

Onder redactie van Matthijs Engelberts en Onno Kosters



# Verder Beckett en de 21<sup>e</sup> eeuw

AMSTERDAM UNIVERSITY PRESS



Verder  
Beckett en de 21<sup>e</sup> eeuw



# Verder

Beckett en de 21<sup>e</sup> eeuw

Onder redactie van  
Matthijs Engelberts en Onno Kusters

Amsterdam University Press

Deze publicatie is tot stand gekomen in samenwerking met  
*het Beckett Blad* en de Samuel Beckett Stichting

het   
Beckett Blad



Samuel Beckett  Stichting

Ontwerp omslag: Geert de Koning, Ten Post  
Lay out binnenwerk: Paul Boyer, Amsterdam

Afbeelding omslag: Nicole Montagne

ISBN 978 90 8964 066 6  
E-ISBN 978 90 4850 660 6  
NUR 632/676

© M. Engelberts / O. Kusters – Amsterdam University Press, 2008

Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden  
verveelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand,  
of openbaar gemaakt, in enige vorm of op enige wijze, hetzij  
elektronisch, mechanisch, door fotokopieën, opnamen of enige  
andere manier, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming  
van de uitgever.

Voorzover het maken van kopieën uit deze uitgave is toegestaan op  
grond van artikel 16B Auteurswet 1912 j° het Besluit van 20 juni 1974,  
Stb. 351, zoals gewijzigd bij het Besluit van 23 augustus 1985, Stb. 471  
en artikel 17 Auteurswet 1912, dient men de daarvoor wettelijk  
verschuldigde vergoedingen te voldoen aan de Stichting Reprorecht  
(Postbus 3051, 2130 KB Hoofddorp). Voor het overnemen van  
gedeelte(n) uit deze uitgave in bloemlezingen, readers en andere  
compilatiewerken (artikel 16 Auteurswet 1912) dient men zich tot de  
uitgever te wenden.

# Inhoud

	Voorwoord	7
<i>Lou Dott</i>	Memoires van Beckett verklaren alles	10
<i>Robert Anker</i>	Beckett bijgezet?	14
<i>Jos Thie</i>	Leeft Beckett nog?	19
<i>Erik Slagter</i>	More pricks no kicks	21
<i>Laurens van Krevelen</i>	Becketts verticale humor	
	Kanttekeningen bij recent onderzoek	
	van <i>Three Dialogues</i>	25
<i>Dirk van Hulle</i>	Becketts kortste gedicht	31
<i>H.H. ter Balkt</i>	Samuel Beckett in en uit <i>Riverside</i> , Londen	36
<i>Freek de Jonge</i>	De zoon	37
<i>Arnoud van Adrichem</i>	Stilte a.u.b.	40
en Jan Lauwereyns	Bekentenis van een Beckett-blinde	45
<i>Hans van Wetering</i>	Een schrijver en zijn oeuvre “van horen zeggen”.	
<i>Kester Freriks</i>	Over Samuel Beckett anno 2008	51
<i>Albertine Sterk</i>	Samuel Beckett en eindigheid	56
<i>Luk Perceval</i>	Godot komt niet...	59
<i>Onno Kusters</i>	Wie niet weg is, is gezien	61
<i>Nikolaas Vande Keere</i>	Interplay / tussenspel	62
<i>Asja Szafraniec</i>	Waarom houden filosofen zo van Beckett?	68
<i>Carol Linssen en</i>	Brief	72
Dana Linssen	Ongemaakt worden	80
<i>Piet Gerbrandy</i>	101	84
<i>Matthijs Engelberts</i>	Over de auteurs	89





*The trouble with tragedy is the fuss it makes  
About life and death and other tuppenny aches.*  
Samuel Beckett, "Long after Chamfort"  
(fragment)

---

## Voorwoord

---

"Aan alles komt een einde, maar zelden op het juiste moment," schrijft Willem Frederik Hermans in een van de recent verschenen brieven aan Gerard Reve. De uitspraak ademt eenzelfde geest als die waarmee het werk van Samuel Beckett wel wordt geassocieerd: een combinatie van berusting en verzet, van opstand en gelatenheid. "[...] je moet doorgaan, ik kan niet doorgaan, ik zal doorgaan" (*L'Innominable / Naamloos*), "Einde, het is ten einde, het loopt ten einde, het loopt misschien ten einde" (Clovs eerste woorden in *Fin de partie / Eindspel*), "Ooit geprobeerd. Ooit gefaald. Geeft niet. Weer proberen. Weer falen. Beter falen" (*Worstward Ho / Ten slechtste gekeerd*). Is er ook een einde gekomen aan Beckett, op dit moment, of leeft hij nog, 19 jaar na zijn dood en twee jaar na de viering van zijn honderdste geboortedag?

Na iets meer dan vijftien jaar komt er in ieder geval wel een 'einde' aan *het Beckett Blad*, het orgaan van de Nederlandse Samuel Beckett Stichting dat sinds 1992 tweemaal per jaar in gedrukte vorm verscheen en vanaf 2009 de donateurs van de stichting en andere geïnteresseerden op digitale wijze zal informeren. Ondergetekenden, redactie- en bestuursleden van de stichting, wilden het einde van *het Beckett Blad* echter niet ongemerkt voorbij laten gaan. En zo verstuurden wij in september 2007 aan personen van wie wij veronderstelden dat zij stichting c.q. auteur al dan niet een warm hart zouden toedragen, een uitnodiging een bijdrage aan ons laatste nummer te leveren, waarin wij ons uitgangspunt als volgt formuleerden:

Centraal thema van het nummer wordt de vraag, die we op zo veel mogelijk verschillende manieren beantwoord hopen te zien, wat Beckett heden ten dage betekent voor literatuur, toneel, poëzie, film; kortom, voor het moderne artistiek discours, ook of met name in Nederland en Vlaanderen. Welke rol heeft Becketts werk voor de moderne schrijver, toneelmaker, dichter, filmer? Aan de ene kant zijn er nogal wat schrijvers, in Nederland en daar buiten, die zich beroepen op Beckett, en bekende beeldend kunstenaars (Bruce Nauman) en filmers (zie *Beckett on Film*) laten zich inspireren door zijn werk. Aan de andere kant lijkt Becketts werk, honderd jaar na zijn geboorte, meer dan vijftig jaar na 'Godot', bijna veertig jaar na de Nobelprijs en bijna twintig jaar na zijn dood, naar verhouding weinig meer te worden gelezen of uitgevoerd, en lijkt door andere toonaangevende kunstenaars nog maar spaarzaam naar Becketts thematiek en stijl te worden gerefereerd. Daar komt bij dat de verkoop van zijn werk in Nederland nagenoeg stil ligt en producties van zijn werk recentelijk zeldzaam lijken te zijn geworden in Nederland. Hoe komt dit? Becketts radicale modernisering van de literatuur en het toneel leek lange tijd 'tijdloos' te zijn: blijkt Beckett inmiddels toch 'gedateerd'?

We mochten ons verheugen in een positieve respons van zeer uiteenlopende personen uit zeer uiteenlopende disciplines. Die respons is hier nu bijeengebracht. Bijdragen van schrijvers en dichters zijn het sterkst vertegenwoordigd. Daarnaast biedt *Verder: Beckett en de 21<sup>e</sup> eeuw* bijdragen uit de hoek van het theater, de beeldende kunst, filosofie, film en de wetenschap. Waarbij meteen moet worden aangetekend dat de meeste bijdragen niet gemakkelijk in één hokje te plaatsen zijn.

Dat het einde van *het Beckett Blad* op het juiste moment komt, is onwaarschijnlijk, hoewel natuurlijk nooit helemaal uit te sluiten. Toch nemen wij vol vertrouwen in het immer eindigende voortleven van Beckett afscheid van het papieren blad. De bijdragen die wij hier aanbieden laten tenslotte niet zozeer zien dat het 'einde' van Beckett in Nederland een feit is, maar veeleer dat zijn werk steeds aanleiding geeft tot relevante herinterpretaties, bewerkingen, reflecties. Wij danken eenieder die aan de totstandkoming van *Verder: Beckett en de 21<sup>e</sup> eeuw* heeft bijgedragen.

De Nederlandse Samuel Beckett Stichting en *het Beckett Blad* werden in belangrijke mate geïnitieerd door Marius Buning, Beckett-vorser, Beckett-liefhebber, drijvende kracht achter tal van activiteiten en initiatieven rondom Beckett in Nederland. Marius overleed in januari 2008. Wij dragen dit boek aan hem op.

*Matthijs Engelberts*

*Onno Kusters*

---

# Memoires van Beckett verklaren alles

---

*Lou Dott*

“Ik heb nooit begrepen dat Beckett zo strak vasthield aan de setting en rolverdeling van zijn stukken, maar nu weet ik waarom het voor hem zo belangrijk was. Hij heeft het precies zo meegemaakt. Nu we dit boek hebben, weten we alles. Alles! Het stuk nu te maken, precies zoals hij het heeft voorgeschreven, dat lijkt me prachtig. Wat we weten zal eindelijk bijdragen aan onze beleving van het stuk.” Dat zegt een bekende



Nederlandse regisseur naar aanleiding van het lezen van *Mijn leven in Pestland*. Dit is het nieuwste boek van schrijver en toneelschrijver Samuel Beckett, dat op 22 december zal verschijnen. Op de kop af 20 jaar na zijn overlijden in 1989 zal het gepresenteerd worden. Wij mochten het boek al lezen en spraken met anderen die er ook vroeg bij waren. *Mijn leven in Pestland* werd lang geleden geschreven, namelijk aan het eind van de Tweede Wereldoorlog. Tot afgelopen zomer, toen het

opdook op de zolder van een boerderij, wist niemand van het bestaan van het boek.

Deze boerderij was de plaats waar Beckett een aantal jaren zat ondergedoken op de vlucht voor de nazi's. In 1942 kreeg hij te horen dat men lucht had gekregen van zijn heldhaftige verzetswerk in Parijs. Werk waarover hij nooit sprak, maar waarvoor hij na de oorlog een hoge Franse onderscheiding ontving. Halsoverkop verliet Beckett de lichtstad. Over die jaren, de jaren van vlucht en verborgenheid, schreef Beckett de memoires die nu uitgegeven zijn. Zij geven een gedetailleerd beeld van het leven van de schrijver na zijn vertrek uit Parijs. Eerst trok hij met zijn vriendin en latere echtgenote Suzanne Deschevaux-Dumesnil te voet door Frankrijk op zoek naar een veilige plaats, een barre tocht met veel ontberingen. Toen ze op het onderduikadres waren aangekomen, begon een bestaan van overgeleverd zijn aan de genade van anderen. Zijn gevoelens over deze situatie waren nog nooit zo open en

uitgebreid beschreven als in de nu gevonden memoires. *Mijn leven in Pestland* is daarmee Becketts meest indringende werk.

Naast deze memoires schreef Beckett tijdens de oorlog de roman *Watt* en vlak na de oorlog *Wachten op Godot*. Met name van dat laatste stuk werd altijd al beweerd dat het zijn wortels had in de voettocht van Beckett en Suzanne. Hun situatie deed denken aan die van Didi en Gogo, de twee landlopers uit *Wachten op Godot*. Hoe dicht echter *Wachten op Godot* – en Becketts andere werk – tegen de waarheid aanschurkte had niemand ooit vermoed. Evenals Didi en Gogo waren Sam en Suzanne landlopers geworden, inderdaad afhankelijk van vage wel-doeners voor een plekje in een schuur. “Lekker warm en droog, met een volle buik in het hooi,” zegt Didi tegen Gogo in *Wachten op Godot*, een zin die het echte stel vaak tegen elkaar bezigde om de moed erin te houden.

Ook de volgende zin uit *Wachten op Godot* is uit het ware leven gegrepen: “Je had dichter moeten worden.” Volgens de memoires snauwde een boerenknecht dit eens tegen Beckett. Beckett schreef dat hem dit zeer kwetste en dat hij graag het volgende antwoord had gegeven, dat hij jammer genoeg te laat bedacht: “Dat ben ik geweest. Zie je dat dan niet?” Niet helemaal te laat, hij was nog op tijd om het in zijn bekendste stuk te verwerken, want dit werd het antwoord van Gogo. Dit is maar een voorbeeld van vele citaten die aan drama winnen nu we weten dat ze getuigen van het leed en de ontberingen uit die tijd.

Beckett had moeite met het onderduiken. Enerzijds moest de onafhankelijke Beckett zich aanpassen aan de boeren bij wie hij inwoonde. Hij kreeg geen hoogte van hun bestaan. Anderzijds was hij, die zijn hele leven financieel afhankelijk was van anderen, nu voor alle elementen van het leven afhankelijk van mensen die hij nauwelijks kende. Terwijl hij op het punt stond zijn grote werken te gaan schrijven, was hij nu van dag tot dag, van uur tot uur, afhankelijk van ‘Godots’. Deze naam gaf Beckett in die tijd daadwerkelijk aan de naamloze, maar invloedrijke mensen die moesten zorgen voor eten, kleren, geld, veiligheid en vrede.

In kringen van Beckett-kenners werd aanvankelijk met verbijstering en wantrouwen gereageerd op dit boek: hoe is het mogelijk dat Beckett deze memoires ooit heeft opgetekend. Beckett, de mysterieuze chroniqueur van de essentie, maar juist niet de volheid van het leven? Velen



van hen beweerden dat het gevonden manuscript een vervalsing was. Men is echter tot de conclusie gekomen dat deze tekst afkomstig is van Becketts hand na uitgebreid onderzoek door deskundigen op het gebied van Becketts handschrift, Becketts schrijfstijl en Becketts leven. Vooral de vermenging van de bittere kant van het leven met de kenmerkende Beckett-humor, of, om het met een onvertaalbaar Engels woord te zeggen, zijn *wit*, overtuigde zelfs de grootste sceptici.

Nu de authenticiteit van *Mijn leven in Pestland* onomstotelijk vaststaat, is er zowel in Engeland als in Frankrijk een hype rond het andere werk van Beckett ontstaan. Ook hier in Nederland zal de belangstelling voor het werk van Beckett enorm toenemen, verwacht de uitgever. Hij werkt aan een heruitgave van alle theaterwerken en romans, waaraan een nieuwe biografische schets zal worden toegevoegd. “Het werk van Beckett werd natuurlijk altijd al gekenmerkt door de ongewoon trefende alledaagsheid van de dialogen en een waarachtig wanhopig gevoel, maar nu we weten dat alles rechtstreeks terug te voeren is op zijn periode in de Vaucluse, wordt lezing van zijn werk extra indringend,” aldus de uitgever.



Inderdaad blijkt uit *Mijn leven in Pestland* dat zijn gevoel voor humor ook in het echte leven altijd overleefde. Zelfs op de meest pijnlijke momenten kon hij relativiseren en een vrolijke noot aanbrenge. De wanhopige, grappige spelletjes waarmee Gogo en Didi zich op de been houden weerspiegelden de spelletjes die hij met Suzanne speelde. Ook de absurde logica uit de roman *Watt* is uit het leven gegrepen. De hoofdpersoon, Watt, gebruikt ver doorgevoerde logische rederingen om het enigmatische huishouden van zijn werkgever, meneer Knott, te doorgronden. In werkelijkheid was de eindeloze, tot in het absurde doorgevoerde logica een hilarisch spelletje waarmee Beckett en zijn medeonderduikers de eentonigheid van de dag doorbraken. Maar tegelijkertijd is, typisch Beckett, de radeeloosheid die deze logica toont in *Watt*, een gestileerde weergave van de radeeloosheid die Beckett voelde in de onderduik.

“Kunst wekt natuurlijk de meeste emotie als het op ware gebeurtenissen gebaseerd is, dat zie je aan de belangstelling voor fotografie als kunstvorm, maar ook aan autobiografische films, boeken, en zelfs toneel,” zo zegt een criticus. En dat is precies wat er gebeurt wanneer je na lezing van *Mijn leven in Pestland* terugkeert naar zijn andere werk.

De absurdistische teksten krijgen een dramatische kwaliteit die eerst ontbrak. De emoties van de personages, de spanning, worden opeens invoelbaar. Het beste voorbeeld hiervan is het toneelstuk *Gelukkige dagen*, waarin de vrouwelijke hoofdrol, Winnie, in de loop van drie bedrijven steeds verder wegzakt in een zandhoop. Zij blijft babbelen over koetjes en kalfjes. Haar man daarentegen kijkt schijnbaar onverschillig toe. Schijnbaar. Uit *Mijn leven in Pestland* blijkt dat Beckett de echtgenoot, die hij daar zo onbarmhartig neerzette, zelf was. Tijdens hun vlucht raakte Suzanne klem in drijfzand. Hartverscheurend is Becketts beschrijving daarvan. Hij stond passief langs de kant, zo schreef hij zonder genade over zichzelf, handenwringend en hulpeloos, terwijl de steeds verder wegzakkende Suzanne rustig doorpraatte. Zo hoopte ze hém te kalmeren. Suzanne werd gered door een ploegje arbeiders, dat door Beckett werd aangeropen. Die goede afloop gunde Beckett zichzelf niet in *Gelukkige dagen*. Met de achtergrondkennis uit dit nieuwe boek lezen we *Gelukkige dagen* als een tragedie over het falen van een liefhebbende man en de ondergang van een koelbloedige, dappere vrouw.

Met de ontdekking en uitgave van *Mijn leven in Pestland* is Beckett nu eindelijk ook voor het grote publiek toegankelijk geworden. Wie eenmaal zijn memoires heeft gelezen, zal al zijn andere werk verslinden vanwege de subtiële vermenging van werkelijkheid en kunst op alle niveaus. Of, zoals de regisseur zegt: de cirkel is rond. “Beckett was altijd al prachtig vanwege de rake taal, de rauwe kijk op het bestaan en de sublieme dosering van humor en pijn, en nu is daar de persoonlijke geschiedenis, het levensechte element aan toegevoegd.”



---

## Beckett bijgezet?

---

*Robert Anker*

Een belangrijke oorzaak van de verminderde belangstelling voor het werk van Samuel Beckett is de wet van de remmende voorsprong: wat toen het meest extreem in de voorhoede stond, doet nu het meest geda-teerd aan. Zijn werk deelt dat lot met velen. In mijn kennissenkring ken ik niemand die *Ulysses* heeft uitgelezen en aan *Finnegans Wake* is nooit iemand begonnen. Ik ken één persoon die *Het boek ik* heeft gele-



zen. Het sensitivistische proza van de Tachtigers is al een eeuw passé. Couperus' hypergeaffecteerde oeuvre lijkt het met enkele boeken net te redden. De stream of consciousness-techniek van Virginia Woolf wordt al heel lang niet meer geapprecieerd, de nouveau roman allang niet meer gelezen, evenmin als ons Andere Proza en voor de toekomst van het werk van Gerrit Krol (en Willem Brakman) moeten we vre-zen. Blijkbaar keert de literatuur, na alle experimenten en

door die experimenten beïnvloed, altijd weer terug naar het midden waardoor wie altijd al in dat midden opereerde een grotere kans heeft in de aandacht te blijven. De literatuur keert daar terug omdat de lezers dat willen. Zonder veel kijkers is er wel beeldende kunst, maar zonder een redelijk aantal lezers is er geen literatuur.

Bij dit alles gaat het uitsluitend om de vorm. Natuurlijk is de vorm het gevolg van de inhoud, maar die inhoud is uitsluitend in de vorm te vinden. Laat ik het daarom zo zeggen: de thematiek van Samuel Beckett, die je kunt aanduiden met steekwoorden als 'de stompzinnigheid van het bestaan', 'voortdurend (en steeds beter) falen', 'de afwezigheid van waarheid en zingeving', 'totale vervreemding' en 'onherstelbaar verlies' – die thematiek is niet uniek. Uniek voor Beckett is de vorm waarin hij zich onderscheidde van al zijn tijdgenoten. Doordat de vorm een enorme ambivalentie oplegt aan het verhaal dat er in de zin van 'intrige' nauwelijks is, kun je van bijvoorbeeld *Molloy* niet vaststellen wat er



precies gebeurt. Molloy is op zoek naar zijn (?) moeder, maar Moran is weer op zoek naar hem, niets leidt tot iets, plannen lopen verkeerd af, maar brengen geen nieuwe ontwikkelingen op gang, we bevinden ons in een stilstaand, in zichzelf ronddraaiend universum waar het meestal regent. Van zulk proza hielden lezers alleen in de tijd dat de literaire en culturele codes hun stilzwijgend voorhielden dat dit proza ten diepste uitdrukking gaf aan het wezen van die tijd.

Zeven jaar na *Molloy* verscheen er in Nederland een roman die men toen nooit in contact had kunnen en willen brengen met *Molloy*, maar die, als we abstraheren van de vorm, een thematiek heeft die op onderdelen vergelijkbaar is: dat we ronddwalen in een duister, onkenbaar maar evenzogoed sadistisch universum waarin geen waarheden meer bestaan en dus geen identiteiten en richtlijnen hoe te leven. De bijna detectiveachtige intrige is een wonder van ogenschijnlijke transparantie, maar laat de lezer uiteindelijk met even lege handen zitten als *Molloy*. Het boek heet *De donkere kamer van Damokles* en hoewel het bij verschijnen nog wel een klein beetje extreem was in zijn meerduidigheid, is dat effect allang verdwenen, voor een beetje meerduidigheid draaien we onze hand niet meer om. Wat overblijft is een spannend verhaal dat toch niet van diepzinnigheid is gespeend en waarvan elk jaar nog zo'n vijfduizend exemplaren worden verkocht.



Wenden wij ons ter vergelijking tot de extremiteiten in de beeldende kunst. Bijvoorbeeld de tandem Picasso/Braque die in 1908 de schilderkunstige werkelijkheid, toen al expressionistisch en bijna abstract, versneed tot kubistische vormen die veel experimenteler waren doordat ze de warme gloed van de echte scheppende kunstenaar ontbeerden, en weliswaar een zeker contact met de zintuiglijke werkelijkheid behielden, maar die werkelijkheid juist daardoor volkomen van ons vreemdden en zich alleen nog maar als kille, willekeurige en vrijwel kleurloze vormen aan ons voordeden. Welnu, ik denk dat deze verbijsterende vormtaal, net als die van Beckett, allang is uitgewoed, dat niemand daar nog andere aandacht voor heeft dan een kunsthistorische vertedering – wie vindt Picasso nog mooi? Dat zijn werk zo pregnant in de aandacht blijft komt door de prijs: een schilderij waarvoor twintig miljoen euro wordt betaald moet wel van een groot eeuwig belang zijn, maar gelukkig hoeft je het niet te lezen, je komt er af en toe mee in aan-

raking en dan denk je: ah, Picasso, een blik van enkele seconden volstaat, terwijl je voor *Molloy* vele uren nodig hebt om het tot je te nemen. Ook de hedendaagse beeldende kunst is vaak sterk experimenteel, maar dat is blijkbaar geen belemmering om hogelijk (en al snel tot in de prijzen toe) gewaardeerd te worden. Dat komt doordat het maar een kleine groep mensen is die deze (ook nog eens uit unica bestaande!) kunst beoordeelt en koopt – connaisseurs, een groter publiek is niet nodig.

