

# De intieme ervaring

Elke van Campenhout

*‘Vous dites que vous voulez essayer, tenter la chose, tenter connaître ça, vous habituer à ça, à ce corps, à ces seins, à ce parfum, à la beauté, à ce danger de mise au monde d’enfants que représente ce corps, à cette forme imberbe sans accidents musculaires ni de force, à ce visage, à cette peau nue, à cette coïncidence entre cette peau et la vie qu’elle recouvre.*

*Vous dites que vous voulez essayer, essayer plusieurs jours peut-être.*

*Peut-être plusieurs semaines.*

*Peut-être même pendant toute votre vie.*

*Elle demande: Essayer quoi?*

*Vous dites: D’aimer.’”*

## Intimiteit en theatraliteit

Wordt u graag aangeraakt door een vreemde? Houdt u van zijn lijfelijk voelbare aanwezigheid? Verliest u zichzelf graag in het theater? En zo ja, waaraan? Wilt u verrast worden, en meegenomen op een trip waarvan u het einde niet kan voorspellen? Het lijkt zo langzamerhand een nieuwe trend te worden. De voorstelling die je aanspreekt op je allerpersoonlijkste beleving. Die zich voordoet als een ervaring, eerder dan een logisch verhaal of een intellectueel discours. Een theater dat de nabijheid opzoekt, en zich (soms bijna letterlijk) in je beleving binnenwurmt. Een theater van de zinnelijkheid, dat de publieke context van de voorstelling tracht te omzeilen. Waarin de individuele kijker op zijn allerpersoonlijkste betrokkenheid wordt aangesproken. Waar de gedeelde ruimte plots een synesthetische belevingsmachine wordt die zijn geheim mondjesmaat in je oor fluistert.

Het labyrint van Enrique Vargas, *Het Sprookjesbordeel* van Peter Verhelst, de dark room van Het Toneelhuis, *Love Zero Control* van Buelens Paulina, het zijn maar enkele voorbeelden van de variëteit aan theatrale vormen die dit onderzoek oplevert. Wat ze gemeen hebben, is de intimiteit die in elk van deze voorstellingen wordt gecreëerd tussen performer en toeschouwer. De kijker wordt aangesproken op al zijn zintuigen. De voorstelling lijkt zich niet langer vóór het publiek, maar in en met het individu te ontvouwen.

Het is een complexe en dubbelzinnige situatie die zich hier ontwikkelt. Een ervaring die zich nog het best als een intimiteitservaring laat omschrijven. Maar wat moeten we daar precies onder verstaan? En hoe komt het dat een term, die zo wezenlijk persoonlijk geladen lijkt, toepasbaar wordt op de intrinsiek gedeelde theaterervaring? In het geval van de voornoemde voorstellingen, lijkt dit verklaard te worden door de bedrieglijke logica, dat de directe persoonlijke aanspreking die het publiek ervaart wordt geïnstigeerd door de letterlijk individuele verhouding die de performer aangaat met elk van de individuele kijkers.

Maar wat dan met een voorstelling als *Proust 1 of 2* van Guy Cassiers? De eerste een grote zaal-voorstelling, de tweede bescheiden van opzet. Maar allebei drijven ook deze voorstellingen op een onmiskenbaar intiem discours. Op een gedeelde beleving die zich buiten tijd en ruimte stelt. En die elke toeschouwer afzonderlijk aanspreekt op datgene wat wezenlijk niet kan gedeeld worden.

Uiteraard stelt zich op dat moment de vraag naar het functioneren van intimiteit binnen een dergelijke theatrale context. *Het Sprookjesbordeel* en *Proust* zullen in deze als leidraad dienen. De vraag naar ‘intimiteit’ is in dit opzet dan ook een vraag naar een theatraal begrip van het intieme: intimiteit als een specifieke ervaring in ruimte, tijd en nabijheid. Of hoe de theatrale leugen haar eigen grenzen uitwist.

