

INTRODUKSJON: OM LENGSEL

Jeg har arbeidet med adaptasjon av flere av Janne-Camillas Lysters partiturer med meget ulik form, språk og strukturer. Noen av partiturene har mye tekst, andre bare noen få ord, men alle tekstene er samtidig helt presise og helt åpne - tekstene framstår *detaljerte* i sin spesifisitet – og tekstenes kvaliteter og spesifisitet er sanselig.

Tekstens sanselige kvaliteter setter i gang et ønske om å *kjenne på teksten*. I det jeg, i bevegelse, begynner å kjenne på teksten, oppstår det en slags *lengsel*. Lengselen er samtidig en dragning mot det som umiddelbart genereres av teksten, men lengselen har også natur av *noe som mangler*, som om jeg i det dansende, forstår at det er noe mer eller noe annet å finne i teksten – som om kroppen kan ane teksten og «detaljenes» større sammenhenger, lag og kompleksitet - som om kroppen samtidig både vet og ikke vet hva den kan finne gjennom teksten.

Kanskje er det i mellomrommet mellom tekstens åpenhet og sanselige spesifisitet at lengselen initieres.

Denne lengselen er en viktig drivkraft og rettesnor i arbeidet.

Deler av tekstene som har gitt sterkest «lengsel», er de som samtidig har gitt mest motstand og friksjon i forhold til hva jeg allerede vet og kan. Men ved å følge med åpenhet, denne lengselen, denne følelsen av at noe som savnes samtidig som noe settes i gang, er det som om, etter lag på lag av erfaringer og prøving, blir igjen det som føles riktig.

Da har teksten generert noe annet enn det som er umiddelbart tilgjengelig for meg, men samtidig er det fra meg.

Det kjennes fint – jeg har ikke danset slik før.

Partiturene åpner kroppen til meg selv på en annen måte
en ryggrad med ny fantasi

FRA SKJØNNHET I-X:
TRANSPARENS

Partituret *Transparens* ligger på gulvet foran meg første dag i studio.

[enkelhetene lys baksidene]
tre ord som danner et nytt ord

det lyser svakt opp fra første side av nesten nakne sider av transparent papir, der jeg kan se de neste sidenes tekst som noe som både vokser eller svinner, framover og bakover, eller eksisterer samtidig. Bare i denne første sanselige visuelle persepsjonen av partituret ligger bevegelse, en sanselig kroppslig fornemmelse. Det er som jeg umiddelbart forstår eller også tør arbeide med det helt enkle

som å snu armen i lyset
 lukke øynene som baksiden av blikket
 løfte hælen titte på fotsålen
 kjenne hvordan jeg gjør ryggen synlig når jeg slipper pusten
 og lener vekten inn i armene enkelheter
 jeg lar tiden få stå mellom enkle handlinger
 finner lys med innsiden av låret og leggen
 fingertuppene strekker se oppover
 hånden over nakken
 forside og bakside er to sider av samme sak
 kun en tanke kan endre det fokuset

jeg vil holde stillheten

Som metode arbeider jeg med kroppens umiddelbare sanselige respons til teksten, i begynnelsen en praksis for hver klynge av ord på én side. Et sanselig og samtidig tekstanalytisk arbeid – der jeg assosierer både deler og helheten av teksten;

som mening, tegn, symbol, tekstens visuelle form eller organisering på papiret, avsnitt, tegnsetting eller mangel på tegnsetting – følelse av tid og rytme, klang og rom. Jeg leser [enkelthetene lys baksidene] sammen med [drømmene vev timeløs]. Jeg finner innganger og kvaliteter også ved å se og kjenne på forskjellene i ord-*trilogiene*:

enkelthetene som enkle bevegelser som får stå ut i rommet i tid, med stillhet omkring kroppen og handlingene – *vev* og *timeløs* gir assosiasjoner til en motsatt opplevelse av tid – ikke enkeltstående øyeblikk, men nettopp som en vev av noe vedvarende uten klar rytme, dynamikk eller oppdeling av tid.

