

De abstracte hel van Samuel Beckett

Meestal is het niet zo moeilijk de vraag te beantwoorden waar een roman, verhaal of toneelstuk zich afspeelt: het staat eenvoudig in de tekst. De plaats van handeling kan met enige goede wil op de landkaart worden aangewezen, wat natuurlijk nog niet wil zeggen dat de plaats in de tekst samenvalt met die in het echt. Aan het verschil danken we bijvoorbeeld het Parijs van Balzac, het Dublin van Joyce, het Amsterdam van Carmiggelt.

Bij Samuel Beckett is dat allemaal wat minder eenvoudig. In een roman als *Murphy* (die zich afwisselend in Londen en Dublin afspeelt) valt het nog wel mee. Ook met *Watt* blijven de problemen te overzien en hetzelfde geldt voor *Molloy* en *Malone meurt*, al zal de landkaart hier steeds minder uitkomst kunnen bieden. Maar met *L'innommable* is het hek van de dam: de verteller van deze roman (als dat woord hier tenminste nog op zijn plaats is) heeft geen flauw idee waar hij zich bevindt. „Waar nu?“, luidt de eerste zin van het boek. Op die vraag zou ook de lezer graag een antwoord ontvangen. Het komt niet, en zo is het ook in de vele - doorgaans kortere - teksten die Beckett na *L'innommable* heeft geschreven.

Dat wil niet zeggen dat iedere plaatsbepaling ontbreekt. Integendeel, in sommige van die teksten gaat het zelfs bijna uitsluitend om de beschrijving van een plaats en een ruimte. Vreemde plaatsen, vreemde ruimtes, dat wel. De modderpaden in *Comment c'est* bijvoorbeeld, de rotonde in *Imagination morte imaginez*, de cylinder in *Le dépeupleur*, de witte vierkante kast in *Bing*, de arena, omringd door pad en greppel in *Se voir* (een van de *Foirades*), het grijze ruïnelandschap in *Sans*, het vrijwel identieke landschap van zand en stof in *Pour finir encore*, het ronde gebied omringd door kiezelstenen waarop het huisje van de oude vrouw staat in *Mal vu mal dit*. Het meest vertrouwd doet nog de kamer (met of zonder vensters) aan in *Immobile* en *Soubresauts*. Maar daar staat weer de duisternis van *Compagnie* tegenover en de al even raadselachtige plaats waar *Worstward Ho* zich afspeelt en waarvan we eigenlijk alleen met zekerheid te weten komen dat deze „beyondless“ is. Waar moeten al deze plaatsen en ruimtes (waaraan je die van de toneelstukken zou kunnen toevoegen, ongeacht het specifieke karakter van de theatrale ruimte) worden gesitueerd?

Het is duidelijk waar deze vraag zich voor het eerst in volle omvang opdringt: in *L'innommable*, het derde deel van Becketts befaamde trilogie die verder bestaat uit *Molloy* en *Malone meurt*. Van Molloy krijgen we meteen al op de eerste bladzijde te horen dat hij zich in zijn moeders kamer bevindt, het huis van Moran wordt uitgebreid met burens en al beschreven, van de kamer van Malone mogen we eveneens alle hoeken en gaten inspecteren. Maar in *L'innommable* zijn al deze ruimtelijke zekerheden opeens verdwenen. Niet alleen de ruimtelijke zekerheden trouwens. Op de vraag „Où maintenant?“ waarmee het boek begint, volgen onmiddellijk twee andere, verwante vragen: „Quand maintenant? Qui maintenant?“ Behalve de plaats hebben dus ook de tijd en de identiteit van degene die aan het woord is, hun vanzelfsprekendheid verloren.

Daar blijft het niet bij. *L'innommable* zou je kunnen beschouwen als de spil in Becketts oeuvre: alle latere teksten zijn eruit voortgekomen. Maar dat niet alleen: het

boek heeft ook zijn terugslag op wat eraan vooraf is gegaan. De eerdere romans komen dank zij de bekentenissen van de verteller in een compleet ander licht te staan; ze verliezen hun autonome status en voegen zich achteraf in zijn *discours*, als zijn verhalen. In *L'innommable* cirkelen de personages van de vroegere romans om de verteller als planeten om de zon - zichtbare echo's van het verhaal dat hij in hun naam heeft verteld. Hun stemmen blijken even zovele afsplitsingen te zijn geweest van zijn stem, die nu zonder vermomming het woord neemt en, zoals hij zegt, alleen nog over zichzelf zal spreken. Alle pogingen om nieuwe personages (Mahood en Worm bijvoorbeeld) een eigen leven in te blazen lopen spaak. Maar wat ernstiger is: ook van zichzelf weet de verteller geen personage te maken. Geen van de vragen waarmee het boek begint, blijkt te zijn beantwoord als het weer ophoudt. Nog altijd weet de verteller niet wie hij is, waar en wanneer hij spreekt. Het enige dat hij weet is dat hij spreekt, dat hij moet spreken en tegelijkertijd niet kan spreken. Nergens wordt dat zo duidelijk, bijna programmatisch uitgesproken als in de laatste regel van de - door Beckett zelf gemaakte - Engelse vertaling van het boek: „You must go on, I can't go on, I'll go on”.