## Het geheim van de gesloten kamer

In gesloten kamers woekeren de vreselijkste geheimen. Het is de les die we leren uit wrede sprookjes en veelzeggende volksverhalen. Blauwbaard koesterde zijn gruwelijkste geheim achter gesloten deuren. Zeven dode vrouwen, en evenveel schuldige verlangens, herinneringen en ondeelbare ervaringen. Datgene wat we koesteren als wat ons het meest eigen is, lijkt zich niet door de huid te laten omsluiten.

Zoals Bachelard in zijn *La Poésie de l’espace* al zo trefzeker aantoonde, is de besloten ruimte de perfecte omgeving voor het opbloeien van intimiteit. Omdat het intieme zich enkel kan verhouden tot een afgeschermd buitenwereld, binnen de beschermende cocon van vier muren. Het lijkt of onze meest eigen beleving

pas ontstaat binnen de beslotenheid van een ruimte die we tot de onze hebben gemaakt. In dit ‘binnen’ lijkt het eigene te evaporeren. De ruimte wordt gepersonaliseerd, en alles erin wordt opgenomen in het allesoverheersende klimaat van onze intieme ervaring. Herinneringen enten zich op voorwerpen, meubelstukken, een zolder of een vergeten hoek. Onze verlangens zitten verborgen in gelijkaardige kleine doosjes, of met sleutels beveiligde schuiven en kasten. Het zijn de veilige containers van onze herinnering of onze onuitsprekbare fantasmen. Volgens Bachelard is intimiteit wezenlijk ruimtelijk. Het intieme laat zich ervaren in de herinnering die het ouderlijk huis oproept, in de ladekast die oude geheimen koestert, in de tijdruimtelijke associaties van de kindertijd, het opgroeien, het onuitsproken verlangen.

In die zin blijft de intieme ervaring niet beperkt tot het eigen lichaam. Ze ontstaat in de ruimte, op het moment dat het zelf zich overgeeft aan datgene wat het zelf niet is. In feite bestaat het intieme dus niet ‘binnen’ het individu, maar in de communicatie die het individu aangaat met zijn omgeving, op het moment dat het zich laat verleiden door de ruimte. Intimiteit ontstaat op het moment van overgave, waarin de strenge scheidingslijn tussen individu en ruimte zo dun wordt, dat ze haast onbestaande is. De ruimte wordt een klimaat waarin het verborgene tot leven komt.

Essentieel is dus dat in de intieme ervaring het verschil wordt uitgevaagd. Het verschil tussen mijzelf en de beschermende ruimte die mij omgeeft. Maar omgekeerd kunnen we eveneens stellen dat intimiteit ontstaat door uitsluiting. Door het uitsluiten van de buitenwereld met zijn logische beperkingen en door het instellen van een begrensde privé-domein waarbinnen individu en ruimte onlosmakelijk met elkaar zijn verbonden.

## ‘The inclusion of the other in oneself’, de deelbaarheid van het intieme

*‘De ce corps vous voudriez partir, vous voudriez revenir vers le corps des autres, le vôtre, revenir vers vous-même et en même temps c’est de devoir le faire que vous pleurez.’<sup>2</sup>*

Als het intieme datgene is wat het verschil opheft tussen mezelf en de ruimte, waardoor de ruimte wordt gepersonaliseerd en ingevuld met mijn allerpersoonlijkste herinneringen, emoties en verlangens, stelt zich onvermijdelijk de vraag naar de deelbaarheid van deze ervaring. Wanneer we de vraag stellen naar de intieme ervaring binnen een theatrale context is dit een onontbeerlijk element. Omdat theater uiteraard enkel kan bestaan in een gedeelde ervaring.

