens tussen het subject en het object te wissen. Binnendringen in het bewustzijn, in de taal van de andere en hem ertoe brengen

⁹ “Il transporte dans notre langue une catégorie épique et apocalyptique de l’imaginaire qui ne nous est pas naturelle, mais qui l’est aux Américains”, Marc Fumaroli, “Une tout autre ‘exception française’”, *Le Monde*, 27 oktober 2006.

¹⁰ Zie Manuel Vazquez-Montalban, *Autobiografía del General Franco* (1992), Richard Lourie, *The Autobiography of Joseph Stalin: a Novel* (1999) en George Steiner, *The Portage to San Cristobal of A.H.*, (1981).

¹¹ “L’écrivain engagé sait que la parole est action: il sait que dévoiler c’est changer”. Jean-Paul Sartre, *Qu’est-ce que la littérature?*, Paris, Gallimard, 1948. Folio-Essais nr. 19, p. 28.

tegen zichzelf te spreken: dat is het *paradoxale engagement*¹² van Jonathan Littell dat, uiteraard, risico's inhoudt.

Delegitimatie

Het is moeilijk om de ander altijd in al zijn nuances en schakeringen te zien: vaak herleiden we ons beeld tot een aantal gemeenplaatsen en stereotiepen, *a fortiori* wanneer het gaat om een “smeerlap”, om iemand met wie we om ethische redenen geen voeling hebben, iemand wiens denken en handelen ons vreemd zoniet onaanvaardbaar overkomen. Sedert de Tweede Wereldoorlog, en vooral de laatste decennia, roept het woord *nazi* een aantal vaste beelden op, waarover een redelijk grote unanimiteit bestaat: fanatieke overtuigingen, haat en uitsluiting van de ander, gebruik van geweld, enzovoort. Dergelijke nazi's kom je inderdaad tegen in *Les Bienveillantes*, maar de verteller zelf ontsnapt in zekere mate aan deze stereotiepen, ook al hebben sommige recensenten aan de auteur verweten dat hij een aantal andere clichés niet uit de weg is gegaan: de homosexuele nazi, de gecultiveerde SS-er, de perfect Franstalige Duitse officier zoals die al in Vercors' *Le silence de la mer* ten tonele werd gebracht, enzovoort. Maar Max Aue, de hoofdfiguur van de roman, past toch niet helemaal in het imago van de brutale, sadistische SS-officier. Zijn persoonlijke problematiek – de incestueuze gevoelens voor zijn tweelingzus, waarover straks meer – maken van hem alvast geen representatieve nationaal-socialist. Maar belangrijker is dat deze bureaucraat van de *Endlösung*, die er ook niet voor terugdeinst zijn handen vuil te maken,¹³ vragen heeft bij de opdrachten die hij uitvoert: hij is ook een nazi in gewetensnood. Zo stelt hij meteen: “we waren geen automaten, het was belangrijk niet alleen te gehoorzamen aan de bevelen, maar er ook mee in te stemmen; ik had twijfels, en dat bracht me in de war”.¹⁴ De historische roman werkt in principe met personages die een belangrijke tendens van een bepaalde periode voorstellen: is dat ook het geval van onze marginale SS-er die nooit overtuigd geraakt van de “juistheid” en de “diepe noodzaak” van zijn “politieke taken” zoals hij dat eufemistisch noemt (p. 700)?

Jonathan Littell nuanceert het beeld: dat is ongetwijfeld een verdienste. De Duitsers waren niet allemaal fanatieke nationaal-socialisten en antisemieten die de criminele doelstellingen van het regime onderschreven. In zijn boek over de Sovjet-maatschappij ten tijde van Stalin, wijst Alain Brossat erop dat die maatschappij, in tegenstelling tot wat men geneigd is te denken, geen monolithisch blok vormde waar iedereen hetzelfde dacht en zei: ook die totalitaire maatschappij was bruisend en woelig.¹⁵ Littell bevestigt dit wanneer het over nazi-Duitsland gaat en zelfs over het leger. Zo hielden de Wehrmacht en de SS er niet noodzakelijk dezelfde mening op na over de “joodse kwestie” en zelfs binnen de SS bestond er een conflict tussen de voorstanders van de politiek-politionele lijn – lees: de voorstanders van uitroeiing – en de voorstanders van de “economische”

¹² Over deze problematiek zie ook mijn “*L'enfance d'un chef*, het paradoxale engagement”, in: Bernard Van Huffel en Winibert Segers (red.), *Sartres verjaardagen. Giften en gaven*, Leuven /Voorburg, Acco, p. 185-192.

