

Samen jazz spelen: *Het Jack Sels Project*



In 1998 sprak Jos Verbist, directeur van Theater Antigone, Peter Anthonissen aan om de tekst te verzorgen van *Het Jack Sels Project*, een productie waarbij in een latere fase ook Theater Zuidpool en De Werf Brugge als coproducent betrokken werden. Met zo goed als geen ervaring in het schrijven van theater teksten ging Anthonissen – tot dan toe vooral bedrijvig als theaterrecensent – aan het werk. Enkele impressies van een zoektocht.

Het verloop van een productieproces valt soms in een aantal scharniermomenten te vatten. Een ommekeer in *Het Jack Sels Project* kwam er eind december vorig jaar, toen ik, na een halfjaar zwoegen op een eerste tekstvoorstel, weer uitkwam waar we vertrokken waren: bij de veelal ongepubliceerde geschriften van Sels zelf, die Jos Verbist en cineast Tom van Overberghe tien jaar eerder hadden verzameld, toen ze plannen koesterden voor een documentaire film over Sels. Tijdens zijn leven publiceerde de Antwerpse jazzsaxofonist Jack Sels (1922-1970) artikels over jazz in *De Nieuwe Gazet*, maar zijn andere schrijfsels had hij nooit openbaar gemaakt. De genres waarin hij zich uitdrukte, waren zeer divers: dagboek-achtige overpeinzingen en beschouwingen over onder meer muziek, ethiek, politiek en de dierenwereld; fantastische sprookjes; gedichten; (semi-)autobiografische teksten waaronder de aanzet tot een scenario voor een verfilming van zijn eigen leven. Sels schreef vooral in het Frans, soms in het Engels of het Nederlands, een zeldzame keer in het Duits. Uit zijn geschriften spreken een enorme bevolegheid en een haast dwangmatige drang om zich uit te drukken, maar vaak overstijgen zij die eerste schrijfpuls niet. Treffende observaties wisselen af met oeverloze passages waarin Sels het moeilijk heeft om tot de kern van een gedachte door te dringen en haar te verwoorden.

Mijn eerste reactie tegenover Sels' geschriften was dan ook afwijzend. Waren ze wel 'goed

genoeg' om op de een of andere manier op scène te zetten? Nee, zo dacht ik, ze waren een dankbare informatiebron, van dezelfde orde als zijn brieven, als de artikels die over hem gepubliceerd waren, als de gesprekken die we met getuigen gevoerd hadden, als de radioreeks die de VRT in 2000 over Sels gemaakt had ... maar niet meer dan dat. Die houding had ook te maken met een beslissing die al vroeg in het productieproces gevallen was: *Het Jack Sels Project* zou geen biografie worden. In die zin leek het me een onzalig idee om Jack Sels zelf als personage ten tonele te voeren. 'Een spiritistische theatervoorstelling', zoals Tom van Overberghe het op zeker moment omschreef, dát was de opzet.

Een constante in onze research naar Jack Sels waren de vaak diametraal tegenovergestelde opinies over zijn artistieke kwaliteiten. Voor de enen was hij een miskend genie, voor de anderen een overroepen, richtingloze derde-rangsfiguur. Des te opmerkelijker was dat ook over sommige 'feitelijke' gebeurtenissen in zijn leven wilde en tegenstrijdige verhalen de ronde deden. Die verschillende zienswijzen op dezelfde man vonden een verlengstuk in de discussies die wij zelf over Sels voerden. Mede ontstaan vanuit die gesprekken met Jos Verbist, Koen de Sutter en Tom van Overberghe, de kernploeg van *Het Jack Sels Project*, lag begin december mijn eerste tekstvoorstel op tafel, de aanzet tot een 'stuk' waarin twee figuren elkaar troffen in een fictief Jack Sels Museum. De ene was een jazzwetenschapper met een passie voor Jack Sels, de andere tegen heug en meug conciërge van het museum. Een doodlopend spoor, zo bleek snel. Op zoek naar 'het theatrale' (wat dat dan ook mocht zijn), was ik in de valkuil van een plat realisme getrapt. Ondanks mijn voornemen dat niet te doen, had ik het werk van de acteurs – en van de toeschouwers – al te erg vooraf ingevuld. Bovendien kreunde de tekst

onder de informatie over Sels. Jos en Koen spraken over 'een biografie-in-dialogen'. Net niet wat we voor ogen hadden, dus.

