

## Beckett, Van Velde en de onmogelijkheid van de kunst

Samuel Beckett stond bekend om zijn stiltes. Meer dan eens hebben vrienden verteld over ontmoetingen waarbij nagenoeg niet werd gesproken. André Bernold, met wie Beckett de laatste tien jaar van zijn leven geregeld omging, schrijft in *L'amitié de Beckett* dat hij zich van hun eerste bijeenkomst geen enkel woord kan herinneren. „Wij zaten tegenover elkaar, rijkelijk zwijgzaam. Ik herinner me geloof ik dat we een beetje gebogen zaten, om het ruime in en uit ademen van die stilte te ausculteren". Men ziet het tafereel, in de bar van een Parijs' hotel, moeiteloos voor zich: aan de ene kant Beckett, het gegroefde gelaat en de heldere ogen boven de eeuwige koltrui, aan de andere kant de vele jaren jongere vriend, die zich in eerbiedige bewondering aan de grote schrijver aanpast.

De stilte behoorde tot Becketts habitus. Maar het meest hardnekkig placht hij zijn mond te houden, zodra zijn eigen werk ter sprake kwam. Toen hij met *Wachten op Godot*, waarvan de première in 1953 te Parijs plaatsvond, van de ene dag op de andere beroemd werd, bestookte men hem met vragen. Wat had hij precies willen zeggen? Welke boodschap verkondigde hij met die twee zwervers die twee bedrijven lang vergeefs wachten op een zekere Godot? Wie was Godot? Het enige antwoord dat Beckett zich ooit heeft veroorloofd, luidt: „Als ik wist wie Godot was, dan had ik het wel in het stuk gezegd". De oplossing van het raadsel behoorde blijkbaar niet tot het stuk. Over *Eindspel*, zijn tweede grote toneelstuk uit 1957, heeft hij zich nog duidelijker uitgelaten: „*Eindspel* is puur spel, niets minder. Van raadsels en oplossingen is derhalve geen sprake. Voor dergelijke zaken zijn er universiteiten, kerken, Kamers van Koophandel, enzovoorts".

Terwijl de exegeten van zijn werk in de loop van de tijd zijn aangegroeid tot een indrukwekkend academisch leger, heeft Beckett dit standpunt nooit verlaten. Het werk moest voor zichzelf spreken. En zo interpreteert en accepteert André Bernold ook de zwijgzaamheid van zijn vriend in het dagelijkse verkeer. Zijn stiltes waren die van „een man die niet erg veel had toe te voegen aan wat hij in zijn boeken had uitgedrukt".

Toch is Beckett in het verleden niet altijd zo spaarzaam geweest met commentaar. Commentaar, dat overigens niet zijn eigen werk gold (dat toen voor het merendeel nog moest worden geschreven), maar dat van anderen. Zijn eerste publikatie - in 1929 - was een essay over Joyce, opgenomen in *Our exagmination round his factification for incamination of Work in Progress*, een bundel interpretaties door vrienden van wat later *Finnegan's Wake* zou worden. In 1931 volgde - in boekvorm - een langer essay over Marcel Proust. In de jaren dertig moet Beckett zelfs serieus een carrière als literair criticus hebben overwogen, met als resultaat een aantal kritieken, die in 1983 een plaats kregen in de verzamelbundel *Disjecta*.

De titel van deze bundel wijst er al op dat Beckett achteraf geen erg hoge dunk had van zijn - in omvang zeer beperkte - kritische productie, en wie nu de kritieken in kwestie leest, zal weinig moeite hebben hem gelijk te geven. De recensies, over onder andere een Proust-studie, een Rilke-vertaling, Ezra Pound en enkele Ierse dichters, hebben niet al te veel om het lijf. Veel meer de moeite waard zijn de teksten

over schilderkunst, eveneens verzameld in *Disjecta* en bijna alle geschreven na de Tweede Wereldoorlog, toen Beckett het plan om criticus al lang had opgegeven.

Vooraf van belang zijn de essays over Bram en Geer van Velde, met wie hij tegen het eind van de jaren dertig in Parijs bevriend was geraakt. Ook over deze teksten heeft Beckett zich nooit bijzonder enthousiast getoond; van een van de essays - nota bene het meest omvangrijke - moet hij hebben gezegd dat het beter kon worden „vergeten”. Maar in dit geval is het minder gemakkelijk hem bij te vallen. Daarvoor onthult wat hij over de gebroeders Van Velde schrijft te veel van zijn visie op de moderne kunst.

De verloochening achteraf kan waarschijnlijk het beste worden begrepen als een onderdeel van Becketts retorica van de ontkenning. Ook in zijn romans en toneelstukken worden de mededelingen vaak, soms nog in dezelfde zin, onderuit gehaald. Niemand was er meer van doordrongen dan hij dat het onmogelijk is met woorden volledig recht te doen aan wat men zou willen zeggen, vooral wanneer het gaat om iets dat zelf niet uit taal bestaat, zoals hier. „Telkens wanneer men woorden een geheel nieuwe lading wil geven, telkens wanneer men ze iets anders wil laten uitdrukken dan woorden, passen ze zich zo aan dat ze elkaar wederzijds opheffen”, staat al in een van de essays over de Van Velde's te lezen.

\*\*\*

Beckett heeft zich altijd intensief voor schilders en schilderijen geïnteresseerd. Behalve met Bram en Geer van Velde maakte hij in Parijs kennis met Marcel Duchamp en Alberto Giacometti. Hij bewonderde Van Gogh en vergeleek zijn latere, zeer korte en vaak kryptische teksten graag met die typisch Hollandse schilderstukken uit de zeventiende eeuw, die waren bedoeld om als *memento mori* te fungeren. In zijn romans en verhalen zijn verschillende verwijzingen naar schilders en schilderijen terug te vinden. Maar *over* schilderkunst heeft hij al met al niet erg veel geschreven. Het meest uitvoerig is hij geweest over Bram van Velde en in tweede instantie over diens broer Geer.

De vraag is alleen in hoeverre zijn essays uiteindelijk niet meer over zijn eigen werk zeggen dan over dat van de schilders die er ogenschijnlijk het onderwerp van zijn. In zekere zin was het schrijven over schilderkunst voor Beckett een geprivilegeerde omweg. Het verschil in genre, dat het commentaar bemoeilijkte, schiep ook een vrijheid om zich uit te spreken, die hij zich ten aanzien van zijn literaire werk niet wilde of kon veroorloven. Wat hij over de Van Velde's schreef, zat zijn eigen schrijven niet in de weg. De schilderkunst leverde als het ware het alibi om hardop over kunst na te denken, en *mutatis mutandis* ook over literatuur, in het bijzonder die van hem zelf. Dat maakt juist deze essays in Becketts werk uniek, want na de literair-kritische teksten van de jaren twintig en dertig heeft hij zich nooit meer zo expliciet over zijn opvattingen uitgelaten.

Dat hetgeen hij over de Van Velde's schreef wellicht weinig of niets met hun intenties te maken had, daarvan was Beckett zich maar al te goed bewust. In *De*

*schilderkunst van de Van Velde's of de wereld en de broek* (geschreven in 1946 op verzoek van de redactie van *Cahiers d'art*, in welk tijdschrift de tekst ook voor het eerst werd gepubliceerd) wordt de lezer op een zeer ironische manier gewaarschuwd: „Wat volgt is slechts een verbaal verminken, een verbaal vermoorden zelfs, van gevoelens die, dat weet ik, alleen mij aangaan". En tegen het eind van het essay herhaalt Beckett deze waarschuwing nog eens in andere bewoordingen: „Er is overigens nergens sprake geweest van wat deze schilders doen, of denken te doen, of willen doen, maar uitsluitend van wat ik hen zie doen".

