

## ZUIDPOOL DICHT OP DE HUID VAN BECKETT

Laurens DE VOS

Theatermakers en Beckett, het zal altijd wel enigszins een haat-liefdeverhouding blijven. Want veel dramatische spankracht bevatten zijn stukken niet, laat staan de zogenaamde ‘dramaticules’, de kortere, veelal meerstemmige monologen uit Becketts latere periode. Het zijn stukken die met het leven ook de taal uitkleden, tot enkel de essentie van het zijn, of net het niet-zijn, overblijft. Daarbij komt dat, hoewel de erven van de Ierse Nobelprijswinnaar de laatste tijd al wat meer toegeeflijkheid aan de dag leggen als het gaat over de interpretatie van Becketts stukken, de schaduw van de grootmeester toch boven elke opvoering blijft hangen in de vorm van dreigende rechtszaken voor elkeen die het waagt het ‘rechte pad’ te verlaten.



**Jorgen Cassier in *That Time* (Foto: Koen Broos)**

Deze twee elementen zorgen ervoor dat Beckett niet de meest geschikte theaterauteur is om ‘mee aan de slag te gaan’. Een regisseur kan zijn teksten moeilijk enkel als vertrekpunt nemen om een eigen verhaal te vertellen. Het is alles of niets. Sterven of leven. Een Beckett-tekst is het alfa en het omega. Troosteloos hoeven we daar geenszins van te worden, want de Ier heeft zijn teksten zodanig gekneed, gevijld en geslepen tot ze scherp zijn als een mes. En het maar de vraag is in hoeverre deviaties van de tekst en regieaanwijzingen niet

bijna automatisch afbreuk doen aan de intensiteit ervan. Daarover hoeft Theater Zuidpool zich geen zorgen te maken, want het gezelschap heeft ervoor gekozen vier stukken onversneden op de planken te brengen, zo nauw mogelijk aansluitend bij de auteursintentie. En is dat genieten.

In het pikdonker licht een man op. Hij zit aan een houten tafeltje, het hoofd op de armen. En zo begint hij te vertellen, met weinig intonatie of emotie in de gelaten stem, over een man die op een avond aan zijn tafel zit, het hoofd op de handen, en zichzelf ziet komen en gaan. Innerlijke stemmen die de eigen handelingen synchroniseren (al is dat eigen bij Beckett dus helemaal niet zo vanzelfsprekend of intiem, en blijven de handelingen vaak beperkt tot zitten of luisteren) als behoorden die stemmen tot iemand anders. Het is een beproefd procedé dat Beckett al in zijn vroege prozateksten gebruikt om de zelfvervreemding van zijn personages tot uiting te brengen. Handeling en taal lopen parallel, maar drijven dan weer uit mekaar. Nooit verloopt de synchronisatie perfect. Er is een voortdurend tekort aanwezig dat de één-op-één relatie in de weg staat. Het is deze methode die de vier door Zuidpool gebrachte teksten bindt, een avond die aanvangt met de prozatekst *Stirrings Still* en gevolgd wordt door *Not I*, en na de pauze *That Time* en *Rockaby*. Alle duiken ze in de gedachtewereld van het veelal zwiigende personage op het toneel, en rijgen ze de flarden herinneringen aaneen zonder zich om logica of contradicties te bekommeren. De lezer of toehoorder wordt van de weeromstuit op het verkeerde been gezet, en voortdurend corrigeren de stemmen zichzelf. Hun rechtzettingen zijn vaak echter zo flagrant, letterlijk en figuurlijk dag en nacht verschil, dat het maar de vraag is wat we mogen geloven van het relaas dat ze ten gehore brengen. Herinneringen vervagen, worden aangepast, verbloemd of verdrongen. Zelfs als een heel leven gearchiveerd is, is er ruimte voor ‘manipulatie’, zoals in het geval van Krapp in *Krapp's Last Tape* die alles wat hij meegemaakt heeft op band heeft opgenomen, maar als oude man wel nog strak de touwtjes van de regie in handen houdt door de selectie van de herbeluisterde banden en door terug en vooruit te spoelen.

Maar Beckett reflecteert tevens op het schrijfproces zelf. Fictie creëert een wereld zoals de auteur die zich wenst. Zegt die dat het zus is, dan is het zus. Zegt die dat het zo is, is het zo. Buiten het literaire werk zijn geen maatstaven of referentiepunten waartegen de waarheid van fictie kan worden afgemeten. Met die conventie met betrekking tot literatuur kwam Beckett via de *Nonsense Novels* van Stephen Leacock al zeer vroeg in aanraking.