Ik begon halverwege de jaren zestig van de vorige eeuw niet met het proza van Beckett, maar met zijn toneelstukken. Toen ik veel later, begin jaren tachtig, mij ‘ook maar eens’ aan het proza zette, vond ik dat, op het laatste golfje grootheid dat zich via het toneel aan mij had meegedeeld, nog wel indrukwekkend, maar eigenlijk vond ik het vooral saai en ik kreeg last van een gedachte die zich ook bij het werk van een



andere reus, Kafka, soms ontwikkeld had: dat er bij de auteur een angst had meegespeeld te duidelijk, te gewoon, te inzichtelijk te worden. Ik kan het niet bewijzen, maar ik weet zeker dat veel modernistische experimenten laboreren aan een niet altijd bewust aangebrachte maar toch opzettelijke duisterheid. Harry Mulisch, in zijn beginjaren behoorlijk experimenteel en ondoorgrondelijk, zegt in een interview: “Ik denk eerder: het is te makkelijk, het ziet er te makkelijk uit. Het leven is ook niet zo duidelijk, zo makkelijk te begrijpen. Dus dan verknoei ik liever zo’n bladzijde, dat ie onduidelijk wordt.” Voor de goede orde: ik ben in geen enkel opzicht voor eenduidigheid in de kunst, meerduidigheid is zelfs een sine qua non voor kwaliteit, maar er zijn andere manieren om het raadsel te vergroten.

Nu de vraag waarom Becketts toneelstukken nog maar zo weinig worden gespeeld. Zijn toneeltaal was destijds ook extreem (geen handeling en dus ontwikkeling, geen ‘echte mensen’), maar waar zijn proza niet went doen zijn toneelteksten dat wel, ze hebben allang een etiket gekregen, ‘absurd theater’, en daarvan is er meer (waarvan Pinter nog wel wordt gespeeld, maar Ionesco nauwelijks...). Zijn personages praten in gewone zinnen over alledaagse dingen en dat het niet realistisch is dat ze in urnen, zandhopen of vuilnisbakken zitten, vinden we geen enkel probleem. Zitten we niet allemaal vast in onze maatschappelijke of existentiële urnen, staat het leven dat achter ons ligt niet bij ons allemaal

op een haperende geluidsband vol gaten en ruis en komen we niet allemaal in vuilnisbakken terecht? Daar komt bij dat er eigenlijk geen realistisch toneel bestaat. Vergeleken met de film bedient het toneel zich altijd van een hoogst gekunstelde vorm, dat zijn we gewend, dus daar kan geen belemmering liggen voor een heropname van Becketts toneel in het ijzeren repertoire.

Wat bij eerste lezing van (vooral) *Eindspel* grote indruk op mij maakte, was het veelvuldig voorkomende woordje ‘pauze’. Een toneeltekst van Beckett is zo ritmisch als poëzie en als je dat ritme, mede veroorzaakt door die pauzes, niet in je voorstelling krijgt, valt ze dood neer. Toneelmakers denken dat een voorstelling een kunstwerk op zichzelf is en eisen daarom de vrije hand te doen wat ze willen met ‘maar’ een van de ingrediënten van die voorstelling: de tekst. Dat is de praktijk. En daarvoor deinzen ze bij Beckett terug. Misschien doordat ze iets van de dwang van dat ritme snappen. Maar het kan ook zijn dat ze onbewust geïntimideerd zijn geraakt door Becketts talloze eigen regies, met zijn beeldtaal van urnen en bolhoeden die bijkans canoniek lijkt te zijn geworden. Of ze laten zich van een opvoering weerhouden, doordat de meester en zijn erven bij herhaling toestemming hebben geweigerd om in de vormgeving of de tekst van de stukken in te grijpen (bijvoorbeeld door de mannen door vrouwen te laten spelen). Hoe dan ook, het toneelwerk van Beckett is voor toneelmakers te heilig geworden. Ze durven er niet mee te rotzooien en te rollebollen om te komen tot een voorstelling die van deze tijd is. En dat kán, zou je zeggen. Anders dan bij het proza heeft het toneelwerk nog niets van zijn vormkracht en dus van zijn zeggingskracht verloren. *Wachten op Godot*, *Eindspel*, *Gelukkige dagen*, *Krapps laatste band* – ze hebben nog even veel en indringends te vertellen over onze condition humaine als Shakespeare of Tsjechov, maar dan wel zonder bolhoeden en vlassige baardjes.



Zou je zeggen.

We stuiten hier op een interessante paradox. Wat we altijd ‘de poëzie’ noemen in de teksten van Shakespeare dient intact te blijven, daarover zijn we het wel eens, maar ondanks dat dwingende aspect van zijn stuk-

ken kun je ze voor de rest met gemak versnijden (en dat gebeurt ook altijd, alleen al omdat ze anders te lang zijn voor een hedendaags publiek). De teksten van Beckett zijn evenals die van Tsjechov helemaal niet 'poëtisch', en net als bij Tsjechov bestaan ze uit spreektaal die uit zijn eigen aard niet erg dwingend is, maar anders dan bij Tsjechov ontwikkelt zich bij Beckett geen verhaal. Daardoor worden zijn teksten op zichzelf teruggeworpen, ze zijn het enige dat er is, en daardoor kun je ze ook niet uit elkaar nemen of met andere teksten, al dan niet van Beckett, verbinden – onmogelijk. Ze zijn monolithisch, onwrikbaar, en daar houden theatermakers niet van. Dat is er de belangrijkste oorzaak van dat het toneelwerk van Samuel Beckett niet meer wordt gespeeld.

---

## Leeft Beckett nog?

---

*Jos Thie*

Nee, Beckett leeft niet meer.

Maar leeft Beckett nog in de geesten van moderne theatermakers in Nederland? Op het eerste gezicht niet. Zo vaak worden zijn toneelstukken niet meer op het repertoire genomen door theatergezelschappen in Nederland. En als ze gespeeld worden, dan lijkt de belangstelling van het publiek en de pers daarvoor niet overweldigend. Uitzonderingen daargelaten.

Misschien neemt de belangstelling voor zijn werk af, maar de invloed van Beckett op de jongste generatie theatermakers lijkt groot te zijn. Zijn ideeën hebben alom wortel geschoten onder de jonge makers. Bewust en vaker nog onbewust. Op een aantal belangrijke theaterfestivals in Europa viel de afgelopen zomer het werk op van een paar jonge Nederlandse regisseurs, zoals Lotte van den Berg, Jetse Batelaan, Boukje Schweigman en Dries Verhoeven. Hun werk wordt in binnen- en buitenland geroemd als origineel en grensverleggend. Kenmerkend voor hun werk in de conceptuele benadering, waarin een sterk beeld of beeldende situatie het drama bepaald. Zoals een laag van zwarte aarde, waaruit een oude danser en een jong meisje tergend langzaam tevoorschijn komen en elkaar ontmoeten (*Grond* van Schweigman en Theun Mosk). Of een reusachtige doos op een stadsplein waarin een publiek de dagelijkse werkelijkheid op straat als theater ondergaat vanachter one-way mirrors (*Het gerucht* van Van den Berg). Een grote houten omheining waarbinnen het publiek patiënten ontmoet die letterlijk vastzitten aan hun verplegers (*Broeders* van Batelaan). Een spel van ruimtes en spiegels waarin het publiek zichzelf en anderen ontdekt (*U bevindt zich hier* van Verhoeven).



Deze voorstellingen presenteren allemaal het onvermogen van de

moderne mens op een zeer onontkoombare manier. Waarbij herhaling en een circulaire beweging centraal staan.

Het zijn allemaal begrippen waarmee we ook het theaterwerk van Beckett kunnen omschrijven. En zo herken je hem onmiskenbaar in dit jongste werk van Nederlandse bodem. Alleen de taal speelt niet langer een belangrijke rol. Alsof de weg die Beckett met zijn latere toneelwerk is ingeslagen door deze theatermakers verder wordt bewandeld.

Dus leeft Beckett nog. Maar hoe bewust deze makers hiervan zijn is maar zeer de vraag.

Bij Beckett lagen zijn grote inspiratiebronnen Dante en de Bijbel volgens de overlevering op zijn nachtkastje. Het verzamelde werk van Beckett zul je op die plek niet gauw tegenkomen bij deze succesvolle theaterregisseurs. Dat roept een aantal interessante hypothesen op:

- de beïnvloeding is toevallig;
- de invloed van Beckett op het moderne theater is zo groot dat die zelfs niet meer als zodanig ervaren wordt;
- Beckett was ook maar een onderdeel van een grotere beweging in de kunsten die de jongste generatie heeft gevormd.



Waarschijnlijk allemaal waar.

Blijft overeind dat een bezoek aan de jongste generatie theatermakers die nu internationaal vanuit ons land doorbreken, de harten van de liefhebbers van het werk van Beckett sneller zal doen kloppen.

---

# More pricks no kicks

---

*Erik Slagter*

*Tout a été dit. Sans doute.  
Si les mots n'avaient pas changé de sens,  
et les sens de mots.  
Jean Paulhan*

Becketts antihelden, die zich steeds vervreemden of het te druk hebben met de varianten van het mogelijke (deze of die?) zonder tot een besluit te kunnen komen en die uiteindelijk nog alleen kunnen ophouden met bestaan... nee, die passen niet in deze tijd.

De radicale modernisering van Beckett voor toneel en literatuur is nu meer dan vijftig jaar na *Wachten op Godot* niet langer actueel. Medio de twintigste eeuw was er een sterke vernieuwingszin in de kunst, in woord en in beeld. Dat begon al in het eerste kwart van de nu voorbijge eeuw met expressionisten, gevolgd door futuristen, dadaïsten, surrealisten, wat effect had op het begrip 'kunstwerk'. Ging het in de negentiende eeuw nog om het ambachtelijke, om verf in streken of stippen, daarna werd de samenstelling van het materiaal dat de voorstelling vasthoudt voortdurend verwisseld en gecompliceerd gemaakt. De aandacht voor het primitieve, ook wel genoemd 'primaire', bijvoorbeeld in de kunst van Afrikaanse stammen of van nog ongevormde kinderen, bracht allerlei 'brute', niet door de cultuur reeds gewaardeerde materialen en methoden naar voren: collage, coupage, décollage, tot afval toe. Het leidde de belangstelling naar volkomen andere stijlen en technieken van uitbeelden, tot abstractie en non-figuratie en ook tot het louter (brute) voorstellen in zogenaamde readymades. Tegelijk oefende de techniek een grote invloed uit, niet alleen door verf in tubes aan te bieden, wat de interesse voor zuivere kleur stimu-



leerde. Ook op andere wijze werd de materiële aandacht gestimuleerd, denk aan fotomontages, assemblages, enz.

Een heel andere vraag is welke indruk die kunst maakte op de samenleving. Was die vraag wel aan de orde of was daarvoor juist te weinig aandacht? Voor een groot deel bracht de kunst nog altijd weinig meer dan een afbeelding van de maatschappij in de zin van een beschrijving, maar dan nu wel met radicaal nieuwe middelen.

Na de verwerking van de Tweede Wereldoorlog en de tijd van wederopbouw, na de jaren zeventig, dus in het laatste kwart van de twintigste eeuw, slaat de balans om. De uitbeelding in de kunst wordt op z'n kop gezet. Ook letterlijk: zie, als een mooi actueel voorbeeld, de Londense tentoonstelling uit 2007 van de voormalig Oost-Duitse kunstenaar



Georg Baselitz die zijn figuren letterlijk ondersteboven afbeeldt om de aandacht niet direct te leiden naar de voorstelling maar eerst naar de manier waarop, of het materiaal waarmee, die uitbeelding tot stand is gekomen.

De nieuwe moderne kunstenaar begint zich kritisch op te stellen tegenover de oude moderne kunst, niet alleen tegenover de middelen of het materiaal, maar wel in de eerste plaats ten aanzien van het effect van die moderne beeldmiddelen op de maatschappij. Dat leidt tot een nieuwe positie en tot de hernieuwde vraag: hoe kunnen kunst en literatuur de sociale verandering bevorderen of beïnvloeden?

Zo ontstaat de nieuwe tijd: die van een toegenomen welvaart, van internationalisering en globalisering en van bedreigende milieuvervuiling. Dat gebeurt niet zonder slag of stoot, niet met betrekking tot de verdeling van die welvaart en niet voor de acceptatie van de uitheemse c.q. allochtone culturen en evenmin naar de zorg voor de natuur.

Daarin zoekt de actuele kunst naar een nieuwe rol en functie gericht op een zich voortdurend veranderende samenleving, en die maatschappij verwacht ook dat kunst en literatuur zich uitspreken en hun functie vervullen in het brede maatschappelijke verband. De kunstenaar wordt nu gestimuleerd tot activisme.

Die ontwikkeling wordt opnieuw versterkt door de techniek, met name door de massamedia: tv, video en internet die de communicatie



vormen binnen de nieuwe sociale orde, leidend tot een bredere bewustwording.

Het activisme gaat ook gepaard met een zeker gevoel van megalomanie. Er blijft een sterke sociale gerichtheid; ook omgekeerd: van de samenleving naar de kunstenaar als vorm van nostalgie. Opnieuw een actueel voorbeeld: Max Beckmann (1884-1950) wordt in de catalogus van een recente tentoonstelling in het Van Gogh Museum over zijn Amsterdamse jaren, 1937-1947, bekeken vanuit het perspectief van een artistiek commentaar op het nationaal-socialisme. Het is de vraag of de schilder dit op die manier bedoeld kan hebben. Zijn kunst werd altijd gezien als een vorm van expressief realisme, als uitdrukking van zijn tijd en niet met de interpretatie die de tegenwoordige beschouwer daarvan heeft. Juist wanneer kunst, zoals van Beckmann, zich engageert met de maatschappelijke situatie in zijn tijd wordt een minder onbevooroordeelde terugblik vanuit een actuele visie gemakkelijk vertoebeld.

Keren we terug tot Samuel Beckett, die in een bespreking van MacGreevy over Yeats in *The Irish Times* van 4 augustus 1945 aangeeft: “dat schilderkunst [die] op andere dan esthetische gronden wordt gewaardeerd [...] menigeen als ongepast moet voorkomen.”



Beckett rekent “Yeats met Kandinsky en Klee, Bellmer en Bram van Velde, Rouault en Braque tot de groten van onze (= zijn, E.S.) tijd, omdat hij licht brengt in het uitzichtloze en noodlottige bestaan” (*Disjecta*, Groningen 2007, p.127). In een dialoog over Van Velde licht Beckett die ‘grootseid’ nog eens toe: “Ik beweer dat Van Velde de eerste is wiens schilderkunst categorisch is beroofd, of zo je wilt bevrijd, van elke ideële dan wel materiële aanleiding” (p. 157). Over Geer van Velde, die op zijn voorspraak in 1938 bij Peggy Guggenheim in Londen exposeerde, schreef Beckett: “... Believes painting should mind its own business, i.e. colour. I.e. no more say Picasso than Fabritius, Vermeer. Or inversely,” waarmee hij iedere verdere vergelijking wilde uitsluiten.

Dat kunst op zichzelf staat, niets moet uitdrukken, dat is juist haar grote kracht; waarmee Beckett het expressionisme tot nul relateert.

Samuel Beckett was er de man niet naar zich te verzetten tegen de omstandigheden van zijn tijd. De literatuur had genoeg aan zichzelf,

aan het beproeven van de uitingskracht van de taal, zoals de schilderkunst zich meer richtte op louter de uitbeeldingsmogelijkheden van het materiaal in plaats van te vertrouwen op ervaring. De auteur, als Beckett, zette zich in om een andere expressie en andere expressiemiddelen te onderzoeken. De techniek van de uitdrukking zelf was toe aan vernieuwing, aan een voortdurende vervreemding van de voorafgaande uitingswijze.

Geschiedenis was iets waar de mens maar beter aan voorbij kon gaan, schrijft Cioran in zijn *Exercices d'admiration* over Beckett na enkele ontmoetingen met de auteur. Samuel Beckett is als een silhouet op de vlucht, als zijn alter ego Buster Keaton in *Film* dat hij in 1964 schrijft.



Becketts individuele visie is zozeer gericht op de solitaire mens en op de speling van woorden en van het lot, dat zij niet meer past in deze tijd, zich in ieder geval niet opdringt in een maatschappelijke orde waarin voortdurend wordt geïntervenieerd door andere culturen en die vraagt om engagement – al behoudt zijn visie, het zij gezegd, wel degelijk een algemene geldigheid.

---

# Becketts verticale humor

## Kanttekeningen bij recent onderzoek

### van *Three Dialogues*

---

*Laurens van Krevelen*

Becketts werk mag dan anno 2008 bij het ‘grote publiek’ nog maar weinig belangstelling wekken (het is de vraag of dat ooit anders is geweest), het blijft intussen een onuitputtelijke ertslaag in de geologie van het literaire modernisme van de vorige eeuw. Wat zou Beckett zelf hebben gevonden van de imponerende stroom van diepgravende, bloedserieuze studies over zijn werk, en over de opvattingen en artistieke oogmerken die hem in de schoenen worden geschoven? Vermoedelijk zou hij er het zwijgen toe hebben gedaan. Wat zou er gezegd kunnen worden over de grote afstand tussen de levende werkelijkheid van het literaire werk en het onderzoek naar de gestolde resten daarvan? Het lijken vaak twee gescheiden werelden.



Het probleem van die vrijwel onoverbrugbare afstand viel mij opnieuw op bij enkele recente studies over Becketts cryptische gelegenheidstekst *Three Dialogues* uit 1949. Van die studies noem ik die van Paul Stewart (1999), Richard Hendin (2000), Yasuko Shiojiri (2004) en David A. Hatch (2003, 2004, 2005), terwijl ook het anonieme en onge-dateerde lemma over die titel in *Wikipedia* vermelding verdient. Het proefschrift van Hatch (2004) is van de genoemde studies verreweg het interessantst; het biedt veel achtergrondinformatie die niet eerder naar voren werd gebracht. Niettegenstaande de zeer uiteenlopende bevindingen en conclusies, beschouwen al deze auteurs *Three Dialogues* als een sleutel tot Becketts artistieke en literaire opvattingen, zelfs als zijn credo, zijn ‘manifest’. Wat mij opvalt is dat er door hen zo weinig is gelet op de context en de achtergronden van de tekst, zelfs als die door

hen worden vermeld, en dat het uiterst onconventionele schrijverstemperament van Beckett nauwelijks is verdisconteerd in de analyse. Elk van de onderzoekers brengt naar voren dat Beckett een onnavolgbare meester was in het maken van grappen en grollen over alles wat heilig en onheilig is, maar toch wordt *Three Dialogues* uiteindelijk als een bijzonder serieus *discours* opgevat. Dat Becketts grappen meestal zeer erudiet zijn, hoeft nog niet te betekenen dat er voortdurend een diepere betekenis aan zijn woorden moet worden toegekend. Het lijkt mij waarschijnlijk dat de genoemde onderzoekers allen het slachtoffer zijn geworden van de sardonische strikken en valkuilen waar deze korte tekst vol van is. Merkwaardig is bovendien dat zij de tekst aanduiden met de onjuiste titel *Three Dialogues with Georges Duthuit*, en niet zoals Beckett hem publiceerde. Alleen *Wikipedia* noemt de correcte titel.



Wat is *Three Dialogues* precies voor tekst? Is het een kunstbeschuwing, een literair credo, een dramatische schets of nog iets anders? Zoals bekend, verscheen *Three Dialogues* oorspronkelijk in het tijdschrift *transition* '49, de voortzetting van het fameuze *Transition* uit het interbellum, waarvan Beckett een vaste medewerker was geweest. Maar in die eerste publicatie stonden twee auteurs vermeld, niet alleen Samuel Beckett, maar ook Georges Duthuit, de redacteur en uitgever van *transition* '49. Pas in 1965 werd de Engelse tekst samen met het essay *Proust* in boekvorm gepubliceerd, toen nog als een geschrift van twee auteurs: 'Samuel Beckett & Georges Duthuit', als gold het een vennootschap. Op de stofomslag van de boekuitgave van 1965 staat echter voorop een onjuiste titel: *3 dialogues with Georges Duthuit*, terwijl achterop wordt vermeld dat het gaat om "three dialogues which Mr Beckett wrote down from memory in 1949, a record of discussions between himself and Georges Duthuit [...]. The dialogues will tell the reader a great deal about Mr Beckett and they offer a key to much of his own work." Die woorden, vermoedelijk van de hand van Becketts uitgever John Calder, hebben de richting aangegeven die latere onderzoekers zijn ingeslagen, en de fout op het stofomslag heeft hen ertoe gebracht de onjuiste titel te blijven gebruiken. In 1983 werd de tekst (met de correcte titel) opgenomen in de door Ruby Cohn geredigeerde bundel met verspreid werk van Beckett: *Disjecta*. Daar is het mede-auteurschap van Duthuit geheel verdwenen. Cohn typeert *Three Dialogues* als "Becketts

best-known art criticism” en tevens als een “springboard for Beckett interpretation”. Men zou kunnen oordelen dat de visies van Calder en Cohn gesanctioneerd zijn door het stilzwijgen van Beckett, maar ik meen dat zoiets niet goed te rijmen valt met wat van Becketts karakter bekend is.

In *Three Dialogues* wordt het woord gevoerd door twee personages, aangeduid met de initialen B en D, welke doorzichtig verwijzen naar Beckett zelf en redacteur/uitgever Duthuit. Zij spreken achtereenvolgens over aspecten van het werk van drie schilders: Tal Coat, André Masson en Bram van Velde, die in de naoorlogse jaren tot de sterren van de Parijse kunstwereld gingen behoren. Coat was een van de favorieten van de kunsttheoreticus Duthuit, de surrealist Masson, een vriend van Eugene Jolas, was door het vooroorlogse *Transition* vele malen gereproduceerd, en Van Velde was Becketts vriend en persoonlijke voorkeur.

Georges Duthuit (1891-1973) was een expert van Byzantijnse kunst en tevens een door het surrealisme geïnspireerde dichter; hij maakte de oeuvrebeschrijving van Henri Matisse, wiens schoonzoon hij was. Hij werd in de jaren dertig een medestander van Jolas, de redacteur van *Transition*, nadat deze in 1932 daarin het manifest *Poetry is Vertical* had afgedrukt. In dat manifest wordt het creatieve proces beschouwd als een transcendentiaal en spiritueel fenomeen en als een neoromantische methode om “a new mythological reality” tot stand te brengen. Samuel Beckett, die vanaf 1929 een vaste medewerker was geweest van *Transition*, behoorde tot de acht ondertekenaars van dat ‘verticalistische’ manifest – zijn werk uit die periode beantwoordt trouwens nauwkeurig aan de ideeën van Jolas. Bij het uitbreken van de Tweede Wereldoorlog vertrok Jolas naar New York, waar hij probeerde *Transition* voort te zetten. Duthuit was toen in de Verenigde Staten, en bleef daar gedurende de oorlogsjaren. Hij sloot zich aan bij de uitgeweken surrealist en werkte mee aan het surrealistische tijdschrift *VVV*. Hij publiceerde ook de magnifieke dichtbundel *Le Serpent dans la Galerie*, met 37 tekeningen van Masson, die voor die uitgave ook zijn portret maakte. Samen met André Breton, Patrick Waldberg en Robert Lebel verzorgde hij programma’s voor de radiozender ‘La Voix d’Amérique’, die naar bezet



Frankrijk werden uitgezonden. Tevens onderhield hij nauwe contacten met Jolas, die in 1941 het *Vertical Yearbook* publiceerde, als overbrugging naar de door hem gehoopte voortzetting van *Transition*. Duthuit droeg daaraan het essay 'For a Sacred Art' bij, dat volledig aansloot bij Jolas' neoromantische en spirituele denkbeelden. Duthuit, Jolas en Breton maakten samen plannen om een door hen drieën samengesteld verticalistisch-neoromantisch-surrealistisch tijdschrift uit te geven, maar nadat Jolas het surrealisme in een artikel een achterhaalde opvatting had genoemd, trok Breton zich terug.

