

**“MIJN VADER, MIJN VADER,  
WAAROM HEB JE MIJ VERLATEN?”  
EEN LEZING VAN ELFRIEDE JELINEKS *Ein Sportstück***

Daniela BARTENS

**Geschiedenis als tienkamp**

In Elfriede Jelineks in 1998 gepubliceerde en nog in hetzelfde jaar aan het Wiener Burgtheater voor het eerst opgevoerde *Ein Sportstück*<sup>1</sup> wordt een soort olympische spreekmarathon gelopen waarvan al bij het begin vaststaat dat er aan het einde geen winnaars zullen zijn. Want: “Wie zou de prestatie van anderen willen beoordelen wanneer men daarin geen hoger doel noch een zwaarwegende zin kan vinden?” (40), of, zoals een van de ontelbare naam- en identiteitsloze spreekfiguren het aan het einde van de tekst berustend formuleert: “Ja, wij werden van het speelveld genomen nog voor moeizame oefening in het geluk van de beheersing kon omslaan.” (163) De dubbele leesbaarheid van die tekstpassage maakt duidelijk hoe Jelinek te werk gaat. In de taal en de beelden van het massaverschijnsel sport, en niet te vergeten de gevechtsretoriek van de commentatoren die ons via de media aan huis gebracht wordt, wordt het eindstadium opgeroepen van een gedesolidariseerde samenleving na het wegvallen van ideologische tegenstellingen en bindende utopische doelstellingen. In een interview vat de auteur de situatie samen vanuit haar positie als geëngageerde schrijfster:

[De] maatschappij heeft mensen zoals ik niet meer nodig, hun voorstellen worden niet meer aangenomen, anderzijds lijken we, ook wanneer we ons helemaal niet meer uiten, nog altijd negatiefpersonen te zijn [...]. Precies die problematiek heb ik in *Ein Sportstück* proberen te bewerken: de belachelijkheid van politiek engagement en het absolute teruggeworpen zijn op niets anders dan zichzelf. [...] Waarin ik me probeer te verdiepen [...], is de teloorgedane solidariteit die het politieke klimaat in de laatste jaren mee vergiftigd heeft.<sup>2</sup>

In de Posthistoire verandert de historische ruimte in een “speelveld”, met spelers die op elk moment willekeurig verwisseld kunnen worden. Volgens het olympische devies “erbij zijn is alles” nemen er zoveel mogelijk aan hetzelfde spel deel, spelen winnaars en verliezers, slachtoffers en daders principieel volgens dezelfde regels. En of iemand aan de ene of aan de andere kant staat laat zich niet meer beschrijven als resultaat van een historische klassenstrijd maar wordt, gelet op het huidige waardenvacuum, bepaald door het toeval. Daarom wekt het geen verwondering dat

de figuur van het "slachtoffer", in het besef van haar eigen zwakte, zelfs op het moment van haar dood nog begrip opbrengt voor haar moordenaars: "Overigens begrijp ik u goed, ben immers zelf ook niet helemaal zonder ambitie." (74) De daad van blind geweld van een groep voetbalhooligans, in de tekst uitgerust met de attributen van militante skinheads (cf. 73), tegenover een willekeurige, toevallig aanwezige sportfan, wordt door niets anders gemotiveerd dan door de wil om macht uit te oefenen. Het ongewild aan de verkeerde kant geraakte en daarom tot een bloedig "mensenhoojje" (16) geschopte slachtoffer denkt nog terwijl het sterft na over de willekeurigheid en de banaliteit van zijn dood:

Het heeft niet veel gescheeld of u zou me gevraagd hebben, kunt u me zeggen hoe laat het is. Maar de tijden zijn veranderd. U wilde toch per se een nieuwere tijd dan diegene die u had. U wilt toch ook per se een andere keuken kopen dan diegene die u al hebt. (72 e.v.)

Het hierboven al aangehaalde meerduidige "geluk van de beheersing" kan men bijgevolg lezen als moeizaam aangeleerde beheersing van de spelregels. Die beheersing bestaat er dan in dat men ofwel door zelfbeheersing (vooral als conditie-training van het eigen lichaam) of door geweld als "acte gratuit" heerschappij over anderen uitoefent, waar men echter nooit permanent kan in slagen omdat - zo meldt de tekst impliciet - daarbij ofwel het eigen lichaam ofwel het lichaam van het slachtoffer vernietigd wordt, waardoor ook - volgens de meesterknecht dialectiek van Hegel - het "geluk van de beheersing" noodgedwongen moet eindigen. Het hoofddoel van alle speelfiguren - zo lang mogelijk in het spel te blijven, niet "van het speelveld genomen" te worden - formuleert Elfriede Jelinek naar analogie met Elias Canetti's sociaaldarwinistische interpretatie van het "overleven", die overwinning en overleven laat samenvallen.<sup>3</sup> In *Masse und Macht* heet het:

Het moment van *overleven* is het moment van de macht. De schrik bij de aanblik van de dood verandert in bevrediging, men is immers niet zelf de dode. [...] Dat gevoel van verhevenheid boven de doden kent ieder die een oorlog meemaakte. [...] Men heeft de proef doorstaan want men leeft. Men heeft de proef glansrijk doorstaan want al diegenen die neerliggen leven niet. Wie vaak op die manier overleeft, is een *held*. Hij is sterker. Hij draagt meer leven in zich.<sup>4</sup>

Elfriede Jelinek radicaliseert Canetti in die mate dat bij haar het strijdperk van de geschiedenis onder actuele omstandigheden tot een sportarena geprofaneerd wordt<sup>5</sup> en het overleven niet langer garant staat voor de overwinning van een idee dat de strijd kan motiveren. Overleven is veeleer gebonden aan de handigheid en het geluk

van het individu in een waardeneutraal en uiteindelijk zin-loos spel. In *Ein Sportstück* treden "twee oudere, een beetje korpulente tennisspelers [aan], Achilles en Hektor", voor een retorisch-sportieve knokpartij "met buitensporig grote stokken" (124), waarbij Jelinek haar "held" Achilles laat denken:

Ja, enkel de nabijheid van de dood geeft mijn leven bevrediging. Daarom ben ik krijger geworden. Altijd al heb ik opzettelijk de verkeersborden niet gerespecteerd. Het was niet het plezier elk ogenblik te kunnen sterven maar het plezier te overleven dat telkens opnieuw hernieuwd moest worden, zoals een parkeerticket. (125)

