

PROUST

of het andere van de taal

GUY CASSIERS ENSCENEERT *A LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU*. EEN WERKVERSLAG

In *Etcetera* 83 publiceerden we een werkverslag van dramaturge Marianne van Kerkhoven. In *Etcetera* 85 verscheen een werkverslag van Kurt Vanhoutte. De redactie wil regelmatig dergelijke reflecties-dicht-bij-de-praktijk publiceren.

De Proustcyclus van Guy Cassiers is geen poging om *A la recherche du temps perdu* te dramatiseren of voor het theater te bewerken. Zonder veel moeite zou een lange lijst met valabele argumenten tegen dergelijke onderneming opgesteld kunnen worden: de roman van Proust is te omvangrijk, te introspectief, te beschrijvend, te beschouwend, te literair,... Het Proustproject is niet ontstaan uit een loutere bewondering voor Proust. De roman is slechts onderdeel in een constellatie van motieven en samenhangen. In wat volgt wil ik vanuit mijn betrokkenheid als dramaturg een gedeelte van die samenhang in kaart brengen en de inzet van de hele onderneming wat nauwkeuriger omschrijven. In de schrijftuur van Proust wordt de roman onder druk gezet en opengebrouwen. Is het overdreven om te stellen dat ook Guy Cassiers in veel van zijn voorstellingen het theater, en meer bepaald de dramatische theatervorm, onder druk zet en uit zijn voegen doet barsten? Hij doet dat door in de voorstelling zelf de druk van de literatuur, de media en de film tot een maximum op te drijven.¹

De Nijl van de taal die buiten haar oevers treedt en de landstreken van de waarheid vruchtbaar maakt: dat indrukwekkende beeld

gebruikt Walter Benjamin in een opstel over Proust. In Proust lijkt alles de norm te overstijgen. De vierdelige Proustcyclus, waarvan de eerste twee delen onlangs in première gingen, is op zijn manier een overstijging van de norm. Alle niveaus van de theaterstructuur worden erdoor geraakt. Het project, dat over drie seizoenen gespreid wordt (deel 3 in 2004 en deel 4 in 2005), heeft gevolgen voor de manier van voorbereiden, repeteren, produceren, communiceren, publiek werven, enzovoort. De vier delen van het project hebben we in navolging van Proust 'kanten' genoemd. Het gaat in de voorstellingen echter niet om de kanten van Swann en van Guermantes, die twee sociale sferen die in de roman een bepalende rol spelen. De kanten zijn daarentegen verbonden met de belangrijkste personages van de roman: Swann, Albertine en Baron de Charlus. Dat is een eerste ordeningsprincipe. *Proust 1: De kant van Swann* behandelt voor de pauze de jeugd van Marcel en is opgebouwd rond de drie vrouwen uit die periode van zijn leven: zijn moeder, zijn jeugd vriendinnetje Gilberte en Odette Swann, moeder van Gilberte en echtgenote van Charles Swann. Na de pauze wordt het liefdesverhaal van Swann en Odette verteld. *Proust 2: De kant van Albertine* gaat over de liefde tussen Marcel en Albertine, die uitloopt op jaloezie, (zelf)kwelling, leugen en manipulatie. *Proust 3: De kant van Charlus* heeft als centraal personage de homoseksuele Baron de Charlus en diens decadente en tragische levensloop. *Proust 4: De kant van Proust* zou een soort synthese kunnen worden. De spreiding over drie seizoenen geeft de mogelijkheid om voor de concrete uitwerking van het derde en vierde deel verder te bouwen op de ervaringen van de eerste delen. De herinnering van de makers (regisseur, vormgevers, acteurs) en het geheugen van het project zelf

worden zo een onderdeel van het werkproces: ideeën die bij het werken aan *Proust 1* niet werden gerealiseerd, kunnen in een gewijzigde vorm opduiken in *Proust 2*, scènes uit *Proust 1* kunnen herhaald worden in *Proust 3*, in *Proust 4* kunnen videobeelden uit *Proust 2* getoond worden. Het denken en maken verhoudt zich expliciet tot zijn verleden.

