

Universiteit Gent
Academiejaar 2010-2011

**DE PROBLEMATIEK VAN EEN MATURITEITSWERK
TUSSEN REBEL EN MODEL**

Masterproef voorgelegd aan de Faculteit Letteren en Wijsbegeerte, Vakgroep Kunst-, Muziek- en Theaterwetenschap, Optie Podium- en Mediale Kunsten, voor het verkrijgen van de graad van Master, door **ANNE WATTHÉE** (Stamnummer 00700581).

Promotor: Prof. Dr. Katharina Pewny. Co-promotor: Drs. Jeroen Coppens.



Ik zou graag mijn dankbaarheid betuigen aan Professor Dr. Katharina Pewny voor haar begeleiding en enthousiasme. Haar luisterend oor en raad waren een grote hulp bij de uitwerking van deze thesis.

Ik zou ook Drs. Jeroen Coppens willen bedanken voor zijn beschikbaarheid in het beantwoorden van mijn vragen, of het nu kleine of grote waren.

Dank aan de taalvaardige dames, Yvette Lippevelde en Elke Coppens, voor hun aandachtige lezing en de tijd die zij aan deze thesis hebben geschonken.

Ook zou ik graag mijn vriend Mathias bedanken voor zijn steun. Zijn aanmoedigingen waren talrijk en zijn geduld eindeloos.

Tot slot wil ik graag mijn moeder bedanken voor haar vertrouwen en het gebruik van haar computer.

Inhoudstafel

Inleiding: successful ageing in de podiumkunsten, een sociologische en esthetische problematiek.....	6
I. PINA BAUSCH – CHOREOGRAFIE	11
<u>DEEL 1: PINA BAUSCH, EEN “PARATOPISCH” ŒUVRE</u>	11
<u>1. Tussen dans en theater</u>	12
a. De Folkwangschule van Kurt Jooss	12
b. Bertolt Brecht	12
c. Antonin Artaud.....	14
<u>2. Norm en afwijking</u>	16
a. Een hybride genre: het Tanztheater.....	16
b. Een dialogisch proces: tussen autoriteit en afhankelijkheid.....	19
c. Een ambivalente thematiek	23
<u>3. Van rebel tot model</u>	25
<u>DEEL 2: <i>VOLLMOND</i>, EEN MATURITEITSWERK VAN EEN DANSIGIGANT</u>	27
<u>1. Interne analyse: <i>Vollmond</i>, een syntheseswerk</u>	27
a. De fragmentarische structuur	27
b. De visuele aspecten.....	31
c. De thema's.....	33
<u>2. Contextuele analyse: Bausch' “horizon of expectation”</u>	37
a. Een vrijheid om aan te grijpen.....	37
b. Een gevangenschap om te bekoren.....	40
Conclusie.....	42
II. PETER BROOK – THEATERREGIE	45
Deel 1: Peter Brook, een “paratopisch” oeuvre	45
<u>1. Tussen letteren en wijsbegeerte</u>	45
a. Niet-theatrale achtergrond	45
b. Invloeden binnen de theaterwereld.....	48
c. Niet-theatrale invloed: de filosofie van George Gurdjieff.....	53
<u>2. Regel en uitzondering</u>	55
a. De theatervisie van Peter Brook.....	55
b. Een dialogisch werkproces	58
c. Thema's: tussen het westen en het “elders”	62
<u>3. Van pionier tot boegbeeld</u>	63
a. Rebel, maar	63
b. Model, maar	65
<u>DEEL 2: <i>ELEVEN AND TWELVE</i>, EEN MATURITEITSWERK</u>	69
<u>1. Interne analyse: <i>Eleven and Twelve</i>, een syntheseswerk</u>	69
a. Thema: adaptatie van een vreemde tekst	70
a. Ritueel aspect: communautair gegeven.....	73
c. Visuele en auditieve aspecten.....	76

2. <u>Contextuele analyse: Brooks “horizon of expectation”</u>	85
a. Een vrijheid om aan te grijpen.....	85
b. Een gevangenschap om te bekoren.....	88
Conclusie.....	95
Pina Bausch en Peter Brook, twee paratopische posities	99
III. HAROLD PINTER – TONEELSCHRIJVEN	103
<u>DEEL 1: HAROLD PINTER, EEN PARATOPISCH ŒUVRE?</u>	103
1. <u>Tussen drama en proza</u>	103
a. Theatrale achtergrond.....	104
b. Invloeden binnen de theaterwereld	104
c. Niet-theatrale invloeden: proza	108
2. <u>Het Pintereske</u>	109
a. Taalgebruik	110
b. Werkproces: tussen vrijheid en beheersing	111
c. Thema's.....	112
3. <u>Harold Pinter, van rebel tot model</u>	115
a. Dramatisch theater, maar rebel.....	115
b. Groot (en snel) succes	117
c. Harold Pinter als evenement.....	119
<u>DEEL 2: <i>ASHES TO ASHES</i>, EEN MATURITEITSWERK</u>	123
1. <u>Interne analyse: <i>Ashes to Ashes</i>, een syntheseswerk</u>	123
a. Structuur	123
b. Auditieve en visuele aspecten.....	125
c. Thema's.....	127
2. <u>Contextuele analyse: Pinters “horizon of expectations”</u>	132
a. Persoonlijk comfort.....	132
b. Beul of slachtoffer?	134
Conclusie.....	137
Algemene conclusie: paratopische variaties	140
Opmerkingen	149
Bibliografie.....	150
Bijlagen	167
<u>Bijlage 1: Factsheet <i>Vollmond</i></u>	167
<u>Bijlage 2: Factsheet <i>Eleven and Twelve</i></u>	168

La vieillesse qui est une déchéance pour les êtres ordinaires est, pour les hommes de génie, une apothéose.

Anatole France, *La Vie en fleur*

Inleiding: successful ageing in de podiumkunsten, een sociologische en esthetische problematiek

De afgelopen jaren werden drie werken van grote namen binnen de podiumkunsten naar voren gebracht: *Vollmond* van Pina Bausch, *Eleven and Twelve* van Peter Brook en *Asbes to Asbes* van Harold Pinter¹. Het betreft drie onmiskenbare meesters binnen de wereld van de performatieve kunsten van de 20^{ste} eeuw. Elk van deze kunstenaars speelt een verlichtende rol in zijn/haar discipline omdat hij/zij de vormen en de regels van zijn/haar kunst heeft vernieuwd: het danstheater, de theatrale mise-en-scène en het toneelschrijven. Deze drie persoonlijkheden, die respectievelijk over 30, 59 en 39 jaar ervaring beschikken², hebben een hoge leeftijd als gemene deler: Pina Bausch (geboren in 1940) was 66 jaar tijdens de creatie van *Vollmond* in 2006 en stierf in 2009 aan de gevolgen van kanker, Peter Brook (geboren in 1925) is 86 jaar en Harold Pinter (geboren in 1930) was 66 jaar toen hij *Asbes to Asbes* schreef in 1996. Hij stierf eind 2008 eveneens aan kanker. De drie besproken werken die de laatste jaren te zien waren, kunnen dus beschouwd worden als rijpe producties van deze onuitputtelijke kunstenaars die op oudere leeftijd nog volop actief zijn of waren. Het gaat hier om een opmerkelijk verschijnsel dat bovendien een recent maatschappelijk fenomeen omvat en dat dus een diepere analyse verdient: wij kennen vandaag de dag zeer oude scheppers die ondanks hun leeftijd nog steeds zeer productief blijven. Dit is een bijzonderheid van het einde van de 20^{ste} eeuw, met als gevolg dat wij vandaag in de culturele programmering werken van jonge scheppers kunnen bewonderen naast die van mannen en vrouwen die al ver de pensioengerechtigde leeftijd hebben overschreden. Zij houden een lange en internationale carrière in stand. Een nummer van het tijdschrift *Victoire* heeft zelfs een speciaal dossier aan dit fenomeen gewijd, met als titel: “*Rencontres du 3^e âge. Les éternels visionnaires*”³.

¹ *Vollmond* van Pina Bausch was van 11 tot en met 17.11.2009 te zien in het Théâtre de la Ville, te Parijs. *Eleven and Twelve* van Peter Brook was van 24.11 tot en met 19.12.2009 te zien in het Théâtre des Bouffes du Nord, te Parijs. *Asbes to Asbes* werd in 1996 geschreven door Harold Pinter. Het werd reeds door verschillende theatermakers opgevoerd, zoals bijvoorbeeld Katie Michell (Engeland, 2001) en Frank Hoffman (Luxemburg, 2004).

² Deze berekening werd gemaakt met de hier besproken werken als referentiepunt.

³ *Victoire*, nummer 158, 10.04.2010. In het artikel wordt het indrukwekkende aantal bejaarden dat nog steeds de culturele actualiteit op vlak van literatuur, muziek, schilderkunst, filosofie, etc. halen, op een rijtje gezet. Zij ontplooiën een verbluffende creativiteit, samengaand met een professionalisme dat een grote bewondering afdwingt. (Deze publicatie vormde het beginpunt van dit onderzoek over de problematiek van het maturiteitswerk.) Deze trend bestaat ook in de wereld der mediale kunsten: zo presenteerden Woody Allen (74 jaar oud), Jean-Luc Godard (79) en Manoel de Oliveira (101) hun nieuwste films op het 63^{ste} Filmfestival van Cannes. X, “In Cannes gaat men niet met pensioen”, in: *De Morgen*, 22.05.2010, pp. 41, 46-47.

Deze opmerkelijke situatie, die een eigenschap van het huidig tijdperk blijkt te zijn, omvat een bijzondere interpellierende problematiek. Over het algemeen is het interessant om de bijzonderheid van deze “maturiteitswerken” van mensen die behoren tot de categorie “Successful Ageing” te observeren⁴. Hun makers gaan met andere woorden in tegen de definitie die Mishara en Riegel hebben gegeven voor het fenomeen van de veroudering: “La vieillesse est une période inévitable et naturelle de la vie humaine caractérisée par une baisse des fonctions physiques, la perte du rôle social joué comme adulte, des changements dans l'apparence physique et un acheminement graduel vers une diminution des capacités”⁵. Maturiteitswerken condenseren een levenslange ervaring en rivaliseren dus op ongelijke voet met de producties van onervaren scheppers die nog maar aan het begin van hun carrière staan. Met betrekking tot de drie werken die hier worden aangehaald, kan men zich specifiek afvragen hoe Bausch, Brook en Pinter, die alledrie aanvankelijk als rebellen werden aanzien, zijn geëvolueerd naar anthologische podiumkunstenaars. Hoewel deze vragen fascinerend zijn, hebben ze nog niet tot veel kritische literatuur geleid. Het studieterrein is dus relatief onontgonnen. Bovendien hebben de werken die de laatste jaren werden opgevoerd en uitgegeven, logischerwijze, nog niet kunnen leiden tot diepgaande analyses. Men kan dus stellen dat zowel op het vlak van de problematiek als op het vlak van de kennis van het corpus, men hier een boeiend studiedomein vindt dat een dieper onderzoek verdient.

De vraag naar de bijzonderheid van werken die op het einde van een oeuvre worden gecreëerd door kunstenaars die ontegensprekelijk als meesters worden aanzien in hun eigen discipline, vereist een dubbele aanpak: zowel extern (context) als intern (oeuvre), zowel sociologisch als esthetisch. Op het vlak van het contextuele onderzoek verwijst de vraag naar de specificiteit eerst en vooral naar de werking van de artistieke institutie: hoe gaat men van het statuut van een rebel (in zijn jeugd) naar dat van een model (in zijn oudere jaren)? Deze vraag van algemeen belang stelt zich in een fundamenteel en sociologisch onderzoek van alle kunsten. Ze kan ook een andere, meer historische vraag kaderen, die verbonden is met de actualiteit: het gaat erom zich te verdiepen in een fenomeen van de hedendaagse samenleving, namelijk dat van de vergrijzing van de

⁴ Met “maturiteitswerken” worden hier werken van kunstenaars bedoeld, die gemaakt worden op een oudere leeftijd en die getuigen van een zekere rijpheid. Het gaat om kunstenaars die ongeveer een 30-tal jaren ervaring hebben en zowel een kwantitatief als kwalitatief belangrijk oeuvre hebben gecreëerd, dat in het milieu van de podium- en mediale kunsten als dusdanig wordt herkend. Het gaat dus om scheppers die voldoen aan J. Bouwer's categorie: BOUWER J. (ed.) (2010), *Successful Ageing, Spirituality and Meaning. Multidisciplinary Perspectives*, Leuven: Peeters.

⁵ MISHARA B. R. en RIEGEL R. G. (1984), *Le vieillissement*, Paris: Presses Universitaires de France.

westerse gemeenschap⁶ en van de gevolgen op het culturele leven. Men stelt vandaag een steeds langere levensduur vast⁷ en het behoud van een gezondheidsniveau dat toelaat om zelfs op zeer hoge leeftijd professioneel actief te blijven. Bovendien draait het er in de artistieke wereld om steeds vernieuwend te blijven. Dit vereist een interne, esthetische aanpak van de aangehaalde producties om de bijzonderheid van deze maturiteitswerken binnen het artistieke parcours van hun bedenker te achterhalen.

De keuze van het corpus ging uit naar drie markante persoonlijkheden van de podiumkunsten van wie de activiteiten zich binnen verschillende complementaire subdisciplines bevinden: het danstheater van Pina Bausch, het regisseren van Peter Brook en het toneelschrijven van Harold Pinter. Het zijn drie persoonlijkheden van internationale bekendheid die geboren zijn voor de Tweede Wereldoorlog en die zich hebben opgewerkt tot onvermijdelijke referenties binnen hun werkveld. Het gaat aldus om idolen die beschikken over een krachtig aura en wiens productiviteit met de jaren niet is geslonken. De drie disciplines waarin zij respectievelijk als ware meesters worden erkend, maken het mogelijk het accent te leggen op de complementaire aard van de podiumkunsten: dans en muziek, dramatisch spel en enscenering en de tekst als ondersteuning van de theatrale opvoering. Het is interessant om deze drie scheppers te vergelijken die ook de afgelopen jaren nieuwe creaties tot stand brachten⁸ en om vanuit hun recente producties de specificiteit van hun antwoord op éénzelfde vraag te onderzoeken: wat is de bijzonderheid van een maturiteitswerk?

Om dit parcours te vatten, kan men steunen op het concept “paratopie”, dat door Dominique Maingueneau werd ontwikkeld⁹. Hoewel dit concept werd gevormd op basis van analyses binnen het literaire veld, kan het even pertinent worden toegepast op de wereld der podium- en mediale kunsten. Het centrale idee van Maingueneau is dat “faire œuvre, c’est d’un seul mouvement produire une œuvre et construire par là même les conditions qui permettent de la produire”¹⁰. Volgens hem moet elke artistieke schepper zich tegelijkertijd positioneren in zijn culturele omgeving en zich ervan onderscheiden om een nieuwe handelswijze te kunnen opleggen. Hij moet dus gelijktijdig deel uitmaken

⁶ De 65-plussers zijn in België met meer dan 1.800.000, en vertegenwoordigen met andere woorden meer dan één vijfde van de nationale bevolking. Zie: *Website Statistics Belgium*, geraadpleegd op 14.05.2010.

⁷ “En 2008, la Belgique comptait 1381 centenaires (dont presque 90% de femmes!) contre 546 en 1990.” Source Test-Achats. LUONG J. en MAZIERS A. (2010), p. 37.

⁸ Voor Pina Bausch moet men opmerken dat het stuk *Vollmond* van 2009 een heropvoering (met variatie) is van een voorstelling is die ze in 2006 creëerde. De voorstelling van 2009 is belangrijk in dat opzicht dat het gaat om een opvoering tijdens haar sterftejaar. Het gaat hier om één van de laatste stukken waar zij actief aan werkte, en waarbij ze aanwezig was gedurende het hele (her)opvoeringsproces, zoals zij dat systematisch deed. Zie: BENTIVOGLIO L. en DE GUBERNATIS R. (1986), p. 17.

⁹ MAINGUENEAU D. (2004), *Le discours littéraire. Paratopie et scènes d'énonciation*, Paris: Armand Colin.

¹⁰ *Ibid.*, p. 86.

van een bepaalde plaats (die als autoriteit geldt in het artistieke milieu van zijn tijdperk) en van een “niet-plaats” (die nog niet bestaat en die door zijn eigen oeuvre tot stand wordt gebracht). Elk artistiek werk is dus steeds “paratopisch”, met andere woorden “une difficile négociation entre le lieu et le non-lieu”¹¹.

¹¹ *Ibid.*, p. 53.

I. PINA BAUSCH – CHOREOGRAFIE

In de volgende studie wordt het oeuvre van de Duitse choreografe Pina Bausch in zijn geheel benaderd, om aan te tonen hoe het zich volgens een constante spanningsverhouding opbouwt. Dit eerste deel heeft tot doel de bijzonderheid van het parcours van de choreografe te achterhalen dat zich als een onophoudelijke onderhandeling van een tussenpositie voordoet: tussen dans en theater, tussen de norm en de afwijking, tussen de institutie¹² en de marginaliteit, tussen regel en uitzondering.

In deel twee volgt een gedetailleerde analyse van het stuk *Vollmond*. Vooreerst wordt, via een interne voorstellingsanalyse, aangetoond in welk opzicht deze opvoering kan worden beschouwd als een synthetiserend werk, door het te onderzoeken met het oog op de voorgaande carrière van de choreografe. Daarna volgt een benadering van de context van haar creatie en tracht men aan te tonen welke de uitdagingen zijn die deze voorstellingen voor de schepper met zich meebrachten. Hierbij wordt er in het bijzonder ingegaan op de uitdaging om te beantwoorden aan een specifieke “*horizon of expectation*”¹³, doordat het oeuvre van Pina Bausch reeds als anthologisch wordt aanzien, in combinatie met de druk om vernieuwend te blijven. Er wordt onderzocht hoe zij kiest om deze uitdagingen aan te gaan. In het kader van de comparatieve aard van deze thesis zal men deze tweevoudige aanpak parallel hanteren voor de studie van het maturiteitswerk van de drie podiumkunstenaren.

DEEL 1: PINA BAUSCH, EEN “PARATOPISCH” OEUVER

De spontane schepping bestaat niet. Net als elk ander werk, heeft het oeuvre van Pina Bausch zich ontwikkeld in functie van de invloeden waaraan zij onderhevig was. Haar oeuvre heeft zich opgebouwd volgens een krachtsverhouding, om zo haar eigenheid op te leggen. Hierna wordt besproken hoe het oeuvre van Pina Bausch zich verhoudt ten opzichte van bijzondere invloeden en hoe haar werk zich doorheen verschillende aspecten in een tussenpositie bevindt, een “*intersection*”¹⁴, waarin haar bijzonderheid

¹² De woorden “institutie” en “institutionalisering” worden in deze studie gebruikt volgens de betekenis die er door Maingueneau aan wordt gegeven in *Le Discours littéraire*. Zijn definitie gaat verder dan de benaming van het publieke leven van kunstenaars, met zijn specifieke ruimtes, zijn codes en zijn entiteiten van erkenning. Hij ziet institutionalisering als een interactief gegeven, dat de verschillende elementen van de legitimering in acht neemt, en in verband brengt met de scheppende activiteit, die het milieu verandert waarin ze zelf voorkomt: “Chaque geste créateur mobilise, qu’il le veuille ou non, l’espace qui le rend possible.” *Ibid.*, p. 42.

¹³ JAUSS H. R. (1982), *Toward an Aesthetic of Reception*, Minneapolis: University of Minnesota.

¹⁴ MAINGUENEAU D. (2004), p. 76.

zich manifesteert. Om het onderwerp te verduidelijken, zal men *Vollmond* analyseren, een van de laatste stukken waar de choreografe actief bij betrokken was¹⁵.

1. Tussen dans en theater

Pina Bausch, die vandaag wordt aanzien als een “giant of contemporary dance”¹⁶, werd beïnvloed door verschillende giganten binnen de wereld van de podium- en mediale kunsten. Men onderscheidt drie prioritaire invloeden: de Folkwang Hochschule van Kurt Jooss, waar zij uit voortvloeide, Bertolt Brecht en Antonin Artaud. Men merkt dus reeds de paratopische natuur van haar keuzes: als choreografe vond zij belangrijke steunen in de theaterwereld.

a. De Folkwangschule van Kurt Jooss

Het milieu waarin Pina Bausch haar oeuvre ontwikkelde, is dat van de school van Kurt Jooss¹⁷. Hoewel sommigen haar choreografische taal aan deze school toeschrijven¹⁸, achtte de choreografe zelf dat ze vooral haar omgang met de individualiteit van haar dansers aan deze opleiding schuldig was¹⁹. Jooss werd gezien als een voorstander van de expressionistische dans. Verschillende critici verbinden zijn “Ausdrucksanz” aan deze dansvorm, waar we volgens M. Goldberg elementen van terugvinden bij Pina Bausch²⁰. Men kan dus stellen dat dit het legitimatieveld is waarin Pina Bausch zich heeft gepositioneerd²¹. Maar aan deze disciplinaire context worden nog andere invloeden toegevoegd, namelijk Bertolt Brecht en Antonin Artaud, die niet met de danswereld te associëren zijn. Deze theatrale invloeden plaatsen de choreografe reeds in een eerste wanverhouding.

b. Bertolt Brecht

Alle critici zijn het eens over Bausch’ navolging van Bertolt Brecht²². Zij nodigt bovendien zelf tot deze stelling uit, aangezien zij in 1976 *Die sieben Todsünden* heeft

¹⁵ De analyse van *Vollmond* in deze thesis is gebaseerd op de opvoering op 16.11.2009, in het Théâtre de la Ville, in Parijs.

¹⁶ PERRON W. (2009), p 74.

¹⁷ Pina Bausch studeerde van 1955 tot 1959 aan de school van Kurt Jooss in Essen. Nadien trok ze 3 jaar naar New York, waar ze onderwijs genoot van o.a. Antony Tudor en José Limón. Verschillende bronnen vernoemen haar diverse opleidingen. Bijvoorbeeld: GRADINGER M., “Pina Bausch”, in: BREMSER M. (ed.) (1999), p. 25 en ASLAN O. (ed.) (1998), p. 18.

¹⁸ *Ibid.*, p. 35.

¹⁹ “Kurt Jooss déclara que la caractéristique majeure de son mode de travail était de tenir compte de la personnalité singulière de chaque danseur [...] C’est la chose la plus importante que je crois avoir en commun avec Jooss. Cette volonté de toujours travailler sur la subjectivité. [...] sans faire abstraction des personnalités avec lesquelles je travaille.” BAUSCH P., in: BENTIVOGLIO L. en GUBERNATIS R. (1986), p. 15. Zie ook: GAUTHIER B. (2008), p. 103.

²⁰ GOLDBERG M. (1989), p. 104.

²¹ CLIMENHAGA R. (2009), pp. 4-5.

²² PRICE D. W. (1990), p. 324.

opgevoerd, op muziek van Kurt Weill, als eerbetoon aan de Duitse theatermaker²³. Zij introduceerde op die manier theater in de danswereld en creëerde zo een paratopische situatie.

Bertolt Brecht staat bekend als de denker achter het *Verfremdungseffekt*. Hij wou aan de hand van verschillende technieken de toeschouwer bewust maken van het artificiële van het toneel, om hem zo ook bewust te maken van de theatraliteit binnen de samenleving. Zijn episch theater was dus didactisch onderbouwd en spoorde zijn publiek aan tot het ondernemen van actie tot verandering²⁴. Pina Bausch wordt vaak met de vervreemdingstechnieken van deze theatergigant in verband gebracht²⁵ omwille van haar metatheatrale ensceneringen²⁶ die de toeschouwers confronteren met de theaterconventies²⁷. Dit vervreemdingseffect wordt nogmaals versterkt door tegenstrijdigheden binnen haar voorstellingen²⁸. Haar dansers lijken uit hun theatrale rol te stappen en doorbreken zo de vierde wand²⁹. Ze interageren met het publiek³⁰ en verbergen hun moeilijkheden niet, terwijl dit in ballet wel het geval was³¹. Het vervreemdingseffect wordt eveneens beoogd door haar fragmentarische structuur³² die vaak gebruik maakt van herhalingen³³. Tegelijkertijd slaagde zij erin de kloof tussen het podium en het publiek te overbruggen door de grenzen tussen voorstelling en werkelijkheid te verduisteren³⁴. Martine Beydon onderlijnt de paratopie van deze situatie: “Pina Bausch développe à l’égard du réel et de sa représentation une stratégie

²³ GAUTHIER B. (2008), p. 116.

²⁴ ASTIER A., “Bertolt Brecht”, in: *Analyse de la mise en scène 1*, 18.12.2009, Université Paris X Nanterre.

²⁵ PRICE D. W. (1990), p. 322. Zie ook: BERNHEIMER M., in: ALOFF M., BANES S., BERNHEIMER M. e.a. (1986), p. 84 en GOLDBERG M. (1989), p. 105.

²⁶ CODY G. (1998), p. 124. Zie ook: “On assiste chez Pina Bausch à l’intégration au sein de ses chorégraphies d’une réflexion sur la langue chorégraphique.” GAUTHIER B. (2008), p. 167 en BENTIVOGLIO L. en CARBONE F. (2007), p. 32.

²⁷ BIRNINGER J. (1986), pp. 86-87. Zie ook: HOGHE R en TREE S. (1980), p. 73 en GOLDBERG M. (1989), p. 115.

²⁸ FELCIANO R., “Bausch, Pina”, in: BENBOW-PFALZRAF T. (1998), p. 43. Zij doet dit bijvoorbeeld door iets ernstig komisch te maken: “Bausch dramatizes the gestus of showing and the technique of *verfremdung* through a ‘specific application of comic’ (Servos 1981:438)” CODY G. (1998), p. 119. Het plaatsen van een bepaalde beweging in een andere context kan ook tegenstrijdigheden met zich meebrengen: “Because Bausch draws attention to bodily gestures by alienating those gestures through performative acts of decontextualization, it is logic to refer to Brecht.” PRICE D. W. (1990), p. 323.

²⁹ UTRECHT L. (1988), pp. 314-316. Zie ook: PRICE D. W. (1990), p. 326.

³⁰ “Bausch’ dancers acknowledge and often literally confront the audience with physical and psychic scars, rendering the viewing body culpable for its presence, accountable for what it sees, painfully aware of its own dissecting eye.” CODY G. (1998), p. 122. Zie ook: “Each time they make considerable efforts to approach particular audiences. The spoken bits of dialog are usually rendered in the language of the country.” BIRNINGER J. (1986), p. 91.

³¹ PRICE D. W. (1990), p. 326.

³² Bausch gebruik bijvoorbeeld geen dramatische tekst, maar een montagetechniek, dat J. Birringer aan haar Brechtiaanse erfenis toeschrijft. BIRNINGER J. (1986), p. 90.

³³ SERVOS N., in: PRICE D. W. (1990), p. 325.

³⁴ “Bausch has trespassed into the void that traditionally separates dancer from the viewer” GOLDBERG M. (1989), p. 107. Zie ook: *Ibid.*, p. 106 en KOZEL S., “« The Story is told as a History of the Body »: Strategies of mimesis in the work of Irigaray and Bausch”, in: DESMOND J. C. (ed.)(1997), p. 106.

particulière, offensive et défensive, de telle sorte que vrai, faux, apparences, réel et fictionnel participent simultanément, sans distinction, à la même fête, celle du théâtre.”³⁵

Een ander kenmerk van Brechts theater is de didactiek, die moest leiden tot sociaal engagement³⁶. Volgens sommige critici kan men didactische elementen vinden in het werk van Pina Bausch³⁷, maar niet alle auteurs zijn het hiermee eens. L. Bentivoglio toont aan dat Bausch zich op dit punt net tegenover Brecht positioneert: “Chez Pina Bausch, le geste est un indice crucial, comme dans le théâtre de Brecht, mais avec une différence essentielle: chez Pina Bausch, il n’y a aucune volonté didactique”³⁸. Ook L. Utrecht vindt de link tussen Bausch en Brecht facultatief. Volgens hem gebruiken zij het vervreemdingseffect voor verschillende doeleinden: waar Bausch de nadruk legde op het individuele en gevoelsmatige, streefde Brecht een maatschappelijke bewustwording van het publiek na³⁹. J. Birringer stelt zelfs dat Bausch Brechts didactiek met ironie behandelde⁴⁰. Over dit laatste kenmerk bestaat dus geen unanimité in de kritische literatuur over Brechts invloed op Bausch.

Hoewel Pina Bausch Bertolt Brecht eerde, onderscheidde ze zich ook duidelijk van zijn ideeën. Haar creatieve positie is dus paratopisch in die zin dat ze zich positioneerde ten opzichte van Brechts oeuvre, zonder het te reproduceren. Met de woorden van F. Cossutta kan men dus zeggen dat zij het herconfigureerde: “[elle] la reconfigure [...] et tend ainsi à s’en démarquer pour mieux imposer une nouvelle façon de dire”⁴¹.

c. Antonin Artaud

Sommige critici hebben de invloed van Artaud en Brecht op Bausch’ werk evenredig benadrukt. Volgens Price maakte Bausch de combinatie van beide theorieën in haar opvoeringen mogelijk⁴².

Verschillende onderzoekers hebben vastgesteld dat het werk van de choreografe sterk aanleunt bij de ideeën van Antonin Artaud in *Le théâtre et son double* (1938)⁴³. Hij pleitte voor *le Théâtre de la Cruauté*: een theater waarin de toeschouwer door middel van verschillende vormen van gruwelijkheid wordt aangevallen. Theater moest, net als de

³⁵ BEYDON M. (2010), p. 10.

³⁶ ASTIER A., “Bertolt Brecht”, in: *Analyse de la mise en scène 1*, 18.12.2009., Universiteit Paris X Nanterre.

³⁷ FRANKO M., “Bausch and The Symptom”, in: BRANDSTETTER G. en KLEIN G. (eds.) (2007), p. 258.

³⁸ BENTIVOGLIO L. en CARBONE F. (2007), p. 91. Zie ook: BENTIVOGLIO L., in: GAUTHIER B. (2008), p. 118.

³⁹ UTRECHT L. (1988), p. 316.

⁴⁰ BIRRINGER J. (1986), p. 87.

⁴¹ COSSUTTA F., “Catégories descriptives et catégories interprétatives en analyse du discours”, in: ADAM J.-A., ALI BOUACHA M. en GRIZE J.-B. (eds.) (2004), p. 206.

⁴² PRICE D. W. (1990), pp. 323-324. Zie ook: CODY G., (1998), p. 123.

⁴³ MANNING S. A. (1986), p. 61. Zie ook: GAUTHIER B. (2008), p. 10.

pest, via extreem geweld het publiek zuiveren⁴⁴. Pina Bausch werd in verband gebracht met Artauds theorie, omdat zij onder andere over “une façon de brutaliser le public” beschikte⁴⁵. Zij zette in haar stukken de disfunctionele en gewelddadige relatie tussen man en vrouw op de scène. G. Capitta stelt zelfs dat geweld bij elke (relationele) ontmoeting in Bausch’ stukken aanwezig is⁴⁶. Myriam De Clopper noemt “de onbekwaamheid van de mens om zich zonder geweld te bevestigen” een van de aanhoudende thema’s van het oeuvre van Pina Bausch⁴⁷. Ook volgens M. Bernheimer toont haar werk “a prime exponent of the emotional assault” aangezien zowel de personages als het publiek worden bedreigd⁴⁸. Niettemin werd in haar werk ook een humoristische nuance vastgesteld. Hoewel de relaties tussen man en vrouw vaak worden aangegeven met humor, merkt M. Goldberg op dat “at times, black humor turns to cruelty and the audience is dependent on gut response to grapple with oncoming images”⁴⁹. Bausch was duidelijk niet bang om geweld op de planken te tonen: “Elle ne nous épargne pas.”⁵⁰

Artaud was ook gekend voor zijn pleidooi voor een lichamelijke theater⁵¹. Ook dit aspect van zijn theorie valt te koppelen aan de werken van de Duitse choreografe: zij hanteerde een “fysieke benaderingswijze”⁵² waarbij de nadruk ligt op het lichaam van haar dansers⁵³. Hoewel zij in haar voorstellingen sporadisch tekst hanteerde, wordt deze niet voor informatieve doeleinden gebruikt⁵⁴. Bovendien gaat het om een theater dat de zintuigen van de toeschouwers aanspreekt, wat eveneens een eigenschap van Artaud is⁵⁵.

Maar het is niet enkel het lichamelijke dat Pina Bausch met deze Franse theatermaker verbindt⁵⁶. Artaud legde de nadruk op een theater als droomervaring zonder narratieve

⁴⁴ ARTAUD A., “Le Théâtre de la Cruauté”, in: *Le Théâtre et son Double*, in: ASTIER A., “Antonin Artaud”, in: *Cursus Analyse de la mise en scène 1*, 08.01.2010, Universiteit Paris X Nanterre, pp. 137-155. Zie ook: STALPAERT C., “Antonin Artaud”, in: *Geschiedenis van de Podium- en Mediale Kunsten*, 14.11.2007, Universiteit Gent.

⁴⁵ MAKEIEFF M., “Le plus grand homme de théâtre”, in: X (1997), p. 21.

⁴⁶ CAPITTA G., “Pina dans la ville”, in: BACHELIER P. (2002), p. 242.

⁴⁷ DE CLOPPER M., Inleiding van de filmvertoning van Wim Wenders’ *Pina*, UGC Antwerpen, 02.05.2011.

⁴⁸ BERNHEIMER M., in: ALOFF M., BANES S., BERNHEIMER M. e.a. (1986), p. 84. De dansers zijn op de scène gewelddadig tegenover elkaar, en het tonen van zulke taferelen is gewelddadig ten opzicht van de toeschouwers.

⁴⁹ GOLDBERG M. (1989), p. 110.

⁵⁰ GAUTHIER B. (2008), p. 10. Zie ook: “Un spectacle de Pina Bausch vous démolit proprement” CHABRIER J.-P. (2010), p. 7.

⁵¹ Hierbij wou hij vooral de nadruk leggen op het klankgebonden aspect van taal. “Il s’agit donc, pour le théâtre, de créer une métaphysique de la parole, du geste, de l’expression, en vue de l’arracher à son piétinement psychologique et humain. [...] Il ne s’agit pas de supprimer la parole articulée, mais de donner aux mots à peu près l’importance qu’ils ont dans les rêves.” ARTAUD A., “le Théâtre de la Cruauté”, in: *Le Théâtre et son Double*, in: ASTIER A., “Antonin Artaud”, *Cursus Analyse de la Mise en Scène 1*, 08.01.2010, Universiteit Paris X Nanterre, pp. 138, 145.

⁵² UTRECHT L. (1988), p. 314.

⁵³ “Because Bausch makes the body the focal point of her work, it is natural to turn to Artaud.” PRICE D. W. (1990), p. 323.

⁵⁴ HOGHE R. (1987), p. 12 en CODY G. (1998), p. 123. Zie ook: PRICE D. W. (1990), p. 327.

⁵⁵ SERVOS N. (2001), p. 5. Zie ook: GOLDBERG M. (1989), p. 105.

⁵⁶ PRICE D. W. (1990), p. 327.

lijn, maar opgebouwd volgens thema's⁵⁷. Dit geldt eveneens voor Pina Bausch⁵⁸. Haar oeuvre is "a place where the fantastic, mundane and absurd all occur simultaneously"⁵⁹, omwille van het gebrek aan verhaallijnen, progressie en ontknopingen. Men kan deze fragmentarische techniek opvatten als een negatie van het onderscheid tussen de werkelijkheid en de verbeelding⁶⁰, net zoals dit in dromen voorkomt.

Men kan dus stellen dat Pina Bausch verschillende aspecten van Artauds theorie in de praktijk heeft omgezet. Jack Lang zegt zelfs dat "Chez elle, Antonin Artaud aurait retrouvé son idéal"⁶¹. Maar Artaud had een toepassing van zijn theorieën op de danswereld niet voorzien. Men kan hier dus eveneens vaststellen dat Bausch' werk zich in een paratopische situatie bevindt aangezien zij ideeën, die bedoeld waren voor het theater, gebruikte in haar eigen applicatieveld van de dans.

2. Norm en afwijking

Maingueneau stelt dat elk oeuvre tegelijkertijd de omstandigheden waarin het tot stand komt en zijn eigen karakteristieken bepaalt. "La paratopie est à la fois ce dont il faut se libérer par la création *et* ce que la création approfondit."⁶² Gelijklopend aan de observatie van de culturele horizon waarin Pina Bausch haar werk ontwikkelde, moet men dus nagaan waaruit de risico's bestaan die zij in haar oeuvre nam ten opzichte van de toegestane normen. Hierna worden zowel het genre van Bausch' creatie als haar werkwijze en thema's benaderd.

a. Een hybride genre: het Tanztheater

De choreografe voelde zich begrensd in de mogelijkheden van het ballet en de moderne dans: "Je cherche à parler de la vie, des êtres, de nous, de ce qui bouge... Et ce sont des choses dont il n'est plus possible de parler en respectant une certaine tradition de danse. La réalité ne peut plus être toujours dansée. On ne serait ni efficace ni crédible"⁶³, stelde Bausch. Zij bracht dus een nieuwe dansvorm tot stand die elementen

⁵⁷ "Nous ne jouerons pas de pièces écrites, mais autour de thèmes, de faits ou d'œuvres connus, nous tenterons des essais de mise en scène directe." ARTAUD A., "Le Théâtre de la Cruauté", in: *Le Théâtre et son Double*, verkregen in: ASTIER A., "Antonin Artaud", in: *Cursus Analyse de la mise en scène 1*, 08.01.2010., Universiteit Paris X Nanterre, p. 151.

⁵⁸ PRICE D. W., (1990), p. 328 en CLIMENHAGA R. (2009), p. 26.

⁵⁹ PRICE D. W., (1990), p. 327. Zie ook: "Bausch, it seems, would agree with Artaud: the theater is « a kind of organized anarchy, » (51) a confluence of disparate images, objects, and signs." *Ibid.*, p. 328.

⁶⁰ "Le Tanztheater de Pina Bausch refuse la distinction entre le réel et l'imaginaire, rêve et réalité, visible et invisible." BENTIVOGLIO L. en CARBONE F. (2007), p. 52.

⁶¹ LANG J., in: GAUTHIER B. (2008), p. 108.

⁶² MAINGUENEAU D. (2004), p. 86.

⁶³ BAUSCH P., in: BENTIVOGLIO L. en DE GUBERNATIS R. (1986), p. 10. Zie ook: "Les idées de Pina Bausch sont d'une telle complexité que ni le ballet classique, ni le moderne, ni le postmoderne n'y pouvaient répondre" VACCARINO E., "Bausch, un monde, un langage, tant de questions", in: X (1995), p. 15. Om deze reden zegt zij

van het theater overneemt om de beperkingen van pure dans te omzeilen⁶⁴. Zij veroorzaakte hiermee een ommekeer in het milieu van de klassieke Duitse ballettraditie⁶⁵.

Deze overgang gebeurde echter niet overnight. Pina Bausch begon haar carrière als choreografe met werken die de grenzen van de dans respecteerden. Zij is gekomen tot het genre (en de bijpassende methode) van het Tanztheater doorheen een stapsgewijze evolutie⁶⁶. Over het algemeen zijn de critici het erover eens dat haar laatste volledig choreografische stuk *Frühlingsopfer* uit 1975 was⁶⁷. Hiermee eerde zij de danstraditie en bleef zij een laatste maal binnen het conventionele kader van de dans werken⁶⁸. J. Schmidt zegt: “Il est impossible de mieux faire avec le style traditionnel. Après, il ne reste que deux possibilités: la décadence... ou un changement radical”⁶⁹. Bausch koos voor de tweede optie. Zij getuigde dat ze tijdens de repetities van *Die sieben Todsünden* in 1976 de nood inzag van een nieuwe werkwijze⁷⁰. Velen zagen deze voorstelling dan ook als een transitiewerk naar het latere *Tanztheater* van Pina Bausch⁷¹. Niet alle critici zijn het echter eens over het moment van de metamorfose⁷². Men kan dus stellen dat haar veranderingen wat tijd nodig hadden om naar de buitenwereld toe zichtbaar te worden. Dit is onvermijdelijk, aangezien het gaat om een “transaction” volgens D. Maingueneau⁷³.

eveneens: “J’ai un immense respect pour la danse et c’est sans doute pour cette raison que j’en use modérément.” BAUSCH P., in: BENTIVOGLIO L. en DE GUBERNATIS R. (1986), p. 10.

⁶⁴ “It was just this kind of strict adherence to tradition imposed by both ballet and modern dance that postmodern dancers rebelled against. In doing so, choreographers such as Pina Bausch make works that are close to theatre in several key ways.” SCHECHNER R. (2006), p. 254. Zie ook: “Müller admire la façon dont Pina Bausch s’est libérée des contraintes de la danse classique [...] Il reconnaît à quel point elle a été novatrice dans son traitement du langage chorégraphique.” GAUTHIER B. (2008), p. 126. Zij was in dit opzicht niet de enige choreografe. BENSON M. en MANNING S. (1986), p. 44, ASLAN O. (ed.) (1998), p. 21 en SCHLICHER S., “L’évolution du Tanztheater en Allemagne”, in: X (1995), p. 35.

⁶⁵ SERVOS N. (2001), p. 16. Volgens Climenhaga R. slaagde de choreografe er (via haar Tanztheater) eveneens in om een brug te slaan tussen het klassieke ballet en de Amerikaanse moderne dans. CLIMENHAGA R. (2009), p. 6.

⁶⁶ “Although Bausch had shown choreographic daring from the time her first work premiered in 1968, she did not push her dance structures beyond the mid-’70s. [...] In earlier works Bausch respected the traditional limits of choreography by setting dance to a continuous musical score.” MANNING S. A. (1986), p. 65. Zie ook: FINKEL A., “Bausch, Pina”, in: SELMA J.C. (1998), p. 388.

⁶⁷ MANNING S. A. (1986), pp. 62, 65.

⁶⁸ “Les règles du genre ne sont pas violées, les cloisonnements ne sont pas encore abattus: Pina Bausch paye son dû à la tradition en donnant aux formes conventionnelles un maximum d’expressivité dramatique, et, surtout, une forte charge d’humanité.” SCHMIDT J., “De la *Modern Dance* au *Tanztheater*”, in: X (1995), p. 83. Zie ook: SCHMIDT J., “De la *Modern Dance* au *Tanztheater*”, in: *Ibid.*, p. 93.

⁶⁹ SCHMIDT J., “De la *Modern Dance* au *Tanztheater*”, in: *Ibid.*, p. 95.

⁷⁰ BAUSCH P., in: BENTIVOGLIO L. en DE GUBERNATIS R. (1986), pp. 9-10. Zie ook: BAUSCH P., in: FINKEL A. (1991), p. 5.

⁷¹ CODY G. (1998), p. 120. Zie ook: “Alors que pour la première fois, dans *Les sept Péchés capitaux*, Pina Bausch fait un travail qui rappelle le cabaret et qui aborde un style qui sera défini plus tard comme le *Tanztheater* de Pina Bausch.” TROMBETTA S., in: BACHELIER P. (2002), p. 265.

⁷² F. Quadri, bijvoorbeeld, heeft *Die sieben Todsünden* (1976) wel nog ervaren als een volledig gecoreografeerd stuk. (QUADRI F., “Pina Bausch: un langage à interpréter”, in: BACHELIER P. (2002), p. 207.) A. Finkel, daarentegen ervaart het als een stuk dat zich volledig van de traditionele dansconventies verwijdt. (FINKEL A., “Bausch, Pina”, in: SELMA J.C. (1998), p. 388.) E. Vaccarino stelt een verandering vast vanaf *Blaubart* in 1977. (VACCARINO E., “Bausch, un monde, un langage, tant de questions”, in: X (1995), p. 16.) En R. Climenhaga ziet *Kontakhof* (1978) als de emblematische voorstelling voor de verandering in Bausch’ methode. (CLIMENHAGA R. (2009), p. 1.) Hij ziet *Blaubart* (1977) als het startschot van deze nieuwe werkwijze. (*Ibid.*, pp. 21, 52.) Jean-Paul Chabrier, daarentegen, ziet *Blaubart* als Bausch’ laatste lyrische werk. (CHABRIER J.-P. (2010), p. 43.)

⁷³ MAINGUENEAU D. (2004), p. 43.

Een herconfiguratie ten opzichte van een initiële situatie kan enkel gradueel worden doorgevoerd. Vandaag wordt Pina Bausch stevast met het hybride genre van het Tanztheater geassocieerd⁷⁴.

Over de origine van het Tanztheater zijn de critici het oneens. Terwijl E. Vaccarino deze term toeschrijft aan Kurt Jooss⁷⁵, ontstond hij volgens O. Aslan reeds bij diens meester, Rudolf Laban⁷⁶. Daarnaast bestaat er ook onenigheid over de betekenis van het woord: waar het voor Pina Bausch zowel haar dansgezelschap als haar vorm van danstheater en haar creaties aanduidde, was het voor Laban en Jooss ook de benaming van een theatergebouw⁷⁷. Algemeen beschouwd kan men stellen dat het Tanztheater van Pina Bausch een uniek genre is (en voorstellingen omvat)⁷⁸, waarin theater en dans zich vermengen tot één geheel⁷⁹. Pina Bausch “s’approche du « théâtre de la danse » entrevu par Jooss tout en remplaçant le livret écrit par des improvisations retravaillées et, au comportement gestuel, elle ajoute la parole” zegt Aslan⁸⁰. “What distinguishes Bausch [...] is her development of an art form based upon a binary opposition that does not reproduce an either/or dichotomy; instead, Bausch’ productions are *both* dance *and* theater.”⁸¹ In dit opzicht kan men stellen dat Pina Bausch’ Tanztheater volkomen paratopisch is: “Toute paratopie, minimale, dit l’appartenance *et* la non-appartenance, l’impossible inclusion dans une « topie »”⁸². De nieuwe dansvorm die Pina Bausch tot stand bracht, bevindt zich ontegensprekelijk in een tussenpositie: “Ce n’était pas du théâtre, ni de la pantomime, pas du ballet, et en aucune façon de l’opéra. Pina est [...] l’inventeur [...] d’un nouvel art”⁸³.

Deze ambivalente positionering brengt onvermijdelijk een receptiemoeilijkheid met zich mee. Aangezien zij een nieuw genre tot stand bracht, hadden vele critici het

⁷⁴ MANNING S. A. (1986), p. 61. Zie ook: X, “On top of the world”, in: *The Economist*, 08.12.2006., p. 69 en WAKIN D. J., “Pina Bausch, a German Iconoclast Who reshaped Dance, Dies at 68”, *New York Times*, 01.07.2009, p. 31.

⁷⁵ VACCARINO E., “Bausch, un monde, un langage, tant de questions”, in: X (1995), p. 12.

⁷⁶ ASLAN O. (ed.) (1998), p. 7. Climenhaga beaamt deze stelling, maar volgens hem is Jooss degene die de term voor het eerst op een formele en consequente manier gebruikte. CLIMENHAGA R. (2009), p. 17.

⁷⁷ ASLAN O. (ed.) (1998), pp. 8, 22.

⁷⁸ “Pina Bausch se démarque à la fois du Tanztheater envisagé par Laban et Jooss et de celui pratiqué en Allemagne dans les années 60-80 par Hans Kresnik, Gerhard Bohner, Suzanne Linke ou Reinhild Hoffman.” *Ibid.*, p. 8.

⁷⁹ “On n’est plus dans une recherche purement abstraite symbolisée par la pureté de caractère fortement émotionnel d’une forme classique. On n’est plus dans une danse moderne, qui déstructure introduisant déhanchements, syncopes, et quotidienneté. On est dans cet entre-deux, cette zone où le mouvement n’est plus tout à fait danse, mais n’est pas simplement théâtre.” GAUTHIER B. (2008), p. 55. Zie ook: “Dance is uncovered and theatre is pushed in a new direction as the two forms are merged into a seamless whole. A new form is created, which critics begin to label « tanztheater » or dance-theatre.” CLIMENHAGA R. (2009), p. 2.

⁸⁰ ASLAN O. (ed.) (1998), p. 23.

⁸¹ PRICE D.W. (1990), p. 322.

⁸² MAINGUENEAU D. (2004), p. 86.

⁸³ WENDERS W., “Pour Pina”, uitgesproken ter ere van de uitreiking van de Goethe Prijs, in Frankfurt-am-Main op 28 maart 2008, verkregen via DEMARCY-MOTA E. (ed.): Programmaboekje *Vollmond*, Théâtre de la Ville van Parijs, 11-17.11.2009, p. 13. Zie ook: “Elle sabote, pervertit, pirate les signes théâtraux et chorégraphiques, et échappe à toutes catégories.” BEYDON M. (2010), p. 9 en CHABRIER J.-P. (2010), p. 7.

aanvankelijk moeilijk om zich hier tegenover te positioneren. M. Makeieff had het over “le plus grand homme de théâtre”⁸⁴, terwijl anderen de nadruk legden op het aspect van dans binnen haar werk. Hoewel Pina Bausch zelf de vraag “dans of theater?” niet meer stelde⁸⁵, leken velen de overhand van een van de twee componenten te willen bepalen. Aangezien de theatrale elementen binnen haar werk hun autonomie behouden⁸⁶, schreven sommigen de overhand toe aan het theatrale⁸⁷. Anderen daarentegen stellen dat Pina Bausch taal zag als dans⁸⁸ en dat dit Tanztheater, dat geen conventionele noch linguïstische grenzen kent, de nadruk legt op het non-verbale⁸⁹.

Hoewel enkelen, onder wie L. Brunel, het danstheater van Pina Bausch met open armen ontvingen⁹⁰, was dat niet bij iedereen het geval. “La plupart de ces travaux ne peuvent être décrits ou jugés selon des critères traditionnels”, stelt J. Schmidt vast⁹¹. Critici raakten dus gefrustreerd omdat haar multidisciplinaire aanpak en fragmentarische opbouw hun theoretische analyses moeilijk maakte⁹². Bovendien gebruikte Pina Bausch in haar choreografieën veel alledaagse bewegingen die sommigen nauwelijks als dans aanzagen. Maar de choreografe maakte zich geen zorgen over deze beoordelingen: “Seules des personnalités fantastiques sont capables d’obtenir un grand résultat avec peu de mouvement”, zei ze⁹³.

b. Een dialogisch proces: tussen autoriteit en afhankelijkheid

Pina Bausch’ werkmethode is volledig afhankelijk van haar gezelschap⁹⁴. E. Vaccarino zegt dat men, midden jaren 70, een verandering in de verhouding tussen de choreografe en haar dansers opmerkte: “On voit naître une création commune à partir d’une idée de *storyboard*, développée dans la salle de répétition et sur le plateau. Le danseur n’est plus ou

⁸⁴ MAKEIEFF M., “Le plus grand homme de théâtre”, in: X (1997), p. 21.

⁸⁵ “Du théâtre ou bien de la danse? Voilà une question qu’à vrai dire je ne me pose jamais.” BAUSCH P., in: BENTIVOGLIO L. en DE GUBERNATIS R. (1986), p. 10.

⁸⁶ SERVOS N., in: PRICE D. W. (1990), p. 325.

⁸⁷ D’ARCIER B. F., in: BACHELIER P. (2002), p. 283. Bovendien werd Bausch’ werk de laatste jaren vooral in verband gebracht met theatergiganten als Robert Wilson en The Wooster Group, stelt Climenhaga vast. CLIMENHAGA R. (2009), pp. 34-35.

⁸⁸ KAY R., in: MAU L. (1988), p. 110.

⁸⁹ SERVOS N. (2001), p. 5. Zie ook: “Pina Bausch abandonne, comme un habitus collectif suranné, la certitude occidentale de pouvoir verbaliser l’identité personnelle” KAY R., in: MAU L. (1988), p. 111, “She trusted much more in what could be seen than in what could be said.” WENDERS W., “For Pina”, uitgesproken op de herinneringsdienst van Pina Bausch in het Tanztheater Wuppertal, 04.09.2009, in: *Website Tanztheater Wuppertal*, geraadpleegd op 14.05.2010, HOGHE R. (1987), p. 9 en CAPITTA G., “Pina dans la ville”, in: BACHELIER P. (2002), p. 237.

⁹⁰ BRUNEL L., *Le Matin*, 12.02.1982, in: DELAHAYE G. (2007), p. 15.

⁹¹ SCHMIDT J., “De la *Modern Dance* au *Tanztheater*”, in: X (1995), p. 83.

⁹² PRICE D. W. (1990), p. 322. Zie ook: “L’une des raisons de cette irritation est due au principe du montage, qui devient la forme stylistique prédominante du théâtre dansé. Le libre enchevêtrement associatif des scènes qui ne suit ni fil rouge dramatique, ni la psychologie de personnages classiques, ni le principe de causalité, pose un problème d’interprétation: il ne s’y prête pas.” SERVOS N. (2001), p. 20, “Pina Bausch est par définition inclassable dans les catégories préexistantes, puisqu’elle crée la sienne propre.” GAUTHIER B. (2008), p. 31 en SERVOS N. (2001), p. 9.

⁹³ BAUSCH P., in: BENTIVOGLIO L. en DE GUBERNATIS R. (1986), p. 10.

⁹⁴ QUADRI F., “Pina Bausch: un langage à interpréter”, in: BACHELIER P. (2002), pp. 209-210 en HOGHE R. (1987), p. 21.

n'est pas seulement un instrument dans les mains de son « patron » chorégraphe; Il est un sujet créatif dans tous les sens, en interaction avec le chorégraphe”⁹⁵. Een van haar dansers, Dominique Mercy, getuigt: “Je compris qu’auparavant j’avais seulement et simplement dansé. Je compris que j’étais en train de découvrir avec cette méthode quelque chose de très important sur moi-même et sur une nouvelle façon personnelle de faire du théâtre”⁹⁶. Dit collectief werkconcept is vernieuwend en paratopisch aangezien Bausch het evenwicht van de aanwezige krachten herdefinieert: “Pina Bausch a dû inventer un corps contemporain. Ni corps de ballet, ni corps d’armée, le Tanztheater Wuppertal aura été la forge inlassable d’un corps collectif tissé de personnalités singulières”⁹⁷.

Pina Bausch ontwikkelde een methode waarbij zij vragen, die een bepaalde thematiek moeten benaderen, voorlegt aan haar dansers⁹⁸. Zij kunnen hier, op basis van improvisaties, zowel lichamelijk als verbaal op antwoorden⁹⁹. Bausch’ choreografieën komen dus van het innerlijke van haar dansers¹⁰⁰. De individuele, persoonlijke verhalen die zij opvoeren, werden vaak aanzien als een spiegel van de maatschappij¹⁰¹. In dit opzicht zijn de vragen van de choreografe een nieuwe aanpak om de wereld te benaderen¹⁰². Door het hanteren van deze vragen en de vrijheid die zij haar gezelschap liet, bewees ze de stelling: “Pina Bausch [...] has expressly determined that she is less interested in how people move as in what moves them”¹⁰³. Zij hield zich, vanaf het

⁹⁵ VACCARINO E., “Bausch, un monde, un langage, tant de questions”, in: X (1995), p. 16.

⁹⁶ MERCY. D., in: MORETTI G., “Théâtre d’improvisation”, in: *Ibid.*, p. 63. Zie ook: “It was the first time a director had encouraged me to project my own personality on the stage, and it opened a whole new world. I had nothing against being a sylph in a tutu and toe-shoes, but the whole classical repertory suddenly seemed like a museum.” TANKARD M., in: GALLOWAY D. (1984), p. 41.

⁹⁷ DELAHAYE (2007), p. 20.

⁹⁸ MORETTI G., “Théâtre d’improvisation”, in: X (1995), p. 63. Zie ook: VACCARINO E., “Bausch, un monde, un langage, tant de questions”, in: *Ibid.*, p. 18 en FINKEL A., “Bausch, Pina”, in: SELMA J.C. (1998), p. 389. Zij legt haar ondervragingsmethode uit tijdens een interview door L. Bentivoglio: BAUSCH P., in: BENTIVOGLIO L. en DE GUBERNATIS R. (1986), p. 11. J. A. Endicott getuigt van het invoeren van deze werkmethode: “Tout à fait au début, en 1973, il n’y avait pas encore les « questions ». Pina faisait la chorégraphie, on improvisait souvent, et c’est seulement plus tard, à partir de 1978 environ, que les « questions » se sont lentement introduites.” ENDICOTT J.A. (1999), p. 18. Haar getuigenis bevestigt nogmaals de onenigheid over de definitieve transitie van Pina Bausch naar deze methode van haar *Tanztheater*.

⁹⁹ GRADINGER M., “Pina Bausch”, in: BREMSER M. (ed.) (1999), p. 25 en CLIMENHAGA R. (2009), p. 106. Hierbij gaat de choreografe ook specifiek op zoek naar metaforische of niet-expliciete antwoorden, getuigt ze. BAUSCH P., in: MEISNER N. (1992), p. 15. Deze open metaforen moeten door het publiek zelf worden vervolledigd. CLIMENHAGA R. (2009), p. 99.

¹⁰⁰ GAUTHIER B. (2008), p. 3. Zie ook: CLIMENHAGA R. (2009), p. 14.

¹⁰¹ Bovendien gaat het om een internationaal gezelschap (CHABRIER J.-P. (2010), p. 54.) en zijn zij in dit opzicht eveneens een (letterlijke) spiegel van de gemeenschap.

¹⁰² “Je ne leur demande jamais quelque chose de privé, mais quelque chose de précis. Lorsqu’un danseur donne sa réponse, ça concerne le monde.” BAUSCH P., in: SERVOS N. (2001), p. 292. Zie ook: QUADRI F., “Pina Bausch: un langage à interpréter”, in: BACHELIER P. (2002), p. 205 en HOGHE R. (1987), p. 40.

¹⁰³ DALY A. (1986), p. 47. In dit opzicht kan men stellen dat “Les danseurs sont des médiateurs, il faut les interroger”. MORETTI G., “Théâtre d’improvisation”, in: X (1995), p. 72.

invoeren van deze werkmethode, niet langer vast aan een bepaalde dansstijl¹⁰⁴. “Ze vertrok niet van de vorm, maar van de mens”¹⁰⁵, getuigt Michèle Anne De Mey. Pina Bausch beoogde eerst en vooral een vorm van authenticiteit binnen de gestiek, die het product is van haar dansers’ emoties. “Les mouvements ne sont plus du registre de la danse classique, ils ne répondent plus à une incorporation du danseur dans la gamme des pas appris, ils ont une originalité née de la vie et de l’observation des moments forts. Ils ne sont pas pour autant de simples gestes”¹⁰⁶. O. Aslan vat samen: Pina Bausch “déclenche du comportement gestuel, individuel et relationnel”¹⁰⁷.

Deze aanpak verwacht veel van zijn uitvoerders: “On conçoit la grande difficulté des interprètes de P. Bausch, sommés de s’interroger sur leur être, sur la vie, sur la société, sur les comportements humains, de fouiller dans leurs propres contradictions et faiblesses”¹⁰⁸. Haar dansers worden verwacht zowel mentaal als fysiek hun grenzen te verleggen¹⁰⁹. Hun lichamen worden onderworpen aan fysieke proeven die veeleisend zijn (of zelfs harder zijn dan in de klassieke dans¹¹⁰), tot de uitputting toe¹¹¹. Deze inspanningen worden, zoals eerder aangehaald, niet verdoezeld¹¹².

De voorstellingen van Pina Bausch zijn aldus gebaseerd op waarheidsgetrouwe improvisaties van haar dansers¹¹³. In dit opzicht zou het Tanztheater van Pina Bausch kunnen gelinkt worden aan de Commedia dell’ arte. Dit verband wordt echter verrassend weinig besproken¹¹⁴, wat te maken heeft met hun fundamenteel verschil: de Commedia dell’ arte omvatte improvisatie rond vaste types, terwijl Pina Bausch een individueel

¹⁰⁴ “A partir de quand parle-t-on de danse? [...] On n’a pas besoin pour cela de la forme esthétique traditionnelle. Ça peut être totalement différent et être toujours de la danse.” BAUSCH P. in: SCHMIDT J., “De la *Modern Dance* au *Tanztheater*”, in: X (1995), p. 86. Bausch vond het heel belangrijk dat haar Tanztheater niet als ballet zou beschouwd worden en dat mensen geen valse verwachtingen koesterden in verband met haar stukken. DELAHAYE G. (2007), p. 31. Ze noemt haar voorstellingen dan ook zeer opzettelijk *Stücke*. Zie: *Website Tanztheater Wuppertal*, geraadpleegd op 14.05.10.

¹⁰⁵ DE MEY M. A., Inleiding van de filmvertoning van Wim Wenders’ *Pina*, UGC Antwerpen, 02.05.2011.

¹⁰⁶ GAUTHIER B. (2008), p. 24.

¹⁰⁷ ASLAN O. (ed.) (1998), p. 26.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 27. Zie ook: CLIMENHAGA R. (2009), p. 57.

¹⁰⁹ SHEVTSOVA M. (2003), p. 9. Zie ook: “Zij waren bereid zich binnenste buiten te keren voor de vragen van Pina.” DE CLOPPER M., inleiding ter ere van de filmvertoning van Wim Wenders’ *Pina*, UGC Antwerpen, 02.05.2011 en CODY G. (1998), p. 120.

¹¹⁰ “L’exigence est autre, et le but est décalé.” GAUTHIER B. (2008), p. 140.

¹¹¹ “Bausch’ performances are often very long, causing them to be experienced in « real time » where all parties involved battle exhaustion.” KOZEL S., “« The Story is told as a History of the Body »: Strategies of mimesis in the work of Irigaray and Bausch”, in: DESMOND J. C. (ed.) (1997), p. 106. Zie ook: FELCIANO R., “Bausch, Pina”, in: BENBOW-PFALZRAF T. (1998), p. 43. De danser Lutz Förster getuigt “Finally, I was just happy I had survived. But I was happy.” (Over het verloop en de fysieke inspanningen van *Frühlingsopfer*.) FORSTER L., tijdens zijn solovoorstelling *Lutz Förster*, Kaaithater, Jérôme Bel, Brussel, 04.02.2010.

¹¹² BENTIVOGLIO L. en CARBONE F. (2007), p. 38.

¹¹³ DE GUBERNITAS R., “La Dame de Wuppertal”, in: IZRINE A. (ed.) (2009), p. 19.

¹¹⁴ Enkel O. Aslan vermeldt dit verband zeer kort in: ASLAN O. (ed.) (1998), p. 25.

antwoord verwacht. Pina Bausch werkte zonder vooropgestelde verhalen¹¹⁵: “La danse ne part pas d’un texte existant, elle le fait émerger d’un jeu d’expériences où il s’agit, au fond, de reconnaître quelque chose d’encore inconnu”¹¹⁶.

De dansers spelen dus geen rol, maar representeren enkel zichzelf op het podium van Pina Bausch¹¹⁷. A. Izrine vindt dit een reden om de overhand in Bausch’ stukken toe te schrijven aan dans, als representatie van de menselijkheid¹¹⁸. Deze interpretatie wordt aangemoedigd door het feit dat Pina Bausch de nadruk legde op het lichamelijke binnen deze improvisatorische methode: “Le langage chorégraphique de Pina Bausch part du corps au lieu d’être imposé au corps”¹¹⁹. De specifieke (lichamelijke) kwaliteiten van haar dansers worden naar voren geschoven¹²⁰. Ze worden dan ook gekozen volgens hun specifieke eigenschappen¹²¹ en krijgen een brede opleiding¹²²: “Ce sont des chercheurs de mouvement”, stelt Bausch¹²³. In het belang dat zij hechtte aan haar dansers, onderscheidde ze zich van andere vormgevers¹²⁴: “Alors que d’autres chorégraphes s’efforcent de traduire en mouvement la musique et l’histoire, le théâtre dansé travaille directement avec les corps et part de leur énergie”¹²⁵. Jo Ann Endicott, een van haar danseressen, getuigt: “Wir brachten alles an Persönlichkeit, Kraft, Können und Gefühlen ein, sodass die Stücke so werden konnten, wie sie sind”¹²⁶.

¹¹⁵ BENTIVOGLIO L. en CARBONE F. (2007), p. 8. Zie ook: “Parfois, on part d’une idée qui vient d’une image, ou on pense à un mouvement, on part d’une musique, ou d’un petit morceau d’action. Cela se développe par association, jamais selon un plan préconçu.” BAUSCH P., in: ASLAN O. (ed.) (1998), p. 26.

¹¹⁶ DELAHAYE G. (2007), p. 19.

¹¹⁷ CLIMENHAGA R. (2009), p. 59. Zie ook: “Dans le ballet, le corps devient un idéal, dans le Tanztheater de Pina Bausch, il devient réalité.” NAGEL I., “Le « nouveau » de Pina Bausch”, in: BACHELIER P. (2002), p. 309, KAY R., in: MAU L. (1988), p. 112, CODY G. (1998), p. 123, VACCARINO E., “Bausch, un monde, un langage, tant de questions”, in: X (1995), p. 13. ASLAN O. (ed.) (1998), p. 30 en BENTIVOGLIO L., in: BACHELIER P. (2002), p. 309.

¹¹⁸ “C’est pourquoi ce n’est pas du théâtre: ils ne sont pas des personnages, mais des danseurs qui, se dévoilant, ne représentent qu’eux-mêmes, et par là-même, reflètent l’humanité tout entière.” IZRINE A., “Edito”, in: IZRINE A. (ed.) (2009), p. 3. L. De Bonnay, zegt, met betrekking tot *Vollmond*: “En effet, les douze interprètes de la compagnie ne sont pas des personnages. Ils incarnent l’être humain” DE BONNAY L., “*Vollmond*”, in: *Website Les Trois Coups*, geraadpleegd op 14.05.2010.

¹¹⁹ GAUTHIER B. (2008), p. 30.

¹²⁰ “En réalité, ce que j’aime c’est surtout réussir à extraire de chaque personne ce qu’elle a de particulier” BAUSCH P., in: MORETTI G., “Théâtre d’improvisation”, in: X (1995), p. 73. Zie ook: BIRINGER J. (1986), p. 86, CRAMER F.A., in: CRAMER F. A., LE ROY X., en MANCHEV B. (2009), p. 98, en CODY G. (1998), p. 118.

¹²¹ De choreografe getuigt: “I pick my dancers as people. I don’t pick them for nice bodies, for having the same height, or things like that. I look for the person ... the personality.” BAUSCH P., in: LONEY G. (1985), p. 14. Zie ook: BONIS B., “Au-delà de bon et du mauvais goût”, in: IZRINE A. (ed.) (2009), p. 15.

¹²² ASLAN O. (ed.) (1998), p. 36.

¹²³ BAUSCH P., in: X (1997), p. 9.

¹²⁴ “Als danser ben je binnen de podiumsector vaak op je veertigste « afgeschreven ». Daar Pina Bausch haar dansers op basis van hun sterke persoonlijkheid en specifieke fysieke eigenschappen koos, was dit bij haar niet het geval. Ook zo distantieert zij zich van haar medechoreografen binnen de podiumkunsten.” DE CLOPPER M. Inleiding van de filmvertoning van Wim Wenders’ *Pina*, UGC Antwerpen, 02.05.2011.

¹²⁵ SERVOS N. (2001), p. 17.

¹²⁶ ENDICOTT J. A. (2007), p. 44.

Pina Bausch stelde met deze methode op basis van observaties de positie van de choreograaf in vraag¹²⁷. “Ce sont eux, toujours eux, qui devront me fournir les matériaux du spectacle; chacun de façon différente, chacun partant de ce qu’il est,” getuigde ze¹²⁸. Desalniettemin mag men het werk van dit Duitse icoon niet minimaliseren, zij vormde namelijk de gehele fragmentarische compositie van de voorstellingen¹²⁹. “In this process the dancers provide the biographical material, but Pina Bausch is the stimulating and continuously reorganizing authority.”¹³⁰ Bovendien mag men het belang van de specifieke vragen van de choreografe niet onderschatten. Een danser getuigt in Wim Wender’s film *Pina*: “Pina was als een schilder. Zij stelde ons vragen en veranderde ons zo in de kleuren van haar schilderij.”¹³¹ Men kan dus vaststellen dat het hier gaat om een vormgeefster die koos voor een paratopische werkwijze, aangezien zij tegelijkertijd een autoriteitspositie innam en volledig afhankelijk was van haar dansers, net als zij van haar¹³².

c. Een ambivalente thematiek

Pina Bausch zei zelf dat zij voorstellingen maakte rond “relationships, childhood, fear of death, and how much we all want to be loved”¹³³. Hoewel zij de nadruk legde op menselijke relaties¹³⁴, vertoonde zij een specifieke interesse in de relatie tussen mannen en vrouwen¹³⁵. Haar stukken gaan vooral over de vijandigheid tussen man en vrouw en hun gewelddadige strijd¹³⁶. Deze confrontatiescènes worden ingezet om een reflectie over de toegestane conventies tot stand te brengen. Sommige critici ervaren het enceneren van

¹²⁷ GAUTHIER B. (2008), p. 8.

¹²⁸ BAUSCH P., in: BENTIVOGLIO L. en DE GUBERNATIS R. (1986), p. 15.

¹²⁹ “Bausch abandonne définitivement la composition chorégraphique traditionnelle: accolant des séquences discontinues selon un procédé du montage cinématographique moderne” LE MOAL P., “Bausch Pina”, in: LE MOAL P. (ed.) (2008), p. 41. Zie ook: “Le problème reste toujours celui de la composition.” MORETTI G., “Théâtre d’improvisation”, in: X (1995), p. 73, CLIMENHAGA R. (2009), p. 56 en DAVID G. (2009), p. 47. Auteur C. Loisel-Buet vergelijkt haar schrijfsproces met de werkmethode van Pina Bausch: “Je regarde, j’enlève, je déplace, comme le travail évoqué par la chorégraphie de Pina Bausch.” LOISEL-BUET C., in: MARTY D. (2004), p. 129. Zie ook: “De ogen van Pina zijn daar om al het schone wat wij maken eruit te halen en nog mooier te maken.” Danser, in: WENDERS W., *Pina – ein Tanzfilm in 3D*, Duitsland, 2011.

¹³⁰ GRADINGER M., “Pina Bausch”, in: BREMSER M. (ed.) (1999), p. 26.

¹³¹ Danser, in: WENDERS W., *Pina – ein Tanzfilm in 3D*, Duitsland, 2011.

¹³² Climenhaga vat dit samen als “Bausch is the leader, but the efforts of the entire company are what make the pieces function.” CLIMENHAGA R. (2009), p. 44.

¹³³ BAUSCH P., in: HOLDEN S., “When Avant-Garde Meets Mainstream”, in: *New York Times*, 29.09.1985, s. p. Zie ook: GAUTHIER B. (2008), p. 26.

¹³⁴ CODY G. (1998), p. 117.

¹³⁵ GRADINGER M., “Pina Bausch”, in: BREMSER M. (ed.) (1999), p. 25.

¹³⁶ “Pina Bausch semble s’acharner sur la misère relationnelle des êtres et particulièrement sur celle qui dresse les sexes l’un contre l’autre.” DE GUBERNATIS R., “Pina Bausch – L’amour dévastateur”, in: IZRINE A. (ed.) (2009), p. 13. Zie ook: ALONG R., “Les mystérieux contacts entre l’homme et la femme”, in: X (1995), pp. 96, 98, CODY G. (1998), p. 116, KOZEL S., “« The Story is told as a History of the Body »: Strategies of mimesis in the work of Irigaray and Bausch”, in: DESMOND J. C. (ed.) (1997), p. 106, FELCIANO R., “Bausch, Pina”, in: BENBOW-PFALZRAF T. (1998), p. 44, GAUTHIER B. (2009), p. 63, BONIS B., “Au-delà du bon et du mauvais goût”, in: IZRINE (ed.) (2009), p. 15 en MANNING S. A. (1986), p. 60.

geweld op een podium als storender dan de mediatisering ervan via de televisie¹³⁷. Anderen menen daarentegen dat de esthetisering van geweld op de scène de enige manier is om de vertoning van agressie aanvaardbaar te maken¹³⁸. Men kan dus opmerken dat de thematiek van het geweld het werk van Pina Bausch paratopisch maakt, aangezien zij aan de ene kant de stabiliteit van het theater bedreigt¹³⁹, en aan de andere kant inspeelt op deze topische wereld om haar thematieken aanvaardbaar te maken. Pina Bausch' houding ten opzichte van gevestigde waarden was dus uiterst ambivalent.

In het aanhalen van deze confrontatie legde de choreografe vaak de nadruk op de belevingswereld van de onderdrukte vrouw¹⁴⁰. Het belangrijkste voorbeeld hiervan is *Frühlingsopfer* in 1975¹⁴¹. Niettemin achten sommige critici dat zij deze situatie van onderdrukking niet waarlijk in vraag stelde¹⁴²: “On assiste non pas à une dramaturgie des jeux de pouvoir mais à une mise en espace de la domination, [...] un constat brut”¹⁴³. Pina Bausch heeft nooit een uitgesproken feministisch betoog gehouden. Zij trachtte het in haar stukken evenveel over mannen als over vrouwen te hebben¹⁴⁴. “Il n’y a donc pas de parti pris engagé dans un discours revendicatif, simple portrait en action.”¹⁴⁵ Pina Bausch situeerde zich dus zowel binnen als buiten het feminisme. Ze toonde niet enkel het negatieve aspect van deze relaties: “She created a genuine anthology of gestures and behavioural patterns to embody both « the war » and « the game » between the sexes”¹⁴⁶. Zij legde ook de nadruk op de performativiteit van gender¹⁴⁷, door het aantonen van

¹³⁷ “In tribute to Bausch, what we see on the stage [...] is much more powerful than what we see on television. [...] But when we see this on the stage, it has a truth, it has an immediacy, and a power.” GOLDNER N., in: DALY A. (1986), p. 52. Zie ook: KISSELGOFF A., in: DALY A. (1986), p. 52.

¹³⁸ “Images of violence are acceptable [...] where they can be made to look beautiful.” BIRINGER J. (1980), p. 94.

¹³⁹ MAINGUENEAU D. (2004), p. 100.

¹⁴⁰ UTRECHT L. (1988), p. 312 en DALY A. (1986), p. 54. Zie ook: ASLAN O. (ed.) (1998), p. 30.

¹⁴¹ “Bausch’ version self-consciously foregrounds gender: it is undeniable that her *Rite* comments on the brutal mistreatment of women by men.” FRANKO M., “Bausch and the Symptom”, in: BRANDSTETTER G. en KLEIN G. (2007), p. 258. Zie ook: MANNING S. A. (1986), p. 66.

