

<3300 woorden; ill.: foto Marguerite Duras; bijschrift:>

<auteur>Désirée Schyns<auteur>

<titel>In het korenveld<titel>

<ondertitel>Over Lol V. Stein van Marguerite Duras<ondertitel>

Verschenen in *Armada, tijdschrift voor wereldliteratuur*, 19:70, lente 2013, pp. 78-86.

IN 1965 SCHRIJFT JACQUES LACAN een hommage voor Marguerite Duras naar aanleiding van de publicatie van haar roman *Le ravissement de Lol V. Stein* (1964; *De vervoering van Lol V. Stein*). Hij is gefascineerd door het boek en wijst op de blik en het kijken, het lijden en het onvermogen erover te spreken, de driehoeksverhoudingen en het complexe knooppunt van verlangen, lichaam, voyeurisme, traumatische ervaring, herinnering en taal in dit vroege werk van Duras. Lacan, die stelde dat het onbewuste is gestructureerd als een taal, merkt in zijn essay ook op dat de schrijfster via het schrijven het onbewuste in gang zette en met haar boek de weg baande voor de psychoanalyticus: ‘Dat is precies wat ik herken in *De vervoering van Lol V. Stein*, waaruit blijkt dat Marguerite Duras weet wat ik onderwijs zonder dat ze mij daarbij nodig heeft.’ Lacan vond dat Duras met *De vervoering van Lol V. Stein* een werk had geschreven waarin een psychoanalyticus kon peilen naar de niet in taal te vatten geheimen van een verwond mens.

Het is zonder meer waar dat dit boek psychoanalytisch kan worden gelezen, zoals ook vaak is gebeurd in het verleden.¹ In een artikel uit 1997 laat Kimberly Philpot van Noort in navolging van Susan Suleiman zien dat *De vervoering van Lol V. Stein* niet zozeer gaat over de weergave van de getraumatiseerde Lol door Duras, maar over de manier waarop een vasthoudende verteller met de veelbetekenende naam Jacques Hold Lols verhaal ensceneert. In die zin is het een boek over Jacques Hold en niet over Lol V. Stein. Deze Jacques lijkt op een psychoanalyticus: hij werkt in het ziekenhuis van S. Thala en interesseert zich in eerste instantie voor Lol zoals je je voor een patiënt interesseert. Hij stelt een psychologisch profiel van haar op en verzamelt gegevens over haar leven van voor de traumatische gebeurtenis. Maar zoals we nog zullen zien raakt hij steeds meer bij zijn patiënte betrokken.

Lol V. Stein is verwond door het verlies van een geliefde en leeft na de traumatische ervaring in een innerlijke ballingschap. Ze lijdt aan ‘Wiederholungszwang’ en stelt alles in het werk om de oerscène steeds opnieuw in scène te zetten. Zij lijkt op eerdere heldinnen van Duras, zoals de actrice uit *Hiroshima, mon amour* (1960) uit de gelijknamige film van Resnais waarvoor Duras het scenario schreef, en ook op een later personage, Elisabeth Alione, uit het toneelstuk *Détruire dit-elle* (1969; *Vernietigen, zegt zij*). Je zou kunnen zeggen dat Duras in een aantal boeken steeds opnieuw gestalte geeft aan hetzelfde tragische personage en dat zij verder schreef aan één en dezelfde verwonde vrouw die in wisselende gedaantes en onder verschillende namen terugkeert. Dit geldt overigens ook voor Anne-Marie Stretter, de echtgenote van de consul van Calcutta, die steeds opnieuw, maar dan onder dezelfde naam, haar opwachting maakt in een aantal Duras-teksten. Zo ook in *Le ravisement de Lol V. Stein*, waar ze voor het eerst verschijnt en de rol van verleidster op zich neemt die de verloofde van Lol met één blik wegkaapt. Deze verloofde wordt dus ontvoerd, wordt Lol afgenomen, dat is de eerste betekenis van het polyseme ‘ravisement’ uit de titel. Lacan merkt echter op dat er nog veel meer ontvoeringen zijn: ‘Vervoerend dat is ook het beeld dat deze verwonde figuur ons zal opdringen, deze ballinge op wie voorwerpen geen vat hebben, die we niet durven aan te raken, maar die ons tot haar prooi maakt.’ Lol kaapt inderdaad op haar beurt de minnaar van haar beste vriendin Tatjana Karl weg en weet ons, lezers, in vervoering te brengen en te ontvoeren naar een plek die zij in haar behoefte tot herbeleving van de oerscène opzoekt en waar wij, misschien ondanks onszelf, ook moeten vertoeven. Volgens Lacan vallen we ten prooi aan de verwonde ballinge Lol die – en dat is nog een andere laag van het woord ‘ravisement’ – ontvoerd wordt door haar gekte, ze bewoont een plek in haar innerlijk die door de verteller ‘là’, ‘daar’, wordt genoemd. En volgens haar jeugdvriendin Tatiana was ze ‘daar’ al altijd, dus ook al voordat ze werd verlaten door haar verloofde.

