

LE MOI EST MORT. VIVE LE MOI?

Matthijs Engelberts, *Défis du récit scénique: Formes et enjeux du mode narratif dans le théâtre de Beckett et de Duras*, Genève: Droz, 2001, 415 p. (ISBN 2-600-00602-8).

Als op het toneel een verteller het enige personage is dat het woord voert, gaat het dan nog wel om theater? Het kan een puur formele kwestie lijken, maar ze raakt de kern van het oeuvre van Samuel Beckett. Als er niets anders op de bühne te zien is dan een personage dat zijn eigen medium is, ontstaat er een confrontatie tussen het vertellende en het vertelde 'ik'. In *Défis du récit scénique* trekt Matthijs Engelberts een fascinerende parallel tussen deze ontwrichting van het 'ik' en de manier waarop het theater door de vertelling wordt ontwricht.

Het concrete uitgangspunt in deze uiterst interessante studie is de bijzondere vorm van Samuel Becketts late dramatische teksten (zoals *Ohio Impromptu* en *A Piece of Monologue*) die een moeilijk definieerbare plaats inneemt tussen twee genres die traditioneel als 'dramatisch' en 'episch' worden omschreven. Dit soort "théâtre-récit", zoals Engelberts het noemt, wordt vaak beschouwd als de radicale opheffing van de genregrens tussen toneel en verhaal. S.E. Gontarski, die in dit verband van "androgynie" teksten spreekt, vertegenwoordigt de meerderheidsfractie in deze kwestie. Tegenover deze groep, die gestaag is gegroeid sinds Beckett in een postmodern paradigma is ingepast, plaatst Engelberts de kleinere groep onderzoekers die beweren dat het dramatische karakter niet aangetast wordt door de vertelling op het toneel. Engelberts neigt eerder naar deze tweede opvatting, maar brengt subtiel de nodige nuances aan. Het gaat wel degelijk om theater, maar het verhaal gaat toch ook niet restloos op in het dramatische genre. Deze "paradox van de vertelling in het theater van Beckett" komt neer op de vraag wanneer een verteller niet langer een verteller is maar een personage (p. 35).

Net voor de eigenlijke aanvang van de studie gaat Engelberts kort in op de vraag wat het verband is met Brechts "episches Theater". Engelberts mijdt met opzet deze Brechtiaanse term omdat die gericht is op een vervreemdingseffect met politieke doeleinden. Bij Beckett gaat het echter om een techniek die vanuit dramatisch oogpunt verder gaat. Deze observatie zou kunnen worden gekoppeld aan Adorno's tekst over engagement, waarin Brechts theorie wel geapprecieerd wordt, maar de concrete toepassing ervan helaas niet. Beckett deed met opzet zo weinig mogelijk theoretische uitspraken, maar het effect van zijn concrete toneelstukken is des te groter, zowel op formeel/genregericht als op thematisch vlak.

Die beide aspecten vormen meteen de onderliggende structuur van deze tweedelige studie. In het eerste deel schetst Engelberts een evolutie in Becketts theater van dialoog naar vertelling. Via de theoretische bespreking van de paradox van de vertelling in het theater komt hij tot de kern van het probleem: het specifieke karakter van de vertelling respectievelijk in proza en in theater. Daarvoor bestudeert hij de prozatekst *Company* (*Compagnie*) en het toneelstuk *A Piece of Monologue* (*Solo*). De schrijfprocessen van deze twee werken overlappen elkaar en bieden dus een uiterst interessante invalshoek om de grens tussen de genres te belichten. Engelberts benadert het onderwerp narratologisch, stilistisch en thematisch, maar het absolute hoogtepunt van het eerste deel is het onderzoek naar de genrekwestie vanuit het standpunt van de ontstaansgeschiedenis. Nadat de kenmerken van de eerder introverte, op het gehoor gerichte tekst *Company* (iemand die zich in het donker bevindt hoort een stem) en die van het extraverte, op spektakel gerichte *Piece of Monologue* (iemand die zich in het licht bevindt ziet beelden) zijn besproken, gaat Engelberts na of beide teksten van in het begin zijn geconcipieerd als totaal verschillende werken wat het genre betreft. Op een bepaald moment in de genese heeft Beckett geprobeerd om een stuk voor *A Piece of Monologue* in de tekst van *Company* te integreren, maar uiteindelijk heeft hij besloten om die operatie weer ongedaan te maken. Engelberts toont op overtuigende manier aan dat deze beslissing samenhangt met het genreverschil, dat van in het begin een fundamenteel andere aanpak veronderstelt. De belangrijkste manipulatie tijdens de poging om het stuk te integreren in *Company* is de schrapping van vier regels die niet toevallig samenhangen met het thema van het oog. Het gezichtsvermogen krijgt van alle zintuigen een voorkeursbehandeling in Becketts theater; bij het omzetten naar proza verliest het die voorrangpositie. De analyse van de ontstaansgeschiedenis toont aan dat het genre bepaald is door het medium en dat Beckett de basiscondities van het spektakel uitbuit wanneer hij voor het theater schrijft, terwijl hij dat niet doet in zijn proza.

