

ELFRIEDE JELINEK: EEN TEVEEL AAN ZIEN INTERTEKSTUALITEIT EN GESCHIEDENIS IN HAAR "KLASSIEKE" DRAMATEKSTEN

Mieke KOLK

Toen Elfriede Jelinek vorig jaar de prestigieuze Büchnerprijs ontving voor haar theaterteksten, leek niets nog een succesvolle doorbraak in het theater in de weg te staan. De prijs, die bij voorkeur aan het meer rebelse soort tekstschrijvers wordt uitgereikt, geheel in overeenstemming overigens met het karakter van de historische naamgever, kwam voor haar relatief laat. Een aantal vernieuwende Duitstalige schrijvers was haar al voorgedaan, schrijvers, en dat was het grote verschil, die ook veelvuldig werden gespeeld, eerst binnen de Duitse grenzen en later ook daarbuiten. In Nederland werden Peter Handke en Botho Strauss, en iets later ook Thomas Bernhard en Heiner Müller al snel geaccepteerde auteurs die, veelal na een introductie door de kleine, meer experimentele gezelschappen, in de jaren tachtig hun weg vonden naar het repertoiretoneel. Zo niet Elfriede Jelinek. Opvoeringen van haar dramateksten in het Duitse taalgebied waren enkelvoudig of vonden helemaal niet plaats. Een poging van Theater Persona in 1986 om haar tweede drama, *Clara S. Musikalische Tragödie* (1981), te produceren mislukte omdat er geen spelers te vinden waren die de twee hoofdrollen op zich wilden nemen. Gevraagd voor de rol van de almaar sprekende Clara S(chumann) schreef een actrice die men de experimenteerdrift met gecompliceerde teksten toch niet kon ontzeggen, dat ze een dergelijk feministisch drama niet zag zitten. Voor de rol van Gabriele d'Annunzio, die Jelinek onder meer neerzet als Clara's constant copulerende en cocaïne snuivende gastheer, was ook niemand te vinden, tot het te laat was. Een verzoek tot samenwerking met Toneelgroep Amsterdam om het Jelinekproject toch door te zetten werd door de artistieke leider afgewezen. Hoewel de schrijfster in diezelfde jaren druk gelezen en besproken werd naar aanleiding van haar romans *Die Klavierspielerin* (1983) en *Lust* (1989) mocht de theatrale evenknie niet gezien worden.

Het uitstotingsmechanisme dat haar theaterteksten ten deel valt/viel is opmerkelijk, des te opmerkelijker omdat Jelinek in haar schrijfstrategieën noch in haar persoonlijke obsessies - of beter gezegd, in het feit dat ze persoonlijke obsessies heeft - zoveel van haar beroemde collega's verschilt. Met Strauss deelt ze het experimenteren met (historische) dramagenres die van *De Hypochonders* en *Groot en Klein* tot *Het Park* als schaduwteksten onder zijn toneelwerk liggen. Met Müller heeft ze het herschrijven gemeen van klassieke teksten en vervolgens het gebruik van historisch tekstmateriaal. Met haar landgenoten Handke en Bernhard een

analyse van en visie op de taal, die de personages tot dwangmatige sprekers maakt die alleen in het spreken kunnen bestaan. Het grote verschil met deze schrijvers is niet eens een feministische stellingname maar een niet te bedaren woede over dat wat ze tot haar persoonlijke ervaringswereld rekent. En die is vrouwelijk. Daarin keert ze zich tegen een mannenwereld die alleen de eigen preoccupaties als legitieme thema's accepteert. Haar vrouwenfiguren stellen vragen die Jelinek als even existentieel beschouwd als die van haar collega's. Meer zelfs. Zij stelt zich duidelijk op als een politieke, geëngageerde auteur, hoe, zoals ze zelf zegt, "ouderwets" dat ook mag klinken¹.

Evenals Heiner Müller heeft ze haar primair marxistische uitgangspunten nooit verloochend, die in beider teksten vaak tot een negatieve utopie voeren, tot een hoogst artificiele constructie van taal en van een plastisch geweld dat de vernietigde lichamen het slagveld laat bedekken als afval tussen de puinhopen. En ook Müller ontwikkelde in de loop van de jaren zeventig een uitgesproken aandacht voor de positie van de vrouw. Gesignaleerd als een vernieuwende kracht in zijn werk, zoals Genia Schulz² al tijdig deed, is het niettemin duidelijk dat Müller niet veel verder gaat dan het inzetten van de vrouw en het vrouwelijke als een absolute metafoor voor het lichamelijke, een soort oerkracht als pure seksualiteit, als een nieuw realiteitsprincipe. Bovendien worden zijn vrouwelijke personages uit de grote klassieke teksten juist door zijn gebruik van fragmenten uit die teksten gefunctionaliseerd tot prototypes van een vaak destructieve opstandigheid: bevrijding, maar wel in de dood.

Het is Elfriede Jelinek die in haar eerste vier toneelteksten de geschiedenis van haar lichamelijke analyseert en beschrijft door gebruik te maken van de historische en sociale discoursen die het vrouwelijke subject hebben geplaatst in de tijd en haar hebben gedwongen zich te onderwerpen aan dat wat van haar verlangd werd. Daarmee neemt het concept van historiciteit en omgang met de geschiedenis een heel andere kleur aan dan in het werk van Müller. Zijn samenvoeging van volstrekt disparate tekstfragmenten waarmee hij, zoals Hans-Thies Lehman al signaleerde³, de tijd ten gunste van de ruimte - het inmiddels overbekende "landschap" - opeeft en naar analogieën - beeld in beeld - in plaats van (dialectische) tegenstellingen streeft, staat haaks op het gebruik van interteksten in het werk van Jelinek, die zorgvuldig door haar worden ingezet als historische bronnen in een actueel debat.

Intertekst

In 1969 schrijft Julia Kristeva een korte introductie op het werk van de Russische

taalfilosoof Mikhail Bakhtin, met als titel: *Woord, Dialoog, Roman*.⁴ De kernpunten van dit dialoogbegrip bewegen zich rond de communicatieve positie van het woord, die horizontaal bepaald wordt door het sprekende subject en de geadresseerde (eventueel het personage in de tekst), en verticaal door een diachroon of synchroon literair corpus. De betekenis van het woord wordt daardoor beweeglijk, transformeert in de tijd en draagt de sporen van haar geschiedenis met zich mee. Het woord vergeet nooit waar het geweest is maar opent zich steeds weer voor een nieuwe strijd om de betekenis, zijn interpretant in de zin van Peirce. Bakhtin noemt dit proces, waarin het dialogisch-semiotische karakter van het woord/teken in de communicatie door de "intonatie" een metalinguïstisch aspect krijgt, de "kleine dialoog". Betekenis is zo niet langer eenduidig maar dubbel: collectief vastgesteld of persoonlijk, letterlijk of figuurlijk, serieus of ironisch. In de "grote dialoog" gebruikt de schrijver het vreemde/literaire woord in de vorm van citaten, toespelingen en parafrasen van andere teksten in een actieve dialoog met het eigen woord. Het benadrukken van het historische geheugen, als een accumulatief bewustzijn, ziet Bakhtin als een noodzakelijke consequentie van een twintigste-eeuwse esthetiek waarin zowel het niet-officiële, het individuele dat tegelijk het pluriforme en heterogene is, als het bewustzijn van de historiciteit van de taalvormen een plaats krijgen. Het is dit proces van dialogiseren dat Kristeva er toe brengt ook te spreken over een tekst als een "mosaic of quotations", als de absorptie en transformatie van andere teksten. Haar begrip "intertekstualiteit" is zo in eerste instantie een uitbreiding van de term intersubjectiviteit, gebed als zij is in de ontwikkeling van de taal/tekst zelf. De voorwaarden die een woord/tekst dialogisch maken beschrijft zij als een transgressie van linguïstische, logische en sociale codes onder een andere wet, die zij de "carnavaleske" noemt, een historische tegenbeweging waarin God, autoriteit en verbod worden uitgedaagd ten gunste van seksualiteit, lichaam en doodsdrijf.

