

Het soortelijk gewicht van de dingen.

Over Landschap met springwegen van Pieter De Buysser

Landschap met springwegen is het verhaal van een liefde die de geschiedenis verandert. Door hartstocht gedreven tracht Zoltan zijn Francesca terug te vinden. De jonge knaap reist haar achterna op zijn paard Abbas. De zoektocht leidt de figuren uit een andere tijd binnen in het heden, in de wereld van een modaal gezin met modale problemen – pubers, werkeloosheid, overspel, alcohol. De confrontatie veroorzaakt een fundamentele omwenteling. Aan het eind is niemand nog wie hij dacht te zijn. Toch gebeurt onderweg niets doelbewust of met een programma. De jongen valt meer van zijn paard dan dat hij in het zadel zit, het ros zoekt koppig en onstuitbaar zijn eigen weg en ook Francesca is meer zoek dan in beeld. Alle wendingen in het verhaal ontstaan als bij toeval. Als ze al worden aangestuurd dan door de tijd zelf, die onverstoort haar eigen gang gaat. In zekere zin is die gang van zaken kenmerkend voor de poëtica van Pieter De Buysser. Die slaagt er weerom in een werk te componeren dat zo lichtvoetig is dat het zichzelf lijkt te vertellen. Alsof hij de personages niet heeft uitgezocht, maar zij hem. Ook al houdt hij als auteur, regisseur én acteur de teugels stevig in handen, nergens overheerst de ego van de kunstenaar. De inzet is nochtans groot. Het is een oefening in voortschrijdend handelen. In het oeuvre van De Buysser loopt de mens een pad tussen mythe en materie, het onmetelijke en het alledaagse. In dat spanningsveld zoekt hij zijn identiteit. Dat gebeurde in het verleden soms tastend en schuifelend (*Het Litteken Lip*), maar deze keer gebeurt dat alleszins onstuimig struikelend.

Het liefste wat Zoltan naar eigen zeggen doet, is met een klein meteorietje achter het oor van Francesca kietelen. ‘Daar moest ze altijd heel hard om lachen en dan wisten ze weer dat die slepende, chronische geschiedenis van ons zo maar iets is van de laatste 500.000 jaar.’ Een klein gebaar, de grote veranderingen. Het meesterschap van De Buysser schuilt ongetwijfeld in de combinatie van zijn opleiding als filosoof en de locus van het theater. Het is deze confrontatie die zijn werk uniek maakt. In de zeer concrete ruimte van het toneel kunnen de meest abstracte opvattingen over de geschiedenis hun beslag vinden. De Buysser houdt de spanning tussen mythe en materie in een dynamisch evenwicht: ze vallen niet samen, maar dynamiseren elkaar en verwerven zo een nieuwe betekenis. De Duitse filosoof Theodor Adorno formuleerde die betekenis begin jaren dertig in *Die Idee der Naturgeschichte* als volgt: ‘Het proces van betekenis toekennen houdt in dat de momenten van natuur en geschiedenis niet in elkaar verdwijnen, maar tegelijk uit elkaar breken en elkaar kruisen op zo’n manier dat wat natuurlijk is verschijnt als een teken van geschiedenis en geschiedenis, waar die het meest historisch toeschijnt, verschijnt als een teken van natuur’ⁱ. Adorno verwachtte van die confrontatie een ‘ontwaken’ (awakening) uit de droomslaap van de geschiedenis. Op vergelijkbare wijze kruisen de twee paden zich in het landschap van De Buysser. Het is de doortocht van de ruiter die zo oud is als de natuur doorheen de geschiedenis van het Vlaamse gezin naast de deur. Maar in het toneel wegen gewichtige gedachten niet zwaar op de hand. Ze zijn zo zwaar als dat klein meteorietje (maar dus wel ééntje dat de natuurgeschiedenis bevat). Maar bovenal, het steentje dient om liefdevol te kietelen. Het bewerkstelligt iets. En het zet op zijn beurt in beweging, het bevrijdt. In het theater liggen de dingen inderdaad niet klaar om ontdekt te worden. Ze wachten niet op een publiek dat hen interpreteert of leert te begrijpen. Ze gebeuren.

