

GEEN GELOOF IN WORDING DENKBAAR

overwegingen bij de Duitse Brief van Samuel Beckett
Etty Mulder

Er is een diepgaand en wezenlijk verschil tussen de categorie ‘woord’ en de categorie ‘taal’ dat niet alleen in deze zogenaamde Duitse brief, maar ook in talloze poststructuralistische verhandelingen (geheel los van deze brief dus) wordt geïgnoreerd. Het woord ‘woord’, equivalent als het is aan schepping, bezit de beladen betekenis van een construct, voorafgaand aan de creatuur (waarvan het tegelijk ook deel uitmaakt). Als zodanig neemt het een absolute, superieure positie in, los van stijl, grammatica en syntaxis: een kwaliteit die in alle talen gelijkkluidend is. Als afgeleide manifesteert het zich als literaire creatie en kunstzinnige uiting in de meest algemene zin.

Men kan deze hier geformuleerde gedachte aan het einde van de twintigste eeuw met gedegen historisch-filosofische argumenten en met passende weerzin afwijzen. Weerzin tegen het beeld van de kunst als metafysische troostprijs. Honderd jaar na de uitroep ‘Gott ist tot’ leert een terugblik op die talloze verhandelingen waarin het betekenisgehalte van de taal of de semiotiek in het algemeen in het geding is, dat god-de-vader van de betekenis (Steiner) zich niet in de taal blijkt te bevinden en dat het object in de taal is ‘zoekgemaakt’ (Achterberg).

Toch is dat geen reden om de waarachtigheid van de taal als representatie van een basale gemeenzaamheid te ondergraven met het argument dat zich in de kunstgeschiedenis van de twintigste eeuw – zie het einde van de tonaliteit, zie het einde van de figuratieve kunst – reeds een ‘voleinding’ heeft voltrokken. Ook zonder de aanwezigheid van ‘woord’ in de bovengenoemde sublieme zin, blijft de taal ‘taal’. Zie de culturen die minder of in het geheel niet leunen op een exclusief gehalte van woord of schrift, met hoofdletters geschreven. Men is daar niet zomaar opgehouden met spreken, niet tot stilzwijgen vervallen of gedoemd te verstommen. Er zijn (en het behoort tot de markante bewijzen van westerse megalomanie om daaraan voorbij te zien) andere culturen dan de onze met hoog ontwikkelde literaturen, waarin nochtans enigerlei verwijzing of structurele referentie in de richting van *woord*, in onze redundante zin, geheel en al ontbreekt of sterker nog: wezensvreemd zou zijn.

Er kan slechts sprake zijn van een combinatie van misverstand en atavisme wanneer, zoals gesuggereerd wordt, in het Westen na Auschwitz, in een perspectiefloze wereld, zou moeten worden afgezien van elke betekenisvolle poëtische verhulling van de werkelijkheid, omdat de woorden gecorrumpeerd zouden zijn – nadat de absolute verschrikking in die woorden werd geadministreerd, betekenen zij niet langer wat zij betekenden. In de zin dat dit impliceert dat men bovendien zou moeten afzien van de *taal* als samenhangend systeem, en zou moeten vervallen tot vormeloos gestamel – waaraan dan, uiteraard door de modieuze trend, artistiek en zelfs existentieel hoogwaardige kwalificaties worden verbonden. Als betrof het verre allusies aan mystieke *thaumasia* (of aan het orakelen van de Pythia). Het is in een zeer snobistische, elitaire wereld, in een veilige uithoek: het verwende Europa in haar nadagen, waar men in volzinnen debatteert over zaken als de *verdamping van de werkelijkheid* en de *vergruizing van het subject*. Zelfs als afwezige is de *deus absconditus* daar van het toneel verdwenen.