Dezelfde reserves maakt hij in *Drie dialogen met Georges Duthuit* (1949), zijn meest bekende kunstkritische essay, gewijd aan Tal Coat, André Masson en Bram van Velde. In het gedeelte over Van Velde laat Beckett zijn gesprekspartner weliswaar opmerken dat niet hijzelf „of de soefist Al-Haqq" het onderwerp van gesprek is, maar in wat volgt komt alleen aan bod wat Van Velde volgens hem, Beckett, is en doet en de aanvulling, waaruit zou moeten blijken dat de vork „hoogstwaarschijnlijk" heel anders in de steel zit, blijft achterwege.

Dat laatste is uiteraard geen toeval. Vandaar dat zoveel critici Becketts dialoog over Bram van Velde ondanks de vermanende woorden van Duthuit hebben opgevat als een versluierd commentaar op zijn eigen werk. Het moment waarop Beckett zijn „dialogen" met Duthuit schreef, maakt dat extra aannemelijk; het valt immers binnen zijn meest creatieve periode, de jaren van 1945 tot en met 1950, toen onder andere *Molloy*, *Malone sterft*, *Naamloos*, de *Teksten zomaar*, en - tussen de bedrijven door - *Wachten op Godot* zijn ontstaan. *De schilderkunst van de Van Velde's of de wereld en de broek* staat aan het begin van deze periode. Terwijl *Drie dialogen* kan worden opgevat als een bevestiging van de ingeslagen weg, valt deze tekst daarom te beschouwen als een eerste wegwijzer of zelfs als de - vermomde - poëtica bij het werk dat Beckett daarna heeft geschreven.

Om tot een nadere bepaling te komen van de plaats die de teksten over de Van Velde's innemen in Becketts literaire ontwikkeling blijft het echter van belang ze niet slechts op zichzelf te beschouwen. De schilderijen van Bram en Geer van Velde zijn voor Beckett, nog afgezien van het feit dat het eerste essay op verzoek werd geschreven, vooral een aanleiding geweest om zijn ideeën over kunst en literatuur onder woorden te brengen. Het zou te ver gaan in het werk van met name Bram van Velde de bron te zoeken van Becketts poëtica. Dat werk is waarschijnlijk wèl zoiets als een kristallisatiepunt geweest; het moet Beckett de spreekwoordelijke schok der herkenning hebben bezorgd en het heeft vervolgens een in elk opzicht uitzonderlijke formulering van zijn poëtische opvattingen uitgelokt. Maar die opvattingen zelf kenden, voor het leeuwedeel, een andere oorsprong, zoals mag blijken uit de kritische teksten over Joyce en Proust en de romans die Beckett had geschreven vóór zijn kennismaking met de gebroeders Van Velde.

\*\*\*

Beckett had ook James Joyce leren kennen in Parijs. In de herfst van 1928 was hij daar gearriveerd om Engels te doceren aan de prestigieuze Ecole Normale Supérieure. Zijn voorganger en vriend Thomas McGreevy had hem geïntroduceerd bij de auteur van *Ulysses*, en vervolgens was een hechte relatie ontstaan. Beckett bracht veel tijd door in het gezelschap van Joyce, die hij als dat zo uitkwam assisteerde bij het schrijven aan *Work in Progress*. Zijn bewondering voor zijn vierentwintig jaar oudere landgenoot was grenzeloos en toen hem in 1929 werd gevraagd mee te werken aan een essaybundel over Joyce's nieuwe boek, stemde hij onmiddellijk toe.

Becketts essay, getiteld *Dante...Bruno. Vico..Joyce*, is het eerste van de bundel en behelst een nogal hooghartige, zelfs pedante verdediging van Joyce's naar de smaak van veel gewone lezers onbegrijpelijke proza. Als men Joyce niet begreep, dan kwam dat eenvoudig omdat men „te decadent" was, aldus Beckett. De meeste lezers hadden de gemakzuchtige gewoonte vorm en inhoud van elkaar te scheiden, zodat de laatste snel kon worden opgepakt zonder dat men zich al te druk hoefde te maken om de eerste. Bij Joyce was dat onmogelijk. In zijn boeken, schrijft Beckett, „is vorm inhoud, inhoud vorm (...) Zijn schrijven gaat niet over iets; het is dat iets zelf". Zijn woorden zijn méér dan „slechts beleefde symbolen". Hij heeft het Engels, dat Beckett „ten dode geabstraheerd" noemt, zijn zintuiglijke vitaliteit hergeven. Wat de lezers „duister" vinden is in werkelijkheid „een wezenlijke extractie van taal en schilderen en gebaar, met alle onvermijdelijke helderheid van de oude inarticulatie. Hier vinden we de wilde economie van de hiërogliefen terug".

Of dit voor de lezers die Beckett van „decadentie" had beschuldigd helder genoeg was om de duisternis te verdrijven, valt te betwijfelen. Maar wie Becketts eigen literaire werk kent, spitst onwillekeurig de oren. Vooral de gedachte dat vorm en inhoud onmogelijk zijn te scheiden, verdient de aandacht. In romans als *Molloy*, *Malone sterft* en *Naamloos* of in toneelstukken als *Wachten op Godot* of *Eindspel* is dat immers precies zo. Er is meer in het Joyce-essay dat vooruit lijkt te wijzen naar deze teksten, die pas vijftien à twintig jaar later zouden worden geschreven. Bijvoorbeeld de constatering dat bij Joyce ieder streven ontbrak naar „subjectivisme of abstractie" en naar „metafysische veralgemenisering". Joyce beperkte zich, net als de latere Beckett, tot een „formulering van het bijzondere".

Alleen in het bijzondere kon het algemene worden uitgedrukt, dat Beckett aanduidt als het „louterende aspect" van *Work in Progress*. Joyce's tekst had voor hem het karakter van een *purgatorio*, een vagevuur, naar analogie van het tweede deel van Dante's *Divina Commedia*. De loutering school met name in wat Beckett enigszins paradoxaal de „absolute afwezigheid van het Absolute" noemt. Terwijl de hel een „statische levenloosheid van de voortdurende ondeugd" was en de hemel een „statische levenloosheid van de voortdurende onbevleetheid", ziet hij het vagevuur van Joyce als een onophoudelijke afwisseling van beide. Keer op keer werd de „vicieuze cirkel van de mensheid" gesloten; een continue loutering, waarbij nu eens de deugd dan weer de ondeugd overheerste, hield de „machine" op gang. In het literaire universum van James Joyce was het absolutisme van „lof" en „straf" definitief vervangen door „een serie stimulansen om de kat zijn staart te laten vangen".

Ook in Becketts werk regeert, zij 't op een andere manier, de wet van de

cirkelgang. Zijn helden zijn voortdurend op weg naar hun uitgangspunt, de woorden die zij in hun versies van het „vagevuur" uitspreken hebben steeds de neiging elkaar wederzijds op te heffen. Wanneer het zover is, zal Beckett echter de invloed van Joyce hebben afgeschud. Naderhand heeft hij het verschil tussen zijn werk en dat van zijn vroegere leermeester duidelijk onder woorden gebracht. „Hoe meer Joyce wist, hoe meer hij kon", is een van zijn uitspraken. En aan Charles Juliet legde hij uit dat Joyce, net als Proust, er op uit was een „totaliteit" te scheppen, met de bedoeling daarvan de „oneindige rijkdom" zo volledig mogelijk weer te geven. De kantlijnen van hun manuscripten en drukproeven stonden daarom vol met aanvullingen en toevoegingen; voor hen was het bij wijze van spreken nooit genoeg. Zelf werkte hij daarentegen in omgekeerde richting, strevend naar een zo groot mogelijke soberheid, concentratie en reductie, met de bedoeling alleen het essentiële over te houden.

