

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 filmcoprodukties 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