

The Zone of Interest. Eyes of beholders

Peter De Graeve



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/temoigner/12793>

DOI : 10.4000/11x5l

ISSN : 2506-6390

Éditeur

Éditions du Centre d'études et de documentation de l'ASBL Mémoire d'Auschwitz

Édition imprimée

Date de publication : 15 avril 2024

Pagination : 11-15

ISBN : 978-2-930953-26-7

ISSN : 2031-4183

Référence électronique

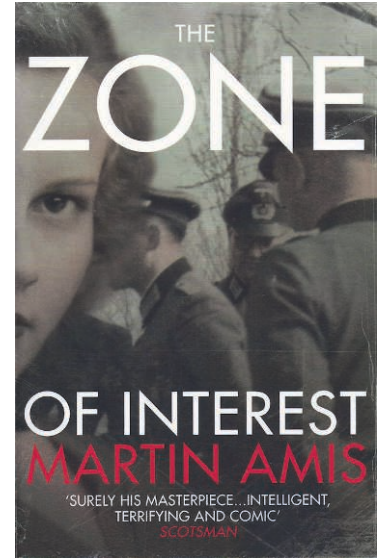
Peter De Graeve, «*The Zone of Interest. Eyes of beholders*», *Témoigner. Entre histoire et mémoire* [Online], 138 | 2024, Online op 15 avril 2024, geraadpleegd op 04 juillet 2024. URL: <http://journals.openedition.org/temoigner/12793> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/11x5l>



The text only may be used under licence CC BY-NC-ND 4.0. All other elements (illustrations, imported files) are "All rights reserved", unless otherwise stated.

THE ZONE OF INTEREST EYES OF BEHOLDERS

FILM Met de film *The Zone of Interest* beleeft Jonathan Glazer zijn doorbraak in de internationale filmwereld. Dankzij pareltjes als *Sexy Beast* (2000), *Birth* (2004) en *Under the Skin* (2013) kon de Britse regisseur bij filmkenners en -fanaten weliswaar al langer bogen op een stevige reputatie. Dat vroege werk leverde hem naast een kleine schare bewonderaars ook een paar prestigieuze nominaties op, onder meer voor De Gouden Leeuw van Venetië, voor de Golden Globe Awards en voor de BAFTAs. Maar met zijn laatste productie, *The Zone of Interest* (2023), zijn de nominaties en effectieve prijzen niet langer op de ene spreekwoordelijke hand te tellen, ze buitelen over elkaar heen. Ook voor de meest gegeerde palm, de Oscar voor beste regie – die eerstdaags wordt uitgereikt –, behoort Glazer tot het kransje kanshebbers. In die categorie neemt hij op tegen monsterproducties en kaskrakers als *Oppenheimer*, *Killers of the Flower Moon*, *Poor Things* en *Anatomy of a Fall*. (Op 10 maart 2024 won *The Zone of Interest* een oscar voor de beste buitenlandse film (international feature film) en voor beste geluid (sound), nvdr).



© Alle rechten voorbehouden

De wereldwijde waardering voor Jonathan Glazer (1965) komt niet uit de lucht vallen. Afkomstig uit de theaterwereld – waar hij vertrouwd werd met de technieken van drama en suspense en leerde om te gaan met de theatrale beperking van de ruimte (zo sterk aanwezig in zijn cinematografisch werk) – stapte hij vanaf 1993 over naar de filmregie. De start was bescheiden. In die jaren maakte hij vooral reclamespotjes en videoclips. De meeste zijn nog te vinden op YouTube en andere kanalen. Het loont meer dan de moeite waard om daar een kijkje te nemen. Glazers spotjes voor biermerken als Guinness (*Swimblack*, 1998, *Surfer*, 1999) of Stella Artois (*Last Orders*, 2000, *Ice Skating Priests*, 2006), of voor een grootbank als Barclays (*Evil* en *Bull*, 2003,

