

Grensgeval* en *Coda* en de disruptie van discours over vluchtelingen: een analyse van ‘taal’ in Elfriede Jelineks *Coda* en Tom Kleijns vertaling *Grensgeval

-- Rosa van Kollem --

Elfriede Jelinek schreef *Die Schutzbefohlenen* als aanklacht tegen de wijze waarop vluchtelingen behandeld worden in Oostenrijk. Naar aanleiding van het Volkswagen-emissieschandaal schrijft Jelinek een vervolg, genaamd *Coda*, waarin zij een reflectie op het schandaal met een kritiek op de Europese omgang met vluchtelingen combineert. In 2016 vertaalt en bewerkt Tom Kleijn enkel *Coda* naar *Grensgeval*. Dit artikel betreft een onderzoek naar welke concepties van ‘taal’ tot uitdrukking komen in *Grensgeval* en hoe deze zich verhouden tot de relevante hoofdthematiek van het stuk: de positie van vluchtelingen in Europa en Europees discours. Daarbij worden vertaling en origineel naast elkaar gehouden om een scherper beeld te geven van de positie die de Nederlandstalige bewerking/vertaling inneemt in Europees discours. Uiteindelijk wordt beargumenteerd dat het stuk de conceptie van ‘taal’ uitdraagt als iets dat ‘subjecten spreekt’ (in plaats van andersom), en dat in het stuk de conceptie van ‘taal’ besloten ligt als iets dat subjectiviteiten produceert in een ideologisch bepaald discours. *Grensgeval* en *Coda* pogen daarbij de

macht die ‘taal’ uitoefent over subjecten/subjectiviteiten te onder-/doorbreken in betrekking tot Europees discours omtrent vluchtelingen middels de specifieke dramaturgie. Alhoewel *Coda* uiteindelijk een hardere kritische stem vertegenwoordigt in Europees discours dan *Grensgeval*.

Keywords: *Coda* / *Grensgeval* / Elfriede Jelinek / Tom Kleijn / discours

Inleiding: *Coda* en *Grensgeval*, ‘taal’, en vluchtelingen in Europees discours

Elfriede Jelinek (geboren in 1946 in Oostenrijk) schreef *Die Schutzbefohlenen* naar aanleiding van een aantal samenvallende gebeurtenissen in Oostenrijk in 2012: een groep asielzoekers uit Afghanistan en Pakistan trokken de *Votiv-Kirche* in Wenen in en startten een hongerstaking om betere voorzieningen te eisen, onderwijl ontvingen Anna Netrebko (een bekend Russisch operazangeres) en Tatyana Yumasheva (dochter van Boris Yeltsin, toenmalig president van de Russische Federatie) het Oostenrijks staatsburgerschap. Dat het Oostenrijks staatsburgerschap wel toebedeeld werd aan twee bekende mensen, maar niet aan anonieme vluchtelingen die demonstreerden voor betere voorzieningen, vormde het startpunt van het toneelstuk dat een kritische reflectie behelst op de rechten van vluchtelingen in Europa. Als in 2015 het Volkswagen-emissieschandaal plaatsvindt schrijft Jelinek een vervolg op *Die Schutzbefohlenen*, genaamd *Coda*, waarin zij een reflectie op het schandaal integreert in een verdere kritiek op Europese omgang met vluchtelingen (Honegger, “Translator’s Preface”, “Scenes of Translation”). In 2016 vertaalt en bewerkt Tom Kleijn enkel *Coda* naar een Nederlandstalige versie genaamd *Grensgeval*, dat in 2017 te zien is geweest in een productie van Het Toneelhuis onder regie van Guy Cassiers.

Dit artikel betreft een onderzoek naar welke concepties van ‘taal’ tot uitdrukking komen in *Grensgeval* en hoe deze zich verhouden tot de relevante hoofdthematiek van het stuk: de positie van vluchtelingen in Europa en Europees discours. Gedurende dit onderzoek wordt het Nederlandstalige *Grensgeval* naast het oorspronkelijke

Duitstalige *Coda* gehouden. Door waar nodig onderlinge verschillen te markeren en duiden, wordt beoogd een scherper beeld te geven van de Nederlandstalige bewerking/vertaling en de positie die dit werk inneemt in Europees discours, met als doel op indirecte wijze poolshoogte te nemen van het discours omtrent vluchtelingen in het Nederlands taalgebied. Aangezien *Grensgeval*, evenals *Coda*, een aantal belangwekkende eigenschappen op het gebied van 'taal' en tekstuele ordening bevat, vormt de analyse van welk gedachtegoed over 'taal' als concept tot uitdrukking komt middels het stuk hier het zwaartepunt.