Na de oorlog richtte Duthuit, met redactionele en morele medewerking van Jolas, het tijdschrift *Transition* in Parijs opnieuw op, nu onder de titels *transition 48* en *transition 49*. Hij vulde het blad grotendeels met Engelse vertalingen van Franse auteurs die met hun werk aansloten bij de verticalistische ideeën. Duthuit had Beckett, die in zijn levensonderhoud voorzag als vertaler, aangetrokken om de Engelse kopij te leveren. Geen ander heeft zoveel surrealistische, modernistische en avant-gardistische auteurs in het Engels vertaald als Beckett, van zijn vermaarde vertalingen voor *This Quarter* in 1932 tot de anoniem gepubliceerde versies in *transition 48* en *49*.



Bekend is dat Duthuit en Beckett goede vrienden werden, en in cafés vaak wilde en meestal vrolijke gesprekken voerden tot diep in de nacht, onder andere over de door Beckett vertaalde hemelbestormende theorieën die in *transition* verschenen, en over het verticalisme dat voor Duthuit nog de artistieke norm was, maar voor Beckett allang niet meer. Zij correspondeerden er ook over, en mede uit de brieven werden door Beckett, als opzettelijk cryptische bladvulling, de uitermate komische en alogische *Three Dialogues* gedistilleerd. *Three Dialogues* is zodoende deels een geredigeerde collage uit brieffragmenten, en het lijkt ook wel wat op de *cadavre exquis* van de surrealisten. In feite is de tekst vooral een persiflage van wat Duthuits *transition* met voorstond, of tenminste een tegenwicht voor de vele zware artikelen in dat tijdschrift, bijvoorbeeld de kunstbeschouwing van André du Bouchet over Coat, Masson en Joan Miró die in dezelfde aflevering in Becketts vertaling verscheen. Het is uit alles aannemelijk dat Beckett zich bij het vertalen vaak vrolijk heeft gemaakt over al die fundamentele betogen, en dat Duthuit Becketts spirituele interventie wel een goede grap vond.

Het is een vondst van Hatch (2004) dat hij een verre overeenkomst heeft ontdekt tussen Becketts tekst en de vermaarde maar even onlogische *Three Dialogues between Hylas and Philonous* (1713) van de Ierse idealistische filosoof George Berkeley. Dat curieuze geschrift, waarin betoogd wordt dat de geest volkomen los zou staan van het lichaam, fascineerde Beckett allang – het speelt trouwens eveneens een irrationele, poëtische rol in Bretons bekende boek *Nadja* (1928) en in andere beschouwingen van die jaren. Juist die mogelijke verwijzing naar Berkeleys dialogen duidt erop dat Becketts dialogen in de eerste plaats een sublieme grap zijn, niet meer en niet minder.

Hoewel Beckett een aantal beschouwingen en besprekingen over literatuur en kunst publiceerde, heeft hij zich nooit als een theoreticus gemanifesteerd. Zijn beschouwingen, en zeker de *Three Dialogues*, lijken eerder hilarische aanvallen op theorievorming en staan literair gezien dicht bij zijn overige werk waarin verstarde conventies en denkbeelden onderuit worden gehaald. Ze zitten evenals Becketts fictie vol knipogen naar de ingewijden, zodat zij van de wrange en vervreemdende humor kunnen genieten, terwijl het onafwendbare drama zijn loop heeft. Terecht schrijft Hatch (2004): “Members of the author’s immediate circle may have understood the formal games being played in *Three Dialogues*, but these subtle notions are lost to more recent critics.” Toch verbindt Hatch daar niet de voor de hand liggende conclusie aan dat het geen zin heeft deze tekst als een literair credo te interpreteren, zomin als het zin heeft er een serieus bedoelde kunstbeschouwing in te willen zien. *Three Dialogues* is ook zonder dergelijke hypothetische bedoelingen van de auteur een magnifieke beckettiaanse literaire tekst: zonder exegese is hij dat zelfs op een veel overtuigender wijze. Want als men *Three Dialogues* beoordeelt als credo of als theorie over kunst, is de tekst eigenlijk wat mager voor een virtuoos en erudiet schrijver als Beckett. Als hij meer op dat gebied had willen betogen, had hij wel wat anders laten zien. Zijn ware credo uitte hij echter buitengewoon overtuigend op een andere wijze: hij deed dat in zijn prozawerken, zijn poëzie en zijn dramatische teksten. Niet voor niets heeft de bundel waarin zijn verspreide beschouwingen werden samengebracht de titel *Disjecta* gekregen. Die titel is vast niet van de samensteller Ruby Cohn afkomstig.



Dat zou in feite de belangrijkste conclusie kunnen zijn voor wie Becketts unieke, anticonventionele werk levend wil houden.

### Literatuur

- Beckett, Samuel, *Proust / Three Dialogues, Samuel Beckett & Georges Duthuit*. London: John Calder, 1965.
- Beckett, Samuel, *Disjecta. Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*. Edited with a foreword by Ruby Cohn. London: John Calder, 1983.
- Hatch, David A., "I am mistaken." Subtext in Samuel Beckett's *Three Dialogues*, in: *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui* (2003: 13)
- Hatch, David A., *Beckett in (t)Transition: "Three Dialogues with Georges Duthuit". Aesthetic Evolution, and the Assault on Modernism*. Dissertation The Florida State University, Spring Semester 2004. [Beschikbaar via [www.etd.lib.fsu.edu/theses/available/ctd-02262004-190546/unrestricted/DAH.Beckett.Three.Dialogues.pdf](http://www.etd.lib.fsu.edu/theses/available/ctd-02262004-190546/unrestricted/DAH.Beckett.Three.Dialogues.pdf).]
- Hatch, David A., 'Beckett in *Transition: Three Dialogues*, Little Magazine and Post-War Parisian Aesthetic Debate', in: *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui* (2005:15).
- Hendin, Richard, 'The Second of the *Three Dialogues (Disjecta)*', Paper for the London Beckett Seminar, School of English and Humanities, Birkbeck College, 8<sup>th</sup> May, 2000. With an intervention by Stéphanie Ravez. [Beschikbaar via [www.bbk.ac.uk/english/becksem/8\\_5\\_00](http://www.bbk.ac.uk/english/becksem/8_5_00).]
- Shiojiri, Yasuko, *Self-Irony as Drama: Samuel Beckett's Three Dialogues with Georges Duthuit*, Kyoto: Doshisha University, 2004. [Beschikbaar via [www.elib.doshisha.ac.jp/cgi-bin/retrieve/sr\\_bookreview.cgi/U\\_CHARSET.utf-8/BD00004757/Body/e0765.pdf](http://www.elib.doshisha.ac.jp/cgi-bin/retrieve/sr_bookreview.cgi/U_CHARSET.utf-8/BD00004757/Body/e0765.pdf).]
- Stewart, Paul, 'Drama, Criticism and Manifesto: Beckett's *Three Dialogues with Georges Duthuit*', adaptation of a paper presented at the Beckett against the Grain conference in York, 1999. [Beschikbaar via de website The Modern Word / Apmonia: [www.themodernword.com/beckett/paper\\_stewart](http://www.themodernword.com/beckett/paper_stewart).]
- Wikipedia (s.d.), '*Three Dialogues*'. [Beschikbaar via: [www.answers.com/topic/three-dialogues?print=true](http://www.answers.com/topic/three-dialogues?print=true).]



---

## Becketts kortste gedicht

---

*Dirk van Hulle*

Toen Samuel Beckett zijn werk als een “work in regress” samenvatte, impliceerde dit een interessante paradox: enerzijds een drastische koerswijziging ten opzichte van Joyce’ ‘Work in Progress’, maar anderzijds ook een fundamentele overeenkomst. Want of het nu voor- of achteruit was, het werk bleef – en blijft – in beide gevallen in beweging. Bij Joyce sloeg de werktitel ‘Work in Progress’ op zijn laatste boek; Beckett radicaliseerde dit idee van een werk in beweging door het toe te passen op zijn hele oeuvre, dat hij niet toevallig in het midden van een zin liet ophouden. Zijn laatste gedicht, ‘Comment dire’ / ‘what is the word’, kan gelezen worden als één enkele zin die maar niet voltooid geraakt. De schrijver komt niet verder dan de beschouwing dat het dwaas is te geloven dat hij een glimp zou kunnen opvangen van iets wat zich vaagweg in de verte bevindt, “loin là là-bas”. Met zijn eigen Engelse vertaling, “afaint afar away”, lijkt Beckett te verwijzen naar de laatste woorden van het laatste boek van Joyce, *Finnegans Wake*: “A way a lone a last a loved a long the.” In een brief aan de kunstenaar Avigdor Arikha had Beckett nog maar een paar jaar eerder geschreven dat hij in zijn late teksten onder woorden probeerde te brengen wat hij de “ineffable departure” noemde. Die poging om het ‘onuitsprekelijke vertrek’ uit te spreken, drukte hij in zijn laatste gedicht heel pakkend uit in een doodlopende zin: zeven keer wordt hij onderbroken door de vraag ‘hoe zeg je dat’ – “comment dire –”. In Becketts Engelse vertaling eindigt het gedicht met de woorden “what is the word”, die de woordspelige suggestie verhullen dat het woord wel eens “what” zou kunnen zijn. Het gedicht kan gelezen worden als een schrijfproces, een poëtische vertaling van de voortdurende pogingen om ‘beter te falen’ zoals die onder meer terug te vinden zijn in Becketts eigen manuscripten. De houding van Beckett tegenover zijn



kladjes komt heel mooi tot uiting in de manuscriptflarden van zijn kortste gedichten, de zogenaamde *mirlitonades*.

In de jaren zeventig schreef Samuel Beckett een reeks heel korte verzen op allerlei flarden papier. Om het even wat in de buurt was, kon dienen als drager voor zijn rijmpjes. Zijn whisky en zijn cigarillo's stonden bijvoorbeeld nooit veraf. Zijn lievelingscigarillo's waren die van Henri Wintermans. Hij scheurde een stuk van een doosje van het type 'café crème' en op de achterkant schreef hij een viertal regeltjes over een niet nader bepaalde vrouwelijke figuur die snijdt ("elle coupe"). *Wat ze doorsnijdt blijft in het midden*. Er volgt geen lijdend voorwerp op: "elle coupe / toute de noir vêtue / qu'est-ce que tu attends." De laatste regel is opzettelijk dubbelzinnig. Hij kan betekenen 'wat verwacht je' of 'waar wacht je op'. In het laatste geval zou het om een aansporing kunnen gaan, waarbij de in het zwart geklede vrouwelijke figuur gevraagd wordt om bijvoorbeeld een eind te maken aan het aardse lijdens van de verteller: 'waar wacht je nog op?'



Het lijken maar vingeroefeningen die Beckett telkens met een groot kruis doorhaalde. Maar tegelijk hield hij ook aantekeningen bij in een notitieboekje, zijn zogenaamd 'sottisier'-schrift.<sup>1</sup> Daarin staan vooral lectuurnotities, zoals uitspraken van Voltaire en Parnell ("Ierland is een prima land om uit weg te blijven.") en fragmenten van onder anderen Kierkegaard,

Schopenhauer en Shakespeare.

Uit *King Lear* licht hij een aantal citaten die het hoofdthema van zijn late werk zullen vormen: zolang je nog kan zeggen "Dit is het allergerste" kan het altijd nog erger: "The worst is not / so long as one can say, This is the worst" en "The lamentable change is from the best, / The worst returns to laughter." Dit is de inspiratie geweest voor misschien wel het meest indrukwekkende werk van Beckett, *Worstward Ho*. Maar ook voor een versje, dat hij eerst uitprobeert op de achterkant van een envelop en dan in zijn schriftje neerpent. Het gaat over het allergerste en hoe je het recht in de ogen kan kijken, totdat je er om moet lachen. Het Franse 'pire' rijmt op 'rire'.

---

1. Dit notitieboekje wordt, evenals een groot aantal andere manuscripten en documenten, bewaard in Reading University Library. De citaten uit de rest van deze bijdrage komen grotendeels uit dit manuscript (RUL MS 2901), waaruit een aantal gedichten gepubliceerd zijn in de Franse bundel *Poèmes suivis de mirlitonades* (Minuit, 1992).

Uiteindelijk moet Beckett besloten hebben dat hij misschien toch iets met die rijmpjes kon doen. Hij verzamelde ze in zijn ‘sottisier’-schrift, nummerde ze, en noemde ze ‘mirlitonnades’ of gerijmel (naar analogie van ‘vers de mirliton’ of ulevellenrijmpjes). Meestal heeft hij ze gedateerd. Dat deed hij soms ook op de originele snippers, zoals het Henri Wintermans-kladje. Na twee doorgehaalde versies dateerde hij de derde. Volgens Joyceans recept liet hij de ‘noirceur’ (zwartheid, somberheid, melancholie) als een ‘zwarte zuster’ verschijnen (“noire soeur / qui es aux enfers”). Het verdraaide onzevader (‘die in de hel zijt’) leest als een schietgebed. De oorspronkelijke dubbelzinnigheid van het zinnetje op het cigarillodoosje blijft volledig intact: hij vraagt de zwarte zuster tegelijk wat er nu eigenlijk nog van hem verwacht wordt en waar ze nog op wacht.

Beckett schreef ook een gedicht op de verpakking van een fles Johnny Walker. Na een stuk of zes kladversies op de achterkant van het ‘black label’ te hebben gekribbeld, schreef hij de laatste over in zijn ‘sottisier’-schrift. Over die versie haalde hij een kruis en hij schreef er een nieuwe onder, die hij meteen ook van een datum voorzag: “Tanger 27.7.77”: “mots survivants / de la vie / encore un moment / tenez-nous compagnie”. Wat hij vervolgens deed is zelden gezien: deze versie schreef hij een paar dagen later weer over op het stukje karton van de doos Johnny Walker (met als datum: augustus 1977). Met andere woorden, hij stopte zijn ‘afgewerkte’ gedicht terug tussen zijn kladversies. Op de achterkant van het ‘black label’ heeft Beckett dus min of meer het hele schrijfproces van dat ene gedicht samengebald, met maar liefst zeven versies op een vierkante decimeter. Het geeft aan hoe hij tegenover zijn eigen teksten stond. Niet alleen noemde hij ze ‘mirlitonnades’, hij presenteerde ze ook als deel van een proces dat altijd maar doorging, en niet noodzakelijk ergens heen: “pas à pas / nulle part” (stap voor stap / nergens) schrijft hij in een van de andere ‘mirlitonnades’. Hij presenteerde zijn schrijfsels als niet meer dan een vorm van uitwerpselen, ‘fizzles’, ‘foirades’ – schijterij. In zijn ‘sottisier’-schrift staat tussen de ‘mirlitonnades’ ook een Engelse regel: ‘Kijk in uw reet & schrijf’ (“Look in thine arse & write / P[arijs] aug. 81”).

Blijkbaar vond hij dat het gerijmel beter klonk in het Frans dan in het Engels, want alleen de Franse rijmpjes zijn als geheel uitgegeven.



De Engelse heeft hij vaak wel overgeschreven op zogenaamde ‘poem cards’ die tussen de papieren van Barbara Bray in Trinity College Dublin bewaard worden. Slechts enkele daarvan zijn ooit in tijdschriften verschenen. Vaak zijn ze ook nauwelijks gedichten te noemen, en gaat het gewoon om verzuchtingen in de zin van ‘Maak het niet erger dan het al is’ – “Let ill alone / let ill / alone”. Dat schreef hij in Stuttgart in juni 1981, toen hij in de studio’s van de Süddeutsche Rundfunk was voor de opnames van het tv-spel *Quad (Quadrat I & II)*, zodat zijn versje gelezen zou kunnen worden als een kernachtige samenvatting van zijn soms stugge houding tegenover regisseurs die zijn theaterwerk wilden bewerken. Het is al slecht genoeg; maak het niet nog erger dan het al is. Sommige van die Engelse gedichtjes zijn de aanzet geworden voor korte prozastukken; het beeld van een figuur die met het hoofd in de handen zit is bijvoorbeeld het openingsbeeld geworden van Becketts voorlaatste tekst, *Stirrings Still*.



En dan is er nog het kortste gedichtje, waarvan de woorden op één hand te tellen zijn. Het openingswoordje is “lid”; zodra dit ooglid geopend is, komt het oog tevoorschijn (“eye”); waarna meteen weer afscheid wordt genomen (“bye-bye”). Je bent nog niet goed en wel geboren of je begint al te sterven. Het versje is zo kort als een mensenleven, een oogwenk, met als titel “Ceiling”. Dat plafond is het basisgegeven van het korte prozastuk *Ceiling* dat in het Harry Ransom Center in Austin, Texas, wordt bewaard. Het plafond van de titel (*Ceiling*) is zo wit als het witte blad waar schrijvers bij het begin van elke nieuwe creatie tegen aan kijken. Het vullen van dat blad loopt in het manuscript gelijk met een langzaam proces van bewustwording. Het is alsof een vermoeid hoofdpersonage uit een comateuze toestand ontwaakt, weer bij bewustzijn komt, zijn ogen opent en het plafond ziet, om te besluiten: “Further one cannot”, verder gaat niet. Maar op een nieuwe regel volgt dan weer, kort en dwingend: “On.” Dus gaat de tekst voort, een paar lijnen lang, om te eindigen met “Further one –”, weer gevolgd door “On.” De laatste paragraaf eindigt met “Further –”. Beckett laat de zin “Further one cannot” dus geleidelijk aan ontbinden. Zo blijkt hoe ook ‘decompositie’ een vorm van literaire compositie kan zijn. De impasse waar de tekst in terechtkomt (‘Verder gaat niet.’) wordt aangevreten en uitgehoud tot de tekst weer ‘Verder –’ kan. Of moet. In de

meest uitzichtloze situaties blijkt het plafond van de aardse ellende immers nog altijd niet bereikt. Shakespeare zei het al: zolang je nog kan zeggen “Dit is het allerergste” kan het altijd nog erger.

---

## Samuel Beckett in en uit *Riverside*, Londen

---

*H.H. ter Balkt*



De uit een houten oogbol gehakte  
De havikswenkbrauw, zelfs zijn silhouet  
snavel, dwaalweg van een snavel  
Hoe zijn schaduw op de tafels viel in *Riverside*  
De studio nam terstond de gedaante aan  
van de aslaag na de teug van de bosbrand  
Daar stond hij die alles afgeworpen had  
en toch heel lang had geleefd  
(het was twee jaar voor zijn tachtigste)  
Iets in die ruimte kleurde op slag oranje  
Minstens één gezicht en één drinkglas  
nam de trekken van Kelly's kasteel aan  
Niet alle seizoenen zijn winter,  
Midwinterhoorn van de droogte,  
jij, droogtes midwinterhoorn! (1984)

H.H. ter Balkt, uit *Vuur* (Amsterdam, De Bezige Bij, 2008), p. 60.

Naschrift redactie: anders dan men bij eerste lezing wellicht zou denken is Ter Balkts gedicht niet gebaseerd op een foto, maar op een persoonlijke ontmoeting. “Het was in februari 1984 dat enkele Nederlandse dichters, in het kader van One World Poetry, onder wie Vinkenoog, Deelder en de ondergetekende, in de Riverside Studio in Londen waren, ’t was op een korte tournee naar Cambridge en Londen. En daar in de Riverside Studio, stapte Beckett naar binnen” (brief aan Onno Kosters, 23 april 2008). Een kleine speurtocht in Knowlsons biografie van Beckett leert dat Beckett destijds in Londen was om de Duitse regisseur Walter Asmus bij te staan in diens regie van *Wachten op Godot* (James Knowlson, *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett*, p. 690).

---

# De zoon

---

*Freek de Jonge*

Er was eens een man die de deur niet uitkwam, omdat hij bang was voor de bekende weg.

Het gebaande pad.

Die angst werd hem vooral ingegeven door de mogelijkheid tijdens de wandeling de gemeenplaats tegen het lijf te lopen.

Hoewel er mede door de klimaatsverandering een verlangen in hem groeide de gemeenplaats eens met open vizier tegemoet te treden om te zien wie er de sterkste was, bleef hij binnen.

Hij was zich er maar al te zeer van bewust dat de gemeenplaats onoverwinnelijk was.

Dat kwam door zijn vader.

Denken aan zijn vader probeerde hij op advies van zijn advocaat als het even kon te vermijden.

Hij had een jeugd gehad.

Hij was zo oorspronkelijk opgevoed dat leven daarna praktisch onmogelijk was geworden.

Zijn vader was een voorloper die de valkuil van de ironie had weten te omzeilen door in halve woorden te spreken.

Een valkuil omzeilen.

De zoon van de voorloper huiverde.

Zijn vader had gedachten kunnen lezen.

Of liever diens verregaande openheid had de zoon maar al te vaak verleid dingen te zeggen die hij beter voor zich had kunnen houden.

Een valkuil omzeilen zou betekenen dat de kuil zich in het water bevindt.

Hij liep naar het raam met het voornemen het te openen, zodat er wat frisse lucht kon binnenkomen.

Hij schoof het gordijn opzij en zag nog juist de gemeenplaats wegduiken in het struikgewas.



Het venster bleef daarop gesloten.  
Hij had een paar jaar geleden zijn vader vermoord.  
Niet dat het iets geholpen had, de voorloper leefde in zijn zoon voort  
met een levenslust om jaloers op te zijn.  
De zoon van de voorloper was zonder vrienden gebleven.  
Zijn vader wist hem voor het naar bed gaan haarfijn uit te leggen  
waarom de jongens die hij mee naar huis had genomen, het niet waard  
waren zijn vriend te zijn. Waarbij weinig rekening gehouden werd met  
de universele rechten van de mens.  
En ook van de meisjes deugde er geen, op een na die zijn vader zo beviel  
dat hij haar voor zichzelf hield.  
Zij had hem een paar jaar later gevraagd zijn vader te vermoorden,  
omdat ze zelf geen motief kon vinden.  
Sinds de dag van de moord werd hij voor zijn gevoel nog intenser door  
de gemeenplaats achtervolgd.



De reclassering.  
Het mooie weer.  
Een goed gesprek.  
Luchten.  
De gevangenis als metafoor.  
Het psychologisch onderzoek.  
Het wachten op ja-waarop-eigenlijk?

Het gezonde verstand als norm.  
De juiste volgorde.  
Als hij voor de gemeenplaats wegluchtte, passeerde hij maar al te vaak  
iemand die voor zijn plezier hardliep.  
Op een dag kwam hij erachter dat een valkuil uit twee vogels bestond.  
Zijn vader die zijn leven na de dood in hem sleet, werd daar nog opge-  
wekter van dan hij al was.  
Vanaf die dag kwam de zoon, die inmiddels een goede veertiger was, de  
deur niet meer uit.  
Hij probeerde, dagelijkse behoeften uitgezonderd, dingen te doen die  
niet voor de hand lagen.  
Zoals van bekenden vervreemden.  
Of vragen in het midden laten.  
De telefoon.  
Ja, wat nou de telefoon?



