



Improviseren als denkproces

XAVIER LE ROY EN COLLECT-IF Pieter T'Jonck

IN HET THEATER zijn voorstellingen zonder regisseur schering en inslag geworden. Nieuw is dat natuurlijk niet. Tot diep in de negentiende eeuw was de figuur van de regisseur nauwelijks bekend. Tot het einde van de achttiende eeuw deed de *commedia dell'arte* het zelfs, in zijn meer volkse variant, zonder een tekst. De dramaturgie werd overgeleverd en steeds opnieuw gecreëerd, aangepast aan de omstandigheden. Als de regisseur eind negentiende eeuw ten tonele verschijnt krijgt hij dadelijk een zeer specifieke rol die tot op heden nauwelijks gewijzigd is. De voorstelling wordt steeds minder als een publieke gebeurtenis en steeds meer als een betekenisgeheel, een te ontcijferen teken, beschouwd. De regisseur is degene die daartoe de leessleutels aanreikt, en om die reden ook als vanzelf gaat nadenken over hoe het theatrale dispositief daartoe kan ingezet worden. Regisseurs zijn de eersten die zeer bewust een verhouding tussen publiek en podium gaan manipuleren. Blijkt dat het publiek daarbij in toenemende mate, figuren als Meyerhold niet te na gesproken, aangemaakt wordt te zwijgen en te volgen.

Met het wegvallen van de regisseur krijgen andere, oudere registers van het theatergebeuren terug een kans. Betekenis *lezen* wordt in dit theater zonder regisseur aan beide zijden van het podium ondergeschikt aan het opbouwen of verheven van de ervaring. Die ervaring kan het gevolg zijn van een opzet waarbij een zeker risico, een grote onzekerheid moedwillig ingebouwd wordt in het verloop van de gebeurtenissen, maar het kan evengoed om een theatrale set-up gaan waarin plaats blijft voor plotse invallen en nieuwe bewegingen, zodat de ontmoeting tussen de acteurs iets van een spannend steekspel krijgt. De betekenis ontstaat in

elk geval steeds ergens tussen het podium en de zaal, zij het nog steeds op aanstichten van de acteur. De tekst, maar vooral de theatersituatie, 'overkomt' de acteur als het magisch effect van een maagdelijke ontmoeting die toelaat onvermoede lagen in een tekst aan te boren en in één beweging het eigen 'zijn' mee in rekening te brengen. In de danswereld heeft die tendens een eigen naam en traditie: improvisatie was en is nog steeds het toverwoord dat ons belooft dat er een onherhaalbaar, uniek moment, een bijzondere chemie tot stand zal komen op de scène. Die zou ook op de kijker moeten overslaan in de vorm van een moeilijk te articuleren ervaring, die iets te maken heeft met het (h)erkennen van een lichaamstaal.

IN WERKELIJKHEID blijkt het zowel in theater als in dans zelden zo'n vaart te lopen. Onbevangenheid wordt door subtiele ingrepen weliswaar vaak gesuggereerd of gesimuleerd, maar is daarom niet reëel aanwezig en/of betekenisvol. Het spontane blijft meermaals de Graal van het theaterbestel. Dat leidt zelfs tot de merkwaardige paradox dat dit theater in zekere zin toch een erfgenaam blijft van een laat-negentiende-eeuwse theateropvatting. Het is immers niet omdat de acteurs terug naar een meer directe verhouding tussen kijker en speler zoeken, dat het publiek opgezet is met die nieuwe plaats die het toegewezen krijgt. Noch is het zo dat de acteur helemaal afscheid genomen heeft van een oude *habitus*. Je merkt immers dat de negentiende eeuw een nieuwe type acteur oplevert, de Sarah Bernhards of de Keans. Het zijn figuren waarvan het publiek als het ware eist dat ze hun emoties en gedachten op de meest expressieve – naar ons aanvoelen hogelijk overdreven – manier naar buiten brengen. In het theater werden maatschappelijke en

