

Over *Monique*

In dit korte essay beschouwen we *Monique* op twee manieren als een (set van) ruimte(s). Eerst is er de scène: de ruimte die het publiek ziet wanneer het binnenkomt. Eindigen doen we met de ruimtes die in en door de lichamen op die scène worden gevormd: de lichamen van Alix Eynaudi en Mark Lorimer, maar evengoed een luidspreker die is ingesnoerd, als ware hij ook een lichaam.

Scène

S'ils font couple, pour la conscience religieuse des Grecs, c'est que les deux divinités se situent au même plan, que leur action s'applique au même domaine du réel, qu'ils assument des fonctions connexes. Or, au sujet d'Hestia, pas de doute possible : sa signification est transparente, son rôle strictement défini. Parce que son lot est de trôner; à jamais immobile, au centre de l'espace domestique, Hestia implique, en solidarité et contraste avec elle, le dieu véloce qui règne sur l'étendue du voyageur. A Hestia, le dedans, le clos, le fixe, le repli du groupe humain sur lui-même; à Hermès, le dehors, l'ouverture, la mobilité, le contact avec l'autre que soi. On peut dire que le couple Hermès-Hestia exprime, dans sa polarité, la tension qui se marque dans la représentation archaïque de l'espace : l'espace exige un centre, un point fixe, à valeur privilégiée, à partir duquel on puisse orienter et définir des directions, toutes différentes qualitativement; mais l'espace se présente en même temps comme lieu du mouvement, ce qui implique une possibilité de transition et de passage de n'importe quel point à un autre. (Jean-Pierre Vernant)

Eerst is er de scène. Tijdens het creatieproces van *Monique* dacht ik vaak aan de sfeer die een plek in een woonhuis typeert, waar huiselijk werk wordt verricht. Naaien, bijvoorbeeld, of wassen of strijken, het huis en de dingen die erin staan, onderhouden of verzorgen, of ook: elkaar verzorgen. Zulke activiteiten verwacht je niet meteen op een scène waarop wordt gedanst. Als er thuis iets bijzonders gebeurt, en een dans is zo iets bijzonders, worden zulke plekken doorgaans vermeden. Thuis wordt sowieso niet vaak gedanst, tenzij er een uitgelaten sfeer heerst, of om gek te doen zonder dat anderen het merken. *Monique* zou zich niettemin grotendeels *huiselijk* (lees: in die huiselijke sfeer waar er wordt genaaid, gewassen, gestreken en voor elkaar gezorgd) kunnen bewegen, heb ik altijd gedacht. Het tempo van veel van haar bewegingen herinnert aan dat van huiselijke handelingen. Hoewel slechts enkele van deze bewegingen meermaals terugkomen, suggereren ze iets van een routine. Een hoofd wordt gepast, of twee benen worden heen en weer gewiegd. Een voet lijkt te worden afgemeten. Een stuk van een kostuum wordt aangepast.

Het gebruik van *bondage*- en SM-praktijken als inspiratiebron spitst zich slechts ten dele toe op het meest in het oog springende aspect hiervan – de erotiek. Zeker zo belangrijk is de mate van zorgzaamheid die zulke praktijken veronderstellen, voor elkaar en voor

het materiaal waarmee men werkt. Wanneer bij *Monique* het publiek binnenkomt, vijlt en knipt Alix Marks nagels en snor bij, Mark leest ondertussen een boek. Hetgeen op de scène gebeurt, oogt als een privescène. Daardoor verschuift de blik van een die naar dans kijkt, naar een die evengoed naar theater aan het kijken zou kunnen zijn. We kijken immers naar een relatief kleine plek op de scène, waar twee mensen een toneeltje opvoeren (zij het dat het theater dat ze brengen, samenvalt met de dans zelf, of beter, de voorbereidingen daarvan: Marks nagels moeten worden gevijld, zodat de twee elkaar geen pijn kunnen doen).

