

ZIEN IS GEZIEN WORDEN

Wilma Siccama, *Het Waarnemend Lichaam. Zintuiglijkheid en Representatie bij Beckett en Artaud*, Nijmegen: Vantilt, 2000, 222 p. (ISBN 90-75697-33-3).

Gedurende zijn carrière heeft Samuel Beckett een hoogst dubbelzinnige lat-relatie onderhouden met Antonin Artaud. De Ierse toneelschrijver zou de esthetica van het Theater van de Wreedheid benaderen door zijn personages in al hun lichamelijkheid de scène te laten vullen. Hun bestaan wordt enkel verzekerd door hun fysieke aanwezigheid. In haar boek stelt Wilma Siccama die artaudiaanse invalshoek op Beckett grondig bij. Het mag dan al zo zijn dat de toneelacteur met Artaud een viscerale afkeer deelde voor onteigening en zelfverlies, Beckett encenseert net de kloof tussen tekst en theater waar Artaud de volledige gelijk-schakeling trachtte door te voeren.

Artaud predikte de pure aanwezigheid. Betekenaars zoals die de maatschappij en de taal vormgeven, dienen vernietigd te worden. Zij verwijzen immers in een voorthollende beweging steeds naar andere betekenaars zonder ooit de essentie te vatten. De taal bouwt een eigen wereldconstructie op die hierdoor de echte waarheid, de vloeibare massa van het leven, aan ons onttrekt. Net als elke andere vorm van hiërarchie en ordening is zij slechts een representatie voor datgene wat niet aanwezig gesteld kan worden. Het teken representeert het afwezige. Maatschappelijke relaties, codificaties, opposities en verschillen worden in de wereld van Antonin Artaud weggevlakt om de volkomenheid en absolute aanwezigheid veilig te stellen. Het liefst maakte Artaud zich los van alle ketens die hem in het maatschappelijk weefsel verstrikten. Om die reden kon hij het niet verkroppen ooit uit een vrouw geboren te zijn; het maakt hem letterlijk tot een afval-lige, een nevenproduct. Zijn geboorte zet hem gevangen in het familiale web van relaties.

In een poging aan die netwerken te ontsnappen, noemt Artaud zich zijn eigen zoon, zijn eigen vader, zijn eigen moeder. Artaud was de ongeborene, de naam-loze die zich weigerde in te schakelen als schakel in de keten van maatschappelijke betekenaars. Bovenal trachtte hij in zijn daarvoor opgezette Theater van de Wreedheid zichzelf te vinden, dit wil zeggen een volkomenheid die niet getekend wordt door het verlies dat elk subject met zich meedraagt. De angst die voortkomt uit de menselijke gespletenheid en het gebrek aan een vaststaande identiteit zullen Artaud zijn hele leven blijven achtervolgen. Zijn streven zal zich richten op een lichaam zonder lichaams-gaten, waaruit niets ontsnappen kan; geen kinderen,

geen uitwerpselen, geen adem. Een lichaam ook zonder organen, want die liggen aan de basis van het verteringsproces, en dus van leven en dood. Organen vervullen de organiserende functie binnen het lichaam en moeten daarom uitgeschakeld worden. Het is pas later in zijn leven dat Artaud tot het besluit komt dat hij al te lang het devies heeft opgevolgd om afstand te houden van de afgrond, en dat, wil hij zijn diepste wezen terugvinden, hij die kloof net moet opzoeken om de leegte in zijn bestaan ongedaan te maken. Niet langer 'mind the gap', maar 'find the gap'.

Het is net dit streven naar volkomenheid dat Beckett in zijn stukken weliswaar etaleert, maar tezelfdertijd ook problematiseert. Als Artaud de bemiddelende rol van het teken wil wegwerken, dan toont Beckett op de scène net de onmogelijkheid van onbemiddeldheid en aanwezigheid. De dissociatie van het subject tegenover zichzelf in de stukken van Beckett zal Siccama in haar boek centraal stellen. Zij behandelt achtereenvolgens de vervreemding die de blik, het gehoor en de huid teweegbrengen. In een inleidend hoofdstuk waarin zij de essays van Derrida over Artaud tegen het licht houdt, besluit Siccama dat Artaud de dictatuur van de schrijver nu eigenlijk enkel bij de regisseur legt, zonder daarom een echte paradigmabreuk in het theater veroorzaakt te hebben. Ook hij blijft, alles welbeschouwd, gevangen binnen de metafysica van de aanwezigheid.

