

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 hebberigheid verder onderstreept. Ook in de objecten (cadeautje, plastic tulpen, champagne) vind je de opdringerigheid terug. Plaats- en tijdsaanwijzingen zijn in deze tekstversie concreter, 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 witte ruimte met zicht op de kleurrijke buitenwereld (telefooncel, reclamepaneel); in het actiespel 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 eigenaardigheid 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.