

**“NIET ZES PERSONAGES OP ZOEK NAAR EEN AUTEUR
MAAR HET SPREKEN OP ZOEK NAAR EEN OMHULSEL”
DE THEATERPOËTICA VAN ELFRIEDE JELINEK**

Inge ARTEEL

“Ich will kein Theater. - Ich will ein anderes Theater”¹. In deze simpele zinnen ligt de kern van Jelineks houding tegenover het theater verrat. Vreemd genoeg werd en wordt zij nog steeds op het eerste deel van die uitspraak vastgepind, dat dan gebruikt wordt als argument om aan te tonen dat Jelinek het theater wel heel erg moet haten, en dat haar teksten toch enkel als “leesstukken” hun waarde hebben. Enkele Nederlandse recensies naar aanleiding van Weense encenseringen van Jelinek leggen een verbazende enggeestigheid inzake theateropvattingen aan de dag. Ironisch genoeg vormen precies de zaken die Jelinek in deze recensies ten laste worden gelegd de kern van haar poëtica voor een “ander theater”. Als “fouten” van de “dramaschrijfster” Jelinek somt een recensent op: onsaamenhangende monologen, geen dramatische interactie, amper handeling, nauwelijks een onderscheid tussen de personages². Een tweede recensie heeft het over een leesstuk, een “ontheatrale tekst”³. Manfred Karges encensering van *Totenauberg* “heeft een spektakel opgeleverd dat nu en dan amusant is, maar met de tekst op gespannen voet staat.” Waarom wordt een spanning tussen de visuele encensering en de tekst, een spanning die inherent is aan Jelineks theaterpoëtica, negatief beoordeeld? *Raststätte oder sie machens alle*, opgevoerd in een regie van Claus Peymann (1994), wordt nog negatiever beoordeeld: het is “een van Jelineks (sic) zwakste stukken sinds jaren.”⁴ Elders heet het: “Helaas heeft de schrijfster haar geniale woordkunst vaak slecht in bedwang en overspoelt in haar toneelstukken een overmaat aan zwaar geladen tekst elke handeling en emotie.”⁵ De opvoering mislukt door “de onbenulligheid van de personages, de banaliteit en het op twee gedachten hinken van de handeling en vooral door de verveling”.

Theater als ondiepe spiegel

In 1983 publiceerde Jelinek de programmatische tekst *Ich möchte seicht sein*. De theateresthetica die zij daarin ontwikkelt vinden we ook terug in *Begierde & Fahrerlaubnis (eine Pornografie)* (1986) en in *Sinn egal. Körper zwecklos* (1996). Uit die drie teksten wordt duidelijk dat Jelinek haar theater vooral concipieert als een radicale confrontatie met de gangbare theateresthetiek, die zij als een esthetiek van “de schone schijn” begrijpt⁶. Jelinek wil die schone schijn niet vervangen door een werkelijkheid of een authenticiteit die achter die schijn zou liggen. Voor dergelijke

concepten is in haar poëtica geen plaats vermits zij, in navolging van de mythen-theorie van Roland Barthes, meent dat elke mogelijke werkelijkheid door een representatie ervan is vervangen. Het is dus niet zaak “de schone schijn” als dusdanig te ontmaskeren, en nog veel minder om door te stoten naar “iets” achter die schijn maar veeleer om op het ondiepe (“seicht”), spiegelende oppervlak van die schijn te spelen. Jelineks theatrale schijn heeft achtergrond noch achterkant, het is een spiegel die niets anders toont dan “een herhaling zonder oorsprong, een gebeuren zonder oorzaak, een geheugen zonder personen, een spreken zonder verankering”⁷. Jelinek zet daarmee een stap verder dan de vervreemdingstechniek die het theater als theater ontmaskert. Bij haar vinden we geen acteurs die zich als “gewone”, in een realiteit verankerde mensen aan de kant van de scène ophouden en expliciet de rol, het masker opzetten wanneer het hun beurt is. Geen acteurs ook die als subjecten tijdens het spelen het gespeelde van hun spel duidelijk maken of er commentaar op leveren. Alle niveaus behoren bij Jelinek tot het kunstmatige spel, achter het acteren gaat niets “anders” schuil: “En het eigenlijke wordt, liggen!, terug!, een versiering, een effect. Zonder zich om de werkelijkheid te bekommeren wordt het effect realiteit.”⁸

