

RO THEATER VERTAALT OP MAGISTRALE WIJZE PROUST VOOR HET TONEEL

Sabine VAN WESEMAEL

In een hilarische sketch van Monty Python wordt aan een aantal deelnemers aan een Proustwedstrijd gevraagd *Op zoek naar de verloren tijd* in vijftien seconden samen te vatten: "filosofisch ingestelde man die wanneer hij bewust aan zijn jeugdijaren terugdenkt zich alleen herinnert hoe hij eens, verwoed smachtend naar de bevrijdende kus, met zijn moeder een kamer deelde zonder daar plezier aan te beleven maar die aan de benauwenis van deze herinnering weet te ontsnappen en een staat van vreugdevolle tijdloosheid weet te bereiken door een stukje madeleine in lindebloesemthee te dopen, tracht uiteindelijk, na een leven vol ongelukkige liefdesaffaires en mondaine verkwistingen, aan de contingentie te ontsnappen door een boek te schrijven waarin hij de indrukken opgedaan tijdens zijn leven eerst impressionistisch tot uitdrukking brengt om ze vervolgens te transformeren tot rationele wetmatigheden".

De vierdelige theaterproductie die het RO Theater rond Prousts roman opzet, is van een andere orde van grootte dan deze vijftien seconden en dat is maar goed ook want de meer dan drieduizend pagina's van *Op zoek naar de verloren tijd* verdienen een benadering waarin ruimschoots aandacht is voor de vele gezichten van deze roman. *Op zoek naar de verloren tijd* kan een panoramisch tijdsdocument genoemd worden over het fin de siècle en de belle époque; een sociale satire op het snobisme; een verhaal over de pijnlijke ontgoochelingen van de liefde en de zoektocht naar het kunstenaarschap; een filosofisch traktaat over de tijd en de werking van het geheugen; een poëtisch gedicht vol extatische natuurbeschrijvingen; een betoog over kunst, homoseksualiteit en perversie. Het is dat alles en nog veel meer.

Het is overigens niet de eerste keer dat Prousts roman wordt omgezet in een ander medium. Volker Schlöndorff (*Un amour de Swann*, 1984) en Raoul Ruiz (*Le temps retrouvé*, 1999) verfilmden de roman. Visconti schreef in het begin van de jaren 1970 een filmscenario dat nooit gerealiseerd zou worden hetgeen ook geldt voor het Proust-screenplay van Harold Pinter (1977) dat als inspiratiebron diende voor het RO Theater. In Nederland werd Proust ook al eerder op de planken gebracht in bewerkingen die een stuk minder ambitieus waren dan die van het RO Theater. In 1982 bracht Globe *Verliefd Verleden* in een bewerking van Kees

Hulst, in 1991 maakte Bonheur met Lantaarn/Venster werkplaatsproducties de muziektheaterproductie *De sonate van Vinteuil*, en Maatschappij Discordia kwam in 2001 met *De madeleine*. Belangrijk om te vermelden is tenslotte de strip van Stéphane Heuet die sinds kort ook in Nederlandse vertaling verschijnt. Proust komt op het moment in Nederland geen aandacht te kort; de voorstellingen van het RO Theater zijn avond aan avond uitverkocht. Wie de eerste delen gemist heeft, kan in de loop van 2005 in het kader van een door het RO Theater georganiseerde Proustmarathon de vier voorstellingen ook nog eens achter elkaar zien.

Totaaltheater

Het groots opgezette project van het RO Theater zal in principe leiden tot vier verschillende theaterproducties: *De kant van Swann* (2003), *De kant van Albertine* (2003), *De kant van Charlus* (2004, op tournee in Nederland en Vlaanderen van 7 januari tot en met 19 februari 2005) en *De kant van Marcel* (première 7 mei 2005). De vier 'kanten' zijn dus verbonden met vier belangrijke personages van de roman en dat heeft de nodige consequenties voor de gekozen verhaallijn. Zo wordt in het eerste deel Prousts magistrale opzet van *Combray*, waarin willekeurig en onwillekeurig geheugen tegenover elkaar worden geplaatst, enigszins teniet gedaan doordat er louter ingezoomd wordt op de wederwaardigheden van het leven van Swann en Odette: de door het willekeurig geheugen opgeroepen nachtkusepisode, waarin het verlangen van de jonge Marcel gefrustreerd wordt door het bezoek van Swann, staat centraal terwijl de zaligmakende ervaring van tijdloosheid in de beroemde madeleinescène is weggelaten. De jonge Marcel worstelt in deze interpretatie van *De kant van Swann* met zijn liefde voor zijn moeder en voor Gilberte en haar moeder Odette, terwijl bij Proust hier nog een belangrijke vrouw aan toe is gevoegd: de hertogin van Guermantes.

