

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