¹³ Zoals wanneer hij in een massagraf springt om er joodse burgers eigenhandig af te maken.

¹⁴ Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006, p. 47. Ik vertaal alle passages die geciteerd worden.

¹⁵ Er heerste, zegt Brossat, “une effervescence désordonnée”. Zie *Le stalinisme entre histoire et mémoire*, Paris, Editions de l'aube, 1991.

benadering, zij die de joden als werkkraft wilden inzetten en dus hun leefomstandigheden enigszins verbeteren. Verder maak je in *Les Bienveillantes* kennis met goedmenende SS-juristen die de corruptie in de kampen aanklagen en de verteller zelf, in zijn functie van inspecteur van de kampen, schrijft scherpe rapporten waarin hij de competentie van Rudolf Höss aan de kaak stelt.

Natuurlijk blijf je als lezer met een wrang gevoel zitten, want deze bereidwilligheid is alleen mogelijk op basis van de aanvaarding van de premissen van het biologisch racisme zoals die door het nationaal-socialisme vastgelegd zijn. Noch de verteller, die onthutst is door wat hij in Auschwitz ziet, noch de “edelhoedige” jurist, noch de voorstanders van een menselijker behandeling van de joden stellen de basiswaarden van het regime ter discussie. Het lijkt erop dat ze de theoretische vooronderstellingen van een onmenselijke politiek aanvaarden maar toch de praktijk waar die politiek toe leidt willen “humaniseren”: dat is de paradox die Max Aue ongewild blootlegt en die zijn spreken en handelen delegitimeert. De delegitimatie die perfect geïllustreerd wordt in de scène waar hij een houten been teruggeeft aan een oude jood, zodat die ongehinderd naar het massagraf kan lopen.

An ordinary man?

Vanuit Max Aues standpunt is de roman een apologie. Hij probeert bij de lezer begrip op te wekken voor zijn daden. Belangrijkste bouwsteen van zijn argumentatie is de sinds Hannah Arendt en Christopher Browning¹⁶ bekende stelling van de “gewone man” die in een politiek-militaire situatie ertoe wordt gebracht moreel onaanvaardbare daden te stellen. “Wat ik gedaan heb, had u ook gedaan,” zegt de verteller tot de lezer in het openingshoofdstuk (p. 26). Een aanspreking die de malaise van de lezer alleen maar groter maakt, want niet alleen is hij nolens volens verplicht gedurende negenhonderd bladzijden het betoog van de nazi te aanhoren, maar hij wordt er ook bij betrokken, hij wordt als het ware meegezogen: hoe kan de lezer inderdaad garanderen dat hij, ook in een extreme situatie, zijn ethische waarden hooghoudt? Nazi’s zijn geen monsters: “de gewone mensen die de staat uitmaken, vooral in onstabiele tijden, dat is het echte gevaar” (p. 27). Een stelling die de romancier in een aantal interviews zelf onderschrijft. Sprekend over wat er vandaag gebeurt in Irak en Guantanamo, zegt Jonathan Littell: “vandaag zijn wij de beulen”¹⁷ en verwijzend naar de bekende experimenten van Stanley Milgram, die ook worden besproken in Brownings *Ordinary Men*: “iedereen is in staat, in een bepaalde context, het kwade te doen”¹⁸.

