

Peter Brook en de materialiteit van Becketts taal

Is *Happy Days* speelbaar

zoals Samuel Beckett het voorschrijft?

Met zijn encenering van

Oh les beaux jours

toont Peter Brook

de trefzekerheid

van Becketts taal en regie-aanwijzingen,

schrijft Pieter T'Jonck.

Samuel Beckett was bijzonder veeleisend aan gaande de uitvoering van zijn stukken. Die bekommernis ging zo ver dat hij geruime tijd – tot dat fysiek onmogelijk werd – alle uitvoeringen ervan op de voet volgde, en in een enkel geval de regisseur het leven zo zuur maakte dat die hem de eer van de regie liet. Verschillende processen tegen verkeerde interpretaties waren een ander gevolg. Zelfs in de schriftuur van de stukken zelf is er een uiterste precisie: de regie-aanwijzingen tussen de dialogen nemen bij elk volgend stuk steeds verder in omvang toe, tot de interpretatiemarges voor de regie haast onbestaande lijken. *Happy Days* uit 1960-1961 spant op dat punt in het hele oeuvre de kroon. Precies daarom weten veel regisseurs met dit op het eerste gezicht volkomen absurde stuk geen raad; het gevolg is dat er vaak komaf gemaakt wordt met de minitieuze beschrijvingen van Beckett, of dat ze op zo'n manier gemanipuleerd worden dat de effecten die verborgen zitten in deze regie-aanwijzingen volledig verloren gaan. Twee recente voorbeelden daarvan in ons taalgebied zijn de voorstelling van Hollandia van eind 1993 en de versie van Maatschappij Discordia met Sara De Bosschere en Jan Joris Lamers die onlangs gelijktijdig met de interpretatie van Peter Brook (in de tweede, Franse versie, *Oh les beaux jours*) in deSingel te zien was.

Het is mij zelf ook lange tijd een raadsel gebleven of dit stuk überhaupt speelbaar was zoals Beckett het voorschrijft. De aanpak van Brook heeft echter overtuigend aangetoond dat afwijken van Becketts voorschriften een verraad aan het stuk is, en het finaal werkelijk absurd-flauw maakt. Maar het toonde ook dat een tekstgetrouwe interpretatie van het stuk geen loutere invuloefening is, maar wellicht een van de moeilijkste opgaven waar een regisseur en een actrice zich ooit voor geplaatst kunnen zien. En dat des te meer als ze, zoals Brook en Natasha Parry, levensgezellen zijn in het gewone leven.

Trefzekere taal

Er is veel gespeculeerd over de reden van Becketts hardnekkige bemoeienissen met de interpretatie van zijn dramatisch werk, en de bevreedende, volstrekt eigen werelden die Beckett in zijn stukken, vanaf *En attendant Godot*, tot leven bracht zijn daar uiteraard niet vreemd aan. Zo geeft Etty Mulder in een recent essay volgende psycho-analytische verklaring, in het voetspoor van andere auteurs: 'In verband met Beckett wordt nogal eens gerefereerd aan het verloren object als omschrijving van een ernstig existentieel verlies dat een structurele vorm heeft aangenomen. Het object in psycho-analytische zin is in eerste instantie de moeder. (...) Wanneer het eerste object waarmee de preverbale (voorts verbale en emotionele) uitwisseling plaats heeft, geen plaats laat om de wereld te (be)proeven omdat het – bijvoorbeeld – alle andere contacten reglementeert en controleert, dan zal het subject als kind, adolescent, volwassene in de aanwezigheid van elke ander het ondraaglijk gewicht van deze eerste objectrelatie herbeleven, en elke wezenlijke binding, elk gevoel van geborgenheid afweren.' Die afwijzing kan zich ook uitbreiden tot de moedertaal, en Beckett schreef inderdaad een aanzienlijk deel van zijn oeuvre niet in het Engels maar in het Frans. Verder valt ook zijn artistieke credo dat elke gemeenzaamheid of verlossing uit de eenzaamheid wordt uitgesloten eenvoudig te verbinden met deze redenering. Mulder verbindt er nog een verdere conclusie aan die hier bijzonder relevant is: 'Komen deze belangrij-

ke verbindingen (i.c. objectrelaties, nvdr) tussen het ik en de ander in het geheel niet tot stand dan worden substituu-relaties gecreëerd met zelfgeschapen, gefantaseerde en in het bewustzijn geïnternaliseerde objecten. En het is heel goed mogelijk dat deze internalisaties vervolgens, als projecties, gestalte krijgen in sublieme uitingen van de kunst. Het gaat dan om kunstwerken waarmee de maker, vanwege de buitengewone betekenis die zij voor hem vertegenwoordigen, een extreem nauwe binding blijft behouden (...) Elke aantasting ervan kan, bij wijze van spreken, als levensbedreigend worden ervaren.'

Daarmee is de kous af, zou je kunnen denken. Beckett was, bij wijze van spreken, niet goed wijs, maar: er zat systeem in zijn gekte. Reden waarom zijn stukken tegelijk hoogst bevreedend en zeer samenhangend overkomen. Dat mag dan wel in mindere of meerdere mate waar zijn, het neemt niet weg dat een aandachtige lezing van bijvoorbeeld *Happy Days* op een zeer pertinente manier een waarheid over ons leven aan het licht brengt. En het stuk doet dat niet door groteske symboliek of gratuite vondsten maar door in een zeer uitgekiend samenspel van stem, beeld en woord de textuur zelf van de taal en de listen van het theater aan te vreten. Op die, en enkel op die manier toont het de betrekkelijkheid van de illusies die we ons maken over menselijke betrekkingen, en zelfs over wat we menen te kunnen zeggen over onszelf. Bovendien is het stuk een aangrijpend portret van een vrouw, die ondanks de onmogelijke situatie waarin ze zich bevindt (in het eerste bedrijf tot aan haar middel in een zandberg verzonken, in het tweede deel tot aan haar nek) een exemplarische herkenbaarheid heeft. Naarmate ze verder wegzinkt en haar stem valeren toonlozer wordt lijkt het vrouwelijke trouwens steeds verder terug te wijken voor een geslachtsloos, deerniswekkend, niet gespecificeerd menselijk specimen, en komt de einde-