

Marcel Möring **In een protestants limbo**

Over *Wachten op Godot* van Samuel Beckett*

Of *Wachten op Godot* van Samuel Beckett het belangrijkste stuk uit de twintigste eeuw is, zoals het oordeel van Engelse theatercritici luidt, weet ik niet. Engeland is al een tijdje bevangen door lijstjeskoorts: Churchill als grootste Brit, *Lord of the Rings* het beste boek, chocolade de favoriete snack, Whitehaven in Australië het beste strand ter wereld en beste *sitcom* schijnt *Only Fools and Horses* te zijn. Als ik constateer dat ik het maar met twee van deze uitkomsten eens ben, wordt ook de uitverkiezing van *Godot* nogal twijfelachtig. En wat is dat: een belangrijk stuk? Is *La muette de Portici* van Auber een belangrijke opera? De rebelse toon vormde de opmaat tot de opstand en latere afscheiding der Belgen. Desondanks lijkt de muziekgeschiedenis anders over die opera te oordelen. Belangrijkheid is een duister predicaat. Het suggereert, in het geval van *Godot*, dat zonder dit ene stuk de toneelgeschiedenis heel anders was verlopen. Hoewel dat goed mogelijk is, valt het slechts te bewijzen uit het ongerijmde.

Belangrijk zijn eerste levensbehoeften. Kunst, vooral grote kunst, is als de liefde: je kunt er best buiten, maar het leven is dan niet hetzelfde.

Het werk van Beckett is voor mij als de liefde en niet eens zo'n moeilijke liefde ook: op het eerste gezicht, een klap met de koekenpan, en zeer bestendig.

Nou wil ik wel eens overdrijven in die dingen. Zo abonneerde ik mij op zestienjarige leeftijd op de *James Joyce Quarterly*, een geleerd blad, uitgegeven door de University of Tulsa (*of all places*) en qua verstrooiing het equivalent van de telefoongids voor Zutphen.

Het moet diezelfde overdrijving zijn geweest die mij een jaar of tien geleden deed besluiten het deel *Wachten op Godot* van de 'Theatrical Notebooks of Samuel Beckett' te kopen. Het kostte vijfenzeventig pond en ik kan niet zeggen dat die kosten er al uit zijn. Hoewel de vierhonderdtweeënzeventig pagina's dikke band diepgaand inzicht verschaft in Becketts bemoeienissen met de Duitse *Godot*-opvoeringen, inclusief facsimile's van zijn notitieboeken en de complete gereviseerde oertekst, blijft het stuk zelf even raadselachtig als het altijd was. In fijn,

* *Wachten op Godot* wordt van 30 maart tot en met 11 mei 2013 gespeeld door Toneelgroep Oostpool, onder regie van Erik Whien. In 2009 regisseerde Whien met veel succes dezelfde voorstelling voor de kleine zaal. De speellijst staat op www.toneelgroepoostpool.nl.

wat de Engelsen noemen ‘spidery’, handschrift, heeft Beckett regie-aanwijzingen toegevoegd, soms begeleid door kleine tekeningen waarop pijnlijk exact routes en posities worden aangegeven. Maar een antwoord op wie Godot is en waarom en hoe en wanneer, ho maar.

Dat was ook niet te verwachten. Beckett heeft zich altijd verzet tegen welke interpretatie dan ook van zijn werk. Toen zijn favoriete Amerikaanse regisseur Alan Schneider aankwam met een lijst van maar liefst honderd suggesties omtrent het wie of wat van Godot, moedigde Beckett hem aan om toch vooral door te gaan. En zelfs de suggestie van sommigen dat de grote afwezige eigenlijk de Franse wielrenner Godeau was, steunde Beckett enthousiast in de vorm van zinloze aanvullende informatie: ‘Godeau (can’t think of a Christian name) is a veteran still going strong.’ En: ‘I have the feeling he is bald.’ Een opmerking die zo uit het stuk zelf had kunnen komen. Dan was er nog de Franse regisseur Roger Blin, die kort na deze uitleg vroeg waar dat ‘Godot’ eigenlijk op sloeg en als antwoord kreeg dat het een Frans *slang*-woord voor laars was, *godillot*. Con Leventhal, een vriend van Beckett, kreeg weer als verklaring dat de schrijver ooit op de hoek van de rue Godot le Mauroy had gestaan, een plek waar destijds druk werd getippeld. Toen een van de meisjes Beckett tevergeefs voor haar vaardigheden had getracht te interesseren, vroeg ze sarcastisch waarom hij hier dan stond. Wachtte hij soms op Godot?

