

Peter Brook

Een onderhoud na de storm

Alle mensen zijn merkwaardig, maar jammer genoeg beseffen zij het niet.

Peter Brook stamt uit een familie van wetenschappers. geen wonder dus dat hij, al vroeg in zijn regisseurscarrière, ging inzien hoezeer het theater gediend is met het soort research waarvoor de wetenschap haar experimentele laboratoria heeft, en dat hij er later, in 1970, toe besloot zelf een dergelijk (theater-)laboratorium (*Centre International de Recherches Théâtrales*, Parijs) op te richten en te leiden.

Anders dan de vorser kan de theatermaker zijn proeven echter bezwaarlijk uitvoeren achter gesloten deuren. Naar Brook het zelf opmerkte, moeten die laatste in het theater "constant worden opengegooid" - al was het maar om het experiment niet gespend te laten zijn van zijn laatste, cruciale element : het publiek. Daar gaat het namelijk om.

Brooks eeuwige zoeken, zijn empirisch aftasten van alle mogelijkheden die zich aandienen, de eindeloze reeks inspanningen die hij zichzelf en zijn medewerkers oplegt, zijn compromisseloos afwegen van tegengestelden, zijn pretentieloos uitbenen, uitpuren, distilleren van vormen, zijn graven naar essentie, hebben uiteindelijk enkel tot doel alle lagen van een zo gedifferentieerd mogelijk publiek te boeien. Beter : te raken.

In het interview dat Brook *Etcetera* toestond, vertelt hij hoe hij gaandeweg tot die inzichten en doelstellingen is gekomen en verklaart hij zich bereid het hele proces nog eens over te doen n.a.v. zijn encensering van Shakespeares *Tempest*. Het resultaat van dat jongste experiment is inmiddels bekend : de hemel is nooit zo helder als na een storm.

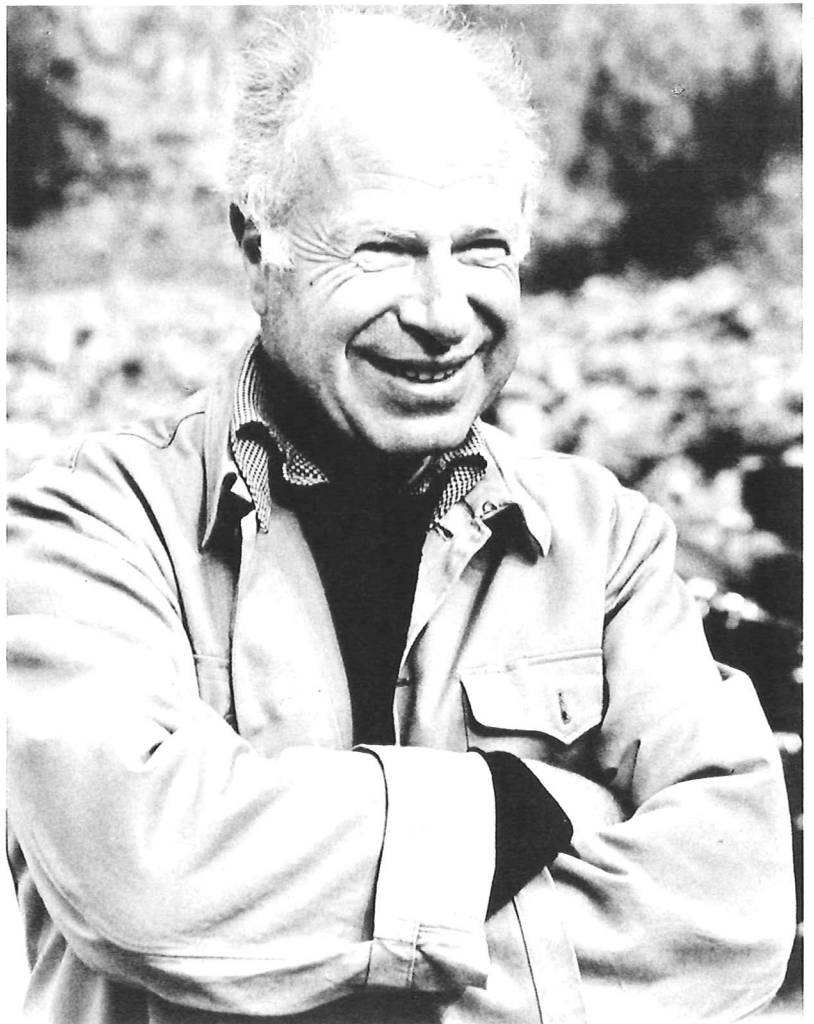


Foto David Simmonds

U zegt dat de lege ruimte op de scène u in staat stelt een lege ruimte te scheppen in de geest van de toeschouwer. Hoe en wanneer bent u zich voor dat verschijnsel gaan interesseren?

