

KRACHT EN ZWAKTE VAN HET TRANSPARANTE OVER *LA TEMPÊTE* VAN PETER BROOK

Maarten VAN STEENBERGEN

Reeds vier maal regisseerde de 66-jarige, Engelse theatermaker Peter Brook Shakespeares laatste stuk *The Tempest*. De eerste maal was dat in 1957 met de legendarische John Gielgud als Prospero. Peter Brook is een regisseur die mijlpalen heeft neergezet in de geschiedenis van het moderne theater, o.a. op theoretisch vlak met zijn bekend boek *The Empty Space*, en in de encenering van Shakespeare-stukken. Zijn encenering van *King Lear* in 1962 met Paul Scofield als een onsympathieke en zeer mannelijke koning die de hele traditie van Lear als een druïde-achtige vorst omver gooide en zijn voorstelling van *A Midsummer Night's Dream* in 1970 zijn daar treffende voorbeelden van. Over *De Storm* was Brook blijkbaar helemaal nog niet uitgepraat. In het Centre International de Créations Théâtrales in Parijs, dat meer dan 20 jaar bestaat, regisseerde Brook voor de vierde maal dit stuk, nu in een Franse vertaling van Jean-Claude Carrière. De produktie kwam naar De Singel in Antwerpen in mei 1991.

Acteurs die met Peter Brook hebben samengewerkt, getuigen vaak van zijn "intuïtief inzicht in wat goed theater is". Elke Brook-voorstelling is van die gave in meer of mindere mate doordrongen en wordt daardoor op een hoger niveau getild. Karakteristiek voor die extra dimensie, gestoeld op het intuïtieve aanvoelen van een theatermeester, is dat ze enerzijds door bijna elke theatertoeschouwer wordt ervaren, maar dat ze anderzijds nauwelijks kan of mag worden benoemd. Schrijven over *La Tempête*, Brooks laatste produktie, en trachten het wonderlijke van zijn theater te verduidelijken, is dus eigenlijk onbegonnen werk en bijgevolg alleen maar een destructieve bezigheid. In een interview met het theatertijdschrift *Etcetera* zegt Brook hierover :

In het eeuwige concept van de lege ruimte — het is dus niet van mij — kunnen de analytische geest en de bagage van vormen en beelden een ogenblik het zwijgen bewaren of transparanter, meer doordringbaar worden. Dan kan er iets verschijnen dat van een ongemeen hoge kwaliteit is en waarvoor geen naam bestaat. (1)

Zodra je iets een naam geeft, b.v. "het onzichtbare", vernietig je het, betoogt Brook verder. Dat iets wordt door het publiek, middels stilte of applaus, zonder meer aanvaard.

Als je dan toch beslist over *La Tempête* te schrijven, doe je dat zeker niet minder persoonlijk en overtuigd, maar wel met heel veel deemoed, als een soort mijmering, om het allemaal nog eens een beetje opnieuw te beleven. Ik wil in deze bespreking een aantal kernwoorden naar voren brengen die volgens mij het meest adequaat de energie en de aantrekkingskracht beschrijven die deze voorstelling teweegbrengt. Aan de hand van allerlei voorbeelden moet dan duidelijk worden wat we met die termen, die elkaar vaak overlappen, bedoelen. Zo krijgen we misschien een beetje inzicht in Brooks manier van theatermaken. Want het is heus niet alleen omdat een deel van het publiek op de scène zit en het grootste deel door de steile hoofdtribune er a.h.w. met zijn neus op zit, dat de toeschouwer zich zo nauw bij het spel betrokken voelt. Er is meer.

Eenvoud

In de eerste plaats is er de eenvoud waarmee je al bij het binnenkomen wordt geconfronteerd : het decor bestaat uit een perfecte rechthoek, opgevuld met netjes gerakeld, geel zand. De ruimte errond bestaat uit roodbruine aarde. Achteraan rechts in de rechthoek ligt er een rotsblok. Het decor is duidelijk geïnspireerd op de Japanse tuinen van Kyoto en roept meteen heel wat allusies op : het voert ons mee naar een andere, exotische wereld; het nodigt uit tot mediteren, tot nadenken; het geeft een gevoel van harmonie. Wanneer het gele zand tijdens de storm en het verdere verloop van het stuk wordt omgewoeld, wordt het een teken van dramatiek. Aan het einde van de voorstelling wordt een deel van het zand in een cirkelvorm weer effen gemaakt. Prospero neemt in het midden van de cirkel plaats — als teken van een nieuwe gemoedsrust ? Verder bestaat het decor uit effen witte wanden en zware houten balken aan de zijkanten. Ook de kostumes van de personages zijn voor het grootste deel zeer eenvoudig : de kleuren ervan beperken zich b.v. tot wit, zwart, grijs en het beige van Calibans jutekleed. Wanneer Trinculo en Stephano zich later kleden met de fel gekleurde en weelderige, historische kostumes die Ariël voor hen als een lokaas heeft uitgespreid, is het contrast groot en grotesk.