In haar strijd “tegen de schone schijn” neemt Jelinek het concept van de acteur onder handen⁹. Deze centrale pijler van het (westerse) theater, met zijn eenheid van gebaar, beweging, mimiek, stem en tekstzegging, wordt in zijn verschillende bestanddelen uit elkaar gehaald: “Ik wil niet zien hoe zich in de acteursgezichten een valse eenheid spiegelt: die van het leven (...) de zogenaamde ‘uitdrukking’ van een professionele acteur.” (157) Daaruit volgen de wellicht belangrijkste consequentie en de grootste uitdaging voor de encenering: “Beweging en stem wil ik niet bij elkaar laten passen” (157), beweging en stem functioneren los van elkaar, een wederzijdse motivatie tussen deze beide niveaus ontbreekt. Bij uitbreiding betekent dit dat de tekstzegging, de invulling van de personages en de visuele ruimteinvulling ontkoppeld worden: “Naast de tekstzegging blijven ‘figuren’ over van wie alles is gezegd - behalve wat niet zegbaar is: hun zichtbare omtrek. De afgesloten tekstzegging daagt de scène niet uit als maatschappijkritische, sociale ruimte maar als visueel oord.(...) De scène als lege spiegel veraanschouwelijkt (...) geen uitbeelding maar een frontale confrontatie.”¹⁰ Deze anti-representatieve visualiteit van Jelineks theateresthetica - het theater wordt niet langer geacht een representatie van de dramatekst te brengen - vindt een pendant in de preoccupatie van elke theatertekst met het kijken. In *Krankheit oder moderne Frauen* bijvoorbeeld vormen de visuele metaforen een fundamenteel structurerend element van de dialogen: er is sprake van spiegels, weerspiegeling, ont dubbeling in het spiegelbeeld, beeldprojectie, de vergeefse poging om aan beeldvorming te ontsnappen, het verlangen in het spiegelbeeld te verdwijnen enzovoort. *Clara S.* dringt de toeschouwer met harde hand een voyeurrol op: het publiek wordt getuige van gebeurtenissen die het

liever niet zou zien, van een reeks skandaleuze handelingen waarvoor de personages wel hun ogen kunnen sluiten, de toeschouwers echter niet. In *Totenauberg* wordt gespeeld met de visuele representatie door middel van film en TV. *Ein Sportstück* verbindt de beeldvorming in de media met het psychoanalytische “spiegelstadium” en het oudtestamentische afbeeldingsverbod.

Jelinek stelt haar poëtica aanschouwelijk voor door tal van beelden ontleend aan de kledij, mode en modeshows, het domein bij uitstek van schijn, spiegeling en oppervlak(kigheid): “Misschien een modeshow, waarbij vrouwen in hun kleren zinnen spreken. Ik wil ondiep zijn!” (158). Theaterwetenschapster Maja Pflüger vat samen: “De rol is niet meer dan een omhulsel, dat pas vorm aanneemt wanneer een acteur haar aantrekt (...). (De acteur) fungeert als model (...) de acteur wordt beschouwd als vorm en niet als inhoud, en ook de rol wordt vorm in het acteren. Een inhoud is er dus niet, er blijft enkel vorm over en in die vorm weer vorm.(...) Jelinek viert de modeshow als alternatieve theateresthetica.”¹¹ In haar toneelteksten is veelvuldig sprake van aan-, om- en verkleeden, van zoveel lagen stof dat de vraag naar een mogelijke verborgen inhoud absurd klinkt. Naast de mode vormt ook het medium film een belangrijke inspiratiebron voor Jelineks theateresthetica en haar bedenkingen omtrent de problematiek van aanwezigheid en representatie in de encenering. Dat de stem van de acteur in de film afgesplitst wordt van het lichaam, van de beeldband, en op een geluidsband geïsoleerd wordt, dat filmacteurs hun rol niet chronologisch en in een ruk spelen maar dat die rol uit vele fragmentarische opnames geconstrueerd wordt, zijn enkele filmische kenmerken die zij in haar theateropvatting integreert. Jelinek wil echter geen theater als een film. Het theater, als “herhaling van nooit helemaal hetzelfde” (160), is complexer want het leeft in tegenstelling tot de film van de spanning tussen het streven naar voortdurende identieke herhaling (representatie) enerzijds en de eenmalige, niet herhaalbare creatie op het moment zelf (presentie) anderzijds.