Zo bestaan *Grensgeval* en *Coda* om te beginnen niet uit een dialoog tussen personages ten gunste van de ontwikkeling van een plot, maar uit wat Jelinek *Sprachflächen*, of wel 'spraakvlakken', noemt (Jürs-Munby, "The Resistant Text" 46-56). Het stuk geeft slechts het constante spreken van discoursen weer, niet de subjecten zelf. Zij liggen dieper geïmpliceerd in de tekst, in de 'spraak' die constant van mogelijke perspectieven wisselt. Zoals Jelinek zegt in "*Greifvogel*: I am a bird of prey: In conversation with Elfriede Jelinek", een interview met Jelineks vertaalster Honegger:

It has to be discovered who speakers are at any given moment. That's probably what makes analyzing my text interesting, determining who those 'we' are. Sometimes it is I who speaks in the *pluralis majestatis*, sometimes it's an ironical 'we', it's something the masses appropriate, when everyone actually says 'I', it's an abstract 'I', so there are many 'we's'. There is 'Bravo, we did it again!' (*Na, wir sind wieder einmahl toll gewesen.*) That's the collective, mocking I, that thinks it can do anything. And then there is the 'I' that accuses, the I that indicts. (Honegger 153)

Het stuk vertegenwoordigt dus een verzameling stemmen opgenomen in een tekst die meer op proza dan op drama lijkt, ofwel: een polyfone 'spraakvlakte', waarin de stemmen niet altijd duidelijk te onderscheiden zijn van elkaar.

Daarnaast wordt Jelineks stuk onderlegd door andere 'teksten'. In het onderschrift van het origineel geeft Jelinek aan dat het stuk 'splinters' van Ezra Pound's *The Cantos*, Euripides' *Ifigeneia in Aulis*

en Homerus' *Odysee* bevat (99). Het intertekstuele weefsel van *Grensgeval* en *Coda* bevat tevens 'teksten', zoals journalistieke rapportages over vluchtelingen; internetvideo's gemaakt van en door vluchtelingen waarin de omstandigheden van hun verblijven en reizen in beeld komen (in het bijzonder een filmpje van een afgetrainde mensensmokkelaar in een groene zwembroek die terugzwemt vanaf een volgepropte boot met vluchtelingen naar de waterkant) (Honegger, "Translator's Preface" xii-xiii); de redevoering van politici (bijv. toespraken, slogans, partijstandpunten); autoreclames; en de specifieke wijze waarop mensen uit gastsamenlevingen met elkaar praten over vluchtelingen en milieuproblematiek.

Tevens opmerkelijk is de muzikale inslag op de 'taal' van het stuk. De woorden en zinnen bevinden zich middels een sterke ritmificatie in een talige compositie (Jürs-Munby, "The Resistant Text" 49), die in *Grensgeval*, anders dan in het origineel, soms korte adempauzes bevat, weergegeven op deze manier: "(...)" (Jelinek, *Grensgeval*). Hiernaast worden in *Grensgeval* en *Coda* woorden en zinsneden gebruikt die verwijzen naar de Holocaust. Of anders gezegd, het stuk wordt geteisterd door herinneringen aan de Holocaust die zich, opgeslagen in de (van origine Duitse) taal van het stuk, opdringen aan het heden. Deze dienen in de oorspronkelijke context gezien te worden als een aanklacht tegen de Oostenrijkse slachtoffermythe, waarvan Jelinek een bekend aanklager is (Jelinek, "Viennese whirl"; Fiddler en Jürs-Munby). Daarnaast geven Karen Jürs-Munby en Honegger het belang aan van een zekere onvertaalbare humor in de oorspronkelijke tekst; een spel met woorden dat een belangrijke plaats inneemt (Jürs-Munby, "The Resistant Text" 46-47; Honegger *Greifvogel*).¹ Wegens de onvertaalbaarheid van dit woordenspel wordt bij de analyse van *Grensgeval* in acht genomen dat dit aspect van *Coda* op een andere manier uitdrukking vindt in vertaling.

De hierboven omschreven kenmerkende eigenschappen van het stuk dienen als leidraad in deze analyse. Achtereenvolgens zal besproken worden welke concepties van 'taal' uitgedragen worden, middels, allereerst, de inwisseling van dramatische dialoog voor 'spraakvlakken'; ten tweede, de intertekstualiteit van tekst; ten derde, de ritmificatie/muzikalisatie van woorden en taal; ten vierde, de in het stuk gemaakte verwijzingen naar de Holocaust; en als laatste, een humoristisch spel met woorden. De hoofdzaak daarbij is steeds opnieuw aan te wijzen hoe de door deze specifieke dramaturgie uitgedragen concepties van

'taal' zich verhouden tot het hoofdonderwerp van het stuk: de positie van vluchtelingen in Europa en Europees discours. Onderwijl wordt *Grensgeval* gespiegeld aan het oorspronkelijke *Coda* om zo waar nodig een verschil in dramaturgie – hier bezien als zowel eigenschap van het stuk zelf, en als de verhouding van het stuk tot de bredere maatschappelijke context – te kunnen duiden. Tenslotte is het allicht verstandig een opmerking ter verduidelijking toe te voegen: met een algemene formulering zoals 'het stuk', of 'de tekst' wordt zowel vertaling als origineel bedoeld, wanneer gerefereerd wordt aan slechts de vertaling óf het origineel wordt dit met nadruk benoemd.

