

# Het eiland en de olifant

Een singulariteit van de haat

CAMIEL VAN WINKEL

*Men slaat elkaar dood of verbreedert zich zonder ooit zeker te weten of men dat in volle ernst doet, omdat men immers een deel van zijn wezen buiten zichzelf heeft, en alle gebeurtenissen schijnen zich half vóór of achter de werkelijkheid te voltrekken, als een spiegelgevecht van de haat en de liefde.*

Robert Musil

Aan de rand van het bos, bij een tentenkamp. Ze draait zich naar me toe, kijkt me aan en zegt dat ik het toch nooit zal begrijpen. Ze is kalm, haar gezicht staat ernstig. Heeft ze het echt tegen mij? Ik ken haar niet. Ze is misschien achtien jaar. Hoe praten meisjes op die leeftijd? Er is dat korte moment van verwarring voordat je snapt dat de ander zich niet tot jou richt, maar aan het telefoneren is. Ze draait zich half weg en loopt pratend verder. Ja, nee mama, maak je geen zorgen, we zitten hier veilig, dit is een eiland. Ze belooft dat ze haar zus zal gaan zoeken. Er is blijkbaar iets gebeurd, ergens anders.

Wat is een revolutionair? Het belangrijkste kenmerk is de haat die hij in zich heeft. Andere gevoelens kent hij niet. De drijfveer is puur en onduidelijk. Hij veracht en haat de bestaande maatschappelijke morele wet in al zijn uitingen. De haat leeft zelfs twee keer in de revolutionair: als eigenschap en als opdracht. Hij moet alles in de wereld met dezelfde haat haten. Ik lees dit in *De Revolutionaire Catechismus*, een manifest geschreven in 1869 door de Russische anarchist Sergej Netchajev. De revolutionair heeft geen persoonlijke belangen, geen maatschappelijke betrekkingen, geen gevoelens, geen geestelijke banden, geen bezit en geen naam. Alles in hem wordt uitsluitend in beslag genomen door de gedachte aan de revolutie en door de hartstocht daarvoor. De revolutionair staat zichzelf niet toe om iets te denken of te voelen dat afleedt van het doel om het systeem – 'dit totaal verrotte systeem' – te vernietigen. Ideeën en gevoelens van anderen interesseren hem niet. Hij mag geen banden hebben met mensen die hun leven niet aan dezelfde zaak hebben gewijd. 'Het wezen van de ware revolutionair sluit elk sentimenteel gedoe uit, alle romantische gevoelens, elke verliefdheid en elke verrukking.' De zwakte van de mensheid dient uitgeroeid te worden, om te beginnen met de zwakte in hemzelf. 'Hij moet alle zachtzinnige, verzwakende gevoelens van verwantschap, liefde, vriendschap, dankbaarheid en zelfs van eer in zichzelf onderdrukken en moet

de ijskoude, doelgerichte hartstocht voor de revolutie ruimte geven.' Hoe de wereld er na de revolutie uit zal zien, en welke nieuwe orde van rechtvaardigheid dan zal zijn geïnstalleerd, vermeldt de catechismus niet. Misschien is dat niet eens van belang. De revolutionair heeft niemand nodig – vandaag niet, morgen niet, en na de revolutie vermoedelijk ook niet. Hij is volledig soeverein, en om te bewijzen dat hij niets en niemand nodig heeft, maakt hij alles om zich heen kapot. Hij belichaamt een pure, autonome haat. De nieuwe wereldorde die hij nastreeft, is als het voorwerp in de achteruitkijkspiegel dat steeds kleiner wordt naarmate hij het gaspedaal van de haat dieper intrapt.

Maar bestaat dat wel, een haat die puur is – die niet vertroebeld wordt door zelfhaat of afgunst? Bevatten haat en woede niet altijd een kern van wrok, een element van narcistische krenking? Haat is een geperverteerde vorm van liefde voor een object dat je wil maar niet kan bezitten. Wie zijn onderdrukkers haat, haat in de eerste of tweede plaats zichzelf – omdat hij zich onderdrukt laat. Heimelijk zou hij de plaats van zijn onderdrukkers willen innemen en zelf de zwakke straffen voor hun zwakte.

## Ik ben woedend

Elke dag zijn er weer nieuwsberichten over boze burgers, opstandige groepen ter linker- of rechterzijde, in binnen- of buitenland, die zich met hun grieven en eisen in de publieke ruimte manifesteren. Deze trend wordt vaak gezien als een wezenlijk kenmerk van de huidige tijd – 'the age of anger'. Zo'n uitspraak is snel gedaan. Ik voel meer voor de stelling dat de combinatie van woede, haat en wrok als een rode draad door het hele moderne tijdperk loopt. Dit is wat Pankaj Mishra schrijft in zijn boek *Age of Anger*. Wrok is volgens hem 'the default metaphysics of the modern world', de grondtoon van een wereld die individuele vrijheid en lotsverbetering belooft, maar de realisatie van deze beloften in werkelijkheid frustreert. Wrok is een algemeen sentiment dat in alle richtingen door de wereldruimte stroomt, en periodiek over de randen van hardnekkige maatschappelijke structuren klost. In een moderne democratie zijn alle mensen in theorie gelijk, maar individuele kansen en beloningen zijn dat niet – en zijn dat nooit geweest. Het individu wordt als principe geëerd en geprivilegieerd, maar tegelijk in een eindeloze competitie met talloze andere individuen gebracht. Onder die omstandigheden is haat een uiting van ware vrijheid, schrijft Mishra met een verwijzing naar Michail Bakoenin, een bondgenoot van Netchajev; de vrijheid om anderen te haten is de vervolmaking van de moderne, geïndividualiseerde mens.

