

DE STRIJD VAN HET ABSURDISME

Geschreven in tijden van quarantaine

2020

Lobke van Kommer

Inhoud

CONTEXT Albert Camus	3-5
CONTEXT Samuel Beckett	6-11
HET ABSURDISME van Albert Camus	12-17
De pest van Albert Camus	18- 19
HET ABSURDISME van Samuel Beckett	20-23
Krapp's last tape van Samuel Beckett	24-26

Onderzoeksvraag:	27-28
<i>'In hoeverre was Albert Camus een inspiratiebron voor Samuel Beckett?'</i>	

De verbinding:	29-30
Hoe zie ik het absurdisme?	

CONTEXT

Albert Camus tot zijn dertigste **Een essay over het absurde (1942)**



Context créateur Albert Camus

(hij noemt zichzelf liever zo dan filosoof)

Albert Camus is geboren in 1913 in Algerije (toentertijd een kolonie van Frankrijk) In 1914 overleed zijn vader in de slag bij Marne tijdens de Eerste Wereldoorlog. Zijn moeder, van Spaanse afkomst, stond er nu alleen voor. Het gezin leeft in armoedige omstandigheden. Maar tegenover deze armoede staat de uitbundige natuur. Albert Camus haalt zoveel mogelijk uit het leven als kan, zowel intellectueel als fysiek. Hij is een enthousiaste voetballer en in 1923 wordt hij toegelaten op een lyceum en uiteindelijk om de universiteit van Algerije. Maar op zeventienjarige leeftijd krijgt hij tuberculose. Het maakt een eind aan zijn voetbalcarrière en hij moet zijn opleiding in deeltijd voortzetten. Over de uitbundigheid van het leven valt de schaduw van de dood. Hij geneest maar de gedachte aan de dood laat hem niet meer los. Echter breekt dit hem niet maar maakt het hem juist sterker; hij voorziet zoveel mogelijk zijn eigen onderhoud. Camus nam allerlei baantjes aan, onder meer als privéleraar, automonteur en bij het Meteorologisch Instituut. Hij volbracht zijn licence de philosophie in 1935; in mei 1936 presenteerde hij succesvol zijn scriptie over Plotinus. Ook interesseert hij zich in het toneel en beoefent dat in al zijn vormen; als acteur, als regisseur en als toneelschrijver. In 1934 wordt hij lid van de Franse Communistische Partij (in 1937 werd hij uit de partij gezet door samenwerkingen met een andere niet-communistische partij in Algerije). Niet zozeer, omdat hij het eens was met het marxistische- leninistische denken (het communistisch denken) maar vooral, omdat hij zich bezorgd maken over de politieke situatie in Spanje. Hetzelfde jaar trouwt hij met Simone Hié, die verslaafd was aan morfine. Ze scheidden wegens wederzijdse ontrouw. In 1935 richtte hij Théâtre du Travail (hernoemd Théâtre de l'Equipe, in 1937) op, dat standhield tot 1939. Daarna heeft hij voor een aantal kranten geschreven, onder andere over de armoedige woonomstandigheden van de Arabieren in Kabylië, wat hem waarschijnlijk zijn baan kostte.

Camus is een pacifist maar in de Tweede Wereldoorlog is hij, net zoals de veroveraar uit De mythe, solidair. Hij meldt zich aan als vrijwilliger voor het leger maar wordt afgekeurd. Tijdens de oorlog gaat hij in het Verzet en wordt hoofdredacteur van de verzetskrant Combat. In 1940 trouwde Camus met Francine Faure. Hij maakte in Parijs de bezetting door de Wehrmacht (Duitse leger) mee, en was op 19 december 1941 getuige van de executie van Gabriel Péri (een gefusilleerde communistische verzetsheld), wat naar eigen zeggen zijn opstandigheid tegen de Duitsers kristalliseerde. In 1941 voltooide hij zijn eerste gepubliceerde werken De vreemdeling en De mythe van Sisyphus, waarin hij existentialistische ideeën invoerde. Daarna verhuisde hij naar Bordeaux in 1942.

Camus overleed op 46-jarige leeftijd toen hij begin 1960 in een Facel Vega FV3B terugkwam van zijn landgoed in Lourmarin. De auto, bestuurd door zijn vriend Michel Gallimard (neef van de uitgever Gaston Gallimard) verongelukte, waarbij Camus en Gallimard om het leven kwamen.

Context tijd

Na de zorgeloze jaren twintig kwamen de jaren dertig met de grote crisis; de opkomst van het fascisme met Hitler, Mussolini en Franco; de Spaanse burgeroorlog en de verovering van Abessinië door Italië, waarin nieuwe technische wapens en mosterdgas werd uitgetoetst op weerloze burgers; de steeds groter wordende dreiging van Duitsland en tenslotte de Tweede Wereldoorlog en het Verzet. Als er ooit een tijd is geweest van onzekerheid, tegenstellingen, geweld en zinloosheid, dan zijn dat wel de jaren dertig en de daaropvolgende oorlog. Een heel aantal van de termen uit de Mythe zouden dan ook gebruikt kunnen worden als typering van de verzetsman of -vrouw: trouwe, beschikbaarheid, volharding, vrijheid, strijd zonder hoop, zelfopoffering, heldendom.

Inspiratiebronnen Albert Camus

Nietzsche en de zogeheten existentiële filosofie waren belangrijke inspiratiebronnen voor Camus. Kierkegaard wordt als grondlegger van de existentiële filosofie beschouwd. In de existentiële filosofie gaat, zoals Sartre (Franse filosoof en vader van het existentialisme) dat formuleert, de existentie vooraf aan de essentie, waarmee wordt bedoeld dat de betekenis van het leven niet van tevoren is vastgesteld, maar pas achteraf blijkt, dat wil zeggen bij de dood. Maar aangezien de dood het einde is van dat leven, wordt dat leven daarmee ook zinloos. Met die paradox moet de mens zien te leven. Heidegger, Stenzon, Jaspers, Marcel, en natuurlijk Sartre zijn ook belangrijke filosofen voor Camus geweest (Sartre en Camus hebben veel samengewerkt maar doordat Sartre steeds dichterbij het marxisme kwam en Camus daar juist van weg ging, ontstond er een breuk tussen de twee). De romanschrijvers Dostoevski en Kafka zijn ook belangrijk geweest. Zij brachten de filosofie tot leven in een roman.

Waarom was er een breuk tussen Sartre en Camus?

Albert Camus was erg voor het individu. Voor individuele vrijheid en niet voor vrijheid met een grote V of kunst met een grote K. Het gaat om de persoonlijke ervaring en dus de persoonlijke waarheden. Het gaat niet om een idee van wat kunst zou moeten zijn maar van wat het voor jou is op dat moment. Het heeft geen grotere betekenis. Het is wat het is. Net zoals het leven. Je kan je nergens op beroepen. Er is niemand die je gaat belonen of verlossen. Maar toch moet je in opstand komen. Opstand is waar je nee op zegt; tot hier en

niet verder. Maar je zegt er ook volmondig ja op zegt met al je liefde en hart. Ik weiger de situatie, dit betekenisloze leven, aan te nemen. Maar zeg ja tegen de passie, de hartstocht, de liefde en de vrijheid. Daar kunnen we als individu ja op zeggen, ook al hebben we een absurd zinloos leven.

Maar dit kan automatisch ook een collectieve gedachte worden; 'Ik verzet mij dus wij zijn'. Ik verzet mij tegen dit betekenisloze leven maar jij doet dat ook en jij ook. Daardoor hebben wij een verband, een solidariteit. Ik weet; jij zit in het hetzelfde schuitje, jij hebt met dezelfde angsten en vervreemding te maken.

Je kan je dus wel bedenken dat voor Camus geweld zinloos was. Om in een oorlog te gaan vechten als individu voor het idee vrijheid. Het gaat om individuen. Het gaat om de angst voor je moeder die in een metro kan zitten die omgeblazen wordt. Daarbij, is het ook zinloos om te vechten tegen iemand die in hetzelfde schuitje zit.

Jean-Paul Sartre had daar andere ideeën over. Voor Sartre was Camus' pacifistische positie laf. In 1961 schreef Sartre dat terroristisch geweld als een boemerang is: het is een antwoord op het geweld dat wij zelf plegen. Maar dat willen we niet zien. Sartre profileerde zich tijdens de Tweede Wereldoorlog steeds actiever als een marxistisch geëngageerde intellectueel. Hij voegde zich bij het communisme. Geweld en onderdrukking is altijd een groot onderdeel geweest het communisme in de geschiedenis. Dus je kan je wel voorstellen dat Camus het hier totaal mee oneens was. Waar Camus als man die het verzet kent de gewelddadige strijd niet idealiseert, kiest Sartre voor een radicale omarming van de strijd. Sartre zou de Sovjet-Unie steunen, het extreme geweld van de Algerijnse rebellen tegen de Franse bezetters volledig rechtvaardigen en Baader-Meinhof in de gevangenis opzoeken. In zijn radicaliteit verwijt Sartre Camus dat hij weigert zich te engageren door zijn bedenkingen bij het geweld. Daarmee zou hij zich niet inzetten voor een verbetering van de omstandigheden van de kanslozen.

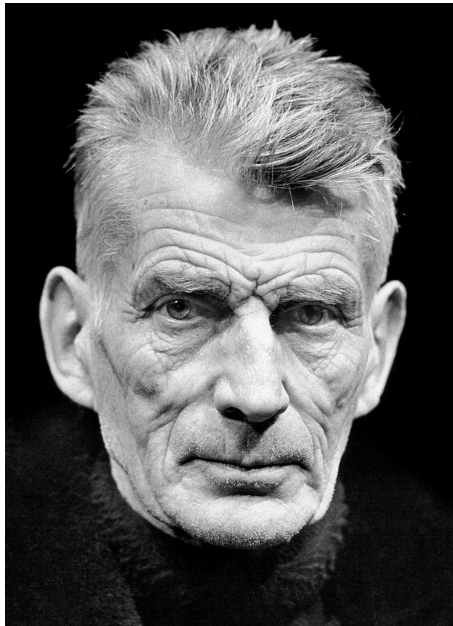
Bronnen

https://theaterencyclopedie.nl/wiki/Albert_Camus

Het nawoord van: "Een essay over het absurde – Albert Camus"

CONTEXT

SAMUEL BECKETT (1906-1989)



Context Samuel Beckett

Jonge jaren:

Samuel Beckett is geboren op 13 april (op Goede vrijdag (herdenking van de dood van Jezus); 'geboorte werd hem de dood') 1906 in Dublin (Fox Rock). Hij was de tweede zoon van de protestantse William en May. Hij woonde in een groot en elegant huis. In het huis stond een piano en de Frank (oudere broer) en Samuel stonden in de rij om daar om en om op te spelen. William was een warme man maar hij was ook een echt mannetje. May was een meer gereserveerde vrouw waar hij een intense haat-liefde verhouding mee had. Zijn moeder was dominant en deelde de tikken uit. 'I am what her savage love has made me', zo schreef hij aan een van zijn vrienden. Ook jegens Moeder Ierland koesterde hij - zoals zo veel Ierse schrijvers - diep ambivalente gevoelens. Beckett was wel erg close met zijn vader. Ze wandelden veel samen en ze hoefden bijna niet te praten om elkaar te begrijpen.