¹⁴² “Bausch may be displaying violence, she may even be confronting it, but she certainly isn’t questioning it.” DALY A. (1986), p. 56. “Nearly without exception, the violence is done by men to women. Nearly without exception, the women remain passive.” *Ibid.*, p. 55. Hiermee wordt aangegeven dat Pina Bausch geen feministische houding aanneemt. Zie ook: “In all the pieces I have seen, she has never introduced an alternative to the gendered behaviour she so acutely critiques. [...] « I’m not trying to change anything. I don’t know anything better. »” GOLDBERG M. (1989), p. 115 en “Hers is a world theater which does not seek to teach, does not claim to know better” SERVOS N., “Tanztheater Wuppertal”, in: *Website Tanztheater Wuppertal*, geraadpleegd op 14.05.2010.

¹⁴³ GAUTHIER B. (2008), pp. 160-161.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 161. ASLAN O. beaamt deze stelling en zegt zelfs dat haar gebrek aan ideologische perspectieven als révolutionnaire kan beschouwd worden. ASLAN O. (ed.) (1998), p. 30. Zie ook: HOGHE R. (1987), p. 28.

¹⁴⁵ GAUTHIER B. (2008), p. 161.

¹⁴⁶ WENDERS W., “For Pina”, uitgesproken op de herinneringsdienst van Pina Bausch in het Tanztheater Wuppertal, 04.09.2009., in: *Website Tanztheater Wuppertal*, geraadpleegd op 14.05.2010.

¹⁴⁷ “Bausch is exposing not just the power relations between men and women but the entire web of conventions and representations which shape us.” KOZEL S., “« The Story is told as a History of the Body »: Strategies of mimesis in the work of Irigaray and Bausch”, in: DESMOND J. C. (ed.) (1997), p. 107, “Her dancers acted out violent games and uncounscious fantasies, rehearsing and reversing rigid images of masculinity and femininity. Their endless role-playing dramatized not only the performativity of gender [...] but also the interchangeability of victim and victimizer.” MANNING S. A. (2010), p. 11. Zie ook: PRICE W. D. (1990), p. 326, CODY G. (1998), p. 121 en GOLDBERG M. (1989), p. 104.

tegenstrijdigheden en clichématige beelden¹⁴⁸. Haar bijzondere behandeling van deze thematiek, zowel ernstig als gestereotypeerd en zelfs ludiek, situeert zich “in boundary zones between reality and fantasy”¹⁴⁹. We zien dat Pina Bausch wat D. Maingueneau “les failles qui ne cessent de s’ouvrir dans la société” noemt, uitbuitte¹⁵⁰. De thematiek van de verhoudingen tussen man en vrouw vormt hier het meest treffende voorbeeld van. Dit is uiteraard niet het enige thema dat Pina Bausch aanhaalde, maar binnen het kader van deze beperkte studie volstaat het om de paratopische dynamiek, die karakteristiek is voor haar oeuvre, te vatten.

3. Van rebel tot model

Pina Bausch vertoonde zich als een vormgeefster die de conventionele normen in vraag heeft gesteld binnen het milieu van de podium en mediale kunsten¹⁵¹. Hierdoor heeft zij aanvankelijk haar toeschouwers in verwarring gebracht. Zij heeft haar publiek en critici niet meteen kunnen verleiden¹⁵² en werd aanzien als een rebel¹⁵³. Bij het ontwikkelen van het genre van het Tanztheater heeft zij het risico genomen de verwachtingen niet in te lossen. Zij volhardde in haar authentieke koers en het is net deze koppigheid die het verzet van haar toeschouwers verklaart. Door zowel kwalitatief, door het verdiepen van het gekozen pad van het Tanztheater, als kwantitatief te persevereren doorheen een ononderbroken productie van minstens één voorstelling per jaar¹⁵⁴, heeft zij haar genre kunnen opleggen aan de danswereld. Vandaag is zij een onmiskenbare figuur geworden in het milieu van de podium- en mediale kunsten die de danswereld aanzienlijk heeft getekend. Vele critici deinzen er niet voor terug om haar oeuvre te bespreken aan de hand van woorden die haar plaats als model benadrukken¹⁵⁵.

Desondanks heeft Pina Bausch geen school opgericht. Dit zou namelijk strijdig zijn met haar filosofie van de authenticiteit. Niemand beweert haar vandaag dus te kopiëren,

¹⁴⁸ SCHMIDT J., “De la *Modern Dance* au *Tanztheater*”, in: X (1995), p. 92. Zie ook: GAUTHIER B. (2008), pp. 157-158.

¹⁴⁹ MANNING S. A. (1986), p. 62.

¹⁵⁰ MAINGUENEAU D. (2004), p. 73.

¹⁵¹ SERVOS N. (2001), p. 19.

¹⁵² “Mes spectacles, hier comme aujourd’hui, ont toujours mis beaucoup de temps avant d’êtres acceptés par le public.” BAUSCH P., in: BENTIVOGLIO L. en DE GUBERNATIS R. (1986), p. 14. Zie ook: ASLAN O. (1998), p. 66 en CLIMENHAGA R. (2009), pp. 19-20.

¹⁵³ KLETT R., “Les répétitions du Kontaktthof”, in: BACHELIER P. (2002), p. 254. Zie ook: CRAMER F. A., LE ROY X., en MANCHEV B. (2009), p. 98.

¹⁵⁴ X, “On top of the world”, in: *The Economist*, 08.12.2006, p. 69. Dit valt ook na te kijken op haar officiële Website en in verschillende bronnen die haarlijst van voorstellingen omvatten. Zie ook: “Elle continue, elle continue, elle continue, ...” FEUER D., “Cinquante et un dix-neuvième rue Ouest quelques réflexions personnelles”, in: BACHELIER P. (2002), p. 294 en CLIMENHAGA R. (2009), p. 22.

¹⁵⁵ “Le théâtre dansé de Pina Bausch est véritablement le joyau de la culture européenne contemporaine, et en tant que tel, c’est aussi le joyau de la culture mondiale de l’espèce humaine.” ASADA A., in: BACHELIER P. (2002), p. 222. “Today’s vast landscape of dance and performance would be unimaginable without her.” PERRON W. (2009), p. 74. Zie ook: FINKEL A., “Bausch, Pina”, in: SELMA J.C. (ed.) (1998), p. 389 en MANNING S. A. (2010), p. 12.

maar zij is wel een inspiratiebron voor vele hedendaagse choreografen¹⁵⁶. Zij heeft de notie van dans binnen de wereld der podiumkunsten radicaal veranderd¹⁵⁷: “Théâtre? Danse? Aujourd’hui, la question ne se pose même plus”¹⁵⁸.

De vraag die zulk œuvre, dat zich over een dertigtal jaren spreidt, met zich meebrengt, is die naar het behoud van creativiteit, eens men de status van vedette heeft bereikt. Hoe kon Pina Bausch, die door sommige critici wordt aangeduid als “dinosauré”¹⁵⁹, haar evenwichtige paratopische positie behouden? Maturiteitswerken, zoals Pina Bausch er op het einde van haar carrière bleef produceren, creëren met andere woorden nieuwe uitdagingen: hoe kan men ontkomen aan opsluiting binnen het eigen systeem? Hoe een œuvre voortzetten, zonder zich te laten leiden door een “horizon of expectation”, die reeds duidelijk afgebakend is? Hoe kon Pina Bausch op hoge leeftijd en met de bijpassende verworven ervaring haar tussenpositie blijven bekleden? Hoe bleef zij een evenwicht behouden tussen de institutie, waar zij reeds deel van uitmaakte en innovatie, waar haar scheppende authenticiteit zich bevond? Het essentiële probleem van een maturiteitswerk dat volop binnen de herkenningfase van het publiek wordt geschapen, is dat van het levendig houden van de paratopie die eigen is aan de creatieve schepper. Hierna wordt het antwoord dat Pina Bausch gaf in *Vollmond*, een van haar maturiteitswerken, geanalyseerd.

¹⁵⁶ “Ms Bausch’ signature can be detected in a great deal of modern German choreography.” X, “On top of the world”, in: *The Economist*, 08.12.2006, p. 69. Zie ook: “Her impact is far ranging, both in terms of the many who follow in her footsteps and as it is felt in other dance and theatre practices throughout the world.” CLIMENHAGA R. (2009), p. 19. Climenhaga somt een heleboel podiumkunstenaars op, die Pina Bausch als een van hun grootste invloeden aanduiden, waaronder Anne Theresa De Keersmaeker, Sacha Waltz en Meg Stuart. *Ibid.* (2009), pp. 36-37.

¹⁵⁷ SERVOS N., “Tanztheater Wuppertal”, in: *Website Tanztheater Wuppertal*, geraadpleegd op 14.05.2010.

¹⁵⁸ AUBRY C., “Bausch Philippine dite Pina”, in: *Website Encyclopaediae Universalis*, geraadpleegd op 14.05.2010. Zie ook: “Bausch’ work opens possibility. What you once may have viewed as a boundary – between theatre and dance [...] – is shown to be a limiting structure that can be pushed aside” CLIMENHAGA R. (2009), pp. 35-36.

¹⁵⁹ CHARRON C., in: BOISSEAU R., “Trente façons de voir Pina Bausch”, in: *Le Monde*, 24.01.2010, p. 18.

DEEL 2: VOLLMOND, EEN MATURITEITSWERK VAN EEN DANSIGANT

Vollmond werd in 2006 door Pina Bausch gecreëerd als eerbetoon aan Thomas Erdos die jarenlang haar agent was geweest¹⁶⁰. De onderstaande analyse is gebaseerd op een herneming van het stuk in 2009 in het Théâtre de la Ville in Parijs. Aangezien Pina Bausch in juni van datzelfde jaar stierf, kan men stellen dat dit een van de laatste werken is waar zij zelf actief bij betrokken was¹⁶¹. Bij de creatie van deze voorstelling was zij 66 jaar oud en had ze een carrière van 30 jaar achter de rug. Het was het 39^{ste} stuk van haar hand bij het Tanztheater Wuppertal en men kan dus stellen dat het voldoet aan de voorwaarden van een maturiteitswerk binnen deze studie.

1. Interne analyse: *Vollmond*, een synthesewerk

De voorstelling *Vollmond* wordt hier benaderd als een synthesewerk. Pina Bausch hernaam, net als alle choreografen, steeds bepaalde kenmerken binnen haar scheppingen. In wat volgt, wordt nagegaan welke hernemingen zij in *Vollmond* heeft toegepast en welke elementen daarentegen zeer specifiek zijn aan deze voorstelling. Welke zijn haar identiteitsgebonden constanten binnen deze voorstelling en welke haar uitzonderingen? De onderstaande interne studie zal deze vragen op drie vlakken benaderen: de fragmentarische structuur en haar componenten, de verschillende visuele aspecten van de voorstelling en de aangehaalde thema's.

a. De fragmentarische structuur

Pina Bausch paste in *Vollmond*, net als in de meeste van haar stukken, geen rechtlijnig narratief verhaal toe¹⁶², maar een fragmentarische structuur. “Pina Bausch isole les moments forts au lieu de se concentrer sur la création d’une forme esthétique fluide.”¹⁶³ Deze fragmentarische composities staan centraal in haar werkmethode¹⁶⁴. Het gaat om korte scènes die volgens E. Vaccarino associatief en als metaforen aan elkaar worden

¹⁶⁰ VERRIELE P., “Pina Bausch – Les grandes dates”, in: IZRINE A. (ed.) (2009), p. 9. Thomas Erdos was artistiek adviseur van het Théâtre de la ville van Parijs. Hij was eveneens Pina Bausch’ agent, adviseur en vriend. VIOLETTE G., in: ADOLPHE J. M., “Une extraordinaire complicité”, in: DEMARCY-MOTA E. (ed.): Programmaboekje *Vollmond*, Théâtre de la Ville van Parijs, 11-17.11.2009, p. 5.

¹⁶¹ Zij wou namelijk bij al haar voorstellingen aanwezig zijn gedurende het hele productieproces. Men kan dus stellen dat dit ook voor *Vollmond* tot aan haar dood het geval was. BENTIVOGLIO L. en DE GUBERNATIS R. (1986), p. 17.

¹⁶² CRAINE D. (ed.) (2000), p. 54, “Chez Pina Bausch, il n’y a pas de « fable » au sens Brechtien, et la progression dramaturgique ne passe pas par le développement d’un thème unique.” BEYDON M. (2010), p. 7. Zie ook: CLIMENHAGA R. (2009), pp. 2, 10, FINKEL A., “Bausch, Pina”, in: SELMA J.C. (1998), p. 388, FELCIANO R., “Bausch, Pina”, in: BENBOW-PFALZRAF T. (1998), p. 43, GAUTHIER B. (2008), p. 17, 22 en 152, KOZEL S., “«The Story is told as a History of the Body»: Strategies of mimesis in the work of Irigaray and Bausch”, in: DESMOND J. C. (ed.) (1997), p. 106, MORETTI G., “Théâtre d’improvisation”, in: X (1995), p. 64 en KLETT R., “Les répétitions du Kontakthof”, in: BACHELIER P. (2002), p. 260.

¹⁶³ GAUTHIER B. (2008), p. 7.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 175.

verbonden¹⁶⁵. Bausch steunde bij haar structurele compositie zowel op muziek als op gesproken fragmenten.

Een opvoering van Pina Bausch is echter nooit een loutere uitbeelding van de muziek¹⁶⁶. De muziek dient om een bepaalde sfeer te scheppen en haar dansers te stimuleren¹⁶⁷. In haar eerste volledig gechoreografeerde stukken gebruikte Bausch muzikale composities als leidraad¹⁶⁸. Nadien gebruikte ze een “montage musical”¹⁶⁹ van verschillende genres muziekfragmenten, zoals ze dit ook in *Vollmond* deed. Alle critici zijn het erover eens dat het gaat om populaire, luchtige muziek, die het hart van de toeschouwers raakt¹⁷⁰. Over haar muziekkeuze getuigde Bausch zelf: “C’est une question d’intuition”¹⁷¹. In *Vollmond* gebruikte Pina Bausch zeer uiteenlopende muziekgenres: van melancholische, klassieke composities, waar de nadruk ligt op strijkers, tot vrolijke jazzmuziek, en van gespannen elektronische muziek tot zuiderse salsa’s¹⁷². Opvallend is dat Pina Bausch werkte met stukken van levende artiesten, die nauw kunnen samenwerken met de choreografe, maar dat zij toch opteerde voor opgenomen muziek¹⁷³. Zo werden voor *Vollmond* een aantal van de muziekfragmenten door de artiesten herwerkt en er werd hierbij vaak voor geopteerd om de vocale partij weg te laten¹⁷⁴. De muziek is in het begin van de voorstelling zeer speels en lichtig, maar evolueert naar het einde van *Vollmond* in een crescendo van spanning. Dit is een duidelijk voorbeeld van muziek als ondersteuning van de structuur van de voorstelling: net als de

¹⁶⁵ VACCARINO E., “Bausch, un monde, un langage, tant de questions”, in: X (1995), p. 19. Zie ook: SERVOS N., “Tanztheater Wuppertal – le langage de la poésie”, in: BACHELIER P. (2002), p. 215.

¹⁶⁶ BENTIVOGLIO L. en CARBONE F. (2007), p. 48. Zie ook: VACCARINO E., “Bausch, un monde, un langage, tant de questions”, in: X (1995), p. 18 en BEYDON M. (2010), p. 8.

¹⁶⁷ BENTIVOGLIO L. (2007), p. 48. Zie ook: “Le fait est que ces morceaux de musique ne sont pas présentés comme des simples morceaux de musique. La première idée qui vient à l’esprit, c’est qu’il s’agit de sollicitations, un peu comme les questions que la chorégraphe pose sans arrêt à ses danseurs.” ARRUGA L., “Pina Bausch et la musique: du mythe perdu à sa réinvention désirée”, in: X (1995), p. 110.

¹⁶⁸ ASLAN O. (ed.) (1998), p. 42. Zie ook: GAUTHIER B. (2008), p. 76.

¹⁶⁹ D’ARCIER B. F., in: BACHELIER P. (2002), p. 282. Zie ook: GAUTHIER B. (2008), p. 181.

¹⁷⁰ FELCIANO R., “Bausch, Pina”, in: BENBOW-PFALZRAF T. (1998), p. 44. J. Birringer heeft het over “popular romantic songs”. BIRINGER J., (1986), p. 90. Zie ook: VACCARINO E., “Bausch, un monde, un langage, tant de questions”, in: X (1995), p. 18 en ARRUGA L., “Pina Bausch et la musique: du mythe perdu à sa réinvention désirée”, in: *Ibid.*, p. 110.

¹⁷¹ BAUSCH P., in: SERVOS N. (2001), p. 302.

¹⁷² Annon Tobin (elektronische, experimentele muziek), Alexander balanescu met het Balanescu Quartett (klassieke muziek), Cat Power (een Amerikaanse singer-songwriter), Carl Craig (elektronische muziek), Jun Miyake, waarvan zij onder andere, zeer toepasselijk het nummer “Au clair de lune” gebruikt (Jazz), Leftfield (elektronische dancemuziek), Magyar Posse (instrumentale rock), Nenad Jelić (percucie) René Aubry (instrumentale, klassieke muziek met een zuiderse tint) en Tom Waits (rock). X, in: DEMARCY-MOTA E. (ed.), Programmaboekje *Vollmond*, Théâtre de la Ville van Parijs, 11-17.11.2009, p. i. Zie ook: *Vollmond – music from the dance theatre of Pina Bausch* (dubbel-cd), Columbia, 2008.

¹⁷³ MANNING S. A., (1986), p. 66.

¹⁷⁴ We kunnen dit afleiden uit de samenstelling van *Vollmond – music from the dance theatre of Pina Bausch* (dubbel-cd), Columbia, 2008. Bij meer dan de helft van de muziekstukken op de soundtrack staat “Track with specific edit for the theatre use.”

muziek wordt de choreografie steeds meer gespannen, daar de dansers naar het einde van de voorstelling elkaar steeds sneller opvolgen en steeds kortere dansstukken uitvoeren¹⁷⁵.

Naast muziek structureert ook het woord Pina Bausch' opvoeringen. "Elle a donné à la danse la parole et le silence."¹⁷⁶ Het belang van deze gesproken woorden wordt benadrukt door haar samenwerking met een dramaturg. Deze woorden, eveneens fragmentarisch, worden niet voor hun informatieve karakter gebruikt, maar in functie van haar dansers¹⁷⁷. Het gaat vaak om concrete, zelfs banale uitspraken die men letterlijk moet opvatten en die een bepaalde betekenis krijgen door middel van de context waarin zij uitgesproken worden¹⁷⁸. Dit is ook het geval in *Vollmond*: een vrouw zegt "Et maintenant, il faut s'attacher!", terwijl ze een broeksriem strak rond zich bindt. Later, nadat ze al stappend met een stuk krijgt enorme poten rond haar voeten heeft getekend, zegt ze: "Comme ça, on peut se défendre!". Een man omhelst de gigantische rots, het opvallendste decorelement van *Vollmond* en zegt op een vastberaden toon: "C'est à moi!". Sommige woorden leiden tot tegenstrijdige situaties¹⁷⁹: een vrouw deelt fruit uit aan het publiek met de woorden "J'ai tellement faim!". Vervolgens zegt een andere vrouw "Je déteste les truffes au chocolat!", waarna ze een chocoladetruffel opeet en een diepe zucht slaakt: "Merde. Disparu. Vous comprenez ce que je veux dire?". Deze korte verbale scènes bepalen de structuur van de voorstelling, daar zij fungeren als interludes doorheen de danschoreografie.

Pina Bausch bracht in haar voorstellingen eveneens een zekere choreografische structuur aan. Ze zorgde vaak, net als in *Vollmond*, voor een interne balans¹⁸⁰ of democratie¹⁸¹; alle dansers hebben het recht op een solo en er wordt eveneens een groepsdans ingelast¹⁸². In deze dans, die door M. Gradinger "Bausch-Reigen" wordt

¹⁷⁵ Parallel hieraan, in de lijn van het overheersende thema "water", worden alle dansers van het gezelschap steeds natter.

¹⁷⁶ NAGEL I., "Le « nouveau » de Pina Bausch", in: BACHELIER P. (2002), p. 292. Zie ook: ASLAN O. (ed.) (1998), p. 33.

¹⁷⁷ "Ces mots sont destinés à déclencher l'imaginaire et le mémoire personnelle des danseurs, ils font partir la trame narrative dans des directions propres à chaque membre de la compagnie, au gré de leurs contributions." GAUTHIER B. (2008), p. 183.

¹⁷⁸ VACCARINO E., "Bausch, un monde, un langage, tant de questions", in: X (1995), p.15.

¹⁷⁹ Tegenstrijdigheden tussen woord en dans zijn dan ook een kenmerkend element van Bausch' choreografieën. Zoals eerder aangehaald, leiden zij tot een vervreemdingseffect bij het publiek, wat haar verbindt aan de theorie van Bertolt Brecht. GAUTHIER B. (2008), p. 180.

¹⁸⁰ "Though seemingly constructed of disparate, random elements, Bausch' dance theater has an unmistakable integrity, clarity and internal balance." FINKEL A., "Bausch, Pina", in: SELMA J.C. (1998), p. 389.

¹⁸¹ Pina Bausch ging zeer democratisch tewerk, daar alle dansers evenveel aandacht kregen, stelt Myriam De Clopper. DE CLOPPER M., Inleiding van de filmvertoning van Wim Wenders' *Pina*, UGC Antwerpen, 02.05.2011.

¹⁸² "Fast jeder Tänzer darf ein Solo tanzen." ENDICOTT J. A. (2007), p. 45. Men moet hier wijzen op het feit dat *Vollmond* een "pièce serrée" is, waar twaalf dansers in optreden. Dit is een uitzonderlijk klein gezelschap voor Pina Bausch. Het gaat op evenveel vrouwen en mannen, van verschillende generaties. NOISETTE P., in: "*Vollmond*", in: Persdossier *Vollmond*, 11.11.2009-17.11.2009, Théâtre de la Ville, Parijs, p. 2. Bovendien gaat het volgens C. Laflute om "danseurs phares". LAFLUTE C., "*Vollmond*", in: *Website Evrene*, geraadpleegd op 14.05.2010. Zie ook: X, "On top of the world", in: *The Economist*, 08.12.2006, p. 69.

genoemd¹⁸³, bewegen alle dansers zich voort in een diagonaal, zoals dit ook in *Vollmond* het geval is¹⁸⁴. Maar ook het tempo van de voorstelling is evenwichtig: korte en langere scènes, snelle en tragere bewegingsfragmenten wisselen elkaar af¹⁸⁵. Bausch' structuur wordt ook bepaald door het herhalen van korte dansstukken en bewegingsreeksen¹⁸⁶. Het gaat hier om een opzettelijk exces die haar beoogde thema's moet benadrukken¹⁸⁷. Zo zien we dat in *Vollmond* verschillende scènes in verband met de thematieken van water en de relatie man/vrouw worden herhaald¹⁸⁸. Zoals eerder werd aangehaald, legde Bausch ook steevast, via 'observatiescènes' waarin de dansers elkaar bekijken, de nadruk op de performativiteit van haar choreografieën¹⁸⁹. Ook haar kenmerkend gebruik van metaforen en intertekstuele allusies wordt in *Vollmond* toegepast¹⁹⁰. Structureel betekent

¹⁸³ "Dance sequences [...] include an ironically suggested classic combination of steps, a short modern solo, a typical 'Bausch-Reigen' in which the whole ensemble moves one after the other across the stage performing identical movements." GRADINGER M., "Pina Bausch", in: BREMSER M. (ed.) (1999), p. 25.

¹⁸⁴ "Personne, en effet, n'a su comme elle lancer ses danseurs dans des diagonales irrésistibles" AUBRY C., "Bausch Philippine dite Pina", in: *Website Encyclopaediae Universalis*, geraadpleegd op 14.05.2010. Alle dansers plaatsen zich diagonaal (van jardin naar cour), met hun gezicht naar het publiek. Zij voeren, op muziek waarin de saxofoonpartij overheerst, dezelfde dansbewegingen uit, waarbij ze hun armen als golven naar omhoog richten. Men kan ook duikbewegingen en armbewegingen die ons herinneren aan crawl onderscheiden. Zij voeren een viertal keren éénzelfde reeks danspassen uit, en veranderen hierbij steeds van richting (naar het publiek toe, of van het publiek weg gericht). Hierna gaan ze allen diagonaal (van cour naar jardin, van achter naar voren) zitten, en voeren ze een dans uit waarbij ze al zittend, door met hun arm tussen hun benen te slaan, naar voren bewegen. Als ze het einde van het podium bereiken, gaan ze terug achteraan zitten en beginnen ze deze choreografie opnieuw. De groepsdans staat dus duidelijk in functie van het overheersende thema "water". Binnen een gevestigd kenmerk paste Pina Bausch hier dus een nieuwe, themagebonden invulling toe.

¹⁸⁵ BENTIVOGLIO L. en CARBONE F. (2007), p. 8.

¹⁸⁶ Een van Pina Bausch' meest aangehaalde citaten is: "We must look again and again." BIRINGER J. (1986), p. 91. Zie ook: BENTIVOGLIO L., in: BACHELIER P. (2002), p. 311, KLETT R., "Les répétitions du Kontakthof", in: *Ibid.*, p. 259 en BOWEN C., in: KLETT R., "Les répétitions du Kontakthof", in: *Ibid.*, p. 250.

¹⁸⁷ "Om [...] verstandelijk een greep op haar stukken te krijgen, doet de toeschouwer er goed aan bijzondere aandacht te geven aan de 'sleutelscènes'; dit zijn scènes die Bausch laat herhalen en die illustratief zijn voor het algemene onderwerp van het stuk." UTRECHT L. (1988), p. 316. Zie ook: KOZEL S., "« The Story is told as a History of the Body »: Strategies of mimesis in the work of Irigaray and Bausch", in: DESMOND J. C. (ed.) (1997), p. 101, DALY A. (1986), p. 55, ASLAN O. (ed.) (1998), p. 41, FELCIANO R., "Bausch, Pina", in: BENBOW-PFALZRAF T. (1998), p. 44, FELCIANO R. (2004), p. 36 en DELAHAYE G. (2007), p. 10.

¹⁸⁸ We zien bijvoorbeeld meermaals een scène terugkeren waarin verschillende mannen op stoelen zitten. Elke man heeft een vrouwelijke partner, die op de stoel kruipt en met haar voet zijn borstkas aanraakt. Na twee aanrakingen, neemt de man zijn stoel en verplaatst hij zich, en gebeurt deze choreografie opnieuw. Later wordt deze dans herhaald, maar zal de vrouw blijven zitten, en de man haar steeds zoemen voor zij zich met hun stoel verplaatsen. Een tweede scène toont een man die een vrouw door elkaar schudt als een pop, en haar vervolgens zoent. Andere scènes worden later in deze interne analyse besproken onder het derde punt, over de aangehaalde thema's.

¹⁸⁹ FELCIANO R., "Bausch, Pina", in: BENBOW-PFALZRAF T. (1998), p. 43. In *Vollmond* zien we herhaaldelijk dansers naar andere dansers kijken: een meisje, in het lichtroze gekleed, observeert twee spelende mannen, twee mannen kijken later naar vrouwen, terwijl zij in kleermakerszit met hun benen wankelen. Een vrouw legt de nadruk op haar eigen performativiteit door "Dans! Je danse!" te roepen tijdens haar solo.

¹⁹⁰ In deze voorstelling haalt zij vooral de mythen en legenden aan als referentie: we zien een man tevergeefs een plasticen bekertje op het hoofd van een vrouw (die op de centrale rots staat) plaatsen. Telkens hij van op een afstand gaat staan om het er af te "schieten" (met een denkbeeldig geweer, wat duidelijk verwijst naar het thema van de kindertijd en het spel), valt het bekertje van haar hoofd. Dit kan worden gezien als een verwijzing naar Willem Tell en/of Sisyphus. Deze tweede referentie wordt ook aangehaald wanneer een man meermaals een vlam aansteekt en een andere man deze telkens opnieuw dooft. (Sisyphus werd al vaker in haar voorstellingen aangehaald, aangezien één van haar structurele elementen dat van de herhaling is. "Repetition, so integral to her work, reminds us of our inability to break the shackles of our imprisoned spirits, but conversely, also of the Sisyphusian task of trying to do it again and again." FELCIANO R. (2004), p. 36.) Een andere man neemt een appel weg van een vrouw, wat kan worden begrepen als een verwijzing naar de appel van Paris. Maar ook actuelere referenties worden aangehaald: een vrouw kruipt op handen en voeten over het podium Een man zegt, terwijl hij haar met een roos deken bedekt; "La panthère rose!".

dit dat Pina Bausch een vast patroon volgde, ondersteund door tekst- en muziekfragmenten, maar dat zij dit steeds invulde in functie van de beoogde thema's.

b. De visuele aspecten

De voorstellingen van Pina Bausch worden visueel eerst en vooral gekenmerkt door een spectaculaire scenografie¹⁹¹, waarbij “gewoonlijk aan de natuur ontleende motieven de hoofdrol spelen”¹⁹². Hierbij werd zij in het begin van haar carrière geassisteerd door Rolf Borzik¹⁹³ en later door Peter Pabst. Bausch gaf haar scenografen een grote artistieke vrijheid.¹⁹⁴ Dit leidde in *Vollmond*, dat letterlijk vertaald “volle maan” betekent, tot een nachtelijke atmosfeer waar water een centrale rol speelt¹⁹⁵. We zien “un lit de rivière semblant creuser le plateau même”¹⁹⁶, dat zich over de hele breedte van het podium uitstrekt¹⁹⁷. Over deze watervlakte werd een gigantische zwarte rots geplaatst waarvan de dansers gebruik maken doorheen de voorstelling¹⁹⁸. In deze scenografie werden ook weersgebonden elementen gebruikt: boven de “rivier” begint het doorheen de voorstelling af en toe te regenen¹⁹⁹, soms over de gehele vlakte, soms in geconcentreerde stralen. De stukken van Pina Bausch handelen over het verlangen naar echte relaties, het nemen van echte risico's en het meemaken van echte ervaringen, “sans la peur de se mouiller”²⁰⁰. Deze stelling wordt in de scenografie van *Vollmond* erg letterlijk toegepast. Men mag echter niet uit het oog verliezen dat dit spectaculaire decor, volgens haar werkmethode, in functie van haar dansers staat²⁰¹.

Een tweede visueel aspect binnen het werk van Pina Bausch, dat nu reeds zeer kenmerkend is geworden in haar voorstellingen, is het gebruik van specifieke kostuums.

¹⁹¹ CODY G. (1998), p. 116. Zie ook: BENSON M. en MANNING S. A. (1986), p. 45. We moeten opmerken dat de scenografieën binnen het oeuvre van Bausch non-referentieel zijn, daar er geen sprake is van een narratief verhaal. BEYDON M. (2010), p. 16.

¹⁹² UTRECHT L. (1988), p. 316. Pina Bausch getuigt dat “Cela me plaît, ces choses vraies sur la scène – la terre, du feuillage, de l'eau.” BAUSCH P., in: HOGHE R. (1987), p. 34. Zie ook: BENTIVOGLIO L. en CARBONE F. (2007), p. 42.

¹⁹³ Deze samenwerking liep tot aan zijn dood in 1980. UTRECHT L. (1988), p. 316.

¹⁹⁴ GRADINGER M., “Pina Bausch”, in: BREMSER M. (ed.) (1999), p. 26.

¹⁹⁵ Het nachtelijke aspect van *Vollmond*, wordt benadrukt door het zwarte scèneoppervlak en de zwarte ommuring van de scène. Zie: DAVID G. (2009), p. 47. Er wordt tijdens de voorstelling ook letterlijk naar deze titel verwezen wanneer een vrouw in een zwarte cocktailjurk zeer uitdrukkelijk “Nuit sauvageuse” zegt. Even later wordt expliciet “Au clair de lune” vernoemd, wanneer het gelijknamige liedje van Jun Miyake wordt gespeeld. Jean-Paul Chabrier ervaarde deze nachtelijke atmosfeer als bedreigend: CHABRIER J.-P. (2010), p. 53.

¹⁹⁶ NOISETTE P., “*Vollmond*”, in: Persdossier *Vollmond*, 11-17.11.2009, Théâtre de la Ville, Parijs, p. 2.

¹⁹⁷ Deze rivier bevindt zich ongeveer op $\frac{3}{4}$ van het geheel van het podium, verwijderd van het publiek, zodat er zowel voor (als achter) de watervlakte een ruimte blijft, waar de dansers kunnen bewegen.

¹⁹⁸ De indrukwekkende grootte van deze steen is niet uitzonderlijk voor scenografieën van Pina Bausch: “Bausch often breaks the monumental scale of her mythical environments” CODY G. (1998), p. 119. Zie ook: GAUTHIER B. (2008), p. 41. We merken doorheen de voorstelling dat er voor een holle rots werd geopteerd, zodat de dansers onder de steen door kunnen bewegen, als ze door de rivier heen bewegen. De dansers bewegen op de rots, zwemmen er onder door, leunen op de rots, maken hem nat, enzovoorts.

¹⁹⁹ Op een bepaald moment gaat een zwartgeklede man op de rots zitten terwijl het regent. Hij blijft even in de regen zitten, wat een hopeloze en triestige indruk geeft.

²⁰⁰ HOGHE R. (1987), p. 34.

²⁰¹ ASLAN O. (1998) p. 49.

Zij heeft een “typical Bausch look”²⁰² tot stand gebracht: de mannen verschijnen steeds in geklede pakken²⁰³ terwijl de vrouwen sierlijke avondjurken dragen²⁰⁴. Haar gebruik van luxueuze stoffen, hoge hakken en felle kleuren²⁰⁵ roepen bij de critici woorden op als “koketterie”²⁰⁶ en “fetischisme”²⁰⁷. Hoewel vele critici het oneens zijn over de historiciteit van Bausch’ kostuums²⁰⁸, wordt er gesteld dat zij net deze kledij gebruikte om dicht bij de realiteit te staan, in die zin dat het om stadskledij gaat²⁰⁹ en geen klassieke danskledij²¹⁰. Zij gebruikte noch tutu’s, noch nylonkousen, noch balletschoenen, maar laat haar dansers in “cocktaildresses” en mantelpakken, blootvoets of op naadhakken, dansen. Zij koos ervoor om haar dansers in *Vollmond* (allicht omwille van praktische redenen) op blote voeten te laten optreden. Hun lange haren zijn over het algemeen los, wat een zeer esthetisch effect beoogt wanneer zij tijdens de voorstelling nat worden gemaakt²¹¹. In *Vollmond* zijn haar kenmerkende kostuums voor de mannen neutraal zwart of beige, terwijl de vrouwen met felle rode en roze kleuren worden versierd²¹². Hier komen, uitzonderlijk, in de lijn van het overheersende thema, ook zwempakken en badhanddoeken bij²¹³. Alweer bleef Bausch dus trouw aan haar algemene kenmerken,

²⁰² GRADINGER M., “Pina Bausch”, in: BREMSER M. (ed.) (1999), p. 25.

²⁰³ In *Vollmond* verschijnen de mannen in een geklede zwarte of donkergrijze broek en een los beige of zwart hemd. Hoewel dit geen kostuums zijn, zoals men dit van Pina Bausch gewend is, gaat het toch om deftige kledij.

²⁰⁴ GAUTHIER B. (2008), p. 51 en ASLAN O. (ed.) (1998) p. 56. Men moet opmerken dat het gaat om losse, flexibele kledij, zoals avondjurken in zijde, die de bewegingsvrijheid zo min mogelijk belemmert. De jurken zijn over het algemeen lang (tot aan de enkels). Volgens Jean-Paul Chabrier draagt deze vrouwelijke kledij ook bij tot het conflict/spel tussen beide geslachten, omdat het de rol van de vrouw als verleidster benadrukt. CHABRIER J.-P. (2010), p. 55.

²⁰⁵ GRADINGER M., “Pina Bausch”, in: BREMSER M. (ed.) (1999), p. 25.

²⁰⁶ UTRECHT L. (1988), p. 312.

²⁰⁷ DALY A. (1986), p. 53. Zie ook: ASLAN O. (ed.) (1998), p. 32.

²⁰⁸ De kledij in Pina Bausch’ oeuvre valt moeilijk te dateren. Waar C. Lacroix het heeft over kledij uit de jaren 30 (LACROIX C., “La colère “élégante” de Pina Bausch”, in: X (1997), p. 31), heeft M. Gradinger het over kledij uit de jaren 50 (GRADINGER M., “Pina Bausch”, in: BREMSER M. (ed.) (1999), p. 27.) Anderen, als S. A. Manning, kiezen voor een algemenere term als “old-fashioned”, om dateringen uit de weg te ruimen (MANNING S. A. (1986), p. 61).

²⁰⁹ SERVOS N. (2001), p. 32.

²¹⁰ Dit wordt gezien als een “bevrijding” van de klassieke danskledij, en dus van de vrouw. Aangezien haar vrouwen vaak met losse haren dansen, weinig tot geen make-up dragen en hun oksels niet epilieren, werd vaak, in combinatie met de benaderde thematieken, een verband gelegd met het feminisme en de strijd om de vrouwelijke vrijheid. VIOLETTE G., in: “Pina Bausch vue par...”, in: IZRINE A. (ed.) (2009), p. 43. Zie ook: ASLAN O. (ed.) (1998), p. 432. Myriam De Clopper ziet het gebruik van stadskledij als de uiting van Pina’s belang om in de wereld te staan en niet in de afgesloten wereld van de kunsten. DE CLOPPER M., Inleiding van de filmvertoning van Wim Wenders’ *Pina*, UGC Antwerpen, 02.05.2011.

²¹¹ “Her women wore glamorous gowns and long hair, the better to contrast with brash partnering or splashing water.” PERRON W. (2009), p. 74. Bovendien worden deze losse haren ook in de verf gezet, doordat de dansende vrouwen vaak grote cirkelbewegingen maken met hun hoofd. Zie ook: LAFLUTE C., “*Vollmond*”, in: *Website Evène*, geraadpleegd op 14.05.2010. De losse haren dragen ook bij tot het geslachtenconflict, daar het niet ongebruikelijk is dat de vrouwen (door mannen) aan hun haren worden getrokken, zoals in *Vollmond*. CHABRIER J.-P. (2010), p. 55.

²¹² O. Lamberti merkte eveneens de overheersende roze tint op, in haar recensie voor Planete Campus. LAMBERTI O., “*Vollmond*, les passions-lunes”, in: *Website Planete Campus*, geraadpleegd op 14.05.2010.

²¹³ In een korte scène wordt het thema water in onze alledaagse ochtendrituelen aangehaald: een vrouw, gewikkeld in een badhanddoek en met een handdoek rond haar haren, komt vooraan het podium haar tanden poetsen. Er wordt eveneens een handdoek gebruikt na de korte scène – een motief dat meermaals wordt herhaald – waarin een man, door het inschenken van een glas water, een vrouw volledig nat maakt. In een volgende scène zal het volledige ensemble, per koppel, in badpak slouwen op “Au clair de lune” van Jun Miyake.

maar deinsde zij niet terug om de nodige aanpassingen te maken in functie van het overheersende thema.

c. De thema's

“La problématique thématique remplace la construction narrative” in het werk van Pina Bausch²¹⁴. In *Vollmond* haalde Pina Bausch een aantal gebruikelijke thema's aan, die intussen kenmerkend zijn geworden voor haar voorstellingen. Zo zien we dat de strijd tussen man en vrouw ook in dit stuk wordt aangehaald. In *Vollmond* lijkt de vrouw de overhand te nemen en de man (meestal letterlijk) te gebruiken²¹⁵. Zo gebruikt een vrouw op een bepaald moment een man eerst als haar kapstok en zit zij later op hem, alsof hij een stoel is, met de voldane uitdrukking “Quel pied!”²¹⁶. Een andere vrouw gebruikt later de hand van een man als waaier. Een derde vrouw test de “efficiëntie” van een aantal mannen en maakt hierbij zeer duidelijk gebruik van haar seksualiteit. Zij neemt zo een machthebbende positie in²¹⁷. De vrouwen in *Vollmond* worden door mannen gedragen²¹⁸, bediend²¹⁹ en bemind²²⁰, maar af en toe nemen de mannen de bovenhand. Ten eerste doen zij dit door vrouwelijke dansers te onderdrukken: men ziet herhaaldelijk een meisje over het podium lopen terwijl een man haar aan haar jas (en soms zelfs aan haar haren) tegenhoudt: zij blijft hopeloos ter plekke lopen²²¹. Een andere vrouw tracht over de scène te lopen, maar wordt steeds opnieuw door zwartgeklede mannen opgeheven, zodat zij

²¹⁴ GAUTHIER B. (2008), p. 106. Zie ook: LE BONNAY L., “*Vollmond*”, in: *Website Les Trois Coups*, geraadpleegd op 14.05.2010.

²¹⁵ Het omwisselen van subject en object wordt door Martine Beydon aangehaald als een van de veelvoorkomende motieven binnen het oeuvre van Pina Bausch. BEYDON M. (2010), p. 32.

²¹⁶ Hierbij gaat de man eerst in een “stoelhouding” staan. De vrouw hangt haar jas rond zijn “rugleuning” en gaat vervolgens op hem zitten.

²¹⁷ Zij laat haar kleding tot haar middel neervallen, zodat wij haar lingerie zien. Zij staat met haar rug naar het publiek, en omhelst een man, terwijl ze uitdagend de toeschouwers aankijkt. Ze roept dan heel luid “Go!”, waarop de man zo snel mogelijk haar lingerie probeert los te maken. Wanneer de man ze na 8 seconden loskrijgt, lijkt de vrouw niet tevreden: “Again! You have to relax.” Het geheel wordt herhaald tot de man haar bh loskrijgt in 1 seconde. De vrouw lijkt tevreden, maar laat een tweede, veel kleinere, man komen, wat reeds voor een komische noot zorgt. Hij lijkt heel nerveus, en wanneer blijkt dat hij na 20 seconden haar bh nog niet los heeft gekregen, zegt de vrouw “Over 20 seconds and not done yet. Painful. Find somebody to practice.” Terwijl de verslagen man wegstapt, aait ze, als een hond, de overwinnaar. Dit wordt in één van de weinige bronnen over *Vollmond* als de grappigste scène van de voorstelling omschreven. X, “On top of the world”, in: *The Economist*, 08.12.2006, p. 69.

²¹⁸ Een aantal mannen dragen een jong meisje in een roos kleed rond. Later valt een vrouw, al zittend op de schouders van een man, een andere man aan met haar schoenen. Naar het einde van de voorstelling dragen drie mannen een vrouw op een stoel, als een koningin. Men kan dus stellen dat de vrouwen in *Vollmond*, meermaals door mannen, zeer letterlijk, worden gedragen. Deze aanbidding van de vrouw, wordt eveneens door O. Lamberti aangehaald in haar recensie voor *Planete Campus*. LAMBERTI O., “*Vollmond*, les passions-lunes”, in: *Website Planete Campus*, geraadpleegd op 14.05.2010.

²¹⁹ Een vrouw beveelt een man haar een stoel te brengen, als ware hij een slaaf. Wanneer ze hem hierna een jas vraagt, brengt hij haar een tweede stoel. De vrouw reageert geïrriteerd met de woorden “On n’y arrivera jamais!”. We zien eveneens meermaals een zittende vrouw een glas omhoog houden, waarop een man haar water komt inschenken.

²²⁰ Een man zoent een vrouw, die zit op een stoel, over de hele lengte van haar armen. Hij maakt haar zelfs een ketting (uit papier, wat eveneens naar de kindertijd en het aspect van spel refereert), terwijl de vrouw ongeïnteresseerd blijft zitten. Nog een andere man zal een vrouw passioneel zoenen, terwijl zij levenloos blijft staan.

²²¹ Zij komt hierbij in het water terecht en blijft ter plekke spartelen, zelfs nadat de man haar heeft losgelaten. “La chute [...] devient fondement dramaturgique chez Pina Bausch. Qui tombe? Le plus souvent la femme. Qui fait tomber l’autre, Généralement l’homme” ASLAN O. (ed.) (1998) p. 36. In het beeld van een vallende persoon, kan men ook het thema van de uitputting zien, dat hierna wordt besproken.

niet verder kan. Een laatste man tracht een vrouw letterlijk te “vangen” door, terwijl zij danst, met een krijt een cirkel om haar heen te tekenen²²². Ten tweede stellen de vrouwen zich zelf onderdanig op: een vrouw wordt in *Vollmond* door een man geslagen. Omdat hij hierbij zijn hand lijkt pijn te doen, reageert de vrouw ongerust voor de man en biedt zij haar excuses aan²²³. Een andere man stapt langs op het podium, en een meisje hangt zich letterlijk aan zijn been en laat zich zo wegslepen. Binnen dit thema wordt ook een subthema naar voor geschoven: de vrouwelijke histerie. In *Vollmond* zien we een meisje eerst hysterisch lachen²²⁴, om ze iets later ongecontroleerd te zien jammeren²²⁵. Dit subthema, dat reeds vaker door Pina Bausch werd gebruikt²²⁶, kan men interpreteren als een vorm van vrouwelijke zwakte. Bausch hernam dus haar beroemde thematiek, maar legde in deze voorstelling de nadruk op een zekere evenwaardigheid. Waar in haar voorgaande voorstellingen de vrouw meestal enkel onderdanig was, kregen man en vrouw hier een evenwaardige machtspositie²²⁷. Man en vrouw lijken in *Vollmond* aan elkaar gewaagd.

Ook uitputting was een geliefkoosd thema van Pina Bausch. Haar dansers worden, zoals eerder vermeld, doorheen haar voorstellingen zowel mentaal als fysiek uitgeput. Zowel de herhaling als de intensiteit van bepaalde bewegingen leiden tot deze fysieke uitputting²²⁸. In *Vollmond* wordt de taak van de dansers bovendien nog bemoeilijkt door de aanwezigheid van water²²⁹: zij zwemmen, dansen energiek met zware, natte kleren, skiën voort op het natte oppervlak van de scène, gooien emmers water rond, enzovoort.

²²² Hoewel zijn opzet niet lukt, duidt dit een zekere mannelijke wil aan om de vrouw in zijn macht te hebben en te onderdrukken.

²²³ Zij neemt zijn hand zorgzaam vast en kijkt of hij geen wonde heeft. (Dit kan men zien als een referentie naar het Stockholmsyndroom.)

²²⁴ Het meisje lacht eerst overdreven, om dan steeds ongecontroleerder te gieren. Zij slaat zichzelf al lachend, en rolt uiteindelijk op de grond van het lachen.

²²⁵ Het meisje komt in het midden van het podium staan en zucht: “J’attends.” Zij herhaalt deze woorden steeds ongeduldiger en bozer, tot histerie toe. Uiteindelijk zegt zij: “Et puis je pleure.” Ook deze woorden roept ze steeds opgejaagder en luider, al huilend. Plots staat ze stil en zegt ze rustig “Et puis... J’attends.” Deze hysterische vertoning toont de zwakte van de vrouw, maar suggereert eveneens dat zij op een man wacht, en dus afhankelijk gedrag tegenover een man vertoont. Zij stelt zich duidelijk onderdanig op.

²²⁶ Een volledig artikel wordt gewijd aan de histerie binnen Bausch’ *Sacre du Printemps*. (FRANKO M., “Bausch and The Symptom”, in: BRANDSTETTER G. en KLEIN G. (eds.) (2007), pp. 255-266.) Zie ook: NOISETTE P., “Mystère Bausch”, in: IZRINE A. (2009), p. 22 en GAUTHIER B. (2008), p. 156.

²²⁷ We zien bijvoorbeeld meermaals een man en een vrouw elkaar diagonaal over het podium, met hun lippen verstrengeld in een zoen, elkaar voortduwen, zonder dat er een echte “overwinnaar” is. De stelling uit 1984 “In Bausch’ theatre, men brutalize women and women humiliate men”, gaat hier in een zekere evenwaardigheid op. CROCE A., in: ALOFF M., BANES S., BERNHEIMER M. e.a. (1986), p. 82.

²²⁸ BOWEN C., in: BACHELIER P. (2002), p. 250.

²²⁹ Hierbij moet men opmerken dat de opbouw van de gebruikte decors bij Pina Bausch steeds werd bedacht in functie van de dansers: “Elle transforme l’espace scénique en contenants qui font se contraster le mouvement (ou l’immobilité) de ses danseurs ou les obstacles qui petit à petit polluent entièrement la scène” QUADRI F., “Pina Bausch: un langage à interpréter”, in: *Ibid.*, p. 206. Zie ook: “Pina Bausch ne cherche pas des effets optiques spectaculaires. La terre, l’eau ou bien les fleurs transforment les mouvements. L’eau pénètre dans les vêtements, elle les alourdit et les fait coller à la peau.” SERVOS N., in: GAUTHIER B. (2008), pp. 71-72.

Vooral de solo van een van haar bekendste dansers, Dominique Mercy, geeft een zeer uitputtende indruk en benadert ook duidelijk deze thematiek²³⁰.

Een andere wederkerende thematiek is die van het spel, die men kan verbinden met Pina Bausch' belang voor de kindertijd²³¹. In *Vollmond* wordt dit thema in de verf gezet: mannen spelen een gevechtsspel met stokken, slepen elkaar over de grond, spelen vertrouwensspelletjes²³², er wordt een soort tikkertje gespeeld, een man probeert tevergeefs onder het kleed van een vrouw te kruipen, vrouwen spelen met hun haar, wanneer een man zijn tanden poetst, zal hij met zijn tandenborstel denkbeeldig golf spelen, een meisje kruipt op de rug van een man²³³, ... Bovendien wordt deze thematiek bevestigd door het gebruik van krijt als een van de weinige attributen in *Vollmond*²³⁴. Ook met het aanwezige water wordt er gespeeld: de dansers gooien emmers water naar elkaar, nemen water in hun mond en spuwen het naar elkaar, slepen elkaar doorheen het watervlak²³⁵, enzovoort. Men kan, met de woorden van Pina Bausch, stellen dat deze voorstelling “est en rapport étroit avec ce que font les enfants. Ce que nous faisons parfois, en fait n'est permis que lorsqu'on est un enfant – patauger dans l'eau, [...] jouer.”²³⁶.

Men kan in dit thema eveneens een subthema onderscheiden: evenwichtsspelen. Er wordt in *Vollmond* namelijk meermaals op dit fenomeen ingespeeld, zowel letterlijk²³⁷ als figuurlijk²³⁸. Het duidelijkste (en meest letterlijke) voorbeeld van dit thema is wanneer Dominique Mercy omgekeerde glazen op het podium plaatst en er op gaat staan. Terwijl

²³⁰ Mercy voert een evenwichtsdans uit op handen en voeten, waarbij hij herhaaldelijk op zijn lichaam slaat. We zien duidelijk de thematiek van de uitputting in deze dans voorkomen, daar Mercy vaak zijn eigen lichaamsdelen in beweging moet zetten en geen tijd krijgt om uit te rusten. Hij valt op een bepaald moment dan ook letterlijk neer, waarna hij zichzelf weer recht hijst en opnieuw een evenwichtsdans uitvoert.

²³¹ Zie BAUSCH P., in: HOLDEN S., “When Avant-Garde Meets Mainstream”, in: *New York Times*, 29.09.1985, s. p.

²³² Een man laat zich achterover vallen in de armen van een andere man. Een meisje wandelt steeds, van op de rots, als een robot, in eenzelfde richting, terwijl een man haar steeds opnieuw van richting doet veranderen, of moet opvangen, zodat ze niet van de rots of van het podium zou vallen.

²³³ Dit doet denken aan het kinderspel “paardje spelen”.

²³⁴ Krijt wordt namelijk heel snel geassocieerd met spelletjes uit de kindertijd.

²³⁵ Hierbij gaat één danseres aan een stok hangen, die aan beide kanten wordt gedragen door dansers. We moeten opmerken dat zij, na een paar keer door het water te worden gesleept, door de mannen wordt achtergelaten. Ook hier, in het element van spel, zien we dus duidelijk de vijandelijke relatie tussen man en vrouw.

²³⁶ BAUSCH P., in: HOGHE R. (1987), p. 34.

²³⁷ Voorbeelden: een man staat op de rots en moet een touw, dat andere dansers over het kanaal heen spannen, trachten te ontwijken terwijl zij heen en weer lopen; een andere man laat meermaals een kleine steen vallen, terwijl een tweede man, die zich onder hem bevindt, steeds deze steen al dansend moet ontwijken; twee mannen gooien zo'n balletjes naar elkaar en trachten ze al dansend op te vangen. (Deze scène wordt eveneens besproken in: X, “On top of the world”, in: *The Economist*, 08.12.2006, p. 69.) Bovendien laat Pina Bausch deze laatst vernoemde scène observeren door een vrouw die aan de zijkant staat en steeds zeer opgelucht zucht wanneer de balletjes niet breken. Zij benadrukt dus de performativiteit van dit spel.

²³⁸ Voorbeeld: twee vrouwen wankelen met hun benen. Hierbij zitten ze in kleermakerszit, waarbij telkens één van hun twee benen de grond raakt. Wanneer ze het andere been tegen de grond duwen, komt het eerste been weer naar omhoog, enzovoorts. Dit kan worden geïnterpreteerd als een evenwichtsspel. Ander voorbeeld: een koppel stapt van op de twee zijkanten van de scène, cour en jardin, van de scène naar elkaar toe in het midden van het podium. De twee partners aaien elkaar over het hoofd. Even later doet een ander koppel dit, maar hier gaat het om een kleine vrouw en een grote man. Nog even later verschijnen een grote vrouw en een kleine man samen op het podium en voeren zij dezelfde bewegingen uit. Hier wordt dus duidelijk een (figuurlijk) (on)evenwichtsspel naar voor gebracht.

hij een stoel boven zijn hoofd heft, blaast een meisje een ballon op, om hem dan naast zijn oor kapot te prikken.

In samenhang met het thema van het spel, zien we in *Vollmond* een uitzonderlijk thema opkomen: vreugde. Een danser getuigt in de film *Pina* dat de hoofd(golf)beweging van de Bausch-Reigen in *Vollmond* is gegroeid uit zijn antwoord op de vraag van Pina naar een vreugdebeweging²³⁹. Bovendien werkt ook het alomtegenwoordige water in het voordeel van deze vreugde of levensenergie. Jean-Paul Chabrier stelt dat: “L’eau est souvent présente [...], permettant aux danseurs de s’asperger dans un égale et heureuse communion avec la vie, comme dans [...] *Vollmond*, à grands seaux de lumière – geysers de pure énergie.”²⁴⁰

Het overheersende thema binnen deze voorstelling, die geen constante vormt binnen Pina Bausch’ werk, is water²⁴¹. Water is in *Vollmond* overal aanwezig: zowel de kostuums, het decor²⁴², de dansbewegingen²⁴³, de accessoires²⁴⁴, als specifieke scènes verwijzen ernaar²⁴⁵. Het allesoverheersende water²⁴⁶ verstrekt het speelse en vreugdevolle aspect van de voorstelling: er wordt op het natte podiumvlak aan waterski gedaan en er wordt met water gegooid en gespeeld. Alle dansers worden geleidelijk aan nat²⁴⁷. Het natte podium

²³⁹ Danser, in: WENDERS W., *Pina – ein Tanzfilm in 3D*, Duitsland, 2011.

²⁴⁰ CHABRIER J.-P. (2010), p. 53.

²⁴¹ Het element van water werd al gebruikt in de voorstelling *Arien*, uit 1979, wanneer het volledige podium bestond uit één groot wateroppervlak; maar dit element is niet voldoende om water in Pina Bausch’ oeuvre als een constante te ervaren.

²⁴² GAUTHIER B. (2008), p. 140.

²⁴³ Sommige solo’s en de groepsdans bevatten zeer fluïde bewegingen, die ons doen denken aan de bewegingen van golven en zwembewegingen. (Men kan op bepaalde momenten heel duidelijk de verwijzing naar crawl onderscheiden en een vrouw duikt vanop een stoel letterlijk in de armen van een man.) Het is dus niet zo verwonderlijk dat danseres M. Gillot getuigt dat Pina Bausch haar met de volgende woorden begeleidde tijdens een andere voorstelling: “Essaie de danser comme si tu étais de l’eau . Comme si tu n’avais plus d’os, et que tu étais un fluide.” BAUSCH P., in GILLOT M. A., “Pina Bausch vue par...”, in: IZRINE (2009), p. 47. Een beweging die eveneens vaak terugkomt is het drinken van water. Een vrouw zal zelfs van haar glas proberen drinken door haar kleed heen. Nog een andere wederkerende beweging is het zich inwrijven van vrouwen. Dit kan worden gezien als een referentie naar zonnemelk, bij het zwemmen, of het insmeren na het douchen. Sommige bewegingen lijken ook letterlijk een mimesis van “het wassen”. Ook zeer kleine bewegingen lijken te refereren naar water: dansers schudden hun handen (alsof om ze te laten drogen) en doen met hun vingers het getrippel van regendruppels na.

²⁴⁴ Vrijwel alle gebruikte attributen in *Vollmond* (behalve de “geprivilegieerde” stoel), die Pina Bausch steeds tot een minimum beperkte, kunnen in verband worden gebracht met water: plasticen flessen, emmers, glazen, handdoeken, tandenborstels, luchtmatrassen, etc.

²⁴⁵ Een aantal voorbeelden: een vrouw komt naar voren en zegt “L’eau bout à 100 degrés; Le lait à chaque fois qu’on se retourne!”. Een meisje drijft op een luchtmatras over de rivier. Een man schenkt water in het glas van een zittende vrouw, en giet hierbij steeds van op een grotere afstand.

²⁴⁶ Het belang van het water in *Vollmond* wordt in het persdossier meermaals benadrukt. NOISETTE P., “Vollmond”, in: Persdossier *Vollmond*, 11-17.11.2009, Théâtre de la Ville, Parijs, p. 2. Zie ook: DE BONNAY L., “Vollmond”, in: *Website Les Trois Coups*, geraadpleegd op 14.05.2010.

²⁴⁷ In het begin wordt er enkel af en toe doorheen het water gelopen. In een eerste expliciete scène (in verband met deze thematiek) zien we een vrouw op een stoel zitten met een glas. Een man komt naar haar toe en giet water in haar glas. Hij houdt zijn fles echter steeds verder van het glas, waardoor de vrouw uiteindelijk volledig wordt doorweekt. (Later wordt deze scène herhaald.) Nadien zal een vrouw de inhoud van haar glas water op andere dansers gooien. Alle dansers zullen uiteindelijk doorheen de rivier zwemmen. Op het einde van de voorstelling wordt deze scène herhaald, maar worden de hoeveelheden gradueel vergroot: eerst wordt het glas met een fles ingeschonken, dan met een kuipje. Tenslotte wordt er geen rekening meer gehouden met het te vullen glas en worden alle dansers met emmers water nat gemaakt. Het gebruik van water gebeurt dus duidelijk in een stijgende lijn.

zal ook de theatraliteit benadrukken: wanneer de dansers op het einde van de voorstelling hun solo's kort opnieuw uitvoeren²⁴⁸ in het water of op de natte planken van de scène, worden sommige bewegingen, doorheen hun sporen in het water, veel duidelijker in beeld gezet. We worden geconfronteerd met een nieuwe manier van kijken naar dezelfde bewegingen doorheen het medium van water. Volgens C. Aubry “Personne n’a su autant qu’elle faire de l’eau][...] [un] élément[s] indispensable[s] à l’élaboration du sens, plaçant la collaboration avec des scénographes inventeurs [...] au coeur du processus créateur”²⁴⁹.

2. Contextuele analyse: Bausch’ “horizon of expectation”

Wanneer men het statuut van model heeft bereikt, zoals Pina Bausch, moet men met elke nieuwe voorstelling voldoen aan een zekere “horizon of expectation”. In het geval van *Vollmond* kan men stellen dat het stuk aan hoge eisen moest voldoen. Een bewijs hiervan kan men terugvinden in het verloop van de ticketverkoop van de herneming in 2009 in Parijs²⁵⁰. Ten opzichte van deze verwachtingshorizon kan men twee houdingen aannemen: men kan zijn positie als rolmodel aanvaarden, of net gebruik maken van deze positionering om in alle vrijheid te werken en om zich te veroorloven wat men als beginnende artiest niet kon. Elk maturiteitswerk van een gevestigde artiest bevindt zich dus in een paratopische situatie: tussen gevangenschap en vrijheid. In dit laatste deel gaan we na hoe het maturiteitswerk *Vollmond* omgaat met deze tussenpositie. Maakte Pina Bausch gebruik van haar vrijheid door te rebelleren of voldeed zij aan de verwachtingshorizon die haar werd opgelegd?

a. Een vrijheid om aan te grijpen

Een “horizon of expectations” baseert zich op het verleden, maar wordt volledig bepaald door het heden. De verwachtingshorizon waar Pina Bausch met *Vollmond* aan moest voldoen, is er een van het hedendaagse podiumlandschap. In dit opzicht kan men twee manieren bedenken om er zich tegen af te zetten en vrijheid op te eisen: ten eerste kon zij zich distantiëren van dit artistieke landschap dat zij zelf in het verleden had

²⁴⁸ De voorstelling bouwt op in crescendo: eerst zien we rustig zowel groepsdansen en solo's. Naar het einde van de voorstelling toe wordt de muziek luider en zeer gespannen. Dansers volgen elkaar sneller en sneller op en voeren hun solo opnieuw op in het water of op het natte podium. De voorstelling bouwt dus op naar een climax. Dit valt ook duidelijk te zien in het beeldmateriaal dat zich in de bijlagen bevindt.

²⁴⁹ AUBRY C., “Bausch Philippine dite Pina”, in: *Website Encyclopaediae Universalis*, geraadpleegd op 14.05.2010.

²⁵⁰ Hoewel er 6 opvoeringen van *Vollmond* werden voorzien, waren zodanig veel critici en abonnees van de Théâtre de la Ville in Parijs (in november 2009) geïnteresseerd in deze voorstelling, dat er nog maar 30 kaarten te verkrijgen waren. Op de eerste verkoopdag waren alle kaarten binnen het kwartier verkocht. Mensen stonden 2u voor de openingstijd al aan te schuiven. Op de avond van de voorstellingen zelf stonden er telkens een 30-tal mensen aan de deuren van het theater, wanhopig op zoek naar een kaart. Dit fenomeen bevestigt dat Pina Bausch aan een hoge “horizon of expectation” moest voldoen, hoewel deze populariteit ook zou kunnen gerelateerd worden aan haar recente dood, eind juni 2009.

helpen opbouwen en ten tweede kon zij zich boven de hedendaagse scène hijsen door haar werk een tijdloos karakter te geven. Hierna wordt besproken hoe Pina Bausch deze twee elementen in *Vollmond* tot stand bracht.

In *Vollmond*, net als in andere maturiteitswerken, zien we dat Pina Bausch in tegenstelling tot het gewelddadige begin van haar carrière, een genuanceerdere aanpak hanteerde²⁵¹. De menselijke relaties die in haar vroeger werk met veel geweld werden afgebeeld en voor oproer zorgden, werden steeds vreedvoller²⁵². Man en vrouw lijken in *Vollmond* niet langer meer in een strijd betrokken te zijn, maar eerder in een spel²⁵³. Pina Bausch zei zelf dat zij dit veranderde in functie van de hedendaagse maatschappij: “Now, since the world has so much violence, I feel shy to do something like that on stage. So many people are full of fear, I feel like we need more strength and to believe that maybe it can be better... not to give up”²⁵⁴. Zij bleef dus vernieuwen: geweld op de scène werd, mede door haar eigen vroegere werk, de norm. Eenmaal aanvaard als “normaal”, distantieerde zij zich ervan. In *Vollmond* wordt nauwelijks geweld gebruikt. Integendeel, in de voorbereidingsfase stelde Bausch haar acteurs zelfs expliciet de vraag van de levensvreugde en energie²⁵⁵. We kunnen een aantal zeer optimistische en hoopvolle knipogen onderscheiden in deze opvoering: een vrouw gaat na de uitvoering van een solo vooraan het podium staan en zegt, terwijl ze het podium aankijkt “Je suis jeune. Mon esprit est fort. Je suis belle et jeune!”²⁵⁶ Een andere vrouw zegt: “Ce qui ne tue pas, rend plus fort!”. Ook het overheersende thema van het spel, een activiteit die blijdschap opwekt, versterkt deze stelling. G. David beaamt dat *Vollmond* getuigt van “un immense élan de vie”²⁵⁷.

Men kan dus algemeen stellen dat Pina Bausch’ maturiteitswerken, met als voorbeeld *Vollmond*, evenwichtiger worden²⁵⁸ op verschillende niveaus: de compositie wordt harmonieuzer, de afgebeelde menselijke relaties worden vrediger en zelfs de thematiek

²⁵¹ “Since the mid-’90s, Bausch’ tonal palette has changed. Her voice is less strident; her edges are rounder, her heart seems lighter” FELCIANO R. (2004), p. 36.

²⁵² “In the last decade or so, she left the most aggressive aspects behind and surged ahead into delight and wonder.” PERRON W. (2009), p. 74. Zie ook: GAUTHIER B. (2008), p. 161 en D’ARCIER B. F., in: BACHELIER P. (2002), p. 280.

²⁵³ X, in: *Ibid.*, p. 346.

²⁵⁴ BAUSCH P., in: PERRON W. (2009), p. 74. Zie ook: FELCIANO R., “Bausch, Pina”, in: BENBOW-PFALZRAF T. (1998), p. 44.

²⁵⁵ Danser, in: WENDERS W., *Pina – ein Tanzfilm in 3D*, Duitsland, 2011.

²⁵⁶ In de Engelstalige versie van *Vollmond*, zoals die in *Pina* te zien is, wordt deze nadruk op optimistische jeugdigheid nog duidelijker wanneer de danseres zegt “I am young! My ears hear promises!” Danseres, in: *Ibid.*

²⁵⁷ DAVID G. (2009), p. 47.

²⁵⁸ Daar waar geweld ook onevenwicht betekent, en zij steeds meer nadruk legt op vreugde, een gevoel van interne balans.

handelt over evenwichtsspelen²⁵⁹. Zij zorgde ervoor dat een fragmentarische structuur nu als normaal werd ervaren. In *Vollmond* zien we dat zij zich tegen haar eigen norm keerde en een harmonieuzere aanpak hanteerde zonder hiervoor haar werkmethode te veranderen. Zo zien we dat zij de juxtapositie van tekens, die voor haar kenmerkend zijn²⁶⁰, achterliet in *Vollmond*. Er wordt geen overvloed aan simultane acties, wat voor de toeschouwers als storend kan worden ervaren, op de scène gepresenteerd²⁶¹. *Vollmond* getuigt integendeel van interne harmonie: alle dansers komen evenwaardig aan bod en hoewel het stuk uit verschillende fragmenten is opgebouwd, komt het als één geheel over. Ook de menselijke relaties die worden afgebeeld, worden evenwichtiger: de vrouw wordt niet langer onderdrukt, de twee geslachten zijn aan elkaar gewaagd. Bovendien wordt deze evenwichtigheid een thema van de voorstelling zelf.

Tenslotte zien we in *Vollmond*, net als in andere maturiteitswerken van Bausch, een groter aandeel dans dan in haar vroegere werken. J. A. Endicott getuigt dat: “In den neuen Stücken wird deutlich mehr getanzt”²⁶². Zij was een van de choreografen die ervoor zorgden dat alledaagse en natuurlijke bewegingen op de scène werden aanvaard. Nu deze bewegingen als norm worden aanzien, verraste zij het publiek door terug meer nadruk te leggen op expliciete dansbewegingen²⁶³. Bausch trachtte zich dus duidelijk van het hedendaagse landschap, waar zij zelf aan bijdroeg, te onderscheiden door in te spelen op de hedendaagse conventies en normen. Kortom, Bausch bleef verrassen.

Bausch rebelleerde eveneens tegen deze hedendaagse “horizon of expectations” door haar werken een tijdloos karakter te geven. Zij verviel niet in een anekdotische aanpak; haar voorstellingen zijn ondateerbaar²⁶⁴. Vele critici hebben zowel de gebruikte muziek als de kostuums trachten te dateren, wat voor tegenstrijdigheden zorgde. Men kan dus stellen dat Pina Bausch slaagde in dit opzet. Maar wat haar nog een groter tijdloos karakter verschaft, is het feit dat ze haar voorstellingen volledig open liet voor

²⁵⁹ In 2003, bij de bespreking van *Masurca Fogo*, stelt M. Shevtsova een harmonieus slot vast en bestempelt ze dit als “nieuw”. SHEVTSOVA M. (2003), p. 10.

²⁶⁰ In 1986 getuigt Bausch zelf dat zij complexe, meerduidige voorstellingen creëert. BAUSCH P., in: BENTIVOGLIO L. en DE GUBERNATIS R. (1986), p. 15.

²⁶¹ “Observers of Bausch’ work admit that there often appears to be an excess of signs on stage, a surplus of signifiers which puzzle, disturb, and, in many instances, remain indecipherable.” PRICE D. W. (1990), p. 328. Zie ook: KAY R., in: MAU L. (1988), p. 113 en GOLDBERG M. (1989), p. 104.

²⁶² ENDICOTT J. A. (2007), p. 46.

²⁶³ Climenhaga stelt deze tendens vast in Bausch’ werk vanaf het midden van de jaren 90. CLIMENHAGA R. (2009), p. 30. Volgens R. Felciano heeft dit te maken met het feit dat hoop gemakkelijker over te brengen is naar het publiek via dans dan via andere theatrale aspecten. “It can be dangerous to *talk* about hope, or something like that on stage, I think that dance can do this more easily”. FORSTER L., in: FELCIANO R. (2004), p. 40.

²⁶⁴ Deze niet-anekdotische aanpak wordt reeds in 2002 door B. F. D’Arcier als één van de kenmerken gezien van Bausch’ maturiteit. D’ARCIER B. F., in: BACHELIER P. (2002), pp. 283-284. Zie ook: ASLAN O. (ed.) (1998) p. 32 en CHABRIER J.-P. (2010), p. 48.

interpretatie²⁶⁵. Deze afwezigheid van verklaringen²⁶⁶ zorgt ervoor dat haar œuvre door elke generatie en cultuur kan worden geïnterpreteerd, wat een zekere tijdloosheid van haar œuvre verzekert²⁶⁷. Maar R. Hoghe stelt dat: “Avec la possibilité de toujours voir l'inverse aussi, avec l'ouverture des images et des scènes présentées, les malentendus sont pris en compte. « Que quelqu'un puisse voir de telle manière et quelqu'un d'autre d'une manière toute différente – c'est cela que je trouve bien. » Bausch fait cette constatation, malgré plusieurs interprétations de son travail « qui n'ont rien à voir avec moi ».”²⁶⁸ Dit brengt een zekere paradox met zich mee. Met deze stelling bevestigde zij namelijk dat, hoewel zij geen verklaringen aan haar stukken wou geven, zij toch een zekere interpretatie beoogde. Ook hier bevond zij zich dus in een tussenpositie.

b. Een gevangenschap om te bekoren

Pina Bausch genoot niet enkel van haar vrijheid, maar was ook plichtsbewust en trachtte de verwachtingshorizon ten opzichte van haar œuvre tegemoet te komen. Deze druk ten aanzien van de “horizon of expectations” werd door Bausch reeds aangehaald tijdens de repetities van *Kontaktb Hof* in 1978: “We're still not doing what we really want to do ... I think we're all still holding back. It's quite natural because after all we all want to be loved and liked.”²⁶⁹ Ten eerste kan men stellen dat zij aan haar verwachtingshorizon voldeed door een unitair discours te hanteren²⁷⁰. Zij pastte steeds dezelfde kenmerken toe en bekoorde zo haar publiek. Ten tweede, aanvaardde zij haar taak als model, door

²⁶⁵ “Elle rejette les interprétations univoques. [...] Penser qu'il n'existe qu'un seul point de vue pour qu'on réinterprète alors, c'est cela qui est faux, car (comme le dit Pina Bausch): « On peut toujours voir l'inverse aussi. »” HOGHE R. (1987), p. 18. Zie ook: KLETT R., “Les répétitions du Kontaktb Hof”, in: BACHELIER P. (2002), p. 257, BOWEN C., in: *Ibid.*, p. 253 en BENTIVOGLIO L. en CARBONE F. (2007), p. 12. F. Quadri schrijft deze veelheid aan interpretatiemogelijkheden toe aan de vele tegenstrijdigheden binnen het werk van Pina Bausch. QUADRI F., “Pina Bausch: un langage à interpréter”, in: BACHELIER P. (2002), p. 205.

²⁶⁶ “Pina garde le silence, elle ne théorise pas.” VACCARINO E., “Bausch, un monde, un langage, tant de questions”, in: X (1995), p. 15. “Pina ne défend aucune théorie, ne délivre aucun message – son art est tout de suggestions et d'ellipses infinitésimales” CHABRIER J.-P. (2010), p. 56. “I can only make something very open. I'm not pointing out a view. There are conflicts between people, but they can be looked at from different angles” BAUSCH P., in: CODY G. (1998), pp. 116-117. Zie ook: CLIMENHAGA R. (2009), p. 39.

²⁶⁷ Pina Bausch zegt zelf (over haar voorstelling *Nelken*) “Chaque pays – avec sa propre culture et ses croyances a interprété la pièce différemment.” BAUSCH P., in: BACHELIER P. (2002), p. 345. Zie ook: “She wants the audience to bring their own ideas, histories and connections to the pieces.” CLIMENHAGA R. (2009), p. 39.

²⁶⁸ HOGHE R. (1987), p. 18. Zie ook: “One is always misunderstood. I can't avoid that.” BAUSCH P., in: interview door BERGHAUS R. (1987), in: CLIMENHAGA R. (2009), p. 48.

²⁶⁹ BAUSCH P., in: SCHMIDT J., “Not How People Move but What Moves Them”, in: SERVOS N. (1984), p. 230. Paradoxaal genoeg, getuigde zij ook van de nood om steeds van nul af aan te beginnen: “Audience: Are you able to let go of expectations and the pressure of the press and publicity in creating the work? Pina: Yes, I have to. We always start at point zero. All of these expectations are stupid clichés.” BAUSCH P., in: interview door BERGHAUS R. (1987), in: CLIMENHAGA R. (2009), p. 48.