Ik zou het niet weten. Ik bedoel maar dat ik werk volgens het principe van de Amerikaanse western : eerst schieten en dan vragen stellen. Ik heb altijd gewerkt zoals een archeoloog - "ter plekke". Van daar uit zijn er algemene beginselen gegroeid. Ik heb dus het tegenovergestelde gedaan van, bijvoorbeeld, hedendaagse regisseurs, die pas aan de slag gaan nadat zij boeken hebben gelezen. Die van Brecht, Grotowski en, helaas, ook van mij...

Toen ik begon had ik niets over het theater gelezen en er heel weinig over geschreven. Met *The Empty Space* is het eigenlijk net zo gegaan. Het is een titel die ik uit mijn mouw heb geschud voor vier lezingen die er de basis van zijn. Op de vraag hoe ik die lezingen wilde betitelen, heb ik geantwoord : 'De Lege Ruimte'. Zo maar... Overigens is het scheppen van een zone die niet is volgestouwd met concepten of beelden, de basis van de Zen en dat is geen toeval. Wie aan onderzoek ten gronde wil doen, komt - volgens het principe van het wiel - altijd en onvermijdelijk weer op hetzelfde punt terecht. Elke generatie dient zich aan en ervaart het leven op haar manier. Maar al is oorspronkelijkheid qua vorm een hele mooie zaak, aan de basis ligt er geen realiteit. De realiteit neemt duizend vormen aan, maar het beginsel van de realiteit is dat zij niet kan worden ontdekt als zijnde wat anders.

Denkt u dat uw persoonlijk en professioneel parcours haaks staat op de huidige evolutie van de consumptiemaatschappij?

Ik maak deel uit van mijn tijd en ik maak deel uit van de consumptiemaatschappij. Ik lever mij met het grootste genoegen over aan alle geneugten, alle ondeugden en alle zonden van onze tijd, maar kan, gelukkig, de behoefte voelen er niet de dupe van te worden. In mijn werk, gewoon door te zoeken hoe ik het zo goed mogelijk kon doen, heb ik echter noodgedwongen moeten constateren dat er twee bewegingen zijn : een beweging naar buiten toe - die we moeten eerbiedigen want theater is nu eenmaal een beweging naar buiten toe - maar ook, tegelijk, een andere beweging die een innerlijke ruimte vergt om op hetzelfde ogenblik door te kunnen dringen tot de innerlijke ruimte van de toeschouwer.

Door op zoek te gaan naar die innerlijke ruimte hebt u de technologische evoluties van het theater links laten liggen?

Ja. Dat is als vanzelf gekomen.

Het was geen reactie?

Hopelijk niet : elke reactie tegen iets, levert er een equivalent van op.

Lege Ruimte

Eén van uw sterkste theaterervaringen, schrijft u in The Empty Space, hebt u opgedaan temidden van het puin van een Duitse schouwburg waarin, zonder enig decor, voorstellingen werden gegeven. Zelf bracht u in die naoorlogse jaren heel verfijnd theater met veel effecten. Hoe verklaart u die contradictie en bestaat er een verband tussen die Duitse ruïnes en de Bouffes du Nord die u dertig jaar later hebt betrokken?

Zeer zeker. Mensen, als u en ik, hebben tegengestelde neigingen die er een beetje van door gaan als renpaarden. Allemaal tegelijk. Na een tijdje ligt het ene paard voor en dan weer het andere. Die ervaring met het Zimmertheater heeft een diepe indruk op mij nagelaten. Het was iets als een renpaard dat minder vlug van start ging. Na verloop van tijd zijn alle andere fascinaties echter verdwenen : de opera, alles wat telt wanneer men jong is, werken met honderd mensen op de planken, honderd lichtstanden uitkiezen...dat alles verloor zijn glans. Maar dat ene paard bleef doorlopen.