'Taal' in *Grensgeval* en *Coda*: de destabilisatie van het 'ik'/'wij'/'zij'

In *Postdramatic Theatre* (Duits origineel 1999, vertaling 2006) omschrijft Hans-Thies Lehmann een nieuwe theateresthetiek die zich vanaf de jaren 1960 ontwikkelde. Lehmann gebruikt Jelineks teksten als voorbeeld om te beargumenteren dat er in postdramatisch theater sprake is van een autonomisatie van 'taal' tot een eigen theatrale realiteit, in plaats van 'taal' te beschouwen als dat wat personages spreken. Lehmann stelt daarbij dat het een misvatting is de autonomisatie van 'taal' in postdramatisch theater, en dus Jelineks *Sprachflächen*, te zien als een voortvloeisel van een verlies aan aandacht voor subjecten/mensen (17-18). Lehmann vraagt: "Is it not rather a matter of a changed perspective on human subjectivity?" (18). Als Jelineks 'spraakvlakken' uitdrukking geven aan een ander perspectief op 'subjectiviteit' dan is hier de vraag van belang hoe dit perspectief zich verhoudt tot 'taal' in haar werk.

De tekst "Sidelined", die Jelinek ten gunste van haar ontvangst van de Nobelprijs voor Literatuur in 2004 per video opvoerde, biedt hier een uitkomst. In de speech scheidt Jelinek 'taal' in het evenbeeld van een schijnbaar gehoorzame maar in feite ongehoorzame hond. De tekst poneert Jelinek zelf, haar subjectiviteit, als verwickeld in een machtsspel met een hond, die de belichaming/autonomisatie van 'taal' vertegenwoordigt. "Sidelined" schetst het beeld van een schrijver die begon te schrijven om vanaf de 'zijlijn' 'taal' aan te vechten, en daarin een schuilplaats vond, maar die uiteindelijk verraden wordt door haar ogenschijnlijke kameraad als deze een Nobelprijs in de wacht sleept (858-865):

And this dog, language, which is supposed to protect me, that's why I have him, after all, is now snapping at my heels. My protector against being described, language, which, conversely, exists to describe something else, that I am not – that is why I cover so much paper – my only protector is turning against me. [...] No wonder. I mistrusted it immediately, after all. What kind of camouflage is that, which exists, not to make one invisible, but ever more distinct? (Jelinek, 860)

Aan het eind van de tekst is het deze 'taal' die Jelinek gevangen houdt zonder haar in de gaten te hoeven houden (864-865). De 'taal', met zijn kracht te omschrijven, determineert Jelinek; bepaalt haar subjectiviteit, en overwint Jelineks verzet door 'geaaid/gestreed' te worden (als een hond), door verwelkomd te worden 'in het midden', ook wel de canon (858-865).

Uit "Sidelined" kan geconcludeerd worden dat Jelineks werk in het teken staat van een aantijging van de 'taal', die een zekere macht uitoefent over subjecten. Tevens verschijnt 'taal', in lijn met Lehmann, als een entiteit op zichzelf. In "The Resistant Text in Postdramatic Theatre: Performing Elfriede Jelinek's *Sprachflächen*" schrijft Jürs-Munby dat de 'spraakvlakken' de actoren zijn in Jelineks werk, en niet de acteurs. Jürs-Munby baseert zich hierbij op Jelineks essay "I want to be shallow", waarin Jelinek verklaart dat zij een modeshow prefereert boven theater omdat de kleding daar op een inwisselbaar vlak gedragen wordt (Jürs-Munby, "The Resistant Text" 48-49; Jelinek, "I want to be shallow"). Jürs-Munby beschouwt Jelineks *Sprachflächen* als muzikale composities en schrijft over de rol van de acteur daarbinnen: "the actors are deprived of their individual agency as either performers or characters and become instruments in a polyphonic composition that exhibits language as something pre-existing the individual who enters it" (Jürs-Munby, "The Resistant Text" 49). En stelt daarbij: "This acknowledges that 'we are spoken by language' as de Saussure implied and as post-Saussurean thinkers from Heidegger to Lacan, Derrida and Barthes have underscored in different ways. (49). Volgens Jürs-Munby dragen Jelineks *Sprachflächen* dus de conceptie van 'taal' uit als iets dat 'subjecten spreekt' in plaats van andersom (46-56).

In “Parasitic Politics: Elfriede Jelinek’s ‘Secondary Dramas’ *Abraham-halde* and *FaustIn and out*” volgt Jürs-Munby Evelyn Annuß’s analyse van Jelineks gebruik van citaten als een methode die erop uit is de voorwaarden waarop iemand kan verschijnen in een discours inzichtelijk te maken. Jelineks expositie van ‘taal’ als iets dat bepaalde representaties en daaraan gekoppelde subjectificaties uitdraagt, kan volgens Jürs-Munby uiteindelijk ook de stiltes in een discours naar voren brengen (213-214). Zo’n specifieke stilte in het Europese debat wordt vertegenwoordigd door vluchtelingen, waarin er voornamelijk ‘over’ en ‘namens’ hen gesproken wordt in plaats van ‘door’ hen. Op de spanning van het spreken ‘over’, of ‘namens’, en de onmogelijkheid dit te doen, en de totale toe-eigening van de stem van vluchtelingen, hangt de spanning van het stuk.²