Na het gedicht *Whoroscope* te hebben geschreven, werd zijn volgende literair-kritische publikatie een lang essay over Marcel Proust. Een heel andere schrijver dan Joyce, maar ook in Becketts analyse van *À la recherche du temps perdu* vinden we opnieuw het nodige, dat preludeert op het latere eigen werk. Van Proust leerde hij dat het individu, ten prooi aan het „monster" van de tijd, onvermijdelijk zijn soliditeit verliest. Ieder individu is in werkelijkheid een „opeenvolging van individuen" en omdat de wereld volgens Schopenhauer (die Beckett net als Proust met vrucht had gelezen) een projectie is van het individuele bewustzijn, volgt daaruit dat niet alleen het individu maar ook de wereld haar soliditeit kwijt raakt.

„De schepping van de wereld vond niet voor eens en altijd plaats, maar vindt elke dag plaats", schrijft Beckett. Alleen aan de gewoonte is het te danken dat we in deze dagelijks herschapen wereld niet volledig de kluts kwijt raken. De gewoonte zorgt ervoor dat we ons in de wereld thuis kunnen voelen, maar tegelijkertijd zorgt zij er ook voor dat de werkelijkheid zich aan onze ervaring onttrekt - behalve op die momenten, als het ware tussen de gedaanteverwisselingen van het individu in, dat de gewoonte haar functie niet kan vervullen. Dan maakt wat Beckett de „verveling van het bestaan" noemt even plaats voor het „lijden van het zijn".

Voor de kunstenaar zijn dit de momenten waar het op aan komt: het lijden opent een doorgaans gesloten venster op de werkelijkheid in haar zuivere gedaante en is als zodanig de „voornaamste voorwaarde van de artistieke ervaring". De consequenties van dit inzicht zijn enorm. Van de kunstenaar wordt een genadeloze inzet vereist. Hij realiseert zich bijvoorbeeld, anders dan degene die zich door zijn gewoonte laat leiden, dat liefde per definitie samenvalt met een tragisch besef van „onbevredigdheid" en dat vriendschap zelfs een vorm van „lafheid" is, omdat zij de „onherroepelijke eenzaamheid waartoe ieder mens is veroordeeld" probeert te verdoezelen.

Kunst, waarin voor een dergelijke verdoezeling geen plaats kan en mag zijn, is daarom de „apothecose van de eenzaamheid" en Beckett schrijft, vooruitlopend op een gedachte die zijn latere werk zal bepalen, dat er geen „communicatie" mogelijk is omdat er geen „middelen van communicatie" bestaan. Van zijn medemensen heeft de kunstenaar niets te verwachten. „Het enige vruchtbare onderzoek is gravend, verdiepend, een samentrekking van de geest, een afdaling. De kunstenaar is actief, maar op

een negatieve manier, terugdeinzend voor de nietigheid van wat buiten de cirkel valt, onweersstaanbaar aangetrokken tot het hart van de draaikolk".

Volgens Proust bracht de kunst de oplossing voor deze tragische *condition humaine*. Hij geloofde in de mogelijkheid - dank zij de onvrijwillige herinnering - van een ervaring, onttrokken aan de greep van de tijd en de dood, waaraan het kunstwerk recht zou kunnen doen. De meest volmaakte kunstvorm was voor hem overigens de muziek, net als de ervaring waar het om ging een „tijdloze realiteit", die, schrijft Beckett aan het slot van zijn essay, het fysieke leven op aarde verdoemt als een „pensum", een boetedoening voor de „erfzonde van het geboren zijn", en de mens de betekenis onthult van het woord „*defunctus*". De eeuwigheid van de kunst confronteert de mens met zijn eindigheid en verschaft hem tevens de noodzakelijke troost.

\*\*\*

Bezit de literatuur dezelfde mogelijkheden als de muziek? Dat is de vraag die Beckett zich zou stellen in zijn eerste - kort na het Proust-essay geschreven, maar pas in 1992 postuum gepubliceerde - roman *Dream of Fair to middling Women*. Het antwoord luidt: nee. Was de schrijver een componist, dan veranderde zijn verhaal wellicht in „een lieflijke Pythagorische ketting-zang solo van oorzaak en gevolg, een harmonieuze teleofonie, een genot om naar te luisteren". Voor de gelegenheid heeft Beckett, die als „Mr. Beckett" de rol van verteller vervult, een Chinese fabel bedacht over een zekere Ling-Liun en diens bamboefluit met twaalf stelen, elk voorzien van een eigen toon, waarmee hij fraaie melodieën weet voort te brengen. Maar helaas, Becketts romanpersonages zijn niet zo gewillig als de tonen van Ling-Liuns bamboe-fluit. Ze ontsnappen voortdurend aan de greep van de verteller en gaan hun eigen gang. Of ze zijn, zoals het enigmatische personage Nemo, „helemaal geen noot, maar de meest betreurenswaardige simultaneïteit van noten".

Van muzikale harmonie komt niets terecht. De roman, al van meet af aan onder auspiciën geplaatst van de clown Grock, „degenereert in de richting van een soort Commedia dell' Arte", moet de verteller tot zijn ontzetting constateren. En wanhopig roept hij uit: „We gelasten de hele voorstelling af, we gelasten het boek af, het ontspoorde op een vreselijke manier (...) De muziek valt in stukken uiteen".

Nu klinkt deze jammerklacht ongeveer halverwege het boek, dus al te serieus hoeven we haar waarschijnlijk niet te nemen. Beckett wist heel goed dat muziek en literatuur niet identiek waren. Zijn boek brengt weliswaar een „geruïneerde melodie" voort, maar het blijft nog altijd de schrijver die zijn eigen ruïne creëert - met opzet, zoals blijkt uit de snerende opmerkingen in de roman over „realistische" schrijvers als Balzac en Jane Austen. Zij regeerden hun literaire universum als alwetende goden, met als gevolg dat hun geschriften volgens Beckett niets levendigs of menselijks meer hadden. *Dream of Fair to middling Women* sprankelt van leven: de roman bevat het meest exuberante proza dat Beckett ooit heeft voortgebracht, vol gezochte metaforen, paro-

distische passages, neologismen, woordspelingen, verwijzingen naar de halve wereldliteratuur en fragmenten in het Frans, Duits en Italiaans.

Onder wiens invloed de roman was geschreven, is nauwelijks een vraag. Op vrijwel elke bladzijde komen we de schim van Joyce tegen. Vergeleken met sommige van de inzichten in de essays, valt de roman daarom een beetje tegen: Beckett heeft zijn passende vorm duidelijk nog niet gevonden. Dat neemt niet weg dat ook in *Dream of Fair to middling Women* opnieuw poëtische passages voorkomen die vooruit lijken te lopen op het werk dat hij zou schrijven, toen hij zijn vorm wél gevonden had. Bijvoorbeeld daar waar Beckett zijn indolente hoofdpersoon Belacqua (een naam ontleend aan Dante's *Divina Commedia*) laat dromen van een eigen roman: „De ervaring van mijn lezer zal zich bevinden tussen de zinnen, in de stilte, overgebracht door de tussenpauzes, niet door de termen van de mededeling”.