²⁷⁰ “Ses créations sont véritablement les pièces d'un discours unitaire, où chaque nouveau titre semble être la continuation de la pièce précédente et l'anticipation de la suivante.” BENTIVOGLIO L. en CARBONE F. (2007), p. 34.

het hernemen van haar eigen recente werken²⁷¹. Ondanks deze hernemingen, gebruikte Pina Bausch geen enkele notatiemethode om haar werken te kunnen reconstrueren²⁷². Dit zou namelijk ingaan tegen haar voornaamste karakteristiek: zij steunde nooit op een vast patroon, maar op levende mensen. Daarom heeft zij een bijzonder systeem ontwikkeld: wanneer zij haar vroegere werken liet heropvoeren, maar zelf bezig was met nieuwe producties, stelde zij steeds een “verantwoordelijke” aan die aan het initiële project deelnam om de heropvoering te begeleiden²⁷³. Na haar dood kregen deze verantwoordelijken de taak om haar werk te laten voortleven²⁷⁴. Pina Bausch had dus zelf het voortbestaan van haar Tanztheater voorzien, zonder dat dit zou vervallen in een exacte reproductie²⁷⁵. Tijdens haar leven, zowel als na haar dood, zijn de hernemingen steeds verschillend van het origineel, wat op zich een zekere paratopie suggereert. Haar werk is dus opgenomen in een levend archief²⁷⁶. Deze overlevering toont aan dat Pina Bausch, hoewel zij bleef vernieuwen, ook de taak van model op zich nam.

²⁷¹ “Pour moi ce n’est pas seulement du répertoire, je ne vis pas dans le passé. D’une certaine façon, mon travail est une seule longue pièce. Les créations continuent à vivre à travers moi, à travers les interprètes.” BAUSCH P., in: X (1997), p. 11. Zie ook: ENDICOTT J. A. (2007), p. 46.

²⁷² KAY R., in: MAU L. (1988), p. 110. Zie ook: CODY G. (1998), p. 129.

²⁷³ MERCY D., in: BOISSEAU R., “La compagnie de Pina Bausch apprend à vivre sans sa figure tutélaire”, in: *Le Monde*, 11.12.2009, p. 20.

²⁷⁴ DAVID G. (2009), p. 47. Zo zijn de “rehearsal directors” van *Vollmond* Dominique Mercy, Robert Sturm en Daphnis Kokkinos. X, “Vollmond”, in: *Website Tanztheater Wuppertal*, geraadpleegd op 14.05.2010.

²⁷⁵ Bovendien stelt Climenhaga een systematische verjonging van Bausch’ gezelschap vast. Zo had zij dus ook een nieuwe generatie voorzien om haar werk zo lang mogelijk te laten voortleven. CLIMENHAGA R. (2009), p. 34.

²⁷⁶ Dit levend archief werd benadrukt in verband met Wim Wenders’ film *Pina*, een eerbetoon aan de choreografe. “Het is een film over afwezigheid, maar Pina blijft voortdurend aanwezig door haar werk, dat via haar uitvoerders voortleeft.” DE MEY M. A., Inleiding van de filmvertoning van Wim Wenders’ *Pina*, UGC Antwerpen, 02.05.2011.

Pina Bausch stays the course. She is, in her own brilliant way, reliable and an exception to the rule. Yet, for the first time, the underlying effort is beginning to show.

Anna Kisselgoff, *Man as a Window Washer and a Metaphor for Fertility*

Conclusie

De voorgaande analyse tracht aan te tonen hoe Pina Bausch in haar volledige carrière, van haar invloeden tot haar maturiteitswerken, met *Vollmond* als voorbeeld, steeds een paratopische positie innam. In het eerste deel van deze studie werd haar algemeen parcours besproken. Hierbij zien we dat zij van in het begin een tussenpositie innam: als choreografe koos zij voor invloeden uit de theaterwereld, vestigde zij een hybride genre tussen dans en theater, werkte zij in onderlinge afhankelijkheid met haar gezelschap en opteerde zij voor een ambivalente behandeling van haar thema's, waar ze bovendien nooit een vaste verklaring aan oplegde. Haar oeuvre heeft zich in een tussenpositie ontwikkeld: zonder zich waarlijk tegen de danswereld te kanten, noch de algemene normen op de voet te volgen, heeft zij zich kunnen vestigen als een rolmodel dat zowel deel uitmaakt van het canon, als er van afwijkt.

Sommige critici stellen dat zij er niet in geslaagd is om op oudere leeftijd paratopisch te blijven en dat zij in latere werken als *Vollmond*, in herhaling viel²⁷⁷. Deze stelling lijkt, met het oog op de voltrokken analyse in het tweede deel van de studie, echter excessief, aangezien we hebben vastgesteld dat Bausch haar rol als model op zich nam, maar intussen ook trachtte te ontkomen aan een zekere verwachtingshorizon. Dit brengt een zeer complexe situatie met zich mee die duidelijk op een tussenpositie wijst. Na een interne analyse van de voorstelling *Vollmond*, die de structuur, visuele aspecten en thema's bespreekt en een externe analyse, die de ambivalente positie van maturiteitswerken benadert, kan men concluderen dat Pina Bausch erin slaagde om een paratopische positie te behouden.

In de interne analyse van *Vollmond* hebben wij kunnen vaststellen dat het om een synthesewerk gaat, aangezien zij er in variaties toepaste van elementen die constanten vormen doorheen haar oeuvre en persoonlijkheid. De fragmentarische muziek, het spectaculaire decor, de kostuumkeuze, het ensceneren van de vijandelijke relatie tussen man en vrouw, zijn enkele elementen waar Bausch het unitaire discours van haar oeuvre mee heeft opgebouwd. Zij haalde ze hier opnieuw aan, maar zette ze in verbinding met het overheersende thema van het stuk: water. Dit water kan ook zelf worden gezien als

²⁷⁷ "In recent years, however, critics have been lamenting a tendency in Ms Bausch to repeat herself: a waning of inspiration. [...] her Wuppertal premiere of « Vollmond » (« Full Moon ») in May was vintage material." X, "On top of the world", in: *The Economist*, jaargang 380, nummer 8490, 08.12.2006, p. 69. Zie ook: BENTIVOGLIO L. in: BACHELIER P. (2002), p. 308.

een variatie, namelijk op het belang van natuurlijke elementen binnen haar werken, dat reeds in haar vroegere stukken werd gevestigd. Al deze elementen worden in *Vollmond* met een groot professionalisme en een karakteristieke bekwaamheid gehanteerd, die de positie van het stuk als maturiteitswerk bevestigen.

Vroeger werd de uitvindster van het Tanztheater aanzien als een rebel, vandaag wordt ze beschouwd als de norm bij uitstek; een positie waar zij in een zekere zin opnieuw tegen rebelleerde. Zij kante zich onder andere door middel van een harmonieuzere structuur, bewegingen die steeds meer de nadruk legden op pure dans en het verzachten van de menselijke relatie, tegen haar eigen autoritair systeem. Aangezien zij de “uitvinder” van deze norm was, bleef haar innovatie een kwestie van nuancering. Vroeger zag men onmiddellijk dat zij zich buiten de norm situeerde (tegenover andere choreografen en producties), terwijl men voor haar maturiteitswerken een diepgaandere analyse nodig heeft om haar vernieuwingen te kunnen onderscheiden. Zij gebruikte subtiele middelen om de normen te omzeilen. Bovendien merken we op dat Pina Bausch haar oeuvre liet steunen op de creatieve dynamiek van levende mensen, eerder dan op principes. Dit gegeven is op zich volkomen paradoxaal en paratopisch aangezien zij zo innovatie en toevalligheden programmeerde.

II. PETER BROOK – THEATERREGIE

Peter Brook wordt, net als Pina Bausch, gezien als een van de weinige theatermakers die erin slaagde om de theorieën van Antonin Artaud en Bertolt Brecht, die op het eerste zicht zeer tegenstrijdig lijken te zijn, te combineren²⁷⁸. Deze synthese wordt het vaakst aangehaald in verband met Brooks voorstelling *Marat/Sade* (1964), waarin deze juxtapositie het duidelijkst aanwezig was²⁷⁹. Parallel aan het eerste hoofdstuk zullen we in wat volgt een interne en contextuele analyse uitvoeren van een specifiek maturiteitswerk, *Eleven and Twelve*, om de bijzonderheid van Brooks rijpe werken te achterhalen²⁸⁰.

DEEL 1: PETER BROOK, EEN “PARATOPISCH” ŒUVRE

1. Tussen letteren en wijsbegeerte

Reeds meer dan twintig jaar geleden zei P. Ackroyd: “Peter Brook is arguably the most important living director: he has redefined the nature of the theatre for his generation.”²⁸¹ Hij is niet de enige om dit te denken: men kan ontegensprekelijk vaststellen dat Brook vandaag de meest internationaal gekende Britse regisseur is²⁸². De theatermaker is er zich van bewust dat hij een invloedrijk persoon is geworden en aanvaardt deze positie moeiteloos, daar hij zijn eigen parcours in termen van invloeden analyseert²⁸³. Hij benadrukt dat zijn œuvre binnen een specifieke context werd opgebouwd²⁸⁴. Hierna wordt besproken hoe het werk van Peter Brook zich verhoudt ten opzichte van zijn verschillende stimulansen en hoe hij zich op een tussenpositie bevindt die de eigenheid van zijn œuvre bepaalt.

a. Niet-theatrale achtergrond

Peter Brook heeft geen theateropleiding genoten. Hij studeerde vergelijkende literatuurwetenschap aan het Magdalena College in Oxford²⁸⁵. Brook ging zonder kennis van het werk en de theorieën van de grote toneelmeesters aan de slag binnen de wereld van de podiumkunsten. Maar hij ziet dit als een voordeel: “Par bonheur, lorsque j’ai commencé à travailler dans le théâtre, j’étais totalement ignorant. Je travaillais dans un

²⁷⁸ JONES E. D., “Brook, Peter (Stephen Paul)”, in: BANHAM M. (ed.) (1988), p. 125. Zie ook: CROYDEN M. (2003), p. xi.

²⁷⁹ BANU G., “Peter Brook et la coexistence des contraires”, in: BANU G. (ed.), (1985), p. 21. Zie ook: SCHRA E. (1995), p. 27.

²⁸⁰ De analyse van *Eleven and Twelve* in deze thesis is gebaseerd op de opvoering op 24.11.2009, in de Théâtre des Bouffes du Nord, in Parijs.

²⁸¹ ACKROYD P., “Ombolom Bullorga?” in: *The Times*, 14.04.1988, s. p.

²⁸² HUNT H., RICHARDS K. en TAYLOR J. R. (1987), p. 154.

²⁸³ “I believe that we are here to receive influences. We are constantly being influenced and in turn we influence people.” BROOK P. (1987), p. 22. Zie ook: BROOK P., in: MITTER S. (1992), p. 41.

²⁸⁴ BROOK P. (1987), p. 124.

²⁸⁵ “Brook [...] sera le plus jeune diplômé en littérature comparée.” BANU G., “BROOK Peter”, in: CORVIN M. (ed.) (1995), p. 139. Zie ook: JONES E. D., “Brook, Peter (Stephen Paul)”, in: BANHAM M. (ed.) (1988), p. 125.

pays où il n’y avait pas d’école, pas de maître, pas d’exemples. Le théâtre allemand n’était pas du tout connu, Stanislavski à peine, Brecht très peu, Artaud pas du tout. Il n’y avait aucune théorie et les gens qui faisaient du théâtre glissaient naturellement d’un genre à l’autre.”²⁸⁶

Zijn gevoelens en intuïtie werden dus zijn gids binnen het podiumlandschap²⁸⁷. Brook is steeds voorstander geweest van een praktische aanpak: “Le théâtre ne peut être compris que de première main. [...] Le théâtre n’existe que lorsqu’il a lieu.”²⁸⁸ Hij aarzelt dan ook niet om het volgende te antwoorden op de vraag naar hoe een theatermaker tot zijn beroep komt: “Directors in the theatre are self-appointed. [...] You become a director by calling yourself a director and you then persuade other people that it is true.”²⁸⁹ Brooks carrièrekeuze, binnen een sector die initieel niet de zijne was, kan dus reeds worden gezien als een eerste paratopische situatie.

Brook werd gauw een kenner van de Britse theaterscène²⁹⁰, waar hij een groot ongenoegen voor voelde²⁹¹. Zo kwam hij tot zijn concept van “Deadly Theatre”: “the English Theatre, I thought was just dreadful. It was deadly theatre. That’s where I got the image of deadliness. It was lifeless, sometimes skilful, but deeply uninteresting, deeply boring”²⁹². Vanuit deze ontevredenheid met het heersende conventionele theater ging de jonge Brook aan de slag. “When we say deadly, we never mean dead: we mean something depressingly active, but for this very reason capable of change.”²⁹³ Zijn ambitie om tegen de heersende theaterstroom in te gaan schrijft de regisseur toe aan historische redenen: wanneer een bepaald type theater zich vestigt en als algemeen gangbaar wordt aanvaard, moet er steeds een tegenreactie zijn²⁹⁴. De theatermaker toonde zich dus van in het begin

²⁸⁶ BROOK P. (1991), p. 17. Zie ook: “I stayed clear of all theories. I hardly read Stanislavski or Brecht. Only years later did I ever look at them, because I didn’t feel that I could be helped, or interested, by theory.” BROOK P. (in 2000), in: CROYDEN M. (2003), p. 272.

²⁸⁷ BROOK P. (1998), p. 63. Zie ook: “You’re making me think about things which I don’t think about analytically but only intuitively.” BROOK P. in BANU G., HUSEMOLLER A., JOUANNEAU J., LA BARDONNIE M. en SCHECHNER R. (1986), p. 55 en SCHRA E. (1995), p. 17.

²⁸⁸ BROOK P., in: BANU G. (2001), p. 20. Zie ook: “Pour lui, la meilleure manière d’apprendre, c’est de *faire*.” BANU G., “Peter Brook et la coexistence des contraires”, in: BANU G. (ed.) (1985), p. 13.

²⁸⁹ BROOK P. (1987), p. 14.

²⁹⁰ KUSTOW M. (2005), p. 201.

²⁹¹ Volgens M. Borie is één van de gemeenschappelijke kenmerken van alle leden van Brooks internationaal onderzoekscentrum CIRT een diep ongenoegen ten opzichte van hun eigen traditie, een wantrouwen tegenover hun culturele erfenis. BORIE M., “Les origines et l’être du théâtre”, in: BANU G. (ed.) (1985), p. 126.

²⁹² BROOK P. (in 2000), in: CROYDEN M. (2003), pp. 271-272.

²⁹³ BROOK P. (1968), p. 45.

²⁹⁴ “I think that you have to talk a bit historically. When forms become rigid, when a certain type of theatre becomes settled and established, there has to be a reaction against it.” BROOK P. (in 1970), in: CROYDEN M. (2003), pp. 36-37.

reeds als een ambitieuze rebel binnen een sector die theoretisch gezien de zijne niet was²⁹⁵.

Bovendien bleek deze sector maar een “tweede keuze” te zijn. Peter Brook was tijdens zijn studententijd gefascineerd door cinema²⁹⁶. Zijn eerste ambitie was dan ook om filmregisseur te worden²⁹⁷. Het werd hem echter snel duidelijk dat de filmsector in Engeland niet zo toegankelijk was. Om regisseur te worden, zou hij eerst jarenlang regieassistent moeten zijn, om zo trede per trede de bedrijfs ladder op te klimmen. De jonge, ongeduldige Brook richtte zijn pijlen dan maar op het theater, waar hij meteen aan de slag kon als volwaardig regisseur²⁹⁸. Hij getuigt: “I thought of the theatre – without much enthusiasm. But it did seem that a possible detour through this old-fashioned province could eventually lead me back to the highway I wanted to take.”²⁹⁹ Hunt A. en Reeves G. benadrukken dat de jonge regisseur echter al gauw genoot van het succes en het genoegen dat de podiumkunsten hem verschaften³⁰⁰.

Het lijkt niet toevallig dat Brook tijdens het eerste deel van zijn carrière veel nadruk legde op de beeldvorming van zijn opvoeringen. Brook getuigt dat hij in zijn eerste voorstellingen aan de hand van een zekere “cinematografische fluiditeit”³⁰¹, de afstand tussen het publiek en het toneelstuk wou overbruggen³⁰². Jan Kott concludeerde na het zien van Brooks productie *Titus Andronicus* in 1955: “Peter Brook heeft de techniek van de film in het theater gebracht”³⁰³. Brooks honger voor cinema leek dus niet gestild te zijn.

Zoals gehoopt, slaagde Peter Brook erin via het succes van zijn theaterstukken, de deuren van de filmsector voor zich te openen. De regisseur houdt er intussen, naast zijn talloze theaterproducties, ook een lange filmografie op na. Het is echter zeer opmerkelijk dat Brook binnen de filmsector vooral bekend staat voor het verfilmen van zijn eigen toneelstukken³⁰⁴. Zij worden pas verfilmd als de theatermaker ze al eens op het podium

²⁹⁵ Brook was zich bewust van het risico dat hij met zijn “experimenteel” of anticonventioneel theater nam. “Om een nieuw publiek tegenover ons te zien, moeten we eerst in de gelegenheid zijn lege stoelen te aanschouwen.” BROOK P., in: SCHRA E. (1995), p. 20.

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 14.

²⁹⁷ BROOK P. (1998), p. 27.

²⁹⁸ BROOK P. (1987), p. 9. Zie ook: SCHRA E. (1995), p. 14 en HUNT A. en REEVES G. (1995), p. 1.

²⁹⁹ BROOK P. (1998), pp. 28-29.

³⁰⁰ HUNT A. en REEVES G. (1995), p. 2.

³⁰¹ BANU G., “BROOK Peter”, in: CORVIN M. (ed.) (1995), p. 139.

³⁰² BROOK P. (1987), p. 11.

³⁰³ KOTT J., in: SCHRA E. (1995), p. 19.

³⁰⁴ HUNT A. en REEVES G. (1995), p. 2. Zie ook: “But virtually all his film-making since *Lord of the Flies* has been dependent on his theatre work. Films like *King Lear* and *The Marat/Sade* derived directly from stage productions.” *Idem.*

heeft geregisseerd³⁰⁵. Door de afhankelijkheid van zijn films kunnen we vaststellen dat Brook theater uiteindelijk superieur vindt aan cinema. Doorheen zijn ongewilde omweg via het theater ontdekte Brook zijn sterktes: “There is only one interesting difference between the cinema and the theatre. The cinema flashes on to a screen images from the past. As this is what the mind does to itself all through life, the cinema seems intimately real. [...] The theatre, on the other hand, always asserts itself in the present. This is what can make it more real than the normal stream of consciousness. This is also what can make it so disturbing.”³⁰⁶

Noch cineast, noch theaterregisseur *pur sang*, bevindt Peter Brook zich op een tussenpositie. Hoewel hij doorheen de jaren een voorkeur voor toneelopvoeringen heeft ontwikkeld, lijkt de drang om er nadien een verfilming van te maken onoverkomelijk te zijn. Hij maakt dus deel uit van een plaats, zonder er volledig toe te behoren en vertoont dus aanleg voor paratopie³⁰⁷.

b. Invloeden binnen de theaterwereld

Bertolt Brecht

Peter Brook werd, net als Pina Bausch, beïnvloed door Bertolt Brecht. Hij noemde de Duitse theatermaker “the strongest, most influential and most radical theatre man of our time”³⁰⁸. Hij ontmoette Brecht in 1951 in Berlijn, maar bekent dat hij toen nog geen weet had van zijn theorieën³⁰⁹. Hij geeft zelf aan dat hij werd beïnvloed door Brecht met stellingen als: “The *Marat/Sade* could not have existed before Brecht”³¹⁰. Volgens Brook was Brecht de eerste om het idee van “the intelligent actor” in te voeren³¹¹, een concept dat hij later zelf toepast op zijn gezelschap. Het is echter een misverstand te denken dat Brecht een analytische aanpak hanteerde, zegt de Britse regisseur³¹². Wat Brook het meest lijkt te bewonderen bij Brecht is zijn “clear thought”³¹³ en zijn “economy of representation”³¹⁴ of de zuinigheid van theatrale elementen³¹⁵. De Engelse regisseur is

³⁰⁵ BANU G., “Peter Brook et la coexistence des contraires”, in: BANU G. (ed.) (1985), p. 24. Zie ook: SCHRA E. (1995), p. 15.

³⁰⁶ BROOK P. (1968), p. 111.

³⁰⁷ MAINGUENEAU D. (2004), p. 72.

³⁰⁸ BROOK P. (1968), p. 80. Zie ook: BROWN J. R. (1995), p. 403.

³⁰⁹ BROOK P. (1998), p. 72.

³¹⁰ BROOK P. (1968), p. 83.

³¹¹ *Ibid.*, p. 85.

³¹² “The aim of a scene, the nature of a scene, have to be found by the rehearsal process. This is always a question of searching by a whole mixture of means; by discussion, by improvising [...] and inevitably going through a stage where you have no simplicity, where you have an over-richness of material which eventually has to be simplified. And this is where Brecht's insistence on clear thought comes into play”. BROOK P. (1987), p. 43.

³¹³ *Ibid.*, p. 43.

³¹⁴ MITTER S. (1992), p. 61.

³¹⁵ BANU G. (2001), p. 95.

namelijk van mening dat soberheid enkel met de grootste inspanning kan worden bereikt³¹⁶. Eenvoud is inderdaad de eigenschap die het vaakst met het werk van Peter Brook zelf wordt geassocieerd³¹⁷. Mitter S. stelt dat Brooks voorstellingen bovendien, net als die van Brecht, tot stand komen door de juxtapositie van tegenstellingen³¹⁸.

Brooks oeuvre kent dus een duidelijke affiniteit met dat van Brecht, maar het wijkt er ook ontegensprekelijk van af. Hun grootste twistpunt is allicht Brechts bekendste concept van het *Verfremdungseffekt*. Hoewel Brook deze postdramatische³¹⁹ strategie bewondert voor haar talloze mogelijkheden³²⁰, past hij ze zelf niet toe. Waar Brecht de toeschouwer kritisch wou opstellen door de theatermechanismen te ontmantelen, zodat het publiek steeds een objectieve afstand zou behouden³²¹, wou Brook net een illusie in stand houden³²². Aan de hand van minimalistische, maar zeer theatrale elementen, wordt de verbeelding van de toeschouwers gestimuleerd en de afstand tot het schouwspel verkleind³²³. Volgens Brook is vooral Brechts opsplitsing van realiteit en illusie problematisch³²⁴. De Britse regisseur speelt namelijk net in op deze dubbelzinnigheid: “The awareness of the performance both as fiction and as real-life experience is one of the paradoxes of Brooks theatre, where the plausibility of the storyline always goes hand in hand with an obvious theatricality”, zegt H. Cole King³²⁵. Brook, in tegenstelling tot Brecht, verbreekt dus nooit de theatrale illusie. “Beyond illusion lies not alienation but obscurity”, stelt Mitter vast³²⁶. De Britse regisseur nodigt de toeschouwer dus niet uit tot

³¹⁶ SCHRA E. (1995), p. 9. Zie ook: BROOK P. in: BANU G., HUSEMOLLER A., JOUANNEAU J., LA BARDONNIE M. en SCHECHNER R. (1986), p. 69 en WILLIAMS D. (1991), p. 48.

³¹⁷ Hij wordt door Kottman zelfs “een spreekwoordelijk sober regisseur” genoemd. KOTTMAN P., “Voorlichting over geestelijke stoornissen”, in: *NRC-Handelsblad*, 23.06.1994, s. p.

³¹⁸ “Brooks socially conscious drama, like Brechts, works through the juxtaposition of incompatibles. But whereas in Brecht the tension posited is that between text and metatext, in Brook the contradictions operate between two alternative texts, one of which draws attention to situation and the other to the spectators’ resistance to it.” MITTER S. (1992), p. 64.

³¹⁹ Het dramatisch concept van theater werd ontwikkeld door Aristoteles. ARISTOTELES (2010), *Poëtica*, Amsterdam: Polak & Van Genneep. Hans-Thies Lehmann ontwikkelde het concept van het postdramatisch theater. LEHMANN H.-T. (2007), *Postdramatic Theatre*, New York: Routledge. Zie ook: STALPAERT C., “Algemene Introductie: dramatische en postdramatische bouwtsenen”, in: *Dramaturgie*, 03.10.2010, Universiteit Gent.

³²⁰ BROOK P. (1968), p. 82.

³²¹ ASTIER A., “Bertolt Brecht”, in: *Analyse de la mise en scène 1*, 18.12.2009, Université Paris X Nanterre.

³²² “Unlike Brecht, who believed that the mechanics of theatre should be revealed, Brook hid the mechanics. He used Brechtian tricks, pretended to break the illusion. [...] But he never broke the illusion that what we were seeing was real madness.” HUNT A. en REEVES G. (1995), p. 94

³²³ BROOK P. (1998), p. 73.

³²⁴ BROOK P. (1968), p. 86.

³²⁵ COLE KING H. (2008), p. 423. Deze tweeslachtigheid vinden we volgens Mitter ook terug in het acteren: waar Brechts acteurs zeer bewust een personage moeten “spelen” en dus niet echt overtuigd moeten zijn, moeten Brooks acteurs zowel hun personage als hun persoonlijkheid evenredig benadrukken. MITTER S. (1992), p. 67.

³²⁶ *Ibid.*, p. 63.

waakzaamheid zoals Duitse theatergigant dit deed, maar tot vertrouwen³²⁷. Brook wou dus in tegenstelling tot Brecht zijn publiek niet kritisch en politiek engageren.

Peter Brook bewonderde het werk van Bertolt Brecht, maar nam nooit zijn theatrale strategieën volledig over. Hoewel beide theatermakers opteren voor de confrontatie van tegenstellingen en een stilistische soberheid, werd het werk van Brook nooit expliciet politiek geëngageerd en weigerde hij Brechts karakteristieke vervreemdingsstrategie. De Britse regisseur getuigt bovendien zelf dat hij zich op een tussenpositie bevindt ten aanzien van het werk van de Duitse theatermaker: “There is so much of Brechts work I admire, so much of his work with which I disagree totally.”³²⁸ Hunt A. en Reeves G. schrijven deze ambivalente situatie toe aan de zeer verschillende culturele kaders waarin beide theatermakers te werk gingen³²⁹.

Antonin Artaud

Brook getuigt dat hij voor het eerst in aanraking kwam met Antonin Artauds oeuvre tijdens het filmen van *Lord of the Flies* (1963). Een journaliste van een avant-garde nieuwsblad vroeg hem om een kort artikel over de Franse theatergigant te schrijven en nodigde hem uit om een lezing te geven over zijn affiniteit met het werk van Artaud³³⁰. “As always, I was so far from any theoretical approach to theatre that I had not the remotest idea who Artaud might be”, getuigt Brook³³¹. Hunt en Reeves stellen dat de regisseur echter al vier jaar eerder op de hoogte was van Artauds theorieën³³². Volgens M. Kustow is het exacte moment waarop Brook voor het eerst in aanraking kwam met de teksten van de Fransman niet zo relevant. Hij stelt dat Artauds ideeën in het begin van de jaren 60 eerder via osmose werden doorgegeven dan via de studie van zijn teksten. Brook werd allicht door Artauds gedachten beïnvloed, nog voor hij maar een van zijn teksten had gelezen³³³.

Wat algemeen wordt aanvaard is dat het werk van Antonin Artaud en in het bijzonder zijn boek *Le théâtre et son double*, een aanzienlijke invloed heeft gehad op het oeuvre van Peter Brook³³⁴. De regisseur nodigt bovendien zelf tot deze stelling uit, aangezien hij in

³²⁷ BANU G. (2001), p. 102. De regisseur haalt echter aan dat het om een vrij ambigue vertrouwensrelatie gaat, daar het publiek van nature steeds wat achterdochtig is bij het bekijken van een voorstelling. BROOK P. (1987), p. 126.

³²⁸ *Ibid.*, pp. 26-27.

³²⁹ HUNT A. en REEVES G. (1995), p. 28.

³³⁰ BROOK P. (1987), p. 41.

³³¹ *Idem.*

³³² “But in fact Brook had been interested in Artaud since picking up the Grove Press edition of *The Theatre and its Double* in New York in 1959.” HUNT A. en REEVES G. (1995), p. 68.

³³³ “Brook does not recall when he first read Artauds texts but in the late fifties and early sixties, Artaud came to influence people more by osmosis than close study [...] Brook absorbed Artauds influence throughout a variety of channels and cities.” KUSTOW M. (2005), p. 138.

³³⁴ X, “Brook, Peter”, in: *Website Encyclopadia Britannica*, geraadpleegd op 07.04.2011. Zie ook: HARTNOLL P. (ed.) (1983), p. 110 en HUNT H., RICHARDS K. en TAYLOR J. R. (1987), p. 56.

1963 samen met Charles Marowitz binnen de Royal Shakespeare Company een alternatief onderzoekslaboratorium oprichtte, waarvan hij de eerste publieke programmatie *The Theatre of Cruelty* noemde³³⁵. Brook benadrukt echter dat de onderzoeksgroep het theater van Artaud niet wou reconstrueren³³⁶. Hij is namelijk van mening dat dit de eigenheid van het werk van Artaud zou verraden: “Artaud applied is Artaud betrayed”³³⁷. Wat de onderzoeksgroep wel deed, zijn de vragen gebruiken die de Fransman had aangekaart om eigen experimenten op te voeren³³⁸. Brook wou, net als Artaud, afrekenen met de heerschappij van het woord binnen het theater³³⁹. Zijn toenmalige werkpartner Charles Marowitz getuigt: “Ce qui était artaudien dans notre travail c’était la recherche des moyens autres que les moyens naturalistes-linguistiques d’une expérience de communication et de pénétrations”³⁴⁰. Brook was gefascineerd door Artauds nadruk op het geweld van beelden en het belang van rituele elementen (boven het woord). Binnen zijn onderzoek lag de nadruk dan ook op experimenten rond improvisatie, lichamelijkeheid, mime en vocale technieken, zegt D. Shellard³⁴¹.

Bovendien kan men ook van een wederzijdse invloed spreken. Antonin Artauds oeuvre werd namelijk algemeen bekend in Engeland dankzij Brooks expliciete hommage aan de Fransman. Via zijn onderzoeksgroep zorgde de regisseur ervoor dat Artauds autoriteit internationaal werd versterkt³⁴². Brockett en Findlay achten dat dit vooral te danken is aan Brooks productie *Marat/Sade*, die de naam *Theatre of Cruelty* tot in America verspreidde³⁴³.

Ondanks zijn invloed koos Peter Brook ervoor om de theorieën van Antonin Artaud niet letterlijk toe te passen, maar er zich vrij door te laten inspireren. Hij zette een eigen onderzoeksgroep op die experimenteerde op basis van vragen die Artaud had aangekaart. Hij prees de ideeën en vooral de intensiteit van de Franse theaterlegende³⁴⁴, zonder in

³³⁵ BORIE M., “Les origines et l’être du théâtre”, in: BANU G. (ed.) (1985), p. 119. Zie ook: BANU G., “BROOK Peter”, in: CORVIN M. (ed.) (1995), p. 139.

³³⁶ “The title was by way the homage to Artaud, but it did not mean that we were trying to reconstruct Artauds own theatre.” BROOK P. (1968), p. 55.

³³⁷ *Ibid.*, p. 60.

³³⁸ BANU G., “Peter Brook et la coexistence des contraires”, in: BANU G. (ed.) (1985), p. 20. Zie ook: “We used his striking title to cover our own experiments, many of which were directly stimulated by Artauds thought – although many exercises were very far from what he had proposed.” BROOK P. (1968), p. 55.

³³⁹ HUNT A. en REEVES G. (1995), p. 71. Zie ook: DECREUS F. (2010), p. 116.

³⁴⁰ MAROWITZ C., in: BORIE M., “Les origines et l’être du théâtre”, in: BANU G. (ed.) (1985), p. 119. Het *Theatre of Cruelty* voerde dus “onderzoek naar de directheid en intensiteit van de theatrale uitdrukkingsmiddelen”. SCHRA E. (1995), p. 24. Dit onderzoek bereikte haar hoogtepunt in de voorstelling *Orgbast* (1971-72), een voorstelling dat werd opgevoerd in het *Orgbast*, een universele taal dat werd bedacht door de dichter Ted Hughes. CROYDEN M. (2003), p. 43.

³⁴¹ SHELLARD D. (1999), p. 115.

³⁴² TRUSSLER S. (ed.) (1994), p. 343.

³⁴³ BROCKETT O. G. en FINDLAY R. R. (eds.) (1973), p. 656.

³⁴⁴ BROOK P. (in 2000), in: CROYDEN M. (2003), p. 272. Zie ook: HUNT A. en REEVES G. (1995), p. 68.

eenzelfde utopische visie te vervallen³⁴⁵. Ter bevestiging van een duidelijk onderscheid zei Peter Brook in 2000: “We tried out a few things that were interesting. [...] His intensity was extraordinary, but I didn’t find anything practically useful in Artaud.”³⁴⁶ De Britse regisseur kan de invloed van Artaud niet ontkennen, maar heeft er duidelijk afstand van proberen te nemen. Het feit dat Brook zich binnen een evolutieproces tijdelijk in een bepaalde denker interesseert, is zoals we later zullen zien een karakteristieke eigenschap van Brooks werkmethode.

Jerzy Grotowski

Peter Brook heeft een enorme bewondering voor Jerzy Grotowski³⁴⁷. De Poolse theatermaker, die het Theatre Laboratorium oprichtte, pleit voor een direct en lichaamsgericht theater “waarbij de intensiteit van de gewaarwording centraal” staat³⁴⁸. Hij hecht dan ook een groot belang aan de fysieke training van zijn dansers. Brook verbergt zijn affiniteit met Grotowski niet. Hij vermeldt hem in verschillende boeken en hun gezelschappen hebben zelfs samengewerkt³⁴⁹. Volgens Zonneveld L. verschaftte Grotowski Brook de nodige sleutels om met zijn gezelschap tot een intensieve, fysieke training te komen³⁵⁰. De oefening naar het ontdekken van de “ander” binnen een internationaal gezelschap begint namelijk met het lichaam³⁵¹. Beide theatermakers wilden, om de culturele verschillen binnen hun internationaal gezelschap te overbruggen, een aculturele, woordenloze (en dus fysieke) taal ontwikkelen³⁵². Ook hun soberheid³⁵³, het concept van de reis als weg naar de waarheid³⁵⁴ en hun ritueel opzet³⁵⁵ zijn vergelijkbaar. Beide makers leggen ook de nadruk op het belang van een constante herdefiniëring van theater³⁵⁶.

³⁴⁵ KENNEDY D. (1973), p. 526.

³⁴⁶ BROOK P. (in 2000), in: CROYDEN M. (2003), p. 272.

³⁴⁷ Brook leidde zelf Grotowski’s bekendste publicatie in, *Towards a Poor Theatre*, met de volgende lovende woorden: “Grotowski is unique. [...] Because no-one else in the world, in my knowledge, no-one since Stanislavski, has investigated the nature of acting, its phenomenon, its meaning, the nature and science of its mental-physical-emotional processes as deeply and completely as Grotowski.” BROOK P. (1968), “Preface”, in: GROTOWSKI J. (1968), p. 13.

³⁴⁸ SCHRA E. (1995), p. 29.

³⁴⁹ BROOK P. (1987), p. 37.

³⁵⁰ ZONNEVELD L. (2005), p. 49.

³⁵¹ MITTER S. (1992), p. 113.

³⁵² ROOSE-EVANS J. (1989), p. 176.

³⁵³ “Net als Jerzy Grotowski, keert Brok terug naar een sober theater. Naar een minimaal theater, dat berust op de menselijke relatie en terugkeert naar de bronnen.” SELS G., “Akteurs en toeschouwers, spel en een ruimte”, in: *De Morgen*, 14.12.1995, s. p.

³⁵⁴ MITTER S. (1992), p. 107. Zie ook: BANU G. (2001), p. 28.

³⁵⁵ BROOK P. (1968), p. 67.

³⁵⁶ HUNT H., RICHARDS K. en TAYLOR J. R. (1987), p. 155.

Desalniettemin benadrukt Brook dat men niet kan spreken van een partnerschap aangezien de makers verschillende doelen nastreven³⁵⁷. Waar Grotowski maar sporadisch een publiek nodig heeft, kan voor Brook theater niet bestaan zonder toeschouwers: “Grotowski’s work leads him deeper and deeper into the actor’s inner world, to the point where the actor ceases to be actor and becomes the essential man. [...] For me, the way of the theatre goes the opposite way, leading out of loneliness to a perception that is heightened because it is shared”, getuigt Brook³⁵⁸. Volgens S. Mitter daarentegen, verschillen Brook en Grotowski niet van doel, maar van werkwijze³⁵⁹. Ook ten aanzien van het werk van de Poolse theatermaker Grotowski bevindt de Britse regisseur zich dus in een wanverhouding.

In het werk van Peter Brook zijn “de echo’s voelbaar van de toneelpioniers uit de eerste helft van de twintigste eeuw”, stelt L. Zonneveld vast³⁶⁰. Binnen zijn eigen sector onderwerpt Brook zich nooit helemaal aan de theaterstrategieën van andere makers. Hij bewondert hun theorieën, maar identificeert er zich nooit volledig mee. Dit is wat Georges Banu “l’entre-deux brookien” noemt³⁶¹.

c. Niet-theatrale invloed: de filosofie van George Gurdjieff

“In the twentieth century, the most remarkably interesting and significant figure is [...] Gurdjieff, whose work I’ve known for a long time, and followed with great, great results”, getuigt Brook³⁶². Hij verbergt zijn sympathie voor de Russische pionier dus niet en noemt het zelfs “common knowledge”³⁶³. Zo maakte hij in 1977 de film *Meetings with Remarkable Men – Gurdjieff’s search for hidden knowledge* die expliciet verwijst naar de leer van deze mysticus.

De denker Gurdjieff combineerde oosterse filosofie met een westerse methode³⁶⁴, een tussenpositie die Peter Brook duidelijk aansprak³⁶⁵. Daar Brook in een praktische aanpak gelooft, hield hij het niet bij het lezen van boeken, maar leerde hij de “Gurdjieff teachings” via Jane Heap, een vrouw die de leer van de Russische denker onderrichtte in

³⁵⁷ “Are you patterning yourself on Jerzy Grotowski? – I wouldn’t think so at all, no. I think that all groups have certain things in common. But the aim of our group is towards a completely homogenous nature.” BROOK P. (in 1970), in: CROYDEN M. (2003), p. 27.

³⁵⁸ BROOK P. (1987), p. 41. Zie ook: BROOK P. (1987), p. 38 en SCHRA E. (1995), p. 29.

³⁵⁹ MITTER S. (1992), p. 134.

³⁶⁰ ZONNEVELD L. (2005), p. 49.

³⁶¹ BANU G. (2001), p. 312.

³⁶² BROOK P. (in 1978), in: CROYDEN M. (2003), p. 116. Zie ook: ESTAVNIK N. (2005), p. 58.

³⁶³ BROOK P. (in 2000), in: CROYDEN M. (2003), p. 273.

³⁶⁴ CROYDEN M. (2003), p. 111.

³⁶⁵ Deze tussenpositie tussen het Westen en het “elders” zal ook blijken uit de thema’s die Peter Brook doorheen zijn carrière aanhaalt.

Parijs³⁶⁶. Het centrale idee van Gurdjieff was dat men zichzelf kan veranderen doorheen zelfbewustzijn en zelfobservatie³⁶⁷. Dit is een principe dat Peter Brook in zijn werkmethode doorvoert. Zo vraagt hij aan het begin van elke productie aan zijn multinationale groep acteurs om zich bewust te worden (en te ontdoen) van hun eigen culturele clichés en komen alle voorstellingen tot stand door een collectief werkproces. De theorie van Gurdjieff is moeilijk vast te pinnen, daar hij steeds van een punt naar een ander bewoog: zijn werk kende verschillende fases³⁶⁸. Deze bewegingsvrijheid vinden we eveneens bij de Britse regisseur terug.

Net zoals bij Artaud en Brecht is Brooks relatie tot de denker complex. Wanneer M. Croyden in 2000 rechtuit vroeg of hij een volgeling van Gurdjieff was, ontkende Brook deze stelling³⁶⁹. Het toebehoren aan een beweging houdt namelijk steeds een zekere passiviteit in, vindt Brook³⁷⁰. Maar de situatie is paradoxaal, daar Gurdjieff zelf tegen de idee van “volgelingen” was. Hij ontwikkelde daarentegen het concept van de “searcher”, en beoogde zo een actieve en kritische betrekking van zijn “leerlingen”³⁷¹. En dit is precies wat Brook wil zijn³⁷². Dit concept van de “zelfstandige volgeling” zal later ook door Brook worden toegepast. Het wordt dus duidelijk dat Brook zich aan de leer van de Russische denker onderwerpt³⁷³.

We kunnen vaststellen dat Brook zich ten aanzien van zijn uiteenlopende invloeden steeds op een tussenpositie bevindt: als theaterleek ging hij aan de slag binnen de sector van de podiumkunsten, hoewel hij aanvankelijk zijn zinnen had gezet op cinema. Binnen zijn sector ontwikkelde hij zich noch tot een cineast, noch tot een theatermaker *pur sang*. Hoewel hij duidelijk onderhevig is aan de theorieën van drie twintigste eeuwse theatergiganten, kan men enkel spreken van kortstondige aanrakingen: hij inspireert zich op de ideeën van Artaud om een eigen onderzoek te beginnen; hij bewondert de “clear thought” van Brecht, maar legt in tegenstelling tot diens vervreemdingseffect de nadruk op het creëren van een theatrale illusie; hij looft het werk van Grotowski, maar hun doelen verschillen, daar het publiek bij Brook centraal staat. Een man van wie hij wel

³⁶⁶ KUSTOW M. (2005), p. 71.

³⁶⁷ CROYDEN M. (2003), p. 112.

³⁶⁸ BROOK P. (in 1978), in: *Ibid.*, p. 120.

³⁶⁹ BROOK P. (in 2000), in: *Ibid.*, p. 280.

³⁷⁰ BROOK P. (in 1978), in: *Ibid.*, p. 117.

³⁷¹ “He was not trying to make followers. He was not trying to make believers. « I am trying to provoke people to follow the first principle, which is everything must be verified for oneself, » he said. [...] The one essential, and I'd say unique, fact of any serious Gurdjieff group is that it's doing everything to prevent [...] making people into followers.” BROOK P. (in 2000), in: *Ibid.*, p. 279.

³⁷² “And so you asked me a question, which is, « Are you a follower? » And I'd say « No. » It's a contradiction in terms. But a « searcher? I hope so. »” BROOK P. (in 2000), in: *Ibid.*, p. 280.

³⁷³ BROOK P. (1998), p. 79.

ontegensprekelijk een “volgeling” kan worden genoemd, is de denker Gurdjieff, die niet thuishoort binnen de podiumkunsten. Bovendien houdt zijn theorie juist in dat zijn volgelingen zich op een tussenpositie moeten bevinden: tussen het hanteren van zijn principes en de constante kritische ondervraging ervan. Met het oog op zijn andere invloeden, is het niet toevallig dat Brook een meester kiest die een paratopische navolging beoogt. Nicolescu stelt dat “sur le chemin sur lequel il avance, Peter Brook ne peut être que seul. Il ne peut pas y avoir, sur ce chemin, ni « sources » ni « modèles » absolus.”³⁷⁴ Deze stelling valt dus te beamen: Brook kent een veelheid aan modellen, zowel binnen als buiten zijn sector, zonder ze slaafs na te volgen. Hij kan dus worden gezien als “alleen” in de tussenpositie die hij ten aanzien van zijn verschillende bronnen inneemt. Of met de woorden van D. Maingueneau: “L’Art n’a pas d’autre lieu que ce mouvement, l’impossibilité de se fermer sur soi et de se laisser absorber par cet Autre qu’il faut rejeter, mais dont on attend la reconnaissance.”³⁷⁵

2. Regel en uitzondering

Dominique Maingueneau is van mening dat elk werk zowel zijn eigen kenmerken als de omstandigheden waarin het tot stand komt, zelf vastlegt³⁷⁶. Gelijklopend aan de analyse van de culturele horizon waarin Peter Brook zijn œuvre ontwikkelde, moet men dus nagaan welke uitdagingen hij gedurende zijn loopbaan aangaat. Brook was niet bang om tegen de heersende theaterconventies in te gaan, maar welke zijn net de normen die hij overtrad? Hierna worden het genre van Peter Brooks creatie, zowel als zijn bijzondere werkwijze en thema’s, benaderd.

a. De theatervisie van Peter Brook

Theater als evenement

Als beginnend regisseur bleef Peter Brook binnen het conventionele kader werken, maar deed hij dit op een zeer creatieve manier, zegt G. Heptonstall³⁷⁷. Hij legde, zoals velen, vooral de nadruk op de “splendeur picturale”³⁷⁸ of visuele aspecten van zijn voorstellingen, maar hanteerde hierbij een “cinematografische fluiditeit”³⁷⁹. Hij werd al gauw bekend voor zijn visueel vernieuwende (en soms gewelddadige) opvoeringen van

³⁷⁴ NICOLESCU B., “Peter Brook et la pensée traditionnelle”, in: BANU G. (ed.) (1985), p. 160.

³⁷⁵ MAINGUENEAU D. (2004), p. 77.

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 86.

³⁷⁷ HEPTONSTALL G. (2001), p. 313.

³⁷⁸ BANU G., “Peter Brook et la coexistence des contraires”, in: BANU G. (ed.) (1985), p. 86.

³⁷⁹ BANU G., “BROOK Peter”, in: CORVIN M. (ed.) (1995), p. 139.

Shakespeare³⁸⁰. Williams D. verwijst naar deze eerste fase van Brooks loopbaan als “A Theatre of Images”³⁸¹.

Volgens Brook veranderde alles met de productie *King Lear* in 1962³⁸². Net voor het begin van de repetities vernietigde hij de (scenografische) maquette van de voorstelling³⁸³. “One night, I realized that this wonderful toy was absolutely useless. I took almost all of it out of the model and what remained looked much better. This was a very important moment for me [...]. Suddenly, something clicked. I began to see why theatre was an event”, getuigt de regisseur³⁸⁴. Brook keerde zich af van picturale ensceneringen³⁸⁵. Sindsdien legt hij de nadruk op de relatie van de acteurs tot de toeschouwers. Het theater als evenement houdt in dat men niet langer een object wil creëren, maar een perceptievorm, onderlijnt M. Millon³⁸⁶. Vanaf *King Lear* steunt Brook louter nog op het spel van de acteurs en de verbeeldingkracht van het publiek voor het creëren van een gemeenschappelijke betekenisvorm³⁸⁷. Sindsdien komen Brooks voorstellingen tot stand via een collectief werkproces van regisseur en acteurs³⁸⁸. Met *King Lear* kwam Brook “tot de zoekende wijze van repeteren die hij altijd zou blijven hanteren”, besluit W. Hillaert³⁸⁹. Theater wordt een directe gebeurtenis dat de toeschouwer actief betreft³⁹⁰.

Voor Peter Brook bestaat theater enkel in functie van het publiek³⁹¹. “The audience is what gives you the necessity” getuigt de regisseur³⁹². Brooks theater maakt van het publiek een nodige getuige³⁹³, een gelijkwaardige partner³⁹⁴ en een virtuele deelnemer³⁹⁵. De toeschouwer wordt een gelijke (aan de acteur) en een actieve participant, daar hij een

³⁸⁰ DECREUS F. (2010), p. 115.

³⁸¹ WILLIAMS D. (1996), p. 135.

³⁸² BROOK P. (1987), p. 12. Zie ook: HUNT H., RICHARDS K. en TAYLOR J. R. (1987), p. 56.

³⁸³ BROOK P. (1987), p. 12.

³⁸⁴ *Idem.* Zie ook: SCHRA E. (1995), p. 21.

³⁸⁵ MILLON M., “Shakespeare: source et utopie”, in: BANU G. (ed.) (1985), p. 93.

³⁸⁶ MILLON M., “Shakespeare: source et utopie”, in: *Ibid.*, p. 87.

³⁸⁷ *Idem.*

³⁸⁸ YARROW R. (ed.) (1992), p. 224. Zie ook: SCHRA E. (1995), p. 104.

³⁸⁹ HILLAERT W., “De wonderboy van weleer wordt oud”, in: *De Morgen*, 27.11.2004, s. p.

³⁹⁰ SCHRA E. (1995), p. 22.

³⁹¹ BROOK P. (1968), p. 25. Zie ook: BANU G., “Peter Brook et la coexistence des contraires”, in: BANU G. (ed.) (1985), p. 69. Brook is zeker niet de eerste regisseur die de nadruk legt op het publiek, en is zich hier ook van bewust. BROOK P. (1998), p. 196.

³⁹² BROOK P. (in 2000), in: CROYDEN M. (2003), p. 274. Zie ook: BROOK P. (1968), p. 156.

³⁹³ Het theater heeft volgens Brook nood aan een getuige om te bestaan: “I can take an empty space and call it a bare stage. A man walks across this empty space whilst someone else is watching him, and this is all I need for an act of theatre to be engaged.” *Ibid.*, p. 11.

³⁹⁴ Daar de voorstelling zonder hem niet kan bestaan, wordt de toeschouwer als gelijkwaardige partner van de acteur beschouwd. Zo bestaat de tekst enkel in functie van een ontmoeting, zegt Peter Brook. BROOK P., in: BANU G., “Peter Brook et la coexistence des contraires”, in: BANU G. (ed.) (1985), p. 49. Brook benadrukt ook dat het publiek “assisteert” aan de voorstelling. Door zijn loutere aanwezigheid, draagt de toeschouwer bij tot de voorstelling. BROOK P. (1968), p. 156.

³⁹⁵ BANU G. (2001), pp. 115-116.

invloed heeft op het verloop van de voorstelling: de grootte³⁹⁶ en aandacht³⁹⁷ van het publiek kan namelijk een voorstelling sturen. Maar het publiek wordt ook actief betrokken doordat Brook via zijn sobere stijl ruimte overlaat aan de verbeelding van zijn toeschouwers³⁹⁸. Hier begint dus de praktijk die wordt verkondigd in *The Empty Space* (1968)³⁹⁹ en die pleit voor een sobere setting “zonder franjes”⁴⁰⁰. Tussen publiek en acteurs bestaat er dus geen wezenlijk, maar een praktisch verschil, zegt Brook⁴⁰¹. Hij is zowel afhankelijk van zijn publiek, als een autoritaire figuur waar het zich aan onderwerpt (daar hij de voorstelling regisseert waar zij deel van uitmaken). Dit is een paratopische houding die Brook ook ten aanzien van zijn acteurs inneemt.

Theater als ritueel

Brook is ervan overtuigd dat theater technisch gezien altijd de mindere zal blijven van film en maakt van deze beperking een sterkte: zijn theater legt niet langer de nadruk op visuele aspecten, maar op het menselijk contact⁴⁰², wat een “terugkeer naar de bronnen” van theater inhoudt⁴⁰³. Dit hangt samen met het geloof dat de enige plaats van echte creatie in de oorsprong ligt, acht M. Borie⁴⁰⁴. Peter Brook is dus op zoek naar het nieuwe en niet Hét Nieuwe, zegt zijn vaste dramaturg Jean-Claude Carrière⁴⁰⁵, een stelling die de paratopische aard van Brooks werk benadrukt.

De oorsprong van theater ligt in het ritueel. Brook ontwikkelde in dit verband het concept van “Holy Theatre”: het is een vorm van theater die de nodige voorwaarden produceert om het onzichtbare zichtbaar te maken voor de toeschouwers⁴⁰⁶. Peter Brook wou dus geen rituele naspelen, maar doorheen zijn voorstellingen eenzelfde rituele geestesgesteldheid produceren⁴⁰⁷. Dit is volgens Millon het logische gevolg van de hedendaagse samenleving: in een maatschappij die wordt overladen door beelden hebben

³⁹⁶ BROOK P. (1987), pp. 57, 117.

³⁹⁷ BROOK P. (1968), p. 27. Zie ook: BROOK P. (1987), pp. 117, 125.

³⁹⁸ BROOK P. (1995), p. 32. Zie ook: *Ibid.*, p. 55 en WILLIAMS D. (1996), p. 136.

³⁹⁹ BANU G., “BROOK Peter”, in: CORVIN M. (ed.) (1995), p. 139.

⁴⁰⁰ HILLAERT W., “De wonderboy van weleer wordt oud”, in: *De Morgen*, 27.11.2004, s. p.

⁴⁰¹ BROOK P. (1968), p. 150.

⁴⁰² GOOSSENS J., “Een mozaïek van stemmen”, in: *Knack*, 17.04.1996, p. 89.

⁴⁰³ “I’ve always tried to get closer to the roots. The source is always the same. The branches of a tree extend in different directions, but they all come out of the same trunk.” BROOK P. in BANU G., HUSEMOLLER A., JOUANNEAU J., LA BARDONNIE M. en SCHECHNER R. (1986), p. 64. Zie ook: GOOSSENS J., “Een mozaïek van stemmen”, in: *Knack*, 17.04.1996, p. 89, SCHRA E. (1995), p. 44, STRAATMAN T., “Peter Brook of de kracht van het lege toneel”, in: *Gazet van Antwerpen*, 16.06.1994, s. p. en DECREUS F. (2010), p. 120.

⁴⁰⁴ “La vision brookienne de l’histoire du théâtre porte la marque de cette pensée des sources pour laquelle seules les origines sont vraiment créatrices, de cette valorisation du primitif qui traverse l’anthropologie et le théâtre contemporain.” BORIE M., “Les origines et l’être du théâtre”, in: BANU G. (ed.) (1985), p. 122.

⁴⁰⁵ “Brook is not seeking for the new, not for The New. He is exploring the ground, the basics of theatre, over and over again.” CARRIERE J.-C., in: ZONNEVELD L. (2005), p. 48.

⁴⁰⁶ BROOK P. (1968), pp. 42, 47, 63.

⁴⁰⁷ BORIE M., “Les origines et l’être du théâtre”, in: BANU G. (ed.) (1985), p. 123. Zie ook: CROYDEN M. (1969), p. 120.

we meer dan ooit nood aan het onzichtbare en transcendentie⁴⁰⁸. Dit “zichtbaar maken” moet niet letterlijk worden opgevat: volgens Brook gaat het eerder om een voelen⁴⁰⁹ en kan dit bijvoorbeeld door het gebruiken van stilte⁴¹⁰.

Het belangrijkste aspect van het theater als ritueel is dat van de gemeenschapsvorming. Wij hebben namelijk niet alleen de affiniteit met rituelen verloren⁴¹¹, maar ook het gemeenschapsgevoel: “Aujourd’hui, le public ne partage plus rien. N’est-ce pas toute la difficulté du théâtre moderne? Et la notion de culture n’est-elle pas un aménagement, très artificiel chez nous, pour essayer de se trouver ensemble?” vroeg iemand in 1991 aan Brook, waarop hij antwoordde: “Je suis complètement de votre avis. Les raisons pour lesquelles une pièce est donnée sont très peu claires. [...] La seule raison valable ne peut être que la relation avec le public.”⁴¹² Peter Brook is zeer geïnteresseerd in theater als alledaags ritueel⁴¹³. Doorheen zijn voorstellingen of profane rites tracht Brook dus niet enkel acteurs en toeschouwers te verenigen, maar ook het publiek onderling⁴¹⁴.

Daarmee bevindt hij zich alweer op een paratopische positie: tegelijkertijd ritueel en alledaags, tegelijkertijd heilig en profaan⁴¹⁵. Ook het belang van de relatie tussen acteur en publiek en de toeschouwers onderling kan zo worden geïnterpreteerd.

b. Een dialogisch werkproces

Sinds 1962 hanteert Peter Brook een collectieve werkmethode en is hij, net als Pina Bausch, afhankelijk van zijn ensemble of gezelschap⁴¹⁶. “I have never believed in a single truth”, getuigt hij⁴¹⁷. De acteur is bij Brook niet langer een pion van de regisseur, maar krijgt inspraak in het zoeken naar “de waarheid” van de voorstelling⁴¹⁸. Het gezelschap gaat samen op een “ontdekkingsreis” naar de waarheid van het stuk. Zij putten energie

⁴⁰⁸ MILLON M., “Shakespeare: source et utopie”, in: BANU G. (ed.) (1985), p. 86.

⁴⁰⁹ BROOK P. (in 2000), in: CROYDEN M. (2003), p. 293.

⁴¹⁰ BROOK P. (1991), p. 67. Zie ook: BROOK P. (1995), p. 70.

⁴¹¹ BROOK P. (1968), p. 51.

⁴¹² BROOK P. (1991), p. 49.

⁴¹³ ACKROYD P., “Ombolom Bullorga?” in: *The Times*, 14.04.1988, s. p. Volgens hem kunnen wij enkel omgaan met riten als ze binnen onze cultuur en op ons eigen niveau plaatsvinden. BROOK P. (1968), p. 53.

⁴¹⁴ “Het enige belangrijke punt in het theater, is de kwaliteit van de ervaring, die de toeschouwer opdoet. Centraal staat het dat een groep mensen samenkomen, terwijl ze dat niet moeten.” BROOK P., in: VAN GANSBEKE W., “« Theater heeft niets nodig, behalve mensen »”, in: *De Morgen*, 19.06.1991, s. p.

⁴¹⁵ BANU G., “Peter Brook et la coexistence des contraires”, in: BANU G. (ed.) (1985), p. 71.

⁴¹⁶ BROOK P. (1968), p. 128. Zie ook: BANU G., “Entretien avec Bruce Myers”, in: BANU G. (ed.) (1985), p. 367 en SCHRA E. (1995), p. 8. Theater heeft namelijk de mogelijkheid om één gezichtspunt te vervangen door een veelheid aan visies. BROOK P. (1987), p. 15.

⁴¹⁷ *Ibid.*, s. p. (Préface). Zie ook: BANU G., “Avant-propos”, in: BANU G. (ed.) (1985), p. 7 en KUSTOW M. (2005), p. 292. Brook verwelkomt dan ook meningsverschillen, aangezien het basiselement van een toneelstuk de dialoog is, die uitgaat van een conflictsituatie. BROOK P. (1987), p. 15. Zie ook: SCHRA E. (1995), p. 101.

⁴¹⁸ BROOK P. (1968), p. 32. Volgens Brook is er nood aan een collectief werkproces. De theatermaker krijgt namelijk pas vat op het stuk doorheen het werkproces met zijn acteurs. *Ibid.*, p. 119.

uit de vrijheid die zij krijgen om te experimenteren⁴¹⁹. De regisseur laat zijn spelers zelf naar oplossingen zoeken: hij wil dat zij via improvisaties het initiatief nemen om het stuk vorm te geven⁴²⁰. Binnen deze improvisaties legt Brook de acteurs geen bepaalde technieken op⁴²¹. Colin Blakely, die in 1968 met Brook samenwerkte voor *Oedipus* getuigt: “He obviously had his own concept, but we were allowed to experiment. In fact, he said he would tell us nothing but what *not* to do”⁴²². Hoewel Brook een bepaald basisidee heeft voor de voorstelling, weet hij zelf niet welke vorm ze zal krijgen⁴²³. Brooks werkmethode is dus dialogisch⁴²⁴ en gebaseerd op het idee van een organisch geheel⁴²⁵.

Aan de hand van improvisaties van de acteurs wordt er vorm gegeven aan het stuk. Deze improvisaties zijn mogelijk dankzij de lege ruimte⁴²⁶ en de veilige atmosfeer⁴²⁷ binnen de groep. Brook hecht ook veel belang aan de voorbereiding van zijn acteurs. Improvisatie en voorbereiding zijn voor de Britse regisseur onlosmakelijk met elkaar verbonden⁴²⁸. De voorbereiding bestaat uit oefeningen die door de theatermaker in functie van de groep worden ontworpen⁴²⁹. Ze zijn gericht op het ontlopen van clichés (of “Deadly Theatre”)⁴³⁰. Brook probeert zijn spelers van hun eigen conventies, acteertechnieken en sociale vrijheid bewust te maken⁴³¹ en vraagt hen om er zo ver mogelijk afstand van te nemen om elke voorstelling opnieuw vanuit een neutraal beginpunt vorm te geven⁴³². Er is dagelijks nood aan nieuwe oefeningen: zoals in tuinen groeit het onkruid steeds terug⁴³³. Hij hanteert ook bepaalde fysieke oefeningen. Het

⁴¹⁹ *Ibid.*, p. 21.

⁴²⁰ SCHRA E. (1995), p. 114.

⁴²¹ *Ibid.*, p. 170.

⁴²² BLAKELY C., in: CROYDEN M. (1969), p. 120. Zie ook: “Answers were generated from within rather than suggested from without.” SHELLARD D. (1999), p. 182.

⁴²³ MILLON M., “Entretien avec Maurice Bénichou”, in: BANU G. (ed.) (1985), p. 352. Zie ook: BROOK P. (1995), p. 62 en CROYDEN M. (2003), p. 20.

⁴²⁴ X, “Nom Brook, prénom Peter, adresse Bouffes du Nord”, in: *Le Monde*, 15.12.1995, p. 29.

⁴²⁵ BORIE M., “Les origines et l’être du théâtre”, in: BANU G. (ed.) (1985), p. 125.

⁴²⁶ MILLON M., “Entretien avec Maurice Bénichou”, in: *Ibid.*, p. 355.

⁴²⁷ BANU G., “Peter Brook et la coexistence des contraires”, in: *Ibid.*, p. 57. Zie ook: BANU G. (2001), p. 137. Daarom mogen er geen buitenstaanders aanwezig zijn op repetities. SCHRA E. (1995), p. 103. Zie ook: BANU G. (2001), pp. 144-145. Wanneer we echter de videofragmenten van *Eleven and Twelve* bekijken, lijkt Brook deze regel soms te overtreden voor commerciële doeleinden. (Zie Bijlage 3.)

⁴²⁸ BROOK P., in: STRAATMAN T., “Peter Brook of de kracht van het lege toneel”, in: *Gazet van Antwerpen*, 16.06.1994, s. p. Zie ook: BANU G., “Etre prêt”, in: BANU G. (ed.) (1985), p. 343 en BROOK P. (in 1970), in: CROYDEN M. (2003), p. 29.

⁴²⁹ BANU G., “Etre prêt”, in: BANU G. (ed.) (1985), p. 345.

⁴³⁰ BROOK P. (1968), pp. 125-126. Zie ook: BORIE M., “Les origines et l’être du théâtre”, in: BANU G. (ed.) (1985), p. 138.

⁴³¹ BROOK P., in: SUCHER C. (1995), s. p. Zie ook: KALB J. (2010), p. 67.

⁴³² WILLIAMS D. (1991), p. 6.

⁴³³ BROOK P. (1968), p. 128. Brook omschrijft het repetitieproces van zijn gezelschap als volgt: “D’abord des exercices de préparation qu’il faut faire chaque jour comme on tient son jardin; ensuite un travail autour de la pièce, sans idée préalable, en se jetant à l’eau; enfin une troisième phase, l’analyse rationnelle, la clarification de ce que l’on vient de faire.” BROOK P. (1991), p. 87. Volgens Carrière is het echter wel zeer typerend voor Brook om geen strikt onderscheid te maken tussen de verschillende fases: de verschillende activiteiten zijn nauw met elkaar verweven. CARRIERE J.-P., in: SCHRA E. (1995), p. 108.

onzichtbare wordt namelijk zichtbaar gemaakt aan de hand van het lichaam, dat zich dus moet kunnen openstellen en hierop moet trainen⁴³⁴.

In een eerste fase onderwerpt Brook opzettelijk zijn acteurs niet aan analytische benaderingen van het stuk⁴³⁵, iets dat hij naar eigen zeggen uit zijn reis naar Afrika leerde⁴³⁶. Hij hanteert dus een anti-intellectualistisch repetitieproces, omdat naar zijn mening “de rationele geest als ontdekkingsmiddel niet half zo potent is als de wat geheimere vermogens van de intuïtie”⁴³⁷.

Aan de hand van improvisaties en experimenten wordt doorheen de repetitieperiode vorm gegeven aan het stuk⁴³⁸. Hij verkiest dan het onderzoek boven de uiteindelijke voorstelling⁴³⁹.

Binnen deze veelheid aan mogelijkheden heeft Brook nood aan een vast ankerpunt: hij baseert zich altijd op een tekst⁴⁴⁰. Dit betekent echter niet dat de tekst onaantastbaar is⁴⁴¹. Het beginpunt van een voorstelling is steeds een herwerkte versie (door de regisseur) van het toneelstuk⁴⁴². De acteurs hebben dus de macht om de vorm van het stuk te bepalen, maar niet zijn inhoud.

Tijdens dit gezamenlijk werkproces neemt de regisseur een onderdanige positie aan: hij laat veel afhangen van zijn groep acteurs. Hoewel hij een bepaalde visie heeft, probeert hij zijn medewerkers zo veel mogelijk vrijheid te geven: “Enlightment can’t be taught, though it must always be encouraged”⁴⁴³. Brook maakt suggesties, luistert naar zijn acteurs, rijkt nieuwe ideeën aan, bekritiseert zijn eigen voorstellen, trekt ze terug wanneer hij ze uitgevoerd ziet, enz⁴⁴⁴. Zijn eigen visie verandert doorheen het

⁴³⁴ BROOK P. (1995), p. 24. Zie ook: BANU G. (2001), p. 226.

⁴³⁵ BROOK P. (1991), p. 79. Zie ook: MITTER S. (1992), p. 31, SCHRA E. (1995), p. 95 en CROYDEN M. (2003), p. 67.

⁴³⁶ BROOK P. in BANU G., HUSEMOLLER A., JOUANNEAU J., LA BARDONNIE M. en SCHECHNER R. (1986), p. 56.

⁴³⁷ BROOK P., in: STRAATMAN T., “Peter Brook of de kracht van het lege toneel”, in: *Gazet van Antwerpen*, 16.06.1994, s. p. Zie ook: BROOK P., in: KALB J. (2010), p. 67.

⁴³⁸ CROYDEN M. (2003), p. 21. Zie ook: SCHRA E. (1995), p. 22 en GOBET G., “Peter Brook bids farewell to Paris theatre after 36 years”, in: *The Observer*, 02.01.2011, s. p. Dit experimenteel onderzoek maakt het tonen van waarheden mogelijk die anders verborgen waren gebleven, stelt Brook. BROOK P. (1987), p. 107. Zie ook: GOOSSENS J., “Een mozaïek van stemmen”, in: *Knaak*, 17.04.1996, p. 88.

⁴³⁹ X, “Nom Brook, prénom Peter, adresse Bouffes du Nord”, in: *Le Monde*, 15.12.1995, p. 29. Brook geeft dan ook nooit een bepaald doel mee aan zijn acteurs. BORIE M., “Les origines et l’être du théâtre”, in: BANU G. (ed.) (1985), p. 137.

⁴⁴⁰ BANU G. (2001), p. 151. Zie ook: BANU G., “Peter Brook et la coexistence des contraires”, in: BANU G. (ed.) (1985), pp. 8, 24, BROOK P. (1987), p. 5, SCHRA E. (1995), p. 82, COLE KING (2008), p. 414, CROYDEN M. (2003), p. 51, BROOK P. (1995), p. 131 en CHAMPAGNE L. (2006), p. 113.

⁴⁴¹ SCHRA E. (1995), p. 83.

⁴⁴² BANU G., “Entretien avec Bruce Meyers”, in: BANU G. (ed.) (1985), pp. 364-365. De tekst kan echter wel nog worden veranderd doorheen het repetitieproces. BANU G. (2001), p. 78.

⁴⁴³ BROOK P. (1995), p. 69.

⁴⁴⁴ BROOK P. (1987), p. 6. Zie ook: BROOK P. (1995), p. 131.

werkproces⁴⁴⁵. De regisseur kan dus worden gezien als een begeleider, afhankelijk van zijn reisgezelschap⁴⁴⁶.

Hunt en Reeves waarschuwen echter dat de acteurs niet zo onafhankelijk zijn als ze lijken⁴⁴⁷. Het beginpunt is namelijk een tekst die Brook alleen heeft herwerkt⁴⁴⁸ en hij ontwerpt ook de nodige voorbereidingsoefeningen⁴⁴⁹. Hoewel hij zijn spelers bij het improviseren het gevoel van vrijheid weet te geven, blijft de regisseur zijn visie opleggen, onderlijnt Reeves⁴⁵⁰. Deze visie noemt Brook een “formless hunch”, dat flexibel is en toch de vorm van de voorstelling bepaalt⁴⁵¹. In een laatste fase moet alle informatie worden gefilterd en moet de acteur voornamelijk de vorm uitzuiveren⁴⁵². De regisseur is dan diegene die genadeloos overtollig materiaal schrapt⁴⁵³. Deze zuivering tot een sober geheel is typerend voor Brooks oeuvre: het is een theater van suggestie in plaats van illustratie⁴⁵⁴. De laatste beslissingen worden steeds door de regisseur genomen⁴⁵⁵ om tot een coherent resultaat te komen⁴⁵⁶. De regisseur zorgt ervoor dat het gezelschap doorheen het werkproces “de juiste richting” blijft aanhouden⁴⁵⁷, zegt Brook; een stelling die zijn autoriteit onderlijnt.

De regisseur is als het ware de “meester” van zijn gezelschap, maar kan enkel via zijn groep vooruitgang boeken⁴⁵⁸. Banu stelt dat Peter Brook zich dus op een tussenpositie bevindt: noch te dicht, noch te ver van het werk⁴⁵⁹. Het is zeer opmerkelijk dat Brook tijdens de eerste (picturale) fase van zijn werk heeft geholpen om de figuur van de regisseur in het theater een gezaghebbende positie te geven⁴⁶⁰. De regisseur geeft de indruk zich te keren tegen het podiumlandschap dat hij zelf heeft helpen opbouwen.

⁴⁴⁵ BROOK P. (1968), p. 142.

⁴⁴⁶ BIET C. en TRIAU C. (2005), p. 705. Zie ook: BANU G. (2001), p. 155.

⁴⁴⁷ HUNT A. en REEVES G. (1995), p. 18.

⁴⁴⁸ BANU G. (2001), p. 153.

⁴⁴⁹ BROOK P. (1968), p. 68.

⁴⁵⁰ “He’s only taking away this to get to that. He’s not going in and saying, ‘As the spirit moves me’. There’s an enormous amount of preparation. And he’s still moving inside an over-all concept. In his head, I think he’s always working towards a dimly perceived shape, as a sculptor works his material into a form.” REEVES G., in: HUNT A. en REEVES G. (1995), p. 47. Zie ook: SCHRA E. (1995), p. 162 en BROOK P. (1968), p. 69.

⁴⁵¹ BROOK P. (1987), p. 3.

⁴⁵² BROOK P. (1968), p. 128.

⁴⁵³ KUSTOW M. (2005), p. 2.

⁴⁵⁴ CROYDEN M. (2003), p. 182.

⁴⁵⁵ BROOK P. (in 2000), in: *Ibid.*, p. 286.

⁴⁵⁶ BROOK P. (1968), p. 122. We kunnen dus vaststellen dat de autoritaire rol van de regisseur doorheen het repetitieproces groeit. SCHRA E. (1995), p. 113.

⁴⁵⁷ BROOK P. (1987), p. 5.

⁴⁵⁸ BANU G., “Peter Brook et la coexistence des contraires”, in: BANU G. (ed.) (1985), p. 32.

⁴⁵⁹ BANU G. (2001), p. 128.

⁴⁶⁰ HUNT A. en REEVES G. (1995), p. 4.

c. Thema's: tussen het westen en het "elders"

Het meest opvallende aan Peter Brooks repertoire is een grote verscheidenheid aan genres. Hij lijkt een ongenoegen te hebben voor het conventionele Westerse repertoire⁴⁶¹. Desalniettemin loopt er een rode draad doorheen zijn carrière: William Shakespeare⁴⁶². De legendarische Engelse toneelschrijver is onlosmakelijk verbonden met het oeuvre van Brook⁴⁶³. Shakespeare is niet enkel een bron voor tal van zijn producties, maar is ook een model voor zijn theater in het algemeen⁴⁶⁴. Brook verklaart dat hij steeds opnieuw Shakespeare aanhaalt omdat hij een voorbeeld is van het incorporeren van tegenstellingen: hij toont probleemloos tegengestelde facetten van personages⁴⁶⁵, combineert het alledaagse en het rituele⁴⁶⁶ en laveert continu tussen het persoonlijke en het sociale perspectief⁴⁶⁷. Bovendien wordt het algemeen aanvaard dat Shakespeare zeer "open" toneelstukken schreef⁴⁶⁸, een eigenschap waar Brook zowel binnen het acteren als binnen de theatrale ruimte naar op zoek is. Alles wat we opmerkelijk vinden aan Artaud, Brecht en Beckett was al aanwezig bij Shakespeare, meent Brook⁴⁶⁹. Hij keert steeds terug naar Shakespeare omdat "his work is always relevant and always contemporary"⁴⁷⁰.

In tegenstelling tot deze typisch westerse bron kiest Peter Brook ook voor een groot aantal andere verhalen⁴⁷¹. Hij trachtte zo een reeks niet-Westerse epische verhalen op de scène te brengen, waar *The Mahabharata* (1985) allicht het bekendste van is geworden⁴⁷². Zo kan ook het maturiteitswerk *Eleven and Twelve*, een adaptatie van een Afrikaans verhaal, een "vreemd" thema worden genoemd. Maar hoewel hij wordt aangetrokken tot het "elders", keert Brook steeds terug tot westerse thema's⁴⁷³. Peter Brook verklaart deze wisselwerking ook in een commerciële context: "Wil een thema in het theater de aandacht trekken, dan moet het iets onverwachts hebben. Als alles verloopt volgens de

⁴⁶¹ BORIE M., "Les origines et l'être du théâtre", in: BANU G. (ed.) (1985), pp. 120-121. Zie ook: BROOK P. (1987), p. 53.

⁴⁶² SCHRA E. (1995), p. 69.

⁴⁶³ BANU G. (2001), p. 273. Zie ook: CHAMPAGNE L. (2006), p. 113 en IYER P., "Autumn of the Rebel Patriarch", in: *Time*, 18.02.1991, p. 68.

⁴⁶⁴ MILLON M., "Shakespeare: source et utopie", in: BANU G. (ed.) (1985), p. 82 en HUNT A. en REEVES G. (1995), p. 274.

⁴⁶⁵ PERRIER J.-L., "« Tierno Bokar est dans la ligne de ce qui me touche le plus chez Shakespeare »", in: *Le Soir*, 30.09.2004, s. p.

⁴⁶⁶ BORIE M., "Les origines et l'être du théâtre", in: BANU G. (ed.) (1985), p. 123. Zie ook: CROYDEN M. (2003), p. xv.