En er speelt nog een element in die zelfcorrectie van zovele Beckett personages. Want allemaal voelen zij zich van zichzelf gealiëneerd. Het lijkt er in hun woordenstroom daarom op dat zij niet de controle hebben over hun eigen

taal, dat zij door een externe macht gestuurd worden. In het script van *Not I* staat die zelfs op de scène; op de achtergrond bevindt zich op een hoogte een figuur in een zwarte djellaba die via minimale armbewegingen Mouth ertoe tracht aan te zetten zich haar verhaal toe te eigenen door niet langer in de derde persoon te spreken. Deze figuur weglaten is een van de weinige afwijkingen van het script die Zuidpool zich toelaat. Sofie Declair, van wie enkel de hel verlichte en met zwarte lippenstift omrande mond in het duister te zien is, slaagt met brio in de declamatie van de woordenbrij. Hoewel het tweede, zwijgende personage in deze productie niet aanwezig is, geeft ook deze tekst middels ingefluisterde verbeteringen of toevoegingen voortdurend aan dat het sprekende subject de woorden van buitenaf gesouffleerd krijgt. De titel van het stuk zelf is glashelder over het statuut van het gesplitste ik. 'Not I' kan trouwens ook gelezen worden als het Romeinse cijfer I, aldus de meerstemmigheid van het personage (dat, enkel een mond zijnde, uiteraard tevens 'not eye' is) onderstrepd.



**Sofie Declair in *Rockaby* (Foto: Koen Broos)**

Zelfvervreemding bij Beckett is nauw verweven met taal. Een mens wordt bij zijn geboorte in het talig systeem geworpen en kan maar, in de Lacaniaanse visie, via de taal subject worden. Het subject is taal, maar blijft meteen ook altijd een vreemde voor die taal. De hele leefwereld van het subject, inclusief diens waarnemingen en gedachten, wordt bepaald door de taal, die tezelfdertijd ook altijd de Ander is. Vandaar dat ik als subject een Ander ben. Hoe essentieel die symbolische orde ook is – ze is me *op het lijf geschreven* – toch val ik er nooit volledig mee samen, en blijft er een onoverbrugbaar tekort dat mijn zelfvervreemding bezegelt.

Dat taal niet alleen de mens vormgeeft maar de mens ook daadwerkelijk is, blijkt nog het treffendst in de laatste tekst die Zuidpool in haar Beckett voorstelling bracht: *Rockaby*, of *Wiegelied*. Aan het woord is een oude vrouw die haar zwanenzang zingt, wachtend op het moment dat het tijd is om te stoppen (de Nederlandse vertaling lijkt me met 'tijd om er een eind aan te maken' te direct suïcidale associaties op te roepen). Net zoals in *Stirrings Still* wordt die finale stilte zowel verhoopt als gevreesd. De bejaarde vrouw luistert naar zichzelf, ook in deze opvoering, zoals Beckett het aangeeft, via een opname. En terwijl ze luistert, schommelt Sofie Declair zwijgend in haar schommelstoel. Alleen als de stem tot rust komt en op hetzelfde moment de stoel uitgeschommeld is, vertrekt haar gelaat in een wanhopige onrust en smeekt zij om nog even verder te mogen gaan met het enige live woord van deze voorstelling: 'Meer'. Als de taal wegvalt, wat op het einde (per definitie) gebeurt, treedt met het grote zwijgen de dood in. Het is een stilte waar ze met angst naar verlangt.

Zo is het leven bij Beckett een schommelen tussen zijn en niet-zijn, een bewustzijnstoestand waarin men nooit volledig meester is over zichzelf (m'être à moi-même/maître à moi-même, volgens een van Lacans geliefde woordspelletjes). Zoals al aangegeven maakt Beckett dat duidelijk door zijn personages meerstemmigheid te verlenen. Het meest uitgesproken in deze Zuidpool-opvoering gebeurt dat in *Die Keer (That Time)*. Jorgen Cassier staat op de scène, gekleed in een oude overjas waarop in de tekst meermaals gealludeerd wordt.



**Sofie Declair in *Rockaby* (Foto: Koen Broos)**

Drie stemmen, die vanuit drie verschillende plaatsen weerklinken, halen herinneringen op aan respectievelijk een bezoek van een man aan de ruïne waarin die zich als kleine jongen verborg, een scène in een natuurpark waarin hij als jongeman in stilzwijgen naast zijn geliefde zit, en zijn omzwervingen als dakloze in Londen. In sneltempo wordt er tussen die drie stemmen gezapt, terwijl de op het toneel aanwezige Cassier het afwezige personage is, het lijfelijk omhulsel van die herinneringen, het relikwie van wat ooit geweest is. Anders dan bijvoorbeeld Niall Buggy in de BBC-verfilming in de superbe reeks ‘Beckett on Film’, interageert Cassier bijna niet met de innerlijke stemmen die op hem afkomen. Je zou kunnen stellen dat de stemmen bij Buggy, die zich meer gelaatsuitdrukkingen veroorlooft alsof hij in verwondering het relaas van iemand anders aanhoort, nog veel meer een externe bron zijn dan bij Cassier, die veelal met gesloten ogen de hem bekende herinneringen tot zich laat komen. Het getuigt van behoorlijk wat durf om zich als acteur te beperken tot het sluiten en openen van de ogen, maar het werkt. Net zoals bij de drie andere dramaticules wordt de toeschouwer (of –hoorder?) meegezogen in een gedachtewereld die wervelt rond dat gefixeerde, uitgepuurde beeld van vereenzaming.