Nochtans zijn de dingen die *Landschap met springwegen* markeren allesbehalve onschuldig. Ze staan er vooreerst als tastbare getuigenissen van de ambitie van grote denkers om de geschiedenis te onderwerpen. De verteller zal zand meebrengen uit de grot van Plato. Het steengruis herinnert eraan dat ons denken wortelt in de opvatting dat de materiële wereld gescheiden is van die van de waarachtige 'Ideeën'. De Buysser zal ook de uitsparing in de eettafel van Thomas Van Aquino op podium zetten, de kerkvader die zijn godsbewijzen liet samenvallen met een causale ordening van de geschiedenis. Alles kreeg een vaste plaats en betekenis toegekend. In de achtergrond staat op een piedestal de handschoen van Adam Smith, de man die in de doctrine van de vrije markt een 'onzichtbare hand' ontwaarde die ons tot harmonie en gelijkheid zou bewegen. Een speeltje blijkt later de bel van Pavlov te zijn. De wetenschapper leerde ermee te 'conditioneren' door vast te stellen dat honden al speeksel produceren voor hij hen voedsel gaf. En onverhoeds zal ook het vleesmes boven water komen waarmee Walt Disney onze ervaring van beelden onherroepelijk heeft getekend. Of wat te denken van de lege Wodkaflansen op de scène, het leeggoed van Boris Jeltsin? Al die objecten hebben aanvankelijk weinig vandoen met de poëzie van het toeval. Ze hebben de wereldgeschiedenis achtereenvolgens in een filosofisch, religieus, economisch, psychologisch, cultureel en politiek harnas gedwongen. Ze vormen oriëntatiepunten in een geschiedenis die zichzelf begrijpt als lineair, doelmatig en onweerlegbaar.

Er is het voorbestemde pad, maar er zijn dus ook 'springwegen'. 'Kunnen opstaan uit onze geschiedenis, als uit een nachtmerrie, is een oude droom van mij die ik nooit heb kunnen verzilveren', reageert de verteller wanneer Zoltan hem van zijn meteorietje vertelt. Het klinkt als het credo van theatermaker Pieter De Buysser. Want daar bestaat die mogelijkheid dus. Op toneel worden grote ideeën tastbaar. Je kan ze er in een doorschijnend plastic zakje steken, zoals het zand van Plato. Je kan Smiths 'onzichtbare hand' zichtbaar maken in een handschoen en er een subversieve vaudeville mee opvoeren in het ziekenhuis. Of je kan er de geschiedenistheologie een kwartslag draaien, zodat de tafel van Aquino een draaideur wordt naar een alternatieve ervaring. Het theater is de ruimte waarin de acteur de bakens van ons denken letterlijk en figuurlijk kan verplaatsen. De dingen liggen niet vast, het gebruik is wat hen bepaalt. Door de objecten uit hun oorspronkelijke context te halen en in een nieuwe combinatie op podium te zetten verwerven ze een nieuwe betekenis. Ze worden uitgeleverd aan het toeval. Ze geraken bevrijd.

Die logica appelleert aan het streven van de historische avant-garde, die destijds bewust brak met het origineel en de fragmenten hermonteerde in een eigen verhaal. De collage was haar belangrijkste vormprincipe. De dadaïstische kunstenaar fragmenteerde de werkelijkheid, veelal materiaal uit tijdschriften en kranten, en stelde met de snippers een nieuw beeld samen. Het verleden werd als het ware hertekend in het beeld van het nieuwe. Walter Benjamin, chroniqueur van die avant-garde, herkende in dat revolutionaire streven de oudere figuur van de verzamelaar. De verzamelaar eigent zich objecten toe door ze van hun oorspronkelijke functie te ontdoen. Vervolgens brengt hij de dingen onder in een nieuw systeem. In die zin actualiseert zijn collectie mogelijkheden die anders onvermoed zouden blijven. Benjamin kende de herinneringspraktijk van de verzamelaar dan ook een politieke dimensie toe: breken met de traditie en de scherven samenvoegen in een nieuw begin. De collectie objecten in het theater van De Buysser spreekt een vergelijkbare taal. Zoltan haalt ze uit de grote geschiedenis en geeft ze een nieuwe plaats in het kleine huisgezin. Plato's zand komt terecht in de ogen van de bewoners, Pavlovs bel achter de kussens van hun sofa. Daar doen ze hun werk, daar worden ze politiek. Ook voor Benjamin was