andere situaties zo veel duidelijker dan ze in het gewone leven waren. Het negentiende-eeuwse publiek werd, in tegenstelling tot zijn voorganger uit de vorige eeuw, immers steeds terughoudender als het erop aankwam zich publiek 'te kennen' te geven. Iets wat aanleiding gaf tot een hevige onderdrukking van de eigen gemoedstoestand, met als gevolg ook meer twijfel en onzekerheid over eigen en anderen gevoelens en drijfveren. Dat de kijker in het duister van de zaal terecht kwam en gezocht werd zijn mond te houden, was in zekere zin dus ook zijn eigen wens. De acteur was de enige die als het ware maatschappelijk aange-steld was om zijn hart op tafel te gooien, om zich letterlijk aan te stellen. Toch besepte ook toen iedereen dat het hier om een gezichtsbedrog ging. Om dat probleem op te lossen werden zo theorieën bedacht over *suspension of disbelief*: er werd even 'vergeten' dat het een spel was. Dat was iets wat men in de eeuwen daarvoor nooit uit het oog verloor. Integendeel: iedereen stortte zich aan beide zijden van het podium met overtuiging in het spel.

Grosso modo wordt er nog steeds op de negentiende-eeuwse manier gekeken, al staat het model aan steeds meer bevraging bloot. Er wordt echter ook zo gespeeld... Ook op het podium is er nog steeds een wijdverbreid geloof in de mogelijkheid van een spontane, 'echte' actie, die de hele persoonlijkheid van de acteur engageert op een manier die het spelmatige te boven gaat. Alsof dat spel op zich niet genoeg is. Aan het geloof in de mogelijkheid van een 'echte' gebeurtenis op het podium, die dan ook nog de kijker treft, kleeft dus een problematische erfenis, die verband houdt met wat zowel acteurs/dansers als publiek geloven of willen zien. En dus ook met wat ze niet willen zien.



In november liepen in Gent en Brussel twee voorstellingen die deze mythe onderzoeken. De invalshoeken van *Collect-if by Collect-if* en *Project/Projet* van Xavier Le Roy verschillen hemelsbreed, maar beide benaderen deze blinde vlek van het theater wel vanuit een moderne, eerder dan post-moderne opvatting over kunst. Beide werken zijn immers, hoewel het tegendeel het geval lijkt bij *Collect-if*, geen assemblages die de wisselvalligheid van elke betekenis tonen, maar integendeel vernuftige constructies die hun dynamiek ontlenen aan een centrale leegte. Ze tonen de onmogelijkheid om een betekenis te fixeren, maar openen daarmee ook ruimte voor de fantasie van de toeschouwer.

BIJ LE ROY kan je er gewoon niet naast kijken. *Project/Projet* opent met een bizar balspel, dat gespeeld wordt zonder bal. De gelijkenis met het eindbeeld van Antonioni's film *Blow-Up* is onmiskenbaar, al zag Le Roy zelf de overeenkomst slechts post-factum. In Antonioni's film maakt een fotograaf beelden in een park. Bij het ontwikkelen merkt hij in de achtergrond een vlek in de vorm van een lichaam. Uit de blikken van de omstaanders leidt hij af dat zich hier een misdaad heeft afgespeeld. In het park vindt hij inderdaad een lijk, dat de volgende dag echter verdwenen is. Ondertussen ontmoet de fotograaf in zijn atelier vele vrouwen, maar afgezien van wat gestoei kan hun aanwezigheid hem slechts matig boeien, gebiologeerd als hij blijft door wat zich buiten zijn medeweten voorgedaan heeft in zijn aanwezigheid. De film eindigt met een landerige uitstap. De fotograaf legt er zich al bij neer dat hij nooit de ware toedracht van het gebeuren, noch de geheimzinnige vrouw die ermee verbonden is, zal kunnen achterhalen. Plots ontmoet de fotograaf een bende vrolijke klanten in buitenissige kostuums. Op een afgelegen tennisveld beginnen twee van hen tennis te spelen, maar wel zonder bal. De anderen doen volop mee: hun hoofden bewegen zich van links naar rechts, mee met de onzichtbare bal. Plots valt deze imaginaire tennisbal vlak voor de voeten van de held. Als de tennisspeelster hem teken doet de bal terug te gooien, speelt de fotograaf, na een kleine aarzeling, het spel tenslotte toch mee. Hij raapt de bal op en gooit hem terug. Deze scène toont terugkijkend de waarheid van de hele film. De verbeelding, het avontuur van de fotograaf had in wezen geen object, geen lijk nodig om toch mogelijk te zijn. In *Project/Projet* speelt een zelfde effect: het is niet nodig om een

object van belangstelling, van verlangen aanwezig te stellen op de scène om een dialoog tussen de zaal en het podium op gang te trekken. Integendeel zelfs, men zou, met deze voorstelling in gedachten, kunnen stellen dat het ontbreken ervan juist de mogelijkheid opent voor een uitwisseling tussen acteurs en toeschouwers, hoezeer zij uiteraard in twee verschillende werelden leven die naar elkaar kijken.