Enerzijds maken de twee drinkebroers een belachelijke indruk, strompelend onder het gewicht van de zware kostumes, maar anderzijds worden ook dit soort kostumes zelf als betekenaren op de korrel genomen. Een ander contrast vormen de Japanse kimono's waarin de geesten gekleed zijn. Dit aspect komt in deze voorstelling helemaal niet grappig over, maar integendeel als iets geïntegreerd in het geheel, omdat er ook acteurs uit verschillende culturen, waaronder de Japanse, meespelen. We komen nog verschillende malen op dit aspect terug.

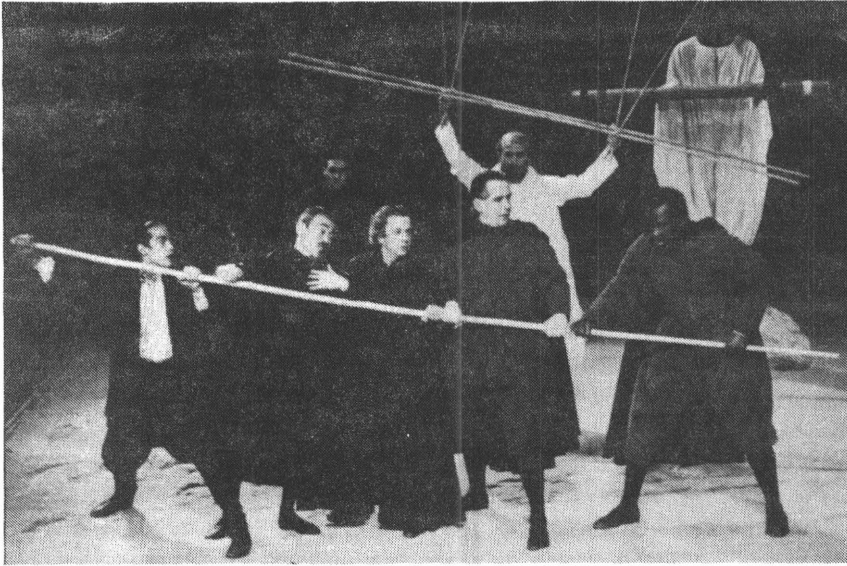
Authenticiteit

Wat in hoge mate bijdraagt tot de eenvoud van de genoemde aspecten, is de authenticiteit ervan. Alles is echt : de materialen en natuurlijk het zand, de rots, het hout, het water dat uit grote palmladeren druppelt, de stenen van Prospero met amuletachtige tekeningen, maar ook de geluiden : de muziek wordt live gebracht en gezongen, en je vindt geen boxen op de scène. Maar ook in zijn keuze van acteurs gaat Brook voor een deel uit van dit concept : zo kan een Afrikaans acteur, in tegenstelling tot een Westers acteur, volgens Brook, zonder schroom de beelden van goden, tovenaars, heksen en spoken, beelden van een onzichtbare wereld, benaderen. Het is inderdaad juist dat Sotigui Kouyaté in de rol van Prospero gemakkelijk een aantal stenen met tekeningen in een halve cirkel rondom zich kon uitspreiden; 'vanzelfsprekendheid' lijkt mij een goed synoniem voor wat Brook bedoelt. Deze vorm van authenticiteit stijgt uiteraard uit boven het niveau van de fabel, anders zou Prospero b.v. een Italiaan moeten zijn en kan Miranda geen Indisch meisje zijn. Het is een authenticiteit op het niveau van de illusie, het toneelspel.