Een *loser* bewonderen.  
Het woord seksualiteit zo vaak herhalen  
tot de lust hem verging.  
Enzovoorts, enzovoorts.  
Tot hij na jaren, op de dag dat hij tweeëntwintig jaar eerder zijn vader  
vermoord had, van huis ging om aardig gevonden te worden.  
Te beginnen in de probleemwijken.  
In de hoop het voor de hand liggende te kunnen weerstaan.  
Maar de gemeenplaats was overal en nergens en had zich omringd met  
welwillende mensen die zongen over mandolines in de maneschijn.  
De maneschijn schijnt de klank van mandolines gunstig te beïnvloeden.  
Althans dat suggereerde de tekst van het lied dat verder maling aan het  
algemeen belang had.  
Hij kon de onrust die zijn vader in hem veroorzaakte nauwelijks  
meer verdragen.  
Ingesloten door de massa begon hij wild om zich heen te slaan  
Dat pikt de massa niet.  
Deze massa tenminste niet.  
Wat er precies gebeurde is nooit helemaal duidelijk geworden.  
Te veel ooggetuigen.  
Toen de massa in de stad opgelost was, lag hij uit zijn rechtere-  
ror bloedend op het asfalt  
De gemeenplaats tilde hem liefdevol op en nam hem mee naar huis.  
Toen hij ontwaakte uit zijn bewusteloosheid vroeg iemand hem of hij  
suiker en melk gebruikte.  
Dit veroorzaakte een onrust in hem die vroeg om armen en benen te  
laten slaan en schoppen.  
Maar hij was aan handen en voeten gebonden.  
Even daarna kwam de vrouw op wier verzoek hij zijn vader vermoord  
had voor hem staan.  
Ze zou er al jaren een verhouding met de gemeenplaats op na houden.  
– Wie ben je?, vroeg ze niet eens onaardig.  
– De zoon van mijn vader, antwoordde hij onverwacht trots.  
Waarop zij zei:  
– Dat mocht je willen.



---

## Stilte a.u.b.

---

*Arnoud van Adrichem en Jan Lauwereyns*

Soundtrack: 4'33" – John Cage

Filmtrack: *Into Great Silence (Die Grosse Stille)* – Philip Gröning



Doodsdichtertjes, Orpheusen met onbesnaarde lieren, het lijkt alsof ze na verloop van tijd allemaal moeten verdwijnen in de mansdiepe kuilen die ze ooit zelf groeven, het niets waarnaar ze zo gretig dolven, de leegte, het wit, de naakte essentie – de uitgebeende articulaties van hun stille tochten mogen we misschien profetisch-calculerend noemen. Met een onsje minder reserve kunnen we die these althans van toepassing verklaren op Samuel Beckett, de grote zwijgmeester wiens verlangen naar stilte zo luid opklonk dat zelfs een eloquente babbelkous als Jacques Derrida van een praatje afzag.

Overdrijven we? Allicht een beetje. Het is vast niet zo heel moeilijk om in de Nederlandse letteren auteurs te vinden die Beckett ‘verwerken’: J.F. Vogelaar, Bernlef, om maar twee van de bekendste te noemen. Een zuidwaartse blik levert ons echter twee minder evidente namen op, van schrijvers die weliswaar niet onmiddellijk afstammen van de Ierse Nobelprijswinnaar, maar die we uit de losse hand als opvallend verwante zielen kunnen lezen. We doelen op de ‘post-post-moderne’ Vlaamse dichters Paul Bogaert en Bart Meuleman, die zich beneden de Moerdijk reeds stevig gevestigd hebben als twee van de belangrijkste vernieuwende stemmen in de Nederlandse letteren. Beiden debuteerden in het midden van de jaren negentig; beiden kennen bovendien een theaterachtergrond (gedeeltelijk zelfs gedeeld, bij de Brusselse toneelgroep Tristero). Om met de laatste te beginnen, de duistere stem uit Becketts *Gezelschap* vindt zijn weerklank in *hulp* van

Bart Meuleman. Neem de even onverbiddelijke als louterende slotpasis van *Gezelschap*.

Jij nu op je rug in het donker zult niet meer overeind komen om je benen tussen je armen te klemmen en je hoofd te buigen tot het niet dieper kan buigen. Maar met voorgoed opgewend gezicht vergeefs aan je fabel werken. Tot je tenslotte hoort hoe woorden ten einde lopen. Met elk hol woord iets dichterbij het laatste. En hoe ook de fabel. De fabel over iemand bij je in het donker. De fabel over iemand die fabuleert over iemand bij je in het donker. En hoe uiteindelijk beter moeite verspild en stilte. En jij zoals je altijd was.

Alleen. (*Gezelschap*, p. 63-64)

Het lijkt erop dat de jij-figuur eenzaam is, maar niet alleen. Of is hier misschien sprake van *wishful hearing*? Het gaat in ieder geval om een wat duistere wens. Het al dan niet gedroomde gezelschap in het donker biedt althans even weinig soelaas als de vluchtige, verdachte figuur (een stem in het hoofd?) die naast het bed zit van de patiënt/bejaarde in bijvoorbeeld het tweede gedicht uit Meulemans *hulp*:



je vel wordt oud, hoe moet ik met je doorgaan?  
ontlasting ben je, met huid en haar. het jaagt me op de kosten.  
maar kijk dan, kijk naar je handen, je bloedt niet meer, terwijl je ooit  
een vijver was.  
je moet me ook laten, 'k heb koppijn – die eeuwige verlichting gelijk welk  
onmenselijk uur van de dag.  
je gaat me echt laten. als ik *nu* zeg verdwijnt de omgeving, heel zachtjes,  
dan je beeltenis. nog een druk op de vlezige schakelaar. (*hulp*, p. 10)

Verdwijnt de koppijn als we “nu” zeggen en op “de vlezige schakelaar” drukken? Weinig kans. De lamp in het hoofd laat zich niet uitzetten. De walgelijke, fecale plastic staat gegrift: “ontlasting ben je, met huid en haar”. Toch lijkt de ‘ik’ volledig te vertrouwen op de clementie van het donker, op de “duisterende liefde”, zoals het elders heet, die het mentale en fysieke echec van de ‘je’ genadiglijk aan het zicht onttrekt en tegelijkertijd (of in de eerste plaats) het eigen sadisme verhult. Maar

stemmen laten zich niet verduisteren. Die galmen des te luider in het donker. Of kunnen we onze oren niet geloven? Lieten we ons soms misleiden door “het grote bedrog van de echo”, de valse resonans uit het slotgedicht van *hulp*? We knippen het licht weer aan, en kijken in een volstrekt lege zaal. Het gezelschap bleek imaginair. Meuleman echode Beckett. En beiden speelden stommetje.

Maar er bestaan meerdere manieren om het “stilteregister” (Juliën Holtriger) te bespelen. We kunnen ook een draai aan de volumeknop geven en de stilte wat harder zetten. Door te ratelen kunnen we het onzegbare zeggen, ongeveer zoals Beckett deed in zijn grensverleggende romandrieluik *Molloy, Malone sterft, Naamloos*, waarin de personages zelfs spreken “tegen hun eigen dood in een steeds onontwarbaarder taalkluwen” (dixit Yra van Dijk in haar inleiding bij *Leegte, leegte die ademt*, p. 34-35). Een vleugje *Molloy*:



Overigens zal ik misschien op een dag zo goed zijn u ook over dit leven te onderhouden, de dag dat ik zal weten dat terwijl ik dacht dat ik wist dat ik alleen maar existeerde, en dat het vormeloze en onophoudelijke lijden me tot op het rottende vlees zal hebben weggevreten en dat als ik dat weet, ik niets weet, dat ik alleen maar schreeuw zoals ik altijd geschreeuwd heb, min of meer luid, min of meer openlijk. (*Molloy*, p. 29)

Misschien zal “ik” op een dag zo goed zijn, en “u toespreken in het kader van de nacht / waarin men niet kan slapen”. Zo heft die andere spreker uit het zuiden aan. Dat Paul Bogaert het “lek in het zwijgen” (Hans Faverey) weet te vinden, moge blijken uit de *noise* van zijn *Toespraak*, waarin de spreker martiaal aankondigt niet te zullen ophouden “met het koortsig vinden van verwoordingen”.

Probeert de spreker zijn gehoor soms in slaap te ratelen? Het heeft er alle schijn van. “Mijn stem zal op u gaan liggen / als een deken of tien,” lezen we. Of nog: “Eventueel zal ik voor u bedenken: / een bed.” Maar al gauw blijkt ook deze droom, conform het levensliedje, bedrog. De spreker stapelt de ene op de andere belofte zonder er eentje waar te maken – behalve dan door ze uit te spreken, als (loze) taalhandeling, tekst en metatekst tegelijk, de Kretenzer paradox in optima forma:

Ik zal stoppen  
op het moment dat u aan mijn lippen hangt,  
dat ik aan uw lippen hang  
na nog een parafrase van de kern en een overzicht  
en een samenvatting van de uit het bed geviste basisbeelden.  
(Paul Bogaert, *AUB*, p. 46)

Ooit zal de toehoorder echt zwijgen, maar eerst moet er aan de lippen worden gehangen, liefst zo letterlijk mogelijk, gewillig als die mondspieren zijn, zich onvervaard laten uitrekken, alsmaar langer, onvermoeibaar elastisch tot er eindelijk geklapt wordt, gekloven en gescheurd, na een ultieme “samenvatting van de uit het bed geviste basisbeelden”. Probeer dan met gebarsten lippen nog eens wat te zeggen. Die uit het bed geviste basisbeelden ressorteren beslist onder de noemer nachtmerrie – iemand als Zuster Liliana, een tot voor kort compleet anonieme non uit het klooster van de Heilige Klara in het Italiaanse Bari, kan erover meespreken, of liever niet, bont en blauw als ze is na een groteske *cat fight* met haar laatste twee medezusters, een zusterwist die haar op slag wereldberoemd maakte. Of verzwegen we dat het zoeken naar stilte samenhangt met het esoterische of transcendent? Onlangs meldde *BBC News* enigszins meesmuilend dat Zuster Liliana nu helemaal alleen op de wereld is, en dat de bisschop het klooster, na haar zoveelste *sister act*, eenvoudigweg wil sluiten. Pure Beckett:



But Sister Liliana is not going without a fight. She has been at the nunnery for 44 years and she is not going to be pushed about now. She has written to the Pope telling him she will only leave when God decides it is time to go. And since she is devoted to her vow of silence it is not that easy to reason with her. (Christian Fraser, *BBC News*, 2 oktober 2007)

Dat zwijgen theatraal kan zijn, hebben we – van toeval geen sprake – spannend verwoord (of verzwegen) gezien in *Het Schone Geheim der Poëzie*. Dan doelen we niet op de klassieke verhandeling van dichter/criticus Albert Westerlinck (“beluisterd, niet ontluisterd”), maar op een ‘speels-didactische’ voorstelling met dezelfde titel die Paul Bogaert,

Bart Meuleman en Geert Buelens maakten voor Gedichtendag 2004 (eenmalig opgevoerd in de Vooruit te Gent, zie [www.hansgroene-wegen.nl](http://www.hansgroene-wegen.nl)): Bogaert en Buelens doceren, discussiëren, contempleren, ratelen erop los, zonder tot enige ontrafeling van geheimen te komen, en stellen daarbij allerlei direct aan Meuleman gerichte vragen waarop hij niet één keer antwoordt – soms knikt hij, of verricht hij handelingen die voor het gestelde probleem een oplossing bieden. Voor de rest lijkt hij zijn tong kwijt, zijn ontbrekende woorden klinken tergend hard en onnatuurlijk. Met een verbeterd trek om zijn mond geeft hij geen kik, hij is de stuurse kartuizer-dichter die de stilte vóór alles stelt. Zoals we uit de kloosterfilm *Into Great Silence* (ook letterlijk: de film als klooster) al konden opmaken, vereist zwijgen enorme wilskracht. De daarin geportretteerde, goeddeels zwijgende kartuizerorde van de Grand Chartreuse toont een geweldig Über-Ich, dat zich nog het makkelijkste als een sociale norm in de mensenziel binnenlaat. Met een beetje groepsdruk lukt het vanzelf, in zo'n theater, of hoe laat je ('stilte a.u.b.!') in een verdacht kleine ruimte 300 mensen een uur of twee zwijgen? En zelfs betalen voor een zitje.



### Literatuur

- Beckett, Samuel, *Gezelschap*, vertaald door Martine Vosmaer en Karina van Santen. Amsterdam: De Bezige Bij, 1985.
- Beckett, Samuel, *Molloy, Malone sterft, Naamloos*, vertaald door Jacoba van Velde en F.C. Kuipers. Amsterdam: De Bezige Bij, 1970.
- Bogaert, Paul, *AUB*. Amsterdam: Meulenhoff/Manteau, 2006.
- Dijk, Yra van, *Leegte, leegte die ademt. Het typografisch wit in de moderne poëzie*. Nijmegen: Uitgeverij Vantilt, 2006.
- Faverey, Hans, *Verzamelde gedichten*, editieverantwoording Marita Mathijssen. Amsterdam: De Bezige Bij, 2000.
- Fraser, Christian, 'Feuding nuns force convent demise'. BBC News, 2 oktober 2007 [<http://news.bbc.co.uk/2/hi/europe/7023245.stm>]
- Holtrigter, Juliën, *Het stilteregister*. Amsterdam: De Harmonie, 2006.
- Meuleman, Bart, *hulp*. Amsterdam: Querido, 2004.
- Westerlinck, Albert, *Het schoone geheim der poëzie, beluisterd, niet ontluiserd*. Antwerpen: Standaard-Boekhandel, 1946.

---

# Bekentenis van een Beckett-blinde

---

*Hans van Wetering*

## Preambule

Alles wat hieronder staat geschreven is volmaakt zinloos. Het zou te ver voeren om meteen al in deze preambule aan te geven waarom dat zo is. De uitleg zou bovendien even zinloos zijn als zijn object. Voor wie met de openingszin genoeg neemt; u feliciteer ik met de gestaalde keuze en de gewonnen tijd. En aan de enkeling die onverhoopt verder leest kan ik maar beter gelijk bekennen dat ik nooit iets van Beckett heb uitgelezen. Ik heb het wel geprobeerd. Lange uren bracht ik door met *Waiting for Godot*. Regel voor regel worstelde ik me door *Watt*, tot ik het boek met een van zelfhaat vervuld gebaar van mij wierp. Ik las Beckett in vertaling, probeerde 'toegankelijke' jeugdwerken, ik begon midden in verhalen, ik las door mijn oogharen en onder invloed van paddestoelen. Niets hielp.



Het maakte dat ik zo nu en dan door twijfel werd overmand. Lag het aan mij? Er school natuurlijk een gevaar in mijn 'afwijking'. Wie Beckett niet pruijmt, loopt het risico voor oppervlakkig of zelfs dom te worden versleten. Daarbij zijn mijn beste vrienden *in* Beckett en verzekeren ze mij keer op keer dat Beckett voor de literatuurlijfhebber eigenlijk onontkoombaar is. Wanneer je jong bent begin je op een gegeven moment te lezen. Eerst het lichtere spul – *Arendsoog*, Bomans, Giphart –, wat goed bedoelende Zuid-Amerikanen, een enkele Fransoos, iets van Shakespeare, Sterne wellicht. Maar dan, wanneer dat 'voortraject' eenmaal doorlopen is en je eigenlijk al een beetje moedeloos en verveeld om je heen begint te kijken, is daar ter verlossing Samuel Beckett. Want, zo wordt mij telkenmale fijntjes onder de neus gewreven, Beckett is natuurlijk wél het eindpunt. Of het fijn is een eindpunt te hebben weet ik niet, en ik kan me er verder ook niet zo veel bij voor-

stellen, maar telkens wanneer ik zo'n zelfverzekerde boutade heb aangehoord, trek ik thuisgekomen maar weer iets van Beckett uit de kast, om vervolgens na enkele pagina's gedesillusioneerd op te geven.

Zie daar waarom de lezer die na de openingszin afhaakte gelijk had. Wie niets in Beckett ziet zal dit jubileumboek niet ter hand nemen. En u die tot hier bij deze zin geraakte, zal zich inmiddels toch afvragen waarom u een stuk zal uitlezen van iemand met een Beckett-probleem, van iemand bovendien die tot nu toe zo veel woorden, en zo'n nadrukkelijke vorm nodig had om eigenlijk niet zo heel veel te vertellen. Ter geruststelling kan ik zeggen dat het niet mijn bedoeling is iemand ergens van te overtuigen. Niets vraag ik van u dan een zeker mededogen, een beetje aandacht voor het droeve lot van een Beckett-blinde; bij wijze van kleine, zinloze verstrooiing van uw tijd.



En ik ben niet van slechte wil. Ik heb helemaal niets tegen Beckett, integendeel. Als er één schrijver is die ik graag zou leren kennen, dan Beckett. *Waiting for Godot* vind ik een mooi boek, al zal ik het nooit uitlezen. Mijn boekenkast staat vol Beckett. Daar ligt het evenmin aan. Keuze genoeg. Niet dat ik ze zelf kocht. Van geen enkele schrijver heb ik zo veel boeken gekregen als juist van Beckett – het had soms wel iets van een bekeringsoefening –; van geen enkele schrijver ook heb ik zo veel *ongelezen* boeken.

In de loop der jaren nam mijn onvermogen om tot Beckett door te dringen (of andersom natuurlijk) minder onschuldige vormen aan. Ik merkte dat mijn vrienden er niet meer over begonnen, boeken kreeg ik niet langer toegestopt. Het onderwerp werd doodgezwegen. Ik was een *lost case* geworden, een paria.

Ik bedacht dat ik mij op één enkel verhaal zou kunnen storten. Ik zou één verhaal integraal uit mijn hoofd kunnen leren, zin voor zin, net zolang tot Becketts taal zich met mijn eigen taal zou vermengen. Maar of dat zou helpen? Ik overwoog naar Ierland te gaan en stond al eens een verregend kwartier voor de deur van het Iers Verkeersbureau. Te zeggen dat ik door Beckett geobsedeerd raakte is misschien overdreven, maar steeds vaker zag ik hem op plekken waar hij niets te zoeken had; op een bushalte in de buurt van Aalten, in een programma over genetisch gemanipuleerde diervoeding, zittend voor een kapperswinkel ergens in het binnenland van Portugal.



Teneinde mijzelf niet te verliezen ging ik op zoek naar geestverwanten. Tevergeefs. En heel vreemd is dat natuurlijk niet. Welke dwaas zou immers durven bekennen dat het tussen hemzelf en Beckett niet botert? In plaats daarvan moest ik het doen met uitspraken als: “True, Beckett is not for everyone. But for anyone with a brain, a heart, a soul, and a sense of humanity, Beckett connects. Those who don’t ‘get’ Beckett tend to hate Beckett and that’s too bad. For the rest of us, Beckett hits a chord, creates a visceral reaction, illuminates the abyss.” (King).

Ik ontdekte wat ik toch al vermoedde. Dat van geen enkele schrijver zo veel wordt geweten als van Beckett. Een enkele blik op [www.Samuel-Beckett.net](http://www.Samuel-Beckett.net) alleen al stemde moedeloos. Maar ook mensen die nooit iets van Beckett hadden gelezen, bleken in staat om zonder blikken of blozen een elevator-pitch af te steken over de inhoud van zijn werk; dat Beckett een abstracte, perspectiefloze wereld schetst, waarin niets gebeurt; een wereld zonder God, zonder idealisme, zonder



*Foto Hans van Wetering*

een idee van vooruitgang; dat Becketts personages wel veel praten, maar elkaar niets te zeggen hebben; dat ze eenzaam voortgaan in een betekenisloos bestaan waarin de taal geen houvast biedt. Waarvan akte.

Dat het altijd treuriger kan, bleek toen ik een Godot-bespreking onder ogen kreeg van een middelbare schooliere, die dapper concludeerde: “Het interessante van dit boek vond ik de zinloosheid van alles.” Maar ik liet me niet uit het veld slaan. Ik vatte het plan op dan maar een doorwrocht stuk *over*



Beckett te schrijven. Ik had zelfs al een schema gemaakt waarin ik Beckett samenbracht met Albert Camus en de filosoof Lars Svendsen (die Becketts werk als een komedie van de verveling typeert).

Maar voor het zover kwam, bedacht ik dat het toch beter was om eerst voor eens en voor altijd uiteen te rafelen *waarom* Beckett voor mij een vreemde bleef. Natuurlijk had ik me dit al zo vaak afgevraagd. Erg systematisch was ik daarbij echter nooit te werk gegaan.

Ik begon met Becketts absurdisme. Dit kon ik gelijk al wegstrepen. Was ik immers geen liefhebber van Kafka en Camus, van George Saunders? Het kon natuurlijk de bron van dat absurdisme zijn welke me tegen de borst stuitte; de uitzichtloze filosofie. Waarschijnlijk leek me dat niet. Weliswaar was ik gecharmeerd van Camus' relativering van datzelfde absurdisme; anderzijds was enige zwaarmoedigheid mij niet vreemd en had ik de zwartgallige Céline met instemming gelezen. Mis-



schien, zo bedacht ik, lag het probleem in het ontbreken van traditionele verhaallijnen. Maar bij Jorge Luis Borges was dat toch niet anders, en bij David Foster Wallace, en bij Donald – *fragments are the only forms I trust* – Barthelme? Schrijvers die ik bewonderde. De stijl kon het evenmin zijn. De tot op het bot afgekloven taal beviel me wel. En weliswaar was er zo nu en dan sprake van een overdaad aan herhaling en taalspel, waardoor Becketts teksten soms iets weg hadden van een

oubollig soort cabaret; een opzichzelfstaande reden om hem dan maar helemaal niet te lezen kon dat toch nauwelijks zijn. Ik kwam er niet uit. Hoe dieper ik groef, des te meer raakte ik ervan overtuigd dat er voor mij juist alle reden was Beckett aan het hart te drukken.

Maar ieder mens heeft zijn grenzen. En ik had mij er al bijna bij neergelegd dat het tussen mij en de onvermijdelijke Beckett nooit wat zou worden, toen ik onlangs iemand hoorde fluisteren dat Beckett op z'n retour was. De precieze woorden herinner ik me niet. "Hij wordt niet meer gespeeld"; zo iets was het. Een achteloos zinnetje, besmuikt uitgesproken, ergens op een boekenfeestje, in het zuur van de avond.

Ik begon op te letten, en ontdekte steeds meer signalen. Natuurlijk, er was nog een grote tentoonstelling in het Centre Pompidou ter gelegenheid van zijn honderdste geboortedag en de ingewijden schreven nog lustig hun periodieken vol – ook Beckett is industrie tenslotte –, maar de tegengeluiden klonken steeds nadrukkelijker. Ik ontdekte een

directeur van een toneelschool in Brooklyn en noteerde: “A lot of people claim to like Beckett and don’t really.” Becketts “stripped-down art” zou een tijdgebonden fenomeen zijn, zo durfde hij te beweren, ontstaan in, en van toepassing op de sombere dagen vlak na de Tweede Wereldoorlog (Kalb).

De toneelschrijver Richard Maxwell noemde Becketts werk nu plotseling “a little too cerebral and bleak for me to completely embrace” (Kalb). Anderen klaagden onverfroren over de wurggreep van Beckett in de toneelwereld, over het dedain voor het vertellen van ‘traditionele’ verhalen. Vanzelfsprekend was de bewieroking van Beckett daarmee niet meteen afgelopen, en riep een toneelschrijver als Will Eno recent bijvoorbeeld nog fier: “I think his significance grows, our need for him grows, in correlation to the piles of junk and nonessentials our culture seems bent on producing” (Kalb).

Maar zo’n uitspraak leek al een oproep, een noodkreet die tot enkele jaren geleden absurd zou zijn geweest.

Of onze voorliefde voor trivia maakt dat Beckett uit het oog wordt verloren, of dat het een incompatibilité d’humeur betreft tussen Becketts uitzichtloze absurdisme en een tijdgeest waarin geluk als geboorterecht geldt – ik weet het niet. Zomin als ik precies begrijp wat een en ander met de moeilijke relatie tussen Beckett en mij te maken heeft.



Maar goed, hij is nu dus op z’n retour, en als u denkt dat mij dat tevreden stemt, dan heeft u het mis. Het is ermee als met de val van het IJzeren Gordijn; met de weemoed die volgde. Wat er aan vijand voor die warmbloedige, kaviaar slurpende en wodka tankende Russische boef terugkwam, weten we allemaal. Je kunt je vijanden maar beter koesteren, voor ze ten onder gaan.

