

alle pieron

MENE MENE TEKEL

analyse van Becketts *Endgame*

een essay

INHOUDSOPGAVE

INLEIDING

DEEL EEN

- I. *Endgame* als taalconstructie
- II. De fabula
- III. Het tijdselement
- IV. In de ban van de sorites-paradox
- V. Dubito

DEEL TWEE

- VI. De leefwereld
- VII. De personages
 - Hamm*
 - Clov*
 - Clov & Hamm*
 - Nagg & Nell*

DEEL DRIE

- VIII. Het absurde
- IX. Narratieve dimensies

DEEL VIER

- X. Drie interpretatieve categorieën
- XI. Stilte en rust

BIJLAGE

De opbouw van de plot

BIBLIOGRAFIE

INLEIDING

The one thing to say about art is its breathlessness, lifelessness, deathlessness, contentlessness, formlessness, spacelessness, and timelessness. This is always the end of art.

Ad Reinhardt^a

[1]

Een toneelstuk als *Endgame*^b kan worden beschreven in termen van het communicatie-schema.^c Een auteur richt zich met een bericht/een boodschap via een verteller tot zijn publiek.^d

Met een toneelstuk zal een schrijver zijn lezers en kijkers in de eerste plaats willen onderhouden. Bovendien zal hij, zoals bij ieder verhalend werk, een visie doorgeven. Deze kan zich richten op de actuele, maatschappelijk-culturele situatie of meer in het algemeen op wijsgerige, moreel-ethische en religieus-spirituele vragen. Ook kan hij proberen om zijn eigen emotioneel-gevoelsmatige belevingen over te brengen of juist een realistische kijk op de werkelijkheid te geven.

[2]

Een toneelstuk wordt gekenmerkt door de eenvoud van zijn *story*: een kleine groep personages treedt naar voren in een specifieke functie/rol. Centrum van de gebeurtenissen is het Subject (S)/de hoofdpersoon. Deze wordt omringd door andere, zelfstandige personages (s) die functioneren als tegenstander of als (schijnbare) bondgenoot.

^a Rose 1975, blz. 55-56.

^b In het vervolg zal gebruik worden gemaakt van de volgende afkortingen voor de verschillende versies van *Endgame*: NV/Nederlandse vertaling, FP/Franse versie (*Fin de partie*), CW/Engelse versie/vertaling (*Complete Dramatic Works*).

^c Pieron 2004 I, blz. 62-63 ('Twee vormen van menselijke communicatie. Interpretatie en inleving'). Vergelijk *ibid.* III, blz. 721 ('Het informatie-schema').

^d Pieron 2004 II, blz. 377 ('Schema kunstzinnige communicatie 1'), *ibid.*, blz. 384 ('Schema kunstzinnige communicatie 2').

Aan de randen van het spel duiken er bovendien figuren op die louter dienen als pionnen (p). Zij zijn een speelbal in handen van de anderen, zonder een eigen inbreng.

De samenhangende acties van de personages kunnen worden weergegeven in een narratief schema.^a

[3]

De personages treden op als handelende personen, zij proberen hun doelstellingen te verwirkelijken en hun problemen op te lossen met de middelen die hun ter beschikking staan. Conflicten ontstaan door tegenstrijdige belangen. Deze kun je op een welwillende of op een harde manier verdedigen. In termen van de speltheorie: je kunt wit of zwart spelen.^b

[4]

Toneelstukken worden zo geconstrueerd dat ze voor het publiek gemakkelijk zijn te volgen. Ze zijn redundant en voldoen in grote lijnen aan de verwachtingen van de kijker. Rolpatronen als de verhouding tussen de dame en haar dienstmeisje, gecondenseerde verhalen als de binnenkomst in een café en geijkte gedragspatronen ('scenario's') als een driehoeksverhouding maken het de kijker gemakkelijk om de voortgang van het verhaal te begrijpen.^c Het gebruik van de dagelijkse taal zal bovendien niet of maar weinig worden aangetast.

[5]

Pas als een schrijver literaire doelstellingen heeft en zich richt op een publiek dat daarop is ingesteld, zal hij clichés mijden en gebruik gaan maken van een specifieke, esthetisch-kunztinnige ('poëtische') code. Daarbij ligt veel nadruk -en dat is vanzelfsprekend- op de ordening van het stuk. Zo kan de stijl gecompriemd of juist los zijn en dat zegt –als het goed is- veel over de inhoud van het stuk en over de visie die erbinnen wordt ontwikkeld.

In de eerste twee delen van dit essay een eerste oriëntatie. Deze begint met de uitdrukkelijke vaststelling dat Endgame zich als literair werk richt op de taal en haar

^a Pieron 2004 II, blz. 482-487 ('De verhaalstructuur').

^b Pieron 2004 IV, blz. 1010 ('Inleiding').

^c Pieron 2004 II, blz. 491 ('Verwachtingspatronen').

mene mene tekel

mogelijkheden. Is dit eenmaal vastgesteld, dan kan er aan de hand van een aantal inhoudelijke en structurele gegevens een eerste analyse worden gegeven. Zo krijg je meer vat op het stuk, zonder dat je dieper hoeft in te gaan op motieven, narratieve thema's, narratieve dimensies en interpretatieve categorieën. Deze komen in het derde en vierde deel aan bod.

Dit met op de achtergrond de wetenschap dat iedere traditionele opvatting over toneel in Endgame wordt ondermijnd. Zelfs in die mate dat je mag veronderstellen dat Beckett Reinhardts stelling zoals die in motto staat weergegeven, volmondig zou hebben onderschreven.

DEEL EEN.

I. *Endgame* als taalconstructie

Composers combine notes, that's all.

Igor Stravinsky^a

Much of the music is a *Merzbild*, put together from whatever came to hand.

Igor Stravinsky^b

[1]

Het beste toneel ./ blijft een superieur amusement, een kunst van verstrooiing, die alleen ernstig nawerken kan bij hele jonge mensen of bij armen-van-geest.

Edgard du Perron^c

Al heel snel leer je als kijker (of lezer) van *Endgame* dat er veel van je zal worden geëist. Zo is de eerste aanblik van het grijs-grauwe en kale interieur met zijn ingepakte personages bepaald onaantrekkelijk en ondoorgrondelijk. Bovendien is er geen sprake van ook maar enige voortgang in de gebeurtenissen. Je ontdekt geen verhaallijn, noch enige samenhang.^d De personages leven er van illusies, verhalen en herinneringen, en dat in een sfeer van wanhoop en wantrouwen.

Je blijft dan ook zitten met een diep gevoel van vertwijfeling, je krijgt geen vat op de vorm noch op de inhoud.

^a Stravinsky & Craft 1963, blz. 52.

^b Stravinsky & Craft 1963, blz. 27.

^c Bij Van Stralen 2005. In soortgelijke bewoordingen werd trouwens ook over de film geoordeeld, zoals bv door Virginia Woolf: 'The eye licks it all up instantaneously, and the brain, agreeably titillated, settles down to watch things happening without bestirring itself to think.' Bij Popova z.j. Zie verder Pieron 2004 II, blz. 534-535 ('De film als droom en drug. Chiaromonte').

Deze benadering wordt vaak omgeven door discussies rond termen als *midcult* en *middlebrow*. Zie Pieron 2004 II, blz. 334 ('Art pur tegenover kunst als geïntegreerde vorm van communicatie'), *ibid.* IV, blz. 1085-1086 ('De midcult'), Van Boven e.a. 2008.

^d Toch moet je aannemen dat het stuk een doelgerichte en doordachte constructie is die uiteindelijk een zinvolle eenheid vormt: niets wordt voor niets vertoond en zomaar verteld. Pieron 2004 II, blz. 519.

[2]

Ainsi, les mots triomphent, alors que les corps, dévastés et vieilliss, se perdent. Hamm et Clov usent du langage comme d'un somptueux divertissement, en des échanges exaspérés et tendres. Beckett a su avec jubilation écrire le langage de la fin, une langue au bord du silence, qui s'effiloche et halète, transparente et sereine, dernier refuge de l'imagination.

Laura Pels (2010)^a

Iedere opvoering van een toneelstuk is bij voorbaat al een interpretatie. Zo zal de toon in *Endgame* kunnen gaan in de richting van zwaarwichtige ernst of juist de weergave kunnen zijn van een lichtere, meer humoristische kijk op het gebeuren.^b Dit houdt in dat een eerste kennismaking van het stuk bij een analyse van de tekst zou moeten beginnen.^c Zoals in de muziek de partituur je de weg wijst.

In dit geval is deze conclusie van meer dan gewoon belang omdat het script van *Endgame* zich in de eerste plaats voordoet als een 'poëtische' tekst. Niet story en plot, maar taal en structuur trekken onmiddellijk de aandacht en wijzen je de weg. Eerst lezen, dan pas kijken.^d

Nu is juist dit lezen een ramp. De tekst is verbrokken, zit vol onduidelijke overgan-

^a Bij Loayza 2013.

^b Op Youtube kun je een aantal voorbeelden vinden van (delen van) uitvoeringen van de Franse en Engels versie. Daarbij valt het op dat de opkomst van Clov, en vooral de manier waarop hij loopt, de sfeer bij voorbaat bepaalt. André Juliens eerste optreden in de opvoering uit 1968 is gewoontjes en onopvallend -hij beweegt zich onvast en wat stijfjes-, dat van David Thewlis in de film van McPherson (2000) neigt naar de slapstick, hij strompelt. Het Engelse *to stagger* heeft beide vertalingen en interpretaties in zich.

^c Roger Blin (1957): 'Les exégètes de Beckett parlent d'un « message », d'une espèce de chose comme ça. Ils oublient de dire le principal, c'est que c'est une chose qui est une découverte du langage, de faire exploser un langage très quotidien. Il n'y a pas de littérature plaquée, absolument pas. Faire exploser un langage quotidien où chaque chose est à la fois comique et tragique.' Maar toch, zo alledaags is de taal bepaald niet.

^d Opvallend is het bv dat de verteller in zijn introductie direct aan het begin vermeldt dat Hamm *schijnt* te slapen. Een opmerking die alleen voor de lezer bestemd is. Aan de andere kant wordt later wel vermeld dat Hamm aan slapeloosheid lijdt.

gen en wordt geplaagd door een eindeloos aantal pauzes.^a Nee, het lezen biedt je weinig plezier: de taal is vaak prozaïsch^b en kaal,^c de woordenschat beknot,^d de syntaxis elementair,^e de stijl housterig.

Je kunt met Laura Pels (motto) zeker spreken van een *langage de la fin, une langue au bord du silence*, maar dan van een taal waarin de hapering toeslaat en de betekenis wegvalt.^f

[3]

De mogelijkheid om met elkaar te communiceren is in *Endgame* beperkt, omdat Hamm blind is, oogcontact ontbreekt, gebaren en wenken hebben geen effect. Woorden krijgen binnen deze context bijzondere kracht en macht. Het is dan ook schrijnend dat Clov erover klaagt dat ze juist geen zeggingskracht meer voor hem hebben: 'I use the words you [Hamm] taught me. If they don't mean anything anymore, teach me others. Or let me be silent' (CW.113).

Aan het einde (CW.132) stelt hij dat zelfs laatste woorden als *morgen* en *avond* hem niets meer te zeggen (zullen) hebben. Taal ontdoet zich van iedere betekenis. De lezer zal dit in eerste instantie een zorg zijn, voor hem doet zo'n (intern) standpunt er niet toe. Het is alleen de taal waarin het stuk is geschreven, die voor hem

^a 379 pauzes, tegenover bv zeven in *Huis clos*. In *Le roi se meurt* komt zelfs geen enkele pauze voor. Voor een regisseur hoeft het grote aantal pauzes geen probleem te zijn, omdat hij een enkele iets langere inademing of uitademing al als pauze kan beschouwen en zo de tekst ritmisch kan sturen. De lezer komt soms geen stap vooruit.

Hoe dan ook, er vallen in *Endgame* veel stiltes, ze onderschrijven de uitspraken en momenten die de stilte benadrukken. Stilte is een essentieel onderdeel van het stuk. Ook de veelvuldige aanwezigheid van het beletselteken ... (74x) en het (gedachten-) streepje - (43x) wijst in deze richting. Niet dat het gaat over stilte in een diepzinnige, vergeestelijkte betekenis. Ze wijst op onzekerheid, aarzeling en traagheid in denken.

^b Als er dan al sprake zou zijn van een typisch naturalistisch (in plaats van theatraal) taalgebruik, dan geldt dat eerder voor Franse dan voor het Engelse versie(s). Worth 1975, blz. 156.

^c Aan de andere kant kunnen Hamm en Clov soms prachtige aforismen produceren.

^d Veel woorden van één lettergreep.

^e Dit betekent wel dat uitzonderingen de nadruk krijgen. Zo vallen de eerste uitspraken van Clov juist op door hun complexiteit.

^f Zo kan Clov soms, zoals in het begin, erg in zichzelf murmelen.

geldt.^a Toch zal hij ontdekken dat juist dit thema zijn weerslag heeft op het gebruik van taal in *Endgame*.

[4]

Sommige toeschouwers ondergaan de opvoering van het stuk als een muzikale compositie. En dat niet ten onrechte, althans volgens Roger Blin. Deze stelt dat Beckett zich in *Endgame* laat leiden door ‘modèles musicaux, utilisant un vocabulaire musical de tempo et de mouvement pour « orchestrer » le langage.’^b Maar toch, het gaat hier om een interpretatie van een regisseur die de tekst naar eigen inzicht kan voegen. Bovendien vraag je je af of deze interpretatie –als die juist is– ook voor de Engelse vertaling geldt, al is die van Beckett zelf.

Afgezien hiervan laat de tekst zich, nuchter gelezen, moeilijk in muzikale begrippen omzetten,^c of -en dat maakt de zaak bijzonder gecompliceerd- je moet denken aan een lezing in termen van de laat-modernistische muziekopvattingen van die tijd.^d Maar ook dan is het de vraag of je een specifiek muzikale inzet zult kunnen ontdekken.

[5]

Met het woord *endgame* laat de schrijver zien waar het structureel en inhoudelijk in het stuk om draait. In het spel zelf loopt de tijd ten einde, de personages zitten

^a ‘My work is a matter of fundamental sounds (no joke intended) made as fully as possible and I accept responsibility for nothing else. If people want to have headaches among the overtones, let them. And provide their own aspirin. Hamm as stated, and Clov as stated, together stated *nec tecum nec sine te* [neither with you nor without you], in such a place, and in such a world, that’s all I can manage, more than I could.’ Een (bekende) uitspraak van Beckett die wordt geciteerd bij Sandra Raponi (2003) met als conclusie: ‘This statement suggests that Beckett does not intend to signify or symbolize anything beyond what is stated; a cigar is just a cigar.’ Toch laat ook deze uitleg veel vragen open. Wat doe je bv met het *neither?*

^b Wikipedia Frans/Beckett.

^c Catherine Laws (1996, blz. 8): ‘However, the musical analogies (// de sonate) are severely limited by the failure to recognize both the fundamental importance of harmonic relationships to these musical forms and the fact that the semantic tensions of language are wholly different to the structural tensions effected by composers’ deployment of tonality.’

De overeenkomsten tussen taal en muziek zijn alleen metaforisch van aard. Alle pogingen om ze empirisch-semantic of structureel-theoretisch vast te leggen zijn zinloos. Verder Ten Brug & Pieron 2018/2019.

^d Muziekopvattingen als aleatoriek, serialisme, dodecafonie, minimal music en microtonale muziek.

in de eindfase als je hen tenminste mag geloven. Zij spelen hun eindspel.^{a/b} En dat binnen een begrensde speelruimte, met een klein aantal personages en met beperkte strategische mogelijkheden (VII).^c

[6]

Daarnaast slaat *endgame* op de tekst als taalconstructie.^d Woorden worden gezien als stukken waarmee het spel wordt gespeeld. Hun betekenis beperkt zich tot en heeft alleen waarde binnen het spel zelf,^e zoals de woorden *loper* en *paard*, *slaan* en *springen* hun specifieke betekenis krijgen binnen de afgesloten wereld van het schaakspel.^f Uiterlijk vertonen de woorden misschien enige gelijkenis met de werkelijkheid, maar ze functioneren in de nieuwe, literaire wereld op eigen wijze (V).

^a *Endgame* heeft een open einde. De verhaaltijd is bovendien niet nauwkeurig vast te stellen.

^b Binnen deze context past het Nederlandse *eindspel* beter dan het Engelse *endgame*. *Game* legt meer de nadruk op de strategische kanten van het spelen dan *to play*. Ook de oorspronkelijke Franse titel *Fin de Partie* houdt, evenals Nederlandse titel, het midden tussen *game* en *play*. Het gaat in *Endgame* naar buiten toe om het toneelstuk als een literaire strategie, inhoudelijk om een (doodernstig) spel met weinig strategische impact.

Uit de analyse zal blijken dat de titel *Endgame* het stuk in al zijn facetten draagt. Ze geeft sterk richting aan je denken. Pieron 2004 II, blz. 520 (2).

^c Het aantal stukken in een schaak-eindspel is beperkt, de uitkomsten ervan staan in een aantal gevallen vast, hoe je ook speelt. In *Endgame* wordt in het midden gelaten of de zetten in het stuk leiden tot een vaste (negatieve) uitkomst of dat de stand nog mogelijkheden biedt om verder te spelen.

^d Ook in het schaakspel is het mogelijk eindspelen te *construeren*, vooral omdat erbinnen maar een beperkt aantal stukken wordt gebruikt. Er bestaat op dit gebied een lange traditie en een uitgebreide literatuur. De titel van het stuk slaat dus in de eerste plaats op het toneelstuk als een meta-constructie, opgezet door de verteller. Het betekent ook dat de personages in het stuk (lijken te) weten dat zij worden gespeeld.

^e In het gedicht *Karawane* van Hugo Ball wordt de betekenis en in *Fonetisch Gedicht* van Christan Morgenstern de structuur van het gedicht tot zijn kale essentie teruggebracht. Pieron 2004 II, resp. blz. 357 en blz. 358.

^f De strijd tussen de stukken in een schaakpartij kun je als schaker-schrijver een betekenis geven en beschrijven als een vete tussen twee clans. Je kiest dan bij de stukken persoonlijkheden met hun karakters, omgeven door hun families, vrienden en aanhang. Dit met hun belevingen en gevoelens.

[7]

Form is content and content is form.

Een literair-kunstzinnige kritiek kan zich bij een toneelstuk alleen richten op de geschreven tekst. Wat volgens Beckett voor Joyce geldt -'his writing is not about something, *it is that something itself*'^a geldt ook voor zijn eigen *Endgame*. Dit neemt niet weg dat het moeilijk is om aan de hand van motto en citaat duidelijk te maken hoe de analyse van dit toneelstuk moet worden aangepakt en of die zelfs maar mogelijk is.

Toch is er één situatie waarin duidelijk wordt wat een schrijver als Beckett voor ogen staat. Aan het begin van het stuk –nadat de gordijnen zijn geopend en het geroezemoes van het publiek is verstomd- kom je terecht in een kortdurende mime, waarin Clov op zijn beurt gordijnen opent en een drietal lakens weghaalt, dit vergezeld van een kort gelach om dat wat hij ziet. Een bijna abstract gebeuren waarin de vorm de inhoud vastlegt, het gaat om gestolde inhoud.

[8]

De encenering van het stuk is op zijn beurt ontdaan van alle rompslomp en iedere opsmuk, alleen een kale structuur is zichtbaar. Volgens Roger Blin zag Beckett '*Fin de partie comme un tableau de Mondrian, avec des cloisons très nettes, des séparations géométriques, de la géométrie musicale.*'^b Dit dan wel in de *meest abstracte –magere- vorm*, je mist in dit geval dat wat een Mondriaan een Mondriaan maakt. Nu legt literaire abstractie in beginsel alle nadruk op het primaire gebruik van materiaal en medium, van geluid en klank buiten (de betekenis van) het woord om.^c Clovs lach in de mime is -samen met de beweging van de mond- hiervan een goed voorbeeld.

En juist deze lach bepaalt de richting waarin *Endgame* zich zal bewegen. Clov lacht, maar hoe en waarom? Vindt hij de situatie grappig of roept zijn lach een emo-

^a Motto en citaat bij Raponi 2003. Beide geven samen perfect het modernistische ideaal weer. Vergelijk: 'En het eenvoudigst is te zeggen dat dat wat ik zeg, wat ik zeggen zal, als ik kan, betrekking heeft op het oord waar ik ben, op mij die er is, ondanks de onmogelijkheid erover te denken, te spreken, wegens de noodzaak erover te spreken, en er dus misschien een beetje over te denken' (Beckett, *Naamloos* 1970). Een belangwekkend citaat, omdat het de kern raakt van de discussie rond verteller, vertelinstantie en auteur.

^b Loayza 2013.

^c Pieron 2004 I, blz. 61 ('Niet-verbale communicatie').

mene mene tekel

tie als medelijden op. Gezien het vervolg lijkt het erop dat het lachje ironisch of misschien zelfs we cynisch heeft geklonken. Het zal het publiek een onbestemd gevoel van onbehagen hebben gegeven. Een gevoel dat kan worden versterkt doordat Clov zich direct bij zijn eerste optreden tot het publiek wendt dat daardoor -nogal onverwacht- het toneel wordt binnengehouden.

II. De fabula^a

[1]

De story en plot zijn tot hun uiterste eenvoud teruggebracht.^b Zo spelen er maar een viertal personages mee,^c waarvan de doelgerichte acties buitengewoon beperkt zijn: het voorspelbare heen en weer geloop van Clov (naast de enkele pogingen van zelfredzaamheid van Hamm).

De personages lijken niet meer te zijn dan narratieve identiteiten, kale eenheden met weinig diepgang.^d Toch wordt in hun verbale communicatie op vaak subtiele manier een wereld van diep gewortelde emoties blootgelegd.

[2]

Volgens de narratieve theorie van Greimas zijn personages onderworpen aan een allesomvattende Macht die het toneel beheerst en een spel met de personages speelt.^e Ook in *Endgame* staat deze Macht als een dreiging op de achtergrond. De vraag naar *Het* als alles beheersend element wordt al direct aan het begin gesteld (CW.94):

Hamm: -Have you not had enough?

Clov: -Yes! (*Pause.*) Of what?

Hamm: -Of this ...this ... thing?

Clov: -I always had. (*Pause.*) Not you?

Hamm (*gloomily*): -Then there's no reason for it to change.

Clov: -It may end.

^a Pieron 2004 II, blz. 484-487 ('De fabula: story en plot').

^b Men spreekt wel van minimalisme: hoe minder er op het toneel wordt getoond, hoe meer de aandacht zal worden getrokken door wat er zich voor je afspeelt. Ook minimalistisch is het streven naar de meest beknopte tekst met de meeste inhoud. In die zin is er sprake van een 'poëtische tekst'.

^c En wellicht met het hondje in *statu nascendi* als vijfde personage (CW.111-112). Het gemankeerde hondje past perfect binnen de groep van andere personages.

^d Pieron 2004 II, blz. 482 ('De verhaalstructuur' 1, 4), *ibid.*, blz. 487 ('Handelende personages: de strategie' 4.4).

^e Pieron 2004 II, blz. 487 ('Handelende personages: de strategie' 4).

mene mene tekel

Gevolgd door vragen (en antwoorden) als

-What's happening, what's happening?

-Something is taking its course (CW.98, 107).

-Do you not think this has gone on long enough?

-Yes! What? -This... this... thing (CW.114).

Slaan deze dialogjes op een interne, reële dreiging of moet ze worden toegeschreven aan de Macht? Maar in welke vorm dan? Een antwoord krijg je niet.

III. Het tijdselement

Clov: - Do you believe in the life to come?
Hamm: -Mine was always that (CW.116).

[1]

Endgame biedt als eenakter gebeurtenissen die binnen een korte tijd plaats vinden.^a Het stuk zelf heeft geen duidelijke verhaallijn, het gaat eerder om een impressie van dat wat er zich tussen de personages onderling al gedurende een langere periode afspeelt. Je komt bovendien in een wereldje terecht waar routine en sleur heersen:

-Why this farce, day after day?^b -Routine (CW.107).^c

-All life long the same questions, the same answers (CW.94).

-You've asked me these questions millions of times. ./.. -I love the old questions. Ah the old questions, the old answers, there's nothing like them! (CW.110).

-What story? The story you've been telling yourself all your ... days (CW.121).

Alle 'dagen' verlopen hetzelfde, het besef van tijd gaat verloren. Zo herinnert Hamm zich zelfs niet dat Mother Pegg al lang geleden is overleden.^{d/e} Ook wanneer Clov meent dat hij nooit erger zal kunnen worden gestraft (dan tot nu

^a Een eenakter wordt gekenmerkt door de eenheid van plaats, tijd en handeling. Zij heeft een tijdsduur van ongeveer een uur. Met het probleem dat *Endgame* tegelijkertijd morgen en avond lijkt te omvatten. Op blz CW.98 is het bv al avond! Het is dan wel verrassend dat Nell even later boven komt en Nagg haar vraagt of ze geslapen heeft (alsof het ochtend is). Ook in de vaten geldt de tijd blijkbaar niet, zij past zich aan aan de omstandigheden.

^b Nell stelt letterlijk dezelfde vraag aan Nagg als die toch nog denkt dat hij haar kan kussen (CW.99).

