

daardoor een inzicht geeft in de werkwijze van de choreografe en het wordingsproces van de choreografie. In een eerste deel wordt vertrokken van de lijn waarlangs de dansers staan opgesteld. Telkens wordt die lijn door één van de dansers onderbroken, waardoor de anderen zich op een strikt omschreven manier moeten verplaatsen om een nieuwe lijn te kunnen vormen. Het parcours dat ze afleggen is een eenvoudig kader rond de scène, waarbij de manier van bewegen - simpele pasjes, maar schouder aan schouder - van ondergeschikt belang is ten aanzien van het parcours. In een tweede deel wordt een reeks *enchainements* gedanst, waarna een van de dansers uit het speelveld stapte en via opdrachten bepaalt wanneer de anderen moeten van start gaan, stoppen, herhalen of het *enchainement* achterstevoren (*reversé*) moeten uitvoeren. Op deze manier kunnen met hetzelfde basis-materiaal oneindige variaties uitgevoerd worden. *Line up* wordt besloten met een grappige uitsmijter op Bob Dylan's country-versie van *Early Morning*, waarbij vijf lateraal opgestelde danseressen ieder om beurt vooruitgeduwd worden in licht heupwiegende pasjes.

Bij *Newark* (1987), Brown's meest zuivere en misschien mooiste werk, ligt de uitdaging bij het aanpassen van de choreografie aan de veranderingen in de ruimte. Telkens er een nieuw doek in een andere kleur naar beneden komt (scenografie van Donald Judd), verplaatst het speelveld zich, wat noodzakelijkerwijze implicaties heeft voor de choreografie. Waar in *Newark* de kleuren mede bepalend zijn voor de sfeer van de choreografie, is dat in *Foray Forêt* (1990) de muziek. Tegenover de sereniteit en complexiteit van de dans staat de opgewektheid en het eenvoudige ritme van de fanfaremuziek die als van ver weerklinkt. Deze mengeling werkt verscheurender dan de drukke straatgeluiden die *Astral Convertible* (1989) begeleiden, maar hier werken de installaties van Robert Rauschenberg dan weer be- of vervoemdend. Is het Brown niet om emoties te doen, dan probeert ze de zintuigen van haar publiek toch scherper te stellen door contrasten aan te reiken en conventies te breken.

Bij *Set and Reset* (1983) en *Son of Gone Fishin'* (1981) staat de choreografie dan weer helemaal op het voorplan. Hier blijkt best volgens welk rigoureuus plan in de ruimte en in de tijd Brown tewerk gaat. Alles haakt onverbiddelijk ineen, waarbij iedere danser steeds opnieuw aansluit bij de andere dansers en waarbij

de globale stroming van de choreografie nooit wordt onderbroken. De bewegingen op zich zijn nooit opvallend virtuoos - al lijkt alles eenvoudiger dan het in werkelijkheid is - en zijn ontdaan van alle dramatiek. Van het kleinste detail tot het globale beeld gedraagt de choreografe zich hier als de koele observator van de werkelijkheid van de beweging.

Zijn Brown's werken abstract en doordacht, dan zijn ze toch niet koud. De dansers zijn quasi sexloos, maar ogen sensueel. Onderling gedragen ze zich opvallend vriendelijk en respectvol. Bovendien legt Brown heel wat speelsheid en soms zelfs wat lichte spot in haar werken. Dat maakt van Trisha Brown de choreografe van de menselijke schoonheid.

Alexander Baervoets

Gezelschap : Trisha Brown Company; choreografie : Trisha Brown; dansers : Trisha Brown, Lance Gries, Nicole Juralewicz, Gregory Lara, Carolyn Lucas, Diana Madden, Lisa Schmidt, Shelley Senter, Will Swanson en David Thomson; scenografie : o.a. Robert Rauschenberg en Donald Judd; muziek : o.a. Laurie Anderson en Donald Judd. Gezien in deSingel te Antwerpen op 3 en 5 oktober 1990.