In Marcells verhouding tot deze adellijke dame beschrijft Proust in de kiem zijn ontluisterende theorie over de overspannen kracht van de verbeelding in de liefde die, wanneer fantasiebeeld en werkelijkheid met elkaar botsen, alleen maar tot teleurstelling leidt. Wanneer Marcel de hertogin in de kerk van Combray voor het eerst ziet, moet hij constateren dat zij een stuk minder verleidelijk is dan hij zich had voorgesteld. In alle latere liefdesverhoudingen zal deze kloof tussen fantasiebeeld en werkelijkheid een centrale rol spelen. Bij het RO Theater treedt de hertogin pas in deel drie op en dan hoofdzakelijk in de rol van mondaine salon-dame. De makers hebben zich de nodige vrijheden gepermitteerd bij de adaptatie van Prousts roman. Zo sterft Swann in de rol van Bergotte, wordt Mme Verdurin

in deel drie vervangen door Mme de Villeparisis, duikt dokter Percepied in deel één onverwacht op in de salon van Mme Verdurin en krijgt deze laatste teksten in de mond gelegd van de verteller, die in de roman wat intelligentie betreft toch ver boven haar verheven is.

Toch is de voorstelling gemaakt met veel respect voor Proust; een bewerking voor toneel houdt altijd een zekere vereenvoudiging in. Dit geldt ook voor de vertaling van de gekozen tekstfragmenten. Het script is de bewerking die Eric de Kuyper maakte in samenspraak met regisseur Guy Cassiers en dramaturg Erwin Jans. De Kuyper is vertrouwd met de taal en het universum van Proust. In zijn eigen romans spelen de verloren tijd en de mechanismen van de herinnering ook een belangrijke rol. In de kritiek wordt hij wel eens 'de Vlaamse Proust' genoemd. Het RO Theater heeft er voor gekozen geen gebruik te maken van de vertaling van De Bezige Bij, maar een nieuwe Nederlandse vertaling te laten maken door Céline Linssen. Als argument voor deze keuze voert het RO Theater aan dat de eerste delen van *Op zoek naar de verloren tijd* in de versie van *De Bezige Bij* zijn vertaald door drie verschillende vertalers en dat die vertaling dus niet op alle punten even consequent is.

Wanneer we de vertaling van De Bezige Bij en die van Linssen naast elkaar leggen, blijkt al snel dat Linssen en De Kuyper vrijer omgaan met het origineel. Ik neem als voorbeeld een fragment uit één van de scènes in *De gevangene* waarin de tirannieke hoofdfiguur naar de slapende Albertine kijkt. In de vertaling van Thérèse Cornips luidt de tekst als volgt:

Daardoor schiep voor een deel haar slaap de mogelijkheid tot liefde; was ik alleen, dan kon ik aan haar denken, maar miste haar, bezat haar niet. Was zij bij me, dan sprak ik met haar, maar stond te ver van mijzelf om te kunnen denken. Wanneer zij sliep, hoefde ik niet te spreken, wist ik dat ik niet door haar werd aangekeken, was het niet meer nodig om aan de oppervlakte van mijzelf te leven. Door haar ogen dicht te doen, het bewustzijn te verliezen, had Albertine een voor een haar verschillende menselijkheden afgelegd die mij vanaf de dag dat ik haar leerde kennen hadden teleurgesteld. Zij was alleen nog bezielde met het onbewuste leven van gewassen, van bomen, een leven dat van het mijne meer verschilde, vreemder was, en toch meer bij mij hoorde. Haar ik ontsnapte niet ieder moment, zoals wanneer wij samen praatten, langs de uitwegen van verborgen gedachten en de blik. Zij had alles wat er van haar aan de buitenkant lag weer tot zich geroepen, zij had zich verscholen, verschanst, samengepakt, in haar lichaam. Door haar onder mijn ogen, in mijn handen te hebben, kreeg ik die indruk die ik nooit had als zij wakker was, dat ik haar volledig bezat.