Is Obersturmbannführer Max Aue een man zoals u en ik? Als lezer voel ik me, ondanks zijn inspanningen, niet echt aangesproken door deze verteller. Want er is een belangrijke dimensie van het personage die de meeste commentatoren tot nu toe ontgaan is, omdat zij gefocaliseerd zijn op het politieke en militaire aspect van de SS-officier, op zijn rol in de Endlösung. Max Aue is een complexe persoonlijkheid die niet alleen moordt wanneer hij de toestemming krijgt van een racistisch staatsgezag. Hij is ook een moordenaar buiten de, laten we zeggen, specifieke verantwoordelijkheid die hij binnen de

¹⁶ Zie uiteraard Hannah Arendts *Eichmann in Jerusalem. A Report on the Banality of Evil*, London, Penguin, 1994 [1964] en Christopher Browning, *Ordinary Men: Reserve Police Battalion 101 and the Final Solution in Poland*, New York, Harper Collins, 1992.

¹⁷ “aujourd’hui, les bourreaux, c’est un peu nous”. Zie www.telerame.fr/livres/M0608181443450.html.

¹⁸ “Le phénomène Littell”. Interview met Jonathan Littell, *La Libre Belgique*, 28 september 2006.

SS uitoefent. Hij heeft vermoedelijk – hoewel het nooit hard wordt gemaakt – zijn moeder en zijn stiefvader gedood in hun villa in Antibes. Wanneer de sovjettroepen Berlijn naderen schiet Max Aue, in een bij hem zeldzame opwelling van nationaal-socialistische zuiverheid, een oude man neer die koppig een stuk van Bach blijft spelen op het kerkorgel.¹⁹ Later maakt hij zijn Roemeense minnaar Mihai van kant, omdat die Max op een te opvallende wijze probeert te versieren (p. 870). En dan is er de ultieme moord, die het meest tegen de borst stuit, op zijn beste vriend Thomas, een andere francofiele SS-officier, die hem het leven redde in Stalingrad. Aue ruimt hem uit de weg om redenen van zelfbehoud: zo kan hij zijn valse papieren als Franse vrijwillig tewerkgestelde bemachtigen en een nieuw leven opbouwen in Frankrijk.

Deze moorden die hetzij zinloos zijn, hetzij gepleegd uit zelfbehoud, maken het de gemiddelde lezer onmogelijk om enige empathie te voelen voor deze verteller, los nog van zijn rol in de nazi-bureaucratie. Het statuut van “gewone man” dat hij opeist wordt tegengesproken door zijn gedrag als moordenaar buiten elk politiek of militair kader: zelfs de gewone mensen waar Browning over spreekt, die duizenden joodse vrouwen, mannen en kinderen ombrachten, hadden niet de gewoonte hun beste vrienden af te maken. De contradictie is flagrant, de apologie van de verteller ondergraaft zichzelf: ook hier stuiten we op een vorm van onvrijwillige delegitimatie van het betoog. Is Max Aue dan toch een monster en rehabiliteert Jonathan Littell op die manier dan toch het beeld van de sadistische SS-officier met ingeboren moordneigingen?

Verwisselbaar

Max Aue is geen “gewone man”. Hij is bijzonder. Dat blijkt ook uit de hoofdwond die hij in Stalingrad oploopt en waar hij miraculeus van geneest. Hij leeft nu met een soort smalle “gang” in zijn hoofd, die hij zijn “derde oog” noemt, en die misschien wel de metafoor is voor het gat dat de Holocaust vormt in de Duitse geschiedenis. De blik die de verteller met zijn nieuwe oog werpt op de werkelijkheid is ontluisterend, want gericht op de duisternis, op “het naakte aangezicht van de dood” (p. 410). Een genadeloze, demystificerende blik die Max Aue de kans geeft achter elke glimlach, achter elke gezonde huid dat onrustwekkende gezicht te ontwaren. Na hersteld te zijn van zijn hoofdwond, krijgt de verteller hallucinaties die grenzen aan een bijzondere vorm van luciditeit.

Zo woont Max Aue een redevoering van Hitler bij. Plots ziet hij op de schouders van de Führer de grote wit-blauw gestreepte sjaal van de rabbijn en aan zijn mouwen de lederen gebedsriemen met verzen uit de torah. De verteller weet niet wat te denken en vraagt zich af of zijn burens hetzelfde zien. Misschien, zegt hij, is dit het verhaal van de naakte keizer: iedereen ziet dat hij geen kleren heeft, maar niemand spreekt erover (p. 431). Het thema is onthulling, maar wat wordt er blootgelegd? Elders zien we hoe Ohlendorff, een collega van de verteller, de genocide op het joodse volk rechtvaardigt in bijbelse termen, naar analogie met het “ondenkbare offer” dat Abraham brengt: ook wij, zegt de SS-officier, moeten onze morele bezwaren aan de kant zetten en het offer dat men van ons eist brengen (p. 211). Een andere nazi stelt dat de term “nationaal-socialisme” werd uitgevonden door een jood en dat de joden de eerste echte nationaal-socialisten waren – en dat sinds 6000 jaar (p. 420).

