

Schrappen, schikken, schudden

Blauwe Maandag Cie maakt sinds haar oprichting voorstellingen met uiterst verscheiden tekstmateriaal als uitgangspunt. Luc Perceval en Guy Joosten laten zich daarbij allerminst kennen als de klassieke "dienaars van de auteur". Zij verkiezen het persoonlijke gevecht. Naar aanleiding van "Een stuk van twee dagen", een bewerking van Peter Handkes "Een linkshandige vrouw", volgt Luk Van den Dries het traject van roman tot drama. Uit de loop van het bewerkingsproces lichten we twee versies: een vroege versie 'Sehnsucht' die vrij dicht bij de roman aansluit en een late "Een stuk van twee dagen" die vlakbij de voorstellingstekst ligt. Ter vergelijking worden de twee versies netjes naast mekaar gezet.

Hoe zou je nu de omgang van de Blauwe Maandag Cie met teksten kunnen omschrijven? In de relatief korte bestaansperiode van de groep werden al allerhande soorten literatuur aangepakt. De lange epische vertelling *Don Quichotte* van Cervantes werd geknipt en herschikt tot een theateraal verhaal, daar begon het mee. *Wunschloses Unglück* – de autobiografische roman van Peter Handke over de zelfmoord van zijn

moeder – vormde de aanzet tot *Totale sprakeloosheid*. Tussen die twee produkties schreef de kern van Blauwe Maandag Cie, Luk Perceval en Guy Joosten, een eigen stuk *Merkwaardige paren*, om zich daarna een paar toneelklassiekers eigen te maken, *Othello* (Shakespeare) en *Oidipoes* (Sophocles).

De tekstselectie verloopt zichtbaar grillig, en het vervolg brengt de curve nog meer in de war: opnieuw

Handke voor *Een stuk van twee dagen* en van Noren *Nachtwake*. Qua volume maakt dat laatste de cirkel weer rond. Ondanks de onplanmatigheid, het ontbreken van een veroveringsstrategie, toch een aantal vaststellingen.

1. De ondoorzichtigheid van het repertoire lijkt mij toch van een ander niveau dan het tutti-frutti principe van andere gezelschappen; ook de onnozele afwisseling van tragedie

Luk Perceval en Frank Focketyn – Foto Johan Vigeveno



en blijspel (we naderen weer eindejaar!) is de tekstverzameling vreemd.

2. Spelen economische factoren in het bestaan van een groep als BMC zeker mee in de afwisseling van een 'ruime' epische vertelling als *Don Quichotte* naar een gesloten ik-gerichte monoloog in *Totale sprakeloosheid*, het onderzoek van de tekst lijkt een belangrijker bekommernis. Deze tekstbevraging loopt langs verschillende pistes. Een spoor trekt de traditionele genreverankeringsvraag: roman en novelle leveren evengoed theateraal te bewerken stof als het 'echte' dramawerk. Het onderzoek spitst zich dan toe op het vinden van een theatrale pendant voor de specificiteit van het tekstmateriaal (vertelperspectief, episering, beschrijving, e.a.). In het geval van Handkes *De linkshandige vrouw*, dat als tekstlegger voor *Een stuk van twee dagen* heeft dienst gedaan, komt daar nog een mediale verankeringsvraag bij: de roman is tegelijk als filmscenario bedoeld, met alle structurele en perspectivische kenmerken vandien. We komen daar later nog op terug. Men trekt duidelijk een ander soort baan door de bewerking van *Oedipoes* waarin een interpretatie van het gegeven (psychologisering tegenover mythisering) als dramaturgisch principe de tekstuele hertaling gestuurd heeft (zie *Etcetera* 18 p.4 e.v.). En de improvisatiemethode bij *Othello* is zeker niet vreemd aan de eenduidiger profilering en dito taalniveau's van de Shakespearefiguren (zie *Etcetera* 17 p.22 e.v.).

3. Eén constante in de ontmoetingen met deze uiteenlopende tekstsoorten, is de schaamteloze houding die door de 'vertaler' aangenomen wordt. Teksten zijn voor Joosten en Perceval publiek domein waarmee alles gepermitteerd is. Men knipt, plakt en scheurt. Men schraapt, schikt en schudt. Overtollig ballast wordt gefilterd, wat flauw is geschraapt. En het ongepaste wordt resoluut vervangen door eigen toevoegingen of sprokkelhout uit andere teksten. Men kan dat misprijzen voor de tekstpoëzie noemen, of reductionisme, liever heet het tekstbewerking, en zelf betitelen ze zich graag als scenaristen, het distillaat een scenario. Het zijn open teksten, wrikbaar tot bij de behandeling door de acteurs, onvast tot in de voorstelling: bepaalde passages uit *Een stuk van twee dagen* worden elke keer geïmproviseerd.