^c Dit naar aanleiding van de dagelijkse excursies(s) naar het raam en de dezelfde vragen die daar altijd weer opduiken. Hoewel, je kunt nooit weten of Clov niet iets nieuws heeft te vertellen.

^d Engels: *extinguished* (CW.112), Frans: *éteinte* (FN.178). Haar licht is gedoofd.

^e Hamm (CW.112-113) weet ook niets (meer) van een begrafenis, wel weet hij nog dat zij eens een elegant, wild en wellustig ding was. 'Als een bloem in het veld.' Dit laatste is, naast de suggestie van een seksueel avontuurtje, ook een verwijzing naar haar (vroeg) dood: alle vlees is gras en al zijn luister als een bloem op het veld. Maar het gras verdort, de bloem valt af (vergelijk Jes.40:8).

mene mene tekel

toe), ontkom je niet aan de suggestie dat er zich in het verleden blijkbaar van alles aan ellende heeft voorgedaan (CW.131).^a Je nieuwsgierigheid wordt gewekt en je verwacht in het verloop van het stuk een terugblik, uitleg en uitwerking. Maar daar komt niets van, hier noch elders. Er volgen enkel af en toe enige vlagen vertelling en herinnering,^b die dan ook nog vaak gepaard gaan met veel gezocht en geweeklaag.

[2]

Hamm: -What time is it?^c

Clov: -The same as usual (CW.94).

Het dagelijkse verloop van de tijd zelf wordt op een eendere wijze beleefd. Drie citaten:

Hamm: -Then it's a day like any other day.^d

Clov: -As long as it lasts. ./ All life long the same inanities (CW.114).

Hamm: -Yesterday! What does that mean? Yesterday!

Clov: -That means that bloody awful day, long ago, before this bloody awful day (CW.113).

Hamm: - It's the end of the day like any other day, isn't it, Clov?

Clov: -Always.

Hamm: -But that's always the way at the end of the day, isn't it, Clov?

Clov: -Looks like it (CW.98).

^a Het is ook mogelijk dat Clov alleen maar denkt aan wat er is gebeurd tijdens zijn verblijf in *The Hole*.

^b Endgame is niet tijdloos. Zo was er eens een wereld van fietsen en telefoons. Clov vertelt (CW.96) dat hij, toen er al fietsen waren, hij er tot zijn grote verdriet van Hamm geen kreeg. Wel reed hij soms te paard (om boodschappen te doen en om de armen te bezoeken). Dit met de vraag of er zelfs maar een kern van waarheid achter dit soort anekdotes ligt. Hamm kan niet, zoals wel wordt geopperd, een koning of grootgrondbezitter zijn geweest. Eerder een journalist met veel verbeeldingskracht.

^c Een vraag die er in *Endgame* volstrekt niet toe doet. Iemand op zijn sterfbed vraag je ook niet hoe laat het is.

^d Naar aanleiding van de dreiging van *this thing*.

[3]

The end is in the beginning and yet you go on (CW.125).

In het stuk lopen begin en einde in elkaar over. Critici spreken in dit verband van een cyclus van narratieve gebeurtenissen. Maar dat klopt niet, omdat je alleen van een cyclus spreekt als er een vast patroon bestaat van geboorte, groei, bloei en dood. Wel zou je –beter geformuleerd- met Nietzsche kunnen spreken van een eeuwige wedergeboorte der dingen. Er is sprake van een letterlijke herhaling van de gebeurtenissen. Met de vraag waar dan einde en begin liggen van de huidige, wereld. Nietzsche geeft daar geen (of een onduidelijk) antwoord op.^a

Het lijkt er op dat Hamm en Clov de herhaling -gemakshalve- op een veel kleinere schaal beleven.^b Iedere dag als herhaling van zichzelf. De gebeurtenissen binnen *Endgame* als eenakter zijn louter een korte, fragmentarische weergave van dat wat er zich dagelijks voortdurend en in allerlei varianten binnen de schuilplaats afspeelt.^c

[4]

Toch kleven aan deze uitleg ook bezwaren omdat Nell in deze verhaalperiode misschien is gestorven (CW.103).^d Bovendien gooit Hamm aan het einde zijn fluitje ra-

^a Pieron 2004 I, blz. 262-263 ('De eeuwige wedekomst').

^b Het verleden ligt ver weg. Je hebt er geen vat op. Dat geldt ook voor de dag van gisteren. Je bedoelt er eerder *vroeger* mee, zoals Nell suggereert (CW.99, 101). Je kunt in het algemeen met Hamm stellen dat *yesterday* een vervagende term is: 'Yesterday! What does that mean? Yesterday!' (CW.113).

^c Voor een overzicht zie de Bijlage.

^d Zij heeft volgens Clov geen polsslag meer, bovendien concludeert hij later (CW.122) na onderzoek dat zij dood *lijkt* te zijn. Maar of dat voldoende is om haar dood te verklaren is nog maar de vraag. Die vraag wordt niet gesteld. Dus is het heel goed mogelijk dat zij de volgende dag gewoon weer opduikt.

deloos het publiek in,^a wat betekent dat hij Clov de volgende morgen vroeg niet kan fluiten (CW.133).^{b/c} Van een letterlijke herhaling van de story is er dan geen sprake.^d

[5]

Of de dagen zich nu meer of min herhalen of niet, het tijdselement speelt in *End-game* een belangrijke rol. Dit blijkt al direct uit Clovs openingszin 'Finished, it's finished, nearly finished. It must be nearly finished' (CW.93).^e Een constatering, maar ook een wanhoopskreet: er moet volgens hem toch eindelijk eens een einde aan komen!^f

[6]

Een werkelijke ontwikkeling zou het zijn als Clov aan het einde Hamm zou verlaten. Maar dat zal niet gebeuren. Dat ziet Clov in het begin van het verhaal al direct in. De gebeurtenissen zullen zich in grote lijnen herhalen, zonder dat al die momentjes (plotseling) zullen worden samengebald tot een afgeronde reeks gebeurtenissen in

^a Een hardhandige, theatrale ingreep, maar een die niet zover gaat dat Clov aan het einde van het stuk de zaal inloopt om het fluitje te zoeken. Het zou in zo'n geval gaan om een typisch modernistische meta-aanpak, die je bv terugvindt in Potter&Cline's film *Hellzapoppin* (1941), waarin de regisseur zijn film binnen gaat om er orde op zaken te stellen. Pieron 2004 IV, blz. 1072-1073 ('Meta-code: inbreuk en ontregeling').

[in *Au pair* (1989) doet Hermans trouwens hetzelfde en dat op een grappige en innemende manier.]

^b In de Franse tekst (blz. 216) en in de Nederlandse vertaling (blz. 140) werpt Hamm het fluitje niet in het publiek, maar gooit hij het voor zich op de grond.

^c Aan de andere kant is het niet onmogelijk dat Clov, die bij de eindscene aanwezig is, later, wanneer Hamm is ingedut, alsnog het podium afgaat om het fluitje te pakken. Dat weet je niet. Maar dan, wat als iemand uit het publiek het heeft meegenomen? Misschien zijn er in de keuken nog wel fluitjes. Clov zal dan later Hamm een fluitje om de hals doen. Bovendien zal hij de gordijnen sluiten: het verhaal kan zich in grote lijnen herhalen, maar dan moet Nell nog wel in leven zijn.

^d Dit blijkt ook uit het feit dat Clov in de loop der tijd op de dagelijkse tochtjes beter met het karretje kan omgaan. Bovendien raken de voorraden blijkbaar op.

^e Er is een essentieel verschil met de Franse tekst. Hier staat 'Fini, c' est fini, ça va finir, ça va peut-être finir' (FP.144). Het *misschien* wordt in de Engelse versie vervangen door *bijna*.

^f Hamm begint later zijn verhaal aan Nagg op dezelfde wijze (CW.116). Het gaat blijkbaar om een cliché waarmee men elkaar om de oren slaat. Maar de zinsnede krijgt zo wel nadruk binnen het stuk.

de vorm van een verhaal met een einde tot slot. De korreltjes zullen geen hoopje vormen ('The impossible heap').^a

De openingszin van Clov ('Finished, it's finished, nearly finished') kan dan ook gemakkelijk als afsluiting dienen van het stuk, maar daar dan met nadruk op het *nearly*.

[7]

Even lijkt het serieus te worden als Hamm Clov vraagt om hem te helpen er een eind aan te maken, maar ook deze poging wordt als bijna vanzelfsprekend door Clov terzijde gesproken (CW.110). Zo'n vraag valt trouwens ook binnen het dagelijkse stramien.

^a Verwijst naar de Sorites-Paradox. Daarover meer in het volgende hoofdstuk.

V. In de ban van de sorites-paradox

It is arguably the most difficult paradox facing contemporary logic. There's nothing even close to a consensus on how to deal with it.

William Nava (2017)

[1]

Grain upon grain, one by one, and one day, suddenly there's a heap, a little heap, the impossible heap (CW.93).

Moment upon moment, pattering down, like the millet grains of... that old Greek,^a and all life long you wait for that to mount up to a life (CW.126).

De verwijzing naar de sorites-paradox ('*The paradox of the heap*') zo aan het begin van de vertelling (CW.93) is van uitzonderlijk belang.

De paradox zelf geeft aan dat er een vaag tussengebied bestaat tussen een situatie waarin één of meer zandkorrels losjes en willekeurig zijn gegroepeerd én een situatie waarin de zandkorrels een hoopje of een heuvel vormen. Zou dit tussengebied niet bestaan, dan zou je een scherpe scheiding moeten aanvaarden tussen het groepje en het hoopje. Één enkele korrel meer of minder zou dan bepalen waar de

^a De sorites-paradox wordt met zes andere paradoxen toegeschreven aan Eubilides van Milete (vierde eeuw voor Chr.). Hij zou op zijn beurt kunnen teruggaan op een paradox van Zeno: een gierstkorreltje maakt als het valt geen geluid, duizend korreltjes daarentegen wel. Volgens Zeno een strijdige conclusie. Aristoteles merkt trouwens op dat ook één vallend korreltje geluid maakt en dat ontkracht de paradox. Zie De Magny 1963. Voor de sorites-paradox gaat dit tegenargument niet op.

Toch doemt ook hier een tegenstrijdigheid op. Het graankorreltje zelf is een eenheid, die is opgebouwd uit deeltjes/atomen. Maar zelfs al zou je van atomen als *ondeelbare* eenheden spreken (zoals de Grieken), dan nog leert de kwantummechanica dat ook die eenheden 'deelbaar' zijn.

Voor de sorites-paradox zie verder Veltman 2002, Nava 2017.

grens tussen beide ligt, maar zo'n scheiding ligt niet voor de hand. Er bestaat blijkbaar een vaag, grijs gebied waar je geen vat op kunt krijgen.^a

Dit geldt ook voor *Endgame* als dramatische constructie. Het stuk bevindt zich tussen de open, chaotische wereld van (literaire) scheppingsmogelijkheden en de geordende wereld van het geijkte, klassieke toneeldrama. Het voldoet niet aan de traditionele omschrijving van een theaterstuk, de grenzen worden opgerekt en ingeperkt, inhoudelijk en naar het publiek toe.

[2]

Het bestaan van een vervagende middenpositie blijkt in de eerste plaats uit het feit dat in *Endgame* enkele malen de beslotenheid van het gebeuren op het podium wordt opengebrouwen doordat personages zich tot het publiek wenden.

De acteur/toneelspeeler die Clov als personage speelt, treedt op in een tweede rol. In de kleding van Clov spreekt hij ook het publiek toe. Clov zelf kan het niet zijn want die leeft in een andere wereld dan het publiek. Het publiek zal hem nooit op straat kunnen tegenkomen. Toch is het Clov en niemand anders, hij spreekt de woorden die alleen bij hem passen. Deze onbenoembare dubbelrol maakt het stuk, als je het tot je laat doordringen, onaanraakbaar. Je komt er niet in.^b

Bij een dubbelrol als deze is er sprake van één personage die bij zijn tweede optreden als acteur niet anders is dan een schijnfiguur.^c

[3]

^a In de kern draait het om het gegeven dat je nooit in staat bent nauwkeurige definities te geven, indien je ze tenminste niet logisch of getalsmatig formuleert. In het algemeen wordt aanvaard dat je een landvorm een berg noemt als hij 300 meter boven de zeespiegel uitsteekt, maar binnen de Benelux geldt een norm van 600 meter. De Vaalsberg is 323 meter hoog ...! Als je niet van een getalsmatige definitie uitgaat, kom je tot vage omschrijvingen als *Een berg is een landvorm die bestaat uit een beperkt gebied dat duidelijk hoger is dan de omgeving* of *De hoogte van een hoger gelegen gebied bepaalt of het gebied een heuvellandschap of gebergte wordt genoemd*. Wikipedia/Berg.

^b Je kunt niet met Worth (1975, blz. 188) stellen dat Hamm en Clov weten dat zij acteurs in het stuk zijn.

^c In *Neither* werkt Beckett dit thema verder uit, met Plato's grot als prototype voor de ruimte op het toneel. Ten Brug en Pieron 2018.

Deze situatie doet zich al direct voor aan het begin bij het eerste optreden van Clov (CW.93). Zo wordt de illusie van een toneelstuk als schouwspel pur sang doorbroken.^a Het publiek wordt niet meegesleept in een verhaal dat zich afspeelt in een intieme, afgesloten, verre wereld, maar het raakt direct betrokken bij de opzet/de structuur van het stuk.^b Je wordt op een formeel vlak aan het denken gezet, je moet afstand nemen. De uitspraak van Clov zou een heel andere impact hebben gehad als ze -intern- tot Hamm was gericht.^c

De uitspraak heeft bovendien een grote uitwerking, omdat ze met veel aplomb het einde -en niet het begin- van het stuk aankondigt. Clov is hier eerder een heraut dan een pseudo-personage.^d

Aan het einde van het stuk wendt Clov zich nogmaals in een monoloog tot het publiek waarin hij verbitterd zijn teleurstelling uit over dat wat er aan alle beloften van liefde en vriendschap is uitgekomen (CW.131-132).^e Ook hier een meta-situatie.^f

^a Het klassieke voorbeeld, ook voor Beckett, is Pirandello's *Zes personages op zoek naar een schrijver*, waarin de werkelijkheid van het theater en van het gewone leven dooreen lopen. Met een belangrijke rol voor het publiek in de zaal en in de foyer.

^b Een vertelinstantie laat je in normale gevallen zien en vertelt je wat er op het podium gebeurt. In dit geval wordt dit samengaan van *showing* en *telling* door Clov doorbroken en vertelt *hij* het publiek hoe naar zijn mening de tijd binnen het stuk functioneert, en dit alsof hij, zoals de vertelinstantie, buiten het stuk staat. Pieron 2004 II, blz. 492 ('Vertellen en vertonen').

^c Een stuk als *Endgame* kan moeilijk worden verfilmd, omdat het publiek in een film niet zichtbaar is. *Hellzapoppin* biedt –in een iets andere situatie- wel een oplossing. Als er in de film een arts nodig is, maar niet kan worden gevonden, wordt er vanuit de film een camera gericht op de zaal waar de film op dit moment blijkbaar wordt gedraaid en wordt er via het communicatiesysteem van de bioscoop gevraagd of er een dokter in de zaal is. Daar staat vervolgens een dokter op die de zaal verlaat. Dit alles dus binnen de film. In Zeffirelli's filmversie van Leoncavallo's opera *Pagliacci* (1981) laat de regisseur het publiek, dat tijdens de uitvoering van de opera een belangrijke rol speelt, ook in de film volop meespelen.

Voor McPhersons filmversie van *Endgame* (2000) wordt geen oplossing gezocht voor dit vraagstuk, waardoor de dubbelrollen van Clov en Hamm worden weggemoffeld. En het fluitje van Hamm blijft op het toneel liggen.

^d Een uitspraak die onderdeel uitmaakt van de introductie. Deze wordt trouwens vlak, zonder enig enthousiasme en zonder enig uiterlijk vertoon wordt uitgesproken. En daarmee wordt reeds aan het begin de toon gezet.

^e De Franse editie (FP.213) gaat in dit geval uit van een terzijde. Daar staat, in tegenstelling tot de Engelse tekst, niet dat Clov zich tot het publiek richt.

^f In het vervolg van het stuk zullen personages zich nog een aantal malen tot het publiek richten.

[4]

In de tweede plaats blijkt de specifieke middenpositie van *Endgame* uit het feit dat de acteurs vanuit het script hun eigen inbreng hebben binnen het stuk buiten de story om. Zo manen zij als acteur zichzelf in een dubbelrol om hun rol als personage op zich te nemen. En dat al direct aan het begin, waar Hamm (CW.93) zijn eerste optreden begint met 'Me to play', gevolgd door een 'Let me see. ./ Ah yes!' Dit als inleiding op zijn alleenspraak, woorden die hij herhaalt aan het einde van het stuk (CW.132). Eerder (CW. 125) kom je een gelijksoortige scene tegen, ook nu onder de woorden: 'Me to play', gevolgd door 'We're getting on'.

Verrassend is ook situatie waarin Hamm uit zijn rol valt en Clov toevoegt dat hij beter moet articuleren, dit op het moment dat deze in zijn dubbelrol het publiek toespreekt (CW.131).^a

Iets tevoren had Hamm gemeld hij dat hij bezig is om zich te voorbereiden op de monoloog (CW.130) waarmee hij als personage het stuk zal afsluiten. Zo'n meta-opmerking maakt, zoals hijzelf ook inziet, de teneur van het stuk gecompliceerd.

De slotscene (vanaf CW.125) bevestigt het dubbele, vervagende, maar ook verwarrende beeld dat het stuk oproept. Hamm moedigt zichzelf hier aan om zijn rol als personage weer op zich te nemen. Dit onder de verzuchting dat hij nu maar eens moet ophouden met het uitspelen van een van oudsher toch verloren eindspel (CW.131).

[5]

De slotscene kun je/moet je tussen de regels door lezen als een zijdelingse discussie tussen de twee acteurs, waarin beiden elkaar voorstellen om maar met spelen te stoppen. Acteur Hamm hoopt in dit verband dat hij door de interactie van zijn medeacteur niet in een soort nevenplot ('underplot') is terecht gekomen. Iets later geeft hij bovendien te kennen dat het stuk ten einde loopt, de ander is niet meer nodig (CW.131). Wanneer deze dan ook werkelijk van het toneel verdwijnt, stelt Hamm in zijn dubbelrol vast dat het nu zijn beurt is om als personage zijn rol uit te spelen (CW.132).

Daarvoor was er al terzijde door Hamm beweerd dat je als acteur niet zomaar kunt weglopen, je bent gebonden aan de dialoog, dus ook aan je rol en aan de story die het stuk richting geeft (CW.121).

Deze passage is dubbelzinnig, omdat ze in de eerste plaats zal slaan op de situatie binnen de plot: Hamm vraagt Clov om naar zijn verhaal ('chronicle') te luisteren en

^a Bij het begin van het stuk geeft Hamm Clov geen reprimande, hoewel deze ook daar erg mummelend spreekt.

niet weg te lopen. Het verhaal zelf wordt vervolgens in de vorm van een dialoog gebracht. Toch doet het vervolg wel heel technisch, meta-achtig aan. Dat geldt ook voor het hier gebruikte woord *dialogue*.

Dubbelzinnig is tenslotte Clovs oproep (CW.130) om met spelen op te houden ('Let's stop playing!'). Hij doet deze oproep na een felle uitval van Hamm omdat Clov hem met de hond heeft geslagen (CW.129-130). De oproep kan slaan op de plot, maar ook op het spel van de acteurs binnen het stuk zelf.

V. Dubito

[0]

C'est le caractère de ce qui est contraire et échappe à toute logique ou qui ne respecte pas les règles de la logique. C'est avant tout un degré de comique très élevé. Il signifie ce qui n'est pas en harmonie avec quelqu'un ou quelque chose, par exemple, une conduite absurde est un comportement anormal, un raisonnement absurde est un raisonnement complètement illogique.

Daniel Loayza (2013)

Endgame speelt zich af in een grensgebied, aan de zelfkant van natuur en samenleving. Het leven heeft er geen enkele betekenis, het is zinloos en irrationeel. Zo ervaren de bewoners het en zo praten zij erover.

[1]

Hamm: -Last night I saw inside my breast. There was a big sore.
Clov: -Pah! You saw your heart.
Hamm: -No, it was living. (*Pause. Anguished.*)
Clov!
Clov: -Yes.
Hamm: -What's happening?
Clov: -Something is taking its course. (*Pause.*)
Hamm: -Clov!
Clov (*impatiently*): What is it?
Hamm: -We're not beginning to... to... mean something?

Clov: -Mean something! You and I, mean something! (Brief laugh.) Ah that's a good one! (CW. 107-108).

Ondanks alle irrationaliteit wordt de diep-wijsgerige vraag naar de betekenis van het leven in *Endgame* toch eenmaal uitdrukkelijk aan de orde gesteld.^a Het begint met een droombeeld/visioen van Hamm, hij ziet in zijn borst een grote, levende zweer. Voor Clov –heel nuchter- een teken dat er gewoon iets aan de hand is, voor Hamm dat het bestaan misschien toch nog enige betekenis heeft. Een vraag die door Clov op zijn beurt direct in de persoonlijke sfeer wordt getrokken: '[W]ij iets betekenen?'^{bc} Nu daar heeft hij zo zijn twijfels over. Maar Hamm kan niet om de vraag heen en komt met een groots vergezicht:

Imagine if a rational being came back to earth, wouldn't he be liable to get ideas into his head^d if he observed us long enough.^e

En dit gebeurt. Het intelligente wezen^f doet zijn waarnemingen en dat met een positieve uitkomst, zoals blijkt uit diens

-OK, nu zie ik hoe het er voorstaat, ja nu zie ik wat zij doen.

^a *To mean* is filosofisch-analytisch gezien een van de meest dubieuze begrippen uit de westerse wijsbegeerte. Verder: Pieron 2004 I, blz.78-84 ('De semantiek'). Het *signifier* dat in de Franse versie wordt gebruikt (FP.170), is strikter en beperkt zich tot de verwijzing ('index'). Het heeft geen vage bijbetekenissen in de trant van *bedoelen*.

^b Omdat er soms een aantal kleine, maar opvallende verschillen voorkomen tussen de Franse en Engelse versie, wordt er op een enkele plaats een Nederlandse vertaling gegeven, in een poging de tegenstellingen te overbruggen.

^c In het Frans (FP.170) staat 'on n'est pas en train ('*men* is niet bezig'). Clov reageert op emotionele wijze met *wij/nous*. Hamm neemt hier dan het *wij/nous* van Clov over, maar past dit toe op de mensheid in het algemeen. Pas hierna concentreert hij zich (meer) op zijn persoonlijke situatie.

^d In het Frans: 'Ne serait-elle pas tentée de se faire des idées?' (FP.170)/'Zou hij dan niet proberen om zich ideeën te vormen?'

^e De inkadering van de vraag is ongewoon en heeft een mythische inslag: om welk wezen gaat het en waarom is het indertijd vertrokken? Gaat het om de Messias van de Rationaliteit (in de persoon van Descartes)? Maar die zou zijn onderzoek niet proefondervindelijk en vanuit zijn waarneming hebben gedaan. Ideeën komen niet voort uit de ervaring.

^f In het Frans staat *une intelligence* (FP.170).

Bij nader inzien wordt het gedrag van de mensen toch nog gerechtvaardigd en wordt het enige betekenis toegekend binnen het geheel.^a

[2]

Dan keert Hamm zich in zichzelf en wordt emotioneel:

And without going so far as that, we ourselves...we ourselves... at certain moments... To think perhaps it won't all have been for nothing!

Even die ene flits. Misschien dan toch! Een revolutionaire overdenking, die het naargeestige gedachtengoed dat het leven in *The Hole* beheerst, even op zijn kop zet.

[3]

A flea! This is awful! What a day!

He stoops, looks, waits, starts, frenziedly shakes more powder, stoops, looks, waits.

Clov moet er maar om lachen.^b En dat niet alleen. Hij verstoort op wrede manier Hamms mijmering en meldt –heel aards- dat hij een vlo heeft^c die direct moet worden bestreden.^d Wanneer hij vervolgens stelt dat het ook een platluis kan zijn, raakt

^a Deze conclusie houdt nog niet in dat mensen in het algemeen –en Clov en Hamm in het bijzonder- betekenis hebben in de humanistische zin, ze kan evengoed inhouden dat mensen hun rol spelen en onderhevig zijn aan degene die het spel bepaalt. Verduin (2015): 'Hoewel het subject kan denken, praten en bewegen, is het overgeleverd aan krachten van buiten. Het subject mag dan een gevoel van autonomie hebben, maar zodra de buitenwereld zich hoorbaar maakt, dient er geluisterd te worden.'

^b Ook nu behoudt Clov de leiding.

^c Echt waar of een grap, bedoeld als afleiding?

^d De scene loopt al gauw helemaal uit hand en wordt slapstick als Clov met zijn hand in zijn open broek al spuitend met een prikkelend goedje het diertje probeert te doden. Je moet in dit verband denken aan een scene bij Musil (slot hoofdstuk 26), waar de gedachte aan een vlo alleen al een overvloed aan wellustgevoelens bij Bonadea oproept, een vlo die onzichtbaar blijft al onderzoekt Ulrich haar tot in de meest intieme delen. Ook bij het gedoe van Clov zal het publiek bijna niet anders dan in wellustige termen kunnen denken.