Uiteraard is het intieme een ervaring die met een exclusieve partner kan worden gedeeld. Net zoals het individu opgaat in de ruimte en hiermee ononderscheidbaar wordt verbonden, kan ook het verschil tussen twee lichamen worden opgeheven. In haar tekst *La maladie de la mort* schetst Marguerite Duras treffend de voorwaarden die zich stellen voor het ontstaan van deze gedeelde ervaring. Precies door de onmogelijkheid ervan te duiden. Haar tekst verhaalt de nachtelijke ontmoetingen tussen een man en de vrouw die hij heeft betaald om zijn bed te delen. Meer dan het voor de hand liggende seksuele contact, wil hij haar lichaam ervaren als een vertrouwde aanwezigheid. Als datgene wat zich niet langer van het zijne onderscheidt. Hij eist van haar een totale overgave, maar is niet in staat zichzelf tot kwetsbaarheid te brengen. Hij observeert haar slapende lichaam, dat restloos aan hem is overgeleverd, maar kan zelf de slaap niet vatten.

In de gedeelde intimiteit zijn twee factoren onontbeerlijk. Nabijheid en overgave. Het lichaam geeft zichzelf op in de ontmoeting met het andere. Ook hier speelt de differentie niet langer een rol. Het ene lichaam is van het andere niet langer te onderscheiden, ze gaan op in elkaar zoals ze opgaan in de ruimte.

Maar het is niet op dat moment dat de ervaring van het intieme ontstaat. Niet op het moment dat het individu zich verliest in het andere, zij het ruimte of ander lichaam. Maar op het moment dat de herinnering, het verlangen, de nabijheid in zichzelf tot ervaring komt. Het moment waarop het lichaam zich met zijn omgeving verbindt 'als water in water' (Bataille) mag dan wel een intiem moment zijn, maar de ervaring van het intieme ontstaat pas wanneer het individu opnieuw tot zichzelf komt en deze beleving als de zijne duidt.

Of duidelijker: het intieme ontwikkelt zich als een beweging, een golfslag die uitdeint om weer bij zichzelf terecht te komen. Intimiteit ontstaat dus niet binnen de persoon zelf, maar in de ervaring of de reminiscentie van het

gedeelde zelfverlies in de ruimte of de ander. Dit is essentieel, omdat de eerste fase, namelijk de overgave, nooit kritisch kan zijn. Aangezien het individu is uitgewist, kan er ook geen sprake zijn van een standpunt, en dus ook niet van een ankerpunt voor de ervaring. Het is pas in de tweede, terugkerende beweging, dat intimiteit een persoonlijke beleving wordt, die erfahrbaar is, en dus ook kan worden geëvalueerd.

Voor de theatrale setting betekent dit, dat de beroering die bij de toeschouwer wordt opgewekt, ook aan hem moet worden teruggegeven. Dat de overgave waartoe hij zich vrijwillig leent, ook tegemoetkomt aan een wederzijds vertrouwen. Dit wil zeggen, verder gaat dan de vrijblijvende sensationalisering die niet verder reikt dan de onmiddellijke impuls, die even snel weer door een andere wordt vervangen. De intieme ervaring is een diepte-ervaring, die in een dubbele beweging tot zichzelf komt.

