

**SAMUEL
BECKETT**

EINDSPEL

Stef Craps

In *Eindspel* ontvouwt zich een historisch ogenblik, de ervaring die in de titel van het cultuurindustriële snertboek *Kaputt* was vervat. Na de Tweede Oorlog is alles, zelfs de verrezen cultuur, verwoest, zonder het te weten; de mensheid vegeteert kruipend voort na gebeurtenissen die eigenlijk zelfs de overlevenden niet kunnen overleven, op een puinhoop die zelfs van de zelfbezinning op de eigen vernietiging is beroofd.

— Theodor Adorno, 'Poging om *Eindspel* te begrijpen'

Met Samuel Beckett kwam er in de ‘Great’-lezingenreeksen aan de Universiteit Gent (*Great Books, Great Poems, Great Plays*), waaruit dit boek voortvloeit, voor het eerst een naoorlogse auteur aan bod. Dat deed mij, als iemand die voornamelijk onderzoek doet over hedendaagse literatuur, persoonlijk veel plezier: op die manier werd immers de indruk weggenomen – die het publiek ten onrechte zou kunnen hebben gekregen – dat er sinds het begin van de twintigste eeuw geen grote literatuur meer zou zijn geschreven. Niets is natuurlijk minder waar. Als er één auteur is wiens oeuvre dat bewijst, dan is het volgens mij wel Samuel Beckett. Ik sta niet alleen met die mening: Beckett wordt algemeen beschouwd als een van de belangrijkste schrijvers van de vorige eeuw, niet alleen van toneelstukken maar ook van proza; in mindere mate van poëzie, al was hij ook op dat vlak niet onverdienstelijk. Het is dan ook gepast, denk ik, dat Beckett de eer te beurt viel de naoorlogse periode te vertegenwoordigen in de ‘Great’-reeksen.

Het toneelstuk waarover ik het hier ga hebben, slaagt er bovendien als geen ander in het levensgevoel van die naoorlogse periode te vatten, zoals de Duitse filosoof Theodor Adorno aangeeft in het bovenstaande citaat. In mijn ogen is het daarnaast ook Becketts meest karakteristieke en misschien wel zijn meest essentiële stuk. Met *Wachten op Godot*, *Eindspel*, *Gelukkige dagen* en *Krapps laatste band* heeft Beckett vier toneelstukken geschreven die zich vlot laten bestempelen als Great Play. Ik kan ze u alle vier van harte en zonder enig voorbehoud aanbevelen, maar met *Eindspel* zit u dus bij de kern van waar Beckett voor staat als toneelschrijver. Vandaar dat ik dit stuk heb uitgekozen, al had er vermoedelijk ook niemand bezwaar gemaakt als ik een van de andere genoemde stukken had voorgesteld – zeker *Wachten op Godot*, het enige dat nog bekender is, maar daarom niet per se intrinsiek interessanter. *Eindspel* was overigens ook Becketts eigen favoriete toneelstuk:

‘Hetgeen waarvan ik de minst grote afkeer heb, is wellicht *Eindspel*’, zo liet hij ooit optekenen.

Bio-bibliografische schets

Beckett werd geboren in Foxrock, nabij Dublin, in 1906. In 2006 werd dus zijn honderdste geboortedag gevierd, onder andere met de uitgave van een vierdelige luxe-editie van zijn verzameld werk en met Beckett-festivals en Beckett-congressen over de hele wereld. Ter gelegenheid van die verjaardag bracht Ierland zelfs speciale muntstukken van 10 en 20 euro uit met daarop Becketts beeltenis. Dat geeft een indicatie van de mate waarin Beckett wordt geclaimd door zijn geboorteland, al heeft hij daar in feite niet zo lang gewoond: hij heeft er bewust voor gekozen het gros van zijn leven elders door te brengen, zoals eerder ook James Joyce dat al had gedaan. Het gaat zelfs zover dat Ierland een paar jaar geleden een marineschip naar Beckett heeft genoemd, een wat twijfelachtige eer die sindsdien ook Joyce en W.B. Yeats te beurt is gevallen.

Beckett was afkomstig uit een welgestelde protestantse familie. Hij studeerde Frans en Italiaans aan Trinity College Dublin, en werkte als leraar in Belfast en als docent Engels aan de École Normale Supérieure in Parijs. Tijdens zijn Parijse jaren raakte hij bevriend met Joyce, voor wie hij een grote bewondering koesterde en die een grote invloed op hem had. Hij werd een soort privésecretaris voor Joyce: Joyce, die ernstige oogproblemen had, dicteerde; Beckett noteerde. Beckett heeft zo een aantal passages neergeschreven van wat uiteindelijk *Finnegans Wake* zou worden. Dat kan geen pretje zijn geweest: *Finnegans Wake* heeft tenslotte niet voor niets de reputatie een van de meest onbegrijpelijke en ontoegankelijke romans te zijn die er bestaan. Beckett schreef ook een essay waarin hij het werk van Joyce verdedigde tegen de volgens hem wat luie verwachting van het brede publiek dat literatuur vlot consumeerbaar en licht verteerbaar moet zijn.

Tegen het einde van de jaren 1920 begon Beckett ook zelf literair werk te publiceren. In de vroege jaren 1930 maakte hij zijn studies af en doceerde hij Frans aan Trinity College Dublin. Hij nam echter al vlug ontslag om zich volledig op het schrijven toe te kunnen leggen. Hij reisde vervolgens door Europa: hij bracht tijd door in Ierland, Frankrijk, Engeland en Duitsland. Ondertussen schreef hij gedichten en verhalen, en hij kluste wat bij om in zijn levensonderhoud te kunnen voorzien. Beckett vestigde zich uiteindelijk definitief in Parijs in 1937. Rond die tijd leerde hij zijn toekomstige vrouw kennen, de Française Suzanne Dechevaux-Dumesnil. Toen Beckett in 1969 de Nobelprijs voor Literatuur won, zou zij hebben gereageerd met de gevleugelde (en behoorlijk beckettiaanse) woorden: 'Wat een ramp!' Ze vreesde namelijk de impact van die prijs op haar legendarisch mediaschuwe echtgenoot.

Toen de Tweede Wereldoorlog uitbrak, was Beckett in Ierland. Hij haastte zich naar Parijs en sloot zich aan bij het verzet, waarvoor hij werkte als koerier. Hij werd gezocht door de nazi's en is verschillende keren ternauwernood aan de Gestapo ontsnapt. Uiteindelijk werd zijn verzetsgroep verraden en zag hij zich genoodzaakt te vluchten naar het niet-bezette zuiden van Frankrijk. Daar leefde hij tweeënhalf jaar ondergedoken. Na de oorlog is hij onderscheiden door de Franse overheid voor zijn rol in het verzet: hij ontving het Croix de Guerre en de Médaille de la Résistance. Zijn verdiensten als verzetsstrijder zijn dus niet gering, al deed hijzelf zijn werkzaamheden tijdens de oorlog later af als maar wat 'scoutsgedoe' en sprak hij er zelden over. Vlak na de oorlog werkte Beckett ook nog gedurende korte tijd voor het Ierse Rode Kruis in Normandië.

