

Was Samuel Beckett werkelijk nihilist?

door

Ralph BISSCHOPS

1. EEN LITERATUUR ZONDER ETHIEK?

1.1 In één van zijn gesprekken met Samuel Beckett vraagt Charles Juliet of er wel een literatuur zonder ethiek te denken valt. Beckett antwoordt:

„Ce que vous dites est juste. Mais les valeurs morales ne sont pas accessibles. Et on ne peut pas les définir. Pour les définir, il faudrait prononcer un jugement de valeur, ce qui ne se peut. C'est pourquoi je n'ai jamais été d'accord avec cette notion de théâtre de l'absurde. Car là, il y a jugement de valeur. On ne peut même pas parler du vrai. C'est ce qui fait partie de la détresse. Paradoxalement c'est par la forme que l'artiste peut trouver une sorte d'issue. En donnant forme à l'informe. Ce n'est peut-être qu'à ce niveau qu'il y aurait une affirmation sous-jacente¹”

Niet alleen distancieert Beckett zich van het toneel van het absurde, waarmee hij vaak geïdentificeerd wordt, maar hij doet dit precies ook wegens het uitgesproken nihilistisch karakter van dit genre. Zeggen dat niets zin heeft, is op zijn beurt zingeving. Zeggen dat niets de moeite waard is om ondernomen te worden, is op zijn beurt een waardeoordeel. Beckett verwijt aan de filozofen van het absurde dat voor hen de dingen even zonneklaar zijn als voor de moraala-postels. Hijzelf daarentegen wil zich blijkbaar van elk waardeoordeel onthouden. Dit is geen nihilisme maar een tot het uiterste gedreven behoedzaamheid. Even interessant is Becketts bewering dat, hoewel waardeoordelen niet expliciet kunnen worden geformuleerd, deze zich toch in de vorm van het oeuvre zouden kunnen manifesteren. Thema van dit onderzoek is, hoe zoiets in zijn werk kan gaan.

1. in: Charles Juliet, *Rencontre avec Samuel Beckett*, Editions Fata Morgana, 1986, pp. 27-28.

2. ETHIEK EN WERELDBEELD

2.1. Doorgaans wordt nihilisme met pessimisme geassocieerd. Deze twee levenshoudingen hoeven echter niet noodzakelijk met elkaar gepaard te gaan. Nihilisme is het verwerpen van waarden. Pessimisme is het verwerpen van de hoop. Nihilisme is een ethische ingesteldheid, pessimisme een metafysisch credo. Wanneer we zuiver deductief redeneren, zouden we tot het besluit moeten komen, dat noch onvoorwaardelijk optimisme noch onvoorwaardelijk pessimisme met waardenbesef samen kunnen gaan. Wie denkt dat alles sowieso goed komt, ontwikkelt geen innerlijke resources, en zodoende ook geen waarden. Hetzelfde geldt voor ongenueanceerd pessimisme: wanneer alles toch op niets uitdraait, heeft het geen zin nog een vinger uit te steken. Desondanks kan ethisch besef met pessimisme gepaard gaan. Het oeuvre van Albert Camus is daar een voorbeeld van.

2.2. *Wat zijn „waarden“?* Formeel gezien manifesteert zich de waarde als gebod of verbod. Zij zegt wat er, binnen een bepaalde situatie, gedaan of vermeden moet worden. De inhoud van deze imperatieven is echter afhankelijk van wat er *überhaupt* ondernomen of vermeden kan worden. De werkelijkheid legt grenzen aan de imperatieven. In gecodificeerde samenlevingen wordt de ervaring vervangen door het collectieve of mythische wereldbeeld. Dit fungeert als houvast bij het bepalen van wat al dan niet nagestreefd kan worden. Er bestaat daarom een verband tussen ethiek en mythe. De ethiek van het Oude Testament is, globaal gesproken, levensbeamend, omdat de bijbelse mythe een toekomst in het vooruitzicht stelt. De boeddhistische mythe is levensvijandig, omdat elke onderneming toch op leed en teleurstelling uitmondt. Maar hij heeft nog geen nihilisme voor gevolg. In het boeddhisme kan de mens immers nog streven naar de uitdoving van elke wil en elk verlangen door op te gaan in het nirvana. Het nirvana is daarom ook de centrale waarde van de boeddhist, omdat het de enige mogelijkheid is om uit een wereldgebeuren, waarin dezelfde ellende zich talloze keren herhaalt, te ontsnappen.

2.3. Ook een literair oeuvre kan een wereldbeeld hebben, de personages kunnen evolueren binnen een universum dat zijn eigen wetten heeft. In zulke gevallen is het *ethos* van het werk eveneens afhankelijk van dit wereldbeeld. Mocht ook Becketts oeuvre zulk immanent wereldbeeld bevatten, een wereld met haar specifieke impasses, dreigingen en vluchtwegen, dan zouden we ons bij het zoeken naar Becketts ethiek daar noodgedwongen mee moeten bezighouden.

2.4. *Vraagstelling:* Daarom geef ik aan mijn vragen de volgende rangschikking: heeft Becketts wereldbeeld een structuur, en hoe ziet

zij eruit? Wat is er haalbaar, wat is er niet haalbaar? En vooral: welk onheil kan erin worden vermeden? Aansluitend vraag ik: welke waarden zijn in Becketts oeuvre aan het werk, en waarom kunnen zij niet in de vorm van imperatieven of verboden worden geformuleerd, maar alleen via de vormgeving worden geïnsinueerd?

2.5. *Behandelde teksten*: Er volgt een bespreking van de romans *Murphy* (1938), *Watt* (geschreven tussen 1941 — 1944) en het essay *Le monde et le pantalon* (1946). Samuel Beckett neemt in deze teksten afstand van het overgeleverde Schopenhaueriaanse wereldbeeld, dat in de voordien geschreven werken *Dream of Fair to middling Women* en *More Pricks than Kicks* tot uiting komt, en werkt er een ethiek uit die voor de teksten die zijn roem hebben gevestigd, grondlegend is geweest. De specificiteit van deze ethiek is de exegetische totnogtoe ontgaan en dit niet in de laatste plaats om de volgende reden: het essay *Le monde et le pantalon*, dat zeer duidelijke aanwijzingen bevat omtrent de filosofie die Beckett in zijn rijpere periode ontwikkeld heeft, is door de literaire kritiek over het hoofd gezien. Onontgonnen zijn eveneens Becketts gesprekken met Charles Juliet.

3. MURPHY

Murphy brengt zijn dagen door in een wieg, waaraan hij zich laat vastbinden. Het ononderbroken geschommel verplaatst hem in een toestand van intens welbehagen. Op een gegeven ogenblik wordt zijn ataraxie gestoord door het geroep van een straatventer. Wat volgt, geeft ons een eerste aanwijzing omtrent de wereld van deze roman:

Somewhere a cuckoo-clock, having struck between twenty and thirty, became the echo of a street-cry, which now entering the mew gave
Quid pro quo! Quid pro quo! directly
These were sights and sounds that he (Murphy) did not like. They detained him in the world to which they belonged, but not he, as he fondly hoped (p. 5-6).

*Quid pro quo*² is een formule die voor Murphy de aanwezigheid van de wereld signaleert, waaraan hij wil ontsnappen. Het geeft te verstaan, dat met elke winst een verlies gepaard gaat. Tot in de kleinste details toe laat Beckett deze wetmatigheid in de gesprekken en gebeurtenissen van de roman doorschemeren. Hier volgen enkele voorbeelden:

2. Ndl.: *Wat voor wat?* alsook *Dit voor dat*.

In het gesprek waarin Murphy's mentor, de wiskundige Neary, aan de bonvivant Wylie zijn hartstocht voor een zeker Miss Counihan toevertrouwt, filosofeert deze:

„Humanity is a well with two buckets” said Wylie, „one going down to be filled, the other coming up to be emptied”.

„What I make on the swings of Miss Counihan,” said Neary, „if I understand you, I lose the roundabouts of the non-Miss Counihan”.

„Very prettily put” said Wylie.

„There is no non-Miss Counihan,” said Neary.

„There will be”, said Wylie.

En Wylie gaat verder:

„When you ask for heal-all you are not talking. But when you ask for a single symptom to be superseded, then I am bound to admit that you are talking” (p. 37).

Op het ogenblik dat de wensen van Neary in vervulling zouden gaan en Miss Counihan zijn toenaderingen zou beantwoorden, zou er meteen een niet-Miss Counihan opdoemen en dezelfde leemte te wegbrengen als deze, waarin hij zich nu hunkerend bevindt.

In een andere passage zoent Wylie de tranen die over de wangen van Miss Counihan rollen, teder weg. Wanneer de tranen tenslotte opdrogen, gebeurt dit slechts op basis van een nuchtere berekening:

When the effort of shedding tears finally became greater than the pleasure of having them kissed away, Miss Counihan discontinued it (p. 72).