politiek niet het fantasma van doel, planning en controle. De dingen gebeuren, want, aldus Benjamin, ‘zo vergaat het de verzamelaar evenwel met de dingen. Ze stoten hem aan.’²¹ De revolutie zal niet komen van een politicus die de dingen naar zijn hand zet. ‘De revolutie begint met een wandeling in het park’, noteert De Buysser in *De ongelooflijke veranderingen van meneer Afzal*. Evenmin zal de revolutie ontstaan binnen het raamwerk waarin een groot denker de dingen ordent. De dingen komen veeleer op ons toe. Ze zoeken ons uit, ‘stoten ons aan’.

Voor Benjamin was de passie van de verzamelaar evenwel niet vrij van melancholie. De dingen behouden een eigen leven dat we nooit volledig zullen (her)kennen. In de collectie van de verzamelaar zijn objecten kleine gedenkstenen die ook altijd herinneren aan wat onherroepelijk voorbij is. Ze behouden een aura van weemoed. Dat inzicht gaat kennelijk op voor de manier waarop auteurs vandaag met verzamelingen omgaan. Melancholie is vaak de diepe schoonheid van hun werk. Met *The Hare with the Amber Eyes* schreef Edmund De Waal een biografie van objecten die tegelijk een biografie van zijn voorouders is. Zijn ‘little history of touch’ volgt een familiecollectie van 264 netsuke, kleine Japanse sculptuurtjes, tot honderdveertig jaar terug in de tijd. Het levensverhaal van de objecten voert zijn auteur achtereenvolgens naar Parijs, Wenen en Tokyo. Aan de verzameling leest hij het verhaal af van de opkomst en neergang van een Joodse dynastie, het verlies en de diaspora. Van Orhan Pamuk verscheen onlangs *De onschuld der voorwerpen*, een rijkelijk geïllustreerde museumcatalogus van de objecten die de rode draad vormden in een roman die hij een paar jaar tevoren publiceerde, *Het museum van de onschuld*. In die roman lijdt Füsün aan een obsessionele en ongelukkige liefde. Zijn enige troost is een appartement waarin hij tastbare herinneringen aan zijn geliefde onderbrengt zoals haar oorbel of haar sigarettenpeukjes. Inmiddels kan de lezer van Pamuks roman het museum met de objecten uit het boek bezoeken. Hij vindt er de sporen van een fictie. Wellicht komt De Buysers *Book Burning* nog het dichtst in de buurt van de melancholie van de objecten. De koffer die Hans Op de Beeck in deze voorstelling op podium zette, klapte tijdens de vertelling langzaam open. Hij bevatte de wereld in het klein. Voor Benjamin was de miniatuur de ontmoetingsplek bij uitstek tussen de melancholische geest en de wereld van de objecten. ‘Pieter manipuleert het object dat Hans gemaakt heeft, maar Pieter wordt zelf ook door dat object gemanipuleerd’, zo schreven De Buysser en dramaturge Marianne Van Kerkhoven destijds in de brochure bij *Book Burning*.

Misschien is daarom het meest opvallende in *Landschap met springwegen* de afwezigheid van melancholie. De Buysser zoekt een nieuwe configuratie van de geschiedenis door een radicale herschikking van de objecten. Maar de objecten behouden hun betovering en de verzameling is dynamisch. De objecten komen mee met het wispelturige paard Abbas, dat als in een droom uit de geschiedenis opduikt en weer verdwijnt. Duiveltje uit het doosje is André Breton. Wanneer de verteller in zijn kamer een doos opent, die ooit van Breton zou zijn geweest, hoort hij voor het eerst het paard Abbas buiten op straat. De geschiedenis kan beginnen. De Buysser verwijst met dit begin al dan niet bewust naar een lentedag in het Brussel van tachtig jaar terug. Zijn voorstelling ging in Brussel in première, de stad waar De Buysser woont en werkt. Toeval of niet: op 1 juni 1934 gaf Breton in Brussel zijn lezing *Le Surréalisme*. Hij verbond er het lot van de nieuwe beweging met het lot van de objecten. De wereld van de alledaagse voorwerpen, aldus Breton, weegt op ons. Dat de dingen zijn wat ze zijn, is een inzicht dat ons verlamt. Tegelijkertijd verkeert het object in een crisis en precies die crisis biedt uitzicht op wat de stamvader van het surrealisme later ‘de totale revolutie van het object’ zou noemen. De voorwerpen van zijn tijd

