

BOEKBESPREKINGEN

BECKETTS "ABSTRACTE" STIJL

Erik Tønning, *Samuel Beckett's Abstract Drama: Works for Stage and Screen 1962-1985*. (*Stage and Screen Studies*, vol. 10) Oxford: Peter Lang, 2007.

Sinds de publicatie van James Knowlsons geautoriseerde biografie van Samuel Beckett in 1996 is er in de Beckett-studie een toenemende appreciatie waar te nemen van wat Stan Gontarski de 'grijze canon' heeft genoemd. Het gaat daarbij om brieven, interviews, vroege recensies, manuscripten, typoscripten en ander contextueel materiaal. De 'witte' canon staat dan voor de gepubliceerde werken. Op het eerste gezicht is aan deze kleurcode een waardeoordeel verbonden, maar je kunt het ook anders zien. In plaats van een 'wit' oeuvre in de schijnwerpers met daarachter de donkere coulissen, verschijnt nu een setting zoals die van *Krapp's Last Tape*: een primair oeuvre in het licht omringd door een schaduwzone. Wat daarin gebeurt, is niet meteen zichtbaar, maar wel nadrukkelijk aanwezig en een cruciaal onderdeel van het toneelstuk. Beckett was bekend om zijn zwijgzaamheid als het op interpretaties van zijn werk aankwam. Als hij dan toch bij uitzondering een interview gaf, was hij zich ervan bewust dat dit deel zou gaan uitmaken van die schaduwzone. Of wanneer hij manuscripten aan universiteitsbibliotheken als die van Trinity College in Dublin of de universiteit van Reading schonk, wist hij maar al te goed dat dit de plekken zijn waar dat soort materiaal het onderwerp van onderzoek kan worden.

Erik Tønning maakt extensief gebruik van deze 'grijze' canon. Samen met Matthew Feldman organiseert hij al enkele jaren in Oxford een seminarie in het voorjaar onder de titel: 'Samuel Beckett: Debts and Legacies'. Ook in dit boek toont Tønning zijn interesse in intertekstuele relaties. En daarbij komen interviews en brieven, notities en dagboek aantekeningen vaak goed van pas. Neem bijvoorbeeld deze passage uit een interview in de *New York Herald Tribune* van 24 juli 1964: 'I think that I have perhaps freed myself from certain formal concepts. Perhaps, like the composer Schoenberg or the painter Kandinsky, I have turned toward an abstract language.' Als Beckett de namen Schoenberg en Kandinsky laat vallen, gaat Tønning meteen op zoek naar mogelijke links met Becketts werk. Maar hij laat ook zien waar Becketts werk verschilt, want zoals Beckett verderop in het interview ook aangeeft, heeft hij wel degelijk een eigen programma: 'Unlike them [Schoenberg en Kandinsky], however, I have tried not to concretise the abstraction – not to give it yet another formal context.' (59)

De centrale these in dit boek is dat het toneelstuk *Play* een keerpunt was in het dramatische oeuvre van Beckett. Met dit toneelstuk introduceerde hij zijn 'abstracte' stijl. Maar 'abstractie' is pas mogelijk als er eerst iets is waarvan abstractie gemaakt kan worden. Beckett benadrukte naar het einde van zijn loopbaan steeds vaker het verschil tussen hem en bijvoorbeeld James Joyce. Terwijl Joyce expansief werkte en altijd meer kennis toevoegde aan zijn werk, probeerde Beckett steeds meer weg te schrapen. Maar hij kon pas tot die poëtica komen doordat hij zelf zo ongelofelijk veel had gelezen, vooral in de jaren 1920 en '30. Zoals Topping terecht opmerkt lijkt Becketts vroege lectuur grotendeels te zijn gemotiveerd door zijn wens om een verklaring of zelfs een verantwoording te vinden voor wat hij zag als een fundamenteel ongelukkige wereld (31). Schopenhauer en Proust waren voor de jonge Beckett twee belangrijke figuren in die zoektocht, maar al in de jaren 1930 zag hij in dat zelfs Proust en Schopenhauer de neiging vertoonden een oplossing voor die 'unhappiness' te vinden. Prousts bijna 'mystieke ervaring' van de *mémoire involontaire* en Schopenhauers 'uitweg' via het ontkennen van de wil (gedeeltelijk geïnspireerd op hindoeïstische en boeddhistische ideeën) waren in zekere zin ook een manier om het probleem weg te redeneren of de wereld uit te verklaren.

