

woonten en herkomst, als uit de persoonlijke voorgeschiedenis, de emotionele aard en de overtuigingen van het individu.

De vraag hoe die twee potentiële lichamen van de danser nieuwe, bewust creatieve relaties kunnen aangaan, is zowat het dramatische richtsnoer van alle voorstellingen van EN-KNAP geworden. Het antwoord is uitgegroeid tot een proces dat in de voorstellingen beperkt blijft tot een structuur die uit twee gelijke substructuren bestaat. De eerste substructuur, die we de gesloten delen (closed parts) hebben genoemd, is het choreografische gedeelte, opgebouwd op basis van een parallelle, niet-choreografische substructuur, die we de open delen (open parts) hebben genoemd. De open delen zijn het laboratorium van EN-KNAP, waarin de dansers het potentieel van de primaire lichamelijke blootleggen, verkennen en bewust maken. De dynamiek van de open en gesloten delen is de omzetting van Kovacs positie als choreograaf naar een narratief niveau. Deze positie is niet statisch; het is een soort dynamische verhouding waarin Kovac de rol van de absolute auteur die zijn ideeën voor bewegingen lineair omzet in de lichamen van de danser, ondergeschikt maakt aan de ontwikkeling, de creatieve positie en de auteursrol van de danser.

Deze kennelijk democratische auteursintentie, die de focus van zijn subjectiviteit naar zijn materiaal verlegt en die er zonder meer van overtuigd is dat de stoel al in de plank zit en de plank in de boom, of liever, dat dit bewegingen zijn die hij in de lichamen van de dansers zoekt, heeft tijdens het zoeken naar praktische verwezenlijkingen, totaal onverwacht, radicale veranderingen ondergaan.

Het bevrijden van de subjectieve, creatieve betrokkenheid van de danser is enkel mogelijk als de choreograaf niet langer zijn eigen creativiteit en subjectiviteit op de danser overbrengt en als hij, net als de boomstam, verder gaat dan louter communicatie, die gebaseerd is op het uitwisselen van zelfbespiegelingen en het creëren van betekenis. De choreograaf kan de dansers, die per definitie afhankelijk zijn van zijn zienswijze en zijn mening, voorbereiden om hun eigen subjectief en creatief potentieel te ontsluiten, op zo'n manier dat hij hen echt begint te behandelen als pure objecten, als materiaal.

De geleidelijke terugtrekking van Iztok Kovacs subjectieve invloed op zijn dansers weerspiegelt zich in de drie voorstellingen van EN-KNAP en de geleidelijke metamorfose van een danstheatervoorstelling (*Spread Your Wings*) in een puur dansverhaal (*Codes of Cobra*). Gelijktijdig met deze transformatie van het theatermedium in een zuiver dansmedium verdwijnt Kovac als danser van het podium.

De danser en de choreograaf in Kovac trekken zich op die manier terug in een derde rol. Het is een poging om zijn persoonlijke obsessie met de schoonheid van de primaire lichamelijke, gevormd in onvoorziene omstandigheden en reële contexten, uit te rusten met hulpmiddelen, werkwijzen en rollen waarmee het mogelijk wordt om deze lichamelijke in de dansstudio te herscheppen en te objectiveren. Zelf omschrijft hij zijn opzet als volgt:

'Ik ontbloot de schoonheid en de kracht van bewegingen die mij gedurende mijn leven hebben vergezeld, maar die ik nooit heb opgemerkt. Door observatieonderzoek en verandering begin ik te beseffen waar ik wel en waar ik niet in geloof.'

Het herscheppen van de innerlijke, waargenomen kwaliteit van de vormen van onbewuste lichamelijke articulatie, d.w.z. van het lichaam dat niet gereproduceerd kan worden, vergt een transformatie van het lichaam in die mate dat het niet van buitenaf maar van binnenuit wordt gemotiveerd en zelfs in de artificiële omgeving van de dansstudio de spontaneïteit, lichtheid en natuurlijke helderheid van primaire bewegingen kan bereiken.