Dat Jelineks acteurs inhoud bezitten noch verbergen reduceert hen als het ware tot klankkasten voor de woorden die zij spreken, tot spreekpoppen die enkel bestaan bij de gratie van hun spreken. Dat zij middels hun spreken, dat zich niet op een centrale betekenisgeving concentreert, dat on-zinnig is, geen karakter, geen inhoud kunnen opbouwen maakt hen onderling verwisselbaar: “Ieder kan een ander zijn en door een derde gespeeld worden, die identiek is aan een vierde zonder dat het iemand zou opvallen.” (158). Die louter talige existentie genereert dus ook de mogelijkheid om een rol/een tekst in meerdere rollen op te splitsen, in een eindeloze ketting van taaltkens te verveelvoudigen. Zo ontstaat wat Pflüger “het overschot aan signifikanten” noemt, een overschot aan representatie. In het “zinloze” spreken van de figuren botsen zoveel signifikanten op elkaar dat een zingeving ontstaat die geen

rechtlijnig pendant heeft in de werkelijkheid. “Dit heeft”, zoals Yasmin Hoffman stelt, “niets te maken met onzin maar betekent veeleer dat een betekenis-effect in de plaats van de betekenis is gekomen.”¹² Jelinek zelf noemt het met de nodige zelfparodiëring “in tongen spreken”: “Het spreken in vreemde tongen, zoals de Heilige Geest die als tong boven de hoofden van de gelovigen zweeft, dat doe ik in het theater eigenlijk altijd, om de taalvorm te breken in verschillende taalmelodieën en taalritmes, omdat ik met taal altijd eerder compositorisch omga.” De belangrijke link met de muzikaliteit van Jelineks taalbouwsels is hiermee gelegd. Precies via de muzikaal beïnvloedde retorische technieken kan de toeschouwer in het teveel aan signifikanten wel degelijk een betekenis ontwaren, want “de betekenis ontstaat uit de beweging van het ene klanklichaam naar het andere, ofwel door een minimale metathetische verschuiving ofwel door andere middelen van de klassieke retoriek”¹³. Daarom is het van het grootste belang dat bij de tekstzegging voldoende aandacht wordt besteed aan de materialiteit van Jelineks taal, aan die fijne muzikale en retorische ingrepen als alliteraties, assonanties, herhalingen, variaties, tautologieën. Geen interpretatie dus bij de tekstzegging, maar een zinnelijke articulatie die de “grote muziek”¹⁴ van Jelineks teksten tot haar recht laat komen. Die grote muziek bezit een belangrijke epistemologische dimensie: wordt Jelineks schriftuur vaak omschreven als nihilistische taalkritiek, als een ontmaskering van de trivialisering en stereotypisering van de taal, van haar verstarring tot louter reproductie van gegeven materiaal, dan laat zij toch precies door haar retorisch-muzikale ingrepen een deur open voor een andere, dynamische vorm van talige kennisverwerving.