Rond die tijd vond hij zijn eigen stem en begon zijn meest productieve en geïnspireerde periode als schrijver. Hij erkende de fouten die hij had gemaakt in zijn vroegere werk, dat sterk beïnvloed was door dat van de intussen overleden Joyce, en werd zich ervan bewust dat hij een andere richting moest uitgaan. Hij beschreef die openbaring later voor een biografie als volgt:

Ik beseftte dat Joyce zover als mogelijk was gegaan in de richting van meer weten, in controle over het eigen materiaal. Hij voegde er voortdurend dingen aan toe; het volstaat naar zijn drukproeven te kijken om dat te zien. Ik beseftte dat mijn eigen pad in verarming lag, in een gebrek aan kennis en in wegnemen, in aftrekken in plaats van toevoegen.¹⁸¹

De kale, onopgesmukte, minimalistische stijl, die al het overbodige wegsnoeit tot enkel de naakte essentie overblijft – de stijl die wij nu spontaan met Beckett associëren – begon toen vorm te krijgen. In de loop van de volgende jaren – eind jaren 1940, begin jaren 1950 – schreef Beckett al die werken waarmee hij beroemd is geworden (en gebleven): de romantrilogie *Molloy*, *Malone sterft* en *Naamloos* en het toneelstuk *Wachten op Godot*.

Die werken heeft hij allemaal eerst in het Frans geschreven en vervolgens zelf vertaald naar het Engels. Beckett vond het naar eigen zeggen eenvoudiger ‘zonder stijl’ te schrijven in het Frans dan in het Engels. Het Frans was niet zijn moedertaal, en dus moest hij minder moeite doen om de neiging te onderdrukken om op een elegante en esthetische manier te schrijven. Bovendien maakte het gebruik van het Frans het hem makkelijker onder de invloed van Joyce en van de concrete Ierse omstandigheden uit te komen. Door voor het Frans te kiezen, nam hij bewust afscheid van al wat hem vertrouwd was om als het ware opnieuw te kunnen beginnen.

De graad van kaalheid en de onbepaaldheid van tijd-ruimtelijke omstandigheden die Becketts werk kenmerken vanaf *Molloy*, het eerste boek dat hij oorspronkelijk in het Frans schreef, onderscheiden het duidelijk van zijn Engelstalig jeugdwerk, al is er niet echt sprake van een radicale breuk: in romans als *Murphy* (uit 1938) en *Watt* (uit 1945) evolueerde Beckett in feite al in de richting van de trilogie. Was hij echter overleden in 1945, zoals enkele van zijn collega's in het verzet, dan zou hij waarschijnlijk niet meer zijn geweest dan een voetnoot in de Ierse literatuurgeschiedenis. Het werk dat hem naam en faam heeft opgeleverd, en waarvoor hij zal worden herinnerd lang nadat wij er niet meer zijn,

dateert van na de oorlog en hebben we dus te danken aan de creatieve doorbraak waarover ik het zojuist had.

Zowel de trilogie als *Wachten op Godot* portretteren het uitzichtloze bestaan van clowneske personages aan de rand van de maatschappij. Becketts bekendste werk is *Wachten op Godot*, het iconisch geworden verhaal van twee zwervers die wachten op Godot, die echter nooit komt opdagen. Het stuk veroorzaakte een schok bij de première in Parijs in 1953; het was de eerste keer dat er een stuk te zien was waarin niets gebeurt. De personages vervelen zich, proberen de tijd te doden door (woord)spelletjes te spelen, herinneringen op te halen en te speculeren over Godot. Ze wachten en doen verder niets significant.

Beckett beschreef die vijfjarige periode van intense creativiteit en productiviteit als ‘het beleg in de kamer’: het was alsof hij werd bestookt door inspirerende ideeën. In de nasleep van die periode – de jaren 1950 en de vroege jaren 1960 – schreef Beckett onder meer de toneelstukken *Eindspel*, *Krapps laatste band*, *Gelukkige dagen* en *Spel* en de roman *Hoe het is*. In de jaren 1970 en 1980 schreef hij steeds minder, en wat hij schreef, werd nog abstracter, minimalistischer en cryptischer. Je kunt het vergelijken met de evolutie die de Italiaanse beeldhouwer Alberto Giacometti, een vriend van Beckett, doormaakte naar graatmagere, anorectisch uitziende sculpturen. Net zo verdween Becketts taal bijna in het niets; ze benaderde de stilte zo dicht als mogelijk is voor een schrijver.

Wie voor het eerst iets van Beckett wil lezen, kan beter bij zijn vroegere werk beginnen, met name dat uit zijn middenperiode – zeg maar de late jaren 1940 tot de vroege jaren 1960. Dat is immers toch iets meer toegankelijk en genietbaar. Anders is de kans groot dat je afknappt op de moeilijkheidsgraad van wat je leest (of probeert te lezen), temeer omdat het latere werk een soort naschrift is bij het eerdere werk, dat Becketts referentiepunt blijft. Als je daar niet mee vertrouwd bent, zijn die latere geschriften dus nog extra moeilijk te doorgronden.

Beckett overleed in Parijs in 1989. Hij werd begraven op het Cimetière du Montparnasse, naast zijn vrouw, die een paar maanden voor hem is gestorven.

Bewonderaars

Becketts werk is enorm invloedrijk gebleken. Het had bijvoorbeeld een bijzonder grote invloed op dat van de Engelse toneelacteur Harold Pinter en de Zuid-Afrikaanse romanschrijver J.M. Coetzee, die dat allebei ook grif toegaven. Pinter, wiens oeuvre in feite ondenkbaar is zonder dat van Beckett, schreef ooit het volgende over hem in een brief aan een vriend:

Hoe verder hij gaat, hoe beter voor mij. Ik wil geen filosofieën, traktaten, dogma's, credo's, uitwegen, waarheden, antwoorden, niets uit de koopjeskelder. Hij is de moedigste, meest berouwloze schrijver die er bestaat, en hoe meer hij mij met mijn neus in de stront duwt, hoe meer ik hem dankbaar ben. Hij solt niet met mij, hij misleidt mij niet, hij geeft mij geen knipoogjes, hij smeert mij geen remedie aan of een oplossing of een openbaring of een bord vol broodkrumels, hij probeert mij niets te verkopen dat ik niet wil kopen – het kan hem geen fluit schelen of ik koop of niet – hij strijkt de hand niet over het hart. Wel, ik koop al zijn waren, want hij laat geen steen onomgekeerd en geen made eenzaam. Hij brengt een oeuvre vol schoonheid voort. Zijn werk is prachtig.¹⁸²

Pinter waardeerde dus vooral Becketts onverschrokkenheid en de schoonheid die daaruit resulteert. Hij trad ook zelf graag op als acteur in stukken van Beckett; kort voor zijn dood speelde hij bijvoorbeeld nog de rol van Krapp in *Krapps laatste band* in het Royal Court Theatre in Londen.