Zo heb ik uiteindelijk het punt bereikt waarop ik beslist heb drie jaar te wijden aan onderzoek. Ik wilde in alle mogelijke omstandigheden werken, behalve in die welke ik van buiten kende : ik wist wat belichting was, maar ik had nog nooit met de zon en de maan gewerkt. Ik wist wat een scène was, maar had nog nooit gewerkt met mensen die op de grond zaten. Door dat alles ben ik dus op het punt gekomen waarop de band tussen het Hamburgse Zimmertheater en de Bouffes du Nord zich gemakkelijk laat raden...

In de kritische literatuur die over u is verschenen, worden die research-jaren bijna steevast beschouwd als een breekpunt in uw carrière.

Dat is je reinste onzin. Dat is een journalistieke manier van benaderen die ervan uitgaat dat elke mens een blok is waarop je een label kan kleven. Heeft de schrijver Havel in de loop van zijn hele leven nooit nagedacht over

politiek? Het ligt voor de hand dat hij ergens lang niet zo naïef is. Natuurlijk spelen de gebeurtenissen een rol, maar ze verklaren niet alles. Wat mij betreft is het duidelijk dat bij mijn eerste regie al mijn paarden zijn vertrokken, aangezien ik van meet af aan experimenteel theater heb gebracht. En 'experimenteel' wil zeggen dat het research was. Dat is alles. Voor dat onderzoek, dat aanvankelijk nergens stond, heb ik na verloop van tijd gunstiger voorwaarden willen scheppen. De noodwendigheden waren er langzamerhand anders gaan uitzien.

Als het theater voor u geen doel an sich was, in welk soort onderzoek paste het dan?

Dat is heel eenvoudig. In Brussel heb ik ooit gezegd dat alle mensen merkwaardig zijn, maar dat ze het jammer genoeg niet beseffen. Voor de mensen op deze aarde is het, op dezelfde manier, alleen belangrijk dat zij begrijpen wat het leven zelf is. Om die vraag te stellen, moet de mens op het terrein blijven dat hem door het lot werd toebedeeld. Een muzikant zal allicht constateren dat er tussen alle muzikanten 'een band' bestaat. Voor hen is hun kunst 'heilig'. 'Heilig' wil zeggen dat zij een middel is om de krachten te kunnen begrijpen die door de muziek tot uiting komen en waardoor zij raken aan wat gewijd is.

Het Onzichtbare

Al die vragen vloeien samen in een enkele vraag : u zegt dat u op de scène een lege ruimte schept om de 'andere dimensie' of 'het onzichtbare' te laten verschijnen. Wat is die 'andere dimensie' en - aangezien de lege ruimte voor u niet alleen een middel, maar ook een bestemming blijkt te zijn - welke is die bestemming?

(Na een pauze) Ik kan een antwoord geven aan iemand die mij begrijpt; ik kan dat niet aan iemand die mij niet begrijpt, zeker niet vandaag, op een ogenblik dat de god van onze eeuw zoniet de rationele gedachte, dan toch het rationeel instrument is. Wetenschapsmensen beginnen nu eindelijk te aanvaarden dat er zoiets is als perplexiteit, mysterietheorie, improbabiliteit. Het rationalisme taant dus, maar de rede als instrument - als mogelijkheid tot analyse - blijft onze god.

In het eeuwige concept van de lege ruimte - het is dus niet van mij - kunnen de analytische geest en de bagage



La Tempête (Théâtre des Bouffes du Nord) Foto G. Abegg

van vormen en beelden een ogenblik het zwijgen bewaren of transparanter, meer doordringbaar worden. Dan kan er iets verschijnen dat van een onge-
meen hoge kwaliteit is en waarvoor geen naam bestaat.

Neem nu die tragische ramp die godsdienst heet : van zodra je poogt een zo eenvoudig woord als 'God' te analyseren, loopt alles verkeerd omdat er direct discussie ontstaat : "Wie is God ?", "Wat verstaat u onder God ?", "Geloof u in God ?" De enige diepe wijsheid is die van het Islam-esoterisme dat stelt dat er aan God negen-
gentig namen kunnen worden gegeven, maar dat niemand zijn ware naam kan kennen.

Naïevelingen vinden dat wellicht leuk, maar het betekent beslist niet dat iemand die ware naam bewaart in een geheim koffertje. Niemand kan die naam kennen omdat wij, eenvoudigweg, over geen enkele referentie beschikken.