Het *quid pro quo* is de „Wereldformule” (in de zin van de „Weltformel”, waarnaar de fysicus Werner Heisenberg zocht) van *Murphy*. Men kan ze ook als de wet van het aan zichzelf gelijkblijvend manco omschrijven. Zij zal voortaan het fictieve universum van Beckett beheersen. Haar meest aangrijpende verwoording zal ze vijftien jaar later in de volgende passus van *En attendant Godot* onder vinden:

*‘Les larmes du monde sont immuables. Pour chacun qui se met à pleurer, quelque part un autre s’arrête. Il en va de même du rire. Ne disons donc pas de mal de notre époque. Elle n’est pas plus malheureuse que la précédente. N’en disons pas de bien non plus. N’en parlons pas’.*³

3. pp. 44-45 (bij monde van Pozzo).

Murphy tracht aan de wet van de ruil te ontsnappen, door van zijn lichaam een miniatuurwereld te maken, die eveneens een gesloten systeem, een gesloten circuit van geven en nemen is, maar die volledig los staat van de buitenwereld. Het op- en neerschommelen in de wieg is eveneens een *quid pro quo*, alleen voltrekt zich deze uitwisseling volledig binnen Murphy zelf: het is Murphy die geeft, en Murphy die neemt. Ze dwingt hem er niet toe met de buitenwereld in contact te komen, waarbij hij onvermijdelijk een of ander verlies zou oplopen.

He worked up the chair to its maximum rock, then relaxed. Slowly the world died down, the big world where Quid pro quo was cried as wares (...) in favour of the little, (...) where he could love himself (p. 8).

Dit ideaal van niet-uitwisseling onderstreept de verteller ook bij de beschrijving van Murphy's kledij:

With regard to the material of this suit, the bold claim was advanced by the makers that it was holeproof. This was true in the sense that it was entirely non-porous. It admitted no air from the outer world, it allowed none of Murphy's own vapours to escape (p. 45).

In zijn beroemde studie *Samuel Beckett, the Comic Gamut*⁴, rekent Ruby Cohn het motief van het *quid pro quo* tot de komische elementen van Becketts oeuvre. In werkelijkheid gaat het in deze gedachte om een oerangst. Jacques Attali herinnert eraan, dat het geloof in de vooruitgang van de geschiedenis pas met de kolonialisering ingang gevonden heeft en de mens tot dan toe in de permanente vrees leefde, dat elk geluk een even groot onheil zou tevoorschijn roepen.

Quand 1492 s'achève, le progrès est devenu, en Europe, une réalité tangible. Jusque là, chacun pensait qu'il existait au total une quantité immuable de Bien et de Mal, que les ressources du monde étaient limitées, que le bien-être finissait toujours par se payer à un moment ou un autre, que le péché originel ramenait toujours l'homme à son point de départ, que la paix succédait inéluctablement à la guerre, la peste à l'abondance (1492, Parijs 1991, p. 293).

4. New Jersey 1973.

Maar wat is nu precies de reden waarom Murphy de wereld zodanig verafschuwt, dat het autisme voor hem de enige draaglijke bestaanswijze is? Het verhaal van Celia, een prostituée die op Murphy verliefd is, bevat enkele significante gegevens. Op een dag wordt ze door de aanblik van een markt zodanig met weerzin vervuld, dat zij zich eveneens in Murphy's wieg nestelt. Wat zij daarbij ondervindt, brengt de verteller als volgt onder woorden:

She closed her eyes and was in her mind with Murphy, Mr Kelly, clients, her parents, others, herself a girl, a child, an infant. In the cell of her mind, teasing the oakum of her history. Then it was finished, the days and places and things and people were untwisted and scattered, she was lying down, she had no history. It was a most pleasant sensation (...) Penelope's curriculum was reversed, the next day and the next it was all to do over again, the coils of her life to be huddled into tow all over again, before she could lie down in the paradisaal innocence of days and places and things and people (p. 86).

Leven, in-de-wereld-zijn, wordt als vervlochten-zijn opgevat, de onthechting van de wereld daarentegen als ontvlechting. En wat deze onthechting teweegbrengt, is een zalige toestand van onschuld. Het is nochtans geen onschuld in de thans gebruikelijke ethische of juridische zin van het woord. Het is in geen geval een niet-schuldig-zijn van boosdoenerij. De uiterst bevreemdende wending: '*innocence of days and places and things and people*' impliceert dat al datgene waarmee we in Becketts universum in aanraking komen, oorzaak is van schuld. Zowel de tijd (*days*) als de ruimte (*places*), zowel de dingen als de mensen besmetten ons met schuld. Anthropologisch gezien is de enige vorm van schuld die het karakter van de besmettelijkheid heeft, de rituele onreinheid. Bij Beckett is deze onreinheid gefundeerd op de Augustiniaanse doctrine van de erfzonde, waar hij in één van zijn weinige interviews aan refereert⁵. Nu is de erfzonde bij uitstek schuld door overdracht, en dus bezoedeling. Het is geen schuld door eigen misstappen.

Onreinheid vooronderstelt echter ook de mogelijkheid tot reinheid, die, theologisch gezien, op haar beurt meestal de voorwaarde vormt om aan een ritus te mogen deelnemen. Waar het heilige ontbreekt, waar er geen tempels zijn, is de vrees voor onreinheid weinig zinvol. En aangezien in Samuel Becketts wereld alles door en door bezoedeld is, moet er in diezelfde wereld ook iets bestaan, dat zo ongerept en zo zuiver is, dat in vergelijking daarmee al hetgeen ruimte en tijd be-

5. in: Pierre Melese, *Samuel Beckett*, Parijs 1966, p. 139.

vatten, alleen maar afstotelijk kan zijn. In de roman is dat de innerlijkheid, die metaforisch als *sanctuary* (p. 101) wordt omschreven. Hoe ziet die innerlijkheid er uit?

Murphy's mind pictured itself as a large hollow sphere, hermetically closed to the universe without. This was not an impoverishment, for it excluded nothing that it did not itself contain. Nothing ever had been, was or would be in the universe outside it but was already present as virtual, or actual, or virtual rising into actual, or actual failing into virtual, in the universe inside it (p. 63).

Wat hier beschreven wordt, is de monade in de strict Leibniziaanse zin (in de roman wemelt het trouwens van allusies op Leibniz⁶): als een in zich gesloten partikel, dat het gehele universum reflecteert zonder er mee in aanraking te komen⁷. Deze *Weltinnenraum* bevat op zijn beurt drie lagen: een heldere, een halfdonkere en een donkere. De halfdonkere wordt als de plaats van „Belacqua's gelukzaligheid" gekenschetst. Door deze koppeling van de middenste laag met een personage uit Dantes *Purgatorio* (*Divina Commedia*, *Purgatorio* IV; 97 — 139) wordt de lezer ertoe aangezet om de heldere en donkere laag respectievelijk met hemel en hel te associëren. Maar de daaruit voortvloeiende leesverwachting wordt radicaal tegengesproken. Ten eerste, omdat alle drie lagen van Murphy's bewustzijn oorden zijn van lust (*pleasure*) en ten tweede, omdat dit plezier toeneemt naarmate Murphy in zijn bewustzijn afdaalt. Het plezier in de heldere laag is dat van de vergelding, omdat zij de gebeurtenissen in de buitenwereld op assymetrische wijze weerspiegelt: '*Here the pleasure was reprisal, the pleasure of reversing the physical experience. Here the kick that Murphy received, the mental Murphy gave. It was the same kick, but corrected as to direction*' (p. 65). Wat in de zintuigelijke waarneming passief is, wordt hier als actief voorgesteld, en vice versa. In de halfdonkere laag beleeft Murphy de zaligheid (*bliss*) van de contemplatie. Maar het allerplezierigste is de derde en onderste laag. In dit „donkere" gedeelte van Murphy's geest is datgene aan het werk, wat Leibniz *fulguration*⁸ noemde. Hier worden ononderbroken nieuwe vormen geschapen en nieuwe werelden ontworpen.

6. De Franse uitgave bevat een ludieke toevoeging. Daar lezen wij dat Murphy ooit in Hannover een marsarde van het huis waar Gottfried Wilhelm Leibniz in overleden was, had betrokken (*Murphy*, Editions de Minuit, p. 119).

7. „Les monades n'ont pas de fenêtres, par lesquelles quelque chose puisse y entrer ou sortir", schrijft Leibniz in *La Monadologie*, § 7.

8. *Monadologie*, § 47.