Het openen van de normatieve tekst voor andere "teksten" (Bakhtin zelf spreekt over een "officiële Ideologie" en een "Lebenseideologie" die individuele emoties, zingeving en waarden vertegenwoordigt) wordt bemiddeld door de schrijver, kruisend tussen zijn eigen lichamelijke (Organismus), zijn psyche (Biographie) en de buitenwereld (Geschichte) die een botsing van verschillende perspectieven creëert. Deze gespletenheid is ten nauwste verwant aan het Kristeviaanse concept van een "subject in proces", waaraan de historische dimensie is toegevoegd van de taalvormen waarin het subject zich moet uiten. Hoewel Bakhtin in zijn analyses het semantisch-axiologische aspect van de teksten (met name in de historische vormen van de roman) benadrukt, ligt ook een formeel structurele benadering voor de hand. In een kritiek op Bakhtins benadering van het klassieke drama als per definitie monologisch, signaleert Herta Schmid⁵ het tekstinterne dialogische aspect in het avantgarde drama, waarin tekst en neventekst met elkaar "spreken". Op een zelfde

manier kunnen ook historische genrevormen van het drama als intertekstuele modellen worden ingezet, haar wetmatigheden onderzocht en gedeconstrueerd in een open dialoog met de schrijver in zijn eigen geschiedenis.

Herschrijven

Hoewel Jelinek onder andere theaterwetenschappen studeerde, is zij pas laat voor het theater gaan schrijven. Bekend, beroemd en later berucht werd zij door haar romans. Deze hebben een eigentijdse vorm en thematiek waarin Jelinek haar eigen taalprocede's ontwikkelt. Geoefend met dialogen heeft ze wel in haar talrijke hoorspelen, die vanaf 1972 met grote regelmaat worden geschreven en geproduceerd.

Voor het grote theater schrijft zij sinds 1977. Opvallend is dat haar toneelgeschriften zich allereerst historisch oriënteren. Haar eerste theatertekst, *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte, oder Stützen der Gesellschaften*, is een vervolg op Ibsens *Poppenhuis* en, in zekere zin, op *Steunpilaren van de maatschappij*. Nora's emancipatiedrift wordt uitgeleefd in een Duits milieu in de vroege jaren dertig, waarin het grootkapitaal nu onbarmharig toeslaat. In een recht toe recht aan kritiek van marxistische snit wordt het burgermevrouwkje dat, naast werk, nu naar de grote liefde zoekt geconfronteerd met een arbeidersklasse die zich van andere overlevingstechnieken moet bedienen. In een provocerende maar enigszins lugubere seksualisering van alle machtsverhoudingen verliezen alle personages hun ideologische maskers. Aan het einde van het stuk zijn Nora en Helmer weer samen, tevreden met hun textielwinkeltje waarvoor Weygang hen het geld heeft verschaft. Als parodie op de voorbeeldteksten reikt Jelinek, zoals Loes Gompes⁶ destijds al overtuigend aantoonde, verder dan een inhoudelijke kritiek. Het burgerlijk drama zelf dat Ibsen tot tragische proporties optilde wordt door de schrijfster in zijn ethische pretenties opgeblazen. Geheel in de geest van haar leermeester Brecht noemt Jelinek haar tekst dan ook een "leerstuk".

In *Clara S. Musikalische Tragödie* (1981) graaft Jelinek in de geschriften van Clara en Robert Schumann, de boeken van Gabriele d'Annunzio en de brieven die de Amerikaanse kunstenaar Tamara de Lempicka aan hem schreef, om een nooit plaatsgevonden ontmoeting tussen het Duitse componisten-echtpaar en de Italiaanse schrijver in zijn Villa Vittoriale anno 1929 te organiseren. Ook hier is sprake van een historische confrontatie tussen "teksten", die echter veel verder gaat dan de Ibsenparodie. De personages "spreken" zichzelf in citaten uit hun eigen teksten. In deze zin schrijft het stuk zelf een geschiedenis van de beeldtaal, van taal in beelden

die door de schrijfster rond eigenschappen van vrouwelijkheid, en in mindere mate van mannelijkheid worden gecentreerd. De teksten voeren van de (Duitse) romantische symbolen en metaforen van de vroege negentiende eeuw naar de metonymie zoals die in de (Italiaanse) literatuur van een honderd jaar later wordt ingezet. Deze specifieke vormen van tropologie leveren niet alleen een reeks van benoemingen van vrouwelijkheid en mannelijkheid op maar verraden ook in hun eigen structuur de aard van deze benoemingen: van verhulling en metafysica in de metafoor naar onthulling binnen een fysieke contiguiteit in de metoniem.

Haar derde tekst, *Burgtheater* (1982), speelt in Wenen ten tijde van de Tweede Wereldoorlog. In deze *Posse mit Gesang* wordt het Burgtheater, waarvan zowel de spelers als de leiding in de oorlog met de nazipolitiek meeliepen, op een hilarische wijze van zijn troon gestoten. De personages worden neergezet als kluchtfiguren en spreken in het bijbehorende kunstmatige dialect. Jammer genoeg maakt dat de tekst ook onleesbaar voor een buitenlander.

In *Krankheit oder Moderne Frauen* (1987) is de schrijfster weer terug in de eigen tijd. Toch behoudt ze enkele anachronismen: ze laat een doktersassistente optreden die Emily heet (naar Brönte, de dokter heet Heidcliff) en voor het personage van de huisvrouw en moeder Carmilla (getrouwd met Hundekoffer), die zich aan vampirisme overgeeft, liet ze zich inspireren door een literaire figuur uit een vampierverhaal van Sheridan le Fanus. Ook hier proberen de vrouwen hun eigen taal, de taal over hen, en hun identiteit samen te brengen, wat uiteindelijk tot een innige versmelting van hun twee personages voert. Zij spreken om te leven terwijl de mannen in hun taalalmacht alleen nog maar clichés gebruiken die uiteindelijk leeglopen in schreeuwen, blaffen en gebrul.

In alle teksten voert de schrijfster via de figuren een hardnekkige strijd met de talige wereld van ideeën en idealen, van normen en waarden die als ideologische waanvoorstellingen de werkelijkheid ontkennen. Wat die werkelijkheid is schemert toch langzaam door, in inzichten die door de personages praktisch *nebenbei* geformuleerd worden. Voor het publiek wordt de werkelijkheid ook duidelijk via de regieaanwijzingen: daarin wordt een tegenwereld gecreëerd die, in de opeenhopingen van obscene lichaamsfuncties, lichaamsdelen, lichamen en lijken, inderdaad, een al te veel aan zien oplevert: de visuele beelden worden onverdraaglijk.

Tien jaar later in haar toneelcarrière en nog steeds zonder succes besluit Jelinek de discussie met het theater en de dramatische conventies los te laten. Het is een mislukte verhouding gebleken. Altijd bleef zij een buitenstaander, uitgesloten uit de theatrale netwerken die andere schrijvers hebben opgevangen en begeleid.