⁴⁶⁷ BROOK P. (1987), p. 46.

⁴⁶⁸ CROYDEN M. (2003), p. 9.

⁴⁶⁹ BROOK P. (1968), pp. 96 en 98. Zie ook: HUNT A. en REEVES G. (1995), p. 44.

⁴⁷⁰ BROOK P. (1995), p. 122.

⁴⁷¹ SCHRA E. (1995), p. 76.

⁴⁷² BANU G., "BROOK Peter", in: CORVIN M. (ed.), p. 139.

⁴⁷³ Zo regisseerde Brook in 2009 *Eleven and Twelve*, maar werd zijn volgende productie *Warum Warum*, gebaseerd op geschriften van onder andere Artaud, Meyerhold en Shakespeare en maakte hij eind 2010 een adaptatie van Mozart's opera *De Toverfluit*.

verwachting, is er niets dat de aandacht prikkelt. Vandaar dat ik denk dat stof uit het verleden of uit een geografisch verwijderde en vreemde context, de aandacht opwekt” zegt de regisseur⁴⁷⁴.

Kort gesteld, getuigt het artistieke parcours van Peter Brook, of het nu gaat om zijn theatervisie, zijn dialogische werkproces of zijn geliefkoosde thema’s, van een volkomen paratopische situatie. Hieronder wordt dieper ingegaan op de betekenis van de manier waarop de befaamde regisseur werd opgenomen in de theatrale institutie.

3. Van pionier tot boegbeeld

a. Rebel, maar ...

Reeds in 1946, het jaar van zijn debuut binnen de podiumsector, werd Brook “de jongste aardbeving van het Britse theater” genoemd⁴⁷⁵. Vooral zijn innovatieve Shakespeareproducties deden heel wat stof opwaaien binnen het toenmalige Britse podiumlandschap⁴⁷⁶. Maar ook later, na zijn “Theatre of Images”, bleef Brook tegen conventies ingaan om tot de essentie van theater te kunnen komen⁴⁷⁷.

Deze mening wordt echter niet door iedereen gedeeld: volgens Mitter S. fluctueren Brooks voorstellingen tussen verschillende conventies en Lecat J.-G. stelt dat Brook enkel vernieuwend was ten aanzien van de Franse conventies (maar niet ten opzichte van de Britse)⁴⁷⁸. Maar omdat hij net nooit zijn werk heeft aangepast aan de mening van critici heeft Brook zijn positie van model kunnen bekomen. Een van zijn grote krachten is dus dat hij zijn visie, ondanks de negatieve kritieken, steeds trouw bleef⁴⁷⁹. Hij wordt nu beschouwd als een model voor het in vraag stellen van conventies⁴⁸⁰. Hij wordt omschreven als onvoorspelbaar⁴⁸¹, een pionier⁴⁸², en zijn werkmethode zelfs als “revolutionair”⁴⁸³.

⁴⁷⁴ BROOK P., in: SCHRA E. (1995), p. 143. Zie ook: SELS G., “Akteurs en toeschouwers, spel en een ruimte”, in: *De Morgen*, 14.12.1995, s. p. Niet allen de thema’s, maar het veranderen van methoden en genres kan commercieel worden verklaard: VAN GANSBEKE W., “« Theater heeft niets nodig, behalve mensen »”, in: *De Morgen*, 19.06.1991, s. p.

⁴⁷⁵ Dit was naar aanleiding van zijn productie van Shakespeare’s *Love’s Labour’s Lost*. SCHRA E. (1995), p. 13. Brook werd ook vaak als *enfant terrible* omschreven. IYER P., “Autumn of the Rebel Patriarch”, in: *Time*, 18.02.1991, p. 68 en HUNT A. en REEVES G. (1995), p. 38.

⁴⁷⁶ SHELLARD D. (1999), p. 182.

⁴⁷⁷ X, “Nom Brook, prénom Peter, adresse Bouffes du Nord”, in: *Le Monde*, 15.12.1995, p. 29.

⁴⁷⁸ LECAT J.-G., in: WINKELSESSER K. (2005), p. 5.

⁴⁷⁹ CROYDEN M. (2003), p. 254.

⁴⁸⁰ *Ibid.*, p. xi.

⁴⁸¹ *Ibid.*, p. 110.

⁴⁸² KUSTOW M. (2005), p. 1.

⁴⁸³ CROYDEN M. (2003), p. xii.

Brook brak onder andere met de heersende normen door verschillende, tegenstrijdige theorieën te combineren⁴⁸⁴. Brooks werkwijze wordt door sommige critici dan ook “eclectisch” genoemd⁴⁸⁵. Maar zijn originaliteit spruit net voort uit het feit dat hij nooit een keuze heeft gemaakt uit tegengesteldheden, maar steeds een oplossing zocht om ze te laten samengaan, zegt Banu⁴⁸⁶. Zelfs Mitter, die Brook verwijt enkel de methodes van andere theaterlegenden als Brecht en Artaud toe te passen⁴⁸⁷, geeft toe dat zijn affiniteit met radicaal tegengestelde regisseurs uitzonderlijk kan worden genoemd⁴⁸⁸.

Brook rebelleert eveneens door de nadruk te leggen op het absolute heden: hij ziet het theater als een evenement en accentueert de ontmoeting met de toeschouwer. Hij noemt zijn eigen theatervorm “Immediate Theatre”⁴⁸⁹. Brook onderlijnt ook de tijdelijkheid van zijn mening⁴⁹⁰. Hij eigent zich zo de vrijheid toe zijn eigen stellingen te ontkennen⁴⁹¹. Alles kan in het theater herzien worden, zo ook zijn mening. Het is de plaats van het eindeloos herbeginnen⁴⁹²: “No decision is ever irrevocable”⁴⁹³. Binnen deze logica profileert Brook zich als een rebel, daar hij een uitweg aan alle mogelijke kritiek voorziet.

Deze man van wisselende meningen schreef, paradoxaal genoeg, een groot aantal boeken⁴⁹⁴. In deze boeken onderlijnde hij echter steeds de tijdelijkheid van de stellingen die het bevat⁴⁹⁵. Desalniettemin ontkomt Brook niet aan de absolute waarheidsgraad die aan gedrukte meningen wordt toegekend. In 1991 getuigde hij over (het reeds canonieke) *The Empty Space*: “Ik ben de gevangene van dat boek”⁴⁹⁶. Brook bevindt zich dus ook in zijn meningsuiting op een paratopische situatie: tussen tijdelijkheid en onveranderlijke (gedrukte) waarheid.

⁴⁸⁴ “Voor Artaud is theater vuur; voor Brecht is theater helder inzicht; voor Stansilavski is theater menselijkheid. Waarom moeten we tussen hen kiezen?” BROOK P., in: SCHRA E. (1995), p. 13. Zie ook: MITTER S. (1992), p. 1.

⁴⁸⁵ SHELLARD D. (1999), p. 117 en BANU G., “Peter Brook et la coexistence des contraires”, in: BANU G. (ed.) (1985), p. 21.

⁴⁸⁶ BANU G. (2001), p. 52.

⁴⁸⁷ Mitter noemt hem zelfs een “second-hand genius”, met een tekort aan individualiteit. MITTER S. (1992), p. 4. Zie ook: *Ibid.*, p. 3.

⁴⁸⁸ *Ibid.*, p. 4.

⁴⁸⁹ BROOK P. (1968), p. 112. Zie ook: “I don’t think of any of the things I’ve done in the past. I’m only interested in what re-emerges in the present.” BROOK P., in: KALB J. (2010), p. 64.

⁴⁹⁰ “Tout ce que j’ai dit jusqu’à présent est très relatif. Il ne faut rien prendre comme dogme, ni comme classification définitive. Tout est aléatoire.” BROOK P. (1991), p. 69. Zie ook: BROOK P. (1968), p. 112 en CROYDEN M. (2005), p. 73.

⁴⁹¹ BANU G. (2001), p. 19.

⁴⁹² BANU G., “Peter Brook et la coexistence des contraires”, in: BANU G. (ed.) (1985), p. 41. BANU G. (2001), p. 19.

⁴⁹³ BROOK P. (1995), p. 30. Zie ook: GOBET G., “Peter Brook bids farewell to Paris theatre after 36 years”, in: *The Observer*, 02.01.2011, s. p. en SCHRA E. (1995), p. 103.

⁴⁹⁴ “For a point of view to be of any use at all, one must commit oneself totally to it, one must defend it to the very death.” BROOK P. (1987), s. p. (Préface) Dit verklaart allicht waarom hij, ondanks zijn tijdelijke visies, toch koos voor het gedrukte woord.

⁴⁹⁵ “One must not take anything in the book as a dogma, nor as being a definitive classification, everything is subject to chance and change.” BROOK P. (1995), p. 73.

⁴⁹⁶ BROOK P., in: VAN GANSBEKE W., “« Theater heeft niets nodig, behalve mensen »”, in: *De Morgen*, 19.06.1991, s. p.

De tijdelijkheid van zijn mening verklaart de grote veranderlijkheid binnen zijn werk: Brook maakte doorheen zijn carrière films, muziektheater, opera, teksttheater, enz.⁴⁹⁷ En hij durft bovendien tot de avond van de première elementen van een voorstelling te veranderen⁴⁹⁸. De regisseur verklaart dat deze wispelturigheid samenhangt met zijn afkeur van dogma's: "I've never believed in any theatre sect, ant theatre line, or any theatre theory whatsoever. [...] There's nothing I enjoy more than changing scenes all the time. And that I have done all my life."⁴⁹⁹ Volgens Geert Sels is het net deze wispelturigheid die Brooks oeuvre fris houdt⁵⁰⁰. Door zijn theater (en mening) in het absolute heden te leggen, wordt het nooit standvastig of lokaliseerbaar en bevindt het zich op een aanhoudende tussenpositie.

b. Model, maar ...

Ondanks zijn rebellerende aard is Brook intussen een gevestigd model geworden binnen de podiumkunsten. Zo werd hij bijvoorbeeld reeds met verschillende eretitels bekroond⁵⁰¹. Brook wordt door menige critici beschreven in termen die zijn modelfunctie benadrukken⁵⁰². Hij wordt zelfs vaak als "goeroe" aangehaald⁵⁰³.

Bovendien draagt Brook bij tot deze "verafgoding", daar hij zijn functie als model zelf stuurt door het geven van talloze lezingen en de publicatie van verscheidene boeken. Vooral zijn eerste boek *The Empty Space* heeft een internationale invloed gehad⁵⁰⁴. Het heeft een hele generatie theatermakers beïnvloed⁵⁰⁵ en zorgde zelfs voor een nieuwe energiegolf binnen de podiumkunsten, zegt Michael Kustow⁵⁰⁶. Het wordt haast als een

⁴⁹⁷ HUNT H., RICHARDS K. en TAYLOR J. R. (1987), p. 154 en WILLIAMS D. (1996), p. 135. Zie ook: "Je ne fais jamais deux fois la même chose." BROOK P., in: X, "Nom Brook, prénom Peter, adresse Bouffes du Nord", in: *Le Monde*, 15.12.1995, p. 29.

⁴⁹⁸ SELS G., "Akteurs en toeschouwers, spel en een ruimte", in: *De Morgen*, 14.12.1995, s. p. Zie ook: SCHRA E. (1995), p. 113.

⁴⁹⁹ BROOK P. (in 1970), in: CROYDEN M. (2003), pp. 21-22. Zie ook: BANU G., "Peter Brook et la coexistence des contraires", in: BANU G. (ed.) (1985), p. 17 en BANU G., "BROOK Peter", in: CORVIN M. (ed.) (1995), p. 139.

⁵⁰⁰ SELS G., "Akteurs en toeschouwers, spel en een ruimte", in: *De Morgen*, 14.12.1995, s. p.

⁵⁰¹ Zo kreeg hij in 2011 nog een Molière, een Franse nationale prijs, voor het geheel van zijn carrière. (*La 25^{ème} nuit des Molières*, uitgezonden op France 2, 17.04.2011.) Hij werd reeds in 1987 een Officier de la Légion d'Honneur. IYER P., "Autumn of the Rebel Patriarch", in: *Time*, 18.02.1991, p. 68 en WILLIAMS D. (1996), p. 133.

⁵⁰² "Now he is considered by connoisseurs to be the globe's greatest director and his electrifying production of Shakespeare's *Midsummer Night's Dream* in 1968 was attained near-legendary status in the annuals of 20th-century drama (as with Woodstock, many thousands more claim to have attended than ever could have fit into the New York and London theatres)." RILEY C. A. (1998), p. 91. Zie ook: ACKROYD P., "Ombolom Bullorga?" in: *The Times*, 14.04.1988, s. p., KOTTMAN P., "Voorlichting over geestelijke stoornissen", in: *NRC-Handelsblad*, 23.06.1994, s. p. en CROYDEN (2005), p. 30.

⁵⁰³ BANU G. (2001), p. 243, TAYLOR P., "Master of Criticism: Why spirituality plays a crucial role in Peter Brooks work", in: *The Independent*, 04.02.2010, s. p., IYER P., "Autumn of the Rebel Patriarch", in: *Time*, 18.02.1991, p. 68 en ESTAVNIK N. (2005), p. 58. Zie ook: "De sa rencontre avec Brook, le comédien en parle comme d'un « événement béni par les dieux »." FRICHE M., "De Peter à Irina, les Brooks en scène", in: *Le Soir*, 07.01.2004, s. p.

⁵⁰⁴ YARROW R. (ed.) (1992), p. 6. Schra getuigt dat Brooks invloed op (en bekendheid in) Nederland bijvoorbeeld, niet voortvloede uit zijn voorstellingen, maar uit deze publicatie. SCHRA E. (1995), p. 8. Zie ook: BROCKETT O. G. en FINDLAY R. R. (eds.) (1973), p. 685 en BROWN J. R. (ed.) (1995), p. 509.

⁵⁰⁵ BANU G. (2001), p. 10.

⁵⁰⁶ KUSTOW M. (2005), p. 1.

“theaterbijbel” gezien⁵⁰⁷. Desalniettemin tracht Peter Brook de modelfunctie van zijn geschriften te nuanceren: “A book is one thing, direct teaching is quite different.”⁵⁰⁸ Brook weigert namelijk dogma’s en denkt in functie van verandering⁵⁰⁹.

Wanneer een bepaalde definitie wordt gegeven, kan ze nooit worden bereikt, acht Brook⁵¹⁰. Hij weigert een gesloten systeem: hij laat zich niet leiden door vooraf bedachte schema’s⁵¹¹, gebruikt geen vaste werkwijze⁵¹², verandert continu van register⁵¹³, enz. Volgens P. Iyer kent Peter Brook maar één constante: het geloof in beweging⁵¹⁴. “Brook in conversation is a hummingbird in perpetual motion, whirring above positions, qualifying every utterance with « and yet, » swiveling away from all fixities.”⁵¹⁵

Binnen het kader van zijn non-dogmatisme, tijdelijkheid en zijn veelheid aan tegenstrijdige invloeden, heeft Peter Brook er bewust voor gekozen om geen school op te richten⁵¹⁶. Hij gelooft in een praktische aanpak⁵¹⁷ en ziet zichzelf niet als een institutionele leider⁵¹⁸.

Paradoxaal genoeg wordt Peter Brook vaak een “pedagoog” genoemd⁵¹⁹. Brook nodigt bovendien zelf ook tot deze stelling uit daar hij vaak lezingen en workshops geeft⁵²⁰. Banu noemt het “onderricht van degene die niet wil onderrichten”⁵²¹. Ook Brook is zich bewust van zijn (pedagogische) invloed: “De nos jours, si un jeune demande un conseil, on peut seulement lui indiquer de ne pas écouter ce qu’on lui raconte. [...] En même temps, il faut admettre que nous ne sommes pas seuls, et que nous transmettons des influences à chaque instant.”⁵²² Volgens Banu gaat het om een vorm

⁵⁰⁷ WINKELSESSER K. (2005), p. 5 en KUSTOW M. (2005), p. 153.

⁵⁰⁸ BROOK P. (1998), p. 67.

⁵⁰⁹ BROOK P. (1991), p. 7. Zie ook: CROYDEN M. (2003), p. 24 en CROYDEN M. (2005), p. 32.

⁵¹⁰ CROYDEN M. (2003), pp. 31, 101.

⁵¹¹ SELS G., “Acteurs en toeschouwers, spel en een ruimte”, in: *De Morgen*, 14.12.1995, s. p.

⁵¹² SCHRA E. (1995), p. 103.

⁵¹³ BROOK P. (1991), p. 77.

⁵¹⁴ IYER P., “Autumn of the Rebel Patriarch”, in: *Time*, 18.02.1991, p. 70. Zie ook: WILLIAMS D. (1996), p. 135. Dit moet echter genuanceerd worden. Vormelijk kunnen we in zijn werken namelijk een typische “Brook stijl” herkennen. BROOK P. (1991), p. 57. Volgens M. Croyden heeft de regisseur zelfs een “stempel” of handtekening, dat men duidelijk kan onderscheiden. CROYDEN M. (2003), p. xiii.

⁵¹⁵ IYER P., “Autumn of the Rebel Patriarch”, in: *Time*, 18.02.1991, p. 68.

⁵¹⁶ Een school gaat namelijk vaak gepaard met vaste theorieën. BROOK P., in: ANCION L., “« Je déteste l'idée de donner des leçons »”, in: *Le Soir*, 09.01.2004, s. p. Zie ook: SCHRA E. (1995), p. 103 en BROOK P. (1998), p. 83.

⁵¹⁷ Zo kent hij bijvoorbeeld de reizen die hij met zijn acteurs ondernam pedagogische doeleinden toe. BANU G., “Peter Brook et la coexistence des contraires”, in: BANU G. (ed.) (1985), p. 38.

⁵¹⁸ BANU G., “Peter Brook et la coexistence des contraires”, in: *Ibid.*, p. 50. Integendeel. Brook is zelfs van mening dat hij niets te onderrichten heeft, enkel zaken recht te zetten. BANU G., “Peter Brook et la coexistence des contraires”, in: *Ibid.*, p. 52.

⁵¹⁹ BANU G. (2001), p. 257. Zie ook: CROYDEN M. (2003), p. xiii.

⁵²⁰ BANU G., “BROOK Peter”, in: CORVIN M. (ed.) (1995), p. 140. Zie ook: BROWN (1995), p. 509 en BANU G. (2001), p. 259.

⁵²¹ *Ibid.*, p. 243.

⁵²² BROOK P., in: ANCION L., “« Je déteste l'idée de donner des leçons »”, in: *Le Soir*, 09.01.2004, s. p.

van pedagogie die wordt geïntegreerd binnen het (groeps)werk van Brook⁵²³. Het is een actief leerproces waar de communicatie wederzijds is⁵²⁴. Brook baseert zijn pedagogie op de dialoogvorm: zo schreef hij ook *The Empty Space* op basis van orale vaststellingen⁵²⁵. Banu noemt het dan ook een “Socratische vorm van onderwijs”⁵²⁶. Hier zien we dus een duidelijke navolging van Gurdjieffs ideaal van de actieve volging.

Toen Brook in Engeland actief was bij de Royal Shakespeare Company, drong hij erop aan om in 1963 een onderzoekslaboratorium op te richten waar zijn gezelschap zich kon concentreren op theateraal onderzoek zonder de belofte van bruikbare resultaten⁵²⁷. Hunt A. en Reeves G. benadrukken hierbij Brooks pionierspositie: “The artistic director of the RSC has asserted the Company’s right to spend money on theatre research. Nothing like that had ever happened in the mainstream of British theatre before.”⁵²⁸

Maar Brook beseftte dat hij zich nog meer van het theatrale systeem moest bevrijden⁵²⁹. Om de vrijheid te bekomen die hij wou, besloot hij zijn eigen werkomstandigheden te creëren: hij verliet Engeland en richtte in 1970 het Centre International de Recherches Théâtrales op in Parijs⁵³⁰. Hij kreeg voor dit project aanzienlijke subsidies en kon zo zijn gezelschap aan de commerciële condities van het *mainstream theatre* onttrekken⁵³¹. Het onderzoekscentrum heeft geen productieverplichtingen⁵³² en kan een eigen ritme hanteren⁵³³. “Ieder project krijgt de tijd en de ruimte die het vereist.”⁵³⁴ Het CIRT vormt dus een duidelijke weerstandsbeweging tegenover het commerciële theatercircuit⁵³⁵. Hunt en Reeves getuigen dat “The existence of the Centre in Paris [...] has given Brook virtually complete freedom to ‘experiment’.”⁵³⁶

Brook slaagde erin zich te distantiëren van de theatrale institutie, zonder zich uit het podiumlandschap terug te trekken, zegt Banu⁵³⁷. Hij stichtte “un *organisme* et non pas une

⁵²³ BANU G. (2001), p. 261.

⁵²⁴ *Ibid.*, p. 258. Zie ook: BANU G., “Peter Brook et la coexistence des contraires”, in: BANU G. (ed.) (1985), p. 30.

⁵²⁵ BANU G., “Peter Brook et la coexistence des contraires”, in: *Ibid.*, p. 23.

⁵²⁶ BANU G. (2001), p. 259.

⁵²⁷ KUSTOW M. (2005), p. 133.

⁵²⁸ HUNT A. en REEVES G. (1995), p. 66.

⁵²⁹ Hij zag in 1968 reeds de nood in om aan dit systeem te ontsnappen. *Ibid.*, p. 272.

⁵³⁰ Vanaf nu wordt er naar dit onderzoekscentrum verwezen met de afkorting “CIRT”.

⁵³¹ WILLIAMS D. (1991), p. 3. Zie ook: HUNT A. en REEVES G. (1995), p. 4.

⁵³² BANU G., “Peter Brook et la coexistence des contraires”, in: BANU G. (ed.) (1985), p. 19 en SCHRA E. (1995), pp. 41-42.

⁵³³ “The Centre is designed not so much to perform as to investigate the nature and meaning of performance, free of outside control and limited by no schedules other than those set down by the group and its director.” KENNEDY D. (1973), p. 524. Zie ook: BROOK P. (1998), p. 136.

⁵³⁴ GOOSSENS J., “Een mozaiek van stemmen”, in: *Knack*, 17.04.1996, p. 88.

⁵³⁵ BANU G., “Peter Brook et la coexistence des contraires”, in: BANU G. (ed.) (1985), p. 19.

⁵³⁶ HUNT A. en REEVES G. (1995), p. 4. Brook had deze zet zeer tactisch uitgedacht: hij koos ervoor om op het hoogtepunt van zijn faam een onderzoekscentrum op te richten, benadrukt ROOSE-EVANS. ROOSE-EVANS J. (1989), p. 174.

⁵³⁷ BANU G. (2001), p. 297.

institution.”⁵³⁸ Zo heeft de regisseur de theatercondities waarin hij moest werken, steeds kunnen veranderen in zijn voordeel⁵³⁹. Met de woorden van Maingueneau schrijft hij zich dus in een “barst” in, en hij “construi[t] le territoire de son œuvre à travers cette faille même”⁵⁴⁰. Wij zullen onderzoeken hoe dit procédé zich voordoet in *Eleven and Twelve*, dat in 2009 door de regisseur werd geënceneerd.

⁵³⁸ BORIE M., “Les origines et l’âtre du théâtre”, in: BANU G. (ed.) (1985), p. 126.

⁵³⁹ HUNT A. en REEVES G. (1995), p. 3. David Lan, zijn artistiek directeur getuigt: “What is unusual about Peter is that he has, over the fifty/sixty years that he's been directing, simply followed his intuition. [...] He has done whatever he has felt he wanted to do next. And he has been brilliant in creating the circumstances in which he can do that. So that one feels a very mature sense of an artist who has really become himself through his work.” LAN D., in: “Peter Brook at 84: politics, philosophy and plays”, in: *Website The Guardian*, geraadpleegd op 04.04.2011.

⁵⁴⁰ MAINGUENEAU D. (2004), p. 85.

DEEL 2: ELEVEN AND TWELVE, EEN MATURITEITSWERK

Eleven and Twelve is gebaseerd op de roman *Vie et enseignement de Tierno Bokar – Le Sage de Bandiagara* van de Malineese schrijver Amadou Hampaté Bâ, die hij in 1980 ter ere van zijn Soefi meester schreef⁵⁴¹. De onderstaande analyse is gebaseerd op de uitvoering van het stuk in november in Brooks thuisbasis, het Théâtre des Bouffes du Nord in Parijs⁵⁴². Brook creëerde het stuk op 84-jarige leeftijd met een ervaring van 66 jaar binnen de podiumsector. Bij de creatie van deze voorstelling had hij reeds een 80-tal enceneringen op zijn naam staan en men kan dus stellen dat *Eleven and Twelve* binnen deze studie voldoet aan de voorwaarden van een maturiteitswerk.

De roman werd door Brook samen met Marie-Hélène Estienne herwerkt⁵⁴³. Het stuk is een Engelstalige herneming van (het Franstalige) *Tierno Bokar*, een productie die Brook in 2004 rond hetzelfde verhaal opbouwde⁵⁴⁴. Deze (dubbele) adaptatie kadert binnen het belang van Brook voor de Oosterse “pensée traditionnelle”: hij enceneerde doorheen zijn carrière verschillende “hoogtepunten” van het Soefisme⁵⁴⁵.

1. Interne analyse: *Eleven and Twelve*, een synthesewerk

Eleven and Twelve wordt hier benaderd als een synthesewerk. Hoewel de regisseur vaste structuren tracht te ontwijken, ontkomt ook hij niet aan het vervallen in een repetitief patroon. In wat volgt, wordt nagegaan welke hernemingen hij in *Eleven and Twelve* heeft toegepast en welke elementen daarentegen zeer specifiek zijn aan deze voorstelling. Welke zijn de identiteitsgebonden constanten en welke de afwijkingen? De onderstaande interne studie zal deze vragen op drie vlakken benaderen: het specifieke Oosterse thema, de structuur, die kan worden begrepen aan de hand van het alledaags ritueel, en de visuele en auditieve aspecten.

⁵⁴¹ BÂ A. H. (1980), *Vie et enseignement de Tierno Bokar – Le Sage de Bandiagara*, Paris: Seuil.

⁵⁴² Naar dit theatergebouw kan ook worden verwezen als “de Bouffes du Nord”.

⁵⁴³ X, “Eleven and Twelve/11 and 12”, in: *Website Théâtre des Bouffes du Nord*, geraadpleegd op 07.04.2011. Het adapteren van teksten komt vaker voor in Brooks oeuvre. BROOK P. (1968), p. 92. Brook getuigt over de lange duur van deze onderneming (voor de roman van Bâ). BROOK P. (in 1970), in: CROYDEN M. (2005), p. 30.

⁵⁴⁴ GWENOLA D. (2009), p. 22. Zie ook: TAYLOR P., “Master of Criticism: Why spirituality plays a crucial role in Peter Brooks work”, in: *The Independent*, 04.02.2010, s. p., HELIOT A., “Eleven and Twelve, la lumière de Peter Brook”, in: *Le Figaro*, 02.12.2009, s. p. en CHEVILLEY P., “Le poète et les sages”, in: *Les Echos*, 30.11.2009, s. p.

⁵⁴⁵ B. Nicolescu vindt Brooks aandacht voor het Soefisme “transparent” en geeft als voorbeelden o.a. de enceneringen van *The Conference of the Birds* van Attar, *The Mahabharata* en Brooks film *Meetings with Remarkable Men*. NICOLESCU B., “Peter Brook et la pensée traditionnelle”, in: BANU G. (ed.) (1985), p. 143. Zie ook: PERRIER J.-L., “«Tierno Bokar est dans la ligne de ce qui me touche le plus chez Shakespeare»”, in: *Le Soir*, 30.09.2004, s. p. en CROYDEN M. (2005), p. 31. Volgens Brook handelt het verhaal van Tierno Bokar dan ook niet over Afrika of de Islam, maar over de spirituele ontwikkeling van Bâ. BROOK P. (in 1970), in: CROYDEN M. (2005), p. 31.

a. Thema: adaptatie van een vreemde tekst

De voorstelling focaliseert op een bepaalde (waargebeurde) passage uit Bâ's roman⁵⁴⁶, namelijk op de gevolgen van een misverstand bij het uitvoeren van een specifiek islamitisch gebed waarbij Bâ's meester, Tierno Bokar, werd betrokken. Op het einde van de *wazifa* werd oorspronkelijk elf maal de *Perle de la perfection* opgezegd (met behulp van kralen), waarna de priester zijn leerlingen zegende. Op een dag liep de priester echter vertraging op en begonnen zijn volgelingen de *wazifa* reeds in zijn afwezigheid uit te voeren. Wanneer hij toekwam, hadden zij al elf maal de *Perle de la perfection* opgezegd. Zij herhaalden het echter spontaan een twaalfde keer om de zegening van hun meester te kunnen genieten. Er ontstonden twee groepen volgelingen: zij die het gebed elf (Omaristen) en zij die het gebed twaalf keer (Hamallisten) herhaalden⁵⁴⁷. Hierbij hebben de betrokken getallen (volgens de numerologen van de Tariqa) verschillende theologische betekenissen: twaalf is het nummer van opoffering, lichamelijke actie en zelfs oorlog. Het nummer elf daarentegen staat voor zuivere spiritualiteit, esoterisme en de communie met God⁵⁴⁸.

De twee rituelen konden enige tijd vreedzaam naast elkaar bestaan⁵⁴⁹, maar door een combinatie van toeval en politieke berekening werd deze coëxistentie stopgezet: er ontstond een rel vanuit een misverstand om een (al dan niet) gesloten theepot⁵⁵⁰. Als gevolg van dit voorval werden de Omaristen door de Franse kolonialisten bestempeld als “vermoedelijke terroristen”⁵⁵¹. Volgens Brook getuigt deze confrontatie van pure theatraliteit: hoewel een dergelijk conflict vandaag onwaarschijnlijk lijkt, stapt men als toeschouwer gewillig mee in het “suspension of disbelief”⁵⁵². Wat van belang is, zegt hij, is de pure overtuiging die men kost wat kost tracht te respecteren⁵⁵³.

⁵⁴⁶ *Ibid.*, p. 30.

⁵⁴⁷ Hamallisten zijn volgelingen van de Cheikh Chérif Hamallâh. Omaristen volgen de religieuze leider El Hadj Omar. BÂ A. H. (1980), pp. 7-8, 58.

⁵⁴⁸ *Ibid.*, p. 53.

⁵⁴⁹ Deze vreedzame samenleving wordt in *Eleven and Twelve* geïllustreerd door het uitbeelden van “typische dorpscènes” uit het Malinese dorp waar Bâ opgroeide: hij volgt les bij zijn meester Tierno Bokar, ravot met zijn “klasgenoten” en stelt zich vragen over de wereld. De opvallendste van deze openingsscènes is een tafereel waarin de jonge Malinese mannen de uitwerpselen van hun blanke meesters onderzoeken om te zien om die dezelfde kleur hebben als die van hen. Wouter Hillaert omschreef gelijkaardige scènes in zijn bespreking van *Tierno Bokar* en we kunnen dus vaststellen dat dit element uit de voorgaande productie werd overgenomen. HILLAERT W., “De wonderboy van weleer wordt oud”, in: *De Morgen*, 27.11.2004, s. p.

⁵⁵⁰ BÂ A. H. (1980), p. 74.

⁵⁵¹ ZONNEVELD L. (2005), p. 49. Hierbij kiezen de Franse kolonialisten de partij van de groep met het grootste volume: de Hamallisten. Zij zetten deze groep op om hun vijanden te “converteren”, indien dit nodig is met behulp van geweld, om hun macht uit te breiden. BROOK P., in: CALVI Y., “Nonobstant”, op *France Inter*, uitgezonden op 02.12.2009.

⁵⁵² BROOK P., in: PERRIER J.-L., “« Tierno Bokar est dans la ligne de ce qui me touche le plus chez Shakespeare »”, in: *Le Soir*, 30.09.2004, s. p.

⁵⁵³ “Il y a certainement une bonne raison pour que quelqu'un d'aussi haute qualité que Tierno Bokar soit prêt à tout pour être fidèle au chiffre 12. Ce qui nous importe au théâtre est de sentir ce qu'est la force d'une conviction pure et de la respecter.” BROOK P., in: *Idem*.

De vergissing binnen de rite leidde aanvankelijk enkel tot een splitsing binnen het Soefische broederschap van de Tidjani, een traditionele Afrikaanse stam die vorige eeuw onder koloniaal beleid stond, maar nam gauw grote proporties aan⁵⁵⁴. Koloniale machten maakten gebruik deze twist om er een politieke kwestie van te maken die tot slachtpartijen escaleerde⁵⁵⁵. Een religieuze en lokale twist werd via een “anti-Franse” dekmantel tot een wereldlijke kwestie gemaakt⁵⁵⁶. Het probleem van de elf of twaalf kralen is dus een valse uitvlucht, stelt Bâ, om de woede van de koloniale machten te ontketenen⁵⁵⁷.

Brook lijkt volgens Heliot met deze voorstelling de manier aan te klagen waarop westerlingen met de oosterse gedachtengang omgaan⁵⁵⁸. Solis vat de productie op als een algemene aanklacht tegen het escaleren van misverstanden en de (onnodige) gewelddadigheid van politieke regimes⁵⁵⁹. Aan het begin van de voorstelling wordt dan ook letterlijk duidelijk gemaakt (aan de hand van één kraal die het verschil tussen de twee gebeden belichaamt) dat het initieel conflict, dat uitgroeit tot een wereldconflict (en zelfs tot beslissingen die Wereldoorlog II beïnvloed hebben⁵⁶⁰), zeer kleinschalig was⁵⁶¹.

Eleven and Twelve toont de standvastigheid van twee leiders die binnen het conflict verstrengeld raken: Tierno Bokar en Cherif Hamallah, die beiden in de kracht van tolerantie geloofden⁵⁶². Uiteindelijk offeren zij beiden hun leven op in naam van hun vreedzaam ideaal⁵⁶³. Volgens Taylor P. is het cruciale keerpunt van de voorstelling dan ook het moment waarop Tierno Bokar (Omarist) beslist om, tot grote ergernis van de kolonialisten, het “vijandige” aantal van Cherif Hamallah na te volgen, om bloedvergieten te voorkomen⁵⁶⁴. Brook getuigt over Bokars houding: “He’s not against

⁵⁵⁴ GWENOLA D. (2009), p. 22.

⁵⁵⁵ BÂ A. H. (1980), pp. 7, 57-86. Zie ook: X, “Eleven and Twelve/11 and 12”, in: *Website Théâtre des Bouffes du Nord*, geraadpleegd op 07.04.2011.

⁵⁵⁶ BÂ A. H. (1980), p. 8.

⁵⁵⁷ *Ibid.*, p. 57.

⁵⁵⁸ “Brook déplore la manière dont certains représentants des puissances occidentales ont pu traiter la sagesse du Vieux Continent.” HELIOT A., “Eleven and Twelve, la lumière de Peter Brook”, in: *Le Figaro*, 02.12.2009, s. p.

⁵⁵⁹ SOLIS R., “Peter Brook enlève le bâ”, in: *Libération*, 21.11.2009, s. p.

⁵⁶⁰ CROYDEN M. (2005), p. 30.

⁵⁶¹ De voorstelling begint met de woorden “You see this bead? It’s a prayer bead. It contains so many of my childhood memories. And it’s a reminder of how the best and the worst are all there, waiting, in every speck of life. How jealousy, hatred, murder, massacres can come out of a tiny bead. With my own eyes I saw this bead grow larger and larger, until it became a bomb.”, uitgesproken door Tunji Lucas, de verteller, terwijl hij één gebedskraal toont.

⁵⁶² *Ibid.*, p. 32. Tierno Bokar getuigt tijdens de voorstelling: “There are three truths: your truth, my truth and the truth.”

⁵⁶³ GWENOLA D. (2009), p. 22. Zie ook: “Marie-Hélène Estienne n’a pas seulement fait sentir le colonialisme mais aussi toutes les forces qui créent des antagonismes. Deux hommes, Tierno Bokar et Hamallah, vont découvrir ce qu’il en coûte de chercher la voie de la pureté et de la tolérance dans des circonstances de plus en plus difficiles.” PERRIER J.-L., “« Tierno Bokar est dans la ligne de ce qui me touche le plus chez Shakespeare »”, in: *Le Soir*, 30.09.2004, s. p.

⁵⁶⁴ TAYLOR P., “Master of Criticism: Why spirituality plays a crucial role in Peter Brooks work”, in: *The Independent*, 04.02.2010, s. p. Zie ook: GARRETT S. M. (2006), p. 100.

anyone, he's only *for* something.”⁵⁶⁵ Tierno Bokars beslissing leidt tot een eenzame dood⁵⁶⁶, maar de denker had deze situatie voorzien⁵⁶⁷.

“At the heart of the play lies a clash of values between Islamic Africa and an alien civilisation and a plea for mutual tolerance and understanding that makes this very much a play for our times” zegt Michael Billington⁵⁶⁸. Ook Brook zegt dat de standvastigheid en tolerantie van beide leiders ervoor zorgen dat de voorstelling dicht bij onze dagelijkse bekommernissen staat⁵⁶⁹. De zelfopoffering ligt ook in de lijn van wat hem raakt bij Shakespeare: we begrijpen de acties van uitzonderlijke individuen als Hamlet en Bokar, zonder ze te onderscheiden van hun tijdperk, zegt hij⁵⁷⁰. L. Champagne⁵⁷¹ en Marie-Hélène Estienne⁵⁷² gaan in op dit universeel karakter.

Brook kiest bij het opvoeren van dit Afrikaans verhaal ook voor de typisch Oosterse orale traditie. Hij maakt gretig gebruik van de verteller van zijn basistekst, Amadou Hampaté Bâ, en voert hem zelfs op als volwaardig personage⁵⁷³. Deze verteller maakt de grens tussen immersie (opgenomen worden in het verhaal) en theatraliteit (besef van het theatrale apparaat) concreet⁵⁷⁴. Dit geeft *Eleven and Twelve* een Brechtiaanse eigenschap⁵⁷⁵. De verteller bevindt zich steeds op een tussenpositie: “ni tout à fait extérieur à l’histoire ni tout à fait impliqué”⁵⁷⁶. De vertelling is niet nieuw binnen Brooks oeuvre, maar zijn interesse in de voorstelling als “vertelling” nam doorheen zijn carrière steeds toe⁵⁷⁷. Zo is hij toneelspelen gaan gelijkstellen aan het vertellen van een verhaal⁵⁷⁸.

⁵⁶⁵ BROOK P., in: CROYDEN M. (2005), p. 32.

⁵⁶⁶ “Bokars tragedy happens because he won’t make the compromise that the occupying military authorities demand.”

Idem.

⁵⁶⁷ “The result is ostracism and lonely death and the realisation, in profoundly lonely terms, of his spiritual hope that « I pray God that at the moment I die I have more enemies to whom I have done nothing than friends ».” TAYLOR P., “Master of Criticism: Why spirituality plays a crucial role in Peter Brooks work”, in: *The Independent*, 04.02.2010, s. p. Zie ook: ZONNEVELD L. (2005), p. 49.

⁵⁶⁸ BILLINGTON M., geciteerd in: CROYDEN M. (2005), p. 30.

⁵⁶⁹ BROOK P. in: X, “Eleven and Twelve, Festival di Spoleto”, in: *Website News Peter Brook*, bezocht op 07.04.2011.

⁵⁷⁰ BROOK P., in: PERRIER J.-L., “« Tierno Bokar est dans la ligne de ce qui me touche le plus chez Shakespeare »”, in: *Le Soir*, 30.09.2004, s. p.

⁵⁷¹ “This African Muslim tale felt as universal as we in the West like to think Shakespeare is.” CHAMPAGNE L. (2006), p. 111.

⁵⁷² “It could be French, it could be English, it could be even a part of Africa against another part of Africa, it could be South Africa in the past, it could be now, what is happening in Afghanistan, ...” ESTIENNE M.-H., in: “Peter Brook at 84: politics; philosophy and plays”, in: *Website The Guardian*, geraadpleegd op 07.04.2011.

⁵⁷³ TAYLOR P., “Master of Criticism: Why spirituality plays a crucial role in Peter Brooks work”, in: *The Independent*, 04.02.2010, s. p. Dit was in *Tierno Bokar* niet het geval.

⁵⁷⁴ De concepten van absorptie en theatraliteit werden voor het eerst besproken door Michale Fried. FRIED M. (1980), *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Berkeley: University of California Press.

⁵⁷⁵ CHEVILLEY P., “Le poète et les sages”, in: *Les Echos*, 30.11.2009, s. p.

⁵⁷⁶ BANU G. (2001), p. 83.

⁵⁷⁷ WILLIAMS D. (1996), p. 136.

⁵⁷⁸ BROOK P. (1995), p. 40. Zie ook: CROYDEN M. (2003), p. 214 en SCHRA E. (1995), p. 172.

a. Ritueel aspect: communautair gegeven

Eleven and Twelve kan, naast zijn thema dat verband houdt met de secularisering van een religieuze rite, ook zelf worden gezien als een profaan ritueel. Deze voorstelling binnen de Bouffes du Nord past namelijk binnen Brooks visie van theater dat mensen samenbrengt tot een gemeenschap. De specifieke ruimte van de Bouffes du Nord, het multiculturalisme van de groep acteurs en de acteerwijze spelen hierin een grote rol.

Het Théâtre des Bouffes du Nord

Eleven and Twelve werd voor de Bouffes du Nord geconcipieerd. Het is een gebouw dat Brook opnieuw zichtbaar heeft gemaakt: het was een lang vergeten boulevardtheater, achter de Gare du Nord in Parijs, maar sinds het midden van de jaren 70 heeft Brook er nieuw leven in geblazen door het de thuisbasis van zijn onderzoekscentrum CIRT te maken⁵⁷⁹. Het is een *empty space*⁵⁸⁰: de ruimte werd gezuiverd van al haar ornamenten, zonder de tekens des tijds uit te wissen⁵⁸¹. Door haar polyvalentie kan de ruimte door ieders verbeelding anders worden ingevuld en zo het onzichtbare zichtbaar maken⁵⁸². Deze specifieke ruimte kan op verschillende manieren gemeenschapsvorming bevorderen.

Eerst en vooral is de architecturale structuur van de theaterzaal zeer democratisch: de speelruimte omvat een scène die in twee delen wordt gesplitst door een rondboog, die vroeger als scènekader diende. De zaal wordt volledig overdekt door een hoge koepel, die het geheel een religieus karakter geeft⁵⁸³. Het speelvlak loopt rechtsreeks over in de publieksruimte: de toeschouwers bevinden zich op dezelfde hoogte als de acteurs, waardoor de traditionele kloof tussen scène en publiek verdwijnt⁵⁸⁴. Ook de kaalheid van deze ruimte bevordert een gemeenschappelijk ervaring, aangezien de leegte wordt gedeeld door alle deelnemers, zegt Brook⁵⁸⁵.

⁵⁷⁹ BANU G. (2001), p. 33.

⁵⁸⁰ *Idem.* en DECREUS F. (2010), p. 121. Zie ook: "In order for something of quality to take place, an empty space needs to be created. [...] no fresh and new experience is possible if there isn't a pure, virgin space ready to receive it." BROOK P. (1995), p. 4.

⁵⁸¹ De verf op de muren van het theater schilfert, we zien plekken van vocht en veroudering. Ook de tekeningen van het plafond zijn aangetast en verbleekt. Maar Brook koos er opzettelijk voor de geschiedenis van het theater niet weg te wissen. BROOK P., in: KUSTOW M. (2005), p. 226. Deze theaterzaal is geschikt voor profane rituelen, daar haar "cultural" skin of architectural finish" werd weggewerkt, zegt Brook. BROOK P., in: *Ibid.*, p. 225.

⁵⁸² BROOK P. (1998), p. 194.

⁵⁸³ BANU G. (2001), pp. 41-43 en DARGE F., "Le royaume en chantier du sorcier Brook", in: *Le Monde*, 02.11.2004, s. p. Bovendien benadrukt Banu dat de acteurs hun zinnen als het ware "naar omhoog" richten, zoals men dit in een kerk zou doen. BANU G. (2001), p. 41.

⁵⁸⁴ BROOK P. (1998), p. 41. Zie ook: SCHRA E. (1995), p. 129.

⁵⁸⁵ BROOK P. (1995), p. 6.

Net als bij het Elizabethaans theater zitten de toeschouwers in een hoefijzervormige opstelling rond het speelvlak⁵⁸⁶. “De verst verwijderde kijker zit hooguit tien meter van het centrum van het speelvlak” zegt Sels⁵⁸⁷. De publieksruimte wordt opgedeeld door middel van banken zonder plaatsnummering: er bestaan geen individuele plaatsen⁵⁸⁸. Het is een theaterzaal die, net als de Elizabethaanse Globe, weinig comfort verschaft. Brook koos opzettelijk voor deze soberheid, daar een gemakkelijke houding de aandacht van de toeschouwers verzwakt⁵⁸⁹. Bovendien getuigt Hillaert dat ook de ongemakkelijke zitgelegenheid een gemeenschapsgevoel opwekt⁵⁹⁰.

Multiculturalisme

Brook heeft bij het herinrichten van de Bouffes du Nord gehamerd op een lage kostprijs van tickets, zodat de voorstellingen voor iedereen toegankelijk zouden zijn⁵⁹¹.

Maar ook binnen het gezelschap beoogt Brook een grote variatie aan mensen. Hij getuigde in het kader van *The Mahabharata*, dat zijn multicultureel gezelschap een soort maatschappelijk model moet zijn, dat zeer verschillende mensen toont, die een akkoord sluiten in functie van een bepaald doel. De toeschouwers moesten getuigen van deze harmonieuze samenwerking⁵⁹². Brook is dus niet geïnteresseerd in een uitwisseling van methoden of theatervormen⁵⁹³, maar gaat via gezamenlijk werk op zoek naar vormen met een universele betekenis, getuigt Partrice Pavis⁵⁹⁴. Theater behoort niet tot een bepaalde cultuur, het is extraterritoriaal⁵⁹⁵. Culturele verschillen worden dus niet weggeveegd, maar als een creatieve bron gezien door de wederzijdse frictie, zeggen D. Williams en G.

⁵⁸⁶ SELS G., “« Eigenlijk is het simpel »”, in: *De Standaard*, 10.01.2004, s. p. Ook Georges Banu wijst op de affiniteit met een Elizabethaanse opstelling. BANU G. (2001), p. 34.

⁵⁸⁷ SELS G., “« Eigenlijk is het simpel »”, in: *De Standaard*, 10.01.2004, s. p. Zie ook: “Hier, in dit oorspronkelijke boulevardtheatertje op een steenworp van de gare du Nord, plakt elke toeschouwer zowat met zijn neus op de ovalen scène.” HILLAERT W., “De wonderboy van weleer wordt oud”, in: *De Morgen*, 27.11.2004, s. p.

⁵⁸⁸ BROOK P. (1987), p. 152.

⁵⁸⁹ SCHRA E. (1995), p. 129.

⁵⁹⁰ “Je knieën lijden zwaar onder de krappe ruimte die is vrijgelaten tussen de houten bankjes, maar je voelt des te meer de saamenhorigheid.” HILLAERT W., “De wonderboy van weleer wordt oud”, in: *De Morgen*, 27.11.2004, s. p.

⁵⁹¹ “We kept our seat prices as low as possible so that the audience could continue to be the rich mixture we had found so rewarding.” BROOK P. (1998), p. 197.

⁵⁹² “Our aim within the company is to make a little model of what could be possible, which is people so different, made not to understand one another, actually reaching understanding because they’re working for a common project, so the audience wants to feel this fundamental harmony. On the other hand, at one and the same time one wants to feel the essence of drama, which is an interplay between very strongly contrasted people. This is what, I think, helps to give an impression of universality [...] not as a weak liberal intellectual concept, but as a reality of people so different struggling with and against one another through what is life.” BROOK P., in: WILLIAMS D. (1991), p. 56. Zie ook: BROOK P. (1987), p. 114, BROOK P., “The culture of links”, in: PAVIS P. (1996), pp. 65-66 en BORIE M. (2006), p. 12.

⁵⁹³ BROOK P. (1987), p. 106.

⁵⁹⁴ BROOK P., “The culture of links”, in: PAVIS P. (1996), p. 63.

⁵⁹⁵ KUSTOW M. (2005), p. 2.

Banu⁵⁹⁶. Het gaat uit van een fundamentele nood aan een ontmoeting van “de andere”⁵⁹⁷. Deze ontmoeting gebeurt eerst en vooral aan de hand van het lichaam, daar dit het gemeenschappelijk instrument is⁵⁹⁸.

Ook het gezelschap dat Brook samenstelde voor *Eleven and Twelve* bevat zeer uiteenlopende nationaliteiten en achtergronden: Tunji Lucas noemt zichzelf “a Nigerian, Sirilonian, Brazilian Londoner”⁵⁹⁹; Khalifa Natour en Makram J. Khoury zijn twee Palestijnen die in Israël wonen⁶⁰⁰; César Sarachu is een Spanjaard; Maximilien Seweryn heeft een Libanese moeder en een Poolse vader; Nyasha Hatendi is afkomstig van Zimbabwe; Abdou Ouologuem en Jared McNeil zijn eveneens van Afrikaanse afkomst⁶⁰¹. De bepalende muziek wordt bovendien gebracht door de Japanse Toshi Tsuchitori⁶⁰². P. Chevilly noemt het resultaat “un bel échantillon d'humanité”⁶⁰³. De multiculturele groep acteurs op de scène weerspiegelt dus het diverse publiek, vindt Brook⁶⁰⁴. Multiculturaliteit mag echter geen doel op zich worden: “a cultural policy loses its virtue the moment it becomes a programme”, zegt hij⁶⁰⁵. Verschillende critici wijzen echter op dit wederkerend (en haast kenmerkend) gebruik van een multiculturele cast⁶⁰⁶.

Acteerwijze

De acteerprestaties in Brooks voorstellingen zijn “zo natuurlijk mogelijk”, daar de spelers zich moeten ontdoen van hun conventionele acteenormen. Zonneveld noemt de acteerprestaties “handeling[en] [is] zonder opsmuk, theatrale epiek zonder stunts”⁶⁰⁷. In *Eleven and Twelve* past Brook eveneens deze acteerstijl toe. Makram J. Khoury getuigt:

⁵⁹⁶ BANU G., “Peter Brook et la coexistence des contraires”, in: BANU G. (ed.) (1985), p. 31 en WILLIAMS D. (1996), p. 136. Zie ook: BROOK P., in: BANU G., HUSEMOLLER A., JOUANNEAU J., LA BARDONNIE M. en SCHECHNER R. (1986), p. 55.

⁵⁹⁷ BROOK P., in: *Ibid.*, p. 64. Zie ook: BROOK P., in: KALBJ. (2010), p. 70.

⁵⁹⁸ BROOK P. (1995), p. 20 en SCHRA E. (1995), p. 149.

⁵⁹⁹ LUCAS T., in: “Tramway - artists in conversation, Mark Fisher talks to members of the cast of Peter Brooks *Eleven and Twelve*”, nagesprek op 30.03.2010, in Tramway, Glasgow.

⁶⁰⁰ KHOURY M. J. en NATOUR K., in: *Idem.*

⁶⁰¹ HELIOT A., “Eleven and Twelve, la lumière de Peter Brook”, in: *Le Figaro*, 02.12.2009, s. p.

⁶⁰² BROOK P. in: X “Eleven and Twelve, Festival di Spoleto”, in: *Website News Peter Brook*, geraadpleegd op 07.04.2011. Taylor vindt het opvallend dat de twee hoofdrollen, die van Tierno Bokar en Cherif Ramallah, aan de twee Palestijnse acteurs werden toegekend. TAYLOR P., “Master of Criticism: Why spirituality plays a crucial role in Peter Brooks work”, in: *The Independent*, 04.02.2010, s. p.

⁶⁰³ CHEVILLEY P., “Le poète et les sages”, in: *Les Echos*, 30.11.2009, s. p. Chevilly wijst hier ook op diversiteit in leeftijd van de castleden. Opvallend is wel dat vrouwen afwezig blijven.

⁶⁰⁴ BROOK P. (1987), p. 107 en BANU G. (2001), p. 226.

⁶⁰⁵ BROOK P., “The culture of links”, in: PAVIS P. (1996), p. 65. Zie ook: GOOSSENS J., “Een mozaïek van stemmen”, in: *Knack*, 17.04.1996, p. 91.

⁶⁰⁶ BANU G. (2001), p. 11, SCHRA E. (1995), p. 46, DARGE F., “Le royaume en chantier du sorcier Brook”, in: *Le Monde*, 02.11.2004, s. p., JONES E. D., “Brook, Peter (Stephen Paul)”, in: BANHAM M. (ed.) (1988), p. 126 en BROCKETT O. G. en FINDLAY R. R. (eds.) (1973), p. 685. In het kader van dit multiculturalisme, kreeg Brook bijzonder veel kritiek op zijn educatieve reis naar Afrika, die werd omschreven als “cultureel toerisme” (TAYLOR P., “Master of Criticism: Why spirituality plays a crucial role in Peter Brooks work”, in: *The Independent*, 04.02.2010, s. p. en THIELEMANS J., in: DECREUS F. (2010), p. 122 en “primitivisme” (MOODU D., in: HILLAERT W., “De wonderboy van weleer wordt oud”, in: *De Morgen*, 27.11.2004, s. p.).

⁶⁰⁷ ZONNEVELD L. (2005), p. 49.

“Usually we actors, we stand behind the lines of the words and we let them (the characters) speak. But here, I felt that I was having the confidence of being me, myself and as simple and truthful as possible. This is what mainly Marie-Hélène and Peter Brook directed me to. To be « you », yourself, simple and truthful. And it is not easy, it takes time to understand and to know more about yourself.” Ook deze “neutrale” manier van acteren kan worden gezien als een element dat bijdraagt tot de gemeenschapsvorming. Een acteerwijze zonder conventies, waarbij de acteurs ook hun persoonlijkheid laten doorschijnen, kan mogelijk de intimiteit en het toegankelijkheidsgehalte verhogen.

We zien dus dat zowel de specifieke ruimte, het gevarieerd publiek, het multinationale gezelschap en de neutrale acteerwijze kunnen bijdragen tot het vormen van een gemeenschap. Volgens Georges Banu is het dus duidelijk: “Brook cherche [...] ce qui dure, et non pas ce qui change, ce qui se partage et non pas ce qui sépare.”⁶⁰⁸ Bovendien kan zelfs de muziek een verenigend effect hebben.

c. Visuele en auditieve aspecten

Dit Afrikaans verhaal wordt hier zeer eenvoudig op de scène gebracht⁶⁰⁹. Hieronder worden vier elementen van de visuele en auditieve aspecten besproken: de scenografie, de gebruikte kostuums, de specifieke verlichting en het gebruik van muziek en stilte.

Scenografie

Peter Brook staat bekend voor zijn uitgezuiverde en eenvoudige settings⁶¹⁰. Ook in *Eleven and Twelve* is de soberheid van de theatrale ruimte opvallend. In het Théâtre des Bouffes du Nord plaatst hij enkel een paar attributen binnen de lege ruimte. Er is geen overheersend decor: de kale muren van het theater, die de sporen van hun geschiedenis niet verbergen, worden zichtbaar gehouden.

Een lege ruimte staat niet gelijk aan een “naakte” ruimte, onderlijnt G. Banu⁶¹¹: op de scène liggen een oranje-rood tapijt, goudgeel zand en een paar mobiele sculpturen in de vorm van verdorde boomstammen. Aan de hand van deze eenvoudige attributen wordt de Afrikaanse context meteen duidelijk. Brook onderlijnt het belang van rekwisieten voor

⁶⁰⁸ BANU G. (2001), p. 174.

⁶⁰⁹ SPENCER C., “11 and 12 at the Barbican”, in: *The Telegraph*, 11.02.2010, s. p.

⁶¹⁰ “Last spring I saw Peter Brooks production, *Tiemo Bokar*. As usual, I was struck by the clarity of the luminous performances, the simplicity of the staging, the importance of community, the telling of stories that reflect on what it is to be human, the honoring of death and the dead. The stories, like the staging, were relatively simple and very engaging, but tried to get to the heart of how to live.” CHAMPAGNE L. (2006), p. 111. Zie ook: CROYDEN M. (2005), p. 30.

⁶¹¹ BANU G., “Peter Brook et la coexistence des contraires”, in: BANU G. (ed.) (1985), p. 66.

de beeldvorming bij het publiek⁶¹². Door hun “open” karakter kunnen de attributen verschillende situaties probleemloos oproepen, een eigenschap die volgens C. Biet en C. Triau typisch is voor Brook⁶¹³. Zo verwijzen de boomstammen, die reeds in *Tierno Bokar* als voornaamste decorelement werden gebruikt, soms naar de Afrikaanse wouden, maar vormen ze ook een deur of “altaar”⁶¹⁴. Het tapijt (en bijkomende stoffen) determineert de speelruimte, maar kan ook worden omgetoverd tot een boot⁶¹⁵ of een verwijzing zijn naar de Afrikaanse warmte of het onnodige bloedvergieten⁶¹⁶. De gebruikte attributen zijn dus eerder suggestief dan echte representaties van de historische context⁶¹⁷. Volgens M. Shevtsova zijn de gehanteerde objecten nooit louter decoratief, noch arbitrair en staan ze steeds in direct verband met de acteurs of personages⁶¹⁸. De grote aandacht voor de attributen (of materie) kan volgens Banu worden verklaard door het feit dat zij degene zijn (buiten de acteurs zelf) die het zichtbaar maken van het onzichtbare mogelijk maken⁶¹⁹.

In *Eleven and Twelve* beschikken ook de acteurs over deze flexibiliteit. Zo zien we verschillende acteurs moeiteloos van rol wisselen⁶²⁰. Dit kenmerk maakt een identificatie met de acteurs moeilijk, getuigt Vivienne Dubourdieu⁶²¹.

Opvallend in de scenografie is dat Brook veelal kiest voor natuurlijke elementen, net zoals Pina Bausch dit deed. Hij heeft nood aan materies die het theater binnen de realiteit ankeren, zegt Banu⁶²². Hij doet beroep op natuurelementen omdat dit hetgene is waartoe we de wereld kunnen reduceren⁶²³. De regisseur neemt ook opzettelijk afstand van techniek en multimediale representaties⁶²⁴: wanneer de overgang van de wereld van de

⁶¹² SCHRA E. (1995), p. 134.

⁶¹³ BIET C. en TRIAU C. (2005), pp. 266, 371.

⁶¹⁴ CROYDEN M. (2005), p. 31. Peter Brook verklaart zijn gebruik van deze boomachtige sculpturen door het feit dat hij het typerend vindt voor Mali. *Ibid.*, p. 73.

⁶¹⁵ Wanneer Tunji Lucas, die de verteller Amadou Hampaté Bâ belichaamt, op reis vertrekt, zet hij zich in het midden van een rood tapijt neer. Twee mede-acteurs nemen telkens twee hoeken vast en brengen ze samen, zodat er een schip ontstaat. Door de stof heen en weer te bewegen tonen zij de beweging van ‘het reizen per boot’ aan. Deze scene wordt eveneens besproken door A. Heliot, die eveneens haar ingenieuze eenvoud benadrukt. HELIOT A., “Eleven and Twelve, la lumière de Peter Brook”, in: *Le Figaro*, 02.12.2009, s. p. Zie ook: CHEVILLEY P., “Le poète et les sages”, in: *Les Echos*, 30.11.2009, s. p.

⁶¹⁶ Op een bepaald moment wordt een slachtoffer van het conflict zelfs letterlijk onder het rode tapijt begraven.

⁶¹⁷ “*Tierno Bokars* setting and costumes, constructed from a few pieces of carved wood, kilims, and unbleached cotton, are equally evocative and soothing.” GARRETT S. M. (2006), p. 101. Zie ook: FRICHE M., “De Peter à Irina, les Brooks en scène”, in: *Le Soir*, 07.01.2004, s. p. Het decor is dus noch anekdotisch, noch monochroom. BANU G. (2001), p. 107.

⁶¹⁸ SHEVTSOVA M. (2000), p. 108.

⁶¹⁹ BANU G. (2001), p. 105.

⁶²⁰ Jared McNeill bijvoorbeeld, speelt op het ene moment een jonge dorpeling, maar neemt even later de rol van een vrouw in binnen het conflict om een theepot.

⁶²¹ DUBOURDIEU V., “Peter Brook – 11 & 12”, in: *Website Strolling Player*, geraadpleegd op 07.04.2011.

⁶²² BANU G. (2001), p. 104.

⁶²³ *Ibid.*, p. 45.

⁶²⁴ BANU G., “Peter Brook et la coexistence des contraires”, in: BANU G. (ed.) (1985), p. 39 en SCHRA E. (1995), p. 87. Zie ook: “In the theatre, if you use everything, the whole technique, if everything is visible, you reach, very quickly

actie naar de wereld van de gedachtegoed afhangt van een apparaat wordt theater inadequaats, zegt Brook⁶²⁵.

Binnen de scenografie hecht Brook veel belang aan de grond: “De speciale energie in een voorstelling komt niet voort uit de achtergrond⁶²⁶, maar uit de grond. Daar heeft een acteur contact mee”, zegt Brook⁶²⁷. Hij legt bijzonder veel nadruk op het tapijt⁶²⁸, daar het een duidelijke afbakening van het speeloppervlak vormt⁶²⁹. Wanneer de spelers van het tapijt afstappen, bevinden ze zich dus figuurlijk “off stage”⁶³⁰. De verteller kan vrij rondlopen terwijl de (actieve) personages steeds binnen de afgebakende ruimte moeten blijven. Dit is ook het geval in *Eleven and Twelve*⁶³¹. Kortom: “La où il y a tapis, il peut y avoir théâtre”, stelt Banu⁶³².

Brook geeft toe dat de scenografie voor hem geen deel uitmaakt van de conceptie van een voorstelling: hij legt de nadruk op de relatie tussen tekst, acteurs en publiek⁶³³. Brook is echter wel van mening dat scenografie noodzakelijk is, daar het een brug moet vormen tussen de voorstelling en de ruimte⁶³⁴.

Brook compenseert deze scenografische soberheid door een grote aandacht voor het gebouw waarin de voorstelling wordt gebracht. Het decor is namelijk een soort verlenging van de aanwezige architectuur, zegt G. Banu⁶³⁵. Niet enkel in de Bouffes du Nord, maar in zijn keuze van ruimtes in het algemeen is Brook kieskeurig. Zo worden

I think, the border of banality. [...] The individual is what is most important on the stage. [...] Lights and dresses, all of technology, can never equal the strength of the individual.” BROOK P., in: SUCHER C. (1995), s. p.

⁶²⁵ BROOK P. (1968), p. 90. Hij verafschuwt dan ook theater als gesamtkunstwerk: “Theatre is theatre, not a synthesis of other arts.” BROOK P. (1998), p. 38.

⁶²⁶ Banu onderlijnt echter dat de achtergrond ook een determinerende functie heeft: het aflijnen van de acteurs. BANU G. (2001), p. 39.

⁶²⁷ BROOK P., in: SELS G., “« Eigenlijk is het simpel »”, in: *De Standaard*, 10.01.2004, s. p.

⁶²⁸ BANU G. (2001), pp. 37-38. Zie ook: BANU G., “Peter Brook et la coexistence des contraires”, in: BANU G. (ed.) (1985), p. 67.

⁶²⁹ “La version essentialisée du sol brookien est *le tapis*. Il désigne, avec un maximum d’économie, cette rupture ontologique indispensable pour que le théâtre se manifeste. Le tapis condense et délimite l’espace de jeu.” BANU G. (2001), pp. 37-38. Zie ook: BIET C. en TRIAU C. (2005), p. 322 en SCHRA E. (1995), p. 60. Geert Sels stelt dan ook vast dat bij elke productie van Peter Brook de speelvloer wordt bedekt. SELS G., “« Eigenlijk is het simpel »”, in: *De Standaard*, 10.01.2004, s. p. Dit zou een overblijfsel zijn van Brooks reis naar Afrika, waar hij met weinig middelen te werk ging. GOOSSENS J., “Een mozaiek van stemmen”, in: *Knack*, 17.04.1996, p. 89.

⁶³⁰ “Nous utilisons souvent comme espace de répétition un tapis, avec une convention très claire pour les acteurs: hors du tapis on est dans la vie quotidienne [...] dès que l’on se trouve sur le tapis, il y a l’obligation d’avoir une intention claire, je dirais plus, d’être dans une vie intense.” BROOK P. (1991), p. 26.

⁶³¹ Deze afbakening van het speeloppervlak wordt het duidelijkst aan het begin van de voorstelling. De verteller, Amadou Hampaté Bâ, vertelt het publiek hoe het misverstand ontstond. Hij schetst de situatie, terwijl hij vrij naast het tapijt rondloopt. De personages beelden zijn vertelling uit en blijven hierbij binnen de afgebakende ruimte.

⁶³² BANU G. (2001), p. 38.

⁶³³ “Scenery is not now a part of my conception of a play, whereas at one time scenery was a determining factor of the production. [...] Making scenery more important than the actor is an outmoded idea, good maybe for cinema but not for theater.” BROOK P., in: BANU G., HUSEMOLLER A., JOUANNEAU J., LA BARDONNIE M. en SCHECHNER R. (1986), p. 66.

⁶³⁴ Door te kiezen voor een lege ruimte creëert hij een expliciet affirmatief theater zonder muren of grenzen, meent Banu. BANU G. (2001), p. 113.

⁶³⁵ BANU G., “Entretien avec Jean-Guy Lecat”, in: BANU G. (ed.) (1985), p. 373.

bestaande ruimtes voor sommige producties onherkenbaar gemaakt⁶³⁶ of vraagt hij zijn technisch directeur om goede locaties te zoeken in het buitenland⁶³⁷. De theatermaker bevindt zich in zijn ruimtelijke keuzes op een tussenpositie: hoewel de scenografie geen deel uitmaakt van zijn originele conceptie, is de ruimte waarin de voorstelling wordt opgezet van groot belang⁶³⁸.

Kostuums

Volgens Banu ontwikkelde Brook in het begin van zijn carrière een smaak voor Oosterse kostuums: hij deinsde er niet voor terug om bijvoorbeeld in *Timon d'Athènes* (1974) gouden gewaden te gebruiken en rehabiliteerde zo het gebruik van feestelijke stoffen zoals zijde in het theater⁶³⁹. Later stelt men echter een ommekeer vast: “Les couleurs s’assombrissent, le clinquant de bazar fait place à des vêtements en laine ou coton qui témoignent de l’esprit d’une civilisation ancienne hautement aristocratique.”⁶⁴⁰ In het verlengde van deze breuk getuigde Yoshi Oida in 1991: “Wij gebruiken bij Brook nooit grime of overdadige kostuums [...]. Het enige dat bij theater telt, is oprechtheid in spel.”⁶⁴¹ Het maturiteitswerk *Eleven and Twelve* valt duidelijk te plaatsen binnen deze latere, meer sobere tendens.

De kostuums van *Eleven and Twelve* zijn opvallend conventioneel en “historisch geladen”. De Afrikaanse personages gaan gekleed in linnen en wollen gewaden zoals wij ons die clichématig inbeelden voor een islamitische context⁶⁴². Ook de kostumering van de Franse bezetters is conventioneel: statige maampakken, kaki legeruniformen en een typisch koloniale helm. Brook verklaart deze keuze door het feit dat kostuums moeten worden bedacht vanuit de achtergrond van het stuk⁶⁴³. Hierbij moeten we echter wel opmerken dat dit niet altijd Brooks mening is, daar hij bij het insceneren van

⁶³⁶ “Na afloop van het gesprek bezoekt het gezelschap de Rode Zaal van deSingel, waar ‘La Tempête’ wordt gespeeld. Ze is onherkenbaar. Alle zetels zijn er uitgebroken en vanaf de scène werd er een sterk gedegradeerde en reusachtige publiekstribune gebouwd leuningloze banken.” VAN GANSBEKE W., “«Theater heeft niets nodig, behalve mensen»”, in: *De Morgen*, 19.06.1991, s. p.

⁶³⁷ Jean-Guy Lecat vervulde deze taak van 1976 tot 2000. BANU G., “Entretien avec Jean-Guy Lecat”, in: BANU G. (1985) (ed.), pp. 368-374. A. Todd en J.-G. Lecat schreven in 2003 nog een boek dat uitsluitend focust op deze kwestie. TODD A. en J.-G. LECAT (2003), *The Open Circle – Peter Brooks Theatre Environments*, New York: Palgrave Macmillan.

⁶³⁸ Mark Fisher beaamt dit tijdens het nagesprek van *Eleven and Twelve* in Tramway: “I saw it at the Barbican in London and you've seen an infinitely superior version by being able to see it on this stage in this space.” FISHER M., in: “Tramway - artists in conversation, Mark Fisher talks to members of the cast of Peter Brooks *Eleven and Twelve*”, nagesprek op 30.03.2010, in Tramway, Glasgow.

⁶³⁹ BANU G. (2001), p. 105.

⁶⁴⁰ *Ibid.*, p. 106.

⁶⁴¹ OIDA Y., in: SCHRA E. (1995), p. 155.

⁶⁴² Men moet opmerken dat de kostumering van *Eleven and Twelve* zeer parallel is aan de kostumering van *Tierno Bokar*. We kunnen dit onder andere afleiden uit een recensie van Wouter Hillaert: “De spelers, allemaal in linnen gewaden; De kleurrijke ironie die over bepaalde scènes wordt gelegd, in combinatie met de eerder plechtige momenten van meditatie, schetst eigenlijk een heel traditioneel beeld van een Malinees dorp.” HILLAERT W., “De wonderboy van weleer wordt oud”, in: *De Morgen*, 27.11.2004, s. p.

⁶⁴³ BROOK P. (1968), p. 115.

Shakespeare vaak kiest voor ahistorische kledij om zijn tijdloze relevantie te onderlijnen⁶⁴⁴.

In tegenstelling tot het felgekleurde tapijt, blijven de kleuren van de kledij vrij sober: de meeste acteurs dragen zwarte, lichtbruine of beige gewaden. Enkel het personage Amadou Hampaté Bâ vormt een uitzondering: hij gaat in het begin van de voorstelling gekleed in een lichtblauw gewaad. Hoewel dit geen uiterst opvallende kleur is, wordt hij duidelijk (als verteller) onderscheiden van zijn medespelers⁶⁴⁵.

Opvallend is ook dat er doorheen het gebruik van de kostumering een zekere spanning wordt opgebouwd. Naarmate het religieus ritueel doorheen het verhaal steeds meer wordt misbruikt en escaleert tot een profaan conflict, zien we een stapsgewijze verandering in kleding: luchtige gewaden met een traditioneel (en haast ritueel) karakter maken plaats voor uniformen met een autoritaire betekenis⁶⁴⁶. Hoewel Brook kostumering dus, net als de overige visuele elementen, niet als hoofdzakelijk beschouwt, maakt hij er toch gebruik van om betekenisvolle connotaties mee te geven.

Verlichting

Na zijn "Theatre of Images"⁶⁴⁷ is Peter Brook steevast op zoek gegaan naar een transparante verlichting die niets verbergt⁶⁴⁸. J. Kalman, zijn lichtontwerper ten tijde van *The Mahabharata* getuigt: "What he asks primarily is a full visibility of faces. And I have tried to respect that to the letter, by means of full-wash front lighting."⁶⁴⁹ Ook het publiek wordt vaak belicht: zo ontstaat een gemeenschapsgevoel tussen acteurs en toeschouwers, benadrukt Banu⁶⁵⁰. De Britse acteur Bruce Meyers had tijd nodig om zich aan deze breuk (ten opzichte van de klassieke theaterconventies) aan te passen: "J'ai passé dix ans de ma vie en faisant de théâtre professionnel sans jamais voir la tête des

⁶⁴⁴ MILLON M., "Shakespeare: source et utopie", in: BANU G. (ed.) (1985), p. 87.

⁶⁴⁵ We moeten opmerken dat de kledij van deze verteller overeenkomt met de beschrijving die wordt gegeven van de verteller in *Tiermo Bokar: De raconteur* is hier een personage, Amkoullé, gespeeld door Habib Dembélé. Hij draagt "een ruim vallend hemelsblauw gewaad". ZONNEVELD L. (2005), p. 49.

⁶⁴⁶ Deze ontwikkeling valt het best op in de aankleding van Tunji Lucas: in het begin van de voorstelling draagt de verteller een (haast pompeus) blauw gewaad en een kralenketting. Later gaat hij, al ravottend met zijn medeleerlingen, gekleed in een witte linnen broek (en in een ontbloot bovenlijf). Na zijn studies in het (westerse) buitenland komt de jongeman terug naar Mali en gaat hij werken voor de Franse autoriteiten. Hij draagt dan een wit, linnen uniform, dat hem duidelijk onderscheidt van zijn meester, die een kakigroen legerpak aanheeft. Bâ draagt ook een typische kolonialistische helm en een zonnebril en wandelt bovendien met een wandelstok, een typisch westers attribuut.

⁶⁴⁷ In een eerste picturale fase hechte Brook veel belang aan de theatraliteit van de verlichting. Na zijn breuk in 1968 is hij hier echter van afgestapt. Brook zegt over deze periode: "Lighting was my passion" BROOK P. (1998), p. 48.

⁶⁴⁸ BROOK P. (1987), p. 14. Zie ook: KALMAN J., in: WILLIAMS D. (1991), p. 84, MILLON M., "Shakespeare: source et utopie", in: BANU G. (ed.) (1985), p. 87 en BANU G. (2001), p. 101. Er mag vooral geen schaduw vallen op het gezicht van de spelers.

⁶⁴⁹ KALMAN J., in: WILLIAMS D. (1991), p. 85. Zie ook: "Zelfs de belichting draagt bij tot het gevoel dat spelers en publiek bij elkaar horen, dat het onderlinge contact cruciaal is. Het licht is bijna altijd gelijkmatig verdeeld over de speelvloer en de zitjes, nooit zitten de toeschouwers « in het donker »." GOOSSENS J., "Een mozaiek van stemmen", in: *Knack*, 17.04.1996, p. 89.