met Samuel L. Jackson) zijn grappig, uitdagend, fantasievol, en altijd beeldend verbluffend. Ze illustreerden meteen de intensiteit en de veelzijdigheid van zijn filmische talent, naast zijn stille verbetering om, in zulke ‘minderwaardige’ commerciële opdrachten, stevast de grootste artistiek vrijheid op te eisen en compromisloos in de praktijk te brengen. Toch waren het vooral de muziekclips waarmee Glazer in die tijd furore maakte, en zich als begenadigd filmregisseur aan de wijde wereld kenbaar maakte. Sommige van deze clips kun je zonder meer beschouwen als meesterwerkjes in het filmisch vertellen van korte verhalen, vaak met absurdistische of magische inslag. De oudste bevatten hommages aan zijn grote voorbeelden, met duidelijke verwijzingen naar Stanley Kubrick in de clip ●●●

••• *Karmacoma* (voor Massive Attack, 1995) of *The Universal* (voor Blur, 1995), en naar David Lynch in *Street Spirit – Fade Out* (voor Radiohead, 1996) en *Virtual Insanity* (voor Jamiroquai, 1996). Maar vooral in de clips *Karma Police* (voor Radiohead, 1997) en *Rabbit In Your Headlights* (voor UNKLE ft. en Thom Yorke, 1998) komen voor het eerst de eigenheid en het onvergelijkelijke filmische meesterschap van Glazer tot hun recht, met een vertelstijl waar, tegen de achtergrond van een absurde, vaak ongrijpbare vorm van gewelddadigheid, gevoelens van bevreemding en verrassing de boventoon voeren, dit alles in scène gezet in een tot in de perfectie verfijnde beeldtaal (ingrediënten die we terugvinden in *The Zone of Interest*). Een bezoek aan de websites waar het meeste van dat vroege werk nog te bekijken valt is aan te bevelen.

Voor de laatstgenoemde clip, *Rabbit in Your Headlights*, vormt voor het genre een absoluut hoogtepunt. Aan de hand van die song vertelt Glazer het verhaal van een anonieme, marginale man (de Franse acteur Denis Lavant) die op wandel in de tunnel van een snelweg om de haverklap door passerende auto's overhoop wordt gereden, opnieuw recht krabbelt, verder marcheert, weer wordt aangereiden, totdat... (ik bederf het einde niet voor u).

Onder alle bevreemding en verrassende plotwendingen gaat bij Jonathan Glazer een onlesbare fascinatie schuil voor het 'menselijke', waarvan steevast, met een onvermoeibare ijver en een schier onuitputtelijke verbeeldingskracht, de limieten worden verkend. Dat Glazer daarbij ooit, onvermijdelijk, uit moest komen bij het fenomeen van het onmenselijke bewijst uiteraard zijn bewerking van Martin Amis' boek uit 2014, *The Zone of Interest*.

Maar voor het zover kwam, had Glazer zoals gezegd al drie langspeelfilms gemaakt, allemaal variaties, zo je wil, op het thema 'wij vreemde, bizarre, griezelige mensen'. *Sexy Beast* (2000) ging over het mannelijke erotische en sociale – beter: 'sociaal-onaangepaste' – jacht- en moordinstinct, met een sublieme Ben Kingsley in de rol van de psychopaat Don Logan (Kingsley trad ook op in een van Glazers commercials). *Birth* (2004) vertelde het verhaal van een rijke Amerikaanse vrouw, Anna (Nicole Kidman in een glansrol), die op het punt staat te hertrouwen nadat ze jaren eerder haar eerste man had verloren, een verlies waar ze eigenlijk