¹⁹ “Het is door de schuld van die ontaarde Junkers dat Duitsland de oorlog verliest. Het nationaal-socialisme stort in elkaar en zij spelen Bach. Het zou moeten verboden worden” (p. 855).

Wat hier onthuld wordt is verwisselbaarheid. Wanneer je de nazis in hun blootje zet – gewoon door hen het woord te geven –, dan merk je dat de verschillen die zij in hun racistische theorieën in het leven roepen constructies zijn die niets met de werkelijkheid te maken hebben. Meer nog, door ten allen prijze grenzen te willen trekken, verschillen op te blazen, groepen te stigmatiseren verplicht je je, als nazi, tot op zekere hoogte *één te worden* met de andere. Dat blijkt onder meer uit de episode van de *Bergjuden* in de Kaukasus. De moeilijkheid waarmee de Duitsers geconfronteerd worden bij hun inval in de Sovjet-Unie is de precieze graad van judaïsme te bepalen van sommige volkeren. Een beslissing waar uiteraard leven en dood van afhangen. Bladzijden lang maak je als lezer de byzantijnse discussies mee die de nazispecialisten voeren rond de definitie van het joods-zijn en zo sta je voor een nieuwe paradox: om een ras uit te moorden moet je het eerst zeer grondig bestudeerd hebben; om de joden uit te roeien moet je tot op een zeker punt *jood worden*.

Verwisselbaarheid ook tussen nazis en communisten: die wordt al op tragische en ironische wijze gesuggereerd aan het begin van de roman wanneer de joden die gedwongen worden hun eigen massagraf te graven op de lijken stuiten van slachtoffers van de NKVD – voorloper van de KGB (p. 84): nationaal-socialisme en communisme gelijken alvast op elkaar doordat ze allebei gebaseerd zijn op terreur. Maar de gelijkenis wordt verder uitgewerkt wanneer de verteller in het omsingelde Stalingrad een gevangen politiek commissaris ondervraagt (p. 362-370). Ondervraging is veel gezegd: het is een gesprek tussen wel opgevoede en belezen mensen die in staat zijn afstand te nemen van elke politieke polarisatie. Ze zijn het erover eens dat hun regimes in de praktijk op dezelfde manier functioneren, ook al verschillen ze inhoudelijk: de communist denkt in klassentermen, de nazi in raciale termen. Een dergelijke afstandsname komt, in de historische context, niet waarachtig over maar is vooral geïnspireerd door historische bevindingen van Hannah Arendt, Ernst Nolte en François Furet of nog door Vassili Grossmans magnum opus *Vie et destin*²⁰ waar een gelijkaardig gesprek in voorkomt.

Niet iedereen waardeert een dergelijke verwisselbaarheid. Relativeert Max Aue – of, erger nog, Jonathan Littell zelf – de inzet van de Tweede Wereldoorlog? Gaat hij ervan uit dat de plaatsen van slachtoffers en beulen voorlopig zijn en eventueel kunnen worden uitgewisseld? Het is inderdaad zo dat literatuur soms – tegen de sartrianse opvatting in – een manier is om afstand te nemen, om de relativiteit van conflicten in beeld te brengen. Zelfs beroemde “linkse” romans zoals Henri Barbusse’s pacifistische *Le feu* (1917) of André Malraux’ *L’espoir* (1936) – toch bij uitstek een geëngageerde roman – durven wel eens afstand te nemen van het slagveld en vraagtekens te plaatsen bij de ideologische drijfveren van de partijen die elkaar te lijf gaan. Maar in het geval van *Les Bienveillantes* suggereert de verwisselbaarheid van de posities iets anders: de nationaal-socialistische hang naar raciale zuiverheid wijst op het onvermogen om de ander in zich te (h)erkennen. Want, zo stelt Max’ tweelingzus Una, de joden worden uitgeroeid omdat ze op de Duitsers wilden gelijken, terwijl de Duitsers daarentegen ervan droomden om bepaalde joodse kwaliteiten te adopteren, zoals het anders zijn en de trouw aan een Wet. Kortom, “door de joden uit te roeien [...] hebben we onszelf willen doden, hebben we de jood in ons willen vermoorden” (p. 801-802). De Holocaust was dus misschien ook een zelfmoordpoging van het Duitse volk.