Med det transparente papiret er tiden skrevet inn i partituret, fordi neste sides tekst skinner igjennom og eksisterer samtidig: Andre sides tekst skinner gjennom [enkelthetene lys baksidene] på første side og bakenfor der igjen ser jeg svakt tredje sides tekst [drømmene vev timeløs]. Det betyr at materialet til [drømmene vev timeløs] *må vokse ut av eller eksistere som en transformasjon* av min praksis i (enkelthetene lys baksidene), før jeg «blar» om siden og befinner meg i [drømmene vev timeløs], men der eksisterer også [ufortalt armer vind] og i [ufortalt armer vind] skimtes [skyggen spre sped]det ene materialet må oppstå gjennom det foregående...

slik blir adapsjonen et transparent transformerende arbeid
som tar
tid
tid til transformasjon
og forståelsen av hvordan dette kan gjøres, akkumuleres
over
tid

jeg lar enkelhetenes enkeltstående bevegelser i baksider og
lys tettes i tid til det blir som en vev. Slik oppstår
[drømmene vev timeløs] gjennom og ut av praksisen
[enkelhetene lys baksidene].

jeg assosierer transparent svart-hvitt, lys og skygge
lys baksidene
[skyggen spre sped]
[løsne ømhet hvitt] [lengsel lilje syn]
jeg tenker på hvite liljer, Marias bebudelse der engelen
kommer med en hvit lilje
jeg forfølger ikke den meningen noe mer enn å arbeide med
å la kroppen sakte ta form av en lilje og på veien lar jeg
hånden så vidt hvile på magen mindre enn ett sekund

Jeg leser [skyggen spre sped] sammen med [løsne ømhet
hvitt]. Jeg assosierer skyggen som noe som legger seg, som
vekt i kroppen og rommet, mens løsne som noe som letter.
[skyggen spre sped]

Det er så fint! Jeg tenker: Det er ikke den skarpe skyggen
jeg skal finne. Jeg ser for meg hvordan skyenes skygger
flyter og siger langsomt over et landskap, faller inn over
detaljer i omgivelsene, en svalende skygge over pannen,
eller en helt transparent skygge av en tanke; den svakt

underliggende engstelsen som følger med gleden av å ha noen man er glad i.

Jeg starter å jobbe med å la vekten spre seg i kroppen, det kjennes riktig, men det blir så statisk og ender bare nedover. Ingenting transformeres i rommet. Hvordan kan jeg og rommet dele tilstand?

det kommer plutselig til meg en dag. Jeg kan bruke blikket. Da løsner det og begynner å leve. Jeg kan ta det hvor jeg vil. Jeg forfølger vekten i kroppen og tekstens assosiasjoner med bilder av landskap og skygge – vekt og en flytende letthet i kroppen på samme tid skyggen beveger seg fra nedover leggen og ut over foten, tett lett over gulvet, fra bak hælen til utover utover, publikums ansikter, partituret *Tid* blander seg inn, en lavspent sommerhimmel, rommet er lett, albuehullet, over ryggen, vekten i løse knyttnever, under de løftede beina som svinger i en bue, det er bare å leke og følge med jeg kjenner det er riktig ... forskjellig tyngde og vekt får også følge tankene og hvordan skyggen kan ha forskjellig tetthet, tyngde og fornemmelse

tid

en dag mens jeg praktiserer [skyggen spe spre] finner jeg [hell halvsilke hud]. Det må være fokuset på vekten. Jeg kan jo helle halvsilke fra hvor som helst i kroppen. Jeg heller og heller hud og halvsilke, fra albue, bakhodet, fra utsiden av foten og opp langs hele den ene siden av kroppen opp til armen, fra brystets hulrom. [skyggen spre sped] skinner igjennom den transparente papiersiden med [hell halvsilke hud] Igjen er det bare å la materialet transformeres gjennom hverandre og finne

tilbake til [skyggen spre sped]'s praksis med vekt og bevegelig blikk.