In een interview formuleert Guy Cassiers een van zijn belangrijkste preoccupaties met Proust als volgt: 'Wat betreft het (on)vermogen van de taal, is het werk van Proust het meest extreme voorbeeld dat ik ken: duizenden prachtig geschreven bladzijden om te zeggen dat woorden te kort schieten.'² Met die opmerking over het vermogen/onvermogen, teveel/tekort van de taal verwijst hij naar een van de belangrijkste 'kruispunten' in zijn werk. Op dat kruispunt snijden zijn voorliefde voor literaire teksten (*Anna Karenina*, *De sleutel*, *Rotjoch*, *De Wespenfabriek*) en zijn onderzoek naar een multimediale en visuele teken-taal elkaar op een paradoxale wijze. Taal staat in de voorstellingen van Guy Cassiers altijd tegenover iets anders, tegenover wat woorden nog niet of niet meer kunnen zeggen: stilte, duisternis, muziek, niet-verbale tekens, videobeelden, woordprojectie. Taal wordt steeds geconfronteerd met iets dat zich aan woorden onttrekt. Die spanning tussen taal en 'het andere van de taal' zou ik de 'oerscène' van Guy Cassiers' oeuvre willen noemen. In een andere context heb ik de oerscène van Guy Cassiers 'de onmondigheid van Kaspar' genoemd.³ De betekenis van oerscène mag in dit geval erg concreet genomen worden. In 1982 ensce-neerde Guy Cassiers zichzelf in één van zijn eerste theatervoorstellingen als Kaspar, naar de tekst van Peter Handke (1968): Kaspar was bijna letterlijk zijn eerste 'scène'. Sindsdien

draagt iedere voorstelling van Cassiers' handsporen van dat vreemde onaangepaste, eenzame en geïsoleerde personage. Kaspar is de geheimzinnige jongen die in 1828 op de markt van Nürnberg opdook. Het kreupele en stomme wezen had de eerste zestien jaren van zijn leven in eenzaamheid doorgebracht. Kaspar werd een veelbesproken onderzoeksobject. Enkele jaren later werd hij in mysterieuze omstandigheden om het leven gebracht. Handke toont een Kaspar die door het leren van taal

koombare geweld van de taal, de betekenis, het begrijpen en interpreteren. Maar het is ook het verhaal van wat buiten de taal ligt, het verhaal van een oorspronkelijke woordeloze verwondering. En precies hetzelfde kan over Proust gezegd worden: de verloren tijd houdt zich op aan de overkant van de taal, in de onwillekeurige herinnering: de smaak van een madeleinekoekje, drie bomen in de verte op een rij, het struikelen over een steen. In *Proust 1: De kant van Swann* wordt de hoofdfiguur

(Volker Schlöndorff, Raoul Ruiz, Chantal Akerman), maar de beelden van het niet verfilmde scenario van Harold Pinter (en dus geen beelden in eigenlijke zin, maar woorden die tot beelden moesten leiden). Pinter herwerkte zijn *The Proust Screenplay* (1977) tot een theatertekst die in 2000 onder de titel *Remembrance* door het Royal National Theatre in Londen werd opgevoerd. Maar theatertekst noch opvoering konden Guy Cassiers boeien. Het filmscenario daarentegen zou een belang-