De geschriften van Sels hielpen ons opnieuw op weg. Bij herlezing van een aantal van zijn teksten kwam ik tot het besef dat welke fictieve constructie ik ook zou opzetten, ze steeds de authenticiteit zou missen van Sels' eigen pen. Op zijn minst bevatten zijn geschriften waardevol materiaal waarmee ik aan de slag kon. Op aangeven van Jos en Koen zette ik me daarom in een volgende fase aan een caleidoscopische tekst bestaande uit een vijftiengestig fragmenten, waarin een aantal stemmen over Jack Sels het woord namen, inclusief zichzelf. 'Het zou een slimme aanpak zijn om verschillende subjectieve stemmen aan te reiken en daarmee de interesse te wekken bij een publiek, zonder dat het tot de conclusie komt: dit of dat was Jack Sels,' zei Jos, en die idee lag aan de basis van mijn tweede tekstvoorstel.

Ditmaal bekommerde ik me zo weinig mogelijk om de toekomstige encenering. Het theatraal potentieel van enkele van de tekstfragmenten, zoals een lemma uit een Brits-Amerikaans jazznaslagwerk waarin Sels vermeld wordt, was bewust nihil. Maar ook de andere fragmenten waren zeer uiteenlopend van aard: van terloopse opmerkingen van Jos en Koen tijdens voorafgaande gesprekken, over citaten uit interviews met getuigen, tot vertaalde en bewerkte passages uit, inderdaad, Sels' eigen geschriften. Daarnaast omvatte de montage enkele 'scènes-uit-het-jazzleven' waarbij, anders dan bij de zonet genoemde fragmenten, wel een concrete situatie en personages voor te stellen waren: een dialoog tussen jazzvrienden, twee nevenschikte betogen van wereldverbetters die in respectievelijk het elektromagnetisme en de jazz de weg naar wereldvrede zien (twee overtuigingen die ik aan Sels ontleend had), een monoloog van een man die een

tenorsaxofoon van de hand doet ... Het geheel was een patchwork van korte stukken tekst waarvan ik hoopte dat ze elkaar zouden echoën en zodoende iets vertellen over Jack Sels en zijn wereld, over de passie voor jazz en over de plek en de betekenis van kunst in een mensenleven.

Een van de problemen van dit tweede tekstvoorstel was dat het té gediversifieerd was. De schaal was in de andere richting overgeslagen: in mijn streven om Jos, Koen en Tom – en ten langen leste het publiek – zo min mogelijk een situatie op te dringen en zoveel mogelijk openingen te laten, had ik de tekst ditmaal te weinig richting gegeven. Toch hield de fragmentarische vorm enige belofte in. Met name leek hij Koen geknipt om als acteur zelf ‘jazz te spelen’, maar dan met tekst. Veel meer dan een ‘voorstelling’, zag hij op dat moment een *spoken-word performance* voor zich die door de projectie van opeenvolgende ‘emotionele dia’s’ de wereld van Jack Sels zou ontsluiten. Live

muziek bleek in dit opzet onontbeerlijk: de beslissende stap naar de concertvorm die de productie zou krijgen, was gezet.

