

DE ACTEUR ALS STOORZENDER – DOOD PAARD SPEELT JELINEK

Welgeteld één avond, op 26 november 2008 in de Monty in Antwerpen, was het Nederlandse gezelschap Dood Paard in Vlaanderen te gast met de voorstelling *Prinsessendrama's* van Elfriede Jelinek. Dat is spijtig aangezien het hier, na de monoloog *Het Vaarwel* die in 2003 werd gebracht door De Factorij, de eerste Nederlandstalige professionele volavondvoorstelling betreft van een stuk van de Oostenrijkse Nobelprijswinnares. Is het Nederlandstalige theaterlandschap nog steeds niet rijp voor werk van het Oostenrijkse enfant terrible? Nochtans bewijst de opvoering van Dood Paard dat tenminste een aantal van Jelineks theaterteksten heel goed functioneert buiten de Oostenrijkse en Duitstalige context en *gefundenes Fressen* kan zijn voor Nederlandstalige theatermakers die het “denkend theater” aanhangen, zoals recensente Marijn van der Jagt het theater van Jan Joris Lamers en diens navolgers (Dood Paard, 't Barre Land e.a.) omschrijft.¹

Een belangrijke formele eigenschap van Jelineks theaterteksten zouden we kunnen definiëren als de loskoppeling van tekst en personage. Tekst en personage vormen niet langer een organische eenheid; hier is geen sprake meer van personages die hun innerlijke wereld in de tekst veruitwendigen. Sterker nog: het personage wordt door de tekst als het ware doorgestreept. Een veel geciteerd voorbeeld vinden we in de openingszinnen uit *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte* (1977) – “Ich bin Nora aus dem gleichnamigen Stück von Ibsen. Im Augenblick flüchte ich aus einer verwirrten Gemütslage in einen Beruf.” – die een metadramatisch (de figuur Nora als citaat uit het stuk van Ibsen) en een metatheatraal commentaar bevatten (het personage dat zijn verschijning op de scène becommentarieert) en de ‘wording’ van een personage verhinderen.² Dit formele experiment krijgt bij Jelinek een uitgesproken systeemkritische dimensie. Het onderzoekt – en daarin vertoont Jelineks theater sterke gelijkenissen met de regiepraktijk van Einar Schlee – de voorwaarden van het spreken op de bühne: wie kan en mag het spreekgestoelte van het theater betreden, onder welke voorwaarden, en wie blijft van dat publieke spreken uitgesloten? Jelineks schrijftuur, aldus de Bochumse theaterwetenschapster Ulrike Haß, laat precies die uitgesloten van hun verbanning *offstage* de publieke ruimte van het toneel inpalmen, echter niet met een ‘eigen’, zuivere stem maar met een onophoudelijk hybride en gecorrumpeerd spreken dat de burgerlijke conventies van het toneel als kijkkast verstoort.³

Daarmee is, naast de vraag “Wie spreekt?”, een tweede centrale bekommernis van Jelineks theaterpoëtica aangeduid: de deconstructie van de kijkkast, van het toneel als visuele ruimte. Jelinek gaat expliciet de confrontatie aan met de bühne

als schouwtoneel, met het theater als medium van ‘vertoning’ en ‘voorstelling’. Haar teksten bevatten telkens ook een reflectie over en uitdaging voor het theater als oord waar de voorstelling zowel onmogelijk als noodzakelijk is. Onmogelijk is de voorstelling omdat Jelineks teksten zich tegen hun visuele vertaling of invulling – Ulrike Haß spreekt van “reframing” – verzetten; noodzakelijk is de voorstelling omdat de teksten alleen maar in relatie tot het beeldkader, het ‘frame’ van het theater, zichtbaar willen en kunnen worden.⁴ Beide hier kort toegelichte aspecten hangen uiteraard nauw samen: het is precies het obsessieve hybride spreken dat de herkenbare voorstelling verstoort, het is de taal die het zuivere beeld, het mooie plaatje doorkruist. Tussen taal en beeld bestaat een ‘gescheurde’, ‘verknipte’ relatie (U. Haß).