Met het poreus worden van de klassieke zuilen zijn haat, woede en wrok rondzwevend de emoties geworden, niet langer gebonden aan vaste dragers. Ze kunnen willekeurig worden toegeëigend door wisselende groepen met een aangenomen groepsidentiteit. 'Ik ben woedend' is een zin die een waarheid wordt wanneer je hem vaak en luid genoeg uitspreekt. Iedereen heeft vandaag wel een reden om zich gekrenkt of misdeeld te voelen. Boeren, gepensioneerden, kunstenaars, kinderen, vrouwen, mannen, immigranten, autochtonen, inheems, religieuzen, secularen, zwarten, witten, gekleurden, minderheden, meerderheden, twintigers, zestigers. We zitten middenin een kruisvuur van wrok tussen generaties, tussen regio's, tussen geslachten, tussen stedelingen en provincialen, tussen vervuilers en schoonmakers, tussen maatschappelijke stijgers en dalers, tussen geschoolden en ongeschoolden, tussen culturele en financiële elites, tussen de verliezers van gisteren, vandaag en morgen.

De haat van de revolutionair is niet meer van de revolutionair, of van wie dan ook, maar zit nu in de lucht die we inademen. Het is een 'atmosferisch verdeelde, tussen alle schepselen vibrerende haat', schrijft Robert Musil in *De man zonder eigenschappen*, een haat 'die zo typerend is voor de huidige



De oranje rookwolk verschijnt.  
Erik Poppe, Utoya 22. juli, 2017

beschaving en die het niet tevreden zijn met het eigen handelen vervangt door de gemakkelijk bereikbare ontevredenheid met het handelen van de anderen'. Niet alleen de haat, maar alle gevoelens, ervaringen en eigenschappen hebben zich losgemaakt van individuen en zweven nu door een soort algemene ruimte. Ulrich, de hoofdpersoon van Musils roman, ziet hierin het 'verval van het antropocentrische gedrag' en zoekt een verklaring in de toenemende overheersing van zakelijke verbanden; in die verbanden ligt nu het zwaartepunt van de verantwoordelijkheid, in plaats van bij de mensen zelf – want 'wie kan er tegenwoordig nog beweren dat zijn woede werkelijk zijn woede is als er zo veel mensen over meepraten en het beter begrijpen dan hij zelf'? Individueel gedrag kan altijd herdield worden tot factoren die het individuele overstijgen, en dat weet het individu inmiddels zelf ook. Eigenschappen en gedragingen worden wetenschappelijk verklaard door ze in een groter, onpersoonlijk verband te plaatsen, en daarmee verschuift de verantwoordelijkheid in zekere zin naar de instantie die de verklaring autoriseert – de sociologie, de psychiatrie, de sociale psychologie. De ervaringen zijn volgens Musil 'het toneel opgegaan; de boeken in, de rapporten van de onderzoeksinstituten en wetenschappelijke expedities in, de gemeenschappen van gelijkgezinden en de religieuze groeperingen in, die bepaalde vormen van ervaring ontwikkelen ten koste van andere, als bij een sociaal experiment, en voor zover die ervaringen zich niet in het werk zelf bevinden, zitten ze gewoon in de lucht [...]'.  
Bijna tachtig jaar na Musils dood kunnen we dit nog tamelijk abstracte idee concreet invullen met de spraak-, beeld- en tekstvormen van een volgebouwd, arbeidsintensief medialandschap: de talkshows, de columns, de schandaalpers, 24-uurs nieuwskanalen, instagram- en twitterfeeds, reality fiction, nieuwssatire, online videoplatforms, tv-documentaires en reportages. De veralgemeende wereld van de media is een pulsend affectief universum dat ervaringen uitvergroot en invoelbaar maakt door ze onophoudelijk rond te pompen, te reproduceren, te analyseren en te becommentariëren. Ervaringen worden daarbij altijd in een mengvorm met emoties opgediend. Het geeft de mensen in hun individuele capsule het gevoel ergens bij te zijn, maar doet het onderscheid vervagen tussen wat ze zelf hebben meegemaakt en wat ze slechts uit tweede of derde hand kennen. Om een ervaring of beleving te hebben, volstaat het dat iemand deze met je deelt. In het ideale geval zal de individuele mens helemaal niets meer

persoonlijk meemaken, schrijft Musil. Door het wegvallen van de 'vriendelijke last van de persoonlijke verantwoording' ontstaat een lichtheid die overgaat in vrijblijvendheid: radicale en extremistische gedachten zijn steeds gemakkelijker voor het individu te verantwoorden. In de digitale sfeer werken autonoom functionerende algoritmes een voortgaande radicalisering in de hand, waardoor de opvattingen, ideeën en gevoelens van de mens die zelf praktisch niets meer ervaart of beleeft, langs geautomatiseerde weg steeds extremer worden.

De wolk van wrok en haat die als een beschikbaar potentieel in de algemene ruimte tussen de mensen zweeft, is niet overal altijd even dik. Soms verdicht ze zich ergens tot een ware singulariteit – een atmosferisch lichaam met een disproportioneel volume. Na een periode van jaren waarin ze buiten het licht van de schijnwerpers is opgebouwd, wordt ze pas zichtbaar als het op een willekeurige dag tot een eruptie komt. De negatieve energie die daarbij in korte tijd vrijkomt is schokkend en monumentaal. Eén of twee mensen, meestal tamelijk vage figuren, doden twintig, zestig of driehonderd anderen. Ze overleven het zelf, of niet, maar dat maakt voor het beantwoorden van de waarom-vraag – de vraag die de nieuwsmidia vanaf het eerste moment indringend stellen en als een vast ritueel zullen blijven stellen – weinig verschil. Er worden achteraf forensische rapporten opgesteld en psychiatrische diagnoses gemaakt, maar de singulariteit van de haat is ondoordringbaar voor ieder begrip en tegelijkertijd zodanig vertakt dat ieder denkbaar verklaringsmodel wel een mogelijk aanknopingspunt blijkt te hebben. De wortels van de radicalisering zijn tot een onontwarbare knoop vergroeid.