Jeg leser [skyggen spre sped] sammen med [løsne ømhet hvitt]. Jeg assosierer skyggen med noe som legger seg, vekten i kroppen, mens løsne og hvitt som noe som letter. Igjen dette statiske arbeidet. Det er begrenset hvor mye kroppen kan lette.

tid

tilbake til det enkle
jeg starter med skritt – løsner foten fra gulvet – løsne foten
ned i gulvet – et nytt skritt
det er noe der
jeg går slik lenge flere dager faktisk
det er noe der!

tid

kroppen er alltid et sted jeg kan løsne fra hvor som helst!
ved å flytte blikket
igjen blikket!
ved å skifte retning
la en ny tanke komme til jeg kan løsne fra hva som
helst
jeg kan løsne ned og opp
la vekten løsne slippe ned
jeg kan løsne armene
som hviler i vekten på gulvet
jeg kan løsne en spenning jeg kan løsne fra hvor som
helst

igjen er mulighetene ubegrensede og jeg kan la praksisen få
leve

jeg prøver ikke å vise det fram
bare gjøre dette enkle arbeidet

men [løsne ømhet hvitt] eksisterer samtidig som [skyggen
spre sped] på det transparente papiret. Hvordan skal det
ene materialet manifesteres i det andre?

Jeg løser det med å endre intensjonen i materialet.
Jeg gjør praksis med vekt og blikk fra [skyggen spre sped]
men tenker at vekten *løsner nedover* i stedet for at den
legger seg, at tankene og kroppen letter og hvitner.

tid
å ha tid er så essensielt
til å sulle, rote, lete, leke, ikke tenke på å produsere
slik at noe kan finnes seg selv i kroppen i teksten
tid
det enkle
[ufortalt armer vind] jeg leker med føtter, kroppen og
armene som blader som i vind uberegnelig forflyttes over
bakken – viljeløst tatt av vektens fall – hviler og daler

I alle ordklyngene er det ett av ordene som jeg assosierer
med følelser og fornemmelser
og som beskriver et gjørende eller værende, selv om det
stort sett er substantiver:

[drømmene vev timeløs]
[ufortalt armer vind]
[løsne ømhet hvitt]
[lengsel lilje syn]

Ordene virker sammen. Fornemmelsene blir kvaliteter i den fysiske praksisen.

Det drømmende oppstår som et sug i kroppen når bevegelsene går vedvarende i en timeløs vev. Ømheten ligger i fokuset og konsentrasjonen jeg gir når jeg løsner armene fra underlaget. Lengselen er strekket og spenningen i kroppen når jeg langsomt bøyer overkropp og armer nedover mot føttene.

ufortalt

skal det være en uttalt kvalitet i bevegelsene, slik at noe ikke fullt ut blir fortalt? Her gjør jeg et annet valg. Jeg lar den den *vindete* praksisen skje langt fram, nesten på kanten av scenerommet i dialog med publikums ansikter og blikk som om jeg kan finne det ufortalte der mellom oss før vekten igjen blåser kroppen videre

fokuset er i det fysiske, de enkle komplekse fysiske handlingene

jeg prøver ikke å vise fram
bare gjøre dette enkle arbeidet

Jeg ringer Janne-Camilla dagen før hun skal komme og se for første gang på generalprøven

Jeg har aldri danset så sakte før, sier jeg

Det tar 20 minutter og det er bare slik det må bli

Det viser seg at hennes egne fysiske praksis som lå til grunn for denne teksten også hadde tatt cirka 20 minutter

tid nedfelt i tekst

Jeg tenker at skjønnhet kan ligge i potensialet i det rommet vi deler, publikum og jeg.

Jeg lar siste sides [skyggen spre sped] sige mot publikum for å ende sittende på scenekanten, mellom to stoler, med samme retning og blikk som publikum inn mot det tomme scenerommet

Første setning i *Skjønnhet II* er – *du forstår skjønnhet*

Jeg lar den teksten klinge i et felles øyeblikk av ingenting

FRA SKJØNNHET I-X:
SIRKEL

Nederst på en tom side, som fotnote står: *I en sirkel: kjærlighetens mekanikk*

Jeg skjønner at partituret romlig skal forløse en sirkel i rommet.

kjærlighetens mekanikk

Jeg nærmer meg arbeidet fra to perspektiver: En «kjærlig» fysisk tilnærming til kroppens mekanikk, sammenhenger og funksjon.