Project/Projet ontstond uit *Extensions*, een eerder onderzoek van Le Roy. Daarin ging hij de betekenis en de mogelijksvoorwaarden van improvisatie binnen de dans na. Zijn uitgangspunt was eenvoudig. Om een voorstelling die ontstaat uit improvisatie levendig te houden zou, idealiter, de repetitie moeten samenvallen met de voorstelling. Volgens dat utopisch uitgangspunt moet het moment zelf alles betekenen. Maar Le Roy beseftte onmiddellijk dat het onmogelijk zou zijn een danser op podium volledig samen te laten vallen met zijn acties en dat ook nog met een publiek te kunnen delen. De notie 'spel' bleek veel beter dan 'improvisatie' in staat om te beschrijven wat dan wel gebeurde. Spelen is nauw verwant aan theater. Elk spel is ook een fictie: je speelt in alle ernst een rol, in het volle besef dat het niet 'echt' is. Een spel is een parallelle realiteit, die regels en gebruiken van de samenleving opneemt en transformeert op een ander vlak. In *Extensions* ontbraken echter vooraf gegeven spelregels, zodat de dansers uit de observatie van anderen handelingen een actie-strategie dienden te distilleren om vervolgens te kijken of die aansloeg. De spelregels ontstonden dus gaandeweg. Merkwaardig genoeg dachten toeschouwers vaak dat ze de spelregels doorhadden, hoewel dat, bij gebrek aan vooraf gegeven regels, onmogelijk was. Anderen voelden zich dan weer buitengesloten en haakten af.

DE VOORSTELLING, of het 'product' *Project/Projet* – Le Roy keert hier inderdaad terug naar de idee van een afgeronde voorstelling, een product – vertrekt vanuit deze frustratie over een gemiste communicatie. Mensen zoeken in het theater blijkbaar iets anders dan alleen maar het plezier om naar een spel te kijken, iets waarvan ze wel degelijk genieten bij een sportwedstrijd. Meestal wordt aangenomen dat de meerwaarde van het product theater tegenover

een wedstrijd ligt in de betekenis die eraan ten grondslag ligt. Dat is wat we overhouden, meenemen. Maar is dat wel zo? Is er zo'n betekenis nodig achter de betekenaars – acteurs, scenografie, kostuums – om theater iets te laten voorstellen? Is er, kortom, een 'tennisbal' nodig, of kunnen we het ook zonder stellen? Misschien niet. Om het in de woorden van Le Roy te zeggen: de inzet van deze voorstelling is het tonen van een '*sens dans la présence*'.