In haar biografie over Marguerite Duras vertelt Laure Adler dat Duras het personage Lola Valérie modelleerde naar een vrouw die echt heeft bestaan. Duras ontmoette haar in een psychiatrisch ziekenhuis en was getroffen door haar lege blik en haar ‘nauwelijks zichtbare waanzin’.

Wat gebeurt er eigenlijk in dit boek over ontvoering en weggevoerd worden? In de eerste plaats brengt Duras decorstukken in stelling die ook in haar andere teksten een rol spelen: een casino in een mondaine badplaats, een villa met een grote tuin, een klein stadje aan de rand van een bos, de zee, het strand. Lola Valérie Stein wordt door haar verloofde Michael Richardson in de steek gelaten op een bal in het casino van T. Beach en moet machteloos

toezien hoe haar toekomstige echtgenoot wordt weggekaapt door Anne-Marie Stretter, een vrouw met een ‘achteloze lichtgebogen gratie als van een dode vogel’. Gechoqueerd blijft Lol achter een pot met sierplanten toekijken hoe Michael wordt ontvoerd, terwijl haar jeugdvriendin en enige getuige van het drama Tatjana haar zachtjes streelt. Lol heeft geen woorden tot haar beschikking om het liefdespaar tegen te houden, vertelt Jacques Hold, een woord dat : ‘[...] hen tweeën ervan zou hebben weerhouden weg te gaan, het zou hen van het onmogelijke hebben overtuigd.’ Alles lijkt erop dat ze het moment eeuwig wil laten voortduren en dat ze een driehoeksverhouding met het nieuwe paar wil beleven. In Lols belevenis, zo reconstrueert Jacques Hold het, blijven ze gedrieën voor altijd achter in de balzaal van het casino van T. Beach:

Ze ziet zichzelf, en zo stelt ze het zich werkelijk voor, binnen dit einde altijd weer op dezelfde plaats, in het middelpunt van een driehoeksmeting waarvan de dageraad en zij tweeën de eeuwige termen zijn: ze heeft zojuist ontdekt dat het licht wordt terwijl zij er nog niets van gemerkt hebben. Tot haar is het doorgedrongen, zij weten nog van niets. Het ligt niet in haar macht te verhinderen dat het tot hen doordringt. En dan begint het weer van voren af aan: Precies op dit ogenblik had er iets, maar wat? ondernomen moeten worden wat onbeproefd is gelaten. [...] Ze glimlacht, ja, ze glimlacht bij de gedachte aan dit moment in haar leven. Het kent niet meer de beperkingen van het argeloze dat aan smart of zelfs aan een verborgen verdriet kleeft. Van dit moment rest alleen nog maar de duur, tijd in zuivere vorm, wit als gebeente.

Lol lijdt niet op een ‘argeloze’ manier, maar onbeperkt. Het verhaal over verlating, pijn en verlangen wordt door Duras via haar magistrale taal in beweging gezet en voortgestuwd: ‘tijd in zuivere vorm, wit als gebeente’, of ‘dan, op een dag, roert dit gebrekkige lichaam zich in de schoot van God’.

Zoals in al het werk van Duras spelen de blik en het kijken ook een prominente rol in *Le ravisement de Lol V. Stein*. Dat kijken was al een motor in *Hiroshima mon amour*. Over de Franse actrice schrijft Duras dat alles bij haar via het kijken en de blik gaat, maar dat zij zichzelf vergeet wanneer ze kijkt, zelfs vergeet dat ze aan het kijken is. Juist het daadwerkelijke zien wordt in de film als onmogelijk voorgesteld: ‘Je hebt niets gezien in Hirohima.’ In *Vernietigen*, zegt zij wordt Elisabeth Alione, die niet kan praten over het verdriet van de dood van haar pasgeboren kind, beschreven als iemand die in de leegte blik. Volgens de twee mannen die haar in het rusthuis observeren (en ook naar haar verlangen), is dat het enige waarnaar ze kijkt. Lol V. Stein wordt voyeur zonder daadwerkelijk iets te zien,

ze ligt in een korenveld achter het hotel waar Tatjana Karl en de verteller, haar minnaar, elkaar ontmoeten, en ziet brokstukken van de lichamen in een kader, het hotelraam dat een donker (film)schermbord wordt zodra de avond valt. Lol kijkt naar een lege film met zwarte beelden, zoals in *Le camion*, een film van Duras uit 1977, waar het beeld letterlijk wordt uitgewist en de grenzen van het filmen radicaal worden verkend. '[...] de eeuwigheid van het bal in Lol V. Stein's filmtheater.' Lol ziet niet wat zich voor haar ogen afspeelt, maar blikst in haar herinnering die het heden is en ziet steeds opnieuw de film van de traumatische gebeurtenis in haar geheugen.