Op 20 april 1999 schoten Dylan Klebold en Eric Harris, twee scholieren van de Columbine High School in Littleton, Colorado, twaalf medescholieren, een leerkracht en ten slotte zichzelf dood. Op 22 juli 2011 pleegde Anders Breivik, een 32-jarige man uit Noorwegen, een dubbele aanslag op regeringsgebouwen in Oslo en een zomerkamp van de Noorse Arbeiderspartij op het eiland Utoya, waarbij in totaal 77 doden vielen. In beide gevallen lieten de daders geschreven tekstmateriaal na dat een zeker licht werpt op hun achtergrond en motivatie, maar dat eigenlijk te veel en tegenstrijdige antwoorden op de waarom-vraag biedt.

Breivik had zijn paranoïde opvattingen over islamisering, politieke correctheid en de neergang van Europa geassembleerd tot een knip-en-plakdocument van 1.500 pagina's, dat te beees en te pseudoacademisch is om effectief als manifest te dienen. Kort voor de aanslagen zette hij het online. Het doel van zijn 'compendium', zo schrijft hij in het voorwoord, is aan te tonen dat de angst voor de islamisering van Europa allesbehalve irrationeel is. Het document bevat 'advanced ideological, practical, tactical, organisational and rhetorical solutions and strategies for all patriotic-minded individuals/movements'. De inhoudsopgave alleen al bestrijkt zeven pagina's. Het grootste deel van de 1.500 pagina's bestaat uit overgenomen internetteksten van rechts-radicale auteurs, Wikipedia-artikelen en dergelijke.

Van Eric Harris werd een incoherent, handgeschreven dagboek gevonden, waarin hij zijn haat tegen de wereld uitspreekt: 'I hate the fucking world, to many god damn fuckers it in. [...] HATE! I'm full of hate and I Love it. I HATE PEOPLE and they better fucking fear me if they know whats good for em. yes I hate and I guess I want others to know it, yes I'm racist and I don't mind.' Daarbij waarschuwt hij de lezer om de verantwoordelijkheid voor de aanslag niet bij anderen te zoeken. Hij wil niet dat zijn ouders de schuld krijgen, of de school, of de wapenhandelaars, en hij roept zelfs op geen beleidswijzingen door te voeren: 'i want to leave a lasting impression on the world, and god damnit do not blame anyone else besides me and V for this, dont blame my family, they had no clue and there is nothing they could have done, they brought me up just



'Je zult het toch nooit begrijpen.'  
Erik Poppe, Utoya 22. juli, 2017

fucking fine, dont blame toy stores or any other stores for selling us ammo, bomb materials or anything like that because its not their fault, i dont want no fucking laws on buying fucking PVC pipes, we are kind of a select case here so dont think this will happen again. dont blame the school, dont fucking put cops all over the place just because we went on a killing spree doesnt mean everyone else will and hardly ever do people bring bombs or guns to school anyway, the admin is doing a fine job as it is, i dont know who will be left after we kill but damnit dont change any policies just because of us.' Maar dat hij zijn ouders, de school en in zekere zin de hele maatschappij vrijpleit is een strategische keuze. De invloed van dergelijke factoren erkennen zou hem tot een slachtoffer maken en dus de op zichzelf staande betekenis van zijn bestaan en zijn daden ondermijnen. Hij wil ons doen geloven dat zijn haat zuiver en autonoom is.

### De tijd opzuigen

Stuurt men een wetenschappelijke sonde met een camera het binnenste van een zwart gat in, dan leren we daar niets van. Lang voordat de apparatuur iets zou kunnen vastleggen, is deze al vernietigd door de immense hitte en zwaartekracht. Een singulariteit van de haat is in die zin vergelijkbaar met een zwart gat: het object kan slechts op veilige afstand van buitenaf worden geobserveerd, en dan nog alleen indirect, via de krachten die het op zijn omgeving uitoefent. De bepaling van het standpunt en de afstand tot het centrum van de haat is daarbij cruciaal – en penibel.

In de cinema zijn meerdere pogingen gedaan om een dergelijke eruptieve gebeurtenis in beeld te brengen, maar de vraag is wat dit medium nog kan toevoegen aan de enorme berg gegevens die al beschikbaar zijn. Tot het aanbreken van moment X was de dader een anonieme figuur wiens leven zich buiten het oog van de publieciteit afspeelde. Dit onopmerkelijke schaduwbestaan contrasteert hevige met de tienduizenden pagina's die rechercheurs, aanklagers, onderzoekscommissies en journalisten naderhand wijden aan een reconstructie van de daad en de aanloop daartoe. Geen detail uit het onbetekende bestaan van de dader blijft onbelicht. Wat te doen met deze overvloed van informatie, deze overcompensatie? Hoe zich als filmmaker verhouden tot de allesoverheersende behoefte aan een antwoord op de waarom-vraag? Welk perspectief kiezen, welke toon hanteren? Hoe omgaan met de behoefte van het bioscooppubliek aan spanning en sensatie? Cinematografische routines van heroïek en diabolisering blijken grotendeels onbruikbaar, maar een neutrale, min of meer documentaire benadering bevredigt evenmin.

Cineasten die zich door een singulariteit van de haat laten 'inspireren' – ik kies hier bewust een fout woord – komen onvermijdelijk in de knoel als ze hun geijkte verteltechniek menen te kunnen toepassen. De film *22 July* die de Britse regisseur Paul Greengrass maakte naar aanleiding van de aanslagen in Noorwegen is hiervan een desastreus voorbeeld. Alle conventies van mainstream film-drama worden gerespecteerd, enkel om te voorkomen dat het publiek vervreemd raakt, of vervuild, wat misschien nog erger zou zijn. Dat de filmindustrie de ene na de andere actiefilm produceert waarin excessief geweld tot de gangbare ingrediënten behoort, en willekeurige burgers zonder omkijken worden gedood, is geen enkel probleem – totdat men op een dag het idee krijgt om een recente, reële terreurdaad voor de camera's te gaan naspelen.

De film van Greengrass verwacht urgentie met tempo. Ze werkt de gebeurtenissen in Oslo en op het eiland Utøya met een bizarre snelheid af. Na precies 32 minuten zijn beide aanslagen al voorbij en is de dader gearresteerd. Dan resteren er nog bijna twee uur, die gewijd zijn aan revalidatie van de slachtoffers, juridische afwikkeling en herstel van de maatschappelijke schade. Om ieder misverstand weg te nemen zegt de advocaat van Breivik aan het eind van de film, voordat zijn cliënt voor zeer lange tijd in een cel wordt opgeborgen: 'So, now the trial is complete.' Hij neemt afscheid zonder de dader een hand te geven: het publiek moet wel begrijpen dat de advocaat slechts zijn werk heeft gedaan en geen enkele sympathie voor hem koestert.



