



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 liedjes-tekst *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