Om de link te leggen tussen enerzijds deze twee genres en anderzijds de grens tussen het 'ik' en de andere, vergelijkt Engelberts in het tweede deel het werk van Beckett met dat van Marguerite Duras. Ook Duras heeft een soort "théâtre-récit" geschreven, maar het verschilt fundamenteel van wat Beckett doet. In grote lijnen vertoont het werk van Duras voortdurend de neiging om de grenzen tussen genres op te heffen, net zoals ze het 'ik' en de ander in de liefde telkens weer met elkaar laat versmelten. Terwijl het werk van Duras op de ander en op bevestiging is gericht, concentreert Beckett zich op negatie en het 'ik', met *Not I* als frappantste voorbeeld (p. 263). De mythe van Narcissus en Echo speelt dan ook een uiterst belangrijke rol in Becketts oeuvre. Duras is op zoek naar fusie, Beckett naar specificiteit (p. 290), maar beiden zijn ze geïnteresseerd in soortgelijke

grenssituaties. Duras past dus het best in de recente Franse filosofieën die het andere voorstellen als “altijd al” aanwezig in het identieke. Becketts werk kan beter worden omschreven als een beweging naar het ‘ik’, waarbij het einddoel nooit bereikbaar lijkt. De situatie is die van een verteller die zichzelf vertelt, een “soi soi-disant” of “self so-called” zoals Beckett schrijft op het einde van *Stirrings Still / Soubresauts*. Het ‘ik’ is een aporie bij Beckett; het is nooit volledig aanwezig, noch totaal afwezig, het is “geen van beide”, *Neither*.

Engelberts spreekt daarom van een “lueur du moi”, een schijnsel dat - hoe flauw ook - altijd doorschemert in Becketts teksten. Deze opvatting druipt in tegen de heersende trend van de voorbije decennia, ingezet door Blanchots artikel “Qui parle dans les livres de Samuel Beckett?” (1959) en Adorno’s “Versuch, das Endspiel zu verstehen” (1961). Volgens Adorno is *Endgame* een “Endgeschichte des Subjekts”, en sindsdien is met toenemende vanzelfsprekendheid beweerd dat het subject dood is en dat Beckett actief heeft bijgedragen tot de zogenaamde onthoofding van het ‘ik’. Engelberts is het duidelijk niet eens met deze postmoderne profeten “qui ont tompeté la bonne nouvelle de la chute du moi chez Beckett” (p. 301). Le moi est mort; vive le moi - de tegenreactie lijkt voorstelbaar, maar Engelberts hoedt zich voor dit soort onbesuisde slingerbewegingen. Hij vraagt zich op een weloverwogen manier af *in welke mate* het ‘ik’ verdwijnt.

Als het ‘ik’ is onthoofd, waarom steekt het dan telkens weer de kop op? In de context van ‘ik’-negatie blijft de beweging naar het ‘ik’ merkwaardig genoeg aanwezig. Engelberts onderscheidt twee beelden of “iconen” die deze beweging uitdrukken: het licht en de blik. Het licht staat in een bijzondere relatie tot de dood; het lijkt de finale verschijning van het ‘ik’ aan te kondigen, meestal op het moment dat de dood nadert, vooral in de latere werken. Engelberts wijst erop dat dat schijnsel vaak een latere toevoeging is. In *Footfalls* (1975) bijvoorbeeld schrijft Beckett voor dat het toneel “all in darkness” moet zijn, terwijl hij in zijn Franse vertaling, *Pas* (1977), een zwak licht laat schijnen: “Faible spot sur le visage le temps des haltes”.

De blik is een ander icoon dat dient als bevestiging van het ‘ik’. In *Happy Days* vraagt Winnie aan Willie dat hij haar zou aankijken. Zijn is waargenomen worden, volgens de uitspraak van George Berkeley die dienst doet als motto van Becketts *Film*. In *Play* wordt het kijkende publiek betrokken in de werking van het zelfbewustzijn, dat met drie spots op zoek is naar een ‘ik’. Dat ‘ik’ blijkt tegelijk onontkoombaar en onbereikbaar. Engelberts noemt het “un soi *absconditus*”, enkel te benaderen in een asymptotische beweging (p. 331). Het probleem van

termen als *absconditus* en *via negativa* is de betwistbare associatie met de mystiek die op zoek is naar een transcendente waarheid, wat niet het geval is bij Beckett. Zijn personages zijn niet op zoek naar een bestaan van een andere orde, maar gewoon naar dat van hen. Er is geen sprake van transcendentie, enkel van een beweging naar, zonder toegang tot. Het 'ik' kan zich hoogstens aankondigen als een flauw schijnsel, als een "présence liminale d'un moi minimal" (p. 362). De parallel tussen de genrekwestie en dit 'ik' als grenservaring omschrijft Engelberts als volgt: "arriver au théâtre par ce qui semble le contraire du théâtre, arriver au soi par ce qui semble le contraire du soi" (p. 364).

Op een heldere manier legt Matthijs Engelberts in dit boek het verband tussen thema en genre. Uit zijn overtuigende analyse blijkt dat Beckett systematisch in zijn eigen werk heeft toegepast wat hij in 1929 al over het werk van James Joyce schreef, namelijk dat vorm hier inhoud is, en omgekeerd. Het mag intussen een door het vele citeren uitgesleten frase zijn, het principe blijft van kracht en Beckett is het in zijn late teksten radicaal blijven toepassen. Zelfs de lengte van zijn teksten is thematisch verantwoord en tegelijk genrespecifiek. *Company* is weliswaar langer dan *A Piece of Monologue*, maar binnen hun respectieve genres zijn ze allebei zo kort als het leven zelf. Dit "*de brevitae vitae*", zoals Engelberts het noemt, is slechts een van de vele aspecten van de doorgedreven verstrengeling van vorm en inhoud. De genrekwestie is in de Beckett-studie dus een fundamenteeler probleem dan ze op het eerste gezicht kan lijken. Beckett benut de specificiteit van elk literair genre en omlijnt op die manier de contouren van de menselijke conditie. Om de grenzen van het 'ik' af te tasten maakt hij gebruik van de grenzen tussen de genres. Dit dubbele grensconflict heeft Mathijs Engelberts in *Défis du récit scénique* met vaste hand en grote precisie in kaart gebracht.

Dirk VAN HULLE