Jelineks "krijger" legt zijn leven in de handen van het toeval, dat in de plaats treedt van de oude idee van het lot uit de Griekse mythen. In beide gevallen valt de beslissing over leven en dood niet onder de eigen verantwoordelijkheid van het individu, beschikken de "helden" maar gedeeltelijk over zichzelf; bij Jelinek echter wordt de idee van een goddelijke orde vervangen door de moderne verkeersregeling als een door mensen geschapen maar door het individu niet meer bestuurbaar regelsysteem. Terwijl in de antieke tragedie de "krijger" nu net een held wordt door een voor hem ondoorgrondelijk en noodlottig lot te accepteren, door de dreigende eigen dood als deel van een goddelijk plan te begrijpen en er zo zin aan te geven, wordt de hedendaagse "sportman" Achilles - helemaal in de zin van Canetti - een held louter doordat hij overleeft. En wanneer in de Griekse tragedie alles teleologisch afstevent op de uniciteit van de ene, grote catastrofe, de val of de dood van de held, moet het "plezier te overleven" als principieel ontragisch voortdurend hernieuwd worden, opdat de speler gedurende enkele ogenblikken een held kan worden. Daarmee lijkt in elk geval al thematisch aan *Ein Sportstück* een cyclische variatie- en herhalingsstructuur ten grondslag te liggen. Een van de alter ego's van de schrijfster kondigt dan ook al bij het begin van de tekst aan: "Tot er eens iets gebeurt zeg ik alles voor de zekerheid nog eens en nog eens." (16)

Uiteindelijk echter blijft het "geluk van de beheersing" als geluk van de zelfbeschikking onbereikbaar voor zowel de slachtoffers als de daders als de figuren die gewoon overleven. Immers, zij allen zijn, in een wereld waar religieuze zingevingsmogelijkheden niet meer gelden en geen historische indelingen meer gemaakt worden, in gelijke mate uitgeleverd aan het toevalsprincipe: "De geschiedenis loopt met lichte tred over ons allen heen. Dat klinkt opschepperig maar is toevallig wel waar. Over daders en slachtoffers." (116) En wanneer Elfriede Jelinek in 1994, met het oog op de entropische toestand van de wereld, over haar "eerste postsocialistische stuk"<sup>6</sup> *Raststätte oder sie machens alle* zegt: "De overwinnaars van de geschiedenis zijn heel duidelijk diegenen zonder mening, die alleen maar

vreten, zuipen en neuken. Over hen gaat *Raststätte*. Dat is een stuk waarin het om niets anders draait dan om het najagen van genot. Mijn grappigste en tegelijk ook mijn meest vertwijfelde stuk<sup>7</sup>, dan lijkt het erop dat de personages in *Ein Sportstück* ook nog het genot verloren hebben. In plaats van het streven naar genot staat hier enkel nog het winnen zelf centraal, en dat brengt geen genot met zich mee, alleen maar het naakte overleven - wat dan op zijn beurt eufimistisch geïnterpreteerd wordt als "het genot van het overleven".

### Maatschappij zonder vaders

Overleven is bij Elfriede Jelinek op heel uiteenlopende manieren gebonden aan het spreken. *Ein Sportstück* begint met de ironisch-ambivalente uitspraak "Eindelijk rust" (8) en eindigt cyclisch met de aanmaning "Genoeg gesproken nu. De woorden een ogenblik overdenken, maar dat is al na het einde en stilte, stilte, geen lawaai gemaakt." (188) Tussen "rust" en "stilte" wordt op 180 pagina's tegen het zwijgen in gesproken, als was het tegen de dood.

Het stuk begint met de meerduidige vermelding van de dood van een vader en bevestigt aan het einde gelaten: "Wanneer iemand dood is, dan komt hij niet terug" (188), waarop na al de woorden de stilte definitief intreedt. Gaat men ervan uit dat de verbinding van vader, dood en zwijgen op deze wel zeer veelbetekenende plaatsen in de tekst richtinggevend kan zijn voor de receptie, dan kan hierin een eerste aanzet tot interpretatie liggen. De volledige afwezigheid van vaderfiguren onder de personages, gecombineerd met de onophoudelijke zoektocht naar vaderfiguren op alle thematische niveaus van de tekst, produceert als reactie een maatschappij van moeders en zonen, van eeuwig sportieve jongelingen<sup>8</sup> en hun slachtoffers, de altijd in de steek gelaten moeders, dochters en jonge vrouwen - waarbij echter de "navelstreng" die in de tekst de slachtoffers en de daders met elkaar verbindt (cf. 71) iedereen evengoed tot collaborateur maakt; de slachtoffers worden dus ook op zijn minst als mede-daders voorgesteld<sup>9</sup>.

Opvallend is ook dat in de twee in het stuk veelvuldig geciteerde en met elkaar verweven mythes, de mythe van Elektra en de mythe van de amazonenkoningin Penthesilea, de vaders vermoord en dus afwezig zijn. Elektra wreekt de partnermoord die haar moeder Clytaemnestra begaan heeft op Agamemnon, de vader van Elektra, door haar broer Orestes aan te zetten tot moedermoord. In de figuur van "Elfi Elektra" verbindt de naamgeving met stafrijm de antieke wreeksterfiguur Elektra met een ironisch-banaliserend tot koosnaampje verkleinde autobiografische Elfriede. Daardoor worden biografische feiten (over Jelineks joodse vader, die volledig

geestesziek werd en in een gekkenhuis stierf, en de dominante, eigenlijk fallische rol van haar moeder binnen het gezin), feiten die de auteur zelf in interviews veelvuldig aanhaalt<sup>10</sup>, die ze in haar boek *Die Klavierspielerin* literair bewerkt heeft en die in wetenschappelijke onderzoeken telkens opnieuw geciteerd worden<sup>11</sup>, omgeduid volgens het stramien van de Elektra-mythe. *Ein Sportstück* begint met een monoloog van Elfi Elektra en eindigt met de slotmonoloog van de figuur van de "schrijfster", waarbij de verwantschap tussen de twee figuren al uit de regieaanwijzing duidelijk wordt: "De schrijfster komt hinkend en desolaat weer op. Ze kan zich ook door Elfi Elektra laten vervangen." (184) Met de opsplitsing in "Elfi Elektra" (het dochter-ik in de familiale constellatie) en in "schrijfster" (het in het openbaar sprekende vrouwelijke ik) stemt op het niveau van de geciteerde mythes de opsplitsing in "Elektra" en "Penthesilea" overeen. Terwijl de Elektra-stof in Jelineks bewerking gelezen kan worden als vrouwelijke variant van een psychoanalytische duiding van de Oedipus-mythe, laat het sagenmateriaal rond Penthesilea haar toe om het feministische theorema te verduidelijken dat stelt dat het in taal uitgedrukte vrouwelijke verlangen het mannelijke uitwist.

Wanneer de vrouw [...] verlangt, moet ze zichzelf maken tot iemand naar wie verlangd dient te worden, omdat ze anders het verlangen van de man uitwist. Daaruit volgt dat de vrouw haar verlangen enkel kan realiseren in de uitwissing (ook van haar wensen!) van zichzelf als seksueel wezen. Als significant, niet als signifié. Als dat wat iets betekent en niet als dat wat spreekt en betekenis verleent. Ze moet nu eenmaal een keuze maken, en zelfs wanneer ze kiest voor het spreken en haar seksuele macht daardoor verzwakt, zal ze ermee moeten leven dat haar werken niets waard zijn, dat de maatschappij haar niet tot grote culturele scheppingen in staat acht<sup>12</sup>.