Dat het in *Grensgeval* en *Coda* in principe om een spel gaat met, en om een commentaar gaat op wie er kan spreken, wie wiens stem kan aannemen, wordt uit het stuk duidelijk door de wijze waarop de verschillende stemmen en de posities in discoursen die zij vertegenwoordigen met elkaar vervlochten zijn. Zoals gezegd worden de vluchtelingen de stemmen van Ezra Pound’s *The Cantos*, Homerus’ *Odyssee* en Euripides’ *Ifigeneia in Aulis* toegekend. Deze bronnen associëren de vluchtelingen met de Griekse Oudheid. Het gaat hier om een spel waarbij zij aan de ene kant gezien worden als vluchtelingen onderweg naar het hedendaagse Griekenland, terwijl zij aan de andere kant in de vloot van Odysseus gezet worden en daarmee de positie innemen van de Grieken in de Griekse Oudheid. Hierbij wordt de oud-Griekse tegenstelling tussen ‘Grieken’ en ‘Barbaren’ actief, en wordt het huidige Europa in de positie van de ‘Barbaar’ gezet (in plaats van, zoals in xenofob discours gebeurt, andersom). Dat de vluchtelingen in *Grensgeval* Nederlands, en in *Coda* Duits, spreken kan tevens gezien worden als een spel op het concept van ‘barbaars’ in de oorspronkelijke Griekse betekenis.³

Het spel met ‘wie spreekt’ zet zich in het stuk ook voort in de ‘dieselmotor’ en het ‘stikken’ als thema’s die zowel op vluchtelingen, als op het Volkswagen-emissieschandaal betrekking hebben. Ze vormen een commentaar op wie er aan het woord komt in het discours. Zie bijvoorbeeld het volgende citaat uit *Grensgeval*: “Ik zou graag zo’n leugenachtige Volksdieselwagen willen kopen, dan haal ik de motor eruit, doe er diesel in en schenk hem aan die boot, waarvan de motor zo stottert. Zodat hij uiteindelijk vooruitkomt” (6). Het is hier

Jelinek en/of Kleijn, of in opvoering allicht een acteur, of een ander gerepresenteerd ‘ik’ dat allicht weer een ‘wij’ is (bijvoorbeeld: de middenklasse-theaterbezoekers), dat hier de ongelijkheid benoemt van een discours dat zich focust op luchtvervuilende dieselmotoren van Volkswagens die op lange termijn de lucht vervuilen, terwijl er mensen op zee in volle boten zitten die zullen stikken omdat hun dieselmotor amper functioneert.

De vraag wie waarover spreekt, of wie namens wie, wordt ook benadrukt door de constante stem- en perspectiefwisselingen. Zoals Jelinek aangeeft is het steeds opnieuw de vraag wie er eigenlijk aan het woord is, wie het ‘we’ is dat spreekt (Honegger, *Greifvogel* 153). Neem de volgende passage uit *Grensgeval*:

Op dit roer groeit langzaam klimop, ik weet nu ook waarom. Zo lang werd het niet gebruikt dat het nu eindelijk groeien kon. Maar we hebben dit roer toch helemaal niet, wat zouden we hier met een roer moeten beginnen? Daarentegen hebben we haast, we hebben tevergeefs veel haast, we kunnen niet eindeloos leven zonder te ademen! Alstublieft, kan iemand de nevel opheffen, kan iemand die voor ons opheffen, een plastic zak kunnen we daar toch wel voor vinden, hier drijven er zoveel rond. (Jelinek, *Grensgeval* 7)

De ‘klimop op het roer’ in deze passage verwijst naar “Canto II” van Ezra Pound,⁴ waardoor de vluchtelingen in de boot met de stem van een Europees gecanoniseerd schrijver geassocieerd worden. Tegelijkertijd geeft de ‘klimop’ uitdrukking aan een beeld van een door planten overwoekerde boot, een boot die allicht niet op zee verkeert maar op het land. Vervolgens spreekt er een stem die de waarheidsgetrouwheid van deze beeldspraak bekritiseert, vanaf ‘hier’. Wat mogelijk ‘vanaf de boot’ betekent, echter, deze passage zou ook het perspectief van de schrijver kunnen vertegenwoordigen die kritiek op het eigen werk levert. Hierna volgt een stem die zegt ‘haast’ te hebben. Deze stem zou enerzijds opgevat kunnen worden als de stem van een vluchteling die ‘haast’ heeft. Anderzijds zou de stem opgevat kunnen worden als die van een stereotypische Europese burger die zich zorgen maakt om de luchtvervuiling en stelt dat deze met ‘haast’ tegengewerkt moet worden opdat ‘we niet eindeloos kunnen leven zonder te ademen’. In deze laatste frase valt een derde ironische stem van commentaar te bespeuren op

een perspectief waarin het langzaam stikken van Europeanen door luchtvervuiling en klimaatverandering voorgaat op het acute stikken van mensen in de Middellandse Zee. Als er vervolgens over ‘nevel’ wordt gesproken valt dit specifieke woord uiteen in verschillende betekenissen. Allereerst is er sprake van een vraag – die hier ‘namens’ de vluchteling gesteld wordt – de ‘nevel’ in het discours op te heffen opdat het verdrinken van vluchtelingen niet vervreemd wordt van urgentie. Daarnaast dient ‘nevel’ hier gezien te worden vanuit het Volkswagen-emissieschandaal, en dus als een verwijzing naar de verdere verontreiniging van de lucht. Tevens roept het woord ‘nevel’ hier een herinnering aan de Holocaust (“Nacht und Nebel”) op die, ondersteund door de historische band van Pound en Volkswagen met fascisme, het woord ‘ademen’ ook doet associëren met het stikken van mensen in gaskamers in concentratiekampen.