Beckett hield van dieren en was van binnen een zacht jongetje die snel gekwetst was. De familie was erg sportief (onder andere golf en cricket) en het winnen van trofeeën en medailles was een normale zaak. In Knowlson zijn neerslag over Beckett's leven, wordt verteld hoezeer hij reeds als kind een voorliefde koesterde voor stenen. Zo zou de jonge Beckett bij zijn wandelingen op het strand, stenen uitzoeken en ze mee naar huis nemen, om ze veilig op te bergen. Hij meende dat de stenen zo hun staat konden behouden, terwijl ze op het strand zouden afgesleten worden door de golven en het ruwe zand. Samuel Beckett interpreteerde deze handeling later zelf als een vroege belangstelling voor mineralen, voor dingen die sterven en vergaan (Knowlson, 2000). Deze voorliefde voor stenen vinden we terug in Molloy, waar Beckett neerschrijft hoe Molloy altijd wel meerdere stenen bij zich droeg, om op te zuigen.

Studerende Beckett:

Hij studeerde Frans, Italiaans en Engels aan het Trinity College in Dublin van 1923 tot 1927. Hij was een erg goede student en werd daarna leraar in Parijs. Hier ontmoette hij James Joyce (een Ierse schrijver). In 1929 publiceerde Beckett zijn eerste kritische essay. Het werk verdedigt het werk en de methode van James Joyce. Het leek even alsof hij een kopie zou worden van Joyce.

Beckett reisde door heel Europa en spendeerde een tijd in Londen. Op zijn moeders kosten, na zijn vaders dood, liet hij zich in 1934 onder behandeling stellen van de Kleiniaanse psychiater, Wilfred Bion, verbonden aan het Tavistock Centre te Londen, waar hij een zeer intensieve psychoanalytische behandeling onderging. Becketts uitvoerige aantekeningen hierover, na zijn dood gevonden in een koffer, werpen een verhelderend licht op zijn toenmalige neurotische symptomen, door hemzelf omschreven als 'arrogant otherness'. Zij getuigen tevens van zijn grote interesse in de psychoanalytische literatuur, vooral in Freud en Jung, wiens voordracht in 1935 in Londen over het klinische geval van een patiënte die 'nooit geboren was' een onuitwisbare indruk op hem maakte. Van zijn psychoanalytische kennis zou hij in verhulde vorm dankbaar gebruik maken, zoals onder meer blijkt uit zijn eerste Engelse roman *Murphy* (1938) en uit het toneelstuk *Footfalls* (1976). Uit zijn latere werk valt af te leiden (met name in de Franse roman *Molloy*) dat hij achtervolgd bleef door schuldgevoelens jegens zijn zieke moeder. Zijn beslissing om Ierland voorgoed te verlaten, in Parijs te gaan wonen en in het Frans te gaan schrijven ('sans style'), waardoor hij zich definitief losmaakte van zijn grote voorbeeld James Joyce (onder andere ook omdat hij de liefde van de sytsofreme dochter James niet kon beantwoorden), deden hem zichzelf hervinden. Ook zijn oorlogservaringen droegen ertoe bij dat hij minder in zichzelf gekeerd en opener naar de buitenwereld werd, zij het dat hij wars bleef van publiciteit. Na de oorlog heeft hij veel toneelstukken geschreven, zoals; *Waiting for Godot* (1948-1949), *Fin de partie* (1955-1957; *Endgame*), *Krapp's Last Tape* (1958), and *Happy Days* (1961).

Liefdesrelaties:

Uitgebreid komt ook Becketts relatie aan de orde met zijn levensgezellin, de pianiste en onderwijzeres Suzanne Deschevaux-Dumesnil, met wie hij eenenvijftig jaar samenwoonde (waarvan om testamentaire redenen de laatste achtentwintig jaar in de huwelijkse staat). Knowlson ontzenuwt de romantische mythe dat zij elkaar voor het eerst ontmoetten bij een bezoek aan het ziekenhuis, waarin hij was opgenomen nadat hij door een zwerver was aangevallen; in feite had Beckett haar al tien jaar eerder herhaaldelijk op het tennisveld ontmoet. Hun verhouding werd enerzijds gekenmerkt door diepgaande vriendschap en loyaliteit ('I owe everything to her') maar anderzijds door een groot aantal escapades van de kant van Beckett, voor wie liefde en seks twee geheel gescheiden terreinen waren. Het is dan ook niet verwonderlijk dat hun verhouding in de loop der jaren een 'marriage of bachelors' werd, dat op het laatst tot totale wederzijdse vervreemding leidde. Het is schrijnend dat Beckett in zijn laatste levensjaren noch over zijn moeder noch over zijn vrouw kon of wilde praten ('so much regret'). Helaas is Knowlson er kennelijk niet in geslaagd om Suzanne zelf te interviewen of langs indirecte weg meer aan de weet te komen over haar visie op hun unieke verhouding. Hier doet zich tussen haakjes een interessante parallel voor met Nora Barnacle, die ook altijd in de schaduw heeft gestaan van haar echtgenoot James Joyce; over haar verscheen eerst in 1988 een aparte, zeer interessante biografie. Hopelijk zal ook de levensloop van Becketts partner nog eens beschreven worden.

In een fascinerend hoofdstuk over de postuum verschenen roman *Dream of Fair to Middling Women* (1992, oorspronkelijk geschreven in 1932 in Parijs) laat Knowlson zien hoe de vrouwelijke personages ervan verweven zijn met Becketts jeugdliefdes, met name met zijn knappe medestudente Edna MacCarthy in Dublin, zijn aantrekkelijke, groenogige nicht Peggy Sinclair in Kassel in Duitsland, en met de zwaar gestoorde Lucia Joyce, die zich tegen zijn wil aan hem vastklampte. Ook in andere opzichten is deze roman in hoge mate autobiografisch, wat er stellig toe heeft bijgedragen dat Beckett publicatie altijd heeft tegengehouden. Hetzelfde lot trof ook zijn eerste, in het Frans geschreven toneelstuk *Eleutheria* (1947), dat eveneens herkenbare persoonlijke elementen bevat. Het werd dan ook pas in 1995, na veel geruzie tussen zijn Franse en Amerikaanse uitgevers, gepubliceerd en een jaar later vertaald in het Engels.

Van Becketts vele erotisch-intellectuele escapades zijn er enkele die een interessant licht werpen op de ontstaansgeschiedenis van zijn werk, zoals zijn ontmoeting in 1953 met de Amerikaanse Pamela Mitchell, die naar Parijs was overgekomen om te onderhandelen over de rechten van *En attendant Godot* (1953), wat resulteerde in een kortstondige, gepassioneerde verhouding en een jarenlange vriendschap. In zijn brieven aan haar geeft hij zeer interessante achtergrondinformatie over het ontstaan en de thematiek van *Fin de partie* (1957), die Knowlson vervolgens in staat stelde de eerste versie van het stuk nauwkeuriger te dateren. Hoezeer Beckett een dubbelleven leidde komt naar voren in de uitvoerig beschreven relatie met Barbara Bray, vertaalster en script-editor bij de BBC Third Program, met wie Beckett vanaf 1958 tot aan zijn dood in 1989 een in alle opzichten intensief contact onderhield. Vlak na de dood van Barbara, overleed ook Beckett op 22 december 1989 in Parijs. Alsof het zo moest zijn. Het feit dat deze intelligente en zeer belezen jonge weduwe besloot om zich metterdaad met haar twee jonge kinderen in zijn nabijheid te vestigen maakte de zaken er niet eenvoudiger op voor Beckett. Het leidde, zoals Knowlson met een typisch Brits gevoel voor understatement het uitdrukt, soms tot 'some interesting scheduling'. De gecompliceerdheid van deze driehoeksrelatie wordt op prangende wijze weerspiegeld in het toneelstuk *Play* (1964), dat tegelijkertijd in toneeltechnisch opzicht een keerpunt in zijn werk betekende. Vooral Becketts brieven aan Bray bevatten hierover interessante informatie; zij maken tevens duidelijk dat voor Beckett alles in zijn leven, met inbegrip van zijn liefdesrelaties, in dienst stond van zijn compromisloze schrijverschap ('Words were my only love, not many').

De Tweede Wereld Oorlog:

Zijn dagboeken maken met afschuw melding van het opkomende nazisme en het toenemende antisemitisme, waarmee hij in de Tweede Wereldoorlog aan den lijve geconfronteerd werd: zijn joodse vrienden werden gearresteerd; zelf ternauwernood ontsnapt aan de Gestapo, vestigde hij zich met zijn vrouw in Roussillon in de Vaucluse, waar hij betrokken raakte bij het verzet (zijn activiteiten werden weliswaar door hemzelf afgedaan als padvindingswerk, maar door Generaal de Gaulle beloond met het 'Croix de Guerre'). Na de oorlog was hij actief betrokken bij de wederopbouw van het zwaargehavende St. Lô. Deze turbulente oorlogservaringen zouden hun sporen nalaten in zijn latere werk, te beginnen met *En attendant Godot*, waarin uitzichtloos wachten, existentiële onzekerheid en desoriëntatie, vermengd met zwartgallige Ierse humor en zelfspot, de hoofdthema's zijn. Zelfs zijn allerlaatste toneelstukken, *Catastrophe* (1982) - opgedragen aan Vaclav Havel - en *What Where* (1983), zijn doortrokken van een sfeer van vernedering en derdegraads

kruisverhoren die aan oorlog en onderdrukking doen denken. Op grond van Becketts uitspraken over zijn betrokkenheid bij de Algerijnse vrijheidsstrijd, zijn principiële anti-apartheidsstandpunt, zijn solidariteit met het Poolse en Tsjechische verzet tegen de toenmalige communistische onderdrukking (meestal gepaard gaand met morele en financiële steun), en zijn actieve bijdragen aan Amnesty International en aan Index on Censorship, slaagt Knowlson erin de door Bair en anderen gelanceerde mythe te ontzenuwen dat Beckett geen politieke belangstelling had - wat hem uiteraard nog geen politiek schrijver maakt.