Zoals zij het concept acteur decentreert, haalt Jelinek ook de regisseur uit elkaar. Zij ontkracht de aanspraak op originaliteit van de regie en de idee dat een toneeltekst pas door de regie tot leven gewekt wordt: “En plots krijgt het betekenisloze betekenis! Wanneer meneer de regisseur een greep doet in de eeuwigheid en er iets uithaalt dat spartelt.” (159) Een encenering ontleent enkel betekenis aan de vergelijking met en de herhaling van elementen uit vroegere enceneringen en aan haar specifieke historische context. Ook het primaat van de toneelauteur wordt onderuit gehaald. De auteur is voor Jelinek niet de oorsprong of het middelpunt van de interpretaties die aan een tekst gegeven kunnen worden. Veeleer gooit Jelinek haar eigenzinnige “tekstbrokken” met een uitdagend gebaar voor de voeten van de regisseur die er dan een even eigenzinnige regie kan op loslaten.

De handschoen opgenomen

Het heeft de voorbije jaren niet ontbroken aan regisseurs die zich met succes een tekst van Jelinek toe-eigenden. Van *Begierde & Fahrerlaubnis* maakte de theater-

en filmregisseur Ulrike Ottinger in 1986 een opgemerkte productie. In deze tekst bevindt zich een ik-stem voor een spiegel en spreekt tot een afwezige u. Hoewel de ik zich tegenover de u probeert te positioneren wordt hier geenszins een dichotomie aangehangen tussen bijvoorbeeld een vrouwelijke, natuurverbonden, lichamelijke ik en een mannelijke, analytisch denkende, rationele u. Dergelijke polarisaties worden in de tekst precies als constructies opgevoerd, waarin zowel de ik als de u als in een coconachtige verstrikking vastzitten. De ambivalente twijfel tussen het verlangen naar onderwerping aan en de wil tot bevrijding uit deze verstrikking vormt de grondtoon van deze monoloog. Bij Ottinger zet een gehoorloze actrice de tekst om in gebarentaal, terwijl de tekst ook zin voor zin op de achterwand van de scène geprojecteerd wordt. De iconische gebarentaal kan de toeschouwer wel zien maar niet lezen, de geprojecteerde tekst kan men wel lezen maar niet horen. Er heerst "verregaande onbegrijpelijkheid, en men leest het 'pure teken'. Omdat echter het lichaam de tekst niet *belichaamt* maar hem enkel woord voor woord in een taal vertaalt, wordt de wens van de toeschouwer om te vluchten in het imaginaire, wordt de illusie dat men een scène tussen een man en een vrouw zal bijwonen, volledig te niet gedaan."¹⁵

In het Burgtheater zorgde Einar Schleef vorig jaar met *Ein Sportstück* ongetwijfeld voor de qua publieke belangstelling succesvolste Jelinekopvoering tot op heden. Voor Schleef, bekend om zijn martiale choreografieën van massa's en koren, moet *Ein Sportstück*, dat als enige dwingende regieaanwijzing vermeldt dat er absoluut "Griekse koren" aan te pas moeten komen, "gefundenes Fressen" geweest zijn. Schleef is bovendien niet alleen een meester in het choreograferen maar ook in het componeren van een opvoering. Van taal maakt hij muziek, zinnen fraseert hij tot melodieën. Ondanks een speelduur die al naar gelang de variant tussen de vijf en de zeven uur ligt, is zijn *Sportstück* dan ook een genot voor oog en oor. Of het 40 mannen en vrouwen sterke koor nu in monnikspijen gestoken variaties op de Oostenrijkse volkshymne scandeert of in shorts en mouwloze hemdjes religieuze litanieën ten beste geeft, de groep overrompelt telkens weer - vooral dan tijdens de eerste uren - als een veelkoppig monster vol machtige, agressieve energie. Naarmate de uren verstrijken verdwijnt de verbeterde gescandeerde spreekzang echter steeds meer achter de rigide lichamelijke van de afgetrainde lijven. Ook de afschrikwekkendheid van het monster verdwijnt: de koorleden hebben alle energie nodig om zich op de soms meer dan een uur durende trainingssessies te concentreren. Tegenover het koor staan de paar individuele figuren, die steevast belachelijk, zwak en larmoyant gepresenteerd worden. Deze discrepantie tussen de krachtige kooroptredens en de individuele slapjanussen heeft enkele critici ertoe aangezet om Schleef een positieve houding tegenover fenomenen als prestatiesport, groepsidentiteit en de-individualisering te verwijten. Zijn enscenering zou deze fenomenen