Het verhaal lost op in de enige realiteit waarop het aanspraak kan maken: die van de woorden, de taal, het spreken. Maar daarbij gaat het wel om een buitengewoon problematische realiteit, die voor de verteller het karakter aanneemt van een steeds moeilijker te verdragen kwelling. Die kwelling roept het idee op van een straf, een „pensum” dat moet worden volbracht. Straf waarvoor? De verteller geeft hetzelfde antwoord dat Beckett vele jaren eerder had gegeven in zijn essay over Proust: als het om een straf gaat, dan voor „the sin of having been born”. Met andere woorden: het leven zelf is de straf of, zoals de „onbenoembare” verteller het in de Engelse vertaling van *L'innommable* uitdrukt: „my crime is my punishment”. Verheldert dat iets? Ja en nee. Ja, in zoverre het de notie van een kwelling intact laat; nee, in zoverre een aldus geformuleerde straf op geen enkele manier zin of betekenis aan het spreken geeft. De verteller geeft dan ook, kort nadat het „pensum” ter sprake is gebracht, toe dat hij het zelf heeft verzonnen. „J'ai à parler, c'est vague. J'ai à parler, n'ayant rien à dire, rien que les paroles des autres. Ne sachant pas parler, ne voulant pas parler, j'ai à parler. Personne ne m'y oblige, il n'y a personne, c'est une accident, c'est un fait”

Wat we uit dit citaat moeten onthouden, is dat het gaat om de woorden „des autres”. Bestonden er eigen woorden, dan was er misschien geen probleem; dan zou met die woorden een eigen identiteit gevormd kunnen worden. En wie weet, met dat aldus gevormde ik een wereld die zin en betekenis zou hebben. Maar zo is het niet: de taal staat op zichzelf, los van het ik en van de dingen. Alles wat dit feit ontkent, valt onder de orde van het verhaal, de fictie. Dat geldt voor de - meeste - literatuur, evengoed als voor de - meeste - filosofie, het geldt voor alle godsdienst en voor het alledaagse leven, dat zich tevredenstelt met de gewoonte waarvan de taal deel uitmaakt. In zijn Proust-essay heeft Beckett een scherp onderscheid gemaakt tussen gewoonte en werkelijkheid, tussen wat hij daar noemt de „boredom of living” en de „suffering of being”. De taal hoort thuis bij de eerste categorie, maar de kunst en de literatuur, dat wil zeggen: de kunst en de literatuur die zichzelf serieus nemen, kunnen hun oorsprong alleen vinden bij de laatste.

Precies dat maakt het spreken (of het schrijven) zo problematisch: er bestaat een onoverbrugbare kloof tussen doel en middelen. Doel is te beantwoorden aan de werkelijkheid, los van iedere gewoonte, maar het middel waarmee dat zou moeten gebeuren schiet hopeloos tekort. Tegenover de werkelijkheid - van het ik en het niet-ik - is de taal een abstractie, een sluier van woorden waarachter die werkelijkheid zich onttrekt. En toch is er maar één ding wat de schrijver, als hij zich - nogmaals - serieus neemt, kan doen, en dat is met zijn woorden streven naar werkelijkheid. Dat dit een onmogelijk streven is, daarvan is Beckett zich van meet af aan bewust geweest. Het volstaat wat dit betreft zijn bekende commentaar op het werk van Bram van Velde in herinnering te roepen. Wat hij (in een van de *Three dialogues with Georges Duthuit*) over diens schilderkunst zegt, gaat evenzeer op voor zijn eigen schrijven: „The situation is that of him who is helpless, cannot act, in the event cannot paint, since he is obliged to paint. The act is of him who, helpless, unable to act, acts, in the event paints, since he is obliged to paint". Becketts „onbenoembare" verteller bevindt zich in exact dezelfde positie.