De positie die Beckett in de hier beschreven situatie inneemt, is uiterst problematisch. Hij is bij lange na niet de enige die als kunstenaar, halverwege de twintigste eeuw, de grenzen van kunst, communicatie en transcendentie aan de orde stelt. Geen magistraler analyse van de Faustiaanse onderneming die de kunst van Europa was, dan de cultuurfilosofische en – historische visie die Thomas Mann ontvouwt in zijn *Künstlerbiographie*, waarin de muziek, de kunst in het algemeen en de cultuur überhaupt onder één noemer zijn gebracht. Geen

wanhopiger kreet die de afloop van een onvoltooid en ontoonbaar kunstwerk aangeeft dan Moses' roep om het verlossende woord in de laatste maten van Schönbergs opera-oratorium *Moses und Aron*, anno 1934: 'O Wort, du Wort das mir fehlt'.

Het is dit objectgehalte van het woord, het woord als 'Du', dat het zo specifiek bindt aan een exclusieve situatie waar het zich niet laat veralgemenen tot taal. Het is misschien juist deze dramatische roep om het woord (dat niet komt) aan het einde van de tweede akte die ons in verbinding brengt met aan de taal ontheven, voor onze culturele geschiedenis kenmerkende betekenis van het woord: het *Du-Wort*.

Maar na het uitblijven van dat woord schrijft Schönberg geen noot muziek meer voor deze opera – woord en muziek staan op eenzelfde lijn – en is er slechts gesproken dialoog in de muziekloze derde akte, taal waarin begrippen als woord, beeld, gedachte worden gewikt en gewogen. Dit is dan het einde van de opera als kunstvorm in onze geschiedenis. Het einde ook van de mogelijkheid om muziek nog langer de slordige vergelijking met taal aan te doen. Muziek mag als tekensysteem een zekere *Sprachähnlichkeit* vertonen (Adorno), het wezen van haar ontstaan dankt zij aan het feit dat zij nonverbaal is, zich aan de taal onttrekt. Het communicatieve gehalte van de taal is hier dus niet in het geding. Bij Beckett is dat echter wel degelijk het geval. Het zoeken naar woorden die (nog) buiten de taal liggen, impliceert bij Beckett een diskwalificatie van het geloof in die zin dat hij, door schrijvend naar betekenis te zoeken, impasse en stagnatie op het communicatieve vlak, en respectievelijk de onmogelijkheid van zelfreflectie thematiseert. Althans zelfreflectie die niet automatisch verzandt in een bedrieglijk taalspel om het spel dat soms – terecht – aanleiding heeft gegeven tot vergelijkingen met *minimal music*. Becketts wantrouwen jegens de taal, verwoord in de brief aan Axel Kaun, vormt een centraal aspect in zijn paradoxale creativiteit, waarvoor Nietzsches *Menschliches Allzumenschliches* stof biedt: het afzien van de taal (het verscheuren, doorboren, tot ontbinding doen overgaan) leidt onherroepelijk tot een analoog afzien van de droom. Droom en taal zijn in de gedachtenwereld van Nietzsche onverbrekkelijk verbonden als eerste en laatste teken van (onder)bewustzijn. Dit nog afgezien van een mogelijkheid om de droom, voor zover zij zich niet reeds als taal voordoet, als een taal (en dan: als meest verwante betekenisdrager) te ontcijferen. Deze gedachte is omkeerbaar. Het is mogelijk de taal of het taalgebruik te duiden als een droom, meervoudig gelaagd, vele ladingen torsend. De psychoanalyse doet deze gelaagdheid in de beleving van de gewone taal letterlijk *plaatsvinden*. Zij leidt tot emotionele herschikking, daarbij ook herinneringen meevoerend. Hier belanden we onvermijdelijk op het cruciale punt waar geen enkele verzoening met Beckett meer denkbaar is. Namelijk, waar het representatieve karakter van de taal – representatief in de zin van het hoogst individuele bewustzijn en als zodanig in staat hem, juist hem aan de kaak te stellen – door hem categorisch wordt ontkend.