### De geur van kersenrood

Binnen de vier muren van de gesloten kamer verliest de beleving elke logische structuur. Waar intimiteit ontstaat in de indifferentie, raken de zintuigen getroebleerd, verliest de tijd haar directieve functie en spelen narratieve wetmatigheden niet langer een rol. Het verschil tussen dag en nacht, tussen het mogelijke en het reële, tussen dat wat was en dat wat zal komen, is vanaf nu verwaarloosbaar. Intimiteit gaat voorbij aan de limieten van de chronologie en verhaalopbouw. Herinnering en verlangen ontmoeten elkaar in een tijdloos hier en nu. Idealiter is een theater van de intimiteit een synesthetische, zintuiglijke beleving van impressies, beelden, geuren, texturen en smaken. Een persoonlijke rêverie tussen fantasie en werkelijkheid, tussen verlangen en verbeelding. Het zintuiglijke element is dan ook zeer sterk aanwezig in de voorstellingen die zich richten op het intieme. Het *Teatro de los Sentidos* van Enrique Vargas trekt zelfs letterlijk deze kaart, door het doordeweekse horen en zien te ondermijnen. Het aardedonkere parcours kan enkel op de tast worden afgelegd. De vreemde personages onderweg brengen je letterlijk uit evenwicht, raken je aan, laten je ruiken, proeven en tasten. De spraak is hen echter ontnomen. Net zo gaat het in het eerste deel van *Love Zero Control* van Buelens Paulina. De toeschouwer wordt doorheen een leegstaand hotel gestuurd, waarvan sommige kamers betrokken zijn door bezige meisjesvrouwen, die vreemde mengsels op hun lichaam smeren, een slak op je wang plaatsens, of zich inpakken

in wat nog het meeste lijkt op pizzadeeg. De deelnemer (want van de afstandelijke kijkerspositie is het publiek intussen al vakkundig ontdaan) staat het vrij zijn eigen rol in het gebeuren te bedenken. Hij kan kiezen voor de confrontatie, of bewust de rol van observator op zich nemen. Het publiek wordt geïndividualiseerd en schrijft zichzelf een rol toe. Het is niet langer van het podiumgebeuren gescheiden, maar staat er middenin en bepaalt zelfs voor een groot stuk het verloop van het gebeuren. Pas in een tweede deel vindt het zijn vertrouwde plaats in de theaterruimte terug: passief en gescheiden van de performers. Alleen is de interactie, en de intimiteit die hij mogelijk met elk van hen heeft gedeeld, op dat moment een niet te verwaarlozen factor geworden in zijn kijkervaring.

In *Het Sprookjesbordeel* van Peter Verhelst duikt eenzelfde focus op de zintuiglijkheid op. Ook hier wordt de toeschouwer het zicht ontnomen. Door de blinddoek komt de 'kijker' terecht in een ruimtelijk niemandsland. Vanaf nu wordt hij bijna tot overgave gedwongen, in handen van een ongewis aantal onbekende tegenspelers, die hem aanraken, flarden tekst in zijn oor fluisteren, zijn hand het onbekende lichaam laten betasten. En dit alles in een complete onzekerheid van wat gaat komen.

Moelijker wordt het wanneer het intieme theater zich opnieuw in de theaterzaal waagt. Want hoe creëer je nabijheid wanneer de afstand onvermijdelijk zeer groot is? Hoe kom je tot een zintuiglijke ervaring die de grenzen van de podium/zaal-situatie overschrijdt? En hoe kan je het individu in het publiek bereiken in een zaal die zich vormelijk als één geheel onderscheidt van het podium?

### Privat/Publikum

Het probleem is vrij duidelijk. Het intieme zoals hierboven geduid, is door het private karakter van de gesloten ruimte noodzakelijk tegengesteld aan het publieke karakter van het theater. Bovendien is de nabijheid die noodzakelijk is voor de ervaring van het intieme in een klassieke theatersituatie niet terug te vinden. Waardoor de zintuiglijke ervaring van het gebeuren onvermijdelijk beperkt wordt tot het observeren van woord en beeld, losgerukt van hun fysieke dragers als adem, luchtverplaatsing, het zien van kippenvel, het voelen van de texturen van de kostuums, of het ruiken van de lichaamsgeur van de acteurs. Wat het theater in zijn meest pompeuze 'theatraliteit' wél kan overbrengen, zijn sterke sensaties. Overdonderd