⁶⁵⁰ BANU G. (2001), p. 102. Zie ook: BANU G., in: WILLIAMS D. (1991), p. 84.

gens pour qui je fais ce travail. Subitement je les vois. Si on m'avait dit cela il y a un an, j'aurais été pris de panique avec l'impression d'être nu, l'impression qu'on m'enlevait la plus importante de mes défenses"⁶⁵¹. Ook Yoshi Oida getuigt over dit fenomeen: onder andere door de natuurlijke belichting wordt de acteur in Brooks producties volledige op zichzelf teruggeworpen en kan zich nooit verstoppen, zegt hij⁶⁵². Dit valt zowel figuurlijk (door een intensieve en persoonlijke deelname aan het ontstaansproces van de voorstelling) als letterlijk (door de verlichting) op te vatten. In *Eleven and Twelve* blijft de verlichting louter functioneel, in tegenstelling tot in *Tierno Bokar*⁶⁵³. Het publiek wordt in de Bouffes du Nord niet evenredig verlicht met de scène, maar de zaal wordt nooit volledig verduisterd. Peter Brook paste hier dus zijn "vaste verlichting" toe.

Brooks benadering van verlichting kan, zowel in haar duidelijkheid als in haar aantonen van theatrale conventies, Brechtiaans worden genoemd. Het houdt het publiek op een kritische afstand ten aanzien van de voorstelling, acht Schra⁶⁵⁴. Wat echter zeer a-Brechtiaans is, is het feit dat de lichtbronnen zeer expliciet verborgen blijven⁶⁵⁵: Brook behoudt een zekere theatraliteit. Brook neemt dus een paratopische houding aan tegenover zijn Brechtiaanse invloed, dat hetgene is "dont il faut se libérer par la création et ce que la création approfondit"⁶⁵⁶.

Stilte en muziek

Doorheen zijn carrière gaf Brook, in navolging van de ideeën van Artaud, steeds meer belang aan het niet-verbale, daar het woord volgens hem niet langer tot ware communicatie in staat is⁶⁵⁷. Reeds in 1970 getuigde de regisseur van zijn afkeer van het woord: "Wherever you turn, the word is pouring out and is used more to cover up, to cheat, than to help or to create. So many vast disasters can be linked to the deception created by the word."⁶⁵⁸ Hij hecht dus een groot belang aan het niet tekstuele, muzikale aspect van zijn voorstellingen⁶⁵⁹. Zo heeft hij ook aandacht voor de tonaliteit van de uitgesproken tekst⁶⁶⁰ en voor de specifieke klankkleur (of accenten) van de acteurs⁶⁶¹.

⁶⁵¹ MEYERS B., in: BROOK P. (1991), p. 12.

⁶⁵² OIDA Y., in: SCHRA E. (1995), p. 155.

⁶⁵³ Waar in *Tierno Bokar* werd een goudgele gloed werd ingezet om te verwijzen naar het zand van Afrika, wordt in *Eleven and Twelve* letterlijk zand als scenografisch element gebruikt. CROYDEN M. (2005), p. 31.

⁶⁵⁴ SCHRA E. (1995), p. 23.

⁶⁵⁵ PICON-VALLIN B., "Entretien avec Pascal Mérat", in: BANU G. (ed.) (1985), p. 375.

⁶⁵⁶ MAINGUENEAU D. (2004), p. 86.

⁶⁵⁷ DECREUS F. (2010) p. 116.

⁶⁵⁸ BROOK P. (in 1970), in: CROYDEN M. (2003), p. 40

⁶⁵⁹ Cole King wijdde een volledig doctoraat, "L'espace sonore dans l'œuvre de Peter Brook", aan Brooks belang voor musicaliteit. COLE KING H. (2008), p. 413.

⁶⁶⁰ BORIE M., "Les origines et l'être du théâtre", in: BANU G. (ed.) (1985), p. 134.

⁶⁶¹ BANU G., "Etre prêt", in: *Ibid.*, p. 345.

Vooral de muziek is belangrijk: “ni secondaire, ni autonome⁶⁶², elle est un ingrédient précieux autant que nécessaire”, zegt Banu⁶⁶³. Zij stimuleert het spel van de acteurs, beïnvloedt de betekenis van hun dialoog⁶⁶⁴ en bepaalt het ritme van de voorstelling⁶⁶⁵. Muziek krijgt dus, zoals in oosterse producties, een actieve rol: ze ontwikkelt zich als een dialoog met de actie⁶⁶⁶ en de muzikanten zijn zichtbaar opgenomen in de voorstelling⁶⁶⁷. Dit vergroot de aandacht van het publiek⁶⁶⁸ en heeft bovendien een verenigende kracht⁶⁶⁹. Het is dan ook niet verwonderlijk dat Brook veel belang hecht aan de akoestiek van een theaterruimte⁶⁷⁰. “Le son l’emporte sur l’image” zegt Banu⁶⁷¹, hoewel geen van beide elementen autonoom zijn. Volgens Brook zijn muziek en voorstelling volkomen met elkaar vervlochten⁶⁷².

Hoewel het geen vaste regel vormt binnen zijn oeuvre, kan men een voorkeur voor live muziek onderscheiden⁶⁷³. De muzikanten worden reeds in een vroege fase van het repetitieproces betrokken bij het improviseren. Doorheen hun nauwe samenwerking met het gezelschap wordt de muziek na verloop van tijd een soort thermometer voor het energieniveau van de voorstelling, zegt Cole King⁶⁷⁴. Tijdens opvoeringen in de Bouffes du Nord hebben de muzikanten een gebruikelijke plek, aan de zijkant van het podium, côté cour, net voor het oude scènekader⁶⁷⁵. Zij bevinden zich dus buiten de speelruimte, maar blijven gedurende de volledige voorstelling zichtbaar⁶⁷⁶. Cole King merkt op dat deze zichtbare positionering bijdraagt tot het besef dat het om een live voorstelling of

⁶⁶² “Music in theatre [...] only exists in relation to the performing energies.” BROOK P. (1995), p. 36.

⁶⁶³ BANU G. (2001), p. 100.

⁶⁶⁴ “If you listen to the texture of the work, you can discover the sense of music and link it to meaning.” CROYDEN M. (2001), p. 72.

⁶⁶⁵ BANU G. (2001), p. 99.

⁶⁶⁶ De muzikant Tsuchitori getuigt: “I never separate actor from musician. As far as I am concerned, when the actor’s work is good, the music is good: I am able to draw on his work, and join with him in it. I become implicated in the action.” TSUCHITORI T., in: WILLIAMS D. (1991), p. 79.

⁶⁶⁷ BANU G., in: BANU G., HUSEMOLLER A., JOUANNEAU J., LA BARDONNIE M. en SCHECHNER R. (1986), p. 69 en COLE KING H. (2008), p. 417.

⁶⁶⁸ BROOK P. (1995), p. 36.

⁶⁶⁹ BANU G., “Peter Brook et la coexistence des contraires”, in: BANU G. (ed.) (1985), p. 35, BORIE M., “Les origines et l’être du théâtre”, in: *Ibid.*, p. 135. Zie ook: COLE KING H. (2008), p. 417.

⁶⁷⁰ BANU G., “Entretien avec Jean-Guy Lecat”, in: BANU G. (ed.) (1985), p. 368. Zie ook: LECAT J.-G., in: BANU G., “Entretien avec Jean-Guy Lecat”, in: *Ibid.*, p. 368.

⁶⁷¹ BANU G. (2001), p. 39.

⁶⁷² “In the theatre, one cannot limit oneself to seeing only the actor’s work, or the dramatic action, or indeed the music. A performance is an energy, functioning within a redefining silence as well as space. A movement in space is affected and determined by numerous elements (story, situation, intention, emotion, etc.), all of which give rise to different sorts of dynamic and mobility. Music is an integral part of such movement.” BROOK P., in: WILLIAMS D. (1991), p. 78.

⁶⁷³ COLE KING H. (2008), p. 416.

⁶⁷⁴ *Ibid.*, p. 415. Ook Peter Brook benadrukt deze zeer dichte samenwerking. BROOK P., in: WILLIAMS D. (1991), p. 78.

⁶⁷⁵ BANU G. (2001), p. 99.

⁶⁷⁶ *Idem.* Men kan zelfs spreken van een evenwaardigheid aan de acteurs.

evenement gaat⁶⁷⁷. Ook de muziek zelf draagt bij tot dit besef van het heden. Cole King omschrijft de typische muziek in Brooks voorstellingen als “instrumental tones and rhythms played by the stage musicians to accompany the actors ‘by light touches’, in the form of single notes or brief sequences involving a solo instrument”⁶⁷⁸. Deze geïsoleerde tonen, die geen echte melodie vormen, ontsnappen zo gemakkelijk aan onze herinneringen en leggen dus de nadruk op hun vluchtigheid⁶⁷⁹. Een van Brooks vaste muzikanten, Toshi Tsuchitori, beaamt deze stelling: “Stage music must be discrete enough to give the audience the impression that something has happened but it cannot say what it was”⁶⁸⁰. Doch niet enkel de vorm, maar ook het ontstaansproces van de muziek benadrukt diens vergankelijkheid: “Almost all of it is improvised to some degree, the only truly fixed element being the moments of intervention. [...] Nothing is either routine or automatic”⁶⁸¹.

Banu noemt Tsuchitori “une constante dont le théâtre de Peter Brook ne peut plus se passer”⁶⁸². De Japanse muzikant is al meer dan veertig jaar Brooks partner⁶⁸³. Hij getuigt dat hij meer dan dertig verschillende instrumenten kan bespelen die elk eigen culturele connotaties bevatten⁶⁸⁴. In hun toepassing verliezen ze echter deze specifieke connotaties, acht Tsuchitori, zodat het publiek zich nooit opgesloten voelt binnen hun originele cultuur⁶⁸⁵. Men kan dus spreken van een muzikaal equivalent voor het multiculturalisme op de scène en in de zaal, zegt Banu⁶⁸⁶.

Ook in *Eleven and Twelve* zorgt de Japanner voor de muzikale begeleiding: in zijn eentje zit hij op zijn gebruikelijke plaats, omringd door talloze onnoembare instrumenten, en begeleidt hij de hele opvoering. De muziek kan eveneens worden omschreven als geïsoleerde tonen die telkens door een instrument worden geproduceerd en een zekere

⁶⁷⁷ COLE KING H. (2008), p. 422. Zie ook: “The sound dynamics have a role to play in such showing of performance as performance [...]. The musician’s function and status is, in itself, a theatrical device significant of Brooks theatre – namely, a fleeting and hardly recognizable phenomenon produced by an easily identifiable source on stage.” *Ibid.*, p. 423.

⁶⁷⁸ *Ibid.*, p. 416.

⁶⁷⁹ “The more or less isolated instrumental tones do not remain in our memory and most often escape our notice” *Ibid.*, p. 422.

⁶⁸⁰ TSUCHITORI T., in: *Ibid.*, p. 417.

⁶⁸¹ TSUCHITORI T., in: WILLIAMS D. (1991), p. 79.

⁶⁸² BANU G. (2001), p. 99.

⁶⁸³ COLE KING H. (2008), p. 417. Hij wordt door de regisseur geprezen. Brook schrijft bijvoorbeeld de muzikale rijkdom van *The Mahabharata* volledig toe aan Tsuchitori. BROOK P. in: BANU G., HUSEMOLLER A., JOUANNEAU J., LA BARDONNIE M. en SCHECHNER R. (1986), p. 69.

⁶⁸⁴ TSUCHITORI T., in: WILLIAMS D. (1991), pp. 76-77. Sommige van deze instrumenten werden door Tsuchitori zelf ontworpen.

⁶⁸⁵ TSUCHITORI T., in: *Idem.*

⁶⁸⁶ BANU G. (2001), pp. 99-100.

oosterse sfeer scheppen⁶⁸⁷. Volgens A. Heliot kan men Tuschitori zelfs een van de zeven acteurs noemen, daar zijn muziek een grote impact heeft op de spanning, de algemene sfeer en de perceptie van *Eleven and Twelve*⁶⁸⁸.

Niet alleen geluid, maar ook stilte krijgt veel aandacht⁶⁸⁹. “Silence is equally important as noise, immobility as mobility.”⁶⁹⁰ Volgens Brook kent een ceremonie, zoals die van het theater, twee hoogtepunten: de viering en de stilte. Tot zijn spijt lijken we vandaag de stilte te zijn vergeten⁶⁹¹. Brook tracht dus de stilte te rehabiliteren, om zo tot een “Holy Theatre” te komen⁶⁹². Brook onderzoekt de theatrale waarde van stilte⁶⁹³: hij streeft naar momenten waarin de stilte, het onzichtbare, tastbaar wordt⁶⁹⁴.

Ook in *Eleven and Twelve* speelt Brook duidelijk met stilte en geluid. Het stuk eindigt met een lange stilte. In een laatste scène zien we de verteller, Amadou Hampaté Bâ, het vermoedelijke graf van zijn meester bezoeken⁶⁹⁵. Brook getuigt dat dit moment van stilte geen bijbedoelingen heeft en in Parijs probleemloos werd ontvangen; het publiek durfde haast niet applaudiseren. In Engeland daarentegen werd deze stilte door de pers bestempeld als een opdringing van religie of homilie⁶⁹⁶. Brook vindt het opmerkelijk dat net stilte zo storend kan worden ervaren⁶⁹⁷.

Opvallend is ook dat Brook ervoor koos om in *Eleven and Twelve* (net als in *Tierno Bokar*) de *Perle de la Perfection*, het gebed waar het hele conflict rond ontstaat, nooit te laten uitspreken. Het wordt wel omschreven door de verteller en uitgebeeld door de acteurs, maar nooit letterlijk opgezegd⁶⁹⁸. Garrett ziet dit als een teken dat specifieke geluiden

⁶⁸⁷ Deze Oosterse en zelfs Afrikaanse sfeer wordt onder andere opgeroepen door verschillende vormen van percussie (zoals bijvoorbeeld op de djembé) en (zelfgemaakte) snaarinstrumenten. De videofragmenten in de bijlage geven een vrij representatief beeld van de gehanteerde muziek in *Eleven and Twelve*.

⁶⁸⁸ HELIOT A., “Eleven and Twelve, la lumière de Peter Brook”, in: *Le Figaro*, 02.12.2009, s. p.

⁶⁸⁹ NICOLESCU B., “Peter Brook et la pensée traditionnelle”, in: BANU G. (ed.) (1985), p. 160 en DECREUS F. (2010), p. 116.

⁶⁹⁰ BROOK P., in: RILEY C. A. (1998), p. 91.

⁶⁹¹ BROOK P. (1968), p. 52.

⁶⁹² BROOK P. (1991), p. 101.

⁶⁹³ MILLON M., “Shakespeare: source et utopie”, in: BANU G. (ed.) (1985), p. 85. Volgens C. A. Riley vormt stilte zelfs een essentiële metafoor om het werk van Brook te begrijpen. RILEY C. A. (1998), p. 91.

⁶⁹⁴ BANU G. (2001), p. 224. Brooks productie van *Measure for Measure* (1950) was bijvoorbeeld zeer spraakmakend daar Isabella’s stilte het hart van de voorstelling uitmaakte, zegt Shaughnessy. SHAUGHNESSY R. (2011), p. 2. Bovendien moet men ook het belang van de stilte van het publiek niet onderschatten. Volgens Brook vormt dit namelijk een barometer voor hun interesse: “When one reaches the eventual audience, the great barometer is the levels of silence. If one listens carefully one can learn everything about a performance from the degree of silence it creates.” BROOK P. (1995), p. 42.

⁶⁹⁵ Chevilly getuigt: Bâ “quitte la scène avec le gardien du cimetière. Reste le décor nu: les tapis orange, les troncs d’arbres morts, les murs délabrés du Théâtre des Bouffes du Nord éclatant sous la lumière surréelle des projecteurs.” CHEVILLEY P., “Le poète et les sages”, in: *Les Echos*, 30.11.2009, s. p.

⁶⁹⁶ BROOK P., in: KALB J. (2010), p. 69.

⁶⁹⁷ “I could only think that in the life of London today, the need for noise is so deep – in every restaurant, everywhere you go, the shouting, the fury, the violence – that in the theatre there’s a need also for everything to be highly charged. The one thing that couldn’t be accepted was silence.” BROOK P., in: *Idem*.

⁶⁹⁸ “Instead, the actors playing Tidjanis silently knead the beads of their chapelets – one bead for each recitation – as an onstage narrator describes the action in the third person and past tense.” GARRETT S. M. (2006), p. 100.

irrelevant zijn voor de regisseur⁶⁹⁹. Brook reageert hierop door te stellen dat men een sacraal gegeven uit respect niet in een theaterstuk opneemt⁷⁰⁰. Men kan dus concluderen dat *Eleven and Twelve* meer suggereert dan reproduceert en zo valt binnen Brooks algemene kenmerken⁷⁰¹.

Uit al deze elementen kan men afleiden dat *Eleven and Twelve* een synthetiserende voorstelling is waarin de regisseur met een grote bedrevenheid zijn gebruikelijke principes hanteert. Het is dus van belang om te begrijpen welke de verwachtingen zijn waaraan dit maturiteitswerk werd onderworpen. Binnen welke context werd dit stuk gecreëerd? Hoe positioneert het zich tegenover de vestiging van zijn maker als theaterinstitutie?

2. Contextuele analyse: Brooks “horizon of expectation”

Peter Brook heeft duidelijk het statuut van model bereikt. Zo kreeg hij tijdens het voorjaar van 2011 nog een Molière d’honneur ter ere van zijn volledige oeuvre en zijn bijdrage tot het (Franse) podiumlandschap⁷⁰². We kunnen dus ontegensprekelijk zeggen dat elke nieuwe voorstelling bij hem moet voldoen aan een hoge “horizon of expectation”. Men kan op twee manieren omgaan met deze kwestie: zijn modelfunctie aanvaarden of net gebruik maken van deze erkenning om dromen waar te maken die als beginnende artiest onbereikbaar leken. Bij de ontwikkeling van elk maturiteitswerk bevindt ook deze artiest zich dus op een tussenpositie: tussen gevangenschap en vrijheid. In dit laatste deel gaan we na hoe Peter Brook in het maturiteitswerk *Eleven and Twelve* omgaat met deze paratopische situatie. Blijft hij zich vernieuwen of vervolledigt hij zijn carrière in rust, door te voldoen aan zijn verwachtingshorizon?

a. Een vrijheid om aan te grijpen

Brook ontkent zijn plaats als model. Hij heeft naar eigen zeggen nooit erkenning beoogd en ziet zijn faam dan ook als iets praktisch⁷⁰³. Op de vraag “Wat denk je over jouw beroemdheid?” antwoordt de Britse regisseur: “I don’t take it seriously. [...] I have

⁶⁹⁹ *Idem*.

⁷⁰⁰ “I felt very strongly that when you are dealing with what is very rightly seen as the most sacred of sacred texts, you don’t put it into a piece of theatre.” BROOK P., in: KALB J. (2010), p. 64.

⁷⁰¹ Garrett kwam tot dezelfde conclusies bij *Tierno Bokar* in 2004. “In the end, *Tierno Bokar* offers less allegory than parable, less drama than storytelling, bringing it into harmony with Brooks post-Paris work after all.” GARRETT S. M. (2006), p. 100.

⁷⁰² Peter Brook kreeg op 17.04.2011 een Molière d’honneur overhandigd van Juliette Binoche, tijdens de 25ste Nuit des Molières. Molières zijn nationale, Franse prijzen voor podiumkunsten die één maal per jaar (sinds 1987) worden uitgereikt. Zij symboliseren een herkenning op nationaal niveau. *La 25^{ème} nuit des Molières*, uitgezonden op France 2, 17.04.2011.

⁷⁰³ BROOK P. (in 1979), in: CROYDEN M. (2003), p. 163.

to earn my living so I can support my family. I have no pension. It's a practical thing.”⁷⁰⁴

Toch kan men ook duidelijk zien dat Brook van deze situatie gebruik heeft gemaakt om zijn persoonlijke (en spirituele) fantasieën uit te voeren, zeggen Hunt en Reeves⁷⁰⁵. Zo heeft Brook zich de deur naar de cinema kunnen openen dankzij zijn succes in de theaterwereld. Zo kiest hij bijvoorbeeld ook voor een atypisch repertoire⁷⁰⁶.

Brook kan bij elke nieuwe opvoering echter niet ontkomen aan een bepaalde verwachtingshorizon die hij tijdens zijn periode als rebel ook zelf heeft helpen opbouwen. Met *Eleven and Twelve* onderscheiden we twee manieren om zich tegen de hedendaagse verwachtingshorizon af te zetten en vrijheid op te eisen: ten eerste kan hij zijn modelfunctie ondermijnen door nadruk te leggen op de absolute tijdelijkheid van zijn werk en ten tweede kan hij zich buiten de hedendaagse scène plaatsen, door zijn werk een tijdloos karakter te geven en niet te vervallen in anekdotisme.

Absolute tijdelijkheid

Zoals we reeds zagen, legde Brook doorheen zij oeuvre op verschillende manieren de nadruk op het heden: hij ziet het theater als een eenmalig evenement⁷⁰⁷, accentueert de directe ervaring, benadrukt het belang van het publiek en maakt graag gebruik van orale traditie⁷⁰⁸. “Toute ma vie, la seule chose qui a compté, et c'est pour cela que je travaille dans le théâtre, c'est ce qui vit directement dans le présent. [...] Le théâtre, ce n'est pas vivre quelque chose de merveilleux pour soi-même mais c'est vivre ça ensemble et dans le présent, pas dans le passé.”⁷⁰⁹ Hij omschrijft zijn opvoeringen als “Immediate Theatre”, met andere woorden theater dat zich aanpast aan het hier en nu⁷¹⁰.

Brook eigent zich de vrijheid toe om zijn eigen stellingen te ontkennen⁷¹¹. Theater geeft de mogelijkheid om eindeloos te herbeginnen. Alles kan er vernieuwd worden, ook zijn mening⁷¹². “In the theatre, what I've always claimed is that it is the only field where it is possible to clear the decks, wipe the slate, and begin again.”⁷¹³ Met deze attitude zet hij critici, nog voor ze iets kunnen doen, buitenspel.

⁷⁰⁴ BROOK P., in: *Ibid.*, p. 72.

⁷⁰⁵ HUNT A. en REEVES G. (1995), pp. 275, 278.

⁷⁰⁶ BORIE M., “Les origines et l'être du théâtre”, in: BANU G. (ed.) (1985), p. 120.

⁷⁰⁷ BORIE M., “Les origines et l'être du théâtre”, in: *Ibid.*, p. 125. Zie ook: BROOK P. (1995), p. 97.

⁷⁰⁸ Dit is zowel het geval voor de inspiratiebron als via de verteller in zijn opvoeringen. NICOLESCU B., “Peter Brook et la pensée traditionnelle”, in: BANU G. (ed.) (1985), p. 144.

⁷⁰⁹ BROOK P., in: X “Peter Brook passe le flambeau”, in: *Libération*, 11.12.2010, s. p.

⁷¹⁰ BROOK P. (1995), p. 74. Een van zijn slagzinnen is dan ook “verander met ieder publiek mee, of we zijn verloren”. SCHRA E. (1995), p. 59. Zie ook: SELS G., “Akteurs en toeschouwers, spel en een ruimte”, in: *De Morgen*, 14.12.1995, s. p.

⁷¹¹ BANU G. (2001), p. 19.

⁷¹² GOBET G., “Peter Brook bids farewell to Paris theatre after 36 years”, in: *The Observer*, 02.01.2011, s. p. Zie ook: BANU G. (2001), pp. 19, 179 en 226.

⁷¹³ BROOK P., in: KENNEDY D. (1973), p. 526.

Hij benadrukt bovendien het belang van omstandigheden om een goed werk te creëren⁷¹⁴. Hij onderlijnt de moeilijkheid van het werk van een regisseur⁷¹⁵ en dus diens permanente mogelijkheid tot falen⁷¹⁶. Bovendien is de regisseur steeds verantwoordelijk voor een product dat hij helemaal niet zelf heeft gemaakt⁷¹⁷ en stelt hij zich permanent kwetsbaar op⁷¹⁸. Deze mogelijkheid tot falen maakt ook een eindeloos herproberen noodzakelijk: de “juiste” vorm van theater is steeds tijdelijk⁷¹⁹ en nooit “af”⁷²⁰. Het maken van theater is dus een eindeloze onderneming⁷²¹. Door theater als een onmogelijke activiteit te omschrijven, kent Brook zich eveneens het recht toe om te falen en tracht hij dus te ontkomen aan zijn imago als model.

Brook legt ook een zeer grote nadruk op het efemere van zijn producties⁷²². Zo worden ze bijvoorbeeld niet op video vastgelegd⁷²³. Paradoxaal genoeg mogen sommige instanties als *The Guardian* wel korte fragmenten filmen als promotiemateriaal⁷²⁴. Men kan dus stellen dat Brook zijn idealen toch iets flexibeler maakt voor commerciële doelen. Er zijn wel foto's van de voorstelling beschikbaar, maar volgens Banu zijn ze nooit representatief⁷²⁵. Brook focust in zijn kunstvorm op de intermenselijke relaties, die niet adequaat op foto kunnen worden vastgelegd⁷²⁶. De meest universele vorm is de verdwijning, zegt Brook⁷²⁷.

Tijdloosheid of geen anekdotisme

Brook kiest zeer bewust het moment waarop hij een bepaald thema aankaart. Hij voert een bepaald stuk op omdat hij ervan overtuigd is dat het op dat moment noodzakelijk is⁷²⁸. Hij enceneerde *Eleven and Twelve* in 2009 omdat het thema's belicht die ons vandaag meer dan ooit bezighouden: geweld en onverdraagzaamheid⁷²⁹. “Le théâtre

⁷¹⁴ BROOK P. (1968), p. 117.

⁷¹⁵ BROOK P. (1966), p. 7. Zie ook: BROOK P. (1995), pp. 14 en 132.

⁷¹⁶ BROOK P. (1991), p. 87. Zie ook: CROYDEN (1969), p. 120, KUSTOW M. (2005), p. 143 en BROOK P. (1968), p. 118.

⁷¹⁷ *Ibid.*, p. 121.

⁷¹⁸ *Ibid.*, p. 120.

⁷¹⁹ SCHRA E. (1995), p. 120 en BROOK P. (1991), p. 63.

⁷²⁰ BROOK P. (1987), p. 7. Volgens Brook is theater “a selfdestructive art, and it is always written in the wind”. BROOK P., in: IYER P., “Autumn of the Rebel Patriarch”, in: *Time*, 18.02.1991, p. 68.

⁷²¹ HUNT H., RICHARDS K. en TAYLOR J. R. (1987), p. 154. Paradoxaal genoeg, getuigt Banu dat Brook ervoor kiest om vaak dezelfde acteurs te vragen, omdat hij niet graag “vanaf nul begint”. BANU G. (2001), p. 71.

⁷²² HEPTONSTALL G. (2001), p. 313. Zie ook: NICOLESCU B., “Peter Brook et la pensée traditionnelle”, in: BANU G. (ed.) (1985), p. 149.

⁷²³ Tijdens de zoektocht naar beeldmateriaal van *Eleven and Twelve* antwoordden verschillende instituties dat zij een letterlijk verbod kregen om Brooks werk vast te leggen op video.

⁷²⁴ Dit is duidelijk te zien in de videofragmenten in de bijlagen.

⁷²⁵ BANU G. (2001), p. 110.

⁷²⁶ *Ibid.*, p. 111.

⁷²⁷ BROOK P. (1991), p. 59.

⁷²⁸ BROOK P. (1987), p. 3. Zie ook: CROYDEN M. (2005), p. 32.

⁷²⁹ BROOK P., in: X, “Eleven and Twelve/11 and 12”, in: *Website Théâtre des Bouffes du Nord*, geraadpleegd op 07.04.2011.

doit être très proche de nous pour nous concerner et très inattendu pour éveiller notre imagination. Tierno Bokar réunit ces deux conditions.”⁷³⁰ Volgens Chevilley beantwoordt *Eleven and Twelve* aan een urgentie: die van het aanklagen van de absurde moordlogica verbonden aan bepaalde religies⁷³¹. Brook tracht tijdloze thema’s aan te kaarten, maar is ook van mening dat “the director’s job is to feel the movement of the times”⁷³².

Hoewel hij zijn thema’s kiest in functie van het hedendaagse landschap, encenseert Brook geen anekdotische of actuele verhalen. De enige uitzondering op deze regel is zijn spraakmakende voorstelling *US* (1965), die de Vietnamoorlog aanklaagde⁷³³. Ook in *Eleven and Twelve* vervalt de regisseur niet in anekdotisme. In de voorstelling wordt weinig politieke duiding gegeven⁷³⁴, de setting heeft een tijdloos karakter en het thema is universeel. Deze “indirectheid” wordt hem vaak kwalijk genomen, maar de regisseur zegt dat “the theatre should be about touching something of the hidden feeling behind certain events”⁷³⁵. Wouter Hillaert herkent duidelijk deze strategie in *Tierno Bokar*: de dorpsgemeenschap verhoudt zich tot een grotere entiteit⁷³⁶, zoals de voorstelling tot de hedendaagse actualiteit. Ook volgens Garrett kunnen we deze voorstelling zien als een allegorie⁷³⁷.

Peter Brook rebelleert dus tegen de “horizon of expectation” door een tussenpositie in te nemen: tussen het absolute heden van de theatrale vorm en het relatieve heden (of het aanhalen van hedendaagse thema’s zonder te vervallen in historische of anekdotische verhalen⁷³⁸) van de thematiek.

b. Een gevangenschap om te bekoren

Peter Brook is zich als gevestigd kunstenaar steeds bewust geweest van de wisselwerking tussen zijn vrijheid en gevangenschap binnen het theatrale systeem. Hij

⁷³⁰ BROOK P., in: *Idem*. Zie ook: CROYDEN M. (2005), p. 32.

⁷³¹ CHEVILLEY P., “Le poète et les sages”, in: *Les Echos*, 30.11.2009, s. p. Ook Spencer uit zijn begrip voor het kiezen van dit thema, hoewel hij van mening is dat het een verkeerd publiek bereikt. SPENCER C., “11 and 12 at the Barbican”, in: *The Telegraph*, 11.02.2010, s. p.

⁷³² GARRETT S.-M. (2006), p. 99.

⁷³³ BANU G., “Peter Brook et la coexistence des contraires”, in: BANU G. (ed.) (1985), p. 28. Deze productie wordt dan ook gezien als Brooks meest politieke voorstelling. SCHRA E. (1995), p. 28.

⁷³⁴ TAYLOR P., “Master of Criticism: Why spirituality plays a crucial role in Peter Brooks work”, in: *The Independent*, 04.02.2010.

⁷³⁵ *Idem*.

⁷³⁶ “De nu bijna tachtigjarige regisseur gebruikt de anekdotes over Tierno Bokar, net als in zijn eerste Afrikaans geïnspireerde voorstellingen *Les Iks* (1975) en *L’Oj* (1979) om de schets van een kleine dorpsgemeenschap die zich moet (om te) verhouden tot grotere politieke ontwikkelingen.” HILLAERT W., “De wonderboy van weleer wordt oud”, in: *De Morgen*, 27.11.2004, s. p.

⁷³⁷ “« We don’t say this is a play about Iraq, » he said in an interview with Margaret Croyden, « but if you’re looking at it, you can see that the Americans today are not learning the lesson they could have learned from the French behaving in exactly the same way a hundred years ago. »” GARRETT S.-M. (2006), p. 100.

⁷³⁸ “Theatre has to go forward. It can’t live in the past or even in the present.” BROOK P. (in 1970), in: CROYDEN M. (2003), p. 8.

getuigde reeds in 1995: “We are touching [...] on the conflict between two necessities: that of an absolute freedom in the approach, the recognition of the fact that « everything is possible », and, on the other hand, the strictness and discipline which insists that the « everything » is not just « anything ». [...] There are no recipes. Staying too long in the depths can become boring. Staying too long in the superficial soon becomes banal. Staying too long in the heights may be intolerable. We must move all the time.”⁷³⁹ Na het vaststellen van zijn vrijheid, stellen we de vraag hoe Brook in *Eleven and Twelve* met zijn gevangenschap omgaat. Hoe aanvaardt hij op oudere leeftijd zijn positie van model binnen het podiumlandschap?

Positieve boodschap

Hoewel hij zichzelf niet als model beschouwt, is Peter Brook zich zeer bewust van zijn voorbeeldpositie en invloed⁷⁴⁰. Hij vindt het hierbij een plicht om geen negatieve boodschap uit te sturen en zijn publiek hoop te geven⁷⁴¹. Hij acht het zijn verantwoordelijkheid om bepaalde situaties aan te kaarten en hun (positieve) tegenvoorbeeld te geven⁷⁴². “Brook [...] ne parle plus *contre*, il se livre à ce que Deleuze considèrait comme étant le seul discours productif, le discours affirmatif”, stelt Banu vast⁷⁴³. Volgens Schra kwam deze mild gestemde tendens reeds in de jaren 70 op⁷⁴⁴. Brook tracht ook geen geweld te gebruiken, daar dit volgens hem nooit een positief effect kan creëren⁷⁴⁵. Ondanks deze positieve invalshoek is Brook van mening dat het een illusie is te denken dat theater de wereld kan veranderen⁷⁴⁶. Zijn hoopvol theater draagt dus een zekere bittere ondertoon. We kunnen deze tendens eveneens in *Eleven and Twelve* onderscheiden: Brook kaart een situatie van onnodig bloedvergieten aan en legt de

⁷³⁹ BROOK P. (1995), pp. 74-75.

⁷⁴⁰ ANCIÓN L., “« Je déteste l'idée de donner des leçons »”, in: *Le Soir*, 09.01.2004, s. p. Zie ook: BROOK P. (1987), pp. 6 en 22.

⁷⁴¹ “J’ai donc la responsabilité d’essayer, avec tous mes moyens, de [...] de ne pas faire quelque chose de négatif et de destructeur.” BROOK P., in: ANCIÓN L., “« Je déteste l'idée de donner des leçons »”, in: *Le Soir*, 09.01.2004, s. p. Zie ook: BROOK P., in: WILLIAMS D. (1991), p. 56.

⁷⁴² “Si, tout en dénonçant une situation, on évoque ce que pourrait être son contraire, on n’est pas négatif. Il faut sentir cette responsabilité.” BROOK P., in: ANCIÓN L., “« Je déteste l'idée de donner des leçons »”, in: *Le Soir*, 09.01.2004, s. p.

⁷⁴³ BANU G. (2001), p. 275.

⁷⁴⁴ Hij geeft hierbij het voorbeeld van de spraakmakende morele neutraliteit die Brook in zijn versie van *King Lear* hanteerde. SCHRA E. (1995), p. 81. Brook geeft zelf toe dat hij milder is geworden. IYER P., “Autumn of the Rebel Patriarch”, in: *Time*, 18.02.1991, p. 70.

⁷⁴⁵ BROOK P. (1998), p. 58. Zie ook: BROOK P. (1991), p. 16. Paradoxaal genoeg produceerde hij zelf een vrij gewelddadige film, *Tell Me Lies*, maar beoogde deze film volgens Blakely net een tegengesteld effect. BLAKELY, in: CROYDEN M. (1969), p. 121.

⁷⁴⁶ “A play is a human experience that can mean something to the people who are there. And any single individual there can receive something for their own private understanding. And it can help them in their own relationships with their own lives and the people around them. No play whatsoever, in the whole of history, in all the countries of the world, has ever changed the policy of the world.” BROOK P., in: “Peter Brook at 84: politics, philosophy and plays”, in: *Website The Guardian*, geraadpleegd op 07.04.2011. Zie ook: BROOK P., in: WILLIAMS D. (1991), pp. 50, 56.

nadruk op de tolerante aard van de twee oosterse denkers, Bokar en Ramallah. Hij klaagt dus een bepaalde situatie aan, zonder te vervallen in een negatieve beeldvorming.

Controle over eigen imago

Brook geeft de indruk zeer open te zijn. Zo wordt de informatie over de regisseur en zijn ideeën wijdverspreid: hij gaf talloze interviews⁷⁴⁷; er is een veelheid aan boeken over hem beschikbaar; er staan veel filmpjes van hem op het internet; sommige van zijn films zijn integraal (en gratis) beschikbaar; hij heeft een eigen website (en blog) die zijn doen en laten aan de wereld meedeelt, enz.

We kunnen echter vaststellen dat deze overdaad aan informatie heel erg gecontroleerd verloopt. Het ontstaansproces van Michael Kustows (enige erkende⁷⁴⁸) biografie van Brook, werd op de voet gevolgd en werd zelfs contractueel vastgelegd⁷⁴⁹. We kunnen ook duidelijk zien dat de verschillende boeken die over Brook werden gepubliceerd elkaar letterlijk overnemen⁷⁵⁰. Verschillende belangrijke werken over Brooks oeuvre werden door zijn directe omgeving geschreven: Albert Hunt en Geoffrey Reeves, die enige tijd Brooks co-regisseurs waren⁷⁵¹, schreven *Peter Brook*. Jean-Guy Lecat, die meer dan 25 jaar, Brooks technisch directeur was, schreef (samen met Andrew Todd) *The Open Circle – Peter Brook's Theatre Environments*. En Margaret Croyden publiceerde *Conversations with Peter Brook (1970-2000)*. Aanvankelijk stond zij kritisch tegenover het werk van Brook, maar doorheen de jaren zien we dat er een vriendschap ontstaan is⁷⁵². Haar artikels over de regisseur zijn doorgaans zeer lovend en zelfs bijna verafgodend⁷⁵³. Bovendien is het overgrote deel van de interviews die van Peter Brook beschikbaar zijn, van haar (intussen partijdige) hand. Maar het grootste deel van de informatie die over Brooks werk

⁷⁴⁷ Deze interviews zijn zowel schriftelijk als visueel gemakkelijk terug te vinden. Bovendien lijkt het afleggen van interviews zelfs op zijn oude leeftijd geen probleem te zijn. KALB J. (2010), p. 63.

⁷⁴⁸ KUSTOW M. (2005), p. xi en ETVANIK N. (2005), p. 58.

⁷⁴⁹ Kustow getuigt: "my obligation was to show him the text, and – this is a key phrase – to « pay due attention » to his comments." KUSTOW M., in: *Idem*.

⁷⁵⁰ Een paar voorbeelden van boeken die elkaar letterlijk hernemen: BROOK P. (1991), p. 63 en BROOK P. (1995), p. 65. BROOK P. (1987), p. 8 en BROOK P. (1995), p. 129. CROYDEN M. (2001), p. 73 en CROYDEN M. (2003), p. 296. CROYDEN M. (2001), p. 72 en CROYDEN M. (2003), p. 163. CROYDEN M. (2001), p. 18 en CROYDEN M. (2003), p. 253. CROYDEN M. (2001), p. 19 en CROYDEN M. (2003), p. 260. Hoewel dit hun recht is, zorgt dit voor een zeer eenzijdig discours over het werk van Brook.

⁷⁵¹ SCHRA E. (1995), p. 29.

⁷⁵² Volgens Champagne is de groei van hun vriendschap doorheen de jaren af te leiden uit Croyden's interviews. CHAMPAGNE L. (2006), p. 112.

⁷⁵³ Een aantal voorbeelden van deze duidelijk subjectieve uitspraken: "Peter Brook goes his own way – and, to his credit, has always done so." CROYDEN M. (2003), p. 255. Zie ook: "Never satisfied, striving to find a more refined aesthetic to express the mysteries of the human spirit, Brook is unfazed by challenges or criticisms that his unorthodox endeavors may provoke – and that extends even to pruning Shakespeare. Plainly, Brook goes his own way." CROYDEN M. (2001), p. 18.

beschikbaar is, is van zijn eigen hand: hij schreef zelf een twaalftal werken die we niet als objectieve bronnen kunnen beschouwen⁷⁵⁴.

Ook het gezelschap wordt “het zwijgen opgelegd”. In het kader van *Eleven and Twelve* bijvoorbeeld, ontwijkt Makram J. Khoury een vraag (over de gehanteerde werkmethode) van Mark Fisher in Tramway met de woorden “we are not allowed to speak much about this experience”⁷⁵⁵. Maar ook Brook zelf ontkent de grenzen van zijn openheid niet⁷⁵⁶.

Brook laat geen beeldopnames van zijn voorstellingen toe, maar de films die hij zelf regisseerde (en dus controleerde) zijn zeer gemakkelijk verkrijgbaar. De verspreiding van nieuws over de regisseur gebeurt veelal via zijn eigen website. Al deze elementen zijn van belang in het opbouwen van een gecontroleerd en eenduidig discours. Brook lijkt dus bewust een autoritaire “posture auctoriale” op te bouwen⁷⁵⁷. Door het besef van zijn invloed hecht Brook dus ook veel belang aan wat er net in zijn naam wordt verspreid. Ondanks zijn imago van een goeroe en “vrijheidsdenker” worden alle media via welke zijn werk wordt verspreid van nabij gecontroleerd.

Internationale bekendheid

Brooks is ook het slachtoffer van zijn eigen succes. Zo heeft hij als internationale podiumkunstenaar “de plicht” om met zijn voorstellingen doorheen Europa te reizen en moet hij hierbij soms ook in inadequate ruimtes optreden⁷⁵⁸. De voorstellingen die hij bedenkt in functie van zijn thuisbasis, worden in commerciële theaterhuizen getoond en dit leidt onvermijdelijk tot interne tegenstellingen, zeggen Hunt en Reeves⁷⁵⁹. Hoewel Brook deze ruimtes tracht aan te passen⁷⁶⁰ of alternatieve ruimtes laat zoeken⁷⁶¹, is het resultaat nooit even geslaagd als in zijn thuisbasis. Zoals eerder gezegd hangt Brooks minimale scenografie vaak samen met een grote aandacht voor de architecturale

⁷⁵⁴ De boeken van Brooks hand werden in deze thesis wel als bronnen gebruikt, daar ze gedetailleerd zijn werkproces en (al dan niet bereikte) doeleinden beschrijven.

⁷⁵⁵ KHOURY M. J., in: “Tramway - artists in conversation, Mark Fisher talks to members of the cast of Peter Brooks *Eleven and Twelve*”, nagesprek op 30.03.2010, in Tramway, Glasgow.

⁷⁵⁶ “I feel that one of the great misunderstandings of our time is that people feel, when confronted with television camera, or the journalist, that you have to tell it all. And you don't. You tell just so much.” BROOK P. (in 2000), in: CROYDEN M. (2003), p. 280. Zie ook: CROYDEN M. (2005), p. 73.

⁷⁵⁷ MEIZOZ J. (2007), *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève: Slatkine Érudition.

⁷⁵⁸ “Zowat de helft van de opvoeringen vond plaats in traditionele theaters, die hiervoor adequaat omgebouwd werden.” LECAT J.-G., in: WINKELSESSER K. (2005), p. 6.

⁷⁵⁹ “Brook won his freedom, but he has had to pay the price for it. Part of the price has been the taking the work developed for one environment – normally the Bouffes – to other less suitable environments, like that in Brooklyn. (...) this inevitably leads Brook into contradictions.” HUNT A. en REEVES G. (1995), p. 273.

⁷⁶⁰ “Na afloop van het gesprek bezoekt het gezelschap de Rode Zaal van deSingel, waar ‘La Tempête’ wordt gespeeld. Ze is onherkenbaar. Alle zetels zijn er uitgebroken en vanaf de scène werd er een sterk gedegradeerde en reusachtige publiektribune gebouwd leuningloze banken.” VAN GANSBEKE W., “«Theater heeft niets nodig, behalve mensen»”, in: *De Morgen*, 19.06.1991, s. p.

⁷⁶¹ WINKELSESSER K. (2005), p. 5.

omgeving. Een inadequate speelruimte kan de volledige perceptie van de voorstelling veranderen⁷⁶².

Erfenis

“Brook a fondé son théâtre sur l’acceptation des cycles, non seulement esthétiques, mais aussi biologiques”, zegt Banu⁷⁶³. De regisseur heeft dus geen problemen met het aanvaarden van zijn ouderdom. In 2008, op 83-jarige leeftijd, kondigde Brook aan dat hij zijn leiderschap van het Théâtre des Bouffes du Nord opzegde. Hij overhandigde zijn theater aan Olivier Mantei⁷⁶⁴ en Olivier Poubelle⁷⁶⁵. Brook “gradually stepped down”⁷⁶⁶ en begin 2011 ging het beheer van Mantei en Poubelle van start⁷⁶⁷. Zij willen een verdere verwikkeling van theater en muziek doorvoeren⁷⁶⁸, zoals dit bijvoorbeeld het geval was in Brooks productie van *Carmen*⁷⁶⁹. Dit lijkt voor Brook een volkomen natuurlijke en onvermijdelijke ontwikkeling te zijn⁷⁷⁰. Door de nadruk op een ander genre te leggen, kiest Brook voor een breuk ten opzichte van zijn eigen werkwijze. “The first thing I wanted to establish – having spent all my life fighting against tradition – was to avoid appointing a successor who would have to try and prove my line.”⁷⁷¹ Hij koos er dus niet voor om van zijn institutie een museum te maken, maar een levende en veranderende instantie, zegt Mantei⁷⁷². Ook in zijn opvolging opteert Brook dus radicaal voor het heden.

⁷⁶² “In Berlijn konden we een dergelijke ervaring meemaken met “Tierno Bokar”. Het stuk werd opgevoerd in de “Sophiensaal”, een verkommerde feestzaal. Teyoren had men in het kader van de Ruhrtriennale het stuk al opgevoerd in de “Gebälshalle” in Duisburg, tussen de tribunes en machines. Het stuk is in Afrika gesitueerd: nomaden die in de woestijn zitten en elkaar verhalen vertellen. Er ontstaat natuurlijk een totaal andere atmosfeer wanneer een nomade op een machine naast een ketel zit dan op een tapijt in een feestzaalruïne. Toen ik de kritieken uit het Ruhrgebied las, had ik het gevoel terecht te komen in een totaal ander stuk, met andere betekenissen en zwaartepunten.” *Ibid.*, p. 7.

⁷⁶³ BANU G. (2001), p. 304.

⁷⁶⁴ Olivier Mantei was voordien adjunct-directeur van de Opéra Comique in Parijs, en bevindt zich dicht bij het theater dan bij de muziekwereld. X, “Peter Brook passe le flambeau”, in: *Libération*, 11.12.2010, s. p.

⁷⁶⁵ Olivier Poubelle was de uitbater van twee zalen in Parijs, waaronder de Bataclan. Hij komt uit de wereld van de muziekproductie. *Idem.*

⁷⁶⁶ GOBET G., “Peter Brook bids farewell to Paris theatre after 36 years”, in: *The Observer*, 02.01.2011, s. p.

⁷⁶⁷ *Idem.* Opvallend is dat in de artikels over deze overname, Brooks co-directrice, Micheline Rozan, vaak niet eens wordt vermeld.

⁷⁶⁸ “When Brook announced two years ago that he would gradually step down from the Bouffes, he spoke of a conviction he shared with Poubelle and Mantei that « opera, popular music, theatre and dance can be married in a single spectacle in order to invent new forms ».” GOBET G., “Peter Brook bids farewell to Paris theatre after 36 years”, in: *The Observer*, 02.01.2011, s. p.

⁷⁶⁹ TAYLOR P., “Master of Criticism: Why spirituality plays a crucial role in Peter Brooks work”, in: *The Independent*, 04.02.2010.

⁷⁷⁰ Het is ook binnen deze context dat hij, als helpende hand, in november 2010 *La Flûte Enchantée* van Mozart produceerde. “Dans cette transition, comme je voulais absolument être là pour les aider, je sentais que la meilleure chose qui bouclait notre époque et simultanément ouvrait la leur, était un projet que j’avais depuis des années “La flûte enchantée” de Mozart”. BROOK P., in: X, “Peter Brook passe le flambeau”, in: *Libération*, 11.12.2010, s. p.

⁷⁷¹ BROOK P., in: GOBET G., “Peter Brook bids farewell to Paris theatre after 36 years”, in: *The Observer*, 02.01.2011, s. p.

⁷⁷² X, “Peter Brook passe le flambeau”, in: *Libération*, 11.12.2010, s. p. Zie ook: “Il faut qu’il reste un lieu de recherche, d’expérimentation et de vie.” MANTEI O., in: *Idem.*

Desalniettemin blijft Brook zelf het onderzoeksluik (CIRT) dat verbonden is aan het theater leiden. Hij bepaalt dus in mindere mate wel nog steeds mee wat er wordt geprogrammeerd en de Bouffes du Nord kan dus nog steeds zijn thuisbasis worden genoemd. Volgens Brook was het de bedoeling om zo een tussenpositie te vinden tussen continuïteit en vernieuwing⁷⁷³. Hoewel Brook zich dus deels heeft teruggetrokken uit het Parijse podiumlandschap, blijft de “bejaarde” man nog bijzonder actief, zegt J. Kalb⁷⁷⁴.

Peter Brook heeft er bewust voor gekozen om geen school op te richten. Zijn erfenis kan, in tegenstelling tot die van Pina Bausch, ook niet worden teruggevonden in een vast gezelschap⁷⁷⁵. Wat wel duidelijk werd opgesteld is een werkwijze of discipline waarin de deelnemers komen en gaan, stellen Hunt en Greeves⁷⁷⁶. Hij voorziet zijn erfenis in het podiumlandschap aan de hand van zijn medewerkers. Een van de eerste principes van zijn onderzoekscentrum CIRT was dan ook het opleiden van acteurs “who could later bring ferment to any wider group with whom they worked”⁷⁷⁷. Hun onderricht gebeurt met Brooks directe samenwerking⁷⁷⁸, aan de hand van zijn talrijke lezingen en workshops⁷⁷⁹, zijn boeken⁷⁸⁰ en zelfs zijn laatste producties⁷⁸¹. Hij beoogt geen exacte navolging van zijn werkmethode, maar een persoonlijke toepassing. Brook getuigt over *The Empty Space*: “Mon objectif n’était pas de faire un livre qui donnerait des règles sur le théâtre, mais au contraire un livre qui serait là pour créer partout des espaces vides, où le

⁷⁷³ “Je vais continuer d’animer le volet recherche du centre. L’idée était d’imaginer une succession capable d’établir une continuité et d’apporter un renouvellement.” BROOK P., in: DARGE F. en GUERRIN M., “Peter Brook annonce son départ de la direction des Bouffes du Nord pour 2010”, in: *Le Monde*, 15.12.2008, s. p. Men moet deze continuïteit ook in financiële termen zien. (X, “Peter Brook passe le flambeau”, in: *Libération*, 11.12.2010, s. p.) Brooks blijvende verbintenis aan het theater zal dus allicht ook het subsidieaandeel van het theater hoog houden, zo lang het nog mogelijk is. Ook Gobet G. beaamt Brooks grote invloed. GOBET G., “Peter Brook bids farewell to Paris theatre after 36 years”, in: *The Observer*, 02.01.2011, s. p.

⁷⁷⁴ KALB J. (2010), p. 63.

⁷⁷⁵ MITTER S. (1992), p. 4.

⁷⁷⁶ HUNT A. en REEVES G. (1995), p. 273.

⁷⁷⁷ BROOK P. (1987), pp. 105-106.

⁷⁷⁸ Zo zien we dat de acteur D. Selbourne bijvoorbeeld, deze “verspreidingstaak” vrij letterlijk opnam. Hij schreef een boek over zijn werkmethode met Brook tijdens de repetities van *A Midsummer Night’s Dream*. (SELBOURNE D. (1982), *The Making of A Midsummer Night’s Dream – An eye-witness account of Peter Brooks production from first rehearsal to first night*, London: Methuen.) Ook zijn technisch directeur, J.-G. Lecat, schreef een boek over Brooks werkmethode (in het kiezne van locaties) en gaf verscheidene workshops over heel de wereld. “Ik had het gevoel dat ik onze ideeën moest gaan verspreiden in een nieuwe context met betrekking tot architecten en regisseurs. [...] Ik meen dat ik nu iets kan meedelen. Zo heb ik al overal ter wereld workshops georganiseerd, waar jonge regisseurs en architecten samen aan deelnemen.” LECAT J.-G., in: WINKELSESSER K. (2005), p. 9. Brook tracht deze overdracht van ideeën te nuanceren in een interview met Croyden. Samenwerken en het doorgeven van ideeën gaan niet altijd gepaard, zegt Brook. BROOK P. (in 1978), in: CROYDEN M. (2003), p. 121. Over het algemeen kan men bij deze beide volgelingen wel een groot respect voor Brooks ideologie terugvinden.

⁷⁷⁹ BANU G. (2001), p. 259. Zie ook: BROWN J. R. (ed.) (1995), p. 509 en BANU G., “BROOK Peter”, in: CORVIN M. (ed.) (1995), p. 140.

⁷⁸⁰ Gobet noemt *The Empty Space* zelfs een “handboek”. GOBET G., “Peter Brook bids farewell to Paris theatre after 36 years”, in: *The Observer*, 02.01.2011, s. p.

⁷⁸¹ “My hunch, as I look at these last productions together, [...] is that Brook is leaving behind a testimony not in writing, as occurs in the recently published *Threads of Time: A Memoir* (1998), but in the form of a performance memoir that also contains hints of “romantic science”.” SHEVTSOVA M. (2000), p. 109. Zie ook: SPENCER C., “11 and 12 at the Barbican”, in: *The Telegraph*, 11.02.2010, s. p.

lecteur pourrait lui-même revenir à ses propres impressions, ses propres idées, renouveler ses conceptions en les mettant en question.”⁷⁸² Er valt dus een duidelijke navolging van Gurdjieffs ideaal van de actieve volgeling of ‘searcher’ te onderscheiden. Net als Pina Bausch legt Brook zijn erfenis in de handen van mensen en programmeert hij zo het onvoorspelbare⁷⁸³. Hij eindigt zijn mémoires niet toevallig met de woorden van Afrikaanse vertellers: “I put down my story here. [...] So that someone else may take it up another day.”⁷⁸⁴

⁷⁸² BROOK P. (1991), p. 14. Zie ook: BROOK P. (1998), p. 2.

⁷⁸³ “On me demande parfois quelle est la relation entre La Tempête que j’ai monté il y a trente ans à Stratford et celle d’aujourd’hui au Bouffes-du-Nord. Cette question est absolument idiote! Comment serait-il possible qu’il y ait la moindre ressemblance de forme entre une pièce montée à une autre époque, dans un autre pays, avec des acteurs qui étaient tous de la même race et celle d’aujourd’hui montée à Paris avec une troupe internationale, deux musiciens japonais, un Iranien, des Africains?” BROOK P. (1991), p. 61.

⁷⁸⁴ BROOK P. (1998), p. 227.

Conclusie

Now in his eighties [...], Brook has settled into a deadly theatre of his own.

Charles Spencer, 11 and 12 *at the Barbican*

Men kan in Peter Brooks carrière, van zijn jeugdige cinematografische stukken tot zijn maturiteitswerken, een paratopische houding onderscheiden. In een eerste deel van deze uiteenzetting wordt het algemene parcours van de regisseur besproken. Hij ontwikkelde zijn œuvre vanuit een paratopische positie door te steunen op verschillende inspiratiebronnen. Gefascineerd door cinema, werd hij nooit een theatermaker pur sang; hij werd beïnvloed door verschillende theatergiganten, maar onderwierp zich nooit volledig aan hun theorieën; en zijn grootste rolmodel, van wie hij ontegensprekelijk een volgeling van kan worden genoemd, is de Russische denker Gurdjieff. Ook Brooks visie berust op een tussenpositie: theater is een eenmalig evenement, waar de nadruk ligt op de relatie tussen de spelers en de toeschouwers, maar ook op het publiek onderling. Theater is zowel ritueel als alledaags en zowel heilig als profaan. Net als Pina Bausch, baseert Brook zijn voorstellingen op een dialogisch proces met zijn gezelschap. Hoewel hij duidelijk de controle behoudt over zijn acteurs, geeft hij hun een grote vrijheid. Zij bepalen de vorm van de producties en men kan dus spreken van een onderlinge afhankelijkheid. Het repertoire van de Britse theatermaker bevindt zich eveneens op een paratopische positie: hij laveert tussen het westen (en meer bepaald Shakespeare) en het “elders”.

Brook toonde zich aan het begin van zijn carrière als een ontembaar “*enfant terrible*”. Door het koppig aanhouden van zijn eigenzinnige koers is Brook het rolmodel voor rebellie geworden. Hij heeft een volkomen dubbelzinnige en paratopische rol aangenomen. Hoewel hij zich als ware rebel wil ontdoen van alle mogelijke dogma’s en zijn werk in het absolute heden plaatst, koos de regisseur ervoor om verschillende boeken (over zijn werkmethode en theatervisie) te schrijven. En ondanks het feit dat Brook zeer pedagogisch te werk gaat, heeft hij nooit een school willen oprichten, maar creëerde hij wel een levend organisme, het CIRT. Brook neemt binnen het internationale podiumlandschap een onmiskenbare rol in, maar ontsnapt aan een plaats in de “theaterinstitutie”: hij heeft zijn eigen werkomstandigheden bepaald om te ontkomen aan de dwangmatigheden van het commerciële theatercircuit.

Hoewel hij ze haast ontkent, houdt Brook veel rekening met zijn modelfunctie: hij verspreidt positieve boodschappen en vermijdt geweld op scène. Hij oefent een grote controle uit over wat in zijn naam wordt verspreid, zoals bijvoorbeeld de biografie van

Michael Kustow. Men kan zelfs een keerzijde van de medaille opmerken: Brook wordt het slachtoffer van zijn voorbeeldrol. Hij heeft geen andere keuze dan met zijn gezelschap te reizen naar grote toneelhuizen, die strijdig zijn met zijn initiële conceptie.

Ook op oudere leeftijd blijft Brook ideologisch een paratopische positie behouden: hij plaatst zijn mening in het absolute heden, benadrukt het vergankelijke aspect van zijn voorstellingen en vervalt niet in een anekdotische aanpak. De regisseur legt zijn erfenis in de handen van mensen en voorkomt zo dat zijn theater een museum zou worden. Hij beoogt, net als Gurdjieff, een paratopische navolging van zijn werk en programmeert zo vernieuwing.

Hoewel Brooks ideeën doorheen de jaren gericht blijven op verandering, lijkt hun toepassing echter niet evident te zijn. Wanneer we in een tweede deel van deze studie het maturiteitswerk *Eleven and Twelve* analyseren zien we verschillende “typische Brook-constanten” opduiken: het Afrikaanse thema past perfect binnen Brooks kenmerkende aandacht voor het Soefisme; het gebruik van een specifieke ruimte, een neutrale acteerwijze en het multiculturalisme (van zowel het gezelschap als het publiek), dat een gemeenschapsvorming beoogt, is intussen typerend geworden; de gehanteerde muziek en de nadruk op stilte zijn karakteristiek. Maar ook de visuele elementen zijn niet verrassend meer: de scenografie is sober, de kostuums conventioneel en de verlichting fel en neutraal. *Eleven and Twelve* beantwoordt dus (haast te veel) aan een vooropgestelde verwachtingshorizon met betrekking tot de vorm. Het stuk beantwoordt echter niet langer aan de verwachtingen van “Brook als rolmodel voor rebellie”. Dit maturiteitswerk kan niet vernieuwend worden genoemd en de theatermaker voldoet hier niet langer aan een paratopische positie. *Eleven and Twelve* loopt zelfs het gevaar als “naïef” en “saai”⁷⁸⁵ te worden gezien⁷⁸⁶. Zijn “art du peu”⁷⁸⁷ die in de jaren 70 zeer spraakmakend was, wordt vandaag als teleurstellend en zelfs verouderd ervaren⁷⁸⁸. Wanneer men recente artikels over Brooks werk leest, merkt men op dat dit tekort aan vernieuwing haast een algemene tendens binnen zijn maturiteitswerken vormt⁷⁸⁹.

⁷⁸⁵ “The audience received Brooks sermon with the reverence of a church congregation. Indeed, some were so enraptured that they appeared to be closing their eyes in prayer. Far be it from me to suggest that this sententious, underpowered play had sent them into a deep and refreshing sleep.” SPENCER C., “11 and 12 at the Barbican”, in: *The Telegraph*, 11.02.2010, s. p.

⁷⁸⁶ Champagne L. benadrukt dat Brooks sobere stijl een transitie naar volgende generaties moeilijk maakt. “In the Anglo-American theatre world, Brook is the most broadly acknowledged master theatre director left, although the apparent simplicity of his « style » (of his actor’s performances, of his staging) make it challenging to imitate or to transmit to future generations.” CHAMPAGNE L. (2006), p. 111.

⁷⁸⁷ BIET C. en TRIAU C. (2005), p. 705.

⁷⁸⁸ ZONNEVELD L. (2005), p. 48.

⁷⁸⁹ Wouter Hillaert steekt zijn ongenoegen niet onder stoelen of banken. Zijn laatste artikel over Peter Brook dateert van 2004 en droeg toen reeds de titel “De wonderboy van weleer wordt oud”. HILLAERT W., “De wonderboy van weleer wordt oud”, in : *De Morgen*, 27.11.2004, s. p.

Doorheen zijn discours slaagt Brook er echter in zelfs dit ultieme verwijt in zijn voordeel te draaien. Hij lijkt te zeggen dat hij net graag tegen de valse verwachtingen ingaat die gepaard gaan met zijn profetisch imago. “A lot of it [the critiques to his account] boils down, he suggests, to false expectation. He says that one of the journalists « came expecting to find the Dalai Lama and instead discovered a little king of the trolls. I enjoyed that ».”⁷⁹⁰ Hoewel de theatermaker op sommige vlakken het slachtoffer lijkt te zijn geworden van zijn faam (door het spelen in commerciële theaterhuizen bijvoorbeeld), laat hij dus blijken dat zijn keuze voor constanten zeer bewust is.

Peter Brook ontwikkelde doorheen zijn carrière een kunst van het ontglippen: aan de hand van een sluw discours plaatst hij zich buiten het bereik van kritiek. Brooks vernieuwende (of paratopische) positie ligt dus in zijn discours of theorie, maar is op late leeftijd niet meer te bewonderen in de praktijk.

⁷⁹⁰ TAYLOR P., “Master of Criticism: Why spirituality plays a crucial role in Peter Brooks work”, in: *The Independent*, 04.02.2010.

Pina Bausch en Peter Brook, twee paratopische posities

Het is zeer verrassend dat de werken van Pina Bausch en Peter Brook nog niet werden vergeleken. Deze twee giganten van het hedendaagse podiumlandschap hebben namelijk verschillende gemeenschappelijke kenmerken. Beiden werden beïnvloed door Antonin Artaud en Bertolt Brecht en slaagden erin om deze theorieën moeiteloos te combineren. Zowel Bausch als Brook hanteren een dialogisch werkproces, tussen autoriteit en afhankelijkheid tegenover hun multicultureel gezelschap⁷⁹¹. Beiden geven vorm aan hun voorstellingen door de improvisaties van hun spelers⁷⁹². Geen van beiden legt hierbij een specifieke techniek op aan zijn gezelschap. Zowel Bausch als Brook verwachtten echter wel een onclichématig antwoord en een natuurlijke prestatie⁷⁹³. Zij wilden beiden niet vervallen in de herhaling van conventies en benadrukken dat men op de scène steeds van nul af aan begint⁷⁹⁴. Hun ontstaansproces is veeleisend voor hun gezelschap en heeft tijd nodig⁷⁹⁵. De twee makers weten aan het begin van een nieuwe productie zelf niet hoe ze eruit zal zien, maar behouden wel het autoritaire recht op “het laatste woord”⁷⁹⁶. Hierbij lijken Pina Bausch’ vragen haar dansers echter meer vrijheid te verschaffen dan Brooks oefeningen. Door hun organisch proces zijn ook beide iconen van mening dat hun werkproces geen vast systeem of geheimen kent⁷⁹⁷. Bovendien acht zowel de choreografe als de regisseur het ontstaansproces belangrijker dan het eindresultaat⁷⁹⁸. Beide makers benadrukken ook het feit dat ze verschillende visies willen aankaarten, waar de toeschouwer zelf een keuze uit moet maken⁷⁹⁹.

Maar ook in hun erfenis kunnen we gelijkenissen zien. Bausch en Brook leggen beiden de nadruk op het efemere: Bausch weigert dansnotaties, waar Brook camera’s afwijst. Zij kiezen er beiden voor om hun werk te laten voortleven doorheen mensen en niet doorheen objecten: waar Bausch verantwoordelijken aanduidde, koos Brook ervoor

⁷⁹¹ Voor Bausch, zie: CLIMENHAGA R. (2009), p. 44. Voor Brook, zie: “L’acteur, pour se libérer a besoin d’un maître, et le maître ne peut avancer que grâce au groupe.” BROOK P., in: BANU G., “Peter Brook et la coexistence des contraires”, in: BANU G. (ed.) (1985), p. 32.

⁷⁹² Het is echter opvallend dat de makers de leden van hun gezelschap volgens verschillende eigenschappen kiezen: Bausch zoekt sterke persoonlijkheden, die zichzelf niet prijsgeven (CLIMENHAGA R. (2009), p. 43), terwijl Brook “open” acteurs zoekt (BANU G. (2001), p. 68).

⁷⁹³ Voor Bausch, zie: “She wants us to be as sincere and simple as possible.” MERCY D., in: DALY A. (1996), p. 10. Voor Brook, zie: “The character needs to be real and natural, and still you.” LUCAS T., in: “Tramway - artists in conversation, Mark Fisher talks to members of the cast of Peter Brooks *Eleven and Twelve*”, nagesprek op 30.03.2010, in Tramway, Glasgow.

⁷⁹⁴ Voor Bausch, zie: “Each time, you are a beginner.” BAUSCH P., in: LAWSON V. (2000), p. 19. Voor Brook, zie: BANU G. (2001), p. 179.

⁷⁹⁵ Voor Bausch, zie: CLIMENHAGA R. (2009), p. 54. Voor Brook, zie: BROOK P. (1995), p. 122.

⁷⁹⁶ Voor Bausch, zie: CLIMENHAGA R. (2009), p. 44. Voor Brook, zie: BROOK P. (in 2000), in: CROYDEN M. (2003), p. 286.

⁷⁹⁷ Voor Bausch, zie: BAUSCH P., in: SERVOS N. (1995), p. 36. Voor Brook, zie: BROOK P. (1995), p. 144.

⁷⁹⁸ Voor Bausch, zie: CLIMENHAGA R. (2009), pp. 43, 96. Voor Brook, zie: X, “Nom Brook, prénom Peter, adresse Bouffes du Nord”, in: *Le Monde*, 15.12.1995, p. 29.

⁷⁹⁹ Voor Bausch, zie: BAUSCH P., in: HOFFMAN E. (1994), p. 12. Voor Brook, zie: BROOK P. (1987), p. 15.

zijn ideeën te verspreiden doorheen een directe samenwerking, boeken, lezingen en workshops. Het is de bedoeling dat ieder zijn werkmethode op zijn eigen manier zou kunnen invullen. Beide kunstenaars beogen geen exacte navolging van hun werk en voorzien een paratopisch voortbestaan van hun œuvre.

Toch zijn er tussen de twee iconen naast hun respectievelijke genres, het danstheater en het theater, duidelijk verschillen te onderscheiden. Brooks concept van *The Empty Space* vormt allicht hun grootste twistpunt. Hij speelt in op de lege ruimte om de toeschouwer actief te betrekken: het publiek moet zijn verbeelding gebruiken. Brooks voorstellingen worden geconcipeerd voor een *Empty Space* en lijken tegenstrijdig wanneer ze op een groot commerciële podium worden getoond. Pina Bausch daarentegen, heeft geen specifieke aandacht besteed aan de theatrale ruimte waar haar gezelschap in optrad. Daar zij vaak spectaculaire decors gebruikt, waarin weinig aan de verbeelding wordt overgelaten, lijken grote podia voor haar een natuurlijke habitat te zijn. Hoewel beide makers kiezen voor natuurlijke decorelementen en geen belangstelling lijken te hebben voor technologische ontwikkelingen, gaan ze hier zeer verschillend mee om. Waar Bausch' werk wordt gekenmerkt door een teveel⁸⁰⁰, ensceeneert Brook zeer bewust een tekort. Deze tweestrijd kan ook op andere vlakken worden opgemerkt: vooral in hun specifieke kostuums valt deze tegenstelling op. Waar Brook opteert voor soberheid, wordt Bausch beschuldigd van "koketterie". Hoewel beide makers niet vervallen in anekdotes, hebben Bausch' vormelijke elementen een tijdloos karakter en kunnen we bij Brook duidelijk historische referenties terugvinden. Beide makers beogen een directe connectie met het publiek, maar bereiken het op een verschillende manier: Brook stimuleert zijn verbeelding en Bausch maakt het (op een haast Brechtiaanse manier) bewust van zijn deelname⁸⁰¹.

Verder ging Bausch fragmentarisch te werk, terwijl Brook steeds vasthoudt aan een (over het algemeen lineaire) tekst. Waar de improvisaties van Bausch' dansers in compilatievorm op de scène worden gebracht, leiden ze bij Brook enkel tot het vinden van een gepaste vorm voor het stuk. Pina Bausch heeft geen feministisch betoog gehouden, maar benadrukt man en vrouw evenredig in haar Stücke. Brook daarentegen, lijkt haast geen aandacht te hebben voor de vrouw. Hoewel zijn gezelschap, net als Bausch' dansers, een spiegel van de maatschappij wil creëren, is de vrouw steeds

⁸⁰⁰ We zien dit teveel vaak opduiken in de scenografieën van Bausch' voorstellingen: een teveel aan stoelen in *Café Müller* (1978), een teveel aan bloemen in *Nelken* (1982), een teveel aan water in *Vollmond* (2006), enz.

⁸⁰¹ Zo worden de toeschouwers volgens Climenhaga soms van hun voyeuristische blik bewust gemaakt. CLIMENHAGA R. (2009), p. 104. In *Vollmond* wordt het publiek direct aangesproken om deel te nemen, door het aanvaarden van fruit.

ondervertegenwoordigd en soms zelfs geheel afwezig⁸⁰². De choreografe heeft geen ideeën neergeschreven, terwijl het gedrukte woord een zeer grote rol heeft gespeeld in Brooks faam en invloed. Waar Brook zeer sluw omging met critici en zijn mening in het absolute heden plaatste, vinden we bij Bausch deze tendens niet terug. Zij hanteerde geen specifiek of gecontroleerd discours.

Uiteindelijk kan men ook vaststellen dat Bausch in haar maturiteitswerken paratopisch blijft, hoewel we haar vernieuwingen niet langer in flagrante elementen, maar in details terugvinden. Brook daarentegen, slaagt er op gevorderde leeftijd niet langer in zijn vernieuwende gedachten naar de scène te vertalen. Waar Bausch zowel in theorie als in de praktijk paratopisch bleef tot aan haar dood, moeten we vaststellen dat Brooks tussenpositie enkel nog in zijn verklaringen kan worden teruggevonden.

⁸⁰² In *Eleven and Twelve* bijvoorbeeld, komt er maar zeer kortstondig een vrouwelijk personage aan bod. Zij wordt dan door een man uitgebeeld.

III. HAROLD PINTER – TONEELSCHRIJVEN

De toneelschrijver Harold Pinter wordt net als het Duitse dansicoon Pina Bausch en zijn Engelse landgenoot Peter Brook gezien als een van de weinige theatermakers die erin slaagden binair tegengestelde invloeden te combineren. Volgens S. H. Merritt kan het werk van Pinter namelijk zowel sociaal realistisch als absurd worden genoemd⁸⁰³. Pinter zelf benadrukt de tussenpositie van zijn theater: “what goes on in my plays is realistic, but what I’m doing is not realism”⁸⁰⁴.

In zijn vele geschriften haalt Peter Brook de dramaturg⁸⁰⁵ vaak aan om zijn theorieën te illustreren⁸⁰⁶. Pinter wordt door de regisseur geciteerd als een voorbeeld van “the best English writing”⁸⁰⁷. Volgens Brook kan de hoge kwaliteit van Pinters toneelstukken onder andere worden verklaard door het feit dat hij ook als acteur en regisseur actief was⁸⁰⁸. Allicht is zijn bewondering voor de Engelsman ook te wijten aan zijn gekende “Pintereske” ambiguïteit en voorliefde voor onopgeloste vragen. De regisseur is namelijk zelf gekend voor het hanteren van “open” stukken waarin hij de verbeelding van zijn publiek stimuleert. Volgens het hier gehanteerde werkprincipe zal men nagaan in hoeverre het oeuvre van Pinter als paratopisch kan beschouwd worden, en een voorstellingsanalyse uitvoeren van een bijzonder stuk van het einde van zijn parcours, *Ashes to Ashes*, dat de dramaturg in 1996 schreef⁸⁰⁹.

DEEL 1: HAROLD PINTER, EEN PARATOPISCH OEUVER?

1. Tussen drama en proza

Net als dat van Pina Bausch en Peter Brook, is het oeuvre van Harold Pinter niet *ex nihilo* ontstaan. Ook zijn theaterpraktijk werd gevormd door verschillende stimulansen. Men onderscheidt drie primaire invloeden: Pinters theatrale opleiding; het absurde theater, waaronder de Ierse dramaturg Samuel Beckett; en proza, met in het bijzonder de

⁸⁰³ “Critics have difficulties « placing » Pinter and his drama because he crosses the « standard » boundaries delineated by [...] binary oppositions. [...] Pinters plays have been championed by one « camp » or another, leading to early critical claims that he is *either* a « social realist » or an « absurdist » or that his work is an oddly idiosyncratic mixture of *both* trains.” MERRITT S. H. (1990), p. 172.

⁸⁰⁴ PINTER H., (1961), p. 174.

⁸⁰⁵ Het woord “dramaturg” wordt in dit derde deel in zijn enge zin gebruikt om Harold Pinter aan te duiden als “toneelschrijver” en wordt hier dus niet in zijn brede, hedendaagse betekenis gehanteerd.

⁸⁰⁶ BROOK P. (1968), p. 134, BROOK P. (1987), p. 27, BROOK P. (1991), p. 20 en BROOK P. (1995), p. 12.

⁸⁰⁷ BROOK P. (1968), p. 39.

⁸⁰⁸ *Idem*.