Af en toe pak ik nog wel eens iets van Beckett; in de trein op het onbarmhartige forensenuur, of wanneer mijn ogen ’s nachts niet willen dichtvallen. En dan, heel soms, is het net of ik hem begrijp, is het net of iets van de schoonheid, van de kracht van zijn werk zich aan mij openbaart. In een verwaarloosbaar klein moment dringt een zin zich aan me op (soms is er niet meer voor nodig dan dat een enkele zin blijft haken). “Well, shall we go? Yes, let’s go. (They do not move).” Het is een kortstondig en pijnlijk geluk, een schrille kreet te midden van

eindelooze stiltes. Maar dat is toch geen reden om er dan maar helemaal van af te zien? Het blijft tenslotte *mijn* Beckett.

### **Literatuur**

Kalb, Jonathan, 'You Must Go On After Beckett. I Can't Go On After Beckett. Go On',  
*New York Times*, 26 maart 2006.

King, Timothy, 'The Brilliance of Beckett and Worth', July 1, 2003.

[<http://www.amazon.com/review/product/B00008AORI?showViewpoints=1>]

---

# Een schrijver en zijn oeuvre “van horen zeggen”. Over Samuel Beckett anno 2008

---

*Kester Freriks*

## 1

Dat de wereld onkenbaar is, dat leerde Beckett me; dat de werkelijkheid ongrijpbaar is, ook dat leerde ik van Samuel Beckett. Dat je altijd ver-geefs wacht: de les van Samuel. En deze zin: “Wat ik verzeker, ontken, betwijfel, in de tegenwoordige tijd, kan ik ook van-  
daag nog beweren. Maar ik zal voornamelijk de verschillende vormen van de verleden tijd gebruiken. Want meestal ben ik niet meer zeker, is het misschien niet meer zo, ik weet het nog niet, ik weet het gewoon niet, zal het misschien nooit weten.”



De laatste zin staat in de roman *Molloy* uit 1951 in de vertaling van Jacoba van Velde. En dan dit: Vladimir vraagt aan Estragon: “Zullen we gaan?” Estragon antwoordt: “Laten we gaan.” Dit is uit *Wachten op Godot* uit 1953, ook al vertaald door Jacoba van Velde. Dan schrijft de auteur de laatste regel, en plaatst die, zoals het een regie-aanwijzing betaamt, tussen haakjes: “(Ze gaan niet van hun plaats.)”

In de loop van de tijd heb ik de grote romans van Beckett gelezen, zoals genoemde *Molloy* en *Malone sterft* (1951) en *Naamloos* (1953). Ook zag ik in diverse toneelzalen en door uiteenlopende gezelschappen zijn werk uitgevoerd. *Krapps laatste band* (*Krapp's Last Tape*, 1958) bijvoorbeeld zowel in de catacomben van de Koninklijke Schouwburg in Den Haag door Lou Landré als uitgevoerd in een boomhut door de beroemde Duitse toneelacteur Bernhard Minetti. Het is een meeslepende tekst waarin identiteit en vervreemding, eenzaamheid en liefde op fascinerende wijze samenvloeien. Een man die luistert naar zijn stem van vroeger: dat is voor mij Beckett op zijn puurst, zijn zuiverst. Het is ook deze dramatiek van Beckett die me boeit.

Als je eenmaal een Beckett hebt gelezen of beluisterd, vergeet je die ervaring nooit meer. *Gezelschap* (1979): ook op het toneel gehoord. Wederom die tweespalt tussen het vreemde en het vertrouwde: “Een stem komt tot iemand in het donker. Stel het je voor.” Zo begint *Gezelschap*. En dan die andere tekst met de programmatisch-poëtische titel *Slecht gezien slecht gezegd* (1981).

Ik geloof niet dat Beckett ‘gedateerd’ is, hoewel het me ontstemt dat hij weinig gelezen en gespeeld wordt. Ik denk dat er rondom Beckett een ander verschijnsel aan de hand is: iedereen heeft een vaag vermoeden van Beckett, zoals iedereen een vaag vermoeden van Freud heeft, maar niemand – en zeker niet uit de theaterwereld van jonge schrijvers – die hem werkelijk leest. Beroepshalve, omdat ik verbonden ben aan de theaterredactie van *NRC Handelsblad*, lees ik veel nieuwe theaterteksten door jonge schrijvers. Of ik zie hun teksten opgevoerd in de kleine zalen van de toneelhuizen in dit land.



Het lijkt of elke nieuwe regisseur of schrijver niet zozeer kennis heeft van Beckett als wel van iets wat je zijn roep zou kunnen noemen, zijn faam of zelfs een echo van zijn faam. De Beckett aan wie tegenwoordig door tal van regisseurs en toneelschrijvers wordt gerefereerd, is niet de échte Beckett, de Beckett van de hermetische, moedige, compromisloze teksten. Het is de Beckett van wie gedacht wordt dat hij grillige, moeilijk leesbare, associatieve teksten schrijft waarin ondoordringelijke gedachtesprongen als het summum van artistiek vermogen gelden.

Maar zo is het niet.

Een tekst van Beckett heeft op mij altijd een dubbelzinnig effect. Eerlijkheidshalve moet ik bekennen – en doe dat van harte en oprecht – dat ik zijn taalbouwsels niet altijd meteen kan doorgronden, zeker niet als ze als monoloog, zoals *Gezelschap* of *Slecht gezien slecht gezegd*, worden opgevoerd.

Maar daar staat tegenover dat ik altijd onder de indruk ben van het hechte bouwwerk van wat hij ook schrijft. Bij nadere analyse getuigen zijn associaties altijd van een dwingende logica, soms weerbarstig, maar die logica is er altijd. De eerste indruk dat zijn teksten vrije associaties zijn is pertinent onjuist.

Beckett wordt vaak naar voren geschoven als een inspiratiebron. Maar kijk je goed naar de teksten van auteurs die zeggen door hem beïnvloed te zijn, dan blijkt die hele invloed op een groot misverstand te berusten. Het is een schrijver en zijn oeuvre ‘van horen zeggen’, een schim die ergens rondwaart in ieders gedachte, maar gedoemd is een schim te blijven.

## 2

Voor mij vormt het werk van Beckett, zowel zijn theaterteksten als zijn romans, de allermooiste schoonheid van de innerlijke stem. Als je gaat tellen hoe vaak het begrip ‘stem’ voorkomt, dan is dat overweldigend opvallend. In *Gezelschap* is dat natuurlijk het duidelijkst aanwezig. Nog eens de beginzinnen: “Een stem komt tot iemand in het donker. Stel het je voor.” Volgt een witregel, vervolgens: “Tot iemand op zijn rug in het donker.”

Ook in een roman als *Molloy* domineert de innerlijke stem. Kijk eens naar het begin, dat meteen het perspectief bepaalt: “Ik ben in de kamer van mijn moeder. Ik woon er nu. Hoe ik hier gekomen ben, weet ik niet.” Een paar regels verderop blijkt de ‘ik’ een auteur te zijn. Elke week komt een geheimzinnige man geld brengen en de beschreven bladzijden ophalen. Zo ontstaat de roman als een voorbeeld van ‘immanente poëtica’: de voltooiing van het fictieve boek is tegelijk de voltooiing van het boek dat de lezer in handen heeft.

Het vormgeven van een innerlijke stem heeft mij in literatuur altijd het meest gefascineerd. Ik ben ervan overtuigd dat Beckett mij hierin heeft gestuurd. De dubbele monoloog van *Krapp's Last Tape* is in het genre een unicum: de stem van een oude man ‘live’ en ook zijn stem, maar dan als jongeman, op de band. Twee innerlijke stemmen in een voorstelling.

Als schrijver heb ik de monoloog geprobeerd, maar tot afgelopen voorjaar en zomer – die van 2007 – niet daadwerkelijk uitgevoerd. De moeilijkste opgave van de monoloog is het drama: hoe bouw je spanning op zonder dialoog, actie, handeling?

Ik kan niet traceren hoe het is gekomen, maar op een namiddag zat ik opeens met boeken als *Gezelschap* en *Molloy* in handen. Dat zijn van



die momenten die iedereen kent: gedreven door een onbewust motief pak je op het juiste moment de juiste boeken uit de kast.

Al langer liep ik met het idee rond om een boek te schrijven vanuit het perspectief van mijn moeder, die lange tijd aan dementie en Alzheimer heeft geleden, twee ziektes die, zoals bekend, de hersenen en het geheugen op fatale wijze aantasten. Het probleem dat ik wilde omzeilen is ook de taal van mijn romanpersonage aan te tasten. Ik probeerde me haar in te leven, zoals zij dacht dat zijzelf was, namelijk helder, lucide, coherent.

Zei je tegen mijn moeder: “Mama, dat heb je al gezegd,” dan ontstak ze in woede. Dat was niet waar, ze herhaalde zichzelf niet.

Ik heb me altijd afgevraagd of er bij mijn moeder, die toch zwaar hersenziek was, nooit een besef heeft gedaagd dat zij weleens dat zelfbewustzijn had gekend. Dat ooit een keer de gedachte bij haar was opgekomen: “Er is iets verkeerd aan de hand met mijn hoofd. Ik herinner me nu niet

meer wat ik een half uur geleden dacht of deed.” Zover ik kan beoordelen, was die reflectie er niet. Nu is het te laat om het haar te vragen, als ik het haar ooit had kunnen vragen.

Want tegelijk met die sluipende hersenziekte verdween ook haar werkelijkheidszin. Geheugenstoornissen waren haar lot. Een begrip dat in veel van Becketts werk voorkomt.



Ik begon Beckett te herlezen. En ontdekte dat de kracht van de innerlijke stem ligt in die onverbidelijke logica. In *Molloy* is die logica van een ijzige kilte. In *Gezelschap* is de logica van een bijna religieuze dimensie. En in *Slecht gezien slecht gezegd* heeft die logica te maken met op maniakale wijze kijken en, daarmee samenhangend, op exacte wijze formuleren.

Het moest dus worden: de rationele logica in taal en gedachten van een irrationele vrouw, aan wie ik de naam Julia Wensiez-Lankhorst gaf. Zij zit in haar stoel aan het raam, terwijl een portretschilder haar gelaat schildert. Dit gegeven is de pijler waarop het romanverhaal rust: mijn moeder is ooit, in opdracht van mijn vader, door een plaatselijke schilder geportretteerd. Daartoe moest zij, natuurlijk, poseren.

Ik heb me altijd afgevraagd wat dat poseren voor mijn moeder heeft betekend. Sprak ze tegen de schilder, vertelde ze haar levensverhaal? In de roman beeld ik het me allemaal in: zij vertelt hem haar levensverhaal, het verhaal van haar jeugd en liefdes, in de veronderstelling dat hij haar als jonge vrouw schildert.



Dat dat uiteindelijk niet gebeurt, vormt het drama van het boek.

Wat ik onder meer van Beckett leerde, is de zeggingskracht van het kaal en 'hard' naast elkaar plaatsen van begrippen en zinnen. De moeder in mijn roman herinnert zich het uitzicht uit het ouderlijk huis: bollenvelden in de verte met bloeiende dahlia's, die eind augustus en in het najaar bloeien.

Dan valt er opeens sneeuw. Te vroeg. Begin oktober al. We hebben het over de vooroorlogse weersgesteldheid.

In een blik vangt zij de bloemen en de sneeuw. Die wonderlijke combinatie herinnert ze zich tot op hoge leeftijd, en daarom heet de roman *Dahlia's en sneeuw*. Bovendien staan beide woorden in dezelfde alinea schuin onder elkaar. Ik voeg die twee samen in een nevenschikkend verband, zonder de rationele samenhang te verklaren. In taalkundig opzicht is het nevenschikkend voegwoord 'en' van een grote betekenisrijkdom. De lezer zoekt toch tussen de twee begrippen die in een gelijkkluidend verband staan, een bezielde samenhang: wat hebben dahlia's en sneeuw met elkaar te maken? Het is de vraag die mevrouw Wensiez-Lankhorst zich ook stelt, in allerlei variaties eigenlijk de hele roman door. Wat heeft die schilderende man daar met haar te maken?



Wat heeft haar gezicht op het doek met haar gezicht in werkelijkheid te maken?

Wat heeft haar levensverhaal met haar portret te maken?

Wat heeft haar man met haarzelf te maken?

De roman is voltooid. De openingsscène met als hoofdstuktitel 'Jongensgenade' begint als volgt: "Vanochtend ben ik tegen een glazen wand opgelopen. Het was nog vroeg, de tuin achter de ruit lag in het schemerduister."

Nu is het moeilijk na te gaan welke invloed Samuel Becketts teksten op *Dahlia's en sneeuw* hebben. Ik elk geval ben ik deze auteur dankbaar voor twee krachtbronnen van zijn werk: *stem en logica*.

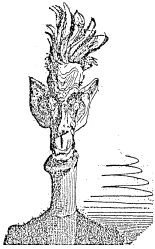
---

# Samuel Beckett en eindigheid

---

*Albertine Sterk*

Samuel Beckett en eindigheid vormen een twee-eenheid, ze horen bij elkaar. Het wachten op de bevrijdende leegte keert telkens terug in zijn werk. Zijn woorden hebben een magische lading als in een kinderspel. Het is alsof ze voor het eerst of voor het laatst worden uitgesproken.



Het onderstaande fragment is uit mijn roman *Zandloper* (2008). In dit verhaal heeft de hoofdpersoon Eva een taakstraf gekregen in een verzorgingstehuis. Ze raakt betrokken bij de laatste dagen van Hendrik en Hilde, een bejaard echtpaar. Op bezoek bij hen neemt Eva een opengeslagen boek van de tafel naast het ziekbed van de stervende vrouw. Het is een toneeltekst. De bladzijde die ze voorleest uit *Wachten op Godot* blijkt draaglijk te maken wat bijna ondraaglijk is. Mild en uitdagend, vol humor is de passage, een uitnodiging tot samenspel.

In de stilte die door de langzame onregelmatige ademhaling van Hilde alleen maar beklemmender wordt, zoek ik naar wat ik nog voor haar kan betekenen. Telkens lijkt het of ze in afwezigheid van haar levensgezel de laatste adem zal uitblazen. Wat kan ik doen? Op tafel ligt, opengeslagen, een vergeeld pocketboek. Hilde is wakker geworden. Met een doffe trage blik volgt ze mijn bewegingen. Ik neem het boek in mijn handen. De tekst ziet eruit als een toneelstuk. Hier en daar staat een aantekening met potlood. Verzorgde Hendrik niet, jaren geleden met Hilde toneelvoorstellingen op de school waar ze beiden lesgaven? Ik draai het boek om. *Samuel Beckett Wachten op Godot* lees ik. Op de eerste pagina staat in een sierlijk vloeiend handschrift: Voor mijn lieve Hendrik. 1966 Hilde.

Met het boek open op de bladzijden zoals het op tafel lag ga ik naast haar zitten om voor te lezen. Twee verschillende stemmen moet ik laten horen, van Vladimir en van Estragon, om de beurt een lage, langzame en een hoge.

VLADIMIR Je hand. (Hilde beweegt haar hand, ze strekt de vingers)

ESTRAGON Hier!

VLADIMIR Kom in mijn armen. (Een flauw lachje krult haar kleurloze lippen)

ESTRAGON In je armen?

VLADIMIR Hierin. (Ik open mijn armen en buig me naar Hilde)

ESTRAGON Vooruit dan maar. (Ik sla mijn armen om haar schouders, blijf even zo zitten)

VLADIMIR Wat vliegt de tijd toch als je je amuseert.

ESTRAGON Wat zullen we nu doen?

VLADIMIR Terwijl we wachten.

ESTRAGON Terwijl we wachten.

VLADIMIR Als we onze oefeningen eens maakten.

ESTRAGON Onze lichaams oefeningen. (Er verschijnt een lachje om haar mond. Het lukt, we hebben er samen plezier in)

VLADIMIR Voor de lenigheid.

ESTRAGON Voor de losheid.

VLADIMIR Voor de buigzaamheid.

ESTRAGON Voor de losheid.

VLADIMIR Om warm te worden.

ESTRAGON Om kalm te worden.

VLADIMIR Daar gaan we. (Ik ga staan en spring op en neer)

ESTRAGON Genoeg. Ik ben moe.

VLADIMIR We zijn niet in vorm. Laten we nog een paar ademhalings oefeningen doen.

ESTRAGON Ik wil niet meer ademen.

VLADIMIR Je hebt gelijk. (Ik zwijg even, nog nahijgend van het springen)... Laten we nog de boom maken, voor het evenwicht.

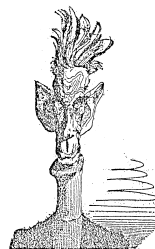
ESTRAGON De boom? (Wankelend sta ik op een been. Hilde volgt me met opgetrokken wenkbrauwen)

VLADIMIR Nou jij. (Nu wankel ik nog meer, weer dat lachje)

ESTRAGON Geloof je dat God me ziet?

VLADIMIR Je moet je ogen dicht doen. (Hilde blijft naar me kijken)

ESTRAGON O God... (Ik wankel, val bijna met het boek in mijn handen. Ik weet niet of ik moet lachen of huilen. Ik schreeuw) O God, ontferm u over mij!



VLADIMIR En ik?

ESTRAGON Over mij! Over mij! Ontferming. Over mij.

“Hou op. Bidden hoeft niet meer, Eva. Waarom schreeuw je zo? Dat is te veel voor Hilde. Ze moet al haar krachten bewaren voor straks.” Geschrokken en buiten adem staat Hendrik voor me. Ik heb hem niet horen naderen. Maar als hij het boek ziet begrijpt hij dat ik eruit voorlas.

“O, wacht, toneel, het is Beckett, daar houden we van.” Hij knikt. Glimlachend rijdt hij de rolstoel naast het bed.

“Je vond het toch mooi?” vraag ik aan Hilde terwijl ik haar hand streel. Ze trekt haar hand niet weg. Dat glimlachje is er weer.

---

# Godot komt niet...

---

*Luk Perceval*

Toen men Beckett vroeg wie nu eigenlijk Godot was, antwoordde hij dat als hij dat wist, hij *Wachten op Godot* nooit had geschreven. In een tijd waar de muur tussen ideologisch Oost en West gevallen is, en met de dreigende klimaatcatastrofe de mens zijn eigen vijand geworden is, is elke oplossing of boodschap of duiding, een in gebreke blijvend simplisme. Religie, filosofie, politiek en kunst; alle blijven ons een zinvol alternatief schuldig. Zelfs de technologie, ooit het betrouwbare bewijs van de geniale menselijke geest, lijkt meer en meer te falen. Als spiegel van zijn maatschappelijke en culturele context is ook het toneel, zo vele jaren na het verschijnen van *Wachten op Godot* door een gelijkaardige 'vertwijfeling' verlamd. Cynisme is de hoogste vorm van realiteitszin van de hedendaagse theatermaker. Het toneel twijfelt aan zijn eigen 'zinloosheid'. De vraag is echter of niet precies in die ervaring, de zin van 2500 jaren 'zinloos' theater besloten ligt.



Inderdaad zou je volgens de logica van het rendement-denken kunnen stellen dat het theater compleet zinloos is. En toch heeft de mensheid haar behoefte tot zingeving geritualiseerd in het theater; toch blijven ons nog steeds dezelfde universele teksten met dezelfde vragen naar de zin van dit leven en het menselijk lijden boeien. Hoewel tot op heden geen enkele schrijver, geen enkele theatermaker erin geslaagd is een afdoend antwoord te formuleren. Omdat het voorbij elk menselijk bevattingsvermogen ligt, zal dit antwoord waarschijnlijk ook nooit geformuleerd kunnen worden. Heeft het dan zin nog langer naar een antwoord te zoeken? Is niet het zoeken zelf wat ons in leven houdt, wat de theatermaker zijn adrenaline, zijn creatieve kracht schenkt? En wat de toeschouwer naar het theater drijft? Zonder die nieuwsgierigheid zou er geen kunst, geen religie, geen theater... en waarschijnlijk ook geen schoonheid zijn. Ligt niet de zin der dingen besloten in de zoek-

tocht an sich? Het 'niet weten' dat wil weten. Wat leidt tot het deemoedig besef dat veel van wat je dacht dat het was 'het niet is'. Wat het dan wél is kun je niet benoemen. Wat de oorzaak voor die honger naar waarheid is, is niet aanwijsbaar, niet grijpbaar, niet onder woorden te vatten. "The finger pointing to the moon, is not the moon." Het enige dat we met zekerheid weten is dat het zich manifesteert in 'de zoektocht' zelf. Alleen al het feit dat het theater elke vorm van antwoord schuldig blijft, kunstenaar en toeschouwer dwingt de stilte, de leegte te accepteren, hen in het leven terugwerpt zonder verklaring, zonder sluitende logica, leert met lege handen te vertrouwen in die zoektocht; lijkt de enige zin van dit 'zinloze' theater. Precies dat is de spirituele weg van het theater, die voert naar het loslaten van elk mogelijk concept, antwoord en oordeel. Maar naar de aanvaarding van de stilte. "A road to nowhere", wachtend op Godot. In onze huidige schreeuwelijke maatschappij biedt het theater, toeschouwers en spelers, een rituele samenhang, een ruimte waarin we in onze collectieve 'onwetendheid' met elkaar solidair worden, door het besef dat er geen antwoorden zijn voor zo veel zinloos lijden en geweld. Enkel begrip, met hooguit een moment van mededogen.



Zoals een mantra steeds opnieuw dezelfde formulering herhaalt, zo stelt het theater steeds dezelfde vragen met steeds dezelfde stilte als ultiem antwoord. Maar een stilte met een enorme kracht, de kracht van de catharsis, een moment van gezamenlijk besef en begrip voor het lijden van de mens. Zolang de mensheid niet in staat is dit mededogen om te zetten in de praktijk van het dagelijks bestaan, zal het theater haar mantra's van 'zinloosheid' blijven herhalen. Want zolang zullen we ons moeten confronteren met de naakte waarheid; dat Godot niet komt. Niet voor niets de titel van de afscheidspeech van de ontslag nemende president van de Tsjechische republiek, Václav Havel: "Godot komt niet."

---

# Wie niet weg is, is gezien

---

*Onno Kusters*

Het is volop in de zomer en niets  
wijst op die boom met die drie of vier blaadjes  
die daar midden in de polder staat.

In heel die boordevolle weldaad  
trappen wij met ferme slag en steeds rechtdoor.  
Achter ons die boom

waar niets op wijst. Wij laven ons  
bij de uitspanning aan de rand van de polder  
aan dik belegde witte broodjes oude kaas.

En als we weer op onze fietsen stappen,  
kijken wij zoals gewoon eens om.  
Daar die boom. Geen blad te bekennen,

waar eerder niets op wees.



---

## Interplay / tussenspel

---

*Nikolaas Vande Keere*

*Yes, the words I heard, and heard distinctly, having quite a sensitive ear, were heard a first time, then a second, and often even a third, as pure sounds, free of all meaning, and this is probably one of the reasons why conversation was unspeakably painful to me. And the words I uttered myself, and which must nearly always have gone with an effort of the intelligence, were often to me as the buzzing of an insect. And this is perhaps one of the reasons I was so untalkative, I mean this trouble I had in understanding not only what others said to me, but also what I said to them. It is true that in the end, by dint of patience, we made ourselves understood, but understood with regard to what, I ask of you, and to what purpose?*

Samuel Beckett, *Molloy* (*Molloy, Malone Dies, The Unnamable*, Londen 1959, p. 50).