Vereenvoudiging

Het klinkt misschien tegenstrijdig, maar de keuze van vreemde acteurs is in deze voorstelling, in dit concept, een zoeken naar grotere eenvoud, naar grotere transparantie. Het lijkt erop dat Brook niet geïnteresseerd is in één cultuurgoed. Cultuur is voor hem als een individu met een onvermijdelijke bekrompenheid. Het is slechts de ontmoeting tussen individuen en dus ook tussen culturen die hem interesseert. Niet alleen de casting, maar elk facet van de voorstelling moet zo transparant, eenvoudig en juist mogelijk naar voren worden gebracht.

Brook bewijst dat hij een meester van de uitpuring is. Zo is het openingsbeeld van zo een grote kracht en eenvoud dat je meteen met al je aandacht bij de voorstelling betrokken bent : Ariël komt op met een lange buis met daarin wat zandkorrels. Langzaam heft hij het ene uiterste van de buis omhoog en dan weer het andere, zodat een zacht geruis te horen is en het verhaal meteen is gesitueerd : op zee. Tegelijkertijd ben je met al je aandacht zo intens op dat geluid toegespitst dat het een spannend effect veroorzaakt en onheil, i.e. de storm, aankondigt. De storm wordt uitgebeeld met lange bamboestokken die door de acteurs omhoog en omlaag worden gehouden en waaraan ze zich als passagiers van het schip krampachtig vasthouden. Het is een procédé dat doet denken aan scènes uit Brooks *Mahabaratah*. Daarin wordt b.v. een strijdgewoel



De uitbeelding van de storm met behulp van bamboestokken

uitgebeeld door rond te draaien met ladders. Wat later doet één van die bamboestokken dienst als niveau van het zeewater en zie je de oude raadsman Gonzalo zowel kopje ondergaan als naar adem happen, een schitterende act van de Japanse acteur Yoshi Oida. Theater als 'art of suggestion'. Zo een vorm van theater komt slechts volledig tot zijn recht wanneer je als toeschouwer je verbeelding laat werken, maar tegelijkertijd, zegt Brook, is er niets rijker dan wat door de verbeelding wordt gecreëerd.

Geheel

Het is opvallend hoe in deze produktie de verschillende signifiants echo's zijn van elkaar en mekaar aanvullen. Zo wordt veel van de dramatiek b.v. overgenomen of geruggesteund door het precies gebruik van licht en muziek. Wanneer Prospero in het eerste bedrijf Ariël herinnert aan 'the foul witch Sycorax', laat de violist onheilspellende klanken horen en wanneer Sebastian en Antonio in het tweede bedrijf de slapende koning van Napels, Alonso, willen doodsteken, wordt het licht fel gedempt tot het half duister is, waardoor de

dramatiek van het moment uiteraard wordt vergroot. De veranderingen gebeuren bijna ongemerkt, maar zeer gepast.

Duidelijkheid

Die laatste voorbeelden zijn bovendien van een zeer grote doorzichtigheid. Het is verbazend, maar vooral aangenaam verrassend dat je geconfronteerd wordt met groot, hedendaags theater dat vooral duidelijk en niet eindeloos veelduidig tracht te zijn. Als Ariël na de storm bij Prospero verslag uitbrengt, loopt hij met een bootje op zijn hoofd. Ariël is de geest die wind en water beheerst en dus ook de boten. Een duidelijk teken dat bovendien uitmunt door eenvoud, vereenvoudiging en ook door authenticiteit : een zwarte met een last op zijn hoofd is helemaal geen eigenaardig zicht. In dezelfde scène is er nog een ander mooi voorbeeld van een duidelijke — als u wil transparante — regie-ingreep : zowel Ariël als Caliban vragen Prospero hun vrijheid te bekomen. Terwijl Ariël daarvoor pleit, laat Brook de geest rechts van de scène een laddertje opkruipen. Die verticale beweging is een teken van zijn hunkeren naar vrijheid. Wanneer Caliban, die 'grove en misvormde slaaf' later hetzelfde eist van Prospero, klimt hij links van de scène via ruwe touwen omhoog. Parallel aan deze act is de verticale beweging : beiden vragen om hun vrijheid en het verschil, Ariël via een ladder en Caliban via touwen, is perfect op maat van de aard van de twee personages gesneden. Als Caliban enkele ogenblikken voordien voor het eerst het toneel opkomt, is hij gehuld in een grote kartonnen doos, een duidelijk symbool voor zijn gevoel van gevangenschap en contrast met het klimmen in de touwen.