4. Sprokkelen, herschikken, scheuren, schudden, herformuleren, toevoegen, het zijn aangename haast lijfelijke tekstprocessen. De vernietigende scheppingsdrift van Joosten en Perceval vindt daarin zijn plezier, maar de intentie ligt toch veeleer in een stuk zelfver-

woording, in het naar zich toetrekken van het materiaal, het zich eigen maken van vreemde stof. Het is hen niet te doen om de presentatie van een tekstgeheel, wel om het eigen traject daarin, de uiting van wat de eigen lectuur aan betekenissen opleverd heeft; of omgekeerd vertrekt men vanuit een thematisch privilege dat tekstueel in- en aangevuld wordt. Het resultaat is altijd een grotere zelfpresentatie of -commentaar: een tekstreflex die de eigen mededeling in een eigentijdse context accentueert. Deze tekstreflectie werkt dus in eerste instantie inhoudelijk als de omsingeling van thematische strengen. Zo tref je in het zeer diverse BMC-repertoire toch thematische constanten aan: meestal gaat het over paarverhoudingen (man-vrouw, moeder-zoon) en wordt daarbij het individu getoond als machteloze gevangene van de verwachtingen en verhalen van de anderen. Achter deze centrale bekommernis verschuilen zich opnieuw vele verwanten, waartussen moeiteloos kan gevarieerd en gekruist worden: sex en macht, de dwang van rolpatronen, individu en taal, zoeken naar een zelf, enz.

Noteren, tasten, signaleren

Hoe verloopt nu zo'n proces van thema-omsingeling tot scenisch resultaat? Guy Joosten: 'De idee voor *Een stuk van twee dagen* is eigenlijk gegroeid uit autobiografisch materiaal: m.n. hoe iemand beslist om met zichzelf in het reine te willen komen en daarvoor alleen wil zijn. De omgeving reageert op zo'n volongen feit op een averechtse manier: het isolement wordt niet aanvaard, men probeert de ander terug in te lijven. Het werken rond eigen ervaringen beschouw ik als een privilege van de kunstenaar waarbij - ik citeer Noren - 'ik theater maak om mezelf te ontdekken en te veranderen.' Rond het concept wordt dan in een eerste fase materiaal bijeengerakeld uit literaire bronnen: Marquez (*Honderd jaar eenzaamheid*), Fallaci (*Een man*), Botho Strauss (*Marlenes Schwester*), Kafka en verschillende werken van Handke. Die lectuur is vooral als denkkader en ruime inspiratiebron bedoeld. Al snel viel de keuze op *De linkshandige vrouw* van Handke dat een vrijwel gelijkaardig onderwerp behandelt. Op dat moment begint dan het werk rond de personages: geven van een identiteit, structuren bouwen rond de figuren, aflijning van situaties en confrontaties; dat wordt dan gecombineerd met enig paswerk met de romanpassages'.

De linkshandige vrouw van Peter

Handke, om bij de grondtekst te beginnen, dateert van 1976. Het opmerkelijkst aan deze roman is het vertelstandpunt. In tegenstelling tot vorig werk van Handke kijkt de verteller hier zeer nuchter tegen de feiten aan. Hij weet niets van de gedachten van de personages, heeft geen psychologische inkijk op wat er gebeurt of gezegd wordt. Hij registreert enkel. Kijkt nauwkeurig toe. Noteert wat er gezegd wordt. Tast minitieuw alles af, signaleert het minste lichaamsteken, beschrijft het architecturale plan en tekent de omgeving. De verteller treedt op als een camera die enkele episoden uit het leven van een vrouw registreert. Dat de vrouw Marianne heet, komen we haast toevallig te weten. We zien ze wel uitgebreid naar de supermarkt gaan, zakken inladen, was ophalen, opruimen, koken, zitten, stappen. Dat de camera voortdurend close-up ingesteld staat, heeft als gevolg dat er geen verbanden ontstaan, er is geen causaal doorlopend verhaal, maar een optelling van handelingsminiaturen. Zo komen we niets te weten over de antecedenten van de personages en weten we evenmin waarom Marianne die morgen besluit dat Bruno haar alleen moet laten. De verteller noteert daarbij wel dat Bruno na de breuk in een hotel koffie gaat drinken en dat zij een huppelpasje maakt en opeens begint te lopen. Dat gebrek aan introspectie en de beperking tot registratie van gedrag en omgeving maakt van *De linkshandige vrouw* een grijpbaar filmscenario dat door Handke dan ook zelf verfilmd werd.