Project/Projet toont op welk moment andere publieke evenementen als sportmanifestaties, rituelen, film, performances of plechtigheden theater of dans worden. Het stuk toont ook en vooral dat die verschuiving niet ontstaat door een inhoud die vooraf gaat aan de voorstelling. In *Project/Projet* wordt, bij wijze van extensie van *Extensions*, de parallel getrokken met een sportmanifestatie. Je ziet vele kleine wedstrijden, soms meerdere door elkaar, en bovendien worden ook punten omgeroepen. Door een reeks strikt formele ingrepen wordt echter de overgang van wedstrijd naar theaterspel duidelijk gemaakt. Het gaat telkens om expliciete, arbitraire wijzigingen in het spelverloop die tonen waar de speler acteur wordt en, als het lukt, ook waar de aanwezige in de zaal toeschouwer wordt. Op een bepaald ogenblik worden bijvoorbeeld letterlijk de rollen verdeeld: de spelers wisselen hun voornamen en dus ook hun identiteit binnen het spel uit. Andere ingrepen, zoals het verduisteren van de scène, verleiden de toeschouwer er dan weer toe om zelf het beeld af te maken. In de abstracte, zinloze bewegingen, die echter door een zorgvuldige manipulatie van hun opeenvolging en vorm 'bezienswaardig' gemaakt zijn, herken je het basisstramen van elke dansvoorstelling. Die draait in laatste instantie steeds om de manier waarop het gebeuren ons aankijkt en onze verbeelding tot leven wekt, zonder per se een verhaal of betekenis te bevatten. *Blow-Up revisited*. Toch is deze voorstelling – en dat is wellicht haar grootste kwaliteit – geen filosofisch traktaat of louter theoretische oefening. De voorstelling drijft, aan beide zijden van het podium, op een zeker enthousiasme, een appèl op ons vermogen om ons in te leven in een situatie, al is die dan ook vederlicht en gespeend van elke boodschap. Dat heeft een bevrijdend effect. *Project/Projet* is een warm pleidooi voor de eenvoud van dans. Het poëtisch potentieel ervan ligt hier niet in haar complexe mededelingen of vormen, maar in de structuur van het gebeuren en de spelinzet (dus niet de echte aanwezigheid) van de dansers. Als een soort toegift krijg je tot slot nog even 'echt'

theater, met alle bijhorende attributen. Dat is komisch, maar ook in zekere zin obscene: wat er vingerdik op ligt is na het voorgaande nog moeilijk te aanschouwen.

Op het eerste gezicht trapt *Collect-if by Collect-if* met open ogen in de val die Le Roy zo polemisch te kijk stelde in zijn *Extensions*. De voorstelling is inderdaad een aaneenschakeling van scènes die hun improvisatorische oorsprong nauwelijks kunnen verhullen en ogenschijnlijk zelfs als los zand aan elkaar hangen. De voorstelling zelf fixeert dat moment van improvisatie en maakt het herhaalbaar. (Tot enkele uren voor de première werd weliswaar nog druk gesleuteld aan de samenhang van het stuk, maar toch...) Maar van onmiddellijkheid is geen sprake meer. De vraag die deze voorstelling initieert is een totaal andere: is het nog mogelijk om als een collectief te denken en te werken na de ineenstorting van alle ideologische systemen die gebouwd zijn op de idee van een collectief? Wat houdt dat dan in? Heeft dat ook een politieke betekenis? En hoe bepalen de verschillende geschiedenissen van Oost- en West-Europa de benadering van dit probleem? Onderliggend kan je een andere vraag bespeuren: wat heeft een acteur of performer nog te vertellen als er geen grenzen meer zijn om tegen te schoppen? Hoe wil hij/zij gezien worden? En wat met het enorme gewicht van de kunstgeschiedenis, nu de kennis daarover zo algemeen beschikbaar is dat men niets *ex novo* kan bedenken, maar zich noodzakelijkerwijs tegenover die geschiedenis moet verhouden? De samenstelling van de groep zelf krijgt in dit opzicht een bijzondere relevantie. Op Emil Hrvatin, auteur en directeur van het Sloveense theatercentrum Maska, en dramaturge Bojana Cvejic na, hebben alle deelnemers er een min of meer lange carrière in grotere gezelschappen als *Damaged Goods* of *Rosas* opzitten. Een loopbaan waarin hun persoonlijke verantwoordelijkheid, ook wanneer een voorstelling door de inbreng van hun persoonlijke improvisatiewerk tot stand komt, uiteindelijk vrij gering blijft.

DE WIJZE waarop de groep op scène verschijnt is alvast een haast schreeuwerige affirmatie van het collectief-idee. Allen dragen hetzelfde blauwe mao-hemdje in ruw katoen boven een beige broek van westerse makelij. Hemd en broek zijn elk op zich een symbool van een bepaalde bevrijding, een marxistische en een westers-liberale, die geëindigd is in een stringente groepsdwang. We zijn vrij om te zijn zoals de anderen. Vraag is dan natuurlijk: wat is een collectief dan