Hamm helemaal in paniek: daaruit zou zich immers weer de gehele mensheid kunnen ontwikkelen. En dat is wel een heel andere werkelijkheid dan die van de wijsbegeerte.

Later (CW.114-115) vraagt Hamm aan Clov om eens over iets na te denken: kom op een idee, kom met een helder idee.^a Clov begint dan heen en weer te lopen in een klassieke denkhouding, maar voelt vervolgens een ongelooflijke pijn in zijn benen^b die hem –naar zijn zeggen– het denken eens volledig zal belemmeren. Ook nu ondermijnt de fysieke werkelijkheid, hier van pijn, een wijsgerige attitude.

En als Clov dan toch nog een idee krijgt, blijkt dit niets anders te zijn dan de gedachte dat hij de wekker zal zetten:^c terug naar de empirische tijd.^d

[4]

I wouldn't have had any reason to write my novels if I could have expressed their subject in philosophic terms.

De seksuele context wordt uitgewerkt in het vervolg. Deze is eigenlijk alleen in de Franse oertekst goed te volgen. De Engelse 'vertaling' via *lying*, *laying*, *bitched* en *doggo* blijft wat hangen. *Doggo* is een koosnaampje voor een hond, maar verwijst ook maar al te duidelijk naar *doggy* als seks op zijn hondjes.

De Nederlandse tekst (blz 112) laat het dialoogje er als onvertaalbaar uit, maar biedt wel in vrije vertaling een fraaie tussenoplossing: *Laat hem ervan lusten slaat op vlo en penis*.

In het Frans speelt het seksuele woordspelletje zich af via de woorden *coïte/coïte* (FN.171-172). Bij de opmerking van Clov dat de vlo zich rustig ('coïte') houdt, vraagt Hamm of het niet coïte/neuk(en) moet zijn. Waarna hij stelt dat Clov en hij, als het om neuken gaat, geneukt/verneukt ('baisés') zijn. Clovs suggestieve vraag of Hamm niet moet plassen ('Et ce pipi?') sluit op ironische manier de scene af. Ook zijn antwoord –maar dan in de Engelse versie– is ernaar: 'That's the spirit!' En zo vervliegen de diepere gedachten van Hamm over de zin van het leven.

^a *A bright idea*: een *idée* à la Descartes' denken in termen van *claire et distincte*. Op dit punt is er een diep verschil met de Franse versie (FP.182) waar het niet om het bedenken van een idee gaat, maar om het vinden van een truc. De Nederlandse vertaling (NV.119) neemt deze (oer-) versie over en spreekt van een foefje. En dat foefje ligt dan in het gebruik van de wekker.

^b Clov speelt hier geen spelletje. Hamms reactie is voorspelbaar: de pijn zal Clov beletten hem te verlaten.

^c Dit betekent dat Clov van plan is te vertrekken. Mocht hij van plan veranderen dan zet hij de wekker weer af.

^d Dit ingebed in een volstrekt ondoorzichtige dialoog. De samenhang tussen Hamms fluiten, Clovs vertrek/dood en het (niet) werken van de wekker laat zich enkel raden.

En de wekker zelf: 'Fit to wake the dead!' Geen klokgelui, geen trompetgeschal, maar een eenvoudige wekker als aankondiging van het laatste oordeel. Over de wekker zelf begint trouwens ook al een warige discussie: werkt hij wel? heeft hij niet te veel gelopen?

Samengevat, de wijsbegeerte begint in alle rust met het stellen van vragen. Twijfel uiten is het begin van alle wijsheid. Descartes' *dubito* ('ik twijfel'). Op zo'n moment van twijfel is het duidelijk dat je nadenkt over de dingen (*cogito/ik denk*), je gebruikt je ratio/rede ('intelligence').^b

En dat doet Hamm ook.^c Maar even later, als hij zijn gedachte uitwerkt,^d beroept hij zich voor zijn betoog op zijn verbeelding ('imagine!').^e Voor Descartes houdt dit in dat het voorstellingsvermogen, als brug tussen zintuigen en intellect, je de gelegenheid geeft om een aantal mogelijkheden af te tasten en te toetsen, maar dan wel op een methodologisch zeer strenge manier.^f En juist op dat punt faalt Hamm. Zijn betoog krijgt mythische trekken: de Intelligentie, een rationeel wezen, komt als kosmische gestalte terug van verre om de stand van zaken op aarde op te nemen. En naar Hamm hoopt met niet al te negatieve resultaten.

^a Bij Koloszi 2005. Zie verder Mooney 1978, Feldman z.j., Moran 2006

^b Het gebruik van het concept *Intelligence* (Frans)/*rational being* (Engels) zal verwijzen naar de ontologie van Descartes. Daarbinnen wordt de mens gedefinieerd als *res cogitans*, als een substantie: '[J]e connus de là que j'étais une substance dont toute l'essence ou la nature n'est que de penser, et qui, pour être, n'a besoin d'aucun lieu, ni ne dépend d'aucune chose matérielle' (Meditations.V.9).

Al eerder geeft Descartes een meer alledaagse, psychologische omschrijving van het *cogito*: 'Je suis une chose qui pense, c'est-à-dire qui doute, qui affirme, qui nie, qui connaît peu de choses, qui en ignore beaucoup, qui aime, qui hait, qui veut, qui ne veut pas, qui imagine aussi, et qui sent' (Meditations. III.1). Maar zelfs dit niveau van denken (en taalgebruik) is binnen *The Hole* niet haalbaar.

^c Dit gekoppeld aan het verwarrende beeld dat Hamm door te twijfelen en te denken zichzelf binnen de westers-humanistische traditie betekenis geeft. De rest van zijn betoog doet er dan nog weinig toe, hij heeft zijn gelijk al binnen.

^d Je zou verwachten dat de redenering in de richting zou gaan van het *dubito/cogito ergo sum*: de Intelligentie ziet dat Hamm nog kan twijfelen en denken, dus dat hij bestaat. Wat dan ook zou inhouden dat Hamm iets betekent. Voor het *cogito/dubito*: Pieron 2004 I, blz. 129 (De methode 1. Het Dubito), blz. 130 (Het Cogito).

^e Ontbreekt in de Franse tekst.

^f Sepper 1996 (Inleiding, blz. IX): 'Thus both in the descent into doubt and in the reascent to a knowledge of the extended world the imagination plays an intermediate role between the senses and the intellect. Although cognitively weak, it is fruitful in generating possibilities, and when rigorously put to methodological purpose it points the meditator in the right direction.'

Waarneming draagt in de ogen van Descartes nooit bij tot *werkelijke* kennis van mens en wereld. Hamm probeert rationalisme en empirisme met elkaar te verzoenen.

DEEL TWEE

VI. De leefwereld

[1]

*Bare interior
Grey light
Brief tableau*

Een grijsig licht,^a een kaal interieur, zonder opsmuk, een sombere, maar ook verstilde wereld. Een souterrain, een bijna onderaardse ruimte, afgesloten van de buitenwereld (CW.92-93)^b met alleen een deur naar een keukentje (drie bij drie bij drie meter).^c Een droefgeestige, benauwende omgeving, die weinig goeds belooft voor de loop van het stuk.

Naast de deur naar de keuken -raadselachtig-^d een lijst achterstevoren tegen de muur.^e Naar buiten toe hoog twee kleine ramen, waarvan het duidelijk zal worden dat ze geen uitzicht bieden, maar je een illusie naar keuze voorspiegelen. Niet voor niets lacht Clov kort in zichzelf als hij de gordijnen opent.

^a Dus niet een esthetisch lichtblauw zoals je soms ziet. Dit licht verandert ook niet als de gordijnen worden geopend. Het blijft grijsig. Waar het licht vandaan komt blijft onduidelijk. Er zijn geen lichtpunten in de ruimte. Terecht stelt Worth (1975, blz. 192) dat 'The peculiar grey light of *Endgame* is one important means for giving the stage place its distinctive between-worlds quality.'

^b Het vertrek maakt onderdeel uit van een grotere, holle ruimte (CW.104).

^c 'I'll go now to my kitchen, ten feet by ten feet by ten feet.' Duidelijk een opmerking naar het publiek toe.

^d Hoe hang je een lijst achterstevoren aan de muur? Waarom achterstevoren? Gaat het om een lege lijst, een schilderij, een spiegel, een reclameafbeelding? Je wilt het heel graag weten.

^e Er staat in de tekst *picture*, maar dit woord zelf komt in de uitgesproken tekst niet voor, het publiek ziet dus gewoon iets hangen.

In de ruimte worden drie voorwerpen zichtbaar die met oude lakens zijn bedekt. Wanneer Clov ze onthult,^a komen er eerst twee elkaar rakende vuilnisemmers en vervolgens Hamm te voorschijn, de laatste gezeten in een leunstoel op wiertjes.^b

Ook nu tweemaal een (sardonisch) lachje van Clov.^c

[2]

Vier personages zijn bij elkaar in een schuilplaats (CW.92-93), volstrekt geïsoleerd in een diep dal ('hole'): 'There is no one else, there is nowhere else' (CW.95).^d Sterker nog: 'Outside of here is death' (CW.96).

Hoe het zover is kunnen komen, blijft onduidelijk. Het zou kunnen gaan om een natuurramp of om oorlogsgeweld waarvan nu nog dreiging uitgaat.^e Ook de plaatselijke situatie waarin de vier zijn terecht gekomen, is mistig. Zo heeft Hamm er geen idee van waar de grens ligt tussen het rampgebied en de oude, vertrouwde wereld van licht en leven:

'That here we're down in a hole ./.. But beyond the hills?^f Eh? Perhaps it's still green. Eh? ./.. Flora! Pomona! ./.. Ceres!^g ./.. Perhaps you won't need

^a Als een goochelaar.

^b Dat Hamm bij het gaan slapen van top tot teen met een laken wordt bedekt is nog daaraan toe, maar het bedekken van de vuilnisemmers is op zich een glimlach waard.

^c De lezer is beter af dan de toeschouwer, omdat hij niet wordt gestoord door de encenering. Alleen al de licht- en kleurschakering direct aan het begin van dit spel zijn van doorslaggevende betekenis voor de interpretatie die de regisseur voor ogen staat. Bij het lezen zul je je pas langzamerhand een voorstelling maken afhankelijk van de sfeer op het toneel. Een encenering staat vast, de voorstelling van de lezer blijft vaag en past zich ongemerkt aan de situatie.

^d Een verhaal als dat over Mother Pegg stamt dus uit een ver verleden.

^e Hamm suggereert op een bepaald moment dat hij op de vlucht is: 'I'd run, run, they wouldn't catch me' (CW.100).

^f Omdat de schuilplaats is omgeven door heuvels, is een uitzicht op zee of oceaan onmogelijk is.

^g Respectievelijk de Romeinse Godin van de bloemen, de Romeinse Godin van de boomvruchten en de Romeinse Godin van de landbouw. De laatste kan worden gelijkgesteld aan Demeter, Moeder Aarde, de machtige godin van de Onderwereld.

to go very far' (CW.111).

De schuilplaats zal voortaan worden omschreven als *The Hole*. Je bevindt je in een naamloze wereld, in een niemandsland, waar alles grijs en doods is. Je ziet er geen kleur, je hoort er geen klank, behalve het schrille fluitje van Hamm. Alles wat het leven plezierig kan maken, ontbreekt. Zelfs de enige afbeelding hangt achterstevoeren, bovendien mag Clov van Hamm niet zingen, zelfs niet neuriën (CW.127).^a

[3]

De keuken is het domein van Clov. Daar liggen de voorraden snoepjes en biscuitjes, de pijnstillers (in een klein rond doosje), de jeukpoeder, de hoesttabletten en een versterkend drankje ('tonic').^b Er ligt ook zand voor de kattenbak (dat Clov van het strand heeft gehaald),^c er staat een plantje, een trap, er ligt een gaffel en een kijker. Je vindt er kleedjes ('rugs') en katheters. Er huizen ratten en er bevonden zich blijkbaar ook doodskisten en fietswielen.

Een belangrijke vraag is hoe groot de voorraden zijn. Het lijkt moeilijk te zijn om ze aan te vullen, hoewel het niet geheel onmogelijk is om naar buiten te gaan. In ieder geval wordt maar al te vaak beweerd dat bepaalde zaken er niet meer zijn, waarbij je niet weet of het niet louter om een dreigement of om pesterij gaat.

Grotere raadsels: is er wel water? Ja, het plantje wordt verzorgd, de zaadjes worden gekweekt. Is er een toilet elders of een schijthuisje buiten? De vuilnisvaten van

^a Maar dat pikt Clov niet en na een loos dreigement ('Then how can it end?') geeft Hamm toe dat hij het zingen van Clov niet kan voorkomen (CW.127). In de Franse versie (FP.212) zingt Clov wel een keer, en dat op Hamms vraag om een paar woorden uit het hart:

*Joli oiseau, quitte ta cage,
Vole vers ma bien-aimée,
Niche-toi dans son corsage,
Dis-lui combien je suis emmerdé* ('hoe klote ik me voel').

Hamm reageert hierop smalend 'Un crachat!' (*crachat*: fluim, rochel), 'Wat sijkerig!'

^b De medicijnen gaan zo hun eigen, ondoorgroendelijke wegen, althans volgens Hamm:

Hamm: -Give me my pain-killer.
Clov: -It's too soon. (Pause.) It's too soon on top of your tonic, it wouldn't act.
Hamm: -In the morning they brace you up and in the evening they calm you down. Unless it's the other way round (CW.104).

^c Achter de heuvels? Een hele tocht!

de ouders worden blijkbaar verschoond als een kattenbak, maar hoe staat het met Hamm in zijn situatie?

Nu is niet nodig om alle zaken die er zich op het toneel afspelen uit te leggen, maar het is wel bedenkelijk dat er in feite onmogelijkheden worden verondersteld of geëbeteerd.

En dan de provisiekast! Hierin ligt volgens Hamm de gelegenheid voor Clov om de anderen te doden. Maar deze heeft er geen toegang toe: 'I don't know the combination of the larder' (CW.96). Wat ligt er in de kast? Een mes? Een dodelijk medicijn? Een explosief? Trouwens welke keukenkast bezit er een combinatieslot, dat bovendien voor de enige gebruiker ervan geheim is? Het ziet ernaar uit dat Clov gewoon maar wat beweert.

[4]

Hamm's tochtjes naar de ramen en Clov's verslagen van wat er zich buiten afspeelt, zijn een belangrijke vulling van de tijd en omvatten een breed scala van nevenactiviteiten zoals het ophalen van telescoop en trappetje, het heen en weer geren van raam naar raam, de reportages van Clov, het gekibbel en de discussie erover naast het eindeloze geprietspraat er omheen vormen samen een dagelijks ritueel.

[5]

Hamm: -Take me for a little turn
(CW.104).

De dag in *The Hole* begint met wat Hamm een wandeltochtje noemt, een rondgang door de ruimte (CW.104-105).^a Vroeger hadden Hamm en Clov veel plezier gedurende de tochtjes wegens de onhandigheid van Clov bij het voortrijden, nu is het een routine geworden (CW.123). Bovendien verlopen hun tochten rond de wereld –langs de muren en weer terug naar het centrum-^b bepaald niet zonder geharrewar en geklaag.^c

Deze eerste rondgang heeft voor Hamm overwaarde. Het tochtje voert hem naar de muur. Door haar -zijn laatste, vertrouwde beschutting- aan te raken en er zijn

^a Dit als compensatie voor de wandelingen, waar Hamm vroeger zo veel plezier aan beleefde.

^b De woorden die Hamm gebruikt -'right round the world', 'back to the centre'- duiden erop dat hij zich vanuit een oud, eerbiedig wereldbeeld ziet als het centrum van de wereld.

^c Zo'n tocht kun je immers niet met rolschaatswieltjes onder je stoel ondernemen, daar is een rolstoel voor nodig met grote fietswielen. Maar ja, waar vind je die? Vroeger lagen ze nog in de keuken (CW.96).

oor tegenaan te leggen staat hij in contact met de koude, holle buitenruimte. Zijn conclusie is vertwijfeld en bitter: 'Old wall! ./ . Beyond is the ... other hell.'

Hierna beëindigt Hamm de tocht, hij heeft er genoeg van en wil terug naar zijn plaats. Maar ja, ook dat is altijd weer een hele klus, omdat hij precies in het midden van de ruimte wenst te worden neergezet.^a Clov wordt er gek van en spreekt zelfs een doodswens uit.

Hamm is blind, Clov kan dus doen en laten wat hij wil, toch houdt hij zich zonder morren aan de geijkte activiteiten. Hij scheert niet de gek met Hamm, maar laat hem meestal zijn gang gaan, ook in deze scene.^b

[6]

Eenmaal terug informeert Hamm wat zinloos naar het weer. Clov, blijkbaar opnieuw bij het raam, antwoordt met een *zoals altijd*. Hamm is niet tevreden, hij wil dat Clov een verrekijker haalt. Clov strubbelt hevig tegen, maar doet toch wat Hamm vraagt en haalt met veel omhaal een trapje en een verrekijker.^c Hiermee gewapend gaat hij opnieuw naar het raam om te kijken hoe het er op aarde voorstaat.^d

^a Hamm meent als blinde zijn positie op een specifieke manier te kunnen bepalen. Hij zegt te weten/te voelen waar het midden (precies) ligt: 'I feel a little too far to the left ./ . to the right, ./ . [etc]'. Toch is dit een illusie, wat blijkt uit het feit dat hij voor het begin van de tocht aan Clov vraagt of hij wel vanuit het midden start. Clov doet vervolgens niet anders dan het spelletje meespelen ('I'll go and get the tape'). Hij geeft Hamm op die manier nog een zekere mate van zelfrespect.

^b De regie heeft er nogal eens een handje van om deze scene slapstick neer te zetten. Toch wordt ze pas echt tragikomisch als ze in alle ernst wordt uitgevoerd. Zeker als je denkt aan de inzet waarmee er naar het centrum wordt gezocht. Dit hechten van Hamm aan het centrum heeft trouwens iets ziekelijks en absurds. Een blinde is alleen het centrum van een tastbare wereld direct om zich heen, zijn bed, de douche.

^c Hamm vindt dat Clov een verrekijker nodig heeft om vanuit het raam naar de aarde te kijken. Clov vindt van niet, maar Hamm zet door. Clov komt terug met de verrekijker, maar bedenkt dan dat hij niet zonder een trapje kan. Waarop Hamm hem diep beledigt door te vragen of hij misschien gekrompen is (een vraag die trouwens nergens op slaat en stellig als grapje is bedoeld). Clov gaat dan de ladder halen, maar vergeet de verrekijker. Wanneer hij dan tegen Hamm op zijn beurt zegt dat hij een verrekijker nodig heeft, wordt deze woedend: 'Die heb je toch!' Als Clov dit dan ontkent (en niet vermeldt dat hij hem is vergeten), stelt Hamm terecht dat de gehele gang van zaken droevig is ('C'est d'un triste', FP.167). Blijft natuurlijk de vraag of Clov niet een spelletje speelt. Je moet toch wat zo'n hele dag.

^d Soms krijg je het gevoel dat deze, maar ook andere waarnemingen worden gedaan vanuit een buiten-aardse post. Later (CW.132) zal Clov in een droomachtige situatie veronderstellen dat hij van bovenaf neerkijkt op de wereld onder zich.

Hij laat dan de kijker met opzet uit zijn handen glijden, gaat het trapje weer af en richt de verrekijker^a op het publiek dat *in transports... of joy* verkeert.^b Clov doorbreekt zo het spelverloop. Het personage valt uit zijn rol.^c En dat zet de gehele scene onder spanning.

Vervolgens constateert Clov, nu na een meer doordachte waarneming, dat er door het raampje niets is te zien: 'Zero ... zero ... and zero'. Waarmee hij het illusoire van de gehele onderneming terloops onderstreept (CW.105-107).^d

Uit dit *zero* leidt Hamm af dat er niets beweegt ('Nothing stirs'),^e een conclusie die hij vervolgens koppelt aan de metafysische vraag naar het Zijn: 'All is... All is... All is what?'^f Op die vraag geeft Clov, na nog eens rond te hebben gekeken, te kennen

^a En wat voor verrekijker: 'Ça alors, pour une longue-vue c'est une longue-vue' (FP.167). Blijkbaar een woordspeling waar beiden niet om kunnen lachen. Het tweede *longue-vue* is pas vijf typoscripten later door Beckett toegevoegd (e-mail Luc Herman/Dirk van Hulle 05-01-2018). Van der Hulle legt alle nadruk op de ironie van de 'uitvergroting'. Beckett was trouwens niet tevreden met de vertaling ('magnifier'). Volgens Van de Hulle valt die wel mee.

^b De Franse versie (FP.167) van *in transports ... of joy* is heftiger en negatiever dan de Engelse: 'Je vois ... une foule en délire'/een woeste menigte in staat van razernij.' Het Engelse publiek wordt gepaaid, het Franse uitgedaagd. Vanuit de tekst en vanaf het toneel laat het zich aanzien dat het Engelse publiek nog steeds plezier heeft in wat het ziet, het Franse is het allemaal al lang zat. Het gaat in dit verband te ver om met Tania Bruguera (2017) een afstandelijk publiek neer te zetten in een kale buitenwereld als onderdeel (en zelfs als kern) van de gehele encensering. Zie verder T'Jonck 2017. Juist een uitgaanspubliek laat de contrasten tussen onze wereld en de ontmenselijkte *middenwereld* goed uitkomen.

^c Cruciaal in dit stuk –en voor dit essay- is het onderscheid tussen een acteur als lid van het toneelgezelschap en de rol die hij als personage speelt.

^d De ramen bieden geen vergezichten, de ligging van de schuilplaats maakt dat al duidelijk. Je kunt/moet denken aan een souterrain met kleine raampjes die op ooghoogte zicht geven op een kale, heuvelige buitenwereld.

^e *Nothing* komt 22 maal –en dat in verschillende variaties- voor.

^f Een aanvulling op de voorafgaande stelling dat niets beweegt. Tegenover de leer van het WORDEN staat de ontologie, de leer het ZIJN. In zijn meest consequente uitwerking houdt ze in dat er geen beweging en verandering mogelijk zijn. Zo bv Zeno via de paradox van Achilles en de schildpad. Clov had van zijn kant op Hamms vraag ('All is what?') *zero* in gedachten –een begrip dat Hamm net zelf had gebruikt-, maar hij wordt woedend door Hamm onderbroken met een *wacht tot er tot je wordt gesproken*. Zoals zo vaak trekt Clov zich niets aan van zo'n uitval, neemt direct daarna weer gewoon het woord en gaat nu nogmaals in op de vraag. *Zero* vervangt hij dan maar door *corpsed*.

dat het allemaal –in één woord samengevat- *corpsed* is.^a Ook de zee. Na de zee komt de oceaan aan bod.^b Daarvoor moet Clov naar het andere raam. Er volgt een routineus vraag- en antwoordspel, vol sombere, puur negatieve waarnemingen, dat eindigt met Clovs conclusie dat het ategader één groot grijs ('GRREY!')^c is: 'Light black. From pole to pole.' Geen enkele beweging, geen golven, geen meeuwen, geen rook, geen nacht, geen zonlicht! Niets waar te nemen aan de horizon, van het licht in het kanaal is alleen nog het fundament te zien.^d Hamm vindt het nogal beangstigend.

^a Term uit de wereld van theater en film die aangeeft dat een acteur zijn tekst is vergeten of dat hij tijdens zijn optreden plotseling onbedaarlijk in lachen moet uitbarsten. Er gaat iets helemaal mis. De buitenraamse wereld laat het er helemaal bij zitten.

Corpsed is een vertaling uit het Frans van het woord *mortibus* (FP.168) dat *morsdood* betekent. Een *corpse* is een lijk, je kunt *corpsed* misschien (ook) vertalen met *dood(s)*. Dit *corpsed* is vanuit de filosofie gezien een naturalistisch antwoord op de metafysische Zijnsleer die doorschemert in Hamms overwegingen.

^b Een vreemde gang van zaken: eerst kijkt Clov naar het land (CW.105), daarna aan de ene kant naar de zee en aan andere zijde naar de oceaan. Hij maakt er potje van en richt zich alleen naar de wensen van Hamm. Hij weet wat deze wil 'zien' en horen.

^c Dit grijs krijgt alle -negatieve- nadruk. Clov bazuïnt het rond en fluïstert het ook nog eens opvallend in het oor van Hamm.

^d

Hamm: -Look at the ocean! ./.
Clov: -Never seen anything like that!
Hamm (anxious): -What? A sail? A fin? Smoke?
Clov (looking): -The light is sunk.
Hamm (relieved): -Pah! We all knew that.
Clov (looking): -There was a bit left.
Hamm: -The base.
Clov (looking): -Yes.
Hamm: -And now?
Clov (looking): -All gone (CW.106-107).

Welk licht is weggezonken? En als er iets wegzinkt, zal toch het fundament het eerste en niet het laatste wegzakken/verdwijnen. De Franse tekst (FP.168) heeft het bovendien over een licht/een (scheeps-) lantaarn in het kanaal. In de Nederlandse vertaling (NV.111) wordt *light* (Eng.)/*fanal* (Fr.) nogal willekeurig vertaald met *vuurtoren* (in het kanaal).