De verteller maakt een procesverbaal van het gebeuren en dwingt de lezer zelf de uiterlijke tekens in gedragsbetekenis en persoonlijkheidskenmerken om te zetten. Hij leert je nauwlettend op houdingen en bewegingen af te gaan. Maar ook op de lucht te letten, daar zwermt het van tekens: bewolking, schaduw, geluiden. Evident speelt het gegeven tijdens de winter, en vliegt er toevallig een vogel door Mariannes blikveld. Gaat Bruno plat op de grond liggen, terwijl Marianne voor het eerst een berg bestijgt. Doet Bruno de gordijnen toe en zij open. Hij het licht uit, zij aan. De roman is onopvallend geconstrueerd op dergelijke coördinaten: links-rechts, hoog-laag, buiten-binnen, donkerlicht, aarde-lucht, enz. Mariannes utopisch streven is het de polen opnieuw samen te brengen. Dat spel van tegenstellingen geeft de roman ook een bijna mythisch karakter.

Centraal in deze hedendaagse mythe staat de linkshandige vrouw. We volgen de geschiedenis van haar emancipatie, zien hoe haar omgeving (man, zoon, moeder, uitgever, vader) reageert, hoe men haar niet





Judith Hees, in
"Een stuk van twee
dagen" – Foto
Johan Vigeveno

met rust kan laten en haar beslissing voor vrijheid tracht in te schrijven in het eigen verhaal, hoe men haar met alle macht tracht te begrijpen. Dat inlevings- en inlijvingsproces van Marianne door haar omgeving overstijgt eigenlijk het blote vrouw-verlaat-man gegeven en vestigt zich in de trappengang van de roman. Zo wordt het vastleggingsproces tot de centrale metafoor van de roman: de schrijver tracht zich al schrijvend vast te houden, de acteur door zich de rol van anderen aan te meten, volgens Francisca bestaat het leven uit het naspelen van televisie. Marianne tracht te ontkomen aan de inslibbing in voorgevormde modellen door te opteren voor de anonimiteit (supermarktinwisselbaarheid) maar wordt voortdurend geconfronteerd met bestaande mallen in de literatuur die ze uit het Frans vertaalt. Ook in de iconografie is deze metafoor veelvuldig aanwezig: in schaduwen, spiegels en paspoppen; er worden foto's genomen en verscheurd, er wordt geschilderd en getekend door het kind, de chauffeur en Marianne. Wanneer zij aan het einde voor de spiegel zegt 'Je hebt je niet verraden' en dan begint te tekenen, eerst haar voeten dan de ruimte daarachter, het venster, de sterrenhemel, lijkt ze vat gekregen te hebben op zichzelf in de wereld.

Het gevecht met voorgeschreven sociale rollen, het spel van ontleende identiteit, de weerstand tegen de

inlijving in de tekst van de ander, heeft op een lagere verdieping ook te maken met het eigengerijde optreden van de taal zelf, een stokpaard van Handke. In taal, door taal bevestigen we onszelf, maar via taal schrijven we ons ook in bestaande normen in, worden we geprefigureerd, gedresseerd. In *De linkshandige vrouw* wordt dan ook regelmatig geciteerd uit wat de personages lezen waardoor tegelijk het gebrek aan zelfpresentatie van de personages opgevangen wordt. Twee voorbeelden: het anders zijn in de anonimiteit van Marianne wordt weerspiegeld in de liedjestekst *The Lefthanded Woman* van Jimmy Reed, en wanneer Bruno vertelt over een roman waarin de lof gezongen wordt op feodale verhoudingen heeft dat natuurlijk alles met hem te maken. We zien dan ook dat het vertelperspectief de thematiek van het boek incorporeert: ook de verteller tracht via de buitenkant van de feiten een beeld te geven van het gebeuren, door middel van taal wil hij vat krijgen op de gebeurtenissen in het leven van een vrouw.