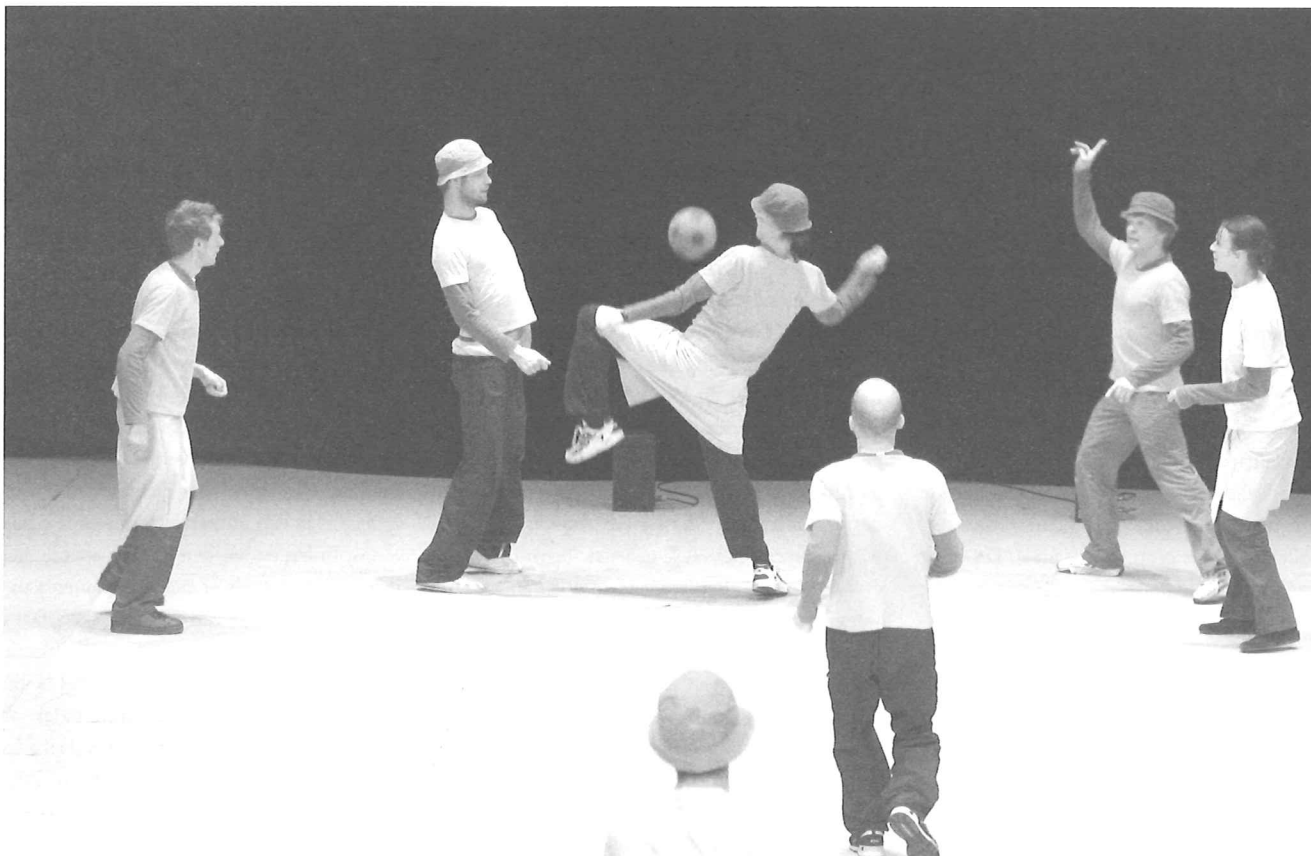


waard, aan welke zijde van de ondertussen geslechte ideologische barrière men zich ook bevindt? Het pad van de groep liep inderdaad niet over rozen. Naarmate het werkproces vorderde, bleek de 'vrijheid' om samen en elk voor zich de verantwoordelijkheid te nemen voor een voorstelling steeds moeilijker te dragen. De uiteindelijke voorstelling toont dit ook. In een scène met Ugo Dehaes en Varinia Canto Vila stelt de eerste voor om keer op keer gewelddadig tegen elkaar aan te botsen. Canto Vila ziet dat helemaal niet zitten en verwijst daarbij naar een beroemde performance met Marina Abramovic en Ulay waarin precies hetzelfde gebeurt. Terwijl Dehaes ervoor pleit om het 'zomaar' te doen en te zien wat er dan gebeurt (wat tot een 'zachte' versie van dezelfde performance, of met andere woorden tot niets leidt) geven Katarina Stegnar en Emil Hrvatin hun licht ironisch, en zelfs meewarig commentaar op dit dovemansgesprek. Het 'interessante' van wat hier gebeurt is dus niet de actie op zich, maar wel de demonstratie van de moeilijke manier waarop artistieke beslissingen in een groep tot stand komen. Zo zijn er wel meer ideeën die op scène genadeloos neergesabeld worden. Een idee van die strijd krijg je door het scherm in de achtergrond waarover onophoudelijk, aan hoge snelheid, berichten lopen. Die woordstroom wordt slechts éénmaal onderbroken, en wel om een man te laten zien die eerst tegen de stroom in zwemt en vervolgens de zee probeert leeg te hozen. Een van de 'geweigerde' scènes is een voorstel van Emil Hrvatin om voor deze voorstelling te vertrekken van de 'erfenis' die elk groepslid meedraagt van zijn vroegere werkomgeving. Maar daar gaan anderen hard tegenin: het ging hier toch om hun authentieke zelf? Waarop, na oeverloos discussiëren, de flegmatieke Stegnar haar kleren uittrekt en poedelnaakt zegt: 'Dit is mijn naakte zelf. En nu?' Een van de subtielere vondsten van de voorstelling is dat deze scène een lang spoor trekt in de voorstelling als heel wat later Alix Eynaudi – tot voor kort lid van *Rosas* –, zonder te wachten op de anderen, onmiskenbaar een 'Rosas'-scène neerzet.

Je kan je levendig inbeelden dat een dergelijk samenzijn in 'vrijheid' een hel is. Voorstellen verliezen bijvoorbeeld, in het intensieve zoeken naar een gemene deler of een wederzijds begrip, hun scherpte of zelfs hun samenhang. Er is een scène waarin vier vertellers naast elkaar op de grond liggen om een verhaal te vertellen. De ene heeft