Becketts fundamenteel sceptische houding tegen elke vorm van 'explaining away' kenmerkt naar het einde van jaren dertig toe steeds duidelijker zijn poëtica. Wanneer hij in Duitsland de *Briefe, Aufzeichnungen und Aphorismen* (1920) van Franz Marc leest, noteert hij in zijn dagboek op 19 november 1936: 'Interesting notes in Marc re subject, predicate, object relations in painting. He says: *paint the predicate of the living* (...) By that he appears to mean not the *relation* between subject & object, but the *alienation* (my nomansland). The object *particularises*, banalises the 'thought'.' (126) Beckett werkte dit idee van zijn 'niemandsland' verder uit (bijvoorbeeld in zijn enige operalibretto 'neither') en paste het toe op de meest ontstellende soort waarneming: zelfbewustzijn. In *Film* deed hij dat op een heel visuele manier. Zijn methode kwam neer op 'getting rid of accidentals' (102): E (eye) houdt O (object) voortdurend in de gaten, tot ze elkaar frontaal in de ogen kijken. Hierover zei Beckett: 'It is the weight of every man's fear and emptiness that produces this look. Somewhere he must know that self-perception is the most frightening of all human observations. He must know that when man faces himself, he is looking into the abyss.' (96)

Beckett was diep in die afgrond afgedaald toen hij in het midden van de jaren dertig bij dokter Bion in behandeling was en uitvoerige aantekeningen maakte over dieptepsychologie. Topping bespreekt deze notities vlak na een analyse over Becketts houding tegenover het expressionisme en dat levert interessante inzich-

ten op. Wat Beckett enerzijds van het expressionisme leerde, was een manier om met beelden om te gaan; wat hij anderzijds verwierp, was de sentimentaliteit die vaak gepaard ging met het pathos van expressionistische beelden zoals bijvoorbeeld die van Käthe Kollwitz. Medelijden moest onsentimenteel zijn, en om dat te bereiken moest het tegelijk geëvoceerd en weer teruggenomen worden. Dit impliceerde een vorm van afstand nemen die Becketts aanpak onderscheidt van bijvoorbeeld 'De schreeuw' van Munch. Die distantiëring lijkt een deel van Becketts poëtica te zijn geworden tijdens de twee jaar dat hij zich zo intensief in de psychologische lectuur verdiepte. Na die twee jaar schreef hij in een brief aan Thomas MacGreevy op 16 januari 1936: 'As I write, think, move, speak, praise & blame, I see myself living up to the specimen that these 2 years have taught me that I am.' (137) De meest extreme vorm van distantiëring is het afstand nemen van zichzelf. En dat soort 'self-displacement' (146) encsceneert Beckett bijvoorbeeld in *Not I*. De cruciale veld-scène in dit toneelstuk zou volgens Tonning gereleerd kunnen worden aan een van aantekeningen die Beckett maakte tijdens het lezen van *Das Trauma der Geburt* van Otto Rank: 'The aura preceding the great epileptic attack (...) corresponds to the prenatal libido gratification, while the subsequent convulsions recapitulate the act of birth' (140). De ontkenning van het 'ik' in *Not I* zou op die manier te lezen zijn als een terugkeer naar de moederschoot, een strijd tegen de 'ik'-wording (140). Maar hierbij moet toch opgemerkt worden dat Becketts houding tegenover al die theorieën, zowel filosofische als psychologische (die van Rank inclusief), altijd heel sceptisch is. Ranks neiging om alle menselijke handelingen te interpreteren als een manier om het trauma van de geboorte ongedaan te maken, is uiteindelijk ook niet meer dan een vorm van 'explaining away'.

Uiteindelijk komt elke verklaring neer op een weigering om te aanvaarden dat 'it must be a balls aching world' (184) – zoals Beckett in zijn Schopenhauer-notities concludeerde. Die weigering is een vorm van hoop die verblindend is: 'Hope is the cataract of the spirit' (185). Beckett spreekt ook van de 'sluier van de hoop' en heel zijn poëtica is erop gericht die sluier stuk te scheuren. Maar de paradox van zijn oeuvre is dat hij daarom telkens opnieuw herkenbare vormen van hoop moest evoceren om ze te kunnen ondermijnen of wegnemen (273). Ook dat wegnemen is een soort abstractie die centraal staat in dit heel rijk gedocumenteerde en diepgravende boek van Eric Tonning.

Dirk VAN HULLE