Waar zijn tirade in de Duitse brief met recht gericht zou kunnen zijn tegen de traditie van het literaire systeem, fulmineert hij in werkelijkheid *tegen de taal*. Hij doet dit uiteraard niet per ongeluk, zijn taal bezielt hem als een te nauw kledingstuk, de irritatie (men kan ook zeggen: het grote verlangen naar een andere taal) is mateloos en veelbetekenend. Becketts tweetaligheid heeft diepe psychische wortels. Of men hem nu in het Engels of in het Frans leest, men weet dat hij veelal in beide talen tegelijk, synchroon (of althans psychisch synchroon) heeft geschreven en gedacht. Aldus een soort niemandsland, een transcendent, tussen-talige ruimte voor zichzelf creërend, als een hoogst particuliere, voor anderen ontoegankelijke en onbegaanbare vluchtweg.

Er zijn twee basisgegevens die het perspectief op het kunstenaarschap van Beckett zwaarwegend bepalen. Ten eerste is er het algemene gegeven dat de twintigste eeuw – zo zou men dat althans kunnen uitdrukken – de zintuigen voorgoed heeft beschadigd. Zo niet in de letterlijke zin dan toch overdrachtelijk. Voor het eerst in de geschiedenis van de westerse beschaving heeft de barbarij van oorlogen en vervolging, vanwege de bureaucratische,

weloverwogen en technologisch ontworpen organisatie ervan, een tot in vele latere geslachten doorwerkend stigma van innerlijke ontwrichting veroorzaakt. Vaak wordt de nadruk op het traumatische van juist dit lot van Europa gerelativeerd met de aansporing vooral toch ook te kijken naar de vele andere oorlogen, in verleden en heden, tot in de actualiteit van vandaag, in andere werelddelen en culturen. Maar het traumatische is gelegen in de paradox dat het uitgerekend Europa was, met haar cultuur van de humaniteit en de exclusieve waarde van het individu – dat juist in het midden van deze hoogstaande cultuur de grootschalige, centraal geregementeerde verdelging van de mens heeft plaats gehad, als finale doorbreking van het hoogste gebod.

Dat de zintuigen voorgoed beschadigd zijn, is in dit verband slechts een zegswijze. Een zegswijze die doorklinkt en invloed uitoefent in de regionen waar men zich, daar er niet veel beters te doen valt in deze wereld, onledig houdt met denken en discussiëren over kunst. En waar men constateert dat de kunstenaar op zijn eigen wijze geroepen blijkt te zijn om mee te bouwen aan het einde. Zelfs in die situatie kan de kunstenaar – ook Beckett – een profetische kwaliteit niet ontzegd worden. ‘Nach Auschwitz keine Poesie’, luidt het adagium waarvan Adorno zich naderhand weer distantieerde (maar dat daarom niet minder waarachtig is). Het is onmogelijk na de verdelging van de mens in het centrum van onze cultuur te schrijven of te dichten zonder te vervallen in de onechtheid van hypocrisie of herhaling. Herhaling en parafrase van wat de fantasie, het reservoir van het onderbewuste, zeven eeuwen geleden al nauwkeurig vastlegde in de profetie van Dantes *Inferno*.