nauwelijks een halve zin gezegd of de andere neemt al over, maar blijkt telkens weer vanuit een ander perspectief of zelfs een volkomen verschillend verhaal te denken. Die scène wordt gevolgd door een dans die zich in quasi-totale duisternis afspeelt. Alsof de performers inderdaad in het duister tasten over wat ze aan het doen zijn. (Er is een andere verklaring voor deze scène: ze doet ook een appel aan de verbeeldingskracht van de kijker, ze zet hem rechtstreeks voor zijn eigen verantwoordelijkheid, en is daarmee zeer verwant aan een gelijkaardige verduisterde scène in *Le Roys Project/Projet*, maar daarover verder meer). Het boeiende van deze voorstelling is inderdaad dat haast elke scène voor meerdere interpretaties vatbaar is in een immer verschuivende dialectiek van woorden en beelden. Deze disparate hel valt alleen te dragen als er ook momenten van eendracht zijn. Dat kan een gewild zoeken naar nestwarmte zijn, wat uitmondt in de constructie van een tribale identiteit. Zo krijg je in het begin van de voorstelling een haast kinderlijk-naïeve allusie op dat idee als de spelers al bewegend elkaars kleren aan- en uittrekken. Ook dat beeld krijgt op het einde een echo als Eynaudi en Hrvatin zich uitkleden en elkaars kleren aantrekken. Gelijkelijk betekent, na de transitie via het naakte lichaam, ook de mogelijkheid van een verschil.

BIJ DE VOORSTELLING hoort een boekje waarin het traject dat de groep afgelegd heeft nauwgezet in kaart gebracht werd. Dat logboek mondt uit in een vijf-puntenmanifest dat samenvat wat ondanks alle verwarring en dwaalsporen de artistieke en politieke relevantie van dit werk is gebleken. Het programma waarmee deze groep eindigde is, eerder dan een samenwerkingsprotocol, de blauwdruk van een utopische, politieke gedachte. Het gaat de groep, naar eigen zeggen, om contacten in plaats van contracten. De groep gaf zichzelf ten eerste alle tijd om (g)een beslissing te bereiken, zonder zijn toevlucht te nemen tot klassieke beslissingsmechanismen van de parlementaire democratie zoals stemmen of veto's. Als het kon, werden ook machtsspelletjes kortgesloten. De resulterende babylonische spraakverwarring namen zij voor lief. Bleek immers dat de verregaande inmenging van elke deelnemer in de voorstellen van de anderen bijzonder productief bleek om de eigen denkwijzen en voorstellingen te vernieuwen: 'Je leert je in te leven in het standpunt van een ander.' De groep nam dus –punt twee– tevens de verantwoordelijkheid voor de eigen mentale onzekerheid die volgde uit het erratisch werkproces, én –punt drie– voor