Beeld uit LZC: FUCK ME DEAD van MARIJS BOULOGNE (BUELENS PAULINA) en LUDO ENGELS

rende effecten of confronterende beelden, die wel uit een intiem kader lijken te zijn weggekaapt, maar die op geen enkel moment een intieme ervaring genereren. Het gevaar in het 'tonen' van het intieme is namelijk dat het intieme beeld, overgeleverd aan de onbetrokken blik van de toeschouwer, pornografisch wordt. De theatrale uitvergroting van het intieme functioneert als een blow-up, dwingt het intieme tot een al te grote zichtbaarheid, terwijl dit alleen in een afgesloten omgeving, binnen de bescherming van de begrensde kamer, kan functioneren. Het intieme wordt een middel, enkel relevant in de mate dat het functioneel kan worden ingezet voor het creëren van een effect. In het ene geval transformeert het intieme beeld zich tot een hermetische abstractie, in het andere tot een onverdraaglijk gênante vulgariteit. In beide situaties toont zich het onvermogen om een theatrale intimiteit te creëren.

(Dit in tegenstelling tot de cinema-ervaring, waar de overgave en betrokkenheid van de toeschouwer in de spelregels van het kijken vervat lijken te zitten.)

De enig mogelijke uitweg uit deze impasse lijkt 'herschaling' van het theatrale gegeven. Wanneer intimiteit zoals eerder opgemerkt functioneert vanuit uitsluiting, beperking (van buitenwereld, invloeden, personen), kan een

theatrale intimiteit eveneens ontstaan vanuit beperking, en uiteraard vanuit een inventieve toepassing van de theatrale leugen (maar daarover straks meer).

### De herschaling van de theatrale basiscontext

Het is opvallend, hoe de meeste voorstellingen die aanspraak maken op intimiteit op subversieve wijze de basisvoorwaarden voor het creëren van een theatrale situatie ondermijnen. De maker die kiest voor intimiteit, komt vaak, bewust of onbewust, uit bij een afwijkende voorstellingspraktijk. Algemene vanzelfsprekendheden, zoals zichtbaarheid, verstaanbaarheid, de scheiding van publiek en performer, noodzakelijke afstand, bezoekersaantal, komen onvermijdelijk onder vuur te liggen. Zo creëerde Riina Saastamoinen haar duet *Nearby* in een halfdonkere ruimte, en plaatst ze in *Tokyo Blue* het publiek op het speelvlak, omdat ze de luchtverplaatsing van de beweging voelbaar wil maken. De nabijheid wordt gemaximaliseerd. We zien de schoonheidsvlekjes op de huid van de dansers.

De band tussen de choreografie en de ruimte waarin ze wordt uitgevoerd, wordt bij dit soort creaties – net als bij de reeds hoger genoemde – tot het uiterste gedreven. Het is

een opzet dat kwetsbare voorstellingen oplevert. Voorstellingen die niet zonder kwaliteitsverlies in de theatermachine kunnen worden ingeschakeld. Het zijn broze creaties waarmee omzichtig moet worden omgesprongen, en daardoor van nature moeilijk inpasbare 'producten'. De commerciële eis tot het opschroeven van het bezoekersaantal, of de herschikking van de ruimte, raakt aan de kern van het artistieke opzet. Subversief dus, omdat ze zich niet restloos laten manipuleren. Het zijn persoonlijke statements van individuele kunstenaars, die hun eigen plaats opeisen binnen het theatergebeuren.

In die zin zijn de voorstellingen die in deze context worden aangehaald noodzakelijk 'ervaringsvoorstellingen'. Het zijn voorstellingen die zich in eerste instantie voelbaar aanwezig stellen. Het zijn voorstellingen die aan het denken voorafgaan, die het 'aardse en hysterische' van de ervaring als wapen gebruiken tegen het 'maniërisme van onze intellectualiteit, van die vervormende spiegel die ons tijdens dit carnaval als 'waar' wordt voorgehouden 'omdat' toch alles onwaar, want retoriek is.' (Dirk Lauwaert)

Het is een theater dat zich afzet tegen een overaanbod van conceptuele performancetheorieën, die niet alleen de gespecialiseerde publicaties, maar ook de gespecialiseerde theater-

zaal overspoelen. Het is een praktijk die het lichaam uit zijn virtualiteit haalt en opnieuw tastbaar aanwezig stelt.