Beschadiging van de zintuigelijkheid – voorgoed - letterlijk opgevat, belet of voorkomt een dergelijk procédé van herhaling. Hier past, in de denkwereld van Paul Celan, slechts een minuscule uniciteit van betekenis, exact waar het netvlies de gruwelijkste beelden heeft opgevangen en bewaard, en naar binnen geleid, waar de verwoesting zich innerlijk heeft voortgezet: alleen *het wellen van een traan* geeft de juiste betekenis weer. Alleen een traan kan, als een soort venster of spiegel, buiten- en binnenwereld, twee stadia van vernietiging, dusdanig met elkaar verbinden dat een integratie van ‘binnen’ en ‘buiten’ tot stand komt, waarmee de meest verscheurende oppositie is opgeheven en er zelfs iets van *verwerking* mogelijk wordt. De enige adequate reactie, adequaat ten opzichte van de schending der zintuigen die heeft plaatsgehad en die zolang er herinnering is zich zal voortzetten (desnoods om, samen met lijden en troost, als zodanig ontkend te worden, zoals door Beckett die – wellicht ook om esthetische redenen – aan fixatie, obsessie en stagnatie de voorkeur geeft boven het dynamische proces van lijden en verwerking), is het zwijgende teken van de traan. Deze gedachten van Paul Celan stellen het meest menswaardige, het vermogen tot lijden, opnieuw centraal. Opnieuw maar *ten slotte*. Immers, de kunst is, nadat ook het woord in rook is opgegaan, verworpen tot niet meer dan allusie voor zover zij in het heden geschapen wordt of, voor zover men haar uit het verleden herneemt: troost. *Ten slotte* ook met het oog op dat ‘kunstzinnige’ domein waar de negativiteit (de verdelging) zich op geleide van een traumatische (psychotische, dwangneurotische) scheppingskracht steeds opnieuw voortzet in de realiteit, en waar de kunst de voorgoed (althans levenslang) beschadigde zintuigelijkheid celebreert (fetisjeert) door de beelden van pijn en herinnering als vreemde, ontwortelde objecten te verzelfstandigen en te concretiseren – als stukken wasgoed aan een lijn.

In die exhibitie van beschadiging, waar een verbinding tot stand komt tussen sadomasochisme en kunst (mutilatie, automutilatie) stelt het individu zichzelf op de meest indringende wijze aan de orde: in de ontkennende vorm, waarvoor in het Duits het vrijwel onvertaaltbare woord *Verneinung* bestaat.

Het tweede basisgegeven is van geheel andere orde en heeft betrekking op de intrapsychische situatie van het individu. In verband met het oeuvre van Beckett wordt nogal eens gerefereerd aan ‘het verloren object’, als omschrijving van een ernstig existentieel verlies dat een structurele vorm heeft aangenomen.

Het object in psychoanalytische zin is in eerste instantie de moeder (of een andere ‘moederende’ persoon). Geen waardevrij onderwerp meer in de biografie van Beckett wanneer men in aanmerking neemt dat haar aanwezigheid voor hem van meet af aan tot stagnatie van een normale scala van relationele ontplooiingsmogelijkheden kan hebben geleid. Wanneer het eerste object waarmee de preverbale (voorts verbale en emotionele) uitwisseling gewoonlijk plaats heeft, geen ruimte laat om de wereld te (be)proeven omdat het – bijvoorbeeld – alle andere contacten reglementeert en controleert, dan zal het subject als kind, adolescent, volwassene in de aanwezigheid van elke ander het ondraaglijke gewicht van deze eerste objectrelatie herbeleven en elke wezenlijke binding, elk gevoel van geborgenheid afweren. Zelfs het medium waarin de binding tot ontwikkeling komt: de taal (‘moeders tong’) zal, althans in dit extreme geval, worden afgeweerd, ook waar een uitzonderlijke getalenteerdheid het toelaat om als auteur uit te groeien tot bilinguaal. Hetgeen strikt genomen inhoudt: existentieel verbannen uit elke intimiteit van welke taal dan ook. Het verloren object als centraal thema in een oeuvre is in psychoanalytische zin nader toe te lichten met de suggestie dat uiteraard, onder de invloed van een uitzonderlijke begaafdheid, creatieve oplossingen tot stand kunnen komen, en van de nood een deugd kan worden gemaakt. Bijvoorbeeld door als levensdoel de profetie te kiezen dat objectrelaties per se niet verkieslijk, of zelfs onmogelijk zijn – *in casu* het literair-artistieke credo dat elke gemeenzaamheid of verlossing uit de eenzaamheid wordt uitgesloten. Elke relatie tot de buitenwereld is illusoir.

