



Codes of Cobra - En-Knap / Ziga Koritnik

Izток Kovac, choreograaf en stichter van de groep. De stad Trbovlje staat op een mijn, een put die onder de grond vertakt. Elk bezoek aan de mijn heeft zijn eigen routineuze theatrale opbouw. Een verwelkoming met eten en drinken. Verplicht omkleden in mijnwerkersplunje. De toespraak van de verantwoordelijke voor de veiligheid van bezoekers tijdens de rondgang in de mijn. De onwennige ontmoeting met de mijnwerkers. De wederzijdse nieuwsgierige blikken van toeschouwers en uitvoerders, beiden in dezelfde kleren gestopt. De warmte en vochtigheid onder de grond. De lange wandeling door de leeggehalde delen van de mijn, die plotseling veranderen in steeds grilligere en gevaarlijkere spelonken. De aankomst bij de eerste groep mijnwerkers aan het werk. Het clair-obscur van stoffige en groezelige gezichten, verlicht door de lampen op hun helmen, en de krachtige, ritmische bewegingen van lichamen. Ritueel. Erotisch. Niet zomaar omwille van de schoonheid van de beweging, maar ook omwille van de kalmte en de concentratie op het doorbreken van fysieke barrières en de daarmee gepaard gaande verrukking. Omwille van het onwrikbare geloof dat elke nieuwe schacht een vooruitgang betekent, een belangrijke stap in de richting van een verbetering van de levenskwaliteit in de buitenwereld. Wanneer je de mijn weer verlaat, neem je een douche en trek je je eigen spullen weer aan. En telkens opnieuw heb je dat gevoel van desoriëntatie als je weer met de banaliteit op straat wordt geconfronteerd. Net als het gevoel wanneer je na een lange en intensieve filmvoorstelling de donkere bioscoop verlaat.

2.

De landelijke sfeer van deze verhalen is pittoresk; maar dat is niet het belangrijkste aspect van wat ze gemeen hebben met het kijken naar de evolutie van een dansvoorstelling. Je

zou er net zo goed meer stedelijke equivalenten voor kunnen vinden. Bijvoorbeeld het observeren van de aanleiding en het verloop van een straatgevecht; de beperkte dynamiek van een arbeider aan een lopende band; de gebaren van iemand die zenuwachtig, kwaad, wanhopig of ontevreden is; de bewegingen van mannen of vrouwen die elkaar verleiden; en natuurlijk het voyeurisme van kijken naar seks of het bijwonen van een geboorte.

Het leven in het ongedifferentieerde continuüm waarin al deze en talloze andere verhalen plaatsvinden, verwikkelt de persoon in een onophoudelijk proces van materiële en reflexieve werkelijkheidsverwerking; en in een transformatie van die ongedifferentieerde en op zichzelf zinloze hyperstructuur in ontelbare functionele en rationele structuren. Het onlosmakelijk met zijn geestelijke substantie verbonden lichaam is het voornaamste instrument van deze transformatie, omdat het via zijn vermogen tot anticipatie van behoeften en zijn zintuiglijke vaardigheid zijn uit- en inwendige ruimte objectief en subjectief vormgeeft.

In het verhaal van de Boom, het Varken en de Steenkool ontwikkelde de lichamelijke dynamiek zich rond louter aardse behoeften – het omhakken van een spar die in de volgende scène het dak van een huis, een stoel of een houten beeldhouwwerk zou worden. De huid van het varken werd misschien een zak of een leren jas. De steenkool veranderde in warmte in een flat, in de beweging van een locomotief of de werking van een stoommotor.

Over de danser

Waarrond draait dan de fysieke actie van de danser? Wat is dat functionele en rationele object dat de danser al scheppend naspeurt? Wat doet hem dansen?

Acteren en dansen zijn opmerkelijke beroepen omdat de persoon daarvoor zichzelf, zijn eigen lichaam, als materiaal voor creatieve transformatie gebruikt. De acteur en de danser zijn te vergelijken met de schilder of de beeldhouwer, alleen schilderen en beeldhouwen ze vanuit een tegenovergestelde positie ten opzichte van het onderwerp, van binnenuit, op hun eigen lichaamsoppervlak en -massa. Aangezien ze het resultaat van hun creatie niet kunnen zien en dat resultaat bovendien uiterst efemer is, hebben ze voortdurend een blik van buitenaf nodig. Gedurende het proces van creatieve transformatie is dat gezichtspunt van buitenaf vertegenwoordigd door de regisseur of de choreograaf. Om die reden zijn de danser en de acteur ook hun materiaal, dat zij vanuit de andere richting beschilderen of vormgeven. De acteur schildert tekst of tekens van de dramaturg of regisseur in zijn articulatie,

zijn gelaatsuitdrukking en zijn lichaam vanuit een vooraf bepaalde substantie. De moderne danser echter danst gewoonlijk geen vooraf bepaalde substantie, hij doet veeleer zijn eigen primaire lichamelijke veranderingen in nieuwe, secundaire lichamelijke dimensies, in de vormen van de choreografie.

Hedendaags theater neemt afstand van zijn bemiddelende functie. Daarom worden de grenzen tussen acteren en dansen, tussen regie en choreografie steeds vager. Toch is het mogelijk de grens te definiëren, of liever het punt waar het ene medium in het andere overgaat, door de vraag te stellen: 'Wat motiveert de danser om te dansen, of de acteur om te acteren?' Wat is het wezen van hun respectieve persoonlijke betrokkenheid gedurende de voorstelling?

Op een metaforisch niveau zouden we dit verschil kunnen uitdrukken met een paradoxale, intussen al versleten vraag: is de plank of de tafel of de houten lepel al in de spar uitgetekend of is de creatie van dit werk volledig toe te schrijven aan de schrijnwerker? Of nog, bepaalt de inhoud de vorm of drukt de vorm de inhoud uit?

Het antwoord op deze vraag hangt in de eerste plaats af van de positie van de scheppert en opzichte van zijn materiaal. En omgekeerd van hoe de choreograaf of de regisseur zijn werk opvat en welke middelen hij gebruikt in het scheppingsproces.

Over de choreograaf

Izток Kovac is gestart op basis van zijn ervaringen als danser.

Precies die nieuwe positie bepaalde de opbouw van de eerste choreografie van de groep, *Spread Your Wings (You Clumsy Elephant)* uit 1993, die in verschillende variaties terugkeert in *String – first touch* uit 1996 en *Codes of Cobra* uit 1997.

Hij definieert zijn positie als choreograaf in termen van de ervaring van twee potentiële lichamen die de identiteit van de danser bepalen. Hij is ervan overtuigd dat de moderne danser niet a priori een creatief iemand is. Zijn potentieel bestaat uit specifieke registers van dans- en bewegingstechnieken die pas een creatief hulpmiddel worden wanneer de danser er niet langer totaal afhankelijk van is. De waarde en het belang van de techniek blijken pas wanneer die techniek wordt gebruikt als een medium waarmee de danser zichzelf bevrijdt uit zijn secundair, bestudeerd bewegend lichaam en zich weer in zijn primair, intuïtief, onbewust lichaam kan bewegen. Dit primaire lichaam, dat in elk van ons leeft, bevat een onuitputtelijke massa informatie: over individuele en collectieve bewegingspatronen die zowel voortkomen uit de natuur, cultuur, opvoeding, ge-