Og mekanikken i hva og hvordan kjærlighet virker i våre liv og vår eksistens.

Første fysiske inngang og assosiasjon er å gå inn i grunnleggende mekaniske funksjoner i bevegelser fra skjelett og ledd med rotasjon, utslag, balansering, stabilitet, tyngdekraft, forskyvninger av kraft og vekt, løft, fall, sving og pendelbevegelser, årsak og virkning. Jeg arbeider med isolasjon av kroppsdelene og ser samtidig på hvordan et isolert fokus påvirker helheten. Arbeidet er interessant, men problemet er at jeg ikke klarer å kombinere dette mekaniske fokuset med å bevege meg i rommet. Det blir ingen framdrift i en sirkel. Jeg føler at jeg stagnerer.

Jeg pleier å finne støtte i å gå tilbake i teksten, men den er så sparsommelig, ett initiativ, uten et videre forløp eller ny setning og tekst som hjelper meg videre.

Jeg har heldigvis tid til ikke å få panikk. Flere sammenfall bringer arbeidet videre.

Jeg kommer tilbake til det å gå, som fra *Transparens* [løsne ømhet hvitt].

Hvert skritt er jo en enkel grunnleggende mekanikk.

jeg går i sirkel

det er noe der

men hvordan kan dette bli noe?

Jeg har arbeidet litt med en slags form for pardans, men alene, der mekanisk vekt og sving i beina og føttene blir en rytme av trinn i en spiral - en runddans. Jeg tenker på en virvlende følelse av kjærlighet.

En god kollega, Ingunn Rimestad, kommer inn på prøve en dag. Jeg forteller litt om assosiasjoner til kjærlighetens mekanikk, samt at jeg jobber med ideen om spiral og pardans. Hun kommer på mekanikken når man danser swing og blir trukket i en spiral inn i armen til en annen som holder deg i hånden. Vi øver på å gjøre denne mekanikken alene – i sirkel – uten å flytte punktet der liksom hendene møtes og holdes fast.

Jeg må også finne ut mer om hva mekanikk er, for vet jeg egentlig det? Jeg googler Wikipedia: «*Mekanikken er den delen av fysikken som omhandler bevegelse, forskyvninger, spenninger og stabilitet av partikler og legemer (...) deformasjon eller bevegelse (eller manglende bevegelse) av materie ved påvirkning av krefter.*»

Jeg ser et bilde av en satellitt i bane rundt jorda, legemets bane, fart og retning og hvordan banen påvirkes av den grunnleggende tyngdekraften. Det gir også tanker til elektronets bane rundt atomkjernen.

Jeg starter igjen å gå i sirkel i rommet

nå med innerste armen som gradvis trekkes mot sirkelens senter

Jeg går mekanikkens bilde

men det er også som å leie noen

Det er noe der!

Jeg går og går slik med armen ut i sirkel
mange runder

Jeg arbeider med å vende på kroppen i forhold til armens
drag, kraft og retning mot sirkelens senter, alt mens jeg
fortsetter å gå i sirkel

Jeg blir sliten i den ene armen og involverer begge armene.
Da får jeg et drag også utover i rommet, mot publikum eller
mot omverden.

plutselig løsner noe

jeg kan leke med drag, retninger og vendinger, med armer
som enten følger med draget til kroppen, eller la
skulderledd, albuer eller kroppen selv være
omdreiningspunkt,
hele tiden mens jeg fortsetter, enten forlengs, baklengs eller
vendende i sirkelens retning

og etter hvert som jeg holder på
forstår – eller kanskje heller *kjenner* jeg - hvordan dette også
kan være som en struktur av kjærlighetens mekanikk

Sirkelen som vår bane eller retning i tiden og livet.
Kjærligheten ikke spesifisert eller knyttet til én person,
mann, kvinne eller barn
Men kjærligheten som kraft, som noe potensielt er der i
verden, for oss, hvis vi åpner oss for den,
som en kraft som påvirker oss, drar i oss, tar tak i oss,
forskyver oss, slipper, forlater oss,
følger med eller blir stående etter oss

Disse nye tankene tar arbeidet videre med forskyvninger av
kraft ved akselerasjon, deselerasjon, hvordan åpne opp, ta
inn rommet og publikum eller lukkes og snurres omkring og
rundt seg selv.