In “New Dramaturgies in Contemporary Vienna: Wiener Wortstaetten, Elfriede Jelinek’s *Die Schutzbefohlenen*, and Die schweigende Mehrheit” schrijven Inge Arteel en Evelyn Deutsch-Schreiner over Jelineks constante perspectief- en stemwisselingen: “The citational, derivative, and repetitive character of Jelinek’s language destabilizes the link between the act of speaking and the identity of the one who speaks. Thus, she decenters and pluralizes the personal or figurative speech act, with its claim to originality and self-presence” (363). In Jelineks schrijven bespeuren Arteel en Deutsch-Schreiner de destabilisatie van een claim op ‘zelf-presentie’ en ‘identiteit’ die geacht wordt een ‘speech-act’ vooraf te gaan (363). Het ‘ik’ of ‘wij’ dat spreekt in *Grensgeval* en *Coda* is zelden slechts het ‘ik’ of ‘wij’ dat het stelt te zijn, en de vermeende stem of stemmen bestaan soms los van de perspectieven die zij vertegenwoordigen in één gedeelde zin. In deze destabilisatie van veronderstelde ‘zelf-presentie’ en de ‘identiteits’productie van taal herkennen Arteel en Deutsch-Schreiner “[a] resistance of language to its assimilation in a homogenous and exclusive paradigm that serves hegemonic identity production” (363). Jelineks ‘spraakvlakken’ en de daarin ingebedde constante stem- en perspectiefwisselingen vullen elkaar dus ‘taal’ filosofisch gezien aan, in de zin dat de door de *Sprachflächen* uitgedragen eerste veronderstelling dat ‘taal’ subjecten spreekt (in plaats van andersom), aanvulling vindt in de kakofonische stem- en duizeligmakende perspectiefwisselingen die zich tot doel stellen de wijze waarop taal ‘subjecten’ spreekt en hen ‘identiteiten’ toedicht te destabiliseren. De tekst draagt daarmee niet slechts de conceptie

van ‘taal’ uit als dat wat ‘subjecten spreekt’, maar beoogt ook actief in te grijpen in dit proces. *Grensgeval* en *Coda* verzetten zich tegen een ogenschijnlijke stabiliteit van ‘identiteit’ en subjectiviteiten in het web van discoursen omtrent vluchtelingen, dat hen als een stabiel ‘zij’ produceert tegenover een stabiel ‘wij’.

Het anti-hegemonisch verzet in ‘taal’ dat wordt gevoerd in *Coda* en *Grensgeval* vindt zijn equivalent in de ritmificatie en muzikalisatie van woorden. Lehmann koppelt de ritmificatie en materialisatie van ‘taal’ aan de postdramatische theateresthetiek waarin ‘taal’ tentoongesteld wordt, in plaats van primair als tekst van personages te fungeren (145-150). Jelineks muzikalisering van woorden maakt dat de ‘taal’ materialiseert zodat deze, in Lehmanns woorden, een “exhibited object” wordt (146-147). Jürs-Munby schrijft in betrekking tot Jelineks statement dat haar werk een muzikale compositie van ‘taal’ betreft het volgende: “Ideology, which according to a Marxist analysis is deeply embedded within language, can only be perceived if language is exhibited on stage as such” (“The Resistant Text” 49). Jelineks muzikalisering van woorden ondersteunt dus de materialisatie van ‘taal’ zodat deze, naar Lehmann, ‘geëxposeerd’ kan worden als ‘object’ (146-147). Jürs-Munby wijst aan dat deze expositie van ‘taal’ eropuit is de hegemonische veronderstellingen van ‘taal’ tentoon te stellen (“The Resistant Text” 49).

Op een ander niveau kan het doordenderende ritme van de ‘taal’ van Jelinek gezien worden als een representatie van de haast van een vluchteling; de snelheid van mediadiscours; het xenofobische beeld van de ‘overspoeling’ van Europa door vluchtelingen; of van de overspoeling van vluchtelingen door discoursen die ze de stem/adem beneemt en laat stikken. De specifieke intertekstuele vermenging van discoursen in het stuk, in het bijzonder hier ook het gebruik van media‘taal’, draagt bij aan het gevoel van een ‘spraakwaterval’ die bijna niet anders dan hegemonisch kan zijn. De zoektocht naar de ‘juiste’ woorden die als thema meerdere malen terugkeert in het stuk – kan een boot bijvoorbeeld ‘sidderen’, of kan een dieselmotor ‘lopen’? (Honegger, “Scenes of Translation”; Jelinek/Kleijn *Grensgeval* 1, 10-11) – kan in het verlengde hiervan gezien worden. Zij illustreren de onmogelijkheid van woorden om slechts te beschrijven.