⁸⁰⁹ De analyse van *Ashes to Ashes* in deze thesis is gebaseerd op de volgende publicatie: PINTER H. (1996), *Ashes to Ashes*, New York: Grove Press. Zijn laatste toneelstuk, *Rememberance of Things Past* (2000), was een podiumadaptatie van zijn script *The Proust Screenplay* (1972), en kan dus niet als een nieuwe creatie worden beschouwd. Zijn laatste theaterschepping was *Celebration* (1999), een testamentschrift dat inspeelt op zijn eerste stuk, *The Room* (1957). Bij de keuze van het corpus werd dus bewust gekozen voor *Ashes to Ashes*, het laatste volwaardige maturiteitswerk van de schrijver.

romans van James Joyce en Franz Kafka. Hieronder wordt nagegaan in hoeverre Pinters carrière, zoals die van Bausch en Brook, vanuit paratopische stimulansen ontstond.

a. Theatrale achtergrond

Zoals Pina Bausch genoot Harold Pinter een opleiding in de podiumkunsten en werd hij dus gevormd binnen het vakgebied waar hij later deel van zou uitmaken. Pinter kwam voor het eerst in aanraking met acteren op de Hackney Downs Grammar School en raakte in de ban van podiumkunsten⁸¹⁰. Na zijn middelbare school werd hij aanvaard op de Royal Academy of Dramatic Art, het Koninklijke Conservatorium van Engeland⁸¹¹. Na één academiejaar besloot hij echter om zijn opleiding te beëindigen⁸¹². Onder de podiumnaam David Baron sloot hij vervolgens aan bij het provinciaal Shakespearegezelschap van Anew McMaster dat door Ierland reisde⁸¹³. Na een paar jaar keerde Pinter terug naar Engeland om er zijn theateropleiding af te ronden aan de Central School of Speech and Drama⁸¹⁴.

Na zijn scholing ontpopte Pinter zich haast tot een *all-round* podiumkunstenaar⁸¹⁵: hij werd toneelschrijver en schreef eveneens stukken voor de radio en filmscripts; hij werkte als professionele acteur; en enceneerde zowel eigen als buitenstaand werk⁸¹⁶. Volgens J. Parini ontwikkelde hij zo, net als Shakespeare, een vertrouwdheid met wat op de scène verbaal, fysiek en scenisch mogelijk is⁸¹⁷. Pinters ervaring met de verschillende facetten van het theater had een grote invloed op zijn schrijfstijl⁸¹⁸.

b. Invloeden binnen de theaterwereld

Het Theatre of the Absurd

Het “Theatre of The Absurd” werd in 1961 geconceptualiseerd door Martin Esslin als een avant-garde beweging die eind jaren 40 tot bloei kwam in Frankrijk. Het was een strekking die een dramatische uitdrukking trachtte te geven aan de existentiële filosofie van onder andere Jean-Paul Sartre en Albert Camus. Ze wordt gekoppeld aan de

⁸¹⁰ ALKEMA H., “Bij Pinter is het alledaagse dreigend: Nobelprijs literatuur”, in: *Trouw*, 14.10.2005, s. p. en BAKER W. en TABACHNICK S. E. (1973), p. 15.

⁸¹¹ BAIGNERES C., “Un portrait de Pinter”, in: *Le Figaro Littéraire*, 17.09.1971, p. 5, BILLINGTON M. (1996), p. 20 en ZONNEVELD L. (2009), p. 8.

⁸¹² BILLINGTON M. (1996), p. 24.

⁸¹³ BURKMAN K. H. (1971), p. xvi, BAKER W. en TABACHNICK S. E. (1973), p. 16, ALKEMA H., “Bij Pinter is het alledaagse dreigend: Nobelprijs literatuur”, in: *Trouw*, 14.10.2005, s. p. en BILLINGTON M. (1996), p. 26.

⁸¹⁴ *Ibid.*, p. 31.

⁸¹⁵ KING K., “General Editor’s Note”, in: GORDON L. (ed.)(2001), p. ix.

⁸¹⁶ DEVOS J., “Theatre of the Absurd –*The Caretaker* by Harold Pinter (1960)”, in: *Contemporary British Drama*, 16.03.2009, Universiteit Gent.

⁸¹⁷ PARINI J., “Pinter’s Plays, Pinter’s Politics”, in: *Chronicle of Higher Education*, 11.11.2005, p. 15.

⁸¹⁸ GUSSOW M., in: HALL A. C., “« You’re Speaking to Someone and You Suddenly Become Another Person »: Storytelling in Pinter’s *Moonlight* and *Ashes to Ashes*”, in: GORDON L. (ed.)(2001), p. 267. Zie ook: MACAULAY A., “De nobelprijs voor een meester in suspense: een portret van Harold Pinter”, in: *De Standaard*, 14.10.2005, s. p.

gedachte dat het leven geen ware betekenis heeft en dat hierdoor elke vorm van communicatie in duigen valt. Logisch gestructureerde toneelstukken maakten plaats voor vreemd taalgebruik en stilte⁸¹⁹. Wanneer Esslin in 1980 zijn boek *The Theatre of the Absurd* uit 1961 herziet, neemt hij Pinter op in het canon van vooraanstaande absurde theatermakers⁸²⁰. Hoewel Harold Pinter dus pas eind jaren 50 actief als dramaturg optrad, wordt hij door Esslins toedoen door vele critici tot de absurde strekking gerekend⁸²¹.

Harold Pinter wordt vooral in verband gebracht met het absurde theater door de algemene ondoorzichtigheid van zijn oeuvre. Zijn stukken worden vaak als “obsuur” omschreven doordat de schrijver geen rationele verklaringen biedt voor de handelingen van zijn personages⁸²². Hoewel de karakters zich vaak op een geloofwaardige manier gedragen, bevinden zij zich in een mysterieuze omgeving en blijven hun motieven en achtergrond onbekend⁸²³. De toeschouwer kan, net als Vladimir en Estragon in Becketts befaamde *Waiting for Godot* (1953), eindeloos op een logische verduidelijking wachten⁸²⁴. Ook Pinters taalgebruik dat wordt gekenmerkt door onzinnige herhalingen, benadrukt de opaciteit van zijn oeuvre⁸²⁵.

Maar Pinter onderscheidde zich ook van deze strekking. In tegenstelling tot werken van absurde toneelschrijvers als Eugène Ionesco, hebben zijn stukken wel nog een bepaalde logica buiten die van het absurdisme. Pinter maakte sluw gebruik van ondoorzichtigheid om zijn toeschouwers op het verkeerde been te zetten en ze zo kritisch te engageren⁸²⁶. Volgens C. Baignères getuigen Pinters dialogen tevens van een onbeduidende, dagelijkse absurditeit, terwijl die van Ionesco meelevendheid beogen⁸²⁷. De dramaturgie van Harold Pinter geeft dus blijk van een grote affiniteit met de avant-gardistische strekking van het absurde theater, zonder er volledig toe te behoren.

⁸¹⁹ ESSLIN M. (2001), pp. 19-29.

⁸²⁰ ZARHY-LEVO Y., “Pinter and the critics”, in: RABY P. (2001), p. 215.

⁸²¹ GRIMES C. (2005), p. 14. Zie ook: SALEM D. (1968), p. 179, PALMER S. (1970), p. 287, BURKMAN K. H. (1971), p. 6, MERRITT S. H. (1990), pp. 91, 189 en GOOSSENS J., “Samen in een kamer”, in: *Knack*, 13.11.1996, p. 78.

⁸²² HYNES J. (1992), p. 740, SALEM D. (1968), p. 54 en DUKORE B. (1962), p. 43.

⁸²³ “The characters behave in a « believable » manner, but they are shrouded in a twilight of mystery. We are never precisely sure who they are, why they are there, or what they have come to do.” *Ibid.*, pp. 43-44.

⁸²⁴ HYNES J. (1992), p. 740.

⁸²⁵ BAKER W. en TABACHNICK S. E. (1973), p. 30. Zie ook: SALEM D. (1968), p. 63.

⁸²⁶ “On the different side, however, Ionesco makes no sense at all except an absurdist, whereas Pinter crafts a realist-rationalist’s moves consistently, only to change the subject, cast doubt on possible resolutions that may occur to us, and otherwise dampen our Holmesian quest.” HYNES J. (1992), p. 740.

⁸²⁷ “Le dialogue utilise des phrases banales de la conversation quotidienne; il ne témoigne que de préoccupations anodines. Il ne cherche pas la caricature comme celui de Ionesco. Il juxtapose des absurdités dérisoires, non pas des absurdités emphatiques.” BAINGNERES C., “Un portrait de Pinter”, in: *Le Figaro Littéraire*, 17.09.1971, p. 5.

Samuel Beckett

Wegens Pinters uitgesproken verwantschap met The Theatre of the Absurd is het niet verwonderlijk dat hij vaak wordt vergeleken met zijn boegbeeld Samuel Beckett. Alle critici zijn het unaniem eens dat Pinters oeuvre werd beïnvloed door het werk van de Ier⁸²⁸. De absurdistische dramaturg wordt zelfs Pinters “spirituele vader” genoemd⁸²⁹. Nog voor Beckett bekend raakte bij het grote publiek, getuigde Pinter van zijn enorme bewondering voor hem⁸³⁰. De twee toneelschrijvers ontmoetten elkaar in Parijs in 1961, na het succes van *The Caretaker* (1959) en raakten bevriend⁸³¹. Pinter nam de gewoonte Beckett zijn manuscripten op te sturen en had veel respect voor zijn mening⁸³². Pinter gaf dus duidelijk aanleiding tot de stelling dat de Ierse dramaturg zijn mentor zou zijn geweest. Niettemin ontkende de Engelsman aanvankelijk Becketts invloed⁸³³. Later nuanceerde hij echter zijn mening: “I admire Beckett’s work so much that something of its texture might appear in my own”⁸³⁴. Hoewel Pinter nooit expliciet naar de Ierse toneelschrijver verwees als zijn “meester”, kan men impliciete referenties terugvinden in zijn oeuvre⁸³⁵.

Critici zijn het vaak oneens over hun specifieke gelijkenissen. Sommigen vergelijken de twee schrijvers omwille van hun gelijkaardige stijl: zij slaagden er beiden in om met een minimum aan theatrale middelen complexe situaties te schetsen⁸³⁶. “Sets, props, characters, and language are stripped by both playwrights to what one is tempted to call their essence”, getuigt R. Cohn⁸³⁷. Volgens D. Salem wijst hun sober taalgebruik op een gemeenschappelijk wantrouwen voor woorden, die niet langer een adequaat

⁸²⁸ ESSLIN M. (1972), p. 40, ARDITTI M., “Caretaker of the unspoken”, in: *The Times*, 09.05.1994, s. p., DUKORE B. (1962), p. 43, GOOSSENS J., “Samen in een kamer”, in: *Knack*, 13.11.1996, p. 78, ESSLIN M., “Creative Process and Meaning – Some Remarks of Pinter’s «Letter to Peter Wood»” in: GORDON L. (ed.) (2001), p. 7, GORDON L., “Introduction to the First Edition”, in: *Ibid.*, p. xxix, ANSEN D., “A Pinter Perfect Recipient”, in: *Newsweek*, 24.10.2005, p. 10 en MERRITT S. H., “The Outsider in Pinter and Havel”, in: BURKMAN K. H. en KUNDERT-GIBBS J. L. (ed.) (1993), p. 66.

⁸²⁹ POWLICK L., “«What the Hell is *That All About?*»: A Peek in Pinter’s Dramaturgy”, in: GALE S. H. (ed.) (1986), p. 34.

⁸³⁰ BEGLEY V. (2005), p. 5., SALEM D. (1968), p. 17, BURKMAN K. H. (1971), p. xvi en BILLINGTON M. (1996), p. 43. Zie ook: FRANKS A. “The unmellowing of Harold Pinter”, in: *The Times*, 19.10.1991, s. p.

⁸³¹ PINTER H. (in 1971), in: GUSSOW M. (1994), p. 32.

⁸³² “I sent the play, as I always do, to Samuel Beckett, whose opinion, to put it mildly, I respect.” PINTER H. (in 1971), in: *Ibid.*, p. 28. Zie ook: KNOWLES R. (1995), p. 6, KING K., “General Editor’s Note”, in: GORDON L. (ed.) (2001), pp. ix, GORDON L., “Introduction to the First Edition”, in: *Ibid.*, p. xxv en PERLOFF C., “Pinter in Rehearsal: From *The Birthday Party to Mountain Language*”, in: BURKMAN K. H. en KUNDERT-GIBBS J. L. (ed.) (1993), p. 16.

⁸³³ “I think he’s the most remarkable writer in the world [...]. I don’t feel pupil to master, [...] because I don’t see where I relate to him at all.” PINTER H. (in 1971), in: GUSSOW M. (1994), p. 30.

⁸³⁴ PINTER H., in: GRAVER L. (1989), p. 94.

⁸³⁵ Volgens J. Devos kan men in *The Caretaker*, Pinters bekendste stuk, een aantal verwijzingen terugvinden naar Becketts meesterwerk *Waiting for Godot*. DEVOS J., “Theatre of the Absurd – *The Caretaker* by Harold Pinter (1960)”, in: *Contemporary British Drama*, 16.03.2009, Universiteit Gent.

⁸³⁶ COHN R. (1962), p. 55.

⁸³⁷ *Idem.*

communicatiemiddel vormen⁸³⁸. M. Hinden is van mening dat Pinter Beckett zijn voornaamste theatrale technieken schuldig is, zoals het gebruik van cyclische plotstructuren, het hanteren van een dialoog die wordt doorspekt van stiltes en metafysische grappen⁸³⁹. Andere critici leggen vooral de nadruk op hun thematische gelijkenissen. Zo schrijven beide dramaturgen stukken waarin een aanvankelijk onschuldige situatie kan veranderen in iets verontrustends⁸⁴⁰. Zij creëren zo een wereld van spanning, onzekerheid en (existentiële) twijfel⁸⁴¹. Het werk van beide schrijvers wordt gekenmerkt door een grote ambiguïteit, zegt Salem⁸⁴². Zowel Beckett als Pinter gaven namelijk, in de lijn van het absurde theater, weinig duiding bij de handelingen van hun personages⁸⁴³ en staan zo toe dat hun stukken open blijven voor veelvoudige interpretaties⁸⁴⁴.

Hoewel Pinters grote affiniteit met Beckett door sommigen als een verwijt van onoriginaliteit wordt gebruikt⁸⁴⁵, verschilt het werk van de Engelsman ook duidelijk van dat van de Ier. Hun grootste verschil is dat Beckett een irreële wereld creëert, terwijl Pinter een grotere voeling behoudt met de dagelijkse werkelijkheid, zegt M. Esslin⁸⁴⁶. De Engelse dramaturg plaatste zijn absurde situaties binnen een naturalistische context⁸⁴⁷ en behield dus een aantal sociaal-politieke referenties, terwijl Becketts stukken zich in een volkomen tijdloos kader lijken af te spelen⁸⁴⁸. Ook het effect van hun taalgebruik op het publiek lijkt verschillend: doorheen zijn stiltes lijkt Pinter informatie te weerhouden, waar Beckett pure afwezigheid illustreert, zegt K. H. Burkman⁸⁴⁹. Door de tegengestelde geladenheid van de stilte, verandert het effect op het publiek volkomen⁸⁵⁰. Hoewel Pinter

⁸³⁸ SALEM D. (1968), p. 63.

⁸³⁹ HINDEN M. (1986), p. 401.

⁸⁴⁰ DELYE H., "Le théâtre de l'absurde de Harold Pinter", in: *Le Monde*, 07.04.2008, s. p. Zie ook: HINDEN M. (1986), p. 401.

⁸⁴¹ FUEGI J., "The Uncertainty Principle and Pinter's Modern Drama", in: GALE S. H. (ed.) (1986), p. 207.

⁸⁴² SALEM D. (1968), p. 59.

⁸⁴³ *Idem.* Zie ook: FUEGI J., "The Uncertainty Principle and Pinter's Modern Drama", in: GALE S. H. (ed.) (1986), p. 206.

⁸⁴⁴ ESSLIN M., "Creative Process and Meaning – Some Remarks of Pinter's « Letter to Peter Wood »" in: GORDON L. (ed.) (2001), p. 9.

⁸⁴⁵ "The essence of Pinters drama is adolescent Samuel Beckett – it's warmed-over and secondhand." PARINI J., "Pinter's Plays, Pinter's Politics", in: *Chronicle of Higher Education*, 11.11.2005, p. 15.

⁸⁴⁶ ESSLIN M. (1972), p. 40. Zie ook: DEVOS J., "Theatre of the Absurd – *The Caretaker* by Harold Pinter (1960)", in: *Contemporary British Drama*, 16.03.2009, Universiteit Gent.

⁸⁴⁷ "Unlike Beckett, Pinter has always felt strongly drawn to surface naturalism. Very few of his plays aspire to the type of cosmic timelessness evident in Beckett's more symbolic descriptions of the human plight. Pinter focuses on the local and the familiar." REGAL M. S. (1995), p. 130.

⁸⁴⁸ GOOSSENS J., "Samen in een kamer", in: *Knaak*, 13.11.1996, p. 78.

⁸⁴⁹ BENSTON A. N., "Chekhov, Beckett, Pinter: The St(r)ain upon the Silence", in: BURKMAN K. H. en KUNDERT-GIBBS J. L. (ed.) (1993), p. 117. Zie ook: "Pinters silences have multiple sources and different effects, with Beckett, in contrast, we are not involved in the non-dit." BENSTON A. N., "Chekhov, Beckett, Pinter: The St(r)ain upon the Silence", in: *Ibid.*, p. 116.

⁸⁵⁰ BENSTON A. N., "Chekhov, Beckett, Pinter: The St(r)ain upon the Silence", in: *Ibid.*, p. 117.

moeilijk Becketts invloed kon ontkennen, ontwikkelde hij ook een zeer eigenzinnig oeuvre.

c. Niet-theatrale invloeden: proza

Volgens zijn biograaf Michael Billington vormden romans voor Harold Pinter van jongs af aan een grote inspiratiebron⁸⁵¹. Het is dus niet verwonderlijk dat vele critici de invloed van verscheidene schrijvers herkennen in zijn oeuvre⁸⁵². Pinter gaf zelf blijk van zijn literaire beïnvloeding door meerdere romans om te zetten tot filmscenario's⁸⁵³. Pinters bekendste filmadaptatie is allicht het onverfilmde *The Proust Screenplay* (1972) naar Marcel Prousts *À la recherche du temps perdu* (1913-1927).

Een van Pinters literaire invloeden die vaak wordt aangehaald, is James Joyce⁸⁵⁴. Pinter zelf erkende zijn opvolging van de Ierse romanschrijver: "I certainly believe I'm part of a tradition which undoubtedly includes Joyce"⁸⁵⁵. Pinter heeft bovendien ook het enige (weinig bekende) toneelstuk van Joyce, *Exiles* (1918), geregisseerd in 1970. M. Billington getuigt van hun affiniteit: "The confluences of style and theme between the two writers were extraordinary"⁸⁵⁶. Pinter is Joyce vooral zijn belang voor oncontroleerbare waarheden schuldig, zegt de biograaf⁸⁵⁷.

Hoewel zijn navolging van Joyce niet algemeen wordt herkend, zijn alle critici het eens over Pinters successie van de Tsjechische schrijver Franz Kafka⁸⁵⁸. Pinter gaf hier ook zelf aanleiding toe, daar hij in 1989 Kafka's bekendste stuk *Het Proces* (1925) vertaalde naar het grote scherm⁸⁵⁹. Het oeuvre van Pinter wordt vaak met dat van de Tsjech vergeleken, omdat beide schrijvers een wereld van angst en onzekerheid oproepen⁸⁶⁰.

⁸⁵¹ BILLINGTON M. (1996), p. 10. Zie ook: KING K., "Harold Pinter's Achievement and Modern Drama", in: GORDON L. (ed.) (2001), p. 247.

⁸⁵² M. Esslin onderscheidt bijvoorbeeld de invloed van Ernest Hemingway en Fjodor Dostojevski. ESSLIN M. (1972), p. 40.

⁸⁵³ Een paar voorbeelden zijn *The Go-Between* (1970), naar de gelijknamige roman van L.P. Hartley uit 1953 en *The French Lieutenant's Woman* (1981), naar een roman van John Fowles uit 1969.

⁸⁵⁴ BILLINGTON M. (1996), p. 211 en BAKER W. en TABACHNICK S. E. (1973), p. 14. Zie ook: ESSLIN M., "Creative Process and Meaning – Some Remarks of Pinter's «Letter to Peter Wood»" in: GORDON L. (ed.) (2001), p. 7 en GORDON L., "Introduction to the First Edition", in: *Ibid.*, p. xxix.

⁸⁵⁵ PINTER H. (in 1993), in: GUSSOW M. (1994), p. 118.

⁸⁵⁶ BILLINGTON M. (1996), p. 209.

⁸⁵⁷ *Idem.*

⁸⁵⁸ BILLINGTON M., "Angry old man", in: *The Guardian*, 14.09.2000, s. p., MAROWITZ C. (2009), p. 4. Zie ook: POWLICK L., "«What the Hell is *That* All About?»: A Peek in Pinter's Dramaturgy", in: GALE S. H. (ed.) (1986), p. 3, MERRITT S. H., "The Outsider in Pinter and Havel", in: BURKMAN K. H. en KUNDERT-GIBBS J. L. (ed.) (1993), p. 66, GORDON L., "Introduction to the First Edition", in: GORDON L. (ed.) (2001), p. xxix, ESSLIN M., "Creative Process and Meaning – Some Remarks of Pinter's «Letter to Peter Wood»" in: *Ibid.*, p. 7 en GOOSSENS J., "Samen in een kamer", in: *Knack*, 13.11.1996, p. 78.

⁸⁵⁹ "I read *The Trial* when I was a lad of 18, in 1948; It's been with me even since." PINTER H. (in 1989), in: GUSSOW M. (1994), p. 88.

⁸⁶⁰ BURKMAN K. H. (1971), p. 7. Zie ook: "Esslin assigns a biographical core to the terror at the heart of so many Pinter plays: «[His existential fear] is, ultimately, based on the experience of a Jewish boy in the East End of London, of a Jew in the Europe of Hitler.» This is plausible, though I suspect that Kafka may be more responsible than Hitler." COHN R. (1971), p. 484.

Ook hun gelijkaardige existentialistische houding⁸⁶¹ en het feit dat lezers zelf verklaringen moeten bedenken⁸⁶², vormen een gemene deler. Net als bij de toneelschrijver Samuel Beckett, lijkt realisme echter een twistpunt te vormen: waar Kafka irreële situaties tot stand brengt, blijft Pinter een dagelijkse omgeving hanteren⁸⁶³. Pinters oeuvre kent dus een uitgesproken literaire invloed. Dit kan verklaard worden door het feit dat hij in zijn toneelstukken vooral de nadruk legt op taal, eerder dan op scenische elementen.

Hoewel hij later actief werd binnen de sector waarin hij werd opgeleid en onderhevig was aan theatrale invloeden, had zijn interesse in proza een ontegensprekelijke impact op zijn werk. We kunnen dus spreken van een subtiele paratopie: binnen de literaire sector laveren Pinters invloeden tussen drama en proza. We zullen later in dit werk zien dat dit een impact heeft gehad op de manier waarop hij zijn theater ontwierp en dus op de receptie van zijn oeuvre.

2. Het Pintereske

Het feit dat Harold Pinter algemeen wordt beschouwd als een belangrijke dramaturg, wordt beaamd doordat zijn oeuvre de Engelse taal een nieuw adjectief opleverde: “Pinteresque”⁸⁶⁴. Dit bijvoeglijk naamwoord suggereert haast dat de toneelschrijver op zich een theatrale stroming belichaamde, zegt C. Grimes⁸⁶⁵. De term ontstond uit Pinters vroege werk⁸⁶⁶, maar kan consequent worden toegepast op het geheel van zijn oeuvre⁸⁶⁷. Het Pintereske wordt door sommigen omschreven als een gevoel⁸⁶⁸, dat veelal wordt geassocieerd met een atmosfeer van bedreiging⁸⁶⁹, onzekerheid⁸⁷⁰ en ambiguïteit⁸⁷¹. Anderen gebruiken het als een term om Pinters specifieke stijl⁸⁷² aan te duiden, die wordt

⁸⁶¹ “Comme [...] Kafka, Pinter adopte [...] l’attitude existentialiste: le mode de l’être d’un homme détermine sa pensée.” ESSLIN M. (1972), p. 38.

⁸⁶² POWLICK L., “«What the Hell is *That All About?*»: A Peek in Pinter’s Dramaturgy”, in: GALE S. H. (ed.) (1986), p. 36.

⁸⁶³ ESSLIN M. (1972), p. 40.

⁸⁶⁴ PINTER H. (2006), p. 21. Zie ook: ANSEN D., “A Pinter Perfect Recipient”, in: *Newsweek*, 24.10.2005, p. 10.

⁸⁶⁵ GRIMES C. (2005), p. 14.

⁸⁶⁶ PARINI J., “Pinter’s Plays, Pinter’s Politics”, in: *Chronicle of Higher Education*, 11.11.2005, p. 15.

⁸⁶⁷ “His best known plays are still the classics of 1958-65: above all, *The Birthday Party*, *The Caretaker*, *The Lover* and *The Homecoming*. However, those are the easier Pinter plays; and for all their extraordinary achievement as drama, they show the « Pinteresque » qualities in early stages of evolution. « Later Pinter » started in 1968, and the post 1968 plays are all the more Pinteresque.” X, “*Ashes to Ashes*”, in: *Website Harold Pinter*, geraadpleegd op 14.04.2011.

⁸⁶⁸ BEGLEY V. (2005), p. 6.

⁸⁶⁹ “Anyone familiar with his plays knows not just what that means but what it feels like –an atmosphere of brittle menace in which the most innocuous word or phrase can pierce like a dagger in the ribs.” ANSEN D., “A Pinter Perfect Recipient”, in: *Newsweek*, 24.10.2005, p. 10. Zie ook: KNOCKAERT D., “Meester van de pijnlijke stilte”, in: *De Standaard*, 26.12.2008, s. p., HILLAERT W., “Theater verliest eeuwig waarheidszoeker”, in: *De Morgen*, 26.12.2008, s. p. en BEGLEY V. (2005), p. 22.

⁸⁷⁰ CUSAC A. (2001), pp. 32-33.

⁸⁷¹ ARIAS P., “Harold Pinter”, in: *De Bond*, 21.10.2005, s. p. Zie ook: SALEM D. (1968), p. 169.

⁸⁷² BILLINGTON M. (1996), p. 387.

gekenmerkt door beknopte dialogen en lange stiltes⁸⁷³. En soms verwijst het adjectief naar een thematisch gegeven waarbij een paar personages zich in een alledaagse, afgesloten kameromgeving bevinden en doorheen een minimum aan plotstructuren een grimmige machtsstrijd uitvechten⁸⁷⁴. Het Pintereske omvat dus een complex, veelvoudig gegeven. Hieronder wordt nader ingegaan op de verschillende kenmerken van Pinters oeuvre, zijn taalgebruik, werkproces en thema's.

a. Taalgebruik

Mede door zijn literaire invloed legt Harold Pinter in zijn toneelstukken een grote nadruk op de kunst van de taal⁸⁷⁵. De dramatische handelingen gebeuren in typische Pinterstukken voornamelijk via de taal; de dialoog is een vorm van actie⁸⁷⁶. Zijn specifiek taalgebruik wordt omschreven als “naturalistisch”⁸⁷⁷. Hoewel het extreem gecontroleerd is, geven zijn dialogen een natuurlijke indruk en slaagt Pinter erin om zich te profileren als een scherpzinnige observator van het dagelijkse leven⁸⁷⁸.

Pinters uitvoerig gebruik van pauzes en stilte, is intussen haast legendarisch geworden. Volgens R. Shaughnessy zijn ze zelfs hét bepalende kenmerk van zijn stukken geworden⁸⁷⁹. Pinter zelf leek de aandacht dat dit fenomeen doorheen de jaren heeft genoten echter overroepen te vinden: “I meant it merely as a natural break in the proceedings, or even a breath. [...] But it's become something metaphysical.”⁸⁸⁰ Maar de grote aandacht voor Pinters kenmerkend taalgebruik valt te verklaren door het feit dat deze stiltes geen zuivere “leegtes” (of afwezigheid van gesproken taal) zijn⁸⁸¹. Zij geven het on gezegde weer⁸⁸²: de toeschouwer is er zich van bewust dat sommige informatie hem niet wordt meegedeeld⁸⁸³. Taal is namelijk niet langer een adequaat communicatiemiddel en bevat geen retorische kracht meer⁸⁸⁴. Integendeel, ze wordt zelfs

⁸⁷³ ANSEN D., “A Pinter Perfect Recipient”, in: *Newsweek*, 24.10.2005, p. 10. Zie ook: ALKEMA H., “Bij Pinter is het alledaagse dreigend: Nobelprijs literatuur”, in: *Trouw*, 14.10.2005, s. p.

⁸⁷⁴ PINTER H. (2006), p. 21.

⁸⁷⁵ “It is apparent that Pinters main interest lies with language.” ARDITTI M., “Caretaker of the unspoken”, in: *The Times*, 09.05.1994, s. p.

⁸⁷⁶ ESSLIN M. (1972), pp. 53, 54, 218 en MERRITT S. H. (1990), p. 139.

⁸⁷⁷ BURKMAN K. H. (1971), p. 3, KING K., “General Editor's Note”, in: GORDON L. (ed.) (2001), p. ix.

⁸⁷⁸ ESSLIN M. (1972), p. 54. Zie ook: BILLINGTON M. (1996), p. 109, ESSLIN M. (1972), p. 53 en SALEM D. (1968), p. 75.

⁸⁷⁹ SHAUGHNESSY R. (2011), p. 4.

⁸⁸⁰ PINTER H. (in 1989), in: GUSSOW M. (1994), pp. 82-83.

⁸⁸¹ BENSTON A. N., “Chekhov, Beckett, Pinter: The St(r)ain upon the Silence”, in: BURKMAN K. H. en KUNDERT-GIBBS J. L. (ed.) (1993), p. 117.

⁸⁸² “De woorden die we horen, zijn een hint van wat we niet horen. We hebben taal nodig om dingen te ontwijken.” KNOCKAERT D. “Meester van de pijnlijke stilte”, in: *De Standaard*, 26.12.2008, s. p. Zie ook: MACAULAY A., “De Nobelprijs voor een meester in suspense: een portret van Harold Pinter”, in: *De Standaard*, 14.10.2005, s. p.

⁸⁸³ BENSTON A. N., “Chekhov, Beckett, Pinter: The St(r)ain upon the Silence”, in: BURKMAN K. H. en KUNDERT-GIBBS J. L. (ed.) (1993), p. 118.

⁸⁸⁴ ESSLIN M. (1972), pp. 217-218. Zie ook: ALMANZI G. en HENDERSON S. (1983), p. 22.

gebruikt om de waarheid te verdoezelen⁸⁸⁵. De schrijver illustreert dit door zijn personages “schuine dialogen” te laten voeren: zij spreken niet langer met elkaar, maar naast elkaar⁸⁸⁶. In stiltes daarentegen communiceren wij maar al te goed, zei Pinter⁸⁸⁷. Dit verklaart de zwaar beladen subtekst van zijn toneelstukken⁸⁸⁸: zijn personages communiceren net via wat er niet wordt gezegd, verklaart D. Salem⁸⁸⁹. Critici zijn het erover eens dat deze subtekst vooral een machtsstrijd uitdrukt⁸⁹⁰ waarbij taal het voornaamste wapen wordt⁸⁹¹: taalvaardige personages hebben de bovenhand⁸⁹². In het hanteren van taal als een instrument om de weerloosheid van zijn personages te illustreren, ligt volgens H. Alkema Pinters dramatische sterkte⁸⁹³.

Door het belang van de subtekst geeft Pinter veel aandacht aan het ritme, de intonatie en de algemene muzikaliteit van de dialogen⁸⁹⁴. Bijgevolg komt Pinters bijzonder taalgebruik enkel ten volle tot zijn recht als het wordt uitgevoerd⁸⁹⁵. Zijn theatervorm, die volledig steunt op taal, is dus uiterst dramatisch. Desalniettemin kan men de tekst perfect begrijpen door een individuele en stille lezing, daar het ritme met grote precisie in de regieaanwijzingen wordt neergeschreven als in een partituur. Hierdoor is Pinters oeuvre volkomen paratopisch: het behoort ten volste tot de dramatische wereld, maar kan er ook volledig los van bestaan.

b. Werkproces: tussen vrijheid en beheersing

Harold Pinter was geen conceptuele schrijver: hij vertrok steeds vanuit een visuele impuls om zijn stukken te redigeren⁸⁹⁶. Hoewel hij als dramaturg alleen werkte, meende hij, net als Pina Bausch en Peter Brook, afhankelijk te zijn van “een ander”. Volgens

⁸⁸⁵ GORDON L., “Preface of the Second Edition”, in: GORDON L. (ed.)(2001), p. xi en PERLOFF C., “Pinter in Rehearsal: From *The Birthday Party* to *Mountain Language*”, in: BURKMAN K. H. en KUNDERT-GIBBS J. L. (ed.)(1993), p. 4.

⁸⁸⁶ ESSLIN M. (1972), p. 215.

⁸⁸⁷ “Ik denk dat we maar al te goed communiceren, in onze stiltes, in wat ongezegd blijft, en wat gebeurt zijn voortdurende ontsappingspogingen, pogingen om onszelf tot onszelf te beperken.” PINTER H., geciteerd in: GOOSSENS J. “Samen in een kamer”, in: *Knack*, 13.11.1996, p. 77. Zie ook: DELYE H. “Le théâtre de l’absurde de Harold Pinter”, in: *Le Monde*, 07.04.2008, s. p.

⁸⁸⁸ SALEM D. (1968), p. 164. Zie ook: MERRITT S. H. (1990), p. 142.

⁸⁸⁹ SALEM D. (1968), p. 92.

⁸⁹⁰ ARIAS P., “Harold Pinter”, in: *De Bond*, 21.10.2005, s. p.

⁸⁹¹ GUSSOW M. (1994), p. 11, BILLINGTON M. (1996), p. 124 en KING K., “Harold Pinter’s Achievement and Modern Drama”, in: GORDON L. (ed.)(2001), p. 248. Volgens M. Esslin is taal niet alleen een (verdedigings)wapen, maar kan het ook een marteltuig worden: ESSLIN M., “Harold Pinter’s Theatre of Cruelty”, in: BURKMAN K. H. en KUNDERT-GIBBS J. L. (ed.)(1993), p. 32.

⁸⁹² ESSLIN M. (1972), pp. 230-231 en HALL A. C., “« You’re Speaking to Someone and You Suddenly Become Another Person »: Storytelling in Pinter’s *Moonlight* and *Ashes to Ashes*”, in: GORDON L. (ed.)(2001), p. 264.

⁸⁹³ ALKEMA H., “Bij Pinter is het alledaagse dreigend: Nobelprijs literatuur”, in: *Trouw*, 14.10.2005, s. p.

⁸⁹⁴ BENSTON A. N., “Chekhov, Beckett, Pinter: The St(ri)ain upon the Silence”, in: BURKMAN K. H. en KUNDERT-GIBBS J. L. (ed.)(1993), p. 119 en PARINI J., “Pinter’s Plays, Pinter’s Politics”, in: *Chronicle of Higher Education*, 11.11.2005, p. 15. Zie ook: ESSLIN M. (1972), p. 49.

⁸⁹⁵ MAROWITZ C. (2009), p. 4. Zie ook: MERRITT S. H. (1990), p. 138.

⁸⁹⁶ SALEM D. (1968), pp. 56, 180.

Pinter had hij namelijk geen controle over zijn personages. “Mijn personages vertellen me net zoveel, en ook geen syllabe meer, van wat zij op dat moment aan mij kwijt willen over hun ervaringen, hun ambities, hun motieven, hun historie”, getuigde de Engelsman⁸⁹⁷. Eens hij aan het schrijven ging, werd het stuk hem als het ware gedictieerd⁸⁹⁸. “L’écrivain suit ses personnages et non l’inverse”, belst D. Salem⁸⁹⁹. Zijn karakters gaan een eigen leven leiden⁹⁰⁰. De dramaturg achtte deze “vrijheid” nodig om zijn stukken levendig te houden⁹⁰¹.

Niettemin was Pinter zich bewust van zijn autoritaire rol als (solitaire) schrijver. In de machtsstrijd tussen personages en schrijver heeft hij het laatste woord⁹⁰². Volgens Pinter is deze positie, tussen afhankelijkheid van zijn eigenzinnige personages en autoriteit, net het essentiële van zijn werkmethode: “That’s the excitement of writing plays –to allow the thing to be free but still hold the final leash.”⁹⁰³ Deze tussenpositie is allicht de reden waarom de schrijver zichzelf niet als een expert van zijn eigen werk beschouwt⁹⁰⁴. Over een personage uit *The Birthday Party* (1957) zegt hij bescheiden, “I know everything about McCanny after he walks through that door, I know nothing about him on the other side.”⁹⁰⁵ Kort gesteld, aanvaardt Pinter dat een zekere onbewustheid zijn creatie bepaalde door zijn figuren vrij te laten evolueren, zonder dat controle noodzakelijk is. Het geheel van zijn werken blijft echter uiterst beheerst, zoals men het later in deze studie zal aantonen.

c. Thema’s

De thema’s van Pinter variëren van stuk tot stuk, maar men kan binnen zijn oeuvre twee constanten onderscheiden: de strijd om macht⁹⁰⁶ (en de bijhorende sfeer van bedreiging) en ambigue situaties die voortvloeien uit een tekort aan logische verklaringen.

Machtsrelaties

Menselijke relaties lijken in Pinters stukken onbetrouwbaar en zijn vaak zelfs dodelijk, getuigen G. Almansi en S. Henderson⁹⁰⁷. In zijn eerste werken gaat het om een strijd om

⁸⁹⁷ PINTER H., in: ZONNEVELD L. (2009), p. 9.

⁸⁹⁸ PINTER H., in: SALEM D. (1968), p. 158. Zie ook: PINTER H., in: BILLINGTON M. (1996), p. 72. Bovendien blijkt deze afhankelijkheid zichtbaar te zijn tijdens de representatie van zijn stukken: “Unusually, as you watch it, you get the sense of the characters revealing themselves to us at exactly the same point as they revealed themselves to the author.” X, “Ashes to Ashes”, in: *The Independent*, 22.09.1996, s. p.

⁸⁹⁹ SALEM D. (1968), p. 71. Zie ook: BURKMAN K. H. (1971), p. 8.

⁹⁰⁰ PINTER H., in: CUSAC A. (2001), p. 36, BILLINGTON M., “Angry old man”, in: *The Guardian*, 14.09.2000, s. p.

⁹⁰¹ PINTER H. (in 1963), in: SALEM D. (1968), p. 73.

⁹⁰² “You do have a leash, finally, as a writer. You’re holding the dog.” PINTER H., in: CUSAC A. (2001), p. 36. Zie ook: BILLINGTON M., “Angry old man”, in: *The Guardian*, 14.09.2000, s. p., COHN R. (1971), p. 485.

⁹⁰³ PINTER H., in: CUSAC A. (2001), p. 36.

⁹⁰⁴ MERRITT S. H. (1990), p. 16.

⁹⁰⁵ PINTER H., in: BILLINGTON M. (1996), p. 107. Zie ook: ESSLIN M. (1972), p. 49.

⁹⁰⁶ ALMANZI G. en HENDERSON S. (1983), p. 2 en GRIMES C. (2005), p. 210.

het territorium van de kamer waar de personages zich in bevinden⁹⁰⁸. Volgens Almansi en Henderson maakte externe bedreiging (een indringer die de kamer binnenkomt) later plaats voor een innerlijke vijand, zoals bijvoorbeeld geheugenverlies⁹⁰⁹. De “vijand” blijft meestal vaag, wat volgens Baker en Tabachnick de vrees enkel versterkt⁹¹⁰. D. Ansen merkt doorheen de jaren een andere verandering op: het verlangen naar huishoudelijke autoriteit maakt plaats voor politieke machtsbelustheid⁹¹¹. Deze strijd wordt gestreden aan de hand van de taal⁹¹². In Pinters theater is elke taaluitwisseling eigenlijk een krachtmeting⁹¹³.

De personages trachten continu elkaars rol te ondermijnen⁹¹⁴ en er ontstaat dus een (onderliggende, maar aanhoudende) sfeer van bedreiging, omdat het geweld op elk moment kan uitbreken⁹¹⁵. Niet toevallig werden zijn eerste stukken door Irving Wardle “comedies of menace” gedoopt⁹¹⁶. Elke vorm van rust of vrede lijkt een tijdelijke illusie te zijn⁹¹⁷. “The mundane is always in danger of becoming mortal”, besluit C. Marowitz⁹¹⁸. Sommige critici brengen deze algemene sfeer van angst in verband met Pinters jeugd als jood⁹¹⁹.

Ambigüiteit

Een van Pinters grootste gemene delers met het Theatre of the Absurd, is het feit dat hij steevast ambigue stukken schrijft. Ten eerste zijn Pinterstukken intern dubbelzinnig. De dramaturg hanteerde in zijn regieaanwijzingen vage ruimtelijke en temporele referenties⁹²⁰. Het maturiteitswerk *Ashes to Ashes* (1996) bijvoorbeeld, vindt plaats in het “nu”⁹²¹. Er wordt ook “nergens [...] een verklaring geboden voor wat er gebeurt,” stelt

⁹⁰⁷ ALMANZI G. en HENDERSON S. (1983), pp. 4-15. Zie ook: ZONNEVELD L. (2009), p. 8.

⁹⁰⁸ BURKMAN K. H. (1971), p. 68. Zie ook: PINTER H. (2006), p. 21 en MAROWITZ C. (2009), p. 4.

⁹⁰⁹ ALMANZI G. en HENDERSON S. (1983), p. 76.

⁹¹⁰ BAKER W. en TABACHNICK S. E. (1973), p. 29.

⁹¹¹ ANSEN D., “A Pinter Perfect Recipient”, in: *Newsweek*, 24.10.2005, p. 10.

⁹¹² HALL A. C., “« You’re Speaking to Someone and You Suddenly Become Another Person »: Storytelling in Pinter’s *Moonlight and Ashes to Ashes*”, in: GORDON L. (ed.)(2001), p. 264, BILLINGTON M. (1996), p. 107, MERRITT S. H. (1990), p. 164.

⁹¹³ MILNE D., “Pinter’s sexual politics”, in: RABY P. (2001), p. 198. Zie ook: ESSLIN M., “Harold Pinter’s Theatre of Cruelty”, in: BURKMAN K. H. en KUNDERT-GIBBS J. L. (ed.)(1993), p. 32, BILLINGTON M. (1996), p. 1.

⁹¹⁴ MERRITT S. H. (1990), p. 190.

⁹¹⁵ ALKEMA, “Bij Pinter is het alledaagse dreigend: Nobelprijs literatuur”, in: *Trouw*, 14.10.2005, s. p. KNOCKAERT D., “Meester van de pijnlijke stilte”, in: *De Standaard*, 26.12.2008, s. p. Pinter hecht veel belang aan de sfeer die van zijn stukken uitgaat: PINTER H., in: SALEM D. (1968), p. 158.

⁹¹⁶ MERRITT S. H. (1990), p. 8. Zie ook: ALMANZI G. en HENDERSON S. (1983), p. 19.

⁹¹⁷ BAKER W. en TABACHNICK S. E. (1973), p. 1. Zie ook: *Ibid.*, p. 4.

⁹¹⁸ MAROWITZ C. (2009), p. 4.

⁹¹⁹ BILLINGTON M. (1996), p. 18, BURKMAN K. H. (1971), p. xvii en DEVOS J., “Theatre of the Absurd – *The Caretaker* by Harold Pinter (1960)”, in: *Contemporary British Drama*, 16.03.2009, Universiteit Gent. Zie ook: COHN R. (1971), p. 484.

⁹²⁰ FUEGI J., “The Uncertainty Principle and Pinter’s Modern Drama”, in: GALE S. H. (ed.)(1986), p. 205. Zie ook: REGAL M. S. (1995), p. 3.

⁹²¹ PINTER H. (1996), s. p. Zie ook: HALL A. C., “« You’re Speaking to Someone and You Suddenly Become Another Person »: Storytelling in Pinter’s *Moonlight and Ashes to Ashes*”, in: GORDON L. (ed.)(2001), pp. 264, 271.

Jan Goossens vast⁹²². En de personages zelf verschaffen amper informatie. Hun verleden, motivaties en bedoelingen blijven verborgen⁹²³. Pinter vond het namelijk net realistischer om géén uitleg te geven bij wat er gebeurt⁹²⁴. Hij toonde aan dat men in het conventionele theater vaak de logica van dagelijkse dialogen heeft overschat⁹²⁵. Als men een gesprek hoort in het dagelijkse leven, krijgt men namelijk geen achtergrondinformatie. “That’s the way it is in life. You meet people at parties. What do you know about what they did before they came in the door? Your only knowledge of them is in the room.”⁹²⁶

Ook wie zoekt naar de algemene betekenis of een “oplossing”, is gedoemd teleurgesteld te worden⁹²⁷. De Engelse schrijver staat bekend om geen commentaar te geven op zijn theater⁹²⁸. Op vragen over de bedoeling en betekenis van zijn stukken, antwoordde hij steevast met boutades⁹²⁹ als “Vraag het aan mijn personages”⁹³⁰. De zeldzame opmerkingen over zijn theater waren steeds reacties op bevindingen die reeds door critici werden aangehaald⁹³¹. Harold Pinter liet zijn toneel dus voor zich spreken⁹³². Een stuk dat op zijn eigen benen kan staan is in zijn ogen namelijk veel interessanter, dan wanneer het bijkomende uitleg nodig heeft⁹³³. In het theater van Harold Pinter moet de toeschouwer/lezer met andere woorden zèlf op zoek gaan naar antwoorden⁹³⁴. Net als

⁹²² GOOSSENS J., “Samen in een kamer”, in: *Knack*, 13.11.1996, p. 76.

⁹²³ *Idem.*, KNOCKAERT D., “Meester van de pijnlijke stilte”, in: *De Standaard*, 26.12.2008, s. p. en ALMANZI G. en HENDERSON S. (1983), p. 16. Zie ook: POWLICK L., “«What the Hell is *That All About?*»: A Peek in Pinter’s Dramaturgy”, in: GALE S. H. (ed.) (1986), p. 36.

⁹²⁴ DEVOS J., “Theatre of the Absurd – *The Caretaker* by Harold Pinter (1960)”, in: *Contemporary British Drama*, 16.03.2009, Universiteit Gent. Zie ook: BURKMAN K. H. (1971), p. 133.

⁹²⁵ ESSLIN M. (1972), p. 214.

⁹²⁶ PINTER H., in: BILLINGTON M. (1996), p. 107. Zie ook: “Mes pièces, aime-t-il dire, ce sont des conversations saisies dans le bus. On ignore le début quand on s’assoit, on ne sait pas la fin quand on se lève.” BERNARD R., “Pinter, terre à terre”, in: *Le Vif/L’express*, 10-16.07.1987, p. 59 en ESSLIN M. (1972), p. 47.

⁹²⁷ RAYNER A., “Image and Attention in Harold Pinter”, in: BURKMAN K. H. en KUNDERT-GIBBS J. L. (ed.) (1993), p. 90 en ALMANZI G. en HENDERSON S. (1983), p. 15.

⁹²⁸ MAROWITZ C. (2009), p. 3, BEGLEY V. (2005), p. 10, BERNARD R., “Pinter, terre à terre”, in: *Le Vif/L’express*, 10-16.07.1987, p. 58, ESSLIN M., “Creative Process and Meaning – Some Remarks of Pinter’s «Letter to Peter Wood»” in: GORDON L. (ed.) (2001), p. 9, ESSLIN M. (1972), p. 8. Zie ook: “The playwright Terence Rattigan once confronted Pinter with an allegorical reading of *The Caretaker*: ‘It’s the Old Testament God and the New Testament God, with the Caretaker as humanity – That’s what it’s about, isn’t it?’ Pinter disagreed: ‘It’s about two brothers and a caretaker.’” DUKORE B. (1988), p. 7.

⁹²⁹ SALINO B., “Harold Pinter – Ecrivain et dramaturge britannique, Prix Nobel de littérature 2005 et militant”, in: *Le Monde*, 27.12.2008, s. p.

⁹³⁰ ALKEMA H., “Bij Pinter is het alledaagse dreigend: Nobelprijs literatuur”, in: *Trouw*, 14.10.2005, s. p.

⁹³¹ MERRITT S. H. (1990), p. 12.

⁹³² PINTER H. (in 1971), in: GUSSOW M. (1994), p. 42. (1971), PINTER H., in: CUSAC A. (2001), p. 34 en PINTER H., in: BERNARD R., “Pinter, terre à terre”, in: *Le Vif/L’express*, 10-16.07.1987, p. 58.

⁹³³ PINTER H. (in 1993), in: GUSSOW M. (1994), p. 149.

⁹³⁴ SALEM D. (1968), p. 128. Hoewel dit een uitdaging vormt, gaf Pinter blijk van een groot vertrouwen in het publiek, wanneer hij weigerde om een zin toe te voegen aan een stuk, opdat het publiek het beter zou begrijpen. ESSLIN M., “Creative Process and Meaning – Some Remarks of Pinter’s «Letter to Peter Wood»” in: GORDON L. (ed.) (2001), pp. 3-4.

Bertolt Brecht vertrouwde Pinter op een kritisch en aandachtig publiek⁹³⁵. Niet verwonderlijk dus dat Peter Brook Pinter een vooraanstaand voorbeeld van het Britse theater noemt, daar hij zelf verlangt naar een publiek dat met zijn verbeelding de “leegtes” van zijn sobere ensceneringen opvult⁹³⁶. Zij lijken beiden voorstanders van de postmoderne notie van de lezer of toeschouwer die door zijn interpretatie zelf het oeuvre creëert⁹³⁷.

Door zijn gebrek aan zowel interne (binnen zijn werken) als externe (publieke) duiding staan Pinters stukken, net als die van zijn “meesters” Beckett en Kafka, open voor verschillende interpretaties⁹³⁸. Aanvankelijk werd de “conceptuele onvolledigheid” van zijn stukken door critici negatief ontvangen⁹³⁹. Vandaag wordt het als een van zijn clichématige kenmerken gezien⁹⁴⁰ en krijgt ze onder de term “ambigu” een positieve lading van openheid⁹⁴¹.

3. Harold Pinter, van rebel tot model

a. Dramatisch theater, maar rebel

Harold Pinter lijkt in eerste instantie zeer dramatisch theater te schrijven. Zijn stukken worden, net als de 19^{de} eeuwse *pièce bien faite*, opgebouwd volgens een klassieke structuur⁹⁴²: ze hebben een duidelijk begin, midden en einde⁹⁴³ en lijken te culmineren in een dramatisch keerpunt. De schrijver respecteert de Aristotelianse eenheid van handeling, tijd en ruimte: het gros van Pinters toneelstukken zijn eenakters die zich binnen één kamer afspelen. Bovendien volgen zij een logocentrisch principe⁹⁴⁴ en geven zij handelingen weer in de Aristotelische zin van het woord: de dramatische actie is

⁹³⁵ “Pinters audience’s, like Brechts, are encouraged to « think », but they are required also to observe subtleties of gesture, nuances of language, and minute details of staging.” KING K., “Harold Pinter’s Achievement and Modern Drama”, in: *Ibid.*, p. 244. Zie ook: SALEM D. (1968), p. 65.

⁹³⁶ ALKEMA H., “Bij Pinter is het alledaagse dreigend: Nobelprijs literatuur”, in: *Trouw*, 14.10.2005, s. p.

⁹³⁷ BARTHES R. (1984), “La mort de l’auteur”, in: *Le débruissement de la langue*, Paris: Le Seuil, pp. 61-67, ECO U., YOND B. (vert.) (1989), *Lector in Fabula*, Amsterdam: Bakker. Zie ook: ALMANZI G. en HENDERSON S. (1983), p. 18, MERRITT S. H. (1990), p. 51.

⁹³⁸ MAROWITZ C. (2009), p. 3. Zie ook: *Ibid.*, p. 14.

⁹³⁹ “The essential characteristic of Pinters work is its conceptual incompleteness.” SCHECHNER R. (1966), p. 177. Zie ook: MERRITT S. H. (1990), p. 66 en FUEGI J., “The Uncertainty Principle and Pinter’s Modern Drama”, in: GALE S. H. (ed.) (1986), p. 204.

⁹⁴⁰ MERRITT S. H. (1990), p. 68. Zie ook: “A Pinter play is as precise in its form as it is ambiguous in its meaning.” ANSEN D., “A Pinter Perfect Recipient”, in: *Newsweek*, 24.10.2005, p. 10.

⁹⁴¹ MERRITT S. H. (1990), p. 10.

⁹⁴² ESSLIN M., “Creative Process and Meaning – Some Remarks of Pinter’s « Letter to Peter Wood »” in: GORDON L. (ed.) (2001), p. 7. Zie ook: BURKMAN K. H. (1971), p. 133.

⁹⁴³ DUKORE B. (1962), p. 44.

⁹⁴⁴ “His plays are [...] conventionally based on speech and dialogue” ALMANZI G. en HENDERSON S. (1983), p. 15.

voornamelijk verbaal⁹⁴⁵. Pinters stukken worden geconcipieerd voor een klassiek prosceniumtheater⁹⁴⁶ en spelen zich in een naturalistisch kader af.

En toch werd Pinter in 1985 door de invloedrijke Engelse recensent van de *Sunday Times*, Harold Hobes, voor zijn ongeziene originaliteit gelauwerd: “Mr. Pinter possesses the most original, disturbing and arresting talent in theatrical London”⁹⁴⁷. Door zijn dramatische actie op een klassieke wijze op te bouwen aan de hand van conventionele theatertechnieken⁹⁴⁸, creëert Pinter bepaalde verwachtingen bij zijn publiek⁹⁴⁹. Maar net in de manier waarop hij met deze specifieke *horizon of expectation* omgaat, zit zijn rebellie vervat. Pinter verraste in het begin van zijn carrière zijn publiek door de fundamentele kenmerken van de 19^{de} eeuwse *pièce bien faite* in zekere zin om te keren⁹⁵⁰. “The well-crafted play was supposed to make clear who the characters were, what was happening and why. From the exposition in the first act to the resolution in the last act, everything was to be carefully explained. Pinter surprised his early audiences, by ignoring this practice”, stelt Lucina Paquet Gabbard vast⁹⁵¹.

Pinter weigert zijn personages aan de toeschouwers voor te stellen of “in te leiden”⁹⁵². Zij geven zichzelf niet bloot in monologen⁹⁵³ en verwoorden niet wat er achter hun emotionele daden schuilgaat⁹⁵⁴. Hoewel de dramatische actie lineair verloopt, volgen zijn stukken geen teleologisch principe: gebeurtenissen worden niet verklaard⁹⁵⁵. Tegen het verlangen van de toeschouwers in, kan niets van wat de karakters verkondigen worden gecontroleerd⁹⁵⁶. Ook aan de wens van het publiek om via een conclusie de betekenis van het stuk te achterhalen, wordt niet tegemoetgekomen⁹⁵⁷: de dramaturg formuleert geen

⁹⁴⁵ BURKMAN K. H. (1971), p. 8.

⁹⁴⁶ KNOWLES R. (1995), p. 17, ALMANZI G. en HENDERSON S. (1983), p. 15 en KING K., “General Editor’s Note”, in: GORDON L. (ed.)(2001), p. iX

⁹⁴⁷ HOBSON H., *Sunday Times*, 25.05.1985, geciteerd in: ZONNEVELD L. (2009), p. 8.

⁹⁴⁸ ALMANZI G. en HENDERSON S. (1983), p. 15.

⁹⁴⁹ “At the beginning of each play the distribution of positions and roles seems to guarantee a stable and well-ordered social reality.” MERRITT S. H. (1990), p. 190.

⁹⁵⁰ PAQUET GABBARD L., “The Pinter Surprise”, in: GALE S. H. (ed.)(1986), p. 175. Zie ook: HALL A. C., “« You’re Speaking to Someone and You Suddenly Become Another Person »: Storytelling in Pinter’s *Moonlight* and *Ashes to Ashes*”, in: GORDON L. (ed.)(2001), p. 264.

⁹⁵¹ PAQUET GABBARD L., “The Pinter Surprise”, in: GALE S. H. (ed.)(1986), p. 175.

⁹⁵² ESSLIN M. (1972), p. 43.

⁹⁵³ ALMANZI G. en HENDERSON S. (1983), p. 20.

⁹⁵⁴ POWLICK L., “« What the Hell is *That All About?* »: A Peek in Pinter’s Dramaturgy”, in: GALE S. H. (ed.)(1986), p. 36. Zie ook: ALMANZI G. en HENDERSON S. (1983), p. 16.

⁹⁵⁵ ESSLIN M. (1961), p. 199.

⁹⁵⁶ SALEM D. (1968), p. 64, ESSLIN M., “Harold Pinter’s Theatre of Cruelty”, in: BURKMAN K. H. en KUNDERT-GIBBS J. L. (ed.)(1993), p. 33, ESSLIN M. (1972), p. 42 en PAQUET GABBARD L., “The Pinter Surprise”, in: GALE S. H. (ed.)(1986), pp. 175-176.

⁹⁵⁷ RAYNER A., “Image and Attention in Harold Pinter”, in: BURKMAN K. H. en KUNDERT-GIBBS J. L. (ed.)(1993), pp. 91, 93.

expliciete ontknopingen⁹⁵⁸. De enigma's die tijdens het stuk naar voren worden geschoven, blijven onopgelost. De auteur slaagt er dus in zijn publiek van een zekere honger te voorzien, die nooit wordt gestild. Hij verwacht de mentale gewoontes door tegen de verwachtingen in te gaan⁹⁵⁹ en te vervallen in absurde ondoorzichtigheid⁹⁶⁰. Het bevredigen van de verlangens van de toeschouwer, staat bij Harold Pinter niet langer centraal⁹⁶¹. Hierdoor wordt de Engelse schrijver vaak van mystificatie beschuldigd⁹⁶². Maar hier bevindt zich net zijn revolutionaire gedachte, zegt M. Billington: de dramaturg voelt zich niet langer verplicht zijn stuk "af" te maken⁹⁶³ en hij suggereert zo dat net de toeschouwers het stuk vervolledigen⁹⁶⁴.

De rebellie van Pinter bevindt zich dus op een tussenpositie: door te steunen op de verwachtingen van de traditionele *pièce bien faite* slaagt hij erin zijn publiek te verrassen door hen een conceptueel onvolledig drama voor te schotelen. "Pinters playwrighting has both traditional and innovative features."⁹⁶⁵

b. Groot (en snel) succes

Men kan vaststellen dat het theater van Harold Pinter snel een groot succes heeft gekend. Hoewel de critici zijn werk niet met open armen ontvingen⁹⁶⁶, slaagde hij erin het publiek meteen te verleiden⁹⁶⁷. *The Caretaker* (1960) werd zijn eerste commerciële succes⁹⁶⁸: het "bleef een jaar lang op de Londense planken staan"⁹⁶⁹. Een paar jaar later leverde *The Homecoming* (1964) hem wereldwijde erkenning op⁹⁷⁰ en sinds de jaren 80 wordt hij volgens S. H. Merritt gezien als een *status quo* van het internationale podiumlandschap⁹⁷¹. Ook in Vlaanderen werd Pinter een onmiskenbare auteur. Per seizoen worden minstens twee à drie van zijn toneelstukken geregisseerd⁹⁷². Pinters

⁹⁵⁸ "Pinter refuses to provide an exposition or explicit denouement. He sees absence of exposition as itself a source of drama in the unsettling question it raises in the audience as well as on stage." KNOWLES R. (1995), p. 17.

⁹⁵⁹ PAQUET GABBARD L., "The Pinter Surprise", in: GALE S. H. (ed.)(1986), p. 179 en SALEM D. (1968), p. 57. Zie ook: ALMANZI G. en HENDERSON S. (1983), p. 21. BENSTON A. N., "Chekhov, Beckett, Pinter: The St(r)ain upon the Silence", in: BURKMAN K. H. en KUNDERT-GIBBS J. L. (ed.)(1993), p. 118.

⁹⁶⁰ BURKMAN K. H. (1971), p. 7.

⁹⁶¹ ESSLIN M. (1972), p. 48. Zie ook: "He has never compromised with the audience that comes to the theatre to be comforted, consoled and patronized." ALMANZI G. en HENDERSON S. (1983), p.13.

⁹⁶² ESSLIN M. (1972), p. 41 en BURKMAN K. H. (1971), p. 6.

⁹⁶³ "But what makes Pinter radically different, even revolutionary, in his approach, is his belief that the meaning of a play should emerge from the evolving image and that the dramatist should leave some clues in the crossword puzzle open." BILLINGTON M. (1996), p. 95.

⁹⁶⁴ *Idem*.

⁹⁶⁵ MERRITT S. H. (1990), p. 64. Zie ook: BILLINGTON M. (1996), p. 38.

⁹⁶⁶ PERLOFF C., "Pinter in Rehearsal: From *The Birthday Party* to *Mountain Language*", in: GALE S. H. (ed.)(1986), p. 17 en SALEM D. (1968), p. 123.

⁹⁶⁷ ESSLIN M. (1972), p. 259. Zie ook: BILLINGTON M. (1996), p. 109.

⁹⁶⁸ *Ibid.*, p. 114. Zie ook: GUSSOW M. (1994), p. 10.

⁹⁶⁹ ALKEMA H., "Bij Pinter is het alledaagse dreigend: Nobelprijs literatuur", in: *Trouw*, 14.10.2005, s. p.

⁹⁷⁰ KING K., "General Editor's Note", in: GORDON L. (ed.)(2001), p. ix

⁹⁷¹ MERRITT S. H. (1990), p. 53.

⁹⁷² HILLAERT W., "Theater verliest eeuwige waarheidszoeker", in: *De Morgen*, 26.12.2008, s. p.

onbelemmerde succes kan allicht worden verklaard door twee elementen: zijn affiniteit met populaire media en het feit dat hij zijn publiek fascineert door zijn verhalen te laden met suspense.

Harold Pinter wendde zich reeds van in het begin van zijn theatrale carrière, vanuit een commercieel besef naar andere media. Hij maakte gebruik van meer populaire communicatiemiddelen, om (in eerste instantie nationale) bekendheid te verwerven: door zijn nadruk op verbale dramatische actie kon Pinter zijn stukken haast moeiteloos omzetten in *radioplays*; hij schreef talloze filmscenario's en speelde bovendien vaak zelf als acteur mee in hun verfilmingen⁹⁷³. Het "Pintereske" theater leek zich volkomen natuurlijk aan te passen aan radio en televisie en sommige van zijn stukken werden in verschillende media succesvol⁹⁷⁴. Toch bleef Pinter in eerste plaats een toneelschrijver en behield hij volgens K. H. Burkman zijn belangrijkste ideeën voor het podium⁹⁷⁵. Door zijn affiniteit met andere media slaagde de Engelsman erin om zijn autoriteit als auteur te vestigen⁹⁷⁶. Hoewel zijn teruggetrokken karakter noit is, liet hij zich in het begin van de jaren 60 vaak interviewen op radio en televisie⁹⁷⁷. Volgens R. Knowles is Pinters snelle faam een rechtsreeks gevolg van zijn media-aandacht⁹⁷⁸. C. Baignères beaamt deze stelling op Franse bodem: "En quelques années, les Français ont pris l'habitude de ses dialogues au cinéma [...] et de trouver naturel que chaque saison une nouvelle pièce de cet auteur Britannique soit créée à Paris."⁹⁷⁹

Maar volgens Paquet Gabbard kan Pinters enorme succes ook door iets anders worden verklaard, namelijk door zijn vermogen om de aandacht van het publiek vast te houden⁹⁸⁰. Door het latente gevoel van geweld dat op eender welk moment kan uitbreken, bouwt hij bij zijn toeschouwers een gevoel van spanning op⁹⁸¹. De schrijver confronteert de toeschouwers met een groot aantal enigma's en lijkt er, door het hanteren van conventionele theatertechnieken, een antwoord op te beloven. Omdat de dramatische actie via subtiele veranderingen en details gebeurt, dwingt hij een zekere aandacht af⁹⁸². Janssens getuigt: "De toneelteksten van Harold Pinter staan geen

⁹⁷³ BURKMAN K. H. (1971), p. xvi.

⁹⁷⁴ RABY P., "Introduction", in: RABY P. (ed.)(2001), p. 1.

⁹⁷⁵ BURKMAN K. H. (1971), p. 131.

⁹⁷⁶ BILLINGTON M. (1996), p. 88.

⁹⁷⁷ MERRITT S. H. (1990), p. 210. (Soms slaagde hij er zelfs in zich hiervoor te laten betalen. *Ibid.*, p. 59.)

⁹⁷⁸ KNOWLES R. (1995), p. 6.

⁹⁷⁹ BAIGNERES C., "Un portrait de Pinter", in: *Le Figaro Littéraire*, 17.09.1971, p. 1.

⁹⁸⁰ PAQUET GABBARD L., "The Pinter Surprise", in: GALE S. H. (ed.)(1986), p. 175.

⁹⁸¹ MACAULAY A., "De Nobelprijs voor een meester in suspense: een portret van Harold Pinter", in: *De Standaard*, 14.10.2005, s. p., BAIGNERES C., "Un portrait de Pinter", in: *Le Figaro Littéraire*, 17.09.1971, p. 5 en JANSSENS H., "In de stilte wordt de strijd gestreden", in: *De Volkskrant*, 18.10.1996, p. 21.

⁹⁸² GORDON L., "Introduction to the First Edition", in: GORDON L. (ed.)(2001), p. xxv, QUIGLEY A., "Pinter, politics and postmodernism (1)", in: RABY P. (ed.)(2001), p. 7 en ESSLIN M. (1972), p. 48.

gesjoemel toe: als je één woord mist, is het alsof een alarmbel afgaat in je hoofd.”⁹⁸³ De schrijver slaagt er dus in een zekere fascinatie te creëren bij de toeschouwer die “met ingehouden adem” toekijkt, in afwachting van een ontknoping⁹⁸⁴. Volgens Leonard Polwick verloopt de doorsnee reactie van een toeschouwer die voor het eerst getuige is van een Pinterstuk als volgt: aanvankelijk onwennig, omdat zijn verwachtingen niet lijken te worden ingelost, krijgt hij uiteindelijk de smaak te pakken en zit hij op het einde van de voorstelling op het randje van zijn zetel gespannen toe te kijken⁹⁸⁵. Pinters werken lijken niet op een cognitieve, maar op een lichamelijke manier met zijn publiek te communiceren⁹⁸⁶. De dramaturg speelt in op wat taalkundigen “l’*éthos* discursif” noemen. “L’*éthos* se *montre* dans l’acte d’acte d’*énonciation*, il ne se *dit* pas dans l’*énoncé*.” Het is een “processus *interactif* d’influence d’autrui”⁹⁸⁷: “Le texte n’est pas destiné à être contemplé, il est *énonciation* tendue vers un coénonciateur qu’il faut mobiliser pour le faire adhérer « physiquement » à un certain univers de sens”⁹⁸⁸.

c. Harold Pinter als evenement

Harold Pinter kende niet alleen een onwaarschijnlijk succes, hij is ook zèlf een evenement geworden. Dit komt enerzijds door het feit dat hij tijdens zijn leven als theatermaker werd gecanoniseerd, anderzijds door zijn politiek activisme.

Pinters faam kan verklaard worden door het feit dat hij heel vroeg in zijn carrière werd erkend. Zijn vestiging als model binnen het hedendaagse podiumlandschap werd mogelijk dankzij een ontelbaar aantal honoraria. Het is onmogelijk om ze hier in hun geheel te inventariseren. Er enkele aangeven, geeft echter al een duidelijk overzicht van de verscheidenheid aan entiteiten waar zijn werk werd gelauwerd. Pinters carrière als dramaturg ging in 1957 van start met *The Room*. Dertien jaar later werd zijn oeuvre reeds geïnstitutionaliseerd: zijn stukken maakten deel uit van de leerstof in de lagere scholen en het secundair onderwijs in Engeland⁹⁸⁹. Pinter creëerde een oeuvre dat zich gemakkelijk leent tot onderzoek binnen een klascontext: het verbale karakter van de intrige, het minimalisme van decor en (lichamelijke) actie en de noodzaak om aandachtig te zijn voor elk detail van de tekst, maken er een ideaal corpus van voor onderwijzers. Dit heeft een positief gevolg op de programmatie van Pinterstukken in theaters, zelfs in provinciale

⁹⁸³ JANSSENS H., “In de stilte wordt de strijd gestreden”, in: *De Volkskrant*, 18.10.1996, p. 21.

⁹⁸⁴ *Idem*.

⁹⁸⁵ POWLICK L., “«What the Hell is *That All About?* »: A Peek in Pinter’s Dramaturgy”, in: GALE S. H. (ed.) (1986), p. 30.

⁹⁸⁶ POWLICK L., “«What the Hell is *That All About?* »: A Peek in Pinter’s Dramaturgy”, in: *Ibid.*, p. 31.

⁹⁸⁷ MAINGUENEAU D. (2004), p. 205.

⁹⁸⁸ *Ibid.*, p. 203.

⁹⁸⁹ MERRITT S. H. (1990), p. 217.

theaterhuizen. Het is ook opmerkelijk dat zijn stukken van in het begin van zijn carrière over heel Engeland werden opgevoerd, maar ook op Broadway, het onmiskenbare Amerikaanse referentiepunt voor theater. In 1971 behoren reeds 12 van zijn 17 stukken tot het vaste repertoire van het bekendste gezelschap van Engeland, de Royal Shakespeare Company⁹⁹⁰. Een jaar later verschijnt een monografie van de hand van Martin Esslin, allicht de bekendste (Hongaars-)Britse theatergeleerde, terwijl Pinter nog geen veertig jaar oud is⁹⁹¹; wat in het Engelse intellectuele en academische milieu de ultieme consecratie voorstelt. In 1986 werd The International Harold Pinter Society opgericht, een Amerikaanse vereniging van academici, die “Pinter Conferences” houden, jaarlijks een *Pinter Record* uitgeven en sinds 1987 nieuwe bevindingen over het oeuvre van de schrijver verspreiden via *The Pinter Review*⁹⁹². Het is zeer uitzonderlijk dat een toneelschrijver tijdens zijn leven het onderwerp vormt van een wetenschappelijk tijdschrift. Harold Pinter kreeg in 1997, op 67-jarige leeftijd, de Franse Molière d’Honneur, ter ere van de bijdrage die hij leverde aan het internationale podiumlandschap⁹⁹³. Ter vergelijking merkt men op dat Peter Brook, die in Frankrijk werkt, deze eretitel pas op 86-jarige leeftijd ontving. Om zijn carrière te bekronen, kreeg Pinter in 2005 de Nobelprijs voor literatuur, die uitzonderlijk aan toneelschrijvers wordt toegewezen. Vandaag worden Pinters manuscripten bewaard in de British Library in Londen, naast die van legendarische Engelsmannen als Lord Chamberlain en G. K. Chesterton en wordt hij dus officieel verheven tot een “immortal of English letters”⁹⁹⁴.

In de media is de schrijver bekend voor zijn afwijzende houding ten aanzien van interviewers⁹⁹⁵. Toch ontpopte Pinter zich vanaf de jaren 80, door zijn toenemend politiek activisme, tot een publieke figuur⁹⁹⁶. Al gauw stond hij bekend als “man met een mening”⁹⁹⁷ die wereldwijd werd gemediatiseerd⁹⁹⁸. Als gevolg werden de premières van zijn stukken ware evenementen, net omdat het “Pinterstukken” waren⁹⁹⁹. Zijn reputatie werd zodanig groot dat Pinter volgens A. Franks zelfs producties die enkel uit stiltes

⁹⁹⁰ BAIGNERES C., “Un portrait de Pinter”, in: *Le Figaro Littéraire*, 17.09.1971, p. 5.

⁹⁹¹ ESSLIN M. (1972), p. 7. Esslin beargumenteert dat er bovendien, vòòr zijn publicatie, reeds 4 of 5 andere werken (of brochures) integraal aan de auteur werden gewijd.

⁹⁹² Informatie verkregen via: *Website International Harold Pinter Society*, geraadpleegd op 19.07.2011.

⁹⁹³ GORDON L., “Chronology”, in: GORDON L. (ed.) (2001), p. lxi.

⁹⁹⁴ GUSSOW M. (1994), p. 156.

⁹⁹⁵ BILLINGTON M. (1996), p. x en ARDITTI M., “Caretaker of the unspoken”, in: *The Times*, 09.05.1994, s. p.

⁹⁹⁶ GRIMES C. (2005), pp. 18-19 en GUSSOW M. (1994), p. 65.

⁹⁹⁷ HILLAERT W., “Man met een mening”, in: *De Morgen*, 26.12.2008, s. p.

⁹⁹⁸ Zo haalden sommige van zijn speeches zelfs het voorpaginanieuws van *The Independent*. PARINI J., “Pinter’s Plays, Pinter’s Politics”, in: *Chronicle of Higher Education*, 11.11.2005, p. 15.

⁹⁹⁹ GOOSSENS J., “Samen in een kamer”, in: *Knack*, 13.11.1996, p. 76.

bestaan, uitverkocht zou krijgen¹⁰⁰⁰. De première van zijn maturiteitswerk *Ashes to Ashes* kende een ongeziene media-aandacht: “ronkende voorbeschouwingen en recensies in de pers, de publicatie van een nieuwe en zeer gedocumenteerde biografie door Michael Billington – theatercriticus van *The Guardian* – en gedurende zes weken uitverkochte zalen.”¹⁰⁰¹

Pinters populariteit heeft echter ook negatieve gevolgen. Hij is volgens D. Salem namelijk niet alleen de meest gelauwerde, maar ook de meest uitgescholden schrijver van Europa¹⁰⁰². Zijn woorden worden in de pers verdraaid¹⁰⁰³ en hij wordt vaak als een agressieve man geportretteerd. Er duiken bijvoorbeeld verhalen op over onbeleefd gedrag in restaurants en zijn “prikkelbare” aard (hoewel dit door zijn persoonlijke vrienden wordt ontkracht)¹⁰⁰⁴. In tegenstelling tot zijn geschreven stukken waarin alles, tot de stilte toe, minutieus wordt afgewogen¹⁰⁰⁵, lijkt Pinter zijn paratekst niet in de hand te hebben. In tegenstelling tot Peter Brook schijnt Pinter zijn gesproken woord niet goed te kunnen beheersen. “The trouble is that things that are said and are put down in print really stare you in the face for the rest of your life.”¹⁰⁰⁶ Zo vergeleek Pinter zijn werk ooit met “the weasel under the cocktail cabinet”; een uitspraak die tot op vandaag aan zijn oeuvre wordt gekoppeld¹⁰⁰⁷. Naar eigen zeggen verafschuwde Pinter publieke toespraken omdat hij zich niet als een autoriteit beschouwde. S. H. Merritt stelt echter vast dat dit een retorische strategie was om zijn geschreven werk te beschermen van zijn “less carefully considered verbal remarks”¹⁰⁰⁸. Pinter bevindt zich dus op een paradoxale positie, daar hij over zijn voornamelijk verbaal theater geen interpretaties wenste mee te delen, maar daarentegen uitbundig zijn mening gaf over maatschappelijke onderwerpen. Pinters oeuvre is dus ontdaan van persoonlijke commentaar, terwijl zijn opmerkingen

¹⁰⁰⁰ FRANKS A., “The unmellowing of Harold Pinter”, in: *The Times*, 19.10.1991, s. p. Zie ook: “Pinters reputaton is so high and his dramatic writings are so few, that he’s simply have to draw e word on his bathroom mirror for the world’s scholars to jet it with fingerprint powder and glass-cutting equipment.” MERRITT S. H. (1990), p. xxi.