Project/Projet XAVIER LE ROY foto Dieter Rùchel

de inefficiëntie van dat werkproces. En hier komt de kat op de koord. Voor de groep is die inefficiëntie een soort geuzendaad: ze steken hun tong uit naar de manier waarop zaken in de westerse samenleving beredderd worden. Daar zijn organisaties volgens hen zo gestructureerd dat iedereen zeer efficiënt binnen een groep zijn deeldomein, zijn specialisme heeft. Anderen worden niet verondersteld daar aan te raken. Bij Collect-if geldt het omgekeerde. Iedereen kan binnendringen in het 'domein' van de andere, en doet dat ook. Dat is ook een hemelsbreed verschil met de gang van zaken in gewone dansgezelschappen, waar beslissingen, ook artistieke, in een collectief vaak op pragmatische basis genomen worden. Die werkwijze bestempelt Collect-if als een 'contractuele' houding tegenover het werk. Bij deze groep is er echter maar één contract: je doet mee of je doet niet mee. Al wat dan volgt gebeurt op basis van het 'contact' dat je met de ander ontwikkelt.

De politieke betekenis van het werk ligt in het verlengde hiervan. In de neo-liberale wereld, stelt de groep, koopt iedereen zijn vrijheid om niet met de andere in contact te moeten komen. Individuele eigenschappen als tolerantie en vrij-

heid worden hoog gewaardeerd, maar verhelen dat zo problemen op afstand gehouden worden. Het is een verkapte vorm van cynisme. Uiteindelijk is het pas als in de achtertuin van de verlichte westerse burger een hinderlijke vreemde de rust verstoort, dat er sprake is van contact. Maar uiteraard is dat niet per se een geslaagd contact. In het werkproces van Collect-if is dat verstoppertje spelen onmogelijk. Iedereen blijft verantwoordelijk voor zijn verhouding met de andere groepsleden, ook al is die geen succes. Het is dus niet door wantoestanden in de buitenwereld te hekelen dat dit theater maatschappijkritisch werkt. Elke expliciete inhoud werd zelfs doelbewust geweerd. Hrvatin stelt het lapidair: 'We spreken niet over de buitenwereld. We creëren geen betekenis, maar zijn zelf, in wat we doen, betekenis. Dat moet je niet verwarren met navelstaarderij.' Eynaudi legt dit naast het werken in een ander gezelschap: 'Je kan een choreograaf te kennen geven waaraan je twijfelt, maar die twijfel is steeds gerelateerd aan een bepaalde scène. Terwijl het hier om de twijfel op zich gaat'.

Het vierde punt is even polemisch. Hoe meer vrijheid, hoe zwaarder de dingen worden. Als alles mogelijk lijkt, is in werkelijkheid niets

mogelijk. Ondanks alle openheid moet men zich er ook bij neerleggen dat er steeds in de vertaalslag tussen individuen, in de communicatie, ontzettend veel verloren gaat. Nog meer gaat verloren in de vertaling naar de toeschouwer. Die kan enkel nog vermoeden wat in het geding was tijdens het werkproces. Maar dat is geen reden om dit probleem toe te dekken. Dat is ook het laatste programmapunt: 'Being in by being out'. Hoe penibel ook, de groep bleef weerstand bieden aan het verlangen om volledig op te gaan in het geheel, om alle twijfels terzijde te schuiven. Ze bleven elkaars betrokkenheid op de proef stellen. Geen lieve vrede dus.

