

=====

DE TAAL VOORBIJ DE STILTE

Rosemary Pountney, *Theatre of Shadows : Samuel Beckett's Drama 1956-76. From 'All That Fall' to 'Footfalls'*, Gerrards Cross, Buckinghamshire, Colin Smythe Limited. (ISBN 0-86140-197-2) en Totawa, New Jersey, Barnes and Noble Books, 1988, 309 p. (ISBN 0-389-20776-4).

Nu de twintigste eeuw zijn einde nadert wordt het stilaan tijd het werk van de grote dramaturgen van deze eeuw — en als vernieuwer van de theatertaal is Samuel Beckett (1906) ongetwijfeld de grootste — dat al in talrijke deelstudies werd ontleed, in een ruimer kader te vatten. Van deze taak heeft Rosemary Pountney, die bovendien als actrice in enkele van zijn stukken optrad, zich op een voortreffelijke manier gekweten. *Theatre of Shadows*, dat gebaseerd is op haar doctoraatsscriptie die ze aan de universiteit van Oxford verdedigde, behandelt Becketts toneel tussen 1956 (*All That Fall*, een luisterspel in opdracht van de B.B.C.) en 1976 (*Footfalls*). 1956 was inderdaad een cruciaal jaar in de ontwikkeling van Beckett. Nadat hij zich in het verrassend snel geschreven *En attendant Godot* van de impasse waarin het werken aan romans, dat op een totale negatie uitgelopen was had bevrijd, zette hij zich voor het eerst aan het schrijven van theater in het Engels. Na 1976 — hoe dan ook een meer arbitraire grens — begon Beckett, gegrepen door een nieuwe creatieve impuls, aan het verkennen van de grenzen van het medium televisie (o.a. *Quad*), experimenten die aan het slot van deze studie overigens kort worden belicht.

De aanpak van Mevr. Pountney is erg origineel. Zij stelde zich niet tevreden met de gepubliceerde teksten maar wou nagaan hoe zij in het hoofd van de auteur waren ontstaan en zodoende het hele scheppingsproces reconstrueren. Daartoe heeft ze in Ierse, Engelse, Amerikaanse, Canadese en Duitse bibliotheken ontelbare holografen en typoscripten opgezocht en met elkaar geconfronteerd.

Deze hoogst erudiete en tegelijk erg leesbare studie is uit drie delen opgebouwd; achtereenvolgens komen structuur (hoofdstuk 2-5), ambiguïteit (hoofdstuk 6-9) en theatertaal (hoofdstuk 10-11) aan bod.

Structuur is voor Beckett van primordiaal belang. Een uitstekend voorbeeld hiervan is de prozatekst *Lessness*, die overigens ook op het toneel gebracht werd. Hij bestaat uit zes groepen van tien zinnen die tweemaal worden herhaald en waarvan de aanvankelijk zorgvuldig bepaalde onderlinge volgorde door het lot is doorengeschud, wat een beeld van de orde ondanks het toeval

en het toeval ondanks de orde, met andere woorden, van de tijd geeft. Heel wat stukken kennen een cyclische structuur. In *Play* — de drie urnen doen aan het vagevuur denken — mondt de hoopvolle Danteske spiraal uit in de uitzichtloze Joyceaanse cirkel. Ook *That Time*, een monoloog zonder interpuncties over de drie stadia van het menselijk bestaan, stelt het leven als een eindeloze repetitie voor. De mime *Acte sans paroles I*, waarin de Sisyphus — en Tantaluservaring worden gecombineerd, is dan weer strak lineair opgebouwd: alles wat we willen realiseren bevindt zich buiten ons bereik, zodat zelfs proberen geen zin meer heeft. In *Happy Days* en *Krapp's Last Tape* is de lijn opgesloten in de cirkel.

Als men nagaat hoe Becketts uitgangspunt in de uiteindelijke tekst vorm heeft gekregen, stelt men een toenemende mystificatie vast; wat in het begin duidelijk was, wordt gaandeweg ondoorzichtiger, zodat een grote inspanning van de toeschouwers wordt verwacht. De eerste versie van *Come and Go*, waarin drie vrouwen mijmeren over de liefde die aan hen is voorbijgegaan heeft haast niets meer gemeen met het eindresultaat; steeds preciezere regieaanwijzingen vervangen een steeds magerder tekst. In *All That Fall*, een drama over huwelijk en kinderloosheid, werkt de als in een thriller opgebouwde spanning meer op de zenuwen dan op het intellect. Wat dit deel zo interessant maakt is de wijze waarop Mevr. Pountney manuscripten en typografen naast en over elkaar legt en we met haar merken hoe de tekst tegelijk dubbelzinniger, maar poëtisch en dramatisch oneindig veel sterker wordt.