Om aan te tonen hoe Beckett de notie van visualiteit in zijn werk problematiseert, doet Siccama een beroep op zijn filmscenario *Film*, dat heel vaak bij een analyse van het werk van de absurdist wordt 'vergeten'. Niet toevallig, betoogt Siccama, want *Film* zet de gangbare interpretaties over Beckett die uitgaan van een artaudiaanse, niet-representerende onmiddellijkheid flink op de helling. De film toont ons de vervreemding die onze eigen blik op ons kan uitoefenen. De blik impliceert een bemiddelende transitie die wij in eerste instantie als vreemd ervaren, maar die we, zoals *Film* op het einde aantoon, als deel van onszelf moeten aanvaarden. In dit zichzelf bekeken weten, worden we niet enkel geconfronteerd met de wederkerigheid van kijker en bekekene, maar in die dissociatie wordt ook de toeschouwer zelf betrokken. We staan als publiek niet meer buiten de voorstelling, maar nemen de *rol* van kijker in. De toeschouwer wordt zelf deel van het theater. Het principe van de *mise-en-abîme* dat in *Film* op de voorgrond treedt, is een vorm van metadrama die in veel van Becketts ander werk opduikt, en als zodanig lijnrecht tegenover Artauds theaterideaal staat. De blik van de toeschouwer wordt hem terug in het gelaat geworpen, waardoor de notie van aanwezigheid op losse schroeven komt te staan. Siccama grijpt hier terug naar Foucaults panopticon, zoals hij in *Surveiller et Punir* de gevangenis beschrijft waarin de gevangenen zich in hun afzonderlijke cellen bewaakt *weten*, zonder dat

de centrale machtsstructuur daarom ook effectief bemand hoeft te zijn. Foucault zelf maakt de vergelijking met de acteurs, op wie de spotlights gericht zijn, maar die de kijkers in de donkere ruimte van de theaterzaal, door wie ze bekeken worden, niet kunnen zien. Het grote voordeel van het theater tegenover het panopticon echter ligt in zijn mogelijkheid die theatraliteit uit te spelen en te representeren. Beckett maakt daar dankbaar gebruik van.

In dit hoofdstuk vestigt Siccama ook de aandacht op de activering van het scherm in *Film*. In plaats van een louter passieve, receptieve drager van beelden te zijn kan het scherm door middel van close-ups expressief en volumineus worden. Vreemd dat Siccama hier het verband niet legt met het *subjectile*, waarover Derrida in een later opstel over Artaud geschreven heeft, hoewel ze later in haar boek naar dit essay zal verwijzen. Ook is het niet duidelijk of deze techniek van expressiviteit nu net de vervreemding dan wel de absorptie van de toeschouwer bewerkstelligt. De kijker mag dan wel "opgeslokt" worden door dit scherm, anderzijds toont "de zichtbaarheid van deze destabilisering ..., juist door haar zichtbaarheid, de noodzaak van het (traditionele) projectiescherm waarop de dissolutie van dit scherm wordt vertoond." (pp. 73-74) Zien we hier de artaudiaanse Beckett, of de representerende, metadramatische Beckett?

De illusie van zelfcontrole en zelfidentiteit manifesteert zich ook op het gebied van de stem. In wat mij het sterkste hoofdstuk van het boek lijkt, gaat Siccama een gedurfde dialoog aan tussen Becketts *Krapp's Last Tape* en Freuds *Jenseits des Lustprinzips*. De frustratie waardoor Krapp overmand wordt in het herbeluisteren en terugspoelen van zijn banden duidt op de onmogelijkheid de oorspronkelijkheid aanwezig te stellen. Zijn stem is gedissocieerd van zijn lichaam, en ondanks de talloze herhalingen en manipulaties slaagt hij er niet in uit al die 'dubbels' de oorsprong te lichten. Terwijl Freud ervan uitging dat de herhaling een middel tot controleverwerving is om in het reine te komen met een traumatische gebeurtenis uit het verleden, toont Beckett ons, stelt Siccama, dat die controle nooit kan slagen. Beckett stelt Freud bij. Herhaling leidt niet tot het terugvinden van identiteit, maar tot een voortdurend, vervreemding oproepend uitstel.