In de tragedie *Penthesilea* van Heinrich von Kleist, waaruit in *Ein Sportstück* veelvuldig geciteerd wordt, worden in het amazonenrijk niet alleen de vaders maar zelfs de mannelijke nakomelingen vermoord, zijn alle mannen dus fundamenteel - behalve voor streng geritualiseerde paringsdoeleinden - fysiek uitgesloten. De amazonen stellen hun eigen wetten en nemen zo als sprekende vrouwen de vaderrol over, "want de orde komt VAN DE VADER"<sup>13</sup>. Daardoor wissen ze hun specifiek vrouwelijke identiteit uit en worden wezens met één borst, d.w.z. androgyne figuren. In de centrale liefdesdialoog tussen Penthesilea en Achilles in de 15de scène van Kleists drama bekennt Penthesilea haar geliefde:

[...]Ze is me niet  
Vergund, de kunst, de zachtere, der vrouwen!  
Niet, als de dochters van jouw land, op feesten

[...]  
 Mag ik me mijn beminde uitverkiezen;  
 [...]  
 Niet in het nachtegaal-doorgorgelde  
 Granaatwoud, als de ochtend gloeit, hem zeggen,  
 Geklonken aan zijn borst, dat hij het is.  
 Ik moet hem zoeken op het bloedig slagveld,  
 De jongeling, op wie mijn keuze viel,  
 [...]<sup>14</sup>

waarop Achilles antwoordt: "Waaruit spruit toch, en waarvandaan zo'n wet./ Onvrouwelijk, vergeef me, onnatuurlijk./De overige mensenwereld vreemd?"<sup>15</sup> Al bij Kleist ontwikkelt de tragedie zich uit het tragische rollenconflict waarin Penthesilea geraakt als ze - zij die haar geliefden enkel mag kiezen uit de helden die in de strijd voor haar moesten onderdoen - verliefd wordt op Achilles. Heen en weer geslingerd tussen de krijgshaftige wet van de Amazonen en het (niet toegegeven) verlangen naar een traditionele vrouwenrol wordt ze zo zelf de zwakkere partij. Het onoverbrugbare misverstand tussen de geslachten, de verschillende sociale regelgevingen waarin Penthesilea en Achilles leven, leiden ondanks de wederzijdse liefde noodgedwongen tot een catastrofe, wat bij Kleist de dood van de twee protagonisten betekent.

In Jelineks *Ein Sportstück* echter sterft enkel de liefde, terwijl de figuren van dit "stuk van een stuk van een stuk" (115) overleven. Want de "jongere vrouw", nog een andere afsplitsing van de polyfone stem van de schrijfster in de tekst, jaagt haar held, een "jonge sportman", niet met vechthonden in de dood maar scherpt enkel haar tong en pen tot zwaarden en kan daarom verzekeren: "Geen zorg, ik open weliswaar voortdurend mijn borst, maar enkel voor mezelf, niet voor u!" (105) Maar waar de sprekende vaders ontbreken hebben niet automatisch de moeders en vrouwen het voor het zeggen. Het vrouwelijke spreken als onbeschaamde aanspraak op macht roept bij de mannen immers de vraag op of de vrouw nog wel een vrouw is. Lijkt ze niet eerder op de naar liefde hengelende "jongere vrouw" in Jelineks stuk, die "haar borsten nu als een rugzak op haar rug draagt" (104) en die van haar "sportman", in een variatie op de woorden van Kleist, te horen krijgt:

Kan je niet eindelijk stil zijn? Uit jou stroomt in eeuwige monotonie, als een eindeloze drekworst, een wet, ononderbroken, dat is toch saai, geen wonder dat ik weggegaan ben zonder jou ook maar waar te nemen! Onvrouwelijk! Ook onnatuurlijk, jij stomme oude koe! Voor het andere mensengeslacht een vreemde! Niet eenduidig als een film, maar tweeduidig. Info zonder ontvan-

gers. Een bericht, opgediend zonder voorafgaande opknapbeurt voor het beeld. Anders anders anders! (108)

Ook in het als “tussenbericht” betitelde centrale deel en kernstuk van de symmetrisch opgebouwde tekst valt de afwezigheid op van een zingevende vaderfiguur. De twee kunstfiguren in dat deel zijn de enige rollen die, schijnbaar geïndividualiseerd, nergens elders in het stuk opduiken maar als het ware alle thema's en motieven van de tekst in een theologisch geïnspireerd heiligenbeeld samenvatten. Er wordt “een soort piëta” uitgebeeld met een oude vrouw en haar dode zoon “Jesus, hier altijd Andi genoemd [...] in zijn bodybuildersbroekje [...]”. Op de achtergrond, fel verlicht, een foto van Arnold Schwarzenegger<sup>16</sup>. Maar het bijbelse voorbeeld van een heilige familie bestaande uit een maagdelijke moeder, een dode zoon van God en een afwezige maar wetgevende vader, wordt bij Jelinek omgevormd tot de onheilige alliantie tussen, enerzijds, een “oude vrouw” met de trekken van een uit de Oostenrijkse media als katholieke bejaardenmoordenares bekende keurige meervoudige weduwe met erfenisambities<sup>16</sup>, en anderzijds een door de overvloedige inname van anabolica inwendig opgeteerde jonge sportman met verrijzenishoop (cf. 103), die eveneens erg op een reële persoon lijkt<sup>17</sup>. In het tableau uit “zwarte weduwe” en innerlijk holle sportzoon tegen de achtergrond van een beeltenis van een sportieve afgod worden de thema's van de nevenlijnen, die onder andere aan de hand van antieke mythologische verwijzingen aanwezig zijn, nu ook met een christelijke dimensie opgeladen. En zoals de mythische figuren (bijvoorbeeld Hector en Achilles) van het tragisch-metafysische voetstuk van hun voormalige heldenstatus gehaald worden en het profaan-alledaagse kleine formaat toegewezen krijgen dat overblijft wanneer de actualiteit in de lachspiegel van de taal bekeken wordt, zo wordt ook even ontheiligend met de symbolen en waarden van het christendom omgegaan. De piëta bestaande uit de moordenares, de dode bodybuilder en de “Terminator” citeert en varieert motieven en constellaties van de zijpanelen van de tekst, bijvoorbeeld de moeder-zoon relatie tussen de “vrouw” en haar afwezige sportzoon (cf. bvb. 17 e.v.), en voert ze op de spits tot in het groteske, tot achter de heilige schijn de schijnheiligheid van christelijke waardeordelen zichtbaar wordt.

Vooraf in de figuur van de “oude vrouw” worden een groot aantal intertekstuele allusies gebundeld: de “maagd als weduwe” (79) is Elektra en Clytaemnestra in een persoon, ze is amazone, schrijfster en sportvrouw, moeder en vader en tegelijk hun tegendeel. Met een prometheïsche arrogantie denkt zij zichzelf als alomvattend en verheft zich zo tot goddelijke instantie. Haar maagdelijkheid verwijst zowel naar Hugo von Hofmannsthal's *Elektraversie*<sup>18</sup> als naar de literair bedrijvige Elfi Elektra, “een godin die maar niet kan baren” (10), terwijl haar (door haar zelf bewerkstel-

ligde) weduwschap, of preciezer nog het motief van de partnermoord en de figuur van de dode in de badkuip (cf. 83 e.v.), haar met Clytaemnestra verbinden. Haar "lievelingssport" (85), het doden, beoefent ze echter niet uit liefde voor iemand anders maar uit eigenliefde, "om niet meer gemeten te kunnen worden maar om zelf maatstaf te zijn" (79). De weduwe vaardigt als een amazone haar eigen wet uit en kan trots van zichzelf verkondigen: "Ik heb mij helemaal alleen gevormd". Daardoor komt ook haar dodende sport als vrouwelijke scheppingsdaad (van zichzelf) problematisch dicht in de buurt van de arrogantie van een vrouwelijk spreken en schrijven. Zo kan ook de figuur van de "oude vrouw" - zoals alle vrouwelijke sprekende figuren - als een afsplitsing van een buitensporig groot schrijfster-ik gelezen worden.