Waar het werkelijk op aan komt, dat laat zich blijkbaar niet in woorden uitdrukken. Net zo min als in daden trouwens. Belacqua geeft dan ook, niet anders dan zijn meer bekende opvolger Murphy, de voorkeur aan een leven in de geest. Omringd door geliefden en andere bedreigende vrouwen, vertoeft hij het liefst bij „de schimmen van de doden en de doodgeborenen en de ongeborenen, in een Limbo gezuiverd van begeerte”. Het lukt hem spijtig genoeg maar zelden daar te komen. Hoe hard hij ook zijn best doet om de „tunnel” in te duiken, waar de geest (zoals Beckett onvertaalbaar schrijft) „went wombtomb”, uiteindelijk moet Belacqua tot de slotsom komen dat hij in de praktijk maar een „prul mysticus” is of zoals Mr. Beckett het hem verbetert, een „mystique raté”.

Van Murphy, de hoofdpersoon van de gelijknamige roman die Beckett in 1938 publiceerde, kan dat niet worden gezegd. Ook hij lijdt onder de tweespalt van lichaam en geest, ook hij moet kiezen tussen zijn geliefde en zijn innerlijke preoccupaties en kiest voor de laatste. Maar anders dan Belacqua, die zich noodgedwongen blijft zien als een „gruwelijk grenswezen, een onderzeevogel die met zijn vleugels klappert onder de druk van het water”, slaagt hij er in voorgoed de gelukzaligheid van het zuiver geestelijke leven te bereiken, ook al moet hij dat met de dood bekopen. In het Magdalen Mental Mercyseat benijdt hij de gekken die hij verpleegt hun „in zichzelf gekeerde onverschilligheid tegenover de toevalligheden van een toevallige wereld”. Hij meent in hen zijn solipsistische ideaal van een eigen besloten wereld belichaamd te zien en zet daarom alles op alles om zelf in net zo'n situatie terecht te komen - uiteindelijk met succes.

Maar Murphy is wel de enige held, aan wie Beckett zo'n definitieve uitweg heeft gegund. Misschien komt dat doordat hij als enige niet schrijft, zelfs niet van schrijven droomt en ook geen verhalen vertelt. Murphy is een man van de stilte, van het nietsdoen, van de vergetelheid. Becketts andere hoofdpersonen zijn altijd op de een of andere manier bezig wat zij zien, horen, voelen en meemaken te vertalen in woorden. En juist dat maakt een gelukzaligheid à la Murphy onmogelijk. In de taal is daarvoor immers geen equivalent aanwezig. Wie wil spreken over wat onuitspreekbaar is, komt in botsing met de grenzen van de taal.

Door er toch over te willen spreken, is het onvermijdelijk dat men hopeloos in de war raakt, net als Watt, de hoofdpersoon van Becketts laatste in het Engels

geschreven roman die werd voltooid in 1945. Het lukt hem niet exact te beschrijven wat hij allemaal in het huis van de raadselachtige Mr. Knott heeft meegemaakt. De woorden corresponderen eenvoudig niet meer met wat hij hen zou willen laten uitdrukken. Over het uiterlijk van Mr. Knott weet Watt bijvoorbeeld niet veel meer te vertellen dan dat het er steeds anders uitzag. De toestand in het huis „verzette zich tegen formulering". In Watts relaas, dat we vernemen uit de mond van een zekere „Sam", zijn de woorden als het ware een eigen leven gaan leiden, zich bladzijden lang verliezend in opsommingen van mogelijkheden, hypothesen, suggesties. Voor Watt hebben ze hoogstens de functie van een „kussen", waarop hij van tijd tot tijd zijn dolgedraaide hoofd te rusten kan leggen. Maar als middel om betrouwbare kennis te verwerven, te bewaren en weer te geven blijken ze alle bruikbaarheid te hebben verloren.

Beckett schreef *Watt* tijdens de oorlogsjaren, en het wantrouwen tegen de woorden heeft ongetwijfeld een rol gespeeld bij zijn toen genomen besluit voortaan in een andere taal te schrijven. Al in zijn Joyce-essay had hij, zoals we hebben gezien, het Engels bekritiseerd. In *Dream of Fair to middling Women* denkt Belacqua met verlangen na over een schrijven „zonder stijl" en hij vraagt zich af: „Misschien kunnen alleen de Fransen dat. Misschien kan alleen de Franse taal je geven wat je wil". Opmerkelijk is dat ook Beckett zelf op de vraag waarom hij in het Frans was gaan schrijven, ooit heeft geantwoord dat hij dat had gedaan om „zonder stijl" te kunnen schrijven. Het Frans had bovendien de aantrekkelijkheid, zoals hij aan Charles Juliet bekende, dat het voor hem „vreemd" en „nieuw" was. Door in een vreemde taal te schrijven hoopte hij te ontkomen aan de „automatismen die inherent zijn aan het gebruik van een moedertaal". Alleen zo werd een grotere aandacht voor de woorden zelf mogelijk en dus ook voor de in *Watt* blootgelegde kloof tussen de woorden en de dingen. Voor iemand die een vreemde taal gebruikt, is tenslotte niets van wat hij opschrijft vanzelfsprekend.

De keuze voor het Frans kwam misschien ook tegemoet aan wat hij in een opmerkelijke brief uit 1937 (overigens geschreven in het Duits en gericht aan een zekere Axel Kaun) had beweerd over een „door mij zeer wenselijk geachte literatuur van het onwoord". De taal diende volgens Beckett zoveel mogelijk „in diskrediet" te worden gebracht: „Het ene gat na het andere boren, tot wat zich achter haar verschuilt, iets dan wel niets, begint door te sijpelen". In de schilderkunst en de muziek waren de „oude gemakzuchtige wegen" al lang verlaten. Waarom zou de literatuur achterblijven? Opvallend is dat Beckett hier uitdrukkelijk afstand neemt van Joyce: diens werk heeft niets van doen met wat hij bedoelt. Joyce's proza was een „apothecose van het woord", terwijl hij tegen de woorden juist een niet te onderdrukken wantrouwen koesterde.

In dezelfde brief schrijft Beckett dat wellicht de „een of andere vorm van nominalistische ironie" een noodzakelijk stadium zal zijn op weg naar de verlangde „literatuur van het onwoord". De typering lijkt regelrecht van toepassing op *Watt*, waaraan Beckett pas vijf jaar later zou beginnen. Maar wat belangrijker is: dat het volgens Beckett om een „noodzakelijk stadium" ging, geeft aan dat de epistemologische impasse waarop deze roman was uitgelopen, door hem beslist niet



als een eindpunt werd beschouwd. Eerder is het zo dat de in *Watt* bereikte impasse zijn nieuwe uitgangspunt zou worden. In de termen van het Proust-essay gesproken: taal behoorde tot de „gewoonte” en niet tot de „werkelijkheid” en toch is het enige wat literatuur de moeite waard maakt de confrontatie met deze werkelijkheid. Dit zal dan ook van nu af aan de inzet worden van Becketts schrijven: een te lijf gaan met woorden van wat zich onmogelijk in woorden laat uitdrukken.

