

Sett utenfra, sett innenfra

Om hva bevegelse betyr.

tekst Geir Gulliksen

I FJOR VINTER BEGYNTE JEG Å GÅ PÅ SKI, mer enn før, og mer intenst, og av grunner som handlet om livet mitt, og om en fortvilelse jeg gjerne skulle vært foruten, og som jeg prøvde å bekjempe blant annet gjennom å gjøre ting jeg ikke hadde gjort før. Jeg hadde gått på ski før, selvfølgelig, men nå gikk jeg fra å være litt under middels interessert til å bli en god del mer enn middels interessert. Jeg gikk mye sammen med en som er god til å gå til det, hun lærte meg teknikk, hun viste meg hvordan jeg gikk og hvordan jeg burde gå, hun snakket om vektoverføring under diagonalgang og en annen vektoverføring under staking, og hun fikk meg til å gå uten staver, som et barn, og hun fikk meg til å stå på ett bein på ganske idiotiske måter. Vi øvde, hun øvde med meg. Hun filmet meg og viste meg hva jeg gjorde riktig, hun gikk foran meg og fikk meg til å herme etter henne, hun gikk bak meg og analyserte hvordan jeg beveget meg, hva jeg fikk til og hva jeg måtte øve mer på. Det var meningsfylt, det var morsomt, men det var også fullstendig nedbrytende. Jeg tror at alle som har prøvd å lære noe som de trodde de kunne fra før, vet omtrent hva jeg snakker om. Jeg kunne ikke fortsette å gjøre ting slik jeg hadde gjort dem før, jeg måtte tenke på alt jeg gjorde, hver minste bevegelse måtte øves inn på nytt, jeg fikk enormt mye å passe på, fra tærne til hælene og videre oppover, for ikke å si armene, eller hva som helst annet, hoftene for eksempel, og balansen, og hvordan jeg fordelte (eller ikke fordelte) vekten fra den ene siden av kroppen til den andre. Alt jeg hadde trodd om bruk av skistaver var også feil. På ett tidspunkt jobbet jeg så iherdig med altfor mange detaljer på en gang at jeg av fortvilelse eller vanvare begynte å gå passgang, og det er kanskje det siste man skal gjøre hvis man vil bli god til å gå på ski. Det var krevende, og mens det var på det verste, begynte jeg å bli litt imot denne måten å gå på ski på, hele den nye langrennsinteressen som har bredt seg, med dyrt utstyr og dyre klær og teknikk som helst burde læres av profesjonelle utøvere. Jeg begynte å mene at det å være god på ski ikke er det samme som å søke naturopplevelser, for eksempel, jeg begynte å forakte den utstuderte måten å gå diagonalgang på, for ikke å snakke om skøyting. Det eneste jeg likte var å løpe fort oppover bakker, fordi det motvirket enhver fortvilelse. Jeg begynte å tenke at det kanskje var bedre for meg å gå naturlig, og det jeg kalte naturlig var selvfølgelig det jeg var vant til fra før, å lunte avgårde

uten å tenke for mye, og da sa Cathrine, som lærte meg opp, at det kan du bare gjøre, for du går ikke sånn som du gikk før lenger, nå har det begynt å sette seg hos deg, det du har øvd på. Og det hadde hun rett i, for jeg går raskere på ski enn før og jeg bruker mindre krefter på det enn før, selv om jeg har langt igjen, jeg går nemlig litt ujevnt, men jeg merker selv når jeg faller ut av det, hvis jeg ikke klarer å være i det jeg gjør, hvis jeg har for mye å tenke på, eller feil ting å tenke på, da faller jeg ut av rytmen. Rytmen, den som var så ny for meg, den som nesten føltas fiendtlig og feil og fremmed for meg i begynnelsen, nå er det den jeg vil ha, og når jeg får den til er den min, den føles riktig for meg, og jeg føler meg hjemme i den.