Maar niet alleen Lol kijkt. Zoals ik al eerder zei is het vooral de verteller die intens naar haar kijkt en die ons deelgenoot maakt van zijn pogingen om haar te omcirkelen via taal. Ook hij is op zijn manier een 'ravisser', een ontvoerder, een man die ons deelgenoot maakt van zijn verlangen en Lol V. Stein voor ons uit de anonimiteit haalt. Het schrijven zelf, het scheppen van beelden in taal, is de motor van het verhaal en geeft de gebeurtenissen vorm. Als lezer ben je getuige van de manier waarop de verteller als het ware vormen uithouwt in steen. Het kijken, een van de belangrijkste acties in de tekst, is de verbeelding op gang brengen, en betekent ook vat proberen te krijgen op het personage Lol: 'Ik verzijn mijn verhaal', zegt de verteller, en hij maakt ons deelgenoot van zijn manipulaties:

*Ik ga dus naar haar op zoek, ik pak haar op waar het me nodig lijkt, op het moment waarop ze zich volgens mij voor het eerst begint te verroeren om mij tegemoet te komen, precies op het moment dat als laatste twee vrouwen de balzaal van het casino van T. Beach binnenkwamen.*²

Duras neemt de lezer mee in het overbruggen van de afstand tussen de verteller, het object van zijn blik Lola, en de lezer. Die verteller wordt het hoofdpersoon en gaat actief deelnemen aan het vertelde. Pas na ongeveer een derde van het boek ervaart de lezer dat de verteller het personage Jacques Hold is ('ik pak haar op'). Hij dringt binnen in het verhaal als vriend van de echtgenoot van Tatjana, en is ook haar minnaar. Kort spreekt hij over zichzelf in de derde persoon, maar aan het einde van de zin keert hij bij zichzelf terug: 'Tatjana stelt Pierre Beugner, haar man, aan Lol voor en Jacques Hold, een vriend van hen, er bestaat geen afstand meer, ik.'

De verteller maakt ons deelgenoot van de fictie die hij rond Lol weeft, hij vernam een paar feiten van getuigen, zoals Tatjana, of een kinderoppas, maar de meeste zaken moet hij zelf verzinnen: 'aangezien ik nu eenmaal de ontbrekende schakels in de geschiedenis van Lol V. Stein verzinnen moet'. Bij dit weven van een fictief verhaal hoort het graven in de taal naar

ontbrekende woorden voor gevoelens die complex en paradoxaal zijn. Zo zoekt de verteller naar een begrip dat ‘het summum van smart en het summum van vreugde’ zou kunnen weergeven, ‘een samensmelting daarvan in één enkel begrip, een eenwording zonder weerga waaraan bij gebrek aan een woord geen naam gegeven had kunnen worden’. Om te omschrijven wat er met Lol gebeurde op het moment dat haar geliefde haar wordt afgepakt en om de gevolgen van de traumatische gebeurtenis in het innerlijk van Lol weer te geven, schieten woorden letterlijk te kort. Bij het lezen van de volgende passage wordt begrijpelijk wat Lacan zo boeiend vond aan Lol die geen uiting kan geven aan haar gevoelens:

Maar omdat het [dit woord, D.S.] niet bestaat, zwijgt ze. Het zou een woord zijn dat alles openlaat, hol van binnen, met een gat in het midden, een gat waarin alle andere woorden begraven zouden zijn. Je zou het niet hebben kunnen uitspreken, maar je zou het hebben kunnen laten resoneren. Onmetelijk, eindeloos zou het als een gong weerklonken hebben, zonder klank of betekenis [...]. Omdat dit woord ontbreekt, bederft het alle andere, het besmet ze, het is ook de dode hond op het strand op het heetst van de dag, dit gat van vlees.