Mama belt. Kaja, het dode meisje en de mug.  
Erik Poppe, Utøya 22. juli, 2017

De compressie van de tijd maakt alles in deze film tot een oppervlakkig sjabloon. Nergens wordt echt bij stilgestaan. De kijker wordt in tien minuten door de slachtpartij op Utøya geleid, waardoor er nauwelijks gelegenheid is om de slachtoffers werkelijk als individuen te gaan zien en zich in hun situatie van verlamdende angst te verplaatsen. De meeste scènes duren korter dan een minuut, het uitspreken van het vonnis door de rechtbank beslaat twintig seconden. Er is geen perspectief of gezichtspunt, en om dat te verhullen springt de verhaallijn voortdurend heen en weer: tussen de terrorist die zijn plan uitvoert, de minister-president die het hoofd koel houdt, de advocaat die braaf zijn werk doet maar ook aan zijn gezin moet denken, het slachtoffer dat met vijf kogels in zijn lijf overleeft, en de familie van deze jongen, zwendend tussen hoop en vrees.

Iedereen in de film spreekt Internationaal Engels met een Scandinavisch accent. Vaak en op voorspelbare momenten geeft men elkaar een troostende knuffel. Identificatie van de kijker wordt op de correcte wijze aangemoedigd: met een modelslachtoffer, zijn modelfamilie en een modelvriendin, een goed geïntegreerde immigrante. Breivik wordt voorgesteld als de morele verliezer van het verhaal, en de film benadrukt dat er niemand is die aan zijn kant staat of zijn perfide ideeën deelt. Het filmpubliek mag meedoen aan de voorgeprogrammeerde consensus, die na de ellendige aanslag en de nasleep ervan de harten zou moeten ver-

warmen. 'Hope survives', zo luidt de expliciet geformuleerde boodschap – een lege, bijna tautologische formule.

Uit andere bronnen weten we dat Breivik een scrupuleuze planner en scenariodenker was. Hij had zich gedurende enkele jaren gedetailleerd voorbereid op zijn actie. Zo had hij een boerderij gehuurd en een agrarisch bedrijf opgericht om bij de aanschaf van grote hoeveelheden kunstmest – benodigd voor het maken van een explosief – geen argwaan te wekken. Hij had in een scenario gedetailleerd uitgewerkt hoe hij de twee aanslagen in Oslo en op Utøya kort na elkaar en zonder helpers zelf zou kunnen uitvoeren, de tweede onder dekking van de chaos die de eerste zou teweegbrengen. Het eerste half uur ontleent de film zijn spanning aan een scenario dat grotendeels bedacht is door de terrorist die er zelf de hoofdrol in speelt, waarna er een weke, opportunistische afwikkeling volgt, doordrongen van een moralisme dat doorzichtig is en hypocriete trekjes heeft: is effectmaximalisatie immers geen prioriteit die terroristen en regisseurs van actiefilms met elkaar gemeen hebben? Dat er een affiniteit of zelfs een mimetische relatie bestaat tussen dit scenario-denken en de scenario's van de filmindustrie, waarbinnen ook Greengrass – maker van onder andere *The Bourne Supremacy* – zijn brood verdient, is iets waar de film volledig aan voorbijgaat.

Wat is een relevantere verwerking van terrorisme in de cinema? Er zijn films die een terroristische aanslag daadwerkelijk benaderen als een historische singulariteit – een singulariteit van de haat. Ik denk aan *Elephant* van Gus Van Sant (2003) en *Utøya 22. juli* van Erik Poppe (2017). Eigen aan deze benadering is dat de bron van de haat zich niet zichtbaar manifesteert, maar net buiten de randen van het beeld blijft. Over de dader of daders krijgt het filmpubliek geen informatie, geen achtergrond, geen verhaal; de singulariteit van de haat wordt niet 'gereconstrueerd', maar als een negatieve ruimte afgetekend. Zoals bij een zwart gat kan daar geen informatie uit worden teruggehaald. Wat deze films doen is een klein deel van de tijdruimte afsluiten en er onophoudelijk omheen cirkelen. Het ene moment denk je erbuiten te staan en naar binnen te kijken, het andere moment besef je dat je er al die tijd al middenin zat. Deze negatieve ruimte heeft in *Elephant* het karakter van een luchtbel, in *Utøya 22. juli* is het eerder een diep gat in de grond. *Elephant* beschrijft een vliedende beweging door tijd en ruimte, *Utøya 22. juli* een strompelende. In *Elephant* zijn daders en slachtoffers loten aan dezelfde stam, in *Utøya 22. juli* speelt de dader letterlijk 'geen rol'.

De methodes die deze films hanteren zijn specifiek toegesneden op het materiaal en de locatie, waardoor de verschillen tussen de twee uiteindelijk minstens zo groot zijn als de overeenkomsten. In Van Sants film, losjes gebaseerd op de aanslag van april 1999 in de Columbine High School, draait de camera in kringen rond het singuliere punt, om dat punt zo dicht mogelijk te benaderen zonder erin opgezogen te worden. De film volgt in lange scènes steeds een figuur die voor de camera uitloopt. Je kijkt mee met leerlingen die zich kort voor de aanslag als satellieten door het schoolgebouw en de campus bewegen – in lange, schijnbaar eindeloze trajecten over sportvelden, langs balies, door gan-



De moederfiguur als nagedachte.  
Erik Poppe, Utøya 22. juli, 2017

gen en lokalen, van buiten naar binnen en weer naar buiten, in een alledaags ritme van aanpassing, gewenning en interactie, andere satellietlichamen passerend die we later nog zullen volgen of al eerder hebben gezien. Bepaalde ontmoetingen in het gangenstelsel van de school komen meerdere keren terug, steeds vanuit een ander gezichtspunt gefilmd. De camera beweegt als een soort stolziger door het gebouw – als een apparaat dat de tijd opzuigt, en dat omwille van de grondigheid regelmatig moet teruggaan om hetzelfde traject nog eens in tegengestelde richting af te leggen. Hoewel vele uithoeken van de campus op deze manier in beeld komen, wordt er niets in kaart gebracht; het collectief van kijkers wordt niet op een spoor gezet, want dat spoor bestaat niet: schijnbaar rechte lijnen zijn in werkelijkheid krom, en sporen verdwijnen zodra ze zijn uitgezet. De tijd springt heen en weer, alsof een chronologie, een ordening die houvast biedt, onder deze omstandigheden onmogelijk is.

