



# Improviseren als denkproces

XAVIER LE ROY EN COLLECT-IF Pieter T'Jonck

**I**N 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.

**I**N 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, kleefde 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.