Deze zoektocht naar woorden kan echter tevens, wanneer het stuk beschouwd wordt vanuit het origineel, als een spel met woorden

gezien worden, als onderdeel van de eerder aangemerkte onvertaalbare humor uit *Coda*. In “Staging Memory: The Drama Inside the Language of Elfriede Jelinek” schrijft Honegger dat Jelinek in het bijzonder in ‘spraakvlakken’ en woordgrappen schrijft als onderdeel van een verzet tegen fascisme in taal (287-288). Honegger schrijft: “The seeds of fascism are embedded in the language we inherit or pick up more or less unconsciously along the way” (287). Volgens Honegger gaat het in Jelineks werk niet om (zoals daar hier eerder aan gerefereerd is) ‘verwijzingen’ naar de Holocaust, maar om een diep vernomen verbondenheid tussen taal, fascisme en overlevering van geschiedenis middels taal, waarbij het in dit geval specifiek om de Duitse taal (in Oostenrijk) gaat (285-306). Jelineks woordgrappen kunnen in het verlengde van een destabilisatie van het ‘talig’ construct gezien worden, maar refereren ook aan een belangrijke historische context. Een historische en talige context die anders ligt in het Nederlandstalige *Grensgeval*. Nederlands draagt zijn herinnering als ‘taal’ immers anders. Zo heeft het woord ‘volk’ in ‘Volksauto’s’ niet dezelfde connotaties als ‘Volk’ in het Duits, en doet daarmee niet gelijk herinneren aan het historische verband tussen het nazisme en Volkswagen.

Daarbovenop schrappt Kleijn een belangrijke passage die dit historische verband benadrukt.⁵ Enkele fragmenten uit het origineel luiden als volgt:

Was sagen Sie? Die, welche es schufen, das Gefährnis [de Volkswagen], waren ja auch zu allem fähig? Das stimmt wohl, sie waren dennoch in keiner Bedrängnis, nichts spricht für sie. An der Tankstelle dann die Überraschung, denn dort sind plötzlich wir etwas schuldig, was man eigentlich uns versprochen hatte! (Jelinek, *Coda* 91)

De tekst geeft vervolgens een dubbelzinnige verhandeling over de wijze waarop de ‘Reinigung’ van het uitlaatgas ten gunste van ‘eine saubere Welt’ gemakkelijk zelf door bestuurders verzorgd kan worden, en culmineert in de vragen (91-92): “Sind wir etwa schuldig? Was sind wir Ihnen schuldig?” (92) In deze passage valt de vraag naar de verantwoordelijkheid van consumenten/autobestuurders ten opzichte van de luchtvervuiling samen met de vraag naar Oostenrijks verantwoordelijkheid in de Holocaust, en verkrijgt het embleem van de ‘Volkswagen’ expliciet zijn dubbele betekenis.

Alhoewel het thema ‘fascisme’ in de tekst wel aanwezig blijft in andere verwijzingen – waaronder de verwijzing naar de vluchtelingen die ‘nacht en nevel doorklieven’ en hen dus afbeeldt als de vijanden van de natie/nazi-staat die terugkeren uit de verdwijning (Jelinek, *Grensgeval* 8) – lijkt dit in het Nederlandse *Grensgeval* toch een minder belangrijke rol te spelen. De Volkswagen-dieselmotor staat voornamelijk symbool voor de verdere verwoesting van de aarde, en de ongelijkheid van een discours dat zich focust op luchtzuiverheid voor Europese burgers, maar zich niet hard maakt voor rechten van vluchtelingen.

Dit wordt tevens benadrukt door nog een tweede vrij radicale bewerking van Kleijn. Kleijn verplaatst een stuk tekst naar het einde waardoor nog vlak voor het slotakkoord het volgende te lezen is:⁶ “dat is het wat mensen het liefste fabriceren, niet auto’s, nee, drek, die voor een deel weer van auto’s afkomstig is, ik weet het niet meer” (Jelinek, *Grensgeval* 18). Het stuk scheidt een beeld van een strand vol drek en auto-onderdelen, gezien vanuit het een perspectief dat ‘mensen’, lees: ‘mensen in het algemeen’, ‘dit het liefst fabriceren’. De “ik weet het niet meer” waarop deze passage eindigt benadrukt nogmaals een verlies van verantwoordelijkheid voor de door ‘mensen’ geproduceerde ‘drek’. Kleijn beeldt niet alleen de vluchtelingen als machteloos tegenover het discours af, maar ook zij die wel zekere stemmen en perspectieven in hun naam vertegenwoordigd hebben in het discours. Waar dit in het originele *Coda* tot bepaalde hoogte tevens het geval is, fungeert de ‘Volkswagen’ in zijn verband met fascisme in de teksten juist als een herinnering aan verantwoordelijkheid, een verantwoordelijkheid die eigenlijk ontkend wordt.