Het zoeken van objectrelaties – waarbij het woord ‘object’ altijd doelt op een uniek belang van juist deze relatie, als afgeleide van het (eerste) object – is een levenslang noodzakelijk proces. Komen deze belangrijke verbindingen tussen het ik en de ander in het geheel niet tot stand dan worden substituuatrelaties gecreëerd met zelfgeschapen, gefantaseerde en in het bewustzijn geïnternaliseerde objecten. En het is heel goed mogelijk dat deze internalisaties vervolgens, als projecties, gestalte krijgen in sublieme uitingen van kunst. De kunstenaar heeft daarmee een manier gevonden om zich met de meest problematische kanten van zijn psychische structuur te verstaan en het gevaar bezworen om aan desintegratie ten prooi te vallen. (Het betreft hier vanzelfsprekend slechts een mogelijke ‘verklaring’ van het kunstenaarschap.) Het gaat dan om kunstwerken – bij Beckett zou men ze kunnen betitelen als *deconstructies avant la lettre* – waarmee de maker, vanwege de buitengewone betekenis die zij voor hem vertegenwoordigen (Beckett zoekt niet minder dan ultieme waarheden), een extreem nauwe binding blijft houden, ook als zij al zeer lang geleden tot stand zijn gekomen. Elke aantasting ervan kan, bij wijze van spreken, als levensbedreigend worden ervaren. De extreme binding met de gecreëerde objecten, de kunstwerken, maakt in zekere zin dat men ze kan zien in het licht van Winnicotts theorie van het *transitional object*. Waarmee bedoeld wordt op objecten, anders dan de moeder, die vanuit ‘de eerste creatieve akte’ van de mens in zijn verbeelding gaan leven teneinde zich de afwezige moeder (zij kan *post partum* niet meer voortdurend ter beschikking staan) als het ware nieuw te scheppen. Winnicott duidt in dit verband op het gigantische belang van de transitionele voorwerpjes (transitioneel omdat ze een soort overgangsgebied representeren waarin vanuit de fantasie de symbiose in stand gehouden kan worden), het lapje, het puntje van de deken, het beertje, de eigen vuist – objecten die de primaire orale behoefte bevredigen. Het belang van deze eerste creatieve akte is gelegen in het feit dat het transitionele object ‘iets anders’ kan representeren, te weten de moederborst, waartoe het zich substitutair en symbiolisch verhoudt. In dit vermogen om op basis van eenmaal ervaren genegenheid *symbolen te scheppen*, het vermogen tot fantaseren, ligt volgens de theorie van Winnicott het fundament voor latere ontplooiing op het gebied van kunst, religie, wetenschapsbeoefening, waar er ook maar sprake is van immateriële aangelegenheden, waarden of idealen.

De separatie, het leven in deze allerprilste zin, is ondraaglijk, zo stelt Winnicott. Het transitionele object vertegenwoordigt tegen die achtergrond niets minder dan het voor elke min of meer harmonieuze menselijke ontwikkeling onmisbare vermogen om illusies te koesteren. De buitengewone gehechtheid aan deze betekenisvolle objecten (het knuffel-ding vormt een absolute voorwaarde om in te slapen) heeft, ontwikkelingspsychologisch gezien, uiteraard mythisch-magische connotaties zoals fetisjisme, totemisme, idolatrie. In de hier bedoelde samenhang is van belang dat deze eerste creatieve akte: de schepping, in de fantasie, van *betekenis*, gebonden aan een bestaand object dat aldus de ondraaglijkheid van het leven verzacht – dat deze creatieve akte kan worden ‘teruggezien’ in elke artistieke scheppingsdaad. De moeite die het kost, of het onvermogen zelfs, om het werk los te laten, om het letterlijk aan anderen en aan de wereld prijs te geven, kan wijzen op een situatie waarin de transitionele ruimte levenslang moet worden bevochten omdat in de eerste object-relatie geen of onvoldoende *basic security* heeft kunnen groeien. Het loslaten van het werk en het ter beschikking stellen voor interpretatie, wat Beckett diverse malen met allerlei artistieke argumenten heeft vermeden (en wat tot conflicten heeft geleid die soms langs juridische weg moesten worden opgelost), kost dan een moeite ‘of het leven ervan afhangt’. Dit retentieve aspect en de claim (via de rechter) op bescherming van de creatie biedt vanzelfsprekend ruimte voor veronderstellingen waarin niet alleen de transitionele functie van kunst aan de orde is, maar ook een verbinding met het anale, begrepen als produktie en daarmee als de angst die met alle produktie gepaard gaat.