Wat dat precies was, werd hem geopenbaard in 1946, tijdens een bezoek aan Ierland. Een - lyrische - echo van de bijzondere ervaring die hem toen ten deel moet zijn gevallen, vinden we in *Krapp's laatste band* (1958): „Spiritueel gezien een jaar van grote somberheid en armoede tot die gedenkwaardige nacht in maart, aan het eind van het havenhoofd, in de huilende wind, ik zal het nooit vergeten, toen alles mij plotseling duidelijk werd. Het visioen, eindelijk. (...) Wat ik toen plotseling inzag was dat het geloof waarvan ik mijn leven lang was uitgegaan, namelijk... (...) ...grote granietrotsen en het schuim dat in het licht van de vuurtoren opspatte en de windmeter die snorde als een propeller, mij eindelijk duidelijk dat de duisternis die ik altijd uit alle macht heb getracht te bedwingen in werkelijkheid mijn meest... (...) ...tot mijn laatste ademtocht onverwoestbare associatie van storm en nacht met het licht van het visioen en het vuur...” In het „visioen” sneuvelde elke intellectuele en literaire pretentie. Dat was niet waar het werkelijk om ging. Kennis en „stijl” hielden hem juist af van het essentiële, van de „duisternis” zoals het hier heet, die zich met zo'n onweerstaanbare kracht en noodzaak aan hem opdrong.

Ook was het onzin zich nog langer te schamen voor het autobiografische karakter van zijn schrijven. Tot nu toe had hij alleen romans geschreven in de derde persoon enkelvoud, met hoofdpersonen die van buiten af werden benaderd; in het vervolg zouden schrijver, verteller en protagonist één en dezelfde persoon zijn. Met dezelfde fundamentele onwetendheid omtrent het avontuur waarin zij waren verwickeld. Tegen Charles Juliet heeft Beckett gezegd: „Toen ik de eerste zin van *Molloy* had geschreven, wist ik niet waar ik naartoe ging. En toen ik het eerste deel had voltooid, had ik geen flauw idee hoe ik verder zou moeten gaan. Alles is zomaar gekomen. Zonder doorhaling. Ik had niets voorbereid. Niets uitgewerkt.”

Misschien nog duidelijker is een andere uitspraak: „Molloy en de rest heb ik leren kennen de dag waarop ik mij bewust werd van mijn domheid. Toen ben ik op gaan schrijven wat ik voel”. Met de essays en de kritische commentaren was het sindsdien gedaan. De „domheid” liet geen ruimte voor een intellectueel *discours* naast het literaire werk. De enige uitzondering op die regel zijn de teksten over schilderkunst, in het bijzonder natuurlijk die over Bram en Geer van Velde, van wie Beckett niet voor niets opmerkt dat ze onder geen beding voor „intellectuelen” mogen worden versleten.

\*\*\*

In *De schilderkunst van de Van Velde's of de wereld en de broek*, geschreven vlak voor of

vlak na het „visioen" op het havenhoofd, probeert Beckett recht te doen aan zijn nieuwe inzichten. Dat blijkt al meteen uit de opening van zijn essay. „Laten we het om te beginnen ergens anders over hebben, laten we het hebben over oude twijfels die in onbruik zijn geraakt, of opgegaan in categorieën die zich daar niets van aantrekken". Beckett distantieert zich hier op voorhand van de gebruikelijke manier om naar kunst te kijken. De bestaande ordeningen en onderscheidingen, waaraan de kunstgeschiedenis en de kunstkritiek hun bestaan ontleent, worden als hinderlijke ballast terzijde geschoven, ten gunste van de „oude twijfels". Tegen de officiële kunstbeschouwing pleit Beckett voor het standpunt van de pure liefhebber, voor wie kunst in de eerste plaats iets is waarvan hij geniet. „Hij wil zich niet ontwikkelen, het varken, of beter worden. Hij denkt alleen aan zijn plezier".

Net zo stelt Beckett zich op, alvorens zich over te geven aan wat hij met typerende ironie zijn „onaangenaam en verward gebabbel" noemt. De ironie komt voort uit het besef dat wat hij over de schilderijen van de Van Velde's te zeggen heeft er nooit aanspraak op zal kunnen maken, dat het exact weergeeft wat de schilder heeft bedoeld. Van schilderijen kan men alleen zeggen dat „ze, met meer of minder verlies, absurde en mysterieuze impulsen in beelden vertalen, dat ze meer of minder adequaat zijn ten opzichte van duistere innerlijke spanningen". En zelfs dat is eigenlijk niet goed mogelijk, aangezien de kunstliefhebber niet dezelfde is als de schilder. Bovendien, zo vervolgt hij, wegen winst en verlies tegen elkaar op in de „economie van de kunst, waar het verzwegene licht werpt op het gezegde en elke aanwezigheid afwezigheid is".

Desondanks waagt Beckett een poging, die hij ten overvloede nog eens relateert met de opmerking dat wat hij zojuist heeft gezegd „natuurlijk niet meer waarheid (bevat) dan de rest. Maar het is weer eens wat anders". De relativering treft dus niet zijn bewondering voor het werk van Bram en Geer van Velde, maar alleen de intellectuele kant daarvan. Juist het genot dat hun schilderijen hem hebben gebracht, doet hem beseffen „hoe ze me ontglippen, als een onstuitbare lawine".

De meeste aandacht gaat in dit eerste essay uit naar Bram van Velde, met wie Beckett onmiskenbaar de grootste affiniteit lijkt te voelen. Van Geers kunst begrijpt hij naar eigen zeggen eigenlijk niets, al zal hem dat niet verhinderen ook over hem iets te zeggen. Maar men krijgt de indruk dat zijn opmerkingen over Geer vooral bestaan bij de gratie van het - complementaire - contrast dat Beckett in diens werk meent te zien ten opzichte van dat van zijn broer.

Bij Bram van Velde vindt Beckett niet zozeer een „nieuw bewustzijn" als wel een „nieuw gezichtspunt", en wel „op het enige gebied dat zich soms zonder meer laat zien, dat niet altijd slecht gekend wil blijven, dat zijn getrouwen soms toestaat alles wat geen uiterlijke schijn is te ontkennen: het innerlijk". Het gaat bij hem om „ruimte en substantie, voltooid, onveranderlijk, aan de tijd ontrukkt door de tijdmaker". De beeldende kunsten hebben er altijd naar gestreefd „de tijd te (...) stoppen door hem uit te beelden", met als resultaat een „objectiviteit" waarvan het illusoire karakter pas zeer recent aan het licht is getreden. De objectiviteit waarop de schilderkunst altijd prat is gegaan bestaat niet volgens Beckett en „het werd misschien tijd dat het object zich hier en daar terugtrok, uit de zogenaamde zichtbare wereld".

Met die „zogenaamde zichtbare wereld" houdt Bram van Velde zich dan ook niet bezig. Bij hem ontwaart Beckett voor het eerst „een schilderkunst van het ding in momentopname (*en suspense*), ik zou graag zeggen van het dode, het volmaakte dode ding, als die uitdrukking niet zulke onaangename associaties oproept". In feite wordt het ding niet meer alleen „in momentopname" uitgebeeld, maar „precies zoals het is, werkelijk versterkt". Wat hij op de schilderijen van Bram van Velde tegenkomt, is „het zuivere object". Spottend merkt hij op: „De hersenpan heeft het alleenrecht van dit artikel". Dat wil zeggen, alleen in het duistere innerlijk laat het zuivere object zich waarnemen. Alleen daar „beginnen we eindelijk te zien, in het donker. In het donker dat geen dageraad meer vreest. In het donker dat dageraad en middag en avond en nacht van een lege hemel, van een stilstaande aarde is. In het donker dat de geest verlicht".

