

Jerzy Grotowski zei het dertig jaar geleden al: in technisch opzicht zal theater altijd inferieur blijven aan film en televisie. Hij verzette zich tegen allerlei technische snufjes en verblindende opsmuk. Alleen door soberheid kon theater theater zijn en blijven. Al het overbodige moest geëlimineerd worden, het theater zou 'totaal' zijn als het tot zijn essentie werd teruggevoerd, nl. de acteur en het lichaam. Alleen die konden de voorstelling tot een handeling van transgressie maken. Grenzen en barrières moesten overschreden worden, wou men alle maskers afrukken en doordringen tot pure emoties, ontdaan van alle culturele en maatschappelijke ballast. Dan pas zou men echt theater hebben, theater als een ritueel, als een archetypisch zoenoffer.

Maar is Grotowski's 'sobere theater' niet een utopie, een nobel doel waarvan men weet dat men het toch niet kan bereiken? In zijn manifest *Naar een sober theater* schrijft Grotowski: 'Op een goede dag ontdekken we dat de essentie van het theater niet in het verhaal of de gebeurtenis ligt, niet in discussies met het publiek over een hypothese, niet in de weergave van het leven zoals het er van de buitenkant uitziet en zelfs niet in een visie. Maar we ontdekken dat het theater een daad is die hier en nu wordt uitgevoerd in het organisme van de acteur, voor de ogen van andere mensen. We ontdekken dat de theatrale werkelijkheid een momentopname is, niet een illustratie bij het leven, maar iets dat *alleen door analogie* aan het leven gerelateerd is.' (*Naar een sober theater*, p. 78).

Heilig theater

Dertig jaar na deze uitspraak en na Kantor en een aantal danstheaterproducties, zie ik een theatervorm die sterk naar dat sobere theater neigt: bij voorbeeld *Les liaisons dangereuses* dat Dirk Opstaele 'choreografeerde' bij FERIA Musica, en nog meer werk dat ik de jongste seizoenen zag, vaak in tenten of in openlucht, gebracht door groepen die zich veelal 'circus' noemen. Voorstellingen die dicht in de buurt van het arme theater komen, het heilige en rauwe theater van Peter Brook.

Johan Le Guillerm van Cirque Ici komt uit een zak gekropen, als een blinde zoekt hij tastend en jonglerend met stokken een plaats in de piste. Wat later is hij een experimenterend kind, dan een verbaasde kelner en een slan-genmens. In het begin is hij een typetje, klungelig en onhandig, maar hij bouwt deze ongeschminkte mengeling van August, Pierrot en andere Maxen zonder rode neus uit tot een waar personage dat op het einde alles kan. De live gebrachte klanken en geluiden en de geraffineerde belichting versterken de meerwaarde van dit eenmanscircus.

Que-Cir-Que beklemtoont in zijn suggestieve naam de cirkel, het ronde van de magische piste. Twee mannen verschijnen: een langharige trekt een kale op een groot wip-object de piste in. Een vrouw komt op met twee kaarsen. De mannen bewegen en houden zich in evenwicht op het wiebelende staketsel. Ze blazen uiteindelijk de kaarsen uit, het ritueel wordt een spel met een overwinnaar en een verliezer.

Trapezewerk, acrobatie, koorddansen, steeds opnieuw is er de spanning, steeds op het juiste moment moet de lange jurk in *Candide* naar beneden vallen, steeds opnieuw balanceert het personage *Candide* van Cirque Baroque op het koord van gevangenschap en vrijheid.

In *Les liaisons dangereuses* van FERIA Musica wagen, zoals de titel letterlijk suggereert, een tiental mensen zich door een labyrint van touwbruggen, schommels en vangnetten en proberen zij de gordiaanse levensknoop te ontwarren.

Paarden verschijnen als symbolen van vurig verlangen en vrijheid. In *Zingaro* versterken paarden de banden van de mens met de elementen water, vuur, aarde en lucht.

In Cirque d'Images van Pocheros wordt in het begin van de voorstelling een kring van vuur gemaakt. We volgen de lotgevallen van een meisje in haar levensqueeste tussen bamboestokken, trapezen en jonglerieën.