nog steeds diep om rouwt. Tijdens de verloving voor dat tweede huwelijk verschijnt ineens een tienerjongen die beweert de reïncarnatie te zijn van de overleden echtgenoot: het 'birth' uit de titel slaat uiteraard op 're-birth', wedergeboorte. De kijker ziet hoe Anna, na een eerste afwerende reactie, haar nog steeds verliefde hart volgt, meegaat in deze fantasie, en de onbekende jongen steeds obsessiever als haar overleden man gaat zien (maar is het wel 'fantasie'? En wanneer wordt het fantasma ook 'werkelijkheid'?). De rest van de film is het beklijvende en nagelbijtende vervolg op dit op het eerste gezicht totaal ongeloofwaardige basisgegeven, reïncarnatie. Glazer toont er hoe de ongeloofwaardigheid van de menselijke verbeelding, van een mordicus 'willen-geloven' (hier gethematiseerd vanuit het vrouwelijke, het individu Anna), een even verwoestende uitwerking heeft als het eerder behandelde thema van het mannelijke jachtinstinct. *Under the skin* (2013) tenslotte was duidelijk geïnspireerd door de filmesthetiek van David Lynch, meer bepaald door diens vroege oeuvre: *The Elephant Man* (1980), *Blue Velvet* (1986) en *Wild at Heart* (1990). Het afzichtelijke als zodanig (*The Elephant Man*), met het onredelijke geweld dat het uitlokt, maar ook de afgrondelijke diepte van de menselijke gewelddadigheid zelf (*Blue Velvet*, *Wild at Heart*), komen als thema's aan bod in *Under the Skin*. Zoals eerder Lynch, peilt ook Glazer in deze hallucinante/hallucinerende prent naar het immer mysterieuze verband tussen erotiek en geweld bij de mens – zeg maar het Freudiaanse spanningsveld tussen 'Eros' en 'Thanatos'. In tegenstelling tot *Birth* pakt *Under the Skin* deze thematiek niet zozeer aan vanuit de vraagstelling hoe de menselijke verbeelding, ofwel het menselijke geloof, of bijgeloof, allengs in werkelijkheid verandert – in religies en religieus fanatisme, in ideologieën en ideologische terreur. *Under the Skin* gaat precies andersom te werk. De film onderzoekt hoe de (erotische) werkelijkheid als een immer ondoordringbare waas van magie en geweld de mens niet alleen bespookt, betovert en bedreigt, maar ook voortstuwt. In dit geval volgt de camera een niet nader genoemde vrouw (Scarlett Johansson) die, rondlopend in een bestelwagen in het Schotse Glasgow, mannen oppikt en ritueel naar een bizar soort onderwereld drijft (worden ze effectief vermoord? Dat wordt nooit echt duidelijk gemaakt... Alle geweld vindt plaats in een pijnlijke, haast ondraaglijk fantasmagorische sfeer. De verlokke mannen worden opgeslokt in een transparante, liquide werkelijkheid, die eigenlijk die van onszelf, de

toeschouwer, is). De eindsequens van de film toont hoe de vrouw zich de eigen huid afstroopt, en hoe zij zelf, door vuur verteerd, tot as wordt herleid...

Dat laatste beeld zou een naadloze overgang kunnen zijn naar het thema van de Shoah, dat Glazer behandelt in dat recente meesterwerk, *The Zone of Interest*. Het (letterlijk en) figuurlijk gestroopt worden van de Joods-Europese bevolking door de nazi's, inclusief massa-verbranding van lijkstapels, na de masamoorden in uitroeiingskampen.