Proust 2: *De kant van Albertine*
(foto: Jaap Ruurs)

Linssen heeft er het volgende van gemaakt:

Haar slaap maakte zo in zekere zin de liefde mogelijk. Als ik alleen was kon ik weliswaar aan haar denken, maar miste ik haar, kon ik haar niet bezitten. Als ze aanwezig was kon ik met haar praten, maar raakte te ver van mezelf verwijderd om nog te kunnen denken. Als ze sliep hoefde ik niet langer te praten, wist ik dat ik niet meer door haar werd bekeken en hoefde ik niet langer aan de oppervlakte van mezelf te leven. Als ik haar zo in mijn blik ving, haar onder mijn handen had, dan kreeg ik dat idee dat ik nooit had als ze wakker was: dat ik de hele Albertine kon bezitten.

De tekst van het RO Theater is sterk gecomprimeerd maar geeft wel de essentie weer: de tomeloze bezitsdrift van de jonge Marcel jegens zijn geliefde. De Kuyper en Linssen hebben het origineel sterk gemoderniseerd maar zonder dat dit storend is voor de ervaren Proustlezer. Door het opvoeren van een verteller die Prousts eindeloos meanderende zinnen declameert, bieden de voorstellingen wel degelijk een literair genoeg dat het lezen van de roman goed kan evenaren. Toch is de tekst van De Kuyper geen theatertekst in de eigenlijke zin. De omschrijving 'theaterscript' komt dichterbij in de buurt. Het kan moeilijk los gezien worden van de encenering. De non-verbale communicatie speelt een even belangrijke rol. Het script is filmisch. De film *L'Année dernière à Marienbad* van Alain Resnais was voor de makers van het RO Theater een model voor wat met Proust gedaan kan worden: de droomatmosfeer die over de beelden hangt, de twijfel over wat herinnering is en wat verbeelding, de verveling van de upper class, de stilstaande personages tegen een bewegende achtergrond.

Inderdaad, veel meer dan een navertelling van Prousts roman zijn de enceneringen van Guy Cassiers een prikkeling van de zintuigen van de toeschouwer. In een interview zegt Cassiers het zo: "Het uiteindelijke doel van de voorstelling is het stimuleren van de verbeelding van de toeschouwer. In zijn of haar hoofd krijgt de voorstelling uiteindelijk vorm". De kracht van de voorstellingen van het RO Theater schuilt in de subtiele wisselwerking van de verschillende media (acteurs, vertelling, live muziek, videobeelden en tekstprojecties). Cassiers zet alle middelen in om het verhaal vanuit zoveel mogelijk perspectieven te vertellen en recht te doen aan de verschillende dimensies van Prousts roman.

Zo biedt het enceneren van videobeelden de gelegenheid om binnen het vaste kader van het omljst toneel andere ruimtes, andere tijden en een ander soort zintuiglijke indrukken op te wekken. De indruk die het buurmeisje Gilberte op Marcel maakt in deel één wordt verbeeld in enigszins wazige, onscherpe beelden.

In Prousts optiek kan de ander inderdaad nooit volledig gekend worden en blijft zij slechts een product van onze verbeelding. We zien Gilberte dan ook niet in haar totaliteit, maar haar essentie in de belevingswereld van Marcel wordt teruggebracht tot een beeld dat uit niet meer bestaat dan een vertraagde weergave van een obscene gebaar met een vinger in haar mond. In deel twee wentelen Marcel en Albertine zich in de videobeelden van de zee die op het speelveld zijn geprojecteerd; hun liefde wordt door Proust inderdaad voortdurend geassocieerd met maritieme beelden en begrippen. De makers verwijzen zelfs naar een van de manuscriptvarianten waarin Albertine als Sappho sterft in zee. En in deel drie is er een voortdurende interactie tussen de spelers op het toneel en de geprojecteerde video-opnames waardoor een verdubbeling van de verhaallijn ontstaat; de acteurs spelen met een kunstzinnige projectie van zichzelf. Ik vermoed dat Cassiers aldus het voyeuristische thema dat zo belangrijk is bij Proust tot uitdrukking wil brengen (in de mondaine salons, waarin de handeling van deel drie zich hoofdzakelijk afspeelt, gaat het erom gezien te worden) en tevens het literaire en geprojecteerde karakter van Prousts personages wil benadrukken.