rijke rol spelen in de scripten van *Proust 1: De kant van Swann* en *Proust 2: De kant van Albertine*, maar daarover later meer. Op welk moment Proust voor het eerst opdook in de gesprekken met Guy Cassiers herinner ik me niet meer precies, maar er moet een verband geweest zijn met het essay *De verzegelde tijd* van de Russische cineast Andrei Tarkovsky. Tarkovsky schrijft daar: 'De toeschouwer gaat naar de bioscoop om in de leemtes van zijn persoonlijke ervaring te voorzien. Hij probeert het geestelijke vacuüm op te vullen dat door zijn rusteloosheid, zijn contactarmoede en gebrek aan geestelijke ontwikkeling is ontstaan. Hij is op zoek naar de "verloren tijd". Proust verdedigt een soortgelijke stelling, wanneer hij zegt: 'Het werk van de schrijver is niets anders dan een soort optisch instrument dat hij de lezer aanbiedt om hem toe te laten op te merken wat hij, zonder het boek, misschien niet in zichzelf had gezien.' 'De verloren tijd' staat voor een tekort aan 'ervaring' dat door wat we 'kunst' noemen enigszins aangevuld of bijgesteld kan worden. Tarkovsky speelde ook een rol bij de voorstelling die later *Lava Lounge*

(2002) zou worden. Cassiers vroeg Oscar van den Boogaard of hij een theatertekst wilde schrijven gebaseerd op Tarkovsky's film *Stalker*. Van den Boogaard besloot uiteindelijk zijn eigen verhaal te schrijven, maar de atmosfeer en de scenografie van de voorstelling (een decor van Peter Missotten) dragen duidelijk de sporen van het desolate, onder water gelopen, spirituele en verinnerlijkte landschap uit Tarkovsky's film. Het samenspel van tekst, belichting, uitvergroete live beelden, muziek en tekstprojectie creëerden in *Lava Lounge* een ruimte



Proust 1: De kant van Swann GUY CASSIERS/RO THEATER FOTO PAN SOK

een toegang vindt tot de werkelijkheid, maar tegelijk ook een 'ik' opgelegd krijgt. 'Schon mit meinem ersten Satz bin ich in die Falle gegangen', zegt Kaspar aan het einde van Handkes stuk. Marcel Proust heeft die 'val' in de taal scherp gevoeld. Vandaar de eindeloos lange zinnen, de voortdurende bijstellingen, de duizenden nuances tot de uitputting van de taal toe. *Kaspar* is het verhaal van de socialisering, van de individualisering, van de noodzakelijke inpassing in het maatschappelijke systeem. *Kaspar* is het verhaal van het onont-

ontdubbeld in twee personages: de jonge, nog ongearticuleerde Marcel en de verteller Proust, die zijn meesterschap over de taal ten top heeft gevoerd. Op die manier wordt de onmondigheid van Kaspar opnieuw geïntroduceerd in de overweldigende literaire mondigheid van Proust.

Vanuit dit perspectief is het niet onbelangrijk op te merken dat het beelden waren die Guy Cassiers tot bij Proust brachten. Niet de beelden van de bestaande Proustverfilmingen

die aan de overkant van het dramatische conflict ligt en veeleer een ruimte van de herinnering en van mentale processen verbeeldt.

Een dergelijke 'postdramatische'⁴ ruimte wordt ook door het filmscript van Pinter geproduceerd. De 455 shots van *The Proust Screenplay* zijn een keten van in tijd en ruimte heen en weer springende scènes. Van een zich coherent ontwikkelend dramatisch conflict is geen sprake meer. De shots zijn nu eens niet meer dan een korte beschrijving

(*'Silent countryside from the railway carriage'*) dan weer een pinteriaans uitgezuiverde dialoog vol understatements (zoals in de moeizame gesprekken tussen Marcel en Albertine). Voor de lezer die Proust niet kent is het script nauwelijks te ontcijferen. Voor de Proustlezer is ieder shot, omwille van zijn radicale 'reductie', letterlijk een explosie (of een heiligschennis): de zich traag en moeizaam ontvouwendesyntaxis van Proust wordt bij Pinter een vaak hectische en associatieve opeenvolging van beelden en korte dialoogscènes, het uitgebreide commentaar en de diepgaande analyses van de verteller verdwijnen in de stiltes en de understatements. Guy Cassiers' fascinatie voor Pinters scenario was dubbel en paradoxaal. Pinter durfde het aan om Proust vanuit een radicaal ander en niet-literair perspectief te herlezen/herschrijven: in zijn *screenplay* zoek je tevergeefs naar de gecompliceerde proustiaanse zinnen. Daarenboven waagde Pinter het om de beschrijvingen van Proust in beel-