De reflectie ontstaat achteraf, in het savoueren van de lijfelijke herinnering, in het herbeleven en steeds opnieuw interpreteren van een noodzakelijk meerduidige en complexe ervaring.

### Het Sprookjesbordeel

In *Het Sprookjesbordeel* lijkt de geïnstigeerde intimiteit op het eerste zicht vrij voor de hand liggend. Want wat is er intiemer dan een warmeluchtbed, waarop je geblinddoekt wordt overgeleverd aan aanrakingen en strelingen, aan fluisteringen en de spannende uitnodiging zelf aan te raken? Wie de uitdaging aangaat, begeeft zich op de grens tussen het intieme en het erotische. Tussen de verbeelding en het reëel geboden genot. In het borddeel van de zintuigen staat niets de fantasie in de weg. Lijkt het.

Toch is de situatie waarin je als toeschouwer wordt gemanoeuvreed niet zo eenduidig. Als *Het Sprookjesbordeel* bij uitstek een voorstelling is die het intieme centraal plaatst in haar opzet, is het ook een voorstelling die de mogelijkheid van een gedeelde intieme ervaring het meest in vraag stelt. In de eerste plaats door de keuze van de titel. In het borddeel staat de fundamentele ongelijkheid van de deelnemende partners voorop. De eerste is degene die verlangt, de andere degene die de macht heeft dat verlangen in te lossen. Het is een machtsonevenwicht dat zich onmiskenbaar in de voorstelling doorzet. De toeschouwer heeft betaald voor een ervaring, en in ruil hiervoor plaatst hij zich in de positie van diegene die alle controle verliest. In tegenstelling tot de klassieke theatersituatie weet hij niet waarvoor hij precies betaalt, noch waar de grenzen van deze specifieke theatrale situatie liggen. De keuze die hem bij aanvang wordt gelaten (het kiezen van een kaart waarop lippen zijn afgebeeld) is dan ook een valse keuze. Omdat hij er geen idee van heeft wat deze keuze inhoudt. Van bij de aanvang wordt de kijker ontwapend. Zijn zicht wordt hem ontnomen, en daarmee ook zijn mogelijkheid tot het nemen van enige afstand. Wat een comfortabele ervaringspositie lijkt (en dat uiteraard ook is, maar alleen voor diegene die zich overgeeft aan het spel), is in feite een gijzeling. Van de eigen positie, het intellect en de kritische afstand.

Waar het geweld in de erotische flarden verhelst onmiskenbaar aanwezig is, verliest de toeschouwer al gauw alle gefocuste aandacht

voor wat hem verteld wordt. Hij hoort niet langer het violente innuendo dat als een donkere onderstroom doorheen de woorden vloeit. Hij laat zich genoeglijk onderdompelen in een bad van sensaties, prikkels en de spanning van het onbekende.

Tegenover de jaren '80-traditie van het Vlaamse theater, die de ontvoogding van het publiek centraal stelt, staat hier een onbeschaamd manipulatieve theatergeste die zichzelf slechts node laat ontmaskeren. De toeschouwer is niet langer de voyeur, die van op genoeglijke afstand deel heeft aan de existentiële of andersoortige beleving van de theatermaker. Hij heeft alle macht verloren en leent zich vrijwillig tot middel, tot speelveld waarop en waarin de fantasieën van de schrijver tot leven komen.

In dat opzicht is *Het Sprookjesbordeel* een bijzonder perverse ontmaskering van een commercieel genotsysteem, waarin de consument zijn eigen machteloosheid niet langer herkent. Waarin hij overgeleverd is aan de creatie van verlangens die hem met onzichtbare markteconomische middelen werden ingelepeld. En de reden waarom hij dat niet beseft is omdat hij het gewelddadige van de vervulling van zijn eigen verlangens niet onderkent. In de prikkeling die de aanraking in zijn lichaam oproept, verdwijnt het verbale geweld op de achtergrond.