The third, the dark, was a flux of forms, a perpetual coming together and falling asunder of forms. The light contained the docile elements to a new manifold, the world of the body broken up into the peaces of a toy; the half light, states of peace. But the the dark neither elements nor states, nothing but forms becoming and crumbling into the fragments of a new becoming, without love or hate or any intelligible principle of change. Here there was nothing but commotion and the pure forms of commotion. Here he was not free, but a mote in the dark of absolute freedom. He did not move, het was a point in the ceaseless unconditioned generation and passing away of life. (p. 65-66)

In deze wereld bestaat er geen vrijheid, merkt de verteller op. Murphy zelf is er slechts een punt in de reeks van tot leven komende en nadien weer verdwijnende vormen. En wat verder heeft hij het over *the sensation of being a missile without provenance or target, caught up in a tumult of Non-Newtonian motion* (p. 66). En deze ondervinding bezorgt hem een onvergelijkbaar genot (*So pleasant that pleasant was not the word* [p. 66]). De hier voltrokken gelijkstelling van het principe van wording met een mythologisch gegeven (het *Inferno*) dat voor het boze en het satanische staat, is specifiek voor het *gnostische* wereldbeeld. De gnostici aanzagen namelijk de schepping als het werk van een opstandige engel en de verlossing door Christus als de terugkeer tot de oorspronkelijke en tot dan toe onbekende godheid, de *Onbekende Vader* genaamd. Dit verlossingswerk zou de loutering van al het aardse inhouden⁹. Dat Beckett met de gnostici vertrouwd was, blijkt ondubbelzinnig uit de verwerking van één van hun leerstellingen in *Dream of Fair to middling Women*¹⁰ (geschreven in 1932) en in bedekte wijze uit talrijke passages van *Watt* en *L'Innommable*. Becketts affiniteit met de gnosis is te verklaren vanuit zijn verlangen naar reinheid, dat zich o.m. in zijn ambivalente ingesteldheid jegens de sexualiteit manifesteert. Aan de andere kant kon Beckett er niet omheen zich als scheppend kunstenaar in het kader van de gnostische mythologie te vereenzelvigen met het creatieve en dus duivelse beginsel. Dergelijke flirt met het satanisme is echter niet onprobleematisch voor iemand die, opge-

9. Een goed overzicht van de gnostische strekkingen geeft R.M. Grant in zijn boeken *Gnosticism and early Christianity* (Oxford University Press, 1959) en *Gnosticism, an Anthology* (London 1961).

10. (...) *and the tilted brain flooded no doubt with radiance come streaming down from the all-transcending hiddenness of the all-transcending super-essentially superexisting super-Deity.* (p. 17).

groeid in de beste protestantse traditie, gekweld is door de vrees tot de verdoemden¹¹ te behoren.

Wat Murphy bij de afdaling in zijn eigen geest beleeft, kan ook in Bergsoniaanse termen geformuleerd worden (aangezien Beckett in Trinity College over Bergson gedoceerd heeft, was hij ook met deze denker vertrouwd): binnen de besloten sfeer van zijn innerlijk leven komt Murphy in voeling met het *élan vital*.

Nu zou men kunnen vermoeden dat de *werkimmanente* metafysica van *Murphy* de formulering van duidelijk definieerbare waarden mogelijk maakt: „Goed” is het afdalen in de diepte van de schepping, de voeling met de krachten die onder de oppervlakte der dingen zitten te kolken, de borrelende lava van het zijn, de „fulguratie” van Leibniz. „Slecht” daarentegen is: de wereld in haar voltooidde vorm, die éne wereld onder de talloze mogelijke werelden die zich geconcretiseerd heeft en die geregeerd wordt door de onwrikbare en afschuwelijke wet van het evenwicht, het geven en nemen (het *quid pro quo*).

Maar wanneer we daaruit een ethiek willen afleiden, zo blijkt deze formule ontzettend ambigu. In geen geval is het de boeddhistische ethiek die in de Beckettexegese vrij vlug als precedent wordt aangehaald. De non-Newtonian motion is immers geen Nirvana. Niet levensvijandigheid motiveert Murphy ertoe zich uit het leven terug te trekken, maar integendeel, de meest onvoorwaardelijke levensbeaming. Het „ware” leven kolkt in Murphy. Het binnentreden in „deze” wereld daarentegen — en *Murphy* is de laatste roman van Beckett die zich nog op duidelijk aanwijsbare plaatsen in „deze” wereld afspeelt (nl. Dublin en London) — is een langzame agonie. Binnen de wet van het *quid pro quo*, het geven en nemen, is de enige haalbare vorm van geluk de kleinburgerlijke tevredenheid (belichaamd door de huiseigenares Mrs Carridge¹²), die alleen bereikt kan worden, wanneer men bij elke beslissing de koopmansgeest hooghoudt, en zich afvraagt, wat men daarbij kan winnen en verliezen. In de innerlijkheid daarentegen ontluiken tal van mogelijke werelden (precies in de zin van Leibniz’ mogelijke werelden) waarin het er beter aan toe gaat¹³. De metafysica, die Becketts oeuvre structu-

11. In *Dream of Fair to middling Women* wordt Belacqua’s verdriet om het vertrek van zijn geliefde Smeraldina-Rima algauw verdrongen door „*the much greater affliction of being a son of Adam and cursed with an insubordinate mind*” (p. 5, wij onderstrepen).

12. Wanneer één van haar huurders zich de keel oversnijdt roept ze politie in plaats van de arts, omdat deze een honorarium zou kunnen vragen, en betreurt alleen het feit dat het lino-leum door de bloedvlekken bedorven is.

13. Het geschilpunt tussen Beckett en Leibniz is niet, zoals de meeste commentatoren geloven, de verklaarbaarheid (redelijkheid) van de wereld, maar de vraag, of de wereld waarin we leven wel de „beste” onder de werelden is.

reert, is dus opstandig in de meest absolute zin van het woord en heeft niets gemeen met oosterse resignatie. Maar dat is nog niet alles. De intrige van de roman ontrolt zich op een wijze die met het daarin ontwikkelde autistische levensideaal in volstreekte tegenspraak is:

1. Murphy gaat op zoek naar werk, omdat Celia ermee dreigt terug te zullen tippelen, mocht hij verder niets ondernemen om aan de kost te komen. Waarom gaat Murphy op haar wens in? Waarom laat hem dat niet volledig onverschillig?

2. Murphy vindt een baan als verpleger in het Magdalen Mental Mercyseat, een krankzinnigengesticht, en meent in de waanzinnigen eindelijk zijns gelijken gevonden te hebben. Hij vindt het heerlijk omgeven te zijn door mensen die, zoals hijzelf, in zich gesloten zijn en van wie de geest, meer nog dan de zijne, in de innerlijke diepte peilt. En opnieuw onderneemt Murphy iets, wat men, in het licht van zijn levensideaal, van hem niet zou verwachten: hij zoekt toenadering tot de krankzinnigen. Met één van hen, een zekere Mr Endom, speelt hij schaak. Hij wil zichzelf in diens autistische geest weerspiegeld zien (zoals Narcissus in de bron) en zoekt oogcontact met hem. En tot zijn ontreddering beseft hij, dat Mr Endom hem niet ziet. Hij rent de tuin van het gesticht in, ontkleedt zich, loopt naar zijn kamer, waar hij zijn wieg opzoekt. Kort nadien ontploft het gasfornuis. Hoewel er geen oorzakelijk verband bestaat tussen Murphy's teleurstelling en zijn dood, toch is er een motivische en narratologische samenhang. Het afleggen van de kleren in de tuin van het instituut mag als een doodsmotief aangezien worden (afleggen van het stoffelijk omhulsel), dat als schakel tussen teleurstelling en dood fungeert. Waarom zocht Murphy oogcontact met Endom, waarom tastte hij zich terug naar de oppervlakte omhoog, nu hij eindelijk ongestoord de innerlijke diepten kon exploreren?

Van die faliekante afloop zou men de boodschap kunnen aflezen, dat het beter geweest was dat Murphy in zijn „monade" gebleven was en niet had toegegeven aan zijn seksueel verlangen voor Celia of zijn gevoel van affiniteit met de krankzinnigen. Tot deze slotsom zou men kunnen komen, ware er niet ook Celia, die na Murphy's dood terugkeert naar haar oom, die zij verpleegt, en naar haar klanten. De roman sluit met een scène af, die doordrongen is van weemoedige resignatie: Celia duwt in een stadspark haar in een rolstoel zittende oom voor zich uit, een vrijer wenkt haar toe en maakt een obscene gebaar, terwijl hij de geldstukken in zijn zak laat rinkelen. De oom laat een vlieger opstijgen, het touw breekt, hij strompelt er achterna. Een onweer stijgt op en een parkwachter roept: „*all out*". Celia, die zich tot Murphy verhoudt als Echo tot Narcissus, vindt wel de weg tot de

wereld terug, met alle ambivalenties die deze term inhoudt: als oord zowel van zorgvolle medemenselijkheid als van bezoedeling.