den te vatten, die op een obsessieve manier in het scenario herhaald worden (zoals het gele vlak op het schilderij van Vermeer). Het was door die beelden dat Guy Cassiers in eerste instantie geboeid raakte, of beter: door de verwoording van die beelden. Op die manier ontstond het idee om ook in de Proustvoorstellingen teksten te projecteren: geen beelden, maar in woorden opgeroepen beelden. In *Proust 1: De kant van Swann* hebben de woordprojecties een objectiverende en een subjectiverende functie. Ze geven plaats en

tijd aan: '1896. Champs Elysées' of de versnelde projectie van data van evenementen tussen 1880, de geboorte van Marcel in de roman, en 1914, het uitbreken van de eerste wereldoorlog. Daarnaast ervaren we mee door de zintuigen van Marcel: 'Haar ogen', 'Haar mond', 'Haar glimlach' (de ervaring van de nabijheid van zijn moeder), 'Voetstappen op kiezelsteentjes' (de ervaring van het bezoek van 'rivaal' Swann), 'Schaamrood op zijn wangen' (de ervaring van verlegenheid en schaamte).

de Kuyper heel wat bezwaren tegen Pinters scenario, precies omdat het zo weinig de taal van Proust respecteerde. De opbouw van het scenario zou zich bewegen tussen de door Pinters ontrouw geïnspireerde manipulaties en de trouw van Eric de Kuyper aan de proustiaanse schrijftuur. De Prousttekst moet hanteerbaar gemaakt worden, niet gedramatiseerd. De eerste bewerkingen van Eric de Kuyper zijn nog te veel drama, te veel dialoog, te veel personages, te veel ontwikkeling, te veel



Proust 1: De kant van Swann GUY CASSIERS/RO THEATER FOTO PAN SOK

Ondanks de kracht van de pinteriaanse herschrijving van de proustiaanse scène, was het een van de belangrijke uitgangspunten van Guy Cassiers om de taal van Proust intact te laten: 'We hermonteren Proust, maar we herschrijven zijn taal niet.' De centrale figuur in de bewerking werd Eric de Kuyper, omwille van zijn grondige kennis van het Frans en van het oeuvre van Proust enerzijds en omwille van zijn eigen literaire affiniteiten met de proustiaanse thematiek en proustiaanse schrijftuur anderzijds. Van zijn kant had Eric

anecdote. Het werk met Cassiers bestaat uit schrappen en herschikken. Vanaf een bepaald ogenblik worden ook de teksten van Eric de Kuyper materiaal. Van een collage wordt opnieuw een collage gemaakt. De tekst van Proust wordt herverdeeld en opnieuw gedistribueerd: personages schuiven over elkaar heen, replieken worden in de mond van andere personages gelegd, monologen worden samengesteld uit honderden pagina's uit elkaar liggende passages. We slaan het onhandelbare oeuvre van Proust tot honderden

stukjes tekst: reflecties, dialogen, beschrijvingen, beelden. Die stukjes voegen we weer samen. We 'ruïneren' Proust letterlijk (paradoxaal genoeg ontstaat daaruit een vrij coherent geheel). Soms is het scenario van Pinter een leidraad in dit proces. Toch gebeurt dat niet in het teken van een dramatisering. Het nadenken over de tekst gebeurt steeds in confrontatie met het niet in taal gearticuleerde: het beeld, de muziek, de aan-/afwezigheid van de acteur.