Jeg går og går i sirkel

Jeg gir blaffen i min litt bekymrende tanke om at Janne-
Camilla kanskje bare hadde tenkt at det skulle være én

sirkel, nå blir det mange sirkler i rommet i tid, men det er jo likevel kun én sirkel i rommet. Det er bare slik det må bli - det kjennes riktig.

Ingunns lek med å snurre seg inn i en spiral i armen til en annen, kommer med. Jeg snurrer ut og inn, og lar den ene armen med fast punkt ha forskjellig høyde, slik at det plutselig ser ut som om noen holder meg rundt hodet og danser med meg.

Ellen Ugelvik, pianisten, har vært innom og også jobbet med *Sirkel*. Hennes adaptasjon er et fantastisk suggererende lydbilde, skapt av små lekedyr på batteri som gjennom sitt mekaniske kravle, i boller av spesifikt materiale plassert på flygelets strenger, skaper en sirkulær energi som fyller rommet.

Jeg skjønner at jeg har arbeidet med en struktur der jeg har skapt for brå overganger og for stor variasjon og endringer av kraft og fart.

Jeg lager en ny struktur, der jeg vektlegger å bygge opp kompleksitet og variasjon langsommere, la akselerasjon og deselerasjon oppstå som umerkelig overraskende forskyvninger, slik at min «sirkel» også kan stå ut som en sirkel i tid

I den fysiske praksisen helt i begynnelsen av prosessen, hadde jeg arbeidet med pendelbevegelser og pendelkraft latt en arm falle inn mot kroppen og slå den andre armen ut

Jeg lar *Sirkel* starte med at jeg står med armen mot utsiden av sirkelen
et stillbilde med armen løftet
som potensiell kraft
armen slippes
fart, retning og sirkel settes i gang

én gang lar jeg spiralen med armen rundt hodet få utvikle seg til en virvlende akselererende runddans

Sirke/bare avbrytes

«Jeg» stopper opp

Men forhåpentligvis vil sirkelen og kjærligheten bli stående
igjen en stund i rommet og tiden

FRA SKJØNNHET I-X:

TID

Det første som slår meg er rytmen – jeg leser inni meg –
likevel er rytmen i klangen og betoningen i teksten så sterk
- lett duvende rytme i forskjellige buer – som lander litt for
så å duve videre – nesten som en slags takt av ro *hår,*
kroner
og ingenting
tiden og rytmen lander i dette ingenting
for så å vandre så rolig videre

Teksten strekker seg utover én side, fra øverste venstre til
nederste høyre hjørne, med ulikt mellomrom mellom
ordene, slik at siden fylles helt. Tekstfrasen gjentas med
små forskyvninger i ordsammensetninger før det hele
begynner på nytt – neste tre ganger to gjentas teksten – før
den munner ut i
Ingenting, ingenting

Jeg kjenner umiddelbart:
Jeg må gjenskape rytmen i teksten!
Jeg tar for meg hver bue for bue av tekst

med pianotangentenes syntaks
igjen assosiasjon til svart og hvitt
pianoets rytme av hvite og svarte tangenter
jeg lager en rolig rytme som en triol med armer og hender
som vender seg som svar på første ansats og bue av tekst

lange tråder av lys og blomstring
ansatser, flyt og landinger

når teksten lander i klangen må det også lande i kroppen

som en slags ro
der kurven i betoningen utgjør ett ord, tar jeg for meg ord
for ord