¹⁰⁰¹ GOOSSENS J., “Samen in een kamer”, in: *Knack*, 13.11.1996, p. 76.

¹⁰⁰² SALEM D. (1968), p. 54.

¹⁰⁰³ GORDON L., “Preface to the Second Edition”, in: GORDON L. (ed.) (2001), p. xii

¹⁰⁰⁴ FRANKS A., “The unmellowing of Harold Pinter”, in: *The Times*, 19.10.1991, s. p. Zie ook: RIDELL M., “Harold Pinter – The odd dissenter, a professional Mr Angry who is more Victor Meldrew than Vaclav Havel”, in: *New Statesman*, 08.11.1999, p. 18.

¹⁰⁰⁵ ESSLIN M. (1972), pp. 242, 245. Over zijn stuk *Betrayal* (1978) zegt de schrijver: “In a rehearsal in London, I did three things. I cut one word, ‘pause’. I also took out a pause and inserted a pause. [...] That made all the *damn* difference.” PINTER H. (in 1979), in: GUSSOW M. (1994), pp. 56-57.

¹⁰⁰⁶ PINTER H. (in 1971), in: *Ibid.*, p. 41.

¹⁰⁰⁷ “Someone asked me what my work was ‘about’. I replied with no thought at all and merely to frustrate this line of enquiry: ‘the weasel under the cocktail cabinet.’ That was a great mistake. Over the years I have seen that remark quoted in an umber of learned columns. It has now seemingly acquired a profound significance, and is seen to be a highly relevant and meaningful observation about my own work. But for me the remark meant precisely nothing. Such are the dangers of speaking in public.” PINTER H., in: CUSAC A. (2001), p. 33.

¹⁰⁰⁸ MERRITT S. H. (1990), p. 13.

over andere kwesties in overvloed circuleren in de media. We zullen later in deze studie zien dat dit een houding is, die geëvolueerd is.

De institutionalisering van Pinter steunt dus tegelijkertijd op de interne eigenschappen van zijn werk, als op de publieke discursieve positie van de auteur. De verankering in het tekstuele, leent zich goed tot radioproducties en dus tot een meer populaire verdeling, maar ook tot een academische of schoolomgeving. Dit heeft een versterking van de scenische programmatie tot gevolg, die op grote schaal wordt uitgevoerd. De opbouw van suspense trekt de aandacht van het publiek, dat zich actief betrokken voelt binnen het semantische ontstaansproces van het stuk. De toeschouwer voelt zich dus door de lezing of aanschouwing opgewaardeerd. Het oeuvre krijgt dus positieve commentaren en de auteur zelf voegt er niets aan toe, wat vrije interpretatie van de toeschouwers toelaat. Zijn publieke vertoning is niet die van tolk van zijn werk, maar die van een man die ideologische en maatschappelijke standpunten verdedigt. Dit trekt op verschillende en complementaire manieren media-aandacht en zorgt ervoor dat de auteur een groot publiek bereikt.

Hoe zorgt Pinter er binnen deze context voor dat zijn oeuvre doorheen de jaren, en in het bijzonder op oudere leeftijd creatief blijft? Ontwijkt hij herhaling en fossilisatie? Dit wordt geanalyseerd in het stuk *Ashes to Ashes*, dat Pinter na 39 jaar ervaring als dramaturg schreef.

DEEL 2: *ASHES TO ASHES*, EEN MATURITEITSWERK

Harold Pinter schreef de eenakter *Ashes to Ashes* in 1996. Het toneelstuk ging op 12 september in première in the Ambassadors Theatre in Londen, als productie van de Royal Shakespeare Company. Het stuk werd datzelfde jaar nog gepubliceerd bij de bekende uitgever Faber and Faber¹⁰⁰⁹. Pinter creëerde het op 66-jarige leeftijd. Het was het 29ste stuk van zijn hand en voldoet dus aan de nodige voorwaarden om “maturiteitswerk” te worden genoemd.

1. Interne analyse: *Ashes to Ashes*, een syntheseswerk

Verschillende critici hebben gewezen op de synthetiserende aard van *Ashes to Ashes*: M. Buys haalt aan dat Pinter er zijn “gebruikelijke” raadsels en taalgebruik in hanteert¹⁰¹⁰, Jan Goossens noemt het kortweg Pinteresk¹⁰¹¹ en A. Macaulay gaat een stap verder door het “het meest Pinterske stuk” te noemen dat Pinter ooit schreef¹⁰¹². Sommigen horen er echo’s van verschillende van Pinters stukken in terug¹⁰¹³. Volgen C. Grimes is *Ashes to Ashes* “both a summary and a crowning achievement of Harold Pinters theater”¹⁰¹⁴. In de volgende interne analyse van het stuk wordt nagegaan welke zijn kenmerkende, Pintereske elementen zijn en wat er onkarakteristiek is. Hierbij zal men niet ingaan op de verschillende opvoeringen van het stuk, maar op de geschreven tekst. De structuur, thema’s en auditieve en visuele aspecten van Pinters dramaturgische maturiteitswerk zullen worden onderzocht om na te gaan in hoeverre de auteur zich op het einde van zijn carrière bleef vernieuwen.

a. Structuur

Ashes to Ashes volgt de dialoog van een koppel, Rebecca en Devlin. We vallen midden in hun gesprek in¹⁰¹⁵. Rebecca lijkt een liefdesaffaire op te biechten aan haar partner. Zij vertelt het verhaal van een minnaar met wie ze blijkbaar een vrij sadomasochistische relatie mee had: hij greep haar bijvoorbeeld bij de keel en dwong haar zijn hand te kussen. Zij omschrijft dit op een bewonderende toon, die ons herinnert aan het

¹⁰⁰⁹ X., “*Ashes to Ashes*”, in: *Website Harold Pinter*, geraadpleegd op 14.04.2011.

¹⁰¹⁰ “Pinter geeft ons in zijn nieuwe stuk *Ashes to Ashes* (*Stof zijt gij*) de gebruikelijke raadseltjes op. Zijn zinnestukjes deinen in het luchtledige, van elk overbodig tussenwerpsel ontdaan, afgekrabd tot op het bot. Aan ons de taak er gaandeweg een betekenis in te ontdekken.” BUIJS M., “Pinters raadsels over schuld in gelaagd taalspel”, in: *De Volkskrant*, 21.10.1996, s. p.

¹⁰¹¹ GOOSSENS J., “Samen in een kamer”, in: *Knack*, 13.11.1996, p. 76.

¹⁰¹² MACAULEY A., “De Nobelprijs voor een meester in suspense: een portret van Harold Pinter”, in: *De Standaard*, 14.10.2005, X, “*Ashes to Ashes*”, in: *Website Harold Pinter*, geraadpleegd op 14.04.2011.

¹⁰¹³ “Undeniably there are echoes of previous Pinter plays: the male desire to excavate and possess a woman’s past and the snatches of popular song recall *Old Times*; the equivocal relationship between interrogator and victim reminds one of *One for the Road*; the background of barbarism and cruelty suggests *Mountain Language* and *Party Time*.” BILLINGTON M. (1996), p. 375. Zie ook: GRIMES C. (2005), p. 195.

¹⁰¹⁴ *Idem*.

¹⁰¹⁵ CLOOSTERMANS M., “Fascinerende Pinter in het Raamtheater”, in: *De Standaard*, 24.10.2005, s. p.

Stockholmsyndroom. Tijdens haar betoog lijkt Rebecca verzonken in gedachten; haar discours verloopt fragmentarisch. Devlin is, net als de toeschouwer, nieuwsgierig, en stelt vragen. Hij voelt zich duidelijk bedreigd. Hij wordt steeds rustelozer en opdringeriger; het gesprek wordt haast een aanvallende ondervraging. Rebecca ontwijkt zijn vragen en springt van de hak op de tak. Haar betoog wordt nog onlogischer wanneer ze zich vreemde gebeurtenissen herinnert¹⁰¹⁶: een bezoek aan de fabriek waar haar minnaar als “travel agent” werkte; haar minnaar, die baby’s van hun moeder wegnam op treinperrons; een groep mensen die door een reisagent recht in zee werden geleid; enzovoorts. Een huiselijke ondervraging over verraad maakt plaats voor onverklaarbare beelden met een sinistere ondertoon.

Dit enigmatisch stuk volgt, ondanks de eigenaardige uiteenzetting van Rebecca, een vaste structuur. Pinter getuigt: “Je suis un dramaturge très traditionnel. [...] Pour moi, tout est une question de forme, de structure et d’unité générale.”¹⁰¹⁷ *Ashes to Ashes* bouwt op naar een beslissend keerpunt dat, zoals gewoonlijk in Pinters theater, samenhangt met een ommekeer van de machtsrelaties en het losbreken van een reeds latent aanwezig geweld¹⁰¹⁸. M. Billington noemt de ommekeer in het stuk zelfs een klassieke *peripeteia*¹⁰¹⁹. Het maturiteitswerk respecteert de dramatische, Aristoteliaanse eenheid van handeling: we volgen een half uur lang het doen en laten van de twee personages. Bovendien is ook de dramatische actie voornamelijk verbaal en blijft de fysieke actie zeer minimaal. Rebecca verlaat bijvoorbeeld nooit haar zitplaats¹⁰²⁰; de vertelling primeert¹⁰²¹. Pinters drama is dus nog steeds eerst en vooral een kunst van de taal. Ook Aristoteles’ eenheid van ruimte wordt gerespecteerd: de personages bevinden zich gedurende het hele stuk in een (afgesloten) kamer van een huis op het platteland. In 1960 getuigde Pinter: “Deux personnes dans une chambre. Cette image est une idée à laquelle je reviens souvent car je la vois chargée de toutes les potentialités.”¹⁰²² We kunnen dus, net als Jan Goossens, vaststellen “dat de fundamente van zijn werk altijd dezelfde zijn gebleven”¹⁰²³.

¹⁰¹⁶ Volgens M. Buijs kan men hierin de invloed van andere stukken van Pinter terugvinden: “Beetje bij beetje dringen vreemde herinneringen die keurige huiskamer binnen. Dat procédé paste de schrijver eerder toe in stukken als *De Minnaar*, *Nacht en Vroeger*, evenals in het recentere, politiek georiënteerde *Partytime*. Echo’s van die stukken klinken allemaal door in deze eenakter.” BUIJS M., “Pinters raadsels over schuld in gelaagd taalspel”, in: *De Volkskrant*, 21.10.1996, s. p.

¹⁰¹⁷ PINTER H., in: SALEM D. (1968), p. 158.

¹⁰¹⁸ “Most of Pinter’s plays contain a gradual simmering towards an external violence that has been latent in the action from the beginning.” BAKER W. en TABACHNICK S. E. (1973), p. 9.

¹⁰¹⁹ BILLINGTON M. (1996), p. 379.

¹⁰²⁰ X “*Ashes to Ashes*”, in: *Website Harold Pinter*, geraadpleegd op 14.04.2011.

¹⁰²¹ ALMANZI G. en HENDERSON S. (1983), p. 15. Zie ook: HALL A. C., “« You’re Speaking to Someone and You Suddenly Become Another Person »: Storytelling in Pinter’s *Moonlight* and *Ashes to Ashes*”, in: GORDON L. (ed.) (2001), p. 264.

¹⁰²² PINTER H., in: BAIGNERES C., “Un portrait de Pinter”, in: *Le Figaro Littéraire*, 17.09.1971, p. 5. Zie ook: GOOSSENS J., “Samen in een kamer”, in: *Knack*, 13.11.1996, p. 77, ALKELA H., “Bij Pinter is het alledaagse

Ten slotte lijkt ook de eenheid van tijd in ere te worden gehouden: de eenakter geeft het gesprek weer tussen de twee partners en gebeurt in het “now”. Toch vallen er vraagtekens te plaatsen bij de temporaliteit in *Ashes to Ashes*: doorheen Rebecca’s herinneringen lijkt het verleden soms in het heden te gebeuren. Dit wordt onder andere gesuggereerd op het einde van het stuk, wanneer Devlin de reeks sadomasochistische handelingen die door Rebecca werden beschreven, uitvoert¹⁰²⁴. Deze herhaling doorbreekt bovendien het lineaire tijdsverloop van het stuk. Dit is niet nieuw: Pinter gebruikt in zijn theater vaak ellipstische structuren om hun dramatisch effect te benadrukken door de openings- en slotscènes met elkaar te verbinden¹⁰²⁵. Deze cyclische opbouw lijkt een teken te zijn van Pinters beheersing van de tekst. Hoewel de dramaturg het geschreven woord minutieus uitdenkt en controleert, geeft hij geen oplossingen voor enigma’s die hij opbouwt. Ook in *Ashes to Ashes* is het de toeschouwer zelf die op zoek dient te gaan naar antwoorden. Door het hanteren van een open einde zijn verschillende interpretaties mogelijk¹⁰²⁶. Net als de voorgaande stukken lijkt *Ashes to Ashes* het publiek niet op een rationeel, maar op een gevoelsmatig of emotioneel niveau te willen bereiken, besluit M. Billington¹⁰²⁷. Het maturiteitswerk kan dus pertinent worden omschreven als Pinteresk.

b. Auditieve en visuele aspecten

Ook de auditieve en visuele aspecten van *Ashes to Ashes* zijn Pinteresk: de regieaanwijzingen en het taalgebruik zijn gelijkaardig aan die in zijn voorgaande stukken. De dialoog tussen Devlin en Rebecca is doorspekt met herhalingen¹⁰²⁸, tautologieën¹⁰²⁹ en stiltes, zoals we dit verwachten in een Pinterstuk. Ook het ongezegde speelt zoals altijd een cruciale rol¹⁰³⁰. Zo creëert de dramaturg ook in *Ashes to Ashes* een trouwe reproductie van de taal van het dagelijkse leven. C. Baignères getuigde in 1971 “L’essentiel de son art théâtral tiendra dans cette apparente contradiction entre une pensée subtile à l’extrême et

dreigend: Nobelprijs literatuur”, in: *Trouw*, 14.10.2005, s. p., BURKMAN K. H. (1971), p. 66 en ARIAS P., “Harold Pinter”, in: *De Bond*, 21.10.2005, s. p.

¹⁰²³ GOOSSENS J., “Samen in een kamer”, in: *Knack*, 13.11.1996, p. 77.

¹⁰²⁴ PINTER H. (1996), pp. 3, 73-77. Zie ook: CAVE R. A., “Body language in Pinter’s plays”, in: RABY P. (ed.) (2001), p. 119 en BEGLEY V. (2005), p. 178.

¹⁰²⁵ ALMANZI G. en HENDERSON S. (1983), p. 9. Zie ook: DOHMEN W. F., “Time after Time: Pinter Plays with Disjunctive Chronologies” in: GALE S. H. (ed.) (1986), p. 189 en POWLICK L., “«What the Hell is *That All About?*»: A Peek in Pinter’s Dramaturgy”, in: *Ibid.*, p. 32.

¹⁰²⁶ BAKER W. en TABACHNICK S. E. (1973), p. 32. Zie ook: BEGLEY V. (2005), p. 178.

¹⁰²⁷ BILLINGTON M. (1996), p. 381.

¹⁰²⁸ Voorbeeld: “I said ‘Put your hand round my throat.’ I murmured it through his hand, as I was kissing it, but he heard my voice, he heard it through his hand, he felt my voice in his hand, he heard it there.” PINTER H. (1996), pp. 3-5. “Wat do you mean, a kind of factory? Was it a factory or wasn’t it? And if it was a factory, what kind of factory was it?” *Ibid.*, p. 23.

¹⁰²⁹ Voorbeeld: “He was absolutely still throughout the whole film. He never moved, he was rigid, like a body with rigor mortis, he never laughed, he just sat like a corpse.” *Ibid.*, p. 65.

¹⁰³⁰ GOOSSENS J., “Samen in een kamer”, in: *Knack*, 13.11.1996, p. 77.

une forme infiniment simple”¹⁰³¹. Deze stelling lijkt 25 jaar later nog steeds even pertinent van toepassing te zijn.

Asbes to Asbes speelt zich af in een kamer op de benedenverdieping van een plattelandshuis¹⁰³². Door referenties aan Wembley en Dorset komt de lezer te weten dat het stuk allicht in Engeland plaatsvindt¹⁰³³. Volgens Hall behoren Rebecca en Devlin tot de middenklasse¹⁰³⁴, volgens Jan Goossens tot de plattelandsbourgeoisie¹⁰³⁵. Pinters typerende, vage referenties zorgen dus ook hier voor ambiguïteit¹⁰³⁶. Hoewel zijn auditieve en visuele regieaanwijzingen op het eerste zicht haast simplistisch lijken, eist de schrijver dat ze op de voet worden opgevolgd¹⁰³⁷. In het theater van de Engelsman wordt elk woord en vooral elke pauze of stilte minutieus vastgelegd om het gewenste effect te bekomen. Hij is heel erg bekommerd om de accuraatheid van zijn werk¹⁰³⁸. Net doordat hij zoveel aandacht schenkt aan subtiele veranderingen, is ook het strikt opvolgen van zijn auditieve aanwijzingen een *must*. H. Alkema beaamt dit: “Pinter spelen is als het weven van een kostbaar tapijt waarbij nog geen half steekje mag wegvallen.”¹⁰³⁹ Het is waarschijnlijk niet toevallig dat de dramaturg vaak in zijn eigen stukken meespeelde¹⁰⁴⁰.

Pinters beschrijving suggereert een naturalistische omgeving. Dit lijkt nodig om zijn toeschouwers in eerste instantie de verwachtingen van een *pièce bien faite* te laten opbouwen, om ze nadien te kunnen verrassen met onopgeloste enigma’s en vreemde wendingen. Ook de visuele regieaanwijzingen moeten op de voet worden nageleefd. Pinters idee van een goede regisseur is dan ook een trouwe vertolker van de tekst, inclusief regieaanwijzingen¹⁰⁴¹. “His works solicit and mobilize a desire for the univocal Author”, benadrukt V. Begley¹⁰⁴². Bovendien heeft de theatermaker haast geen keuze, daar Pinters stukken anders niet “werken”. Aangezien de aandacht van de toeschouwer op details wordt gevestigd, zou er een overdaad aan informatie optreden wanneer men een scenografie zou gebruiken die op zich aandacht vraagt. Dit zou tenslotte leiden tot semantische verwarring. Het decor moet naturalistisch blijven, opdat de kracht van de

¹⁰³¹ BAIGNERES C., “Un portrait de Pinter”, in: *Le Figaro Littéraire*, 17.09.1971, p. 5.

¹⁰³² PINTER H. (1996), 1.

¹⁰³³ BILLINGTON M. (1996), p. 382.

¹⁰³⁴ HALL A. C., “« You’re Speaking to Someone and You Suddenly Become Another Person »: Storytelling in Pinter’s *Moonlight* and *Asbes to Asbes*”, in: GORDON L. (ed.)(2001), p. 271.

¹⁰³⁵ GOOSSENS J., “Samen in een kamer”, in: *Knack*, 13.11.1996, p. 78.

¹⁰³⁶ MERRITT S. H. (1990), p. 10.

¹⁰³⁷ SALEM D. (1968), p. 159.

¹⁰³⁸ BURKMAN K. H. (1971), p. 131.

¹⁰³⁹ ALKEMA H., “Bij Pinter is het alledaagse dreigend: Nobelprijs literatuur”, in: *Trouw*, 14.10.2005, s. p.

¹⁰⁴⁰ GUSSOW M., “Acting Pinter”, in: GORDON L. (ed.)(2001), p. 257.

¹⁰⁴¹ BILLINGTON M. (1996), p. 239. Zie ook: “What interests me in the theatre is, firstly, a play written by one writer, and of course, done to a degree of excellence.” PINTER H. (in 1971), in: GUSSOW M. (1994), p. 44 en MERRITT S. H. (1990), p. 18.

¹⁰⁴² BEGLEY V. (2005), p. 8.

taal het middelpunt van de belangstelling kan zijn. In een surrealistisch kader, zou het bijvoorbeeld moeilijker zijn om de aandacht van de toeschouwer naar tekstuele details te leiden. De Nederlandse regisseur Carel Alphenaar getuigt: “In mijn lange omgang met Pinterstukken als dramaturg en vertaler, merkte ik dat je in een stuk van Pinter nooit iets hoeft te veranderen en dat dat meestal ook niet kan.”¹⁰⁴³

Wanneer een regisseur eigenzinnig trachtte om te gaan met zijn stukken, was Pinter dan ook niet bang om in te grijpen. In 1973 regisseerde de Italiaan Luchino Visconti een zeer (seksueel) expliciete versie van Pinters *Monologue*. De schrijver was enorm verontwaardigd door de “vrije interpretatie” van de regisseur en trachtte de productie te laten annuleren. Dit was echter niet meer mogelijk en dus gaf Pinter een persconferentie om mee te delen dat de regisseur het stuk niet volgens zijn bedoelingen had geënceneerd¹⁰⁴⁴. Zijn opmerkingen geven duidelijk weer dat hij een letterlijke navolging van zijn geschriften verwacht¹⁰⁴⁵. Pinters stelling “The play is itself, it is no other” moet dus letterlijk worden opgevat¹⁰⁴⁶.

c. Thema's

Relatie slachtoffer/beul

Ashes to Ashes draait om de relatie tussen twee personages. Zoals dit vaak het geval is bij Pinter, wordt er ingegaan op hun onderlinge machtsstrijd en legt hij in het bijzonder nadruk op de relatie tussen slachtoffer en beul¹⁰⁴⁷. Dit wordt onmiddellijk duidelijk wanneer Rebecca haar sadomasochistische relatie met haar minnaar opbiecht¹⁰⁴⁸. Zij lijkt zijn gewelddadige handelingen opwindend te vinden¹⁰⁴⁹, maar men stelt zich de vraag: “Is die mysterieuze man haar minnaar, haar beul?”¹⁰⁵⁰ Doorheen haar vertelling komt de gewelddadige, haast onderdrukkende aard van deze man, bovendien ook buiten zijn liefdesrelatie steeds meer aan het licht¹⁰⁵¹. Aanvankelijk wordt Rebecca dus als een slachtoffer geprofileerd. Het wordt echter snel duidelijk dat zij in haar relatie met Devlin daarentegen de bovenhand heeft. Tijdens haar vertelling heeft zij namelijk de touwtjes in

¹⁰⁴³ ALPHENAAR C. (2009), p. 13.

¹⁰⁴⁴ BILLINGTON M. (1996), pp. 237-238.

¹⁰⁴⁵ “I have never heard of or witnessed a production such as this which is totally indifferent to the intentions of the author or which introduces such grave and shocking distortions and which I consider travesty.” PINTER H., in: *Ibid.*, p. 237.

¹⁰⁴⁶ PINTER H., in: MERRITT S. H. (1990), p. 14.

¹⁰⁴⁷ COHN R. (1962), p. 59, ESSLIN M., “Harold Pinter’s Theatre of Cruelty”, in: BURKMAN K. H. en KUNDERT-GIBBS J. L. (ed.) (1993), p. 35 en GORDON L., “Preface to the Second Edition”, in: GORDON L. (ed.) (2001), p. xiii.

¹⁰⁴⁸ HALL A. C., “« You’re Speaking to Someone and You Suddenly Become Another Person »: Storytelling in Pinter’s *Moonlight* and *Ashes to Ashes*”, in: *Ibid.*, pp. 270-271. Door het feit dat Rebecca’s verhaal lijkt op een biecht van een buitenechterlijke relatie, kan *Ashes to Ashes* thematisch in verband worden gebracht met *Betrayal*. GOOSSENS J., “Samen in een kamer”, in: *Knack*, 13.11.1996, p. 78.

¹⁰⁴⁹ GORDON L., “Preface to the Second Edition”, in: GORDON L. (ed.) (2001), p. xvi.

¹⁰⁵⁰ BUIJS M., “Pinters raadsels over schuld in gelaagd taalspel”, in: *De Volkskrant*, 21.10.1996, s. p.

¹⁰⁵¹ ARAGAY M., “Pinter, politics and postmodernism (2)”, in: RABY P. (ed.) (2001), p. 254.

handen¹⁰⁵². Zij vertelt een onsamenhangend verhaal en dus wenst Devlin, net als de toeschouwer, verduidelijking. Hij vraagt haar wanhopig naar meer uitleg, maar zij negeert zijn verzoeken of verandert van onderwerp¹⁰⁵³. Hoewel we niet eens zeker zijn of haar vertelling waar is – zij lijkt haast te dromen – slaagt ze erin haar partner op te juttten¹⁰⁵⁴. Rebecca's incoherente vertelling kan dus worden opgevat als een manier om Devlin te martelen. Dit wordt nog opvallender wanneer zij openlijk zijn liefde voor haar in het belachelijke trekt. Daarenboven ontkent zij tijdens de laatste zinnen van het stuk, zaken die zij hem net vertelde. Allicht is dit een manier om nog meer verwarring te zaaien en haar positie als (mentale) beul te bevestigen, meent D. Milne¹⁰⁵⁵. Ook hier wordt de machtsstrijd dus via de taal gestreden¹⁰⁵⁶.

Door Rebecca's vele afleidingsmanoeuvres lijkt Devlin na verloop van tijd zijn onmacht te beseffen¹⁰⁵⁷. Hij wordt aangetrokken door de autoriteit van de minnaar en in een poging om de vrouw te “overmeesteren”, neemt hij op het einde van het stuk letterlijk zijn handelingen over¹⁰⁵⁸. Zijn ondervraging wordt dus steeds (fysiek) agressiever, waardoor hij volgens V. Begley de rol van de beul inneemt¹⁰⁵⁹. Maar hoewel hij lichamelijk de macht over Rebecca heeft, kan men zijn gewelddadigheid ook opvatten als een teken van wanhoop¹⁰⁶⁰. Hij reproduceert de handelingen van de onbekende man, maar er treden belangrijke variaties op¹⁰⁶¹: wanneer hij haar vraagt om zijn hand te kussen, zoals ze dat met haar minnaar deed, beweegt zij niet¹⁰⁶². Terwijl de handelingen van de mysterieuze man haar opwonden, reageert Rebecca amper op Devlins daden. Mentaal lijkt hij zijn partner nooit te kunnen bedwingen. Hoewel de openingsscène (in woorden) en de laatste scène (in actie) vormelijk gelijk zijn, is hun dieperliggende betekenis dus tegengesteld. Devlin slaagt er dus niet in de plaats in te nemen van de man

¹⁰⁵² “Zij is het die het kruisverhoor werkelijk in handen heeft. Ze laat immers net zo veel licht schijnen als ze zelf wil. Veel is dat niet: zo ontwijkt vragen, ze negeert vragen of ze verandert gewoon van onderwerp.” GOOSSENS J., “Samen in een kamer”, in: *Knack*, 13.11.1996, p. 77.

¹⁰⁵³ GRIMES C. (2005), p. 200. Zie ook: “While Devlin is preoccupied with the big picture, with assimilating memories and perceptions to a body of information, Rebecca stubbornly sticks to particular images and details.” BEGLEY V. (2005), p. 180 en HALL A. C., “« You're Speaking to Someone and You Suddenly Become Another Person »: Storytelling in Pinter's *Moonlight and Ashes to Ashes*”, in: GORDON L. (2001), p. 273.

¹⁰⁵⁴ HALL A. C., “« You're Speaking to Someone and You Suddenly Become Another Person »: Storytelling in Pinter's *Moonlight and Ashes to Ashes*”, in: *Ibid.*, p. 272.

¹⁰⁵⁵ MILNE D., “Pinter's sexual politics”, in: RABY P. (ed.)(2001), p. 208.

¹⁰⁵⁶ GORDON L., “Preface to the Second Edition”, in: GORDON L. (ed.)(2001), p. xiii, GOOSSENS J., “Samen in een kamer”, in: *Knack*, 13.11.1996, p. 77.

¹⁰⁵⁷ BILLINGTON M. (1996), p. 378.

¹⁰⁵⁸ HALL A. C., “« You're Speaking to Someone and You Suddenly Become Another Person »: Storytelling in Pinter's *Moonlight and Ashes to Ashes*”, in: GORDON L. (ed.)(2001), p. 271.

¹⁰⁵⁹ BEGLEY V. (2005), p. 183. Zie ook: ARAGAY M., “Pinter, politics and postmodernism (2)”, in: RABY P. (ed.)(2001), p. 253.

¹⁰⁶⁰ “Al the power seems to reside in devlin. Yet, as always in Pinter, authority breeds insecurity, and bullying assertiveness a sign of weakness rather than strength.” BILLINGTON M. (1996), p. 378.

¹⁰⁶¹ MILNE D., “Pinter's sexual politics”, in: RABY P. (ed.)(2001), p. 207.

¹⁰⁶² PINTER H. (1996), p. 75. Zie ook: MILNE D., “Pinter's sexual politics”, in: RABY P. (ed.)(2001), p. 207.

naar wie Rebecca verlangt, stelt Milne vast¹⁰⁶³. De ambivalentie van de relatie slachtofferbeul en de onstabieleit van de rolverdeling, dragen bij tot een atmosfeer van bedreiging, die typisch is voor het oeuvre van Pinter¹⁰⁶⁴.

Persoonlijk en collectief geheugen

Niet alleen het Pintereske thema van machrelaties is van belang in *Asbes to Asbes*. Pinter gaat doorheen Rebecca's vertelling ook dieper in op het geheugen. Het thema van tijd en in het bijzonder van de herinneringen komt vaak voor in het werk van Harold Pinter¹⁰⁶⁵. Zowel de persoonlijke relatie tussen Rebecca en Devlin, als de impliciete referenties naar historische feiten lijken te verwijzen naar de gedachte dat het verleden, door haar vertelling, wordt geactualiseerd. Pinter is namelijk overtuigd dat het verleden nooit werkelijk verleden is¹⁰⁶⁶. Door het ophalen van herinneringen blijft het verleden imminent aanwezig¹⁰⁶⁷. Het is opvallend dat beide personages het verleden trachten te reconstrueren via taal: Rebecca haalt herinneringen op en Devlin wil de plaats van haar minnaar innemen door haar te dwingen bepaalde woorden uit te spreken¹⁰⁶⁸.

Pinter lijkt vooral geïnteresseerd te zijn in het falen of de subjectiviteit van het menselijke geheugen¹⁰⁶⁹ en de mistigheid van het verleden¹⁰⁷⁰. Aanvankelijk lijkt Rebecca vooral persoonlijke herinneringen op te halen over een oude liefdesaffaire. Haar vertelling krijgt echter een collectief aspect, wanneer zij zich gruwelijkheden herinnert, die ons doen denken aan donkere periodes van de wereldgeschiedenis¹⁰⁷¹. "Visible violence is carefully withheld, but it is here driven underground, made part of the uncounscious collective memory as so many finctionalized images and scenes", getuigt Begley¹⁰⁷². Verschillende critici loven de dynamiek tussen het persoonlijke en het politieke of met andere woorden, de wisselwerking tussen het individuele en het

¹⁰⁶³ *Idem*.

¹⁰⁶⁴ GOOSENS J., "Samen in een kamer", in: *Knack*, 13.11.1996, p. 76.

¹⁰⁶⁵ "Issues of memory and politics explored in Pinters works of the 1970's and 1980s achieve a kind of Hegelian synthesis in *Asbes to Asbes* (1996)." BEGLEY V. (2005), p. 133. Zie ook: BILLINGTON M. (1996), p. 256 en BAKER W. en TABACHNICK S. E. (1973), p. 5.

¹⁰⁶⁶ "I certainly feel more and more that the past is not the past, that it never was the past. It's the present." PINTER H. (in 1971), in: GUSSOW M. (1994), p. 38.

¹⁰⁶⁷ GORDON L., "Preface to the Second Edition", in: GORDON L. (ed.) (2001), p. xiii en BAKER W. en TABACHNICK S. E. (1973), p. 5. Zie ook: PINTER H. (in 1971), in: GUSSOW M. (1994), p. 17 en "The whole play, it gradually becomes clear, is built around echoes, dreams, memories, and exactly as in *Old Times*, the act of describing one's memories lends them a living actuality." BILLINGTON M. (1996), p. 379.

¹⁰⁶⁸ *Ibid.*, p. 381.

¹⁰⁶⁹ ALMANZI G. en HENDERSON S. (1983), pp. 15, 17, DUKORE B. (1962), pp. 49-50 en BILLINGTON M. (1996), p. 10.

¹⁰⁷⁰ PINTER H. (in 1971), in: GUSSOW M. (1994), p. 16.

¹⁰⁷¹ Rebecca roept bijvoorbeeld het beeld op van een groep mensen die een reisagent de zee in volgen, en zo hun dood tegemoet gaan. PINTER H. (1996), pp. 47-49. De prominentste (en gruwelijkste) referentie vinden we terug in haar getuigenis van een vrouw, van wie de baby wordt weggerukt. *Ibid.*, pp. 27, 53, 77-81.

¹⁰⁷² BEGLEY V. (2005), p. 184.

collectieve geheugen in *Asbes to Asbes*¹⁰⁷³. “Much of the play’s mesmeric quality derives, in fact, from the way Pinter interweaves an obsessive personal inquisition with an insidious revelation of a world of systematized cruelty”, beaamt M. Billington¹⁰⁷⁴.

Rebecca’s betoog lijkt de getuigenis van een genocide te worden¹⁰⁷⁵. Hoewel er nergens expliciet naar wordt verwezen¹⁰⁷⁶, hebben critici *Asbes to Asbes* over het algemeen in verband gebracht met de gruwelijkheden van de Holocaust¹⁰⁷⁷. L. Gordon herkent in de zingende werknemers van de fabriek bijvoorbeeld, de muziek die de kampgevangenen naar de gaskamers begeleidde¹⁰⁷⁸. Ook de titel van het stuk, *Asbes to Asbes*, die intern wordt verklaard aan de hand van een liedje dat Devlin en Rebecca samen zingen, lijkt impliciet naar de massale verbranding van lijken tijdens de Shoah te verwijzen¹⁰⁷⁹. Pinter geeft ook zelf aanleiding tot deze historische interpretatie. Hij getuigt dat hij het stuk schreef vanuit “images and horror of man’s inhumanity to man”, die hem volgens D. Milne sinds het einde van de Tweede Wereldoorlog achtervolgen¹⁰⁸⁰. Pinter zou het stuk geschreven hebben na het lezen van Gitta Senery’s biografie van Albert Speer, een prominente architect van het Derde Rijk. Hij was verantwoordelijk voor de “slavelabour factories” van Nazi Duitsland¹⁰⁸¹. De dramaturg zou vooral inspiratie hebben geput uit een specifieke passage waarin Speer een bezoek bracht aan een kamp, Dora genaamd¹⁰⁸².

De impliciete referenties naar de Holocaust geven *Asbes to Asbes* een uitgesproken politieke dimensie die door vele critici wordt aangehaald¹⁰⁸³. Zij onderscheiden meestal 3 fases in het oeuvre van Pinter waarvan de laatste, op oudere leeftijd, zijn “politieke” fase

¹⁰⁷³ BILLINGTON M. (1996), p. 375, ZAHRY-LEVO Y., “Pinter and the critics”, in: RABY P. (ed.)(2001), p. 223, BEGLEY V. (2005), pp. 178, 181 en X, “*Asbes to Asbes*”, in: *Website Harold Pinter*, geraadpleegd op 14.04.2011.

¹⁰⁷⁴ BILLINGTON M. (1996), p. 377.

¹⁰⁷⁵ QUIGLEY A., “Pinter, politics and postmodernism (1)”, in: RABY P. (ed.)(2001), pp. 20-21 en ZONNEVELD L. (2009), p. 9.

¹⁰⁷⁶ “*Asbes to Asbes* invokes Holocaust history but never shows Nazi criminal behaviour or uses the words «Nazi» and «Jew».” GRIMES C. (2005), p. 197. Zie ook: BUIJS M., “Pinters raadsels over schuld in gelaagd taalspel”, in: *De Volkskrant*, 21.10.1996, s. p. en HALL A. C., “«You’re Speaking to Someone and You Suddenly Become Another Person»: Storytelling in Pinter’s *Moonlight* and *Asbes to Asbes*”, in: GORDON L. (ed.)(2001), p. 271.

¹⁰⁷⁷ GORDON L., “Preface to the Second Edition”, in: *Ibid.*, p. xvii BEGLEY V. (2005), p. 163. ALKEMA H., “Bij Pinter is het alledaagse dreigend: Nobelprijs literatuur”, in: *Trouw*, 14.10.2005, s. p.

¹⁰⁷⁸ GORDON L., “Preface to the Second Edition”, in: GORDON L. (ed.)(2001), p. xvi. Ook M. Billington vergelijkt de “fabriek” met een werkkamp. Rebecca verwijst naar het feit dat ze geen badkamer vond in het fabriek van haar minnaar. PINTER H. (1996), p. 27. Billington verwijst naar het feit dat er in de meeste Nzi kampen geen fatsoenlijke sanitaire voorzieningen waren. BILLINGTON M. (1996), p. 375.

¹⁰⁷⁹ PINTER H. (1996), p. 69.

¹⁰⁸⁰ MILNE D., “Pinter’s sexual politics”, in: RABY P. (ed.)(2001), p. 209.

¹⁰⁸¹ BILLINGTON M. (1996), p. 374. Zie ook: GRIMES C. (2005), p. 197 en HALL A. C., “«You’re Speaking to Someone and You Suddenly Become Another Person»: Storytelling in Pinter’s *Moonlight* and *Asbes to Asbes*”, in: GORDON L. (ed.)(2001), p. 271.

¹⁰⁸² GRIMES C. (2005), p. 201. Zie ook: “Pinters play dramatizes a historical reference [...] in his memoirs *Inside the Third Reich*, Speer portrays himself as the recipient of such a salute as Rebecca describes.” *Idem*.

¹⁰⁸³ ARIAS P., “Harold Pinter”, in: *De Bond*, 21.10.2005, s. p., BILLINGTON M., “Angry old man”, in: *The Guardian*, 14.09.2000, s. p. en BEGLEY V. (2005), pp. 18, 182.

wordt genoemd¹⁰⁸⁴. Zonder deze interpretatie op te leggen, laat de dramaturg verstaan dat ze mogelijk is door het gevoel van een gedeelde verantwoordelijkheid in de ramp naar voor te schuiven. “The dead are still looking at us, waiting for us to acknowledge our own part in their murder”, zei Pinter¹⁰⁸⁵. Schuld is niet altijd een actief gegeven, maar kan ook in passiviteit vervat zitten. Pinter toont aan dat zij ook in woordkeuze aanwezig kan zijn. Rebecca aanvaardt het verdoezelen van de verschrikking door woorden te gebruiken als “fabriek” en “reisagent”. Zij objecteert zelfs haar kind door het aan te duiden als een bundel. Zij hanteert een neutrale en ongepassioneerde taal om te spreken over de manier waarop andere slachtoffers zich onderwerpen aan hun beulen, wat haar eigen discursieve positie benadrukt. Zij is niet langer enkel een slachtoffer, maar is ook verantwoordelijk, bijvoorbeeld door het feit dat zij haar kind zonder verzet opgeeft¹⁰⁸⁶. Gordon verklaart: “She shares the vanquishers responsibility and the victims despair”¹⁰⁸⁷. Aragay prijst de mogelijkheid van het stuk een bewustzijn te creëren van verantwoordelijkheid voor het lijden van anderen¹⁰⁸⁸.

Ambigüiteit

Ashes to Ashes lijkt ook Pinters kenmerkende ambigüiteit te belichamen. Men moet opmerken dat de behandeling van de tot hiertoe besproken thema's wordt gekenmerkt door twijfel. Enerzijds zijn de machtsrelaties die tot identiteitsvorming leiden, hier ambigu, daar de identiteiten zelf onstabiel zijn. Op het einde van het stuk getuigt Rebecca in de ik-persoon over het verlies van een kind. Volgens vele critici belichaamt zij op dat moment een historisch lijden¹⁰⁸⁹. Door de vage referenties zou men echter ook kunnen beargumenteren dat zij werkelijk een slachtoffer was van historische gruwelijkheden. Het feit dat zij dit net na haar getuigenis ontkent met de woorden “I don't know of any baby”¹⁰⁹⁰, zou namelijk kunnen worden verklaard door een ontkenning van de traumatische ervaring. Wanneer Devlin zijn vuist aan Rebecca opdringt en haar keel vastgrijpt, lijkt hij zijn rivaal na te bootsen in een wanhopige poging om zijn partner te

¹⁰⁸⁴ ZAHRY-LEVO Y., “Pinter and the critics”, in: RABY P. (2001), p. 222. GORDON L., “Introduction to the First Edition”, in: GORDON L. (ed.)(2001), p. xxvi, PINTER H. (2006), p. 21.

¹⁰⁸⁵ PINTER H., “It Never Happened”, in: *The Guardian*, 04.12.1996, s. p.

¹⁰⁸⁶ ARAGAY M., “Pinter, politics and postmodernism (2)”, in: RABY P. (ed.)(2001), p. 255.

¹⁰⁸⁷ GORDON L., “Introduction to the First Edition”, in: GORDON L. (ed.)(2001), p. xvii.

¹⁰⁸⁸ ARAGAY M., “Pinter, politics and postmodernism (2)”, in: RABY P. (ed.)(2001), p. 255. Zie ook: BEGLEY V. (2005), p. 182.

¹⁰⁸⁹ ARAGAY M., “Pinter, politics and postmodernism (2)”, in: RABY P. (ed.)(2001), p. 255, HALL A. C., “« You're Speaking to Someone and You Suddenly Become Another Person »: Storytelling in Pinter's *Moonlight* and *Ashes to Ashes*”, in: GORDON L. (ed.)(2001), p. 272, GORDON L. (2001), p. xxii, BILLINGTON M., “Celebrating Pinter”, in: *Ibid.*, p. 282 en X, “*Ashes to Ashes*”, in: *Website Harold Pinter*, geraadpleegd op 14.04.2011.

¹⁰⁹⁰ PINTER H. (1996), pp. 83-85.

bemachtigen¹⁰⁹¹. Maar zou Devlin de mysterieuze man niet kunnen zijn? Hij noemt Rebecca tijdens het stuk “darling”, een koosnaam die alleen haar minnaar haar zou hebben gegeven¹⁰⁹². Door de afwezigheid van een vaste identiteit lijken alle interpretaties mogelijk te zijn¹⁰⁹³.

Anderzijds is de politieke dimensie die verbonden is aan het thema van het geheugen, eveneens dubbelzinnig omdat ze geen eenduidige interpretatie oplegt. Jan Goossens bijvoorbeeld, vindt *Ashes to Ashes* een volkomen apolitek stuk doordat Pinter in zijn ogen de nadruk legde op de geïsoleerde relatie tussen man en vrouw¹⁰⁹⁴. Genuanceerder is het om te besluiten dat het maturiteitswerk op twee tegengestelde manieren kan worden geïnterpreteerd: als een voorbeeld van progressief politiek utopisme (de individuele erkenning van een collectief schuldgevoel) of als een volkomen apolitek stuk (door haar interne incoherentie)¹⁰⁹⁵.

Zoals gewoonlijk bij Pinter krijgt de lezer/toeschouwer dus te weinig sleutels om de enigma's van het stuk op te lossen. “Clearly, Pinter is still firmly rooted in the Theatre of the Absurd movement, a movement that challenged the conventions of the « well-made play » and continues to challenge the facile solutions offered by traditional stage and film”, besluit Ann C. Hall¹⁰⁹⁶. Uit het geheel van deze elementen blijkt *Ashes to Ashes* een typisch Pinteresk stuk te zijn zonder verrassingen. Het voldoet helemaal aan de verwachtingshorizon van een syntheseswerk en bekoort de lezers/verwachtingen door zijn beheersing van organisatorische principes, het suggestieve karakter van zijn taal, zijn elliptische structuur en enigmatische sfeer. Het is dus nuttig zich te buigen over de context waarin het stuk werd geschreven, om te begrijpen hoe Pinter een dergelijke trouw aan zichzelf mogelijk heeft gemaakt.

2. Contextuele analyse: Pinters “horizon of expectations”

a. Persoonlijk comfort

Wanneer een artiest model is geworden, kan hij meestal van een persoonlijk comfort genieten door het respect dat het publiek aan zijn beslissingen toekent. Zijn kunst (en autoriteit) wordt niet langer in vraag gesteld. Door het feit dat Pinter zich heeft bewezen

¹⁰⁹¹ BILLINGTON M. (1996), p. 380 en CLOOSTERMANS M., “Fascinerende Pinter in het Raamtheater”, in: *De Standaard*, 24.10.2005, s. p.

¹⁰⁹² PINTER H. (1996), p. 13.

¹⁰⁹³ CAVE R. A., “Body language in Pinter’s plays”, in: RABY P. (ed.)(2001), p. 120.

¹⁰⁹⁴ GOOSSENS J., “Samen in een kamer”, in: *Knack*, 13.11.1996, p. 78.

¹⁰⁹⁵ BEGLEY V. (2005), p. 182.

¹⁰⁹⁶ HALL A. C., “« You’re Speaking to Someone and You Suddenly Become Another Person »: Storytelling in Pinter’s *Moonlight* and *Ashes to Ashes*”, in: GORDON L. (ed.)(2001), p. 264.

en werd opgenomen in de canon¹⁰⁹⁷, ontstaat er doorheen de tijd een zekere vrijheid. Hij benadrukte dit fenomeen zelf wanneer hij getuigde dat zijn succes binnen de theaterwereld, zijn sociale status en publiek aanzien beïnvloedde¹⁰⁹⁸.

De vrijheid die Pinter door deze situatie heeft bekommen, berust niet op theatrale gegevens: zijn toneel zet zich doorheen de jaren, steunend op constante kenmerken, onvermoeibaar voort¹⁰⁹⁹ en hij beheerst zijn opbouw steeds beter. Het dramaturgische werk van de schrijver heeft zich met de jaren sterk geprofessionaliseerd, en bereikt een toenemende graad van efficiëntie die nooit wordt ontkend. Deze stijgende doelmatigheid steunt op het hernemen van eigenschappen die intussen worden aangeduid als Pinteresk. Het is eerder op het vlak van de paratekst dat er doorheen de jaren een verandering optreedt. De dramaturg bleek aanvankelijk heel discreet in zijn publieke vertoningen¹¹⁰⁰, maar heeft zich steeds meer opgelegd als ideologische en sociale activist¹¹⁰¹. Het is dankzij de erkenning van zijn theatraal oeuvre dat Pinter zich heeft kunnen profileren als een man van wie de politieke en burgerlijke stem telt binnen het landschap: zijn geloofwaardigheid steunt allicht op het aura dat aan zijn werk wordt toegeschreven. Zijn oeuvre wordt erkend als een onmiskenbare waarde van de hedendaagse cultuur.

Ashes to Ashes getuigt van de beheersing van zijn schrijver. In de aanloop van de première van dit maturiteitswerk, gaf de schrijver verschillende interventies in de media, die hebben ingespeeld op de receptie van de tekst. Zonder een eenduidige visie van zijn stuk op te leggen, heeft Pinter historische interpretaties in de hand gewerkt die het herkennen van referenties naar de Shoah hebben bevoorrecht. Deze auteurspositie is nieuw en gaat in tegen de teruggetrokken houding die door Pinter tot dan werd ingenomen ten aanzien van zijn lezers. Ze gaat gepaard met een evenredige toename van zelfbevestiging van de activist: doorheen de jaren worden zijn uitspraken, als literaire man¹¹⁰² en als burger, steeds explicieter¹¹⁰³.

¹⁰⁹⁷ SALINO B., "Harold Pinter – Ecrivain et dramaturge britannique, Prix Nobel de littérature 2005 et militant", in: *Le Monde*, 27.12.2008, s. p., KNOWLES R. (1995), p. 1. Zie ook: FRANKS A., "The unmellowing of Harold Pinter", in: *The Times*, 19.10.1991, s. p., PINTER H. (2006), p. 21, PAQUET GABBARD L., "The Pinter Surprise", in: in: GALE S. H. (ed.)(1986), p. 175 en KING K., "General Editor's Note", in: GORDON L. (ed.)(2001), p. ix.

¹⁰⁹⁸ PINTER H., in: KOTTMAN P., "Ik heb steeds minder woorden nodig", in: *NRC Handelsblad*, 12.09.1992, s. p.

¹⁰⁹⁹ PERLOFF C., "Pinter in Rehearsal: From *The Birthday Party* to *Mountain Language*", in: BURKMAN K. H. en KUNDERT-GIBBS J. L. (ed.)(1993), p. 5, PINTER H., (2006), p. 21, RABY P., "Introduction", in: RABY P. (ed.)(2001), p. 3, ESSLIN M. (1972), p. 46, MACAULAY A., "De Nobelprijs voor een meester in suspense: een portret van Harold Pinter", in: *De Standaard*, 14.10.2005, s. p. en DOHMEN W. F., "Time after Time: Pinter Plays with Disjunctive Chronologies" in: GALE S. H. (ed.) (1986), p. 187.

¹¹⁰⁰ SALEM D. (1968), pp. 60-61. Aanvankelijk was enkel gekend dat hij niet akkoord ging met de Amerikaanse inval in Vietnam en zijn steun betuigde aan de Israeli. BURKMAN K. H. (1971), p. xvi, ESSLIN M. (1972), p. 35.

¹¹⁰¹ BILLINGTON M. (1996), p. 256, MERRITT S. H. (1990), p. 257. Zie ook: "Pinter may have been a master of the elliptical onstage, but in public life he's been increasingly vocal. –and explicit –" ANSEN D., "A Pinter Perfect Recipient", in: *Nieuwweek*, 24.10.2005, p. 10.

¹¹⁰² Vele critici merken op dat hij in de laatste fase van zijn carrière zowel op als naast de planken steeds meer openlijk zijn politieke mening uitte. BEGLEY V. (2005), p. 5, HILLAERT W., "Theater verliest eeuwige waarheidszoeker", in:

b. Beul of slachtoffer?

Maakt de vrijheid (van mening) die Pinter zichzelf toekent hem onschendbaar voor de gevangenschap van de verwachtingshorizon van zijn toeschouwers? Het antwoord op deze vraag geeft een weerspiegeling van de manier waarop Pinter in zijn stukken omging met menselijke machtsrelaties en is dus ambigu. Enerzijds kan men vaststellen dat de dramaturg stuk voor stuk beantwoordt aan de verwachtingen van het publiek, daar hij reeds 30 jaar Pintereske stukken levert. “His voice [...] is very much his own. His content – the unknown threat, the confrontation in the confined space, whether it be territorial, or the personal tensions of the subconscious – has hardly changed in forty-five years”, getuigt de regisseur Peter Hall¹¹⁰⁴. In die zin, onderwerpt hij zich aan de wil van een ander. Anderzijds bevindt hij zich hierdoor niet in een situatie van afhankelijkheid, aangezien hij zelf over deze constante beslist. Pinter beaamde dit: “One of the most important lines I’ve ever written [is] [...] ‘Stan, don’t let them tell you what to do.’ I’ve lived that line all my [...] life.”¹¹⁰⁵ Doorheen de jaren heeft hij zijn invariabele identiteitsgebonden kenmerken opgelegd aan zijn toeschouwers¹¹⁰⁶. Het gaat hier dus niet om een positie die hij ondergaat, maar die hij wil en waar hij bewust voor kiest. Doorheen de jaren lijkt deze houding zichzelf steeds openlijker te bevestigen, doorheen de paratekst die intussen verklarend is geworden. In 2000 zette Pinter zelfs een definitief punt achter zijn theatrale oeuvre door de lus te sluiten, aangezien zijn laatste toneelstuk *Celebration* in verband staat met zijn eerste, *The Room*¹¹⁰⁷. De schrijver hernam zo de cirkelvormige beweging, die in elk afzonderlijk stuk aanwezig is, in zijn gehele oeuvre.

De Morgen, 26.12.2008, s. p., GORDON L., “Preface to the Second Edition”, in: GORDON L. (ed.) (2001), p. xi, GUSSOW M. (1994), p. 12 en BILLINGTON M. (1996), p. 256.

¹¹⁰³ Men moet opmerken dat Pinter hier net ingaat tegen het parcours dat de psycholoog Didier Anzieu omschrijft als een typerend parcours voor de schepper van de derde leeftijd: in plaats van zich in een fase van “despressie en herstel” te bevinden, die samenhangt met het toenemende besef van een imminente dood, vertoont Pinter zich bevestigend, “paranoïde – schizoïde”, wat gebruikelijk overeenkomt met de jeugd. ANZIEU D. (1980), p. 57.

¹¹⁰⁴ HALL P., “Directing the plays of Harold Pinter”, in: RABY P. (ed.) (2001), p. 145. Zie ook: “D’emblée, Pinter signait du Pinter.” BERNARD D., “Pinter, terre à terre”, in: *Le Vif/L’express*, 10-16.07.1987, p. 59 en ALMANZI G. en HENDERSON S. (1983), p. 13.

¹¹⁰⁵ PINTER H. (in 1988), in: GUSSOW M. (1994), p. 71. Zelfs 31 jaar na deze uitspraak, bleef Pinter ze trouw: “MG: In your speech in Bristol in 1962, you said ‘What I write has no obligation to anything other than itself... not to audience, critics, producers, directors, actors or to my fellow men in general, but to the play in hand.’ That was 31 years ago. Do you still hold to that? HP: I do. I haven’t changed a bit really. [Laughs.] No, I *absolutely* hold to that...” PINTER H. (in 1993), in: *Ibid.*, p. 149.

¹¹⁰⁶ De schrijver heeft altijd benadrukt dat hij zijn oeuvre niet voor een publiek schreef, maar voor zichzelf. “I don’t give a damn what other people think. It’s entirely their own business. I’m not writing for other people.” PINTER H. (in 1971), in: *Ibid.*, p. 20. Zie ook: MERRITT S. H. (1990), pp. 20, 55, SALEM D. (1968), p. 160.

¹¹⁰⁷ BEGLEY V. (2005), pp. 4, 32. Zie ook: PINTER H., in: RIDELL M., “Harold Pinter – The odd dissenter, a professional Mr Angry who is more Victor Meldrew than Vaclav Havel”, in: *New Statesman*, 08.11.1999, p. 18. Men moet ook opmerken dat Pinter nooit lessen heeft gegeven en zich niet als de expliciete mentor van een bepaalde schrijver heeft geprofileerd en dus geen uitgesproken “leerlingen” heeft. Bovendien ging Pinter, paradoxaal genoeg, en in tegenstelling tot Peter Brook, zuinig om met publicaties. SELS G., “Nobele doelen achterna: wie zoekt, die vindt Pinter in de boekhandel”, in: *De Standaard*, 25.11.2005, s. p.

Pinter kon zijn verlangen om zijn persoonlijk schrift¹¹⁰⁸, dat hij aan zijn toeschouwers oplegt, te beheersen niet duidelijker uitdrukken. Men kan eenzelfde ondoordringbaarheid opmerken in de encenering, waarvan elk detail reeds op voorhand wordt vastgelegd door de auteur. Pinter biedt dus Pintereske stukken aan en onderwerpt zich zo aan de wil van zijn publiek, maar dat de touwtjes niet in handen heeft. De dramaturg legt zijn eigen spelregels op: hij is in geen geval het slachtoffer van zijn eigen succes, maar speelt de rol van de verwaande verleider, die zeker is van zijn overwinning. “Stubborn individuality has been a chief motivating factor for the playwright” beaamt Mel Gussow¹¹⁰⁹.

Is Pinter hierdoor van zijn paratopische positie afgestapt? In een zekere zin verandert zijn oeuvre niet: de schrijver verdiepte zich¹¹¹⁰ en bleef met een grote efficiëntie creëren¹¹¹¹ en werd nooit in vraag gesteld. Hij werd steeds explicieter ten aanzien van zijn oeuvre. Men zou dus kunnen denken dat Pinter zich volledig heeft geïnstitutionaliseerd en steeds dieper wegzakte in een patstelling. Dit is ook wat sommige critici zeggen. Zij menen dat Pinter enkel nog een vast recept gebruikte, verstard geworden was en de mogelijkheid verloren was om zich te vernieuwen¹¹¹². Jan Goossens bijvoorbeeld, pakte de schrijver hard aan met de woorden: “Zo stilaan ontstaat toch echt wel de indruk dat Pinter de jongste jaren aan bloedarmoede lijdt: een avondvullend én boeiend stuk met meer dan één volwaardig en fascinerend personage krijgt hij blijkbaar echt niet meer op papier.”¹¹¹³ Maar ook hier moet men oppassen voor het uiterlijke vertoon en moet men de situatie in haar complex geheel bekijken om haar werkelijke balans te kunnen opmaken. Hoewel het oeuvre onveranderlijk lijkt, is de paratekst radicaal veranderd: met de jaren heeft Pinter aan zelfzekerheid gewonnen¹¹¹⁴ en leverde hij steeds meer commentaar op zijn stukken, wat de hermeneutische benadering van zijn teksten vernieuwt en complexer maakt. Hier nam Pinter een risico: hij nam (buiten de tekst) het woord, wat een invloed kan hebben

¹¹⁰⁸ Pinter has to write a Pinter play because his form and style is so personal. HALL P., “Directing the plays of Harold Pinter”, in: RABY P. (ed.)(2001), p. 147.

¹¹⁰⁹ GUSSOW M. (1994), p. 9.

¹¹¹⁰ M. Esslin heeft het over het feit dat Pinter een personage opvolgt “jusque son aboutissement”. ESSLIN M. (1972), p 58.

¹¹¹¹ R. Knowles getuigt van de “métier” van Pinter: KNOWLES R. (1995), p. 4. Voorbeeld van toenemende efficiëntie: “Het enige dat ik constateer is dat ik steeds minder woorden nodig heb.” PINTER H., in: KOTTMAN P., “Ik heb steeds minder woorden nodig”, in: *NRC Handelsblad*, 12.09.1992, s. p.

¹¹¹² “ ‘For that is all this play adds up to,’ writes Tinker. ‘*Ashes to Ashes* often comes across a pale imitation of his [Pinters] own earlier - and better – work... the suspicion grows that this time the emperor really might not be wearing any clothes’. ZAHRY-LEVO Y., “Pinter and the critics”, in: RABY P. (ed.)(2001), p. 223. Zie ook: “En toch: of dit nieuwe Pinter-stuk zoveel belangwekkends aan zijn oeuvre toevoegt als Toneelgroep Amsterdam ons wil laten geloven, betwijfel ik.” BUIJS M., “Pinters raadsels over schuld in gelaagd taalspel”, in: *De Volkskrant*, 21.10.1996, s. p. Zie ook: ZAHRY-LEVO Y., “Pinter and the critics”, in: RABY P. (ed.)(2001), p. 221 en GOOSSENS J., “Samen in een kamer”, in: *Knack*, 13.11.1996, p. 78.

¹¹¹³ *Idem*.

¹¹¹⁴ GUSSOW M. (1994), p. 12.

op het begrijpen van zijn werk¹¹¹⁵. Om zijn paratopische tussenpositie te onderscheiden, mag men zich niet langer beperken tot zijn toneelstukken, maar moet men ook zijn paratekstueel discours in achtving nemen. Men moet aandacht schenken aan het geheel van de publieke houding van de schrijver, wat Meizoz de “posture d’auteur” noemt, die onlosmakelijk verbonden is met het oeuvre, daar het er de receptie van beïnvloedt.

¹¹¹⁵ Y. Zahry-Levo lauwert deze vernieuwing in *Ashes to Ashes*: “The play’s riddling map, which consists of incompatible modes on the one hand, generates encounter ‘traces’ on the other. Thus, given the history of Pinters writings, *Ashes to Ashes* is an unexpected and innovative theatrical move.” ZAHRY-LEVO Y., “Pinter and the critics”, in: RABY P. (ed.)(2001), p. 224. Zie ook: GORDON L., “Preface to the Second Edition”, in: GORDON L. (ed.)(2001), p. xiii.

Conclusie

Pinter has been popular, but seldom,
save from his coming-out period [...] fashionable.
Varun Begley, *Harold Pinter and the Twilight of Modernism*

De studie van het creatieve parcours van Harold Pinter toont aan dat de schrijver tot aan zijn dood een subtiel paratopisch oeuvre in stand heeft kunnen houden. Pinters invloeden getuigden reeds van deze houding: hij genoot een theateropleiding en schreef zich moeiteloos in, in de traditie van het absurde theater, maar werd ook beïnvloed door prozaschrijvers als Joyce en Kafka. Zijn Pintereske stukken werden ontwikkeld doorheen een dialogisch proces: hij liet zijn onbewustzijn de vrije loop, maar beheerste de structuur van zijn teksten ook minutieus. Doorheen de jaren worden veel van zijn kenmerken constanten: een sober taalgebruik doordrongen van stiltes, herhalingen en tautologieën; een zwaar beladen subtekst; een dreigende sfeer, die uitgaat van het thema van de krachtmeting tussen zijn personages, en vooral een allesoverheersende ambiguïteit. Er worden zowel intern (binnen de stukken) als extern (door publieke commentaar) te weinig sleutels gegeven om de enigma's van zijn werken op te lossen. Ook in *Ashes to Ashes* vinden we deze eigenschappen terug. Dit maturiteitswerk lijkt aan alle Pintereske voorwaarden te voldoen. Kan Pinter op oudere leeftijd dan wel nog paratopisch worden genoemd?

In het begin van zijn carrière werd de dramaturg als vernieuwend gezien door het feit dat hij inspeelde op de gewoontes van zijn toeschouwers om hen te verrassen. De schrijver slaagde erin op zeer korte tijd succesvol te worden door verschillende populaire media, zoals televisie en radio, te benutten. Zowel door zijn toenemend politiek activisme als door zijn externe institutionalisering, waar onder andere geleerden als Martin Esslin aan bijdroegen, werd hij al gauw een befaamde, publieke figuur in Engeland. Hij beschikte dus bij de creatie van *Ashes to Ashes*, op 66-jarige leeftijd, over het nodige persoonlijke comfort om zijn eigen wil door te voeren. Pinter leek echter niet geïnteresseerd te zijn in vernieuwing, maar in extreme zelfbevestiging. Hij maakte gebruik van zijn internationale erkenning om zijn persoonlijke karakteristieken verder uit te diepen en zijn Pintereske kunst steeds te verfijnen. Het trouwe publiek van de Engelsman kreeg dus ook op het einde van zijn leven, in stukken als *Ashes to Ashes*, stevast waar het naar verlangde. Bovendien zorgde Pinter ervoor dat zijn oeuvre ook na zijn dood trouw zou blijven aan zijn wil: door de bijzonderheid van zijn werk, dat voornamelijk steunt op het verbale en waarbij elk detail telt om de sfeer van bedreiging en de subtiële machtswisselingen uit te

drukken, worden creatieve, vrije adaptaties van zijn oeuvre haast onmogelijk. Hij mummificeerde zelf zijn werk.

Toch kan men ook in *Ashes to Ashes* een subtiele paratopische situatie onderscheiden. Zijn vernieuwing bevindt zich namelijk niet langer binnen zijn geschreven stukken, maar in zijn gebruik van de paratekst. Parallel aan zijn toenemend politiek activisme, werd de schrijver, die aanvankelijk bekend stond voor zijn uiterst beperkte becommentariëring van zijn oeuvre, steeds opener in het bespreken van zijn stukken. Door Pinters opmerkingen over het maturiteitswerk *Ashes to Ashes*, kan men het in verband brengen met historische feiten. Zonder zijn Pintereske stijl, structuur of thema's te veranderen, slaagt hij er toch in zijn oeuvre te vernieuwen. Hij maakt deel uit van de institutie door zijn vaste kenmerken toe te passen, maar wijkt er ook van af door via zijn publieke verklaringen de betekenis van zijn stukken te verduidelijken. Wanneer zijn onvatbare stukken dus als normaal werden ervaren, keerde hij zich tegen zijn eigen autoriteit door in zijn paratekst een historische interpretatie te suggereren. Daar hij geen uitgesproken theatervisie had zoals Peter Brook, kan men niet spreken van een kloof tussen theorie en praktijk. Paradoxaal genoeg is er dus geen diepgaande analyse van zijn (maturiteits)teksten nodig om hun paratopische aard te onderscheiden, maar van zijn gesproken woord.

Algemene conclusie: paratopische variaties

We hebben, in wat vooraf ging, werken die door drie iconen van het hedendaagse podiumlandschap op rijpe leeftijd werden gecreëerd, onderzocht. Met het oog op de hoge leeftijd van hun makers hebben we nagedacht over hun vooraanstaande positie in de institutie. Door te steunen op de theorieën die door Dominique Maingueneau werden ontwikkeld, hebben we de werken en hun ontstaansomstandigheden gezamenlijk bestudeerd om na te gaan hoe deze elementen met elkaar in verbinding staan. Een verbreding van het zichtveld of de combinatie van een esthetische analyse van de stukken (intern aanpak) en een onderzoek naar de sociologische positionering van hun makers (externe aanpak), was onmisbaar om de bijzonderheid van de productie van maturiteitswerken te achterhalen. Werken die op een gevorderde leeftijd worden gecreëerd en die in het huidige tijdperk steeds frequenter worden, condenseren namelijk de hele *knowhow* van hun auteur en staan, op het moment dat ze worden verspreid, in rechtsreeke concurrentie met producties van jonge makers. Hoe kunnen rijpe kunstenaars de uitdaging van deze situatie aangaan? Wat is het dat zij bieden, dat het publiek doorheen de tijd blijft fascineren? Hoe slagen zij erin hun plaats als model te aanvaarden zonder in herhaling te vallen? Dit zijn de vragen die zij door de analyse van recente werken van Pina Bausch, Peter Brook en Harold Pinter hebben benaderd.

Geen enkel kunstwerk ontstaat in een situatie die wordt afgebakend door een bestaand, vast kader. Elke creatie draagt, met andere woorden, bij tot de ontwikkeling van de context waarin het wordt gevormd. Het kunstwerk en de samenleving zijn niet onverschillig voor elkaar; elk *œuvre* draagt door haar specificiteit bij tot de configuratie van het hedendaagse podiumlandschap. Het schrijft zich in, binnen het culturele milieu, om er zich vervolgens tegen af te zetten en er nieuwe werkwijzen, thema's en stijlen aan op te leggen. Dit is waarom wij zijn begonnen met het onderzoeken van de bronnen en invloeden die de artistieke loopbaan van Bausch, Brook en Pinter mogelijk hebben gemaakt. We hebben vastgesteld dat zij een gemeenschappelijk kenmerk vertonen: zij waren alle drie onder de indruk van scheppers die niet tot een uniek milieu of een enkele discipline behoorden. De drie kunstenaars werden van in het begin gevormd in een *entre-deux* wat gevolgen heeft voor de vorm van hun creaties, die hybride zijn, in die zin dat zij vormen van "anders zijn" inbedden. Van begin af aan zijn Bausch, Brook en Pinter dus paratopisch: hun *œuvre* ontstaat doorheen de spanning tussen verschillende vakgebieden. Zij spelen hierop in om vernieuwing te brengen, wat ervoor zorgt dat zij aanvankelijk als rebel worden aanzien.

We hebben het parcours onderzocht van deze drie scheppers die elk de top van hun kunst hebben bereikt en die doorheen de jaren met verschillende snelheden model zijn geworden. De analyse van hun relatie tot de norm en van de afwijkingen die zij hier tegenover vertonen, heeft het mogelijk gemaakt om te verstaan hoe elk van hen zijn eigen territorium creëert in een evenwichtsverhouding tussen de (podium)conventies en de manier waarop zij eraan ontkomen. Wij zijn zo getuige geweest van hoe de drie kunstenaars, elk op hun eigen manier, wat Maingueneau “la paratopie creatrice” noemt, illustreren:

“A travers son œuvre [le créateur] a géré cette *intenable* position, suivant les règles d’une économie paradoxale où il s’agissait dans le même mouvement de résoudre et de préserver une exclusion qui était le contenu et le moteur de sa création.”¹¹¹⁶

Het is volgens deze gedachtengang dat wij de vraag naar de bijzonderheid van een maturiteitswerk hebben gesteld. Hoe slaagt men erin om, binnen de hedendaagse westerse context (die innovatie beschouwt als een van de prominentste voorwaarden van kunst), deze “ondraaglijke” positie te behouden terwijl men steeds ouder wordt? Hoe gaat men om met de “impossible inclusion dans une topie”¹¹¹⁷, die door de artistieke conditie wordt opgelegd? Hoe slaagt men erin om na dertig jaar ervaring nog steeds paratopisch te blijven? Om deze vraag te beantwoorden is er geen andere oplossing dan de zaken van geval tot geval te bekijken. Aangezien elk oeuvre bijzonder is, bestaat er niet één antwoord, maar zijn er veel verschillende oplossingen voor deze vraag. Zij wordt binnen elk apart kunstwerk op een zeer specifieke manier benaderd. Om het dubbele probleem van het individuele antwoord en generalisatie te vermijden, hebben wij gekozen om het onderzoeksveld open te breken door rekening te houden met de verschillende disciplines binnen de podiumkunsten: de choreografie voor Pina Bausch, de theaterregie voor Peter Brook en het toneelschrijven voor Harold Pinter. De differentiale vergelijking van deze drie scheppers maakt het mogelijk om, boven hun zeer persoonlijke antwoorden, die samenhangen met de specificiteit van hun oeuvre, een aantal gemeenschappelijke kenmerken te onderscheiden, of ten minste de gedeelde eigenaardigheden van het kunstwerk dat zich in een positie van “successful ageing” bevindt, aan te duiden.

De drie onderzochte maturiteitswerken hebben, onafhankelijk van hun aard (choreografisch, scenisch of tekstueel), twee gemeenschappelijke kenmerken. Enerzijds worden ze gecreëerd wanneer de kunstenaar reeds het statuut van model heeft bereikt.

¹¹¹⁶ MAINGUENEAU D. (2004), p. 85.

¹¹¹⁷ *Ibid.*, p. 86.

Het werk bevindt zich dus steeds op een paratopische positie: tussen de gevangenschap van het vaste publiek, dat naar het theater komt om door de typerende eigenschappen van de artiest te worden bekoord en de vrijheid om te experimenteren met zaken die men zich in zijn vroege jaren wegens de vrees voor een onvoordelige (commerciële) afloop niet kon veroorloven. Het maturiteitswerk moet dus zowel trachten te voldoen aan zijn verwachtingen een synthetiserend werk te zijn én mee evolueren met de hedendaagse maatschappij, waarin verandering de norm is geworden. Anderzijds wordt een maturiteitswerk ook stevast met het zicht op de toekomst gecreëerd. De oudere kunstenaar wordt zich steeds meer bewust van de naderende dood¹¹¹⁸ en schrijft zijn werk in, in een beweging van transmissie. De artiest kiest ervoor om wat voor hem het belangrijkste is, in zijn nabestaan te laten voortleven.

Uit de voorgaande studie kan men vaststellen dat de drie iconische kunstenaars, Pina Bausch, Peter Brook en Harold Pinter erin zijn geslaagd om tot op het einde van hun oeuvre, in mindere of meerdere mate, paratopisch te blijven.

Pina Bausch laveerde sinds het begin van haar carrière tussen dans en theater: als choreografe haalde zij haar inspiratie bij twee prominente 20^{ste} eeuwse theatermakers, Antonin Artaud en Bertolt Brecht. Zij slaagde erin, door een kwalitatieve en kwantitatieve volharding, deze tussenpositie om te zetten in een intussen internationaal erkend genre: het Tanztheater. Haar hybride performatieve stijl wordt gekenmerkt door een dialogisch werkproces en een ambivalente thematiek. Zij veranderde het landschap van de podiumkunsten radicaal: vandaag stelt men zich over het algemeen niet langer de vraag of een werk dans of theater is. Door haar toedoen werd de hybridisering van performatieve genres algemeen aanvaard. In haar maturiteitswerk *Vollmond* zien we haar typerende eigenschappen terugkeren: zij hanteert een fragmentarische structuur, een spectaculaire, maar natuurlijke, scenografie en haar typische “Bausch look”. Het *Stücke* herneemt Bausch’ gebruikelijke thema’s: het geeft een machtsstrijd tussen man en vrouw weer, in een algemene atmosfeer van spel en onevenwicht. Toch is *Vollmond* geen lauter synthetiserend werk. Bausch legde voor de eerste maal in het bijzonder de nadruk op het natuurelement water en paste hierdoor variaties toe op haar constanten. Alle elementen van haar unitair discours worden bepaald door het overheersende thema. We merken eveneens op dat Bausch er opnieuw meer nadruk legt op pure dans, terwijl zij net had gezorgd voor een algemene aanvaarding van dagelijkse bewegingen binnen de hedendaagse dans. De relatie tussen man en vrouw, die zij aanvankelijk vrij gewelddadig

¹¹¹⁸ “Face à la mort sentie prochaine, elle s’affirme sans contraintes, comme source de pouvoir de faire une œuvre et elle trouve dans ce pouvoir sa justification.” ANZIEU D. (1981), p. 50.

op de scène portretteerde en die intussen werd aanvaard, wordt in *Vollmond* verzacht: in een wereld waar geweld de norm is geworden, distantieerde Bausch zich ervan. Op het einde van haar leven bleef de choreografe paratopisch door zich te keren tegen haar eigen autoritair systeem. Waar men vroeger echter meteen begreep dat zij een rebel was tegenover het podiumlandschap, heeft men bij haar maturiteitswerken een voorstellingsanalyse nodig om de subtiele veranderingen te onderscheiden. De paratopie, die in haar eerste werken zeer flagrant was, migreerde in haar latere oeuvre naar details.