Een andere belangrijke filmische referentie voor Guy Cassiers is *L'année dernière à Marienbad* (1961) van Alain Resnais, naar de gelijknamige ciné-roman van Alain Robbe-Grillet.⁵ De complexe samenhang tussen tijd, geheugen en herinnering wordt in de film met inmiddels bekende technieken vertaald: de ruimtelijkheid, het statische, de vertraging en verstilling, de loskoppeling van tekst en beeld, van personages en dialoog. De plot van de film blijft vaag en wat er precies tussen de personages gebeurt en gebeurd is, komt de toeschouwer nooit te weten. Door het opheffen van de precieze coördinaten van tijd en ruimte beginnen ook de personages te 'zweven': ze zijn niet langer opgebouwd uit psychologie en dramatisch conflict, maar uit herinneringen, reflecties, verlangens. Ze zijn niet langer van vlees en bloed, maar krijgen het karakter van een 'verschijning', een 'geest'. In de voorstellingen van Cassiers wordt de fysieke aanwezigheid, het waarmerk van de hedendaagse podiumkunsten, 'verdubbeld' door een digitaal beeld. In het eerste deel van *Proust 1: De kant van Swann* zijn een aantal personages/acteurs uitsluitend aanwezig als uitvergroot video-beeld: zij staan live voor een camera opgesteld achter het scherm waarop hun beeld geprojecteerd wordt. Het zijn de beelden die zijn blijven hangen in het hoofd van de jonge Marcel. In het tweede deel (en in andere voorstellingen van Cassiers) worden beelden uitdrukking van een innerlijke verwarring. Voor de pauze is het toneel een herinneringsruimte en na de pauze is het de ruimte van een obsessie: donker, met gedempte stemmen die via een microfoon spreken, over elkaar heen geprojecteerde kaleidoscopische beelden. *Proust 2: De kant van Albertine* lijkt nog een stap verder te gaan in de ontmanteling van de personages. In het wit gekleed maken ze aanvankelijk deel uit van het witte speelveld. De personages worden op bepaalde ogenblikken zelf projectievlakken voor de videobeelden. Zowel

het personage van Proust als van Albertine wordt uitgesplitst over respectievelijk twee acteurs en twee actrices. In *Proust* is het toneel de ruimte van de 'levende doden'. De projectie van het gezicht van de verteller op zijn eigen dodenmasker is daar het meest markante teken van. In *Proust 2* wordt ook het projectievlak 'geïmmaterialiseerd'. Een bolronde open constructie – een soort globe – draait snel rond en creëert daardoor een projectiescherm. Als de snelheid afneemt, verdwijnt het beeld langzaam, terwijl het oog nog probeert vast te houden wat het al niet meer ziet.

In zijn voorstellingen probeert Cassiers het visuele veld en de auditieve ruimte te heroriënteren. Hij doet dat door een ont koppeling van de zintuigen. Niet op een agressieve en/of media-critische manier. Hij kiest het theater als de ruimte waar de wachtmeester van de humanistische cultuur (de literatuur) en de gedoodverfde bedreiging daarvan (het digitale beeld) elkaar ontmoeten, net zoals het lichaam van de acteur en zijn geprojecteerd beeld. Het gaat in die ontmoeting uiteindelijk om een redding van de zintuiglijkheid, van de aisthesis. En dus van de individuele en singuliere ervaring. De singuliere ervaring die dreigt verloren te gaan in het 'systeem' dat ons regeert. Het is de Franse filosoof Lyotard die indrukwekkend geschreven heeft over de dreiging van het 'onmenselijke' in het systeem. Dat onmenselijke toont zich in de oncontroleerbare economische dynamiek, in de terreur van de consumptieve logica, in de steeds groter wordende kansen op ecologische rampen, in de onleefbaarheid van de grootsteden, in de kloof tussen arm en rijk, in de excessen van informatisering en mediatisering, in de samenhang van technologie en geweld. In het systeem is het belang van mensen ondergeschikt aan het voortbestaan en de groei van de complexiteit van het systeem zelf. Geconfronteerd met de alomtegenwoordigheid van het systeem, vraagt Lyotard: 'wat blijft als "politiek" anders over, dan het verzet tegen dit onmenselijke? En wat blijft voor het verzet anders over, dan de schuld die iedere ziel is aangegaan met de hopeloze en hoopvolle onbepaaldheid van waaruit ze geboren is en geboren blijft worden, dat wil zeggen met het andere onmenselijke?' Tegenover het onmenselijke van het systeem en zijn mogelijkheid om in naam van de ontwikkeling en de vooruitgang het menselijk leven onleefbaar te maken en zelfs te doden, staat het onmenselijke van de ziel waaruit ieder mens geboren wordt: de 'onbepaaldheid' die