Ich habe nach dem Lesen von Heiner Müllers *Bildbeschreibung* plötzlich dieses auch mein Unbehagen an Dialogen bemerkt. Man müsste vielleicht an eine andere Art von Stückpartituren denken, die nicht mehr dialogisch funktionieren, wo man sich die Dialogen erst herausarbeiten muss. (...) Wenn ich je wieder etwas mache für die Bühne, dann eher in diese Richtung; prosaähnliche Texte, die nicht unbedingt im normalen Theaterbetrieb gespielt werden müssen.⁷

Als dramaturg van Theater Persona was ik nauw betrokken bij het Jelinekproject. Ik vond de weigering van de uitgenodigde acteurs om in *Clara S.* te spelen verbazingwekkend. De tekst is komisch en tragisch tegelijk, de kloof tussen de overgecultiveerde taal en de hysterie van het lichamelijke hilarisch en grotesk, het ingegeven commentaar van de schrijfster buitengewoon intelligent en lucide en de conclusie schokkend en ontroerend. Om toch voor een soort opvoering te zorgen schreef ik een lange beschouwing over het stuk, niet alleen om het provocerende karakter ervan te ontdekken dat tot de totaal onverwachte werkweigering had geleid, maar ook om mijn eigen fascinatie voor de tekst onder woorden te brengen: waarom er zo hardnekkig en zo lang voor gestreden? En wat ik uiteindelijk vond was onvermoed: op een verrassende wijze plaatst Jelinek zich in het fascismedebat, waarvan zij de historische wortels traceert in een talige geschiedenis van culturele beelden die naast de sekseverhoudingen ook de omgang met het lichamelijke exploreren. Daarnaast voert zij binnen het handelingsverloop een onthutsende parallel in tussen de geschiedenis van Clara en de kleine dochter Marie, wat het drama even eigentijds als treurig maakt, en concreet herkenbaar voor iedereen. Een herschreven versie van deze studie volgt hieronder.⁸

Als theoretische leidraad volgde ik het Bakhtiniaanse concept van "dialogiciteit" dat, wat mij betreft, het intertekstualiteitsbegrip dat nu zo alomtegenwoordig is, nader preciseert en activeert. De botsing van "teksten" is zowel in de dramavorm als in het theater volledig geaccepteerd. Maar waartoe dient het eigenlijk en wat levert het op behalve een fascinatie voor de montage van het ongelijkvormige en ongelijk-tijdige? Waar Jelinek zelf ook nog afwijzend spreekt over het "anything goes" van het postmoderne en de willekeur van het naast elkaar plaatsen, levert zij toch zelf een treffend bewijs van de ideologiekritische en artistieke mogelijkheden die door een ander (postmodern, poststructuralistisch) begrip van subjectiviteit/identiteit en de vorming daarvan in en door taal, worden geschapen. Dit identiteitsbegrip markeert ze ook met een Freudiaanse interpretatie die de niet te stuiten drift van haar personages tot spreken verklaart.

Es geht letztendlich darum, dass nicht die Illusion erzeugt werden darf, es ständen Entitäten auf der Bühne, Einheiten ihres eigenen Orts, ihrer eigenen Zeit, Ihrer eigenen Handlung. Sie sind keine Herren über ihr eigenes Schicksal. (...) Sie konstitueren sich nur durch das Spreken, und sie spreken was sie sonst nicht spreken. Es spricht aus ihnen. Sie haben kein Ich, sondern sie sind alle Es - auch im Freudschen Sinn (...) Es ist das Verbotene. (...) Es quillt aus ihnen heraus. Deswegen sind sie in einem 'Vor-Ich' oder 'Post-Ich' Zustand. Sie sind alles und nichts. Sie sind kein Ich.⁹

“Een muzikale tragedie” als model

De plot van *Clara S.* is door Jelinek tot minimale proporties teruggebracht. De verleiding is groot deze te vertellen zoals J.L. Barrault ooit eens Tjechovs *Drie Zusters* samenvatte: drie zusters willen naar Moskou. Gaan ze? Nee. Clara wil geld van d'Annunzio. Daarvoor moet ze met hem slapen. Doet ze het? Nee. Evenals bij Tjechov zien we een verschuiving van het niveau van de handeling naar dat van het spreken zelf, de dialoog die letterlijk uitgesproken raakt en tot een einde komt. Het is in dit spreken dat de geschiedenis van *Clara S.* in dubbele zin naar voren komt en Clara tot een inzicht komt over de werkelijke motieven van de historische Robert, die tijdens zijn leven zijn vrouw geen ruimte liet: vrouw en scheppend genie gaan niet samen. En met dezelfde pianistenhanden waarmee ze de kost mocht verdienen, wurgt Clara haar geniale echtgenoot, waarna ze zich letterlijk kapot speelt. Als een ware heldin strijdt Clara voor erkenning als zelfstandig individu en van haar kunstenaarschap als vrouw. Haar dood vormt dan een tragisch einde, dat vooral bij een vrouwelijk publiek identificatie en herkenning zou kunnen oproepen als een historische strijd met universele trekken, een standpunt dat de schrijfster lijkt te delen. Maar de tragische mimesis wordt door een tweetal zaken ernstig verstoord. Zowel de legitimiteit als de noodzaak tot haar ondergang worden op historische distantie gezet door het dubbele karakter van de figuren en de dialogen, die immers zowel feitelijk historisch als in dubbele zin gefictionaliseerd zijn: de historische figuren en citaten worden via personages en hun “eigen” gedramatiseerde monologen opgevoerd. Op deze wijze wordt de geschiedenis - als representatie van het verleden - vervreemd van de plot, die uit de geschiedenis een theateraal hier en nu moet scheppen. Op plotniveau is Clara bovendien niet langer meesteres van haar geschiedenis, maar is ze onderworpen aan de lusten van de Commandante, de gekte van haar echtgenoot, haar armoede en, niet in het minst, aan haar eigen beeld-identificaties, die haar struikelend over haar woorden tot waanzin drijven in een nieuwe wereld die ze niet begrijpt. Robert, in een laat stadium van syfilis, heeft iedere vorm van gedrag achter zich gelaten, ook al heeft hij zijn heldere momenten.

Een volstrekt liederlijke Gabriele probeert zijn literaire fantasma's te verwerkelijken, daarin ondersteund door een koor van vrouwen die afhankelijk van hem zijn. En ten slotte is daar Clara's kleine dochter Marie, door Clara gedrield in het pianospel net zoals Clara's vader dat met haar deed. Marie kan nog niet praten maar weet waar de cadeautjes en knuffelpartijen vandaan komen: van de Commandante. Deze vrouwen heersen voornamelijk in het niet-talige, visuele register, figuren zonder veel tekst maar allen ingeschakeld in het bevredigen van de onmachtige en voortdurende seksuele lusten van Gabriele. Het lezen en "aanschouwen" van Jelineks tragedie wordt daarmee een buitengewoon ambivalente ervaring. De reconstructie van leven en sneven van een revolterende romantische heldin die de tekst ons biedt wordt op het niveau van de handeling en visueel niet ondersteund maar slaat om in zijn absolute tegenpool en wordt ingehaald door dat wat onderdrukt is: het lichamelijke. Citeert Jelinek zelf de uitspraak van Marx "dat de wereldgeschiedenis zich ooit nog eens als farce herhaalt", dan lijkt ze dat in deze fictieve historische confrontatie letterlijk tot uitvoer te brengen. Haar visuele beeldtaal biedt echter niets bevrijdends aan, ook al overschrijdt ze niet alleen romantisch-esthetische maar ook ethische grenzen. De zichtbare mechanisering van de seksualiteit en de verdinglijking van de vrouwenlichamen werken evenzeer afstotend als de uitgesproken romantische idealisering en sensibilisering, die de natuurlijke lichaamsfuncties uitsluiten. De combinatie werkt grotesk, wanneer we "das Fremdwerden des Ichs im eigenen Körper"¹⁰ als basiskenmerk van de groteske beschouwen. Herta Schmid verbindt haar groteske-begrip, dat ze ontwikkelt in samenhang met het dialogiciteitsconcept van Bakhtin, voor de moderne dramatheorie met een talig bewustzijnsniveau dat zich oplost in een veelheid aan perspectieven. Op het lichamelijke niveau spreekt zij over het lichaam dat zichzelf niet meer kent, zich niet meer als eenheid ervaart en in opstand komt. De effecten hiervan worden in de secundaire literatuur met een scala aan adjectieven omschreven: absurd, komisch, krankzinnig, bizar, unheimisch, gruwelijk, afstotend. Deze effecten veroorzaken een lachen dat door Kristeva in haar Bakhtinstudie als volgt wordt omschreven:

No more comic than tragic: it is both at once, one might say it is serious. This is the only way that it can avoid becoming either the scene of law or the scene of its parody, in order to become the scene of its other. Modern writing offers several striking examples of this omnified scene that is both law and other - where laughter is silenced because it is not parody but murder and revolution (Antonin Artaud).¹¹

De grote dialoog

Het is met eenzelfde woeste vreugde dat Jelinek haar dialoog op het talige niveau zelf als botsingen tussen de historische personages inzet. Zij schroomt daarbij niet haar eigen perspectief als auteur in te voeren, waardoor ze in een directe dialoog met het publiek treedt. Daarnaast versterkt ze de interne dialogen tussen Clara en haar tegenstanders door hedendaagse teksten in te vlechten en Clara te voorzien van botsende perspectieven en uitspraken die binnen de tekst een ironiserend karakter krijgen. In haar zorgvuldig bijeengecomponeerde historische taalvelden speelt bij voortduring het conflict tussen benoemingen en ervaringen, tussen talig beeld en zelfbeeld, tussen fictie en "werkelijkheid". Jelinek richt zich daarbij vooral op de typische romantisch-esthetische concepten en beeldspraak, het symbool en de metafoer, die binnen het spel van de taal worden ontmaskerd, uit elkaar genomen en uitgelachen, door Clara, door de futuristisch talige en door de metonymie beheerste wereld van d'Annunzio en door de schrijfster zelf. Het verloop van de serie benoemingen van vrouwelijkheid in symbolen en metaforen en de daaropvolgende positionering van het vrouwelijk lichaam in een fragmentarisatie en erotisering van haar lichaamsdelen (de metonymisering) worden geflankeerd door een vergelijking met de beelden van een verschuivende mannelijkheidscultus, van romantische genialiteit naar fascistische dadendrang. De constructie van sekse en seksualiteit is in Jelineks drama nauw verweven met de oppositie tussen "romantisch Duits" en "fascistisch Italiaans". In hun confrontatie deconstrueren de opposities elkaar niet alleen maar projecteren ze ook, in hun combinatie, het typische Duits/Oostenrijkse product van een fatale, regressieve, sociale schizofrenie die spoedig, na 1929, moorddadig zal toeslaan.

In de romantische verheerlijking van het symbool staat de verbeeldingskracht van de kunstenaar als genie, zijn intuïtie die verborgen analogieën schept, centraal. Juist in zijn raadselachtigheid reikt het naar de transformatie van een individuele ervaring in een algemene waarheid. De metafoer is daartegen in het verspringen tussen verschillende taalvelden een wijze van vergelijken waarin reflectie aanwezig is. De substitutie van een term door een andere waardoor een analogie wordt vastgesteld, gebeurt op basis van een derde term in de vergelijking die de substitutie grondvest. In de Romantiek wordt deze derde term vaak vastgesteld als een "quasi ongedifferentieerde natuur" die bij nadere beschouwing, zoals Jelinek zal aantonen, haar eenduidigheid moet prijsgeven. Tegenover deze tropologie die, zoals Lotman stelde¹², een alledaagse fysieke werkelijkheid niet accepteerde, staat literair-historisch het Futurisme, dat weer niets van deze verheven poëtische werkelijkheid wilde weten. De metonymie, door Roman Jakobson gedefinieerd als een retorische figuur die een verspringing binnen dezelfde context laat zien, breidt zich horizontaal uit.

Woorden worden aan elkaar gebonden door contiguiteit, door logica. Jacobson signaleert in zijn omschrijvingen van de metafoor en de metoniem een verdringingsmechanisme op verticaal en horizontaal vlak, dat hij vergelijkt met de Freudiaanse termen van verdichting en verschuiving. Jelinek zal zich de kans niet laten ontnemen om deze psychoanalytische intertekst uitbundig in te zetten voor haar eigen standpunt.

Vrouw: de engel en het zwarte gat

Zweeft de romantische beeldspraak tussen twee tegenpolen, een teveel aan lichaam en de Engel als het geïdealiseerde niet-lichaam, dan schuift de neoromantiek op naar onverhulde abjecte vleeselijkheid en seksualisering van al haar lichaamsdelen. Het is een proces dat van hemelse sferen omslaat in aarde, verrotting en dood, van mentale beelden die de waarneming trachten op te heffen naar een aandachtig kijken, dat pervers en voyeuristisch wordt. Een aantal voorbeelden uit de replieken van Clara¹³:

Dieses entsetzliche Ausland macht meiner Natur zu schaffen! Natur! Die Nacht scheint trüchtig von Wundern. Die ewigen Kräfte walten in Harmonie zwischen Erde und Sternen. (74)

Ha, Natur! Die grösste Angst des Mannes ist die Angst vor der Natur und die Angst vor der Frau. Noch grösser aber ist die Angst vor dem eigenen Körper. (74)

Mein trüchtiger Bauch... dieses Übermass an Natur, das der Sensibilist nie erträgt... diese geballte Form der Weiblichkeit... jeder Fortschritt versinkt davor... der Künstler muss oft angesichts des aufgeplusterten Unterleibs erbrechen... Jetzt sagt er dauernd, es zieht ihn in den Gardasee hinein, damit er ertrinkt. Er will in der Natur verschwinden. (...) Doch fürchtet er nichts als das Verschwinden in mir, aus der die Schwanzfrüchte jahrelang pausenlos gekrochten kamen. Widerliche weisse Engerlinge, dich inklusive, meine liebe Marie. (78)

Moeder natuur heeft vele kinderen en Clara kent er een aantal. De dialoog die ze met het woord voert begint met haar eigen Natuur die in het Italiaanse buitenland een mystieke bijklank krijgt: volksaard. De tweede Natuur is recht in het romantisch-symbolische hart geschoten. De derde Natuur vertegenwoordigt de natuurlijke functies van de vrouw, haar lichaam en het zijne: de seksualiteit. De overdaad aan Natuur is dan de consequentie: het zwangere lichaam dat, te werkelijk, niet meer in overeenstemming blijkt te zijn met een esthetisch universum, de natuur die immers

“drachtig” van wonderen is. Clara zelf lijkt overigens in deze afkeer te delen: het opbollende onderlijf waaruit de weerzinwekkende witte engerlingen (larven) jarenlang gekropen kwamen is geen vreugdevol beeld van het moederschap. Natuur en Gardameer ten slotte is een vertrouwde denotatie (water), maar draagt tegelijkertijd de symbolisatie van gedragen worden in het vruchtwater, het moederlijf.

De tegenstelling die Jelinek creëert tussen de Natuur als een harmonieus universum en de angst voor het zwangere vrouwenlichaam ontrafelt de romantische reactie op het Verlichtingsdenken als een drogbeeld van een herstelde eenheid tussen geest en lichaam. Binnen het romantische schoonheidsideaal, waarin de Kantiaanse begrippen van het schone en het goede (het schone als symbool van het moreel goede) worden opgezogen in een mannelijk idee van harmonie, worden de lijfelijke ervaring, de groei en bloei van het vrouwenlichaam uitgesloten. Natuur wordt daarbij een ideologisch normatief begrip dat zijn “quasi ongedifferentieerde” karakter moet opgeven.