MEN VENT. Det er lett å bruke sånne uttrykk, «hjemme i» og «fremmed for», men det er bare ord. Det finnes følelser og tilstander som disse ordene peker mot, men det vi sier dekker ikke nødvendigvis fullt ut det vi vil si noe om. Nesten alltid er følelsene eller tilstandene langt mer nyanserte og motsetningsfylte og uavklarte enn det ordene er i stand til å uttrykke. Ordene fikserer noe, stanser ut emosjoner og prosesser som ofte er i sterk bevegelse. Og det er vel noe av poenget med å snakke, å holde noe fast? Men det som blir holdt fast er ofte så lite, så avgrenset og knapt i forhold til alt som virvler i skyggene omkring det som blir sagt.

Nesten samtidig som jeg lærte meg å gå på ski om igjen, begynte jeg tilfeldigvis, eller kanskje ikke så tilfeldig, å snakke med dansere. Jeg har vært interessert i det som ofte kalles moderne dans siden jeg så en Pina Bausch-forestilling på video i Bergen på midten av 1980-tallet, jeg har tenkt på dans som noe som ligner på dikt, jeg har tenkt at det å danse ligner på å skrive dikt, og at det å se på dans ligner på å lese dikt, og derfor har jeg identifisert meg med det og opplevd det som noe jeg kan noe om. Men jeg har ikke satt meg inn i det språket som brukes i danseteori, i den grad det finnes danseteori. Og det finnes jo. Tidligere har jeg vært opptatt av teori; for eksempel teorier om skrivning, men problemet ved de fleste teorier er jo at de ikke klarer å forklare hvorfor noe er bra, hvorfor noe oppleves som bra, og hva det er, konkret og i hvert enkelt tilfelle, som gjør noe bra. Det gjelder dikt og det gjelder dans og det gjelder nesten alt jeg vet om av kunstopplevelser og kunstteori. Det teoretiske språket mister så ofte kontakt med det konkrete, ►



DANS OG POESI: Den amerikanske koreografen og danseren Martha Graham fremfører *Letter to the World* i New York i 1940, som handlet om livet til poeten Emily Dickinson.

«Noe av det mest interessante ved de danseforestillingene jeg liker, er at de i liten grad handler om å demonstrere sin kroppsbeherkelse. Ofte handler de om det motsatte, om det klossete, om det pinlige, om det som ramler sammen og som ikke ser mestrende og imponerende.»

GÆIR GULLIKSEN

selve materialet; språket i skrivingen og kroppens bevegelser i dansen. Og det er vel derfor diktene for eksempel, fortsatt er mest interessante som dikt, når de bare er gode nok, og ikke som råmateriale for et mer generelt språk. Akkurat som dansen er mer interessant enn det vi kan si om den. Men det er språklig viktig, og erkjennelsesmessig viktig, å prøve å forklare noe av det som skjer i dikt, for eksempel, eller i dans. Jeg tror på teori som er tydelig fundert i det konkrete, i det materielle, og i enkeltheter. Men poenget med teori og kritikk er jo å si noe som har generell gyldighet, og hvordan kan vi snakke generelt uten å miste kontakt med det singulære, det spesifikke, det som skjer i øyeblikket?

DANS ER SPRÅKLØST, men det å skrive er også ganske språkløst før teksten er skrevet, idet den bare er i ferd med å bli til. Og for en som skriver er skrivingen kanskje mest interessant idet den er i ferd med å bli til. Skrivingen er best, synes jeg, når den er naken, når det nesten ikke er noe der, og når det som likevel er der klarer å vise til hvor det kom fra. Hva er det som lever i teksten, og hvorfor lever det? Og kanskje er det derfor jeg er opptatt av dans, i hvert fall når den utforsker hva bevegelsen handler om, når det nesten ikke er noe, når det bare er en kropp som går noen få skritt inn på gulvet, og som begynner å prøve ut hva det vil si å bevege seg, og hva en bevegelse kan bety.