Het lijkt wel of Beckett hier opnieuw op dat havenhoofd staat, waar hij zich realiseerde dat hij zijn eigen werk voortaan uit de „duisternis" van het innerlijk zou moeten halen, volgens de onbegrijpelijke imperatief van een onontkoombare noodzaak. Ook de schilderijen van Bram van Velde zijn uit zo'n noodzaak voortgekomen. Wat hij doet is niet het gevolg van een keuze of een redenering. Immers: „Het is onmogelijk verandering te willen in het onbekende, het eindelijk geziene, waarvan het centrum overal is en de omtrek nergens; noch in de enige agens die het kan doen ophouden; noch in het doel, namelijk het te doen ophouden. Want daar gaat het uiteindelijk om, dit aanbiddelijke en beangstigende ding niet meer te zien, terug te keren in de tijd, in de blindheid, zich te vervelen voor die wemeling van vlees dat nooit dood is en te huiveren onder de populieren. Dus toont men het op de enig mogelijke manier". En Beckett voegt daar, bij wijze van samenvatting, aan toe: „Het is onmogelijk orde te scheppen in het elementaire. Je toont het of je toont het niet".

In *De schilderkunst van de Van Velde's of de wereld en de broek* is dit de cruciale passage, die evenzeer van toepassing is op Beckett zelf als op Bram van Velde. Ook in Becketts werk gaat er om door te dringen tot het „elementaire", dat hij in zijn Proust-essay nog de „werkelijkheid" had genoemd. De werkelijkheid zoals zij is, zonder enige vervorming door de menselijke gewoonte. Maar dat kan alleen als de traditionele relatie tussen subject en object radicaal wordt doorbroken. In het westerse denken en in de westerse kunst had men het object immers afhankelijk gemaakt van het subject.

In de filosofie van Descartes, de belangrijkste grondlegger van het moderne westerse denken (voor wie Beckett altijd veel belangstelling heeft gehad, getuige met name het gedicht *Whoroscope*), was de objectieve wereld een constructie geworden van de menselijke geest, zij 't dan met de onontbeerlijke assistentie van God. De wereld van Descartes en zijn latere geestverwanten bezat een mooie, ordelijke en rationele structuur; zij was een kunstwerk van mathematische precisie. Maar viel deze wereld ook samen met de „werkelijkheid" waar Beckett op doelt? Descartes zou daar niet aan hebben getwijfeld. Sinds de achttiende eeuw werd deze vraag echter steeds vaker ontkennend beantwoord. De metafysische zekerheden van het cartesianisme verloren hun aantrekkelijkheid en langzaam maar zeker herkreeg de wereld haar onbegrijpelijke, irrationele karakter, dat Descartes met zijn primaat van het subject zo fraai

had gestroomlijnd. Of liever gezegd, zoals met name Hume en Kant hebben duidelijk gemaakt: dat hij aan het oog had onttrokken.

De moderne kunstenaars hebben, te beginnen met de romantici, nooit genoeg genomen met de geabstraheerde wereld van het rationalisme. Maar dat wil nog niet zeggen dat zij konden ontkomen aan het probleem waarvoor Descartes in de logica en in de ratio van het subject de oplossing had gezocht. Hun probleem was in het bijzonder hoe zij de wereld, het object of het ding adequaat konden uitbeelden. Dat dit minder eenvoudig is dan het lijkt, drong meer en meer tot hen door. Zij realiseerden zich dat de dingen zich eigenlijk nooit volledig laten grijpen - vanwege de voortdurende verandering van hun verschijningsvorm. Het grote dilemma van de moderne kunst was dan ook, in Becketts woorden: „Hoe moet verandering uitgebeeld worden?" Via de verandering moest het, in theorie, mogelijk zijn tot het ding door te dringen. Helaas vallen theorie en praktijk hier niet samen. En daarom stelt Beckett categorisch: „Voor de schilder is het ding onmogelijk". In een statisch medium als de schilderkunst zou verandering zich nooit laten uitbeelden zonder op te houden verandering te zijn.

Wat valt er dan uit te beelden, als het niet de verandering is? Welke uitweg is er uit deze situatie, die met recht een „crisis" kan worden genoemd? In het werk van de gebroeders Van Velde ziet Beckett twee verschillende uitwegen belichaamd. Wat Bram van Velde uitbeeldt is „het ding dat ondergáát, het ding dat veranderd wordt"; Geer van Velde richt zich op „het ding dat teweegbrengt, het ding dat verandering veroorzaakt". Met andere woorden: bij de een ligt de nadruk op „het object", bij de ander op „het oog", zoals Beckett schrijft in zijn tweede essay over de schilderende broers *Schilders van de belemmering* uit 1948. Het levert in feite twee tegengestelde vormen van „belemmering" op, maar van een echte tegenstelling is volgens Beckett geen sprake. Beider oeuvres vullen elkaar aan, want beiden schilderen „wat het schilderen belemmert"; beiden gaan hetzelfde artistieke dilemma te lijf, ieder vanuit zijn eigen uitgangspunt.

Toch blijft het een feit dat Beckett zelf zich altijd het meest heeft geïdentificeerd met Bram van Velde, door hem in een brief uit 1952 omschreven als „mijn grote verwant in het werk en in de onmogelijkheid van het werken". Dat laatste verwijst naar de uitspraken over Bram van Velde in de *Drie dialogen met Georges Duthuit*, waarin Beckett Van Velde de eerste schilder noemt, wiens kunst „niet expressief" zou zijn. Een „absurde redenering" volgens zijn gesprekspartner Duthuit en Beckett is het met hem eens. Want daar gaat het nu juist om. De acceptatie van de absurditeit, eigen aan de irrationele werkelijkheid van het „elementaire", is de noodzakelijke conditie van dit niet-expressieve schilderen.

In de ogen van Duthuit is de redenering absurd omdat zij het schilderen tot iets onmogelijks maakt. Volgens Beckett is dat echter exact de situatie waarin Bram van Velde verkeert: „Het is de situatie van iemand die machteloos is, niet in staat tot handelen, in zijn geval schilderen, omdat hij moet schilderen. Het handelen is dat van iemand die, machteloos, niet in staat is tot handelen, handelt, in zijn geval schildert, omdat hij moet schilderen". Alle schilders hebben tot nu toe op alle mogelijke manieren hun best gedaan aan deze onmogelijkheid, deze hopeloze impasse, ontstaan

door het wegvallen van alle metafysische zekerheden, te ontkomen. Alleen Bram van Velde niet; hij heeft de impasse geaccepteerd en is, zoals Beckett schrijft in een beroemd geworden formule, „altijd bereid (...) toe te geven dat kunstenaar zijn gelijk staat aan falen zoals niemand anders durft te falen, dat falen zijn wereld is en daarvoor terugdeinzen gelijk staat aan desertie, kunstnijverheid, het huishouden, leven”.

\*\*\*

De onmogelijkheid van de kunst kan niet anders dan resulteren in een kunst van het falen. Het echec is de weg die het dichtst in de buurt komt van de „werkelijkheid” die Beckett op het oog heeft. In een van zijn laatste teksten, *Worstward Ho* (1983), leidt dat tot paradoxale aansporingen als: „Altijd geprobeerd. Altijd gefaald. Geeft niets. Probeer opnieuw. Faal opnieuw. Faal beter”. Beter falen - hier geeft iemand zichzelf de sporen om een vooruitgang te boeken, die deze benaming nauwelijks verdient. De onbereikbaarheid van het doel manifesteert zich al zozeer in de woorden zelf dat de afstand, hoe klein deze ook zal worden, altijd blijft bestaan. In *Slecht gezien slecht gezegd* uit 1981 (een titel die tenminste wat dit betreft geen ruimte voor misverstand overlaat) komt in de vergeefse hoop van de verteller „op de goede weg (te zijn) naar inexistentie net als het oneindige naar nul” hetzelfde tot uiting.