Context tijd

De Eerste Wereldoorlog (1914-1918):

Tijdens de Eerste Wereldoorlog (1914-1918), Ierland maakte deel uit van het Verenigd Koninkrijk van Groot-Brittannië en Ierland. Na het einde van de oorlog, de Ierse republikeinen won de Ierse algemene verkiezingen van 1918 en verklaarde Ierse onafhankelijkheid. Dit leidde tot de Ierse onafhankelijkheidsoorlog (1919-1922), uitgevochten tussen het Ierse Republikeinse Leger (IRA) en Britse troepen.

De Paasopstand (Iers: Éirí Amach na Cásca, Engels: Easter Rising) is de Ierse Republikeinse opstand van 24-30 april 1916 en wordt gezien als een van de belangrijkste gebeurtenissen in de geschiedenis van Ierland. Deze opstand markeert een splitsing tussen het Republikeinse en het algemene Ierse nationalisme, dat tot dan toe een belofte van autonomie onder de Britse kroon accepteerde.

Kansloos tegenover 4500 Britse manschappen en meer dan 1000 politieagenten (het aantal Volonteers wordt geschat op 1000, de Irish Citizen Army ongeveer 250) werden de rebellen verslagen: honderden werden gedood of gewond, inclusief buitenstaanders die in het vuurgevecht terechtkwamen, en ongeveer 3000 verdachten werden gearresteerd. 15 leiders (inclusief de 7 mannen die de Onafhankelijkheidsverklaring hadden ondertekend) werden geëxecuteerd in de periode van 3 tot en met 12 mei, onder hen de al dodelijk getroffen Connolly, die in een stoel werd omgebracht omdat hij niet meer kon staan.

Na de Eerste Wereldoorlog in Dublin:

De Ierse Burgeroorlog (Iers: Cogadh Cathartha na hÉireann) duurde van 28 juni 1922 tot 24 mei 1923 en was een burgeroorlog tussen de voorstanders van het kort daarvoor gesloten Anglo-Iers Verdrag - dat de basis had gevormd voor de Ierse Vrijstaat - en de Republikeinse oppositie. Het voornaamste punt van geschil betrof het feit dat de Ierse zelfstandigheid maar heel beperkt was, doordat de constitutionele binding met de Britse monarchie min of meer zoals vanouds gehandhaafd bleef. De burgeroorlog die uit deze onenigheid voortvloeide eiste in totaal mogelijk meer levens dan de Ierse Onafhankelijkheidsoorlog die een jaar eerder was beëindigd en zorgde voor tientallen jaren van verbittering binnen de Ierse samenleving.

De Tweede Wereldoorlog (1940-1945) in Parijs:

Vichy-Frankrijk is de gebruikelijke benaming voor Frankrijk onder het autoritaire bewind van maarschalk van Frankrijk Philippe Pétain tijdens de Tweede Wereldoorlog. Onder dat Vichyregime heette Frankrijk officieel État français en zetelde de regering in de stad Vichy.

Het Vichyregime duurde van 10 juli 1940 tot 20 augustus 1944, waarbij eerst het grootste deel van het land, en vanaf november 1942 heel Frankrijk bezet werd door nazi-Duitsland (en in veel geringere mate door Duitslands bondgenoot Italië). Gedurende die tijd collaboreerde het regime in steeds sterkere mate met Duitsland.

Ondanks de opdracht van Hitler aan generaal Dietrich von Choltitz om Parijs ten koste van alles te houden en de stad te vernietigen, gaf deze op 25 augustus de stad over.

De verliezen onder het verzet en de burgerbevolking worden geschat op 1500 personen. Dublin bleef neutraal.

Na de Tweede Wereldoorlog in Parijs:

Europa bleef wat verweesd achter: grote steden als London en Rotterdam lagen in puin en meer dan 60 miljoen mensen hadden het leven gelaten. Zowel de geallieerden als de Duitse en Japanse legers hadden niet alleen soldaten gedood, maar ook vele Europese burgers. Een deel van het oorlogvoeren bestond erin om via bommenwerpen de vijandige centra te destabiliseren. De techniek was echter nog niet nauwkeurig, waardoor grote oppervlakten moesten worden bestookt. Dit zorgde ervoor dat gehele steden onder vuur werden genomen en er ook vele burgerslachtoffers vielen. Na de bevrijding komt ook de gruwel van de oorlog aan het licht. De geruchten blijken waar te zijn: tijdens de oorlog zijn er naar schatting 12 miljoen joden, homoseksuelen en gehandicapten omgebracht in de meest gruwelijke omstandigheden. Niet alleen het feit dat, maar vooral de manier waarop, laat Europa verweesd achter: systematisch, een bijna mechanische, industriële manier waarop men mensen achtervolgde en vernietigde, zorgt voor een schokgolf onder de bevolking. Economisch kan Europa zich herpakken door het Marshall-plan van de Amerikanen. Politiek is de wereld verdeeld in 2 grote machten: Europa ligt als strijdveld tussen de USA en de USSR. De koloniale grootmachten verliezen aan impact en in plaats van vrede stevent men af op een jaren durende Koude Oorlog.

Na de oorlogen begon Parijs aan de wederopbouw. De Parijse filmindustrie nam een vlucht en het intellectuele leven bloeide weer op. Er werd geïnvesteerd in nieuwe gebouwen en tussen de Parijse voorsteden en het centrum van Parijs werd de sneltramverbinding gerealiseerd die men de RER noemt. Parijs groeide uit tot de bruisende metropool die we nu kennen, algemeen erkend als de culturele hoofdstad van Europa.

Inspiratiebronnen voor Samuel Beckett

James Joyce:

James Augustine Aloysius Joyce (Dublin, 2 februari 1882 – Zürich, 13 januari 1941) was een Iers schrijver die wordt beschouwd als een van de belangrijkste schrijvers van de 20e eeuw. Joyce kwam zelf ook uit Dublin had rond zijn 20^{ste} dezelfde reis naar Parijs gemaakt als Beckett. Dublin is belangrijk voor Joyce geweest en je leest dit ook vaak terug. Zijn hoofdwerk is de roman Ulysses dat beschouwd wordt als hoogtepunt van het modernisme. Op het eerste gezicht lijkt het verhaal ongestructureerd, chaotisch en verwarrend. In feite is Ulysses zorgvuldig gecomponeerd – Joyce is er op ingenieuze wijze in geslaagd de structuur onzichtbaar te maken tenzij men er specifiek naar op zoek gaat. Joyce herschept in zijn persoonlijk relaas een nieuwe wereld van mythen en symbolen, gebaseerd op de omzwervingen van de Griekse klassieke held Odysseus, met de Odyssee als grondplan. De omzwervingen van zijn helden nemen niet meer dan achttien uur in beslag.

Door zijn vaak gevoelige en confronterende thematiek was Ulysses lange tijd het onderwerp van controverse, met name het feit dat Joyce herhaaldelijk expliciet aan seks refereert werd hem niet in dank afgenomen. Dit resulteerde dan ook in een langdurig verbod op het boek in onder meer de Verenigde Staten, het Verenigd Koninkrijk en Ierland. Beweerd wordt dat Ulysses, na de Bijbel en de Odyssee van Homerus, het meest bestudeerde boek is in de literatuurwetenschap. Nog steeds zijn wetenschappers verdeeld over de vraag of Ulysses een overschat stuk egotripperij of een absoluut meesterwerk is. Het is ongetwijfeld voor het grote publiek ook een weinig toegankelijk boek: velen zijn eraan begonnen maar slechts zeer weinigen houden vol tot het eind.

Hij was gefascineerd door de beeldende kunst, vooral de Italiaanse Renaissance en de zeventiende-eeuwse Nederlandse Meesters. Knowlson toont overtuigend aan hoe Becketts latere, vaak indringende toneelbeelden terug te voeren zijn op de schilderkunst. Zo blijkt het toneelbeeld van twee bij een boom wachtende zwervers in Wachten op Godot ontleend te zijn aan een schilderij van Casper David Friedrich, 'Zwei Männer betrachten den Mond', dat Beckett in Dresden gezien had in 1937.

Een voorganger van absurd toneel is dadaïsme (vanaf het eind van de Eerste Wereldoorlog tot ongeveer 1920). Dit is een stroming waar absurdisme vaak mee vergeleken wordt. Absurdistische theatermakers hadden dan ook veel contacten met dadaïstische en surrealistische theatermakers, zoals Tristan Tzara en Andre Breton. In dadaïstisch theater worden, net als in absurd theater, tijd en identiteit vaak onbegrijpelijk neergezet, door middel van gewelddadige en willekeurige scènes. Daarnaast wordt gebruikgemaakt van onlogisch taalgebruik, bijvoorbeeld door het door elkaar gooien van zinsbouw, en personages zijn verwisselbaar. De droomwereld is hierbij de belangrijkste inspiratiebron en er wordt ook door middel van decor geprobeerd een droomachtig effect te scheppen.

En dus de psychoanalyse (zie kopje 'studerende Beckett')

Bronnen

https://lib.ugent.be/fulltxt/RUG01/001/894/072/RUG01-001894072_2012_0001_AC.pdf

https://nl.wikipedia.org/wiki/Samuel_Beckett

<https://www.youtube.com/watch?v=nRW9S4Wmldw&t=123s>

https://www.dbnl.org/tekst/_bio001199701_01/_bio001199701_01_0015.php

https://en.wikipedia.org/wiki/Samuel_Beckett

HET ABSURDISME VAN ALBERT CAMUS

Een essay over het absurde – Albert Camus (de mythe van Sisyphus)

*Hoe moet ik leven, als ik mij nergens op kan beroepen?
Is het leven de moeite waard of kan men beter zelfmoord plegen?*

“Het absurde ontstaat uit de confrontatie van de mens die vraagt, en de wereld die op een onredelijke wijze zwijgt.”