Als een schrijver zoveel even bereidwillige als diverse uitleg verschaft over zijn werk, kan men veilig vaststellen dat hij het niet weet of niet wil zeggen.

Het is het laatste. Uit de notitieboeken en de biografieën blijkt niet alleen dat Beckett veel minder zwijgzaam was dan men vaak denkt, maar ook dat hij naar hartenlust speladvies verschaft. Ten aanzien van de steeds terugkerende angst die Vladimir en Estragon voelen als hun gesprek stukt (‘Wat doen we nu?’) merkte hij tegenover Duitse acteurs op dat de twee zich in een leuke boot bevinden die ze droogpompen, vervolgens in paniek raken als het water weer binnenstroomt, waarna het droogpompen opnieuw begint. Die opmerkingen wilde hij nog wel maken, maar hij had een hekel aan symbolistische uitleg en dramaturgie en verlangde vooral van zijn acteurs dat ze speelden wat er stond. Sterker: hij gaf de voorkeur aan acteurs die niet bijster slim waren, zodat hij ze, als waren ze robots, kon besturen in het spel van beweging en tekst zoals hem dat voor ogen stond. Uitleggen waar zo’n titel vandaan kwam was er niet bij.

Laconiek

Godot is, zowel qua handeling als inhoudelijk, een simpele toneeltekst. De twee mannen Vladimir en Estragon wachten bij een schriel boompje op een figuur die nooit opduikt: mijnheer Godot. Tijdens hun lange wachten worden ze even af-

geleid door een heer, Pozzo, en zijn knecht Lucky en komt er een boodschappenjongen langs om te melden dat mijnheer Godot niet zal komen. De tijdseenheid is twee dagen, een periode waarin het boompje een blad of twee ontwikkelt en Pozzo blind wordt.

Die dingen gebeuren, zou je zeggen. Of zoals men dat tegenwoordig welbespraakt formuleert: *life sucks*.

Het is een eenvoud van bijna boeddhistische aard. Je zou zelfs kunnen zeggen dat het alleen kan worden 'begrepen' door iemand die bereid is te kijken en te luisteren met de laconieke boeddhistische instelling dat de dingen gebeuren. Punt. Uit.

Misschien is die opvatting, dat de dingen gebeuren, wel een van de kernpunten van de tekst. Dat, en Becketts voorliefde voor de verveling. Zijn gehele oeuvre is doortrokken van het niets doen, of nauwelijks iets doen, van wachten en eindeloos kletsen om de tijd te doden, de omgeving bespreken en het al lang uitgekauwde leven nog eens een keer doornemen. Als daaraan iets ten grondslag ligt dan de – het spijt me, maar het moet nog een keer – boeddhistische opvatting dat het leven een verzameling incidenten is, een wolk van ruis en fragmenten, een zee van zinloosheid die niet zozeer betekenis krijgt door actie maar, je zou er haast van aan Kant gaan denken, door de intentie van de actie.

Meedogenloosheid n.v.t.

De eerste gesproken regels van de toneeltekst maken meteen duidelijk wat voor soort stuk het is dat de toeschouwer gaat zien. Ze zijn een soort samenvatting van zowel *Godot* als Becketts volledige oeuvre. Het is avond. Een landweggetje. Een boom. Een steen. Vladimir staat bij de boom, Estragon zit op de steen en zegt, terwijl hij zonder resultaat zijn linkerlaars tracht uit te trekken: 'Niets aan te doen.' Vladimir die een stap in zijn richting doet, maar dan toch anders besluit, antwoordt: 'I'm beginning to come round to that opinion. All my life I've tried to put it from me, saying, Vladimir, be reasonable, you haven't tried everything. And I resumed the struggle.'