Wanneer men het werk van de theatermaker Peter Brook bestudeert, kan men tot de vaststelling komen dat zijn oeuvre zich op een tussenpositie heeft ontwikkeld: noch zuiver cineast, noch uitsluitend regisseur, liet hij zich inspireren door verschillende giganten van het podiumlandschap zonder hun theorieën over te nemen en werd hij een vooraanstaande volgeling van de leer van de denker Gurdjeff. Brooks' enceneringen komen tot stand op basis van zijn uitgesproken theatervisie die hij onder andere in vele boeken bekend maakte. Hij ziet theater als een efemeer evenement en legt de nadruk op het verband tussen spelers en toeschouwers, zowel met elkaar als onderling. Hij bouwt zijn voorstellingen, net als Bausch, op via een proces van onderlinge afhankelijkheid met zijn gezelschap. De theatermaker werd, via extreem sober, ritueel theater, bekend als een model voor rebellie. Na een voorstellingsanalyse van zijn maturiteitswerk *Eleven and Twelve* komt men echter tot de conclusie dat hij zich op hoge leeftijd tegen deze revolutionaire rol lijkt te keren. Het maturiteitswerk is namelijk allesbehalve vernieuwend. De theatermaker hanteert er zijn gebruikelijke elementen: hij onderlijnt het communautaire en multiculturele aspect van de opvoering, laat zijn acteurs "op een natuurlijke wijze" acteren, adapteerde een oosterse tekst en lijkt ons zowel te willen opnemen in het verhaal, als te willen bewustmaken van de theatraaliteit van zijn stuk. *Eleven and Twelve* stimuleert, volgens de ideeën van de *The Empty Space*, via zijn uiterste simpele visuele en auditieve aspecten de verbeelding van de toeschouwer. Brooks' enceneringen lijken dus niet langer paratopisch te zijn. Hij lijkt genoeg te hebben genomen met zijn vaste kenmerken. Zijn ideeën daarentegen, blijven tot op vandaag paratopisch: door ze in het absolute heden te plaatsen, ontglipt hij aan verstarring. Brooks' oeuvre was aanvankelijk, zowel in theorie als in praktijk, paratopisch. Na een analyse van *Eleven and Twelve* merken we dat er doorheen de jaren echter een kloof is ontstaan tussen deze complementaire aspecten van zijn werk.

Het oeuvre van de befaamde toneelschrijver Harold Pinter ontwikkelde zich, net als dat van Bausch en Brook, vanop een (subtiel) paratopische bodem. Hij werd opgeleid als

acteur en vond aansluiting bij grote theatrale entiteiten als The Theatre of The Absurd, en in het bijzonder bij zijn vriend Samuel Beckett, maar liet zich ook inspireren door prozaschrijvers als James Joyce en Franz Kafka. Hij ontwikkelde al gauw een zeer persoonlijk theatergenre dat gemakshalve “het Pintereske” kan worden genoemd. Het wordt gekenmerkt door 3 elementen: een specifiek taalgebruik waarbij vooral zijn talloze stiltes en herhalingen hun stempel hebben nagelaten op de toneelgeschiedenis; een dialogisch werkproces waarbij Pinter zijn onderbewuste de vrije loop liet gaan, voor hij het onderwierp aan zijn minutieuze beheersing; en zwaar beladen thema’s, als de onderlinge machtsstrijd in menselijke relaties en ambiguïteit. Onder andere door het inspelen op verschillende media en het feit dat zijn werk voornamelijk verankerd is in het tekstuele, werden zijn toneelstukken snel geïnstitutionaliseerd en opgenomen in de canon. Na een analyse van het maturiteitswerk *Ashes to Ashes*, stelt men vast dat Pinter sinds zijn eerste stuk *The Room* zijn oeuvre haast niet meer vernieuwde. Ook hier hanteert Pinter een dramatische structuur en bouwt hij voort op de 19^{de} eeuwse *pièce bien faite* om zijn toeschouwer/lezer te verrassen door net niet in te gaan op zijn verwachting. Dit fenomeen was in de jaren 50 zeer vernieuwend en droeg toen bij tot Pinters imago als rebel. In het begin van de 21^{ste} eeuw, wanneer zelfs het postdramatisch theater al wordt verdrongen door het “post-postdramatisch theater”, lijkt deze structuur echter al lang verouderd te zijn. Zijn visuele en auditieve aspecten plaatsten zijn intriges in naturalistische omgevingen; een conventie die eveneens niet langer gebruikelijk is. De schrijver blijft tot het einde van zijn leven ook door dezelfde thema’s geboeid: *Ashes to Ashes* gaat in op het falende geheugen, het voortbestaan van het verleden en machtsrelaties tussen man en vrouw; zuiver Pintereske motieven dus. Dit is niet verwonderlijk, daar het nooit Pinters bedoeling is geweest om te vernieuwen. Hij werd op oudere leeftijd niet verleid door het experimenteren, daar hij vooral zijn vaste kenmerken wou uitdiepen. En dat is exact wat hij heeft gedaan. Op het eerste zicht lijkt Pinter dus, net als Brook, zijn paratopische theaterpraktijk te hebben verloren. Het is dus niet verwonderlijk dat veel recensenten, als Jan Goossens, hem op het einde van zijn leven weinig lovende woorden schonken. Na een analyse van de paratekst merkt men echter op dat Pinters vernieuwing niet langer binnen zijn oeuvre lag, maar in zijn becommentariëring ervan. Parallel aan zijn toenemend vertrouwen als politiek activist, of met andere woorden aan zijn steeds explicietere statements over burgerlijke kwesties, leek Pinters verlegenheid om zijn werk te bespreken, te verkleinen. *Ashes to Ashes* kan op een historische manier worden geïnterpreteerd door het feit dat de schrijver hier in zijn

paratekst naar verwijst. Zijn artistieke creatie (of het geschreven woord) was op zich niet langer vernieuwend, maar zijn gesproken commentaar zorgde voor verandering in haar receptie.

Maturiteitswerken worden ook gekenmerkt door een blik op de toekomst. Wanneer de kunstenaar een hoge leeftijd heeft bereikt, stelt hij zich de vraag wat er na zijn dood met zijn oeuvre zal gebeuren. Pina Bausch, Peter Brook en Harold Pinter hebben hier elk een persoonlijk antwoord op geformuleerd, waar duidelijk uit af te lezen valt wat zij als het belangrijkste aspect van hun oeuvre beschouwden of wat zij trachten door te geven aan de volgende generatie.

Dans is bij uitstek de kunst van het efemere. Pina Bausch gebruikte geen enkele notatiemethode om haar werk later te kunnen reconstrueren. Allicht kan dit verklaard worden door het feit dat zij net de nadruk legde op verandering en niet op pure reproductie. Zij stelde tijdens haar leven per voorstelling een verantwoordelijke aan, die aan het initiële project deelnam, zodat hij/zij later de herneming ervan zou kunnen begeleiden. Deze verantwoordelijken kregen na haar dood de taak haar oeuvre te laten voortleven. Door te steunen op mensen, in plaats van op objecten, garandeerde Bausch dat haar oeuvre, ook nadat zij er niet langer was, zou kunnen blijven evolueren. Door de afwezigheid van verklaringen en haar vage historische referenties bouwde Bausch daarenboven een tijdloos oeuvre op dat dus nog vele toekomstige generaties zal kunnen bekoren. Als ware choreografe legde zij dus de nadruk op beweging.

Peter Brooks navolging van Gurdjeff beïnvloedde in grote mate de manier waarop hij omging met zijn eigen erfenis. De Russische denker beoogde een paratopische opvolging van zijn leer: hij wou dat zijn volgelingen “onderzoekers” zouden zijn en zijn principes zouden hanteren, maar ze ook continu kritisch in vraag zouden stellen. Brook beoogt identiek dezelfde navolging. Hij richtte geen school op, maar doorheen zijn boeken, lezingen en de (wisselende) leden van zijn gezelschap, programmeerde hij een evoluerende verandering van zijn werk. Hij stelde zijn vertrouwen zowel in mensen als in objecten (zijn talloze publicaties) om zijn nabestaan te garanderen. Opvallend is dat hij enkel zijn theaterideeën met toekomstige generaties lijkt te willen delen. Zijn enceneringen werden nooit vastgelegd op band en daar zijn gezelschap van stuk tot stuk wisselt, lijken heropvoeringen onwaarschijnlijk. Peter Brook legde zowel in zijn invloeden (Gurdjeff), enceneringen (theater als ritueel), thema’s (Soefisme) en de beoogde receptie (stimulatie van de verbeelding) de nadruk op het spirituele. Het is dus niet verwonderlijk dat hij ook in zijn erfenis de overdracht van ideeën onderlijnt.

Harold Pinter koos ervoor om zijn oeuvre zelf definitief af te ronden. Zijn laatste stuk, *Celebration*, vormde een lus met zijn eerste stuk *The Room*. Hij bevestigde zo dat hij de beheersing (en cyclische structuur) waarmee hij zijn stukken opbouwde, ook in zijn gehele carrière kon toepassen. Pinter leek zich dus zeer bewust van zijn imminente dood en wou hem zelfs te slim af zijn, door zelf te bepalen wanneer zijn oeuvre afgelopen was. De dramaturg heeft, als ware man van het woord, zijn werk volledig vastgelegd in zijn geschriften. Door het belang van details in de opbouw van suspense en de voornamelijk verbale actie, is een letterlijke reproductie van zijn stukken (inclusief regieaanwijzingen) haast nodig om het juiste effect te bekomen bij het publiek. De auteur slaagt er zo in om zijn visie van het stuk op te leggen aan potentiële regisseurs. Hij voorziet dat de theatermaker zijn kloon moet zijn, aangezien een vrije interpretatie of creatieve adaptatie haast onmogelijk lijkt. In tegenstelling tot Bausch en Brook, vertrouwt hij zijn nabestaan volledig toe aan objecten en lijkt hij het ook intern te mummificeren. Dit is binnen zijn specifiek Pinteresk genre perfect mogelijk, daar zijn stukken even pertinent kunnen worden verstaan door een individuele lezing, als op de scène.

We merken dus duidelijk dat deze drie performatieve kunstenaars hun erfenis hebben geregeld volgens de elementen waar zij zelf belang aan hechtten: de choreografe Pina Bausch zorgde ervoor dat haar werken ook na haar dood zouden veranderen of bewegen; de theatermaker Peter Brook, die veel aandacht schonk aan het geestelijke, garandeerde voornamelijk de overdracht van zijn ideeën en Harold Pinter, toneelschrijver, zorgde door zijn minutieus vastgelegde teksten ervoor dat zijn oeuvre, in de lijn van zijn introspectief en persoonlijk genre zou blijven voortbestaan zoals hij dat had voorzien.

In de analyse van maturiteitswerken mag men echter de invloed van het publiek niet onderschatten; de toeschouwers zijn namelijk ook verantwoordelijk voor de opbouw van betekenis. De parameter van ouderdom kan op twee manieren worden geïnterpreteerd ten aanzien van het publiek: ten eerste, worden maturiteitswerken vandaag geprogrammeerd naast het werk van jonge makers en worden zij dus steeds vergeleken met het hedendaagse podiumlandschap. Dit bepaalt ook of de werken in mindere of meerdere mate als “verouderd” worden gezien. Ten tweede, bevat elk publiek zowel onervaren kijkers als ware *connaisseurs* van het parcours van haar makers. Zij beoordelen een maturiteitswerk op verschillende manieren volgens hun voorkennis. De voltrokken studie van het oeuvre van Pina Bausch, Harold Pinter en Peter Brook, verschaft de nodige achtergrondkennis om te kunnen achterhalen hoe een toeschouwer met een

goede kennis van hun werk, hun maturiteitswerk zou beoordelen. We kunnen vaststellen dat er namelijk een verschil is in perceptie van de drie maturiteitswerken. Als een kenner *Vollmond* intern zou bekijken en dus niet zou weten dat het om een maturiteitswerk gaat, komt hij namelijk tot de conclusie dat Pina Bausch hier getuigt van een groot professionalisme, daar zij haar kenmerkende eigenschappen hanteert zonder in herhaling te vervallen. Het verschil ten opzichte van voorgaande werken ligt in nuances, wat de vakkundigheid van haar choreografe bevestigt. *Eleven and Twelve* van Peter Brook en *Ashes to Ashes* van Harold Pinter lijken daarentegen zuivere repetitie. Een *connaisseur* zou beide stukken op eender welk moment binnen de loopbaan van hun schepper kunnen plaatsen. Een kenner zou echter wel beseffen dat Brooks theatervisie (door de sluwheid van de regisseur) op zich nooit in herhaling kan vallen, en dat het werk dus getuigt van een kloof tussen de theorie en haar uitvoering in de praktijk. Maar zelfs een ervaren kijker zou bij Pinter uitsluitend verstarring zien, daar Pinters vernieuwing in zijn paratekst vervat zit; iets waar zelfs niet elke Pintervolgeling mee in aanraking komt. Het grote verschil tussen deze drie maturiteitswerken is dat ze dus, buiten hun context, in de ogen van een expert, verschillende graden van vernieuwing weergeven. Waar Bausch subtiel blijft verrassen, lijkt Brooks praktijk niet langer in eenzelfde lijn met zijn avant-gardistische ideeën te liggen en geeft Pinters stuk een volkomen statische indruk.

Los van het feit of het publiek uit ervaren volgelingen of nieuwsgierige leken bestaat, heeft elk maturiteitswerk een specifieke kwaliteit te bieden. Een werk dat op hoge leeftijd wordt gecreëerd, getuigt namelijk steeds van bijzondere beheersing en professionalisme. Een groot kunstenaar slaagt er namelijk in zijn oeuvre doorheen de jaren steeds te verfijnen. Het prominentste verschil tussen werken van jonge makers en maturiteitswerken kan worden bericht door de volgende verzen van Victor Hugo:

Car le jeune homme est beau, mais le vieillard est grand.
[...] et l'on voit de la flamme aux yeux des jeunes gens,
mais dans l'oeil du vieillard on voit de la lumière.

Victor Hugo, *Booz endormi*

Opmerkingen

Wanneer binnen deze studie over Pina Bausch of Harold Pinter wordt gesproken, wordt de verleden tijd gebruikt, daar zij reeds overleden zijn. Wanneer het echter over hun werk, methode (en gezelschap) gaat, koos ik ervoor om de tegenwoordige tijd te gebruiken, daar hun oeuvre nog lang niet uitgestorven is.

Bibliografie

METHODOLOGIE

- COSSUTTA F., “Catégories descriptives et catégories interprétatives en analyse du discours”, in: ADAM J.-A., ALI BOUACHA M. en GRIZE J.-B. (eds.) (2004), *Textes en discours: catégories pour l'analyse*, Dijon: Editions universitaires de Dijon, pp. 189-213.
- MAINGUENEAU D. (2004), *Le discours littéraire – Paratopie et scène d'énonciation*, Parijs: Armand Colin.

MATURITEIT

- BOUWER J. (ed.) (2010), *Successful Ageing, Spirituality and Meaning*, Leuven: Peeters.
- LUONG J. en MAZIERS A. (2010), “Les éternels visionnaires”, in: *Victoire*, nummer 158, april 2010, pp. 36-43.
- MISHARA B. R. en RIEGEL R.G. (1984), *Le vieillissement*, Parijs: Presses Universitaires de France.
- X, “In Cannes gaat men niet met pensioen”, in: *De Morgen*, 22.05.2010, pp. 41, 46-47.
- X, *Website Statistics Belgium* (www.statbel.fgov.be), geraadpleegd op 14.05.2010.

ALGEMEEN

- ANZIEU D. (1980), *Le corps de l'œuvre – Essais psychanalytiques sur le travail de créateur*, Parijs: Gallimard.
- ARISTOTELES (2010), *Poëtica*, Amsterdam: Polak & Van Gennepe.
- ASTIER A., “Bertolt Brecht”, in: *Analyse de la mise en scène 1*, 18.12.2009, Université Paris X Nanterre.
- ARTAUD A., “Le Théâtre de la Cruauté”, in: *Le Théâtre et son Double*, in: ASTIER A., “Antonin Artaud”, in: *Cursus Analyse de la mise en scène 1*, 08.01.2010, Université Paris X Nanterre, pp. 137-155.
- BARTHES R. (1984), “La mort de l'auteur”, in: *Le débruissement de la langue*, Parijs: Le Seuil, pp. 61-67.
- BIET C. en TRIAU C. (2005), *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Parijs: Gallimard.
- DECREUS F. (2010), *Ritueel Theater of de droom over onze verloren oorsprong*, Gent: Academia Press.
- ECO U., YOND B. (vert.) (1989), *Lector in Fabula*, Amsterdam: Bakker.
- FRIED M. (1980), *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Berkeley: University of California Press.
- JAUSS H. R., BAHRIJ T. (vert.) (1982), *Toward an Aesthetic of Reception*, Minneapolis: University of Minnesota.
- LEHMANN H.-T. (2007), *Postdramatic Theatre*, New York: Routledge.
- MEIZOZ J. (2007), *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève: Slatkine Érudition.
- SCHECHNER R. (2006), *Performance Studies – An introduction (Second edition)*, Londen: Routledge.

- SHAUGHNESSY R. (2011), "Sounding Silence", in: PEWNY K., *Theatre and Other Realities*, 22.03.2011, Universiteit Gent, pp. 1-29.
- STALPAERT C., "Antonin Artaud", in: *Geschiedenis van de Podium- en Mediale Kunsten*, 14.11.2007, Universiteit Gent.
- STALPAERT C., "Algemene Introductie: dramatische en postdramatische bouwtsenen", in: *Dramaturgie*, 03.10.2010, Universiteit Gent.
- UTRECHT L. (1988), *Van Hofballet tot Postmoderne-dans*, Zutphen: Walburg Pers.

Secundaire bronnen

- HEINICH N. (1996), *Etre Artiste*, Parijs: Klincksieck.
- HEINICH N. (2005), *L'élite artiste – excellence et singularité en régime démocratique*, Parijs: Gallimard.
- POGGIOLI R. (1968), *The theory of the Avant-Garde*, Londen: The Belknap Press of the Harvard University Press Cambridge.

PINA BAUSCH

- ADOLPHE J. M., "Une extraordinaire complicité", in: DEMARCY-MOTA E. (ed.): Programmaboekje *Vollmond*, Théâtre de la Ville van Parijs, 11-17.11.2009, p. 5.
- ALOFF M., BANES S., BERNHEIMER M. e.a. (1986), "What Critics Say about Tanztheater", in: *The Drama Review*, jaargang 30, nummer 2, zomer 1986, pp. 80-84.
- ALONG R., "Les mystérieux contacts entre l'homme et la femme", in: X (1995), *Pina Bausch, parlez-moi d'amour : un colloque*, Parijs: L'Arche, pp. 96-107.
- ASLAN O. (ed.) (1998), *Danse/Théâtre/Pina Bausch II – D'Essen à Wuppertal, Théâtre/Public*, nummer 139, januari-februari 1998.
- ARRUGA L., "Pina Bausch et la musique: du mythe perdu à sa réinvention désirée", in: X (1995), *Pina Bausch, parlez-moi d'amour : un colloque*, Parijs: L'Arche, pp. 108-116.
- AUBRY C., "Bausch Philippine dite Pina", in: *Website Encyclopediae Universalis* (www.universalis.fr/encyclopedie/bausch-philippine-dite-pina/), geraadpleegd op 14.05.2010.
- BACHELIER P. (ed.) (2002), *Sur les traces de Pina*, San Gregorio di Catania, Prix Europe pour le théâtre.
- BENSON M. en MANNING S. A. (1986), "Interrupted Continuities – Modern Dance in Germany", in: *The Drama Review*, jaargang 30, nummer 2, zomer 1986, pp. 30-45.
- BENTIVOGLIO L. (tekst) en CARBONE F. (foto's), BALDAQUE L. (vert.) (2007), *Pina Bausch vous appelle*, Parijs: L'Arche.
- BENTIVOGLIO L. en DE GUBERNATIS R. (1986), *Pina Bausch*, Malakoff: Editions Solin.
- BEYDON M. (2010), *Pina Bausch – Analyse d'un univers gestuel*, Parijs: Presses Sorbonne Nouvelle.
- BIRNINGER J. (1986), "Pina Bausch – Dancing Across Borders", in: *The Drama Review*, jaargang 30, nummer 2, pp. 85-97.
- BOISSEAU R., "La compagnie de Pina Bausch apprend à vivre sans sa figure tutélaire", in: *Le Monde*, 11.12.2009, p. 20.
- BOISSEAU R., "Trente façons de voir Pina Bausch", in: *Le Monde*, 24.01.2010, p. 18.

- BONIS B., “Au-delà de bon et du mauvais goût”, in: IZRINE A. (ed.)(2009), *Hommage à Pina Bausch, Danser Hors-série*, juli 2009, pp. 14-15.
- CAPITTA G., “Pina dans la ville”, in: BACHELIER P. (ed.)(2002), *Sur les traces de Pina*, San Gregorio di Catania, Prix Europe pour le théâtre, pp. 237-243.
- CHABRIER J.-P.(2010), *Une reine en exil – Un tombeau de Philippine Bausch*, Parijs: Actes-Sud Papiers.
- CLIMENHAGA R. (2009), *Pina Bausch*, Serie Routledge Performance Practiciones, Londen: Routledge.
- CODY G. (1998), “Woman, Man, Dog, Tree – Two decades of Intimate and Monumental Bodies in Pina Bausch’ Tanztheater”, in: *The Drama Review*, jaargang 42, nummer 2, zomer 1998, pp. 115-131.
- CRAINE D. (ed.)(2000), *The Oxford Dictionary of Dance*, Oxford: Oxford University Press.
- CRAMER F. A., LE ROY X. En MANCHEV B. (2009), “La danse, la métamorphose du corps”, in: *Rue Descartes*, nummer 64, 2009/2, pp. 96-103.
- DALY A. (1986), “Tanztheater – The Thrill of the Lynch Mob or the Rage of a Woman?”, in: *The Drama Review*, jaargang 30, nummer 2, zomer 1986, pp. 46-56.
- DAVID G. (2009), “Vollmond & Masurca Fogo”, in: *La Terrasse*, Nummer 172, november 2009, p. 47.
- DE BONNAY L., “Vollmond”, in: *Website Les Trois Coups* (<http://www.lestroiscoups.over-blog.com/article-vollmond-de-pina-bausch-critique-de-lorene-de-bonnay-theatre-de-la-villa-a-paris-39866958.html>), geraadpleegd op 14.05.2010.
- DE CLOPPER M., Inleiding van de filmvertoning van Wim Wenders’ *Pina*, UGC Antwerpen, 02.05.2011.
- DE GUBERNITAS R., “La Dame de Wuppertal”, in: IZRINE A. (ed.)(2009), *Hommage à Pina Bausch, Danser Hors-série*, juli 2009, pp. 16-19.
- DELAHAYE G. (2007), *Pina Bausch*, Parijs: Actes Sud.
- DEMARCY-MOTA E. (ed.), Programmaboekje *Vollmond*, 11.11.2009-17.11.2009, Théâtre de la Ville, Parijs.
- DE MEY M. A., Inleiding van de filmvertoning van Wim Wenders’ *Pina*, UGC Antwerpen, 02.05.2011.
- ENDICOTT J. A. (2007), “Die Heldin: Pina Bausch”, in: *Ballett International, tanz aktuell*, nummer 8-9, pp. 44-47.
- ENDICOTT J. A., ETORE J. en LORTHOLARY B. (vert.)(1999), *Je suis une femme respectable*, Parijs: L’Arche.
- FELCIANO R., “Bausch, Pina”, in: BENBOW-PFALZRAF T. (ed.)(1998), *International dictionary of modern dance*, Detroit: Saint James Press, pp. 42-44.
- FELCIANO R. (2004), “Dancing Through the Dark”, in: *Dance Magazine*, jaargang 78, nummer 11, pp. 34-39.
- FEUER D., “Cinquante et un dix-neuvième rue Ouest quelques réflexions personnelles”, in: BACHELIER P. (ed.)(2002), *Sur les traces de Pina*, San Gregorio di Catania, Prix Europe pour le théâtre, pp. 294-302.
- FINKEL A. (1991), “Gunsmoke”, in: *The New Dance Review*, jaargang 4, nummer 2, pp. 3-10.

- FINKEL A., “Bausch, Pina”, in: SELMA J.C. (ed.)(1998), *International Encyclopedia of Dance: a project of Danse perspectives Foundations*, Oxford: Oxford University Press, volume 1, pp. 388-390.
- FORSTER L., tijdens zijn solovoorstelling *Lutz Förster*, Jérôme Bel, Kaaaitheater, Brussel, 04.02.2010.
- FRANKO M., “Bausch and The Symptom”, in: BRANDSTETTER G. en KLEIN G. (eds.)(2007), *Methoden der Tanzwissenschaft – Modellanalysen zu Pina bauschs »Le Sacre du printemps«*, Bielefeld: Transcript Verlag, pp. 255-266.
- GALLOWAY D. (1984), “The Stage as Crossroads: Germany’s Pina Bausch”, in: *In Performance*, jaargang 13, nummer 6, pp. 39-42.
- GAUTHIER B. (2008), *Le Langage chorégraphique de Pina Bausch*, Parijs: L’Arche.
- GILLOT M. A., “Pina Bausch vue par...”, in: IZRINE A. (ed.)(2009), *Hommage à Pina Bausch, Danser Hors-série*, juli 2009, p. 47.
- GOLDBERG M. (1989), “Artifice and Authenticity: Gender Scenarios in Pina Bausch’ Dance Theatre”, in: *Women & Performance: a journal of feminist theory*, jaargang 4, nummer 2, pp. 104-117.
- GRADINGER M., “Pina Bausch”, in: BREMSER M. (ed.), *Fifty contemporary choreographers*, Londen, Routledge, 1999, pp. 25-28.
- HOFFMAN E., “Pina Bausch: Catching Intuitions on the Wing”, in: *New York Times*, 11.09.1994, p. 12.
- HOGHE R., PETIT D. (vert.)(1987), *Pina Bausch – Histoires de théâtre dansé*, Parijs: L’Arche.
- HOGHE R. en TREE S. (1980), “The Theatre of Pina Bausch”, in: *The Drama Review*, jaargang 24, nummer 1, maart 1980, pp. 63-74.
- HOLDEN S., “When Avant-Garde Meets Mainstream”, in: *The New York Times*, 29.09.1985., s. p., verkregen via: Website New York Times (<http://www.nytimes.com/1985/09/29/arts/when-avant-garde-meets-mainstream.html?&pagewanted=2>), geraadpleegd op 14.05.2010.
- IZRINE A., “Edito”, in: IZRINE A. (ed.)(2009), *Hommage à Pina Bausch, Danser Hors-série*, juli 2009, p. 3.
- KISSELGOFF A., “Man as a Window Washer And a Metaphor for Fertility”, in: *The New York Times*, 06.10.1997, p. E1.
- KLETT R., “Les répétitions du Kontakthof”, in: BACHELIER P. (ed.)(2002), *Sur les traces de Pina*, San Gregorio di Catania, Prix Europe pour le théâtre, pp. 254-262.
- KOZEL S., “« The Story is told as a History of the Body »: Strategies of mimesis in the work of Irigaray and Bausch”, in: DESMOND J. C. (ed.)(1997), *Meaning in Motion – New Cultural Studies of Dance*, London: Duke University Press, pp. 101-109.
- LACROIX C., “La colère « élégante » de Pina Bausch”, in: X (1997), *Pina Bausch – Mot pour Mot*, Parijs: Van Dieren, pp. 31-35.
- LAFLUTE C., “Vollmond”, in: Website Evene (<http://www.evene.fr/culture/agenda/vollmond-18503.php>), geraadpleegd op 14.05.2010.
- LAMBERTI O., “Vollmond, les passions-lunes”, in: Website Planete Campus (<http://www.planetecampus.com/culture/4350-pina-bausch-vollmond-les-passions-lunes.php>), geraadpleegd op 14.05.2010.
- LAWSON V., “Pina, Queen of the Deep”, in: *Sydney Morning Herald*, 17.07.2000, pp. 18-19.

- LE MOAL P., “Bausch Pina”, in: LE MOAL P. (ed.)(2008), *Dictionnaire de la danse*, Parijs: Larousse, pp. 40-41.
- LONEY G. (1985), “I pick my dancers as people’ Pina Bausch Discusses Her Work With Wuppertal Dance Theatre”, in: *On the Next Wave*, october 1985, pp. 14-19.
- LOOSELEAF V. (2008), “Pina Bausch tanztheater Wuppertal”, in: *Dance Magazine*, jaargang 82, februari 2008, pp. 134-136.
- MAKEIEFF M., “Le plus grand homme de théâtre”, in: X (1997), *Pina Bausch – Mot pour Mot*, Parijs: Van Dieren, pp. 19-25.
- MANNING S. A. (1986), “An American Perspective on Tanztheater”, in: *The Drama Review*, jaargang 30, nummer 2, zomer 1986, pp. 57-79.
- MANNING S. A. (2010), “Pina Bausch 1940-2009”, in: *The Drama Review*, jaargang 54, nummer 1, lente 2010, pp. 10-13.
- MARTY D. (2004), “Danse avec les mots”, in: *Vie sociale et traitements*, nummer 83, 3/2004, p. 125-129.
- MAU L. (1988), *Pina Bausch et Compagnie*, Parijs: L’arche.
- MEISNER N. (1992), “Come Dance With Me”, in: *Dance and Dancers*, september/october, pp. 12-16.
- MORETTI G., “Théâtre d’improvisation”, in: X (1995), *Pina Bausch, parlez-moi d’amour : un colloque*, Parijs: L’Arche, pp. 61-74.
- NAGEL I., “Le « nouveau » de Pina Bausch”, in: BACHELIER P. (ed.)(2002), *Sur les traces de Pina*, San Gregorio di Catania, Prix Europe pour le théâtre, pp. 292-294.
- NOISETTE P., “Mystère Bausch”, in: IZRINE A. (ed.)(2009), *Hommage à Pina Bausch, Danser Hors-série*, juli 2009, pp. 20-22.
- NOISETTE P., in: “*Vollmond*”, in: *Persdossier Vollmond*, 11.11.2009-17.11.2009, Théâtre de la Ville, Parijs, p. 2.
- PERRON W. (2009), “Pina Bausch (1940-2009)”, in: *Dance Magazine*, jaargang 83, nummer 9, september 2009, p. 74.
- PRICE D. W. (1990), “The Politics of the Body: Pina Bausch’ Tanztheater”, in: *Theatre Journal*, jaargang 42, nummer 3, pp. 322-331.
- QUADRI F., “Pina Bausch: un langage à interpréter”, in: BACHELIER P. (ed.)(2002), *Sur les traces de Pina*, San Gregorio di Catania, Prix Europe pour le théâtre, pp. 203-211.
- SCHLICHER S., “L’évolution du Tanztheater en Allemagne”, in: X (1995), *Pina Bausch, parlez-moi d’amour : un colloque*, Parijs: L’Arche, p. 33-47.
- SCHMIDT J., “Not How People Move but What Moves Them” (interview with Pina Bausch on 9 november 1978), in: SERVOS N. (1984), *Pina Bausch Wuppertal Dance Theatre of the Art of Training a Goldfish*, Keulen: Ballett-Bühnen-Verlag, pp. 227-230.
- SCHMIDT J., “De la *Modern Dance* au *Tanztheater*”, in: X (1995), *Pina Bausch, parlez-moi d’amour : un colloque*, Parijs: L’Arche, pp. 77-95.
- SHEVTSOVA M. (2003), “Performance, Embedment, Voice: the Theatre/Dance Cross-overs of Dodin, Bausch, and Forsythe”, in: *New Theatre Quarterly*, jaargang 19, nummer 1, pp. 3-17.
- SERVOS N., LE PARC D. (vert.)(2001), *Pina Bausch ou l’Art de dresser un poisson rouge*, Parijs: L’Arche.
- SERVOS N. (1995), “« You Have to Keep Totally Alert, Sensitive, Receptive »”, in: *Ballett International/Tanz Aktuell*, december, pp. 36-39.

- SERVOS N., MORRIS S. (vert.), “Tanztheater Wuppertal”, in: *Website Tanztheater Wuppertal* (<http://www.pina-bausch.de/en/dancetheatre/index.php>), geraadpleegd op 14.05.2010.
- VACCARINO E., “Bausch, un monde, un langage, tant de questions”, in: X (1995), *Pina Bausch, parlez-moi d'amour : un colloque*, Parijs: L'Arche, pp. 11-22.
- VERRIELE P., “Pina Bausch – Les grandes dates”, in: IZRINE A. (ed.)(2009), *Hommage à Pina Bausch, Danser Hors-série*, juli 2009, pp. 6-9.
- VIOLETTE G., in: “Pina Bausch vue par...”, in: IZRINE A. (ed.)(2009), *Hommage à Pina Bausch, Danser Hors-série*, juli 2009, pp. 43-44.
- WAKIN D. J., “Pina Bausch, a German Iconoclast Who reshaped Dance, Dies at 68”, in: *The New York Times*, 01.07.2009, p. 31.
- WENDERS W., “For Pina”, uitgesproken op de herdenkingsdienst van Pina Bausch in het Tanztheater Wuppertal, 04.09.2009., in: *Website Tanztheater Wuppertal* (http://www.pina-bausch.de/en/pina_bausch/spech_for_pina_090409.php), geraadpleegd op 14.05.2010.
- WENDERS W., BATAILLON M. (vert.), “Pour Pina”, uitgesproken ter ere van de uitreiking van de Goethe Prijs, in Frankfurt-am-Main op 28 maart 2008, verkregen via DEMARCY-MOTA E. (ed.): Programmaboekje *Vollmond*, Théâtre de la Ville van Parijs, 11-17.11.2009, pp. 13-15.
- X, “On top of the world”, in: *The Economist*, jaargang 380, nummer 8490, 08.12.2006., pp. 68-69.
- X (1995), *Pina Bausch, parlez-moi d'amour : un colloque*, Parijs: L'Arche.
- X (1997), *Pina Bausch – Mot pour Mot*, Parijs: Van Dieren.
- X, “Vollmond”, in: *Website Tanztheater Wuppertal* (<http://www.pina-bausch.de/en/pieces/vollmond.php>) geraadpleegd op 14.05.2010.
- X, *Website Tanztheater Wuppertal* (<http://www.pina-bausch.de>) geraadpleegd op 14.05.2010.

Audiovisuele bronnen

- WENDERS W., *Pina – Ein Tanzfilm in 3D*, Duitsland, 2011.
- *Vollmond – music from the dance theatre of Pina Bausch* (dubbel-cd), Columbia, 2008.

Secundaire bronnen

- ASLAN O. (ed.)(1997), *Danse/Théâtre/Pina Bausch I – Des chorégraphies aux pièces, Théâtre/Public*, nummer 138, november-december 1997.
- HERNANDEZ B., “La magie de Pina, *Vollmond*”, in: *Website Le Point* (<http://www.lepoint.fr/guide-sorties/2009-11-17/danse-pina-bausch-la-magie-de-pina-vollmond/2017/0/395798>), geraadpleegd op 14.05.2010.
- MEHAT X., “Vollmond, par la compagnie de Pina Bausch”, in: *Website Evmag* (<http://www.evmag.fr/site.php?page=ecouter203>), geraadpleegd op 14.05.2010.
- MANNING S. A. (1991), “German Rites: A History of *Le Sacre du Printemps* on the German Stage”, in: *Dance Chronicle*, jaargang 14, nummer 2/3, pp. 129-158.
- MANNING S. A. (1993), “German Rites Revisited: An Addendum to a History of *Le Sacre du Printemps* on the German Stage”, in: *Dance Chronicle*, jaargang 16, nummer 1 pp. 115-120.

- MONS A. (2000), “Le corps dérobé”, in: *Terrain*, nummer 35, pp. 109-124.
- X (2008), “20 Questions”, in: *American Theatre*, jaargang 25, nummer 5, pp. 96-97.

PETER BROOK

- ACKROYD P., “Ombolom Bullorga?”, in: *The Times*, 14.04.1988, s. p.
- ANCION L., “« Je déteste l'idée de donner des leçons »”, in: *Le Soir*, 09.01.2004, s. p.
- BÂ A. H. (1980), *Vie et enseignement de Tierno Bokar – Le Sage de Bandiagara*, Parijs: Seuil.
- BANU G. (ed.)(1985), *Les voies de la création théâtrale XIII – Brook*, Parijs: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique.
- BANU G., “Avant-propos”, in: BANU G. (ed.)(1985), *Les voies de la création théâtrale XIII – Brook*, Parijs: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, pp. 7-8.
- BANU G., “Peter Brook et la coexistence des contraires”, in: BANU G. (ed.)(1985), *Les voies de la création théâtrale XIII – Brook*, Parijs: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, pp. 13-79.
- BANU G., “Etre prêt”, in: BANU G. (ed.)(1985), *Les voies de la création théâtrale XIII – Brook*, Parijs: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, pp. 343-346.
- BANU G., “Entretien avec Bruce Myers”, in: BANU G. (ed.)(1985), *Les voies de la création théâtrale XIII – Brook*, Parijs: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, pp. 363-367.
- BANU G., “Entretien avec Jean-Guy Lecat”, in: BANU G. (ed.)(1985), *Les voies de la création théâtrale XIII – Brook*, Parijs: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, pp. 368-374.
- BANU G., HUSEMOLLER A., JOUANNEAU J., LA BARDONNIE M. en SCHECHNER R. (1986), “Talking with Peter Brook”, in: *The Drama Review: TDR*, volume 30, nummer 1, lente 1986, pp. 54-71.
- BANU G. (2001), *Peter Brook – De Timon d'Athènes à Hamlet*, Parijs: Flammarion.
- BANU G., “BROOK Peter”, in: CORVIN M. (ed.)(1995), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre A-K*, Parijs: Bordas, pp. 139-140.
- BORIE M., “Les origines et l'être du théâtre”, in: BANU G. (ed.) (1985), *Les voies de la création théâtrale XIII – Brook*, Parijs: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, pp. 119-142.
- BORIE M. (2006), “L'ailleurs, tremplin pour un langage renouvelé – Artaud et Brook, Grotowski, le Living, Barba, Mnouchkine”, in: *Alternatives théâtrales*, Festival d'Avignon 2006, nummer 89, pp. 10-15.
- BROCKETT O. G. en FINDLAY R. R. (eds.)(1973), *A History of European and American Theatre and Drama Since 1870*, New Jersey: Prentice-Hall.
- BROOK P., “Preface”, in: GROTOWSKI J. (1968), *Towards A Poor Theatre*, New York: Simon and Schuster, pp. 13-14.
- BROOK P. (1968), *The Empty Space*, Londen: Pinguin Books.
- BROOK P. (1987), *The Shifting Point: Theatre, Film, Opera – 1946-1987*, New York: Theatre Communications Group.
- BROOK P. (1991), *Le diable c'est l'ennui – Propos sur le théâtre*, Parijs: Actes Sud.
- BROOK P. (1995), *The Open Door – Thoughts on Acting and Theatre*, New York: Theatre Communications Group.

- BROOK P., "The culture of links", in: PAVIS P. (1996), *The Intercultural Performance Reader*, London: Routledge, pp. 63-66.
- BROOK P. (1998), *Threads of Time: A Memoir*, Londen: Methuen Drama.
- BROWN J. R. (ed.) (1995), *The Oxford Illustrated History of Theatre*, Oxford: Oxford University Press.
- CHAMPAGNE L. (2006), "Peter Brook and a Handful of Hamlets", in: *PAJ: A Journal of Performance and Art*, PAJ 82, jaargang 28, nummer 1, januari 2006, pp. 111-115.
- CHEVILLEY P., "Le poète et les sages", in: *Les Echos*, 30.11.2009, s. p., verkregen via : Website Les Echos (<http://www.lesechos.fr/info/loisirs/020239620761-le-poete-et-les-sages.htm>), geraadpleegd op 07.04.2011.
- COLE KING H. (2008), "The Echo from Within: The Role of Stage Music in Peter Brook's Performance of Shakespeare", in: *Contemporary Theatre Review*, jaargang 18, nummer 4, pp. 412-424.
- CROYDEN M. (1969), "Exploration of the Ugly: Brook's Work on Oedipus. An Interview with Colin Blakely", in: *The Drama Review: TDR*, jaargang 13, nummer 3 (lente 1969), pp. 120-124.
- CROYDEN M. (2003), *Conversations with Peter Brook 1970-2000*, Londen: Faber and Faber.
- CROYDEN M. (2005), "The African Connection. An Interview by Margaret Croyden", in: *American Theatre*, jaargang 22, nummer 4, april 2005, pp. 30-32, 73.
- DARGE F., "Le royaume en chantier du sorcier Brook", in: *Le Monde*, 02.11.2004, s. p.
- DARGE F. en GUERRIN M., "Peter Brook annonce son départ de la direction des Bouffes du Nord pour 2010", in: *Le Monde*, 15.12.2008, s. p.
- ESTVANIK N. (2005), "A Story in 3 Acts", in: *American Theatre*, mei/juni 2005, p. 58.
- FRICHE M., "De Peter à Irina, les Brooks en scène", in: *Le Soir*, 07.01.2004, s. p.
- GARRETT S.-M. (2006), "Tierno Bokar", in: *Theatre Journal*, jaargang 58, nummer 1, maart 2006, pp. 99-101.
- GOBET G., "Peter Brook bids farewell to Paris theatre after 36 years", in: *The Observer*, 02.01.2011, s. p., verkregen via : <http://www.guardian.co.uk/stage/2011/jan/02/peter-brook-bouffes-paris-theatre>, geraadpleegd op 07.04.2011.
- GOOSSENS J., "Een mozaïek van stemmen", in: *Knack*, 17.04.1996, pp. 88-91.
- GWÉNOLA D. (2009), "Eleven and Twelve", in: *La Terrasse*, nummer 173, december 2009, p. 22.
- HARTNOLL P. (ed.) (1983), *The Oxford Companion to the Theatre* (Fourth Edition), Oxford: Oxford University Press.
- HELIOT A., "Eleven and Twelve, la lumière de Peter Brook", in: *Le Figaro*, 02.12.2009, s. p., verkregen via: Website Le Figaro (<http://www.lefigaro.fr/theatre/2009/12/02/03003-20091202ARTFIG00001-eleven-and-twelve-la-lumiere-de-peter-brook-.php>), geraadpleegd op 07.04.2011.
- HEPTONSTALL G. (2001), "Peter Brook on Being Peter Brook", in: *Contemporary Review*, mei 2001, pp. 312-313.
- HILLAERT W., "De wonderboy van weleer wordt oud", in: *De Morgen*, 27.11.2004, s. p.
- HUNT A. en REEVES G. (1995), *Peter Brook*, Cambridge: Cambridge University press.
- HUNT H., RICHARDS K. en TAYLOR J. R. (1987), *The Revels History of Drama in English, Volume VII: 1880 to the present day*, Londen: Methuen.

- IYER P., “Autumn of The Rebel Patriarch”, in: *Time*, 18.02.1991, pp. 68-70.
- JONES E. D., “Brook, Peter (Stephen Paul)”, in: BANHAM M. (ed.)(1988), *The Cambridge Guide to World Theatre*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 125-126.
- KALB J. (2010), “The Mahabharata Twenty-Five Years Later”, in: *PAJ: A Journal of Performance and Art*, PAJ 96, jaargang 32, nummer 3, september 2010, pp. 63-71.
- KENNEDY D. (1973), “Orghast at Persepolis: An account of the experiment in theatre directed by Peter Brook and written by Ted Hughes – Review”, in: *Educational Theatre Journal*, jaargang 25, nummer 4, december 1973, pp. 524-526.
- KOTTMAN P., “Voorlichting over geestelijke stoornissen”, in: *NRC-Handelsblad*, 23.06.1994, s. p.
- KUSTOW M. (2005), *Peter Brook – A Biography*, Londen: Bloomsbury.
- MILLON M., “Shakespeare: source et utopie”, in: BANU G. (ed.)(1985), *Les voies de la création théâtrale XIII – Brook*, Parijs: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, pp. 82-112.
- MILLON M., “Entretien avec Maurice Bénichou”, in: BANU G. (ed.)(1985), *Les voies de la création théâtrale XIII – Brook*, Parijs: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, pp. 352-356.
- MITTER S. (1992), *Systems of Rehearsal – Stanislavsky, Brecht, Grotowski and Brook*, Londen: Routledge.
- NICOLESCU B., “Peter Brook et la pensée traditionnelle”, in: BANU G. (ed.)(1985), *Les voies de la création théâtrale XIII – Brook*, Parijs: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, pp. 143-161.
- PERRIER J.-L., “« Tierno Bokar est dans la ligne de ce qui me touche le plus chez Shakespeare »”, in: *Le Soir*, 30.09.2004, s. p.
- PICON-VALLIN B., “Entretien avec Pascal Mérat”, in: BANU G. (ed.) (1985), *Les voies de la création théâtrale XIII – Brook*, Parijs: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, pp. 375-378.
- RILEY C. A. (1998), “Curtain Raised”, in: *WE Magazine*, volume 2, nummer 6, november/december 1998, p. 91.
- ROOSE-EVANS J. (1989), *Experimental Theatre – From Stanislavski to Peter Brook* (Fourth Edition), Londen: Routledge.
- SCHRA E. (1995), *Peter Brook en het eiland van verbeelding*, Amsterdam: International Theatre & Film Books.
- SELBOURNE D. (1982), *The Making of A Midsummer Night's Dream – An eye-witness account of Peter Brook's production from first rehearsal to first night*, Londen: Methuen.
- SELS G., “Akteurs en toeschouwers, spel en een ruimte”, in: *De Morgen*, 14.12.1995, s. p.
- SELS G., “« Eigenlijk is het simpel »”, in: *De Standaard*, 10.01.2004, s. p.
- SHELLARD D. (1999), *British Theatre Since the War*, New Haven: Yale University Press.
- SHEVTSOVA M. (2000), “From Brain to Mind”, in: *PAJ: A Journal of Performance and Art*, volume 22, nummer 1, januari 2000, pp. 105-110.
- SOLIS R., “Peter Brook enlève le bâ”, in: *Libération*, 21.11.2009, s. p., verkregen via Website Libération (<http://www.liberation.fr/theatre/0101604174-theatre-peter-brook-enleve-le-ba>), geraadpleegd op 07.04.2011.
- SPENCER C., “11 and 12 at the Barbican”, in: *The Telegraph*, 11.02.2010, s. p., verkregen via Website The Telegraph

- (<http://www.telegraph.co.uk/culture/culturecritics/charlesspencer/7215327/11-and-12-at-the-Barbican-review.html>), geraadpleegd op 07.04.2011.
- STRAATMAN T., “Peter Brook of de kracht van het lege toneel”, in: *Gazet van Antwerpen*, 16.06.1994, s. p.
 - SUCHER C. B. (1995), “All the Rest is Chatter”, in: *American Theatre*, jaargang 12, nummer 4, april 1995, pp. 18-22.
 - TAYLOR P., “Master of Criticism: Why spirituality plays a crucial role in Peter Brook’s work”, in : *The Independent*, 04.02.2010, s. p., verkregen via : Website The Independent (<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/theatre-dance/features/master-of-mysticism-why-spirituality-plays-a-crucial-role-in-peter-brooks-work-1888687.html>), geraadpleegd op 07.04.2011.
 - TODD A. en J.-G. LECAT (2003), *The Open Circle – Peter Brooks Theatre Environments*, New York: Palgrave Macmillan.
 - TRUSSLER S. (ed.)(1994), *The Cambridge Illustrated History of British Theatre*, Cambridge: Cambridge University Press.
 - VAN GANSBEKE W., “« Theater heeft niets nodig, behalve mensen »”, in: *De Morgen*, 19.06.1991, s. p.
 - WILLIAMS D. (1991), *Peter Brook and The Mahabharata – Critical Perspectives*, Londen: Routledge.
 - WILLIAMS D., “BROOK, Peter (Stephen Paul)”, in: PICKERING D. (ed.) (1996), *International Dictionary of Theatre – 3, Actors, Directors and Designers*, Detroit: St. James Press, pp. 133-136.
 - WINKELSESSER K. (2005), DHOOGHE L. (vert.), “Lege ruimte wil niet zeggen dat er niets is...”, in : *Proscenium*, jaargang 9, nummer 36, september 2005, pp. 5-9.
 - X, “Nom Brook, prénom Peter, adresse Bouffes du Nord”, in: *Le Monde*, 15.12.1995, p. 29.
 - X, “Peter Brook passe le flambeau”, in: *Libération*, 11.12.2010, s. p., verkregen via Website Libération (<http://www.liberation.fr/theatre/01012301853-peter-brook-passe-le-flambeau>), geraadpleegd op 07.04.2011.
 - X, “Eleven and Twelve”, in: *Website Peter Brook* (<http://www.au126.com/peterbrook/index.html>), geraadpleegd op 07.04.2011.
 - X, “Eleven and Twelve/ 11 and 12”, in: *Website Théâtre des Bouffes du Nord* (http://www.bouffesdunord.com/saison_fiche.cfm?id=79932), geraadpleegd op 07.04.2011.
 - X, “Eleven and Twelve – Tournée”, in: *Website Théâtre des Bouffes du Nord* (http://www.bouffesdunord.com/saison_tournees.cfm), geraadpleegd op 07.04.2011.
 - X, “Brook, Peter”, in: *Website Encyclopædia Britannica* (<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/81172/Peter-Brook>), geraadpleegd op 07.04.2011.
 - YARROW R. (ed.)(1992), *European Theatre 1960-1990 – Cross-cultural perspectives*, Londen: Routledge.
 - ZONNEVELD L. (2005), “Peter Brook blijft zoeken naar de kern”, in: *Theatermaker*, Jaargang 9, Nummer 5, juni 2005, pp. 48-49.

Audiovisuele bronnen

- CALVI Y., “Nonobstant”, op *France Inter*, uitgezonden op 02.12.2009, verkregen via Website France Inter (<http://sites.radiofrance.fr/franceinter/em/nonobstant/index.php?id=85931>), geraadpleegd op 07.04.2011.
- *La 25^{ème} nuit des Molières*, uitgezonden op France 2, 17.04.2011.
- “Peter Brook at 84: politics, philosophy and plays”, in: *Website The Guardian* (<http://www.guardian.co.uk/stage/video/2010/feb/26/peter-brook-politics>), geraadpleegd op 07.04.2011.
- “Tramway - artists in conversation, Mark Fisher talks to members of the cast of Peter Brook’s *Eleven and Twelve*”, nagesprek op 30.03.2010, in Tramway, Glasgow, verkregen via *Website Youtube* (Part 1: <http://www.youtube.com/watch?v=M4o0mHCwn08>, Part 2: <http://www.youtube.com/watch?v=i5UY2KosXTA>, Part 3: <http://www.youtube.com/watch?v=sGwCQIFk5bA>), geraadpleegd op 07.04.2011.

Secundaire bronnen

- ANTHONISSEN P., “Wandelen door de straat van het geheugen”, in: *De Morgen*, 26.09.1998.
- BROOK P., “Foreword”, in: WARRE M. (1996), *Designing and making stage scenery*, Londen: Studio Vista, p. 7.
- BROOK P. (1993), *There are no secrets*, Londen: Methuen Drama.
- BROOK P., “A propos de Jan Kott”, in: KOTT J. (2006), *Shakespeare notre contemporain*, Parijs: Editions Payot & Rivages, pp. 9-11.
- CROYDEN M. (2001), “A Certain Path. An Exclusive Conversation with Peter Brook”, in: *American Theatre*, mei/juni 2001, pp. 18-20, 72-73.
- FRICHE M., “Doublé de Bouffes – Brook au Nord, Aymé aux Parisiens: voyages dans les failles humaines”, in: *Le Soir*, 10.12.1997.
- GIBSON M. (1973), “Brook’s Africa – An Interview by Michael Gibson”, in: *The Drama Review : TDR*, jaargang 17, nummer 3, Theatre and the Social Sciences, september 1973, pp. 37-51.
- LARLHAM D. (2010), “The World as a Place of Truth”, in: *Theatre Journal*, jaargang 62, nummer 1, maart 2010, pp. 98-101.
- MERUDI A., NEFF D. en ZARRILLI P. (1988), “More Aftermath after Peter Brook”, in: *The Drama Review : TDR*, jaargang 32, nummer 2, zomer 1988, pp. 14-19.
- MOENS S., “De middeleeuwen in de salon”, in: *De Morgen*, 10.12.1992.
- RIOU A., “Rencontre avec Peter Brook – De Shakespeare à Ceausescu”, in: *Le Nouvel Observateur/ Arts Spectacles*, 18-24.01.1990, pp. 86-87.
- ROSENBERG D. A., “The Grand Inquisitor: C.I.C.T./Théâtre des Bouffes du Nord at New York Theatre Workshop”, in: *Back Stage*, jaargang 49, nummer 44, 30.10.2008, p. 13.
- WATERMEIER D. T. (1986), “Following Directions: a study of Peter Brook – Review”, in: *Theatre Journal*, jaargang 38, nummer 2, Con(Text), mei 1986, pp. 243-244.
- X, “The Two Peters”, in: *The Economist*, 27.02.2010, p. 91.

HAROLD PINTER

- ALKEMA H., “Bij Pinter is het alledaagse dreigend: Nobelprijs literatuur”, in: *Trouw*, 14.10.2005, s. p.

- ALMANZI G. en HENDERSON S. (1983), *Harold Pinter*, Londen: Methuen.
- ALPHENAAR C. (2009), “De waarheid van Pinter”, in: *Theatermaker*, jaargang 13, nummer 1, februari 2009, pp. 12-13.
- ANSEN D., “A Pinter Perfect Recipient”, in: *Newsweek*, volume 146, nummer 17, 24.10.2005, p. 10.
- ARAGAY M., “Pinter, politics and postmodernism (2)”, in: RABY P. (ed.)(2001), *The Cambridge Companion to Harold Pinter*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 246-259.
- ARDITTI M., “Caretaker of the unspoken”, in: *The Times*, 09.05.1994, s. p.
- ARIAS P., “Harold Pinter”, in: *De Bond*, 21.10.2005, s. p.
- BAIGNERES C., “Un portrait de Pinter”, in: *Le Figaro Littéraire*, 17.09.1971, pp. 1, 5.
- BAKER W. en TABACHNICK S. E. (1973), *Harold Pinter*, Edinburgh: Oliver & Boyd.
- BEGLEY V. (2005), *Harold Pinter and the Twilight of Modernism*, Toronto: University of Toronto Press.
- BENSTON A. N., “Chekhov, Beckett, Pinter: The St(r)ain upon the Silence”, in: BURKMAN K. H. en KUNDERT-GIBBS J. L. (eds.)(1993), *Pinter at Sixty*, Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, pp. 111-124.
- BERNARD R., “Pinter, terre à terre”, in: *Le Vif/L'Express*, 10-16.07.1987, pp. 58-59.
- BILLINGTON M. (1996), *The Life and Work of Harold Pinter*, Londen: Faber and Faber.
- BILLINGTON M., “Angry old man”, in: *The Guardian*, 14.09.2000, s. p.
- BILLINGTON M., “Celebrating Pinter”, in: GORDON L. (ed.)(2001), *Pinter at 70 – A Casebook*, Londen: Routledge, pp. 279-290.
- BUIJS M., “Pinters raadsels over schuld in gelaagd taalspel”, in: *De Volkskrant*, 21.10.1996, s. p.
- BURKMAN K. H. (1971), *The Dramatic World of Harold Pinter: its Basis in Ritual*, Columbus: Ohio State University Press.
- BURKMAN K. H. en KUNDERT-GIBBS J. L. (eds.)(1993), *Pinter at Sixty*, Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- CAVE R. A., “Body language in Pinter’s plays”, in: RABY P. (ed.)(2001), *The Cambridge Companion to Harold Pinter*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 107-129.
- CLOOSTERMANS M., “Fascinerende Pinter in het Raamtheater”, in: *De Standaard*, 24.10.2005, s. p.
- COHN R. (1962), “The World of Harold Pinter”, in: *The Tulane Drama Review*, jaargang 6, nummer 3, maart 1962, pp. 55-68.
- COHN R. (1971), “Review”, in: *Educational Theatre Journal*, jaargang 23, nummer 4, december 1971, pp. 484-486.
- CUSAC A.-M. (2001), “The Progressive Interview – Harold Pinter”, in: *The Progressive*, maart 2001, pp. 32-38.
- DELYE H., “Le théâtre de l’absurde de Harold Pinter”, in: *Le Monde*, 07.04.2008, s. p.
- DEVOS J., “Theatre of the Absurd – *The Caretaker* by Harold Pinter (1960)”, in: *Contemporary British Drama*, 16.03.2009, Universiteit Gent, Academiejaar 2008-2009.
- DOHMEN W. F., “Time after Time: Pinter Plays with Disjunctive Chronologies” in: GALE S. H. (ed.) (1986), *Harold Pinter – Critical Approaches*, Londen: Associated University Presses, pp. 187-201.

- DUKORE B. (1962), "The Theatre of Harold Pinter", in: *The Tulane Drama Review*, jaargang 6, nummer 3, maart 1962, pp. 43-54.
- DUKORE B. (1988), *Harold Pinter*, Londen: Macmillan.
- ESSLIN M. (1961), *The Theatre of the Absurd*, New York: Doubleday.
- ESSLIN M. (1972), VERNAN F. (vert.), *Harold Pinter ou le double jeu du langage*, Parijs: Editions Buchet/Chastel.
- ESSLIN M., "Harold Pinter's Theatre of Cruelty", in: BURKMAN K. H. en KUNDERT-GIBBS J. L. (eds.)(1993), *Pinter at Sixty*, Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, pp. 27- 36.
- ESSLIN M. (2001), *The Theatre of the Absurd*, New York: Vintage Books.
- ESSLIN M., "Creative Process and Meaning – Some Remarks of Pinter's « Letter to Peter Wood »" in: GORDON L. (ed.)(2001), *Pinter at 70 – A Casebook*, Londen: Routledge, pp. 3-12.
- FRANKS A., "The unmellowing of Harold Pinter", in: *The Times*, 19.10.1991, s. p.
- FUEGI J., "The Uncertainty Principle and Pinter's Modern Drama", in: GALE S. H. (ed.) (1986), *Harold Pinter – Critical Approaches*, Londen: Associated University Presses, pp. 202-207.
- GALE S. H. (ed.) (1986), *Harold Pinter – Critical Approaches*, Londen: Associated University Presses.
- GOOSSENS J., "Samen in een kamer", in: *Knack*, 13.11.1966, pp. 76-78.
- GORDON L. (ed.)(2001), *Pinter at 70 – A Casebook*, Londen: Routledge.
- GORDON L., "Preface of the Second Edition", in: GORDON L. (ed.)(2001), *Pinter at 70 – A Casebook*, Londen: Routledge, pp. xi-xxii.
- GORDON L., "Introduction to the First Edition", in: GORDON L. (ed.)(2001), *Pinter at 70 – A Casebook*, Londen: Routledge, pp. xxiii-xlii.
- GRAVER L. (1989), *Samuel Beckett: "Waiting for Godot"*, Cambridge: Cambridge University Press.
- GRIMES C. (2005), *Harold Pinter's Politics – A Silence Beyond Echo*, Madison: Fairleigh Dickinson University Press.
- GUSSOW M. (1994), *Conversations with Pinter*, New York: Grove Press.
- GUSSOW M., "Acting Pinter", in: GORDON L. (ed.)(2001), *Pinter at 70 – A Casebook*, Londen: Routledge, pp. 257-262.
- HALL A. C., "« You're Speaking to Someone and You Suddenly Become Another Person »: Storytelling in Pinter's *Moonlight* and *Ashes to Ashes*", in: GORDON L. (ed.)(2001), *Pinter at 70 – A Casebook*, Londen: Routledge, pp. 263-278.
- HALL P., "Directing the plays of Harold Pinter", in: RABY P. (ed.)(2001), *The Cambridge Companion to Harold Pinter*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 145-154.
- HILLAERT W., "Man met een mening", in: *De Morgen*, 26.12.2008, s. p.
- HILLAERT W., "Theater verliest eeuwige waarheidszoeker", in: *De Morgen*, 26.12.2008, s. p.
- HINDEN M. (1986), "After Beckett: The Plays of Pinter, Stoppard and Shepard", in: *Contemporary Literature*, jaargang 27, nummer 3, herfst 1986, pp. 400-408.
- HYNES J. (1992), "Pinter and Morality", in: *Virginia Quarterly Review*, jaargang 68, nummer 4, herfst 1992, pp. 740-753.

- JANSSENS H., “In de stilte wordt de strijd gestreden”, in: *De Volkskrant*, 18.10.1996, p. 21.
- KING K., “General Editor’s Note”, in: GORDON L. (ed.)(2001), *Pinter at 70 – A Casebook*, Londen: Routledge, pp. ix-x.
- KING K., “Harold Pinter’s Achievement and Modern Drama”, in: GORDON L. (ed.)(2001), *Pinter at 70 – A Casebook*, Londen: Routledge, pp. 243-256.
- KNOCKAERT D., “Meester dan de pijnlijke stilte”, in: *De Standaard*, 26.12.2008, s. p.
- KNOWLES R. (1995), *Understanding Harold Pinter*, Colombia: University of South Carolina Press.
- KOTTMAN P., “Ik heb steeds minder woorden nodig”, in: *NRC Handelsblad*, 12.09.1992, s. p.
- MACAULAY A., “De Nobelprijs voor een meester in suspense: een portret van Harold Pinter”, in: *De Standaard*, 14.10.2005, s. p.
- MAROWITZ C. (2009), “Harold Pinter, 1930-2008”, in: *New Theatre Quarterly*, jaargang 25, nummer 1, februari 2009, pp. 3-4.
- MERRITT S. H. (1990), *Pinter in Play – Critical Strategies and the Plays of Harold Pinter*, Londen: Duke University Press.
- MERRITT S. H., “The Outsider in Pinter and Havel”, in: BURKMAN K. H. en KUNDERT-GIBBS J. L. (eds.)(1993), *Pinter at Sixty*, Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, pp. 64-75.
- MILNE D., “Pinter’s sexual politics”, in: RABY P. (ed.)(2001), *The Cambridge Companion to Harold Pinter*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 195-211.
- PALMER D. S. (1970), “A Harold Pinter Checklist”, in: *Twentieth Century Literature*, jaargang 16, nummer 4, oktober 1970, pp. 287-296.
- PAQUET GABBARD L., “The Pinter Surprise”, in: GALE S. H. (ed.) (1986), *Harold Pinter – Critical Approaches*, Londen: Associated University Presses, pp. 175-186.
- PARINI J., “Pinter’s Plays, Pinter’s Politics”, in: *Chronicle of Higher Education*, volume 52, nummer 12, 11.11.2005, p. 15.
- PERLOFF C., “Pinter in Rehearsal: From *The Birthday Party* to *Mountain Language*”, in: BURKMAN K. H. en KUNDERT-GIBBS J. L. (eds.)(1993), *Pinter at Sixty*, Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, pp. 3-17.
- PINTER H. (1961), “Writing for Myself”, in: *Twentieth Century*, nummer 169, februari 1961, pp. 172-175.
- PINTER H. (1996), *Ashes to Ashes*, New York: Grove Press.
- PINTER H., “It Never Happened”, in: *The Guardian*, 04.12.1996, s. p.
- PINTER H. (2006), “Art, Truth & Politics” (Nobel Prize Speech), in: *World Literature Today*, maart-juni 2006, pp. 21-27.
- POWLICK L., “«What the Hell is *That All About?*»: A Peek in Pinter’s Dramaturgy”, in: GALE S. H. (ed.) (1986), *Harold Pinter – Critical Approaches*, Londen: Associated University Presses, pp. 30-37.
- QUIGLEY A., “Pinter, politics and postmodernism (1)”, in: RABY P. (ed.)(2001), *The Cambridge Companion to Harold Pinter*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 7-27.
- RABY P. (ed.)(2001), *The Cambridge Companion to Harold Pinter*, Cambridge: Cambridge University Press.

- RABY P., "Introduction", in: RABY P. (ed.)(2001), *The Cambridge Companion to Harold Pinter*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 1-6.
- RAYNER A. (1988), "Harold Pinter: Narrative and Presence", in: *Theatre Journal*, jaargang 40, nummer 4, december 1988, pp. 482-497.
- RAYNER A., "Image and Attention in Harold Pinter", in: BURKMAN K. H. en KUNDERT-GIBBS J. L. (eds.)(1993), *Pinter at Sixty*, Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, pp. 90-99.
- REGAL M. S. (1995), *Harold Pinter – A Question of Timing*, Londen: Macmillan Press LTD.
- RIDELL M., "Harold Pinter – The odd dissenter, a professional Mr Angry who is more Victor Meldrew than Vaclav Havel", in: *New Statesman*, 08.11.1999, pp. 18-19.
- SALEM D. (1968), *Harold Pinter – Dramaturge de l'ambiguïté*, Parijs: Denoël.
- SALINO B., "Harold Pinter – Ecrivain et dramaturge britannique, Prix Nobel de littérature 2005 et militant", in: *Le Monde*, 27.12.2008, s. p.
- SCHECHNER R. (1966), "Puzzling Pinter", in: *Tulane Drama Review*, nummer 11, winter 1966, pp. 176-184.
- SELS G., "Nobele doelen achterna: wie zoekt, die vindt Pinter in de boekhandel", in: *De Standaard*, 25.11.2005, s. p.
- VAN GANSBEKE W., "Windstil, de was hangt slap", in: *Vooruit*, 23.09.1991.
- X, "Ashes to Ashes", in: *Website Harold Pinter* (http://www.haroldpinter.org/plays/plays_ashestoashes.shtml), geraadpleegd op 14.04.2011.
- X, *Website International Harold Pinter Society* (<http://www.pintersociety.org/>), geraadpleegd op 19.07.2011.
- ZARHY-LEVO Y., "Pinter and the critics", in: RABY P. (ed.)(2001), *The Cambridge Companion to Harold Pinter*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 212-229.
- ZONNEVELD L. (2009), "Harold Pinter 1930-2008", in: *Theatermaker*, jaargang 13, nummer 1, februari 2009, pp. 8-9.

Secundaire bronnen

- ALLEN K., "PEN Launches Pinter Prize", in: *Bookseller*, nummer 5392, 24.07.2009, p. 36.
- BULL A., "De spelletjes binnen het spel", in: *De Standaard*, 02.01.2009, s. p.
- BULLINGTON M., "Afwijkende meningen worden steeds onderdrukt", in: *De Standaard*, 18.03.2006, s. p.
- ELTIS S. (2008), "Bringin out the Acid: Noël Coward, Harold Pinter, Ivy Compton-Burnett and the Uses of Camp¹", in: *Modern Drama*, volume 51, nummer 2, zomer 2008, pp. 211-233.
- FRASER A. (2010), *Must You Go? – My Life with Harold Pinter*, Londen: Weidenfeld & Nicolson.
- GRAY W. R. (2007), "The Time in Our Minds: The Presence of the Past in The Go-Bewteen", in: *The Journal of Popular Culture*, jaargang 40, nummer 4, pp. 643-654.
- HAMMOND B. (1997), "Understanding Harold Pinter", in: *The Review of English Studies*, New Series, volume 48, nummer 191, augustus 1997, pp. 422-423.

- JANSSENS H., “Tobben met de ruis van alledaags leven: Harold Pinter is de aartvader van het moderne toneel”, in: *De Volkskrant*, 14.10.2005, s. p.
- JONES E. T. (1993), “Harold Pinter: A Conversation”, in: *Literature/Film Quarterly*, nummer 21, pp. 2-9.
- KARWOWSKI M. (2003), “Harold Pinter – A Political Playwright?”, in: *Contemporary Review*, jaargang 283, november 2003, pp. 291-296.
- KARWOWSKI M. (2009), “Harold Pinter 1930-2008 – A Tale of Two Lives”, in: *Contemporary Review*, jaargang 291, zomer 2009, pp. 226-236.
- KEEGAN R. W., “Pinter’s Progress”, in: *Time*, volume 166, nummer 17, 24.10.2005, p. 123.
- KOTTMAN P., “Jimmy is de wereldbrand: het politieke toneel van Harold Pinter”, in: *NRC Handelsblad*, 04.09.1992, s. p.
- KOVAL R., “« Het belangrijkste is nu in leven te blijven »”, in: *De Standaard*, 31.08-01.09.2002, p. 24.
- LAHR A. en LAHR J. (eds.)(1974), *A Casebook on Harold Pinter’s The Homecoming*, Londen: Davis-Poynter.
- PEACOCK D. K. (1997), *Harold Pinter and the New British Theatre*, Londen: Greenwood Press.
- POWLICK L. (1984), “Harold Pinter”, in: *Theatre Journal*, jaargang 36, nummer 1, The Interpretive actor, maart 1984, pp. 138-139
- SEAQUIST C., “Harold Pinter’s pen betrays his normalcy”, in: *Christian Science Monitor*, volume 98, nummer 9, 07.12.2005, p. 9.
- SHEWARD D., “Pinter, Master of Menace and Pauses, Wins Nobel Prize”, in: *Back Stage*, jaargang 46, nummer 42, 20.10.2005, pp. 3-6.
- TAKKEN W., “Onbestemde dreiging in de huiskamer”, in: *NRC Handelsblad*, 27.12.2008, s. p.
- TAYLOR-BATTY M. (2006), “Harold Pinter: Recent Publications and Nobel Prize”, in: *Contemporary Theatre Review*, jaargang 16, nummer 1, pp. 139-143.
- VAN DER SPEETEN G., “Beethoven op de bühne”, in: *De Standaard*, 06.02.1997, s. p.
- WATT S. (2009), “Things, Voices, Events: Harold Pinter’s Mountain Language as Testamental Text”, in: *Modern Drama*, jaargang 52, nummer 1, lente 2009, pp. 38-56.
- X, “Invoedrijk toneelauteur Harold Pinter overleden”, in: *Het Nieuwsblad*, 26.12.2008, s. p.
- X, “De puntjes en streepjes van Pinter integreren”, in: *Trouw*, 27.12.2008, s. p.
- X, “Harold Pinter”, in: *Economist*, volume 390, nummer 8612, 03.01.2009, p. 69.
- ZONNEVELD L., “Geen plaats voor zoete illusies”, in: *De Groene Amsterdammer*, 09.01.2009, s. p.

Bijlagen

Bijlage 1: Factsheet *Vollmond*

Naam van de voorstelling: *Vollmond*

Datum première: 11.05.2006, Schauspielhaus Wuppertal, Duitsland.

Datum bijgewoone voorstelling: 16.11.2009, Théâtre de la Ville, Parijs, Frankrijk.

Mise en scène en Choreografie: Pina Bausch

Dansers: Pablo Aran Gimeno, Rainer Behr, Silvia Farias Herendia, Ditta Miranda Jasjfi, Dominique Mercy, Nazareth Panadero, Helena Pikon, Jorge Puerta Armenta, Azusa Seyama, Julie Anne Stanzak, Michael Strecker en Fernando Suels Mendoza.

Decor: Peter Pabst

Kostuums: Marion Cito

Muzikale samenwerking: Matthias Burkert en Andreas Eisenschneider

Samenwerking: Robert Sturm, Daphnis Kokkinos en Marion Cito

Muziek: Amon Tobin, Alexander Balanescu met het Balanescu Quartettn Cat Power, Carl Craig, Jun Miyake, Leftfield, Magyar Posse, Nenad Jeliç, René Aubry en Tom Waits

Assistent decor: Alexandre Corazzola

Assistent kostuums: Jo van Norden

Balletdirectie: Janet Panetta

Regie: Felicitas Willems

Technische directie: Jorg Ramershoven

Directie verlichting: Fernando Jacon

Assistent verlichting: Kerstin Hardt en Jo Verlei

Geluid: Andreas Eisenschneider

Technici: Dietrich Röder en Martin Winterscheidt

Accessoires-merchandising: Arnulf Eichholz

Kostumières: Sylvia Franco, Andreas Maier, Kathrin Moos en Ulrike Schneider

Therapeute: Karl-Friedrich Rosenke

Taal: Frans

Duur: ca. 140 min.

Voorstellingen:

2007	Parijs
2008	Hong Kong, Tokyo, Otsu
2008	Escorial
2009	Parijs ¹¹¹⁹

¹¹¹⁹ Informatie gekregen via X, "Vollmond", in *Website Tanztheater Wuppertal*, geraadpleegd op 14.05.2010.

Bijlage 2: Factsheet *Eleven and Twelve*

Naam van de voorstelling: *Eleven and Twelve*

Datum première: 24.11.2009, Théâtre des Bouffes du Nord, Parijs, Frankrijk.

Datum bijgewoonde voorstelling: 24.11.2009, Théâtre des Bouffes du Nord, Parijs, Frankrijk.

Naar: *Vie et enseignement de Tierno Bokar – Le sage de Bandiagara* van Amadou Hampaté Bâ

(Engelstalige) adaptatie: Marie-Hélène Estienne en Peter Brook

Regie: Peter Brook

Scenografie: Marie-Hélène Estienne en Peter Brook

Licht: Philippe Vialatte

Muziek: Toshi Tsuchitori

Met: Makram J. Khoury, Nyasha Hatendi, Tunji Lucas, Abdou Ouologuem, Jared McNeil, Khalifa Natour, César Sarachu en Maximilien Seweryn.

Productie: C.I.C.T., Théâtre des Bouffes du Nord te Parijs, Barbican Center te Londen en Grotowski Institute te Wroclaw.

Taal: voorstelling in het Engels, ondertiteld in het Frans

Duur: ca. 95 min.

Voorstellingen:

24.11.2009 - 19.12.2009	Frankrijk, Parijs, Théâtre des Bouffes du Nord
13.01.2010 - 16.01.2010	Polen, Wroclaw, Grotowski Institute
09.02.2010 – 27.02.2010	Engeland, Londen, Barbican Center
maart 2010	Nieuw Zeeland
maart - mei 2010	Tournee in Engeland
26.05.2010 – 28.05.2010	Republiek van Singapore, Singapore, Drama Centre
04.06.2010 – 13.06.2010	Australië, Sidney, Sidney Theatre
17.06.2010 – 20.06.2010	Zuid- Korea, Séoul, LG Arts Centre
02.07.2010 – 04.07.2010	Italië, Spoleto, Teatro San Simone

“Ce thème éclaire plus que jamais une question qui concerne aujourd’hui le monde entier: la violence et l’intolérance. Le théâtre doit être très proche de nous pour nous concerner et très inattendu pour éveiller notre imagination. Tierno Bokar réunit ces deux conditions” zegt Peter Brook over *Eleven and Twelve* op zijn website.

In 2004 presenteerde het Théâtre des Bouffes du Nord reeds een eerst voorstelling op basis van dit œuvre van Amadou Hampaté Bâ, *Tierno Bokar* genaamd¹¹²⁰.

¹¹²⁰ Informatie verkregen via: “Eleven and Twelve”, in: *Website Peter Brook* en “Eleven and Twelve” en “Eleven and Twelve – Tournee”, in: *Website Théâtre des Bouffes du Nord* geraadpleegd op 07.04.2011.