Sehnsucht

Onmiddellijk zie je de moeilijkheden van een theaterbewerking opdoemen. Hoe het objectieve vertelstandpunt op theater brengen?

Hoe een weinig sprekende figuur

als Marianne in het centrum van het gebeuren krijgen? Hoe een iconisch kenmerk als haar 'oplichtende ogen' als regiebemerking interpreteren? Hoe de landschapsbeschrijvingen als projectie van de figuren een theatrale plaats geven? Hoe de romancitaten als 'mise en abyme' van het romankader theatraal vertalen? Je kan voor al deze problemen een oplossing zoeken in een tegenhanger uit het repertoire van theatertechnieken. Maar op die manier krijg je een al te letterlijke mediale vertaling. Zo lineair verloopt het niet, zeker niet bij de bewerkingen van BMC waar men van een grotere autonomie ten opzichte van de grondtekst vertrekt. De geschiedenis van het ontstaan van de speelttekst doorheen de verschillende tekstversies en repetities (waarvan hierna twee tekstuele etappes afgedrukt worden) is precies de verovering van een grotere onafhankelijkheid, van de beklemtoning van een eigen theatrale lees piste.

De eerste tekstversie, getiteld *Sehnsucht*, wordt nog stevig in de greep van de roman gehouden. De roltekst is een verzameling van directe rede passages uit de roman, de regietekst herneemt op een zuiniger manier de beschrijvingen van de verteller. Toch vallen dadelijk een aantal ingrepen op die de tekst op theatermaat snoeien: het personage lijstje aan het begin bijvoorbeeld is typisch voor dramateksten: van de

omvang van de cast kunnen economische en bezettingsnoden direct afgelezen worden. Trouwens de zvenkoppige bezetting is er mede oorzaak van geweest dat dit Handkeproject een lang traject afgelegd heeft langsheen arme en armere gezelschappen: van Korrekelder (nog onder André Vermaercke) over BKT naar het Werkteater om ten slotte door Blauwe Maandag Cie in samenwerking met de Theaterunie (Hans Man in 't Veld) uitgevoerd te worden. De spelers (Judith Hees, Lieneke Le Roux, Hans Man in 't Veld, Luk Perceval, Frank Fockeytyn, Koen Van Impe) vormen een half Belgisch half Nederlandse cast, en wat in talloze filmcoproducties nefast uitdraaide, werkt hier probleemloos omdat de taaldifferentiatie inhoudelijk uitgespeeld wordt: vader en zoon spreken Vlaams wat hun verbond nog eens versterkt en de afstand van de moeder vergroot. Nog in het personenlijstje vinden we de relaties van de figuren onderling en hun leeftijd, die gaat van 13 jaar tot oude mannen. De vier hoofdpersonages echter zijn allemaal dertigers: hoogste tijd voor een identiteitscrisisje, een relatie-impasse.

In de romanbevolking heeft Guy Joosten wat gekuist en gekoppeld. Zo is de vader verdwenen, wordt Marianne niet achternagezeten door een smachtende acteur, nodigt ze geen verkoopster uit op het feest. De bekende schrijver uit *Sehnsucht* en *Een stuk van twee dagen* is een assemblage van de vader (wat eenzaamheid en titel betreft; in de roman is deze ooit bekende schrijver een ironisch zelfportret van Handke als oude man) van de uitgever (hij spreekt diens tekst, erft zijn champagnestreken) en van de acteur (hij likkebaardt achter Marianne aan). Behalve de reductie van de romanbevolking, vallen ook de verschillen in schikking, accentuering en personagevulling op. Ook dat heeft met economie te maken: zo kan Handke zijn personages rustig zes winkels, een vliegveld, een café, een cinema en de natuur insturen, Joosten kan dat evident niet: hij laat ze binnen blijven, dat is veel goedkoper. Op die manier ontnem je hen een stuk mobiliteit (er wordt nogal wat gestapt bij Handke) en een stuk anekdotiek (aanschuiven aan de kassa en denken dat je weer in de verkeerde file zit). De mobiliteit zal Joosten als regisseur trachten te garanderen, voor de anekdotiek heeft hij dramatische oplossingen: hij laat de figuren eten, zich wassen, naar toilet gaan, een brief tikken. Op die manier wordt de banaliteit in het leven van de vrouw opgevangen, zij het toch in mindere mate dan bij Handke. Lucht Marianne al eens wandelend haar hersens, in deze versie is ze voortdurend en onontkoombaar

onderhevig aan de bemoeienissen van haar omgeving. De interactie is daardoor heftiger, harder: is de ene de deur uitgewerkt valt de volgende al binnen. Nauwelijks verkracht door Bruno, zit de schrijver al te popelen. En allemaal willen ze haar voor zich (terug)winnen. Enkel de moeder-kind scènes, op vijf plaatsen verstrooid, kunnen soelaas bieden, daarin kan Marianne als subject optreden, maar zelfs dan worden haar bemoederende avances gekwetst of wordt ze verstoord door de drukte en het lawaai van de kinderen.