Het heiligenbeeldje van Jelinek keert alle waarden om en legt in een honendhelse overdrijving hun spiritueel gehalte bloot: de wet van de vader/de taal wordt door een vrouw voorgesteld, maar de vrouwelijke scheppingsdaad bestaat uit het doden van de ander. De nieuwe zoon-verlosser verbergt het verdwijnen van innerlijke substantie door uitwendige spierontwikkeling<sup>19</sup>; de hedendaagse Christus verlost echter niemand met zijn dood, behalve dan zichzelf (uit armoedige omstandigheden) door een nieuw leven (als sportman) te beginnen. In een verdere omkering echter veroorzaakt zijn zogenaamde verlossing "in werkelijkheid" zijn dood. Uit de bijbelse zieltjesredder wordt bij Jelinek een doodgedopete bodybuilder. En wanneer ten slotte het christelijke geloof verlangt dat men zich van zijn god geen beeld zou maken, dan troont in *Ein Sportstück* God de Vader als sportidool in een fotografische reproductie boven het taalgebeuren. Maar precies de foto als "kunstwerk in het tijdperk van zijn technische reproduceerbaarheid" gaat eerst en vooral uit van het bestaan van een reëel object dat afgebeeld kan worden door de camera, en verliest ten tweede, door zijn onbepaalde reproduceerbaarheid, zijn auratische uitstraling. Jelineks meedogenloze ontbindingstechniek schrijft dus al het spirituele als materialiteit in de tekst in en berooft het daarmee van zijn goddelijke dimensie, terwijl omgekeerd de lichamen vloeibaar gemaakt<sup>20</sup> en van binnen uitgehold worden, tot ze als lege maskers, "platgeklopt"<sup>21</sup> als stripfiguren, naar geen enkele innerlijkheid meer verwijzen.

Zoals bij een triptiek waarvan de beweeglijke zijpanelen de thematiek van het centrale beeld variëren en spiegelen, draait *Ein Sportstück* rond de vraag naar een mogelijke identiteit in een maatschappij die in een preoedipale moeder-kind binding verstarde is. In een tijdperk waaruit de oudtestamentische wraaknemende god als christelijk oerbeeld voor alle vaderfiguren verdwenen is, nemen wraakgodinnen met de taal als vlammend zwaard, en hun gekastreerde zonen, die oorlog bedrijven als sport en sport als oorlog, zijn plaats in<sup>22</sup>. En in de rol van de patriarchale god, die



weliswaar materieel afwezig was maar toch belichaamd werd door de in de Heilige Schrift "in de naam van de Vader" geformuleerde oudtestamentische wet, in die rol kruipt voortaan het sportidool. En hoewel de tot icoon gestileerde sportgod door eindeloze mediale reproductie net als de (heilige) Schrift tegelijk aan- en afwezig is, mist hij toch elk in een tekensysteem betekenisgevend karakter. Want de sportman is, net als de vrouw, één en al lichaamswezen, hij "vindt dus [...] uitvoerig plaats in zijn lichaam, maar toch heeft hij geen voorstelling van zichzelf want: de voorstelling geeft hij immers voortdurend voor de anderen" (46). Of zoals Andie het in verband met zijn huisgod "Arnie" (Schwarzenegger) ambivalent formuleert: "Zijn lichaam is zijn uniform, zijn teken. Zijn eigen teken, en dat betekent: niets." (92)

Hier wordt dus een in meer dan één betekenis vaderloze maatschappij opgevoerd - een maatschappij die, in de interpretatie van de traditionele psychologie, de centrale zingevingsinstantie kwijt is en dus eigenlijk sprakeloos is - waarin, om het toegepast te formuleren, de televisie de vader als representant van de symbolische orde heeft opgevolgd. Paradoxaal genoeg schijnt er echter des te meer gesproken te moeten worden, hoe minder er gezegd kan worden. Want "langzaamheid en rust komen dan weer enkel God toe" (72).

*Ein Sportstück* begint met een programmatische inleidende monoloog van Elfi Elektra, waarin de diverse thema's van het stuk weerklinken:

Eindelijk rust. De rivieren die het bloed van mijn vader rood heeft gekleurd, zijn weer zuiver, of begint nu direct een nieuwe oorlog met mama? Mij toch om het even. Intussen wekt al lang het gedrag van massa's mijn veel grotere aandacht. Zoveel mensen met persoonlijke dadendrang en plots, alsof de slag van een onzichtbare klok iets in hun schedel aan diggelen sloeg en hen op een imaginaire tijd instelde, tikken zij allemaal op hetzelfde ritme, grijpen hun sportgerei en slaan op elkaar los, kloppen hun kommen kapot die ze daarnet nog, bij de mooi gedekte ontbijttafel of in de kroeg, geheven hadden om een slok van de buur te nemen. Wel santé. Nu geven ze er hem van langs, maar nu serieus. Hoog met de kommen! Naar beneden de koppen! (8)

De mythische tijden van de sage der Atriden, maar ook de bijbelse tijden waarin het bloed van de "verslagenen" (cf. 15 ev.) de rivieren kleurde, behoren voorgoed tot het verleden. De individuele "helden van de geschiedenis" (11) zijn evengoed in vergetelheid geraakt, net zoals de natuur haar oorspronkelijke wildheid heeft verloren en de rivieren voortaan beschermd in hun "goed gebouwde betonnen bedden" stromen (cf. 9 e.v.). De antieke mythe werd vervangen door de door de media verspreide triviale mythe, die evenzeer aanspraak maakt op universele geldigheid maar slechts een geringe verklarende waarde bezit<sup>23</sup>. Maar de "godde-

lijke" rust na het uitmonden van de geschiedenis in het verlicht-totalitaire eindstadium van een mediaal vormgegeven eindeloos heden<sup>24</sup> blijkt een rust voor een nieuwe storm te zijn. Want waar de individualiteit in een perfecte plastic wereld als "kunstmatige natuurlijkheid" (9) gereconstrueerd moet worden, waar geschiedenis als oorlogsmonument gedomesticeerd wordt en zo de historische herinnering mooi ingekleed wordt, waar dus volgens Roland Barthes' definitie van de triviale mythe geen onderscheid gemaakt wordt tussen natuur en geschiedenis (als tweede natuur), tussen toeristische verfraaiing van een (sowieso al lang dichtgebetonneerde) rivieroever en historische herinnering (cf. 15), daar vormt zich de massa en zoekt haar heil in het overleven, dat - volgens Canetti - altijd als bijzonder lustvol wordt ervaren wanneer anderen erbij sterven.