toejuichen en daarmee de kritische intentie van Jelinek volkomen negeren. Deze kritiek wijst ook op Schleefs notities in zijn monumentale essay *Droge Faust Parsifal*, waarin hij het koor omschrijft als “de gemeenschap van diegenen die samenwerken, de gemeenschap van figuren die een taal spreken”. Dit koor nieuw leven inblazen is zijn “politieke utopie” en is “levensnoodzakelijk voor het spreektheater”¹⁶. Toch lijkt Schleef de koorprestaties niet eenduidig als aantrekkelijk alternatief voor een ontcrachte individualiteit te presenteren. De nauwelijks aan banden gelegde, angstaanjagende agressie die vooral in het begin uit de kooroptredens spreekt kan men misschien positief begrijpen als een op de verovering van de wereld gerichte kracht maar evenzeer spreekt er kritiek uit op wat een teveel aan groepsidentiteit kan aanrichten. En in de uitputtingsslagen die de koorleden telkens opnieuw moeten leveren, lijkt mij sowieso elke utopische connotatie van “het koorleven” te ontbreken: wat haalt groepsdynamiek nog uit wanneer ze zich verliest in een eindeloze herhaling van mechanische lichaamstraining? Als we Schleefs regie al willen meten aan de intenties van de auteur, lijkt mij het mooie kleedje waarin Schleef de hele voorstelling stopt problematischer. De afkeer en het abjecte van de frontale confrontatie waartoe Jelinek de toeschouwer met haar theater wil dwingen is hier volledig afwezig. Behalve in die paar kooroptredens in het begin oogt de voorstelling mooi, vlot en aangenaam esthetisch en wordt op tijd en stond gezorgd voor het zoveelste verbazingwekkende technologische snuffje. Dit heeft onder andere tot gevolg dat de aandacht voor de tekst, die gaandeweg tot bijzaak gereduceerd wordt, danig verslapt. De angel is hiermee vakkundig uit het stuk gehaald.

In Antwerpen was onlangs, op uitnodiging van Het Toneelhuis en deSingel, het Deutsches Schauspielhaus Hamburg te zien met Jossi Wielers encenering van *er nicht als er (zu, mit Robert Walser)*. Met een beetje geluk komt ditzelfde gezelschap in april volgend jaar terug met *Wolken. Heim.*, eveneens in een regie van Wieler. Beide teksten hebben gemeenschappelijk dat er wel verschillende stemmen in weerklinken - in *Wolken. Heim.* een meerstemmig “wir”, in *er nicht als er* een u en een ik - maar dat de tekst niet over die verschillende stemmen wordt verdeeld. Wieler splitste daarom zelf de tekst uit over een aantal personages. In *Wolken. Heim* worden dat zes naamloze vrouwen, in *er nicht als er* drie vrouwen en een man, aangevuld met twee mannelijke figuranten. Ondanks die opsplitsingen weet Wieler perfect de valkuil te vermijden om er dan maar meteen ook aparte herkenbare karakters van te maken. Neen, zijn tekstverdeling blijft in se willekeurig, het maakt niet zoveel uit wie wat zegt. Ook het aantal personages maakt niet uit, gezien de tekstuele mogelijkheid om hen oneindig te verveelvoudigen. Door kleine verschillen in kledij en gebaren en door lichte nuances in de tekstzegging zijn de zes *Wolken. Heim.*-vrouwen wel visueel en materieel maar niet inhoudelijk-tekstueel van elkaar

