

was ondertussen uitgebreid tot een octet met scenograaf en technicus Geert Vandewalle en drie jazzmusici: altsaxofonist Cel Overberghe, contrabassist Free Madou en slagwerker Percy Jones. Bepalend in de finale aanloop naar de première was dat zij, net als Koen, Tom en Jos, in zekere mate de vrijheid kregen om hun ding te doen en een eigen spoor uit te zetten – zonder daarbij het collectieve doel uit het oog te verliezen: Jack Sels en zijn wereld weer tot leven wekken. Ook hier ging de parallel met het functioneren van een jazzband op. Concreet betekende dit dat tekst, beeld en muziek in de voorstelling vaak samengaan, maar dat ‘het theater’ evengoed verschillende keren de baan ruimt voor stukjes concert en film. Amper een paar weken voor de première ontdekte Tom in het VRT-archief een ongekende tv-opname uit 1959 van Jack Sels met onder andere Dizzy Gillespie en Jimmy Rushing. Te mooi om niet te gebruiken, vonden we, dus beslisten we om ‘het theater’ een zevental minuten te onderbreken voor een filmprojectie. Hetzelfde gold voor de muziek: tweemaal wordt in de voorstelling plaats gemaakt voor een onversneden jazzvertolking – solo’s inclusief.

Ondanks de lange voorbereidende fase werden vele beslissingen uiteindelijk vrij intuïtief genomen. ‘Ik zou graag een voorstelling met zo weinig mogelijk dramaturgie maken’, liet Koen zich op zeker moment ontvallen, en Jos was die idee niet ongenegen. Voor mijzelf was dat even schrikken. Had ik het theater niet altijd vanuit een dramaturgisch oogpunt aanschouwd? Maar jawel, voor *Het Jack Sels Project* was het een goede keuze. Enkel door alles in een laatste fase opnieuw in vraag te stellen en de voorstelling schijnbaar vanaf nul weer op te bouwen, konden we iets van Sels’ impromptu manier van denken weergeven en een jazzgevoel oproepen. ●

● E L F D E S T E M PAUL POURVEUR

In de tekst zit een theater

Clara van den Broek

Paul Pourveur (*1952) startte als scenarist voor film en televisie. Sinds medio jaren ‘80 profileert hij zich als theaterauteur. Hij weet het genre te vernieuwen met teksten als, onder meer, *Le Diable au Corps* (‘86), *Congo* (‘89), *Noorderlicht en Vaders en Zonen* (‘98), *Lilith@online* (‘01), *Grond* (‘02), *Les B@lges* (02) en *Shakespeare is dead. Get over it* (‘03). Wars van traditionele dramaturgie, met zijn psychologie en lineair verhaal, breekt Pourveur de theatertekst open. En of die dan nog speelbaar is? Die vraag is niet bijzonder relevant, vindt Pourveur.

1. Ik weet niet of mijn teksten ‘echte’ theaterteksten zijn, maar ze kunnen alleszins opgevoerd worden, het zijn teksten die voor het theater werden geschreven. Bij het schrijven houd ik immers rekening met het dispositief van het theater: aan de ene kant een scène met spelende/sprekende entiteiten, en aan de andere luisterende passieve of actieve entiteiten. Het dispositief is een context waarbij een specifieke tekst optimaal kan functioneren. Een roman, bijvoorbeeld, werd geschreven voor een lezer die in een zetel zit en die zijn lectuur kan onderbreken wanneer hij wil. Een roman is daarom niet bedoeld om op scène te brengen. Natuurlijk kan de acteur of regisseur de tekst zo perverteren dat hij hem toch op scène kan brengen, maar de tekst is er niet voor geschreven. De geënceneerde versie heeft dan niets meer te maken met de leeservaring die de schrijver voor ogen had. Die heeft nooit gevraagd dat zijn tekst in een theatrale context zou worden gespeeld. Het dispositief dat in de tekst zit, is toch wel van belang. Bij literatuur verloopt de interactie tussen toeschouwer en tekst heel anders dan bij theater. De lezer bepaalt zelf het ritme en het tijdsverloop. Hij kan een passage overslaan als hij wil. En de tekst wordt aangevuld met de verbeelding of fantasmen van de lezer. Bij theater treedt de fysiek aanwezige toeschouwer in relatie met echte lichamen. Meestal wordt er, door de regisseur en de vormgever, ook een context geschapen waarin het imaginaire, het fantasma, het verlangen van de toeschouwer kan evolueren.

2. Hoewel ik dus rekening houd met het theatrale dispositief, houd ik geen rekening met theatrale conventies. Ook schrijf ik mij niet in een bepaalde toneelschrijftraditie in. Daardoor kan ik op een veel vlottere manier weinig gebruikelijke tekstuele vormen of andere tekstcomposities toepassen. Mijn uitgangspunt bij het bepalen van een dramaturgisch model, is een wereldbeeld, een hedendaags werkelijkheidsmodel. De tekst *Shakespeare is dead, get over it* (2002), bijvoorbeeld, is een poging om me te situeren tussen narrativiteit en onze databasewerkelijkheid. Database en narrativiteit zijn natuurlijke vijanden (cfr. de Russisch-Amerikaanse mediakunstenaar en -theoreticus Lev Manovich). *Shakespeare is dead* gaat over hoe wij in onze databasewerkelijkheid toch nog altijd proberen om narrativiteit op te dringen. De berichtgeving over de Tweede Golfoorlog bijvoorbeeld kwam over als een gigantische database, een eindeloze lijst van beelden, teksten en andere data, die via verbanden enige betekenis, enig begrip had kunnen opleveren. Maar dat geheugen van een oorlog vernietigde zichzelf even snel als het opkwam. En hoewel elk onderdeelje narratieve elementen inhield, liet het geheel geen narrativiteit toe.

3. Je kan niet vastleggen wat goede of slechte theaterteksten zijn. Want dan vertrekken we van een bepaald idee van wat theater moet zijn, een dogma. Terwijl het theater net een plek van vrijheid zou moeten zijn. In principe kan en mag