Dat somt het wel zo'n beetje op, dit stuk en de rest van het oeuvre: niets aan te doen, ik heb me er lang tegen verzet, maar er is, inderdaad, niets aan te doen.

Wat niet wil zeggen dat Becketts werk, en *Godot* in het bijzonder, uitzichtloos of somber is, zoals vaak wordt gezegd. Integendeel. Zijn werk bruist van verbale vitaliteit. Zijn personages, of het nu theaterpersonages zijn of romanfiguren, brengen hulde aan het leven door het zeer beeldend, met grote ernst én met buitengewone compassie te bespreken. Beckett mag dan geen pleitbezorger zijn van de gedachte dat je er met een beetje goede moed nog heel wat van kunt maken, laat staan van de opvatting dat het leven doel en richting heeft, maar van cynisme

kun je hem niet beschuldigen. Hooguit van het soort geouwehoer dat op vakantie in County Cork, voor een knapperend haardvuur en met een verse Guinness in de hand, heel erg rustiek wordt gevonden, maar in de omgeving van een kaal boompje, gespeeld op kale planken, in een verder leeg decor, blijkbaar nogal verontrustend is.

Compassie. Zei ik ‘compassie’?

Het is zo. Ik heb vorige week nog iemand aan het huilen gemaakt door te vertellen hoe Krapp (uit de eenakter *Krapp's Last Tape* van 1958) zich een hoogtepunt uit zijn mislukte leven voor ogen haalt door te vertellen hoe zij en hij uit roeien gingen en hij op haar lag in het bootje en hoe zij bewogen en de hele wereld onder hen.

En mag ik, nu we het kronkelige pad van de emotie hebben betreden, *Eh Joe* (1965) aanhalen? Het is een televisiestuk dat, zoals gebruikelijk voor Beckett, bol staat van de buitengewoon minutieuze regieaanwijzingen. Joe is een man van pakweg vijftig, sloffen en kamerjas, grijs haar. Hij zit op de rand van zijn bed, na zijn avondrituelen te hebben doorlopen, als de stem (die van een vrouw) begint te spreken. Ze heeft het tegen hem. En hoe. In nog geen vijftien minuten tijd, zo lang duurt het stuk, pelt ze hem af als een ui: ‘Anyone living love you now, Joe? [...] Anyone living sorry for you now?’ Het is de stem van iemand die spreekt tot, laten we zeggen, een soort Scrooge. Een harteloze, liefdeloze man die het hele idee van liefde en haar transcendentie heeft afgezworen. En zij, die stem, laat hem alle hoeken van zijn kille universum zien. Het is een stuk dat ik elk jaar een paar keer lees en dat er telkens weer in slaagt om mij, zoals de grote Toon Hermans dat ooit omschreef, kippenvel te bezorgen ‘waar je een jas aan kunt ophangen’.

Compassie? Daar heeft u uw compassie.

Het limbo

Wachten op Godot heeft weinig uitleg nodig. Niet alleen zijn de taal en de vorm nog steeds zeer van deze tijd (als dat al belangrijk is), het is ook nog steeds een onthutsend duidelijk stuk. De enige reden waarom deze toneeltekst ooit obscuur werd gevonden, was dat het publiek verkoos de tekst niet te begrijpen.

En op zich is dat weer begrijpelijk.

Toen *Godot* in 1953 te Parijs in première ging zinderde de wereld nog van wederopbouw-daadkracht, maar de eerste voorzichtige aarzeling over die daadkracht en de nieuwe wereld begon al vorm aan te nemen. De Koude Oorlog was in volle gang. Stalin zou dat jaar sterven en worden opgevolgd door Chroetsjov (in de oertekst van *Godot* zat nog een opmerking over ‘stalinistische komieken’). In Rusland verdwenen opposanten van het regime in hoog tempo in wat later de Goelag Archipel zou heten, in de Verenigde Staten bereikte de communistenjacht

een voorlopig hoogtepunt met de executie van het spionnenechtpaar Rosenberg. De wereld werd opnieuw opgebouwd, maar er was veel voor te zeggen dat de geschiedenis zich *in limbo* bevond, het voorgeborchte, die ruimte waar de zielen wachten op een oordeel en waar alles in eeuwig uitstel vooral hetzelfde blijft.