Tegen Charles Juliet heeft Beckett gezegd dat hij het gevoel had „oog in oog met een rots” te staan en desondanks vooruit te moeten. „Dat is onmogelijk, nietwaar. Toch moet je vooruitgaan. Een paar miserabele millimeters winnen...” - zonder dat het resultaat ooit meer zal kunnen zijn dan „krassen” op de rots, „vlekken” op de stilette.

Bij Bram van Velde moet Beckett, als men dat zo kan zeggen, al bij voorbaat de identieke situatie hebben herkend. Ongetwijfeld is diens voorbeeld voor hem een stimulans geweest om niet terug te deinzen voor de onmogelijkheid van de taak: te schrijven uit „domheid”, af te zien van alle traditionele literaire, esthetische en filosofische hulpmiddelen, die onherroepelijk een stap terug zouden hebben betekend, een metamorfose van het falen in een schijnbaar succes. Vandaar de steeds verder gaande reductie van de mededelingen, die in *Naamloos*, het laatste deel van de trilogie waarvan ook *Molloy* en *Malone sterft* deel uitmaken, uitmondt in de meest kale verwoording van het onoplosbare dilemma: „Je moet doorgaan, ik kan niet doorgaan, ik zal doorgaan”. Onmiskenbaar een herhaling van wat Beckett zelf over Bram van Velde heeft geschreven, de schilder die moet schilderen, niet kan schilderen, en schildert.

In de loop van de trilogie voltrekt zich het proces van deze reductie op een even exemplarische als magistrale manier. Dat blijkt alleen al uit de bewegingsvrijheid van de hoofdpersonen, die per deel kleiner wordt. Molloy en Moran vertellen over hun omzwervingen, zij komen in steden en strompelen, kruipen en rollen door bossen en velden. Malone ligt alleen op bed in een kamer. Steeds benauwder wordt de cirkel waarbinnen zij als middelpunt opereren, totdat in het laatste deel eigenlijk niet

meer van cirkel en middelpunt kan worden gesproken. De verteller van *Naamloos* bevindt zich in „het onbekende, het eindelijk geziene, waarvan het centrum overal is en de omtrek nergens”, zoals Beckett naar aanleiding van Bram van Velde schreef. Voor hem heeft de wereld, waarin hij zich zou kunnen bewegen, elke herkenbaarheid verloren en dan wordt tevens duidelijk dat de belevenissen van de vertellers van de voorgaande delen van de trilogie in werkelijkheid zijn verhalen zijn geweest.

Ook dat is een vorm van reductie: uiteindelijk blijft er slechts één verteller over, rond wie de eerdere hoofdpersonen een baan beschrijven als planeten rond de zon. Vanuit zijn geheimzinnige middelpunt, dat in feite overal en nergens kan zijn, worden de vertellers van *Molloy* en *Malone sterft* gedwongen hun maskers af te leggen. Het blijkt dat zij hun bestaan alleen te danken hebben aan de verhalen die de onbenoembare protagonist van *Naamloos* over hen heeft verteld. Zijn vertelkunst begint haar magische kracht te verliezen. In *Naamloos* doet de verteller nog wel enkele pogingen zichzelf in het vertellen een benoembare identiteit te verschaffen, maar het lukt hem niet meer van „Mahood” en „Worm” een nieuwe Molloy, Moran of Malone te maken. Het enige dat overblijft is het vertellen, het schrijven zelf, dat steeds minder is opgewassen tegen de omstandigheden waaronder het moet plaatsvinden.

Wat de verteller hier aan den lijve ondervindt is de kloof tussen de woorden en de dingen, die Beckett eerder in *Watt* aan het licht had gebracht. En tegelijk met de dingen raakt hij ook de greep op zichzelf kwijt. Gevangen in een taal die niet van hemzelf is, maar van de „anderen”, dat wil zeggen van de gewoonte, wordt het onmogelijk nog langer „ik” te zeggen, een euvel waarvan bijna alle hoofdpersonen van Beckett in meerdere of mindere mate last hebben. *Naamloos* is inderdaad het kunstwerk dat ontstaat uit de amorfe „werkelijkheid”, waaraan de mens wordt blootgesteld tussen de gedaanteverwisselingen van het individu, die Beckett in zijn essay over Proust had besproken. De roman is een afdaling in de „duisternis” van het innerlijk, die in de twee eerste delen van de trilogie nog met verhalen werd toegedekt, zij 't ook daar nooit helemaal.

Zo vertelt Molloy dat zijn „bewustzijn van het eigen ik” vroeger gehuld was „in een vaak moeizaam te doorgronden anonimiteit”. Ook in zijn verhaal sijpelt de duisternis binnen door de kieren en barsten van het verhaal, dat zich daarna weer weet te herstellen. „Ja, zelfs in die tijd, toen alles al aan het vervagen was, alle golven en deeltjes, behoorde het tot het wezen der dingen zonder naam te zijn en omgekeerd. Ik zeg dat nu, maar wat weet ik nu eigenlijk van die tijd, nu de zinloze, bevroren woorden op me neerhagelen en ook de wereld sterft, laaghartig en laf met name genoemd? Alles wat ik ervan weet, is wat de woorden weten en de dode dingen, en bij elkaar is dat aardig wat, met een begin, een midden en een eind, zoals in de goedgebouwde zin en in de lange sonate der lijken. En of ik nu dit zeg of dat of iets anders, komt er werkelijk weinig op aan. Spreken is uitvinden. Fout, en terecht fout. Men vindt niets uit, men denkt uit te vinden, te ontsnappen en alles wat men doet is zijn lesje stotteren, de brokstukken van een eens uit het hoofd geleerd pensum, het leven zonder tranen, zoals men het beweent”. In dezelfde orde ligt Malone's verzuchting: „Ik ken deze kleine zinnestukjes die zo onschuldig lijken en die, als je ze allemaal laat staan, een hele taal kunnen verpesten. *Niets is werkelijker dan niets. Ze*

komen uit de diepte en rusten niet voor ze je er ingetrokken hebben".

Wie zich eenmaal in de „diepte" bevindt, kan het spreken alleen nog zien als een vorm van straf, een zinloos *pensum*, zoals Molloy al vermoedde. Een boetedoening voor de „erfzonde van het geboren zijn" of zoals het in Naamloos heet: „Mijn misdaad is mijn straf". Het enige wat er nog op zit is te verlangen naar het einde, dat in elk geval de kwelling zal doen ophouden. Maar dat einde zelf afdwingen, behoort niet tot de mogelijkheden, net zoals het onmogelijk was voor het „oneindige" om bij „nul" te komen. Men blijft altijd gedwongen heen en weer te pendelen tussen de „leugen" van het verhaal en het ontbreken daarvan, op zoek naar de onmogelijke vooruitgang die in de ruimte tussen de woorden wenkt en lokt met de bedrieglijke belofte van rust en stilte.