Je zou kunnen denken aan een lantaarn die door zijn ondergrond is heen gezakt, maar ja wat moet je met zo'n lantaarn in een kanaal? Ook kun je, althans vanuit de Engelse tekst denken aan een nog smeulend (onder-) laagje van een vuur dat nu ook uit is gegaan. *Vuur* is dan gewoon vuur.

In de oorspronkelijke, Franse tekst rijmt *fanal* trouwens op *canal* ('Le fanal est dans le canal'). Clov roept zomaar iets wat hem in dit verband grappig voorkomt en waarvan Hamm de strekking blijkbaar begrijpt. Vertalen wordt dan moeïlijk. Ook Beckett weet er geen raad mee.

Toch heeft Hamm aan het einde van deze scene (CW.109) even de hoop om er samen op uit te trekken. Op zoek naar andere zoogdieren. Een slecht plan, vindt Clov ('God forbid!').

Dan maar alleen op een vlot er op uit, oppert Hamm: 'Alone, I'll embark alone! Get working on that raft immediately. Tomorrow I'll be gone forever.' Clovs reactie is ditmaal niet bot, maar ironisch-enthousiast: 'I start straight away.' Maar vervolgens schrikken de haaien Hamm toch af.^a

De stemming slaat dan al gauw om. Hamm kent zijn afhankelijkheid, niet voor niets vraagt hij voor de tweede keer hoe het met Clovs ogen en benen is gesteld.^b En dat is niet best. Nu volgt Hamms doemscenario voor wat Clov eens zal gebeuren. Zijn wraak op Clov omdat hij weigert mee te gaan. Maar daarop reageert Clov, zoals zo vaak, laconiek.

[7]

Op zijn tweede tochtje naar het raam (CW.123-124) wil Hamm het zonlicht voelen. Clov bezweert hem dat er licht is, maar dan blijkt dat zij tot woede van Hamm bij het verkeerde raam ('de aarde') staan. Bij het andere raam is Hamm even tevreden –hij denkt een zonnestraal te voelen-, totdat Clov meldt dat er geen zonnestrallen zijn en er dus geen warmte is.^c Na een tussenvraag of hij er niet bleek uitziet, wil Hamm dat Clov het raam opent zodat hij de zee kan horen. Maar je hoort niets. De zee moet dan volgens Hamm wel erg kalm zijn. 'It's because there are no more navigators.' Clov reageert niet eens. De conversatie loopt duidelijk stuk. Clov heeft het koud.

Hamm probeert nog een laatste keer om Clov erbij te krijgen, nu met de vraag welke maand het is (en dat in hun situatie!!). Dan wil hij terug naar zijn plaats. Als Clov vervolgens te lang achter zijn stoel blijft staan, stuurt hij hem daar weg, het maakt hem angstig. Een teken van het diepe wantrouwen dat Hamm tegenover Clov koestert.

^aDeze angst ondersteund door een identiteitsredenering van Clov: 'If there are [sharks] there wil be' ('indien p, dan p'). Pieron 2014 I, blz. 48 motto + noot.

^b Hamm is meer afhankelijk van Clov dan omgekeerd, omdat de laatste mobiel is en zichzelf niet. Hij vraagt Clov niet voor niets op heftige toon om wat heen en weer te lopen (CW.95). Clov is voor hem zijn benen en ogen. Zelfs wanneer Hamm Clov na het opstaan vriendelijk, maar ook indringend vraagt hoe het met hem gaat (CW.94), vraag je je af of hij dat niet louter doet uit eigenbelang.

^c Dit is treiteren. Clov kan immers rapporteren wat hij wil. Het is dan ook begrijpelijk dat Clov even later moet zweren dat hij het raam heeft open gedaan.

[8]

Clov zelf gaat dan nog eenmaal naar het raam (CW.127). Hij vergist zich weer in de ramen en ziet de oceaan aan voor ondergelopen land. Dit baart hem zorgen over zijn mentale toestand. Hij is even de kluts kwijt: 'What a mug I am!'^a Toch gaat hij in op de situatie en vraagt aan Hamm of deze belangstelling heeft voor een detail van wat hij buiten ziet of meer voor het geheel. En als het dan het geheel is, gaat het dan om het algemene effect? Clov speelt het spelletje zoals altijd feilloos mee (CW.128).

Als Clov vervolgens vol aandacht door het raam naar buiten blijft turen, vraagt Hamm hem of hij daar ooit wel is geweest. Hamm zelf in ieder geval niet.^b Waar hij volgens Clov niet treurig om behoeft te zijn, het is daar immers toch maar een *muckheap*.

Dan wordt Hamm plotseling concreter door –nogal vaag- te vragen wat er zich heeft afgespeeld. Als Clov laat merken dat hij de vraag niet begrijpt, wordt Hamm fel, maar hij koelt vervolgens na Clovs laconieke antwoord direct weer af:

Hamm: -Do you know what's happened?

Clov: -When? Where?

Hamm (*violently*): -When! What's happened? Use your head,^c can't you! What has happened?

Clov: -What for Christ's sake does it matter? (*He looks out of window.*)

Hamm: -I don't know.

Hierop komt er een harde reactie van Clov. Hij wijst Hamm erop dat deze heel goed weet wat er zich eens afspeelde met Mother Pegg, dat Hamm haar, eens zijn darterl in het veld (CW.113), niet wilde begraven omdat hij het te druk had, ja dat hij zelfs haar dood op zijn geweten heeft:

^a Oorspronkelijk stond er in de tekst 'What a fool I am', later veranderd in 'What a mug (= 'sul') I am.'

^b 'Absent, always. It all happened without me. I don't know what's happened.' Een duistere uitspraak, die door Clov in een concrete richting wordt gestuurd. Blijkbaar is de situatie rond hun schuilplaats pas na hun aankomst drastisch veranderd.

^c Verwijst wellicht naar het feit dat Clov volgens eigen zeggen wat in de war kan zijn.

When old Mother Pegg asked you for oil for her lamp and you told her to get out to hell, you knew what was happening then, no? ./.. You know what she died of, Mother Pegg? Of darkness.^a

Op Hamms 'I hadn't any,' antwoordt Clov: 'Yes, you had' (CW.129). In de ogen van Clov was zijn vader vroeger al een hardvochtige en meedogenloze man.^b

Het tochtje van Clov eindigt, na een afleidende vraag van Hamm, met het zoeken van de verrekijker. Die heeft Clov volgens Hamm nodig. Daarbij wordt de stoel van Hamm lichtjes verplaatst, wat leidt tot de vraag of ze uiteindelijk wel weer in het centrum staat (Clov: 'You'd need a microscope to find this...'). Het is niet verwonderlijk dat Clov doodziek wordt van al dit gedoe.

[9]

Tussen de bedrijven door (CW.113) probeert Hamm ook nog zichzelf in zijn rolstoel met een gaffel voort te bewegen, maar dat niet lukt. Hij vraagt dan of Clov de wiel-tjes wil oliën, maar die heeft dat naar zijn zeggen gisteren ook al gedaan. Ja maar gisteren, wat betekent dat nu helemaal?

^a Zelfmoord?

^b Wanneer Hamm Clov vraagt om iets tegen hem te zeggen dat hij na diens vertrek in zijn hart kan overwegen, reageert Clov sarcastisch met 'Your heart!' (CW.131).

VII. De personages

HAMM

[1]

The blind have no notion of time. The things of time are hidden from them too.^a

Hamm zit voor je, in zijn stoel op wieltjes: blind^b en voor een deel verlamd,^c geheel afhankelijk van hulp van buiten, zoals bij het gebruik van zijn katheter, maar ook van middelen tegen pijn en slapeloosheid. Hij omschrijft zijn algemene conditie al direct in het begin nogal vaag als *queer* (CW.94).^d

Overdag slaapt hij grotendeels,^e anders speelt hij met zijn zwarte speelgoedhondje of met zijn bebloede zakdoek, zijn koesdoekje zoals de Friezen het noemen. Dit doekje spreekt hij aan het einde als laatste toeverlaat liefdevol toe.

^a Pozzo in *Waiting for Godot*, tweede acte.

^b Blinden waren lange tijd uitgestotenen, paria's, zij werden vaak als kermisattractie geëxploiteerd. Toch zijn zij in oude tijden ook zieners (Tiresias) en grote vertellers (Homerus), door God of de goden begenadigd.

Wrang in dit verband is het dialogetje aan het begin (CW.94), waarin Hamm Clov vraagt of hij stiekem wel eens zijn ogen heeft bekeken:

Hamm: -Did you ever see my eyes?

Clov: -No.

Hamm: - Did you never have the curiosity, while I was sleeping, to take off my glasses and look at my eyes?

Clov: -Pulling back the lids? (Pause.) No.

Hamm: -One of these days I'll show them to you. (Pause.) It seems they've gone all white.

Een blinde als bezienswaardigheid. Hamm zelf voelde zich trouwens eerder een groot verteller, maar dan zeker niet door een God begenadigde.

^c In de eerste scene rond Nagg omschrijft Hamm (CW.97) zijn lichamelijke gebrek en dat van Clov –hij heeft een *stiff, staggering walk* (CW.92)- ironisch als hun specifieke eigenschap ('speciality'). Maar deze kwalificatie geldt ook voor Hamms ouders: zij kunnen niet lopen, hun gehoor en gezichtsvermogen gaan achteruit (CW.99).

^d In eerdere versies staat 'I feel a little *strange*.'

^e Eenmaal wakker wil hij al direct weer terug naar 'bed' (CW.94). Maar of hij dan kan slapen, is maar de vraag, hij bedelt voortdurend om een slaapmiddel.

Het zou trouwens best kunnen zijn dat alleen de momenten die Hamm gedurende een dag wakker is, in dit stuk (als eenakter) worden weergegeven. Zo wordt toch een 'hele dag' gevuld.

[2]

Hamm ondervindt beangstigende verschijnselen. Hij voelt een hartslag als druppels in zijn hoofd weerklinken (CW.100) en op een andere plaats vertelt hij van een wond, levend en al, in zijn borst (CW.107).

Kon hij maar slapen -dat doet hij weinig-, dan zou hij tenminste nog, al dromend, de liefde kunnen bedrijven en de natuur kunnen ervaren. Hij zou weer kunnen rennen en zij zouden hem niet te pakken kunnen krijgen (CW.100). Zijn enige wens -lijkt het- is een rustig einde.

[3]

I once knew a madman who thought
the end of the world had come.

Typerend voor de visie van Hamm (en voor omstandigheden binnen *The Hole*) is de anekdote over zijn ontmoeting met de *madman* (CW.113).^a Deze gaat over een raamsce­ne ver in het verleden, met een schilder-graficus^b die, liefdevol begeleid door Hamm, vanuit het raam van het gesticht naar buiten kijkt en die daar niets anders ziet dan as in plaats van *all that loveliness*: de pracht van het graan, de haringvloot en de zeilen. Hij als enig overlevende van de ramp. Vergeten. Hamm: 'It appears the case is... was not so... so unusual.'

Clov reageert hierop ironisch met een 'dat waren me nog eens tijden!'^c Verder vindt hij dat er nog wel meer ellende in de wereld is, wat Hamm -nogal verrassend- ont­kent: nee, op dit ogenblik is het anders. (CW. 114).

[4]

De scene met het speelgoedhondje (CW.111-112) is een van de meest navrante,

^a Een verhaal bondig en zonder omwegen verteld, en dat verbaast je. Hamm kan het dus wel.

^b Dat het om een schilder-graficus gaat, wordt pas in de Engelse versie vermeld. Daarmee legt Hamm er de nadruk op dat het hier gaat om iemand die nauwkeurig kan waarnemen en die deze waarneming op precieze, maar ook gevoelige wijze kan weergeven. Je bent niet voor niets een kunstenaar. Dat Hamm hierbij ook aan zichzelf als groot verteller heeft gedacht, kun je raden.

^c Frans (FP.180): 'La belle époque!' De Engelse variant '-God be with the days!'- is moeilijker te vertalen.

maar ook meest grappige van het stuk.^a Inhoudelijk laat het zien in wat voor geestelijke toestand Hamm verkeert.^b Hij gaat helemaal op in het beestje als een levend wezen, ondanks het voorlopig ontbreken van vierde poot en piemeltje.^c Clov gaat mee met het spel en behandelt Hamm als een klein kind, in dit geval zonder enige vorm van superioriteit, ironie of sarcasme. Des te erger.

De scene krijgt nog een vervolg. Na het betoog van Nagg merkt Hamm dat de hond weg is (CW.120). Hij gaat dan voorbij aan de opmerking van Clov dat de hond niet echt is en houdt vol dat hij er niet is. Clov speelt dan maar weer mee en zegt dat hij is gaan liggen. Als Clov het beestje Hamm dan weer in handen geeft, gooit deze het met een *dirty brute* van zich af. Later zal Clov Hamm met het hondje om de oren slaan.

[5]

In een kort, maar geladen intermezzo (CW.103-104), komt plotseling de geheimzinnige dood van een jonge arts aan de orde, een dood waarvan Hamm volgens Clov blijkbaar meer weet:

Hamm: -That old doctor, he's dead naturally?

Clov: -He wasn't old.

HAMM: -But he's dead?

CLOV: -Naturally. (*Pause.*) *You ask me that?*

Ook het feit dat Hamm, volgens Clov, Mother Pegg niet wilde begraven (CW.112), biedt een wrang beeld van hem.

^a Het hondje is zwart, maar Hamm meent dat het wit is. Clov laat het maar zo en reageert met 'nearly.' Een typische Clov-reactie. Verrassend is het dat er ook staat dat er meer honden zijn: 'Your dogs are here.' De Franse versie (FP.176) is duidelijker: Hamm vraagt Clov om het hondje te zoeken. Het antwoord luidt: 'Tes chiens sont là.' Ze zijn niet *hier*, maar *daar* (in de keuken).

^b Hamm als blinde leeft van Clovs 'verslagen', of die nu gaan over de illusionaire wereld daarbuiten of over dat wat hij te melden heeft over de 'gebeurtenissen' in *The Hole*, zoals over de toestand van Nell of over de voorraden in de keuken.

^c Voor sommige (postmodernistische) critici dé gelegenheid om het castratie-syndroom te berde te brengen en dat terwijl het diertje zelfs nog geen piemeltje heeft!

[6]

Hamm vertelt graag, hij ziet zich als chroniqueur,^a hoewel hij moet toegeven dat er maar spaarzaam voortgang zit in het verhaal waar hij mee bezig is.^b Hij voelt zich weinig geïnspireerd, maar hij weet ook dat hij rustig moet afwachten en zich niet moet forceren. Een kwestie van techniek (CW.121).

Het is duidelijk, Hamm weet zich een groot verteller, die zich –bewust van zijn status- onder het vertellen steeds kritisch afvraagt of hij zich wel goed uitdrukt.

[7]

Hamm: -Scoundrel! Why did you en-gender me?

Nagg: -I didn't know.

Hamm: -What? What didn't you know?

Nagg: -That it'd be you (CW.116).

Hamms verhaal aan Nagg (CW.116-118) moet je rustig voor jezelf lezen om te ervaren hoe irritant de voordracht voor de anderen is geweest. Vooral de afwisseling tussen *normal tone*^c en *narrative tone*^d maakt het luisteren ernaar nogal vermoeiend.^e Bovendien begint de verteller midden in het verhaal en dat ook nog op een

^a Hamm heeft een meer dan gemiddelde opleiding genoten, wat bv blijkt uit zijn kennis van de klassieke mythologie (CW.111), uit het citeren van de Sorites-paradox, uit zijn directe aanhalingen van Descartes (CW. 108) en uit zijn inzicht in de narratologie (CW.121). Trouwens de verwijzing naar de Sorites-paradox komt in eerste instantie van Clov, en dat is ook niet mis.

^bElders (CW.121) gebruikt Hamm uitdrukkelijk het begrip *chronicle*. Dit wijst erop dat Hamms verhalen een historische/autobiografische achtergrond (kunnen) hebben.

^cBij voorbeeld: 'That should do it.' Een klopje op de (eigen) schouder, en dit omdat hij meent emotioneel een snaar te raken of omdat hij denkt zich poëtisch of vol-dramatisch uit te drukken, zoals met zinnen als

-Well, what ill wind blows you my way? He raised his face to me, black with mingled dirt and tears.

-It was a glorious bright day, I remember, fifty by the heliometer, but already the sun was sinking down into the... down among the dead.

-I can see him still, down on his knees, his hands flat on the ground, glaring at me with his mad eyes, in defiance of my wishes.

^dOok binnen het verhaal zelf worden beide wijzen door elkaar gehaald: 'let us say a vesta' ... (CW. 117).

^eHoewel het voor de kijker/lezer juist iets komisch kan hebben.

punt waar hij al is geweest. Nogal wiesde dat Clov er niet naar wil luisteren -hij gaat opzichtig naar de keuken- en dat Nagg voor zijn toehoren een beloning vraagt.^a Zij kennen Hamms stijl van vertellen^b en hebben het verhaal zelf al een eindeloos aantal keren moeten aanhoren.

[8]

Het gaat om een tegendraads kerstverhaal met een plot die geheel in de sfeer van het stuk past. Niemand zal zich binnen dit kader nog verwonderen over de verschijning van de zich voortslepende man die smeekt om eten voor een zoontje dat hij in de meest vervreemdende en erbarmelijke omstandigheden heeft moeten achtergelaten. Zeker verbaas je je er niet over dat de aangesprokene aanvankelijk geen enkel gevoel van medeleven toont. Eerst steekt hij irriterend langzaam zijn pijpje op om vervolgens op neerbuigende toon harde vragen te stellen en scherpe verwijten te maken. Dit terwijl hij zichzelf hoogst irritant –en op deftige toon- als een druk bezette,^c bekakte en hooghartige^d persoonlijkheid in het centrum van de belangstelling plaatst.^e

Wat volgt is trouwens geen vertelling, maar een moeizaam voortploeterende monoloog van de ik-verteller^f in de indirecte rede waarin hij een ‘gesprek’ met de bedelaar-smekeling weergeeft dat gaat over diens zoontje, over het oord waar hij vandaan komt,^g over zijn (eigen) achterdocht,^h over de zinloosheid om aan het jongetje

^a Nagg wordt voor deze gelegenheid door Clov gewekt en wil pas na een onderhandeling over de beloning (suikerboon in plaats van snoepje) Hamms verhaal aanhoren. Hij wurmt zich naar boven, heropent de onderhandelingen –hij wil ook voor Nell een snoepje-, maar dit zonder resultaat.

^b Hamm heeft zijn stijl voor een deel te danken zijn vader die even stuntelig kan zijn (CW.121).

^c 'I'm a busy man, you know, the final touches, before the festivities, you know what it is.'

^d 'No no, don't look at me, don't look at me. He dropped his eyes and mumbled something, apologies I presume.'

^e Autobiografisch?

^f De ik-verteller als personage in het verhaal van Hamm als verteller.

^g De vader woont in zijn eentje met zijn zoontje in het gat ('hole') Kov, dat achter de 'the gulf' ligt. *Gulf* zegt weinig, je kunt denken aan een afgrond, diepte of baai. De overeenkomst met de veronderstelde (vage) ligging van *The Hole* is frappant.

^h De achterdocht van de ik-verteller is terecht, het verhaal van de vader kan niet kloppen. Het kindje in diepe slaap, alleen op drie dagen afstand. Het meest voor de hand is dat hij zijn zoontje in de buurt

wat graan^a mee te geven voor een bordje pap.^b

De ik-verteller wordt vervolgens ongeduldig omdat de bedelaar niet duidelijk is: 'Use your head, can't you, use your head. You're on earth, there's no cure for that!' Om vervolgens, nadat hij kort de weerstoestand heeft besproken (!!),^c erop te hameren dat er geen enkele hoop op een betere toekomst is: 'But what in God's name do you imagine? That the earth will awake in the spring? That the rivers and seas will run with fish again? That there's manna in heaven still for imbeciles like you?'^d Dan wordt de ik-verteller toch nog geraakt door de situatie. Wat hem ertoe brengt te vragen of de man niet bij hem in dienst wil komen: 'Well? Here if you were careful you might die a nice natural death, in peace and comfort.'

De vader komt met een tegenvraag, een vraag die de ik-verteller blijkbaar had verwacht: of hij het kind –als het nog leefde- ook niet bij zich wil nemen.

Het antwoord krijgen we niet te horen. Hamm heeft er genoeg van, maar hij weet wel dat hij snel een eind moet breien aan het verhaal. Een andere optie is om nieuwe personages in te brengen, maar ja, hij weet niet waar hij die vandaan moet halen. Hij belt Clov.

[9]

Er ontstaat nu een volledige chaos. Hamm wil bidden, Clov meldt dat er een rat in de keuken zit en Nagg wil zijn snoep.

Omdat Clov meldt dat hij de rat al half dood heeft gemaakt, kan dat probleem vol-

heeft achtergelaten. Maar dan komt de vraag op waarom hij dat zou doen. Hamm als verteller maakt er een potje van.

^a Het lijkt erop dat je in de ik-verteller met een landheer te maken hebt, die schuren vol graan bezit en petitjes in ontvangst neemt. Maar de verteller is duidelijk ironisch. Bovendien een landheer die zijn eigen kerstboom optuigt?

^b Ook hier het bordje pap.

^c Het is koud en het stormt. De ik-verteller is gebiologeerd door het weer en beoordeelt het in al zijn facetten aan de hand van thermometer, heliometer, anemometer en hygrometer. Hij kan het niet nalaten om interessant te doen.

^d Al Hamms eigen frustraties komen boven.

gens Hamm wel even blijven rusten.^a Eerst moet er worden gebeden.^b *God first!*, ook Nagg moet wachten.

Clov doet mee ('Daar gaan we dan!') en Nagg begint uit zichzelf hardop met het Onze Vader, waarop Hamm eist dat je in jezelf bidt. Het resultaat is beneden alle peil: noch Hamm, noch Clov, noch Nagg ervaren ook maar iets ('What a hope!', 'Sweet damn all!', 'Nothing doing').^c

Hamm beëindigt de seance dan ook met de ontkenning van Gods bestaan: 'The bastard! He doesn't exist!' Clov formuleert het voorzigtiger en vult Hamm aan met een *not yet*.^d Trouwens een mooie gedachte: God in eeuwige statu nascendi.

[10]

Hamm: -I've got on with my story. I've got on with it well. (*Pause. Irritably.*) Ask me where I've got to.

Clov: -Oh, by the way, your story?

Hamm (*surprised*): -What story?

Clov: -The one you've been telling yourself all your days.

Het vervolg van Hamms verhaal (CW.121-122) komt er even later via een ironische dialoog^e met een Clov,^f die eenmaal op gang gekomen vol gespeelde interesse het verhaal, vaak in detail, als het ware uit een gespeeld-bescheiden Hamm trekt. Maar dit niet voordat Clov Hamm heeft moeten ondervragen over de vorderingen van het

^a Later (CW.125) gaat Clov naar de keuken terug om de rat te doden (om zo te voorkomen dat die langzaam zal sterven). Hamm, zelf doodsbenauwd voor ratten, vindt het allemaal best. De rat blijkt dan ontsnapt te zijn. Volgens Hamm zal hij niet ver komen, volgens Clov hoeft dat ook niet (CW.126).

^b En dat volgens Clov bepaald niet voor de eerste keer.

^c Van de eerste twee kreten zijn er geen vertalingen te vinden. In de Nederlandse vertaling (blz. 124) staat 'Geen moer!', 'Geen bliksem!' In het Frans (FP.190) vind je de uitroepen *bermique* en *macache*. Beide ook al even onvertaalbaar. Van de gebruikte termen wordt ook in de eigen talen geen omschrijving gegeven die hier past.

^d Een aantasting van het principe van het uitgesloten midden: God bestaat of hij bestaat niet, iets ertussen is niet mogelijk.

^e *Ironisch* ook in de oorspronkelijke betekenis van *vragenderwijs*.

^f Een dialoog als deze is er volgens Hamm zelfs een reden toe dat Clov hem niet zal/mag verlaten.

verhaal zelf^a en de moeite die het de verteller allemaal kost.^b

Hamm gaat verder met zijn verhaal op het punt waar hij was gebleven: de bedelaar die smeekt om brood voor zijn kind. Het blijkt nu dat de ik-verteller de bedelaar aanbiedt om tuinman bij hem te worden. Clov barst hierop in lachen uit, wat Hamm niet begrijpt. Dat je lacht om *bread is* nog te begrijpen. Clov denkt dan toch eerder aan *brat*.^c Hamm ironisch: 'The whole thing is comical, I grant you that. What about having a good guffaw, the two of us together?' Maar beiden kunnen er niet meer toe komen.

Verder met het verhaal: de bedelaar vraagt of hij zijn zoontje mag meenemen. Dat mag. Hij kan dan al gauw zijn vader helpen.

Clov doet vervolgens zijn best het verhaal draaiende te houden, maar Hamm stopt ermee. Hoe het zal eindigen, weet hij ook niet precies, maar het zal wel snel zijn.