Onder dit aspect vormt de roman *Murphy* een keerpunt in het oeuvre van Samuel Beckett. De Schopenhaueriaanse onthechting van de wereld en de negatie van de wil tot leven, die tot dan toe in het werk van Beckett aan te treffen waren, blijken hier niet meer volledig houdbaar te zijn¹⁴. En dat is in de eerste plaats te verklaren door het feit dat er in *Murphy* geen vluchtpunt meer bestaat in de zin van het boeddhistische en tevens door Schopenhauer aangeprezen Nirvana. In de monade, waarin *Murphy* en alle op hem volgende protagonisten zich gaarne terugtrekken, heerst uiteindelijk geen rust, maar integendeel een zelfs onnoemelijk sterkere drang tot leven dan daarbuiten. Dit heeft voor gevolg dat ze precies in hun teruggetrokkenheid opnieuw verwezen worden naar de wereld. Deze gedachte, die in *Murphy* reeds kan aangetroffen worden, maar op formeel vlak nog geen soliede uitdrukking gevonden heeft, zal in Becketts volgende roman *Watt* gearticuleerd worden.

4. WATT

De roman begint met een gesprek tussen een zekere Mr Hackett en het echtpaar Goff en Tetty Nixon. Mrs Nixon vertelt hoe ze van haar zoon Larry bevallen was: tijdens een brunch, waar talrijke gasten op uitgenodigd waren, had ze de barensweeën gevoeld. Ze was op handen en voeten naar haar kamer gekropen en daar bevallen, terwijl de heren beneden aan het biljartspelen waren. Onmiddellijk daarna schakelt de conversatie over op Watt. De roman gaat verder met Watts treinreis naar het huis van Mr Knott, waar hij als huisbediende zal dienst doen. Van Mr Hackett, Goff en Tetty Nixon is er in de rest van de roman geen sprake meer. In het bewuste stadje aangekomen, wordt Watt aan het hoofd tot bloedens toe door een steen getroffen, die een zekere Lady MacCann uit een opwelling van haat en afkeer naar hem smijt. Enkele regels verder laat hij zich in een gracht rollen. Na enkele tijd doet de stank van de aarde hem weer opstaan. Hij zet zijn weg voort naar het huis van Mr Knott, dat in maanlicht baadt op het moment dat hij aankomt. Daar wordt hij door de aftredende dienaar Arsène verwelkomd en ingewijd. Het gedeelte dat de dienst van Watt in het huis van Mr Knott bestrijkt, is een opeenvolging van losse, geheimzinnige gebeurtenissen, waarop

14. In zijn studie *Die eigentliche metaphysische Tätigkeit. Über Schopenhauers Ästhetik und ihre Anwendung durch Samuel Beckett* (Frankfurt am Main 1982) tracht Ulrich Pothast daarentegen het gehele oeuvre van Beckett vanuit Schopenhauer te interpreteren.

telkens de uitvoerige beschrijving van alle hypothesen volgt die Watt uitwerkt om deze gebeurtenissen op zo rationeel mogelijke wijze te verklaren. In het laatste hoofdstuk staat er een nieuwe dienaar in de keuken, hetgeen voor Watt het sein is, dat hij moet opstappen. Hij begeeft zich naar het station, waar hij een reiskaartje voor het „einde van de lijn” bestelt.

Doorgaans wordt *Watt* als het verhaal van een krankzinnige aangezien. De commentatoren verwijzen daarbij naar de passage, waar Watt zijn observaties in het huis van Mr Knott aan een zekere Sam toevertrouwt, die zich tevens als de auteur van het verhaal te kennen geeft. Deze gesprekken spelen zich af in een met paviljoenen doorzaaid landschap, waaruit de énen afleiden dat zich alles in een asiel afspeelt, de anderen dat Watt, door zijn poging alles te verklaren, daar tenslotte belandt. Wij willen deze letterlijke lectuur niet betwisten. De vraag rijst echter of het werkelijk Beckett's éne doel was, een gedetailleerde beschrijving te geven van het innerlijk leven van een geestelijk gestoorde. Gek zijn, dat blijkt reeds duidelijk uit *Murphy*, is voor Beckett het in voeling zijn met de scheppende kracht van het Zijn. „*Nous naissons tous fous. Quelques-uns le demeurent*”, luidt het in *En attendant Godot* (p. 113). Beckett's waanzin is die van de pasgeborene, die het proces van de wording zojuist heeft meegemaakt en het in zich nog voelt zinderen. Daarom moet de zogenaamde krankzinnigheid van Watt met grotere behoedzaamheid worden benaderd. Aldo Tagliaferri¹⁵ merkt op dat de meeste Beckett-personages namen hebben die beginnen met een M. Daarom wil ik even stilstaan bij „W” van Watt. Waarom maakt Beckett hier een uitzondering op deze regel? Bij nader toezien is het geen uitzondering: de „W” van Watt is zuiver grafisch gezien een omgekeerde M. Vervangen we de W door M dan luidt de naam van de protagonist „Mat”. In het Oudfrans betekent dit woord „gek” en in het Italiaans heeft *matto* dezelfde betekenis. De term *mat* bezit een eigenaardigheid, die meer licht zou kunnen werpen op wat Beckett onder gek zijn verstaat: *le Mat* is namelijk tevens de benaming van het 22ste en laatste arcanum van het tarotspel (een relict daarvan is de *zot* of *joker* in het huidige kaartenspel). Deze kaart toont een oude man met een staf, die in zijn linkerbeen door een lynx gebeten wordt. Dat Beckett wel degelijk deze kaart voor ogen had, blijkt uit nog andere verwijzingen naar dezelfde icoon in de roman, zoals de éénmalige vermelding van een zekere *Maim Mat*¹⁶ (Olympia-

15. *Beckett et la surdétermination littéraire*, Payot, Parijs 1977, p. 47.

16. In de door Beckett zelf gesuperviseerde Franse vertaling van *Watt* wordt *Maim Mat* (de kreuple Mat) met *Mat le boiteux* vertaald (Editions de Minuit, p. 111), waardoor we nog dichterbij de tarot-icoon komen.

uitgave p. 114, Weidenfeld-editie p. 102) alsook het optreden van een reeks personages die allemaal in hun been werden gebeten. Binnen de tarot-symboliek betekent *Le Mat* het einde van de levenscyclus en de terugkeer naar het *en soph* (d.w.z. het grenzenloze) der kabbalisten, het scheppende beginsel van alle Zijn, in theologische termen: God¹⁷.

En inderdaad: Mr Knott is een god-achtige figuur. De vaak aangehaalde scène van de hond die de etensresten van Mr Knott moet opeten voor zonsondergang, herinnert aan Leviticus 22, 29-30, waar de voorschriften betreffende het dankoffer bepaald worden. Het zou een studie op zichzelf vergen om alle mythologemen aan te halen die de auteur met de persoon van Mr Knott verbindt¹⁸. Zowel talrijke bijbelse alsook gnostische motieven worden daarbij geciteerd. De aanwezigheid van doodsmotieven tijdens Watts reis naar het huis van Mr Knott alsook de motieven van geboorte en vruchtbaarheid bij zijn vertrek¹⁹ doen ons vermoeden dat de plaats van de handeling, in casu het huis van Mr Knott, zich buiten ruimte en tijd bevindt: het is de dood, maar tevens de plaats waar de schepping zich voltrekt, het *pleroma* of de oorspronkelijke zijnsvolheid der gnostici. Op welke wijze voltrekt zich de schepping? Onder meer door het woord. Arthur, een andere huisbediende, vertelt op een gegeven ogenblik het verhaal van een geleerde, die in een Schotse boer een rekengenie meent te hebben ontdekt en diens vaardigheden voor een wetenschappelijke commissie tracht te demonstreren. Terwijl Arthur dit verhaal vertelt, zijn de personages van deze farce voor zijn toehoorders *fysiek* tegenwoordig. Ze verdwijnen weer, zodra Arthur met spreken ophoudt. Watt vraagt waarom Arthur zijn verhaal zo abrupt onderbroken heeft. De verteller antwoordt:

For what stopped Arthur, and made him go silent, in the middle of his story, was not really fatigue with his story, for he was not really

17. cf. Oswald Wirth, *Le Tarot des Imagiers du Moyen-Age*, Parijs 1977, p. 47 (eerste oplage: 1927).

18. Ik ben daarop uitvoeriger ingegaan in *Energetik der Metapher, die Metapher als Ausdruck und Vermittlung von Wertsetzungen* (doctoraatsthesis, Vrije Universiteit Brussel, 1992). Deze studie is onder de titel *Die Metapher als Wertsetzung (Buddhismus, Novalis, Ezechiel, Beckett)* in druk bij Peter Lang (Frankfurt am Main) in de reeks *Duisburger Arbeiten zur Sprache und Kultur*.