De brief aan Axel Kaun wordt in een artikel van Rupert Wood (1994) aan de orde gesteld vanwege het ‘highly revealing’ karakter ervan. De passage die Wood in dit recente stuk aan de brief wijdt is op tenminste twee momenten opmerkelijk. Allereerst is er onmiskenbaar sprake van *hineininterpretieren* als de auteur, Becketts tekst parafraserend, spreekt van *ordinary language* versus *poetic language*. De poëtische taal zou in staat zijn om de sluier, *in casu* het versluisende karakter van de gewone taal te onthullen. In de brief is echter geen sprake van een dergelijke antithese van taalvormen. Beckett meldt de categorieën van taal, woord en literatuur naast elkaar, *en passant*, met een zekere slordigheid zelfs, en zonder interacties tussen deze categorieën aan te duiden. Zonder twijfel zou de brief aan duidelijkheid gewonnen hebben wanneer hij inderdaad een expliciete tegenstelling tussen het gewone en het poëtische woord, literaire taal of poëzie versus spreektaal had aangegeven.

Het tweede moment waarop men met de auteur van mening zou kunnen verschillen, is wanneer hij aanduidingen als ‘sceptisch’ en ‘pessimistisch’ gebruikt, waar het de teneur van Becketts beweringen betreft over de mogelijkheden tot expressie in de breedste zin des woords. Hoewel deze aanduidingen natuurlijk niet misstaan, zijn ze toch voornamelijk op te vatten als *understatement*. Het fundamenteel agressieve karakter van de brieftekst wordt zo door Wood verdonkeremaand en daarmee enigermate geneutraliseerd.

De behoefte om de taal te *verscheuren*, er het ene gat na het andere in te *boren*, de gruwelijkste materialiteit van de woordenlaag *tot ontbinding te brengen* teneinde het domein aan gene zijde van de taal te bereiken, wordt door Beckett openlijk agressief geformuleerd. De taal krijgt in deze omschrijvingen een soort lichamelijke toegemeten. De materialiteit, die gruwelijk wordt gevonden, kan niet tot ontbinding overgaan wanneer deze lichamelijke niet is voorondersteld. De afschuw jegens deze lichamelijke, vleselijke materialiteit wekt het sadomasochistische verlangen erin te *boren*. Voor zover de specifieke geladenheid van het begrip materialiteit (bepaald door de stam *mater*) in dit verband een rol speelt, heeft Becketts (als scheppingsdrang) vermomde destructiedrift een zwaar seksuele component. Dat hij verlangt naar een vorm van schrijven die hij als ‘Literatur des Unworts’ betitelt, is daarvan een sprekende sublimatie.