Clov dringt er bij Hamm aan dat hij dan aan een nieuw verhaal zal beginnen, maar Hamm is het vertellen moe: 'The prolonged creative effort. ./.. If I could drag myself down to the sea! I'd make a pillow of sand for my head and the tide would come.'^d Waarop Clov hem zoals zo vaak op de feiten drukt: 'There's no more tide.'

[11]

Verrassend is de wending (CW.130-131) waarbij Clov het heft in handen neemt. Vanuit zijn uitzicht op de trap zal hij nog eenmaal voor Hamm naar al die vuiligheid daarbuiten kijken. Niet zo best, constateert hij, goed beschouwd ziet hij eigenlijk niets. Hamm, als acteur, ontwaart direct complicaties bij deze observatie, maar vertrouwt erop dat er geen sprake is van een subplot.^e

^a 'Oh not very far, you know, not very far, but nevertheless, better than nothing.' Waarop Clov trouwens reageert met een 'better than nothing! Is it possible?'

^b In feite gaat Hamm in meer algemene zin in op het proces van het schrijven en op de problemen die er zich bij een schrijver kunnen voordoen. Vaak heb je geen inspiratie ('writers block'), maar dan moet je jezelf niet forceren. Werk met kleine stukjes tegelijk. Literatuur wordt beschouwd als ambacht, ze is in feite een kwestie van techniek. Dit versus de romantische traditie, waarbinnen genie en inspiratie floreren.

^c In de Franse versie speelt de woordspeling niet mee. Daar gaat het over *petit* en *pain*, samen trouwens een *petit pain*, een broodje. In het Nederlands (NV.126) kun je denken aan een *kadetje*.

^d Wat een cliché!

^e Want wat zou het niet voor het script tekenen als de bewoners ervan uit zouden gaan dat er daarbuiten echt niets te beleven zou zijn. Het toneelstuk zou een andere loop moeten krijgen.

Clov kijkt ondertussen wat meer geconcentreerd naar buiten en ziet dan iets^a dat op een kleine jongen lijkt.^b Hamm staat perplex. Clov op zijn beurt wil erop af gaan en vraagt Hamm om de gaffel.^c Die weigert. Clov begrijpt dit niet, het is toch mogelijk dat het gaat om een nieuwe verwekker, wat wil je nog meer?^d Hamm stelt dan één van twee: de jongen sterft daar of hij komt naar *The Hole*,^e als hij tenminste echt bestaat. Hamm vermoedt blijkbaar dat het jongetje een verzinsel is van Clov om weg te komen. Clov reageert daarop pseudo-verontwaardigd met de vraag of Hamm soms denkt dat hij het verhaal verzonnen heeft. 'You don't believe me? You think I'm inventing?' Ja dus. Hamm maakt er dan ook een einde aan, hij heeft Clov niet meer nodig. Clov vindt het best, hij geeft Hamm op diens verzoek de gaffel en gaat weg. Zo loopt het verhaal voor de tweede keer op zijn eind. Dit gekoppeld aan de zoveelste verlatingscene.

[12]

What dreams! Those forests! (CW. 93).

Direct aan het begin van het stuk (CW.93-94) stelt Hamm dat het lijden vroeger ongetwijfeld verhevener was dan tegenwoordig.^f Maar is zijn eigen lijden ook verhevener dan dat van zijn vader, zijn moeder en zijn hondje? Open vraag.^g In ieder ge-

^a En dit dan weer volgens het gegeven script.

^b In de Franse tekst (FP.209-211) en de Nederlandse vertaling (NV.136-137) staat een versie met een uitgebreide, maar ook overbodige en zelfs irritante beschrijving van de situatie.

^c De gaffel is een teken van vertrek (met een boot), een teken van vrijheid. Je ziet in dit geval dat Clov het spel tot in de details uitspeelt. Beiden weten heel goed dat zij niet kunnen wegvaren.

^d Bepaald sarcastisch, omdat Clov als (adoptief-) zoon niet voor kleinkinderen zorgt. Dat Hamm het moeilijk heeft met zijn zoon als adoptief kind blijkt bv uit het feit dat hij aarzelt om Clov ronduit zijn zoon te noemen. Of aarzelt hij omdat hij beschaamd is dat hij Clov tot zelfs driemaal toe heeft geroepen? (CW.126).

^e Maar waarom zou het jongetje daar moeten sterven? Hamm associeert Clovs mededeling direct met zijn eigen verhaal over de bedelaar en diens zontje. De vraag van Clov of het jongetje echt bestaat, gaat dan in op de kwestie of Hamms verhaal autobiografisch is.

^f Evenals de proclamatie van Clov staat deze overweging direct aan het begin van het stuk en krijgt daardoor alle nadruk.

^g Het hondje trekt de hele vraagstelling in het ridicule en dat terwijl nog niemand weet dat het om een gehandicapt speelgoedhondje gaat.

staat ook dat hij zich alleen weet. Een constatering die zo aan het begin hard aankomt.

Deze eerste kennismaking met Hamm is instructief voor de rest van het verhaal: hij is helemaal vol van eigen lijden. Daarbij speelt de gedachte aan zelfmoord al van het begin af aan mee: 'Enough, it's time it ended, in the refuge too.'^a And yet I hesitate, I hesitate to ... to end. Yes there it is, it's time it ended and yet I hesitate – [he yawns] – to end' (CW.93).^b

[13]

Tegen het einde (CW.125-127) -Clov is naar de keuken gegaan- vervolgt Hamm zijn analyse. Ook nu wendt hij zich met hetzelfde ritueel (van de zakdoek) eerst tot het publiek ('*Me to play ./ We're getting on*'). Dit lacht nu niet meer, maar huilt om wat het ziet:

You weep, and weep, for nothing, so as not to laugh, and little by little... you begin to grieve.^c

Hamm wacht even, herneemt het ritueel en gaat verder met een monoloog die ook nu weer vol zelfmedelijden zit. Stank voor dank. Al die hulpelozen die om hem heen krioelen. Hij wilde hen helpen. Gebruik toch je verstand.^d Ga hier weg en heb elkan- der lief: lik elkaar maar eens lekker af!^e Altijd wensten ze iets anders. Nee, verdwij- n

^a Hamm roept dus niet alleen het oordeel over zichzelf af, maar eveneens het oordeel over *The Hole*.

^b Toch, zo aan het begin kan het einde nog van alles betekenen. De uitspraak zelf (naar het publiek toe) komt trouwens wel erg gemaakt en zelfs hypocriet over. Hamm is er het type niet naar om zelfmoord te plegen.

^c Een perfecte omschrijving van je houding tegenover het melodrama. Pieron 2004 IV, blz.1203-1205 ('Het melodrama').

^d Hamm herhaalt hier in iets andere woorden de uitval van de ik-verteller naar de bedelaar in zijn verhaal aan Nagg (CW.116-118): 'Use your head, can't you, use your head. You're on earth, there's no cure for that!' Ook daar gekoppeld aan het thema van een heilloze toekomst.

^e 'Léchez vous les uns les autres' (FP.201). De Engelse tekst ('Lick your neighbor as yourself!') mag dan iets ingetogener klinken dan de Franse, ze roept ook vragen op. Erger nog, je voorstellingsver- mogen laat je in steek, vooral ook omdat de verwijzing naar het *Heb je naaste lief als jezelf* niet toevallig kan zijn.

uit mijn ogen, ga maar naar jullie seksfeestjes!

Het is allemaal nogal verwarrend.^a Hamm zit er wat onbeholpen bij. Zelfs zijn hond -bedenkt hij- is niet echt. Hij weet niet wat te doen, hij heeft het allemaal wel gezien, maar moet toch verder. Zijn verhaal beëindigen en een nieuw beginnen? Zich op de vloer werpen en zich aan zijn nagels voortbewegen? Maar dat zal het einde zijn. Hij zal langzaam wegsterven.

In deze situatie zal hij -diep eenzaam- zijn vader en zijn zoon roepen.^b Maar die laatste komt niet terug. Hij is te ver weggegaan.^c

En dan de beklemmende fantasieën, het gepraat in jezelf, je als een kind je in jezelf opsplitsen in verschillende personen om de angst met elkaar weg te fluisteren.^d

Hij eindigt zijn overdenking met de verzuchting dat de graankorreltjes in zijn leven niet tot een eenheid zijn samengebald.^e Daarna fluit hij Clov, die met de wekker binnen komt. Blijkbaar niet vertrokken.^f Maar wel zonder de pijnstillers, die zijn op. Hamm raakt in paniek.

^a Het is onduidelijk over wie Hamm het heeft en tegen wie hij tekeer gaat. Zeker niet meer tot het publiek, hoewel dit zich op bepaalde punten nog wel aangesproken kan voelen.

^b Dat zijn vader, ondanks alles, nog steeds een bron van steun kan zijn, blijkt uit de situatie waarin Hamm zich onbehaaglijk voelt op het moment dat Clov ietwat bedreigend achter hem staat. Hij roept dan tweemaal om zijn vader (CW.124).

^c Een raadselachtige opmerking, die op geen enkele manier is te plaatsen, of Hamm moet bedoelen dat Clov en hij ver uit elkaar zijn gegroeid.

^d Een vriendelijke vorm van de meervoudigepersoonlijkheidsstoornis, Komt op uit een op zich nogal vage, psychologische theorie.

^e De Sorites-paradox.

^f Deze binnenkomst gaat vergezeld van een typische Hamm-Clov-dialogue:

Hamm: -What? Neither gone or dead?

Clov: -In spirit only.

Hamm: -Which?

Clov: -Both.

[14]

Old endgame lost of old, play and lose
and have done with losing.^a

En dan de laatste bijdrage van Hamm waarin alles samenvalt (CW.132-134). Clov loopt na zijn diepgaande klacht en zijn opzienbarende visioen (CW.131-132) naar de deur en kondigt zijn definitieve vertrek aan: 'This is what we call making an exit.'^b Er volgt een formeel afscheid vol plichtplegingen. Met toch nog -hoe kan het anders!- een laatste vraag van Hamm aan Clov of hij het laken over hem heen wil leggen. Maar Clov is al weg, als acteur en/of als personage.

Hamm leidt zijn monoloog in met een aantal reeds bekende rituele handelingen^c die hij laatdunkend omschrijft als *squirmes*.^d Er volgt dan, na kort poëtisch beraad,^e

^a Hamm gebruikt het schaakspel als voorbeeld om aan te geven dat het stuk ten einde loopt. Het eindspel dat wordt gespeeld, staat (traditioneel) op verlies. Dit wel met de kanttekening dat Hamm iets te voren in een kort tussenzinnetje had aangegeven dat de (tussen-) stand in evenwicht ('deuce') is. In eerste instantie slaat dit *deuce* op de gelijke stand nadat de hoed weer is opgezet. Toch heeft de term overwaarde, omdat de hele scene begint met het aanhalen van het schaakspel als motto van dit gedeelte. En *deuce* is een specifieke schaakterm. Hierbinnen betekent het ook *pat*: je kunt geen kant op zonder dat je schaak staat. Zie Gökyay Chess Museum/Rules of chess. Internet. In het Frans staat er trouwens *égalité* (FP.215). Op zich een redelijke kwalificatie, omdat binnen het schaken een herhaling van zetten -en dit is juist in *Endgame* het geval- tot remise leidt. Dat houdt in dat alles weer van vooraf aan kan beginnen.

^b *Exit* niet (alleen) in de wat ongebruikelijke betekenis van *vertrekken* (naar buiten *The Hole*) of van *zich terugtrekken* (in de keuken), maar vooral in de technische betekenis van het *afgaan* van een acteur (naar kleedkamer en schminker).

^c Hamm varieert zijn rituelen. Begon het eerste ritueel met het openvouwen van zijn zakdoek, het af- en opzetten van zijn bril (na schoonmaken ervan), het keurig opvouwen en opnieuw opbergen van de zakdoek, het huidige ritueel bestaat uit het opzetten en afzetten, eerst van zijn toque en daarna van zijn bril. Tussen het op- en afzetten van zijn hoed komt hij tot rust ('Peace to our... arses'). Het ritueel wordt aangevuld met pogingen van Hamm om zich met stoel en gaffel voort te bewegen. Ondertussen is ook Clov teruggekeerd en staat in reiskostuum klaar voor vertrek, roerloos.

^d Het Engelse *squirm* heeft een seksuele connotatie in de zin van *kronkelen* en dat met (lichamelijk) plezier. In het Frans staat *conneries* (FP.215) dat in dit verband moet worden vertaald met *bulshitt*, *gekllets*. De Nederlandse vertaling *onnozelheden* (NV. 133) is te vaag en te lief. In het Engels is het gebruik ironisch.

^e Hamm begint met een korte uitroep -'You CRIED for night; it comes-'^e, maar hij wijzigt haar en vult haar bovendien aan met *It falls*.

een afrondende hartenkreet: 'You cried for night; it falls: now cry in darkness'.^a Waarbij je met enige zekerheid kunt stellen dat de *you* Hamm zelf is, die in zijn blindheid zijn eigen nacht over zich afroept. Om dan bovendien in een dubbelrol het stuk, iets te voorbarig,^b zijn afrondende conclusie mee te geven: 'Moments for nothing, now as always, time was never and time is over, reckoning closed and story ended.'^c Een paradox die tekenend is voor het gehele stuk.

Na de dichter-denker komt nu de verteller nog eenmaal aan het woord. Hamm gaat verder met zijn verhaal over de vader-bedelaar en diens zoon, en dat op het cruciale moment waarop de vader vraagt of hij zijn zoontje met zich mee mag nemen. De ik-verteller in het verhaal reageert woedend: weet u wel wat u het kind aandoet door het op te halen? U bent alleen uit op uw eigenbelang. Nu sterft uw zoontje rustig een weliswaar koude en hongerige dood, maar hij ontkomt aan het leven waarvan u ook weet wat dit op aarde heden ten dage nog waard is: 'He doesn't realize, all he knows is hunger, and cold, and death to crown it all. But you! You ought to know what the earth is like, nowadays. Oh I put him before his responsibilities!'

Met de vraag wie hier aan het woord is, de verteller in het verhaal van Hamm of Hamm zelf, die de hoofdpersoon in zijn verhaal op het matje roept.^d De plot en Hamms verhaal lopen in elkaar over en door elkaar heen.

En dan eindigt het stuk uiteindelijk toch. Hamm is er klaar voor: 'Well, there we are, there I am, that's enough.' Hij staat er alleen voor. Zijn vader reageert niet op zijn indringende roep. Hij gooit zijn hond weg, trekt zijn fluitje van de hals, gooit het het publiek in en roept nog eenmaal zachtjes om Clov. Vervolgens vouwt hij zijn zakdoek uit onder de woorden 'Since that's the way we're playing it..., ...let's play it that

^a Een prachtige zin vindt dichter Hamm: 'Nicely put, that.' Eerder gebruikt hij in dit verband de term poetisch ('A little poetry'). Nogal vanzelfsprekend want hij ontleent zijn uitroep gedeeltelijk aan Baudelaire's *Recueillement*: 'Tu réclamaï le Soir; il descend'. Baudelaire z.j. blz. 248.

^b Bij een uitspraak als deze kent Hamm als acteur het einde van het spel, terwijl het personage nog onderweg is naar het einde.

^c Het valt op dat Hamm de structurele term *story* gebruikt. De *story* waarvan hij al eerder had opgemerkt dat hij er mee moest doorgaan (CW.121). Clov vraagt in dit verband dan ook om welke *story* het eigenlijk gaat, misschien om die welke Hamm zelf bezig is (aan zichzelf) te vertellen?

^d De overgang van *hij* naar *u* komt wel heel onverwacht.

way..., ...and speak no more about it..., ...speak no more.'^a Om te eindigen met 'Old stancher! [Pauze.] You ... remain.'^b

CLOV

Hamm: -Did you ever have an instant of happiness?

Clov: -Not to my knowledge (CW.123).

[1]

Clov is Hamms zoon, hij is op jonge leeftijd geadopteerd.^c Een feit waaraan hij door Hamm tot vervelens toe wordt herinnerd. Dit gekoppeld aan het verwijt dat Clov onderdak heeft gevonden, maar dat hijzelf geen vader is^d en geen thuis heeft (CW. 110-111). Hamm gedraagt zich -dat zagen we al- bijzonder rancuneus tegenover deze zoon.^e Dit misschien ook wel omdat Clov als enige redelijk goed functioneert in dit gezelschap. Hij is het die te midden van alle chaos nog enige orde schept.^f

[2]

Clov is, zoals tegen het einde blijkt, geheel ontgoocheld (CW.132). Hij is naar zijn mening onder valse voorwendselen in de huidige situatie terecht gekomen. Je hebt hier, zeiden ze, zonder twijfel liefde en vriendschap gevonden. En als je omhoog

^a 'Ook deze uitspraak van Hamm wordt gedaan in zijn dubbelrol. Als acteur ziet Hamm dat de plot zo moet eindigen. Nou vooruit dan maar...! We praten er niet meer over.

^b Een dramatisch einde. Maar toch, je kunt ook denken: daar gaan we weer! Het licht gaat zo weer aan, het eerste wat je ziet is Clov die die de gordijnen opendoet en even later Hamm die zijn doekje voor zich uitspreidt. Met de vraag welke variant er nu op het toneel zal worden vertoond.

^c Over de moeder van Clov hoor je niets.

^d Later komt nog de vraag op of Hamm zelf niet is geadopteerd.

^e De verhalen van Hamm over de vader die zijn kind komt aanbieden, hebben wellicht een autobiografische achtergrond.

^f 'I'm going to clear everything away! ./.. I'm doing my best to create a little order' (CW.120). Clov ruimt graag op, maar Hamm ergert zich eraan, ook al is hij blind. Clov moet er dan ook mee ophouden. Hij laat de rommel dan maar weer vallen. Het maakt eigenlijk toch niets uit ('After all, there or elsewhere').

naar sterrenhemel kijkt, zie je een wereld van orde en schoonheid die duidelijk maakt hoe eenvoudig en inzichtelijk de werkelijkheid in elkaar zit. En ach, als je mocht zitten met de dodelijke gewonden op de slachtevelden, zul je moeten toegeven dat die toch met alle aandacht en expertise worden omgeven.^a Ook in dat verband kun je stellen dat mensen bepaald geen bruten zijn.

Clov weet wel beter, hij houdt dan wel van orde, maar het beeld ervan ziet er heel anders uit dan theologen en metafysici je voorhouden.^b Hij droomt van '[a] world where all would be silent and still, and each thing in its last place, under the last dust' (CW. 120).^c Het leven is in de ogen van Clov lijden, en hoe beter je leert om te lijden,^d hoe sneller ze zullen stoppen met je te straffen^e en hoe eerder ze je zullen laten gaan.^f Niet dat zo'n idee nu nog enige zin heeft. Hij is te oud om aan deze eis

^a Ieder systeem heeft zijn ruis, cynisch maar waar.

^b Op de achtergrond spelen denkbeelden mee van bv Plato over orde en schoonheid, van Descartes over het denken (het 'Cogito') en van dezelfde wijsgeer over een helder en bewust inzicht dat volgens hem leidt tot nauwkeurige en duidelijke onderscheidingen. In directe samenhang hiermee kun je ook nog wijzen op het teleologische godsbewijs, dat aantoonde dat er ondanks alle narigheid toch sprake moet zijn van een hogere doelmatigheid en orde.

^c Het einde gedefinieerd in termen van een eschatologische wereldbrand. Het is mogelijk om deze en een volgende scene als visioen te omschrijven in de zin van CW.112, waar Hamm Clov vraagt of hij nog visioenen heeft.

Van belang is het ook dat Hamm Clov vraagt om hem iets mee te geven dat hem uit hem uit het hart is gegrepen ('a few words... from your heart'). De uitkomst is bepaald niet wat Hamm verwacht, hoewel deze wel overeenkomt met wat Hamm op dat moment voor zich ziet aan schaduwen en ellende waarmee het allemaal eindigt (CW.131). Beiden vullen elkaar aan in somberheid en negativiteit. Dit beeld wordt op zijn beurt versterkt door Hamms verhaal over de *madman* (CW.113).

^d Pas als de ander het straffen te zwaar wordt, heb je kans te ontsnappen. Vanuit dit gezichtspunt wordt het duidelijk dat Clov vindt dat Hamm hem niet genoeg heeft laten lijden. Hamm verontschuldigt zich hiervoor, zelfs tweemaal (CW.95).

^e Deze als de Macht (en zijn vertegenwoordigers).

^f Slaat indirect op Hamm. Een vreemde manier van redeneren. Iets wat Clov blijkbaar niet ongewoon vindt, eerder (CW.97) had hij al getwijfeld aan de wijze waarop er binnen *The Hole* wordt nagedacht:

Clov (sadly): -No one that ever lived ever thought so crooked as we.

Hamm: -We do what we can.

Clov: -We shouldn't (CW.97).

Je mag veronderstellen dat Hamm met zijn reactie bedoelt dat hij zijn best doet om redelijker te denken. Maar zijn antwoord zou ook kunnen betekenen dat hij juist zijn best doet om dit soort verwrongen denken

te voldoen. Hij zal niet ontsnappen.

Maar dan ineens zal het einde toch daar zijn:

Then one day, suddenly, it ends, it changes, I don't understand, it dies, or it's me, I don't understand that either. I ask the words that remain—sleeping, waking, morning, evening. They have nothing to say.

Hij zal hij de deur van zijn cel^a openen en naar buiten gaan. Van bovenaf zal hij door zijn benen de aarde zien: 'a little trail of black dust.' Zij is uitgeblust. En wanneer hij dan valt, zal hij huilen van geluk.^b

Maar vervolgens maakt Hamm -als acteur-regisseur- wreed een einde aan Clovs overdenking: 'Nothing!'^c

[3]

Clov kan van streek zijn. Dit wordt duidelijk op het moment dat hij tijdens zijn laatste uitzicht uit het raam weer eens de opdracht krijgt om naar de aarde te kijken.^d Hij stelt zich dan tweemaal de vraag of hij wel goed bij zinnen is: 'Sometimes I wonder if I'm in my right mind/senses.' Niet ten onrechte, zijn opmerking *net op tijd* ('Ah, about time') en zijn vraag aan Hamm of deze de ladder soms *ziet* (!!), doen nogal onsamenhangend (en onnadenkend) aan.

Toch moet je oppassen. Het is heel goed mogelijk dat Clov ook nu Hamm de gek aansteekt. Zo is het bevreemdend dat hijzelf het trapje in die ruimte niet in één oogopslag zou kunnen vinden. En als hij dan op het trapje staat, vergist hij zich: hij ziet

te stimuleren. In het laatste geval wordt het antwoord van Clov onbegrijpelijk, wat dan op zijn beurt in een bevestiging is van zijn stelling.

^a *The Hole* als gevangenis.

^b Dit *vallen* is niet duidelijk. Het meest voor de hand ligt de uitleg dat Clov uiteindelijk op zijn plaats terecht komt. Even raadselachtig is het *vallen* in 'You cried for night; it falls: now cry in darkness' (CW. 133), een uitroep die stamt uit Hamms laatste monoloog.

^c 'Niets van dat!'/Allemaal van geen enkel belang!' Dit *nothing* is indirect een verwijzing naar Clovs gebruik van het woord tijdens het vervolg op het verhaal van Hamm: *better than nothing! Is it possible?* (CW.121).

^d In dit geval omdat volgens Hamm de aarde hem, Clov, roept. Clov reageert er maar niet op (CW.127).

niet in dat de ondergelopen aarde niet iets anders is dan de zee/de oceaan.^a Hij bevindt zich voor het verkeerde raam. Alsof dat er ook maar iets toe doet. Clov speelt een spelletje met zijn eigen domheid.^b

Hoe dan ook, de momenten van geestelijke zwakte duren niet lang: 'Then it passes over and I'm as lucid/intelligent as before' (CW.128).

CLOV & HAMM

[1]

Eén ding wordt direct duidelijk: Clov beheerst vanaf het begin het toneel. Niets gebeurt er buiten hem om. Zo brengt hij de andere bewoners tot leven, neemt als eerste het woord en richt hij zich tot het publiek met twee belangwekkende uitspraken, de eerste over het tijdsprobleem binnen het stuk, de tweede over de soritesparadox, een paradox die de structuur ervan aan de orde stelt. Daar steekt de reactie van Hamm maar magertjes bij af.

Bovendien, Hamm mag dan in al zijn onbeweeglijkheid de ruimte bezet houden, Clov is vrij zich te bewegen,^c hij heeft de mogelijkheid zich in zijn keukentje terug te trekken om even op adem te komen en hij kan zelfs overwegen om Hamm te verlaten. Daarnaast is Hamm in al opzichten afhankelijk van hem. Zo is het dreigement dat hij Clov niet meer te eten zal geven loos en dat weet Clov, hij gaat er losjes aan voorbij:

Hamm: -Clov!

Clov: -Yes.

Hamm: -I'll give you nothing more to eat.^d

Clov: -Then we'll die.

Hamm: -I'll give you just enough to keep you from dying. You'll be hungry all the time.

^a Al eerder (CW.123-124) maakte Clov zo'n 'fout', toen was er geen sprake van een geestelijk tekort.

^b Bovendien is Clov iets later (CW.129) zijn verrekijker kwijt. Met de vraag of Hamm er misschien op zit. En dat kan alleen maar een grapje zijn.