In alle teksten van Duras wordt getracht via het oxymoron en via paradoxale beweringen iets onuitsprekelijks naar voren te halen. Een woord dat je niet kunt uitspreken maar dat toch weerklinkt, een woord dat er niet is maar dat toch alle andere kan besmetten. Een woord als een dode hond op het strand. Door deze reeks ongebruikelijke beelden en associaties slaagt Duras erin diepe lagen bij de lezer aan te boren, ondanks de ontoereikendheid van de taal. Ze slaat als het ware wakken in een ijslaag, zodat de tekst een bijl voor de bevroren zee in ons wordt, zoals Kafka de betekenis van een literair werk zo mooi beschreef.

Lol ontvoert ons naar een plek die zij in haar behoefte tot herbeleving van de oerscène opzoekt en waar wij (tegen wil en dank) ook vertoeven. Het gaat om een korenveld. Dat korenveld is een intrigerende plek. Zelfs na meerdere lezingen van het boek kon ik niet (re)construeren wat daar precies gebeurt. Het leek alsof ik er al lezend van wegliep. Bij nadere beschouwing kijkt Lol niet alleen naar het verlichte raam om de oerscène te beleven, maar kijkt de verteller ook naar Lol en ontsluit hij een erotische aantrekkingskracht tussen Tatjana en Lol die door het hele boek aanwezig is. We zullen zien dat Duras de vertelinstantie in de korenveldscène opsplijt.

Na het drama verdwijnt Lol uit S. Thala, maar na tien jaar keert ze, inmiddels getrouwd en moeder van twee kinderen, terug naar haar geboorteplaats. Tijdens dagelijkse lange wandelingen bespioneert ze koppels op straat. Op een dag volgt ze Jacques Hold (we weten op dat moment nog niet dat hij de verteller is) die op weg is naar zijn afspraak met zijn minnares Tatjana, jeugdvriendin van Lol. Op het moment dat Lol Tatjana en Jacques volgt, krijgt ze een kans om te genezen van haar verwonding, zo wordt ons verteld. Ze kan deze keer een positie innemen om een schouwspel te bekijken, terwijl ze de scène van het bal in het casino van T. Beach moest ondergaan en lijdzaam moest afwachten totdat het drama zich had voltrokken. De plaats die ze zal kiezen is geen comfortabele plaats:

Het gaat erom een plaats in te nemen die ze tien jaar geleden in T. Beach niet heeft kunnen bemachtigen. Waar? Hij is niet te vergelijken met die logeplaats in T. Beach. Welke? Ze zal zich wel tevreden moeten stellen met deze hier [het korenveld, D.S.] om zich eindelijk een weg te kunnen banen, om een beetje dichterbij die verre oever te kunnen komen waar zij wonen, de anderen. Waar dichterbij? Welke oever?

Lols onverwachte beslissing om naar het korenveld te gaan, stelt haar paradoxaal genoeg in staat om zich een weg te banen naar de anderen, maar tegelijkertijd wordt die mogelijkheid ondergraven: ‘Waar dichterbij? Welke oever?’ Als lezer word je vooral getroffen door de diepe eenzaamheid van het personage dat bij zonsondergang het korenveld instapt, achter een hotel waar ze vroeger met haar verloofde kwam die haar toen eeuwige trouw beloofde. De verteller helpt ons een handje: ‘De schemering valt, kleurt de lucht rood, stemt ongetwijfeld treurig.’ In het hotel worden kamers per uur verhuurd die uitzicht bieden op een korenveld, dat naarmate het uur vordert, wegzinkt ‘in een groene melkachtige duisternis’. Ook in deze filmische scène laat de verteller ons weten dat hij zich *voorstelt* wat Lol doet. Wij weten op dat moment nog niet dat hij als *personage* in de hotelkamer is met Tatjana en als *verteller* naar Lol kijkt, wat in feite onmogelijk is. De scène wordt afwisselend door een ‘ik’ (Jacques Hold) en door een alwetende verteller verteld. Deze alwetende kijkt op zijn beurt naar Jacques en Tatjana: ‘Hij schuift weer voorbij in het licht, maar deze keer aangekleed’, zo valt er te lezen over Jacques Hold. Jacques kijkt dus naar Lol en is tegelijkertijd bij Tatjana. Wat vertelt hij ons over Lol? Hij denkt dat Lol in het korenveld is, zonder te beseffen dat ze de oerscène wil herbeleven, maar dat ze bij zichzelf zegt dat ze er komt uitrusten. Ze is zich dus niet bewust van haar traumatische ervaring en valt inderdaad in slaap. Tegelijkertijd blijven haar ogen strak gericht op het verlichte raam van de hotelkamer om een ‘onzichtbaar schouwspel’ te verslinden. Maar de verteller ziet meer, hij weet dat Lol zich het lichaam van haar vriendin als jonge vrouw herinnert:

Haar borsten zijn zwaar in verhouding tot haar slanke lichaam, de tijd heeft er zijn sporen al op achtergelaten, het enige aan heel Tatjana's lichaam dat is aangetast. Lol herinnert zich ongetwijfeld nog hoe zuiver de aanzet ervan vroeger was. Tatjana Karl is even oud als Lol V. Stein.