Conclusie: disruptie van discours in *Coda* en *Grensgeval*

In Jelineks *Sprachflächen*, haar polyfonie, haar destabilisatie van het ‘wij’/‘ik’ dat spreekt, haar gebruik van intertekstualiteit, haar muzikalisatie van woorden, haar beroep op herinneringen aan de Holocaust, en haar spel met woorden in *Coda* en *Grensgeval* valt een perspectief op ‘taal’ te bespeuren als iets dat ‘subjecten spreekt’, in plaats van iets dat gesproken wordt door subjecten/personages. In *Coda* en *Grensgeval* ligt de conceptie van ‘taal’ besloten als iets dat subjectiviteiten produceert in een ideologisch gestuurd discours. De

hierboven beschreven kenmerken van Jelineks werk zijn erop uit de macht over 'taal' in zoverre dat mogelijk zou kunnen zijn enigszins weer in eigen handen te nemen. Of zoals Honegger schrijft in "Staging Memory: The Drama Inside the Language of Elfriede Jelinek": "It is the language that continues to produce the culture that produced (and continues to produce) the author in an ongoing process that she seeks to disrupt with her writing" (287). In *Grensgeval* valt in het bijzonder een poging te herkennen Europees en Nederlandstalig (uit Nederland en België) discours omtrent vluchtelingen te door/onderbreken.

Dit vindt, net zoals in *Coda*, plaats op de volgende manieren: allereerst licht het stuk door de stem van een vluchteling toe te eigenen de stilte uit van de stemmen van vluchtelingen zelf in een discours dat 'over' hen spreekt. Ten tweede draait het stuk de rol van de 'barbaar' in het discours over de vluchtelingencrisis om. Waarmee het impliceert dat Europa zich 'barbaars' gedraagt in haar weigering mensen binnen te laten. Ten derde destabiliseert het stuk het 'wij'/'zij'-denken dat dit discours onderlegt doordat de constante perspectiefwisselingen en vermengingen de 'talige' constructie van identiteiten inzichtelijk maken en ondermijnen. Daarnaast wijst het stuk de schijnheiligheid van en het racisme in een discours aan dat Europese mensenlevens belangrijker acht dan non-Europese mensenlevens. Ten slotte stelt het stuk de hegemonische kwaliteiten van 'taal' tentoon, en probeert het deze te doorbreken door 'taal' als een materiaal te zien waarmee een (humoristisch) 'spel' gespeeld kan worden. De 'taal' moet als het ware een stapje terugdoen in zijn machtsuitoefening. Alhoewel dit laatstgenoemde aspect van het stuk in *Grensgeval* gedeeltelijk een vertaalslag vindt in de vorm van een poëtische zoektocht naar woorden, die in *Coda* een minder prominente rol speelt. Daarmee draagt *Grensgeval* eerder op subtiele wijze uit dat 'taal' niet in staat is tot sluitende omschrijvingen, terwijl de harde spot van *Coda* deze in beginsel niet kloppende veronderstelling grondig onderuit trapt. Als laatste rest nog op te merken dat het opvallend is dat fascisme in het Nederlandstalige *Grensgeval* een minder belangrijke positie inneemt als thema. Net zoals het opvallend is dat *Grensgeval* stelt dat 'mensen' in principe 'drek fabriceren', en daarmee dus afstand doen van een zekere verantwoordelijkheid. Enerzijds vallen deze verschillen te verklaren vanuit een verschil in historische context aangaande het origineel en de Nederlandstalige tekst. Bekeken vanuit de Nederlandse en Belgische nationale geschiedschrijving is

fascisme immers het eigendom van de 'ander', 'de bezetter', en zou deze niet tot het 'zelf' behoren. Anderzijds spreken deze aanpassingen boekdelen over de witte onschuld en ontkenning van fascisme in het Nederlands taalgebied, die overigens met hetzelfde op afstand zettende gebaar het discours omtrent vluchtelingen bemoeilijken.

Geciteerde werken

Arteel, Inge en Evelyn Deutsch-Schreiner. "New Dramaturgies in Contemporary Vienna: Wiener Wortstaetten, Elfriede Jelinek's *Die Schutzbefohlenen*, and Die schweigende Mehrheit." *Modern Drama* 61:3 (2018): 352-379.

Fiddler, Allyson en Karen Jürs-Munby. "Introduction: Elfriede Jelinek in Multiple Arenas." *Austrian Studies* 22 (2014): 1-7.

Honegger, Gitta. "Staging Memory: The Drama Inside the Language of Elfriede Jelinek." *Studies in 20th & 21st Century Literature* 31:1 (2007): 285-306.

Honegger, Gitta. "Translator's Preface." "Scenes of Translation: Notes on Coda and Appendix," en "Greifvogel: I am a bird of prey: In conversation with Elfriede Jelinek." In *Charges (The Supplicants)*. Seagull Books, 2016. vii-xiv, 83-85 en 146-200.

Jelinek, Elfriede. "Coda." In *Charges (The Supplicants)*, vertaald en voorzien van inleiding door Gitta Honegger. Seagull Books, 2016.