Coetzee schreef een doctoraat over Beckett en erkent ook sterk door hem te zijn beïnvloed in zijn literaire werk:

Beckett heeft veel voor mij betekend in mijn eigen werk – dat is evident. Hij heeft een duidelijke invloed gehad op mijn proza. ... De essays die ik schreef over Becketts stijl zijn niet enkel academische oefeningen, in de alledaagse betekenis van het woord.

Het zijn ook pogingen om een geheim te doorgronden, een geheim van Beckett dat ik tot het mijne wou maken.¹⁸³

Die beïnvloeding is onmiskenbaar in romans als *Wereld en wandel van Michael K*, *Wachten op de barbaren* en *In het hart van het land*. Denk maar aan de kritische bevraging van het artistieke representatieproces, het isolement van de personages, de droge toon en het doorgedreven minimalisme die je zowel bij Coetzee als bij Beckett terugvindt. Pinter en Coetzee zijn maar twee auteurs, maar natuurlijk niet van de minsten: net als Beckett hebben zij tenslotte allebei de Nobelprijs gewonnen. Het feit dat auteurs van dat kaliber Beckett openlijk bewonderen en erkennen in belangrijke mate door hem te zijn beïnvloed, geeft toch wel enig idee van de impact die hij heeft gehad op en het aanzien dat hij geniet binnen de westerse cultuur in het algemeen.

Labels

Beckett wordt vaak genoemd als een van de grote figuren van het zogenaamde absurde theater. Die term is bedacht door de Engelse toneelcriticus Martin Esslin, in het gelijknamige boek (*Theatre of the Absurd*) uit 1961. Hij verwijst naar een stroming in het theater uit de vroege naoorlogse periode: toneelstukken uit de jaren 1950 en 1960 waarin het leven als fundamenteel betekenisloos wordt voorgesteld. Het is aan de personages om zelf betekenis te creëren. De filosofische grondslagen van deze stroming zijn te vinden in het existentialisme van Albert Camus en Jean-Paul Sartre – denk bijvoorbeeld aan *De mythe van Sisyphus* van Camus uit 1942. Het absurde theater is een avant-gardistische vorm van theater. Het zet zich af tegen de traditie: er zijn geen realistische personages, situaties en allerhande conventies die daarmee samenhangen. Tijd, plaats en identiteit zijn niet duidelijk gedefinieerd en afgelijnd. Er is vaak nauwelijks of geen plot met een logisch en doelgericht handlingsverloop

te bespeuren; enkel zinloze actie, doelloze herhaling en nonsensicale dialogen. Esslin schoof Beckett, Eugène Ionesco, Jean Genet en Arthur Adamov naar voren als voornaamste vertegenwoordigers van het absurde theater. Ook Tom Stoppard, Edward Albee en Harold Pinter kunnen evenwel tot die beweging worden gerekend.

Beckett-critici uit de jaren 1980 en 1990 betwistten echter Esslins bewering dat Becketts drama een schoolvoorbeeld is van het absurde theater. Zij wezen erop dat Esslin een product was van zijn tijd: een humanist die op zoek was naar universele en tijdloze waarden. Esslin zocht naar bevestiging in de negativiteit van Becketts werk, naar bevrijding en verlossing; hij zette negatie om in affirmatie. Hij celebreerde het in zijn ogen heroïsche verzet van de mens tegen de betekenisloosheid van de wereld dat hij terugvond in het werk van Beckett en anderen. Volgens die recente critici – mensen als Peter Boxall, Steven Connor en Ihab Hassan – is Becketts werk radicaler want grondelozener dan Esslin dacht, en dient hij beschouwd te worden als een postmodern eerder dan als een absurd auteur.

Anderen noemen hem dan weer ‘de laatste modernist’ (in plaats van de eerste postmodernist): *The Last Modernist* is de titel van een biografie van Beckett door Anthony Cronin, gepubliceerd eind jaren 1990, kort na de geautoriseerde biografie *Damned to Fame* door James Knowlson. Wellicht ligt de waarheid ergens in het midden en kun je Beckett dus best als een overgangsfiguur zien tussen modernisme en postmodernisme. Persoonlijk interesseert die hele discussie mij eerlijk gezegd maar matig en vind ik ze wat steriel. Het gebruik van dat soort labels (absurd, postmodern, modernistisch) kan soms verhelderend zijn, maar vaak dreig je een rijk en complex oeuvre te reduceren tot illustratie van een bepaald gedachtegoed door er per se een of ander label op te willen kleven – dat is overigens iets waartegen Beckett zelf zich ook altijd fel heeft verzet. Ik laat dat soort beschouwingen verder dus terzijde en verleg mijn aandacht naar het werk waar het mij hier eigenlijk om te doen is.

***Eindspel* in een notendop**

Eindspel is zoals gezegd een van Becketts beroemdste toneelstukken. Hij schreef het eerst in het Frans, als *Fin de partie*, na de trilogie en *Wachten op Godot*. Het stuk werd voor het eerst opgevoerd, in het Frans, in het Royal Court Theatre in Londen in 1957. De Engelse versie, getiteld *Endgame*, volgde in 1958. *Eindspel* is een typisch – misschien wel het meest typische – Beckett-stuk. Het is verarmd in elk opzicht, maar tegelijk ook bijzonder rijk aan implicaties en effecten. Beckett elimineert alles wat niet essentieel en overbodig is, maar creëert daardoor juist een heel mysterieus en raadselachtig stuk. Het had een grote invloed op de naoorlogse Europese cultuur vanwege zijn totale lak aan bestaande conventies, zijn buitengewone radicalisme en de sombere levensvisie die eruit sprak: *Eindspel* vatte een naoorlogse ervaring in woorden die tot dan toe onuitspreekbaar had geleken.