te onderscheiden. Hoewel dit in *er nicht als er* anders lijkt, omdat hier de drie vrouwen tegenover de man lijken te staan, is ook hier geen sprake van aparte personages. Ook hier drie vrouwen die alleen materieel van elkaar verschillen maar in feite uit dezelfde mond spreken. Het mannelijke personage verschilt op het visuele vlak wel degelijk van de drie vrouwenfiguren maar op het tekstuele vlak wordt dit verschil grotendeels uitgewist: wat de ik over of tot de u zegt valt niet scherp te onderscheiden van wat de u over of tot de ik zegt, Jelinek spreekt met Walser spreekt met Jelinek enzovoort. Tegelijk maakt die opsplitsing wel degelijk een theateraal potentieel vrij dat zou ontbreken wanneer de teksten als monologen opgevoerd zouden worden. De fictionaliteit van de als kijkkasten geconcipeerde ruimtes (in beide stukken een ontwerp van Anna Viebrock) komt pas tot haar recht door de aanwezigheid van de vele personages die er zich noodgedwongen moeten in ophouden. En de handelingen van de personages, de posities die zij tegenover elkaar innemen, de onderlinge toenaderings- en afstotingsmechanismen scheppen, zonder dat zij daarom een motivatie vinden in de tekst, ruimte voor ironische commentaar. Bovendien maken de figurenafplitsingen de visualisering van de voor Jelinek zo belangrijke spiegelmetaforiek mogelijk. Vooral in *er nicht als er* slagen Viebrock en Wieler er in om door de plaatsing van de personages in de ruimte aan dat spiegelbeeldconcept bij momenten nog een soort *mise-en-abîme* effect mee te geven.

NOTEN

- ¹ Jelinek in *Theater Heute* (1989), nr. 8, p. 31.
- ² N.N. "Jelinek (sic) rekent in laatste stuk intelligent af", *Trouw*, 24-09-92.
- ³ André Spoor, "De mannelijke aanmatiging van het reine denken", *NRC Handelsblad*, 02-10-92.
- ⁴ Michael de Werd, "Porno-komedie van Elfriede Jelinek (sic) bevredigt niet erg", *Trouw*, 08-11-94.
- ⁵ André Spoor, "Heksenabbat in het wegrestaurant", *NRC Handelsblad*, 18-11-94.
- ⁶ zie voor het volgende ook: Ulrike Haß, "Grausige Bilder. Große Musik. Zu den Theaterstücken Elfriede Jelineks", in: *Elfriede Jelinek, Text + Kritik* (1993), nr. 117, pp. 21-30. Hier dient opgemerkt dat Jelinek misschien wel de radicaalste maar zeker niet de enige theatervernieuwer van de voorbije decennia is. De parallellen tussen haar project en dat van bijvoorbeeld Heiner Müller of de jongste stukken van Peter Handke zijn onmiskenbaar. Ook met werk van Goetz, Schwab, Strauß en Tabori zijn er raakvlakken.
- ⁷ Roland Barthes, *L'empire des signes*, in: *Oeuvres complètes*, tome II, Paris 1994, p. 801.
- ⁸ Elfriede Jelinek, *Ich möchte seicht sein*, geciteerd uit de uitgave in: Christa Gürtler (Hrsg.), *Gegen den schönen Schein*, Frankfurt a.M. 1990, p. 161. Citaten uit deze tekst worden verder enkel met het paginanummer aangeduid.

- ⁹ zie voor het volgende ook: Maja Sibylle Pflüger, *Vom Dialog zur Dialogizität. Die Theaterästhetik von Elfriede Jelinek*, Tübingen/Basel 1996.
- ¹⁰ Ulrike Haß, op. cit., p. 22 en p.28.
- ¹¹ Maja S. Pflüger, op. cit., p. 260-261.
- ¹² Yasmin Hoffman, "Hier lacht sich die Sprache selbst aus", in: Kurt Bartsch en Günther A. Höfler (Hrsg.), *Elfriede Jelinek*, Graz/Wien 1991, p. 53.
- ¹³ Yasmin Hoffman, op. cit., p. 21.
- ¹⁴ Ulrike Haß, op. cit., p. 21.
- ¹⁵ Dagmar von Hoff, "Stücke für das Theater. Überlegungen zu Elfriede Jelineks Methode der Destruktion", in: Christa Gürtler (Hrsg.), op. cit., p. 117.
- ¹⁶ Geciteerd naar Franz Wille, "Modell Münchhausen oder ein fester Griff ins Offene", *Theater Heute* Jahrbuch 1998, p. 70.