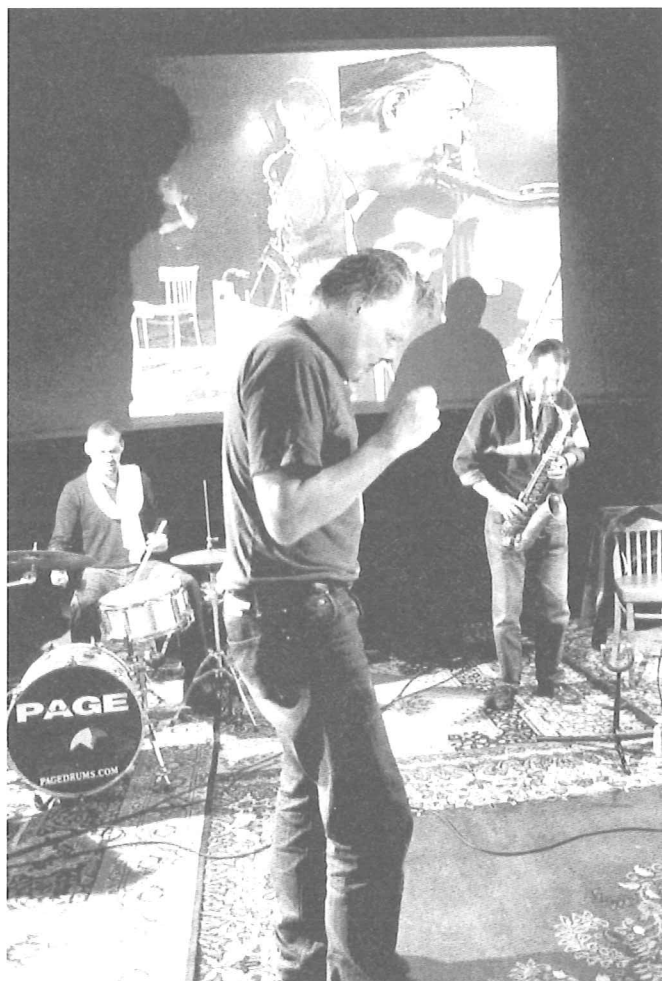
In plaats van fragmenten te schrappen, gaven Jos en Koen er de voorkeur aan dat ik in de daaropvolgende fase nieuwe fragmenten aan de reeds bestaande zou toevoegen. Tijdens de eerste repetitieweken in april werd dat proces verder gezet. Samen namen we het geaccumuleerde materiaal opnieuw door: Sels’ geschriften, de gesprekken met getuigen, mijn eigen tekstvoorstel, waarin een aantal elementen uit die geschriften en gesprekken terugkeerden ... Ook ander materiaal kwam op tafel: de schaarse opnames van Sels zelf, maar ook van bijvoorbeeld Lord Buckley, de peetvader van zowel de *stand-up comedy* als van de Beat Poetry. Voor mijzelf kwam deze fase op een gedeeltelijke herhaling neer van het parcours dat ik voordien had afgelegd, maar voor het geheel van de ploeg was ze niet onlogisch. Steeds meer

immers werd de groep bestaande uit enkele zeer verschillende individuen met elk een eigen functie in het productieproces een collectief van makers geschaard rond de erfenis van Sels. Een beetje zoals een jazzband. Voor Tom, Jos en Koen was het daarom essentieel om zoveel mogelijk gegevens op te slaan en van daaruit de voorstelling te laten ontstaan.

Met een zo open mogelijk vizier gingen we de laatste repetitiemaand in. De tekstconstructie die er al was, werd uit mekaar gehaald, de oorspronkelijke deeltjes werden naast de nieuwe fragmenten gelegd. Uit zo’n vijftig fragmenten stelden we vervolgens een tekstpartituur samen die tot kort voor de première werd aangevuld en bijgewerkt. De keuze om, anders dan bij mijn tweede tekstvoorstel, zoveel mogelijk in het hoofd van Jack Sels zelf te kruipen, was ditmaal snel gemaakt. We wilden het over Jack Sels hebben, dus lag het toch voor de hand hem zoveel mogelijk zelf aan het woord te laten? Naast mijn slechts langzamerhand gegroeide appreciatie voor zijn geschriften, was het daarbij van doorslaggevend belang dat we ondertussen ook een vorm gevonden hadden om Sels aanwezig te stellen, zonder hem op het toneel te gaan personifiëren. Het oorspronkelijke idee om in de voorstelling verschillende stemmen te laten horen bleef overeind, maar dan – op één scène met (reële én fictieve) citaten uit gesprekken met getuigen na – doorgetrokken naar Jack Sels zelf. Met andere woorden: Jos en Koen werden elk een spreekbuis voor minstens één facet van Sels’ persoonlijkheid. Daarbij gaven ze hun eigen voorkeur aan. Koen koos de private Sels, een man met grote dromen die op het eind van zijn leven helemaal opging in zijn bewondering en zijn liefde voor zijn hond en zijn twee katten, met wie hij voortdurend in dialoog trad. Jos opteerde voor de openbare Sels, die door zijn medemusici *the Preacher* werd genoemd, niet alleen omdat hij de jazz als kunstvorm wou propageren, maar ook omdat hij voor de jazz en dus ook voor zichzelf een emancipatorische taak zag weggelegd. In de schikking van de fragmenten zochten we niet in de eerste plaats een chronologie op. Wel wilden we een emotioneel parcours, een evolutie in een gemoedsgesteldheid schetsen: het geheel van de voorstelling als een blues.

Hun uiteindelijke plek kregen de tekstfragmenten echter pas in hun ontmoeting met beeld en muziek. Het oorspronkelijke kwartet

Het Jack Sels Project *DE WERF BRUGGE / THEATER ANTIGONE / THEATER ZUIDPOOL*
foto Raymond Mallentjer



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