

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. ●

● ELFDE STEM 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

alles. Ik weet alleen dat ik mijn teksten voor een theateraal dispositief schrijf, dat ze kunnen functioneren in een relatie scène - publiek. Maar of ze speelbaar zijn of niet, daar heb ik niet veel besef van, want dan zitten we meer op het vlak van acteren en regisseren. De vraag of iets speelbaar is of niet, is trouwens geen erg relevante vraag, want die komt meestal neer op een vormelijke discussie. En opnieuw: vertrekken we dan niet van een bepaald idee van wat speelbaar is? Alleen de vraag of de tekst een relatie heeft met de hedendaagse wereld waarin we leven, vind ik belangrijk.

4. Ik heb in de Kopergietry voor de productie *Lilith@online* samengewerkt met jonge pubers in volle glorie. Ik heb ze laten praten over hun leefwereld, over hun leven, hun gedachten en hun gevoelens, ik heb ze laten schrijven, en vanuit dat verzamelde materiaal heb ik een tekst proberen te componeren die terug naar hun wereld verwijst. De uiteindelijke tekst is vrij abstract. Hij vermengt het verhaal van Lilith en dat van de jongeren. Maar het werd nooit in vraag gesteld of ze dat nu zouden kunnen uitspreken of spelen. Want zelfs met die graad van abstractie, herkenden de jongeren toch hun tekst. Met speelbaarheid houd ik mij dus echt niet bezig. Ik probeer de tekst wel altijd zo op te bouwen dat er een zeker ritme ontstaat, dat de zinnen klinken, en volgens een bepaald ritme, rijm of systeem worden geschreven. Ik probeer altijd een soort huid te geven aan de tekst. Een soort tastbaarheid. Zoals Deleuze zei: '*le plus profond, c'est la peau*'. Ik schrijf een tekst met een bepaalde oppervlaktetextuur voor ogen: hij moet een soort sensitief gevoel geven. Maar of dat dan speelbaar is? Ik weet dat regisseurs altijd veel moeite hebben met mijn teksten. Onder meer omdat er weinig verhaal in zit, en haast geen personages. Dat is ook weer het geval in de tekst die ik nu pas voor Tanja Hermsen geschreven heb, *RapBattle 2003*. Die gaat over de beschadigde jeugd, die overgaat tot zelfverminking. Om dat thema verteld te krijgen, en psychologie daarbij te vermijden, ben ik uitgekomen bij een louter muzikale structuur: een eerste thema wordt uitgewerkt, herhaald, een tweede thema verbindt zich met het eerste, enzovoort. Los van elke verwijzing naar een verhaal of een personage, heb ik geprobeerd om die thema's op zich te ontwikkelen. Met andere woorden: het thema is zelf aan het woord. Waardoor je hopelijk, net zoals bij de muziek, de thema's zelf kan invullen. Nu, is

dat speelbaar...? Maar ik denk dat het uitgangspunt een juiste keuze was, en de tekst is ook bedacht voor het theateraal dispositief. We zullen zien of het werkt of niet. Het blijft in elk geval zoeken. Maar dat vind ik net boeiend. Ik voer allemaal onderzoekjes: hoe ver kan je gaan in een dramaturgie, in zo'n relatie scène-publiek? Welke andere 'luisterhoudingen' kan je teweegbrengen? Hoe met hedendaagse thema's omgaan?

5. Ik heb het gevoel dat (sommige) voorstellingen zich beginnen te situeren tussen installatie en theater in. Het probleem is echter dat die theatermakers nu nog conventionele teksten nemen en die vervolgens in die nieuwe theatrale vorm spuiten. Terwijl een nieuwe vorm ook een andere soort dramaturgie vraagt. De installatie is een interessante vorm, omdat objecten geen verhaal vertellen, maar de toeschouwer toch 100% de vrijheid laten om er narratief mee om te gaan. Dat is een goede representatievorm om een bepaald wereldbeeld of werkelijkheidsmodel te duiden. Momenteel wordt er in het theater nog altijd te veel aandacht besteed aan het verhaal en de personages. En dat is, voor mij alleszins, een beetje saai aan het worden.