honninggulv, dronninggulv¹

sammen virker ordene og teksten som en takt
hvis ikke tåke, hvis ikke regn

honninggulv *en lavspent sommerhimmel*
Bevegelser og arbeid med vekt og blick fra *Skjønnhet I*
blander seg inn og lander her i *Tid*
kjære former

jeg holder en form som jeg likte så godt

Jeg arbeider med kroppens sanselige respons til teksten og
lar kroppslig fantasi få komme til

kjære hest
Jeg vet ikke hvordan jeg assosierte dette med et
anerkjennende klapp på skulderen
et plutselig mykt *prrr* slipper ut som lyd,
er dette innenfor, det er jo helt stille ellers, bare
bevegelsenes rytme,
jo, jeg kjenner det er fint, men det må være en myk tyngde
i lyden,
og nå med et godlynt klapp på siden av låret
hendes føtter
jeg danser litt med hendene og føttene tett
lar dem erstatte hverandre og følge hverandre

Romlig lar jeg bevegelsene fylle scenen på nesten samme
måte som teksten på arket – fra øverst til høyre nærmere

¹ Det viste seg senere at ordene som sto i partituret i virkeligheten var «honninggulv» og «dronninggulv». Altså inneholder min interpretasjon to typer «gulv» i stedet for to typer «ulv». Dette har åpnet noen andre muligheter og gitt et annet resultat enn om jeg hadde lest riktig.

publikum, et sig og vandring langsetter rommet fra side til side, gradvis nedover linje for linje – til jeg slutter lengst bak til venstre. Jeg arbeider med gjentakelse av bevegelsesbuene, men mitt svar på tekstens forskyvninger gjøres ved å endre nivå for bevegelsene.

Jeg klarer ikke gjenskape den leste tekstens tid - det kjennes heller ikke riktig.
når teksten lander i klangen må bevegelsene på en måte også lande i kroppen
og kroppen som svarer på tekstens betoning, kurver og landinger trenger litt mer tid

samtidig *må* jeg si teksten inni meg mens jeg danser *Tid*
det er den som støtter rytmen, tiden og roen

ansatser, flyt og landinger er arbeid på detaljnivå som blir viktig

*hår, kroner
og ingenting*

Teksten flyter i korte og lengre buer og lander med jevne mellomrom i dette *ingen*ting

Det er så fint - som en lettelse – eller hvile – eller at noe bare *er*

Hvordan jeg også skulle lande i dette ingenting, lette jeg lenge etter.

Ansatsen i ordet «*og*», blir et skritt som gir vekten

mulighet til å lande i det enkleste,

jeg står rett opp ned mot publikum

Jeg prøver å være liketil, med et blikk som ikke krever noe, tømmes, en fullstendig ro og åpenhet på samme tid

å huske ingenting men å se alt

Selv om jeg gjentar gjentar gjentar, prøver jeg å gjøre alt som om jeg ser alt for første gang

å se alt men huske ingenting, ingenting

FLUKT OG FORVANDLING:
SNØ OG JEGER, NÅL OG KNIV

Jeg går inn i detaljene jeg har funnet, men jeg kan ikke bare gjøre formen jeg fant, rytmen i foten, løftet i kneet. Jeg må virkelig kjenne snøen i den foten. Jeg vil ikke kun beskrive det som en indre tilstand, det er for enkelt, for den snøete lettheten er *i* foten og i rytmen, samtidig som torsoen og armens bue har en stille mykfast spenning, der fastheten er fra det hestete og mykheten fra det å måtte være stille jeger. Det er detaljene, kroppen og bevegelsenes form, som jeg har funnet gjennom teksten og øvd på, om og om igjen – til jeg *blir* det som finnes i detaljene, rytmen, formen og bevegelsen. De er i en slik sansing med materialet, generert av teksten, at jeg kjenner det fungerer – da er teksten blitt den performative handlingen – og teksten får et annet liv.