^c Hamm weet vaak niet waar Clov zich bevindt, voor hem een bedreigende situatie. (CW.95-96).

^d Een loos dreigement. Clov gaat over de voorraden, hij verdeelt het eten. Ook hier laat hij Hamm maar praten.

Clov: -Then we won't die (CW.94-95).

Clov reageert op een laconieke manier zoals je omgaat met een verwend, jong kind of met een lastige, oude man.

Een tweede voorbeeld. Het zal je maar gebeuren dat je 's morgens vroeg direct al wordt ontvangen met een hatelijk 'You pollute the air!' (CW.93).^a Clov had daarop kunnen reageren met een 'En dat moet jij zeggen!', maar hij laat Hamm maar praten. Hij weet het nu wel. Ook op de soms curieuze, soms alledaagse vraagjes van Hamm bv over het weer en de tijd, reageert hij achteloos. Hij laat zich bovendien niet alles gezeggen. Zo meldt hij Hamm al direct aan het begin dat hij zijn eigen gang gaat, hij laat zich niet om ieder wissewasje optrommelen, hij heeft wel wat anders te doen (CW.94).

[2]

Vaak wordt beweerd dat Clov het onmondige en zielige knechtje is van zijn Heer en Meester Hamm. Hamm is dan 'the protagonist of the drama and dictates the other characters on their action. He is at the centre of the room and the centre of the plot' (Rukhaya 2014). Maar deze uitleg kun je niet uit de tekst aflezen, integendeel. Zo heeft Hamm geen enkel machtsmiddel tot zijn beschikking. Hij regeert louter met het woord en op dit punt is hij Clov zeker niet de baas. Nee, dat je zoveel praat en kletst is eerder een teken van zwakte.

Clov is de protagonist en daarmee ook de eerste die opkomt. Aan het einde beheerst hij bovendien nog steeds het toneel. En als Beckett zelf Hamm vergelijkt met een hamer en Clov met een nagel, dan betekent dit alleen maar dat Hamm Clov voortdurend pijn doet, maar niet dat hij hem in zijn macht heeft. Clov kan zijns weegs gaan.

^a Met de geur zal het in *The Hole* bijzonder slecht zijn gesteld. Als Hamm later (CW.114) herhaalt dat Clov stinkt, voegt hij eraan toe dat de hele plaats vol is van kwalijke lichaamsgeuren. Waarop Clov reageert met een *het hele universum (stinkt)*, afgerond door Hamm met *To hell with the universe*. Een typische afsluiting van een Clov-Hamm dialoog.

Deze discussie ontstaat naar aanleiding van de vraag van Hamm aan Clov hoe hij ooit zal weten of Clov hem heeft verlaten. Nu als ik dood ben, zal je het wel gaan ruiken, is Clovs antwoord.

[3]

Toch gedraagt Hamm zich alsof hij in het centrum van de macht staat^a en hij uit dit in verschillende rollen: van (adoptief-) vader (CW.110), leraar (CW.113) of heer des huizes (CW.93).^b Maar het blijft bij verbale intimidatie. En daar is hij een meester in. Clov is van zijn kant aan Hamms wijze van aanpak gewend en reageert op geëigende, routineuze en ontlopende manier. Zoals een verzorger of butler, en zeker niet als een knecht.

Hoe verbaal ook, Hamm gedraagt zich hoogst irritant en commandeert Clov voortdurend. Deze lijdt onder diens voortdurende, vaak harde aanpak en kritiek. Terecht vraagt hij Hamm dan ook waarom hij zich zo door hem laat behandelen: 'Do this, do that, and I do it. I never refuse. Why?' Hamm geeft aan dat Clov niet kan weigeren en dat hij zelfs niet meer in staat zal zijn om te weigeren.^c Dat hij dat niet begrijpt! (CW.113).^d

Clov is het vaak spuugzat -'I'm tired of our goings on, very tired' (CW.129)- en zijn meegaandheid kan dan zelfs om omslaan in een doodswens, zoals blijkt uit het: 'If I could kill him, I'd die happy!' (CW.105).

[4]

Op een later tijdstip, tijdens de derde raamsceen, komt Hamm tot een tegengestelde kijk. Het is een moment waarop alles samenvalt en de verhouding tussen Clov en Hamm in het juiste perspectief wordt geplaatst. Op Clovs vraag

There's one thing I'll never understand. Why I always obey you. Can you explain that to me?

^a Dat wordt direct al gesuggereerd aan het begin van het stuk (CW.92): Hamm in het centrum, Clov met de ogen op hem gevestigd. Maar Hamm moet wel eerst worden 'bevrijd' door Clov vóór hij aan het spel kan meedoen.

^b Zelfs zijn hondje moet bij hem staan om hem –vol bewondering- bedelend aan te staren (CW.112).

^c Wat deze dreiging inhoudt, is niet duidelijk. Denkt Hamm hier terug aan zijn vervloeking van Clov (CW. 109-110) of voorvoelt hij de gehele ondergang van *The Hole*?

^d 'Ah the creatures, the creatures, everything has to be explained to them.'

reageert Hamm met

No... Perhaps it's compassion. (*Pause.*) A kind of great compassion (CW.129).

Verrassend en misschien wel in overeenstemming met de reden waarom Clov bij hem blijft. Als dat zo is, zal hij het volgens Hamm nog heel moeilijk krijgen.

[5]

Toch, waar Hamm in wezen om vraagt, is geen medelijden maar genegenheid: Wil je me kussen? Wil je me een hand geven? (CW.125). In beide gevallen beantwoord met een resoluut *nee*. Er is een einde gekomen aan Clovs liefde voor Hamm. Eens hield hij van hem (CW.95), in ieder geval was de verhouding goed ('We too were bonny – once', CW.113).^a Nu is dat wel anders, Clov wil zelfs niet voor Hamms begrafenis zorgen (CW.112).

Hamm op zijn beurt heeft zeker geweten van Clovs diepe onvrede, wat bv blijkt uit zijn vraag waarom deze hem eigenlijk niet vermoordt (CW.96).^b

[6]

Enmaal wordt Clov diep geraakt (CW.98). Hij vertelt als reactie op een vraag van Hamm dat hij, wanneer hij in de keuken is, daar naar de wand staat te staren^c en vervolgens zijn licht ziet sterven. Een surrealistisch beeld. Hamm reageert daarop lomp met een flauw, plat grapje^d en refereert daarna ironisch naar zijn eigen licht,

^a *Bonny* hier eerder in de zin van *redelijk*: we hadden een goede verstandhouding.

^b Ook Hamms vraag (CW.111) of Clov *er wel eens aan heeft gedacht* ('Did you ever think of one thing?') zou in deze richting kunnen wijzen. Het lijkt erop dat Hamm op Clovs nadrukkelijke ontkenning ('never') is geschrokken van zijn vraag en dan doet alsof hij iets anders op het oog had. Maar ook is het mogelijk dat hij doelde op de onmogelijkheid om ooit nog deze plaats te verlaten. Maar ja, dan is de opmerking nogal afgezaagd en flauw.

^c Al eerder (CW.93) had Clov gemeld dat hij, als hij naar het keukentje ging, daar op de tafel leunde, naar de muur keek en wachtte tot Hamm hem zou fluiten.

^d Hamm vraagt zich af of Clov op de muur naakte lichamen ziet. Een opmerking die je je op zijn beurt doet afvragen wat er zo nu en dan in Hamms eigen hoofd voor beelden verschijnen. Hamms verbinding van het OT-ische *mene* met porno-beelden is trouwens wel prikkelend en past ook nog binnen het verhaal zoals het in Dan.5 wordt verteld.

dat blijkbaar veel belangwekkender is. Clov reageert rustig, maar aangeslagen. Hamm ziet in dat hij te ver is gegaan en biedt tot tweemaal toe zijn verontschuldigen aan.

[7]

Aan het einde van de derde raamsceen (CW.129-130) loopt de situatie helemaal uit de hand. Hamm commandeert Clov: 'Geef me mijn hondje!' En dat tot twee keer toe. Clov wordt woedend en slaat Hamm met het keeshondje hard in het gezicht. Op diens verontwaardigde 'He hit me!' reageert Clov met 'You drive me mad, I'm mad!' Hamm vraagt daarop Clov verwijtend waarom hij hem niet met een gaffel of met een bijl heeft geslagen!

Clov sluit dan de dialoog ongeduldig af met het ambivalente 'Let's stop playing!' Wat Hamm vertikt, hij wil in ieder geval in zijn doodskest worden gelegd.^a Maar als Clov meldt dat er geen doodskesten meer zijn, wil ook Hamm een einde maken aan het spel: 'Then let it end! ./ With a bang!' Om vervolgens weer terug te vallen in zijn rol van personage: 'Of darkness! And me? Did anyone ever have pity on me?'^b Als Clov zich dan afvraagt of deze vraag hem geldt,^c reageert Hamm in zijn dubbelrol als acteur boos met 'An aside, ape! Did you never hear an aside before?' ./ I'm warming up for my last soliloquy.'

De verwarring is compleet. Vooral omdat Clov gewoon doorgaat in zijn rol van personage. En dat met het dreigende 'I warn you. I'm going to look at this filth since it's an order. But it's the last time.'

Hamm –nog steeds als acteur- hoopt dat er niet nog meer verwickelingen zullen

Clovs reactie -'I see my light dying'- is trouwens meer in overeenstemming met de ernst van de bijbelse tekst (Dan.5:25-27). Op de muur van de zaal waar de Babylonische koning Belsazar een groots, wel-lustig feest geeft, verschijnt een Hand door JHWH gezonden die een raadselachtige tekst op de wand schrijft: *mene mene tekel*. Daniël ontrafelt de tekst: de dagen van de Belsazar zijn *geteld, gewogen en te licht bevonden*. Die nacht wordt Babel door de Perzen veroverd. Dit *mene mene tekel* hangt als een vloek boven een stuk dat niet voor niets *Endgame* heet.

[De tekst van de spreuk luidt oorspronkelijk *mene mene tekel ufarsim*. Aan de strekking ervan voegt het *ufarsim* –althans binnen *Endgame*- weinig toe].

^a Mogelijk het geplande einde van het spel. Maar ja dat kan nu niet meer, we moeten iets anders bedenken...!

^b Met een directe verwijzing naar het begin, waarin Hamm ook al vol zit van zelfmedelijden.

^c Dit ook gezien Hamms vraag of er wel ooit iemand medelijden met hem heeft. Een vraag die hij (zich) voortdurend stelt.

volgen: 'Not an underplot, I trust.' Subplot of niet, het verslag dat Clov nu vanuit de ruimte doet, is er niet minder schrijnend om. Dit als aanvulling/interpretatie op de verhalen van Hamm.

[8]

Clov: -I'll leave you.

Hamm: -No!

Clov: -What is there to keep me here? (CW.120)^a

Hamm: -You won't be able to leave (CW.115).

Het stuk draait in de kern om de vraag of Clov zal besluiten om Hamm en *The Hole* te verlaten. In dit verband is het niet verwonderlijk dat in *Endgame* het werkwoord *to leave* 23 keer voorkomt.^b Dit in de betekenis van *weggaan* ('ik ga naar de keuken')^c en van *vertrekken/verlaten*.^d

Soms spelen beide betekenissen door elkaar heen. Zo meldt Clov op een bepaald moment (CW.96) dat hij weggaat om iets te gaan doen. Waarop Hamm reageert met 'in de keuken?' Clov antwoordt met *ja*. En dat is volgens Hamm maar goed ook, want buiten dreigt de dood. Toch vertrouwt hij Clov niet,^e wat hij, als deze weer opkomt, duidelijk laat merken: 'Well! I thought you were leaving me'. Dit op zijn beurt gevolgd door een dreigend 'Oh no just yet, not just yet' van de kant van Clov. Een andere keer (CW.98) reageert Clov op Hamm's vraag om weg te gaan, met een 'I'm trying. Ever since I was whelped.'

^a Het antwoord is duidelijk: er is geen enkele reden, alleen een meta-argument kan er voor zorgen dat het stuk nog voortgang vindt: de dialoog (CW.121). Maar aan het einde van het stuk wordt ook deze weg afgesloten. Het spreken houdt op.

^b Herhalingen zelf zijn in het algemeen redundant, maar ze kunnen ook nadruk leggen, betekenis geven en samenhang aanbrengen. *To leave* is in dit stuk een sterk voorbeeld van beide toepassingen.

^c Clov zegt door het hele stuk heen elf maal tegen Hamm dat hij hem zal verlaten ('I'll leave you'). Vaak gebeurt dit als de loop van een gesprek hem niet bevalt (bv CW.112).

^d Hoe dubbel het *I leave* kan zijn, blijkt tegen het einde (CW.125) als Clov na een negatief-emotionele situatie dreigt te vertrekken, maar direct daarna meldt dat hij naar de keuken gaat. Subtiel is het gebruik van *to leave* in het gesprek met Nagg (CW.101) waarin Nell zegt dat zij zal weggaan ('I'm going to leave you'). Terug in haar vat of als voorspelling van haar dood?

^e Als Clov op een bepaald moment laarzen draagt in plaats van pantoffels, komt de achterdocht bij Hamm direct op. Clov reageert op diens opmerkingen erover dan ook uitdagend met een *I'll leave you* (CW.120).

[9]

Je vraagt je af waarom Clov Hamm niet verlaat. Een vraag die ook Hamm direct aan het begin (CW.95) stelt. Clov reageert dan met de tegenvraag waarom Hamm hem nog bij zich houdt. Hamm antwoordt dat hij niemand anders heeft, waarop Clov laconiek stelt dat hij nergens anders naar toe kan gaan.

Toch is dit laatste nog niet zo zeker. Hamm vraagt zich zelfs af of je niet ver achter de heuvels misschien nog een groene natuur zal kunnen vinden (CW.111).^a

[10]

Clov: -So you all want me to leave you.

Hamm: -Naturally.

Clov: -Then I'll leave you.

Hamm: -You can't leave us.

Clov: -Then I won't leave you (CW.110).^b

Hamm is er van overtuigd dat Clov, indien deze hem zou verlaten, het niet zal overleven.^c Maar als hij hem dit voorhoudt, reageert deze droogjes met *and vice versa* (CW.126). Toch is de onderlinge verhouding eenzijdig. Erger nog, Hamm weet ook dat hij zelf -in al zijn hulpeloosheid- Clov nooit zal kunnen verlaten en dat hij hem, wanneer deze toch weg mocht gaan, niet zal kunnen volgen (CW.114).

^a Vast staat in ieder geval dat de natuur hem en de anderen is vergeten (CW.97). De opmerking hierover wordt trouwens gevolgd door een dialogje dat er, zoals zo vaak, om gaat de ander vliegen af te vangen en om het eigen gelijk te krijgen:

Hamm: -Nature has forgotten us.

Clov: -There's no more nature.

Hamm: -No more nature! You exaggerate.

CLOV: -In the vicinity.

HAMM: -But we breathe, we change! We lose our hair, our teeth! Our bloom! Our ideals!

CLOV: -Then she hasn't forgotten us.

HAMM: -But you say there is none.

^b Het lijkt erop dat Hamm met het *us* zijn ouders in het geding brengt: Clov kan toch ook niet hén verlaten!

^c Clov kan gaan waar hij wil ('I come ... and go'), maar dat alleen omdat hij bij Hamm inwoont ('In my house', CW.109).

[11]

In de deze voor Hamm ongewisse toestand komen er zelfs praktische kwesties ter sprake, zoals blijkt uit zijn vraag: 'If you leave me how shall I know?' Waarop Clov doodleuk reageert met: 'Well you simply whistle me and if I don't come running it means I've left you' (CW.114). Dit zonder afscheid te nemen:^a

-You won't come and kiss me goodbye?

-Oh I shouldn't think so (CW.114).

Aan het einde van het stuk neemt Clov dan ook geen afscheid, hoewel hij op het punt staat te vertrekken.

[12]

De mogelijkheid dat Clov zou kunnen vertrekken roept bij Hamm gevoelens op van diepe wrok die zich uiten in een profetisch-donkere visie op Clovs toekomst (CW. 109-110). Clov zal eens zijn zoals hijzelf, blind, een stipje in de duisternis. Een diepe vermoeidheid en een oneindige leegte zullen hem omhullen, hij zal zijn als een zandkorreltje in de woestijn.^b Op een dag zal hij zich in een situatie bevinden als Hamm zelf, en dat niet alleen omdat hij geen medelijden ('pity') heeft kunnen opbrengen voor wie dan ook,^c maar ook omdat er niemand zal zijn waarmee hij medelijden zou kunnen hebben. Hamm voelt zich in al zijn ellende en eenzaamheid op bittere wijze veronachtzaamd.

Clov gaat zoals zo vaak niet op zulke zware onderwerpen in. Hij laat de vervloeking van zich afglijden ('It's not certain') en reageert zoals vaak laconiek (maar hier ook flauw). Hij verwijt Hamm dat deze Clov tijdens zijn betoog voortdurend laat zitten ('You'll be sitting there'). Hij moet toch ook weten dat hij dat niet kan. Waarop Hamm

^a Hamm vraagt zich af hoe hij dan kan weten of Clov niet dood in de keuken ligt of dat hij is vertrokken (CW.115). Maar dit maakt volgens Clov weinig uit. De oplossing die hij daarna geeft om Hamm gerust te stellen, is bizar: 'You whistle me. I don't come. The alarm rings. I'm gone. It doesn't ring. I'm dead.' Deze uitleg wordt gevolgd door een verwarrende discussie over de vraag of de wekker het wel (goed) doet en hoe hij werkt. Ondertussen haalt Clov de wekker en geeft een demonstratie.

^b Verwijst naar de Sorites-paradox.

^c Later (CW.129) zal Hamm zich afvragen of de reden waarom Clov bij hem blijft, niet juist een diep gevoel van medelijden is.

woedend reageert: Well you'll lie down then, what the hell! Or you'll come to a standstill, simply stop and stand still, the way you are now. One day you'll say, I'm tired, I'll stop. What does the attitude matter?' Het is duidelijk, Hamm krijgt geen vat op Clov.

Toch ligt in Hamms preek de kern van *Endgame* besloten. Niet voor niets gaat de discussie daarna over op de vraag waarom Clov eigenlijk blijft, en wat nog schrijnender is, waarom hij Hamm, zichzelf (en de anderen) niet doodt.^a

[13]

Dan op het beslissende moment, tegen het einde, wordt het ernst. Hamm is dan zeer gedecideerd: 'It's the end, Clov, we've come to the end. I don't need you anymore' (CW.131). Waarop Clov hem geluk wenst en mededeelt dat hij weggaat. Er valt niets meer te zeggen.^b

Hamm vraagt Clov dan toch nog om hem een paar woorden mee te geven die hij in zijn binnenste kan overdenken, dit '[w]ith the rest, in the end, the shadows, the murmurs, all the trouble, to end up with.'

In zijn dubbelrol naar het publiek toe reageert Clov hierop verontwaardigd: 'He never spoke to me. Then, in the end, before he went, without my having asked him, he spoke to me. He said...' Waarop Hamm hem -als mede-acteur en dus ook in een dubbelrol- in de rede valt met de opmerking dat hij beter moet articuleren, maar Clov gaat onverdroten verder met zijn monotone, in zichzelf gekeerde, tegen het publiek gerichte rede (CW.132).

[14]

In welke relatie beiden ook tegenover elkaar staan, steeds lijkt het erop dat Clov en Hamm niet zonder elkaar kunnen. De onderlinge communicatie is daarnaar: zij zijn geheel op elkaar ingespeeld en begrijpen elkaar direct, ondanks tegengestribbel en opzettelijke onwetendheid. Het lijkt vaak maar spel te zijn. Zoals van acteurs op het toneel. Toch zijn de gesprekken soms verrassend vertrouwd en weemoedig getint.

^a Opvallend is hoe Clov ook hier meester blijft van de situatie.

^b Beiden spreken ook hier vanuit een dubbele rol: als acteur en als personage.

NAGG & NELL

[1]

Hamm heeft zijn ouders, Nagg en Nell, in huis genomen, weggestopt en van elkaar gescheiden in twee vuilnisemmers. Met op de bodem, zoals in een kattenbak, eerst zaagsel, nu zand. Alleen als het deksel van beide vaten open is, kunnen beiden met elkaar contact hebben. Hun onderlinge verhouding is klagelijk, maar daarnaast zorgzaam en liefdevol.

Ook zij lijden onder de abominabele omstandigheden waarin *The Hole* verkeert. Zo zijn beiden op rantsoen gesteld: hij krijgt alleen maar een koekje^a (in plaats van zijn pap),^b zij af en toe een snoepje.

[2]

Het eerste optreden van Nagg vindt plaats tijdens een kort intermezzo (CW.96-97), een optreden dat met zijn '*me pap!*' bij het infantiele af is. Maar ook Hamms reactie –'accursed progenitor'- getuigt bepaald niet van een volwassen en toegenegen houding. Hij koestert blijkbaar een diepe wrok tegenover wat hij de stamvader noemt^c en pakt hem hard aan als hij blijft doorzaniken. Uiteindelijk laat hij hem zelfs via Clov weer hardhandig in zijn vat verdwijnen: 'Bottle him!'^{de}

^a Het gaat in de Franse tekst om een traditioneel product '*le biscuit classique*' (FP.151). Bolletje-beschuit, zou je zeggen, maar het koekje is hard (CW.100). Een Marietje dus. Opvallend genoeg staat er in de Engelse tekst *Spratt's medium*, een hondenkoekje! Verrassend, nee! Want er is ook een hond te voeden. Of maakt Clov een bijtend grapje in de richting van Hamm en is het wel een Marietje. Het is dan driekwart van dit Marietje dat Nagg aanbiedt aan Nell.

^b 'Soft food for infants or invalids, as bread soaked in water or milk.' Dictionary.com.

^c Iets later noemt Ham Nagg zelfs een *accursed fornicator*, een toevoeging die, als hij is gemeend, een schril licht werpt op de verhouding tot Nell. De toon van hun gesprekken moet dan ook niet al te (over)gevoelig worden aangezet.

^d Te vertalen met 'Maakt 'm in!' Clov reageert hierop met 'If age but knew'. Dit is een variant op het Franse spreekwoord 'Si jeunesse savait, si vieillesse pouvait': had de jeugd maar iets meer levenservaring en de ouderdom maar iets meer jeugdige elan! Clov verwijt Hamm dus dat hij onbezonnen te werk gaat.

^e Je kunt je als buitenstaander afvragen waarom Clov hier zo slaafs Hamms bevel opvolgt. Maar binnen *The Hole* is het wegstoppen van de ouders en het sluiten van de vuilnisemmers een alledaagse aangelegenheid. De onbezonnenheid waarvan Clov Hamm beschuldigt, slaat op diens gehele aanpak van Nagg in deze scene.

Dit gedeelte zit vol stekeligheden van Hamms kant. Het is nog daar aan toe dat hij het sarcastisch heeft over het bejaardentehuis met zijn inwoners die zich niet kunnen gedragen en die alleen maar gulzig hun leven verbrassen. Maar de verwijzing naar Naggs (en Nells) handicap (de 'stumps') komt hard aan (hoewel de vraag van Hamm ook van pure belangstelling kan getuigen).

[3]

Later in het verhaal (CW.119-120) –en dit op het moment dat hij een beloofd^a snoepje niet krijgt-,^b neemt Nagg de kans waar om zoon Hamm aan te spreken. Hij stelt daarbij voorop dat hij Hamms vader is. Het had best een ander kunnen zijn,^c maar dat is nog geen excuus om zich in het algemeen zo tegen zijn vader te gedragen zoals hij nu doet.

En dan gaat het om maar kleine dingen, zoals een snoepje. Een heikel onderwerp. Hamm kan weten hoeveel zijn vader van *Turkish Delight* houdt. Op dit ogenblik is het er niet,^d maar eens zal hij Hamm erom vragen als wederdienst voor een vriendelijkheid van zijn kant en Hamm zal hem dan beloven^e dat hij het krijgt. Nu leven zij in andere tijden en hij begrijpt dat.^f

^a *Erewoord!*, had Hamm verzekerd. Maar vader en zoon hadden hier hartelijk om moeten lachen (CW. 116). Als nu blijkt dat Nagg, ondanks Hamms uitdrukkelijke belofte, zijn beloning toch niet krijgt, reageert deze met 'It's natural. After all I'm your father.' Hamm heeft dit soort gedrag van zijn vader meegekregen, Nagg kan het best begrijpen.

Binnen de humanistische ethiek is het houden van een belofte een erezaak, binnen de analytische filosofie een zaak van (toekomstige, en daarmee onzekere) omstandigheden. Vaak zijn beloften niet meer dan een zoethoudertje. Zo denken Hamm en Nagg er ook over.

^b Want er is geen snoep meer, - wat Hamm natuurlijk van te voren al wist. Of doet hij maar alsof de voorraad op is? Dezelfde vraag komt op bij de pap die Nagg niet krijgt (CW.96).

^c Een suggestie dat (ook) Hamm is geadopteerd. Hamm is er trots op dat hij geen vader heeft (CW.110-111). Betekent dit dat hij zijn vader ontkend, omdat deze geen echte vader voor hem is geweest of omdat hij adoptiefzoon is?

^d 'Turkish delight /. which no longer exists'. In hun wereld.

^e Maar ja, wat zegt dat?