Een belangrijke oorzaak voor het idee van 'het einde van Beckett' ligt in de aard van zijn werk. Dit lijkt sterk op het oeuvre van een componist of beeldend kunstenaar. De stukken zijn voor het merendeel afgebakende vormexperimenten of miniaturen, als variaties op hetzelfde thema. De uitvoerders hebben, zoals muzikanten bij klassieke muziek, slechts een beperkte ruimte voor interpretatie. De instructies van de auteur bakenen die ruimte af en worden meer en meer onderdeel van de stukken. In de evolutie van zijn werk verandert Beckett van toneel-schrijver in toneelmaker: de (onder)zoekende schrijver wordt regisseur, vormgever. De regieaanwijzingen, aanvankelijk een bijzaak in het oeuvre, worden gaandeweg een inherent bestanddeel ervan. De spanning tussen het uitgesproken en onuitgesproken deel van de toneeltekst krijgt een andere vorm. (De Beckett Estate vat deze instructies uitsluitend op als restricties, als iets buiten het oeuvre.)

Terwijl de instructies een vrije uitvoering onmogelijk maken, ligt hierin paradoxaal genoeg ook een potentieel verborgen voor de toe-



komst: de auteur verschijnt als het onuitgesproken personage van zijn eigen werk. In de evolutie van zijn werk en de opeenvolgende regieaanwijzingen lezen wij als het ware de dramaturgische lijnen van een nieuw stuk, een 'interplay' of 'tussenspel'. Alsof de personages in verschillende stukken dezelfde zouden kunnen zijn, alsof het ene verhaal zonder einde zijn vervolg vindt in het andere. Een voorstelling van Beckett wordt een voorstelling over Beckett.

Dit intrigerende idee vormde de aanleiding tot de creatie van het muziektheaterstuk *Reset*\*. Dit project verbeeldt een originele, experimentele en interdisciplinaire reflectie op het werk van Beckett en gebruikt daarbij de instructies.

Tegen de achtergrond van dit 'tussenspel' op Beckett gaan we nader in op vier van de dramaturgische lijnen.

## Naar de isolatie van het lichaam

Beckett concentreert zich op de lichaamsruimte van de acteur als afbakening die het lichaam conditioneert en isoleert. Het aanvankelijke onvermogen of de handicap (blindheid, niet kunnen lopen, niet kunnen zitten in *Endgame*) wordt meer en meer abstract. Winnie in *Happy Days* bevindt zich tot haar middel in een heuvel en zakt er verder in tot aan de hals. De bewegingsvrijheid wordt in de loop van het stuk beperkt. De lijn, de vernauwing/wurging zet zich door tussen de stukken. In latere stukken ontwikkelt Beckett deze negatieve choreografie tot het uiterste.



*Play*: meer dood dan levende figuren opgesloten in urnen, slechts het hoofd vrij, verhalen van hun driehoeksverhouding uit het verleden. (Nell en Nagg in hun emmer in *Endgame* doen hier ook aan denken.) In *Not I* is het voornaamste personage Mouth, een mond die op een monotone manier een gebrekkige tekst declameert. Op het toneel is de rest van het lichaam onzichtbaar. Beckett minimaliseert het beeld tot een mond, nauwelijks zichtbaar door een kleine opening in het zwarte doek, afgebakend zoals de zone voor een chirurgische ingreep. Lichaam wordt mond wordt taal wordt klank wordt ritme. Een blik achter de schermen legt de kracht van het stuk bloot op een expliciete manier. De actrice is vastgesnoerd en omwikkeld in zwarte stof. De ingrepen nodig om de mond te isoleren resulteren in een marteltuig.

## Naar de ontdubbeling van het personage als dialoog

Je zou kunnen zeggen dat elk stuk van Beckett draait om een conceptuele dialoog. Deze transformeert van een klassieke confrontatie tussen twee personages naar een ontdubbeling, een splitsing van één personage in verschillende karakters. In *Waiting for Godot* zijn Estragon en Vladimir nog twee personages verwickeld in een dialoog van kleingeestige tegenstellingen die bewijst dat ze in hun lot aan elkaar gebonden zijn. In *Krapp's Last Tape* is het enige personage in dialoog met zijn herinnering, zijn jongere stem, overblijfsel van zijn vorig leven, gereduceerd tot de opnames op een bandrecorder.

*Ohio Impromptu* voert met Listener en Reader de twijfel ten tonele tussen schimmige dubbelgangers van één en dezelfde persoon. De stukken vertolken meer en meer een decompositie van het 'zelf'.



De hoorspelen tonen deze evolutie in compacte en traceerbare vorm. In *Embers* komt de stem van Ada los van Henry om met hem te praten. De schizofrene stem wordt in de verdere hoorspelen (*Rough for Radio I* en *Words and Music*) de verschijning van Music als personage, aanvankelijk met antropomorfe trekjes. De uiteindelijke dialoog van *Cascando*, het laatste hoorspel in deze rij, lijkt op de parallelle aanwezigheid van twee radiokanalen Music en Voice, bediend door Opener.

## Naar de verteller als personage

Aansluitend op de ontdubbeling van personages speelt Beckett ook met een fictieve rol die evolueert naar die van een verteller. Aanvankelijk doet de dialoog soms al de vraag rijzen of het personage in gesprek is met zichzelf of een ander (de verzuchtingen van Hamm in *Endgame*). In de latere stukken blijft vaak één personage over in dialoog met zichzelf of met een verschijning, vaak in een gesprek naast elkaar. Elk personage spreekt meer en meer over zichzelf.

Uiteindelijk raakt Beckett de essentie door de eerste persoon te verdrukken ten voordele van een in eerste instantie zelfbeschouwende derde persoon. *A Piece of Monologue* vertelt de herinneringen van een man door zijn stem over zichzelf te laten spreken in de derde persoon.

Dit wordt ook expressiever: In *Not I* weigert Mouth pertinent het woord 'ik' uit te spreken.

In de stukken voor televisie verschijnt de voice-off als verteller, die echter wel een band houdt met het personage: in *Eb Joe* bijvoorbeeld als een figuur die tergend inspreekt op het hoofdpersonage.

In *Catastrophe* verschijnt een regisseur ten tonele. Beckett zelf komt dichterbij...

## Naar de performance

De stukken voor theater zijn aanvankelijk normaal in lengte en structuur. De absurditeit van elk stuk zit oorspronkelijk vervat in het verhaal en drukt zich uit door het genre van het theater. De reflectie op het verhaal, de representatie van het personage (eerder dan de rol in het verhaal) en de werking van het medium worden echter meer en meer de kern van het stuk. Het werk van Beckett problematiseert steeds explicieter de notie theatraliteit.

Een aantal latere stukken, in het bijzonder die voor andere media zoals radio en televisie, toont nog sporen van theater, zoals een scène en andere aspecten. De aloude rol van de tekst wordt uiteindelijk echter vervuld door klank en beeld, zoals in *Nacht und Traüme* en *Ghost Trio* (voor televisie).

Vastomlijnde, herhaalde formules vormen de dramaturgie, regieaanwijzingen worden het verhaal, plattegronden of schema's vervangen geschreven instructies. De stukken worden korter, compacter.

Het theater van Beckett mondt uit in een performance, een gebalde 'act' die als een ritueel variaties op een bepaald patroon volgt. Theater herleid tot structuur en ritme. Het ultieme voorbeeld hiervan is *Quad*.

In diezelfde periode doet de performance zijn intrede in het werk van minimalistische kunstenaars uit de Verenigde Staten. Het kunstwerk dat zijn oude autonomie loslaat en rekt op de betrokkenheid van de toeschouwer, leidt tot de introductie van de noties tijd en theatraliteit in de beeldende kunst. Becketts spoor gaat hieraan als het ware vooraf, en kon zo van grote invloed zijn op iemand als Bruce Nauman, pionier van de videokunst. De dramaturgische lijn loopt virtueel door voorbij het oeuvre van de auteur.





Reset (toneelbeeld). Foto Nikolaas Vande Keere

## Conclusie

Vooral de latere, experimentele stukken van Beckett lijken op donkere speeldoosjes gevuld met routines en marionetten – wat overblijft van verhalen en de personages die ze vertolken. Op literair vlak valt het op hoezeer de tekst zichzelf weglaat en hoezeer de auteur er zich-

zelf uit schrijft – in tegenstelling tot zijn minutieuze instructies en zijn actieve bemoeienis met de uitvoering ervan. Narratieve flarden blijven over en ontvluchten concrete betekenis.



Daartegenover verschijnen tussen de stukken door andere ‘verhalen’, nieuwe dramaturgische lijnen voor een toneelmaker. De klassieke verhalen dienen slechts als voorwendsel, als slechts een laag, of worden vervangen door een muzikale structuur. Stem, muziek, licht, camera verschijnen als abstracte, anonieme personages. De tekst is steeds minder ‘inhoud’ en steeds meer ‘vorm’, narratie wordt instructie, setbeschrijving wordt schema, tekening.

De reductie van dramaturgische elementen lijkt in een inwaartse beweging af te stevenen op een oorverdovende stilte. Het theater wordt herleid tot zijn elementaire vorm, om plaats te maken voor andere disciplines. De gelaagdheid is hierbij het resultaat van een deling eerder dan een vermenigvuldiging. Tussen de veelzijdige stukken ontrafelt zich een inter- eerder dan multidisciplinair discours. De disciplines staan daarin naast en tegenover elkaar zonder ooit een multimediaal totaal-spektakel te produceren.

Bekeken vanuit dit perspectief is het werk van Beckett een kritische en zeer actuele reflectie op het wezen en de werking van de media. Zijn levensvatbaarheid ligt dan ook hier, voorbij het literaire theater. De grenzen van artistieke vertaling worden omgesmeed tot inspiratiebron.

De media en hun manipulatie worden ontbloot als subjectieve spelers.

Het 'tussenspel' zoekt in het oeuvre van Beckett een opening voor onderzoek en experiment op een manier die elk stuk afzonderlijk niet toelaat. Het is vooralsnog wachten op het einde van Beckett.

### \*Reset

She: They are not together?

He: No.

She: They cannot see each other?

He: No.

She: Hear each other?

He: No.

She: It's inconceivable!

(Over Music and Voice, in Samuel Beckett, *Rough for Radio I*, 1961)

*Reset* is een interdisciplinaire reflectie op muziek, theater, beeld en ruimte, in de vorm van een performance met één acteur, drie zangers, drie muzikanten en video. Het verbindt de opvoering van drie teksten van Samuel Beckett: het gedicht 'What would I do without this world?', het hoorspel *Cascando* en het theaterstuk *Ohio Impromptu*.



*Tekst* Samuel Beckett, *Concept* UR architects, *Regie* Caroline Petrick, *Compositie* Vasco Mendonça, *Scenografie* UR architects / Nikolaas Vande Keere en Regis Verplaetse, *Video* Sandro Aguilar, *Acteur* Jonathan Weightman, *Sopraan* Joana Manuel, *Bariton* Rui Baeta, *Contratenor* Manuel Brás da Costa

Muziektheater Transparant (Antwerpen), in coproductie met VHProduções (Lissabon), Festival Temps d'Images 2006 / Duplacena (Lissabon), Culturgest (Lissabon), Casa da Música (Porto)

Met de steun van Instituto das Artes (Portugees Ministerie van Cultuur), de Vlaamse Gemeenschap Gesponsord door Silent Gliss.

Première in festival Temps d'Images te Lissabon in oktober 2006, Beursschouwburg te Brussel in februari 2007.

---

# Waarom houden filosofen zo van Beckett?

---

*Asja Szafraniec*

Beckett op de terugtocht? Niet als het aan de filosofen ligt. Voor deze groep lezers beperkt zich de vraag trouwens niet tot de Nederlandstalige context. Filosofen, die altijd al een ideële taal zochten, kijken graag voorbij de grenzen van particuliere taaluitingen. Enerzijds kun je een dergelijke houding een typisch filosofische malaise noemen – Wittgenstein zei dat de menselijke geest ontelbare ziektes moet overwinnen voordat

deze kan beginnen van goede gezondheid te genieten. Anderzijds, voegde Wittgensteins leerling Stanley Cavell daaraan toe, ook in die wijsgerige malaise ligt een uitdaging, wanneer men er voorzichtig mee om weet te gaan. Hoe het ook zij, het is een specifiek wijsgerige uitdaging om onder de drijfveren van Becketts artistieke zoektocht datgene te benoemen wat wellicht niet buiten elke context staat, maar dat herkenbaar is

in meerdere culturele contexten en voor meerdere vertakkingen van het denken van het soort *homo sapiens*. Alain Badiou noemt het waarheidsprocedures (*procédures de la vérité*): een onvermoeibare zoektocht om iets te benoemen wat onzichtbaar blijft in afwachting om genoemd te worden.

Misschien komen de meest hilarische momenten van Becketts werk voort uit zijn omgang met filosofen, en in het bijzonder met de pretentie van de metafysici om de fundamentele principes van het zijn en van het denken bloot te leggen. Denk aan Watts metafysische zoektocht, of aan Murphy die, zoals Spinoza's God, 'houdt van zichzelf' met 'intellectuele liefde' (*amor intellectualis* ...). Om metafysici valt veel te lachen, dat heeft Beckett goed gezien. Waarom zouden de filosofen zijn gespot in dank afnemen? Omdat het niet alleen een zuivere parodie was. Becketts lach ging altijd gepaard met het zoeken. Filosofen van zeer verschillende tradities (bijvoorbeeld van de kritische theorie, van de taalfilosofie, van de fenomenologie, van het Franse postmodernisme)



hebben getracht om Becketts zoektocht te duiden: denk aan de grote namen van contemporaine continentale filosofie zoals Michel Foucault, Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Paul Ricoeur, of aan de denkers die de omschrijving ‘continentaal’ hebben verworpen, zoals Alain Badiou of Stanley Cavell. Ze hebben allemaal iets over Beckett te zeggen, zij het soms slechts, zoals in het geval van Derrida, dat hij dat tevergeefs heeft geprobeerd, dat hij heeft ‘gestotterd’ om iets over Beckett te kunnen zeggen en dat het is mislukt (zie mijn eigen studie *Beckett, Derrida and the Event of Literature*). Foucault en Alain Badiou zijn misschien het meest uitgesproken over de vormende impact van Beckett op hun eigen denken.

Ik denk niet dat kunstenaars en schrijvers van nu, in Nederland of daarbuiten, aan de filosofische receptie van Beckett voorbij kunnen gaan. In het artistieke discours voegen zich tenslotte altijd ook de vragen die elders worden gesteld, zoals de vraag naar de aard en grondslagen van Becketts experiment. Wat weten we van Beckett? Hij zocht de grenzen van de taal op. Sommigen dachten dat hij het over het menselijk bestaan had, anderen over de taken van de kunst. Hij lachte om het denken, en om de metafysische verlangens van de mens – maar ook weer niet. Zoals Kant zei, het is de aard van het menselijk verstand dat het zich vragen moet stellen die het niet in staat is te beantwoorden. Becketts werk is een dergelijke vraag, die actueel blijft, omdat deze nooit volledig te beantwoorden is. Er zijn alleen minder of meer succesvolle pogingen. Tijdens mijn werk aan een dissertatie over de filosofische receptie van Beckett ben ik veel denkers tegengekomen die zich over Beckett hebben geuit. Ik bewonderde de helderheid van Badiou's interpretatie van Becketts laatste werk, *Worstward Ho*, waarin hij betoogt dat Beckett een soort fenomenologische reductie in omgekeerde zin beoefent. Ik bewonder de nog steeds, meer dan dertig jaar na de publicatie, raadselachtige lezing van Becketts *Endgame* door Cavell. Cavells stelling van verborgen letterlijkheid in Beckett is helder. Maar hoe staat Cavell zelf tegenover het kenmerkende quiëtisme van zijn eigen duiding van Beckett?

Een deel van deze filosofische receptie van Beckett kan nieuwe, tot nu toe onvoorziene richtingen aanwijzen, niet alleen in de manier waarop we Beckett lezen, maar ook in de manieren waarop de contem-



poraine kunst haar eigen taak begrijpt. Dit geldt in het bijzonder voor de receptie van Beckett door Deleuze. Het is niet voor niets dat Badiou spottend Beckett Deleuzes denkheld noemt. Deleuze was misschien de enige die heeft getracht om Becketts oeuvre in zijn geheel, vanuit zijn grondslagen te begrijpen. In een kort stuk, 'L'Épuié', gaf Deleuze een naam aan Becketts experiment: een compromisloos of onophoudelijk spinozisme. Misschien is Becketts link met Spinoza, een Portugees-joodse filosoof op Amsterdamse bodem, het meest passend in de bespreking van de stand van zaken rond Beckett in Nederland anno 2008, met het Spinozajaar (2007) net voorbij. Deleuze kijkt naar Beckett op dezelfde manier als hij naar Spinoza kijkt: niet als 'slechts' schrijver, denker, kunstenaar. Hij heeft het over iemand die een denkexperiment heeft uitgevoerd dat meer dan een denkexperiment is geworden: hij is erin geslaagd om zijn bestaan volledig met dat van de wereld te vereenzelvigen.



Het gaat er niet om een aantal door het leven aangereikte mogelijkheden te verwerkelijken, maar om *alle* denkbare mogelijkheden uit te putten (vandaar de titel "L'Épuié", "uitgeput"): alleen dan is alles wat overblijft *werkelijk*. Dit logisch experiment, gebaseerd op het contrast tussen wat werkelijk en wat mogelijk is, is wat Deleuze spinozisme noemt. Spinoza heeft in Deleuzes ogen daardoor een minuscule ingang weten te vinden naar de andere kant der dingen: niet naar een transcendente ideeënwereld, maar juist naar de ultieme werkelijkheid.

Door de nadruk te leggen op Becketts neiging tot het uitputten van de mogelijkheden stuitte Deleuze op een onverwachte overeenkomst tussen de talloze combinatorische oefeningen die we bij Beckett tegenkomen (Murphys koekjes zijn misschien het meest bekende voorbeeld) en Becketts schijnbaar tegenovergestelde tendens om het laatste woord te zeggen, alles op te heffen, op te geven; in Murphys slotwoorden: "All out." Niet alleen het samenbrengen van deze twee tendensen bij Beckett, ook Deleuzes interpretatie van hun betekenis is verrassend, contra-intuïtief. Het gaat er alleen schijnbaar om alle mogelijkheden uit te putten, om in complete stilte te vervallen. Becketts uitputtingslag met de werkelijkheid heeft als doel juist het verkrijgen van de toegang tot een onuitputtelijke werkelijkheid: een reis in het oneindige. Een reis waarbij het erom gaat alles achter te laten met als doel om alles



terug te krijgen. Becketts onuitputtelijk spinozisme volgt het patroon van de relatie van God tot zijn eigen schepping: God (*natura naturans*) put zichzelf uit, terwijl hij zelf tot zijn schepping (*natura naturata*) verwordt. Alsof God door een zandloper liep.

In die zin is Becketts experiment nooit zuiver literair of artistiek. Dit is een experiment van het leven zelf van het individu 'Beckett' die zichzelf in werkelijkheid realiseert: niet ten opzichte van een aantal aspecten van deze werkelijkheid, maar ten opzichte van elk mogelijk aanrakingspunt. Soms noemen de filosofen dit de eeuwigheid – van de soort die voor eindige wezens realiseerbaar is. Kunnen we zo'n poging ooit achter ons laten?

### **Literatuur**

Badiou, Alain, *Beckett: increvable désir*. Parijs: Hachette, 1995.

Badiou, Alain, *Petit manuel d'inesthétique*. Parijs: Seuil, 1998.

Cavell, Stanley, 'Ending the Waiting Game', in: *Must We Mean What We Say?* Cambridge: Cambridge University Press, 1976.

Szafraniec, Asja, *Beckett, Derrida and the Event of Literature*. Stanford: Stanford University Press, 2007.

---

# Brief

---

*Carol Linssen en Dana Linssen*

## Carol

Schraler en kaler wordt het nu *het Beckett Blad* niet meer zal verschijnen.

In Bunnik bezit ik een tafel en een bed. De meeste geluiden komen uit de omringende natuur. Die loeiende koe bijvoorbeeld. Aan een computer ben ik niet begonnen. En de tv gaat er ook uit. Het gif van de reclame kan ik niet aan.



Dan is er alleen die koe.

En de rest is stilte.

Een brief of een tijdschrift is een cadeautje in de stilte. Ik zal het met die koe moeten doen.

Een bridger ben ik niet. Sinds 1962 ben ik een toneelspeler. Beckett is mijn favoriete schrijver in de galerij van Aischylos, Shakespeare en Tsjechov. Zal ik een hink-stap-sprong maken door mijn ervaringen met Beckett? Ik voeg ook wat tekeningetjes toe die ik in de jaren zeventig maakte, geïnspireerd door *Spel* en de mannen Pim en Bom uit *Hoe het is*.

Eind jaren zestig zie ik mezelf met Onno Molenkamp in twee zakken liggen. *Acte sans paroles II*. 's Ochtends om 9 uur in een verduisterd klaslokaal. Een pantomime voor twee personen en een prikkel. Acteren om 9 uur in de morgen is vroeg acteren. Zeven uur op pad. Acht uur zwarte koffie. En dan uitkleden en in je zak. Aanvang. De jonge acteurs van Toneelgroep Theater in Arnhem verzorgden een speciaal programma voor scholieren die 's avonds naar *Eindspel* zouden gaan in de grote zalen in Gelderland. Hans Tiemijer en Peter van der Linden

speelden Hamm en Clov en acteerden stug door in een regen van katjesdrop en een storm van vochtige papierprojectielen. De stiltes die Beckett zo pertinent voorschrijft, voltrekken zich niet in een geluidsdecor van geritsel, geschuif en geklooihannes. Bestaat de stilte nog in het Theater?

In de klaslokalen hadden we meer geluk. Wij waren op visite. Een feest voor de klas. Geen blokfluitles. Geen wiskunde. René Lobo sprak een welkomstwoord. Een ideale ouverture naar de 'pantomime' en *Spel*. Er was aandacht. En wat zouden wij moeten beginnen zonder aandacht? Wij zouden niets beginnen.

Mij was de eer toebedeeld in *Acte sans paroles II* de trage onhandige man te spelen (gags als hij zich aankleedt en uitkleedt). Als een grote baby bracht ik mijzelf in onmogelijke posities bij het aantrekken van de broek en het colbertje. Vooral de studie van de 'nadenkende blik', het 'peinzen' als onderbreking of opmaat naar de gewoontehandeling intrigeerde me mateloos. "A – *peinst*, vouwt de handen, bidt, *peinst*, staat op, *peinst*, haalt uit de zak van zijn hemd een flesje pillen, *peinst*, slikt pil, *peinst*, loopt naar kleren, *peinst*..."

Hoe doe je dat, peinzen? Wat is mijn ideale pose of houding voor peinzen? Kijken de ogen naar binnen of naar buiten? Peinzen is niet piekeren, tobben of staren. Peinzen heeft niets te maken met de extreem naar binnen gekeerde houding van *Le penseur* van Rodin. Peinzen als aanduiding voor een black-out, een stoornis of insult. Zo interpreteerde ik dat 'peinzen'. Peinzen als resultaat van een defect in het hersenraderwerk.

In 1997 mocht ik Clov spelen in *Eindspel* in de regie van Yoshi Oida. Opnieuw de confrontatie met het 'sneuelen van de herinnering'. Rafeelige schaduwen waaruit niet een compleet beeld is te reconstrueren. "Ze zeiden me: hier blijf staan... Ze zeiden me: al die dodelijk gewonden, met welk een zorg worden ze verpleegd..." Becketts aanwijzing: "Met starre blik en toonloze stem."