Ik ben dan ook even onhandig geweest als alle anderen, want ik heb geprobeerd iets een naam te geven door het "het onzichtbare" te noemen. Nog eens : het onzichtbare wordt vernietigd

van zodra het als onzichtbaar wordt bestempeld. En dan heb ik het over iets dat uit ervaring kan worden nagegaan of begrepen en dat, wanneer het zich voordoet in een schouwburg, door het publiek - middels stilte of applaus - zonder meer wordt aanvaard.

U vraagt dus van uw publiek dat het dat onzichtbare waarneemt in plaats van begrijpt. Net zoals u, als regisseur, veel meer intuïtief dan vanuit een concept te werk gaat : dat neigt naar mystiek.

Wat echt mystiek is en ons raakt, wordt bedreigd van zodra je het "mystiek" noemt.

Drie maal storm

Waarom opnieuw The Tempest, nadat u dat stuk reeds hebt geregisseerd in 1957 en 1963 en nadat u er, in 1968, oefeningen hebt mee gedaan ?

The Tempest boeit me omdat ik eigenlijk niet graag hetzelfde stuk opnieuw doe. Dat is mij twee, drie keer overkomen en het is mij altijd tegengevallen. Soms heb ik echter, zonder ij-

delheid, het gevoel dat alles juist zit. Zo ongeveer als een kok die constateert dat zijn omelet gelukt is. Als je zo een stuk bereidt en alles zijn juiste vorm vindt, dan kan je het niet overdoen. Soms is het ook zo dat een encenering van iemand anders mij belet hetzelfde stuk te regisseren. Zo heb ik, bijvoorbeeld, dertig jaar geleden *De drie zusters* gezien in het russisch. Het was prachtig en het heeft mij alle middelen ontnomen om hetzelfde te doen.

The Tempest daarentegen, is mij volledig ontsnapt. Ik heb er twee en een halve versie van opgezet. De eerste keer heb ik gemerkt dat het niet goed was, dat het stuk mij uit handen gleed en een samenraapsel werd van goede en slechte dingen die nooit uitgroeiden tot een geheel : een soort omelet die best te eten viel, maar waarvan je wist dat hij niet was wat hij had moeten zijn. De tweede keer deed ik het stuk in Stratford, op het ogenblik dat er werd geëxperimenteerd met twee regisseurs. Ik heb dus samengewerkt met iemand anders en het experiment heeft niets opgeleverd omdat wij veel te beleefd waren : het tegenovergestelde van een conflict, maar even erg. Wij

lieten elkaar zo vrij, behandelden elkaar zo democratisch dat het werk er loodzwaar van werd. De voorstelling overigens ook.

Wat ik in 1968 met de allereerste internationale cast heb gedaan, was geen echte *Tempest*. Het stuk was de basis van een reeks oefeningen waaruit veel is gegroeid van wat we achteraf in de Bouffes gedaan hebben. *Orghast* en *La conférence des oiseaux* zijn daaruit voortgekomen. Het was researchwerk op zeer goede gronden. Nu heb ik zin om het stuk - dat voor mij het moeilijkste is van alle stukken van Shakespeare - opnieuw te doen, omdat ik nooit in de buurt van een oplossing ben gekomen.

Binnenkant

Om terug te komen op uw oefeningen en op Orghast : u schijnt de taal daarin veeleer als een emotionele dan als een intellectuele code te benaderen...

Ik geloof eerder dat je elementen weliswaar uit elkaar haalt om ze beter te kunnen bestuderen, maar dat het doel niettemin blijft dat ze opnieuw een hecht geheel gaan vormen. Goed theater moet in de smaak vallen en tegelijk ook de intelligentie, de emotie

en het lichaam aanspreken. Die drie moeten aanwezig zijn. Ik ben geen Wagneriaan - ik heb trouwens een hekel aan Wagner; ik ben absoluut geen voorstander van theater waarin je verzuipt in de emoties, maar ik heb evenzeer een hekel aan intellectueel theater dat mensen van dezelfde klasse, met dezelfde opvoeding, stimuleert met dezelfde ideeën. Er moet van alles wat zijn. Wat niet wegneemt dat wij, ten tijde van *Orghast*, die drie dingen afzonderlijk hebben aangepakt om laboratoriumredenen, om teksten te bestuderen zonder concept, zonder medewerking van de gangbare intelligentie. Dit alles in het raam van een onderzoek dat, vanuit wetenschappelijk oogpunt, niet mogelijk is als je anders tewerk gaat. Het ging er echter om één enkel element af te zonderen en het te bestuderen.