vooraftaat aan de taal, de opvoeding, de volwassenwording. In relatie tot die onbepaaldheid, zo lijkt Lyotard te zeggen, heeft de mens een schuld die hij niet kan aflossen. Een schuld die hem er voortdurend aan herinnert dat hij ook iets anders is. Dat 'andere' is voor Lyotard een soort van appèl en een vorm van verzet. Het gaat echter niet langer om een revolutie of om een politiek alternatief, maar om een 'open' houden van het systeem. Lyotard spreekt in dit verband eveneens over het 'onafgestemde', over datgene wat nog niet afgestemd is op een functioneren in het systeem. Het kind met zijn kwetsbaarheid en zijn nood, maar ook met de belofte die het inhoudt, is het onafgestemde bij uitstek – net zoals de figuur van Kaspar. Dat onafgestemde zie ik als een belangrijk thema – zoniet hét belangrijkste thema – in het werk van Cassiers. Misschien is het niet eens een thema, maar is het de volledige inzet van zijn werk. Het onafgestemde is geen romantische notie van een nostalgisch begrepen verloren onschuld. Het is een open ruimte, een nog niet gekoloniseerd gebied van mogelijkheden dat we in ons meedragen en waarmee we soms in contact komen.

- 1 Een aantal belangrijke aspecten van de Proustvoorstellingen komen hier niet ter sprake: de scenografie van Marc Warning, de kostuums van Valentine Kempynck, de live muziek gespeeld door het Quatuor Danel, de nieuwe vertaling van Céline Linssen, het repetitieproces met de acteurs. Hiervoor verwijs ik naar de werkboeken die bij *Proust 1* en *Proust 2* gepubliceerd werden. Daarin wordt het werkproces uitvoerig beschreven en komen de artistieke medewerkers uitgebreid aan het woord (een uitgave van International Theatre & Film Books/ro theater, Amsterdam/Rotterdam, 2003).
- 2 Guy Cassiers in: *Seizoensbrochure ro theater 2002-2003*
- 3 Erwin Jans, *De onmondigheid van Kaspar. Guy Cassiers en een politiek van het 'onafgestemde'*, in: *De wereld is klein maar ik zou hem niet willen stofzuigen*, uitgave ter gelegenheid van Het Theaterfestival 1999
- 4 Het begrip 'postdramatisch theater' is ontleend aan het gelijknamige boek van de Duitse theaterwetenschapper Hans-Thies Lehmann en verwijst naar vormen van theater waarin de tekst (het drama) niet langer de alomvattende betekenis is, maar slechts een van de tekens waaruit een voorstelling is opgebouwd.
- 5 In zijn studie *Cyberspace* (Klement, Kampen, 2002) maakt Jos de Mul een interessante vergelijking tussen *L'année dernière à Marienbad* en de computerspelen *Myst* en *Doom*. Inzet van de vergelijking is de definitie van 'interactiviteit'.
- 6 Jean-François Lyotard, *Het onmenselijke*, Kok Agora-/Pelckmans, Kampen/Kapellen, 1992, pp. 8-16