The Zone of Interest toont ons één van die kampen, Auschwitz, uiteraard het meest beruchte, maar doet dit vanuit een wel heel specifiek perspectief, namelijk de belevenissen van kampcommandant Rudolf Höß (Christian Friedel) en zijn gezin. De term 'belevenis' is in onderhavig geval schromelijk overdreven. Er valt immers nauwelijks wat te beleven. Wij, de toeschouwers, zijn getuige van het doorsnee bestaan van het gezin Höß, vader-SS-commandant, zijn echtgenote, Hedwig (Sandra Hüller), huismoeder, en hun vijf kinderen. De familie Höß heeft haar hun intrek genomen in een patriciërsvilla in het Poolse Oświęcim (Duits: 'Auschwitz'), aan de rand van het infame concentratiekamp. Hun tuin ligt onder de met schrikdraad afgezette omwalling van het kamp. Manlief vervult gedwee zijn militair-administratieve opdracht – maar wat in hemelsnaam noem je in voorkomend geval 'militair', wat is hier precies 'administratief'? (Höß overlegt met ingenieurs over de efficiëntie van mensenverbrandingsovens). Terwijl Rudolf Höß zich uitslooft op zijn 'werk', aan de overkant, plant en verzorgt vrouw Hedwig in de tuin, aan deze kant, de snij- en sierbloemen, ontvangt ze in het fraai aangelegde tuinsalonnetje haar moeder, die enkele dagen op bezoek komt, en vermaken hun kinderen zich in een klein zwembad met glijbaan. Hier het huiselijke pretparkje, daar, aan de overzijde, achter de muur, nauwelijks zichtbaar of hoorbaar, de onuitsprekelijke hel, het onmenselijk menselijk lijden. Nu en dan komen huisbedienden en tuinmannen in beeld, achteloos paraderend voor onze ogen: vermoedelijk zijn het eersterangsslaven, Joodse gevangenen met 'dat tikkeltje meer geluk' dan hun onzichtbare onfortuinlijke lotgenoten daarginds. Verweg weerklinken enkele schoten. Onverstoorbaar vertelt Hedwig Höß aan haar moeder hoe ze klimplanten dichtbij de omwalling heeft geplaatst, in de hoop dat die weldra de zichtbare getuige van het buitenmuurse barbaarse

geweld aan het gezicht van het Arisch gezinnetje zullen onttrekken. De banale mededeling vormt de kernachtige samenvatting van Glazers (en eerder Martin Amis' gelijknamige) benadering van de holocaust: alles is er, dáár, de gruwel, de héle gruwel, letterlijk en figuurlijk binnen handbereik, alleen vereist het gemoedelijke huiselijke leventje van het gezin Höß – je zou haast geneigd zijn te zeggen: hun 'luizenleventje', mocht de uitdrukking niet totaal ongepast zijn – dat alles hier in het werk wordt gesteld om dat alles dáár te verbergen, het te verzwijgen – je zou haast geneigd zijn te zeggen: 'dood' te zwijgen...

Glazer toont de onvoorstelbare vastberadenheid alsook de onwrikbare beginselvastheid van het echtpaar Höß om vooral *niet te zien* wat er is – het grondeloze geweld in zijn banaliteit en onvoorstelbaarheid – en om, parallel hiermee, vanalles te zien wat er eigenlijk helemaal *niet* is – huiselijke idylle, burgerlijke orde, welbevinden, bloemengeluk. Verbluffend eenvoudig vormt deze framing de subtiele en tegelijk uiterst simpele uitdrukking van datgene waarmee religies, ideologieën, vormen van bijgeloof, ziekelijke fantasieën (zie *Birth, Under the Skin*) ons, mensen, al millennialang in hun vernietigende greep houden. Niet zien wat er is. Zien wat er niet is. Dan, vervolgens, in de overtreffende trap: hoe dergelijke fantasmen (Arisch ras, bloedzuiverheid, volksverbondenheid, geloof in de absolute leider, noem maar op, en kies vooral je eigen voorbeelden in verleden, heden en nabije toekomst) een werkelijkheid creëren die vele malen gewelddadiger en verwoestender is dan de 'eigenlijke' realiteit (de eigenlijke realiteit?). Dilemma, paradox, mysterie. Dit is Glazers levenslange fascinatie: het dilemma, de paradox, het mysterie... 'mens'. De werkelijke mens ('werkelijk'?).

Alleen de kinderen Höß en Hedwigs visiterende moeder tonen ons, de toeschouwers, de scheurtjes in het geforceerde, gefantaseerde droombeeld van deze nazi-fanaten. Doorheen die barsten walmt als het ware de werkelijkheid, de waarheid, het artificiele bourgeois leventje met haar onuitstaanbare geur doordringend. De kinderen hebben namelijk regelmatig dromen (nachtmerries, vanzelfsprekend), gefilmd in negatief zwart-wit, met warmtecamera, waarin iets van het onuitsprekelijke leed van de joodse kampbewoners, kort, als in een bliksemflits, tot leven komt. Het krachtigste droombeeld is dat waarin één ●●●