Vindt u diezelfde scheiding, diezelfde 'analytische dissectie' terug in The man who took his wife for a hat van Oliver Sachs, het boek dat u na The Tempest op de planken wil brengen ?

We gaan terug naar start : ik schiet eerst en dan stel ik vragen. Ik kan u, eerlijk waar, geen antwoord geven. Ik heb ideeën, vage richtingaanwijzers, maar alles is nog erg pril. Van zodra

de dingen tot stand zijn gekomen, ben ik met genoeg een intellectueel en kan ik uren doorbomen over mijn werk. Achteraf, niet tijdens.

Maar wat heeft u, theateraal gesproken, aangetrokken in dat werk ?

In de eerste plaats is er dat ding zonder naam : de 'directe aantrekking'. Vervolgens, om toch wat preciezer te zijn, wilde ik die weg naar het onzichtbare andermaal zoeken buiten de beeldengalerij en de mythologie van het verleden om. Wat ik in dat boek heb gevonden is tegelijk het oeverloze mysterie van de binnenkant van de menselijke hersenen en van de menselijke geest, maar dan wel in een nieuwe beeldentaal.

Ik ben er van overtuigd dat je, net zoals je op een bepaald moment naar de legende, de mythe, de traditionele landen toe moet, omdat daar een rijkdom te vinden is die niemand kent, je op een ander moment moet proberen dat allemaal terug te vinden in nieuwe vormen die rechtstreeks afgestemd zijn op diegenen die balen van het traditionele, het oosterse - en zo zijn er veel...

Waldemar Kamer

The tempest revisited

Zoveel is duidelijk : het eiland waarover Shakespeare zijn 'storm' laat razen en waarvan de coördinaten door talloze exegeten vruchteloos werden opgespoord, ligt niet temidden van één of andere godvergeten zee, maar achter de grauwe gevels van de Boulevard de la Chapelle in Parijs. Het is daar, in het Théâtre des Bouffes du Nord, *where no man is his own*, dat de oude tovenaars (Brook is 65) zijn kunsten vertoont en de ijver van een splendide kind aan de dag legt om de toeschouwer te laten vinden wat die al even vlug kwijtspeelt als mist : zichzelf.

Prospero is de afgezette hertog van Milaan. Met zijn dochtertje Miranda werd hij, in een sloep, overgeleverd aan de willekeur van de golven. Op het eiland waar het tweetal is gestrand, heeft Prospero, - die over magische

krachten beschikt - de geest Ariel te zijn dienst gesteld en het monster Caliban tot zijn slaaf gemaakt. Twaalf jaar later, wanneer het stuk begint, ontketent Prospero een storm : een vernuftige zet om aan de passagiers van een voorbijvarend schip - zijn broer en de koning van Napels : diegenen die hem naar het leven hebben gestaan, plus hun gevolg - de rekening te presenteren. In de luttele uren die volgen (de dramatische tijd stemt overeen met de reële) wordt de wereldgeschiedenis drie keer herschreven

Transparant

In 1962 gaf de Pool Jan Kott (in *Shakespeare, onze tijdgenoot*) van deze sprookjesachtige fabel een ontnuchte-

rende interpretatie die definitief komaf maakte met drie eeuwen romantisch/poëtisch gezwets en *The Tempest* niet langer analyseerde als Shakespeares afscheid van de wonderlijke scène, maar als synthese van diens allesbehalve feëriek wereldbeeld : machtsstrijd annex usurpatie, gezongen in, letterlijk, alle toonaarden.

Brooks (derde) lezing van wat hij (blijkens het hoger afgedrukte interview) Shakespeares moeilijkste werk acht, sluit aan bij de bovenstaande interpretatie, maar nuanceert ze in zoverre dat, in zijn encensering, niet het grijpen van de macht centraal komt te staan, maar het ontsnappen aan haar greep. De vrijheid .

In twee woorden gezegd : deze benadering is van een zo evidente en sluitende pertinentie, ze klinkt