“De absurde mens is degene die, zonder haar bestaan te ontkennen, niets doet voor de eeuwigheid. Niet dat nostalgie hem vreemd is. Maar hij geeft de voorkeur aan zijn moed en zijn redenering. De eerste leert hem leven zonder in beroep te kunnen gaan en zich tevreden te stellen met wat hij heeft, de tweede leert hem zijn grenzen kennen. Overtuigd van zijn vrijheid op termijn, zijn opstand zonder toekomst en zijn vergankelijk bewustzijn, zet hij zijn avontuur voor gedurende de tijd dat hij te leven heeft.”

De eerste en eigenlijk enige voorwaarde bij mijn zoektocht is dat ik datgene in stand moet houden waaronder ik bezwijk*, dat ik bijgevolg moet respecteren wat volgens mij de essentie daarvan is. Die heb ik zojuist beschreven als een confrontatie en een strijd* die geen rust kent.

*Bezwijk = sterven, niet bestand zijn tegen iets, geen weestand kunnen bieden

*De strijd bestaat uit:

- Totale afwezigheid van hoop (zodat hij zich losmaakt van de toekomst en helder denkt)
- Een voortdurend afwijzen (wat niet verward mag worden met opgeven)
- Bewuste onvrede (het absurde heeft slechts betekenis in zoverre men er niet mee instemt)

Opstand = confrontatie tussen de mens en zijn eigen ondoorgrondelijkheid. Ze stelt de wereld elk moment weer ter discussie. Het is die voortdurende aanwezigheid van de mens bij zichzelf. Het is niet zijn ambitie, geeft geen hoop. De opstand geeft het leven waarde. Er is geen mooier schouwspel dan het gevecht van de intelligentie met een werkelijkheid die ze niet de baas kan zijn. Men moet opstandig sterven en niet uit vrije wil.

MAAR: het is ook normaal dat hij pogingen doet om te ontkomen aan die wereld die hij zelf heeft geschapen. Alles wat eerder is gezegd heeft nu juist alleen betekenis met het oog op deze paradox.

Dit doen existentiële filosofen door een vluchtweg aan te wijzen: God:

Léon Sjestov: *“De enige echte uitweg, zegt hij, ligt nu juist daar waar er voor het menselijk verstand geen uitweg is. Waarom zouden we anders God nodig hebben? Men wendt zich alleen tot God om het onmogelijke te verkrijgen. Als het om het mogelijke gaat, heb je genoeg aan de mensen.”* Op deze manier ontstaat de aanvaarding van het absurde tegelijkertijd met het absurde zelf. Tegelijkertijd ontspringt de hoop.

Dit wordt ook wel de 'sprong'* ((filosofische) zelfmoord) genoemd. De sprong naar God en zichzelf bevrijden van alle rationele illusies.

*Sprong (die het absurde verbergen) = verliezen in het goddelijke of het eeuwige, of je overgeven aan illusies van alledag of van het idee (niks heeft een betekenis in het absurde). Het enige eerlijke van deze sprong is het subtiele moment dat aan de sprong voorafgaat. Zich op de rand van die duizelingwekkende afgrond staande houden. De rest is een uitvlucht. Zelfmoord is de meest extreme vorm van aanvaarding. Het is een oplossing voor het absurde. Je legt je erbij neer (de strijd wordt niet gestreden).

Als er absurditeit ontstaat, dan is dat in de wereld van de mens. Zodra dat begrip verandert in een springplank naar de eeuwigheid, is het niet meer verbonden met dat heldere inzicht van de mens. Het absurde is dan niet meer die in het oog springende waarheid die de mens vaststelt zonder zich erbij neer te leggen. Men heeft het gevecht vermeden.

De absurde mens daarentegen gaat niet over tot zo'n vereffening. Hij erkent de strijd, hij heeft geen totale minachting voor de rede en accepteert het irrationele. Zo overziet hij alle gegevens van de ervaring, en hij is niet erg geneigd te springen alvorens te weten. Hij weet alleen dat in dat opletende bewustzijn geen plaats meer is voor de hoop.

De wereld van de absurdistische denker is niet verschrikkelijk rationeel en ook niet irrationeel*. De wereld is onredelijk, dat is alles. En daarin stellen de absurdisten haar grenzen vast, want ze is immers niet in staat de levensangst te doen sussen.

*Irrationele = de rede die verward raakt en zichzelf bevrijdt door zichzelf uit te schakelen. Absurdisme is de verlichte (met vernieuwende denkbeelden en zonder vooroordelen) reden die haar grenzen vaststelt.

"Ik wilde weten hoe ik moest leven en denken met die verscheurdheid, of ik die moest accepteren of afwijzen. Er kan geen sprake van zijn het onweerlegbare te maskeren, het absurde op te heffen door een van de termen van zijn vergelijking te negeren. We moeten weten of we ermee kunnen leven of dat de logica vereist dat we eraan sterven."*

*Verscheurdheid = de kloof tussen de geest die verlangt en de wereld die teleurstelt > de nostalgie naar eenheid van deze twee.

Het leven is de moeite waard, omdat het geen zin heeft. Een ervaring, een lot beleven, dat betekent het volledig aanvaarden. Dat lot, waarvan men weet dat het absurd is, kan men niet beleven, als men niet alles in het werk stelt om dat absurde, dat door het bewustzijn aan het licht is gebracht, steeds voor ogen te blijven houden.

Er is geen volgende dag. En dat geeft de innerlijke vrijheid. Zo ontwaart de absurde mens een wereld die brandt en te gelijk ijskoud is, transparant en beperkt, waar niets mogelijk is, maar alles is gegeven, waar voorbij niets is dan ondergang, verdwijning in het niet. Hij kan besluiten te aanvaarden dat hij leeft in zo'n wereld (zonder een toekomst) en daarin zijn kracht vinden, zijn afwijzing van de hoop en het niet aflatende getuigenis van een leven zonder troost. Hij leeft met onverschilligheid tot de toekomst en met de passie om alles te beleven en te onderzoeken wat ons gegeven is. De vrijheid heeft pas betekenis met betrekking tot haar beperkte lot. Het enige dat telt is niet dat ik zo goed mogelijk leef maar zo veel mogelijk leef (in het hier en nu).

Dus het absurde heeft drie consequenties:

- Mijn opstand
- Mijn vrijheid > de mens is vrij, hij is per definitie onschuldig, maar wel verantwoordelijk.
- Mijn passie

Het toneel

De acteur is te vergelijken met een ander absurd figuur: de reiziger. Net zoals hij halt hij het onderste uit de kan en is hij voortdurend op onderzoek. Hij is de reiziger van de tijd, een reiziger die als een bezetene op zoek is naar de ziel. De roeping is duidelijk: niets zijn of velen te zijn. De acteur spreekt zich tegen: hetzelfde en toch zo verschillend, zo veel zielen samengevat in één lichaam. Maar dat is nu juist de tegenstrijdigheid van het absurde. Het individu dat alles wil bereiken en alles wil beleven, die ijdele poging, dat koppige volhouden dat nergens toe dient. Wat altijd met elkaar in tegenspraak is, verenigt zich echter in hem. Hij bevindt zich op dat punt waar lichaam en geest samenkomen en zich aan elkaar vastklampen, waar de geest die zijn mislukkingen beu is, zich wendt tot zijn trouwste bondgenoot (het lichaam). Er is geen grens tussen schijn en zijn.

“Ja, de mens is zijn eigen doel. En hij is zijn enige doel. Als hij iets wil zijn, dan is het in dit leven. Veroveraars hebben het soms over overwinnen en de baas worden. Maar ze bedoelen altijd “zichzelf de baas worden”.

KUNST VANUIT HET ABSURDE

Kunstenaars proberen allemaal de werkelijkheid die hunne is te imiteren, te repeteren en te herscheppen. Uiteindelijk krijgen we allemaal het gezicht van onze waarheden. Het hele bestaan is voor een mens die zich van de eeuwigheid heeft afgekeerd, niets anders dan een reusachtige imitatie onder het masker van het absurde. Voor de absurde mens gaat het niet meer om uitleggen en oplossen maar om ondervinden en beschrijven. Alles begint met bewuste onverschilligheid*. De uitleg is niet belangrijk, maar de gewaarwording blijft en daarmee de niet aflatende roep van een wereld waarvan de kwantiteit* (in plaats van kwaliteit) geen einde kent. Kunst is dus op zichzelf een absurd verschijnsel en het gaat slechts om het beschrijven. De denker en de kunstenaar delen veel van dezelfde tegenstreden (in het absurde is niks een conclusie, omdat juist alles met elkaar in strijd is).

* Onverschilligheid = zich om niets bekommerend

* Kwantiteit = hoeveelheid, grootte

Als kunst op zichzelf al een absurd verschijnsel is, kan je dan nog kunst maken vanuit het absurde?

“Wil er een mogelijkheid bestaan tot scheppen van absurde kunst, dan moet het denken er in zijn meest lucide vorm aan te pas komen. Tegelijkertijd mag dat denken er echter niet de boventoon in voeren, maar alleen zichtbaar zijn als denkende kracht die het werk zijn vorm geeft (de expressie begint juist waar het denken ophoudt). Die paradox wordt duidelijk vanuit*

het absurde. Het kunstwerk komt voort uit het feit dat het verstand ervan afziet om het concrete te beredeneren. Het lucide denken is de aanleiding tot het kunstwerk, maar daarmee treedt het tegelijkertijd terug. Het geeft niet toe aan de verleiding om het beschrevene een diepere betekenis mee te geven, want het weet dat die niet legitiem zou zijn. Het kunstwerk is de belichaming van een drama van het verstand, maar het geeft daar slechts indirect een proeve van. Het absurdistische kunstwerk vraagt om een kunstenaar die zich bewust is van deze grenzen en een kunst waarin het concrete niets meer betekent dan zichzelf. Het kan niet het doel, de zin en de troost van een leven zijn. Kunst voortbrengen of geen voortbrengen, dat verandert niets. De absurde kunstenaar hecht niet aan zijn werk. Het absurdistische werk laat zien hoe het denken afziet van zijn prestige en berust in het feit dat het niet meer is dan de intelligentie die de schijn aan het werk zet en datgene waarvoor geen reden is met beelden bedekt.”