Tegen de tijd dat Beckett begon aan *Godot* had hij al een paar spectaculaire pogingen zien mislukken om alles opnieuw en anders te doen. De Eerste Wereldoorlog, die hier geen betekenis heeft maar in de rest van Europa terecht ‘The Great War’ heet, was achter de rug, de tragische Ierse Paasopstand van 1916 (die de andere grote Ier, Joyce, de rest van zijn leven zou bezighouden) was bloedig neergeslagen en Beckett had zelf de Tweede Wereldoorlog aan den lijve en deels in het Franse verzet meegemaakt. Telkens weer opnieuw beginnen, afgeschrikt door het allergenste, en telkens weer gaat het op dezelfde manier fout. Je zou het de hel kunnen noemen, maar dat is het niet. Hel is een eindsituatie. Limbo daarentegen is een eindeloos wachten dat alleen kan worden bekort door dezelfde verhalen – aangezien er toch geen nieuwe gebeurtenissen zijn – steeds opnieuw te vertellen. Geen wonder dat Becketts werk vol zit met ‘Wat doen we nu?’ en ‘Doorgaan. Ik kan niet doorgaan. Ik ga door.’

Tijd speelt *in limbo* geen rol. Er is alleen maar wachten en alleen al de gedachte aan tijd is in zo’n omgeving een vloek. *Godot* bevat een even mooie als veelzeggende scène, waarin Pozzo zich in een woedende monoloog verzet tegen het idee van een voortschrijdende tijd:

Houdt op mij te martelen met uw vervloekte tijd! Het is een verschrikking!
 Wanneer! Wanneer! Op een dag, is dat niet genoeg voor u, op een dag als elke andere dag, op een dag werd hij stom, op een dag werd ik blind, op een dag worden we doof, op een dag zijn we geboren, op een dag zullen we sterven, dezelfde dag, dezelfde seconde, is dat niet genoeg voor u? Ze baren gehurkt boven een graf, het licht gloort een ogenblik, dan is het weer nacht. Ga door!
 (Vertaling Jacoba van Velde)

Het is een oud literair motief, het leven als een flits van licht tussen de duisternis van de baarmoeder en het zwart van het graf. Meestal wordt het gebruikt om aan te geven dat leven een moment van helderheid en inzicht is tussen twee periodes van duisternis. In *Godot* functioneert het als afdoende commentaar op het begrip tijd. Wat wanneer gebeurt, dat doet er niet toe, zegt Pozzo. Tijd is van geen belang, zoals het *in limbo* betaamt. De personages weten niet eens hoe laat het is, welke dag en of iets al eens is voorgevallen en wanneer dan. (Estragon: ‘Is het zaterdag? Is het niet eerder zondag? Of maandag? Of vrijdag?’ En Vladimir, later: ‘De tijd staat stil.’)

Toch lijkt het stuk een tijdsaanduiding te bevatten in de vorm van het boompje waaromheen zich alles beweegt. In het eerste bedrijf is het kaal, in het tweede, als het donker is geworden en weer licht, hangen er enkele bladeren aan. De volgende dag kan het, afgaande op die bladeren, niet zijn. Een volgend seizoen? Een ander jaar? We weten het niet, het doet er niet toe. Het is: een ander moment. Hoewel: als Vladimir en Estragon in het tweede bedrijf terugkomen ligt de hoed van Lucky uit het eerste er nog. De tijd in het stuk gedraagt zich blijkbaar anders dan daarbuiten. Aan die merkwaardige discrepantie wordt regelmatig en duidelijk gerefereerd. Zo wordt de zaal in het eerste bedrijf ‘dat moeras’ genoemd en in het tweede is er een veelzeggende scène waarin Vladimir zijn compagnon duidelijk maakt dat er geen uitweg is, hem naar de rand van de speelvloer duwt, in de zaal laat staren en roept: ‘Daar! Geen levende ziel!’ Waarop Estragon van afschuw vervuld terugdeinst. Eerder heeft Vladimir dan al, de zaal inkijkend, gevraagd waar al die lijken, die skeletten, toch vandaan komen.