I en av de artiklene jeg leste i vinter heter det at dans ikke lar seg tolke slik et maleri eller en roman gjør det, og i den sammenheng siteres noen som har snakket om dansens «mangel på mening». Jeg tror dette var ment som en beskrivelse av hvordan dans ofte oppleves, det var ikke noe artikkelforfatteren stilte seg bak, ellers ville hun vel ikke skrevet artikkelen. Det skiller ofte mellom klassisk ballett, som er enkel å forstå i den grad den er koreografert som illustrasjoner av fortellinger, og nyere dans, der det er dansernes kropp som bærer dansens uttrykk, og der kroppen trer frem, ikke gjennom å representere eller avbilde noe, men gjennom sitt umiddelbare nærvær.

Noe sånt kan man si, og den slags blir ofte sagt. Men hvor kommer det ordet «umiddelbart» fra? Er den kroppen som deltar i en danseforestilling nødvendigvis umiddelbar, den er jo nesten aldri helt spontan, for eksempel, og den er vel ofte middel for en eller annen representasjon? Akkurat nå er det noe som gjelder, og noe annet som ikke gjelder i nyere dansekunst, og hva som gjelder og hva som ikke gjelder, og hva som oppleves som gyldig eller ugyldig er en del av den representasjonen eller den fortellingen danseren går inn i. Det vi tenker på som umiddelbart er også kulturelt og tidsbestemt og lært, og bygger på valg, nesten alltid.

Men det mest interessante er likevel hva det er som får en bevegelse til å virke signifikant, full av betydning, levende, interessant, ny. Kommer det innenfra, fra danserens tilgang på sine egen erfaringer? Kommer det utenfra, fra det vi ser rundt oss, eller fra en opplevelse av hva som gjelder og hva som ikke gjelder akkurat nå i nyere dans? Eller kommer det fra den som ser på, fra tilskuerens tilgang til egne

erfaringer gjennom det danseren er i stand til å vekke? Ja, og ja, og ja. Svaret er at vi ikke helt vet.

AT NOE ER SIGNIFIKANT eller uttrykksfullt er det motsatte av det som føles naturlig. Du vil ikke se uttrykksfull ut når du går på ski, da vil du bare se naturlig ut. Og det du har gjort mange nok ganger vil før eller siden føles naturlig. Men likevel betyr det noe, og kan tolkes. Den som går på ski vil gjerne uttrykke kraft, fart, kroppsbeherkelse, for eksempel. Noe av det mest interessante ved de danseforestillingene jeg liker, er at de i liten grad handler om å demonstrere sin kroppsbeherkelse. Ofte handler de om det motsatte, om det klossete, om det pinlige, om det som ramler sammen og som ikke ser mestrende eller imponerende ut. Det skal selvfølgelig stor kroppsbeherkelse til for å gjøre noe som ramler sammen til et overbevisende kunstnerisk uttrykk. Og der tror jeg mye av den dansen jeg er opptatt av ligner på den skrivingen jeg er opptatt av.

Jeg begynte å snakke med dansere. Jeg spurte en av dem om det å føle seg hjemme i kroppen, i forhold til det å søke det fremmede, det som føles betydningsfullt fordi det er fremmed, og fordi det er ukjent. Er det et mål for en danser å føle seg hjemme i kroppen, eller er det omvendt? Det er et enkelt spørsmål å stille, men vanskelig å svare på. Det skjønnte jeg først da spørsmålet var stilt. Det var et mer personlig spørsmål enn man kanskje skulle tro, og vi så litt bort begge to før hun sa at hun antakelig hadde begynt å danse på grunn av et ubehag ved kroppen, en følelse av å være ubekvem ved seg selv. Senere sa hun at det ubehaget har gitt henne et blick eller en følelse for det fremmede hos seg selv, hun har blitt oppmerksom på bevegelser som mange andre kanskje tar som en selvfølge og ikke tenker over. Og ubehaget ved seg selv, ved sin egen kropp og sine egne bevegelser hadde kanskje gitt henne større bevissthet og et mer oppmerksomt blick for hva kroppen gjør, hva den kan gjøre eller ikke kan gjøre, og hva en bevegelse betyr. Det å ikke kunne gå over et gulv uten å skamme seg, eller ergre seg over seg selv. Det å trekke i genseren, vri den ned for å forsikre seg om at huden ikke er synlig. Det å ikke holde ut med seg selv, egentlig, ikke ville være denne kroppen. Hun hadde et oppmerksomt blick for den type ubehag, og var alltid oppmerksom på sin egen kropp, hvordan den går over gulvet, usikkert, eller altfor selvbevisst og utstudert. Fortvilelsen over dette. Men etter at hun ble danser gikk ubehaget merkelig nok over i en slags glede, hun hadde begynt å glede seg over det ubekvemme og oppmerksomme blikket på seg selv og andre, fordi hun hadde fått noe å bruke det til. Hun var blitt danser, og det som kunne vært uutholdelig og hemmende for henne før var blitt til noe hun kunne bruke.