Die verscherping en versnelling van de actiefragmenten, die het gebeurend principe van het theater onderschrijven, is terug te vinden in een duidelijker profilering van de twee hoofdpersonages en hun interactie. Vind je bij Handke nog compensatie voor Bruno's zelfzuchtig egoïsme in zijn gebaren, zijn blikken, zijn glimlach, bij Joosten is dat allemaal tot strategie geworden, blanke berekening tot vervulling van dit egocentrisme. Wanneer Bruno geraakt wordt in zijn groot ego en aan de kant gezet, ontwikkelt hij tirannieke en cynische dimensies: hij chanteert Mariannes moederinstinct, beledigt haar lichamelijk, brutaliseert haar, probeert haar om te kopen, vernedert haar met andere vrouwen. Nog even en Jago, Shakespeares monsterintrigant uit *Othello*, is weer in de buurt. Bruno's brutaliteit wordt door Marianne beantwoord met stiltes, blikken, af en toe een zakelijke vraag of afspraak. Al is Marianne de spil van het gebeuren, de omvang en de slaande kwaliteit van Bruno's roltekst doen het stuk in zijn richting kantelen. Blikken en stiltes moeten dan zwaar wegen om aan dat onevenwicht iets te doen.

Naast de personenaangifte en de verdeling in roltekst wordt de tekst ook door afbakening in scènes en bedrijven dramatisch geïdentificeerd. Het continue verhaalverloop van de roman, waarin de handlingsminiaturen door wtruimte van mekaar gescheiden worden, wordt hier tot vijftien scènes en drie bedrijven versneden. Net zoals dat bij de personages het geval was, worden nogal wat situaties uit de roman geconcentreerd tot een aantal grote confrontatietableaus. De herhaling van deze confrontaties (Bruno op bezoek 2, e.d.) zorgt voor stijgende ritmering. Het einde is een feest waarin alles en iedereen samenkomt. Crescendo van bemoeizucht. En finale met de uiteindelijke doorbreking van Mariannes stilte: ze geeft een soort verklaring van haar mysterieuze gedrag. Wanneer ze om instemming vraagt van de schrijver weigert die echter de uitgestoken hand en verdwijnt. Marianne wordt

daarmee definitief buiten spel gezet.

Tenslotte als laatste dramatisch tekstkenmerk, de regieaanwijzingen. Guy Joosten gebruikt de regietekst op vanzelfsprekende manier als visualisering van het scenische handelingsplan. Hij noteert opkomen en afgaan, duidt spreekrichting aan, vermeldt requisieten. Door middel van geluiden wordt de buitenwereld hoorbaar (deurbel, telefoon) of de overgang naar een volgende handeling ingeluid (water, bad). Door middel van licht wordt structuur in de bedrijven gebracht. Van het detaillistische vertellersprotocol blijven in de regietekst nog sporen over in de beschrijving van de interactie, waarbij vooral het kijken, alle vormen van lachen, slaan, kussen aandacht krijgen. Het meest opmerkelijke in de regietekst zijn de gaten die af en toe geslaan worden in het 'realistische' spelverloop: wanneer bijvoorbeeld Stefan en Jürgen de deur van de badkamer barrikaderen stapt Marianne er gewoon langsheen.



Filtering

Een stuk van twee dagen, de tekstversie die het dichtst bij de opvoeringstekst ligt, is het resultaat van een filtering door regisseur en de acteurs tijdens het repetitieproces. Speelbaarheid, spreekbaarheid en theatrale werkzaamheid staan nu voorop. De roltekst dient vertaald in spreekhandeling, actie, houding, positie, etc. Resoluut weggefilterd in dit concretiseringsproces wordt de contemplatieve afstand van de verteller, of wat daarvan nog restte. De traagheid, het verlangen, het sehnsuchtige maken plaats voor actieverveling, verheviging, ook in het tijdverloop (stuk van twee dagen). De crescendo beweging bepaalt de ritmering van het sceneverloop, zorgt voor een verschuiving in personagekleuring, zet zich af op handeling en interactie.

