

# 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.<sup>1</sup>

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.'<sup>2</sup> 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.<sup>3</sup> 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