Zo vele jonge mannen en niemand van ons een raadsel. We zijn er en we zijn het daarom ook al! Maar we zullen het altijd niet geweest zijn. Ons kinderlijk beginnen en onkinderlijk, niet opzegbaar ophouden, wie zegt dat? Neen, wij houden nooit op, of toch, ja, wij houden op wanneer we maar willen en met wie we willen, en wel met u houden we nu onmiddellijk op. Van ons sterft niemand alleen in de nacht. U gaat mee! Jonge mensen. Jonge mensen. Joehoe! Wij geraken onder onze eigen invloed, wij luisteren niet naar andere influisteringen. Waarom zich niet naar het hoogste oriënteren, naar onszelf? Of naar de natuur, die nog groter is dan ons en zopas genoeglijk iemand onder een rotsblok heeft verpletterd. [...] Toch hebben wij de natuur uitgesproken graag. (169)

Het rollen van de koppen wordt door een grote groep natuurvrienden, een massa verveelde lummels in Adidasuitrusting als een balspel opgevoerd. Daaraan beantwoorden als complementaire fenomenen de inspanningen voor een "kunstmatige natuurlijkheid" die een vrijetijdsmaatschappij, die individualiteit nastreeft en precies daarin genormeerd is, aan zichzelf en zelfs aan de rivieren oplegt: "En nu willen ze zijn bed openscheuren, opdat de natuur weer zou heersen en de rivier, als in vroegere tijden, weer zou meanderen" (9).

In *Ein Sportstück* leidt Elfriede Jelinek de spontane concentraties of georganiseerde bijeenkomsten van mensenmassa's, maar ook het ontstaan van imaginaire "opgehitste massa's"<sup>25</sup> af uit de algemene afwezigheid van vaderfiguren. Daarbij wordt het fenomeen van de massa voorgesteld als compensatoir complement bij de differentiërende socialisatie die het de enkeling mogelijk maakt zijn individuele plaats in het maatschappelijke bestel te bepalen. Precies daar waar de sociale inbedding van vele individuen in een groot maatschappelijk geheel niet lukt, lijkt het uitwissen van de individualiteit in de gelijkenschakeling van de velen, het idee van de

massa, het overleven te garanderen.

In *Ein Sportstück* wordt Elias Canetti's fenomenologische beschrijving van de processen die massa's doen ontstaan en van de kenmerken van de massa literair verbonden met Jacques Lacans psychoanalytische verklaring van de Oedipusmythe<sup>26</sup>, die aan de taal- en wetgevende vader in de familieconstellatie een socialiserende opvoedende functie toekent. Want het door de vader belichaamde incestverbod maakt het kind los uit zijn imaginaire totaliteit met de moeder, wat het verlangen als levenslange onbewuste hunkering naar de verloren eenheid doet ontstaan<sup>27</sup>. Waar echter zowel reële als imaginaire vaderfiguren ontbreken, mislukt volgens Lacan de ik-wording van het individu, blijft de mens in de vroegkinderlijke ontwikkelingsfase van het zogenaamde "spiegelstadium" steken, waarin hem "het (illusoire) beeld van een eenheid van zichzelf voorge'spiegeld' wordt: ons ik is bijgevolg gemodelleerd naar het imago van de ander, is 'imaginair'; het ik is een ander. Imaginaire identificaties, vermengingen van ik en de ander, projecties enz. vormen het teken daarvoor dat er zich nog geen zelfstandig ik gevormd heeft."<sup>28</sup>

Elfriede Jelinek toont een hele samenleving in het spiegelstadium, wier gebrek aan identiteit en de daaruit voortvloeiende zoektocht naar het ik en narcistische zelfzuchtigheid zich manifesteren in een niet aflatende zoektocht naar vaderfiguren, naar (vaderlijke) voorbeelden en identificatiefiguren. En terwijl de dichters en denkers zich de "verschillende programmaversies" van hun ik eigen maken door "te lezen als een dief in de nacht" (10), kijkt de grote sprakeloze massa, het (TV)publiek van de mediale gewichtigdoeners, op het beeldscherm of in de krantenpagina's naar hun "grote voorbeelden", "die sportlui", "onze helden" die "hoewel beroemd, toch eigenlijk niet echt iemand zijn" (35). En hoe minder identiteit het sportdool bezit, hoe holler het wordt achter zijn zichtbare lichaamsgrenzen, des te beter is het sportlichaam geschikt voor diverse toeschrijvingen en op identificatie gerichte projecties.

De kranten, noemen we hen bijvoorbeeld voorlopig onze goden, [...] hebben hem [de sportman] een karakter op het lijf geschreven, wat vroeger altijd de vader deed. Terwijl de moeder, de waakhond, boodschappen ging doen of aan het hek stond te blaffen opdat geen onbevoegde in haar huis zou binnenkomen vooraleer de zoon zijn karakter, zijn slalomstokken en zijn gewichten braaf had opgeruimd. (35)

Waar de televisie als huisgod het kruisbeeld vervangt, degenerereert de symbolische orde van de vadertaal tot de symbolentaal van lichaamsbeelden die, op zich "nietszeggend" (66), door hun voorbeeldfunctie met imaginaire betekenis worden

opgeladen. Wanneer echter de lichamen spreken, verstomt de herinnering die de lichaamswezens continuïteit en identiteit zou kunnen verlenen. De cultuur van de lijven huldigt het puur presente bestaan (van de mooie vrouwen- en jonge sporters-lichamen), het christelijke streven naar het eeuwige leven (van de ziel in het hiernamaals) verandert in een stilzwijgende fitnessstraining die het overleven van de voor altijd jeugdige lichamen op aarde moet garanderen.

Wij hebben toch geen verenigende idee meer nodig, geen emotie, geen plannen! Wij hebben het stomme pantomimegebaar nodig, de stomme blik, de korte handbeweging, en, zoals dat vaak gebeurt, met ongelooflijke snelheid, van zodra een of andere gemeenschappelijke interesse ons, al is het maar losjes, zou verbinden, treden wij aan, stoten we toe, zetten we het op een loopje [...] (117)

De cyclische structuur van *Ein Sportstück*, die ook in veelvoudige spiegelingen van motieven en metaforen tot uitdrukking komt<sup>29</sup>, wordt op het niveau van de personages tegengewerkt door een voorwaarts stuwende ontwikkeling in de richting van toenemende massificatie en ontindividualisering. Deze evolutie bestaat er aan het einde van het stuk uit dat de spreekfiguren, traden ze al bij het begin sterk als types op (bijvoorbeeld “vrouw”, “man”, “slachtoffer” enz.), nu in een louter opstapelende optelling helemaal niet meer te onderscheiden zijn en “een ander”, “een ander”, en nog eens “een ander” genoemd worden, waarbij het evenwel volledig onduidelijk blijft waaruit dat “andere” van de sprekers dan zou kunnen bestaan. De duidelijke beklemtoning van de uitwisselbaarheid en willekeurigheid van de personages kan men echter, in het licht van de volledig structuur, ook lezen als afbeelding van een voortschrijdend proces van desolidarisering. Want het becommentariërende “koor”, dat direct na de openingsmonoloog zijn stem verheft, is aan het einde (voor de slotmonoloog van de “schrijfster”) uiteengevallen in een groot aantal aparte stemmen die wel nog harmonisch samenklinken. Het collectief van het “koor” heeft zich opgelost in een massa van ideologisch gelijkgeschakelde afzonderlijke strijders.