Die positie zou ik willen benoemen als een *abstracte hel*. Abstract vanwege de abstractie van de woorden waaruit zij is opgetrokken, een hel vanwege het kwellende karakter dat er inherent aan is. Uiteraard zou ook van een vagevuur kunnen worden gesproken (zoals Beckett heeft gedaan met betrekking tot het werk van Joyce), maar het verschil tussen beide lijkt me bij gebrek aan hemel in Becketts literaire kosmologie minimaal. Bij een andere gelegenheid (in het essay *Les deux besoins*) spreekt Beckett overigens ook zelf van een hel, een „enfer d'irraison d'ou s'élève le cri à blanc, la série de questions pures, l'oeuvre". De redeloze hel van de werkelijkheid leidt tot de abstracte hel van het kunstwerk: de uit taal opgetrokken ruimte waarin de kwelling van het spreken zich voltrekt. Elke afzonderlijke tekst is er een versie van. Sinds *L'innommable* heeft Beckett een serie van in aard en omvang varierende „inferno's" geschapen, imaginaire ruimtes, waar misschien niet altijd op de orthodoxe wijze wordt geroosterd en gebraden, maar waar zoals in *Le dépeupleur* het gele licht aan „souffre" herinnert met alle daarbij behorende associaties, ook al worden die meteen weer weggemoffeld; waar zoals in *Pour finir encore* een „air d'enfer" hangt; waar in *Worstward Ho* de inhoud van de schedel waar alles vandaan lijkt te komen „the hell of it all" wordt genoemd. Ook aan kwellingen bestaat geen gebrek, zoals in *Compagnie* waar van de stem wordt gesuggereerd dat deze tot doel zou kunnen hebben „en tant que bruit à l'état pur à mettre au supplice un affamé de silence". In *Mal vu mal dit* wordt ten slotte van het oog dat de vrouw in haar huisje gadeslaat gezegd dat het verdiept is in zijn „torture".

In feite gaat het steeds om voortzettingen van wat zich aan het eind van *L'innommable* voor het eerst in zijn kale essentie heeft onthuld. Want het spreken dat daar zijn onmogelijkheid uitspreekt, heeft verder met het verblijf in de hel gemeen dat het evenmin in staat is om aan zichzelf een einde te maken. Pas als we ons dit voor ogen stellen, wordt de volle omvang van de kwelling of - wat op hetzelfde neerkomt - de onmogelijkheid van Becketts schrijven zichtbaar. Niet alleen is het onmogelijk met de woorden tot een andere werkelijkheid - die van het ik of van het niet-ik - door te dringen, ook is het onmogelijk aan het spreken een einde te maken.

Toch is dat wat alle vertellers die Beckett na *L'innommable* aan het woord heeft gelaten opnieuw zullen proberen: eindigen. Ze zoeken voor zichzelf een „refuge” waarvan ze telkens opnieuw hopen dat het de laatste zal zijn. En telkens opnieuw wordt die hoop de bodem ingeslagen, omdat elke poging in het spreken het spreken te beëindigen het einde alleen maar uitstelt. Of zoals de ondanks alles zeer lucide verteller van *L'innommable* het uitdrukt: „La recherche du moyen de faire cesser les choses, taire sa voix, c'est ce qui permet au discours de se poursuivre”. Elk einde is daarom een provisorisch einde. In de *Textes pour rien* wordt dat op een heel ironische manier nog eens duidelijk gemaakt, wanneer de eveneens „onbenoembare” verteller bekent: „Je me suis laissé pour mort dans tous les coins (...) ça ravigotte, un dernier soupir”.

Elk einde is imaginair, maakt deel uit van de abstracte hel waarin de spreker zich bevindt en die hij stoffeert met zijn beelden, zijn hersenschimmen, zijn schaduwen, zijn visioenen, zijn stemmen. In *Pour finir encore* wordt dat het meest onomwonden duidelijk gemaakt - tot in de titel toe. Het beeld dat de verteller oproept of dat hem overkomt, laat een grijs landschap zien van zand en stof waarin zich de „expulse” bevindt, die kijkt naar twee dwergen die moeizaam een draagbaar voortzeulen, nader gepreciseerd als „le brancard à fumier de dérisoire mémoire”. Het einde, zou je zeggen, maar nee, ten slotte verandert het beeld, van licht naar donker, en wordt de mogelijkheid gesuggereerd van „une fin encore (...) une fin dernière si jamais il devait y en avoir une s'il le fallait absolument”.