Beckett confronteert het publiek met het troosteloze bestaan van vier personages die zich in een soort schuilkelder of bunker lijken te bevinden en die slechts met één ding bezig zijn: wachten op het einde. Het hoofdpersonage is Hamm, een blinde, kreupele man die vastgekleusterd zit aan zijn stoel, de plak zwaait over de andere drie personages, maar tegelijk volkomen afhankelijk is van zijn jongere dienaar Clov. Die dienaar loopt mank en kan niet zitten. Hij brengt verslag uit van de wereld om hen heen zoals hij die ziet door de twee vensters aan weerskanten van de set, en luistert naar een verhaal dat Hamm aan het componeren is en dat hij al tal van keren heeft verteld. In twee vuilnisemmers zitten de ouders van Hamm, Nagg en Nell, die hun benen hebben verloren. Zij halen samen herinneringen op, iets wat Hamm eveneens doet. In ruil voor een snoepje luistert ook Nagg voor de zoveelste keer naar het verhaal van zijn zoon, dat over diens eigen leven gaat. Dat is in grote lijnen alles wat er zich afspeelt in het stuk: dat is dus bitter weinig.

Kritische reacties

De reactie van de critici op *Eindspel* werd gekenmerkt door onzekerheid en verwarring. De radicale nieuwheid van het stuk maakte het moeilijk te interpreteren en zelfs maar te beschrijven. Doordat *Eindspel* alle verwachtingen en eisen die aan het twintigste-eeuwse westerse theater werden gesteld met voeten trad, konden de critici er in feite geen zinnig woord over zeggen. *Eindspel* voldeed immers aan geen enkel criterium waaraan de kwaliteit van een toneelstuk traditioneel werd afgemeten. Die situatie zou je kunnen benoemen met de term 'différend', uitgevonden door de Franse filosoof Jean-François Lyotard. Die term verwijst naar een geschil dat niet kan worden opgelost vanwege het ontbreken van een criterium dat voor beide partijen geldig is: de twee partijen (Beckett en de contemporaine toneelkritiek) spreken een totaal verschillende taal; er is geen gemeenschappelijke grond tussen hen.

Je kunt de reacties van de critici indelen in drie categorieën. Sommige critici deden het stuk af als klinkklare nonsens. Dat is niet de meest interessante reactie: ze komt neer op een botte weigering om zich in te laten met de vreemdheid van het stuk. Andere critici probeerden het stuk te begrijpen, de betekenis crisis te bezweren. Critici hebben tal van betekenissen in het stuk gevonden: in de loop der jaren zijn er de meest uiteenlopende interpretaties van gegeven. Het feit op zich dat er zoveel verschillende lezingen bestaan, duidt er echter al op dat geen enkele lezing echt sluitend is: geen enkele interpretatie slaagt erin de ultieme betekenis van het stuk bloot te leggen. Een derde groep critici probeert de betekenis crisis die het stuk opvoert niet te zien als een obstakel dat overwonnen moet worden, maar als een essentieel kenmerk van het stuk dat als zodanig gerespecteerd moet worden. In plaats van te eisen dat het stuk iets betekent, erkennen zij dat de finale mislukking van onze pogingen om het stuk symbolisch te interpreteren op zich een belangrijk gegeven is waaraan niet te snel mag worden voorbijgegaan. Zij proberen een nieuwe taal te ontwikkelen die de betekenis crisis die het stuk opvoert, zou kunnen duiden zonder terug te vallen op de kritische en dramatische

conventies waarvan het stuk zich net distantieert. Zo'n taal of vertoog zou de impact van die betekenis crisis intact laten terwijl ze de betekenis ervan tracht te doorgronden.

Deze derde reactie lijkt mij persoonlijk de meest verantwoorde en productieve manier om met de genoemde *différend* om te gaan. De eerste en tweede reactie komen in feite neer op een ontkenning van het probleem dat die *différend* opwerpt: zij herbevestigen alleen maar de autoriteit van de bestaande conventies waartegen het stuk zich juist afzet, in het eerste geval op een heel directe en brutale manier, in het tweede geval op een wat meer gecamoufleerde en gesofisticeerde manier.

In wat volgt, schets ik een aantal mogelijke interpretaties van *Eindspel*, en vervolgens ga ik na hoe een meta-interpretatie van *Eindspel* (zeg maar een reactie van het derde type) eruit zou kunnen zien. Veel interpretaties van *Eindspel* gaan ervan uit dat de tekst een gecodeerde boodschap is die je kunt ontcijferen door hem terug te voeren op een bepaalde context waaruit hij is ontstaan en die hij op een symbolische manier zou weergeven. Dat kan gaan om een historische context: de Tweede Wereldoorlog, de Koude Oorlog of de dekolonisatie van Ierland. Het kan ook gaan om een biografische context, namelijk de relatie tussen Beckett en Joyce. Of er kan worden gedacht aan een culturele context: het stuk kan bijvoorbeeld worden geïnterpreteerd als een anti-scheppingsverhaal of als het verslag van de eindfase van een schaakpartij.

Oorlog

Laten we beginnen met de historische context. Het stuk is geschreven vlak na de Tweede Wereldoorlog en draagt daar duidelijke sporen van. *Eindspel* beschrijft een nachtmerrieachtige wereld die in verval is, waarin iedereen en alles verzwakt, achteruitgaat, aftakelt, op zijn einde loopt of al dood is.

De personages lijden allemaal aan een of andere fysieke kwaal of handicap: Hamm is blind en zit in een rolstoel (hij kan zijn benen niet gebruiken); Clov kan zien (zij het niet goed) en lopen (met moeite), maar niet zitten; Nell en Nagg hebben hun benen verloren, en Nell sterft vermoedelijk in de loop van het stuk. Er wordt ook verwezen naar andere mensen die ooit bestaan hebben maar die nu dood zijn, bijvoorbeeld Moeder Pegg (die Hamm om olie vroeg voor haar lamp), een oude dokter, een krankzinnige schilder en een man die Hamm om voedsel vroeg voor zijn kind op kerstavond. Dat lot wacht ook de vier (of drie) overlevende personages: hun voedselvoorraad en andere zaken die het leven draaglijk maken, beginnen op te raken. Denk maar aan het steeds terugkerende dialoogje tussen Hamm en Clov waarin Hamm Clov vraagt iets te gaan bekijken of hem iets te geven, en Clov telkens antwoordt: 'Er is/zijn geen meer'. In de loop van het stuk zijn er achtereenvolgens geen fietswielen, pap, natuur, snoepjes, zeevaarders, dekens, pijnstillers en doodskisten meer.