DE VOORSTELLING is zo op zijn manier een kritische commentaar op het gemak waarmee collectieven dezer dagen voorstellingen maken. Professionalisme komt hier in een eigenaardig daglicht te staan, als een beslissing om elkaar de ruimte te geven om te scoren zonder zich te ver te engageren in een doorgedreven articulatie van een inzicht. Maar wat is dan het inzicht dat hier komt bovendrijven, afgezien van het polemische vijf-puntenstatement? Is dit uiteindelijk meer dan een zeer ern-



Project/Projet XAVIER LE ROY foto Dieter Röchel

stig opgevatte, maar uiteindelijk zeer klassiek gerepresenteerde improvisatieslag? Nagenoeg alle voorstellingen van collectieven delen immers een kwaliteit die ontbreekt in een theatervorm waarbij één overkoepelende zienswijze de gebeurtenissen stuurt. Door hun persoonlijkheid, hun manier van zijn mee in het geding te brengen, geven ze steeds een min of meer expliciete representatie van ons gedrag buiten het theater. Ze theataliseren het theater van alledag. Dat gebeurt hier ook. Maar er is, door de briljante montage van de voorstelling, ook iets meer. (Al zou die montage volgens de groep haast bij toeval ontstaan zijn, ze werd dan toch gestuurd door een zeer juiste intuïtie).

Er zijn zeven performers, maar aan beide zijden van de scène staan de hele voorstelling lang vier stoelen, één teveel dus. Die lege plek krijgt aanvankelijk een schijnbare verklaring. Ugo Dehaes leest een brief voor van iemand die zelfmoord pleegde omdat hij het leven als totaal zinloos ervaarde. Niemand komt daar nog op terug. Integendeel: zoals al bleek lanceren de deelnemers het ene voorstel na het andere om de leegte van de scène, en vooral hun positie daarin, juist wel zin te geven. Maar

net op het ogenblik dat je je begint af te vragen wat deze artistieke navelstaarderij met de kijker te maken heeft, wat je 'belang' als kijker is, kijkt de voorstelling letterlijk terug. Katarina Stegnar komt naar voor en zegt: 'I can see you'. (Een echo van de dansscène in het duister, waar je de performers net niet zag en je op jezelf aangewezen was). Dit stuk gaat niet enkel over kommer en kwel van artiesten, maar vooral over de manier waarop iedereen in zijn daden op zoek is naar 'iets', hoewel dat 'iets' hem steeds weer ontsnapt. De oneindige keuzevrijheid die ons politiek-economisch bestel biedt, blijkt daarbij allerminst een hulp. Emil Hrvatin formuleert dat scherp in een ontroerende monoloog over moedeloosheid op het einde van het stuk. Daarmee is de cirkel rond die begon bij de zelfmoordbrief. Maar deze keer is er een uitweg: het zinloos om elkaar en om een leegte heen draaien is de zin van dit zinloze stuk. De lege stoel en de lege ruimte constitueren de mogelijkheid van ons handelen. Dat tonen is meer dan een vrijblijvende representatie van een moeizaam zoekproces en ook meer dan een manifest. De lege stoel is de ontbrekende tennisbal die ook bij Le Roy zo'n centrale rol speelde. ●

PROJECT/PROJET

CONCEPT Xavier Le Roy
 MET Susanne Berggren, Raido Mägi, Mart Kangro, Amaia Urrea, Raquel Ponce, Juan Domínguez, Tino Sehgal, Paul Gazzola, Frédéric Sequette, Mårten Spångberg, Alice Chauchat, Carlos Pez Gonzalez, Pirkko Husemann, Ion Munduate, Nadia Cusimano, Geoffrey Garrison, Kobe Matthys, Christine De Smedt, Anna Koch
 MUZIEK Léonard de Léonard
 PRODUCTIE in situ productions (D), Le Kwatt (F) en een heleboel coproductanten
 PROJECT/PROJET was op 21 en 22 november 2003 te zien in het Kaaithheater (Brussel)

COLLECT-IF BY COLLECT-IF

MET Borut Cajnko (techniek), Varinia Canto Vila, Bojana Cvejić, Ugo Dehaes, Alix Eynaudi, Emil Hrvatin, Rebecca Murgi, Igor Delorenzo Omahen (fotografie), Nejc Sahe (video), Katarina Stegnar, Linda Suy (productie), Miran Šušteršič (licht), Nataša Zavolovšek (administratie).
 PRODUCTIE Maska (Ljubljana)
 COLLECT-IF was op 19, 20 en 21 november 2003 te zien in Vooruit (Gent)