••• van de opgroeiende dochters een stoomlocomotief met aanhangende beestenwagons puffend door het nabije Poolse landschap ziet trekken. In z'n uiterste beknoptheid is dit het angstaanjagende beeld – een soort hommage aan Claude Lanzmanns baanbrekende documentaire – waarmee de Tocht in het Niets van de miljoenen slachtoffers van de nazi-ideologie wordt weergegeven. Ogenblikkelijk 'weet' de toeschouwer dat dit meisje niet droomt, maar wel degelijk 'weet'. Ook frau Höß' moeder, uitkijkend vanuit het raam van haar gastenkamer op de brakende brommende schoorsteen van de crematoria, komt tot inzicht. Ook zij 'heeft weet' van wat zich daar werkelijk afspeelt. Als een dief in de nacht, tot grote verbazing (en nog grotere hypocrisie) van haar dochter, vertrekt het grootje halsoverkop uit dit vervloekte oord.

In een andere episode in *The Zone of Interest* volgen we de kampcommandant Höß naar de heimat, Duitsland, terug in het hartland van het *Reich* dus, in Oranienburg, pakweg tien kilometer ten noorden van Berlijn, waar hij deelneemt aan vergaderingen op het hoogste niveau van de *Schutzstaffel* (SS), waar over de verdere collectieve arrestatie, deportatie, ontmenselijking en vernietiging van Europese Joden wordt beslist. Telefoongesprekken over en weer met zijn in Polen achtergebleven vrouw gaan over het liefdesgemis, over familiale koetjes en kalfjes. En over de doeltreffendheid van vernietigingsgassen.

Glazer toont en verbergt. En de verbeelding – de ónze, die van de toeschouwers, hier in het rode pluche, in de knusse filmzaal met airco – ziet weldegelijk, uiterst helder, wat er *niet* wordt getoond. Dat is naar mijn oordeel de heilzame ommekeer van alle vormen van heilloze ideologische verblinding die deze verfilming van de Shoah, sterker dan de vele andere, vorige, bewerkstelligt. De in het vroege werk (spotjes, clips, langspeelfilms als *Birth* en *Under the Skin*) opgedane ervaring laat Glazer toe om ongedwongen cinematografische 'trucs' te gebruiken, die het verhaal tegelijk onderbreken én versterken, de onderliggende boodschap tegelijk verstillen én onderstrepen: *black-outs*, die het toeschouwen even opschorten ('er valt niets te zien!'), of *white-outs* en *red-outs* met achterblijvende vreemde geluiden. Deze stilistische ingrepen herinneren ons eraan dat toeschouwen niet alles is: 'we zouden ook moeten kunnen toe-horen', of 'toe-ruiken', als we dat konden...

Uiteraard werd in menige recensie van *The Zone of Interest* de gedoodverfde vraag gesteld 'of de gruwel van de Shoah wel in beeld kan worden gebracht'. Met dit meesterwerk toont Jonathan Glazer met verve aan hoe banaal die vraag is. De uitspraak dat 'het barbaars is om na Auschwitz nog lyriek te bedrijven', die de Duitse filosoof Adorno eerst stellig had geponoerd, en dan enigszins weer had afgezwakt, krijgt in *The Zone of Interest* misschien haar concreetste, meest omvattende en definitieve antwoord. De hele film is zoals bekend opgenomen vanuit vaste camerastandpunten. Zo maakt Glazer van elke toeschouwer bijna letterlijk de spreekwoordelijke 'vlieg op de muur' – ik zou in dit geval zeggen: hij maakt van ons de 'arendsogen' op de scheidingswal. Het overbekende, op de klassieke oudheid terug te voeren gezegde '*Beauty is in the eye of the beholder*' geldt namelijk ook voor al het gruwelijke dat wij, mensen, (kunnen) laten zien – in de werkelijkheid of in de verbeelding, de artistieke inbegrepen. Doordat Glazer het toeschouwende oog (mijzelf, en ieder van ons die kijkt, die méé kijkt met mij, naast mij) zo nadrukkelijk in de opzet, in de structuur zelf van deze film heeft opgenomen, als een autonoom functionerend element, als 'acteur', is het hem beter dan wie ook vóór hem gelukt om het verhaal van de grootste gruwel episode in de geschiedenis van de mensheid aan de mens terug te geven, door van elke toeschouwer een *beholder* te maken, de onvervreemd-bare bezitter van dit verhaal. Hier zijn wij meer dan zomaar toeschouwers van een verhaal, wij zijn ervan, weliswaar op een afstand, de levende getuigen. Tegelijk zijn we ook veel méér dan zomaar getuigen, wij zijn van dit verhaal namelijk de levende bezitters, *holders*. En dit verhaal hebben wij in eigendom, precies omdat wij tegelijk veel méér zijn dan zulke bezitters: wij zijn per slot van rekening mensen, medemensen. Alleen medemensen kunnen meekijken, om werkelijk te zien wat er is, ook al wordt het niet (meer) getoond, ook al staat de tijd als een muur tussen hen en ons in.

