Een ander belangrijk kenmerk uit zijn Engelse tijd geldt de arbeid met de acteur. Zowel in het commerciële als in het niet-commerciële theater had hij de beste Engelse acteurs tot zijn beschikking. Telkens toonde hij zich ontevreden met wat deze goed getrainde, talentvolle mensen te bieden hadden. Toen hij in 1960 in vast verband ging werken bij de Royal Shakespeare Company, werd het hem duidelijk dat hij binnen dit gesubsidieerde gezelschap een ruimte moest krijgen om met zijn acteurs nieuwe mogelijkheden aan te boren.

Zijn onvrede werd opgewekt door zijn lectuur van Antonin Artaud en zijn ontmoeting met Grotowski. Als gevolg hiervan richtte hij, tesamen met de Amerikaanse regisseur Charles Marovitz, een workshop op rond het thema 'Theatre of Cruelty'. Dat leidde tot een spectaculair succes met de opvoering in 1963 van Peter Weiss' *Marat/Sade*. Brook had, tesamen met de leden van de RSC, subtiele manieren gezocht om de waanzin in zijn meest uiteenlopende vormen uit te beelden waarbij het er op aan kwam alle clichés van 'toneelwaanzin' rigoureus uit de weg te gaan. Het resultaat was verbluffend: elke acteur van de uitgebreide cast had een eigen personage bedacht en beeldde dit consequent uit over de hele lengte van de vertoning. De opdeling speler/figurant verdween hiermee in het niets. Daarnaast liet hij de sterren van het gezelschap, zoals Patrick Magee of Ian Holm, zichzelf overstijgen tot een vaak angstaanjagend aanwezig zijn. Daarbij gebruikte hij in de belangrijke rol van Charlotte Corday een jong meisje, Glenda Jackson, die van dat moment af een vaste waarde van het Engelse theater was. Misschien is het zelfs juist te stellen dat haar carrière een lang zoeken naar de intensiteit van die eerste grote rol is. Andere regisseurs hebben nooit haar psychische en vocale rijkdom zo tenvolle naar boven kunnen woelen.

Om dat alles af te ronden, eiste Brook van zijn acteurs een ongelooflijke fysieke conditie, zodat ze het publiek konden verbazen met spectaculaire valpartijen in grote open putten. *Marat/Sade* was zeker het hoogtepunt in zijn carrière, waar hij alles liet zien van wat hij in zich had aan spektakel. Hij wilde met alle middelen (muziek, extravagant acteren, gebruik van de ruimte - een grote badinrichting met reuzeroosters) het publiek verbluffen. De hele opvoering was gericht op een directe impact: het was nog altijd dat eerste revolverschot, maar nu honderdvoudig herhaald. Maar deze theaterorgie leidde naar bezinning. Het theater als warreling, als tovenaarsdoos, als pretpark ging Brook tegenstaan. Hij, die naar het zeggen van Kenneth Tynan, absoluut carte blanche had in Engeland (4), keerde zich meer en meer van zijn vaderland af. Hij maakte nog een opzienbarende vertoning, *US*, met een paar verrassende spektakelmomenten, zoals een reuzegrote parachutistenpop die op de scène neerdaalde, maar met veel meer momenten van gewilde soberheid en strakheid. Nog één keer zou hij zijn speelsheid samenbundelen in

A Midsummer Night's Dream (Royal Shakespeare Company) - foto Joe Cocks Studio

A Midsummernight's Dream (1970), waarvan iedereen blijft onthouden dat Oberon en Puck op stelten liepen en, als circusartiesten, borden op stokjes lieten wentelen. De opvoering barstte van vitaliteit, en men vroeg zich af naar welke onverwachte magische momenten zijn ongebreidelde fantasie hem nog zou voeren.

Het onbezoedelde begin

Maar toen kwam er een vreemde wending. Brook was al lang gegrepen door het gedachtengoed van Artaud (die hij, volgens Peter Hall in zijn onlangs verschenen *Diaries* (5), reeds in 1960 gelezen had), van Grotowski en van Jan Kott (de Poolse criticus en theoreticus die in zijn *Shakespeare Our Contemporary* Brook de basisidee voor zijn *Lear*-opvoering aan de hand had gedaan. (6)

Zulke lectuur leidde hem tot drie belangrijke overtuigingen: zijn visie op de mens werd grondig pessimistisch, een thema dat Kenneth Tynan heel overtuigend heeft aangetoond in het reeds geciteerde interview in Theatre Quarterly. Zijn pessimisme kon men aflezen aan de Beckettiaanse, existentiële wanhoop van *King Lear*, de politieke radeloosheid van zowel *Marat/Sade* als *US* ('we zijn allen schuldig').

Daarnaast groeide de overtuiging dat toneelspelen iets heiligs was (een hoofdstuk in zijn min of meer theoretisch werk *The Empty Space* (1968) heet dan ook *The Holy Theatre*) en, net zoals Artaud, geloofde Brook dat het aspect van de acteur als priester en shaman in onze cultuur verloren was gegaan. Brook voelde zich dus verplicht om te gaan graven naar 'de oorsprong', het onbezoedelde begin, het primitieve, vergetend dat Paul Valéry reeds gezegd had: 'Wat de idee van een begin betreft - en hiermee bedoel ik het absolute begin - het is noodzakelijkerwijze een mythe (. . .) alle begin is een gevolg - elk begin voltooit iets.' Brooks geloof in een zuivere eerste toestand, heeft hem ertoe gedreven om op zoek te gaan naar vormen van theater die niet gebonden zijn aan één cultuur, maar die gemeenschappelijk zijn aan de mensheid. Meteen was hij rijp voor een internationale zoektocht naar de essentie.

Een derde belangrijke idee is dat het theater de hele infrastructuur van ons toneel als cultureel instituut niet nodig heeft. De essentie van het theater moet zich kunnen afspelen in een lege ruimte, een idee dat hij wellicht gevonden heeft bij de theoreticus en vernieuwer Gordon Craig, een man die op hoge leeftijd vaak het bezoek van Brook kreeg. Toen Brook het werk van Grotowski in Wroclaw zag, begreep hij onmiddellijk dat hier aan de wens van absolute eenvoud volledig voldaan werd: 'arm theater' noemde Grotowski dat polemisch, omdat in die gekozen armoede de grootste rijkdom verscholen lag.

Deze verschillende tendensen hebben Brook dan klaar gemaakt voor de tweede, internationale periode uit zijn leven.

Het hete Afrikaanse zand

Het einde van de jaren zestig waren erg geschikt voor zulke ideeën. Jean-Louis Barrault had in 1968 in het kader van het Théâtre des Nations aan Brook en de Royal Shakespeare Company voorgesteld om met acteurs van verschillende nationaliteiten een experiment op te zetten rond *The Tempest*. De bedoeling was om een paar belangrijke problemen te onderzoeken: 'Wat is theater, wat is een toneelstuk, wat is de verhouding van een acteur tot het publiek, en welke zijn de omstandigheden waar iedereen het meeste voordeel uit kan halen.' (7)

Op dit experiment is met erg gemengde