*Het Sprookjesbordeel* is bijgevolg alles wat theater behoort te zijn. Verleidelijk, narcistisch, leugenachtig en dubbelzinnig. De voorstelling zet de hele theatrale leugen te kijk in wat op het eerste zicht een heerlijke ervaring lijkt. Het venijn zit in de staart, in de reflectie die achteraf komt. Waarin de toeschouwer zichzelf terugvindt, alleen gelaten in de plotse koelte van de afsluitende zinsnede: 'Het mooiste verlangen is het verlangen dat nooit wordt ingelost'.

### Proust

De enige voorstellingen van het laatste jaar die de intimiteit opzoeken in de reguliere theatersituatie zijn *Proust 1* en *2*, de eerste twee delen van de vierdelige theatercyclus die Guy Cassiers voor ogen heeft rond het opus magnum van Marcel Proust. Hier stelt het probleem van de theatrale intimiteit zich opnieuw in alle hevigheid. En ook hier speelt de theatrale leugen, maar dan in haar meest technische vorm, een cruciale rol. Als het publiek niet bij de speler geraakt, laat de speler dan tot bij het publiek komen, lijkt de optie. Op meervoudige beeldschermen, met piepkleine microfoons, in

het ontbreken van een eenduidige narratieve lijn, in de synesthetische sensualiteit van de tekst, komt de intieme ruimte op virtuele wijze tot leven. Door de microfoons kunnen de acteurs hun tekst de zaal influisteren. Het scènebeeld toont tegelijkertijd de bekende podiumomgeving, maar eveneens datgene wat verborgen achter de schermen tot leven komt. Op deze manier wordt op ingenieuze wijze de intimiteit van een niet te betreden achterkamer gesuggereerd. Een plek die onttrokken is aan spiedende blikken, maar alleen voor ons wordt aanwezig gesteld. Net zo gaat het met de monologen van de acteur die zijn tekst met de rug naar het publiek uitspreekt, alsof hij zijn spreken voor hen wil verbergen. Terwijl tegelijkertijd zijn stem versterkt de zaal wordt ingestuurd en het gezicht dat hij tussen de plooiën van het projectiescherm verbergt, op datzelfde scherm vergroot wordt geprojecteerd.

In de ronddraaiende bol in *Proust 2* worden beelden geprojecteerd, stukken en brokken uit de langoureuze herinneringsstroom van woorden die door Proust wordt uitgezet. In de woorden doorkruist de herinnering het heden. De bloemen van de tuin komen tot leven, net als het strand waar Marcel voor het eerst Albertine ontmoet. De kleuren van het strand en het water, de geur van de salons, ze worden tastbaar, hoewel ze in de encenering slechts in de kleinst mogelijke details worden gesuggereerd. De kostuums die als bloemen oplichten, het stucwerk op het plafond.

In tegenstelling tot de andere aangehaalde voorstellingen, is de intimiteitswaarde van de Proust-voorstellingen voor een groot stuk te danken aan de bijzonder fijnzinnige regie waarmee de tekst zijn plaats op het podium inneemt. In het schrijven van Proust schemert ook zonder encenering al een hele belevingswereld door. Een speelveld van fijnmazige associaties waar het licht doorheen wordt gefilterd tot het stemmige halfdonker van de speelruimte.

Cassiers brengt het universum van de schrijver tot leven. Meer door suggestie dan door illustratie. Het is een geslaagde proeve van hoe intimiteit zich in de klassieke gegevenheid van het theater laat binnensmokkelen. ✨

1 Marguerite Duras, *La Maladie de la Mort*, Les Editions de Minit, 1982, pp. 8-9

2 idem, pp. 16-17