De voorstellingen van het RO Theater bieden een vernieuwende mengeling van toneel en film. Cassiers hanteert ook tekstprojecties die een sterk appel doen op het associatief vermogen van de toeschouwer. De geprojecteerde tekst 'mijn eerste kus' zal de toeschouwer, via het mechanisme van de onvrijwillige herinnering, wellicht terugvoeren naar het moment waarop hij of zij voor het eerst iemand gezoend heeft. Het voor Proust belangrijke begrip herinnering wordt aldus op verschillende manieren in de voorstelling gethematiseerd en bovendien krijgt de toeschouwer hiermee een actieve rol toebedeeld, en dat is precies wat Cassiers beoogt. Door teksten te projecteren als 'de zee', 'het hekje', 'April 1879 bij Mme Verdurin' en '1901 Balbec', nodigt Cassiers de toeschouwer uit om als Marcel tijdens zijn onwillekeurige herinneringservaring en tijdens zijn halfslaap, in het hoofd even te reizen door tijd en ruimte.

Ook de hele inscenering en het decor dragen bij tot de verbeelding van Prousts intenties. In het eerste deel steekt de verteller zijn hoofd door een groot projectiescherm en declameert in die houding zijn teksten. Het scherm verbeeldt de afstand die er in *Combray* is tussen de volwassen verteller die zijn schrijversroeping reeds aan het voltooien is en de jonge held Marcel die nog tamelijk onthand in het leven staat. Bovendien onderstreept de houding van de verteller het voyeuristische karakter van zijn verhouding tot de jonge Marcel; hij bespiedt en becommentarieert zijn alter ego voortdurend. In *De kant van Albertine* wordt het claustrofobische karakter van de liefdesaffaire tussen Albertine en Marcel verbeeld door een laag opgehangen plafond dat de kaft van een boek moet symboli-

seren en door een grote bol waarop beelden worden geprojecteerd; de bol (geïnspireerd op *Globe jungle* van de Japanse kunstenaar Yasuhiro Suzuki) is de gouden kooi waarin Marcel Albertine gevangen houdt wanneer hij haar opsluit in zijn Parijse appartement; het beweegbare schuine plafond spiegelt de beklemming waarin Marcel en Albertine terecht zijn gekomen en symboliseert Prousts en ook Marcells neiging het leven te 'verliteraturen'. De personages zitten gevangen tussen de bladzijden.

Prousts concentratie op de kunst ten koste van het leven wordt ook magistraal verbeeld door het feit dat de verschillende karakters op het toneel vaak spelen met de camera in plaats van met elkaar; ze projecteren zichzelf op het witte doek. In het tweede en derde deel zijn veel karakters overigens verdubbeld. Zo wordt in het tweede deel Albertine door twee actrices gespeeld hetgeen haar lesbische natuur benadrukt en tevens het feit dat zij in de gedachten van Marcel vaak opgaat in een groep van meisjes, de bloeiende meisjes van het strand van Balbec, waar hij maar moeilijk uit kan kiezen. Door Albertine door twee actrices te laten spelen is het bovendien mogelijk de twee kanten van haar karakter te tonen; enerzijds is zij de gedweë gevangene die zich als een vogeltje in een gouden kooitje laat opsluiten; anderzijds is zij de frivole voortvluchtige die, onstuimig als de zee bij Balbec, keer op keer aan haar tirannieke cipier weet te ontsnappen om zich te vermaken in de door lesbiennes bevolkte salon van Léa.