Helemaal in de lijn van haar poëtische experiment met het theater als visuele ruimte, analyseert Jelinek in haar theaterteksten de problematiek van de beeldvorming, met name de relatie tussen beeldvorming en geweld, tussen het beeld en de dood. Haar houding tegenover de status van het beeld in de neokapitalistische Westerse samenleving is in meerdere opzichten ambivalent. Enerzijds bekritiseert ze de alom tegenwoordige macht van de digitale beeldmedia, of beter: de neutraliteit en onschuld die de media, en de recipiënten in hun kielzog, aan beelden toekennen. Maar aan Jelineks iconoclasme is een gewelddadige omgang met de taal als materiaal inherent; als auteur claimt Jelinek dus allerminst een positie buiten het geweld van de representatie. Anderzijds spreekt uit haar werk ook een fascinatie voor de beeldcultus, met name voor de seriële reproduceerbaarheid van het beeld. Jelinek omarmt de serialiteit als mogelijkheid van verzet tegen de valse authenticiteit van het unieke, ‘ware’ beeld. De serialiteit maakt beeldverschuivingen en incongruente beeldseries mogelijk, die niet instrumentaliseerbaar of recupererbaar zijn als herkenbare afbeelding, als authentieke voorstelling. Het is dan ook geen toeval dat recent onderzoek Jelineks theater in verband brengt met de filmesthetica: Jelinek brengt de serialiteit van de film binnen in het theater.

Dit wordt bij uitstek geïllustreerd door de *Prinssendrama's*. *Prinzessinnen-dramen* is in feite de genrebepalende ondertitel van een ‘serie’ van vijf teksten, *Der Tod und das Mädchen I – V* (2003). Elke ‘aflevering’ vermeldt tussen haakjes de naam van de vrouwelijke ‘prinses’ aan wie de tekst is opgehangen: Sneeuwwitje, Doornroosje, Rosamunde en Jackie. Aflevering V vormt hierop een uitzondering: hier is *die Wand*, “de muur”, de referentiefiguur; in deze tekst zijn expliciete verwijzingen aanwezig naar Sylvia Plath, Ingeborg Bachmann en Marlen Haushofer. Aan de uitgave is, “in plaats van een nawoord”, een korte tekst van Jelinek uit 1998 toegevoegd over nog een andere prinses, de in 1997 verongelukte Diana. Delen I, II en III werden eerder al apart in verzamelbundels gepubliceerd, respectievelijk

in: *Macht nichts. Eine kleine Trilogie des Todes* (1999), *Das Lebewohl. 3 kl. Dramen* (2000) en *In den Alpen. Drei Dramen* (2002).⁵

Alle *Prinsessendrama's* zijn korte, compacte teksten met een hoog filosofie- en cultuurkritisch gehalte. Hoewel zeer uiteenlopend qua schriftuur en opbouw hebben de vijf teksten gemeen dat macht(smisbruik) en geweld erin centraal staan, het geweld dat in staatsstructuren en economische systemen zit ingebakken, het geweld tussen mannen en vrouwen, het hoogtechnologische geweld.⁶ Maar ook en misschien vooral het geweld dat gepaard gaat met kennisverwerving, met de ambitie om 'de waarheid' te achterhalen en te poneren, zij het op het abstracte niveau van de epistemologie of op het concrete niveau van bijvoorbeeld de mediale nieuwsgaring. Niet alleen de huidige maatschappij wordt op de korrel genomen; door terug te grijpen op sprookjesfiguren ontrafelt Jelinek ook de overgeleverde, genaturaliseerde mythen in het culturele geheugen én ze gebruikt de overleveringen als sjablonen voor een kritiek op het heden. De genderdimensie is in de vijf stukken essentieel en maakt deel uit van een omvattendere kritiek op hoe machtsstructuren zich in collectief verankerde beeldvorming ontplooiën en het (vrouwelijke) subject de dood indrijven. Telkens staat een vrouwelijke figuur centraal – een sprookjesfiguur of een maatschappelijk of cultureel ikoon – die echter geen handelend subject kan zijn omdat ze alleen als ikoon bestaansrecht heeft. Jelineks Sneeuwwitje bijvoorbeeld is op zoek naar het Ware, Goede en Schone maar verliest de weg in het woud van de beelden, waar de jager de dienst uitmaakt. Hij verijdelt haar zoektocht en reduceert haar tot "buit". Het bestaan van de prinsessen situeert zich op de grens tussen leven en dood. Doornroosje wordt door de prins niet tot leven gekust maar ruilt haar honderdjarige slaap noodgedwongen voor een bestaan als prinselijk lustobject. Het spreken van de figuren neemt de vorm aan van een onderhandeling over leven en dood, waarbij de vrouw alleen kan overleven als ze zich onderwerpt aan de mannelijke blik. De vrouw bestaat uitsluitend als 'beeldig' plaatje, als afspiegeling. Tracht zij de rollen om te keren en het heft in eigen handen te nemen, dan loopt het verkeerd af; vooral vrouwen aan de rand van de macht of vrouwelijke kunstenaars lopen met hun hoofd tegen de muur. Lijkt bijvoorbeeld de berekende en zelfingenomen Jackie zich nog het best met de macht te kunnen arrangeren, dan lukt haar dat alleen als "meubelstuk". Alleen als een tot in de puntjes – bij Jelinek: tot en met haar valse haarwortels – geënsceneerde verschijning kan Jackie overleven. De haute couture kledij, de pruiken en gezichtsmaskers duiden alleen nog de contouren aan van de uitgeschakelde, afgestorven lichamelijkeheid.

