

Ergens in *Agatha et les lectures illimitées* zit een shot van een abstract schilderij. Of misschien is het shot zodanig ingezoomd dat het figuratieve abstract is geworden. Hoe herkennen we een vorm tussen andere vormen? Een woord tussen andere woorden? Een lichaam tussen andere lichamen? Duras' oeuvre zit vol terugkerende namen. Anne-Marie Stretter, Lol V. Stein, Michael Richardson. Wat duiden die namen aan? Duiden ze altijd dezelfde persoon aan?

Duras brengt in haar schrijven, door Kristeva omschreven als "uitgerekte zinnen, ontdaan van sonore elegantie, waarin werkwoorden hun onderwerpen lijken te vergeten", de relatie tussen taal en wat die taal aanduidt, tussen betekenisdrager en betekende, aan het wankelen. Datzelfde doet ze met filmtaal. Bijvoorbeeld in de verhouding tussen acteur en personage. "Ze acteren niet", zegt Duras daarover in een gesprek met Jean-Luc Godard, opgenomen in het boek *Duras/Godard Dialogues*, "Ze bieden zichzelf aan als een benadering van het personage." Personage en acteur vallen nooit samen en kunnen ook nooit samenvallen. Zoals een woord nooit kan samenvallen met dat wat het aanduidt. Hoe groter dat wat je probeert aan te duiden (de liefde, de dood), hoe groter de kloof. Het is precies in die onoverbrugbaarheid, in die onmogelijkheid het een in het ander te vatten, waarin Duras' films zich bevinden.

"Ik weet geen manier om tegelijkertijd deze horror en deze desoriënterende vervreemding te laten zien."

In haar essay "The Pain of Sorrow in the Modern World: The Works of Marguerite Duras" schrijft Julia Kristeva dat er in de twintigste eeuw 'een monumentale crisis in woord en gedachte, een crisis in representatie heeft plaatsgevonden'. Gebeurtenissen als de Holocaust en Hiroshima zijn zo onbevattelijk dat ze geen representatie dulden. Dat ze de symbolische orde, waarmee we de wereld in taal vatten, breken.

Betekent een woord als 'dood' nog hetzelfde na Auschwitz? Kan dat woord zich meten met de realiteit ervan? Misschien wel niet. Misschien spreken we daarom niet van de dood als het over Auschwitz gaat, maar van vernietiging.

In de korte films *Aurélia Steiner (Melbourne)* en *Aurélia Steiner (Vancouver)* leest de stem van Duras brieven van een fictieve dichter, de altijd achttienjarige Aurélia Steiner. De teksten refereren aan de Holocaust, de beelden (van de Seine, van de zee) niet. Representatie is onmogelijk. Zelfs Aurélia Steiner zelf kan niet gerepresenteerd worden. Niet in een acteur, zelfs niet in haar eigen naam. Ze staat buiten de symbolische orde, "gebroken, verstrooid over de film. Maar tegelijkertijd volledig daar." Het is misschien wel de centrale paradox van Duras' werk. Zonder representatie kunnen we de overweldigende werkelijkheid van onze gevoelens en ons zijn niet bevatten, maar elke vorm van representatie vervreemdt ons van die werkelijkheid.

"Cinema stuit het geschrevene en deelt een doodsteek uit aan diens nakomeling: de verbeelding."

In *Le camion* (1977) lezen Marguerite Duras en Gérard Depardieu hardop een script over een ontmoeting tussen een vrouw en een vrachtwagenchauffeur. Beelden van delezende Duras en Depardieu worden afgewisseld met shots van een rondrijdende vrachtwagen. "Is het een film?" vraagt Depardieu op enig moment. "Het zou een film zijn geweest", antwoordt Duras. "Het is een film." Is *Le camion* anticinema, of is het de ultieme cinema? Elke film die een visuele representatie geeft, elimineert daarmee elke andere mogelijke verbeelding. Het beeld is zo dominant dat het alle mogelijkheden die de tekst in zich draagt, reduceert tot één weergave. Duras doet dat niet. In *L'homme atlantique* (1981) gaat ze daarin zelfs nog een stap verder. Een groot deel van die film is het beeld zwart. Ruim tien jaar voor Derek Jarman's meesterwerk *Blue* toont Duras wat er gebeurt als je film zijn beelden ontnemt. Tegelijk schept ze juist in die duisternis een oneindige hoeveelheid beelden.

In een gesprek met Godard zei Duras dat ze zoekt naar beelden die de tekst doorlaten. "Doorlaten, maar ook dragen?", vraagt Godard. "Zoals een schip zijn vracht vervoert?" Ja, antwoordt Duras. "Zoals een vrachtwagen." Juist door representatie af te breken creëert ze een grenzeloze ruimte voor beelden. Voor verbeelding. Die vrachtwagen in *Le camion*, het zwarte beeld in *L'homme atlantique*, maar ook de rotsblokken in *Aurélia Steiner (Vancouver)* en de verlaten ambassadeurïne in *Son nom de Venise dans Calcutta désert*: ze zijn het canvas waarop je als kijker je eigen film schrijft. Een paar keer in *Le camion* pauzeert Duras



Dehum

COLUMN | Dan Has
Indiana Jones van d
naar verborgen bet
kamers van de film

De Oscars zijn een ja
Amerikaanse filmind
derklopie geeft. Tuss
reiken filmsterren ell
braaf geapplaudisse
momenten van spon
griteit die de boel ev
controversie creëren.

Dit jaar stond nier
een klap te geven, en
gemaakt bij het voor
Regisseur Jonathan C
oordeling van dehum
Palestina een ander

Glazer won de Osc
nale film met zijn me
Interest, waarin het
dant Rudolf Höss zich
massamoord die zich
naast de deur in het

Auschwitz voltrekt. I
binnenkomt omdat h
gemak we muren opv
schillig kunnen blijv
waarvan we maar al
aan de andere kant a
maar comfortabel ku

Glazers film is daa
zoveelste veroordelin
zien hoe gemakkelijk
nette mensen om zie
selijk onrecht. Het w
spraak hierbij benad
Als Joodse filmmake
de gruwelijke aanval
matische onderdruk
resultaat zijn van lan
regaande ontmensel
uit tegen het inzetten
en de Holocaust om
ren, en stelde de vrea
juist empathie en me

Film is daarvoor e
uur lang leef je mee
zijn dan jij, maar wa
herkent. Maar film is
gisch wapen dat de
hand kan werken. De
buster, *The Birth of a*
teerde zwarte Ameri
krachters die alleen
konden worden. Als
racistische moorden
Klux Klan explosief. C
meerde de western d
Amerikanen door 'inc
primitieve wilden.

In dat opzicht was
toespraak meer dan