²⁰ Waar bij mijn weten nog geen Nederlandse vertaling van bestaat. Over Grossman, zie Tzvetan Todorov, *Herinnering aan het kwaad, bekoring van het goede*, Amsterdam, Atlas, 2002.

Vloeiende schoonheid

Taal onthult: door zijn verhaal te vertellen ziet Max Aue dingen die hij, in het kader van zijn politieke opvattingen, niet zou mogen of kunnen zien. Hij komt er spontaan toe de pertinentie van zijn eigen *Weltanschauung* te ondergraven. Het volstaat dat hij het woord neemt opdat de limiet tussen verschillende waardesystemen poreus wordt. Maar het politieke thema van de vervaging van grenzen en de verwisselbaarheid van ideologieën is ingebed in een ruimer geheel. Want ook psychologisch – en seksueel – heeft de verteller het moeilijk met grenzen. De incestueuze gevoelens die hij voor zijn tweelingzus koestert – die niet toevallig *Una* heet – wijzen op Max Aues onvermogen om scheidingslijnen te aanvaarden. Alles in zijn denken en handelen wijst op platonische heimwee naar totaliteit: “Waarom konden we niet dezelfde zijn?” (p. 442), vraagt hij zich af op het ogenblik dat Una begint te menstrueren. Max Aue streeft naar een samenvallen van tegengestelden dat zich op een dubbele wijze uit: in incestueuze fantasieën van eenheid en in een emotioneel engagement in het nationaal-socialisme – engagement dat nooit een ideologische fundering krijgt.

Dat Max Aues belang in de officiële ideologie van nazi-Duitsland – en in de politiek van genocide – emotioneel bepaald is blijkt uit een interessant detail. Een commentator merkt op dat er in de klassieke, droge schrijftuur van Jonathan Littell geen plaats is voor metaforen.²¹ Op één uitzondering na: wanneer de verteller het heeft over het woord *Endlösung*, in een passage die handelt over het nationaal-socialistisch jargon, spreekt hij over “la beauté ruisselante” (p. 580) van dat woord. Het werkwoord *ruisseler* betekent vloeien, druipen, sijpelen en heeft een uitgesproken positieve connotatie: het suggereert welzijn, sensualiteit, geborgenheid. Een mogelijke vertaling zou dus kunnen zijn: de vloeiende schoonheid van het woord *Endlösung*. Merkwaardige uitspraak, of beter: schandalige uitspraak, want hoe kan het woord dat verwijst naar uitroeiing van een bevolkingsgroep een esthetisch genoegen oproepen? Maar in de psychologie van de verteller is er geen tegenspraak tussen massamoord en esthetiek. Het motief van het water in zijn heilzame werking is een constante in de roman. Wanneer de verteller moe wordt van zijn genocidaire activiteiten, neemt hij graag warme, eigenlijk te hete, baden die hem doen denken aan het vruchtwater. Hij fantaseert dan over regressie, over de terugkeer naar de geborgenheid van de baarmoeder. Max Aue heeft nooit gevraagd om te leven. Als baby was hij allergisch voor moedermelk en in het inleidende hoofdstuk al roept hij de hulp van Sophocles en Schopenhauer in om zijn afschuw van het leven uit te drukken: “Wat je bovenal moet verkiezen is nooit geboren te zijn” (p. 23). Het woord “*Endlösung*” is van een “vloeiende schoonheid” omdat er een verband bestaat tussen de moederlijke fantasmen van de verteller, het bad als zuiveringsritus en het wegsnijden van het onreine joodse element. Dat alles maakt van het nationaal-socialisme een esthetische ervaring die perfect aansluit bij het psychologisch profiel van Max Aue dat op totaliteit gericht is en in laatste instantie bepaald wordt door een diep gewortelde doodsdrang.