De tekst zit vol verwijzingen naar het einde. Vanaf de eerste regel, waarin Clov aankondigt: 'Einde, het is ten einde, het loopt ten einde, het loopt misschien ten einde', horen we de ene na de andere allusie op het einde van de tijd, van mensen, van verhalen, van voedsel, van objecten, van de natuur, van kleur, van vlooiën en ratten, van het licht, van de dag, van de liefde enzovoort. Alle attributen, objecten en mensen die het universum ooit vulden, raken op of zijn verdwenen. De indruk van een wereld die ten einde loopt, wordt versterkt door de beschrijving van de wereld buitenshuis:

CLOV *Wat alles is? In een woord? Is dat wat je weten wilt? Een ogenblik. (Hij richt de verrekijker naar buiten, kijkt, laat de verrekijker zakken, wendt zich naar Hamm.) Uitgestorven.*

Wanneer Clov door het venster kijkt, zegt hij dat alles uitgestorven is. Even later treedt hij op vraag van Hamm iets meer in detail:

HAMM De golven, hoe zijn de golven?
 CLOV De golven? (*Hij richt de verrekijker op de golven.*) Van lood.
 HAMM En de zon?
 CLOV (*kijkend*) Niets.
 HAMM Hij moet nu toch bezig zijn onder te gaan. Kijk nog eens goed.
 CLOV (*nadat hij gekeken heeft*) Geen zon te zien.
 HAMM Het is dus al nacht?
 CLOV (*kijkend*) Nee.
 HAMM Wat dan?
 CLOV (*kijkend*) Het is grijs. (*Terwijl hij de verrekijker laat zakken en zich tot Hamm wendt, luider*) Grijs! (*Pauze. Nog luider*) Grrrijs! (*Hij gaat het trapje af, nadert Hamm van de achterkant en fluistert hem in het oor.*)
 HAMM (*opschrikkend*) Grijs! Zei je grijs?
 CLOV Een licht zwart. In het hele universum.

De golven zijn van lood, de zon is niets, het licht is grijs van pool tot pool. Hamm verwijst naar de kamer waarin de personages zich bevinden als een schuilplaats.

Dit alles lijkt te suggereren dat Hamm, Clov, Nell en Nagg de laatste overlevenden zijn van een vreselijke, zij het niet nader gespecificeerde, ramp. Dat doet denken aan de schuilkelders tijdens de bombardementen van de Tweede Wereldoorlog: de herinnering daaraan was nog heel levendig. Maar meer nog dan dat doet het denken aan de gevolgen van een nucleaire oorlog. De voortdurende dreiging daarvan is iets wat de mensen tijdens de Koude Oorlog (die werd ingeluid door het einde van de Tweede Wereldoorlog) enorm bezighield en angst inboezemde. Volgens die lezing zijn Hamm, Clov, Nagg en Nell de laatste overlevenden van een kernoorlog. De fysieke gebreken van de personages zouden een gevolg kunnen zijn van blootstelling aan radioactieve straling. Ze doen evenwel ook denken aan de misère van de patiënten met wie Beckett werd geconfronteerd in het ziekenhuis van het Ierse

Rode Kruis in St-Lô waar hij werkte in 1945, een ervaring die diepe indruk op hem maakte.

Het feit dat er over de ramp zelf met geen woord wordt gerept, doet vermoeden dat ze al lang geleden heeft plaatsgevonden – of dat er nooit een ramp is geweest, maar dat het verval een geleidelijk proces is. *Eindspel* kan zelfs worden gezien als voorafspiegeling van de problematiek van de klimaatverandering, zo betoogde onlangs een belangrijk ecocriticus, Greg Garrard. De troosteloze, desolate sfeer die in *Eindspel* wordt opgeroepen, is vergelijkbaar met wat je aantreft in de roman *De weg* van de Amerikaanse auteur Cormac McCarthy, uit 2006, waar het ook niet helemaal duidelijk is wat voor ramp er precies heeft plaatsgevonden. Veel mensen vonden *De weg* het meest deprimerende boek dat ze ooit lazen en menen dat het een categorie op zichzelf is; mij deed het echter meteen sterk denken aan *Eindspel*. Bewijzen heb ik niet, maar het lijkt mij hoogst waarschijnlijk dat McCarthy de mosterd bij Beckett heeft gehaald.

Dekolonisatie

Een andere historische achtergrond waartegen *Eindspel* kan worden gelezen, is de dekolonisatie van Ierland. Door die lens bekeken verschijnt het stuk als een allegorie van de Ierse onafhankelijkheidsstrijd. Ierland is weliswaar nooit officieel een kolonie geweest van Groot-Brittannië, maar in de praktijk waren de machtsverhoudingen wel degelijk die tussen kolonie en kolonisator. Ierland stond al sinds de twaalfde eeuw onder Engelse controle. De lokale bevolking werd onderdrukt, gediscrimineerd en uitgebuit, wat in de loop der eeuwen tot tal van gewelddadige conflicten leidde. Denk bijvoorbeeld aan de opstand van 1798, de Paasopstand van 1916 en de Ierse Onafhankelijkheidsoorlog van 1919 tot 1921, die in 1922 resulteerde in de feitelijke onafhankelijkheid van het zuiden van Ierland. In 1949 werden de laatste banden met Groot-Brittannië formeel

verbroken en werd de Ierse Republiek uitgeroepen. Daarmee was het Ierse streven naar autonomie of ‘Home Rule’ gerealiseerd, althans voor het zuiden van het eiland; Noord-Ierland bleef deel uitmaken van het Verenigd Koninkrijk, en de katholieken, die er de meerderheid vormden, werden er nog altijd als tweederangsburgers behandeld. Een paar decennia later zou dat leiden tot de zogenaamde Troubles, de periode van onrust en geweld die pas zou eindigen met het Goede-Vrijdagakkoord van 1998.

Eindspel verwijst weliswaar niet rechtstreeks naar de Ierse context, maar er valt wat voor te zeggen om Hamm te zien als de tirannieke Britse kolonisator en Clov als de onderdrukte Ierse bevolking, die de taal van de kolonisator opgelegd heeft gekregen en die zich nu probeert te bevrijden van het koloniale juk, fysiek maar ook mentaal. De namen van de personages zetten die machtsverhoudingen trouwens nog eens extra in de verf: ‘Hamm’ doet denken aan ‘hammer’, het Engelse woord voor hamer; ‘Clov’ aan ‘clou’, het Franse woord voor nagel of spijker. Ook de namen van Hamms ouders passen in die lectuur: ‘Nagg’ lijkt te verwijzen naar het Duitse ‘Nagel’; ‘Nell’ naar het Engelse ‘nail’ – nog meer nagels dus, die letterlijk klopprijgen van hamer Hamm.

In het begin van het stuk herhaalt Clov alles wat Hamm heeft voorgezegd. Hamm verkondigt:

HAMM Hier buiten is de dood.

Clov bevestigt vervolgens dat er geen natuur meer is, dat er enkel een doods landschap is buiten de schuilplaats, dat het onmogelijk is daar te overleven. Als gevolg daarvan is hij volledig afhankelijk van en aangevoerd op Hamm. Zijn ogen zien alleen wat ze hebben geleerd te zien. Hamm gebruikt zijn macht om Clov zijn visie op te leggen. Het is niet toevallig dat Hamm er telkens weer op aandringt dat Clov de verrekijker gebruikt om naar buiten te kijken: Hamm wil niet dat Clov met eigen ogen naar de werkelijkheid kijkt, alleen door de lens die Hamm hem voorhoudt.