In zijn essay 'The meanings of domesticity' uit 2002 gaat filosoof Bart Verschaffel in op de complexe verhouding tussen huiselijkheid en vrouwelijkheid. Hij verwijst daarbij naar het Griekse godenpaar Hestia en Hermes, en hoe Jean-Pierre Vernant, een historicus en antropoloog, dit godenpaar beschrijft. Waar Hestia de godin van de haard, de onveranderlijkheid en de zekerheid is, is Hermes de god van de beweging, verandering, ruil, uitwisseling, overeenkomst, de reis en de communicatie. Dit godenpaar maakt de betekenis van huiselijkheid, en de gelijkschakeling daarvan met vrouwelijkheid, van oudsher ambigu. Terwijl de plek van de vrouw in huiselijke taferelen vaak al te snel wordt geassocieerd met de woonplek van Hestia in het centrum van het huis, duidt Bart Verschaffel op het feit dat Hestia ook binnenshuis niet zonder Hermes kan, en dat daarom ook de verhouding tussen vrouwelijkheid en huiselijkheid veel complexer is. Hij toont dit aan de hand van de kunst, onder vrouwelijke personages die hij in Hollandse interieurbeelden uit de zeventiende eeuw en een negentiende-eeuws schilderij van de Antwerpse schilder Henri De Braeckeleer ziet opduiken. Die vrouwen die in deze interieurs opduiken, zijn veel complexer dan louter stichtelijke representaties van vrouwelijke deugd, ontdekt Verschaffel. Veel van de personages staan niet alleen tegenover de 'verte', maar ze kunnen zich er ook mee verbinden. Zulks suggereert de architectuur van de huizen waarin ze wonen of werken, middels ramen, deuren en drempels.

In *Monique* staan een man en een vrouw samen op scène. Soms zit een van de twee te kijken naar de andere, als ware de dans een dansje, in verkleinde vorm, want opgevoerd voor één iemand anders, van het andere geslacht. En er is die iets te kleine blauwe wolkenhemel, een oud stuk doek dat er lange tijd onbewogen bij hangt, tot wanneer het aan het einde van de voorstelling donker wordt, en Brahms inzet. De huiselijkheid wijkt dan radicaal voor een buitenzicht. De antipode van Brahms dondert, en het licht ook. *Monique* trekt naar buiten, waar het dondert en griezelt. De blauwe wolkenhemel wordt een nachtelijk landschap in ontij. Er was iets op til, want eerder al kwam zelfs de speaker van de stereo in beweging.

Al snel begint er in het rijk van Hestia vanalles te bewegen. De dans keert hier terug naar waar ze geen plek zou kunnen hebben. Niet dansen in de woonkamer, en al helemaal niet in de klerkast of het waskot! Voortdurend pendelt *Monique* tussen een huiselijke en een rusteloze tred. Alix en Mark zitten rustig samen, alvorens ze beginnen te dansen. Ook in de dans zelf haalt een soort huiselijke gemoedelijkheid het van het gevaar dat veel bewegingen in zich dragen. Zo bezien is *Monique* een langgerekt heen-

en-weer bewegen tussen de invloedssfeer van Hestia en die van Hermes. Het zit hem al in de bewegingen zelf. Elkaar omdraaien, kantelen, door een denkbeeldige knoop halen... de lichamen zelf refereren aan kleine, routineuze bewegingen die doorgaans binnenshuis gebeuren. Maar evengoed klinkt Nancarrow's vreemdsoortig machinale (en net daarom ontroerend) pianomuziek, en schuilt er in veel van die bewegingen gevaar.