* Lucide = helder

* Prestige = aanzien

“Als de wereld begrijpelijk zou zijn, zou er geen kunst zijn.”

De zekerheid dat elke vorm van uitleg nutteloos is en de overtuiging dat een invoelbare schijnwereld een leerzame boodschap behelst. Het werk wordt beschouwd als een eind en tegelijkertijd als een begin. Het is het eindpunt van een soms onuitgesproken filosofie, haar illustratie en haar bekroning. Maar het is pas compleet met de stilzwijgende aanwezigheid van die filosofie. Op deze manier kan je gaan nadenken en dit brengt je weer terug bij het leven (het begin).

“Kan ik in een fictieve wereld waar het bewustzijn van de werkelijkheid het sterkst is, trouwe blijven aan het absurde zonder toe te geven aan het verlangen om conclusies te trekken? Zonder illusies en hoop op te wekken?”

“Het is niet meer die oefening in afstand nemen en in een passie die de stralende schoonheid en de nutteloosheid van een mensenleven bezegelt.”

Een absurdistisch werk geeft geen antwoord.

Fjodor Dostojevski (Russische auteur 1821 – 1881) - Kirilov

“Ik heb drie jaar lang”, zegt Kirilov, “gezocht naar het kenmerk van mijn goddelijkheid en ik heb het gevonden. Het kenmerk van mijn goddelijkheid is mijn onafhankelijkheid.”

We kunnen nu zien wat de betekenis is van Kirilovs stelling: “Als God niet bestaat, ben ik God.” God zijn dat is slechts vrij zijn hier op aarde, niet dienstbaar zijn aan een onsterfelijk wezen. Als God bestaat, is alles van Hem afhankelijk en kunnen wij niets wat tegen zijn wil ingaat. Als Hij niet bestaat, is alles van ons afhankelijk. Voor Kirilov, net zoals voor Nietzsche, betekent God doden zelf god worden. Waarom wil de mens dan nog steeds zelfmoord plegen? Waarom zichzelf van het leven beroven, deze wereld verlaten, na de vrijheid verworven te hebben?

“Als je dat beseft ben je vorst en zul je, in plaats van zelfmoord te plegen, juist leven op de toppen van je triomf.”

Maar de mensen weten het niet. “Dat” beseffen ze niet. Ze hebben er behoefte aan dat hun weg gewezen wordt. Toch is dit geen absurdistisch stuk, omdat het een leugen is *en* het is eeuwig (er wordt geloofd in het hiernamaals; de sprong).

Kunst zonder toekomst:

“Werken, scheppende kunst voortbrengen “voor niets”, leren beelden maken, weten dat je schepping geen toekomst heeft, zien hoe je werk in één dag wordt tenietgedaan, en je dan bewust zijn van het feit dat in de grond van de zaak dat net zo weinig belang heeft als het bouwen voor de eeuwen, dat is een moeilijke wijsheid die door de absurdistische manier van denken wordt gerechtvaardigd.”

Elke manier van denken die afziet van het eenheidsprincipe (bijvoorbeeld dat er één antwoord/waarheid is) verheerlijkt de diversiteit. En de diversiteit is de plek waar de kunst zich thuis voelt (denk aan de toneelspeler die zoveel zielen in één lichaam verenigt).

Het absurdistische denken eist van het denken (en valt dus samen met de houding van de veroveraar):

- Opstand
- Vrijheid
- Diversiteit

Maar niets van alles heeft echt zin.

De mythe van Sisyphus

De goden hadden Sisyphus veroordeeld om aan één stuk door een rotsblok naar de top van een berg te rollen, vanwaar de steen dan door zijn eigen gewicht weer naar beneden viel. Ze hadden, niet helemaal onterecht, gemeend dat er geen vreselijker straf bestaat dan nutteloos werk zonder hoop.

Waarom Sisyphus de held van het absurde is:

- Minachting voor de goden; hij zou hun geheimen doorverteld hebben.
- Afkeer van de dood; hij droeg zijn vrouw op, zijn lichaam niet te begraven maar midden op het marktplein te gooien.
- Passie voor het leven; tegen waarschuwingen van de goden in bleef hij op aarde en genoot van al de pracht. Mercurius moest hem aan zijn kraag meenemen naar de onderwereld.

“Als deze mythe tragisch is, komt dat doordat zijn held bewust is. Want wat zou er van zijn lijden overblijven, als de hoop om te slagen hem bij iedere stap zou ondersteunen? De arbeider van vandaag werkt alle dagen van zijn leven aan dezelfde taken en dat is niet minder absurd. Maar het is slechts tragisch op de zeldzame momenten waarop hij bewust wordt.”

De afdaling mag dan op sommige dagen met pijn en verdriet gepaard gaan, ze kan ook vreugdevol zijn. Het geluk en het absurde zijn twee zonen van dezelfde aarde. Ze zijn onafscheidelijk. Het maakt van het lot een menselijke zaak, die moet worden geregeld door mensen onderling. Sisyphus zijn lot is van hem. Zijn rotsblok is zijn ding.

Men kan zich afvragen of de gelukkige Sisyphus zich niet ook heeft neergelegd bij de absurditeit van het bestaan, of zijn geluk niet ook een “sprong” is. Of is zijn apotheose* nu juist de grote paradox van de absurde mens?

* Apotheose = verheffing van een mens tot een god

Franz Kafka (Duitse auteur 1883 – 1924)

“Heel de kunst van Kafka is erop gericht de lezer tot herlezing te verplichten. Zijn ontknopingen, of zijn afwezigheid van een ontknopung, suggereren een uitleg, maar zo’n uitleg wordt niet duidelijk gegeven. Soms zijn er twee verklaringen”

Dat voortdurend balanceren tussen het natuurlijke en het buitengewone, het individu en het algemeen geldende, het tragische en het alledaagse, het absurde en het logische, kom je in zijn werk de hele tijd tegen en het geeft dat werk tegelijkertijd zijn weerklank en zijn betekenis. Het zijn de paradoxen die moeten worden opgenoemd, die tegenstrijdigheden die moeten worden onderstreept, om het absurdistische werk te kunnen ‘begrijpen’.

Het symbool:

- Overstijgt altijd het begrip van degene die het gebruikt en maakt dat die in werkelijkheid meer zegt dan hij denkt te zeggen.
- Twee niveaus/werelden van ideeën en waarnemingen. De alledaagse wereld en de wereld verbonden met het bovennatuurlijke verbonden met angstgevoelens.

Als je het absurde wil uitdrukken, moet je ook altijd logisch blijven:

Een gek is aan het vissen in een badkuip. Een arts die zo zijn mening had over de handeling van psychiatrische patiënten vroeg hem: “En, bijten ze nogal?” Waarop hij het strikt logische antwoord kreeg: “Tuurlijk niet, sufferd, je zit toch wel dat het een badkuip is!”

De wereld van Kafka is werkelijk een onbeschrijfelijk universum waarin de mens zich de luxe veroorlooft om te gaan vissen in een badkuip, terwijl hij weet dat dit niets kan opleveren.

“Absurditeit is in eerste plaats niet een filosofisch begrip, maar een gevoel, een innerlijk ongemak.”

<https://www.groene.nl/artikel/opstandig-sterven>

<https://www.brainwash.nl/bijdrage/waarom-albert-camus-juist-nu-massaal-herlezen-wordt>

De Pest (geschreven in 1947)

In de Algerijnse stad Oran breekt de pest uit en de poorten sluiten. De stad gaat in quarantaine. De pest heeft veel ver gelijkenissen met de coronacrisis nu. We lijken door dezelfde fases te gaan; ontkenning, paniek, eenzaamheid, rouw, saamenhorigheid, verwarring.

“Soms lieten we onze fantasie de vrije loop en gingen voor ons genoeg zitten wachten op een bekende bel of een bekende voetstap op de trap. En dan vergaten we bewust dat de treinen waren stilgezet, en zorgden ervoor thuis te zijn rond het tijdstip waarop normaal gesproken een reiziger die met de avondtrein was aangekomen, onze buurt kon hebben bereikt. Maar die spelletjes duurden uiteraard niet lang. Steeds weer kwam het moment waarop het tot ons doorrong dat er geen treinen reden. Dan wisten we weer dat het gemis nog langer zou moeten duren en dat we moesten proberen ons mettertijd aan te passen.”

Je ziet hoe verschillende mensen met de epidemie omgaan. Sommige gaan de strijd aan en andere ontkennen die strijd. Waardoor de pest ook wel als het leven gezien kan worden. Het is een ziekte die onverwachts in ons leven komt en waar we totaal geen invloed op hebben. Er is geen God die die bepaald heeft en de mensen die sterven zijn willekeurig. Je kan kiezen om je hierbij neer te leggen; de pest te omarmen en dus de dood. Maar je kan ook kiezen om de strijd aan te gaan tegen de pest. De dokter Rieux, de held en de verteller, in dit verhaal doet dit. Hij weet dat de pest een vreselijke ziekte is en misschien wel ongeneselijk. Hij weet dat waar hij voor strijd misschien wel zinloos is. Hij weigert de situatie, dat betekenisloze leven, aan te nemen. Maar zegt ja tegen de liefde voor zijn medemens en zijn passie om dokter te zijn. Hij streeft naar het menselijke en niet naar de vrede met de grote V. Maar vrede voor zijn buurvrouw. Tarrou, een journalist die perongeluk in Oran was en dus opgesloten zat in een stad die niet de zijne was, kiest er ook voor om de strijd aan te gaan. Hij sterft op het laatste moment aan de pest:

“Tarrou had, in zijn eigen woorden, het spel verloren. Maar hij, Rieux, wat had hij gewonnen? Zijn enige winst was dat hij de pest had gekend en zich die zou herinneren, dat hij vriendschap had gekend en zich die zou herinneren, dat hij nu innige verbondenheid kende, die hij zich ooit zou herinneren. Al wat de mens kon winnen bij het spel van de pest en van het leven, was kennis en herinnering. Misschien was dat wat Tarrou verstond onder ‘het spel winnen’!”