### **Overleven, herinnering en schriftuur**

Uit het veelstemmige spreken, het eindeloze geklets, verheft zich aan het einde toch, schijnbaar utopisch, een aparte stem die een individueel noodlot bejammert, dat echter door de intertekstuele uitwijding niet als afzonderlijk verschijnt. Streng cyclisch eindigt het stuk zoals het is begonnen, door weer te verwijzen naar de private rode draad van de (biografische) stem van de schrijfster. Daarbij wordt - als het ware als tegenbeweging voor de imaginaire aanwezigheid van een sprakeloze

lichaamscultuur - de dode vader herdacht, wordt in een daad van herdenken de afwezige vaderfiguur in de schriftuur opgeroepen, waarbij opnieuw de Elektra-mythe als achtergrond dient. Terwijl bij Hofmannsthal Elektra, de aanstichtster tot de moedermoord, de moeder in zichzelf en dus haar eigen vrouwelijkheid doodt, daarna in haar herinnering woorden vindt voor die misdaad en zo het vaderlijke principe helpt overleven<sup>30</sup>, bekent Jelineks Elfi Elektra haar medeplichtigheid aan de moord op haar vader (cf. 172 en 184) en stemt daarin overeen met het in de tekst verwerkte gedicht "Papi" van Sylvia Plath<sup>31</sup>, waarin het heet: "Papi, ik moest je doden"<sup>32</sup>. Maar terwijl bij Plath de dochter, de vader aansprekend, bekent: "Mijn angst voor jou was altijd absoluut"<sup>33</sup> staat er bij Jelinek:

Geen angst voor jou, ik bedoel, mijn angst voor jou niet absoluut, maar dat je niet dat je niet dat je niet hebt gesproken. Soms wekenlang. Dus de angst voor wat niet, en niet de angst voor wat wel. Stil zijn en niet spreken! (184 e.v.)

In het gedicht "Papi" is de vader tot een brutale nazi gestileerd, terwijl de dochter haar identiteit vindt in de afgrenzing, en precies door de moord op de wet van de vader een potentieel slachtoffer wordt: "Ik begon te spreken als een jood. Ik denk dat ik misschien een jood ben."<sup>34</sup> Terwijl dus, zoals het voorbeeld van Sylvia Plath toont, de autoritaire vaderfiguren voor hun dochters wel de mogelijkheid van een slachtoffer-identiteit openlaten maar hen uiteindelijk doen verstommen<sup>35</sup>, wordt in *Ein Sportstück* de autobiografische vaderfiguur zelf als slachtoffer getoond: "Papi, [...] soms heb je gesproken als een jood" (184). De zwakke, ten dele stomme vaderrol stigmatiseert de dochter, die voortaan door onophoudelijk spreken haar bestaan moet bewijzen: "Ik ben er nog. Ik verlies mijn tong in mijn mond maar ik spreek nog altijd!" (184) Wanneer Elfi Elektra zich medeplichtig noemt aan de dood van haar vader, dan slaat dit vooral op haar rol als "schrijfster". Literairhistorisch gezien waren het precies werken zoals die van Elfriede Jelinek die de sterke vadergoden van hun betovering ontteden en de moorddadige "Papi"-figuren de strijd verklaarden. Maar de literaire verzwakking van de imaginaire vaderinstanties heeft ook de reële vaders niet onberoerd gelaten. En terwijl Hofmannsthal's Elektra haar leven opoffert aan de herinnering aan de vader-held en daardoor de wet van de vader laat gelden, schrijft de herinnering aan de zwakke vader zich in de tekst van Jelinek enkel in als "spoor van vernietiging", terwijl de dochter zelf overleeft.

Je was er en ik heb je niet gezien. Waar ik nu ben, ben jij nu eenmaal niet. Alsjeblieft, hier is je laatste beddengoed uit het gekkenhuis, ik heb ervoor gezorgd dat het nog gewassen werd opdat het steeds opnieuw in niets van deze moord zou kunnen getuigen. [...] Het spoor van jou als een mens

ontbreekt, en enkel het spoor van jouw vernietiging is overgebleven [...]. Hier is nu het spoor van jou als een woord dat niets doet. (185)

Om het overstemmen van de stilte door het woord, om het opbouwen, oplossen en uitwissen van identiteit in de dialectische afwisseling van spreken en leven, het eigene en het vreemde draait Elfriede Jelineks *Ein Sportstück*. Het lege witte oppervlak, het blad papier, maar ook het gereinigde doodslaken van de vader worden projectievlakken waarop als een vluchtig schrift op de muur woorden verschijnen, die echter, precies omdat ze van gestorven leven moeten getuigen, altijd alleen maar een document kunnen zijn van de vernietiging van het leven, ook van het eigen leven. Schrijven als het overwinnen van de dood is dus tegelijkertijd ook een daad van vernieling, de auteur zelf een dader die leven opsluit in de kunstmatigheid van een taalconstruct; niet alleen sport is moord, maar ook de taal werkt mee aan het liquideren van identiteiten, die van de spreker en die van de besprokene. Het ultieme zwijgen, de "stilte" (188), waarin de tekst uiteindelijk resignerend uitmondt, doodt de vaders een tweede en laatste maal, want de doden kunnen pas rusten wanneer ze voorheen in de taal geworden herinnering ten grave gedragen werden. Dat de literaire teraardebestelling uiteindelijk ook de sprekende dochters doet verstommen kan met het oog op de in de tekst ter sprake gebrachte kletsende lichaamscultuur tenminste als ambivalent gelezen worden. Want dat de stilte ook een utopisch potentieel bezit, valt af te leiden uit Jelineks literaire hommage aan Robert Walser in haar tot nu toe jongste stuk *er nicht als er*.

