

SCHRIJVEN OM TE (HER)LEVEN

DECLAUS THEATERTEKSTKRITIEK: 'LIEBE JELINEK' VAN MAATSCHAPPIJ DISCORDIA

Evelyne Coussens

23 juni 2021

Maatschappij Discordia is in zijn bijna veertigjarige bestaan zo'n begrip geworden dat het moeilijk is om bij het lezen van *Liebe Jelinek* niét concreet te denken aan Annette Kouwenhoven, Miranda Prein en Jan Joris Lamers en aan de manier waarop zij die woorden in de mond nemen, aan hun gestalte, hun manier van spreken en bewegen. Discordia belichaamt in de *common knowledge* vooral een bepaalde manier van spelen, maar juist daarom is dat lezen-zonder-kijken zo verhelderend: het verlegt de aandacht van het spel naar de tekst en onthult daardoor bijna als een verrassing (wat het niet zou mogen zijn) hoezeer dat spel verweven is met tekstinterpretatie, met dramaturgie, hoezeer het intellectuele en het lijfelijke niet los van elkaar kunnen worden gedacht.

Liebe Jelinek, het tiende deel van de reeks *Weiblicher Akt* waarmee de actrices van Discordia teksten benaderen vanuit vrouwelijk perspectief, laat zich lezen als een veelgelaagde en minutieus uitgebalanceerde tekst waarin de biografie en de thematieken van de Oostenrijkse veelbekroonde schrijfster Elfriede Jelinek worden samengebracht met de autobiografieën van de actrices en bespiegelingen rond de kracht van taal en fictie. Met als baseline: 'Het leven bestaat immers voor het grootste gedeelte uit het feit, dat niets daar blijven wil, daar waar het is.' Of het nu gaat over lichaamssappen, woorden of emoties – iets moet eruit. De mens wordt wezenlijk bepaald door de stuwing van zijn driften.

De voorstelling bedient zich onder meer van het sprookjesformat om alvast één diep geworteld fabeltje te ontmantelen: dat van de belangeloze moederliefde, meer bepaald: de liefde van de moeder voor een dochter. Van Jelinek is geweten dat zij worstelde met haar narcistische moeder (*De pianiste* uit 1983 is er de meest schrijnende vormgeving van) en ook de drie actrices (Kouwenhoven en Prein worden vergezeld door de Vlaamse Sara De Bosschere) zullen hun prille gezinsverhoudingen in een eigentijds en veelal verknijpt sprookje gieten.

Het ironische van de zaak is dat de drie al van bij het begin van hun verhaalarbeid onderhevig lijken te zijn aan de angst voor ZIJ, voor HAAR – de blik en de aanwezigheid van Jelinek, die steevast in kapitalen wordt aangeduid, en op die manier de rol vervult van de veroordelende moeder die ze zelf trachtte te ontvluchten. *Liebe Jelinek* start met een plaatsbepaling van drie stoelen – eentje te weinig dus, voor als ZIJ alsnog zou komen, van wie de intrede evenzeer wordt gewenst als gevreesd.

Die paradox is maar de eerste van de velen die vervolgens in de tekst zullen opduiken, want zoals iedere dochter weet is de verhouding met de moeder er een van tegenstrijdigheden. Het ‘weglopen’ of ‘losmaken’ begint al van kleinsaf aan, en de clou is dat juist een onveilige moederbinding dit weglopen bemoeilijkt, daar waar veilig gehechte kinderen vlotjes in hun pyjamaatje over het hek klimmen, zoals Kouwenhoven vertelt.

Het is de eerste illustratie van het feit dat ‘niets daar blijven wil, daar waar het is’ – moeders persen hun dochters er noodgedwongen uit, willen die vervolgens alsnog bij zich houden, terwijl de dochters de wereld in willen/moeten. Jelinek valt ten prooi aan een narcistische moeder die haar niet wil laten gaan, of haar nog liever uitwist, zoals de schrijfster Sneeuwwitje laat verzuchten in een van haar *Prinsessendrama's* (2003): ‘Waarom ben ik nog en ben ik niet niets, zoals immers de bedoeling van mijn Moeder was.’