*Utøya 22. juli* hanteert een andere, performatieve methode om de tijd op te zuigen, waarbij geheel wordt afgezien van tijdsprongen en onderbrekingen. De 93 minuten durende film omvat in zijn geheel en zonder montage de werkelijke duur van de aanslag op het eiland – die 72 minuten waarin Breivik met zijn verzameling vuurwapens zoveel mogelijk slachtoffers maakte onder de jongeren in het zomerkamp. Anders dan bij de versie van Greengrass is er geen compressie – geen vogelvlucht, geen samenvatting, geen ingekorte ontwikkeling, geen nasleep, geen overslaan van dode momenten. Afgezien van de eenmalige verschijning van een vaag silhouet op een heuveltop tussen de bomen, komt de dader niet in beeld. We horen slechts het schieten en zien het inslaan van de kogels. Het aantal van 405 schoten in de film komt precies overeen met het aantal dat hij in werkelijkheid heeft afgevuurd. Soms klinken ze vraf, soms opeens dichtbij; soms is het een tijdje



Slotbeeld: Emilie gerematerialiseerd.  
Erik Poppe, Utøya 22. juli, 2017





John doorkruist het schoolgebouw.  
Gus Van Sant, *Elephant*, 2003

stil, dan weer klinken de salvo's snel achtereen. In de ononderbroken stroom van de film creëert dit een alternatieve fasering van de gebeurtenissen, een trage, steeds herhaalde penetratie van het weefsel van de tijd. Terwijl de inslaande kogels dit weefsel in een aleatorisch ritme doorboren, volgt de camera consequent één persoon – de achttienjarige Kaja, het meisje dat in de openingsbeelden met haar moeder telefoneert. Gedurende de hele film blijft de camera in een ononderbroken opname aan haar lichaam kleven, terwijl ze zich over het eiland beweegt, rennend, struikelend, hijgend, schuilend, pratend, huilend; totdat ze, enkele minuten voor het einde, dan toch wordt geraakt. Ze valt letterlijk uit beeld en verdwijnt voorgoed. De camera die haar al die tijd heeft achtervolgd, beweegt zonder om te kijken mee met een groepje overlevenden, die het water in rennen en worden opgepikt door een passerende motorboot.

### Vaders en moeders

Breivik is tijdens zijn proces tweemaal door psychiaters onderzocht. De uitkomsten

daarvan waren niet eenduidig. Het eerste onderzoek wees uit dat hij bij de planning en uitvoering van zijn daden psychotisch moet zijn geweest, met als belangrijkste aanwijzing zijn grootheidswaan. Hij zag voor zichzelf na de staatsgreep die op de aanslagen van 22 juli zou volgen een rol als regent van Noorwegen. In die hoedanigheid was hij van plan om honderdduizenden moslims te deporteren naar Noord-Afrika en het genetische profiel van de bevolking te modificeren, waardoor ziektes zouden verdwijnen en het aantal echtscheidingen zou verminderen. De psychiaters concludeerden dat hij leed aan paranoïde schizofrenie. Het tweede onderzoek vond zes maanden later plaats. Het nieuwe onderzoeksteam besteedde de eerdere diagnose. Doordat er geen aanwijzingen bestonden dat Breivik stemmen had gehoord ('auditive hallucinaties') die hem instructies hadden gegeven, kon er geen sprake zijn geweest van een psychose. Wel constateerde men een pathologische zelfvergroting en een zware narcistische persoonlijkheidsstoornis, gecombineerd met een ziekelijke aandrang tot liegen (pseudologica fantastica). De rechtbank was er uiteindelijk niet van overtuigd dat Breivik aan wanen leed of schizofreen was, maar nam slechts het idee van een persoonlijkheidsstoornis over. De rechters beschouwden Breiviks denkbeelden over de eigen immense rol bij het redden van de Europese beschaving als niet meer dan een 'primitief verdedigingsmechanisme'. Hij was volledig toerekeningsvatbaar.

In zijn manifest omarmt Breivik rabiate ideeën over het zogenaamde cultuurmarxisme. De inleiding is gewijd aan de rol van Adorno, Marcuse en andere filosofen van de Frankfurter Schule bij het vestigen van een 'politiek correct denkklimaat' in de westerse wereld, dat gericht zou zijn op het afbreken van patriarchale en autoritaire structuren in de samenleving. Deze inleiding is een montage van fragmenten uit antifeministische boeken en artikelen die de schuld van de 'spirituele crisis' in het Westen toeschrijven aan de afbraak van het klassieke gezin en de ondermijning van de opvoedende rol van de vader. Een ander hoofdstuk in het manifest – overgenomen van een blogger genaamd Fjordman – gaat hierop door met een kritiek op de 'vaderloze samenleving'. Vrouwen hebben van de staat steeds meer mogelijkheden gekregen om zonder actieve bijdrage van een man kinderen te krijgen en op te voeden. Het feit dat 'mannelijke waarden' niet meer algemeen worden onderschreven, zou hebben bijgedragen aan de explosieve groei van het aantal gebroken gezinnen. Kinderen groeien op zonder regels en autoriteit, in een emotioneel limbo, zonder structuur; zorgtaken zijn grotendeels overgenomen door de instituties van de verzorgingsstaat; de maatschappij als geheel is veranderd in een kinderdagverblijf. 'The absence of fatherhood', zo staat er te lezen, 'has created a society full of social pathologies, and the lack of male self-confidence has made us easy prey for our enemies. If the West is to survive, we need to reassert a healthy dose of male authority. In order to do so we need to roll back the welfare state. Perhaps we need to roll back some of the excesses of Western Feminism, too.'