## NOTEN

- <sup>1</sup> Elfriede Jelinek: *Ein Sportstück*, Reinbek 1998. Citaten uit dit stuk worden met het paginanummer aangeduid. De première vond plaats op 23-01-1998 aan het Wiener Burgtheater in een regie van Einar Schleef.
- <sup>2</sup> Gerhard Fuchs/Elfriede Jelinek: "'Man steigt vorne hinein und hinten kommt man faschier und in eine Wursthaut gefüllt wieder raus.' Ein E-Mail-Austausch", in: Daniela Bartens en Paul Pechmann (Hrsg.), *Elfriede Jelinek. Die internationale Rezeption*, Graz/Wien 1997, pp. 12 en 14.
- <sup>3</sup> Zie Elias Canetti, *Masse und Macht*, Frankfurt a. M. 1980, p. 268.
- <sup>4</sup> *Ibid.*, p. 267 e.v.
- <sup>5</sup> Zie ook de regieaanwijzing aan het begin van de tekst: "Wat de scène betreft, misschien zou het zo kunnen gaan: men zou haar middendoor kunnen opdelen in twee ruimtes en wel zo: een duistere hoek van een sportstadion rijst voor onze ogen op, een vanghekken dat twee fanclubs van elkaar moet scheiden om te vermijden dat ze mekaar direct naar de keel vliegen. Aan beide kanten van het ten hemel rijzende vanghekken staan geüniformeerde politiemannen, [...] die aandachtig de beide groepen gadeslaan die naar elkaar toe

willen, elkaar verdringen, op het hekken slaan, er soms in slagen door het hekken te breken, enz. De beide groepen zijn vijandige troepen, eigenlijk draait het hele stuk rond hun overvallen, maar misschien ook rond iets heel anders." (7 e.v.)

- <sup>6</sup> Andres Müry: "Elfriedes Horror Picture Show". In: *Focus* (1994), H. 44, p. 166.
- <sup>7</sup> H. Sichrovsky, D. Kaindl: "Extremistisch". In: *News* (1994), H. 43, p. 164.
- <sup>8</sup> Niet toevallig bevat de tekst toespelingen op de Freiheitliche Partei Österreichs en haar "mueslireep van een mensenleider" (27) Jörg Haider, die zijn imago van jonge, dynamische en dicht bij het volk staande politicus telkens opnieuw wil bewijzen door zijn deelname aan populaire sportevenementen. En eveneens niet toevallig is de vergelijking van de zwetende marathonloper Haider met "Christus aan het kruis" (26), immers, op het nieuwe, clevere type van de leider, op de "heren van die bepaalde beweging die ons momenteel bijzonder beweegt" (26) projecteren talloze kiezers hun verlangens naar verlossing.
- <sup>9</sup> Niet eens de "dichters en hun slachtoffers, de denkers, van wie ze afschrijven" (60) zijn in *Ein Sportstück* bevrijd van deze dialectiek. Want precies de zogenaamde geëngageerde schrijvers dragen met hun aanklachten bij tot het propageren van de aangeklaagde misdaden (cf. 64), terwijl anderzijds de denkers, "die smalspoorders" (56), in hun theorieën de weg vrijmaken voor de ideologische sporen waarop de massa naar de oorlog trekt, wat dan op zijn beurt door diezelfde denkers wordt betreurd (cf. 57). Anderzijds echter worden de potentiële daders, de mannen van de daad net zo goed als de sportlui, ook als slachtoffers getoond, zoals bijvoorbeeld de figuur "Andi", bij wie, aldus Jelinek, "een soort ontroering" wordt toegestaan. (Zie Fuchs/Jelinek, "Ein E-Mail-Austausch", p. 25) Het facit uit de dialectische relatie tussen slachtoffer en dader kan daarom enkel luiden: "Verliezen zullen wij allemaal samen. Niemand laat zich aan het elastiek naar beneden! Niemand verlaat de alpiene kamer!" (61)
- <sup>10</sup> Zie bvb. Alice Schwarzer: "Elfriede Jelinek. Schrifstellerin", in: Alice Schwarzer, *Warum gerade sie? Weibliche Rebellen - 15 Begegnungen mit berühmten Frauen*. München 1991, pp. 110-113.
- <sup>11</sup> Zie bvb. Elisabeth Spanlang: "'Ein Strindberg-Stück ist eine Operette dagegen'. Anmerkungen zu einer ungewöhnlichen Biographie.", in: Kurt Bartsch en Günther A Höfler (Hrsg.), *Elfriede Jelinek*, Graz/Wien 1991, pp. 247-259.
- <sup>12</sup> Elfriede Jelinek in: Anke Roeder: "Überschreitungen. Ein Gespräch mit Elfriede Jelinek.", in: Anke Roeder (Hrsg.), *Projekt Jelinek. Zwei Theatertexte von Elfriede Jelinek*, München: Bayerisches Staatsschauspiel/Marstall, 1996 (programmaboekje).
- <sup>13</sup> Ibid.
- <sup>14</sup> Heinrich von Kleist, *Penthesilea. Een treurspel*, vertaald door Gerrit Komrij, Amsterdam 1991, p. 72.
- <sup>15</sup> Ibid. p. 72.
- <sup>16</sup> De Weense verpleegster Elfriede Blauensteiner werd in 1996, na de dood van haar aanzienlijk oudere levensgezel Alois Pichler en de vervalsing van zijn testament in haar voordeel, verdacht van moord, en kort daarna ook van de moord op verscheidene oudere mannen die ze via contactadvertenties had leren kennen en, voor zover er een erfenis in het verschiet lag, met medicijnen "dood zou verzorgd hebben". In 1997 werd Blauensteiner voor de moord op Pichler tot levenslang veroordeeld, de andere moorden konden tot nu

toe niet bewezen worden. Tijdens het proces viel ze op door haar zelfbewuste, sterk op de media inspelende verschijning, waarbij ze zichzelf met het kruis in de hand enceneerde als onschuldige lam en slachtoffer van een lastercampagne door de media.

<sup>17</sup> Om door spiergroei zijn carrière een duw in de rug te geven nam de Stiermarkse boerenzoon en bodybuilder Andreas Münzer zolang anabolica in tot zijn inwendige organen waren opgeteerd en hij, terwijl het uitwendige lichaamshulsel steeds indrukwekkender werd, aan inwendige uitholling stierf.

<sup>18</sup> In zijn dramaversie van Elektra verwijst Hugo von Hofmannsthal meer dan eens, vooral in het gesprek tussen de beide zussen Chrysothemis en Elektra, naar hun uiteenlopende standpunten. Terwijl Chrysothemis zou willen vergeten en een "vrouwelijk lot" eist, houdt Elektra de herinnering aan de partnermoord van haar moeder levend en gelooft ze dat ze haar lotsbestemming zal vinden in de wraak. Ze kan haar "vrouwelijke" rol niet aannemen maar is voor de "mannelijke" daad te zwak. Zo wordt ze als een in se geslachtsloos, maagdelijk wezen geportretteerd. Elektra's wraakgevoelens tegenover haar moeder, die tegelijk ook een vrouwelijke identificatiefiguur is, bevatten echter ook elementen van zelfhaat. De beide vrouwenfiguren zijn in het stuk onscheidbaar met elkaar verweven en door Orestes' vergeldende moord op Clytaemnestra wordt ook Elektra's levensbestemming vervuld. Bijgevolg sterft ook zij. Zie Hugo von Hofmannsthal, *Elektra. Tragödie in einem Aufzug*, in: *Gesammelte Werke*, bd VII: Dramen 5. Frankfurt a. M. 1997, pp. 68-74.