^f Het is onbegrijpelijk dat Nagg nog zo optimistisch is over de toekomst.

Hij weet ook wel dat hij zijn zoontje –angstig in zijn bedje- in de steek heeft gelaten en hem maar heeft laten huilen en roepen, zodat hij en Nell rustig konden doorslapen. Maar aan de andere kant, als hij dan eens –als een vorst!- heerlijk slaapt,^a maakt Hamm hem wakker om hem naar zijn verhaal te laten luisteren, hoewel daar geen enkele reden toe is: Hamm praatte toch wel, of zijn vader nu luisterde of niet. Nu, dat deed hij dan ook niet.^b

Hij hoopt van zijn kant dat er een tijd zal komen dat Hamm werkelijk een reden heeft om ervoor te zorgen dat zijn vader naar hem zal luisteren en dat Hamm van zijn kant ook zal leren luisteren, en dan niet alleen naar Naggs stem, maar naar iedere stem.

Naggs betoogje heeft redelijke kanten, maar het zit ook vol zelfmedelijden en vol verwijten naar Hamm toe. Zijn slotzin maakt dat nog eens duidelijk: ‘Yes, I hope I’ll live till then, to hear you calling me like when you were a tiny boy,^c and were frightened, in the dark, and I was your only hope.’^d Je bent nu eenmaal vader en je blijft het.

De episode eindigt met Naggs roep om Nell.

[4]

Vóór deze scene was er een langere (CW.99-103), waarin Nagg en Nell samen vanuit hun vuilnisemmers tevoorschijn komen. De opkomst van Nell is liefjes en gezien de situatie ironisch: ‘Wat is er toch, mijn liefje, wil je vrijen?’ Terwijl zij elkaar zelfs niet kunnen kussen.^e

In hun gesprek komen dan dezelfde routineuze trekjes en triviale onderwerpen^f naar voren als die tussen Ham en Clov. Had Hamm zorgen over Clovs benen en ogen, Nagg en Nell vragen elkaar of ze nog wel goed kunnen zien en horen. Het eerste wordt minder, en dat is volgens Nell maar goed ook, het laatste valt volgens

^a Dit kort nadat hij wakker is geworden. Je vraagt je af wat hij verder doet dan slapen. Nog een detail: Clov weet op een vraag van Hamm direct dat Nagg slaapt (CW.115). Hoe?

^b Een vorm van negatieve communicatie die door het hele stuk bij alle personages meespeelt.

^c Hamm riep, althans volgens Nagg, altijd om zijn vader, deze was zijn enige hoop, niet zijn moeder.

^d En dat gebeurt, helemaal aan het einde, tot tweemaal toe (CW.133). Naggs hoop komt letterlijk uit.

^e Of dit mogelijk is, hangt van de encenering af.

^f Zo heeft Nagg een kies verloren.

hun bevinding wel mee, hoewel zij hard moeten praten om elkaar te verstaan.^a

[5]

Dan een opvallende wending. Nagg wordt op zijn alledaagse vraag *Do you remember ...* in de rede gevallen door een gedecideerd *nee* van Nell. Dit misschien omdat zij er geen zin in heeft om weer over het verleden te praten of omdat zij toch al weet waarover Nagg het wil hebben. Het doet er niet toe, Nagg zet door:

When we crashed on our tandem and lost our shanks.

Ze beginnen beiden hartelijk –en gemeend- te lachen.^b Het zal je maar gebeuren! Maar als Nell en vervolgens Nagg het verhaal over hun tocht door de Ardennen aanvult, vergaat hun het lachen. Een pijnlijk moment.

[6]

Vervolgens gaat het gesprek –alsof zij thuis aan de keukentafel zitten- over hun benarde situatie. Zij hebben het koud en het zand op de vloer van hun vuilnisemmers wordt niet verschoond. Nagg verwacht dan zand met zaagsel, wat hem op een terechtwijzing van Nell komt te staan. Waar hij op zijn beurt gemakkelijk aan voorbijgaat. Erger is het dat het zand er maar blijft liggen, daar moet hij een stokje voor steken.

[7]

Dan interrumpeert Hamm hen, hij heeft last van hun luide gepraat, hij wil slapen en wegdromen. Bovendien krijgt hij last van zijn hoofd (CW.100): ‘Something dripping in my head ./ a heart in my head.’^c

^a Voor regie (en acteurs) geen pretje!

^b Dit niet voor de eerste maal. Later in het gesprek komt Nell terug op dit soort van (dom) gedrag.

^c Je kunt je afvragen of Hamm hier alleen maar een spelletje speelt of dat hij echt lichamenlijk lijdt. Toch mag je aannemen dat het hem ernst is, vooral omdat hij later (CW.116) zijn kwaal bevestigt: ‘Something dripping in my head, ever since the fontanelles. ./ Splash, splash, always on the same spot. ./ Perhaps it's a little vein. ./ A little artery’, en dat in een monoloog.

[Feilloos en doortrapt is de marteling om op het hoofd van een gevangene of verdachte met korte, onregelmatige tussenpozen een druppel te laten vallen. Werd in de ME tijdens de Inquisitie toegepast. Dat China de herkomst ervan zou zijn, is niet aangetoond. Wikipedia ea.]

Hierop begint Nagg hard te lachen: 'Do you hear him. A heart in his head!' Nell wijst hem dan terecht. Het ongeluk van anderen biedt veel plezier,^a maar het wordt in de loop van de tijd wel heel gewoontjes.^b Hoewel het leuk blijft, lach je er niet meer om.

Nell verwijt Nagg dus niet dat Nagg vol leedvermaak zit, maar zij vindt wel dat hij het niet meer moet tonen. Het staat dom.^c

[8]

'Voor zoveel weemoed geen tranen meer.'

Voordat Nell zich zal terugtrekken in haar vat, vraagt Nagg haar –nogal intiem-^d om hem nog eens in zijn hol te krabben. Maar daar kan zij niet bij en dat weten zij beiden, hoewel Nagg beweert dat zij dat gisteren nog heeft gedaan. Nell reageert daar gelaten op ('Ah yesterday'). Nagg vraagt dan -nogal naïef- of hij haar zal krabben. Nell is hier zo kapot van dat zij zelfs niet meer kan huilen.

[9]

Dan weer een korte interruptie van Hamm. Nu iets over een adertje. Nagg kent dat woord blijkbaar niet, wat hij ook toegeeft. Maar daar voegt hij nogal onverwacht aan toe dat het in feite toch niets betekent ('That means nothing'), wat lijkt te suggereren dat hij niet overtuigd is van de ernst van Hamms klachten. En hij kent zijn zoon.

^a 'Nothing is funnier than unhappiness, I grant you that.'

^b Het is de vraag of Nagg lacht om de narigheid van de ander of alleen maar om het ongewone van de situatie. Op het laatste kan zijn *Oh* wijzen, hij schrikt van Nells stellingname.

^c Dit geldt *ceteris paribus* ook voor de lezer en kijker van het stuk.

^d *To scratch* kan een vaag seksuele ondertoon hebben. Webster.

[10]

-I've made a mess of the seat.
-That's all right, a neat seat can be very ticklish.

-I've made a hash of the crotch.
-Good, can't be helped, a snug crotch is always a teaser.

-I've made a balls of the fly.
-Good, at a pinch, a smart fly is a stiff proposition.

Nagg besluit zijn verhaal over de kleermaker aan Nell te vertellen om haar wat op te fleuren. Een verhaal waar zij altijd erg om moest lachen, maar waarvan zij nu beweert dat het helemaal niet leuk is. Zijzelf is bezig met haar herinneringen aan hun verlovingstijd in april, in hun bootje op het Comomeer. Zij sloegen bijna om, volgens Nagg omdat zij zo moest lachen om zijn verhaal, volgens Nell gewoonweg omdat ze zo gelukkig was. Beiden leven in hun eigen wereldje, Nagg vertelt zijn verhaal, terwijl Nell in gedachten op het Comomeer (ver)blijft.

Het verhaal zelf is een breed uitgemeten mop (CW.102-103): God schiep de wereld in zeven dagen, de kleermaker deed over het naaien van die ene broek –en vooral rond delen in de bilstreek- veel en veel langer. De opdrachtgever is helemaal niet tevreden, maar het resultaat is er volgens de kleermaker dan ook naar: 'My dear Sir, my dear Sir, look (disdainful gesture, disgustedly) at the world (pause.) and look (loving gesture, proudly) at my *trousers!*'

Achteraf is Nagg niet erg tevreden over de manier waarop hij het verhaaltje brengt: langdradig, te lange zinnen, storende interrupties ('I never told it worse').

Als Nell dan niet kijkt, noch lacht, doet Nagg het laatste zelf maar. Nell is nog steeds in gedachten op het Comomeer: 'You could see down to the bottom. ./ So white.'

[11]

Hamm raakt buiten zichzelf door het gepraat van zijn ouders (CW.103). Hij fluit Clov en eist onder de uitroep 'My kingdom for a nightman'^a dat hij die vuiligheid opruimt

^a *Nightman* in de betekenis van een vuilnisman die 's nachts de openbare toiletten schoonmaakt. In de Franse versie (FP.162) staat '[M]on royaume pour un boueux!' *Boueux* betekent *modderig*. Als zelfstandig naamwoord komt het niet voor.

en in zee gooit.

Uiteindelijk stopt Clov hen op bevel van Hamm weer terug in hun vat.^a Daarbij ontdekt hij dat Nell geen polsslagen meer heeft. Nu is Nell al tijdens Naggs verhaal en daarna geestelijk licht afwezig, dat het niet zo goed met haar gaat is dan ook duidelijk. Veel lijkt erop dat zij haar dood voorziet: haar 'I'm going to leave you' (al eerder tijdens hun gesprek), het op zachte^b toon uitgesproken *desert* ('ga toch weg'/ 'laat me toch alleen'), en -misschien van nog grotere betekenis- het feit dat haar laatste woorden niet verstaanbaar zijn.

[12]

Van Nells *desert* is een derde lezing mogelijk. Clov geeft aan het woord in één zin al twee betekenissen: *weggaan* en *woestijn*, maar voor Hamm -die Nell heeft gehoord- krijgt het nog een derde, dreigende betekenis, die van *deserteren*. Nell adviseert haar adoptief kleinzoon om weg te lopen, ook al is het met gevaar voor eigen leven. En juist zo'n vertrek baart Hamm grote zorgen.^c Waarschijnlijk geeft Clov om die reden zijn vader te kennen dat hij de laatste woorden van Nell niet heeft verstaan.^d Ook nu is hij meester van de situatie.

[13]

Nogal onverwacht roept Hamm tegen het einde (CW.124) tweemaal luid om zijn vader. Als hij geen antwoord krijgt, stuurt hij Clov op onderzoek uit. Deze meldt dat Nagg één keer zijn roep heeft gehoord, maar dat hij niet weet of dit de eerste of tweede keer was!

^a Het dichtschroeven (!) van de vaten kan volgens Hamm wel later gebeuren, zijn woede is bedaard, hij moet nu eerste plassen.

^b Het *zacht* ('bas') komt uit de Franse tekst (FP.162), een toevoeging die de Nederlandse vertaling (NV.107) overneemt. Maar ook al spreekt Nell zacht, voor Hamm is het nog goed te verstaan.

^c Dit is de reden waarom Hamm Nell voor *damn busybody* uitmaakt. In de Franse versie (FP.163) vindt Hamm zichzelf een bemoeial ('De quoi je me mêle?'). Hij wil niet weten wat er om heen wordt bedisseld. Deze oproep aan zichzelf maakt hij trouwens direct weer ongedaan met zijn vraag aan Clov of dat alles is wat Nell en Clov hebben besproken.

^d Nell had dan iets tegen Clov kunnen fluisteren in de trant van 'Ga echt weg hoor' of 'Wees niet bang om weg te gaan.'

Het is ook mogelijk dat Clov dit allemaal maar verzint om zo Hamm in verwarring te brengen. Maar die reageert juist laconiek: 'Is dat alles?'

Op de vraag van Hamm aan Clov of Nagg nog huilt, antwoordt hij met nee. Nu huilde Nagg (waarschijnlijk) om de dood van Nell (CW.123),^a maar dit huilen duerde maar kort. Hierop reageert Hamm met 'the dead go fast' (CW.125).^b Anders geformuleerd: 'Dat is wel erg snel, uit het oog, uit het hart.'^c Wat klopt: even tevoren huilde Nagg nog, nu sabbelt hij rustigjes op zijn koekje. Het leven gaat gewoon verder ('Life goes on').^d

Van Nell weet je niet of ze nog leeft. Clov veronderstelt dat zij is gestorven ('Looks like it'), maar zeker is dit niet (CW.122). Nagg probeert uit alle macht contact met haar te krijgen, maar dat dit hem niet lukt (CW.120), zegt weinig.

^a Nauwkeuriger geformuleerd: over *het bericht* van de dood van Nell.

^b De uitdrukking '-Denn die Todten reiten schnell'- heeft een uitgebreide horror-traditie die teruggaat op een gedicht van Gottfried August Bürger uit 1773. Hierin voert een dode ridder zijn (levende) geliefde mee naar zijn tombe als bruidsbed. Zie verder Wikipedia/Lenore (Ballade).

In Bram Stokers roman *Dracula* (1897) wordt de zinsnede vertaald met 'For the Dead travel fast'. Ze wordt -nogal ironisch- gefluisterd op het moment dat het rijuig aankomt bij het kasteel (knap weergegeven in Coppola's *Bram Stoker's Dracula* (1992).

^c De context: '[A] man cries for the death of his wife but a quarter later he does not cry any more. Then another person, who is looking at the man, says: "The dead go fast!"' Koch 2002.

^d In de oorspronkelijke Franse tekst (FP.199) reageert Hamm met *pauvres morts*, overgenomen in de Nederlandse vertaling (blz.130) met *arme doden*. Ach, we zijn hen zo vergeten! Een thema dat op indrukwekkende manier een rol speelt in de filmische bewerking (1954) van Sartre's *Huis Clos*, met een scenario van Pierre Laroche en onder regie van Jacqueline Audry.

Les pauvres morts zelf verwijst naar een zinsnede uit Baudelaire's gedicht *L'amour du mensonge*.

Les morts, les pauvres morts ont de grandes douleurs'), maar een analyse ervan gaat het bestek van dit essay te buiten. Baudelaire z.j., blz. (156-)158.

DEEL DRIE

In de delen een en twee werd spelenderwijs een aantal thema's aangekaart.^a Deze geven een goed beeld van de inhoud van Endgame.

Het is in dit verband belangwekkend dat het narratieve thema niet uit de verf komt.^b Er zijn nauwelijks narratieve ontwikkelingen, de tijd lijkt stil te staan. Personages leven in een doods niemandsland een geïsoleerd en gewrongen bestaan. Dit alles samengevat in het woord The Hole.

Centraal in een toneelstuk als Endgame staat de verbale communicatie, met in dit stuk het kernthema van de verlating als dreiging en angst. Van essayistische aard zijn twee kernthema's: de sorites-paradox en het Dubito.^c

De thema's vormen samen de basis van waaruit het mogelijk moet zijn om te ontdekken welke visie Endgame draagt. In dit derde deel wordt het onderzoek vervolgd en verdiept door het stuk te plaatsen binnen zijn theatraal-historische context en het vervolgens te toetsen aan drie narratieve dimensies. In het vierde deel volgt dan de interpretatie. Deze aan de hand van drie interpretatieve categorieën: werkelijkheid, waarheid en orde.^d

^a Pieron 2004 II, blz. 526-527 ('Het thema').

^b Je bent bv niet in staat om in het kort samen te vatten waar het in het verhaal over gaat. Op de vraag wat bv het onderwerp is, moet je het antwoord schuldig blijven.

^c In dit geval is er eigenlijk geen sprake van een thema, omdat dit onderwerp maar één keer aan de orde komt. Maar de gedachtegang is bepalend voor vraagstelling, toon en visie van het stuk. En juist die vraagstelling en de uitwerking ervan roepen vragen op over het discours zoals het in *Endgame* wordt gehouden.

^d Pieron 2004 II, blz. 408 ('Kritiek: analyse, exegetische, interpretatie').

VIII. Het absurde

Im modernen Experimentiertheater ermöglicht der Einakter Szenen des Absurden, der Diskontinuität und allerlei Abstraktheit.^a

[0]

Endgame staat aan het einde van een lange, literaire overlevering. Daarbinnen neemt men –en dat in het kader van het modernisme-^b al meer en meer afstand van bestaande, bv realistische, romantische, naturalistische en expressionistische codes, ieder met hun eigen opvattingen over de structuur van de story en de weergave van de plot.

Eindpunt binnen de (laat-) modernistische ontwikkeling is het absurdisme, waarin zinloosheid en irrationaliteit de boventoon voeren.^c Het gaat om een richting die moeilijk onder één noemer is te vangen.^d Wel kun je stellen dat *Endgame* erbinnen een centrale plaats inneemt, omdat het een aantal kernideeën ervan bondig samenvat.^e

^a Wikipedia/Duits ('Einakter'). In die zin is *Endgame* eerder een literair essay in een theatrale setting die dient als illustratie.

^bVan Stralen 2005. Zie verder Pieron 2004 IV. blz. 1168-1170 ('De modernistische code/Afbraak en verstilling'), *ibid.* blz. 1170-1171 ('De modernistische code/Steiner: de verbreking van het contract').

^c Zinloosheid en irrationaliteit zijn van meet af aan belangrijke onderwerpen binnen de modernistische literatuur (Pirandello, Sartre). Toch treedt er met het absurdisme een ingrijpende verandering op: beide –het zinloze en het irrationele- worden niet alleen weerspiegeld in inhoud en visie, maar ook in de opzet van enscenering, story en plot. Met *Endgame* als duidelijke illustratie hiervan.

[Niet dat het toneel niet eerder radicale veranderingen onderging in opzet en enscenering. Een sprekend, vroeg-modernistisch voorbeeld is *Les mamelles de Tiresias* (1919) van Apollinaire. Zie van Stralen 2005.]

^d Men duidt deze richting wel aan met *nouveau théâtre*.

^e Schrijvers uit de hoek van het absurdisme geven volmondig toe dat zij onder invloed staan van het existentialistische denkklimaat van hun tijd, maar zij leggen er vervolgens de nadruk dat hun werkwijze niet filosofisch-analytisch, maar zuiver literair van aard is. Om die reden neemt Beckett afstand van Camus: een essay schrijven over het absurde (naar aanleiding van zijn toneelstuk *Caligula*) heeft in zijn ogen weinig zin. Bovendien legt zo'n term apriori een stempel op je literaire werk en geeft het een bepaalde boodschap mee. En juist daarvan moet Beckett niets weten.

[1]

Endgame is in de eerste plaats een reactie op/een interactie met het absurdisme zoals het door Camus is geformuleerd. Met als kern de vraag of het leven, dat je terecht als zinloos ('absurd') beschouwt, zelf nog wel enige betekenis voor je kan hebben. Is zelfmoord niet de enige uitweg?

Camus meent van niet. Je kunt voor jezelf waarde(n) scheppen, en dat tegen beter weten in.^a Zijn voorbeelden liegen er niet om: Don Juan, een toneelspeler, de veroveraar, de strijder en de kunstenaar, zij zijn allen absurde helden. Ook Sisyfus. Op de terugweg, als de steen voor hem uit naar beneden rolt en hij zich even kan ontspannen, wordt hij zich er bewust van hoe absurd de hele gang van zaken in feite is. En juist dit moment van inzicht betekent een overwinning, het maakt het leven waardevol.^b Je moet je Sisyfus volgens Camus dan ook als gelukkig voorstellen.^c

[2]

De situatie in *The Hole* is onzinnig, het leven zinloos, de toekomst uitzichtloos, maar dit zonder dat de personages tot zich laten doordringen hoe absurd de toestand in feite is. Zij zijn –in de woorden van Camus- bepaald geen absurde rebellen. Zij modderen maar wat aan en ondergaan de omstandigheden zoals die zich voordoen. Goedschiks of kwaadschiks.

Endgame biedt geen oplossing voor het probleem van het absurde dat het bestaan omgeeft, maar is eerder een verslag en een overdenking van de situatie waaronder mensen onder de doem van de zinloosheid hun leven leiden, zonder dat zij een weg vinden die hen uit de misère kan leiden, zoals dit binnen de code van het existentialistische theater wel gewoon was.^d

^a Deze situatie is paradoxaal: je denkt dat het leven voor je van belang is, terwijl je weet dat het in feite zinloos/absurd is.

^b Zonder dat het leven betekenis krijgt.

^c 'C'est pendant ce retour, cette pause, que Sisyphé m'intéresse. Un visage qui peine si près des pierres est déjà pierre lui-même ! Je vois cet homme redescendre d'un pas lourd mais égal vers le tourment dont il ne connaîtra pas la fin. Cette heure qui est comme une respiration et qui revient aussi sûrement que son malheur, cette heure est celle de la conscience. À chacun de ces instants, où il quitte les sommets et s'enfonce peu à peu vers les tanières des dieux, il est supérieur à son destin. Il est plus fort que son rocher.' Camus 1942, blz. 110.

^d Als voorbeeld Sartre's *théâtre engagé*. Van Stralen 2009, Bonoan 2015.

IX. NARRATIEVE DIMENSIES^a

DE EXISTENTIËLE DIMENSIE

[1]

Het leven is een en al teleurstelling, ellende en lijden. Er ligt een doem over het menselijke bestaan, dat alleen maar kan worden beleefd als zinloos en irrationeel. Diepe vertwijfeling slaat toe.^b

Een levensvisie die in de kern veel godsdiensten beheerst en die wijsgerig in het midden van de vorige eeuw de denkwereld, zeker in West Europa, voor een belangrijk deel beheerste. Met het Franse existentialisme als ideologie en het absurdisme als literaire stroming. Zonder twijfel past *Endgame* inhoudelijk binnen dit klimaat.

[2]

Meer in de persoonlijke sfeer kan in ieder leven een situatie ontstaan waarin je je volkomen ontredderd voelt, waarin het je zwart voor de ogen wordt. Een ramp, een sterfgeval, een terroristische aanslag, een scheiding, ze zetten je op een zijspoor. Je komt, zoals Jaspers het formuleerde, in een (existentiële) grenssituatie terecht.^c En juist de term grenssituatie is specifiek van toepassing op de leefwereld in *Endgame* en op de emotionele toestand waarin de personages zich bevinden. In een volstrekt geïsoleerde wereld, in een schemerzone zijn zij het spoor helemaal bijster geraakt.

^a Pieron 2004 II, blz. 522-523.

^b Pieron 2004 I, blz. 785-787 ('De existentiële vraagstelling').

^c Pieron 2004 I, blz. 17(2).

DE TRAGISCHE DIMENSIE

[1]

In de tragedie staat ook de Heros op een grens, maar dan die van de goddelijke en menselijke wereld.^a Hij probeert de beperktheid van het menselijke bestaan juist te doorbreken. En dat met gevaar voor eigen leven.^b

Endgame is, vanuit deze omschrijving gezien, het tegendeel van een tragedie. Was er maar sprake van enig elan en enige trots waarmee de Held de wereld tegemoet treedt.

[2]

Ook kun je bij *Endgame* niet van een treurspel kan spreken, omdat hierbinnen de plot getuigt van (burgerlijke) ernst en persoonlijke verantwoordelijkheid, hoe de omstandigheden ook mogen zijn. Je kunt van de personages in *Endgame* bepaald niet zeggen dat ze serieus proberen de problemen aan te pakken of dat ze ook maar enig plichtsbesef hebben. Nee, de plot wordt eerder gestuurd door een vals soort van sentiment. Zo blijkt Clov zich, althans volgens Hamm, alleen maar uit louter medelijden aan hem te binden.

[3]

Veel te lachen valt er ook al niet, hoewel dat sterk afhangt van regie/interpretatie van het stuk. Zou je niet weten dat je naar een stuk van Beckett gaat zitten kijken, dan zou je na het openen van de gordijnen in lachen kunnen uitbarsten, zeker als je zou weten wat/wie er in de vuilnisemmers zit. Een waarom zou je eigenlijk niet lachen, ook als je de achtergrond van het stuk kent. Het leven is toch om te lachen.

^a E. Staiger koppelt het begrip *tragisch* los van het begrip *tragedie* en seculariseert het : 'Das Tragische ereignet sich, wenn das, worum es in einem letzten allumfassenden Sinne geht, worauf ein menschliches Dasein ankommt, zerbricht' (Shikaya 2004, blz.117). De mens ziet zich tegenover het absurde geplaatst (Best 1982, blz 534). En daarmee trekt Staiger Jaspers' begrip grenssituatie binnen het gebied van de tragiek. In deze situatie is het dus niet de Heros, maar de aardse mens die de strijd aangaat, zonder enige kans op succes. In dit opzicht kun je *Endgame* niet als tragisch kwalificeren.

^b Pieron 2004 II, blz. 598-600 ('De Griekse tragedie'). Niet dat de Heros zijn leven kan verliezen, hij is onsterfelijk. Maar juist dan loopt hij het gevaar een eeuwige straf te ondergaan, zoals Prometheus en Sisyphus.