Ook de muzikanten zijn onderdeel van de encenering. In het eerste deel bijvoorbeeld, brengt het Danel strijkkwartet live muziek. Het RO Theater heeft er daarbij voor gekozen af te wijken van Prousts muzikale voorkeuren (Beethoven, Wagner, Debussy, Fauré en Franck) die sterk tijdgebonden zijn; de muziek moet niet illustratief zijn maar een nieuwe dimensie toevoegen. In het eerste deel speelt het Danel strijkkwartet bijvoorbeeld muziek van Sjostakovitsj, Kurtág en Stravinsky. En in het derde deel treedt het Rotterdams Jongenskoor op. Centraal in deel drie staat de homoseksuele baron de Charlus die in lange tirades over onder andere de fysieke aantrekkelijkheid van de Duitse manschappen zijn seksuele voorkeur tot uitdrukking brengt. De homo-erotiek waar deze voorstelling mee doorspekt is, wordt prachtig begeleid door het hoge stemgeluid van de jongensstemmen die onder andere een prachtig koraalmotet van Bach ten gehore brengen. De keuze voor de muziek van Bach als leidmotief van baron de Charlus is een goed voorbeeld van de vrije manier waarop het RO Theater met het origineel omgaat; bij Proust is het muziek van Beethoven die de homoseksuele escapades van de baron begeleidt.

Het weldoordachte gebruik van diverse media, de live-muziek op het toneel en de rolverdeling stellen Cassiers in staat de twee fundamentele stilistische tendensen van Prousts roman voor het toneel te vertalen: een dichterlijke, poëtische tendens die zich uit in de meanderende zinnen en het veelvuldig gebruik van metaforen en metonymia en een essayistische tendens die naar voren komt in de eindeloze uitweidingen in betoogtrant over de uiteenlopendste onderwerpen.

Het bespiegelende karakter van Prousts proza komt vooral sterk naar voren in de lange declamaties van de oude verteller, die net als in de roman wordt onderscheiden van de jonge Marcel. Deze perspectiefverdubbeling maakt het mogelijk de indrukken en gebeurtenissen op het toneel direct te vertalen in algemene wetmatigheden. Het eerste deel opent bijvoorbeeld met een lange verhandeling over de mysterieuze toestand tussen dromen en waken die een voorbode is van de bevrijdende onwillekeurige herinnering, in deel twee wordt de liefdesaffaire tussen Marcel en Albertine begeleid door lange uitweidingen over bijvoorbeeld het belang van de jaloezie als startmotor voor de liefde en in deel drie wordt ons niet alleen het verval van de aristocratie getoond, met name in de figuur van baron de Charlus, maar wordt dit thema van de decadentie ook verwoord in lange begeleidende commentaren. Het betogende karakter van Prousts proza komt dus volop tot zijn recht in de voorstellingen.

Dit geldt ook voor de dichterlijke tendens. Het RO Theater slaagt er zeer goed in om Prousts veelvuldig gebruik van metafoor en metonymia op het toneel tot uitdrukking te laten komen. Zo worden in de diverse voorstellingen de vrouwelijke karakters voortdurend in verband gebracht met bloemen: ze dragen kostuums met bloemen erop en hun verschijnen wordt begeleid met beeldprojecties van bloemen waarvan de mooiste in deel drie verschijnt wanneer we een moderne adaptatie van *Déjeuner sur l'herbe* krijgen voorgeschoteld. In Prousts roman wordt inderdaad een voortdurend metonymisch verband gelegd tussen de vrouw en de bloem: men denke bijvoorbeeld aan de titel van het tweede deel (*In de schaduw van de bloeiende meisjes*), aan de nauwe verbintenis tussen Gilberte en de meidoorn en aan de magische formule 'faire cattleya' waar Swann en Odette zich van bedienen om de liefdesdaad aan te duiden.

Een ander mooi voorbeeld van de manier waarop de makers van het RO Theater de vaak metonymisch bepaalde beeldspraak voor het toneel vertaald hebben is de alomtegenwoordigheid van het thema van de zee in deel twee, *De kant van Albertine*. Het eerste contact tussen Marcel en Albertine vindt plaats in Balbec, aan zee, en de hele roman door blijft zij inderdaad verbonden met de zee in al haar verschijningsvormen; nu eens rustig als een meer, dan weer onstuimig.