Een geëngageerde roman?

Literatuur is niet frivol: dat is een basiscredo van Sartre. Schrijven is handelen. Dit impliceert natuurlijk dat de auteur zich niet kan verschuilen achter esthetische alibi's: hij

²¹ “Près d’un millier de pages sans une métaphore”. Pierre Assouline, www.passouline.blog.lemonde.fr.

is verantwoordelijk voor wat hij schrijft. Romans schrijven is geen futiele bezigheid. Dat literatuur ertoe doet blijkt, a fortiori, uit die teksten die het wagen het woord te geven aan vertellers wier morele principes indruisen tegen de gangbare. Want het woord geven aan een Max Aue, of een Stalin, of een Rudolf Höss, houdt risico's in. In Sartres opvattingen is engagement maar doeltreffend in die mate dat er een soort osmose optreedt tussen auteur en lezer: de geëngageerde schrijver streeft ernaar de literatuur met het publiek te verzoenen. Maar hoe doe je dat wanneer er, tussen auteur en lezer, een derde instantie opduikt – de verteller – die, vanuit een ethisch oogpunt, onaanvaardbaar is?

Moreel onaanvaardbaar maar narratief acceptabel, want het volstaat dat hij het woord neemt om – onvrijwillig – de contradicties die aan de basis van zijn betoog liggen bloot te leggen: je kan een genocidaire politiek niet menselijk maken, en het statuut van “ordinary man” dat hij opeist is niet op hem van toepassing. Max Aue is een nazi die, door de logica van zijn eigen verhaal, de pertinentie van zijn discours ondergraaft. Maar er is meer aan de hand. De lezer voelt zich als “gewone man” niet aangesproken door de verteller, maar hoe zit het met de band tussen Max Aue en de romancier? We hebben gezien dat de blik die de verteller op de werkelijkheid werpt dankzij zijn “derde oog” een genadeloze, onluisterende blik is die achter elke levende vorm “het naakte aangezicht van de dood” (p. 410) ontwaart. Is dit geen beschrijving van het perspectief van de literatuur en misschien van de geëngageerde roman in het bijzonder? Want is de roman ook geen poging om een hel licht op de werkelijkheid te werpen, om de oppervlakte van de dingen te doorgronden, om een waarheid bloot te leggen die te maken heeft met de dood? Zou het dus kunnen dat Max Aue een afspiegeling is van de romancier in de tekst? Op één punt gelijken ze alvast op elkaar: ze maken mooie boeken over de genocide. Wanneer men aan de verteller vraagt een verslag te schrijven over de uitroeiing van de joden uit Kiev, besluit hij er een verzorgd album van te maken, met lederen omslag en gekalligrafeerde legendes (p. 130-131). En het werkt: dankzij dit album wordt Max Aue gepromoveerd. Ook in het begin van de 21ste eeuw blijft men mooie boeken schrijven over de horror van de afgelopen eeuw.

How does commitment work in a novel whose narrator upholds political views and ethical standards that are unacceptable to the common reader? In Jonathan Littell's Les Bienveillantes the former SS officer who tells the story of his participation in the Final Solution is unable to preserve the coherence of his own point of view. He becomes entangled in a web of contradictions that delegitimize his discourse. Moreover, the peculiar insight the narrator gains after his headwound at Stalingrad, allows him to see the truth of the national-socialist ideology, namely its inability to acknowledge the presence of the other in the self. This device of the narrator speaking unwillingly against himself can be considered a form of “paradoxical commitment”.

Luc Rason is hoogleraar Franse letterkunde aan de Universiteit Antwerpen. Hij schreef onder meer *Ecrire contre la guerre: littérature et pacifismes 1916-1938 (Parijs, 1997)*, *De macht van het woord. Literatuur en politiek in het 20ste-eeuwse Frankrijk (Kapellen, 1999)* en *het nog te verschijnen Ecrire l'expérience totalitaire*.