Snø og jeger, nål og kniv er skrevet i presens, henvendt til meg eller leseren: en ansats av aktualitet, handling og bevegelse. Den tok meg umiddelbart inn i en verden av fantastiske sammensatte bilder, fornemmelser og gjøremål: *du er én som står syngende i åkeren.*

Den sier hva *du gjør*, men sier likevel ikke hvordan du skal gjøre det. Tekstens handlinger og logikk går utover det vi kjenner som virkelig, men er likevel gjenkjennelige. Den beskriver kjente og umulige fornemmelser og handlinger i kroppen. Teksten er detaljert og hendelsesrik, men åpen. Den instruerer ikke, men er også en forpliktelse.

Det den beskriver av aksjoner, skal jeg ikke nødvendigvis gjøre eller illustrere, ei heller utelukke, men ta stilling til. Lyster kaller denne henvendelsen et *soft imperativ*. Slik har jeg også kjent det. Teksten er full av motsetninger som er umulige, og den friksjonen gir andre muligheter.

Uten at det var det noe jeg lette etter, har teksten fått tydelig mening for meg. Jeg har heller ikke prøvd å *unngå* å finne mening i teksten. Når meningen (som ikke er én mening men sammensatt mening) først festet seg, var den der, i tankene og i kroppen – som noe overordnet – som grunnleggende fornemmelse og betydning, som har påvirket mine valg på alle plan. Og hva er mening? Mening er vel det man gjenkjenner – enten man forstår det eller ikke. Kroppen er mening – og meningene jeg har funnet, har blitt akkumulert gjennom både det å lese og å gjøre - i den tenkende dynamikken i begge aktivitetene og i motsetningene og sammenfallene mellom språk og kropp.

I dynamikken mellom å lese og å gjøre, sto noen elementer, eller sammenstillinger av avsnitt, setninger eller enkeltord, fram som noe som kunne summeres, en essens, som var viktigere eller av større betydning enn andre. I tillegg til i tittelen, er jegere eller forskjellige typer krigere og det å jakte/det jaktende, en aktivitet som går igjen, samt forskjellige karakteristikker av jegerdrakt, uniform eller rustning.

Snø og jeger, nål og kniv
sover stående i rustning
du jakter med skjegg
nå i løyntnansuniform
du har på deg jegerdrakten. du er menneskene som
plirer ut av skjelettskogen med blinde kropp
Du jakter jo. du jakter på dyret

Jegerkostymet ditt var grønt men det har hvitnet,
lukten av rått kjøtt fra den jegerhvite drakten
forfedrene og krigerne, neandertalerne og
fuglemenneskene,
jegerne og sirenene

Tidlig fornemmet jeg, kanskje mest gjennom det fysiske møtet med teksten, at min skikkelse hadde noe androgynt over seg; følelsen av uniform på kroppen, snippen i halsen og mansjettene ved handleddene, det langstrakte alvorlige barnet, i løytnantsuniform.

Et par steder henvender teksten seg til meg, både som enkeltindivid og som representasjon for menneskeheten: *du har på deg jegerdrakten. du er menneskene som plirer ut av skjelettskogen*. Teksten har et essensielt makroperspektiv; jeg leser inn tiden og historiens gang.

Det vakre første avsnittet, plasserer meg midt i en stor folkemengde som står syngende i rugåkeren. Jeg grunnet mye på det bildet: hvilken sang synger vi? Hvorfor er vi der i åkeren, sammen? Er det en trist sang, eller synger alle hver sin sang? Starten på neste avsnitt ga et slags svar: *du snur deg som en nyforgiftet snøhvit*.

Menneskene som synger i rugåkeren, er alt det gode vi menneskene kan ha, hva vi kan skape og bygge sammen, felleskap, fred, med naturen, det som ikke bryter ned, men som vokser og kan vokse - potensialitet. Men så snur det på ett eller annet vis: det ubesudlede og uskylden går tapt, en forgiftning: Menneskenes og menneskehetens trang og behov til å krige/ jakte, eller på individnivå, å såre/stikke/kjenne på makt, hige etter, behovet for plass; for

sin kultur, for sin tradisjon, for hvordan makten ønsker å befestе seg, ruste seg opp, sove i rustning.