6. De wetenschappelijke gegevens die ik in mijn teksten verwerk, hebben slechts zin als ze de evolutie in het stuk kunnen voortstuwen. Meestal schrijf ik over mensen die vastzitten tussen wetenschap en drang naar mythe: de liefde versus chemie, de chemie van de liefde. De mythe is dus even belangrijk als de wetenschap. Soms is het de mythe die ons leven voortstuwt, en soms de wetenschap. Als een ongewijzigd stuk essay de tekstevolutie kan voorhelpen, moet dat zeker kunnen. Bij *Noorderlicht* heb ik trouwens ook de vorm uit de kwantummechanica geplukt. Voor mij is het echter eerder een inhoudelijke dan een vormelijke kwestie. En ik vertrek nooit echt vanuit de wetenschap om iets te vertellen. Van zodra ik mijn thema heb, kijk ik wat ik erbij kan nemen. Als tegenpool of zo. Voor het toneelstuk over de beschadigde jeugd heb ik bijvoorbeeld thematische elementen uit de hiphopcultuur genomen.

7. Schrijven voor film of televisie is weer iets totaal anders. Film en TV kosten veel meer dan toneel, en dat kan soms nadelige gevolgen hebben voor de artistieke vrijheid van de scenarist. Bovendien willen bij televisie vaak ook de producent, de dramaturg en de regisseur

hun zegje over het scenario. In film kan je soms wel het productieproces overstijgen. Het dispositief van film laat ook enorm veel toe om emoties of bepaalde denkprocessen los te weken, en daar kan je handig gebruik van maken. Een toeschouwer (ik alleszins) duikt sneller in een film dan in een theaterstuk, omdat in het theater de toeschouwer de eerste pasjes moet doen, naar het stuk toe. Dat zijn allemaal zaken die anders functioneren in de schriftuur. Daarom zeg ik dat het dispositief voor mij een uitgangspunt is.

Bij theater moet je, zeker in het begin, altijd duiden wat voor stuk het is, en hoe de toeschouwer het moet decoderen. Want theater werkt veel minder met lineaire verhalen en personages dan film (behalve Lynch misschien). Gedurende de eerste tien minuten moet je dan ook tal van deuren openlaten, opdat de toeschouwer in het toneelstuk zou kunnen binnentreden. Terwijl hij bij film meteen verkocht is, omdat hij zo overbluft wordt. Vaak wordt in film in het begin een teaser gegeven, heel sterke scènes, waardoor je van het ene moment op het andere omkantelt en in de wereld van de film buitelt. Na dat sterke begin kan de scenarist dan weer zijn tijd nemen. Denk aan het begin van *Mulholland Drive*: die auto op dat wegje 's nachts en de muziek als donderwolken erboven. Dat beeld is zo intrigerend, dat het je in een soort hypnose brengt, in een bevreemdende sfeer. De auto gaat heel traag, dus je komt helemaal in een ander ritme. Die scène duurt misschien twee minuten. Nu, als ik eenzelfde concept wil hanteren in het theater, kan ik dat onmogelijk op twee minuten doen. Bovendien kan de toeschouwer tijdens de loop van het stuk nog altijd vrij snel afhaken, meer dan bij film. Dus je moet steeds een gevecht leveren om hem te betrekken, te motiveren, te stimuleren. Het is kwestie dat er gedurende het hele stuk enkele deuren open blijven. Je moet ook weten wanneer je de toeschouwer mag loslaten en wanneer niet, en of je hem terug moet binnenbrengen. Ik vind het niet erg dat hij even afhaakt, maar als hij daarna terug wil binnenspringen, moet dat ook mogelijk zijn. Soms doe ik dat bewust, schrijf ik een stuk van twee minuten waarvan ik vermoed: 'hier gaan ze afhaken', of 'dit gaan ze misschien overslaan'. Doordat ik de complexiteit opdrijf, of zelfs een beetje over de grens ga. Soms is het zelfs noodzakelijk dat de toeschouwer bepaalde passages overslaat. Dat laat hem toe even te mijmeren, de geest even terug een grotere vrijheid van denken te geven. ☺