Wat is het gevolg van Becketts aanwijzing? Wat krijg je te zien? Wat te horen? De introspectie, het tasten naar woorden door Clov, is van iemand die op een verre planeet staat en delen van de betrouwbare route kwijt is. Clov krijgt geen greep op zijn pogingen tot reconstructie van zijn verleden en zijn existentie. Het niet meer weten maakt van Clov een clown. Hij bezit een fiets, maar weet de fiets niet als fiets te



gebruiken. Het is zoiets als een meesterkok die met geen mogelijkheid kans ziet een Spaanse omelet te bereiden.

De routine en vaardigheid hebben toneelspelers lelijk in de greep. Wij spelen gewoontegetrouw wat er staat in de partituur. Terwijl het gaat om wat er niet staat. “De duistere voedselbodem waaruit zaad in de bloei schiet.” Voor mij een bron van onderzoek

“En nu...?”

In 1976 bezocht ik samen met mijn vrouw Londen. Wij hadden samen gewerkt aan *Happy Days* en *Omtrent de vloedlijn*, een Beckett-collage met *Acte sans paroles I*, *Eh Joe*, *Stirrings Still*, *What is the Word*, *L’Innommable*; in een oude loods in de duinen van Scheveningen reden we de toeschouwers rond op een rijdende tribune. Stemmen,



herinneringen, beelden kwamen tevoorschijn uit zand en steen, al of niet geprikkeld door licht of een fluittoon. Ik schreef aan de dramaturg die zich zorgen maakte: “Ik heb ook nog een lach en een traan in een enveloppe! En ergens in een hoek staat een raadseltrommel.” Samen met Christine naar Londen – Dirty Dick – Soho – Aldwych – Lord’s – Alexandra Park – The Old Bailey – roast lamb – kidney pudding en Shakespeare, Shakespeare, Shakespeare. En tenslotte

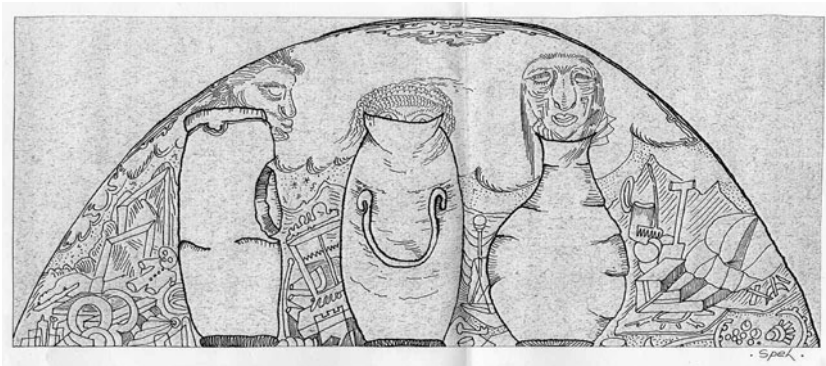
de indringendste Beckett-ervaring. *That Time* – *Footfalls* met Billie Whitelaw en *Spel*. Eenvoud, stem, technische perfectie, muzikaliteit: Engelse acteurs op de toppen van hun kunstenaarschap, opnieuw fascinatie voor het medium toneel. Na vijftien jaar spelen uitroepen “Dat wil ik ook!”.

In de stiltes was het stil.

In de extreem lange stiltes was het ook extreem stil.

In deze stiltes is er adem, maar er zijn geen woorden. In deze stiltes is er inkt, maar geen vulpen. In deze stiltes is er beweging, maar geen dans. De stiltes voor het scheppingsmoment.

Het magische spel van Patrick Magee in *That Time* resulteerde in een hartstochtelijk “Bravo Magee!” uit de zaal. Dit toneel mag nooit



Tekening Carol Linssen

een *carte blanche* zijn voor franje en versiering, trukendozen, rookmachines, naakt, kamelen en ander grof geschut om publiek de tent in te lokken. De auteur werd niet verminkt, vermoord. Niets werd weggelaten of toegevoegd. Een transparante partituur werd levende kunst.

Die middag in het Royal Court is de deur naar die dramatische kunst wat wijder opengegaan. Wij waren eraan gewend een anekdote te dienen. Een verhaal met een kop en een staart. In Friesland staan heel mooie kop-halsrompboerderijen. En in Limburg tref je schitterende Romeinse hofsteden. De onovertroffen kracht van het klassieke bouwen. Maar het kan ook anders. Het hangt allemaal af van je zienswijze. Alberto Giacometti ziet de mens als een lang, mager, uitgerekt skelet. Zijn beeld *Homme qui marche sous la pluie* is een insect met een niet na te volgen roeping. James Ensor schildert bibberende skeletten die zich met hun laatste kracht naar de kachel slepen. Beckett zet de papa en de mama van Hamm in vuilnisbakken en laat ze zo nu en dan een mop vertellen en scheepsbeschuit eten met hun tandeloze monden.



Het personage Watt beweegt zich in een rechte lijn als een onstuimig beerdijtje. Zo'n beer die leert dansen op een kokend hete stalen plaat. Voeten die neerplofften en met weerzin het vrije luchtruim kiezen. Wanneer je de gulden snede verlaat, de lessen van de academie aan je laars lapt, de dramaturgie van Ibsen negeert, ontdek je nieuwe domeinen die ook weer aan spelregels gebonden zijn. Een nieuwe zienswijze behoeft nieuwe technieken en vormen. Wat geldt is geloofwaar-

digheid, ook al sta je op je kop of zit je tot je strot in de stront. Ik zou zeggen: vergeet de kassa en kuier vrolijk verder.

Beckett kuierde graag door danteske visioenen. *De goddelijke komedie* lag op zijn nachtkastje. Het vagevuur van Dante is ernstig en beklemmend. Is er nog hoop? Is er nog beweging? Beckett voegt een glimpje humor toe.

Sommige personages in het werk van Beckett zijn clownesk. Maar uitgesproken clowns zijn het niet. In *Godot* zijn er momenten die verwant zijn aan de revue en de musichall. Maar zijn Didi en Gogo clowns, zwervers, werklozen, seizoenarbeiders? Of is 'Godot' een beeld, een metafoor van een 'innerlijke toestand' waarin we onszelf herkennen? Een visioen, een film, die we heel goed zouden kunnen dromen. De droom die voor ons bestemd is.

Hoe lichtvoetiger je Beckett speelt, hoe beter hij uit de verf komt.

Het is de clown die de val niet begrijpt. De wond niet begrijpt. Het bloed niet kan thuisbrengen. Er overkomt de clown iets. Het leven overkomt hem. En de zin ontgaat hem. De clown valt in een bak zwarte drek en voor de spiegel denkt hij: "Die kop doet me aan iemand denken."



Is Beckett dood in ons landje? Beckett is voor fijnproevers in het ondergrondse theater van kelders en salons.

Helemaal doodstil is het niet. Christine poogt de teksten van Sam onder de aandacht van haar jonge tonelisten te brengen. Zolang Lou Landré en ik nog kunnen ademen, brengen we *Compagnie*, *Watt*, *Stirrings Still*, en *Worstward Ho* ergens tussen eeuwenoude schuifdeuren uit de tijd der schuifdeuren.

In de berm van ons weggetje staat een dode eikenboom. Is die boom gedateerd? Een stam vol larven, geluid van larven. Een kraai zet zich op een tak. In de snavel een noot. De ogen van de kraai spieden van rechts naar links. Hij klapwiekt weg als een gewonde paraplu. De avond valt. Tegen de sterrenhemel tekent zich Oost-Indisch de tak af. Het boompje uit *Godot*. Een sculptuur ter ere van Sam.

Dana komt binnen. Haar wasmachine gaf de geest. De jongens moeten voetballen in schone broeken. Dana heeft één grote liefde: de cinema. Denk jij nog weleens aan Beckett, Dana?

Stilte.

Twee ogen zoeken naar Sam.

*Carol vraagt: Denk jij nog wel eens aan Beckett?*

## Dana

Ja! Natuurlijk denk ik nog wel eens aan Beckett, gaat er eigenlijk geen dag voorbij dat ik níet aan hem denk. Dat kan natuurlijk omdat ik elke ochtend bij het ontwaken tegen de rug van Watt aankijk en ik ontwaak de laatste tijd nogal vaak. Wat doet Watt in je slaapkamer?, zul je dan vragen. Maar daar moeten we het nu maar niet over hebben, want dan moeten we het ook hebben over *Meneer Benjamin*, *Meneer Eliot*, *The Cloudspotter's Guide* en *The Pirates in an Adventure with Scientists* en de piratenkapitein met zijn wolkige piratenbaard. Daarna denk ik dan meestal aan David Cronenberg, de Canadese filmmaker die mij grijnslachend bevestigde dat hij Ralph Fiennes' personage Clegg in de film *Spider* naar Beckett had gemodelleerd. Dat zat 'm trouwens niet alleen in dat warrig uitgegroeide kostschoolhaar van Clegg. En nu ik eraan denk van Cronenberg zelf ook. Typische Beckett-naam trouwens: Clegg, Watt, Knott, Hamm, Clov, Krapp. En dan denk ik even aan John Hurt, ook al met zo'n Beckett-kapsel, als een knappe Krapp onder regie van Atom Egoyan, ook al een Canadees. Dan vraag ik me toch nog maar even af of Canadezen iets speciaals met Beckett hebben. En dan. Denk ik nog steeds aan Beckett en is de dag al een heel eind op weg. Dan denk ik even terug aan Cronenberg en hoe het ook alweer zat met het cartesianisme van het mechanisme lichaam en de verstoorde geest, een videoband uit een buik zoals in *Videodrome*, een kogel van een kies zoals in *ExistenZ*, een man die een vlieg wordt in *The Fly* of een man die denkt dat hij een spin is in *Spider*. En dan weer terug naar Beckett. Of moet ik eigenlijk aan Kafka denken? Om de hedendaagse film te kunnen begrijpen kun je eigenlijk niet zonder Beckett. Beckett en Brecht, denk ik. Om. Om. Om. Om de triomf van het minimalisme. Het failliet van



de taal. Het besef van de vol-ledige ruimte. Om Antonioni. Om de manier waarop ons besef van 'binnen' en 'buiten' stuivertje hebben gewisseld. *Endgame* all over again. Om de humor! De humor... De humor...? De stilvallende lach om de wanhopige absurditeit. En dan denk ik aan Peter Brook: "Beckett zegt alleen maar 'nee' omdat hij op zoek is naar het 'ja'." Ja, denk ik dan. Ja? En dan denk ik nog even aan Albert Wulffers en zijn *Ffilm* [sic], een film bij Becketts enige eigen film *Film*, over Godot, de allerlaatste renner uit de Tour de France. Haha, kan ik dan alleen maar denken, al is dat niet echt denken, maar meer een klein ha-perend moment van HA. Ha. Hahaha. En dan denk ik heel snel aan Buster Keaton en Cornelis Verhoeven, aan *Act without Words I* en Arnout Geulincx. En allemaal dood. En dan ergens halverwege die palmboom die uit het plafond komt zakken, denk ik aan een hangmat en dan val ik bijna in slaap in die hangmat, als ik wakker



schrik van een fluittoon in de verte. De trein? De eerste trein van de Lumières, die de filmgeschiedenis in beweging zette? Zou hij vandaag komen?, vraagt iemand. En het is muf. En het is warm. En een man en een vrouw zitten voor een hangmat in de Paraguayaanse jungle. Ja, dat was de laatste keer dat ik zó aan Beckett moest denken dat ik helemaal vergat aan Jac. Heijer te denken, de legendarische theatercriticus, die beschreef hoe hij over de Boulevard St. Jacques in Parijs

liep en coquilles Saint Jacques at en op zoek was naar Beckett en ja, toen moest het voor onze Jac. wel een gelukkige dag zijn. En dan denk ik even snel aan die foto van mijn moeder, weggezakt als Winnie in de parketvloer van de Titanic. Oei. Niet knoeien met Beckett, denken anderen dan voor mij. Nee, dat was toch eigenlijk wel goed, denkt de tijd terug. Net zoals ik een paar jaar later zag in die *Happy Days*-verfilming van Patricia Rozema (Canadees!) waarin Winnie langzamerhand wegzakt in de bergen van Tenerife en dan als je even doordent met de complete Canarische eilanden in zee. Titanic. Atlantis. Dus dat kan. Dat Winnie en Willie in de Paraguayaanse jungle zitten. En wachten. Die ene dorre boom een heel oerwoud. Zonder diepteperspectief. Zonder horizon. En Godot komt niet. En hun zoon komt niet. En de regen komt niet. En de stemmen van hun denken weergalmen in de kathedraal van hun hersenpan. Zwijgend requiem voor de verloren taal van de Guaraní. Dan is er nog wel een



taal. Maar niemand meer die haar kan spreken. Zo is het in *Hamaca Paraguaya* van regisseuse Paz Encina. Die niet aan Beckett heeft gedacht toen ze deze film maakte. Die nog nooit aan Beckett had gedacht. Beter om niet te denken. Beter om. Om.

Fluittoon.

Zwart.

## Carol

Het zwart spreekt me aan. En de fluittoon. Ben ik ontroerd?

Een hoofd vol beelden barst open als een monoloog van Lucky. Er mag geen woord, geen punt, geen komma uit, zegt Dana. Ik zeg: “Matthijs en Onno zijn leerlingen van Beckett.”



“Wat denk jij van een Beckett-theater, Dana?”

“Hier thuis, het atelier verbouwen? Of onder de grond?”

“Theater Vossegat op Fort Rhijnauwen”. Avant-garde als voorhoede.

“Op jouw leeftijd?”

Blijven dromen. En tussen de droom en de ... Tot de fluittoon komt. En het zwart. Of het wit.

“Blijf je nog even leven papa?”

Ik ga niet op de dood wachten. Op Godot? Prachtig zou ik het vinden mijn kleinzonen nog een keer Clov te zien spelen. Hoe oud ben je dan? 120. Moet kunnen.

---

# Ongemaakt worden

---

*Piet Gerbrandy*

Een stem komt tot iemand in het donker. Stel het je voor. Iemand is een lezer, de stem vertelt haar verhaal. Iemand is een schrijver, de stem vertelt haar verhaal. Iemand luistert, maar haar oren werken niet goed en zij onthoudt niet alles en zij kan ons niet vertellen wat zij hoort, want zij praat niet meer. Niet praten is niet erg. Een praatloze wereld is misschien beter. Woorden leiden zo af van de stilte, die toch al moeite heeft zich boven het gedruis uit verstaanbaar te maken. Het gedruis is de wereld.



Laten we onderscheid maken tussen goed en kwaad gedruis, en dan kiezen.

De wereld is vol dingen die gemaakt zijn. Stel je een wereld voor zonder glossies, optiepakketten, kipburgers, automatische stuurbevestiging. Dat is niet moeilijk. Zonder bestrate wegen, schoorstenen en boeken is moeilijker. Zonder grappen, beloften en verklaringen. Dat gaat niet. De gemaakte dingen helpen en houden elkaar op de been. Wij maken graag dingen om te laten zien wat we kunnen en in de hoop dat ze het eens van ons overnemen. Dat gaat zeker gebeuren, als wij eenmaal hebben geleerd volmaakt te falen en te ontbreken.

Je moet eerst je mond gaan houden, je vochtige lippige mond met de geur van sterappels en de smaak van adellijk vlees, van waaruit je gevleugelde zuchten een zwerm trekvogels vormen, die nog talmen in de kwakkelende iepen. Boven de stad jagen regenvlagen, trams piepen in rails, dakloze kranten verwaaien en schuilen nat in hoeken tot ze vergaan zijn, koppen uitgevloeid op roetige tegels. Tussen de ontruimde weilanden twee fietsers op weg naar een ver dorp, altijd tegen de wind in, die draait en niet versaat. Waren wij dat?

Draaien en niet versagen. De dorpen en de steden gelijkelijk bedie-

nen met verwaaiing. De schotels en molens, de torens en peppels, de vangrails en bruggen. En de parken? De parken zijn ontworpen voor groei van wat verliest. Voor de wacht op verhuisde vogels, de gooi van gevonden kastanjes, de slok uit een gestolen fles. Wind en regen wissen alle sporen uit, maar niet hun eigen, en langzaam.

Stel je een wereld voor vol i-pods, lastminutevakanties, siliconen en tolpoortjes, maar zonder mensen. Die zijn er niet meer. Van Helsinki tot Kaapstad sissen de espressomachines, van Vladivostok tot Donegal kun je flappen tappen, ladders waarnaar ooit veel vraag was leunen paraat tegen gevels, de dienstregelingen zijn op orde, reclames voor geavanceerd ondergoed verlichten de pleinen en allees. Maar er zijn geen mensen. Die zijn allemaal vreemd weg. Zou dat goed of kwaad zijn?

Je bedoelt eigenlijk: zou dat beter of kwader zijn?

Ben jij gemaakt of geworden? Maken is doen worden. Voor maken heb je spullen nodig en een plan, maar plannen verschuiven en sommige maaksels kunnen toe met weinig spullen. Wie heeft jouw heupen gekneed en je ribben gebogen, je vingers geschetst en je sleutelbeenderen ontworpen? Hoeveel materiaal is erin gegaan? Wat levert het op als je stukgaat? Wat mist wie jij ontgaat? Je bent een gedruis dat zucht en luistert, als jij tegen de wind in fietst ontstaat er luwte, een wak in de schuine regen. Je zweet is een dauw in de roodborstomfladderde morgen. Als je modder wordt, dek dan in je toe wie jou nog roept. Maar misschien word je een krant of een belofte, of een reclame voor schoorstenen. Ongemaakt worden is moeilijker dan gemaakt. Niets wil graag ontbreken.



Jij wilt niet? Willen kun je leren. Bereidheid wil zeggen dat er bereiding geweest is, die vinding vergt van wat erin moet. Vinding veronderstelt vermoeden van wat gevonden kan worden. Zoeken is gaan vinden, iets willen en denken dat het bestaat, zou kunnen bestaan. Soms vind je iets ongedachts. Dat is beter.

Willen is een maken van vinden en kunnen, een vastbeslotenheid in drang. Hoe besluit je de drang te verdringen? Stel je voor dat je je nog nauwelijks iets voorstelt, dat je vergeet hoe het was. Maak plaats voor de dingen die duurzamer zijn. Duurzamer, niet duurzaam. Stiller, niet

stil. Kom nog eenmaal klaar in je sterke zachte handen en schakel daarna niet opnieuw in. Het zal bevallen.

Je was de laagste heuvel van Salland, je glooide en glansde in de septemberregen en dampte als de middagzon doorbrak. Geen pretpark, geen zendmast, geen files. Je sprak met de tongen van schapen en kauwen en mild waakse teven. De rivier die eerst kronkelde heeft zich gerecht, liet zich later weer krullen. Je haar was een garve, maar paste zich aan aan november. Als je klaarkwam doorvoer nauw voelbaar een siddering tot ver in de omtrek de hoeven, de delen, de putten. De deksels van de vuilnisvaten rammelden zachtjes minuten. Je werd het verhaal van een leeftijd.

Er zijn geen mensen meer. De gemaakte dingen tikken en suizen nog door tot ook zij ongemaakt gaan worden. Waar heide was, nu bos, rusten gestapelde Noordse stenen mossig in hagel en smeltsneeuw. Hoe komen die keien gestapeld? Ze wegen tonnen? Heeft een tanige dichter ze in hun positie gezongen? Kiezels dwongen zijn tongriem. Kiezels klakken in de zakken van je zwarte leren jas.



Het is donker, maar niet zo donker dat je niets zou kunnen zien, als je er was. Als je nog zien kon. Dit steenbed is gemaakt en beslaapbaar. Maar wie zou nog slapen? Als er niemand is kun je beter wakker blijven, je stem blijven smeren met spraak. En wachten tot de morgen gloort in wat vroeger het Oosten heette.

Laten we onderscheid maken tussen het Westen en het Oosten, en dan kiezen.

Stel je voor dat de zon niet meer opkomt. Dat is niet erg voor wie er niet meer zijn. Zij huizen in de kringen van de aarde en het roestbruine water. Voor wie er nog wel zijn? Er zijn er geen, dat bleek al. Blijken vergt verschijnen en kijken. In donker wordt niet verschenen. Maar het was niet helemaal donker.

Je fietst bij avond over zandpaden naar het veld waar je tent staat, waar je afgedekte vuurplaats klam geurt en de regen geruststellend op je pannendecksels tikt. Geruststellend, want aanwezig makend. Gezelschap. Je slaapzak is droog en zandig. Vanmorgen heb je je zippo gevuld met benzine. Als de nacht valt scharrelen ongemaakte dieren in het

struikgewas. Uilen zoeken vrienden met gejammer, kort maar telkens herhaald, nabij en in verten. Je telt ze maar vertelt je tot je inslaapt.

Wanneer verdwijnen de dieren? Voor of na de mensen? Voor of na de gemaakte dingen? Sommige eerder, andere later. Dieren passen zich aan aan de wereld, mits haar tempo niet te hoog ligt. Dan zien ze er liever van af. Indien bos waar eerst heide hebben de eters gefaald. Zij zijn er niet meer? Of vertrokken naar waar ze de grassen, de vliegdennen nog aankonden? Je wilt het graag winnen van onkruid, maar wie te snel graast is nog verder van huis. Een sperwer aast onbuigzaam op zelfverdelgde muizen. De marter woont in bij de mensen. Waar moet hij naartoe als zij weg zijn? Wanneer hun gemaakte huizen verkrumelen en verwaaien in de nacht? In een land zonder rotsen?

Laten we onderscheid maken tussen de dag en de nacht, en dan kiezen.

Een stem komt tot iemand in winters ochtendlicht. Dat is niet nodig. Als je kunt zien is praten storend. Maar een stem hoeft niet te praten. Zingen zonder woorden is goed gedruis. Zingen bij daglicht kan ermee door in de winter, mits het tempo niet te hoog ligt. Zij neuriet bij het baden in haar dak-tuin. Het vriest maar zij heeft het niet koud. Haar adem wolkt over berijpte daken, slaat neer als bloembed op het raam van iemand. Die leest en raadt haar ongemaakte woorden.



Moeten we kiezen tussen gevonden en gemaakte woorden? Straks zijn ook links en rechts aan de beurt, vroeger en later, moeder en vader, lippen en spenen.

Kijk, nu schuift er een wade voor de hemel. De wade is een windsel voor de velden en de bossen en de steden. Je ligt onhoorbaar in je bed van stenen uit het noorden. Onhoorbaar omdat niemand luistert. Je stem vormt ongemaakte woorden voor een klaaglied om de sterren en het maanlicht. Je warmt je moede handen in je schoot. Daar is het goed.

De dingen zijn verdwenen en stil geworden.

*Matthijs Engelberts*

Vorig jaar was de 101ste geboortedag van Beckett. 1 plus 1 is het gekkengetal, en daar tussenin ligt verdwijnen. In de luwte van dat op grote schaal niet herdachte evenement – en op nog grotere afstand van het honderdste jubeljaar dat er in sommige landen aan voorafging –, mag wel de vraag gesteld worden of deze schrijver van romans, kunstkritiek, poëzie, vertalingen, van essays over literatuur, theater, korte verhalen, film- en televisiescenario's nog 'actueel' is. Het antwoord daarop kan alleen maar negatief zijn.



“Fuck life”, klinkt het in de laatste regels van *Rockaby*, een van de korte, late toneelteksten van Beckett. Die lijkt daarmee verder te gaan dan Hanif Kureishi, auteur van scenario's zoals voor de film met de wat minder radicale titel *Sammie and Rosie Get Laid*, onder regie van Stephen Frears. Kureishi heeft een punt als hij schrijft – zonder overigens, op welke manier dan ook, op Beckett te doelen:

After the twentieth century it is, it seems, a culture of disgust and of shock that we inhabit, in which humans are reduced to zero, the achievements of culture rendered meaningless – a stance often called the human condition. Yet this kind of fastidious despair can become an aesthetic pose, creating its own cultural privileges and becoming a kind of vanity.