Clara zelf geeft ter bewijsvoering nog een kort exposé van de beeldspraak waarin zij verstrikt is geraakt, een serie metaforen ontleend aan Goethe:

Ich bin wie schon erwähnt, mehr der Typus Elfenkind. Manchmal auch kurz Engelskind genannt. Am Flügel sitzt und auf Lieder sinnt. Und wie es in die Tasten greift, im Zauberringe vorüberschweift, Gestalt an Gestalt und Bild nach Bild, Erbkönig alt und Mignon mild, und trotziger Ritter im Waffenflitter und knieende Nonne in Andachtswonne. (84)

Wat al deze metaforen gemeen hebben is een ontkenning van het lichaam: engelen en elfen hebben er geen, de non is eraan ontstegen. In “Erlkönig” valt het zieke mannelijke kind ten prooi aan het sirenengezang van Erbkönigs dochters, ook elfen. En Mignon? Ook zij is tot de hemelse sferen opgestegen. De vrouw als niet-lichaam kan dan als een proces van de Freudiaanse “verdichting” voor de Romantiek getraceerd worden.

Wanneer Clara constateert: “Auch die Rolle der passiven, fernen Heiligen wird uns oft zugewiesen”, antwoordt Commandante d’Annunzio:

Wahrscheinlich ist die Frau doch eher das Nichts. Das Nichts! Man kann sie im Grunde nicht berühren. Lieber die reine Flamme stundenlang anschauen als sich in die Frau hineinarbeiten. Die Frau hat nämlich eine unersättliche Gier, die der Mann nie befriedigen kann. Die Folge: Angst! Mann muss das Weib deshalb zu etwas Ekelhaftem, womöglich gar Verwesendem machen, damit es einem graust. (...) Manchmal ist die Frau auch ein Grab, viel öfter eine Art Fleischhauerin oder auch Köchin. *würgt wieder* (84)

De “materialisatie” van de vrouw en haar lichaam heeft duidelijk een ander aspect gekregen. Het afgestorven - ingezet door de metafoor “Grab”, waarin het gegraven gat als tertium comparationis gelijkgesteld wordt aan het “gat” van de vrouw - verrotte of almachtige vlees, waarover de vrouw heerst met een onverzadigbare (eet)lust, is een bijna tastbare metonymische beeldspraak: het woord is werkelijk vlees geworden. Binnen eenzelfde mythisch geworden angst spreekt Robert, echter in een ander oppositiemodel (geest/lichaam):

Purperne Wunden, ins Violette spielend. Der Kopf kann sich seine eigene Stärke immer einreden. Grosse Ideen! Bei der Frau nur als Luftblasen vorkommend. Oft Föten. Nicht einmal Schatten von Grosstaten. Körperkrankheiten gehäuft. Ekelhafte Natur! (...) Keine der Musikliebhaberinnen, die auf mich eindrängten mit ihren vom Enthusiasmus wurmstichigen Leibern, war im übrigen in der Lage, mich dauerhaft zu fesseln. (89)

Clara is een geschikt alternatief:

Das erste Mal, als ich fast sicher war, den Verstand verlieren zu müssen, befand sich Clara gerade auf dem Weg vom Kind zum Mädchen. Der Arzt sagte, suchen Sie sich eine Frau, die kuriert Sie gleich. Ich suchte Ernestine von F. (...), verstieß sie aber später zugunsten von Clara, der Virtuosen-Hyäne. (92)

Maar die zou, zoals Robert later stelt, haar kunst toch vooral voor hem alleen moeten beoefenen.

De Commandante heeft duidelijk andere fantasieën, ook al komen ze uiteindelijk op hetzelfde neer. In vervoering over zijn eigen “Dichtkunst” stelt hij:

Ich begehre in Ihnen, in dieser wissenden und verzweifelten Frau diejenige, (...) die bestimmt war, in den plötzlichen Zuckungen ihres Geschlechts zu unterliegen, die das Fieber, das im Licht des Konzertpodiums sie brannte, in nächtlicher Wollust löschte, die brünstige Pianistin, die aus den Delirien der Menge in die Gewalt des Mannes übergeht, das dionysische Geschöpf, das wie in der Orgie den geheimnisvollen Gottesdienst in dem Akt des Lebens krönt! (67)

En zonder dichtkunst:

Ich empfinde es schmerzlich, dass ich diese Pianistin niemals nach einem grossen Triumph auf dem Podium besessen habe, noch warm von dem Hauch des Publikums, schweissbedeckt, keuchend und bleich. (69)

Het schouwspel dat de Commandante oproept, is gecompliceerd. De pianiste op het verre verlichte podium transformeert in een gezamenlijk delirium met de massa tot een orgastisch object onder de aftastende blik van de man. Naast het voyeurisme valt ook de sadistische component op als overheersingsdrift van de bronstige pianiste, wier kracht en macht wordt geseksualiseerd en zo beheersbaar wordt gemaakt. Opvallend is nu dat in de daarop volgende claus de triomferende pianiste geen dionysisch schepsel meer is maar omgetoverd wordt tot een teringpatiënte. Daarmee voegt zij zich in de schare literaire vrouwenfiguren die weliswaar gevaarlijk maar al bijna dood zijn. Skopofilia ligt dicht bij de thanatofilia, waarin, in d' Annunzio's eigen woorden, de gepassioneerde schreeuw, een schok van pijn overslaat in de stilte van de dood.

Man: geest versus machine

Het is echter in de mannelijkheidsconstructie van Robert en d' Annunzio zelf dat het programmatische romantische en futuristische idioom het duidelijkst naar voren komt. Heeft Clara al haar visie gegeven op Roberts geniale kunstenaarschap, zijn neiging tot waanzin en zijn gestoorde relatie met haar fysieke en psychische voortplantingsdrift, Robert van zijn kant koestert zijn mannelijke identiteit en zet die af tegen de vrouwelijke in een onverhulde binaire oppositie: man is niet vrouw, vrouw is niet man. Waar hij het genie als mannelijk claimt, maakt de Commandante zich meester van een aantal moderne attributen: liefde voor gevaar, voor de strijd, de oorlog, de schoonheid van de snelheid, van machines. Daarbij is het vliegtuig het absolute symbool van mannelijke veroveringsdrift. De tegenstelling tussen beider paradigma's neemt Jelinek op in een tegenstelling Duits-Italiaans. De Duitse afkeer van het lichamelijke verbindt ze met de destructiedrift en de Freudiaanse anale fase, nog in bedwang gehouden door de eigen idealisering, waar Robert echter gaarne doorheen breekt met zijn hoogstpersoonlijk geformuleerde "Scheisshaufen". Het is deze obsessie met het Kristeviaanse abjecte die het typische Duitse superego lijkt te vormen. "Es entstehen", schrijft Jelinek in 1980, "die berichtigten fetische der ordnung sauberkeit & moral jener dinge, die 'dem menschen' (dem immergleichen) eigen sein sollen"¹⁴. Deze uitsluiting van seksualiteit, de afschuw van het eigen lichaam geconcretiseerd in dat van de vrouw, zet Jelinek in tegenstelling tot het geseksualiseerde Italië dat, even pervers, toch in ieder geval "organbezogen", dat wil zeggen seksueel gericht is. De literaire omweg die Jelinek daarbij maakt lijkt

zinvol. De Duitse romantische schrijvers, met uitzondering van Schlegel en Kleist in de vroege negentiende eeuw, hebben zich niet uitgeleefd in seksuele exploraties en fantasma's, zoals Mario Praz' beroemde studie heeft aangetoond. De Duitse auteurs ontbreken. Deze "achterstand" manifesteert zich dan tijdens de Weimarrepubliek in de gespleten "Männerphantasien" waarin enerzijds de ongeschonden burgerlijke maagd tegen de rode volkshoeren wordt afgezet en anderzijds, bijvoorbeeld in het werk van de jonge Brecht - die maagden alleen maar ziet als objecten om te verkrachten - de moeder en het moederlijke tegenover de hoer worden gesteld. Maagd wordt moeder is dan het aloude adagium van de seksuele politiek in de Hitlertijd. De romantische Duitse geest, opgevoerd in de opgewaardeerde maar onseksualiseerde machine Beest, vertaalt zich in de jaren dertig in het mooie, krachtige (Duitse) soldatenlijf, dat zich te buiten gaat aan overheersingsdrift en gemechaniseerde moordpartijen.