Humor

Een zeer belangrijk aspect in deze voorstelling en voor een groot deel verantwoordelijk voor de lichtheid ervan, is de humor die we terugvinden op alle niveaus. In de eerste plaats zorgen de twee narren voor heel wat gelach. Brook bouwt duidelijk (ook zijn inspiratiebron wil hij aan iedereen laten zien) voort op de *commedia dell'arte* - traditie waarbij het accent veel meer ligt op improvisatie en directe lichamelijke humor dan op verbale spitsvondigheden. Die keuze is in het geval van *The Tempest* zeer terecht, want de humor vloeit voornamelijk voort uit de groteske situaties waarin ze terecht komen en op die momenten waar die situatie op zich niet zo grappig is, laat Brook echte

commedia dell'arte scènes opvoeren zoals wanneer Trinculo en Caliban in één kleed zitten.



Stephano en Trinculo : visuele humor op de leest van de commedia dell'arte
(foto : G. Abegg)

Voor een ander groot deel van de humor zorgen Ariël en zijn hulpgeesten. Op een uiterst vlotte en geestige manier vervullen de geesten de rol van toneelmeesters. Wanneer in het begin van het tweede bedrijf Alonso en zijn vrienden op het eiland terecht gekomen zijn, huppelen ze b.v. rond met stokjes met daaraan vlindertjes; iemand draagt een groot palmblad, waaruit een verfrissende straal water loopt, aan hun voeten zijn grassen gebonden en nog een ander houdt een druiventros aan een stok voor de schipbreukelingen uit. Op andere momenten reiken ze gewoon de bamboestokken aan of zitten ze in een kringetje rond Ferdinand en geven gewoon de houtblokken door die Ferdinand net heeft gestapeld, zodat die wel eeuwig kan blijven doorgaan. Een uiterst grappig moment is ook de scène waarin Trinculo zich spiegelt. Ariël staat op een afstand van een vijftal meter tegenover hem en imiteert zijn bewegingen. Het grappige is natuurlijk dat Ariël zwart is en Trinculo blank. De humor verplaatst zich op dat moment bewust op het niveau van de acteurs. Dat is ook

het geval met enkele kleine teksttoevoegingen. Wanneer Alonso in het tweede bedrijf door de in principe onzichtbare Ariël in slaap wordt gebracht, spreidt die laatste voor hem een mantel op de grond uit. Heel lakoniek zegt Yoshi Oida dan "merci" tegen Ariël.

Illusie versus anti-illusie

Uit al het voorgaande moet het zeker duidelijk zijn geworden dat alles in deze voorstelling illusie is. Zelfs Napels of Italië bestaan niet. Opnieuw heeft Brook de sfeer van *The Tempest* zeer juist aangevoeld. Het hele stuk heeft veel weg van een droom. Zelfs het gebruik van de eenheid van tijd en actie schijnt de werkelijkheidsgraad niet te dienen. Anne Richter zegt hierover : "Only in dreams does life move with such bewilderment and irrational speed : in dreams, or in the dreamlike world ruled by an enchanter."(2)

De hele regie van Brook is gebaseerd op illusie : bamboestokken symboliseren een zwalpend schip, de geesten van Ariël mag je eigenlijk niet zien, enz. Het publiek wordt uitgenodigd om creatief mee te denken, maar het wordt daarin niet altijd gesteund, wat een vorm van theatrale spanning creëert die zo eigen is aan hedendaags theater : we hebben het hier niet over het feit dat niets in de voorstelling realistisch is, maar wel over momenten als die waarop Alonso "merci" zegt tegen Ariël, of wanneer Ariël als spiegelbeeld van Trinculo fungeert. Of ook nog het volgende aspect van het decor : er zijn momenten waarop je zou kunnen denken dat de rechthoek met het gele zand het eiland symboliseert : daarbinnen spelen de acteurs hun rollen en daarbuiten zijn ze acteur. Maar gauw wordt dat verwachtingspatroon doorbroken en wordt er ook buiten dat vlak verder gespeeld.