Bij het speelklaar maken van de roltekst kan je zien dat een aantal schakeringen in de personagevulling verdund worden. Bruno vervangt alle vragen door uitroepetekens, wat resulteert in een nog imperatiever taalpatroon. In zijn gelijkhebbende, ik-gerichte dialogen wordt ook zijn seksueel imperialisme versterkt: op de grond liggen wordt neuken, begeren doet hij 'als de toren van Pisa'. De uitvergroting van seksuele attributie gaat gepaard met een verbreding van zijn actieterrein: was Bruno al in het eerste tekstontwerp opvallend actief, nu krijgt hij nog nieuwe interactiemogelijkheden (met Jürgen, met de chauffeur Wolfie) waardoor hij nog sterker op het voorplan komt. Marianne daarentegen wordt verbaal en sociaal verder

geamputeerd: haar roltekst wordt ongeveer met de helft gehalveerd, waarbij vooral de zelfbespiegeling eruit gegaan is; de anekdotiek (zich wassen, eten, tikken) is kennelijk uit haar leven verdwenen. Op die manier wordt de figuur geabstraheerd, gemystificeerd; worden ook de spelmogelijkheden van de rol drastisch ingekrompen, terwijl de figuur de hele tijd op de scene aanwezig wordt geacht. Door ook *haar* verlangen naar een eenheid met het kind verder af te zwakken (van de vijf moeder-kind scènes blijft er slechts één, hoewel centraal, over) wordt Marianne enkel nog als object behandeld, ondanks het feit dat zij deze machine op gang heeft gebracht. Dat is treurig en cynisch. Komt daardoor harder aan.

De crescendo beweging vertaalt zich op scenisch niveau in een strakkere ritmering. Joosten vermindert het kopijvolume en voert tegelijk de scenische fragmentatie verder op. De handeling loopt als een trein door zeventien flitsende scènes. Vooral de inmenging van de anderen neemt steeds wanstaltiger vormen aan: de verplaatsing van de schrijverscène naar het eerste bedrijf zorgt voor een waar *défilé* van zich opdringende goede bedoelingen. De drievoudige herhaling van het bezoek van Francisca drijft de bemoeizucht ten top. Het *défilé* groeit uit tot een offensief op Mariannes individualiteit: Francisca herhaalt verbaal Bruno's brutaliteit, de vettige aanhalijsheid van Ernst. Ze verkraacht Marianne met woorden. Tegenover die verschillende vernietigingspogingen biedt Marianne op haar manier verweer: ze komt in opstand, protesteert, maar meestal glimlacht ze slechts. Toch behaalt ze op het einde, ondanks de inkrimping van haar rol, en in tegenstelling tot de eerste versie, de overwinning: in een opmerkelijke uitwisseling van roltekst tussen Marianne en de schrijver is het nu de schrijver die in het verlengde van zijn handelingsrol haar de hand vraagt, haast smacht naar haar liefde, die zij nu kan weigeren. Ze neemt zichzelf in handen.

De behandeling van de regietekst tenslotte, wordt gestuurd door eenzelfde beweging die personages en scènes voortstuwt. Dat houdt in dat de meeste aanwijzingen gewoon geschrapt worden. Alles wat de actie tegenhoudt moet eraan geloven. Opkomen en afgaan doen de personages nog. Mekaar omhelzen, aanraken, proberen te kussen, doen ze nog steeds, wat de hebbelijkheid verder onderstreept. Ook in de objecten (cadeautje, plastic tulpen, champagne) vind je de opdringerigheid terug. Plaats- en tijdsaanduidingen zijn in deze tekstversie konkreter, enten zich op de eigenschappen van het decor (openingen mid-

den, links en rechts) worden resp. teruggebracht tot de twee dagen waaraan het stuk zijn titel ontleent. De opheldering van het ruimte- en tijdsverloop, die voor een concretisering van de actie zorgt ontmoet echter een tegenwerkende kracht in aanduidingen die verwarren, de actie opnieuw vervreemden: Bruno telefoneert met Marianne zonder dat deze de hoorn opneemt. Op symbolisch niveau (als communicatief gedrag) is zo'n actie dan weer zinvol, net als het zand dat als veelkantig symbool aangedragen wordt.