Deze observatie over wanhoop als pose dateert uit 2001, toen Kureishi's verhaal 'Intimacy' – over een man die zijn vrouw en jonge gezin verlaat – verfilmd werd door de Franse theater-, film- en operaregisseur Patrice Chéreau (die daarmee een gouden beer zou winnen op het Berlijnse filmfestival). Wat Kureishi in het jaar 2001 voor ogen heeft met zijn datering van een cultuur van de wanhoop – die zou heersen 'after the

twentieth century' – is niet meteen duidelijk. Misschien doelt hij op het rauwe 'in-her-face'-theater uit de jaren rond de laatste eeuwwisseling, van auteurs als Sarah Kane – die zeker als erfgenamen van Beckett gezien kunnen worden. Maar Kane schreef in de jaren negentig, en geeft dat niet al aan dat 'walging' en 'shock' niet speciaal van ná 2000 zijn, tenminste als ze niet meteen in één adem als 'esthetische pose' worden weggezet? Gezien de geschiedenis van de twintigste eeuw is het weinig aannemelijk dat een cultuur waarin de meeste waarden, en de mens als individu, hun betekenis lijken te hebben verloren speciaal iets is van het jaar 2001 of zelfs van het decennium daarvoor; een dergelijke omschrijving is veel eerder van toepassing op een groot deel van de twintigste eeuw vóór de millenniumwisseling. De term 'human condition' die Kureishi gebruikt doet dan ook wel sterk denken aan de 'condition humaine' die in de tijd rond de Tweede Wereldoorlog vanuit Frankrijk zich verspreidde in Europa en de westerse wereld.

Alleen en zonder bakens een koers bepalen in een duister bestaan: dat beeld is kenmerkend voor veel werk uit een groot deel van de twintigste eeuw. Oók voor Beckett. En Kureishi heeft gelijk als hij suggereert dat vandaag een dergelijke visie niet meer in het centrum van de aandacht lijkt te staan. De bitse wanhoop en soms opstandige onmacht die veel westerse kunst en filosofie uit een groot aantal decennia van de twintigste eeuw doortrekt, van Beckett tot Adorno en van Camus tot Pinter, staat nu veel minder op de voorgrond. Dit geldt ook voor de radicale vormen van verzet en extreme breuken met de traditie, die vaak voortkwamen uit de muitende wanhoop. Er wordt nu niet meer met monochrome doeken gevraagd 'Who's Afraid of Red, Yellow and Blue' zoals Barnett Newman deed in de jaren zestig – Newman, die nog langer dan Beckett heeft moeten wachten op succes; een paar doeken slechts had hij op zijn vijftigste verkocht, aan bekenden.

Niet meer hot – en dus ook niet meer Heilig. Want dat was Beckett, tot voor kort in ieder geval, bij sommigen. De absoluut meest hotte filosoof van de laatste decennia van de twintigste eeuw, de Parijse Jacques Derrida, koos voor marginaliteit en het ondergraven van het centrum, in zijn theorie in ieder geval, en dat heeft hem de status van heilige opgeleverd. Schrijfster Hélène Cixous publiceerde in ieder geval onlangs een *Portret van Jacques Derrida als jonge joodse heilige*, in de



Engelse vertaling daarvan staat zij afgebeeld met haar idool op de voorgrond, dat ons met toegeknepen ogen streng of afwachtend aankijkt. Een grap natuurlijk, die niet erg katholieke titel, maar wel een hele veelzeggende grap: de ster van het intellectuele firmament is hier een heilige. Door de filosoof die al bij leven door sommigen in zijn omgeving als heilige werd gepresenteerd, is Beckett op zijn beurt geprezen als degene 'over wie hij niet kan spreken' – terwijl diezelfde filosoof over een groot aantal andere schrijvers toch zeer woordenrijke teksten heeft geproduceerd. In dat geval kan het toch moeilijk anders zijn dan dat Samuel Beckett heilig onder de heiligen is.



Of *was*. Niet zo vreemd, een verleden tijd, een paar decennia na het succes van *Wachten op Godot* en meer dan tien jaar na de dood van de auteur van dat stuk. Heet noch heilig blijft niets immer. Er zijn dan ook een aantal andere verre van onbekende namen uit de literatuur te bedenken die niet meer zo vaak naar voren komen in de actualiteit. Sommige daarvan lijken evenmin als Beckett, of nog minder dan zijn werk, in alle opzichten te sporen met de hedendaagse cultuur. Van Dantes *Goddelijke komedie* worden denkelijk geen duizenden exemplaren per jaar verkocht. Maar ja, een geordende wereld in drie delen waarin een vrouw ons redt in het paradijs, een Beatrice van wie we bij haar leven alleen een glimp hebben opgevangen, is natuurlijk niet helemaal van deze tijd. Ook al laten velen zich inspireren door onderdelen in Dantes bouwwerk, van Möring in *Dis* tot Louis Andriessen in de recente opera *La Commedia*. Van Balzacs veel omvangrijkere *Menselijke komedie* gaan ook de meest bekende romans niet in honderdtallen de winkel uit – in feite is het zo dat bekende delen van zijn cyclus, zoals *Vader Goriot* en *Verloren illusies*, niet eens in het Nederlands leverbaar zijn in de boekhandel. Maar ja, misschien is ook het romantisch realisme van Balzac niet genoeg van deze tijd – en dat ondanks een zekere terugkeer van het realisme bij huidige auteurs, onder wie A.F.Th. Ook voor klassieke schrijvers die beter aansluiten bij de huidige cultuur, volgens sommigen in ieder geval, is weinig aandacht, als je kijkt naar de verkrijgbaarheid. Milan Kundera stelt dat zestiende- en achttiende-eeuwse schrijvers als Rabelais en Diderot met hun springerige, komische en corrosieve verhalen veel meer bij de huidige tijd passen dan bijvoorbeeld negen-



tiende-eeuwse realisten als Balzac. Helaas, *Jacques de fatalist en zijn meester* is de meest vrije en komische roman van Diderot, en is tevens nieuw niet leverbaar in het Nederlands. Van Shakespeare, tenslotte, trok de reprise van *Midsummer Night's Dream* in de regie van Dirk Tanghe onlangs volle zalen; maar zoek in een elektronische boekhandel naar een Nederlandse uitgave, 'uitgebreid' of niet, en gij zult lezen 'geen boeken gevonden' (*Romeo en Julia* is vanzelfsprekend wel leverbaar, want *Shakespeare in Love* trekt). Beckett treft de nijvere zoeker overigens wél aan; nou ja, de meest bekende werken dan – nu in één band! En trouwens, zó weinig wordt Beckett ook weer niet gespeeld, vooral als je in aanmerking neemt dat hij maar weinig 'avondvullende' stukken heeft geschreven.

Een dergelijke zoektocht lijkt natuurlijk te suggereren dat Beckett hoort in het gezelschap van grote namen uit de literatuurgeschiedenis als Dante, Balzac, Diderot en zelfs de internationale bard bij uitstek Shakespeare, al dan niet in love. Of dat zo is moet de tijd uitwijzen. Maar zijn werk, hot of niet, zal ook in de toekomst zo goed als zeker moeilijk weg te vlakken zijn uit de nog te schrijven literatuurhandboeken, en dus ook niet helemaal uit het heden dat nog moet komen. Een eventueel huidig gebrek aan 'actualiteit' doet daar niets aan af. Zijn radicale keuze voor een niet al te geliefd en niet zo vaak voorkomend thema maakt Beckett tot een bijzondere figuur – een vlucht naar het nulpunt van het bestaan, en dat als uitdrukking van het bestaan; misschien is dat een nog enigszins acceptabele korte omschrijving. En even belangrijk: zijn ook weer niet helemaal nooit eerder bezongen *taedium vitae* verdiept ook nu nog de slagschaduw van de nationalistische verwoesting en slachtingen die de eerste helft van de twintigste eeuw verduisterden, en daarmee ook de schaduw van de twijfel aan waarden als rede en onafhankelijkheid van het individu, die lang de westerse cultuur hadden gevormd. Beckett 101: onder het gesternte van het gekkengetal op zoek naar het nulpunt, dat in de plaats van een stabiel centrum is gekomen.

Maar het zijn natuurlijk niet alleen de inhoudelijke aspecten die zijn werk waarde geven, ook nu. De rake, martelend provocerende en vaak zelfontwrichtende vorm die hij aan zijn thema's heeft gegeven, vooral sinds de Tweede Wereldoorlog, maken van hem een uitzonderlijke kun-



stenaar. Zijn ingehouden gebruik van en verwijzingen naar andere schrijvers en kunsten geven daarnaast zijn werk een diepgewortelde, opvallende plek in de literatuur. En dan is er nog het feit dat zijn pregnante, onmiddellijk herkenbaar en pesterig vormgegeven wankele tocht naar het onbereikbare nulpunt zo veel reacties heeft losgemaakt, vanuit zo veel richtingen en van zo veel bekende schrijvers, kunstenaars, filosofen, dat het ook daarom niet eenvoudig weg te denken is. Hot or not, Beckett leeft door, op zoek naar verdwijning. Ook al is het dit jaar dan 102 jaar geleden dat Beckett geboren werd.

## Over de auteurs

**Robert Anker** werd in 1946 geboren in het West-Friese dorpje Oostwoud (250 inwoners) dat hij na twintig jaar verruilde voor Amsterdam (750.000 inwoners), waar hij nog steeds woont en werkt. Daarmee verwisselde hij het rijk van de overzichtelijkheid en de nabijheid voor dat van de chaos en de abstractie. Hoe te leven in een wereld waarvoor je niet werd opgeleid, werd zijn belangrijkste thema. Zijn poëzie werd diverse malen bekroond en twee keer genomineerd voor de VSB Poëzie Prijs. Voor zijn roman *Een soort Engeland* ontving hij in 2002 de Libris Literatuur Prijs. Onlangs verscheen *Nieuwe vetes – gedichten 1979-2006*.

**Arnoud van Adrichem** is dichter, hoofdredacteur van het literaire tijdschrift *Parmentier* en redactieraadlid van *DW B*. Onlangs verscheen bij uitgeverij Contact zijn poëziedebuut *Vis*. Samen met Jan Lauwereyns werkt hij aan de essaybundel *Stemvork*.

**H.H. ter Balkt** publiceert poëzie, essays, toneel en proza, aanvankelijk onder de pseudoniemen Habakuk II de Balkker en Foel Aos, later onder zijn eigen naam. Zijn grote oeuvre werd meermalen bekroond met de belangrijkste literaire prijzen van Nederland, onder meer de Herman Gorterprijs (1973), de Jan Campertprijs (1988), de Constantijn Huygensprijs (1998) en de P.C. Hooftprijs (2003). Zijn meest recente bundel *Vuur* verscheen in het voorjaar van 2008.

**Lou Dott** is het gelegenheidspseudoniem van Lotte Douze. Lotte Douze studeerde geschiedenis en wijsbegeerte aan de Rijksuniversiteit Groningen. In 2003-2004 maakte zij een hertaling van *Wachten op Godot* voor het Nationale Toneel. Hiervoor gebruikte zij de vertaling van Jacoba van Velde als belangrijkste bron, aangevuld met de Franse brontekst, verschillende Engelse versies en de Duitse vertaling. Dit resulteerde in meer dan duizend wijzigingen ten opzichte van de oude vertaling. Momenteel probeert Lotte Douze een boek te schrijven.

**Matthijs Engelberts** is bestuurslid van de Samuel Beckett Stichting, redacteur van *het Beckett Blad* en verbonden aan de leerstoel Franse letterkunde van de Universiteit van Amsterdam. Hij publiceerde voornamelijk over moderne literatuur en theater, met nadruk op een mediatheoretische vraagstelling.

**Piet Gerbrandy** is dichter, classicus en poëzierecensent. Zijn poëziebundel *De zwijgende man is niet bitter* werd bekroond met de Gorterprijs. Van zijn hand verscheen in 2004 de essaybundel *Een steeneik op de rotsen* en in 2006 bij uitgeverij Contact de essaybundel *Omroepers van oproer. Breekijzers in taal*.

**Dirk Van Hulle** doceert Engelstalige literatuur en werkt als onderzoeker van het Centre for Manuscript Genetics aan de Universiteit Antwerpen. Hij is mederedacteur van *Journal of Beckett Studies* en *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui* en verzorgt de Beckett Endpage ([www.ua.ac.be/beckett](http://www.ua.ac.be/beckett)). Hij is codirecteur van het *Beckett Digital Manuscript Project* en werkt momenteel met Mark Nixon aan *Beckett's Library*. Onlangs verschenen *De kladbewaarders* (Vantilt, 2007) en *Manuscript Genetics, Joyce's Know-How, Beckett's Nohow* (University Press of Florida, 2008).

**Freek de Jonge** wordt door het zien van Toon Hermans' eerste show op tv en een kort daaropvolgend optreden op een schoolavond van het Zaanlands Lyceum tot het theater bekeerd. Met Bram Vermeulen richt hij in 1968 het gezelschap *Neerlands hoop in bange dagen* op. In 1979 maakt hij een einde aan *Neerlands hoop*. Hij komt in het voorjaar van 1980 met zijn eerste solo-optreden: *De komiek*. Hij introduceert het verhaal in het cabaret. Een voorstelling krijgt de rode draad van een vertelling die te pas en te onpas onderbroken wordt door al dan niet komische uitwijdingen. In 1984 komt *De illusionist* in roulatie: een speelfilm zonder dialogen die tot over de grenzen triomfen viert. In 1999 verzorgde hij tien televisieprogramma's onder de titel *De grens* en in de laatste vier maanden van 2004 vijftien televisieprogramma's onder de gemeenschappelijke noemer *De vergrijzing*. Zijn meest recente programma dateert van december 2007. Hierin nam hij vormtechnisch afstand van zijn vorige werk.

**Onno Kusters** is bestuurslid van de Samuel Beckett Stichting, redacteur van *het Beckett Blad*, dichter en als docent Engelse letterkunde werkzaam aan de Universiteit Utrecht.

**Laurens van Krevelen** was na zijn studie Frans (RU Leiden) en Nederlands recht (UvA) werkzaam in de uitgeverij, waarvan 25 jaar als uitgever/directeur van de literaire uitgeverij Meulenhoff in Amsterdam. In 1960 werd hij voorgoed gegrepen door het werk van Samuel Beckett. Zijn vertalingen van Becketts poëzie werden in 1992 uitgegeven onder de titel *Echo's gebeente*. Thans is hij betrokken bij de boekhistorische en boekwetenschappelijke activiteiten van de Stichting Bibliotheek van het Boekenvak en de Dr. P.A. Tiele-Stichting. Afgezien daarvan publiceerde hij vele artikelen over surrealistische literatuur en hedendaagse kunst, meestal onder de auteursnaam Laurens Vancrevel.

**Jan Lauwereyns** doceert biologische psychologie aan Victoria University of Wellington. Hij publiceerde zeven boeken waarvan het essay *Splash* en de dichtbundel *Anophelia! De mug leeft* de recentste zijn. Lauwereyns schrijft samen met Arnoud van Adrichem aan de essaybundel *Stemvork*.

**Kester Freriks** is auteur van romans, toneel, poëzie, essays en verhalen. Hij debuteerde in 1979 met de verhalencyclus *Grand Hotel Lembang*. In 1982 werd zijn roman *Hölderlins toren* bekroond met de Van der Hoogtprijs voor literatuur. In 2000 publiceerde hij de geprezen schrijversbiografie *Geheim Indië. Het leven van Maria Derموût 1888-1962*. Recente romans: *Madelon* (2006) en *Dahlia's en sneeuw* (2008). Sinds 1981 is hij verbonden aan de kunstredactie van *NRC Handelsblad* en schrijft over theater en literatuur. Voor deze krant maakt hij ook reis- en natuurverhalen.

**Nikolaas Vande Keere** richtte in 2001 met Regis Verplaetse UR architecten op, nadat ze de European 6 prijs in Lelystad wonnen met het project *Utopia Revisited*. Naast architectuurprojecten in Nederland en België werken ze sinds 2003 aan verschillende interdisciplinaire projecten met muziek en theater. In 2004 waren ze betrokken bij *Voix égales*, een onderzoek naar en voorstelling over de integratie van de theatrale

en andere aspecten in de muziekperformance. Hierin vormde het latere werk van Samuel Beckett een inspiratiebron. In 2006-2007 werkten ze mee aan *Reset*, een muziektheatervoorstelling rond drie teksten van Beckett.

**Carol Linssen** (1941) deed in 1962 cum laude eindexamen aan de Toneelschool te Amsterdam en kreeg tevens de Top Naeff Prijs uitgereikt. Hij werkte onder andere bij Centrum, Toneelgroep Theater, Publiektheater en was medeoprichter van Toneelgroep de Appel. Hij werd onderscheiden met diverse toneelprijzen en is Ridder in de Orde van de Nederlandse Leeuw. Zijn meest recente optreden was met het Hexagon Ensemble in *'Entretiens' avec Francis Poulenc*. Op zijn uitgebreide repertoire, voornamelijk literaire programma's met Christine Ewert in kleine theaters en salons (correspondentie: Weg naar Rhijnauwen 41, 3584 AD Utrecht), staan enkele korte verhalen van Samuel Beckett.

**Dana Linssen** (1966) is filosoof, dichter en filmcriticus. Tijdens haar studie filosofie en theaterwetenschappen in Amsterdam werkte zij in studentenbioscoop Kriterion en begon zij over film te schrijven. Sinds 1997 is zij verbonden aan de filmredactie van *NRC Handelsblad* en sinds 1998 tevens hoofdredacteur en later mede-uitgever van *de Filmkrant*. Ook is zij regelmatig te horen als vaste filmedewerker van het *Radio 1 Journaal*. Bijdragen van haar hand zijn tevens te lezen in de bundels *Teksten en portretten; Fragmenten uit een levend essay* (Amsterdam, 1998); *Theo's Last Stand* (Rotterdam, 2005); *Zij denkt dus zij bestaat* (Amsterdam, 2008). Dana denkt elke dag aan Beckett.

**Nicole Montagne** (omslagillustratie) studeerde vrije Grafiek aan de kunstacademie in Utrecht en Cultuurwetenschappen aan de Open Universiteit. Sinds 1985 is zij werkzaam als beeldend kunstenaar. Zij exposeerde in verschillende galleries en musea, in Nederland en daarbuiten. Haar werk bevindt zich in diverse verzamelingen waaronder die van de ING bank. In 1998 won zij de Nederlandse Grafiekprijs.

**Luk Perceval** is acteur, regisseur en schrijver. In 1984 richtte hij experimenteel theatergezelschap de Blauwe Maandag Compagnie op, dat een van de belangrijkste gezelschappen binnen de innovatieve Vlaamse

Golf zou worden. Na zijn producties bij de Blauwe Maandag Compagnie bracht hij een adaptatie van Shakespeares 'Wars of the Roses' getiteld *Ten Oorlog* op de planken. Voor zijn marathonvoorstelling *Schlachten* werd hij in 1999 bij de Salzburger Festspiele onderscheiden met de Inszenierung des Jahres. Perceval woont sinds 2005 in Berlijn, waar hij werkt als gastregisseur voor de Schaubühne am Lehniner Platz. In 2005 verscheen zijn boek *Theater und Ritual*, waarin hij zijn specifieke repetitietechnieken en visies beschrijft. Voor meer informatie: <http://www.lukperceval.info>.

**Asja Szafraniec** studeerde Engelse Letterkunde, Wijsbegeerte en Comparative Literature aan de Universiteit van Warschau, SUNY at Buffalo en de Universiteit van Amsterdam. In 2004 promoveerde ze cum laude in de filosofie met een dissertatie over de relatie tussen filosofie en literatuur. Haar boek *Beckett, Derrida and the Event of Literature* verscheen in 2007 bij Stanford University Press. Op dit moment is ze postdoc bij Instituut voor Cultuur en Geschiedenis en doceert ze contemporaine wijsbegeerte aan de Universiteit van Amsterdam. Haar huidige onderzoek richt zich op de verhouding tussen filosofie, literatuur en religie in het werk van Stanley Cavell.

**Erik Slagter** is journalist en bibliothecaris. Hij studeerde in Leiden voor kunsthistoricus met de nieuwe tijd als specialisatie en richtte zich als auteur onder meer op de relaties tussen literatuur en beeldende kunst, voor en na 1940-1945. Hij publiceerde artikelen en verscheidene monografieën over dichters en schilders. In 1993 verscheen, samen met Arnold Heumakers, *De onmogelijkheid van de kunst; over Samuel Beckett en Bram van Velde*. Daarna volgden *Geer van Velde en het licht* (Zwolle, 1998) en *Bram van Velde, de kracht van kleur* (Bussum, 2006). Meer informatie: [www.erikslagter.nl](http://www.erikslagter.nl).

**Albertine Sterk** debuteerde in 2003 met het door pers en publiek enthousiast ontvangen *Het eiland van mijn vader*. Ze is ook de auteur van *De berging*. De roman *Zandloper* verschijnt in 2008.

**Jos Thie** was vanaf 1973 tien jaar zowel acteur als regisseur en artistiek coördinator bij het muziektheater Werk in Uitvoering. Aansluitend was

hij met Antoine Uitdehaag artistiek leider van het RO Theater te Rotterdam. Gedurende zeven jaar droeg hij verantwoordelijkheid voor meer dan veertig producties, waaronder *Merlijn* en de opera *Pol*. Vanaf 1991 werkte hij als freelanceregisseur. Hij was de eerste regisseur die een voorstelling met Dogtroep maakte. In 1993 maakte hij met Mini en Maxi de voorstelling *Scherzo*. Sindsdien werkte hij als regisseur / samensteller mee aan alle producties van Mini en Maxi, waaronder die van *Wachten op Godot* bij het Nationale Toneel in 2003-2004.

**Hans van Wetering** debuteerde in 2003 met de roman *De leverancier*, die hij samen met Agur Sevink schreef. In 2008 verscheen bij uitgeverij Contact de verhalenbundel *Boot*. In het dagelijks leven schrijft en fotografeert hij voor onder meer *Vrij Nederland*, *De Groene Amsterdammer*, de *VPRO-gids* en de Amsterdamse daklozenkrant *Z*.







Hoe wordt er tegenwoordig naar de Iers-Franse schrijver Samuel Beckett (1906-1989) gekeken in literatuur, theater, beeldende kunst, filosofie, film en wetenschap? Wat betekent zijn werk heden ten dage, en welke rol speelt het voor de hedendaagse auteur, toneelmaker, dichter, filmer? Er zijn nogal wat schrijvers die zich beroepen op Beckett, en er zijn bekende beeldend kunstenaars en filmers die zich laten inspireren door zijn werk. Maar tegelijkertijd wordt Becketts werk, meer dan honderd jaar na zijn geboorte, vijftig jaar na 'Godot' en bijna veertig jaar na de Nobelprijs, naar verhouding weinig meer gelezen of uitgevoerd. Hoe komt dit? Becketts radicale modernisering van de literatuur en het toneel leek lang 'tijdloos' te zijn: blijkt Beckett inmiddels toch 'gedateerd', of doet zijn invloed zich misschien op een minder directe manier gelden?

In deze bundel wordt dit soort vragen door vertegenwoordigers van uiteenlopende disciplines benaderd. *Verder: Beckett en de 21<sup>e</sup> eeuw*, een speciale uitgave van *het Beckett Blad* in samenwerking met Amsterdam University Press, biedt bijdragen van dichters en schrijvers, filmcritici, theatermakers, filosofen en wetenschappers.