Mooi is de discussie die volgt over het vervangen van het woordje ‘moeder’ door ‘stiefmoeder’: ooit waren het de moeders die zo'n wreedheden begingen, totdat dat een sociaal onwenselijke gedachte werd – en toen verscheen de stiefmoeder. Het ondenkbare – dat een moeder een kind haat, dat een kind een moeder haat – wordt hier schroomloos benoemd.

Zonder dat we verondersteld worden om de levensloop van Jelinek gedetailleerd te kennen, krijgen we inzicht in haar verweer tegen dit narcisme van haar moeder, en het is een verweer dat ten gronde aansluit bij de poëtica van Discordia: het verweer van het woord, de kracht van de taal, de mogelijkheid om je eigen geschiedenis te veranderen door die te herschrijven, door er een verhaal van te maken waarvan jijzelf de auteur bent.

Jelinek keert de eeuwig veroordelende blik op zichzelf om door terug te kijken en vervolgens ook te schrijven, te beschrijven, ‘terug’ te schrijven. Ze offert haar hele leven aan dit schrijven. Niet dat het haar overigens bevrijdt van de *double bind* met haar moeder of de blik van de ander in het algemeen – het genot en het lijden van het zelfverlies gaan gelijk op, ‘zichzelf worden’ blijft een paradoxaal en eenzaam zoeken naar verlossing.

“

Annie:

Woorden kunnen we alles maken.

Mi:

Ook onszelf.

Of door woorden worden we gemaakt.

(...)

Mi:

*Ik denk zolang je leeft, of zeg ik beter zolang je ondoord bent,
kan je dit soort sprookjes toch veranderen.*

Deze frase is, nog vroeg in het script, de concrete aansporing voor de drie om met hun eigen geschiedenis aan de slag te gaan, en zo de handleiding van Jelinek ('schrijven om te (her)leven') te volgen. Het relaas van hun drie sprookjes krijgen we verbrokken, met daartussenin een aantal bespiegelingen die gaandeweg de thematiek van moeder op dochter openwrikken, naar het geweld van man op vrouw en verder nog, naar het geweld van een samenleving op haar zwaksten.

Het wekt weinig verwondering dat het vrouwenlichaam en de seksualiteit/seksualisering daarvan (plus het spreken over deze onderwerpen) een centrale rol spelen in *Liebe Jelinek*. In de perceptie van het eigen lichaam heeft de moeder misschien wel de grootste impact op de dochter. Zij grondt het denken over het lichaam. Zoals in *Sneeuwwitje* het meisje dood moet uit seksuele jaloezie van de (stief)moeder, om daarna plompverloren in de begeerte van de een of andere prins te vallen. Om zichzelf te kunnen worden moet een meisje zich zowel van de vrouwelijke jaloezie (veroorzaakt door een mannelijk denkkader over jeugd en schoonheid, uiteraard) als van de mannelijke begeerte ontdoen.

Het geweld van vrouwen tegen vrouwen is misschien wel het zwartste aspect van deze verder hoopvolle tekst – die kan gelezen worden als een poging van de drie vrouwelijke personages om grip te krijgen op hun eigen geschiedenis. Maar de vrouwen doen dat pogen niet samen: ze spreken elk vanuit hun eigen perspectief, onderbreken elkaar, laten elkaars verhaal verbrokkelen.

De Bosschere vraagt zich een paar keer luidop af wie de 'we' is waarover haar collega's spreken – ze wil zich duidelijk niet in een 'kamp' scharen, het kamp van 'de' vrouwen, die enkel hun sekse delen. Begrijpelijk, toch vervult de gedachte dat op die manier iedereen iedereen vijand is – vrouwen van mannen, vrouwen van vrouwen, moeders van dochters en omgekeerd – met droefheid.