Zijn wij, de toeschouwers, dan de doden en zij, daar op het toneel, de levenden? Of is het eerder zo dat de schimmen op het toneel ons, de levenden, niet herkennen?

In het tweede bedrijf breekt een merkwaardige dialoog los tussen beide mannen, waarin ze verklaren waarom ze steeds weer opnieuw beginnen te converseren. Dat is opdat ze niet denken, opdat ze niet horen. ‘All the dead voices,’ zegt Estragon. ‘They make a noise like wings,’ vult Vladimir aan. En dan gaat het nog even door: als zand zijn die stemmen, ze spreken allemaal tegelijk en allemaal tegen zichzelf, ze fluisteren, ze ritselen, mompelen, spreken over hun levens, die niet genoeg voor hen waren, de dood was hun niet genoeg.

Wie hoort de stemmen van de doden? Een schim. Een dode. Wie herkent de levenden niet en hoort hun stemmen niet? Een schim, een dode.

Stem

In de eerste Amerikaanse recensie in de *New York Times* noemde Brooks Atkinson, die het stuk toen vers van de lever had gezien, *Godot* een mysterie gehuld in raadselen. Dat is geen gekke omschrijving voor een stuk dat meer een ervaring is dan bewering. Hetzelfde gaat op voor Becketts andere werk. Het is zelden het geval dat Beckett iets wil zeggen. Eerder wil hij zijn lezers of kijkers iets laten ervaren of voelen. Hij doet dat altijd in een fysieke ruimte die geen relatie lijkt te hebben met de ons bekende wereld en waar tijd en plaats aan andere wetten gehoorzamen of er gewoonweg niet toe doen. In die ruimte is er alleen nog maar de taal en de gedachte. En die taal en gedachten komen tot ons in de vorm van een stem.

Je kunt zeggen dat ‘de stem’ het bindende element is in Becketts werk.

Hij moest eerst ontdekken dat hij zelf zo’n ‘stem’ had. Wij weten vrij nauw-

keurig hoe dat in zijn werk ging en waar en wanneer die ontdekking plaatsvond. Het keerpunt ligt in 1946, in maart van dat jaar. Hij is op dat moment in Dublin, waar hij niet wil zijn, en stelt het schrijven uit. Hij drinkt, hij maakt eindeloze wandelingen, hij weet niet wat hij met zijn werk aan moet. Op een avond komt hij op een pier in de haven van Dublin. Het stormt. Hij heeft net genoeg gedronken om de geest te laten malen.

In *Krapp's Last Tape* nam hij later een verslag op van die nacht. Deirdre Bair wijst in haar biografie (1978) op een vroege versie van die tekst. Daar, op die pier, in de storm, ziet hij ineens het licht. Hij wil het vasthouden, terugdenken aan het wonder, aan het vuur dat het ontstak. Hem wordt helder dat het duister dat hij altijd heeft bevochten zijn *vertrekpunt* is. Jaren later, aan het einde van de jaren zestig, beklaagde de dichter John Montague zich in een gesprek met Beckett over een gedicht dat zich niet liet schrijven. Beckett vertelde toen over zijn nacht op de pier en sloot af met: 'Ah, Montague, what you need is monologue – monologue!' En met een vinger opgestoken, herhaalde hij zichzelf, om te besluiten met: 'That's the thing!'

Monoloog. Beckett ontdekte dat hij het donker in zichzelf moest gebruiken en dat de stem, de techniek van de monoloog, daarvoor de aangewezen vorm was.

In *Godot* is die stem er nog niet zo sterk als in de latere teksten, maar het stuk wemelt van de verwijzingen naar stemmen en vanaf de eerste scène is duidelijk dat hier niet veel zal gebeuren, maar des te meer wordt gesproken.

Anders

Is het, door al deze zaken, een belangrijk stuk? Laten we dat woord niet gebruiken en in plaats daarvan het wat neutralere 'invloedrijk' hanteren. Want invloed kan niemand *Wachten op Godot* ontzeggen.