Na Auschwitz zou het barbaars zijn om *geen* lyriek meer te bedrijven. Dat is – in mijn bezittende-bezeten ogen – Jonathan Glazers snijdende waarheid in *The Zone of Interest*.

Zonder dat inzicht zou ook de eindsequens van *The Zone of Interest* volkomen onbegrijpelijk worden. Daar zien we het Auschwitz-Birkenau Museum aan de binnenkant, met de vreselijke buit van parafernalia – de

laatste bezittingen van de talloze slachtoffers – letterlijk opgehoopt achter glas. We zien er de schoonmaakkploeg aan het werk. Ook deze mensen doen vandaag hun job, zoals Rudolf en Hedwig Höß destijds de hunne. Elk zijn of haar banaliteit, toch? Je kunt ook leven, in het hedendaagse Auschwitz, van het ramen lappen voor een hoopje schoenen uit 1943, aan gene zijde van het gezeemde glas, en een troepje bezoekers, zo dadelijk, aan deze zijde. Door ons tot slot deze poetsvrouwen te tonen maakt Glazer ons van die simpele ‘actuele’ arbeid evengoed de simpele actuele getuigen. *Auschwitz in the eye of beholders*: ons bezit, ons erfdeel – of je nu lijfelijk daarginds vertoeft, of hier, in een filmzaal.

Je kiest je verleden niet. Tot op zekere, misschien wel grote, hoogte kies je zelfs je heden niet (geen

– Peter De Graeve



© Marc Van Roy

mens heeft ooit de eigen geboortedatum gekozen). Maar je kunt, evengoed tot op zekere, misschien wel grote, hoogte wél je herinneringen kiezen – hun geboorte, of wedergeboorte, of hun verdwijning, hun afsterven.

Het is Glazers even subtiele, simpele, als visionaire les: je bent wat je kunt hebben als herinnering, je bent wat je in staat bent te zien, je bent wat je in dat zicht weet te behouden. Behold, *The Zone of Interest*: de titel slaat niet alleen op het KZ, of op de aanpalende tuin van de familie Höß. Die zone, en dat ‘belang’, of die ‘belangstelling’, betreft ook mij, en mijn blik, hier, nu. *Wij* zijn het, die zone, die belangstelling, dat belang. Het vormt meteen Glazers wezenlijke vraag. Hij stelt ze, onzichtbaar, onhoorbaar, na afloop, ná het bekijken van de film, als onze rol als toeschouwers alweer is uitgespeeld. *Hebben* wij het nog, vandaag, zulk belang, zulke belangstelling (*interest*)? Is onuitsprekelijke *horror* als deze nog wel *in the eyes of beholders*? ■

Peter De Graeve

→ **Meer weten**

- ◆ *The Zone of Interest* van Jonathan Glazer (2023). Met Christian Friedel (Rudolf Höss), Sandra Hüller (Hedwig Höss), e.a. – 105 minuten.