De dynamiek van de zee is bij Proust symbolisch voor de dynamiek van aantrekken en afstoten die de liefde tussen Marcel en Albertine kenmerkt en deze symboliek is voor het RO Theater niet onopgemerkt gebleven.

De complexe en intrinsieke relatie tussen verhaallijn en beeldspraak die zo kenmerkend is voor Prousts schrijverschap komt bij het RO Theater volledig tot zijn recht. Ik neem nog een voorbeeld: de eerste ontmoeting tussen Marcel en Gilberte in het eerste deel. Ik vermeldde reeds dat Cassiers deze scène reduceert tot een obscene gebaar en een vage projectie van Gilbertes gestalte en aldus, geheel in de lijn van Proust, het thema van de onbenaderbaarheid van de geliefde en van de perversie als startmotor van de liefde op magistrale wijze tot uitdrukking brengt. Daarnaast verschijnt in Cassiers vertolking Gilberte met op de achtergrond een geprojecteerd beeld van de meidoorn. Bij Proust bespiedt Marcel Gilberte inderdaad door de meidoornhaag. Zijn aandacht wordt in eerste instantie getrokken door de meidoorn die hij voor het eerst zag in de kerk van Combray. Geheel in de lijn van Prousts gebruik van metonymia, associeert Marcel in het padje dat voert langs Tansonville de meidoornhaag vervolgens met termen ontleend aan de kerk; hij vergelijkt de bloemen bijvoorbeeld met kappelletjes. Symbolisch staat bij Proust de kerk, of beter de kathedraal, voor het te schrijven boek en dus voor het kunstenaarschap. Pas na deze verheven en kunstzinnige confrontatie met de meidoorn daalt Proust af naar het aardse niveau van de liefde; Marcel ziet door de meidoornhaag zijn buurmeisje Gilberte en is gefascineerd door het obscene gebaar dat zij maakt. Proust stelt in deze scène, zoals overal elders in zijn roman, dus de kunst tegenover de liefde waarbij de kunst een gelukkig gevoel bij Marcel oproept terwijl de liefde hem slechts in een staat van opperste verwarring brengt.

De scène kondigt dus in het klein de ontknoping van Prousts roman aan wanneer Marcel besluit de liefde verder te negeren en aan de slag gaat aan zijn eigen kathedraal. Deze aankondiging komt in Cassiers bewerking goed tot zijn recht. De makers van het RO Theater getuigen keer op keer van een fenomenaal inzicht in het werk van Proust. Een laatste voorbeeld: de karakterisering van baron de Charlus. Bij Proust wordt de baron voortdurend door drie elementen omgeven: muziek (met name muziek van Beethoven), een bloem (een roos in het knoops gat en de orchidee) en de verleidersblik (hij werpt potentiële minnaars verleidelijke blikken toe). Cassiers kiest voor dezelfde elementen. Wanneer de baron op het toneel verschijnt wordt de tekst 'zijn ogen' geprojecteerd, zingen de jongensstemmen muziek van Bach en zien we op het toneel een gigantische bloem. Prousts literaire hantering van Wagners leitmotivtechniek vormde voor het RO Theater overduidelijk een belangrijke leidraad.



Proust 3: *De kant van Charlus*
(foto: Pan Sok)

Een meesterwerk op een meesterwerk

Door het gebruik van diverse media, scheidt Cassiers een op diverse zintuigen gerichte sfeer waarbij de toeschouwer, net als bij het lezen van het boek, nu eens verzinkt in een soort delirium, dan weer opstijgt naar een neoplatonische wereld van ideeën. Ook op het niveau van de globale compositie heeft het RO Theater Prousts intenties in acht genomen. Ik vermeldde reeds dat in deel één de kloof tussen de jonge Marcel en de oude Proust verbeeld wordt door een projectiescherm dat ze van elkaar scheidt. In de loop van de vier voorstellingen groeien, net als in de roman, de twee figuren naar elkaar toe. In deel twee spelen zij beide op hetzelfde speelveld en in deel drie krijgt de oude Proust geen louter commentariërende rol meer toebedeeld maar is hij een van de acteurs die deelnemen aan de handeling op het toneel. Uiteindelijk vloeien beide figuren in elkaar over en rest nog slechts het schrijvende ik.