Het stuk heeft een einde gemaakt aan de pretentie dat theater een afspiegeling kon zijn van een bepaalde werkelijkheid, dat men als publiek een uur of twee kon bestaan in het 'net-echte'. *Godot*, en de stukken die er op volgden, bracht drama terug tot wat het ooit was: een tekst die op een bepaalde manier wordt uitgesproken door iemand die zich nadrukkelijk op de planken bevindt. Hij speelt niet of nauwelijks, hij probeert niet echt de illusie te scheppen dat dit voor heel even waar is. Hij spreekt een tekst uit en handelt daarbij zoals iemand doet die 'stem' wil zijn. Dat is tenminste zoals ik Beckett begrijp, wat ik opmaak uit zijn uitspraken over *Godot* en andere stukken en wat ik ontleen aan dat vreselijk dure dikke boek dat ik ooit kocht.

Maar er zijn nog meer redenen waarom *Godot* een invloedrijk stuk is, en misschien wel het meest invloedrijke stuk uit de moderne theatergeschiedenis.

Godot maakt een einde aan de illusie van het *well-made play*, net zoals *Ulysses*

duidelijk maakte dat de *well-made novel* meer een kwestie was geworden van goed timmerwerk en gourmet-amusement dan een tekst die nog voldeed aan het oude Griekse uitgangspunt dat een tekst de kijker-lezer veranderd moet achterlaten. *Godot* zet de schaar in de bourgeoiscultuur van een avondje uit, een avondje met een lach en een traan en soms nog een leuke wijsheid waarover gemoedelijk kan worden nagepraat. Ik weet: ik negeer nu de grootheid van Ibsen en de moderniteit van Schnitzler, maar ik wil desondanks staande houden dat hun breuk met het amusementstoneel nooit zo groot is geweest als die van Beckett in *Godot*. In die zin is het een zeer protestants stuk. De katholieke Joyce, die ik zeer hoogacht, had zoiets nooit kunnen schrijven. Sterker: Joyce kon helemaal geen toneelstukken schrijven. *Exiles* is daar een mooi voorbeeld van.

Ondanks de protestantse ernst waarmee Beckett de breuk vormgeeft en een zuiver en helder nieuw begin inzet, wordt zijn toneel verzoet door, ja, Iersheid. Ik gebruik dat woord nu maar even om Becketts onbekrompen liefde voor slapstick en geouwehoer aan te geven, de merkwaardige mengeling van eindeloos gezeur over niets en plotseling ontroerende, warme, alle snaren van het gevoel bespelende zinnen.

Ik geloof dat ik daarmee ben gekomen bij het laatste argument voor de grootheid van *Godot*: het is een tekst die doortrokken is van de persoonlijkheid van de schrijver, zonder autobiografisch te worden.

Alle grote kunst zit zo in elkaar. De persoonlijkheid, of zo men wil: stijl, van de auteur is duidelijk voelbaar, zichtbaar, hoorbaar, maar zonder exclusief gebonden te zijn aan de persoonlijke omstandigheden van de schepper. Om terug te keren naar Joyce, dat andere grote voorbeeld van Moderne Literatuur: *Ulysses* gaat weliswaar over de dag waarop de schrijver zijn vrouw ontmoette, maar is vormgegeven als een boek over een ronddwalende joodse advertentiecolporteur en een evenzeer dwalende katholieke student. Kennis van het leven van Joyce, en in het bijzonder de betekenis van die bepaalde dag in zijn leven, is niet nodig. Het persoonlijke werd kunst en bestaat bij de gratie van de uitvoering. Dat is iets heel anders dan de stortvloed aan egokunst die ons in het huidige tijdgewricht overspoelt, de kunst waarin de kunstenaar groter is dan zijn onderwerp en waarin het werk eerder op de kunstenaar moet worden veroverd dan dat de kunstenaar het werk op zichzelf veroverd heeft.

Marcel Möring (1957) is schrijver. Recent verscheen de roman *De louteringsberg* (2011). Deze jaargang is hij gastschrijver van *Liter*.