Tarrou en Rieux zagen niet een grotere betekenis in de pest of iets anders dat boven de mens uitstijgt:

“Daarentegen was er geen antwoord geweest voor al diegenen die zich hadden geconcentreerd op iets wat boven de mens uitstijgt en waarvan ze zelfs geen voorstelling hadden. Hoe anders was het gesteld met de mensen die Rieux in het tanende licht op de drempels van de huizen zag. Ze stonden innig omhelsd en wierpen elkaar vurige blikken toe: zij hadden gekregen wat ze wilden omdat wat ze verlangden alleen van henzelf afhankelijk was. En terwijl hij de straat van Grand en Cottard insloeg, realiseerde Rieux hoe rechtvaardig het is dat, althans van tijd tot tijd, degenen die genoeg hebben aan de mens en zijn armzalige, ontzettende liefde, beloond worden met blijdschap.”

Vlucht moment:

“Ze zwommen een paar minuten in een gelijkblijvende krachtige cadans en met dezelfde energie naast elkaar voort, eenzaam en ver van de wereld, eindelijk bevrijd van de stad en van de pest. Rieux stopte als eerst, waarna ze terug zwommen en langzaam, behalve toen ze verrast werden door een ijskoude stroming en zonder iets te zeggen sneller gingen zwemmen. Eenmaal aangekleed liepen ze terug. Ook al hadden ze geen woord gewisseld, toch voelden ze zich gelijkgestemd, en beiden zouden aan die nacht een prettige herinnering bewaren. Toen ze in de verte de bewaker van de pest zagen, wist Rieux dat Tarrou dezelfde gedachte had als hij; de ziekte was hen even vergeten, en dat was goed, maar nu moesten ze weer aan de slag.”

Positief uit de plaag:

“En te midden van het gejuich, dat in brede golven door de stad stroomde tot aan de terrassen en dat langer aangehouden en luider werd naarmate er meet kleurig vuurwerk de lucht in ging, besloot dokter Rieux het verhaal te noteren dat hier eindigt, zodat hij niet zou behoren tot degenen die zwijgen, zodat hij kon getuigen voor de pestslachtoffers, zodat hij tenminste een herinnering achterliet aan de onrechtvaardigheid en het geweld dat hun was aangedaan, en zodat hij heel eenvoudig kon doorgeven wat je van plagen kunt leren, namelijk dat er in de mens meer te bewonderen dan te verachten valt.”

Maar het zou Camus niet zijn als dit niet zijn laatste woorden waren:

“En inderdaad luisteren naar de vrolijke kreten die uit de stad kwamen, realiseerden Rieux zich dat die vrolijkheid nog altijd in gevaar verkeerde. Want hij wist wat die blijde menigte niet wist en wat in de boeken te lezen staat: de pestbacil sterft nooit uit en verdwijnt nooit definitief; hij kan tientallen jaren achtereen blijven sluimeren in de meubels en het linnengoed, hij wacht geduldig, in kamers, kelders, koffers, zakdoeken en paperassen, en misschien komt er een dag waarop, tot schade en lering van de mensheid, de pest zijn ratten wekt om ze te laten sterven in een gelukkige stad.”

HET ABSURDISME VAN BECKETT

De stukken van Beckett gaan er niet over om begrepen te worden. Als Beckett wist wie Godot zou zijn dan had hij dat wel gezegd in zijn stuk. Daar gaat het niet om. Het zijn geen dramatische stukken met een ontknoping. Als er een kern zou moeten zijn in de stukken van Beckett dan was de kern dat er geen kern zou zijn. Bij Beckett is er geen plot, geen lineaire structuur.

“Het schrijven is een worsteling met taal. Maar het onvermogen om juist uit de drukken in de taal stopt het handelen niet. Het daagt het telkens opnieuw uit voor een duel, waarvan de winnaar en de verliezer een en dezelfde zullen zijn, namelijk: het falen.

Taal bij Beckett staat in het teken van het falen. Het onvermogen van de taal drukt zich verder uit in het onvermogen tot handelen, het falen van de ruimte, de afwezigheid van echte personages.

Maar dit falen kan niet louter als iets negatief gezien worden. Het falen bij Beckett moet gezien worden als een kracht: de taal is onvermogen om de communicatie uit te drukken, maar net dan wordt de taal bevrijdt en kan ze esthetisch virtuoos worden.

Het handelen en de actie faalt dan wel, maar uit dat falen ontstaat er een kracht om toch te blijven doorgaan, ondanks het falen toch te blijven handelen.”

fa·len (faalde, heeft gefaald) ¹tekortschieten ²mislukken ³fouten begaan; zijn doel niet bereiken

Falen van de ruimte

Ruimte is erg belangrijk voor Beckett en dat merk je onder andere uit de lange, specifieke en nauwkeurige beschrijvingen van de ruimte.

“De kern van het hele stuk van Wachten op Godot is het wachten. Dit wordt versterkt door de leegheid van de scène. De boom in het open landschap dient als enige indicatie voor verandering van tijd. Dit wordt door Beckett zelf aangegeven in de neventekst aan het begin van de tweede act: 'The tree has four or five leaves'. Hoe onmetelijk de open ruimte en het landschap ook is, toch zijn de hoofdpersonages gedwongen om op dezelfde plaats te blijven. Hun verhaal speelt zich af rond de boom, keer op keer, zonder einde of begin, zonder actie. Midden in de ruimte staat een boom. Deze staat symbool voor het falen van de personages: wanneer ze zich willen ophangen blijkt hij hun gewicht niet te kunnen houden, wanneer ze zich erachter willen verstoppen, blijkt hij nutteloos. Tegelijkertijd staat de boom ook voor verandering. Hoewel het stuk steeds zichzelf blijkt te herhalen en er geen verandering of actie optreedt, toch geeft Beckett een element van verandering mee in de boom: hij krijgt blaadjes. Het stuk speelt zich dus niet zomaar af in het niets en het oneindige, maar er is een element van de verandering door de natuur. Waar menselijk handelen blijkt te falen en stil te staan, gaat de natuur nog steeds vooruit en tikt haar klok steeds verder.”

Beckett speelt ook met ‘buiten en binnen’. In ‘Eindspel’ is bijvoorbeeld de buitenwereld helemaal dood en is de actie binnen (die uiteindelijk ook faalt). Leven en dood wordt daardoor heel duidelijk. Het leven buiten lijkt niet te veranderen, waardoor het leven binnen in herhaling valt.

Beckett maakt gebruik van een claustrofobische ruimte en de onmogelijkheid daarvan. In 'Gelukkige dagen' zit Winnie letterlijk vast tot haar middel in de grond en zakt steeds verder. Deze immobiliteit bepaalt de kern van het stuk. Tegelijkertijd geeft Beckett aan dat het gaat over een ingebeelde onmetelijkheid. De ruimte is een duidelijk geconstrueerd idee van onmetelijkheid. Het andere personage Willie heeft het verplaatsen opgegeven en zit dus mentaal vast. De ruimte is net als in Wachten op Godot een onmetelijke, uitgestrekte ruimte te noemen, maar net als daar is het voor de personages een beklemmende ruimte waarin ze vastzitten op een bepaalde plaats (bij Wachten op Godot was dat rondom de boom).

"De ruimte faalt omdat ze geen herkenning biedt aan de personages, ze kunnen er geen gebruik van maken. Iedere ruimte lijkt een belemmering en een grens van de karakters. Toch doen er zich in de ruimte ook positieve dingen voor. Ondanks het falen is het vaak de enige plaats waar verandering gaat optreden: de blaadjes aan de boom."

De zinloosheid, onveranderlijkheid, onmogelijkheid van de ruimte.

Falen van de handeling en de actie

De actie van het stuk bestaat uit het wachten, uit het niet-handelen. In dramaturgische zin kan je zeggen dat de hoofdpersonages absolute affecta (de grond van de realiteit) zijn. Ze kunnen niet anders dan niet handelen. Het hele stuk draait net om dat niet-handelen en het gebrek hebben aan keuze tot het niet handelen.

Op het einde van de eerste act wordt het onvermogen tot handelen en het falen van de actie opnieuw aangegeven. De act eindigt met:

'Estragon: Shall we go?

Vladimir: Yes, let's go.

[They do not move]'

Typisch voor Beckett is de tegenstelling tussen wat de personages zeggen en wat de neventekst als handeling suggereert.

Estragon en Vladimir proberen ook zelfmoord te plegen aan de boom maar ook de zelfmoord faalt.

'Vladimir: What do we do now? Estragon: Wait.

Vladimir: Yes, but while waiting. Estragon: What about hanging ourselves? (...)

Estragon: Let's hang ourselves immediatly. Vladimir: From a bough? I wouldn't trust it.

Estragon: We can always try.

Vladimir: Go ahead

Estragon: After you

Vladimir: No no, you first

Estragon: Why me?

Vladimir: You're lighter than I am.

(...)

Vladimir: I hadn't thought of that.

Estragon: If it hangs you it'll hang anything

Vladimir: But am I heavier than you?

Estragon: So you tell me. I don't know. There's an even chance. Or nearly. Vladimir: Well, what do we do?

Estragon: Don't lets do anything. It's safer'

"Wachten is de actie van de tijd ervaren, die altijd veranderd. En omdat niets echt gebeurt, is verandering een illusie. Hoe meer de dingen veranderen, hoe meer alles hetzelfde blijft. In Waiting for Godot verandert er niets, alles blijft hetzelfde, iedere actie faalt. Maar desondanks dit, blijven Vladimir en Estragon wel wachten. Ze hebben een positieve instelling, een hoop dat Godot toch zal komen."

Bij Gelukkige dagen:

"Het handelen faalt ook in dit stuk. Alle dagdagelijkse dingen die Winnie onderneemt, het tanden poetsen, wassen, de dag doorbrengen met praten, zich klaar maken voor de nacht..., zijn een weerspiegeling van gewoontes van de mens. Winnie doet dit niet zomaar, ze doet het als een routine, als het nog enkel wachten op de eindbel om te kunnen slapen. Ze kan niet anders dan deze handelingen doen, omdat ze hoopt dat iedere dag een vrolijke dag wordt. Tegelijkertijd kan ze ook niet veel meer doen, falen haar acties, omdat ze vastzit in de grond. Dit belemmert haar in het echte 'leven'. Willie kan niet meer handelen omdat bij hem de hoop weg is."

Falen van de personages

"De personages bij Beckett duiken vaak op in interactie met mekaar. Ze bestaan niet op zichzelf, maar worden pas volwaardig in de omgang met mekaar. Personages hangen letterlijk aan elkaar vast en kunnen niet op zichzelf bestaan.