Vlotheid

Het aspect waarin deze voorstelling theaterteknisch misschien nog het meeste uitblinkt is de vlotheid, de rimpelloosheid waarmee alles verloopt. Nergens is er een hapering, alles draait perfect harmonisch. En toch... wanneer ik de voorstelling wat had kunnen laten bezinken, bleef ik ergens met een onbevredigd gevoel zitten. Een gevoel dat ik blijkbaar niet alleen had, want in een artikel van de Duitser Peter von Berker vond ik precies verwoord wat mij ook stoorde :

Auch Peter Brooks Genie kann in diesen zweieinhalb Stunden also nicht ganz darüber hinwegjonglieren, dass seine graziös einfachen, seine raffiniert naiven Figurationen erst von Schauspielern mit Kunst und Leben zu (er)füllen sind. Für mehr Kunst (und Leben) ist allein schon ein Ensemble der unterschiedlichen Hautfarben und Herkunftsländer noch keine Versicherung — so schön der Brooksche Traum einer Theater-Weltfamilie sich auch immer träumt.(3)

Het gaat hier niet om de acteur als structurend element van 'de lege ruimte', als deel van de regie en het concept, maar om de spanning, de emotie, de kracht, de persoonlijkheid die vanuit het hele lijf van een acteur kan spreken en die ervoor zorgt dat het concept wordt ingevuld. Slechts dan ontstaat er ook tussen acteur en regie een spanning, en is de acteur zowel deelachtig aan als losstaand van het concept. Harmonie zonder spanning dreigt soms saai te worden.

Paradox

Wie mij b.v. niet kon overtuigen, was Sotigni Kouyaté in de rol van Prospero. Aanvankelijk ben je geïntrigeerd door zijn beheersing, door het ietwat mysterieuze in zijn acteren, maar al gauw ga je je afvragen, wat hij nu eigenlijk wil vertellen. Nooit lijkt Prospero echt verbaasd, opgewekt, bedroefd of uit zijn lood geslagen. Heel het stuk door is hij even zelfverzekerd. Brook mag dan wel beweren dat deze Prospero een zoektocht naar vrijheid doormaakt die hem uiteindelijk zal doen afzien van zijn magische krachten en het sterfelijke in hem zal doen accepteren, maar een beeld van dat verlangen en een evolutie naar dat nieuw bewustzijn heb ik in deze voorstelling niet ervaren. Het gaat er niet om dat ik me in een personage moet kunnen inleven, maar ik wil wel dat ik erdoor geïntrigeerd wordt, aangetrokken of afgestoten, kortom, de acteur moet mij via zijn personage iets te zeggen hebben. Dat moet niet het illustreren van een interpretatie zijn — die zal ik zelf wel opbouwen — maar ik moet er wel toe worden aangezet. Ik weet wel dat Brook iets wou zeggen over vrijheid, over het raadselachtige ervan, maar wat dit aspect betreft, was deze voorstelling in zijn geheel voor mij te doorzichtig en te weinig mysterieus.

Wie dat echter voor een groot stuk goed maakten, waren Bakary Sangaré in de rol van Ariël en David Bennent in de rol van Caliban. Het luchtige, humoristische en poëtische van de eerste acteur contrasteerde fel met het dierlijke, stugge en verbeterde acteren van de tweede. Heel mooi vond ik hoe beiden afscheid nemen van Prospero : Caliban rent hard weg en Ariël draait, alvorens weg te gaan, nog even rond zijn as. Uit Calibans manier spreekt een

primitieve drang naar vrijheid, zonder nadenken; uit Ariëls manier een twijfelen tussen zijn meester en zijn eigen persoonlijke weg. Beide acteurs vullen hun rollen op een zeer persoonlijke manier in, maar geven aan het publiek tevens de mogelijkheid mee te denken.

Mijn beschrijving van deze voorstelling is dus zeer paradoxaal : enerzijds zijn de doorzichtigheid en vanzelfsprekendheid de grote kracht van deze productie, vooral op het niveau van het decor, het licht, de rekwisieten, de casting, enz. en anderzijds zijn ze ook het zwakke punt ervan : vooral het spel van de acteurs is in bepaalde gevallen te vlak om extra dimensies toe te voegen, om ervoor te zorgen dat je als toeschouwer niet alleen geniet, maar ook gaat nadenken, verder denken, twijfelen enz. Slechts dan was deze theaterervaring compleet geweest, als ik zelf naar antwoorden voor mijn eigen vragen had moeten zoeken.

NOTEN :

- (1) Peter Brook : Een onderhoud na de storm". Interview van Waldemar Kamer met Peter Brook in : *Etcetera*, jg. 9, nr. 33, pp. 27-28.
- (2) Anne Richter : "Introduction to *The Tempest*" in *The Tempest*, The New Penguin Shakespeare, London, 1968, p. 26.
- (3) Peter von Becker : "Es siegen die Geister nur und Narren" in : *Theater Heute*, 1990, nr. 10, p. 6.