

over schrijftechniek of, wie weet, gewoon luiheid. Laten we er verder gewoon van uitgaan dat dit boek een soort opslagplaats is, waar je wat moet rondsnuisteren en sommige dingen meer de moeite vindt dan andere. Zelfs dan blijft het de moeite. Want zeg nu zelf, wie beschikt over zoveel materiaal als Croyden? Het korte résumé waarmee ze de gaten tussen de interviews opvult, zou voor starters op het terrein een vlotte snelcursus kunnen zijn. Hoewel we meteen moeten opmerken dat het werk van Brook zo goed gedocumenteerd is (er was steeds een chroniqueur bij de experimenten op reis en ook zijn discipelen lieten zich niet onbetuigd), dat zo'n overzicht elders al wel grondiger zijn aangepakt.

Er is zoveel over Brook verschenen dat we toegang hebben tot zijn ideeën in de meest uitgepuurde vorm. Het zijn er niet zoveel. De thema's keren steeds terug. Ze gaan over het gezelschap waar het delen (van verantwoordelijkheid, ideeën, taken) centraal staat. Over Shakespeare, die 'perpetually contemporary' is. Over het aardse en het hogere. Wie dat wil, kan in dit interviewboek die opvattingen in een vroeger stadium aantreffen. Embryonaal zijn ze nooit, daarvoor stond Brook al te ver. Maar soms zijn ze verspreid in bits and pieces en dan zie je weer waar de dingen vandaan komen.

Zo treft Croyden hem in 1972 aan op het moment dat zijn Centre International de Créations Théâtrales klaarstaat voor een speelreeks op Broadway en vlak daarna maandenlang door Afrikaanse dorpen zal reizen. Het Amerikaanse publiek boezemt hem niet zoveel angst in; dat is een obstakel waar de groep langs moet. Maar als het Afrikaanse publiek niet mee is, is dat een ander paar mouwen, want dan hapert er iets op het vlak van menselijke relaties. Was het eerste een onaangename test, dan was het tweede fundamenteel onderzoek. Meer dan alleen maar het experiment, ging deze Afrikaanse reis blijkbaar ook over het

aanscherpen van de groepsdynamiek. Een kleine twintig jaar later zullen de acteurs eigenhandig grond aanslepen om het Zen-tuintje in *The Tempest* in te richten.

De schaarse keren dat eenzelfde thema over de jaren heen wordt herenomen, komt het parcours van Brook in beeld. In 1970 gaat hij nog behoorlijk mee in het enthousiasme over de vliegende trapezes in *A Midsummer Night's Dream*. Tien jaar later biecht hij op dat de groep het ook zonder die attributen uitprobeerde en daarbij ontdekte dat de menselijke relaties er het meest toe deden. Zoals wel vaker verwijst hij naar alledaagse dingen om zijn punt te verhelderen: 'Het is als een tekst redigeren en er alle onnodige adjectieven uithalen, omdat ze de betekenis vertroebelen.' De weg van Brook leidt naar de essentie: concentratie en verhalen vertellen.

De inspiratie blijft van Shakespeare komen. Daar komt hij geregeld op terug. Shakespeare levert geconcentreerd materiaal dat niet af is, daarvoor moet je het eerst opvoeren (1970). Als theater een reflectie is van het ware leven, dan moet alles erin zitten, van komisch tot tragisch en verheven tot platvloers. Dat is het geval bij Shakespeare (1979). En als Brook een Indisch epos als *The Mahabharata* opvoert, dan is dat omdat het Shakespeariaans is, en dezelfde verbinding tussen het goddelijke en het clowneske tot stand brengt (1987). 'Moderniseren', zegt hij naar aanleiding van zijn jongste ervaring, *Hamlet*, 'is iets uit het verleden tot leven brengen in het heden.' (2000)

The Open Circle

Het verleden tot leven brengen, is iets wat Brook ook steeds nastreefde op het vlak van de ruimte. Dat toont een andere publicatie, *The Open Circle*, overtuigend aan. Over dit prachtig overzichtswerk valt geen onvertogen woord te zeggen. Het is tot in het kleinste detail uitgewerkt met kennis van zaken. Twee schrijvers ondertekenden dit boek. De eerste is Jean-Guy Lecat, van 1976 tot 2000

technisch directeur bij Brook en dus de man die bij de tournees de woestijn werd ingestuurd om een treffende locatie te vinden. De tweede is Andrew Todd, een generatie jonger, zowel opgeleid in de Engelse letterkunde als in architectuur (hij werkte enkele jaren voor Jean Nouvel). Ze smokkelen precieze berekeningen en geschiedkundige gegevens over theaterruimtes in hun betoog, maar schrijven vlot en wisselen af met getuigenissen van betrokkenen. Dat maakt het levendig. De theorie wordt meteen op het terrein toegepast.