Vanaf het begin van het verhaal wordt duidelijk dat Tatjana en Lol hartsvriendinnen waren toen ze op de middelbare school zaten. Tijdens het bal streelt Tatjana Lol, terwijl Michael Richardson wordt 'ontvoerd'. Na de korenveldscène ontmoeten Tatjana en Lol elkaar bij Tatjana thuis terwijl Jacques hen vanuit de tuin bespiedt. Er speelt onmiskenbaar aantrekkingskracht tussen de twee vrouwen, maar tegelijkertijd is Lol ook op de man in de tuin gericht. Zo zet ze bijvoorbeeld de terrasdeur open zodat hij haar kan zien. Duras bouwt via deze driehoeken erotische scènes op. Hoewel Lol niets ziet terwijl ze in het korenveld ligt (te slapen), zien wij als lezer in de positie van Lol (in het kader van een verlicht hotelkamerraam in de nacht) de borsten van Tatjana en haar lange zwarte haren. Wij nemen Lols plaats in en worden voyeur:

[...] de man komt naar haar toe terwijl ze met haar haar bezig is, hij buigt naar voren, begraaft zijn gezicht in de soepele en overvloedige massa, kust hem, zij gaat verder met haar haar, ze laat hem begaan, gaat weer verder met het opsteken van haar haar en laat het dan vallen.

In deze korenveldscène, waarin bij vlagen onduidelijk is wie vertelt en kijkt en wie naar wie kijkt, Lol naar Jacques en Tatjana, Jacques naar Lol en Tatjana, Lol naar 'de man' en 'de vrouw' en Lol naar de borsten van Tatjana, en waarin alle posities in elkaar overvloeien, bereikt Duras dat je als lezer ruimte begint te scheppen voor andere zienswijzen. Net zoals ze in taal via het oxymoron naar nog niet verkende betekenissen zocht, een soort voelend denken, zocht ze naar nieuwe manieren om liefde, passie en verlangen gestalte te geven, waarbij ze niet alleen in *De vervoering van Lol V. Stein*, maar ook in latere teksten zoals in *Vernietigen, zegt zij* (Elisabeth en Alissa) ruimte gaf aan homoseksuele erotiek.

LITERATUUR

Laure Adler, *Marguerite Duras*, vertaald door Théo Buckinx. De Geus, Breda 1999.

Marguerite Duras, *Le ravisement de Lol V. Stein*. Gallimard, Parijs 1964. *De vervoering van Lol V. Stein*, vertaald door Annechien Vink. Van Genneep, Amsterdam 1988.

_____, *Détruire dit-elle*: Editions de Minuit, Parijs 1969. *Vernietigen, zegt zij*, vertaald door Herman Groenewegen. Van Genneep, Amsterdam 1990.

_____, *Hiroshima mon amour*. Gallimard, Parijs 1960. *Hiroshima mon amour*, vertaald door Jean Schalekamp. Contact, Amsterdam 1967.

Jacques Lacan, 'Hommage fait à Marguerite Duras, du ravissement de Lol V. Stein', in *Cahier Renaud-Barrault*. Gallimard, Parijs 1965, no. 52, http://www.litt-and-co.org/citations_SH/l-q_SH/lacan-duras.htm

Kimberly Philpot Van Noort, 'The Dance of the Signifier: Jacques Lacan and Marguerite Duras's *Le ravissement de Lol V. Stein*', in *Symposium: A Quaterly Journal in Modern Literatures*, 51 (3), 1997.

<VOETNOTEN>

¹ Zie bijvoorbeeld Susan Suleiman, 'Nadja, Dora, Lol V. Stein: Women, Madness and Narrative', in Shlomith Rimmon-Kenan (ed.), *Discourse in Psychoanalysis and Literature*; Methuen, London 1987, of Anne Tomiche, 'Repetition: Memory and Oblivion (Freud, Duras and Stein)', in *Revue de Littérature Comparée* 65.3 1991.

² In het Frans is het perspectief iets anders, er staat een tegenwoordige tijd: 'franchissent la porte de la salle de bal', waardoor het beeld aan directheid wint en zich alles in het nu afspeelt. Het eeuwige heden van het traumatische verleden is het drama van Lol.