In die tussenruimte bevindt het bestaan, als het „zuivere object" op de schilderijen van Bram van Velde, zich in een toestand van „suspensie". Het is weliswaar niet onttrokken aan de greep van de tijd, maar de tijd is een volstrekt onbetrouwbare categorie geworden. Dat verklaart waarom Becketts vertellers (net als de hoofdpersonen van zijn toneelstukken) zo vaak het gevoel hebben dat ze al zijn gestorven. Molloy spreekt over zijn leven „als iets dat voorbij is, dan weer als over een grap die nog voortduurt en daaraan doe ik verkeerd, want het is voorbij en duurt tegelijkertijd voort". Malone zegt: „Eigenlijk zou ik, als ik niet voelde dat ik aan het sterven was, kunnen denken dat ik al gestorven was, bezig boete te doen, of in een der woningen des hemels". Het „vagevuur" van Joyce, dat volgens Beckett diens hele universum bestreekt, is hier gereduceerd tot een persoonlijke martelgang - een gevolg, niet van de „apothose van het woord", maar van het tekort van de taal.

Want uiteindelijk komt het daar steeds weer op neer: de chaos van het „elementaire" laat zich nooit in woorden vangen. In het tekort van de taal manifesteert zich de eindigheid van de mens. Maar een ander middel staat ons niet ter beschikking om aan de werkelijkheid zin en betekenis te geven. Het is dat wat het schrijven onmogelijk maakt; op leugens (en „ieder woord is een leugen", heeft Beckett ooit gezegd) kunnen ware zin en betekenis nu eenmaal niet worden gefundeerd. Toch is dat wat de mensheid altijd heeft gedaan: in de taal de ontkenning zoeken van de eigen eindigheid, in het hoopvolle perspectief van de religie, de kunst, de literatuur, de wetenschap, de filosofie. Beckett daarentegen onderzoekt, proefondervindelijk, wat er gebeurt als de ontkenning wordt ontkend en de eindigheid zich openlijk van de woorden meester maakt.

Waar het dan nog alleen op aankomt is: stand te houden in de taal en het tekort van de middelen zoveel mogelijk uit te buiten. Niets anders ziet Beckett Bram van Velde doen, gehoorzaamend aan een noodzakelijke, onbedwingbare impuls. Zo kunnen een onmogelijke literatuur en een onmogelijke schilderkunst toch nog iets opleveren - in de praktijk is dat zelfs heel veel. De vraag is alleen of er nog van literatuur en van kunst in de traditionele zin van het woord kan worden gesproken. Niet voor niets zegt Beckett in de *Drie dialogen met Georges Duthuit* dat de schilderijen van Bram van Velde in zijn ogen „niets met kunst" te maken lijken te hebben.

Over zijn eigen werk zou men hetzelfde kunnen zeggen. Beckett schrijft met zijn rug naar de literatuur. Dat wil zeggen, hij ontzegt zich de uitwegen die de

literatuur in de loop van haar bestaan heeft ontworpen, om te ondervinden hoe het is zonder deze uitwegen te schrijven. Zonder geloof in de fictie van het verhaal, zonder geloof in de wereld, zonder geloof in het ik, zonder geloof in de waarheid. De radicaliteit van dit experiment is zonder weerga. Het gaat om een nietsontziende uitholling en afschraping van de verbeelding door de verbeelding zelf, gehoorzaamend aan de imperatief, die de titel is geworden van een van zijn latere - korte - teksten: *Verbeelding dood verbeeld*.

Een dergelijk experiment is alleen mogelijk in de ruimte die overblijft, nadat de literatuur (in het geval van Bram van Velde: de schilderkunst) is verdwenen. Als we de inzet van Becketts en Van Velde's werk serieus willen nemen, valt die ruimte niet meer met een algemene term te benoemen, een onmogelijke kunst mag geen kunst meer heten: er zijn alleen de teksten van Samuel Beckett en de schilderijen van Bram van Velde. In *De schilderkunst van de Van Velde's of de wereld en de broek* had Beckett zelf deze conclusie reeds als uitgangspunt geformuleerd, toen hij vaststelde alvorens zijn „gebabbel“ los te laten op het werk van de beide schilderende broers: „Schilderkunst bestaat niet. Alleen schilderijen bestaan“.

\*\*\*

De radicaliteit van het onmogelijke schrijven van Samuel Beckett en de onmogelijke schilderkunst van Bram van Velde is besmettelijk. Wie er iets zinnigs over probeert zeggen, zondigt voor hij er erg in heeft tegen de ernst van hun falen. Daarom heeft Beckett zelf steeds zo hardnekkig zijn mond gehouden. Hoe is het tenslotte mogelijk hun werk *niet* te beschrijven als kunst en als literatuur? Ook in het commentaar vangt de kat onvermijdelijk zijn eigen staart.

Aan de wet van de cirkelgang valt niet te ontkomen. Men kan hoogstens het fragment uit Becketts commentaar op de Van Velde's herhalen, waarin hij benadrukt dat het Bram noch Geer te doen is om de schilderkunst. Het enige wat hun interesseert is volgens hem „het menselijk lot“ (*la condition humaine*). Hetzelfde geldt voor Becketts eigen werk, op voorwaarde dat men dit niet uit het oog verliest: zijn werk gaat niet *over* het menselijk lot, maar - naar analogie van wat hij ooit over Joyce schreef - het *is* dat menselijk lot, in al zijn eindigheid herhaald in het kunstwerk dat om die reden geen kunstwerk meer kan zijn.

(Arnold Heumakers/Erik Slagter. *De onmogelijkheid van de kunst. Samuel Beckett en Bram van Velde* ABP, 1993)

## Literatuurlijst

\* Deirdre Bair. *Samuel Beckett. A biography*. London, 1978.

\* Samuel Beckett. *The complete dramatic works*. London, 1986. (Ned. vert. *Krapp's laatste*



*band* door Jacoba van Velde. Amsterdam, 1965).

\* --- *Disjecta*. London, 1983. (Ned. vert. *De schilderkunst van de Van Velde's of de wereld en de broek* en *Schilders van de belemmering* door Karina van Santen en Martine Vosmaer in *Raster* 38/1986; Ned. vert. *Duitse brief uit 1937* door een vertalerscollectief in Bzzlletin 193/1992).

\* --- *Dream of Fair to middling Women*. Ed. by Eoin O'Brien and Edith Fournier. Dublin, 1992.

\* --- *Mal vu mal dit*. Paris, 1981. (Ned. vert. *Slecht gezien slecht gezegd* door Karina van Santen en Martine Vosmaer. Amsterdam, 1986).

\* --- *Molloy, Malone dies, The unnamable*. London, 1959. (Ned. vert. *Molloy, Malone sterft, Naamloos* door Jacoba van Velde en F.C. Kuipers. Amsterdam, 1970).

\* --- *Murphy*. London, 1973. (Ned. vert. *Murphy* door F.C. Kuipers. Amsterdam, 1967).

\* --- *No's Knife. Collected shorter prose, 1945-1966*. London, 1967.

\* --- *Proust and Three dialogues with Georges Duthuit*. London, 1970. (Ned. vert. *Drie dialogen* door Karina van Santen en Martine Vosmaer in *Raster* 38/1986).

\* --- *Watt*. London, 1972.

\* --- *Worstward Ho*. London, 1983.

\* André Bernold. *L'amitié de Beckett, 1979-1989*. Paris, 1992.

\* *Bram van Velde*. Cat. Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou. Paris, 1989.

\* Charles Juliet. *Rencontre avec Samuel Beckett*. Montpellier, 1986.