Dat heen-en-weer bewegen is niks nieuws, zo leert Bart Verschaffel ons, want voor de Grieken al waren Hestia en Hermes een onafscheidelijk godenpaar. Wel nieuw, of eigentijds, zo je wil, is de eindeloze tred van dat pendelen. Hestia en Hermes zijn niet langer twee duidelijk van elkaar te onderscheiden goden, nee, *Monique* laat ze met elkaar dansen tot het in hun hoofden begint te duizelen. Eventjes maar, want *Monique* is geen beeldenstormer. Niets wordt ontmaskerd of ontkracht, niets of niemand wint de dans. In het doek dat bij *Monique* achteraan op de scène hangt, schuilt die dubbele beweging ten slotte ook. Het is duidelijk een doek – dik, met de plooiën er nog in, een beetje vuil. Als het licht er frontaal op staat, is het in de meeste hedendaagse ogen eerst en vooral een stuk textiel. Evengoed echter zorgt de wolkenhemel voor een verte, en dus voor verbeelding. En hij kan heel veel verschillende gedaantes aannemen, zo blijkt in de loop van de voorstelling.

De Brahms die aan het einde van *Monique* klinkt en als een euforische donderwolk over een scène van erotiek en griezels rolt, is geen climax, maar evenmin iets destructiefs. Veeleer is het een zoveelste contrapunt in de voorstelling, dat eens te meer reveleert dat het hier niet gaat over tijdloze waarheden over dans, theater, of ook, over man en vrouw. Het spel waarin we zulk soort waarheden tegen elkaar uitspelen, is wel tijdloos. Even tijdloos, wellicht, als Hestia en Hermes binnenshuis altijd al een onafscheidelijk koppel waren, en dat zullen zijn. *Monique* stelt in die zin ook gerust. Niets of niemand neemt hier radicale stellingen in, en er wordt meer dan eens geglimlacht, want bij momenten oogt hetgeen er op de scène te zien is, ook gewoon koddig.

Dit essay bleef tot nu toe erg braaf, zal elke toeschouwer van *Monique* zeggen. *Monique* zou *Monique* niet zijn als we het ook niet even over haar *kinky* kantjes hadden. In sadomasochisme is er sprake van strakke hiërarchieën. Meesters en slaven, ingesnoerd worden, kleine kooien... In een goedkope paradox wordt dat: Hestia gaat hier in *overdrive*. Het rollenspel dat in menig SM-folterkamer wordt gespeeld, bestaat maar bij gratie van een heimwee naar duidelijke, premoderne hiërarchieën. Het is die spanning ook, wellicht, die in SM-rituelen of bondage, wordt bespeeld. De meesteres of *maîtresse* eigent zich in die rituelen een mannelijke rol toe, en de ruimtes waarin ze thuis haar klanten ontvangt, hangen vol met ingenieus huis- en keukengerei.

Lichamen

Les liens, les fils qui se tissent et se trament entre les corps conducteurs et conduits sont durablement agissants ; ils n'attendent pas d'être investis de sens ou d'âme ou d'esprits, ils sont la réalité des corps que la musique lie, assemble, façonne, compose et dépose. C'est-à-dire fictionne. (Peter Szendy)

Eindigen we met de lichamen op scène. Op het eerste gezicht zijn er twee lichamen te zien, die van Alix Eynaudi en Mark Lorimer, maar misschien zijn het er wel veel meer. Hoe laat een ingebonden luidspreker zich bijvoorbeeld bekijken? Of een hoge figuur in het schemerduister, waaruit twee lichtjes – zijn het ogen? – oplichten? Of een vorm die beweegt en lijkt op een sparrenboom? Het lijkt erop dat *Monique* haar publiek een veelvoud aan lichamen laat zien, die (al dan niet ingesnoerd) allemaal op elkaar reageren.

In zijn *Membres fantômes des corps musiciens* uit 2002 bevraagt Peter Szendy de geschiedenis van de organologie als discipline die alle lichamen die geluid voortbrengen, oplist. Szendy suggereert dat een musicerend lichaam – een *corps musicien*, wat een levend lichaam, maar ook een muziekinstrument kan zijn – zelf een ruimte is waar kan worden gemusiceerd. Hij beroept zich daarbij handig op de dubbele betekenis van het woord organologie, dat niet alleen instrumentenleer betekent, maar ook de leer van de organen en hun verrichtingen in het lichaam. Bijzonder aan een lichaam is dat het in verbinding kan staan met andere lichamen, en ook in verbinding met zichzelf.