De uitdaging voor Clov is om die hem opgedrongen zienswijze af te leren, met eigen ogen de dingen waar te nemen en er zelfstandig over na te denken. Een belangrijk moment in dat proces doet zich voor wanneer hij tegen het eind van het stuk door het venster kijkt en plots een kleine jongen opmerkt die naar de schuilplaats toe komt. De verschijning van die jongen is volledig in tegenspraak met Hamms bewering dat er geen leven meer is buiten de schuilplaats. Dat wijst erop dat Hamm zich gedraagt zoals de krankzinnige schilder over wie hij vertelt. Waar er in werkelijkheid lieflijke landschappen en uitzichten zijn, ziet die schilder alleen as:

HAMM Ik heb een gek gekend die dacht dat het eind van de wereld was gekomen. Hij schilderde. Ik mocht hem graag. Ik zocht hem vaak op in de inrichting. Ik nam hem bij zijn hand en trok hem naar het raam. Kijk! Daar! Al het graan dat opkomt! En daar! Kijk! De zeilen van de haringvloot! Al die pracht! *(Pauze.)* Hij rukte zijn hand los en ging terug naar zijn hoek. Verbijsterd. Hij had slechts as gezien. *(Pauze.)* Hij alleen was gespaard gebleven. *(Pauze.)* Vergeten. *(Pauze.)* Schijnbaar is het geval... was het geval... niet zo zeldzaam.

Die laatste zin suggereert dat Hamm zelf er misschien ook wel zo'n verdraaide kijk op de realiteit op nahoudt.

Clov ondergaat een duidelijke ontwikkeling in de loop van het stuk. Hij is altijd afhankelijk geweest van Hamm; hij heeft Hamm altijd al willen doden en/of verlaten, maar is er nooit in geslaagd. Tegen het eind van het stuk stelt hij zich onafhankelijker op en lijkt het erop dat hij daadwerkelijk zal weggaan. Hij ziet opeens de kleine jongen: iets totaal nieuws en onverwachts. Hij begint voor het eerst zelfstandig na te denken. Voordien had hij zijn gedachten altijd ontleend aan Hamm, en wanneer hij door had dat ze niet deugden, deed hij nog altijd een beroep op Hamm om hem andere te geven:

HAMM Gisteren! Wat wil dat zeggen? Gisteren!

CLOV (*heftig*) Dat wil zeggen die vervloekte lange rotdag, lang geleden, voor deze vervloekte lange rotdag. Ik gebruik de woorden die jij me geleerd hebt. Als die niets meer willen zeggen, leer me dan andere. Of laat me zwijgen.

Deze passage herinnert aan *De storm* van William Shakespeare, waarin het personage Caliban zich in een vergelijkbare afhankelijke relatie bevindt ten opzichte van Prospero:

CALIBAN U leerde mij uw taal, maar al wat het mij heeft opgebracht, is dat ik nu kan vloeken. Dat u de rode pest moge krijgen voor het mij leren van uw taal!

De relatie tussen Caliban en Prospero is eveneens die tussen een gekoloniseerd subject en de kolonisator.

Nu Clov probeert te begrijpen wat die nieuwe gebeurtenis voor hem betekent, evolueert hij geleidelijk van afhankelijkheid van andermans gedachten naar eigen inzichten. De tijd waarin hij op anderen was aangewezen, ligt achter hem:

CLOV . . . ik voel me te oud en te ver weg om nog nieuwe gewoonten te kunnen aannemen. Goed, het zal dus nooit eindigen, ik zal dus nooit weggaan. Dan, op een dag, plotseling, eindigt het, verandert het, ik begrijp het niet, het sterft, of ik ben het, ik begrijp het niet, ook dat niet.

Er zijn geen concepten voor wat hij meemaakt, en hij kan er zich dus ook niet achter verschuilen:

CLOV . . . Ik vraag het aan de woorden die overblijven, slapen, waken, avond, ochtend. Ze hebben niets te zeggen.

Hamm en zijn gedachten houden hem niet meer in hun greep. Hij is eindelijk vrij om Hamms huis te verlaten en kennis te maken met de wereld erbuiten:

CLOV . . . Ik open de deur van de cel en ga weg.

Of Clov Hamm daadwerkelijk verlaat, is niet zeker. Hij gehoorzaamt Hamm niet langer wanneer die hem beveelt het laken over hem te trekken, en hij doet zijn reiskleren aan, maar we zien hem niet vertrekken. Deze regieaanwijzing, vlak voor Hamms slotmonoloog, is het laatste wat we over Clov vernemen:

Ondertussen komt Clov binnen. Panamahoed, tweedjasje, regenjas over zijn arm, paraplu, koffer. Hij staat dicht bij de deur stil en blijft daar onbewogen en onbeweeglijk met de blik op Hamm gericht tot het eind staan.

De ambiguïteit van Clovs situatie zit vervat in zijn naam: 'clove' is de verleden tijd van het Engelse werkwoord 'cleave (to)', dat zowel 'splijten' als 'vastkleven' kan betekenen.

Beckett versus Joyce

Een andere mogelijke interpretatie, die sterk in de lijn ligt van de vorige, focust op de biografische context. *Eindspel* kan namelijk worden gelezen als een allegorie van de relatie tussen Joyce en Beckett. Hamm staat dan voor Joyce. Hij is ouder dan Clov, die hij als kind heeft geadopteerd; ook Joyce (°1882) en Beckett (°1906) schelen een generatie. Bovendien is Hamm net als Joyce (bijna) blind en is hij een dominante figuur en een schrijver: hij werkt aan een verhaal. Clov kan op zijn beurt worden gezien als stand-in voor Beckett. Hij staat sterk onder invloed van Hamm:

Hamm heeft hem leren spreken, de wereld op zijn manier leren zien, aan zich gebonden. Zoals Beckett zich moest bevrijden van Joyce, zo tracht Clov zich los te maken uit de invloedssfeer van Hamm, zijn eigen stem te vinden en zijn eigen weg te gaan.

Schaakspel

De titel van het stuk suggereert evenwel nog een andere interpretatie. Het eindspel is de laatste fase van een schaakpartij, na de opening en het middenspel, waarin de meeste stukken al van het bord zijn verdwenen. Beckett, die een groot schaakliefhebber was, gebruikt het eindspel van een schaakpartij als de overkoepelende metafoor voor het stuk. De schaakmetafoor geeft structuur aan een wereld die geen structuur heeft, een wereld verstoken van betekenis waarin de tijd niet wordt ervaren als lineair en doelgericht, maar als een grote leegte. Structuur moet de wereld van buitenaf worden opgelegd. Die structuur is arbitrair, niet meer dan een spel, maar meer is er niet.