STUC

Leuven

De mensenslinger

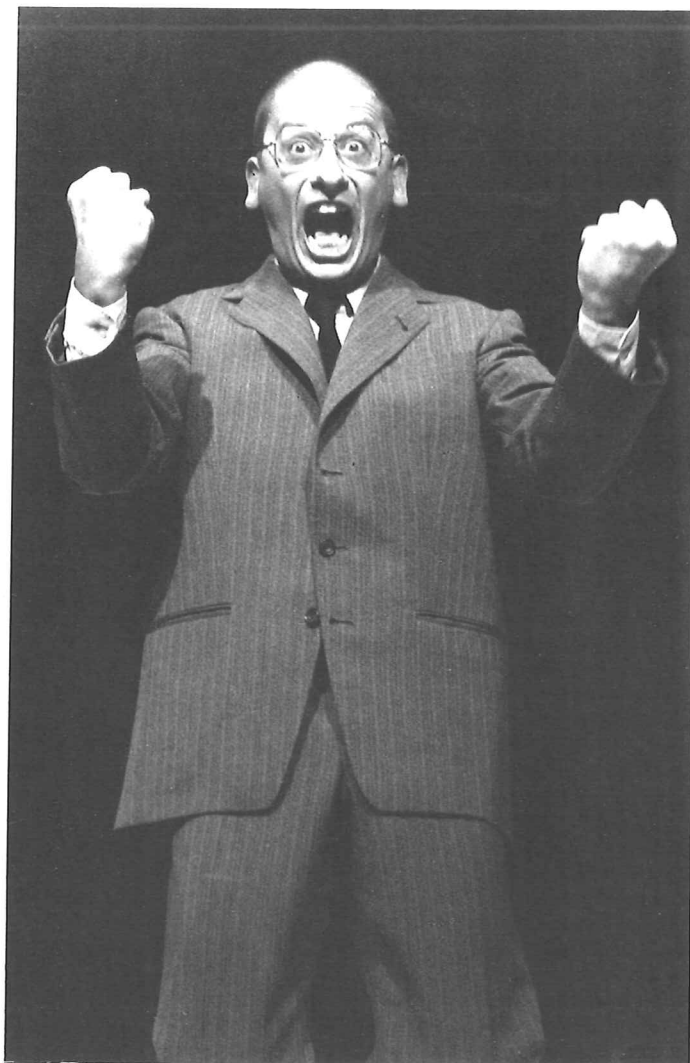
Dit is het nawoord van Henri Michaux (1899-1986) tot zijn verhalenbundel *Plume* (1938) : "We willen te graag iemand zijn. Er bestaat niet één ik. Er bestaan geen tien ikken. Er bestaat geen ik. Ik is niet meer dan een evenwicht (één van de duizend die voortdurend mogelijk en bereikbaar zijn). Een gemiddelde van 'ikken', de beweging van een menigte. Uit naam van velen onderteken ik dit boek." *Plume* is tevens de naam van het enige personage dat deze Frans-Belgische auteur ooit schiep. Andere verhalen en prozagedichten worden bezet door niet nader geïdentificeerde 'ikken', onsamenhangende brokjes van een uiteengevallen persoonlijkheid. Van een auteur die

schrijft en leeft in een modernistisch klimaat, die zich nauw verwant voelt met het surrealisme en de exploratie van het onderbewuste, verwacht je een denk- en schrijffactiviteit die gespletenheid tot eenheid poogt te brengen, vorm en structuur poogt aan te brengen in een vormeloze veelheid, met 'ikken' een stabielere 'ik' poogt te reconstrueren. Niet Michaux : synthese kan voor hem - paradoxaal genoeg - slechts via balansverstoring; evenwicht kan slechts in een zeldzaam moment worden bereikt via die ongrijpbare stroom van ontelbare emoties, stuwelingen, bewegingen uit het onderbewuste. Een verrassend actuele beleving van de realiteit.

Bruno Mistiaen - bekend als videomaker - en Dirk Van Dijk - acteur - delen een gemeenschappelijke affiniteit met de verhalen van Michaux : reisverhalen - echte en ima-

ginaire - en teksten geschreven onder invloed van mescaline en LSD, reizen onder de huid, de begrenzing van het eigen lichaam. *De Mensenslinger*; zo heet hun eerste gezamenlijke productie, brengt een acteur op een podium in contact met een reeks tekstfragmenten. Een directe confrontatie tussen beide is echter niet zichtbaar : de acteur fungeert als doorgeefluik, hij vervult de nederige taak de teksten 'slechts' verder te vertellen, in een kader van directe doorlaatbaarheid. De gedurfde eenvoud van de voorstelling laat de paradoxen, eigen aan het werk van Michaux - verstrooiing en concentratie, stroming en fixatie, impulsen en bewustzijn - onmiddellijk tot hun recht komen; een rechtstreekse confrontatie tussen tekst en publiek.

Hoewel, als binnenkomende toeschouwer word je naar het universum van Michaux geleid via de



De Mensenslinger (Van Dijk/Mistiaen) Foto C.M. Ryckeboer