Toch zijn het niet alleen de talige stemmen die tot de Ander behoren, die van buitenaf de personages een regime opleggen en zo de zelfvervreemding bewerkstelligen. Beckett maakt ook intensief gebruik van licht om de schommelbeweging tussen zijn en niet-zijn aanschouwelijk te maken. Denken we maar aan een stuk als *Play*, waarin de drie in urnen gevangen gezette personages pas beginnen spreken als het zoeklicht op hen gericht is. De lichtstraal dwingt hen tot spreken. Net zoals door taal bestaan zij bij gratie van het licht. Het meest exemplarisch wordt die idee op scène gezet in *Krapp's Last Tape*. Het schuilhol waarin Krapp zich ophoudt baadt in een hel wit licht terwijl de rest van het toneel in duisternis gehuld is; terwijl hij naar oude banden met al dan niet vervlogen herinneringen luistert, trekt Krapp zich geregeld terug in de hem omringende duisternis. Om te drinken, bijvoorbeeld, niet toevallig een bewustzijnsverlagende activiteit, maar telkens wordt hij teruggeroepen naar zijn lichtcirkel, want enkel daar, in het licht, is hij zijn bestaan zeker.

Net hetzelfde principe vinden we terug in *Rockaby*. De bejaarde vrouw (in Becketts tekst aangeduid met de letter W, wat staat voor ‘Woman in chair’ maar misschien niet toevallig in het Engels ook uitgesproken wordt als ‘double you’) schommelt letterlijk tussen licht en donker. Bij voorwaartse bewegingen van de stoel licht ze op, om bij achterwaartse bewegingen in het donker weer te verdwijnen. Op het grensgebied tussen leven en dood wiegt ze tevens tussen licht en duisternis, bestaan en niet-bestaan. Dat was in de Zuidpool-productie ook het geval, hoewel niet de hele tijd door maar zeer geleidelijk afgewisseld met andere lichtinvallen en –intensiteit. Dat was overigens ook zo in *Stille Sidders*, waar het licht op Jorgen

Cassier bijna onmerkbaar toeneemt en weer afneemt in intensiteit, even traag als het tempo waarmee de acteur beetje bij beetje het hoofd recht.

Hoeft het nog gezegd dat Becketts personages randfiguren zijn, schipperend tussen de moedeloosheid om door te gaan en de angst om niet door te gaan? Het midden heeft bij de Ierse schrijver een welhaast transcendente betekenis. Het exacte centrum is net het perfecte compromis tussen twee tegengestelden, het punt waarop alles samenvalt. Helaas bestaat de symbolische orde alleen dankzij het verschil, waardoor dat punt buiten het domein van de betekenaars valt en zich opent als het tekort van het Reële. Niet toevallig wordt Krapp overvallen door een epifanie waarin hij de donkere leegte in zichzelf herkent tijdens die “memorable equinox”, in het precieze midden tussen dag en nacht. Het exacte midden blijft dus voorgoed onbereikbaar, zoals ook Hamm in *Endgame* ondervindt als hij Clov beveelt hem met zijn rolstoel “bang in the center” te rijden. Nu eens voelt hij zich iets te ver opgeschoven naar links of naar rechts, dan weer teveel naar voren of naar achteren. Het onbereikbare centrum is de lege kern van het niets waarrond de symbolische orde is opgebouwd. Het is het punt waarop alle tegenstellingen worden opgeschort. De schommel komt tot stilstand en het organische keert terug naar het anorganische. Maar zolang er wat leven zit in die schepsels, komen ze er niet bij. Vandaar dat Beckett zeer veel van zijn personages off centre plaatst. Hun proberen, en falen, en beter falen is een even eindeloze als hopeloze poging om de ultieme rust en stilstand van het centrum te bereiken. De keuze om Sofie Declair op het verhoog pal in het midden van het toneel te laten plaatsnemen, als zit ze op een troon, wringt met de marginale situatie waarin de vrouw zich bevindt, meer nog dan de even centrale (maar lagere) positie van de man in *Stille Sidders*.

*Beckett* van Zuidpool bevat na het tweede stuk *Not I* een pauze, maar tussen de twee stukken van elk deel in bracht Sjoerd Bruil op de gitaar een kort muzikaal intermezzo, dat via een soms dissonant getokkel mooi aansloot bij het bevreedende karakter van de teksten en vertolkingen. Zijn optreden werd gevolgd door een aanzwellend geruis van water, dat bruusk tot een eind kwam bij het oplichten van het scènebeeld van het volgende stuk. De stiltes werden dus bewaard voor *tijdens* de stukken, om de beknelling van de tekst in de verf te zetten, en niet om *tussen* de stukken door de toehoorder enige rust te verschaffen. Wellicht is de keuze om hem tijdens de twee delen van de opvoering op deze manier niet meer los te laten de juiste.

Zuidpool kan alleen maar bedankt en gefeliciteerd worden voor de niet alledaagse keuze uit het oeuvre van Beckett en het indringend toneel dat het gezelschap daarvan gemaakt heeft.