Dergelijke theorieën zijn doordrenkt van paranoïa, vrouwenhaat, en persoonlijk ressentiment. Breivik groeide zelf op in een gebroken gezin: vanaf zijn eerste jaar leefde hij bij zijn moeder en zag hij zijn vader slechts sporadisch. De film van Erik Poppe weigert niettemin te speculeren over de 'vaderloze' dader, zijn drijfveren en zijn psychische staat. In een harde breuk met de traditie van badguy-actiefilms wordt de figuur van de terrorist zelfs compleet uitgegumd. De mengeling van haat, wrok en woede die achter de aanslag zat, is door de makers losgemaakt van Breiviks persoon en in een algemene ruimte geplaatst, een overkoepelende sfeer van waaruit een regen van kogels op het socialistische jongerenkamp neerdaalt.

De dader is niet de enige afwezige in deze film. In *Utoya 22. juli* figureren tot aan de laatste minuut überhaupt geen volwassenen. Niet alleen verblijven de jongeren in het zomerkamp zonder hun ouders, er verschijnt ook geen enkele begeleider in beeld. Dat is dan misschien het nut van de film van Paul Greengrass: een onderlinge vergelijkend doet beseffen welke radicale ingreep er door de makers van de andere film is gepleegd. De kampleiders – die wel degelijk

op het eiland aanwezig waren – zijn weggeblaten. Wie niet beter weet, zou kunnen denken dat de tieners in het kamp zelfstandig waren, en voor zichzelf en elkaar zorgden. In de encensering van Greengrass daarentegen figureren de jongeren, in de halve dag die verstrijkt tussen hun aankomst op Utoya en het begin van de moordpartij, als kinderen die voortdurend worden toegesproken, beziggehouden en aangestuurd door de volwassen leiders van het kamp. De jongeren zijn niet meer dan trekpoppen met een uit bordkarton gesneden identiteit. Ze ze daar als halve idioten staan zwaaien op het pontje dat ze naar het eiland brengt...

Deze infantiliteit heeft in *Utoya 22. juli* plaatsgemaakt voor de onnadrukkelijke suggestie van een soort adolescenten-zelfbestuur. Desondanks – of juist daardoor – ontstaat er grote paniek en chaos wanneer de schietpartij begint. De deelnemers aan het kamp zijn politiek geëngageerd en mondig, maar onmiskenbaar minderjarigen, die intuïtief om hun moeder roepen als ze in doodsnoed op de grond liggen. Door de afwezigheid van kampleiders – een soort pseudo-ouders – wordt het gemis van de echte ouders des te pregnanter. Dit manifesteert zich als een existentiële verlatenheid. Het eiland is een begrensde stuk aarde, een kooi waaruit niet valt te ontsnappen en die bewaakt wordt door een onzichtbare man met geweren. Naast, onder of tegenover deze onzichtbare dader staat de onzichtbare moeder – een figuur die in de loop van de film herhaaldelijk wordt aangeropen, en waarvan de afwezigheid op den duur tastbare proporties aanneemt. Dat de moeder en niet de vader de paradigmatische ouderfiguur in deze film is, zou als een bevestiging van het idee van een 'vaderloze samenleving' kunnen worden opgevat, maar dan als een ironische, want het effect is eerder omgekeerd: het is juist de moeder die gemist wordt.

Een ruzie tussen Kaja en haar jongere zus Emilie aan het begin van de film kondigt aan dat de rol van de moeder in zekere zin vacant is. Kaja gedraagt zich als de verantwoordelijke van de twee, het verlengstuk van haar ouders, terwijl Emilie de onverantwoordelijke is. Ze heeft een rotzooi aangezicht in de tent die de twee zussen op het eiland delen. Kaja is boos en vraagt haar om meer rekening met anderen te houden. 'Ja mama,' luidt het sarcastische antwoord. Kaja: 'Mama heeft je gebeld, waarom nam je niet op?' Emilie: 'Alles wat ik doe is fout!' Na deze woordwisseling verdwijnt Emilie uit de film. Wanneer de schietpartij is begonnen, gaat Kaja in paniek op zoek naar haar zus, maar zonder succes. Ze treft een lege tent aan. Later heeft ze haar moeder aan de telefoon, twee keer zelfs, en belooft ze (huilend) dat ze Emilie zal vinden.

In negentig minuten film is allicht ruimte voor één moment waarop het artificiële van het medium door het narratieve kader breekt en als gestold beeldelement rechtstreeks zichtbaar wordt. De voortgang van het verhaal wordt dan kort onderbroken,

om het collectief te confronteren met het apparaat dat de illusies produceert waarin de kijkers, samen met de personages in de film, gevangen zitten. In *Utoya 22. juli* gebeurt dit na ongeveer vijftig minuten. Kaja ligt op de grond in het bos naast een zwaargewond meisje dat ze op de vlucht is tegengekomen, iemand van wie ze de naam niet kent maar die dezelfde leeftijd als haar zus lijkt te hebben. Ze bindt haar sweatshirt om het lichaam van het meisje, om het bloeden van de schotwond in haar rug te stoppen. 'Ik wil m'n mama,' huilt het meisje. Op fluistertoon probeert Kaja haar gerust te stellen en te troosten. Het schieten is intens tijdelijk gestopt, en er daalt een vreemde, spookachtige kalmte neer. Het stervende meisje is nu half buiten bewustzijn; ze spreekt alleen nog flarden van zinnen uit. Dan zegt ze: 'Rook...' De camera, die de twee van zeer nabij opneemt, draait opzij en toont een oranje rookwolk die daar opheens, licht en zwaar tegelijk, als een levensgroot vraagteken stil tussen de bomen hangt. De wolk, die zonder verklaring blijft, lijkt terug te leiden naar de historische wortels van het filmmedium in panorama's en diorama's – de sfeer van beschermd achterdoek, katrolen, hefbomen en rookmachines. Is dit dan de wolk van haat en wrok?