Ongetwijfeld de grootste kracht van Beckett is dat hij erin geslaagd is dramatische concepten op een revolutionaire en tegelijk overtuigende manier te vernieuwen. Zijn beelden zijn visueel ongelofelijk sterk. Een hoofd, soms zelfs een mond (*Not I*), voeten of het geluid van voetstappen (*Footfalls*) staan voor mensen. De scène is haast leeg, ook de bewegingen zijn tot het uiterste minimum herleid. Kleuren van kostuums en make-up zijn altijd functioneel. Vooral op het technische vlak is hij een innovator geweest. Zeer belangrijk is de afwisseling tussen duisternis en licht, dat op een manier die aan Maeterlinck en E. Gordon Craig doet denken, in *Play* zelfs een handelende persoon, een soort inquisiteur wordt. Ook de camera wordt verpersoonlijkt; in *Film* poogt een man voortdurend aan het cameraoog, dat een soort innerlijk oog wordt, te ontsnappen, in *Eh Joe* staat de camera voor Joe's geweten.

Muziek geeft een stem aan wat niet kan worden gezegd; de functie van de regisseur is vaak vergelijkbaar met die van een dirigent. Van de acteurs dan weer wordt een snelle, vrijwel toonloze zegging verwacht; in *Not I* draagt de stem, veeleer dan een betekenis een stemming over. Ook de stiltes torsen een gedeelte van de handeling (*Rockaby*). Vaak was Beckett vrij nauw bij de repetities betrokken en bracht hij nog kleine wijzigingen aan, waarmee hij eens te meer zijn verbluffende visuele verbeeldingskracht bewees.

In de fascinerende reeks bijlagen worden o.a. de structuur van *Lessness*, tien typoscripten van *Play*, Becketts synopsis en analyse van *Not I* en alle versies van *That Time* en *Footfalls* bijeengebracht.

Het is de grote verdienste van Mevr. Pountney dat zij erin geslaagd is ons als het ware te laten binnendringen in de geest van Beckett, die toch een van de meest creatieve van deze eeuw is. Voor iedereen die ooit door Vladimir en Estragon, die aan de zijde van King Lear en Arlecchino, Oedipus en Harpagon, op een duizendvoudige scène het onvoltoobare beeld van de geschiedenis hebben aangenomen, gegrepen werd, is dit boek een niet te missen schat, die bij mondjesmaat de beste smaak nalaat.

Annick POPPE

Andrew K. Kennedy, *Samuel Beckett*, Cambridge University Press, 1989, 175 pp. (ISBN 0-521-27488-5).

Nu we het geheel van Becketts werk kunnen overzien, blijkt duidelijk de innerlijke coherentie ervan. Dit oeuvre biedt een visie van steeds verminderende menselijke mogelijkheden, een tragikomisch mislukken en vallen dat tot uitdrukking gebracht wordt in steeds sterker gereduceerde vormen van drama en fictie. Dat is zowat de kernidee van de inleidende studie van Andrew K. Kennedy.

De wortels van Becketts kunst moeten in het modernisme van de jaren twintig gezocht worden. De modernistische erfenis omvatte een totale toewijding aan het schrijven als kunst en de imperatief om deze kunst steeds "nieuw" te maken. Het centraal belang van de taal in alle modernistische geschriften wordt, bij Beckett, een gevaarlijke onderdompeling in de taal als creatief/destructief element, de taal als datgene wat de wereld en het individu maakt of anders tot niets herleid.

Behalve de Ierse achtergrond, is natuurlijk ook het intellectuele leven in Parijs tussen de twee wereldoorlogen van groot belang voor Becketts persoonlijkheid. Toch moet de invloed van Sartres existentialisme volgens Kennedy niet overschat worden. Beckett bezat in feite reeds zijn eigen versie van het existentialisme, bestaande uit een diep gevoel van verlies — in een wereld waar God afwezig is — en een mengeling van filosofische ideeën die hij zich in zijn jeugd had eigen gemaakt.

In Becketts eigen vroege kritiek — over Joyce en Proust — nam de auteur standpunten in over de literatuur, die de latere ontwikkeling van zijn opvatting van het schrijven reeds in zich dragen. In zijn creatief werk kunnen we een curve volgen van een steeds intensere samendrukking of "lessness" — het

principe van "minder is meer". Naar aanleiding van Joyces *Finnegans Wake* verdedigde Beckett de noodzaak om de taal te vernieuwen. Becketts intense worsteling met de woorden is onlosmakelijk verbonden met zijn zoektocht naar de sporen van betekenis binnen onze ervaringen van verminderde betekenis. Zijn visie is er een van totaal verlies van zekerheid betreffende het zelf en zijn taal. Een extreme "esthetiek van de mislukking" is Becketts "conceptual counterpart" van die visie.

Deze ideeën worden door Kennedy geëxpliciteerd i.v.m. de belangrijkste stukken, *Waiting for Godot*, *Endgame*, *Krapp's Last Tape*, *Happy Days* en *Play*. In een tweede deel behandelt hij ook Becketts romans (de trilogie bestaande uit *Molloy*, *Malone Dies*, *The Unnamable*).

J.V.