In de brief aan Kaun wordt voorts de vraag gesteld of de literatuur eenzaam moet ‘achterblijven op de oude gemakzuchtige wegen die door de muziek en de schilderkunst reeds

lang zijn verlaten'. Waarop Beckett zich vervolgens afvraagt of er in de 'onnatuurlijkheid' van het woord 'iets heiligs' aanwezig is dat verlamt. Iets dat, met andere woorden, tot deze vermeende impasse in de literatuur heeft geleid. Hij pleit voor het zoeken naar een methode om in woorden een spottende houding tegenover het woord gestalte te geven. Met deze laatste formulering komen genres, *in casu* toonzettingen en wendingen als *parodie* en *persiflage* binnen bereik, waarvan de geschiedenis intussen heeft geleerd dat zij in de kunst van de twintigste eeuw een vitale betekenis hebben gehad in de ontmanteling *casu quo* herijking van traditionele vormen. De vraag is alleen of de woorden *spot* en *ironie* die Beckett gebruikt, moeten worden uitgelegd in de speels-creatieve of ludieke zin die het parodistische in de hedendaagse kunst kenmerkt, en of men in een zodanige constructieve *close reading* van de zinnen van zijn brief uit 1937 niet voorbij ziet aan de onmetelijke gekweldheid die eruit spreekt en de wijze waarop deze, nog binnen de context van de brief, omslaat in een razernij waarvoor het woord *spot* hoe dan ook te klein is. Razernij die de opeenvolging van destructieve voornemens – de automutilatie van de schrijver – verklaart: verscheuren, misbruiken, uitschakelen, in diskrediet brengen, doorboren, tot ontbinding brengen, schenden.

Het spel moet zijn heilige ernst verliezen, hetgeen echter nog niet voldoende is: het moet ophouden. 'Laten we het dus doen zoals die krankzinnige (?) wiskundige, die bij elke afzonderlijke stap in de berekening een ander meetprincipe placht te hanteren', zegt Beckett. En de daarop volgende zin exposeert de verscheurdheid en de paradoxale stemming in de volle breedte, door het woord *schoonheid* terug te roepen als iets dat denkbaar zou zijn *nadat het is opgehouden* en *nadat het spel zijn ernst heeft verloren*. Hij zegt: 'Een woordenstorm in naam van de schoonheid', een zin die wij slechts met een vraag kunnen aanvullen: welke naam? De storm der woorden die naar de letter van de teksten welke men onwillekeurig met een dergelijke evocatie in verband probeert te brengen veelal nogal minimalistisch uitvalt en ingetogen blijft – deze storm der woorden bezit niet de grootsheid en grootheid van een natuurkracht of een visionaire hallucinatie die bijvoorbeeld Hadewijch oproept met de term *orewoet*. Waaraan 'woordenstorm' zou kunnen doen denken – waar woorden en zinnen equivalent zijn geworden met zinnen als zintuigen, en waar het visioen (onder meer) een overweldigende letterlijke (synesthetische) 'verwarring der zinnen' veroorzaakt, heel wel met storm vergelijkbaar.

Het 'heilige' dat het woord aankleeft, zou aan de elementen van andere kunsten ontbreken. Misschien wordt hier gedoeld op een schijnheiligheid van het woord en de literatuur als maatschappelijk ritueel, waardoor een situatie van impasse is ontstaan die zich niet beperkt tot de categorie 'woord'. De ponering dat het woord iets heiligs is dat verlamt, is – naar de mate waarin dit misstaat in de samenhang van de brief – buitengewoon authentiek, zij het in een tegendraadse betekenis. Opmerkelijk is dan de directheid van de manke vergelijking tussen woord (literatuur) en muziek: 'Is er een of andere reden waarom die gruwelijk willekeurige materialiteit van de woordenlaag niet tot ontbinding mag worden gebracht – zoals bijvoorbeeld in Beethovens zevende symfonie de klanklaag wordt aangevreten door grote duistere rusten...'