Het zijn allemaal unieke momentopnamen, momenten van wat een acteur met zijn lichaam kan, momenten uit een theatraal gebeuren dat naar mythen teruggrijpt, dat het leven verzinnebeeldt, dat in zijn directheid een abstractie van levensmogelijkheden kiest. Brooks heilig theater, in die zin dat het uitstijgt boven het alledaagse, en rauw theater, omdat het spanning en sensatie, kortom vermaak biedt. En arm theater, omdat het puur om het menselijk lichaam gaat. Dit is circus zonder stalmeester, zonder trompetten en trommels, zonder glitterkostuums en tutu's, zonder macho-dompteurs, zonder gillende en kirrende clowns met rode neuzen. Dit is theater, als een oud ritueel, als voortdurende creatie. En theater, dat publiek heeft. Met andere woorden: de realisering van Dirk Opstaeles manifest tegen schijntheater en schijnpubliek (in het vorige nummer van *Etcetera*): 'Het oerverhaal van vechtende, vliegende, vallende mensen sluimert al sinds het Paleolithicum in 't merg van elke toeschouwer – aan de podiumkunstenaar de kunst om er avond na avond weer leven in te blazen.'

Circuslucht

De groepen die dit soort theater brengen, noemen zich vaak circus: Cirque Plume, Que-

Cir-Que, Cirque Ici, Cirque Baroque, maar 'circussen' zoals wij ze kennen, zijn het toch niet. De Nederlandse circusvrienden van de Club van De Piste zijn duidelijk op hun symposium van 1990: 'Circus toont per definitie de schoonheid en prestaties van mens en dier.' In hun blad *De Piste* (december 1992): 'Circus is een unieke vorm van bewegingskunst omdat er mensen en dieren aan meewerken. Juist in onze tijd waarin flora en fauna bedreigd wordt (sic), is humane dressuur een waardevol middel om bijzondere dieren in gevangenschap in optimale conditie te houden.' Daarom mag volgens de redactie Cirque Plume zich wel Spectacle Plume noemen, maar zeker niet Cirque Plume. 'Circus-zonder-dieren bestaat niet. Twee eeuwen lang al komt er bij het spreken over circus "circuslucht" in de neusgaten' en die lucht wil de redactie zo houden.

Sla een boek open over circus, en steevast begint het circus in 1772 in London, waar Philip Astley een 'riding school' en 'amphitheatre' opricht, een plek waar het publiek tegen betaling vooraf (voordien deed het publiek pas na de vertoning een duif in de hoed) naar paardendressuur kan komen kijken. De piste is rond, omdat dat praktisch gezien het meest geschikte podium is om op en met paarden kunsten te maken. Tussen twee paardenaacts mag het publiek zich niet vervelen, en daarom worden er mensen aangetrokken die kunsten kunnen maken. Rondreizende kermisartiesten (de afstammelingen van de middeleeuwse jongleurs en saltimbanques) worden binnengehaald. Deze acrobaten en goochelaars dienen ter afwisseling van de paardenshow. Astley oogst veel succes en krijgt in Europa en Amerika heel wat navolgers. Hij start nog verschillende amfiteaters, o.a. in Parijs. Daar laat hij het over aan Antoine Fraconi, en die verandert de naam. Een decreet van Napoleon verbood nl. het woord 'theater' voor opvoeringen van rareiteiten en curiositeiten. Het woord 'amfitheater' mocht ook niet meer voor paardenshows en acrobatische spektakels gebruikt worden.

Uit liefde en bewondering voor de antieke cultuur noemde Fraconi zijn vorm van theater in 1807 'Cirque Olympique' en lanceerde daarmee het woord 'circus' dat echter een andere lading dekte dan het circus uit de Romeinse tijd. De antieke 'circenses' waren wagen- en paardenrennen en menig gladiator werd met wapen en net in de arena geworpen en legde er in een gevecht letterlijk het bijltje bij neer. Het circus van vorige eeuw kon daarmee toch niet vergeleken worden. In die zin hebben de Nederlandse circusvrienden ongelijk om zo strak vast te houden aan de definitie van circus, want dat woord had oorspronkelijk al een andere betekenis.