Meteen zwinkt de camera terug. Het meisje zakt definitief weg in de dood. Kaja huilt en smeekt en schudt aan het stervende lichaam. 'Blijf bij me!' Op dat moment trilt de telefoon die op de buik van het gestorven meisje ligt, en verschijnt op het scherm de naam en foto van de beller: *mamma*. Kaja kijkt naar het scherm maar neemt niet op. Het trillen stopt. Er landt een mug op haar arm. Kort daarna begint het schieten weer.

### Have fun

Hebben de daders van de aanslagen op Utoya en Columbine High School iets met elkaar gemeen? In elk geval delen ze bepaalde (demografische) kenmerken, zoals huidskleur, geslacht en generatie. Breivik werd geboren in 1979, Harris en Klebold in 1981. In de aanslag op Columbine High School van 1999 is mogelijk een kiem terug te vinden van Breiviks daden twaalf jaar later – de infantiele wortels van de boze witte man. Gus Van Sant tracht in *Elephant* echter geen coherente verklaring te geven voor het gedrag van de daders. Er worden verschillende factoren aangestipt, die niet tot een consistent geheel, laat staan tot een antwoord leiden. De openingscène van de film toont een alcoholische vader die 's ochtends al te dronken is om zijn zoon naar school te brengen – maar het betreft de vader van een andere leerling, niet van een van de daders. De emotionele staat van Eric en Alex, zoals de daders in de film heten, blijft tamelijk vaag en onbepaald. Ten minste een van de twee wordt op school gepest, maar het lijkt hem niet echt te raken. Ze spelen videogames, kijken naar een tv-documentaire over propaganda in het Derde



Alex en Eric, kort voor het einde.  
Gus Van Sant, *Elephant*, 2003



Driehoekspel van John, Elias en Michelle:  
eerste perspectief.  
Gus Van Sant, Elephant, 2003



Driehoekspel van John, Elias en Michelle:  
tweede perspectief.  
Gus Van Sant, Elephant, 2003



Driehoekspel van John, Elias en Michelle:  
derde perspectief.  
Gus Van Sant, Elephant, 2003

Rijk, en er is de suggestie van een onvoldragen homoseksualiteit. Alex speelt mooi piano. Hij komt niet uit een gebroken gezin. De ouders zijn weliswaar niet nadrukkelijk aanwezig, vanwege hun werk overdag, maar ook niet afwezig. Tijdens het ontbijt op de ochtend van de aanslag worden Alex' ouders zonder hoofd in beeld gebracht. Eric loogde die nacht bij hem. De twee jongens leiden een parallel bestaan naast dat van hun ouders.

'Have fun, man.' Hoewel Eric en Alex weten dat ze die dag gaan sterven, blijven ze er tot het einde laconiek onder. De schietpartij is als een spel voor hen. Precies wat *Utoya 22. juli* niet laat zien, komt in *Elephant* op schokkende wijze in beeld: de daders in actie, schietend, moordend, pratend, lachend, treiterend. Eric houdt de rector onder schot, laat hem wegrennen en schiet hem dan alsnog neer. Het is lachen, het is sadisme zonder haat, voor de lol. De associatie met een gewelddadig videospel, een *first-person-shooter* (FPS) zoals het befaamde *Doom* (1993), is niet te missen, en in een korte flits zien we inderdaad de loop van een geweer vanuit het narcistische gezichtspunt van een dergelijk spel. Maar evengoed wordt een parallel gecreëerd tussen de handelingen van de twee schutters en de achtervolgende beweging van de filmcamera door het schoolgebouw.

Een camera is een kaderend apparaat dat de ander insnoert en tot een levenloos object maakt. Dat geldt nog sterker voor een fotocamera. In de film is deze in handen van Elias, een ontspannen, vriendelijke jongen die fotografie als hobby heeft en zijn medeleerlingen vraagt om voor hem te poseren. Kort voordat het schieten begint, ontmoet hij John, de jongen met de alcoholist als vader. Dit moment, dat zich afspeelt in een gang van de school, is verspreid door de film drie keer te zien, steeds vanuit een ander perspectief. 'Can I take a picture of you?', vraagt

Elias. 'Yeah, sure,' zegt John. Hij draait zich half om, buigt voorover, telt tot drie en slaat zichzelf bij de derde tel op zijn achterwerk, wat door Elias op de foto wordt gezet. Niets in deze scène is toevallig: het aftellen, de gespeelde onderwerping, het exacte samenval van de klik van de camera en de klap op de kont, en het passeren van een derde persoon, Michelle. Precies op het moment dat de foto wordt gemaakt, loopt zij langs de twee jongens, en begint ze te rennen omdat de schoolbel gaat en ze in de bibliotheek wordt verwacht. Michelle is een schuw personage, vol schaamte en complexen over haar lichaam. Tijdens het sporten op school weigert ze een korte broek te dragen, en in de kleedkamer wordt ze door knappermeisjes bespot. Hoewel John en Elias haar tijdens hun fotomoment niet eens opmerken, wordt er hier een driehoekspel opgevoerd, een onbewuste choreografie die ook drie keer in beeld komt, steeds als incident in het doorgaande traject van een van de drie.