De instrumenten en methodes voor de transformatie van het lichaam zijn verwant en vergelijkbaar met de instrumenten en methodes voor om het even welke transformatie of verwerking van één vorm van het materiaal in een andere of nieuwe, meer onderbewuste substantie. Daarom is Kovacs derde rol gewoon een soort afdaling, van zijn secundaire functies als choreograaf en danser naar verscheidene primaire rollen, die zich aanbieden in verschillende fasen van de productie- en reproductieketen.

De bewegingen die hij zoekt, zitten al in de lichamen van de dansers. Het scheppingsproces is gewoon een bewerking; de inspanning krijgt daarbij de overhand en de inerte, statische lichamelijke verandert in een potentiële, dynamische lichamelijke die opgeborgen ligt in hun innerlijke, persoonlijke archieven.

Net als de lichamelijke activiteit van de houthakkers bij het vellen van de spar, is de lichamelijke activiteit van de dansers gericht op een verwerking, op een transformatie. Alleen verwerkt de danser geen spar tot een plank en geen plank tot een stoel, maar enkel zijn lichaam, om er het effect van de krachtige spontaneïteit van het houthakkerslichaam tijdens het vellen van de boom mee te herscheppen. Om de dansers uit zichzelf het beeld van het lichaam te laten houwen volgens de plannen van de gevoelens van hun eigen potentiële lichamelijke, leidt Iztok Kovac ze van buitenaf door de verschillende fasen en ervaringen die de voortdurende transformaties van zijn rol met zich

meebrengen. Bij het begin van het proces komt hij over als de meest ervaren houthakker, die de plannen, de regels van het spel, de werkmethode bepaalt en in eigen persoon de primaire werktuigen en zagen uitdeelt. In de centrale fase is hij de slachter die de angst en het verzet van de danserslichamen genadeloos het hoofd biedt zodat hun massa getransformeerd kan worden. Naar het einde toe is hij de vurige wilskracht die de opgehoopte en geconcentreerde lichamelijke versmelt tot het uitgezuiverde energetische onderwerp van de voorstelling, zodat de warmte die daarbij vrijkomt als van brandende steenkool zich over de zaal verspreidt.

### Over de toeschouwer

De pure schoonheid van de vallende spar die ik kan ervaren wanneer ik naar voorstellingen van En-Knap kijk, is het resultaat van de wreedheid die je niet kunt zien en het werk waaraan je, zelfs al zou je een trainingspak aantrekken, niet kan deelnemen.

Werk en wreedheid zijn de belangrijkste middelen om tot die kwetsbaarheid te komen, die uitputting en afmatting van het lichaam die maken dat de danser vlucht, zich diep in zijn subjectiviteit, in zijn pijn terugtrekt en zich louter als lichaam uitdrukt om van buitenaf bekeken te worden. Op die manier wordt hij de absolute auteur van zijn fysieke gedaanteverandering.

Als je naar een voorstelling van En-Knap kijkt, communiceer je niet met betekenissen, maar met pure vormen die je probeert te herkennen in soortgelijke, persoonlijke ervaringen, om ze opnieuw te verwerken in een subjectieve, bedachtzame realiteit. Zoals de bewegingen al in de danser aanwezig waren, zijn ook de gewaarwordingen die vrijkomen als je ernaar kijkt, al in de toeschouwer aanwezig. Bijvoorbeeld het gevoel van lichamelijke opluchting bij het kijken naar een slang wanneer je je angst hebt overwonnen, of het louterende effect bij het kijken naar een zware rotsblok die je in een diepe ravijn hebt gegooid en die in de rivier beneden stil verdwijnt als een nauwelijks zichtbaar puntje, of het speelse gevoel wanneer je een kat geeuwend haar rug ziet krommen. Die gevoelens zijn de subjectieve rimpelingen van onze eigen potentiële lichamelijke. De mogelijkheid om lenig te zijn of onze rug te krommen. De voortdurende aanwezigheid van de zwaartekracht waaraan we ontsnappen wanneer ons bewustzijn als een blok in slaap valt.

---

Vertaling uit het Engels: Dirk Van Hulle