DE PATHOLOGISCHE DIMENSIE

[1]

Pathologisch heet gedrag dat ziekelijk is, dit afgezet tegen een conditie die ('geestelijk') gezond wordt genoemd. Vooral vormen van lichamelijke en psychische gewenning worden in moderne samenlevingen als pathologisch gezien, zoals alcoholisme, anorexia, obesitas, gok- en gameverslaving. Je zou, vaak ook naar eigen inschatting, beter af zijn zonder deze gedragspatronen.

Pathologisch heet ook gedrag dat afwijkt van gedrag dat in een samenleving als vanzelfsprekend/normaal wordt beschouwd. Je functioneert niet overeenkomstig de verwachtingen van de mensen om je heen. Je verstoort de orde. Je bent gestoord ('neurotisch').

Binnen bepaalde jeugdgroepen, de bijbelbelt en de maffia gelden heel andere normen voor normaal gedrag dan in een samenleving als de burgerlijke. Het begrip pathologisch/'gestoord' krijgt een bredere, sociale impact. Met de vraag of je bovenstaande groepen dit soort van gedrag kunt aanwrijven. Het antwoord is ontkenkend. Van pathologisch groepsgedrag kun je alleen spreken als het sociale leven zelf is verstoord, als de relaties tussen de leden onderling niet in evenwicht zijn. En dat blijkt in de gegeven voorbeelden niet het geval te zijn.

[2]

Endgame speelt zich –lijkt het- af in een specifiek middengebied, in een voor ons vreemde, volslagen geïsoleerde leefwereld, waarbinnen de bewoners hun eigen gedragspatronen hebben ontwikkeld. Er heerst bovendien een noodsituatie die sterk doet denken aan het leven in oorlogsgebied. Nu probeert men niet eensgezind aan de toestand te ontsnappen of er in ieder geval het beste van te maken, nee, de onderlinge verhoudingen tussen de bewoners zijn totaal verziekt. Je hoeft alleen maar te denken aan de hardvochtige behandeling door Hamm en Clov van Hamms ouders.^a

[3]

Nog ernstiger, de toestand valt niet alleen als pathologisch,^b maar ook als psy-

^a *Wreedheid* is in dit kader een pathologisch, niet een moreel-ethisch begrip.

^b Pathologisch gedrag je je ook als je voortdurend –in ernst- spelletjes met de ander speelt en je elkaar voortdurend voor de gek houdt.

mene mene tekel

chotisch te omschrijven. Zo is Hamm het contact met de werkelijkheid vaak kwijt. Dit ondersteund door Clov die met een verrekijker in de hand de illusies van een buitenwereld in stand houdt.^a

^a Of is er sprake van een spel dat *beiden* spelen, alleen al om de moed er wat in te houden en de tijd te doden? Maar ook als dit zo zou zijn, dan is het ondenkbaar dat Hamm in zijn situatie niet depressief en psychotisch wordt/is.

DEEL VIER

X. DRIE INTERPRETATIEVE CATEGORIEËN

[0]

Je kunt de visie binnen een literair werk benaderen vanuit drie categorieën. Hoe ziet men de werkelijkheid, op welke gronden beschouwt men uitspraken als waar of onwaar en welke sociaal-morele ordening ziet men als goed en rechtvaardig.

Dat er een directe, onlosmakelijke band tussen de drie kan bestaan, blijkt uit een waarlijk Christelijke roman, waarin *waarheid*, *werkelijkheid* en morele *ordering* in elkaars verlengde zullen liggen. Discussies worden gevoerd vanuit het besef dat er een dubbele waarheid bestaat en dat de aardse werkelijkheid in het licht van een eeuwig hiernamaals als schijn wordt ervaren. Niet geluk, maar gelukzaligheid is het doel van het menselijke bestaan. Vanuit dit perspectief wordt je gedrag hier op aarde gestuurd door naastenliefde en plichtsbesef. Gedraag je je niet, dan wacht je de hel of op zijn minst het vagevuur. Lees Dante.

Vanaf de Verlichting wordt dit uniforme en sluitende systeem doorbroken. Met een eerste hoogtepunt in het werk van Shakespeare.

[1]

De werkelijkheid binnen de literatuur kan vele vormen aannemen. Sprookje, mythe, SF en horror hebben ieder als genre een eigen werkelijkheidsbereik dat de geëigende en trouwe lezer als vanzelfsprekend aanvaardt.

Endgame speelt zich af in de bestaande werkelijkheid van ruimte en tijd (Clouws wekker), waar de natuurwetten regeren. Er zijn geen inbreuken van buitenaf. Je spreekt van een reïstische verhaalcode met zijn eigen (empiristische) waarheidscode.^a

De personages stammen uit onze wereld, hun 'oude' wereld is de onze,^b hun kennis van de cultuur worden gevoed door oeroude westerse tradities (mythologie, wijsbegeerte).^c

^a Pieron 2004 I, blz. 189-190 ('Reïsmen'), ibid. II, blz. 485 ('De reïstische verhaalcode').

^b Telefoneren en fietsen is heel gewoon.

^c Maar opvallend genoeg zonder enige verwijzing naar de muziek.

Ondanks het chaotische aanzicht en verloop, blijkt het verhaal volgens vaste, narratieve lijnen te verlopen. Er is een begin en een einde, ondertussen wordt de tijd doorgebracht met tochtjes (naar de ramen), met discussies over de dagelijkse gang van zaken, er wordt ruzie geschopt en er worden wrede machtspelletjes gespeeld, er worden herinneringen opgehaald^a en verhalen verteld. Dit in een taal die goed is te begrijpen. Ook het afwijkende gedrag is niet opmerkelijk: pathologie is van alle tijden, psychoten komen wereldwijd voor.

Gewoner dan in *Endgame* kan het bijna niet. Zelfs de roep om en het verlangen naar een woordeloze stilte is geen ongewoon verschijnsel en vind je terug in veel culturen, ook in de westerse.

[2]

Toch is het niet onbegrijpelijk dat er in het vorige hoofdstuk wordt gesteld dat er in *Endgame* sprake is van een specifiek middengebied dat aan de ene kant wel gehoorzaamt aan de reïstische code, maar aan de andere kant toch sterk de indruk geeft dat je terecht bent gekomen in een surrealistische droomscene die aandoet als een traag voortslepende nachtmerrie.

Dit begint al met de encenering: de extravagante expositie van Hamm, de vuilnisvaten, de bedompte sfeer en de lichtval. Lees je verder dan ontdek je dat de bewoners van *The Hole* -in ieder geval in eigen beleving- een specifieke tijdsbeleving hebben die niet parallel loopt met de tijdsregeling daarbuiten. Zo spelen begin en einde voortdurend door elkaar heen.

Binnen de plot bieden de woonruimte van de ouders, de illusionaire tochtjes van Clov en Hamm, praktische problemen als hygiëne en bevoorrading zicht op de zelfkant van de werkelijkheid zoals wij die kennen, op een randgebied zonder enige coherentie. Er bestaat een vage, grijze zone waar je geen vat op kunt krijgen en dat een afschaduwing is van het plotloze bestaan van de bewoners van *The Hole*.^b

[3]

Het gedrag in *Endgame* heeft sterk amorele trekken, het is louter pragmatisch in-

^a Bv dat Clov leerde met een karretje te rijden.

^b Dit betekent nog niet dat je deze conditie moet laten gelden voor de mensheid in haar geheel. De herinneringen van Hamm en Nell wijzen in een heel andere richting.

gesteld en op direct effect gericht.^a Met de aanpak van Nell en Nagg door Hamm en Clov als voorbeeld bij uitstek.^b

Soms lijkt er iets door te dringen van wat je een morele houding zou kunnen noemen, m.n. wanneer Hamm oppert dat Clov wel eens uit medelijden bij hem zou blijven. Maar van Nietzsche weet je dat medelijden een ontkrachting is van je geestelijke vermogens, bovendien stelt hij dat degene die lijdt (zoals Hamm) medelijden oproept om zo macht over de ander (Clov) uit te oefenen door hem problemen (en verdriet) te bezorgen. Bovendien is het plezierig dat de ander zich ongelukkig bij je voelt.^c Medelijden is dus ook niet alles.^d

In *The Hole* gelden in feite strikt egoïstische beginselen, ook tussen Nell en Nagg. Zelfs het Jungle-principe,^e dat men binnen een gesloten groep vaak kan verwachten, wordt niet nagestreefd. Nee, de mens is de mens een wolf.

[4]

Endgame gaat zijn eigen weg, de visie ervan berust op een specifieke, eigenzinnige verhaalcode, die is uitgewerkt aan de hand van de Sorites-paradox. Het stuk

^a Pieron 2004 II, blz. 530-531 ('De morele implicaties. Amoraliteit').

^b Het is op deze plaats, zoals ook op andere plaatsen, moeilijk uit te maken of het nu om bot cynisme of om zwarte humor gaat.

^c '[D]as Mitleiden, welches Jene dann äußern, ist insofern eine Tröstung für die Schwachen und Leidenden, als sie daran erkennen, doch wenigstens noch Eine *Macht zu haben*, trotz aller ihrer Schwäche: die *Macht, wehe zu tun*. Der Unglückliche gewinnt eine Art von Lust in diesem Gefühl der Überlegenheit, welches das Bezeugen des Mitleides ihm zum Bewusstsein bringt; seine Einbildung erhebt sich, er ist immer noch wichtig genug, um der Welt Schmerzen zu machen.' Nietzsche 1999: Menschliches, Allzumenschliches I, II, Nr.50. Zie verder Pieron 2004 I, blz. 269-270 ('Nietzsche/Medelijden').

^d Dit met de kanttekening dat juist medelijden binnen de Westerse traditie wordt beschouwd als een kerndeugd. In de ogen van Schopenhauer biedt ze mensen juist een tegenwicht tegen het egoïsme. 'Wie ist es möglich dass ein Leiden, welches nicht meines ist, nicht mich trifft, doch ebenso unmittelbar wie sonst nur mein eigenes, Motiv für mich werden, mich zum Handeln bewegen soll? Es ist möglich nur dadurch, dass ich es ./. empfinde, es als meines fühle, und doch nicht in mir, sondern in einem andern ./. Dies aber setzt voraus, dass ich mich mit dem andern gewissermaßen identifiziert habe, und folglich die Schranke zwischen dem Ich und Nicht-Ich für den Augenblick aufgehoben sei ./. Dieser Vorgang ist mysteriös; denn er ist etwas, wovon die Vernunft keine unmittelbare Rechenschaft geben kann...' Wikipedia/Mitleid, Becker 2009. Het is zeker niet dit soort medelijden waarmee Clov behept zou zijn.

^e Pieron 2004 II, blz. 531-532 ('Morele implicatie. Drie basisbeginselen').

speelt zich af in een literair tussengebied met zijn eigen kijk op werkelijkheid, waarheid en sociale orde. Pogingen om het stuk te beoordelen vanuit de geëigende narratieve dimensies heeft weinig zin, het gaat zijn eigen gang. Je ziet of leest het, maar je kunt er geen enkele conclusie uit trekken op welk levensbeschouwelijk gebied dan ook. Het stuk is er gewoon. Het laat zich benaderen als een constructie van Serra of van een lijn van Dekkers. *Endgame* is een zuiver talig product dat je ook zo moet ondergaan.

[5]

Beschouwd vanuit een traditionele interpretatie, ontdek je dat het in de kern draait om specifiek ruimtelijke en tijdelijke verschijnselen, zoals de situering van *The Hole*, het samenballen van de tijd en het zichzelf herhalende karakter van die tijd. Met in het verlengde ervan een verlangen naar het einde en naar de stilte. De personages leven volstrekt geïsoleerd, de communicatie faalt, de eenzaamheid wacht. En wat is er stiller dan eenzaamheid?

XI. STILTE EN RUST

Silence is the virtue of the fools.

Frances Bacon^a

Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen.

Arthur Schopenhauer^b

[1]

Vlak voor het einde spreekt Hamm de beladen woorden *speak no more* (CW.133).^c Voor een blinde invalide in feite het einde van iedere vorm van betekenisvolle communicatie. Maar de wereld valt niet stil. Nog steeds voelt en ruikt Hamm de dingen om zich heen. Hij zal niet kunnen stoppen met nadenken, mijmeren, dubben, malen en piekeren. En vooral zal hij blijven zitten met al die herinneringen. Nee, de wereld om je heen kun je niet vergeten, stilte en rust vind je alleen in de dood. Maar daar denkt Hamm op dit ogenblik niet aan, hij is al lang blij dat de directe communicatie met de buitenwereld wegvalt.^d Voor Hamm vallen stilte en zwijgen samen.

^a *The Advancement of Learning* (1605), VI.XXXI/Internet.

^b Wittgenstein citeert Schopenhauer letterlijk, maar met een tegengestelde interpretatie: vermijdt alle begrippen die geen wetenschappelijke inslag hebben, met name de metafysische. (*Tractatus Logico-Philosophicus* 7). Dat geldt ook voor Plato's Ideeënwereld, waaraan juist Schopenhauer zoveel waarde hecht.

^c Eerder had Hamm (CW.116) aan het begin van zijn verhaal over de bedelaar het *It's finished, we're finished ./ nearly finished* gekoppeld aan *There'll be no more speech*. Los van de context een vervaarlijke combinatie.

Deze bewering maakt duidelijk dat Raponi (2003) ten onrechte stelt dat '[T]he play does not respond to suffering with silence. Even though the characters desire silence, they can't stop talking, and they can't stop telling stories.' Met het einde van het stuk als afdoende tegenbewijs: er heerst een intense, doodse stilte. Bovendien, al eerder had Hamm zijn diepe verlangen uitgesproken naar stilte en rust in eenzaamheid: 'It will be the end and there I'll be, wondering what can have brought it on and wondering what can have ... (he hesitates) ... why it was so long coming. (Pause.) There I'll be, in the old shelter, alone against the silence and ... (he hesitates) ... the stillness. If I could hold my peace (CW.126).

^d Dat hoop je, want al is Clov vertrokken, dan nog kan Nagg in zijn vat naar boven komen en op de deksel bonken.

[2]

Met het begrip stilte wordt in *Endgame* een onderwerp aan de orde gesteld dat binnen het modernisme zwaar weegt.^a

[3]

De stilte van de natuur heeft veel geluiden en is toch vol van rust voor ziel en zinnen.

Henriëtte Roland Holst^b

Stilte in het dagelijkse leven is relatief,^c ze kent veel gradaties, bovendien wordt ze in wisselende omstandigheden anders beleefd en geïnterpreteerd. Zo kan stilte zeer bedreigend zijn en diepe angst aanjagen.

Aan de andere kunnen bv geruis en geroezemoes een situatie *bevestigen* met een eigen, specifieke sfeer die je in het algemeen uitdrukt in termen van rust en stilte. De *Monnik* op het schilderij van Caspar David Friedrich hoort het ruizen van de zee, de beschouwer in het museum het zachte geluid van stemmen om zich heen. Het fluiten van een vogel en het verre hinniken van paarden kunnen juist de stilte *verdiepen*.

[4]

Rust zoek je als je lichamelijk moe bent, je komt bij door bv te slapen. Maar je kunt ook, maar dan in bredere zin, rust zoeken door je te ontspannen. Mensen ontspannen zich op vele manieren, ze zoeken elkaars gezelschap en babbelen wat af, ze puzzelen, wandelen, gaan uit eten, lezen of luisteren naar muziek. Vaak kom je juist tot rust door je lichamelijk in te spannen: je feest, je sport, je danst, je beklimt bergen en onderneemt tochten. *Rust* is dan een actief begrip, het getuigt van levenslust. Hoewel, in sommige stoïcijnse culturen wordt al er snel van oppervlakkigheid, ledigheid en ledige tijd gesproken.

^a Pieron 2004 IV, blz. 1168-1169. Afbraak en verstilling (1-3).

^b Uit *De nieuwe geboort* (1903).

^c Stilte is nooit absoluut. Zelfs bij een gehoor van nul decibel voel je nog de druk van het geluid, echt stokdoof ben je als je deze druk niet meer voelt.

[5]

Stilte wordt ook in overdrachtelijke zin gebruikt. Je ontledigt jezelf, je keert je af van de wereld en zoekt in jezelf rust en stilte. Zoals de monnik van Friedrich sta je voor de zee en voelt je bevrijd. Er heerst stilte, niemand spreekt en je bewustzijn van de wereld vervaagt.

[6]

Deze vorm van stilte is het doel van veel, m.n. oosterse meditatietechnieken. Je maakt jezelf leeg en geeft jezelf daardoor ruimte en vrijheid. Je neemt afstand van de empirische werkelijkheid op zoek naar het Absolute. Het gaat om een onuitsprekelijke werkelijkheid, waarbinnen voor taal geen plaats is.^a Taal betekent juist een breuk. De Werkelijkheid wordt erdoor uiteengerafeld en gefragmentariseerd. Ook dichtkunst biedt geen uitkomst, haar taal is eveneens gebonden, zelfs al zou je haar willen verkrumelen of vloeibaar willen maken. De Weg is nu eenmaal leeg.^b Het blijft onmogelijk om de onuitsprekelijkheid van de Werkelijkheid in of door een gedicht te verwoorden, alle pogingen van modernistische dichters ten spijt. Wat blijft is een leeg blad papier à la Mallarmé en dat met de impact van een zwart schilderij van Reinhardt.

^a Te leren zonder woorden en voordeel te trekken uit niet-doen, weinigen zullen dit kunnen (Tao Te Tjing 43).

^b Weg is als een leeg vat, en ondanks gebruik wordt het nooit vol (Tao Te Tjing 4).

[7]

Fuguetta

Claudien, jij speelt piano, en ik zit
In de warande, en luister naar het zingen
Uit het innige hart der stille dingen,
En luister naar de stem der nacht die bidt

Nu is mijn hart heel stil geworden: dit
Is het stil einde van het groote dringen.
De regens die tusschen ons beiden hingen,
Claudien, zijn over en de nacht is wit.

Zachtheid, zachtheid is het woord van muziek:
Het is of je op een groene heuvel toeft,
Een fabel leest, of ziet een mozaïek—

en 't hart, ontvangend wat het hart behoeft,
Niet meer van pijn verbijsterd, niet meer ziek,
Vergeet—een glimlach lang—wat het bedroeft.

Dit betekent niet dat stilte in (modernistische) gedichten niet op een zuivere kan worden beschreven én meebeleefd. Zo valt er na het lezen van Nijhoffs *Fuguetta* een diepe stilte. En dat zonder dat door de dichter een poging wordt gedaan om het onzegbare tot uitdrukking te brengen.

[8]

Hamm mag de mond dan vol hebben van zwijgen en stilte, zijn benadering ervan is voluit aards. Hij schrijft geen gedichten. Het onzegbare zegt hem niets, hij is ook niet uit op innerlijke verstillings, hij wil alleen maar van alle rompslomp afzijn. *Endgame* zet het modernisme inhoudelijk op zijn kop.

BIJLAGE. De opbouw van de plot

[Enscenering]

Proloog: Clovs proclamatie
Hamms klacht I

Intermezzo

Nagg

Intermezzo

Nagg en Nell

Intermezzo

Eerste tochtje van Hamm
Eerste raamsce­ne van Clov
Dubito + vlo-scene

Intermezzo

Hamms vervloeking van Clov

Intermezzo

Hondenscene

Intermezzo

Gaffelscene

Intermezzo

De *madman*

Intermezzo

Descartes en de wekker
Hamms verhaal I + bidscene
Naggs betoog

Intermezzo

Hamms verhaal II

Intermezzo

Tweede tochtje van Hamm/
tweede raamsce­ne van Clov

Intermezzo

Hamms klacht II

Intermezzo

Derde raamsce­ne van Clov

Intermezzo

Clovs klacht

Intermezzo

Hamms laatste monoloog

BIBLIOGRAFIE

- Baetens, J., e.a. (red.), *Modernisme(n) in de Europese letterkunde: 1910-1940. Een ander meervoud*. Peeters, Leuven, 2005.
- Baudelaire, Ch., *Les Fleurs du mal*. Libraire Gründ, Paris, z.j.
- Becker, H., 'Spiegelneuronen und Mitleidsethik'. Internet 2009.
- Beckett, S., *Fin de partie*. Les Éditions de Minuit, Paris, 1957/Internet.
- Beckett, S., *Molloy, Malone sterft, Naamloos*. Vertaling Jacoba van Velde en F.C. Kuipers. De Bezige Bij, Amsterdam, 1970.
- Beckett, S., *The complete dramatic works*. Faber and Faber, London, 1990.
- Beckett, S., *Wachten op Godot, Eindspel e.a.* Vertaling van Jacoba van Velde. De Bezige Bij, Amsterdam, 1988.
- Best, O.F., *Handbuch literarischer Fachbegriffe. Definitionen und Beispiele*. FIscher, Frankfurt, 1982.
- Blin, R., 'Fin de partie'. *Educ théâtre*/Internet, z.j.
- Blin, R., Inleiding bij Becketts *Fin de Partie*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1957/Internet.
- Bonoan, J., 'Existentialism and the Theatre of the Absurd'. *UKEssays*, 2015/Internet.
- Boven, E. e.a., 'Middlebrow en modernisme' *TNTL* 2008/124, blz. 304-311.
- Brug, J. ten en Pieron, A.Ch., *Het onhoorbare hoorbaar. Neither, de opera*. Leeuwarden, Ooteboe, 2018/2019.
- Camus, A., *Le mythe de Sisyphe. Essai sur l'absurde*. Nouvelle édition augmentée d'une étude sur Franz Kafka. Paris: Les Éditions Gallimard, 1942/Internet.
- Descartes, R., *Œuvres et lettres*. Gallimard, 1970.
- Feldman, M., 'Introduction to Beckett/Philosophy'. *Sofia Philosophical Review* V/1, Internet, z.j.
- Koch, K., 'Les morts vont vite, the dead go fast, the next day absent!' Internet 2002.
- Kolozsi, O., 'Beckett and Descartes. The influence of Descartes' philosophy on the first part of Beckett's *Molloy*.' *Trans*, Internet Zeitschrift für Kulturwissenschaft. 2005/16.

- Laws, C., *Music and Language in the Work of Samuel Beckett*. University of York, 1996.
- Loayza, D., 'Fin de Partie, Dossier d'accompagnement'. *Théâtre Odeon*, Paris, 2013.
- Magny, O., 'Samuel Beckett et la farce métaphysique'. *Cahiers Renaud Barrault* Julliard 1963/44.
- Mooney, M.E., 'Molloy, part 1: Beckett's 'Discourse on method''. *Journal of Beckett Studies*/3,1978/Internet.
- Moran, D., '*Beckett and Philosophy*'. In: Murray 2006, blz. 93-110, Internet.
- Murray, Chr. (ed.), *Samuel Beckett – One Hundred Years*. Dublin, New Island Press, 2006.
- Musil, R., *Der Mann ohne Eigenschaften*. Jokers, Augsburg, 2013.
- Nava, W., 'Vagueness: The Sorites Paradox'. April 28, 2017/Internet.
- Nietzsche, F., *Kritische Studienausgabe*. DTV/De Gruyter, 1999.
- Pieron, A. Ch., *Een glimlach lang. Over vormen en dwaze bijen*. Een essay. Ooteboe unltd, Leeuwarden, 2014.
- Pieron, A.Ch., *Filosofie, een inleiding I-V*. Oote boe unltd, Leeuwarden, 2004.
- Popova, M., 'Virginia Woolf on the Language of Film and the Evils of Cinematic Adaptations of Literature'. *Brainpickings*/Internet z.j.
- Raponi, S. 'Meaning and Melancholia in Beckett's *Endgame*'. *jspot online edition* 1.4, University of Toronto, 2003.
- Rose, B., *Art as Art*, Berkeley, 1975.
- Rukhaya, M.K., 'Samuel Beckett's *Endgame*: A Classic Instance of the Theatre of the Absurd'. Internet 2004.
- Sepper, D.L., *Descartes's Imagination: Proportion, Images, and the Activity of Thinking*. UC Press E-Books Collection,1982-2004.
- Shikaya, T., *Logos und Zeit: Heideggers Auseinandersetzung mit Aristoteles und der Sprachgedanke*. Königshausen&Neumann, 2004.
- Stralen, H. van, '*Het spel van de ander, over het (late) theater in het modernisme*'. In: Baetens 2005/Internet.
- Stralen, H. van, 'Sartre en de literatuur van de praxis'. *Archief Thijmgenootschap* Jaargang 97/1, 2009.

Stravinsky, I. & Craft, R., *Dialogues and a diary*. Garden City, New York, Doubleday, 1963/Internet.

T'Jonck, P., 'Tania Bruguera regisseert Endgame op kunstfestival des arts.' *De Morgen* 17-05-2017/Internet.

Veldman, F., 'Het verschil tussen vaag en niet precies.' *Vossiuspers UvA*, Amsterdam, 2002.

Verduin, L., 'De talige stilte van Ader en Beckett'. *De Fusie*/Internet 2015.

Worth, K. (ed.), *Beckett the shape changer*. Routledge & Kegan Paul, London/Boston, 1975.

Worth, K., 'The space and the sound in Beckett's theatre'. In Worth 1975.

FILM, VIDEO, YOU TUBE

Bruguera, T., Kunstenfestivaldesarts: inleiding op *Endgame* + fragmenten, 2017/Internet.

McPherson, C., *Endgame*. Beckett on film, DVD Video 2000/You tube.

Mignon, P.-L., Fragment van de opvoering van *Fin de partie*, 1968/You tube.