Belangwekkend is in dit verband dat het rustteken in de muziek stilte of zwijgen aanduidt. Niet alleen bij Beethoven, maar van Philippe de Vitry (dertiende eeuw) tot en met Anton Webern en diens nazaten is deze stilte, dit zwijgen functioneel en expressief in de muzikale overdracht opgenomen. En het is wel zeer de vraag of deze muzikale stiltes ook maar in de verte iets van doen hebben met de grote duistere rusten die Beckett in Beethoven meent te horen. Waarbij Beethovens partituur immers verwordt tot een 'duizelingwekkend pad van geluiden dat onpeilbare afgronden van stilzwijgen verbindt', hetgeen in verband zou staan met 'het aan alles ten grondslag liggende zwijgen'. De muzikale rust, waarin niets klinkt, is een profilering van de stilte als functie van de muziek zelf. Afhankelijk van de plaats

van de rust (zowel in de overkoepelende vorm van het muziekwerk als in het micro-organisme van de passage waarin de rust optreedt) klinkt de stilte anders. Zonder muzikale context bestaat deze (door de componist bedoelde) stilte evenmin als een van deze context afgesloten, geïsoleerde groep gecomponeerde tonen kan bestaan. *Beziehung* (samenhang, reciproque betrokkenheid) wordt in Thomas Manns *Doktor Faustus* terecht als kern van het muzikale procédé aangemerkt.

De ‘grote duistere rusten’ worden door Beckett slechts als zodanig ervaren vanwege hun specifieke plaats in het melodisch-harmonisch geheel. Zonder verbinding daarmee en zonder de organische referentie daaraan zouden zij deze duistere indruk onmogelijk kunnen maken. Er is geen sprake van destructie in Beethovens ‘techniek van het weglaten’, geen sprake van stilte die klank aanvreet, of van enigerlei andere vorm van aantasting (die zich dan ten slotte ten positieve zou keren omdat, dat is althans de suggestie van Beckett, andere betekenislagen zouden worden bereikt).

Stilte, aldus door Beethoven gecomponeerd en geprofileerd, staat zeer ver af van Becketts onpeilbare afgrond van stilzwijgen, leegte als amorfe categorie of – misschien – latent betekenisreservoir. De brieftekst is hier in zoverre gedateerd (hetgeen natuurlijk vanzelfsprekend en zeer begrijpelijk is) dat hij met Beethoven als pathetisch voorbeeld voorbijgaat aan de mogelijkheid tot creatie van stilte als wezenskenmerk van muziek. Stilte zoals die bijvoorbeeld in de seriële muziek van de twintigste eeuw overeenkomstig de heersende wet van de muziek (de serialiteit) wordt *geconstrueerd*.

Tussen de dertiende en de twintigste eeuw vertoont de geschiedenis van de muziek een ontwikkeling in de betekenis van de ‘gecomponeerde’ stilte, van een verfijnde techniek van het openlaten van noten in de zogenaamde hoquetus-stijl, via de verbindende, hoogst integratieve stilten in de langzame delen van Mozarts pianoconcerten, naar de stilte vóór het slotakkoord van Stravinsky’s *Sacre du printemps*, die de dood aankondigt. In principe bestaat er geen muziek zonder een specifieke, juist die klanken betreffende stilte. Een stilte die zonder de constructie en het spel van relaties tussen muzikale momenten, respectievelijk het daarmee samenhangende patroon van spanning en verwachting, niet denkbaar zou zijn. Waar de verschillende kunstvormen door de eeuwen heen hun eigen stijlgeschiedenis, esthetiek en sociale functie bezitten, is *altijd* een klanklaag, verflaag, woordenlaag in beweging en in ontwikkeling geweest, maar ook zonder expliciete noodzaak om dit proces te problematiseren. Men raakt hier aan een deconstructief aspect, eigen aan alle kunst en in zekere zin de voorwaarde ervan.

Beckett heeft deze verantwoordelijkheid op zijn eigen markante wijze gestalte gegeven, zowel in beschouwelijke als in literaire werken. En altijd in een onmetelijke gekweldheid door het ‘gewone’ gegeven dat de wereld, de vormen, de woorden er zijn, of sterker nog: zijn zoals ze zijn. Alsof geen geloof in wording denkbaar is.

ETTY MULDER 1994