Rust

Nog snel iets over het laatste rechte stuk tussen tekst en opvoering van *Een stuk van twee dagen*. De richting blijft daarbij gelijk, de snelheid wordt nog wat opgevoerd. Inderdaad, de opvoering zet de beweging van de tekstbewerking verder in het decor dat Mariannes woonkamer stileert tot een grote, ordelijke witzwarte ruimte met zicht op de kleurrijke buitenwereld (telefooncel, reclamepaneel); in het acteespel dat de enkelvoudige handelingsrol profileert (Luk Perceval b.v. toont Bruno's brutale zelfzekerheid met kauwgom, grijnslach en wijde gestiek); in de geluidigheid dat het surreëel-symbolisch niveau accentueert (druppels, donkerslag, samenvallen van telefoon en deurbel). De snelheid en fragmentariteit van het scenisch verloop wordt in een strakke ritmering aangehouden.

En dan is het des te merkwaardiger dat dit rechte traject weg van Handke naar de eigenaligheid van de BMC, toch terug bij *De linkshandige vrouw* uitkomt. De weggesneden verteltekst b.v. met zijn gevoel voor het gestische detail duikt terug op in het zeer zuivere en uitgewerkte gestisch-mimisch repertoire van deze personages. Hoe b.v. Marianne in de schakering tussen glimlachpose, bemoderende blik, verkrampte pijn, uitdrukking van verwondering of afwezigheid, het traject van haar gevoelens laat zien. Hoe Bruno zijn overtuigingsstrategie ontwikkelt tussen intimidatie, belachelijke theatraaliteit, en aanhankelijkheid. Het belang van de licht-donker polariteit is terug te vinden in de talrijke lichtnuanceringen (Steve Kemp). De socialisering en vastlegging door de taal krijgt een verre echo in de verklanking van de eerste zin door Stefan, alsof hij de taal pas ontdekt (cfr. *Kaspar*). De mobiliteit verzekert Joosten in de verplaatsing van de stoelen en betekenisvolle positionering in de ruimte, enz.

De ingrepen in de bewerking van de roman naar het theater volgen een aantal dramaconventies en thea-

trale principes. Belangrijker is dat de stof gekneet wordt tot eigen spelmaterie, dat Joosten en Cie er eigen accenten in leggen, er een anderssoortige balans in aanbrengen, ook rekening houdend met de acteursmiddelen die ze in huis hebben. Dynamisering, verscherping en verharding zijn daarin de voornaamste processen. En als dat belangrijk zou zijn, ik vind niet dat Handke hierbij verraden wordt. Integendeel.

De verschillende tekstbewerkingen, aanpassingen, laten het lange zoekproces zien tot iets een theatrale vorm krijgt. Dat blijkt het duidelijkst uit het slot van het stuk. Waar Marianne in de eerste *Sehnsucht* versie expliciet toenadering zoekt en afgewezen wordt, en in de tweede versie (niet afgedrukt) gewoon de Handketekst zegt, kiest ze in de definitieve versie bewust voor zichzelf. Met haar zelfzekere 'Ja' dat het einde van de opvoering (ook voor de belichter) inluidt, neemt Marianne het lot in eigen handen. Vindt ze de rust die Handke zijn Marianne toeschrijft: '*De linkshandige vrouw* ontstond uit het beeld van een alleenstaande man. Een man zoals men die in bepaalde verhalen ontmoet, en die aan het einde nogal tevreden is: hij voert zijn katten, speelt schaak tegen zichzelf, opent een blik, hij herinnert aan de held van Chandler, Philip Marlowe. Wanneer Marlowe een raadsel opgelost heeft en vanalles meegemaakt heeft voelt hij zich aangegrepen en moe, maar zodra hij thuis is vindt hij de eeuwige rust terug. Ik heb dit beeld voor ogen gehouden en heb een dag van een vrouw gedroomd die als deze man is, die zo'n eeuwige rust aan het einde van een avontuur ervaart. En die niet vertwijfeld is.'

Luk Van den Dries

EEN STUK VAN TWEE DAGEN
naar Peter Handke; auteur: Guy Joosten; regie: Guy Joosten; acteurs: Judith Hees, Lieneke Le Roux, Hans Man in 'Veld, Luk Perceval, Frank Focketyn, Koen Van Impe; decor: Johan Herbosch; kostuums: Greet Prové; muziek: Bram Vermeulen; licht: Steve Kemp.