Een narcistische persoonlijkheidsstoornis zoals die van Breivik is in de psychoanalytische literatuur gekoppeld aan een verstoord integratie tussen objectief en subjectief zelfbewustzijn – een conditie die resulteert in het onvermogen om je in het gezichtspunt van een ander te verplaatsen. In *Elephant* duiken de wortels van deze pathologische conditie op. Ze blijkt niet rechtstreeks uit het gedrag van Eric en Alex, maar verschijnt in een metonymische vorm, verdeeld over drie andere, onschuldige karakters. Elias is degene die de mensen uit zijn omgeving met zijn camera opsluit in een kader, en zo op een vriendelijke en belangstellende manier hun autonome bestaan ontkent; John is de jongen die zichzelf tot een object reduceert voor het plezier van een ander; en Michelle belichaamt de schaamte en de vernedering van het bespote en beschimpte onderkruipse – niet toevallig is zij de eerste die even later wordt

doodgeschoten. Het pathologisch narcisme is als het ware uiteengelegd in losgeknipte aspecten van een sadomasochistische dialectiek: de machtsfantasie van een uitvergroot ego; de reductie van de ander tot een willoos object; de zelfhaat, vernedering, en schaamte; en ten slotte de vrijwillige onderwerping van een gekleineerd ego aan de ingebeelde almacht van een ander. Het driemaal geënceneerde moment waarop John zichzelf op zijn achterwerk slaat, Elias de knop van de camera indrukt, en Michelle ongezien achter hen langs draaft, is het moment waarop deze psychische patronen bijeenkomen in één configuratie of gestalt. Het lijkt een onbeduidende, alledaagse ontmoeting, die onmiddellijk weer oplost in de stroom van de tijd, maar ze rezoneert in de ruimtes in en rond de school.

Deze psychomotorische resonantie is ook hoorbaar gemaakt. De geluidsband van *Elephant* is een dissociatieve montage van flarden muziek en geluiden die soms wel en soms niet te herleiden zijn tot de handelingen van de personages in de film. Wanneer de camera een leerling volgt die komend van het sportveld het schoolgebouw binnengaat, door lange gangen loopt, deuren opent en sluit, en verschillende geluidsbronnen passeert, ontstaat er een vloeiende collage van stemmen en omgevingsgeluiden; achter elke hoek of geopende deur rezoneert een andere architectonische ruimte. Verknoot met deze geluidsdraden zijn fragmenten uit de soundscapes van Hildegard Westerkamp en Frances White – elektronisch bewerkte assemblages van natuurlijke en stedelijke omgevingsgeluiden. De akoestische verbinding die dit teweegbrengt, werkt in twee richtingen vreemdend. In Westerkamps *Beneath the Forest Floor* (1992), grotendeels opgenomen in de oerbossen van British Columbia, hoor je ruisende bomen, stromend water, en vreemde, soms bijna mechanische geluiden van exotische vogels, reptielen en insecten, die klinken als een piepende deur of een tikkende machine. Gemonteerd onder de beelden van *Elephant* gaan deze akoestische incidenten een verbrokkelde mimetische relatie aan met wat je hoort en ziet. Dit geldt op een andere manier nog sterker voor de gebruikte fragmenten uit *Türen der Wahrnehmung* uit 1989. Westerkamps collage van geluiden van open- en dichtgaande deuren – huisdeuren, treindeuren, kerkdeuren, kamerdeuren, autoportieren – waarin iedere deur anders klinkt en als een poort dient naar een anders resonerende ruimte, vol van stemmen, omgevingsgeluiden en ruis. Het traject dat de camera in *Elephant* door het schoollandschap allegt, krijgt met deze toegevoegde geluidslagen een affectief parallelspoor waarin de emoties die de film-personages soms lijken te missen, potentieel aanwezig en beschikbaar zijn, los van individuele karakters en gebeurtenissen.

De onwerkelijke sfeer die dit creëert tijdens de schietpartij in het laatste kwartier

van de film wordt versterkt door de emotionele onbepaaldheid van Eric en Alex, de aanslagplegers. Het ene moment staan ze aarzelend in een lege gang met hun geweren te wachten op een explosief dat niet afgaat, het volgende moment schieten ze als geroutineerde killers hun medeleerlingen neer. De gebeurtenissen lijken zich, in Musils woorden, 'half vóór of achter de werkelijkheid te voltrekken'. Het laatste slachtoffer dat een kogel krijgt, is Eric zelf. Onaangekondigd en schijnbaar zonder reden schiet Alex hem dood – zijn enige vriend in deze wereld, de jongen met wie hij diezelfde ochtend naakt onder de douche heeft staan kussen. Met dit incident bereiken we het einde van het 'spiegelgevecht van de haat en de liefde' – maar dan in een versie zonder haat en zonder liefde, en zonder spoor van een gevecht.

## Einde

Het einde van een film is het moment dat er niets meer te tonen valt. Dit moment is geen gegeven, maar moet worden gekozen of geconstrueerd. Nu is er niets meer om te laten zien, is de impliciete mededeling die met het laatste beeld op het scherm wordt geprojecteerd. Dat geldt ook voor *Elephant*. Alex richt zijn geweer op een stel dat zich in de vriescel van de schoolkantine heeft verstopt, en zegt een aftelrijmpje op, om te kiezen wie van de twee hij zal doden. Ze smeken hem om het niet te doen. Juist voordat hij de trekker overhaalt, verdwijnt het beeld en begint de aftiteling. Zoals John eerder tot drie telde, zo tellen we mee naar het slot.

Het einde van *Utoya 22. juli* is zachter, reflectiever, en onverwacht. Vanuit de motorboot met overlevenden kijk je opzij naar het eiland waar alles zich heeft afgespeeld. Dan zwenkt de camera terug naar de groep in de boot, en blijkt Emilie daar te zitten. Kaja's verdwenen zus, die dus toch nog in leven is. Ik weet zeker dat ze daar enkele ogenblikken eerder nog niet zat. Ze is bezig met het verzorgen van een gewonde. Achter haar staat de enige volwassene uit dechter film, aan het roer van de boot: een vrouw. Kaja is dood, haar zus is gered, en daar verschijnt terloops, in de laatste minuut, als een nagedachte, de moederfiguur.



Het narcistische gezichtspunt van de first-person-shooter.  
Gus Van Sant, Elephant, 2003

De citaten van Robert Musil zijn afkomstig uit *De man zonder eigenschappen*, vertaling Ingeborg Lesener, Amsterdam, Meulenhoff, 1996, p. 192 en p. 670. De geciteerde vertaling van Netchajevs *Revolutionaire Catechismus* door Thomas Eden is gepubliceerd op de Nederlandse tak van marxists.org. Het dagboek van Eric Harris is te lezen op acolumbinesite.com.