Dat uiterekend het Nederlandse theatercollectief Dood Paard de uitdaging aanneemt om Jelinek op de planken te brengen, is eigenlijk helemaal niet verwon-

derlijk. Jelineks theaterpoëtica is een kolfje naar de hand van dit experimentele gezelschap, dat telkens opnieuw de theaterconventies bevraagt – zowel de conventies van het maken als deze van het recipiëren van theater – en zijn experiment uitdrukkelijk situeert in een kritiek van de op informatie, sensatie en consumptie beluste samenleving. Dat Dood Paard bovendien streng over zijn autonomie als collectief waakt, heeft er wellicht mee voor gezorgd dat de opvoering niet in de valkuilen trapt die sommige ‘grote’ Duitstalige regisseurs – telkens verbonden aan gerenommeerde huizen – niet hebben kunnen vermijden. Hier geen realistische scenografie als vertaling van de antirealistische tekst; evenmin wordt de hybride tekst door de acteurs van psychologische diepte voorzien. Maar Dood Paard kiest ook niet voor overdonderend visueel geweld dat het talige geweld van de tekst wil overtreffen (zoals Frank Castorf deed). De voorstelling laat in de eerste plaats de tekst de ruimte vullen en maakt een geconcentreerde, haast sobere indruk; tegelijk bewaart ze het ongepolijste van een ad hoc performance, iets waarvoor in een regie van pakweg Guy Cassiers – de ‘grote’ regisseur van wie we graag eens een Jelinek zouden willen zien – geen plaats zou zijn.

Dood Paard brengt drie van de vijf drama's – *Sneeuwvitje*, *Doornrosje* en *Jackie* – en laat de twee sterker aan de Duitstalige context gebonden afleveringen achterwege. De scène wordt voor de volledige duur van de voorstelling gedomineerd door een sparrenbos met kerstverlichting, dat schittert in al zijn nepheid. In het bos zijn enkele kleine beeldschermen opgesteld waarop foto's uit *glossy* tijdschriften verschijnen. Dergelijke tijdschriften liggen ook als pakjes onder de kerstbomen verspreid. Op één groter beeldscherm krijgt het publiek af en toe een glimp van de acteurs te zien wanneer deze zich achter het bos ‘verbergen’. De scenografie wijst meteen op enkele rode draden in de drie stukken: de thematiek van beeld en afbeelding en het daaraan inherente voyeurisme, de vermenging van echt en fake, en de onduidelijke grens tussen aan- en afwezigheid in het beeld.

Het scènebeeld getuigt van een hybride artificialiteit die vooral ook in de figuur van Sneeuwvitje wordt doorgetrokken: de lange magere Gillis Biesheuvel speelt dit sprookjesikoon van onschuldige, meisjesachtige schoonheid; in een vooruitwijzing naar het derde deel, *Jackie*, is hij bovendien gekleed in een diep uitgesneden witte Marilyn Monroe-jurk en dito pruik, die verleiding en seks citeert. Deze visuele constructie – die dan nog eens botst met de zeer geconstrueerde tekst – onderneemt geen enkele poging om een ‘echte’ travestierol te worden of een psychologische duiding uit te dragen, onderneemt m.a.w. niets om de verschillende onderdelen en hun associaties – Sneeuwvitje, het lichaam van de acteur, de Monroe outfit, de tekst – te laten passen. Bovendien benadert het magere lichaam, dat eerder voor geslachtelijke neutraliteit dan voor mannelijkheid lijkt te staan, als

het ware het ideale model: een an sich betekenisloze kapstok voor de kleren, in casu de taal – en laat dat nu net Jelineks definitie van de acteur zijn.

Sneeuwvitjes gesprekspartner is qua outfit minder hybride en duidelijk als jager te herkennen. De artificialiteit ligt hier in zijn voornaamste attribuut, het – fallische – geweer: op de loop is een handycam gemonteerd, zodat de jager letterlijk beelden schiet. Wie hij in het vizier neemt, verschijnt uitvergroot op het grote scherm op de scène. De jager beslist over leven en dood; wie hij de genade van het leven verleent, leeft echter niet meer ‘ten volle’, maar als filmbeeld op het scherm. In Jelineks tekst worden de dodelijke slachtoffers van de jager opgeruimd door de dwergen. De dwergen zijn – als knechten – medeplichtig aan de dodelijke jacht op beelden; tegelijk lijken ze, vanuit hun positie aan de rand van de menselijke orde, als enigen de fatale dynamiek te doorzien. Jelinek verleent hun het laatste woord; maar een opstand der dwergen, een sabotage van het systeem, ligt nog lang niet in het verschiet. In de voorstelling wordt de dubbele houding van de dwergen subtiel aangeduid. Wanneer de jager Sneeuwvitje doodschiet, verschijnt een dwerg die een polaroid foto van het lijk neemt. Tegelijk onttrekken de dwergen zich aan de beeldendwang: door hun kleine gestalte ontsnappen ze aan de voyeuristische camera’s; enkel hun puntmutsen verschijnen op het scherm.