Een ander gemeenschappelijk kenmerk is dat ze geen geheugen hebben. Ze hebben geen verleden of herinneren dat niet meer. Ze leven in het hier en nu.

Het is duidelijk dat Beckett hiermee afwijkt van de traditionele karakteropbouw in dramatische stukken. Het publiek verwacht een personage te zien dat zichzelf kent, dat een verleden heeft, een verleden dat hem karakteriseert en zijn handelingen bepaalt. De personages bij Beckett falen hier in, ze zijn niet zelfstandig, maar karakterisering van bepaalde types."

Falen van de taal

"Taal is voor hem belangrijk, zelfs zo belangrijk dat hij de meeste van zijn werken eerst in het frans schrijft en later pas vertaalt naar het engels, omdat hij het gevoel had zich in zijn moedertaal niet volledig te kunnen uitdrukken.

De taal is voor Beckett meer dan een middel van communicatie. Het is vaak in de eerste plaats een middel van niet-communicatie, van het falen van dialoog.

Beckett gebruikt in zijn stukken geen non-taal, maar gebruikt woorden omwille van hun klank, het ritme van de herhalingen en tegelijkertijd het uitdrukken van een soort onmondigheid om te zeggen.

Het schrijven van Beckett is steeds een worsteling met de taal. Zoals Beckett dit gevecht zelf aangeeft in een brief:

'Het wordt voor mij werkelijk steeds moeilijker, en zinlozer ook, om fatsoenlijk Engels te schrijven. En steeds meer en meer komt mijn taal me voor als een sluier die verscheurd moet worden om de daarachter liggende dingen (of het daarachter liggende niets) te bereiken. Grammatica en stijl. Ze lijken me zo aftands geworden als een biedermeiersbadpak of de

onverstoorbaarheid van een gentleman. Een vervorming. Hopelijk komt er een tijd, en godzijdank is die in zeker kringen al gekomen, waarin de taal juist daar het beste wordt gebruikt, waar ze flink wordt misbruikt. Aangezien wij haar niet op slag kunnen uitschakelen, dienen we in ieder geval niets na te laten dat haar in diskrediet kan brengen. Het ene gat na het andere boren, tot wat zich achter haar verschuilt, iets dan wel het niets, begint door te sijpelen - ik kan me voor de tegenwoordige schrijver geen verhevener doel voorstellen.'

Taal drukt dus altijd iets achterliggend uit. De personages van Beckett worden dan ook vaak geconfronteerd met dit onvermogen van de taal en het uitdrukken van andere dingen. De manier waarop Mr Knott in Watt rondloopt, infecteert de taal van het stuk. De taal wordt een uitdrukking van de voortbeweging van het hoofdpersonage.

Het onvermogen tot spreken of zich uitdrukken is merkbaar in de stukken van Beckett. Ze worden gekenmerkt door de opbouwende pauzes in de loop van het verhaal, maar er is een opbouwende tendens van pauzes doorheen het oeuvre en de herbewerkingen van stukken. Die pauzes zijn voor Beckett vaak nog belangrijker dan wat er gezegd wordt. De stilte van een personage zegt vaak veel meer dan het sprekende personage. De pauzes hebben een tweeledig doel. Ze bouwen de spanningskracht van de zinnen op aan de ene kant, maar drukken ook het onvermogen uit van wat moet gezegd worden.

Ondanks het regelmatig terugkomen van het falen van de taal – en soms wordt het zelfs letterlijk toegegeven door de personages – blijven ze praten. Taal blijft het middel voor Beckett om zich uit te drukken. Door te praten, bestaan ze nog, zijn ze nog niet weg. Waar handeling faalt, blijft de taal het enige wat nog duidt op een bestaan. De personages van Beckett willen niet zomaar praten, ze willen gehoord worden.

Beckett wil zo min mogelijk woorden gebruiken om zijn personages uit te drukken. Hij streeft naar een bepaald minimalisme. Zijn grootste wens was om een stuk te maken zonder woorden en dat heeft hij dan ook gedaan. Hij vond zelf dat dit zijn beste werk was.

(<https://www.youtube.com/watch?v=LPJBlvv13Bc>)

“Beckett's werken worden vaak gezien als negatieve, absurde werken.

Het is inderdaad waar dat het falen van dingen centraal staat in zijn oeuvre.

Toch moeten we hierbij een kleine bedenking maken. Beckett zien als een negatief schrijver is niet helemaal direct. Wat hij doet is niet de personages in een absurde positie plaatsen om ze vervolgens te laten opgeven.

In het falen zit er altijd iets positief verwerkt. Vanuit het falen ontstaat er een soort kracht om door te gaan.

Wat Beckett doet in zijn werken is het absurde van het leven bevestigen, maar niet de negatieve oplossing of ontsnapping eraan.

Integendeel, zijn personages zijn ondank al het absurde en het falen toch nog in staat te geloven en verder te doen.”

Bronnen:

https://lib.ugent.be/fulltxt/RUG01/001/414/474/RUG01-001414474_2010_0001_AC.pdf

Het absurdisme in Krapp's last tape

Een one-act play uit 1958

Een herinnering van Effi:

"In het afgelopen jaar heeft Krapp de Effi Briest van Fontane herlezen, 'een pagina per dag, weer met tranen', zegt hij, 'had blij met haar kunnen zijn, daar aan de Oostzee ...' [58]

Bestaand alleen op de gedrukte pagina is deze fantasievrouw misschien wel de meest zwart-wit van alle vrouwen van Krapp."

Tape

I said again I thought it was hopeless and no good going on, and she agreed, without opening her eyes. *(Pause.)* I asked her to look at me and after a few moments--*(pause)*--after a few moments she did, but the eyes just slits, because of the glare. I bent over her to get them in the shadow and they opened. *(Pause. Low.)* Let me in. *(Pause.)* We drifted in among the flags and stuck. The way they went down, sighing, before the stem! *(Pause.)* I lay down across her with my face in her breasts and my hand on her. We lay there without moving. But under us all moved, and moved us, gently, up and down, and from side to side.

Pause. Krapp's lips move. No sound.

Past midnight. Never knew such silence. The earth might be uninhabited.

Pause.

Here I end this reel. Box--*(pause)*--three, spool--*(pause)*--five. *(Pause.* Perhaps my best years are gone. When there was a chance of happiness. But I wouldn't want them back. Not with the fire in me now. No, I wouldn't want them back.

Veel is autobiografisch in Krapp's last tape. Ik durf bijna te zeggen dat Krapp ook Beckett had kunnen heten. Krapp's moeder wordt ook aangehaald (wat vergeleken kan worden met de schuld die hij tegenover zijn moeder voelde na de dood van zijn vader):

TAPE

--Back on the year that is gone, with what I hope is perhaps a glint of the old eye to come, there is of course the house on the canal where mother lay a-dying, in the late autumn, after her long viduity *(Krapp gives a start)*, and the--*(Krapp switches off, winds back tape a little, bends his ear closer to the machine, switches on)*--a-dying, after her long viduity, and the--

Krapp switches off, raises his head, stares blankly before him. His lips move in the syllables of "viduity." No sound. He gets up, goes back stage into darkness, comes back with an enormous dictionary, lays it on table, sits down and looks up the word.

KRAPP

(reading from dictionary). State--or condition of being--or remaining--a widow--or widower. (Looks up. Puzzled.) Being--or remaining? ... (Pause. He peers again at dictionary. Reading.) "Deep weeds of viduity" ... Also of an animal, especially a bird ... the vidua or weaver bird ... Black plumage of male ... (He looks up. With relish.) The vidua0bird!

Pause. He closes dictionary, switches on, resumes listening posture.

"In het Engelse woord viduity, een leenvertaling van het Franse woord viduité, dat weduwschap betekent, klinkt vide oftewel 'leeg' door, wat de suggestie van een gebrek of behoefte wekt."

https://books.google.nl/books?id=OChyDwAAQBAJ&pg=PT62&lpg=PT62&dq=viduïteit&source=bl&ots=FI7JtB_QSZ&sig=ACfU3U0i29LDXommBQdYm6zHo02GdWHaJA&hl=nl&sa=X&ved=2ahUKEwifk_T3iuPoAhWOGewKHedIAacQ6AEwAHoECAMQLA#v=onepage&q=viduïteit&f=false

"Krapp's Last Tape heeft met Happy Days gemeen dat het laat zien hoe de mens tot het uiterste kan gaan om zich aan het leven vast te klampen. Tot welke onmachtige pogingen hij in staat is om contact te zoeken, desnoods met zichzelf. Winnie in Happy Days zit tot haar nek gevangen in een hoop puin en kan geen kant meer op. Toch borstelt ze haar haar, poetst haar tanden en ze praat aan één stuk door - totdat de taal ten slotte verstomt. Krapp viert zijn 69ste verjaardag door een bandje in te spreken over wat hij dat jaar heeft meegemaakt. Zoals hij ieder jaar doet: hij legt zijn leven vast op plastic tape, in geestdodende regelmaat.

Als het stuk begint, luistert hij op zijn recorder naar het bandje van dertig jaar geleden. Hij hoort zijn eigen stem, maar dan jonger. Hij praat over zijn darmproblemen, over zijn overleden moeder en over een vrouw, Effi, een geliefde. Over hoe hij zijn hoofd tegen haar borsten legde, over hoe ze samen niet bewogen. 'Alleen wat onder ons was, bewoog - onder ons bewoog alles', horen we. In de herhaling van die zinnetjes zit de schoonheid van een vergane liefde intens verborgen.

Als 69-jarige blikt Krapp met zwartgallig commentaar terug op die tijd, zoals hij altijd somber op zijn leven zal terugkijken. Hij heeft geen fiducia meer in het toen en evenmin in het nu. En de toekomst? Over een jaar zal hij opnieuw een bandje inspreken."

<https://www.volkskrant.nl/cultuur-media/krapp-s-last-tape-soms-verbluffend-knap-maar-ook-zielloos~b0415795/>

Het falen in Krapp's last tape:

Ruimte

De ruimte van Krapp's last tape is de oude kamer van Krapp. Er is geen tegenstelling tussen binnen en buiten. De ruimte is beklemmend door de herinneringen die in de ruimte liggen. Door middel van de tape worden wel andere ruimtes gecreëerd. De ruimtes van de jongere Krapp. Krapp sluit op een gegeven moment ook zijn ogen om te willen ontsnappen uit de huidige ruimte en naar de beschreven ruimte te gaan.