DET KJENTE JEG IGJEN FRA MEG SELV, det å være ubekvem med meg selv, ved å være meg selv, ved min egen kropp og min egen måte å tenke på, og ved å snakke og høre meg selv snakke. Det å ikke ville være bekjent av meg selv, av hvem jeg fremstår som. Men jeg tror at

dette ubehaget førte meg til skrivingen. Den østtyske dramatikerer Heiner Müller sa en gang at gledene over å skrive var skadefryd, det å kunne se noe bryte sammen og være i stand til å beskrive det.

Og hvis dette er riktig, hvis ubehaget over kroppen kan få noen til å bli danser eller koreograf, og hvis det ubehaget kan bli opphav til en særegen og oppmerksom glede over hva kroppen gjør eller ikke gjør, kan eller ikke kan, da må det være et poeng å kunne avlese det skadefro blikket, fryden i det og fortvilelsen i det og hvordan det lar seg forvandle til noe som har gyldighet for flere. Martha Graham skal ha ment at søstrene hennes var vakre og at hun selv var vanlig og kjedelig («plain»). Det er merkelig å tenke på, når man ser Martha Graham, hvor oppsiktsvekkende tydelig hun var i sin fremtoning, det lange beinete ansiktet hennes, intensiteten i det, og noe som ligner naken fortvilelse, og noe annet som ser lyttende og oppmerksomt ut. Kan det å være så oppmerksom på seg selv, og føle ubehag ved sin egen tilstedeværelse, intensivere uttrykket? Kanskje, eller kanskje ikke er denne følelsen av pinefullt og ambivalent ubehag overfor kroppens uttrykk mer utbredt blant dansere enn det motsatte – selv om man kanskje skulle tro det var omvendt, at den som lærer seg å mestre kroppen slik en danser må gjøre, i utgangspunktet har en følelse av å være hjemme i sin egen kropp. Kan vi egentlig generalisere dette? Nei, men likevel kan vi kanskje tenke oss at du må oppleve kroppen som et problem for å jobbe med kroppen, og at du må oppleve språket som et problem for å jobbe med språket. Den som er glad i å skrive, som det heter, blir vanligvis ikke forfatter, og den som er glad i å danse, som det vel også heter, blir vanligvis ikke en som forsøker å presse grensene for hva det er mulig å få kroppen til å uttrykke.

EN AV DE DANSERNE jeg har snakket mye med er Janne-Camilla Lyster, danser og koreograf og forfatter. Jeg gikk til henne fordi jeg ville forstå hva hun gjør, hvordan noen bevegelser ser ut til å bli signifikante, uttrykksfulle, interessante. Hvorfor, og hvor det kommer fra, det hun bestemmer seg for å bruke? Vi ble enige om at den eneste måten dette kunne løses på var at jeg måtte se henne jobbe, så da gjorde vi det. Akkurat nå arbeider hun blant annet med Deborah Hays *Dynamic*; den skal hun gå gjennom én gang om dagen, fem dager i uken, i 9 måneder. Og nå gikk hun gjennom den mens jeg så på. Det var bare oss to der, vi hadde møttes og snakket flere ganger tidligere, men dette var noe annet enn å snakke, hun skulle jobbe og jeg skulle se på at hun jobbet. Hun ryddet rommet for stoler, og vi gikk inn i en sakte forvandling av situasjonen fra det som er personlig og direkte, til noe som var indirekte og stilisert, slik en forestilling er. Janne-Camilla var ikke bare seg selv lenger, en jeg snakker med, hun var danser, hun gikk inn i det hun skulle gjøre, og jeg representerte publikum, et publikum på bare én person, men likevel del av en tenkt mengde.