Jelinek, Elfriede. *Coda. Die Schutzbefohlenen*. Rowohlt Theater Verlag, 2016. *Müchner Kammerspiele Website*, <https://www.muenchnerkammerspiele.de/inszenierung/lesung-70-geburtstag-elfriede-jelinek>. Laatst geraadpleegd op 26 oktober 2019.

Jelinek, Elfriede. *Grensgeval: (Die Schutzbefohlenen, Coda)*. Bewerkt en vertaald door Tom Kleijn, 2016.

Jelinek, Elfriede. "I want to be shallow." *Elfriedejelinek.com*. <https://www.elfriedejelinek.com/>. Laatst geraadpleegd op 26 oktober 2019.

Jelinek, Elfriede. "Sideline." *PMLA* 120:3 (2005): 858-865.

Jelinek, Elfriede. "Viennese whirl." In *Index on Censorship*, interview en vertaling door Barbara Honrath en Amanda Hopkinson 29:5 (2000): 168-174.

Jürs-Munby, Karen. "Parasitic Politics: Elfriede Jelinek's 'Secondary Dramas' *Abrahamhalde* and *FaustIn and out*." *Postdramatic theatre and the political: international perspectives on contemporary performance*, geredigeerd door Jerome Carroll, Steve Giles en Karen Jürs-Munby. Bloomsbury Publishing, 2013. 209-231.

Jürs-Munby, Karen. "The Resistant Text in Postdramatic Theatre: Performing Elfriede Jelinek's Sprachflächen." *Performance Research* 14:1 (2009): 46-56.

Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatic theatre*. Vertaald en voorzien van introductie door Karen Jürs-Munby. Routledge, 2006.

Pound, Ezra. *The Cantos*. Faber and Faber, 1975.

Noten

- 1 Een voorbeeld van Jelineks moeilijk te vertalen gevoel voor humor: in *Grensgeval* vertaalt Kleijn als volgt: "Alleen zwemmen zou hij ook nog moeten kunnen, maar dat is teveel verlangd van een motor, want in het water maakt hij niets klaar. En u moet bedenken: door het schommelen van de boot waar hij niets aan kan doen, is vast en zeker vuil in de tank losgeraakt dat niet verwijderd kan worden. Dat is net als met die tirannen in het thuisland, aan wie het volk aanzien verleent. Dat moeten ze wel teruggeven. Geleend is geleend. Als we rijk waren, zou het beter gaan, maar rijkdom wordt niet verleend" (10). Terwijl het origineel *Coda* luidt: "Bloß schwimmen sollte er auch noch können, doch das ist zuviel verlangt von einem Motor, denn im Wasser macht er schlapp. Und bedenken Sie: Durch das Schaukeln des Bootes, für das es nichts kann, ist doch sicher Dreck im Tank hochgeschwemmt worden, der nicht entfernt werden kann, das ist wie mit den Wüterichen daheim, denen das Volk Würde verleiht, die müssen sie aber wieder zurückgeben. Geliehen ist geliehen. Der Reichtum könnte es besser, aber der wird nicht verliehen" (92). In het origineel is er dus sprake van verregaande seksuele humoristische referenties op basis van de woorden 'Bloß', 'schlapp', en 'Tank' (die symbool staat voor het vrouwelijk geslachtsorgaan), en de Duitse gelijkenis van het woord 'Reichtum' met 'rectum', die niet vertaald worden.
- 2 In "Greifvogel: I am a bird of prey: In conversation with Elfriede Jelinek" omschrijft Jelinek zelf daarom haar toe-eigening van de stem van een vluchteling ook als volgt: "something I am not at all entitled to, I live comfortably in prosperity and peace, I practically throw myself at them" (154).
- 3 In "New Dramaturgies in Contemporary Vienna: Wiener Wortstaetten, Elfriede Jelinek's *Die Schutzbefohlenen*, and Die schweigende Mehrheit" omschrijven Inge Arteel en Evelyn Deutsch-Schreiner de oorspronkelijke betekenis van 'barbaars' als afkomstig van het Griekse *barbaros* dat gebruikt werd om iemand die onbegrijpelijk sprak te omschrijven. In dezelfde tekst bieden Arteel en Deutsch-Schreiner een nog veel uitgebreidere discussie over het concept 'barbaars' in verband met de Duitse taal en welke rol het speelt in de hoofdtekst van *Die Schutzbefohlenen* (363).
- 4 In de tweede Canto maakt Pound gebruik van de frase: "Ivy upon the oars" (7).
- 5 Het deel dat geschraapt is valt in *Grensgeval* op pagina 10, in de Engelstalige versie vertaald door Honegger op pagina's 99-100, en in het oorspronkelijke Duits op bladzijden 91-92 (Jelinek, *Grensgeval*; "Coda"; *Coda*).
- 6 Het gaat om een passage die in de Engelse versie op bladzijden 95-96 te vinden is, in de Nederlandse op bladzijden 17-18, en in de Duitse op bladzijden 88-89 (Jelinek, "Coda"; *Grensgeval*; *Coda*).