Een ander voorbeeld van de poging van het RO Theater om de verborgen eenheid van Prousts roman voor het toneel te vertalen, is de wijze waarop iedere voorstelling met een afwachende stilte aangevangen wordt: alle drie de voorstellingen beginnen in de slaapkamer. Laten we niet vergeten dat *Op zoek naar de verloren tijd* de roman is van een ik-figuur die zich heeft opgesloten in zijn slaapkamer en liggend in bed zijn boek schrijft. Het RO Theater weet Prousts kunstenaarschap op een magistrale wijze te evenaren; het is een zelfstandig meesterwerk op basis van een ander meesterwerk.

Natuurlijk staat het zien van de voorstellingen niet gelijk aan het lezen van het boek. De omzetting in een ander medium heeft altijd een zekere vervorming tot gevolg. Een goed voorbeeld hiervan is het perspectief van waaruit in roman en voorstelling verteld wordt. Het RO Theater kiest herhaaldelijk voor het perspectief van de oude verteller, terwijl waar de lezer van de roman eerder geneigd is dat van de jonge Marcel te kiezen. Zo is het de oude Proust die in de nachtkusepisode zijn verlangen uit naar de bevrijdende moederkus. En in de roman wordt de eerste ontmoeting tussen baron de Charlus en de vestenmaker Jupien in eerste instantie waargenomen door de jonge Marcel die stiekem toekijkt hoe de twee heren elkaar verleiden en pas na deze voyeuristische bespiegeling van een nog erg naïeve held volgt het commentaar van de oude verteller; deze verliest zich in een lang betoog over de homoseksuele liefde. In de voorstelling van het RO Theater wordt de hele scène bekeken en van commentaar voorzien door de oude verteller; het onvolwassen perspectief van de jeugdige Marcel is eruit verdwenen. Ook het noodzakelijke comprimeren van de handeling, die in de roman meer dan drieduizend bladzijden beslaat, maakt dat het zien van de voorstellingen voor de

Proustiaan een nieuwe ervaring oplevert. Het lezen van de liefdesgeschiedenis tussen Albertine en Marcel roept een sterker gevoel van beklemming op dan het zien van de voorstelling van *De kant van Albertine* omdat in de roman de mechaniek van aantrekken en afstoten die kenmerkend is voor deze liefde eindelozer herhaald kan worden. *Combray* is meer een ouverture dan *De kant van Swann* omdat in de bewerking van het RO Theater belangrijke thema's als de homoseksualiteit (Montjouvain) en de ontdekking van de adellijke kringen (de hertogin van Guermantes) voor later zijn bewaard. Kortom, het RO Theater legt eigen accenten.

In mei 2005 volgt het sluitstuk van deze grootse onderneming van het RO Theater. Dan brengt het *De kant van Marcel*. Ik vermoed dat in deze voorstelling het thema van de kunst, dat in de eerdere voorstellingen ook al aan de orde kwam maar niet dominant was, centraal zal staan. *Op zoek naar de verloren tijd* is immers bovenal een roepingsverhaal. Marcells schrijversambities zijn tot nu toe nog niet erg aan bod gekomen. In deel één en twee staat de liefde centraal en in deel drie concentreert het RO Theater zich op de mondaine ambities van Prousts held. Het te schrijven boek, dat door Proust nooit helemaal afgerond zou worden, vormt het open einde van de roman en zal waarschijnlijk ook de blik op de toekomst vormen waarmee het RO Theater zijn onderneming zal beëindigen. Een vroege aankondiging hiervan treffen we in deel drie aan. Daar, en niet in het eerste deel, verschijnt de madeleine terwijl de geprojecteerde jaartallen oplopen van 1870 tot 1913, het jaar waarin Proust *De kant van Swann* publiceerde. Bij het RO Theater staat niet de verloren tijd centraal, maar de door de ervaring van buitentijdelijkheid ingegeven drang tot schepping van het toekomstige boek. Het RO Theater biedt buitengewoon intelligent theater en het is dan ook niet verwonderlijk dat Cassiers in 2003 de Prijs van de Kritiek heeft mogen ontvangen.