Op een reconstructie van het Iraanse locatie-experiment in Persepolis na, beginnen de twee schrijvers hun verhaal vanaf de Parijse jaren van Brook. Net als Croyden gaan ze voorbij aan de Engelse periode, die zich kortweg laat samenvatten als een kwarteeuw in traditionele prosceniumtheaters. De grote ruimtelijke ontdekkingen beginnen bij het betrekken van Les Bouffes du Nord. De magie van die ruimte is een combinatie van twee factoren. Niet te verwaarlozen zijn de harmonieuze verhoudingen die de verder niet bijster bekende architect Louis-Marie Émile Laménil in de tweede helft van de negentiende eeuw uittekende. Jaren leegstand, verwaarlozing en een brand deden de rest.

De theaterruimte die Brook er aantrof, is een ideale vorm die hij zijn leven lang op zoveel mogelijk plaatsen zal proberen te benaderen. Het publiek omarmt het speelvlak voor drie vierde. De rest van de cirkel kan benut worden als neutrale achtergrond of om er een volume te plaatsen. Meestal volstaat de combinatie van zwartgeblakerde brandsporen en rode terracottatinten van Les Bouffes om een sfeer van intimiteit en warmte op te roepen. Brook treft er een zeer hoge achterwand aan, waarvan de verticaliteit appeleert aan het hogere (zie het goddelijke en het clowneske bij Shakespeare).

Eigenlijk laat zo'n ideale theaterruimte zich in één woord samenvatten: ze is open. Daarmee is ze verwant aan het Elisabethaans theater.

Er zijn geen begrenzingen en geen afscheidingen. De vrijheid bestaat om zich naar goeddunken te verplaatsen in tijd en ruimte. Op dit speelvlak van tweehonderd vierkante meter heeft maar veertig percent in de zaal een volledige zichtbaarheid. Die wordt optimaal benut. Op het parterre bevindt de verste plaats zich op amper tien meter, hetgeen een sterk gevoel van nabijheid creëert. Bovendien ontdekte Brook een haast camera-achtig effect bij de opstelling van de acteurs die zich in de voorste gordel bevinden. Wie vanuit het centrum een meter vooruit stapt, komt in focus. Twee meter heeft meteen het effect van een close-up.

Jean-Guy Lecat is er vaak op uitgestuurd om de producties elders in zo goed mogelijke condities te laten spelen. In dit boek vertelt hij hoe in New York (Vivian Beaumont Theatre) en Barcelona (Mercat de les Flors) leegstaande ruimtes speciaal ingericht werden om een productie van Brook te herbergen. Ze luidden het begin van een nieuw theaterleven in. De zorg waarmee oplossingen bedacht worden om niet-theaterruimtes (Kampnagel in Hamburg) of te veel theaterruimtes (Teatro Argentina met zijn zes verdiepingen) op de beste manier in te zetten, dwingt respect af. In dit boek kan men zelfs vernemen waarom deSingel op tijd en stond een olopende tribune opstelt in zijn Rode Zaal.

Nu de meester de voorbije seizoenen meermaals ons land aandedd (Antwerpen, Namen en Brussel) kunnen deze twee werken helpen om de nawerking te begeleiden.

Geert Sels

- MARGARET CROYDEN, *CONVERSATIONS WITH PETER BROOK 1970-2000*, FABER & FABER, 2003, 301 P., 17 EURO
- ANDREW TODD EN JEAN-GUY LECAT, *THE OPEN CIRCLE*, FABER & FABER, 2003, 262 P., HARD COVER, 25 EURO

INLICHTINGEN FABER & FABER:
0044-20-74.65.00.45
OF WWW.FABER.CO.UK