In de overige teksten die Beckett de laatste twintig jaar van zijn leven heeft geschreven, vindt eenzelfde uitstel van het einde plaats, doordat er juist op dat einde wordt geanticipeerd. Om een paar voorbeelden te geven: de verandering van de laatste „chercheur” in een „vaincu” in *Le dépeupleur* de belofte van het einde van de „fable” in *Compagnie*, het visioen van de „cailloux blanchâtres” die als „millions de muniscules sépulcres” alles zullen „ensevelir” in *Mal vu mal dit*, het „nohow on” waarmee de tekst van *Worstward Ho* afsluit, het slotvisioen van een onbekende omgeving met gras dat wordt omschreven als „longue et de couleur grisâtre voire blanche par endroits” en de verzuchting „Oh tout finir” in *Soubreauts* - een titel trouwens die in dit verband zeer te denken geeft. Het meest sprekend wordt de onmogelijkheid van het eindigen misschien nog uitgedrukt in *Mal vu mal dit*, waar de verteller - vergeefs uiteraard - het idee heeft „bien parti (te zijn) pour l'inexistence comme pour zéro l'infini”.

Wat hij, in diezelfde tekst, hoopt te vinden is „le mot fin”, waarvan hij een moment denkt dat het wellicht in de „huche d'époque” zal zitten die hij in het huisje van de oude vrouw ontwaart. Alle vertellers die Beckett laat opdraven zijn er naar op zoek. Het heeft derhalve zin zich af te vragen wat er precies mee wordt bedoeld. Wat is de functie van dit „eindwoord”? Eén ding is zeker: het zal een einde maken aan de kwelling van het spreken, het sluit de abstracte hel. Maar in een van de *Textes pour rien* lijkt ook nog iets anders mee te spelen. Het spreken wordt daar vergeleken met „un seul mot sans fin et par conséquent sans signification, car c'est la fin qui la donne, la signification aux mots”.

Zal het einde dan alsnog de zin en betekenis verschaffen die in het spreken

niet te vinden bleken te zijn? je zou het bijna zeggen, maar voordat nu aan de horizon een mystiek perspectief opdoemt, wil ik er nog eens de nadruk op leggen dat die zin en die betekenis altijd - per definitie - *buiten* het spreken zelf zullen liggen, zodat het aannemelijker lijkt dit citaat onder het kopje „hoop" te rangschikken - als een van de middelen die het spreken nu eenmaal nodig heeft en zichzelf ongegeneerd verschaft om „door te kunnen gaan". Becketts „eindwoord" is geen romantische sleutel tot het wereldraadsel, maar moet zo letterlijk mogelijk worden genomen: het is niets meer of minder dan het laatste woord, dat nooit kan worden afgedwongen, maar dat alleen achteraf - van buiten af - als zodanig kan worden aangewezen.

En dat is alles, voor zover dit woord – bijna onvermijdelijk bij Beckett - niet ook *niets* betekent. De abstracte hel kan alleen van binnenuit worden ervaren, niet gekend of doorgrond. De essentie van Becketts schrijven is juist dat het zich in zijn zucht naar werkelijkheid - maar in de praktijk markeert het de grenzen van onze eindige *condition humaine* - alle bestaande escapes heeft ontzegd, door ze te reduceren tot wat ze zijn: niets dan woorden. Dat geeft zijn teksten hun unieke, zelf irreducibele kwaliteit, die elk woord dat er naast, achter, boven of onder gaat hangen maakt tot iets dat eigenlijk te veel is. Men dient de kunst van het „falen" die Beckett tot de zijne heeft gemaakt, zeer ernstig te nemen, ook al valt er om zijn werk vaak veel en hard te lachen.

Helaas blijkt ook dat in de praktijk onmogelijk. Een oeuvre dat zo rücksichtslos zichzelf is, schreeuwt om commentaar en explicatie - alsof het mogelijk zou zijn de zin en de betekenis die het zelf niet heeft kunnen verschaffen elders vandaan te halen. Wij zijn in feite niet minder hardleers dan Becketts vertellers, die telkens weer opnieuw beginnen en verhalen verzinnen of op beelden „azen" (*preying*) om ze vervolgens gretig likkebaardend „af te knagen" (*gnawing*), zoals het in *Worstward Ho* heet. Wat dit aangaat kan ik voor mijzelf alleen maar schuldig pleiten. Wanneer ik de plaats en de ruimte van Becketts teksten een abstracte hel heb genoemd, is dat dan ook uitsluitend vergeeflijk wanneer ik er tegelijkertijd (in een variatie op het slot van Morans rapport in *Molloy*) aan toevoeg dat het in werkelijkheid natuurlijk niet om een hel gaat en ook niet om een abstractie.

(lezing aan de RU Leiden, 25-10-1991; gepubliceerd in *de Volkskrant*, 1-11-1991; Franse vertaling in *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*, Vol. 1, 1992)