Boeiend is ook dat Siccama's lezing zich verheft tot het niveau van de beide auteurs zelf. Het *fort/da*-spel dat Freud in zijn tekst beschrijft, houdt de psychoanalyticus zelf gevangen. Freud, die bij het schrijven van dit essay controle trachtte te verwerven over de vroegtijdige dood van zijn dochter (de moeder van de kleine Ernst die continu een garenklosje wegwerpt en dan weer naar zich toehaalt), schippert tussen controle en discontinuïteit. En ook Beckett, wiens autori-

taire omgang met zijn teksten zelfs tot vandaag, na zijn dood, legendarisch is, probeert net als Krapp beslag te leggen op oorspronkelijkheid. Maar ondanks vertalingen van zijn eigen hand, zijn eigen regies en de rechtszaken tegen opvoeringen die niet nauwgezet zijn tekst en regieaanwijzingen volgen, slaagt hij er evenmin als Krapp in het allereerste, oorspronkelijke woord vast te houden. Hier ligt meteen de gelijkenis en het verschil met Artaud. Beide auteurs voeren aanwezigheid en presentatie hoog in het vaandel, maar terwijl de cirkel zich bij Artaud verengt en hij alle herhaling vervloekt, mondt die autoritaire ingesteldheid bij Beckett net uit in een uitwas van dubbels. Becketts lot is echter dat van Krapp; ook hij creëert steeds meer dubbels van zichzelf. De fundamentele paradox die aan de grondslag ligt van het werk van de Ier bestaat in het vreemde samengaan van de dissociatie en het zelfverlies dat in de stukken getoond wordt met de ijzeren wil een aanwezigheid en oorsprong vast te leggen, van Beckett zelf, maar ook van de Beckett-kritiek. Meer dan bij andere auteurs voelen vorsers van deze toneelauteur zich verplicht de auteursintentie zo dicht mogelijk te benaderen in hun interpretatie. Daarom, betoogt Siccama, zegt het primaire werk van Beckett meer over de kritiek dan omgekeerd. “Zoals we bij *Krapp's Last Tape* hebben gezien, beschrijft dit werk zijn eigen proces van betekenisgeving en dramatiseert het op deze wijze de positie van de criticus.”(p. 125)

Tot slot wordt aan de hand van de theorieën van de psychoanalyticus Didier Anzieu de rol van de huid in het werk van Beckett en Artaud behandeld. Het lichaam bij Artaud is een heel problematisch gegeven, want hoewel hij dan een orgaanloos lichaam mag nastreven, zijn relatie tot de huid is veel moeilijker vast te pinnen. Siccama neemt aan dat een lichaam zonder botten en huid het ideaalbeeld is, en hoewel zij dit staaft met een verwijzing naar Artauds *Les Tarahumaras*, toch blijken passages uit ander werk de huid een minder positieve connotatie toe te dichten. In *Pour En Finir Avec Le Jugement De Dieu* bijvoorbeeld mag de mens “niet bang zijn om het bot te tonen en in het voorbijgaan het vlees te verliezen.”

Siccama toont aan dat Becketts personages lichamelijk beperkt en gebrekkig zijn. Hun lichaam functioneert slecht, of zij zitten gevangen in een benauwde ruimte. In tegenstelling tot Artaud, die de volheid van het lichaam op de scène brengt, zijn Becketts lichamen vlak en gefragmenteerd. Het verbale en visuele lichaam zijn, zoals bij Krapp, gedesynchroniseerd. Waar Artaud er alles aan deed coherentie in de zintuiglijkheid na te streven en de kloof tussen woord en beeld te dichten, representeert Beckett net die kloof. De massa van het lichaam wordt weggevlakt tot er uiteindelijk geen menselijke aanwezigheid op de scène meer is. De gebruikte technologie vervult een prothetische functie die, eerder dan een

hulpmiddel te zijn, het falen van het menselijk lichaam blootlegt. Die zintuiglijke afstandelijkheid staat haaks op de esthetica van Artaud, voor wie het prothetische en representerende de oorsprong en metafysica van het lichaam tenietdoen.

Met dit boek heeft Siccama een belangrijke bijdrage geleverd aan het Beckett-onderzoek. Het gemak waarmee Beckett als vaandeldrager van het artaudiaanse theater werd beschouwd, was inderdaad aan herziening toe. Deze studie duidt op overtuigende wijze de veel dubbelzinnigere relatie van Beckett tot Artaud aan. Jammer daarom dat een dergelijk sterk onderbouwd boek geen Engelstalig publiek kan bereiken.

Laurens DE VOS