Ook in *Doornroosje* beslist het mannelijke personage, de prins, over leven en dood. Bij Dood Paard wordt de kus die Doornroosje uit haar honderdjarige slaap wekt een wilde neukpartij. Het fallische geweer alias camera uit het eerste deel gaat naadloos over in de penetratie. Ook hier is het sprookjesikoon het meest hybride personage; ook hier botst de overlevering van het bevallige, passieve mooie meisje met het lichaam en de aankleding van de acteur, zij het op een heel andere manier dan bij Sneeuwvitje. Actrice Manja Topper citeert in haar zenuwachtige, snelle en schelle tekstzegging cliché’s van hysteric en controleverlies. Anderzijds roept haar lichaam in de nauw aansluitende, vleeskleurige jurk een dominante en uitdagende vrouwelijke seksualiteit op, die normaliter uit de kinderversie van sprookjes wordt geweerd. In overeenstemming met de regieaanwijzingen van Jelinek geeft Dood Paard aan de artificialiteit nog een extra draai en maakt van *Doornroosje* een burlesk tussenspel: voor de seks zet de prins een grote pluchen hondenkop op, Doornroosje een dito kattenkop, en de penetratie gebeurt met een paddestoel van de dwergen uit het eerste deel.

In beide delen wijzen de digitale beelden op de monitoren op de mogelijkheid van een eindeloze herhaling en vermenigvuldiging van de gespeelde scènes. Die vermenigvuldiging wordt letterlijk op scène gebracht in het derde deel van de voorstelling, *Jackie*. De vier acteurs presenteren even zovele Jackies; in zalmkleu-

rige mantelpakjes en met donkerharige pruiken zitten ze netjes op een rij op barkrukken. De tekst glijdt willekeurig tussen de vier acteurs heen en weer. De vier acteurs zijn echter geen klonen van elkaar; evenmin willen ze de ‘echte’ Jackie ‘natuurgetrouw’ afbeelden. Elke acteur brengt de tekst met een andere dictie en lichaamstaal; het pakje hangt slordig om hun blote lijf, de pruik verschuift of wordt afgezet. Hoewel tekst noch beeld mogelijkheden tot inleving of identificatie bieden, is *Jackie* precies door de sterke aanwezigheid van de vier sprekende lichamen allerminst een cerebrale encensering. Het is net dat sprekende lichaam dat zich niet tot het perfecte, dodelijke beeld laat reduceren. In de viervoudige lichamelijke ontubbeling worden verschuivingen en barsten in het ikoon zichtbaar. Het plaatje klopt niet, de prinses is niet langer ‘beeldig’. Jelineks teksten zijn stoorzenders. Ze ontwichten het theater als medium van representatie en vinden daarvoor bij Dood Paard uitstekende bondgenoten.

Inge ARTEEL

In Nederlandse vertaling: Elfriede Jelinek, *De dood en het meisje; de prinsessendrama's*, Van Gennep, 2006, vertaling Ria van Hengel.

NOTEN

- 1 Marijn van der Jagt, “Profiel: Jan Joris Lamers”, *Vrij Nederland* Nr. 52/01, 2008-09.
- 2 Zie Evelyn Annuß, *Elfriede Jelinek. Theater des Nachlebens*, München, 2005, p. 17.
- 3 Zie Ulrike Haß, “Durch den Text gehen”, in: Inge Arteel & Heidi M. Müller (Hg.), *Elfriede Jelinek. Stücke für oder gegen das Theater?*, Brussel, 2007, p. 20 e.v.
- 4 Zie Haß, p. 22.
- 5 Jelinek heeft overigens al één ‘koninginnendrama’ geschreven, *Ulrike Maria Stuart*, dat in première ging in 2006 maar niet in gepubliceerde vorm bestaat.
- 6 Zie Karl Ivan Solibakke, “Zur Gewalt der Bilder in Jelineks Prinzessinnendramen”, in: Inge Arteel & Heidi M. Müller (Hg.), *Elfriede Jelinek. Stücke für oder gegen das Theater?*, Brussel, 2007, p. 253.