Dialog hoofdtekst neventekst

Jelineks neventekst is in *Clara S.* van groot belang. Hij vormt het kader voor de voortdurende bijkans monologische exposé's van de personages en ondersteunt de plot, die als gebeurtenissen, naast de zich steeds herhalende verleidingspogingen van de Commandante, de moord op Robert en Clara's zelfmoord voortbrengt. In de hoofdtekst worden deze gebeurtenissen ternauwernood voorbereid. Clara's motief om Robert te wurgen spitst zich uiteindelijk toe op de plotselinge ontkenning van zijn eigen werk, maar vooral op de levenslange negatie van haar compositorische gaven. De reconstructie van Clara's geschiedenis en het feit dat ze de onbetwiste focalisator is van de terugblik op het huwelijksleven, maken haar tot de heldin van haar eigen tragedie. Tegelijkertijd geeft de neventekst in zijn beschrijving van handelingen en gedrag een serie visuele beelden die contrapunctisch werken. Waar Clara, geholpen door de schrijfster, uiteindelijk tot haar daad komt, valt ze in het laatste deel, de epiloog, bijna geheel terug in het romantische discours, een regressie die Jelinek aannemelijk maakt via Clara's lichaamstaal die haar verscheurde ziel gevangen houdt. Het lichaam weet op een andere manier en kan de kloof niet overbruggen. Opvallend is dan dat Clara, die in haar tekst zo helderziende is, in de neventekst zoveel niet ziet en zich zo vaak laat zien als object. Volstrekt verzonken in zichzelf door middel van romantisch aangenomen poses - Jelinek meldt onbarmhartig: "*Versonnen in die Ferne, typisch Mignon*", "*Graziös am Fenster*", "*Lächerlich graziöse Bewegungen*", "*Macht Mutter-Kindbild*" enzovoorts - speelt Clara de romantische beeldtaal die ze tegelijkertijd in haar taal ironiseert. Ze heeft haar letterlijk geïncorporeerd. Haar bewegingspatroon is al interessanter. De schrijfster, die Clara onmiddellijk schetst als "*Keuchend und ängstlich. Maniriert. Überzogene*

Gestik" (64), geeft haar een motoriek die vooral in haar infantiel-neurotische aspecten wordt beschreven: geëxalteerd, wenend, knielend voor de mannen, hoofd in zijn schoot, klapzoentjes gevend en voortdurend op de vlucht voor lichamenlijk contact. Volwassen en zichzelf is ze alleen aan de piano, haar domein, waar ze, hoewel of juist omdat ze veel Schumann speelt, ook onmiddellijk het object van begeerte van de Commandante wordt. Ze zal dan ook, zoals ze zelf zegt, met haar "geschickte, kraftvoll und diszipliniert trainierte Finger"(97) Robert vakkundig wurgen wanneer hij juist dat domein van haar heeft weggenomen. En vanzelfsprekend wordt dat ook de plaats waar ze sterft, terwijl ze dezelfde klassieke "smartlap" speelt die ook Robert had verkozen boven zijn eigen muziek.

(Niet) zien

Wat Clara vooral niet ziet zijn de seksuele manipulaties rondom de Commandante waarbij alle andere vrouwen zijn betrokken. De Commandante, die met behulp van cocaïne in een voortdurende staat van opwinding verkeert, ziet niet alleen alles maar wordt, al dan niet ontbloot, ook voortdurend gezien. Het voyeurisme slaat om in exhibitionisme. Wat Clara ook niet ziet, of aldoor te laat ziet, zijn de spelletjes van de Commandante met de kleine Marie, die, eenmaal uit het trainingsrek voor de piano verlost, voortdurend het lichamenlijke gezelschap van de Commandante zoekt. Zij, het kleine evenbeeld van moeder Clara, geeft hem kinderlijke kusjes maar is ook bereid hem te omhelzen en, in een zoektocht naar een sinaasappel, te betasten. In ruil daarvoor wordt ze geknuffeld en gestreeld en krijgt ze lekkernijen toegestopt. Wanneer Clara dan uiteindelijk wel ziet, ontstaan, als in een reflex, de moeder-kind poses en knellende omhelzingen. Maar Marie is niet te stuiten. Wanneer Marie zich weer tegen de Commandante aanveit, geeft Jelinek Clara een schijnbaar onschuldige tekst die zij totaal vertwijfeld moet uitspreken:

Ihr Gehör! Ihr Gehör! Das Gehör meiner kleinen Marie weiss vieles zu unterscheiden, was andere überhaupt nicht merken! Ich entwickelte sie langsam zu einer Spezialistin, wie mein Vater mich seinerseits damals prachttvoll entwickelte. (79)

Vervolgens roept ze "*überspannt*": "Die geschlechtliche Seite ist es, die uns alle umbringt." Het lijkt duidelijk dat Clara's hysterie alleen te begrijpen valt wanneer we beginnen bij het beeld van de oudere man en het kleine meisje die elkaar kussen en dan Clara's associatiereeks volgen. En wat ziet Marie voor haar vader en moeder elkaar te lijf gaan? Een dweperige geëxalteerde mama en een papa die, bewaakt door twee verplegers, zit te knoeien, te smeren en te spugen met zijn eten. Die schreeuwt

en zingt. Die zijn bewakers te lijf gaat en ze extatisch kust. Wanneer Clara stiller en stiller wordt, roept het kind: "Papa, ich hab Angst! Da sind so viele Geräusche! Papa!"(95) Maar Papa is juist aan het overgeven en sleurt vervolgens Clara van de pianokruk. Uit de verte roept Marie, de trouwe, "Lass Mama los, Papa! Auslassen!" (96) Dan eindigt de worstelpartij op de grond en, onder volstrekt stilzwijgen van de omstanders, in Roberts dood.

Zichtbaar

In haar theatrale ruimtes citeert Jelinek de beroemde villa van d'Annunzio: de salon in het eerste deel, als een venusgrot waarin de personages elkaar onmiddellijk (proberen te) grijpen, elkaar betasten en omarmen, waarbij de Commandante voordurend rochelt, kwijlt, zijn broek wil openknopen en in elkaar zakt. En de eetkamer in het tweede deel, waar we voor het eerst kennismaken met de kliederende Robert en waar de Commandante eindelijk zijn "orgiastische Vermischung" krijgt: hij wordt betast, krijgt door Luisa chocolade in het gezicht gesmeerd en probeert weer maar eens te copuleren. Robert schreeuwt en krijgt en Clara zorgt voor het ultieme genot van de moord.

Voor de epiloog zijn we weer terug in de salon. Bij een hoog venster is een "Alpinum" gebouwd, een imitatie van de Zugspitze met een kruis erop. Clara is inmiddels in een dirndljurk gekleed, de verplegers zijn uitgedost als SA-mannen, d'Annunzio draagt nog steeds zijn Italiaanse fascistuniform. Het einde van Clara is droevig: met het hoofd van Robert in haar schoot onderwerpt zij zich aan diens laatste oordeel: in korte deerniswekkende zinnestelsels stelt ook zij vast dat artistieke prestaties buiten het bereik van de vrouw liggen. Met de historische Clara Schumann komt zij tot de uiteindelijke conclusie: "Ein Lied zu componieren, dazu gehört Geist".