19. In het station wordt Watt, die juist achter de deur staat die een kaartjesknipper brutaal opentrapt, op de grond gesmakt. Men gooit een emmer met slijm (symbool voor bezoedeling) over hem uit, om hem terug tot bewustzijn te brengen. Een reiziger, *Cackfaced Miller* genaamd (eveneens een symbool voor bezoedeling), knielt naast Watt neer, schuift zijn hand onder diens hoofd en blijft een poos in deze houding. Dat herinnert aan de scènes die zich rond pasgeborenen afspeelen. Bovendien is de roman in velerlei opzicht cyclisch geconstrueerd. Dit doet tevens vermoeden dat de allereerste scène (de bevalling van Mrs Nixon) naar het einde van het boek verwijst.

*fatigued, but the desire to return (...) to Mr Knott's house, to its mysteries, to its fixity. For he had been absent longer from them, than he could bear. But perhaps in another place, from another place, Arthur would never have begun his story. For there was no other place, but only there where Mr Knott was, whose mysteries, whose fixity, whose fixity of mystery, so thrust forth, with such a thrust. But if he had begun, in some other place, from some other place, to tell the story, then he would very likely have told it to the end. For there was no place, but only there where Mr Knott was, whose peculiar properties, having first thrust forth with such a thrust, called back so soon, with such a call*²⁰.

Zoals reeds in *Murphy* treffen we ook hier de tegenstelling tussen centrum en periferie aan, innerlijkheid en uiterlijkheid: Arthurervaart zijn spreken als een „naar buiten gestuwd worden”, het ophouden met spreken als een „aangetrokken worden”. Deze passus is met de grootste waarschijnlijkheid een literaire evocatie van hetgeen in de theologie de „*sermo operatorius*” wordt genoemd, het zich concretiserende, wereldwordende woord dat in diverse kosmogonieën als instrument van de schepping optreedt. Dit motief wordt echter gearticuleerd in termen die specifiek zijn aan de Bergsoniaanse filosofie: Bergson, over wiens leer Beckett in Trinity College gedoceerd heeft, zag namelijk de evolutie als het resultaat van een stuwkracht, de successieve concretisering en daarentegen als verzwakking en regressie van deze kracht. Wat Beckett op zijn beurt van Bergson onderscheidt, is — de *sermo operatorius* van Arthur is daar een sprekend voorbeeld van — dat ektropie (*élan vital*) en entropie even sterk zijn en er dus geen evolutie mogelijk is. Het *quid pro quo* dat we in *Murphy* reeds tegenkwamen bewerkstelligt dus uiteindelijk een zich eeuwig herhalend status quo. Aanvankelijk was er niets (Knott wordt in het Engels *not* uitgesproken), dan ontstaat er iets (Arthurs wereld), deze wereld wordt echter op haar beurt weer tenietgedaan. Het proces van de wereldwording eindigt precies daar, waar het begonnen is: bij het niets.

Samenvattend kunnen we stellen dat in *Watt* de wereldformule *quid pro quo* een meer precieze articulering ondervindt, namelijk als de tegenstelling tussen ektropie (*élan vital*) en entropie. Er is meer: in *Watt* is tevens de *Weltinnenraum* zélf (het huis van Mr Knott met zijn bedienden) binair gestructureerd. Watt is namelijk slechts één element in een reeks van huisbedienden. Bij monde van Arsène, de bediende die Watt introduceert, geeft de verteller uitdrukkelijk te

20. *Watt*, Olympia: pp. 218 — 219; Grove Weidenfeld: pp. 198-199.

verstaan dat er ten huize van Mr Knott twee soorten bedienden bestaan, en alléén maar twee.

But that he (= Knott) has never had any but on the one hand big bony seedy shabby haggard knockkneed rottentoothed rednosed men like you (= Watt) and on the other small fat seedy shabby juicy or oily bandylegged potbellied potbottomed men like me (= Arsène), about him, to attend him, seems certain, unless it be so long ago that all trace of them is lost (Watt, Olympia p. 65; Weidenfeld p. 59).

Het éne type van huisbedienden is lang, knokig en met o-benen, zij hebben allemaal rotte tanden en een rode neus; het andere is klein, gezet met naar buiten toe gekeerde benen; allemaal hebben ze een buikje en een uitstekend zitvlak.

Aan deze tegenstelling qua lichaamsbouw beantwoordt een tegenstelling qua zienswijze. Dat blijkt uit volgende passus: wanneer Watt aan Arthur vraagt, waarom hij zijn verhaal incens had afgebroken en niet doorgaan was met vertellen, antwoordt deze bij monde van de verteller:

But what stopped Arthur, and made him go silent, in the middle of his story, was not really fatigue with his story, for he was not really fatigued, but the desire to return (...) to Mr Knott's house, to its mysteries, to its fixity.

Fixity was not the word he (= Watt) would have chosen (Watt, Olympia p. 219, Weidenfeld p. 199).

Arthur, die tot de reeks van de kleine en gezette huisbedienden behoort, ervaart het huis van Mr Knott als een plaats van starheid. Watt, die lang en mager is, neemt alleen verandering waar: de trapzaal is nu eens lang en smal, dan weer kort en breed. Het uiterlijk van Mr Knott verandert in de ogen van Watt gestadig. Nu eens is hij groot, dik, bleek en met donker haar, dan is hij klein, blond en met roze huid, dan weer klein en met donker haar, enz. Na verloop van tijd komt Watt tot het volgende besluit:

Yet, nothing changed, in Mr Knott's establishment, because nothing remained, and nothing came or went, because all was a coming and going (Watt, Olympia p. 145, Weidenfeld, pp. 131-132).

Naast de tegenstelling tussen entropie en ektropie, die de relatie tussen het huis van Mr Knott en de buitenwereld bepaalt, hebben we dus nog een tweede tegenstelling, namelijk deze tussen *waarneming*

van *starheid* versus *waarneming van beweging*. In de *Weltinnenraum* van Beckett bestaan er twee subjecten, twee zienswijzen. In deze dualiteit ontmoeten wij een voorafschaduwing van een antagonisme, dat hoe langer hoe meer een archetypisch karakter zal verkrijgen en zich in de latere duo's (Vladimir en Estragon, Ham en Clow, Bim en Bom) zal concretiseren.

5. LE MONDE ET LE PANTALON

In *Le Monde et le Pantalon*²¹ zal Beckett aan zijn binair wereldbeeld een meer dramatische verwoording geven. Deze tekst verscheen in 1946. Hij handelt over de kunst van de gebroeders Bram en Geer van Velde. Nu is het, op zich beschouwd, reeds zonderling dat een essay aan twee broers besteed wordt. Bovendien stelden Bram en Geer van Velde niet tezamen ten toon (ze hebben dat pas na het verschijnen van *Le monde et le pantalon* gedaan).

Zij deden aan abstracte schilderkunst in een tijd waar men nog vaak hoorde zeggen dat de abstract schilderende kunstenaars niet figuratief zouden schilderen, omdat zij hun ambacht niet zouden verstaan.

In zijn essay trekt Samuel Beckett van leer tegen de argumenten, die tegen de niet-figuratieve kunst worden ingebracht. Het enige criterium, zegt Beckett, waarmee men de waarde van een schilderij kan meten, is het aantal minuten dat men ervoor heeft willen doorbrengen.

En in zijn pleidooi voor de abstracte kunst voert hij het volgende argument aan: authentieke kunst kan niet figuratief zijn want de werkelijkheid is in verandering (*changement*). Welnu, verandering kan niet worden afgebeeld.

Le „réaliste“ suant devant sa cascade et pestant contre les nuages, n'a pas cessé de nous enchanter. Mais qu'il ne vienne plus nous emmerder avec ses histoires d'objectivité et de choses vues. De toutes les choses que personne n'a jamais vues, ses cascades sont assurément les plus énormes (p. 28).

Beckett gaat hier met de ijver van de beeldenstormer tewerk: datgene wat de figuratieve kunst afbeeldt, is niet afbeeldbaar. Een geschilderde waterval of de beroemde urinestraal van Paulus Potter mogen technische meesterstukjes heten, maar aangezien men de bewe-

21. Editions de Minuit, Parijs 1989. De eerste versie verscheen in *Cahier d'Arts* [1945-1946] onder de titel *La peinture des van Velde ou le monde et le pantalon*.

ging niet in een beeld kan vasthouden, slaan zulke schilderijen op niets. Naast deze kunstfilosofische overweging bestaat er nog een andere reden die Becketts afkeer jegens de figuratieve kunst motiveert en die hij slechts terloops uitspreekt: aangezien de wereld en alles wat zij bevat slechts een ongelukkige afschaduw van het oorspronkelijke zijns-élan is, zo is de *mimesis*, het afbeelden van deze werkelijkheid, een nutteloze en zelfs verwerpelijke onderneming. Dat blijkt uit de nu volgende citaten. In een van zijn gesprekken met Georges Duthuit²² zegt Beckett over Bram van Velde:

I suggest that van Velde is the first whose painting is bereft, rid if you prefer, of occasion in every shape and form, ideal as well as material (...) (p. 121).