Schaken is een strategisch bordspel voor twee spelers. Het spel wordt gespeeld op een vierkant bord met 64 velden. Bij de beginopstelling hebben beide spelers 16 speelstukken (1 koning, 1 dame, 2 torens, 2 lopers, 2 paarden en 8 pionnen). Om de beurt doen de spelers een zet, waarbij voor elk speelstuk eigen regels gelden. Het doel van het spel is de tegenstander schaakmat te zetten. Dit houdt in dat men diens koning aanvalt (dreigt te slaan op de volgende zet) en dat het voor de tegenstander onmogelijk is een zet te doen om dit te voorkomen. Het schaakspel én het toneelstuk nemen de vorm aan van een steeds verdergaand verdwijnen van elementen uit een besloten ruimte.

Zoals schaakstukken zijn de personages van *Eindspel* beperkt in hun bewegingen. Ze volgen elk een andere regel: Hamm kan bijvoorbeeld zitten maar niet staan; Clov kan staan maar niet zitten. Hamm kan tegelijk als schaakstuk en als schaakspeler worden gezien. Schaakstuk, want

Clov moet hem over het bord verplaatsen: wellicht is hij de koning die in gevaar is. Schaakspeler, want tot tweemaal toe zegt hij: ‘Nu is het mijn beurt’, alsof hijzelf aan zet is. Clov is een schaakstuk, waarschijnlijk een paard: hij maakt eigenaardige bewegingen (*‘Stijve en wankel gang’*), kan niet zitten, doet aan paardrijden – hij zegt dat hij Hamms armen ‘soms te paard’ bezocht in plaats van te voet – en komt koning Hamm herhaaldelijk te hulp. Nagg en Nell zijn pionnen, typisch de eerste stukken die worden opgeofferd – dat zou het mogelijke overlijden van Nell in de loop van het toneelstuk verklaren. Andere stukken die Hamm eerder al heeft opgeofferd om zichzelf te redden, zijn Moeder Pegg en de oude dokter, personages die worden vermeld maar niet ten tonele gevoerd. Hamm reflecteert:

HAMM . . . Allen die ik had kunnen helpen. (*Pauze.*) Helpen! (*Pauze.*) Redden. (*Pauze.*) Redden! (*Pauze.*) Ze kwamen uit alle hoeken en gaten.

Als we *Eindspel* lezen als een symbolische representatie van de laatste fase van een schaakpartij, dan worden allerlei mysterieuze aspecten van de tekst plots uitlegbaar. Hamms hardvochtigheid, bijvoorbeeld, vloeit voort uit het feit dat de koning ten allen prijze moet worden beschermd. De reden waarom Hamm Clov voortdurend vraagt naar buiten te kijken, is dat het van cruciaal belang is de manoeuvres van de tegenstander in het oog te houden. Als Hamm en Clov onderling afhankelijk zijn, dan is dat omdat Clov letterlijk verloren zou zijn zonder Hamm (eens de koning schaakmat staat, is het spel namelijk afgelopen), terwijl Hamm Clov (het enige stuk dat nog over is om de koning te beschermen) net zo goed nodig heeft om te kunnen overleven. Hamms uitspraak ‘Hier buiten is de dood’ klopt in die zin dat Hamm en Clov als schaakstukken slechts bestaan zo lang ze op het bord staan. Dat Hamm Clov naast in plaats van achter zich wil hebben, is omdat hij bang is om schaakmat te worden gezet. En de reden waarom Hamms verlangen om precies in het midden van de scène te zitten niet kan worden vervuld, is dat een

schaakbord geen centraal veld heeft. De schaakmetafoor verklaart ook de verschijning van de kleine jongen: het gaat om een stuk van de tegenstander dat op Hamm wordt afgestuurd om hem schaakmat te zetten. Als Clov op het eind van het toneelstuk klaar staat om te vertrekken, is dat omdat hij het laatste stuk is dat door Hamm wordt opgeofferd. Hamm geeft zijn nederlaag toe:

HAMM Het is ten einde, Clov, we zijn aan het einde. Ik heb je niet meer nodig. . . . Oud van oudsher verloren eindspel, 't is uit met verliezen. . . . Als het zo gespeeld moet worden... (*hij vouwt zijn zakdoek uiteen*)... laten we het dan zo spelen... (*hij vouwt zijn zakdoek uiteen*)... en laten we er niet meer over praten... (*hij heeft zijn zakdoek geheel uiteengevouwen*)... laten we niet meer praten.

Meta-interpretatie

Wat al de interpretaties die ik hierboven heb uiteengezet met elkaar gemeen hebben, is het verlangen om het toneelstuk te herleiden tot een latente betekenis. Geen van die interpretaties slaagt er echter in de betekenis van het stuk finaal te doorgronden. *Eindspel* nodigt de lezer of toeschouwer uit om de betekenis van het stuk te bepalen, maar vervolgens verwerpt het die betekenis en reikt het weer een nieuwe aan. Elke uitnodiging om de betekenis van het stuk vast te leggen en af te sluiten, wordt gevolgd door nieuwe openingen die aantonen dat de poging om de betekenis vast te leggen reductief was. Het stuk verzet zich tegen de constructie van een latente betekenis. Om de personages te begrijpen, moet het publiek de symbolische betekenis zien te vatten die de personages suggereren maar uiteindelijk verwerpen. Wanneer het dat doet, wordt het terechtgewezen of zelfs uitgelachen. De personages doen die betekenis af als een projectie van vooraf bedachte ideeën:

HAMM Clov!

CLOV (*geërgerd*) Wat is er nou?

HAMM We beginnen toch niet iets te... te... betekenen?

CLOV Betekenen? Wij, iets betekenen? (*Kort lachen.*) Die is goed.

HAMM Ik vraag het me af. (*Pauze.*) Als een verstandelijk wezen op de aarde terugkeerde en ons lang genoeg observeerde, zou het zich dan geen ideeën over ons gaan vormen? (*Met de stem van het verstandelijke wezen.*) O, zo, nu zie ik wat het is, ja, nu begrijp ik wat ze doen! (*Clov schrikt op, laat de verrekijker vallen en begint met beide handen zijn onderbuik te krabben. Normale stem.*)

En zelfs zonder zover te gaan, vormen wijzelf... (*ontroerd*)...

wijzelf... niet soms... (*Onstuimig*) Te denken dat misschien alles niet voor niets zal zijn geweest!

Deze passage, die het verlangen naar ultieme betekenis in het belachelijke trekt, verwijst impliciet naar de situatie waarin het publiek zich bevindt. De reductie van de tekst tot een latente betekenis wordt geduid als een onaanvaardbare miskennis van het open karakter ervan.