Uiteraard is de worsteling om zichzelf te mogen zijn, los van de verwachtingen van de ander/de moeder, voor elke vrouw anders. Op het individuele vlak althans, want maatschappelijk gezien (waar het vooral de man-vrouwverhouding is die in beeld komt) valt er wel degelijk een gezamenlijke strijd te voeren. Kouwenhoven: 'Zolang mannen macht hebben door werk, roem en rijkdom, en vrouwen alleen maar door hun lichaam, schoonheid en jeugd, verandert er niets.' Multiperspectivisme heeft zo zijn prijs: het verdwijnen van vrouwelijke solidariteit, bijvoorbeeld.

Daarnaast is er nog de gedachte dat zelfs de taal – die Jelineks enige bondgenoot lijkt te zijn – voor vrouwen een onbetrouwbare metgezel is. Ze is niet onschuldig, en al zeker niet in relatie tot het vrouwenlichaam, misvormd als ze is door eeuwenlang mannelijk misbruik. De actrices illustreren het geweld van de taal met bijwijlen hilarische referenties aan Jelineks merkwaardige roman *Lust* (1989), waarin een man zijn echtgenote structureel seksueel misbruikt:

“

Sara:

Met mijn kolenschoppen kan ik jouw reet meteen comfortabel wijd uiteen laten gapen, jouw spier piept als een oude schoen, in minder dan 5 minuten zal jouw rolluik weer gesloten zijn, maar de oprit moet altijd vrijgehouden worden voor mij. Zegt hij, zegt ZIJ, dat hij dat zegt.

(...)

Sinds kort heb ik mijn vrouw ook verboden, zich te wassen, want ook haar geur is helemaal van mij. Ik ga in mijn kleine stuk bos tekeer, beukt met mijn zwartgeblakerde stokbrood jouw parkeerplaatsen binnen, zodat je vaak helemaal potdicht zit, deksels nog aan toe. Zegt hij, schrijft ZIJ, dat hij dat zegt.

(...)

Mi:

Dan steek ik mijn elektrische leiding ten behoeve van jouw verlichting en mijn voldaanheid in jouw kont. Zegt hij, schrijft ZIJ, dat hij dat zegt.

Het is overigens in stijl en taal dat zich Discordia's grootste/grootse intellectuele arbeid onthult, hoe 'los' en 'spontaan' de voorstellingen zelf ook aandoen. *Liebe Jelinek* waaiert perfect logisch uit van de biografie van de schrijfster zelf naar de thema's die haar aanbelangen en vervolgens naar de levens van de persona's die de actrices van zichzelf hebben gemaakt, en waarin ze die thema's onderzoeken. Ze doen dat bondig, soms elliptisch, zoals hier:

“

Mi:

Dat zegt ZE ja.

Zo onveilig door haar moeder

dat ze zelfs bij haar in bed.

(...)

Annie:

Maar toen ze al groot was?

Toen had ze toch.

Toen had ze eigenlijk ontmoeten.

(...)

Mi:

Dat bewonderd willen juist goed kan zijn,

dat je je daardoor beter voelt.

De actrices geven elkaar het woord door, of vullen elkaars zinnen aan, want hier spreken geen psychologisch uitgetekende karakters, maar tussenfiguren, spreekbuizen, lichamen die met hun eigen particulariteit (niet: persoonlijkheid) Jelineks gedachtegoed overbrengen aan het publiek. Ze zijn daardoor ondanks hun autobiografische insteek vrijwel inwisselbaar (niet: collectief). Het gaat erom wat ze samen vertolken (niet: in consensus).

Het resultaat is een ingenieuze tekst die op een springerige, schijnbaar spontane manier van het blad springt, met een grote urgentie. Een tekst die functioneert als eigenstandig kunstwerk maar er tegelijkertijd naar verlangt gedeeld en gespeeld te worden, want ook hier geldt: niets wil blijven daar waar het is.

Lees [hier](#) onze recensie van de opvoering door Discordia in februari 2020.