Zowel visueel als auditief wordt echter nog een ander verhaal verteld. Na het uitbundig gesteun en gekrijs uit de eerste twee delen eindigen we in het stotterend lezen van een poëzicitaat dat ondersteund wordt door de al eerder genoemde klassieke smartlap. Tesamen met de steeds sterker wordende donder en bliksem, de opstekende wind en vliegende bladeren, nevel en sneeuw, doet alles onweerstaanbaar denken aan de Wagneriaanse atmosferen van diens vroege opvoeringspraktijk. Met Clara in dirndl die met veel moeite een edelweiss heeft geplukt en het jodelen dat uit de nevels opstijgt, zijn we tevens beland in het genre bergfilms waarmee de jonge Leni Riefenstahl als actrice ongekende triomfen vierde. Het zijn deze typische edelgermaanse ikonen die door Jelinek in een fondantachtig licht worden gezet. Het

laatste beeld van de op de lijken schoppende SA-mannen biedt een uitzicht op de werkelijke geschiedenis, de tijd die komen gaat.

Dialog schrijfster en lezer.

Of Bakhtin het idee van Marx heeft overgenomen of niet, ook de Rus wijst op een historische beweging van het tragische naar de groteske, van het monologisch serieuze perspectief naar haar alternatief, de ambivalentie die tot lachen voert. Sprak Bakhtin binnen de woordsemantiek nog over strijdende ideologieën, dan biedt het interpretantbegrip van Ch. W. Peirce, als een aan de cultuur gebonden interpretatieregel tussen het teken en dat wat betekend wordt, een handzaam begrip om een aantal talige operaties van de schrijfster aan te geven.

In de eerste plaats is daar het verschijnsel van de intertekstualiteit, daar waar Jelinek Clara haar eigen romantische tekst laat doorzetten in een actuele interpretatie. Zo komen bijvoorbeeld in Clara's veelvuldige uiteenzettingen over de eigenschappen van het genie de polemische Freudiaanse duidingen in het kielzog mee. Men zou in deze context ook kunnen stellen dat Jelinek de actuele interpretant, een nieuwe lezing van het teken, mee in de tekst inschrijft. Als eigenschap van Jelineks schrijfstrategie is dit verschijnsel al eerder gesignaleerd door Alexander von Bormann, waarbij hij wijst op de daaruit voortvloeiende ontkenning van het dichotomische model betekenaar/betekende, tekst/werkelijkheid. Het effect ervan omschrijft hij niet alleen als een externe ironisering vanuit de visie van de schrijfster maar ook als een interne modulatie: "Die Rückspiegelung des Interpretanten in den Text kann auch von den Figuren aufgenommen werden, die damit eine neue Freiheit, wie illusionär auch immer, zum Ausdruck brächten."¹⁵

Op vergelijkbare wijze kunnen we een andere operatie in Jelineks procédé omschrijven als een uitsnijden van de interpretant: een woord wordt tot een ding gemaakt, een abstract woord wordt concreet gemaakt: "Das Genie geht immer bis an seine Grenzen, oft schmerzhaft für andere. Manchmal tut es einen Schritt zuviel und schon ist der Wahnsinn dar." (68)

Een volstrekt niet vast te leggen interpretant ten slotte vinden we terug in Clara's deconstructie van het woord Natuur, die elk interpretatiekader tussen spreker en luisteraar op losse schroeven zet omdat een centrale, oorspronkelijke of transcendentale betekenis, de Derridiaanse logos, ontbreekt.

Jelinek zelf omschrijft haar schrijfprocédé als volgt: "Ich spreche von den dingen

die sich in den begriffe einnistern: gewisse nebulose kenntnisse des realen. beim übergang vom sinn zur form verliert das bild wissen und zwar um besser das des begriffs aufzunehmen.”¹⁶ Als historisch proces van benoeming, van toewijzing van subjectiviteit, van afbeelding, richt de schrijfster, in de “ontmaskering” van de romantische tropen, zich expliciet op “het beeld” dat, overdrachtelijk gebruikt, haar overdracht vergeet en vervolgens wordt gemetonymiseerd. De ontologische dimensie van het metaforische analogiedenken, dat een projectie inhoudt in de verspringing tussen twee semantische velden, wordt teruggevoerd in de “taal van de werkelijkheid”, de metoniem. Met de metonymie immers komen we in een beeldspraak terecht waarin “das Dargestellte wörtlich/wirklich und zeichenhaft zugleich gemeint ist, wobei der Übergang von realer/realistischer zu zeichenhafter Bedeutung einsehbar/nachvollziehbar gehalten wird.”¹⁷ De groteske interpretant ontstaat derhalve op het snijpunt van metafoer en metoniem, waar talige analogie botst met de “werkelijkheidsaanspraken” van het referentiële object. Waar Clara onder de druk van de omstandigheden haar eigen ervaringen, haar eigen lichaam inbrengt en zo de talige ideaalwereld doorbreekt, daar brengt de metonymisering haar weliswaar inzicht maar tegelijkertijd vervreemding: het lichaam wordt in de partialisering een ding, een serie van buitenaf aangereikte functionele posities, die ze veelal met afkeer aanschouwt. Deze objectivering, het tot object maken van het vrouwenlichaam, zet zich, “positief” bezet, dan door in de taal van d’Annunzio, waarbij het mannelijke subject, nu voorzien van sociale en seksuele machtsattributen, evenzeer in het machinetijdperk is ingetreden.

“Meer aan zien”

De opstand van het lichaam concretiseert zich voor ons, in Bakhtiniaanse termen uitgedrukt, in de dramatekst in dubbele zin. Hij is de impuls voor de heterogeniteit van Clara’s discoursen en hij wordt tegelijkertijd in het visuele register getoond. Het proces van verdinglijking, dat zich in de neventekst uitkristalliseert in de lichamen, roept een perspectief op dat aan de dramatische personages ontstijgt. Dit “meer aan zien” richt zich direct tot het publiek.

Waar in het talige register, in het uitschrijven van de interpretant, een duidelijk meer aan zien wordt geconstrueerd, daar blijft de interpretant van het visuele register in eerste instantie gebonden aan de groteske omslag van de romantische geest in het Italiaanse lichaam, als een wederzijds verdringingsmechanisme met noodlottige gevolgen. De vraag is nu of het “meer zien” van de auteur ook in het visuele register het vrouwelijke iets “meer” geeft dan de objectivering en determinatie door het mannelijke, wat de auteur zo rigoreus opvoert in een reeks zichtbare obsceniteiten.

Programmatisch werd dit al in haar vroege werk geponeerd: “Sie sollen den Dingen, der Sexualität, ihre Geschichte wiedergeben, sie nicht in ihrer scheinbaren Unschuld lassen, sondern die Schuldigen nennen. Die nennen, die sich Sexualität aneignen und das Herr/Knecht-Verhältnis zwischen Männern und Frauen produzieren.”¹⁸

Naast deze feministisch-politieke blik die ze in haar volstrekt onbarmhartige beschrijvingen op de mannen - en de vrouwen - werpt, lijkt Jelinek in de visuele laag, bewust/onbewust, ook een blik van mededogen, van een herkenning vanuit het nu te construeren. Allereerst voor Clara. Het is juist de dispaartheid tussen tekst en lichaamstaal en in deze laatste tussen de poses en de motoriek van het voortdurend opgejaagde dier, die in de toeschouwer een associatievermogen wekt dat aan historische determinaties ontstijgt. Het historisch concrete “Dazwischensein” van Clara wordt een algemeen beeld voor de moderne vrouwelijke “schizofrenie”. Clara’s lichaam wordt door Jelinek totaal gehysteriseerd - zoals we uit de kuchjes aan begin en slot, naast het gefladder, de poses, de plotselinge wanhopen, eventueel kunnen aflezen. De Freudiaanse hysterie als verdringing van seksualiteit en de tegenimpuls “aan niets anders denken” zijn al vroeg in de feministische literatuur gesocialiseerd, dat wil zeggen verbonden aan het laatnegentiende-eeuwse vrouwelijkheidsprogramma, dat zo dicht tegen het “hysterische” aan lag. Het moeten leven binnen zeer strikte regels en de maatschappelijke prijs die voor opstand ertegen betaald moest worden, spiegelen zich in de uitvalverschijnselen van de hysterische patiëntes, die wel weten maar niet kunnen, en derhalve niet meer willen.¹⁹