Het stuk doet ook geen enkele poging om de realistische illusie vol te houden. Het herinnert het publiek er integendeel voortdurend aan dat het in een theaterzaal zit en naar een toneelstuk aan het kijken is. In die zin is *Eindspel* een zeer brechtiaans stuk. Het begint al met de lakens waarmee de decorstukken zijn afgedekt en die bij het begin van het stuk (in plaats van voor het doek opgaat) worden verwijderd. De naam 'Hamm' verwijst bovendien naar 'ham actor': een derderangsacteur, iemand die over-acteert, die zodanig overdrijft in zijn rol dat je op geen enkel moment vergeet dat hij aan het acteren is. Alle personages becommentariëren ook doorlopend hun eigen optreden en maken daarbij gebruik van het jargon van de toneelkritiek. Enkele voorbeelden:

CLOV Wat moet ik dan doen? [Eng.: What is there to keep me here?]

HAMM Mij van repliek dienen. [Eng.: The dialogue.]

HAMM (*woedend*) Een terzijde, stommerd! Is het voor het eerst dat je een terzijde hoort? (*Pauze.*) Ik bereid me voor op mijn laatste alleenspraak.

HAMM Alweer complicaties! . . . Als het nu maar niet weer opnieuw begint! [Eng.: Not an underplot, I trust.]

HAMM Articuleer!

CLOV Dat is wat je noemt een exit.

Telkens wordt de dramatische illusie, en daarmee onze pogingen tot symbolische interpretatie, verbroken. Zo wordt een vervreemdingseffect gecreëerd.

Zoals gezegd is de mislukking van onze pogingen om het stuk een betekenis te ontlokken door het symbolisch te interpreteren een wezenlijk kenmerk van onze lees- of kijkervaring. De lezer of toeschouwer wordt aangemaand te vermijden vooraf bedachte conventionele betekenissen op het stuk te projecteren. *Eindspel* maakt ons bewust van onze behoefte aan vaste, definitieve betekenissen en van het defensieve karakter van onze omgang met teksten. We ervaren als het ware de mate waarin onze zucht naar betekenis ons ertoe verleidt de gaten die het stuk laat op te vullen. Het stuk moedigt ons aan ons op een metaniveau te begeven en te reflecteren over ons interpretatief gedrag. Het maakt ons ervan bewust hoe wij betekenis projecteren en laat ons die projecties ervaren als een poging om iets af te sluiten wat fundamenteel open is. Dat soort gedrag zou je ook verzet tegen de ervaring van andersheid kunnen noemen. Uiteindelijk roept het stuk ons op ervan af te zien om betekenis op te leggen en de vreemdheid, de andersheid van de tekst te respecteren.

Leestips

Fin de partie / Endgame is, enigszins tot mijn verwondering, niet meer in Nederlandse vertaling in de handel verkrijgbaar. Het stuk is in de jaren zestig vertaald door de Nederlandse schrijfster Jacoba van Velde, de zus van Bram van Velde, een van Becketts lievelingsschilders. Jacoba van Velde trad overigens vlak na de oorlog even op als Becketts literair agent, onder de naam Tony Clerx. Ze heeft veel van zijn werk naar het Nederlands vertaald, waaronder dus *Eindspel*. Die vertaling, waarop ik mij hier heb gebaseerd, is samen met haar vertalingen van *Wachten op Godot*, *Gelukkige dagen*, *Krapps laatste band* en *Spel* terug te vinden in een boek dat is verschenen bij De Bezige Bij in 1965 en sindsdien verschillende keren herdrukt. Op dit moment is het evenwel niet meer in druk, maar het staat wel in tal van bibliotheken.

Over *Eindspel* zijn er boekenplanken vol geschreven; een handige en inzichtelijke gids tot de voornaamste kritische analyses is Peter Boxalls *Samuel Beckett, Waiting for Godot / Endgame: A Reader's Guide to Essential Criticism* (Palgrave Macmillan, 2000). Wellicht het beroemdste essay dat aan het stuk is gewijd, is 'Versuch, das Endspiel zu verstehen' van Theodor Adorno, gepubliceerd in zijn *Noten zur Literatur II* (Suhrkamp, 1961), waaraan het citaat aan het begin van dit hoofdstuk is ontleend. Meer recente benaderingen zijn onder andere terug te vinden in de bundel *Samuel Beckett's Endgame*, geredigeerd door Mark Byron (Rodopi, 2007). Het artikel van Greg Garrard over *Eindspel* als 'het perfecte toneelstuk voor het tijdperk van angst voor de klimaatverandering' waarnaar ik hierboven verwees, heeft als titel 'Endgame: Beckett's "Ecological Thought"' en werd gepubliceerd in het tijdschrift *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui* in 2011. Vermeldenswaard is ook het Beckett Digital Manuscript Project (www.beckettarchive.org), dat de verschillende manuscriptversies van Becketts voornaamste werken – waaronder *Fin de partie / Endgame* – online samenbrengt.

Een getrouwe en geslaagde verfilming van *Endgame* is gemaakt door de Ierse regisseur Conor McPherson in 2000 in het kader van het *Beckett*

on *Film*-project, dat beschikbaar is als een vierdelige dvd-box. Hamm wordt gespeeld door Michael Gambon (Professor Dumbledore in de laatste zes *Harry Potter*-films), Clov door David Thewlis (bekend als de hoofdacteur in Mike Leighs film *Naked*). De film is tevens terug te vinden op YouTube, zoals overigens ook een integrale opname van het stuk in Nederlandse vertaling, zoals opgevoerd door het Nederlandse toneelgezelschap Voetstuk in 2014.

- 165 Calmard & Calmard, 2010, 58-59.
- 166 Calmard & Calmard, 2010, 62ff.
- 167 Calmard & Calmard, 2010, 58-59.
- 168 Ansary Pettys, 1981, 342-45.
- 169 Gaffary, 1979, v-vi.
- 170 Anvar, 2010, 119.
- 171 Gaffary, 1979, v.
- 172 Chelkowski, 1979, xvi.
- 173 Gaffary, 1979, vi.
- 174 Beeman & Ghaffari, 2005, 57.
- 175 Ansary Pettys, 1981, 347.
- 176 Ansary Pettys, 1981, 347.
- 177 Dabashi, 2010 (2005), 186-188.
- 178 Ansary Pettys, 1981, 354.
- 179 Dabashi, 2010 (2005), 188.
- 180 Dabashi, 2010 (2005), 191.
- 181 Geciteerd in John Haynes en James Knowlson, *Images of Beckett* (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), p. 37 (mijn vertaling).
- 182 Harold Pinter, *Various Voices: Prose, Poetry, Politics (1948-2005)* (London: Faber & Faber, 1998), p. 58 (mijn vertaling).
- 183 J.M. Coetzee, *Doubling the Point: Essays and Interviews*, Red. David Attwell (Cambridge, Harvard University Press, 1992), p. 25 (mijn vertaling).