For what is this coloured plane, that was not there before. I don't know what it is, having never seen anything like it before. It seems to have nothing to do with art, in any case, if my memories are correct (p. 126).

Wat Beckett zo zeer prijst aan de doeken van Bram is, dat deze beschilderde vlakken aan niets herinneren wat een mens ook maar gezien kan hebben. En waarom dit voor Beckett zo belangrijk is, blijkt uit zijn nu volgende steken op de traditionele kunstcritiek:

Sauraient-ils tracer l'arc-en-ciel sans l'aide d'un compas? Prêter, que dis-je, donner du relief au cul d'un cheval emballé, sous la pluie? Je ne leur ai jamais demandé (p. 40).

Daarmee worden twee dingen geïnsinueerd: ten eerste, dat voor de traditionele kunstliefhebber de afbeelding van het glanzend kruis van een bronstig paard in de regen het summum van artistiek meesterschap voorstelt, en ten tweede, dat de werkelijkheid niet veel meer te bieden heeft dan dat. Elders (op p. 38) schrijft Beckett dat al wat in een schilderij naar reële dingen verwijst „staaltjes van verderf” (*échantillons de perdition*) zijn.

De vraag rijst, wat voor Beckett dan wel de oorsprong van het kunstwerk kan zijn, wanneer we afzien van elke concrete aanleiding (zoals dingen in de buitenwereld). Beckett vat zijn esthetica van de beeldende kunst als volgt samen:

Il n'y a pas de peinture. Il n'y a que des tableaux. Ceux-ci, n'étant pas des saucisses, ne sont ni bons ni mauvais. Tout ce qu'on peut en

22. *Proust and three Dialogues with Georges Duthuit*, John Calder, London 1987.

dire, c'est qu'ils traduisent, avec plus ou moins de pertes, d'absurdes et mystérieuses poussées vers l'image, qu'ils sont plus ou moins adéquats vis-à-vis d'obscurcs tensions internes (pp. 19-20).

Kunst, volgens Beckett, is het resultaat van obscure innerlijke spanningen die beeld willen worden. De beeldwording ziet Beckett als het resultaat van een stuwkracht (*poussée*) naar buiten toe. Dit motief hebben we reeds bij de bespreking van *Watt* ontmoet (cf. Arthurs *sermo operatorius*). In *Le monde et le pantalon* toont Beckett, volgens welk metafysisch proces deze stuwkracht in het kunstwerk uitmond.

Zowel bij Abraham van Velde alsook bij Geer hebben wij te maken met incarnatie. Beiden stappen een dimensie binnen. Bij Bram is het de ruimte en bij Geer is het de tijd. Beiden nemen vanuit hun dimensie de andere dimensie waar. Deze waarneming vindt telkens haar neerslag in hun doeken.

Over Bram van Velde schrijft Beckett:

*A. van Velde peint l'étendue*²³. (...) *Nous avons affaire chez Abraham van Velde à un effort d'aperception si exclusivement et farouchement pictural que nous autres, dont les réflexions sont tout en murmures, ne le concevons qu'avec peine, ne le concevons qu'en(...) le plaçant dans le temps*²⁴. *Espace et corps, achevés, inaltérables, arrachés au temps par le faiseur de temps, à l'abri du temps (qui passait sa journée dans le Sacré-Coeur pour ne plus avoir à le voir?), voilà ce qui vaut bien Barbizon et le ciel de la Pérouse*²⁵.

Om de ruimte te kunnen afbeelden moet je in het hartje van de tijd gaan staan, en daar de teller uitschakelen. Het is een arbeid die zich binnen de geslotenheid van de eigen hersenpan voltrekt:

La chose immobile dans le vide, voilà enfin la chose visible, l'objet pur. Je n'en vois pas d'autre. La boîte crânienne a le monopole de cet article. C'est là que parfois le temps s'assoupit, comme la roue du compteur quand la dernière ampoule s'éteint. C'est là qu'on commence enfin à voir, dans le noir. Dans le noir qui ne craint plus aucune aube. Dans le noir qui est aube et midi et soir (p. 29).

Geer van Velde doet het omgekeerde: van hem zegt Beckett dat hij de tijd afbeeldt.

23. *Op. cit.* p. 33.

24. *Op. cit.* p. 25.

25. *Op. cit.* p. 26.

*G. van Velde peint la succession*²⁶. (...). *Celui-ci au contraire, est entièrement tourné vers le dehors, vers le tohu-bobu des choses dans la lumière, vers le temps. Car on ne prend connaissance du temps que dans les choses qu'il agite, qu'il empêche de voir. (...). C'est la représentation de ce fleuve où, selon le modeste calcul d'Héraclite, personne ne descend deux fois*²⁷.

Het metafysische proces dat de voorwaarde vormt voor de uitbeelding van de tijd (i.e. de opeenvolging), karakteriseert Beckett als het zich in de ruimte begeven. Geer van Velde begeeft zich in de ruimte, wordt één en al gejaagdheid, zo gejaagd, dat hij alleen nog maar de vervloeiende contouren van de dingen waarneemt.

Er zijn dus maar twee dingen die men volgens Beckett kan afbeelden, met name de *tijd als dusdanig*, of de *ruimte als dusdanig* (voor de ruimte gebruikt Beckett de term *l'étendue* van Descartes). Deze dualiteit doet denken aan de twee zienswijzen die in *Watt* ontwikkeld werden: Arthur nam er alleen maar starheid waar en Watt alleen maar mobiliteit. Het is daarom geen wonder dat Beckett zijn tekst *Le monde et le pantalon*, die eerst en vooral een manifest voor de abstracte kunst is, uitgerekend over twee broers laat handelen, waarvan de éne de tijd (of opeenvolging) en de andere de ruimte (of stilstand) evocert.

De vraag rijst nu of deze twee wijzen van incarnatie (in de tijd stappen, of in de ruimte) nog *voor iets meer staan* dan alleen maar voor de respectievelijke waarneming van hetzij stilstand hetzij beweging. Beckett schrijft:

Qu'est ce qui leur reste, alors, de représentable, s'ils renoncent à représenter le changement? Existe-il quelque chose, en dehors du changement, qui se laisse représenter?

Il leur reste, à l'un la chose qui subit, la chose qui est changée; à l'autre la chose qui inflige, la chose qui fait changer.

Deux choses qui, dans le détachement, l'une du bourreau, l'autre de la victime, où enfin elles deviennent représentables, restent à créer. Ce ne sont pas encore des choses. Cela viendra. En effet (pp. 19-20).

Onder *la chose qui subit* wordt de ruimte en onder *la chose qui inflige* de tijd verstaan. De tijd wordt weerom als beul (*bourreau*) opgevat en de ruimte als slachtoffer (*victime*).

De in de roman *Watt* aan te treffen tegenstelling tussen waarneming van starheid en waarneming van verandering blijkt dus uitein-

26. *Op. cit.* p. 33.

27. *Op. cit.* p. 34.

delijk met de dualiteit van beul en slachtoffer te correleren. In *En attendant Godot* zullen de mythische namen Kaïn en Abel²⁸ opdoemen. Binnen de bijbelse symboliek staat Kaïn, de landbouwer, voor het statische en Abel, de herder, voor het nomadische. Deze tegenstelling zal in de kabbalistiek nog verder worden toegespitst²⁹.

We kunnen reeds het volgende concluderen: de dualiteit *quid pro quo* gaf aanleiding tot een reeks van meer nauwkeurige omschrijvingen, zoals de dualiteit van entropie en ektropie, starheid en verandering, tijd en ruimte, en spitste zich uiteindelijk toe in de tegenstelling tussen beul en slachtoffer. Met de uitbeelding van deze twee gestalten heeft Beckett de grondslag gelegd voor zijn later werk, waarin hij, zoals in *Mercier et Camier*, *En attendant Godot* en *Fin de Partie*, duo's zal laten optreden (Vladimir & Estragon, Ham & Clov, Nag & Nell).

Maar Beckett schrijft: *Ce ne sont pas encore des choses*. Zolang ze van elkaar geïsoleerd in schilderijen vertoeven, zijn beul en slachtoffer nog geen echte dingen. Zij staan ofwel in de tijd, ofwel in de ruimte, maar niet in de stroom van het gebeuren. Pas daar, waar ruimte en tijd samenkomen, is er werkelijkheid en pas dààr kan er iets gebeuren. En dààr begint meteen ook de tragedie. Want beul en slachtoffer komen er tegenover elkaar te staan. De roman *Molloy*, waarvan Beckett in de zomer van 1947 de eerste regels schrijft, begint met twee heren die een woud binnenstappen; de ene draagt een hoed, de andere is blootshoofds. Maar slechts één van de twee komt uit het woud terug. Molloy, één van de hoofdpersonages van de gelijknamige roman, wordt in een irrationele opwelling van aanrakingsangst op zijn beurt tot een moordenaar. Moran, de privé-detective, die met het onderzoek belast is, geraakt, hoewel hij hem nooit ontmoet, in een zo diepe geestelijke verwantschap met Molloy, dat ook hij bloedschuld op zich laadt.