<sup>19</sup> Hier wordt de figuur van Andi overigens tot een code voor het in *Ich möchte seicht sein* geformuleerde theaterconcept van Jelinek, dat zich tegen alle gebruikelijke opvattingen keert die in het theater psychologiserende verbanden leggen tussen het zicht- en hoorbare uiterlijk en een daaraan ten grondslag liggend innerlijk en zo zonder dit in vraag te stellen uitgaan van een eenheid tussen beide. "De spelers moeten zeggen wat anders geen mens zegt, want het is immers niet het leven. [...] Ze moeten zeggen wat er aan de hand is maar nooit mag men van hen kunnen zeggen dat er zich in hen iets anders afspeelt dat men indirect van hun gezicht en hun lichaam zou kunnen aflezen." En een beetje later volgt de oproep: "Valt u ons niet lastig met uw substantie!" (Elfriede Jelinek, *Ich möchte seicht sein*, in: Christa Gürtler, *Gegen den schönen Schein*, Frankfurt a. M. 1990, pp. 157-159.) De substantieelose, inwendig leeggemaakte Andi, een spierbundel zonder inhoud, verschilt echter in zoverre van de acteur in Jelineks theatervisie dat deze holle bodybuilder de dichotomie van binnen en buiten precies door de voortdurende verwijzing naar een ontbreken van inhoud in stand houdt. Zijn lichaam omsluit als het ware als holle vorm een leegte, terwijl in Jelineks theatertheoretische teksten precies de oplossing van de dichotomie wordt geëist. In een jongere tekst, *Sinn egal. Körper zwecklos*, eist de schrijfster: "De acteurs ZIJN het spreken, ze spreken niet. [...] De getuigen van mijn aanklacht tegen God en Goethe, mijn land, de regering, de dagbladen en de dag van vandaag, zijn de respectievelijke personages, echter zonder hen te spelen en hen te willen zijn, omdat ze hen immers al zijn! Dus niet in de zin van een platte identificatie met iets, maar in de zin van een zin van iets! De zin loopt überhaupt door de acteur heen, de acteur is een filter [...]" (Elfriede Jelinek, *Sinn egal. Körper zwecklos*, in: Bartens/Pechmann (Hrsg.), *Elfriede Jelinek*, p.268 e.v.)

<sup>20</sup> Over de manier waarop de omtrekken van de identiteiten worden opgelost zie Juliane



- Vogel, "Wasser, hinunter, wohin. Elfriede Jelineks *Die Kinder der Toten* - ein Flüssigtext", in: *Rowohlt Literaturmagazin* (1997), H. 39, pp. 172-180.
- <sup>21</sup> Cf. Jelinek, *Ich möchte seicht sein*, p. 160.
- <sup>22</sup> Al in de beginmonoloog van Elfi Elektra wordt deze samenhang duidelijk door de montage van een tekst uit het Oude Testament met het opschrift "De beker der gramschap voor alle volkeren" (Jeremia 25,32) (cf. 15 e. v.).
- <sup>23</sup> Daarnaast scheidt elk individu weliswaar nog privé-mythen, die echter enkel voor hem zelf gelden. In de tekst wordt dit duidelijk doordat precies de verscheidene schrijfsterfiguren door de sportieve massamaatschappij in de rol van buitenstaanders geduwd worden. Naar de trivialisering van de antieke mythe verwijst in het geval van Elfi Elektra al de naamgeving. Op een bepaalde plaats wordt de Elektra-figuur in haar naamgeving gecombineerd met het Oostenrijkse merk van wasmachines "Elektra Bregenz", zodat niettegenstaande de schijnbare individualisering door het vermelden van een plaats van oorsprong inderdaad een nieuw 'serieproduct' ontstaat, namelijk "Elfi Elektra uit Bregenz" (168).
- <sup>24</sup> In *Ein Sportstück* heet het in dit verband: "Aan deze wereld zal dan evenwel, eens ze is geïnstalleerd, niet meer te tornen vallen. Een volgend spel zit er niet meer in, in dit apparaat." (166 e. v.)
- <sup>25</sup> Zie Canetti, *Masse und Macht*, pp. 54-59. Canetti ziet in het "publiek van de krantenlezers [...] een getemperde, maar door haar distantie van de gebeurtenissen een des te minder verantwoordelijke opgehitste massa [...], men zou zelfs geneigd zijn om te zeggen: in haar meest verfoeilijke en tegelijk stabielste vorm". (p. 58)
- <sup>26</sup> Zie voor het volgende: Hans H. Hiebel, "Strukturele Psychoanalyse und Literatur (Jacques Lacan)", in: Klaus-Michael Bogdal (Hrsg.), *Neue Literaturtheorien. Eine Einführung*, Opladen 1990, vooral pp. 56-64.
- <sup>27</sup> "Doordat het subject door de 'derde', die de duale relatie of dyade in vraag stelt - d.w.z. door de vader - in de orde van de familie - de symbolische (talige) orde überhaupt - wordt binnengebracht, moet de bevrediging van de 'behoefte' voortaan genoeg nemen met de formulering van het 'verlangen' en kunnen Ik en de Ander enkel nog door de poort van de taal dichter bij elkaar komen." (ibid., p. 57)
- <sup>28</sup> ibid., p. 58 e. v.
- <sup>29</sup> Zie bijvoorbeeld de uurwerkmetafoor, die, in verband met de "nieuwe tijden", processen waardoor massa's ontstaan meer dan eens omschrijft met het attribuut "op hetzelfde ritme tikken". (cf. 8 en 168) Zie bijvoorbeeld ook het motiefcomplex van verdwijning en heropstanding, dat in het hele stuk aanwezig is.
- <sup>30</sup> Zie ook het gesprek tussen Clytaemnestra en Elektra, waarin de moeder de dochter voorhoudt: "Du redest/von alten Dingen so, wie wenn sie gestern/geschehen wären. [...] Ich finde nichts, ich finde/die fürchterlichen Dinge nicht, vor denen/er [Aegistos] schweigen müsste und bleich wie ich selber/ ins Feuer starren. Aber du hast Worte./Du könntest vieles sagen, was mir nützt./Wenn auch ein Wort nichts weiter ist! Was ist denn/ ein Hauch!" Hofmannsthal, *Elektra*, p. 78 e. v.
- <sup>31</sup> In een interview zegt Jelinek over de slotmonoloog van de schrijfster: "Natuurlijk is het ook autobiografisch, maar wel in een zeer literaire vorm gegoten. Ik heb bijvoorbeeld het gedicht 'Papi' van Sylvia Plath gebruikt, dat uit een diametraal tegenovergestelde richting

komt: Plaths vader was immers een nazisymphisant van Duitse afkomst". (Elfriede Jelinek, "Ich bin ein Fan von Schleef". Interview met Klaus Nüchtern, in: *Falter* (1998), H. 5, p. 20 e. v.)

<sup>32</sup> Sylvia Plath, "Papi", in: Elfriede Jelinek en Brigitte Landes (Hrsg.), *Jelineks Wahl. Literarische Verwandtschaften*, München 1998, p. 245.

<sup>33</sup> Ibid., p. 246.

<sup>34</sup> Ibid.

<sup>35</sup> Sylvia Plath pleegde in 1963 zelfmoord.

Deze tekst werd geschreven op vraag van *Documenta*. De Duitse versie verscheen onlangs in *Manuskripte* (1999), H. 144.

Vertaling Inge Arteel.