vielen niet langer met zichzelf samen. Ze ontdebelden zich en kruisten elkaar, zodat onvermoede combinaties ontstonden. ‘Het is de zeer aandachtige studie van de talrijke recente speculaties waartoe dit *object* publiekelijk aanleiding heeft gegeven (onerisch object, object met een symbolische functie, reëel en virtueel object, mobiel en stom object, fantoomobject, ‘objet trouvé’, etc.), het is enkel deze studie die toelaat het volledige bereik van het streven van de avant-garde te vatten.’ⁱⁱⁱ Breton pleitte er dan ook voor beelden uit hun circulatie te halen en ze te herijken. Of omgekeerd objecten in contexten te plaatsen die hen wezenlijk vreemd zijn. In beide gevallen zou de wereld ons anders en dus nieuw toeschijnen. Duchamps’ urinoir is hiervan het meest bekende voorbeeld. Een klein gebaar, dat evenwel de definitie van kunst voorgoed ontwrichtte. Breton zelf had een voorliefde voor Giacometti. Hij benadrukte graag dat de toevallige vondst van een primitief masker op de ‘marché aux puces’ de beeldhouwer hielp om zijn *Mains tenant le vide (Object invisible)* te voltooiën, Giacometti’s beeld uit 1934. Als lag het masker op Giacometti te wachten tot hij voorbijkwam teneinde deel uit te maken van de verzameling in zijn atelier. Het object hielp de kunstenaar uit zijn impasse. ‘Het vinden van een object’, stelde Breton, ‘vervult hier radicaal dezelfde taak als de droom omdat die het individu bevrijdt van verlamme emotionele bezwaren, hem troost en hem doet verstaan dat het obstakel dat hij onoverkomelijk achtte overwonnen is.’

We kunnen ons de opluchting van Giacometti enigszins voorstellen, de frisson van de avant-garde, de opluchting van het gezin dat in *Landschap met springwegen* uit haar alledaagsheid ontwaakt. We kunnen ons dat alles voorstellen, omdat velen met hetzelfde gevoel die avond de Brusselse Kaaistudio verlieten. Het laatste beeld was dat van een houten hobbelpaard. De Amerikaanse autobouwer Robert Ford had er nog mee gespeeld. Later zou de jongen zijn naam geven aan het fordisme, de leer die efficiëntie en management introduceerde in het tijdperk van massaproductie. In Brussel hing het paard zacht wiegend boven de scène. Pieter De Buysser zal er uiteindelijk op plaats nemen, de blik op oneindig maar met een glimlach. Het is Don Quichote, de ridder die zijn dromen voor waar nam, die ons de weg wijst.

Kurt Vanhoutte, 1 april 2014

ⁱ “Signification” means that the elements of nature and history are not fused with each other, rather they break apart and interweave at the same time in such a fashion that the natural appears as a sign for history and history, where it seems to be most historical, appears as a sign for nature.” Theodor Adorno, ‘The Idea of Natural-History’, in: *Things beyond Resemblance: Collected Essays on Theodor W. Adorno* (ed. Robert Hullot-Kentor, Columbia University Press, 1996), p. 265.

ⁱⁱ ‘But this is the way things are for the great collector. They strike him.’ Walter Benjamin, *The Arcades Project* (Belknap Press of Harvard University Press), 1999.

ⁱⁱⁱ André Breton, *Oeuvres Complètes* vol 11 (1992), p. 258.