Een cruciaal moment in de geschiedenis van de instrumentenleer is de ontdekking van elektriciteit. Op het moment dat elektriciteit wordt ontdekt, hoeft niet elk lichaam meer te worden aangeraakt om te worden bespeeld. Szendy wijdt de twee laatste hoofdstukken van zijn boek aan de consequenties daarvan. Hij heeft het daarbij onder meer over de figuur van de dirigent – de *conducteur* – en de manier waarop hij met zijn bewegingen het spel van andere muzikanten stuurt. Ten slotte gaat hij, via geschriften van Freud en Adorno, ook in op het ontstaan van mensenmassa's. Wat er gebeurt tussen mensen op het moment dat ze een massa vormen, is misschien wel niet fundamenteel verschillend van wat elektriciteit vermag: er voltrekt zich iets ongrijpbaars (zonder daarom verheven of subliem te moeten zijn) tussen al die mensen.

Szendy heeft het niet alleen over muziek, hij schrijft ook kort over dans en theater. Vaak wordt beweerd dat we ons de ruimtes waarin of waarmee we spelen en dansen, als een soort verlengde van onze eigen lichamen zouden toeëigenen. Volgens Szendy is evenwel het omgekeerde waar: de mens zelf wordt pas *sonore*, oftewel een maker van muziek, in zoverre hij zelf instrument wordt. Dat geldt zowel voor muziek als voor dans en theater. Kort samengevat reageert Szendy hiermee tegen elk gevoel van nostalgie naar een lichaam dat nog niet zou zijn *geïnstrumentaliseerd*, alsook tegen een (al te zelfverzekerd) antropocentristische kijk op de geschiedenis van dans en theater en hun ruimtes.

Veeleer dan een lichaam te zijn, spreken we doorgaans over het *hebben* van een lichaam. In *Monique* wordt duidelijk dat heel veel dingen op de scène een lichaam hebben, en tussen al die lichamen hangt voortdurend elektriciteit in de lucht. Een box waar muziek uitkomt blijkt te zijn ingesnoerd, Mark wordt ingepakt en rondgereden op de tonen van een wondermooi vlakgegond stuk Brahms, getekend Gérard Pesson, en aan het einde van het stuk zien en horen we muziek van Brahms zelf.

Monique heeft iets animistisch in zich. Niet alleen komt de pianomuziek van Conlon Nancarrow als vanzelf in beweging – Nancarrow had meer vertrouwen in elektriciteit dan in mensenhanden, en liet zijn muziek daarom op pianorollen zetten – ook de wolkenhemel die achteraan hangt komt dankzij de lichteffecten in de laatste scène tot leven. Omgekeerd gedragen de dansers zich geregeld als dieren. Dramatisch is dat allemaal niet, Mark en Alix bekijken elkaar rustig terwijl ze dat doen, alsof ze samen in een leefruimte dingen aan het doen zijn die elke dag zouden kunnen gebeuren (zelfs al zien die dingen er een beetje *kinky* uit).

Lars Kwakkenbos

Bibliografie

Peter Szendy, *Membres fantômes. Des corps musiciens*, Les Editions de Minuit, Parijs, 2002.

Jean-Pierre Vernant, 'Hestia-Hermès. Sur l'expression religieuse de l'espace et du mouvement chez les Grecs', in: Jean-Pierre Vernant, Pierre Vidal-Naquet, *La Grèce ancienne, 2. L'espace et le temps*, Editions du Seuil, Parijs, 1991, pp. 47-99.

Bart Verschaffel, 'The meanings of domesticity', *The Journal of Architecture*, Vol. 7, herfst 2002, pp. 287-296.