Tegenover Clara staan de andere vrouwen in de villa, die wel seksueel bevrijd zijn, het zich gemakkelijk hebben gemaakt en een modern soort pragmatisme aan de dag leggen. Het zijn deze beide opties, hysterisch verzet en zich aanpassend cynisme, die Jelinek nu letterlijk laat zien aan haar publiek als nog steeds actuele keuzes. Het is ook daarom dat Jelinek de hilarische en artificieële setting van de slotscènes terugbrengt naar een einde dat, binnen de tekst, tragisch genoemd kan worden: de terugval van onze heldin in haar romantische discours. Wat hier tot zwijgen is gebracht, is alles wat Clara had kunnen worden onder een ander gesternte, een sterrenhemel waar ook Jelinek niet naar schijnt te kunnen reiken. “Die Hysterikerin”, zo schrijft Adorno in *Minima Moralia* naar aanleiding van een debat over het “verouderd” zijn van Ibsens vrouwenfiguren, “die das Wunderbare wollte, ist denn auch von der wütend betriebsame Närrin abgelöst, die den Triumph des Unheils gar nicht erwarten kann. Vielleicht ist es derart um alles Veralteten bestellt. Es erklärt sich nicht aus der blossen zeitlichen Distanz, sondern aus dem Urteilsspruch der Geschichte. (...) Veraltet ist stets nur, was misslang, das gebrochene Versprechen eines Neuen.”²⁰

Vluchtpunt

Er is nog meer dat Jelinek als een "meer aan zien" in haar visuele tekst invlecht: de positie van het vijfjarige kind Mariechen. Bakhtin omschrijft het effect als een "unvollständiger Syllogismus" in de sociale communicatie, die hij als volgt omschrijft: "Das was ich weiss, sehe, will und liebe, kann nicht impliziert werden. Nur das, was wir Sprecher alle wissen, sehen, lieben und bekennen, worin wir alle einig sind, kann zum implizierten Bestandteil der Äußerung werden"²¹. Deze gemeenschappelijke horizon, die door schrijfster en publiek samen wordt vastgesteld, wordt in *Clara S.* in het figuurtje van Marie ernstig geweld aan gedaan, hetgeen niet in de laatste plaats tot het niet gespeeld worden van het drama zal hebben geleid. In Marie kristalliseren de enormiteiten van het drama zich uit en ballen de opposities zich samen: ouders en kind, moeder en dochter, spreken en zwijgen, horen en zien, sublimering en zinnelijkheid, liefde en ontkenning. Waar het kind overwijst naar de geschiedenis van Clara, die zij nog deelt, is haar vluchtroute, zoals door Jelinek aangeduid, "optisch" niet om aan te zien. De alomtegenwoordige "verkrachting" van het kind zowel door haar romantische ouders als door d' Annunzio, maakt Marie letterlijk en figuurlijk tot een vluchtpunt, de plek waar alle perspectieven samenkomen, daar waar we haar als symbool moeten zien van dat wat we willen ontwijken en niet willen weten. Het zou de bijna obsessievolle woede, vergezeld van een noodgedwongen afstandelijke analyse waarin ironie en groteske zich als vanzelfsprekend ontwikkelen, in een groot deel van het werk van de schrijfster kunnen verklaren. Zoals het woord nooit vergeet waar het geweest is, doet ook het lichaam dat niet.

Het emotionele zwaartepunt van het drama komt daarmee in het visuele register te liggen. Naast een uitbundig intellectuele tekst die vaak, in zijn snelle wendingen en breukpunten, hilarisch en provocerend werkt, is de stilte van en rond Marie onheilspellend. De tragische geschiedenis van Clara, die we als een jammerlijk verhaal van een volwassen vrouw moeten lezen, vindt haar imaginaire beginpunt en toekomstbeeld in de kleine dochter. Over haar schouder heen kijken we in een lege spiegel, die geen identificatiemogelijkheden oproept. Nergens ondersteund door een liefdevol meekijken valt niet alleen de kleine Marie maar ook de toeschouwer voor een ogenblik in stukken. Kristeva's tot zwijgen gebrachte lachen brengt "murder and revolution" als vanzelfsprekend voort.

NOTEN

- ¹ Anke Roeder, *Autorinnen: Herausforderungen an das Theater*, Frankfurt a.M. 1989, p. 154.
- ² Genia Schulz, "Abschied von Morgen. Zu den Frauengestalten im Werk Heiner Müllers", in: *Text + Kritik* (1982), nr. 73, pp. 58-70.
- ³ Hans-Thies Lehmann, "Raum-Zeit", in: *Text + Kritik* (1982), nr. 73, pp. 71-81.
- ⁴ Julia Kristeva, *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*, Oxford 1982, pp.64-91.
- ⁵ Herta Schmid, "Bachtins Dialogizitätstheorie im Spiegel der dramatisch-theatralischen Gattungen", in: Herta Schmid en Jurij Striedter (Hrsg.), *Forum modernes Theater; Dramatische und theatralische Kommunikation: Beiträge zur Geschichte und Theorie des Dramas und Theaters im 20. Jahrhundert*, Tübingen 1992, pp.36-65.
- ⁶ Loes Gompes, *Parodiam incipit femina: Elfriede Jelinek een feministisch teatraal parodiemodel*, Amsterdam 1989.
- ⁷ Elfriede Jelinek, in: *Frauen im Theater (FiT)*, Dokumentation 1986/87/Autorinnen, Berlin 1988, p. 98.
- ⁸ Mieke Kolk, "Elfriede Jelinek en Clara S.: de grote en de kleine dialoog", in: *Spreken om het leven: vrouwelijke subjectiviteit in het postmoderne theater*, Amsterdam 1995, pp. 113-155.
- ⁹ Elfriede jelinek, "Ich will kein Theater. Ich will ein anderes Theater", in: Roeder, op cit., p. 141-158.
- ¹⁰ Schmid, op cit., p. 60.
- ¹¹ Kristeva, op cit., p. 80.
- ¹² Juri Lotman, *The Structure of the Artistic Text*, Michigan 1977, p. 237.
- ¹³ Geciteerd wordt uit: Ute Nyssen (Hrsg.), *Elfriede Jelinek: Theaterstücke*, Köln 1984.
- ¹⁴ Elfriede Jelinek, *Die endlose Unschuldigkeit, Prosa-Hörspiel-Essay*, München 1980, p. 56.
- ¹⁵ Alexander von Bormann, "Dialektik ohne Trost. Zur Stilform im Roman *Die Liebhaberinnen*", in: Christa Gürtler (Hrsg.), *Gegen den schönen Schein. Texte zu Elfriede Jelinek*, Frankfurt a.M. 1990, p. 72.
- ¹⁶ Jelinek, *Die endlose Unschuldigkeit*, op cit., p. 49.
- ¹⁷ Bormann, op cit., p. 68.
- ¹⁸ Elfriede Jelinek, "Der Sinn des Obszönen", in: *Konkursbuch extra*, Tübingen 1989, p. 101.
- ¹⁹ Caroll Smith-Rosenberg signaleert in "The hysterical Woman: sexroles and role conflicts in 19th century America", in: *Journal of Social Research* (1972), een overeenkomst tussen dat wat Freud omschrijft als eigenschappen van het "hysterische" karakter - theatraliteit, infantiliteit, narcisme, en geldingsdrang - en de algemeen geaccepteerde vrouwenrol in die tijd.
- ²⁰ Theodor W. Adorno, *Minima Moralia: Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, Frankfurt a.M. 1969, p. 116.
- ²¹ Michael Bachtin, *Die Ästhetik des Wortes*, Frankfurt a.M. 1979, p. 33.