Personages

Er is eigenlijk maar één echt personage. Toch zijn er verschillende relaties; de oudere Krapp in de ruimte, de jongere Krapp zijn stem en de nog jongere Krapp waarover gepraat wordt. Soms lijkt het alsof de oudere Krapp zijn verleden niet meer herkent. Ook walgt hij van zijn jongere zelf; de opgewektheid die hij uitstraalt. Maar hij kan niet zonder zijn jongere zelf. Het is de zin van zijn bestaan. Hij leeft op herinneringen. Hij is dus niet een op zichzelf staand persoon. Er is geen echte dialoog maar een monoloog van de cassette recorder.

Acties/handeling

Krapp luistert naar de acties van de jongere Krapp. Die soms zelfs niet van hem zelf lijken te zijn. De actie wordt beschreven op de tape maar Krapp zelf neemt geen actie.

Taal

Herhaling van woorden is een belangrijk element. De cassette recorder wordt vaak teruggespoeld en de woorden die door Krapp gezegd worden, worden vaak herhaald. Hij houdt zich krampachtig vast aan zijn woorden, net zoals aan zijn verleden.

‘In hoeverre was Albert Camus een inspiratiebron voor Samuel Beckett?’

Later in the summer the two met for the first time in the bar of the Pont Royal hotel, a hangout for Sartre and Camus. Rosset was with his second wife, Loly, an attractive German woman, and Beckett was due at 6 P.M. “This very handsome gentleman,” Rosset recalled in his *Paris Review* interview, “walked in wearing a raincoat and said, ‘Hi, nice to meet you. I’ve only got

Copyrighted material

forty minutes.’ He was all set to get rid of us! At four that morning he was buying us champagne.”

Samuel Beckett zei dat hij geen filosofie las, omdat ‘hij daar toch niks van zou begrijpen’. Hij ontkent zelf dat hij absurd theater maakt, of dat hij werd beïnvloed door de absurde filosofie, toch zijn er heel wat gemeenschappelijke kenmerken te bemerken.

Samuel Beckett heeft het uitgangspunt dat het leven en het menselijk bestaan in weze zinloos en absurd is. Albert Camus geeft drie oplossingen voor het absurde aan, twee foute en één goede. De eerste, zelfmoord, kan geen oplossing zijn omdat dit een vlucht zou zijn van het absurde. Hij zal het absurde meenemen zijn dood in en daardoor is dit geen oplossing. Ook Beckett wijst deze oplossing resoluut af; in *Wachten op Godot* lukt de zelfmoordpoging bijvoorbeeld ook niet. De tweede oplossing is hoop, oftewel een geloof in iets dat boven de mensen is, een betekenis. En dat is de vraag bij Beckett. In *wachten op Godot* blijven de mannen wachten op iets dat niet komt. En ergens weten ze wel dat het niet gaat komen, toch blijven ze wachten. Wachten op een verandering, zonder zelf in opstand te komen. Want dat is volgens Camus de goede oplossing. Het absurde leven inzien maar deze niet accepteren. Bij Beckett lijken de personages de oplossing te zoeken bij een ander, waardoor de situatie niet verandert. En dat is meteen een kenmerk van Beckett; er is geen ontknoping. Misschien wilde Beckett wel de gefaalde absurde mens laten zien? De mens die niet in zag dat hij zelf Godot was. En dat de enige stap naar verandering bij jezelf ligt. Of is de strijd van Beckett dat zijn personages door blijven gaan, ook al falen ze. Misschien is dat wel de grootste opstand die er is?

Albert Camus doet een ode aan het hier en nu. En niet naar het leven vanuit het verleden en al helemaal niet vanuit de toekomst. In Krapp’s *Last Tape* leeft Krapp eigenlijk in het verleden. Hij sluit zijn ogen zelfs om het verleden weer terug te halen. Krapp gaat de strijd niet aan. Hij komt niet in opstand. Hij pakt zijn lot niet in eigen handen.

“men is wat men is ... de essentie verandert niet (p.15). Het betekent dat de absurditeit van de wereld niet veranderd mag worden, maar jij moet verandering ondergaan en dat is de dood.”

“De twee karakters van het toneelstuk “Waiting for Godot” nodigen in feite de dood uit. Ze kunnen dit absurde leven niet meer verdragen als er geen duidelijkheid is over doel en doel.”

Ze nodigen elkaar uit om elkaar te doden zodat ze aan deze absurditeit van het leven kunnen ontsnappen. Dit feit blijkt uit de volgende dialoog.

VLADIMIR: Dat zeg je altijd en je komt altijd terug kruipen.

ESTRAGON: Het zou het beste zijn om mij te doden, net als de ander.

VLADIMIR: Wat nog meer? (Pauze.) Wat anders?

ESTRAGON: Net als miljarden anderen.

VLADIMIR: (Sententious.) Aan elke man zijn kruisje. (Hij zucht.) Tot hij sterft. (Nadenken.) En wordt vergeten. (57)

Ze willen zelfs erkenning, maar worden niet verwelkomd."

"Wanneer dat waarnemend subject echter het absurde ervaren heeft, wordt het blijkbaar moeilijk te creëren vanuit het niets. Het niets dat Kennard aanhaalt is wat de vertellers van Beckett benaderen door omschrijvingen weg te laten. Zo lijkt het absurde te worden ervaren in Becketts werk. Alleen waar in Camus' werk de vertellers vervolgens zelf invulling geven aan het leven, hebben Becketts personages daar meer moeite mee."

Het absurde van het leven zit niet in de wereld of in de persoon, maar in hun confrontatie.

De absurde ervaring is belangrijker dan een absurde omschrijving. In de pest kijk ik als waarnemer naar personages die zelf invulling geven aan het leven. En bij Krapp's Last Tape kijk ik naar iemand wie dat niet lukt, waardoor de confrontatie (en irritatie) ook bij mij komt te liggen. Ik word geconfronteerd met de absurde situatie.

Bronnen:

A Study of Absurdity in Samuel Beckett's Play Waiting for Godot and Albert Camus Novel The Outsider

Irfan Ullah*

Liaqat Iqbal†

Bavarder à Babel,

over de verschuiving van epistemologische naar ontologische dominantie in het werk van Albert Camus en Samuel Beckett

Scriptie voor de Master Literatuurwetenschap door Tijs Vervae

De verbinding: Hoe zie ik het absurdisme?

“Je basisuitgangspunten zijn goed en getuigen van een bijzondere kijk op de wereld en de gebeurtenissen om je heen. Je authentieke manier van denken in combinatie met je eigenzinnige gevoel voor theatraliteit schuren tegen het absurdisme. Blijf dat opzoeken.”
Beoordeling eerste maakatelier tweede jaar

Zelf ben ik vaak bezig met het ‘nutteloze’. De nutteloze actie die het leven heet. Vaak kom ik dan een paradox terecht, die ik steeds vaker probeer te vermijden, omdat het nergens naartoe leidt. Gedachtes die dan door mijn hoofd gaan:

*‘Ik maak iets over nutteloosheid
Waarom ben ik iets aan het maken dan?
Kan ik wel theater maken als je het over nutteloosheid hebt?
Het nut is een betekenis geven, een doel bereiken, het heeft een belang
Door iets op de vloer te zetten
In een theater
Geef je het een betekenis
Waarom moeten mensen kijken naar iets dat geen belang heeft?’*

En als ik dan ga uitzoomen. Dan vraag ik mij eigenlijk af waarom ik besta. En wat voor zin dat heeft. En dan komen we in de existentiële hoek terecht die te groot is om theater over te maken. Voor mij in ieder geval.

Gelijk stemmige paradoxen gingen door mijn hoofd tijdens het bestuderen van het absurde bij Albert Camus. Hij schrijft een essay over het absurde. Het absurde gaat over ervaren en niet uitleggen. Maar wat doet hij met dat essay dan? Hij spreekt zichzelf tegen. Maar is dat ook niet de paradox waar hij het over heeft? Net zoals hij zich opgeeft voor het leger in de tweede wereldoorlog maar tegen geweld is. Is deze man ooit te begrijpen? Is het absurde ooit te begrijpen? En als je het absurde ‘begrijpt’, begrijp je het dan juist niet?

Deze paradoxen brengen mij in een soort cirkel denken. Ik kom niet verder. En dan helpt de logica mij. Een eigen gecreëerde logica van het leven. Een logica die het leven zin geeft. Geen zingeving die buiten mij zelf ligt. Maar een zingeving vanuit mijn eigen denken, mijn eigen lichaam en mijn eigen ervaringen.

Als ik terugdenk aan mijn vorige maaketude. Dan denk ik aan Krapp’s last tape. Hoe veel overeenkomsten dat heeft. Een man die opnames terugluistert van jaren geleden. Hij leeft van herinneringen. Hij bestaat niet zonder zijn verleden, zonder de tapes. Zijn leven wordt gevangen in opnames. Bij mij waren het drie personages die hun verleden in potjes stopten. Die probeerden het verleden weer heden te maken. Het verleden weer her te beleven. Ik zie hoe autobiografisch Krapp’s Last Tape is en hoe dat bij de potjes ook was. Hoe ik daar tegenaan liep, omdat het over meer dan over mij moest gaan. Hoe Beckett daar ook tegenaan liep. Hoe hij bepaalde stukken niet wilde uitgeven, omdat ze te autobiografisch waren. Maar kan je iets maken dat boven jou uitstijgt? Volgens Camus niet. Het persoonlijke

is wat de ervaring maakt. Albert Camus heeft mij geleerd hoe je ideeën kan hebben over dingen, die verwachtingen scheppen. Ik heb blijkbaar een idee over wat kunst moet zijn. Dat het over meer moet gaan dan over mij. Maar waarom heb ik dat idee? Het is tijd om de ideeën en de verwachtingen die ik heb, los te laten. Zodat ik niet weer die cirkel in ga maar opzoek ga naar het kleine. Naar het specifieke. Naar de details. Het persoonlijke.

Dit was een pleidooi van mij
(met veel hulp van Camus en Beckett)
Over
De strijd
Kijk wat kan
Wat je wil
En zoek juist in deze tijd
Wat er te bewonderen valt
Aan de mens
Aan de natuur
Aan jezelf
En tuurlijk moet je soms even in de zee springen
Maar kom weer terug

*Reis ver, drink wijn, denk na
Lach hard, duik diep
Kom terug*

Spinvis