Er is nog een andere reden, waarom deze tekst, die trouwens het laatste essay van Beckett vormt, bijzondere aandacht verdient. Ten

28. Vladimir, Estragon. - Pozzo! Pozzo!

Vladimir. - Il a bougé.

Estragon. - Tu est sûr qu'il s'appelle Pozzo?

Vladimir. - Monsieur Pozzo! Reviens! On ne te fera pas de mal.

Estragon. - Si on essayait avec d'autres noms.

(...)

Vladimir. - Je te dis qu'il s'appelle Pozzo.

Estragon. - C'est ce que nous allons voir. Voyons. (Il réfléchit.) Abel! Abel!

Pozzo. - A moi!

(...)

Estragon: Peut-être l'autre s'appelle Caïn. (Il appelle.) Caïn! Caïn!

Pozzo. - A moi!

Estragon. - C'est toute l'humanité (En attendant Godot, p. 118).

29. Cf. A.D. Grad, *Initiation à la Kabbale hébraïque*, Parijs 1982, p. 78.

overstaan van een wereld, waar elke winst een verlies met zich meebrengt, omdat zij door zodanig tegengestelde krachten wordt beheerst, dat de éne (= Kaïn) de andere (= Abel) noodgedwongen moet uitschakelen, zou men zich graag tot de boeddhistische of Schopenhaueriaanse moraal laten verleiden. Dit zou erop neerkomen, dat we de wereld ontvluchten en een punt buiten ruimte en tijd opzoeken, om te voorkomen dat wijzelf ook beul of slachtoffer zouden worden. Een plaats aan géne zijde van schuld en pijn, die, zoals de filosofieën van de onthechting leren, in onszelf zou moeten worden gezocht. Nu is bij Beckett juist de tegengestelde tendentie aan het werk: een stuwung van binnen naar buiten, van de innerlijkheid naar de wereld toe. Met dien verstande dat deze drang tot incarnatie niet volledig wordt voltrokken, maar halverwege tot stilstand komt. Hij mondt niet uit in de wereld maar in het kunstwerk, dat zich, wat zijn metafysische genesis betreft, slechts in één dimensie beweegt, ofwel in de ruimte, ofwel in de tijd.

Het is precies deze één-dimensionaliteit van het kunstwerk wat maakt, dat het aan de wet van het *quid pro quo* ontsnapt en loutere winst is. Hier wint het *élan vital* het van de entropie. *Le Monde et le pantalon* is de enige tekst van Beckett die niet over een mislukking gaat. Met de doeken van Bram en Geer van Velde wordt er een tikeltje van de waanzin die wij in Murpy's inferno hebben zien woe-den, naar de wereld toe overgeheveld, waar het oorzaak is van genot en uitzonderlijk *niet* meteen ook van een even grote portie pijn. Maar deze onschuld van het (abstracte) kunstwerk maakt tevens zijn irreal karakter uit. De dingen (*choses*) die Bram en Geer voortbrengen, dienen — zo luidt het in bovenvermeld citaat — nog geschapen te worden (*restent à créer*). In welke zin bezigt Beckett hier het woord *créer* (scheppen)? Aangezien het onmogelijk op de artistieke creatie kan slaan (de doeken zijn er immers reeds), kan het alleen verwijzen naar het bijbelse scheppingsverhaal. Beckett gebruikt de bijbelse schepping als metafoor, waarmee hij de irrealiteit van het (abstracte) kunstwerk benadrukt door ze als niet-geschapen-zijn te kenschetsen. Daaruit blijkt in elk geval dat hij de kunstenaar met God vergelijkt. Wanneer wij tevens indachtig blijven dat hij de figuratieve kunst resoluut verwerpt, kunnen wij uit deze vergelijking eveneens afleiden dat Beckett van de kunstenaar verwacht dat hij objecten van een *zodanige oorspronkelijkheid* voortbrengt, dat zij met de schepping Gods vergeleken kunnen worden, en er geen imitatie van zijn. En ook met het oog op het ongeluk dat zij in zich bergen, zijn zij met de schepping vergelijkbaar. Oorspronkelijke kunst, zo oordeelt Beckett, is er een die alle ingrediënten bevat die het leven bitter doen smaken. Haar onschuld heeft de kunst alleen te danken aan het feit dat in haar genesis het proces van wereldwording afgebroken wordt.

Daardoor wordt ze tot spiegel van de werkelijkheid, weliswaar niet in de zin van een afbeelding, maar als evocatie van de krachten die de voltooide werkelijkheid (i.e. de „schepping”) tot een bloedbad maken.

Bij het begin van deze studie vroegen we ons af, om welke reden Beckett de expliciete formulering van waarden als onmogelijk aanzag. Dat is inmiddels duidelijker geworden. Aangezien de wereld zo gestructureerd is dat elk geluk een even groot onheil oproept, waar elke lichtstraal ergens in de wereld een donkerte scheidt, kan ik geen ethische imperatieven opstellen. Wij vroegen verder (zie § 2.4) wat in Becketts wereldbeeld haalbaar en wat er niet haalbaar is, teneinde een houvast te vinden bij het zoeken naar de impliciete waarden van het oeuvre. Welnu, niet haalbaar is het vertoeven in het Inferno van Murphy, de drang tot incarnatie is immers een gegevenheid. Onprettig is echter eveneens het geïncarneerd-zijn, aangezien ik dan voor de keuze sta, beul of slachtoffer te worden. Wat overblijft is de *einde-loze* incarnatie, de wereldwording die nooit wereld wordt. Dit is precies het thema van *l'Innommable*, Becketts laatste roman. *L'Innommable* speelt zich af in een lege ruimte, waar alleen maar stemmen bestaan. De verteller is de oer-stem, die zich in andere stemmen of verhalen incarneert en telkens vaststelt, dat zij niet *zijn* verhaal vertellen. Op het einde van de roman staat hij voor een deur, die uitgaat op een landschap. *L'innomable* zegt:

*(...) m'en aller en vie, faire le chemin, trouver la porte, trouver la hache, c'est peut-être une corde, pour le cou, pour la gorge, pour les cordes, ou des doigts, j'aurai des yeux, je verrai des doigts, ce sera le silence, c'est peut-être une chute, trouver la porte, ouvrir la porte, tomber, dans le silence, ce ne sera pas moi, je resterai ici, ou là, plutôt là, ce ne sera jamais moi, tout ça a été fait, dit et redit, le départ, le corps qui se lève, le chemin, en couleurs, la venue, la porte qui s'ouvre, se referme, ça n'a jamais été moi (...)*³⁰.

In *L'Innommable* voltrekt Beckett op literair vlak wat hij in de doeken van Bram en Geer van Velde ziet gebeuren. De roman eindigt met de woorden:

(...) il faut continuer, je ne peux pas continuer, je vais continuer.

30. *L'Innommable*, p. 209.

6. HET MOTIEF ALS SIGNAAL VAN EEN WAARDE

Aan de Kantiaans klinkende imperatief „je kunt leven, want je moet leven” beantwoorden de personages van Beckett door, zolang het kan, voor de deur die op het leven uitgeeft, te staan schuifelen.

Het is waarschijnlijk dat zulke ambivalentie, die voortvloeit uit een moeten maar niet kunnen, de stuwkracht van Becketts oeuvre uitmaakt. In stilistisch opzicht wordt dergelijke stuwkracht door het motief³¹ bewerkstelligd. De vraag rijst of er in Becketts oeuvre motieven aan te treffen zijn, die telkens voor één van beide krachtlijnen, namelijk het willen leven en het niet kunnen leven, staan.

Motieven voor de onleefbaarheid van deze wereld zijn er bij Beckett in overvloed. Daardoor neigen talrijke commentatoren ertoe, Becketts levensgevoel uitsluitend met termen zoals „verveling”, „pijn” en „depressie” te omschrijven³². Het biografisch feit dat Samuel Beckett zich tijdens de Tweede Wereldoorlog bij het Franse verzet heeft aangesloten, hoewel niemand dat van hem als Ier verwachtte, en dit terwijl zijn rijke moeder in Dublin niets liever wilde dan hem thuis te vertroetelen, bewijst nochtans dat hij als *persona prattica*³³ beslist geen doemdenker was. De levensvijandige motieven wil ik hier maar heel even aanstippen (over Becketts zogenaamde pessimisme is immers meer geschreven, dan dat het zijn oeuvre ten goede kan komen). Eerst en vooral zijn er de motieven van de bezoeiding. Ze zijn hoofdzakelijk van scatologische aard. Verder is er het Kaïn en Abel — motief, dat vanaf 1946 in toenemende mate op de voorgrond treedt.