ETTERPÅ VAR DET noen situasjoner vi begge hadde festet oss ved.

Hun fordi det oppsto noe der, en slags emosjonell fortetning hos den som danset, og som kanskje var synlig for den som så. Men jeg festet meg også ved øyeblikk som hun selv bare gikk gjennom, der det ikke skjedde noe annet for henne enn at hun gjorde det hun hadde tenkt seg at hun skulle gjøre. Men de øyeblikkene vi var enige om at utmerket seg, hva var det ved dem? At hånden kom akkurat der, på den måten foran ansiktet, at hun støttet seg på tre fingre mot gulvet på en måte som hun selv karakteriserte som en feberdrøm, der underlaget liksom svikter. Det skjedde noe som stakk seg ut, det var vi enige om, men vi fant ikke ut hva det var, og om vi egentlig kunne dele hva det handlet om. Janne-Camilla snakket om at noe lekket ut, at noe titter ut gjennom materialet som tilsvarte en tilstand i henne. Var det slike denne tilstanden jeg også kunne fornemme, var det den som ble formidlet til meg? Hva da med de andre øyeblikkene som så ladet ut for meg, men ikke for danseren selv? Hva er det som bærer fra utøverens indre verden, gjennom materialet og inn i den som ser på? Slike spørsmål. Men dette arbeidet er noe vi så vidt har påbegynt, det kommer til å fortsette, selv om ingen av oss kan vite hva som kommer ut av det ennå, er hensikten å se om det er mulig å komme frem til hva det er som gjør enkelte bevegelser signifikante, interessant, ladete eller hva vi nå velger å kalle det, både for den som danser og for den som ser på.

DEBORAH HAY har laget en score, en beskrivelse av koreografien til *Dynamic* som åpner med disse setningene: «*You enter, something like a duck looking around for a place to roost. We can tell you feel silly. Upon finding the right place to be in relation to the audience, feeling silly is dropped and you perform some comic actions without acting funny, before getting to the floor to assume a minimally composed shape.*».

Og her, akkurat nå, merker jeg at formuleringen om å føle seg dum, «silly», like etter følges av formuleringen om at «*feeling silly is dropped*», at det kan skje, at fra ett øyeblikk til et annet slutter du å føle deg dum, og det er vel også er erfaring, hvor lett vi kan gå fra noe som virker dumt eller ødeleggende og uutholdelig, til at vi bare kan slippe den følelsen, og gå videre. Det skjedde også mens jeg var publikum alene, at det som Janne Camilla gjorde på gulvet begynte å handle om mine egne erfaringer, der enkelte øyeblikk for danserens del var preget av hennes tilstander og emosjoner, var de samme eller helt andre øyeblikk for min del preget av mine egne tilstander og emosjoner. For eksempel var det noe med bruddene og overgangene i bevegelsene som fikk meg til å tenke på den fortvilelsen som fikk meg til å begynne å gå så energisk på ski i fjor, det hadde vært en slags kunnskap i den fortvilelsen, tenkte jeg nå, og dermed også en slags mestring i den, og dette er jo noe av det som interesserer meg aller mest ved den måten Janne-Camilla Lyster jobber på, at det vi kaller mestring like gjerne kan gjøre seg gjeldende gjennom noe som ligner på å bryte sammen. ☒

Geir Gulliksen er forfatter og forlegger i Forlaget Oktober.

Denne teksten ble skrevet til Danseinformasjons seminar for journalister.