Maar ook de levensbeaming, die Beckett onmogelijk uitdrukkelijk als waarde kan vooropstellen zonder blijk te geven van kwade trouw, vindt op haar beurt haar neerslag op het vlak van het motief en uit zich zodoende op formeel gebied.

7. HET MOTIEF VAN DE KLEDIJ

Komen wij nog eens terug op *Le monde et le pantalon*. Dit essay ontleent zijn zonderlinge titel aan de kleermakersgrap die Beckett aan zijn betoog laat voorafgaan.

31. cf. Paul Hadermann, *Thema, motief, matrix*, in *Prolegomena tot een Motievenstudie* (uitgegeven door M. Vanhelleputte en Léon Somville), Brussel 1984.

32. Hierbij denken we o.m. aan de kommentaar van Al Alvarez: *Beckett*, Fontana Press, London 1992 (second edition).

33. Dit is de term die Benedetto Croce invoerde voor de auteur-als-mens.

LE CLIENT: *Dieu a fait le monde en six jours, et vous, vous n'êtes pas foutu de me faire un pantalon en six mois.*

LE TAILLEUR: *Mais, monsieur, regardez le monde, et regardez votre pantalon.*

T. Adorno³⁴ wijst erop, dat het hier om een joodse grap gaat³⁵. Nu stemt deze grap volledig met het joodse levensgevoel overeen. Het is specifiek voor de joodse theologie dat de mens als partner Gods wordt aangezien en zodoende gemachtigd is kritiek op de schepper van het heelal uit te oefenen. Maar waarom was Beckett, die van protestantse origine was, zozeer door deze grap gefascineerd dat hij hem tot tweemaal toe in zijn werk opneemt (de tweede en een uitvoerigere versie ervan vinden we in *Fin de Partie*)? Er bestaan zekere raakpunten tussen de geest van de kleermakersgrap en Becketts problematiek. Beckett aanziet de kunstenaar weliswaar niet als partner van God, maar als zijn rivaal. Nu leent de grap, zoverre men hem geïsoleerd beschouwt, zich ertoe de verhouding van mens tot God ook in deze conflictuele zin op te vatten. Bovendien was Beckett als het ware bezeten door het motief van het kledingsstuk.

De kledij staat bij Beckett voor de lichamelijkheid. Voor zijn dood dwaalt Murphy door het park van het asiel en legt er stuk voor stuk zijn kleren af.

Bij het betreden van het huis van Mr Knott ontdoet Watt zich van zijn mantel, hetgeen door de huisbediende Arsène als een veelbetekenend gebaar wordt geduid. De overwegingen die Arsène daaraan vastknoopt, suggereren dat deze geste voor het overlijden staat:

*All is repaid. Amply repaid. For he has arrived. He even ventures to remove his hat, and set down his bags, without misgiving. Think of that! He removes his hat without misgiving, he unbuttons his coat and sits down*³⁶ (*Watt*. p. 44).

Bij het verlaten van het huis van Mr Knott doet Watt zijn mantel weer aan. Dat dit binnen de wereld van de roman geen vanzelfsprekende gebeurtenis is, blijkt uit het feit dat de verteller van dit moment gebruik maakt om een twee bladzijden beslaande beschrijving van Watts mantel, hoed en schoenen te geven. Ook de gestadig wisselende kledij van Mr Knott krijgt veel aandacht. Significant en te-

34. *Versuch, das Endspiel zu verstehen*, in: *Noten zur Literatur*, Suhrkamp Taschenbuch, p. 299.

35. Ludo Abicht heeft deze grap in zijn anthologie *Humor, vrijheid en wijsheid van de joden* (Hadewijch, Antwerpen — Baarn, 1992) opgenomen.

36. Wij onderstrepen.

gelijk grappig is de manier waarop Mr Knott met zijn schoenen omgaat. Wanneer hij ze wil aantrekken, legt hij zich op de loer, sluipt er als een kat naartoe en pakt ze dan eensklaps vast. Terwijl hij de éne schoen vastbindt, houdt hij de andere tussen zijn tanden of met de voet tegen de vloer geklemd uit vrees dat hij zou weglopen.

Gezien haar uitgesproken organisch karakter is de kledij dus voorbestemd om metafoor te worden voor de incarnatie. En aangezien Beckett tevens het kunstwerk als incarnatie aanziet, zo kan nauwelijks betwijfeld worden dat de broek in de kleermakersgrap als metafoor voor het (abstracte) kunstwerk fungeert.

Kledingsstukken laten ons toe om in de wereld en onder de mensen te zijn. Wanneer we in het licht van Becketts visie op de kledij als incarnatie de kleermakersgrap lezen, zo geeft deze een heel precies waardeoordeel weer: belangrijker dan het geboren-zijn is het proces van de geboorte; belangrijker dan de wereld is onze wijze om in de wereld te zijn.

Hoe dit in-de-wereld-zijn op te vatten is, vinden we via een verrassende beeldspraak uitgesproken in één van Becketts gesprekken met Charles Juliet:

Il faut être là — wijsvinger gericht op het tafelblad — et aussi — wijsvinger naar omhoog — à des millions d'années lumière. En même temps ...

La chute d'une feuille et la chute de Satan, c'est la même chose.

(stilte) *Merveilleux non? La même chose ...*³⁷

Deze spanning tussen de wereld en de creatieve machten die haar hebben voortgebracht (Murphy's *Inferno*) en die wij in het motief van de eindeloze (of uitgestelde) geboorte hebben ontmoet, verwoordt Beckett in dit citaat als gelijktijdige aan-en afwezigheid, gelijktijdig geïnvolveerd-zijn en extreme luciditeit. Er bestaat een homologie tussen deze uitlating en de romanwereld van *Murphy*: de tegenstelling tussen de creatieve innerlijkheid en de teleurstellende werkelijkheid wordt hier gearticuleerd als de spanning tussen de wereld en een oneindig ver liggende plaats waar het eigenlijke metafysische drama, dat zich in de kleinste gebeurtenissen hier op aarde weerspiegelt, voltrekt. Het feit dat Beckett uitgerekend de val van Satan als voorbeeld van zulk metafysisch proces aanhaalt, bevestigt nogmaals dat Beckett de plaats van de wording, die hier niet in de innerlijkheid maar miljoenen lichtjaren ver wordt gesitueerd, met verdoemenis associeert. De voeling met dit oorspronkelijk gebeuren is de con-

37. Charles Juliet, *op. cit.*, p. 48.

ditie van de mogelijkheid tot artistieke schepping, maar de kunstenaar kan zich daar niet blijvend ophouden. Hij moet zich noodgedwongen terug naar de wereld begeven. Onder dit aspekt is Samuel Becketts oeuvre levensbeamend, weliswaar niet omdat het leven de moeite waard zou zijn om geleefd te worden, maar omdat Becketts personages, verscheurd tussen vloek en verontreiniging, geen keuze hebben en alleen voor het kleinere euvel kunnen opteren.

GECITEERDE WERKEN VAN SAMUEL BECKETT

- Dream of Fair to middling Women*, Arcade Publishing, New York 1992 (postuum uitgegeven; het manuscript dateert van 1932).
- Murphy*, Pan Books, London 1963.
- Murphy*, (vertaald door Alfred Péron in samenwerking met de auteur): Editions de Minuit, Parijs 1965 (eerste uitgave bij Bordas in 1947).
- Watt*, Olympia Press, Parijs 1958 (geschreven tussen 1941-1944), heruitgegeven door Grove Weidenfeld, New York 1959.
- Watt*, Les Editions de Minuit, Parijs 1968 (Franse vertaling door Ludovic Janvier en Agnès Vaquin-Janvier in samenwerking met de auteur).
- Proust and three Dialogues with Georges Duthuit*, John Calder, London 1987 (heruitgave).
- Mercier et Camier*, Les Editions de Minuit, Parijs 1970 (voltooid in 1945).
- Molloy*, Les Editions de Minuit, Parijs 1951.
- Malone meurt*, Les Editions de Minuit, Parijs 1951.
- L'Innommable*, Les Editions de Minuit, Parijs 1953.
- En attendant Godot*, Ed. de Minuit, Parijs 1952.
- Fin de Partie*, Ed. de Minuit, Parijs 1957.
- Le monde et le pantalon*, Ed. de Minuit, Parijs 1989. (De eerste versie verscheen in *Cahier d'Arts* [1945-1946] onder de titel *La peinture des van Velde ou le monde et le pantalon*).