Snø og jeger, nål og kniv har for meg blitt en viktig tekst, aktuell; hvilken verden overlater vi til våre barn, de som kommer etter oss? Tekstens siste linje: *den sørgende guttens hanser av silke*. Den unge vare gutten, hører stемmene til forfedrene og krigerne, det gjentagende meningsløse i historien. Han ser verden slik den er, vil ikke ta på den, men kan ikke annet enn å være i den.

Alle avsnittene, delene av teksten, har betydning for helheten, slik også i min adaptasjon.

Et arbeid, en detalj, en essens eller en gest kan bli forlatt i én del, men så dukke opp på en litt annen måte og finne sin plass i et annet materiale. Ved å la kroppens intelligens, minne og erfaringer få lov å arbeide over tid, finner adaptasjonen en slags overordnet fornemmelse. Dette er ikke noe jeg har tenkt eller planlagt, men kroppen har hentet det fram. Jeg har så identifisert det og vurdert om det var riktig.

Jeg har kjent på at det er forskjellige «fiksjonslag» i de forskjellige tekstdelene. Noen av disse overgangene har vært spesielt utfordrende, nettopp fordi tekstene og hva de genererer er så forskjellig. «Fiksjonslag» er mitt uttrykk, kanskje ikke helt presist, men jeg skal prøve å forklare det: Teksten har en kronologi, men tekstens tid og sted er ikke kronologisk. Den plasserer deg fra et avsnitt til et annet i helt forskjellige steder og tilstander: Noen bilder er mer gjenkjennelige, du er ulike menneskeskikkelser, den beskriver deg på et gjenkjennelig sted, *rugåkeren*. En annen gang går du *over terskelen til eventyrlighet*. Noen bilder er

poetiske, så vakre, andre mer absurde, med humor, med karakterer fra eventyr eller dyr. Noen tekstdeler beskriver en fysisk praksis; *du besøker med fortvilelse ditt eget skjelett*.

Teksten kan *både* leses og er synlig på papiret som separate avsnitt, men er også en enhet. Til tross for mange avsnitt og fiksjonslag, fornemmes teksten som én stemning, én verden. Det er mange overaskende sammenstillinger av ord eller enkeltord som farger denne helhetlige opplevelsen av teksten, som om den har en klang - en polyfon klang - som sammen med ordenes mening gir resonans når jeg leser dem; *vinterkirsebær, skjelletskogen, snøhvit heks, uslått gress*. Teksturer som snakker til huden. *Hansker av silke*, gir en veldig annerledes følelse i hendene og armene enn om det bare hadde stått hansker. Tegnsetting, eller mangel på tegn, ord som ramses opp, uten komma, gjentakelser, ansatser i ord eller etterklang etter en setning, gir opplevelse av rytme, fart eller ro. Kroppen kan kjenne på teksten.

Professor i interpretasjon, Cecilia Roos fra DOCH i Stockholm, spurte i en publikumssamtale hvordan jeg hadde jobbet med tekstens onomatopoetikon. Jeg måtte tenke meg nøye om for å svare på spørsmålet. I ettertid ser jeg at tekstens lydlige kvaliteter har vært veldig viktige i arbeidet, som grunnleggende resonans i kroppen mer enn et analytisk arbeid. For min adaptasjon og teksten som generator, er det hvordan dette har virket *sammen* med det jeg har kjent på som ordenes og tekstens mening og betydning.

Filosofen Jean Luc Nancy sier at det å lytte, forskjellig fra det å høre, er å strekke seg etter en mulig mening – det som ikke umiddelbart er tilgjengelig. Det at teksten har så spesifikke sanselige og lydlige kvaliteter, tror jeg innstiller

kroppen til en lyttende tilstand - til en tilgjengelighet mellom kropp og tekst. Jeg har ikke lest teksten høyt for meg selv, for å høre den eller la tekstens lydlig-het klinge i meg. Ved å lese inne i meg, har det kjentes som om kroppen bedre kunne lytte til teksten, og det fine i det ikke umiddelbart tilgjengelige i den.

Jeg har lært meg teksten utenat, men jeg sier ikke teksten inni meg mens jeg danser. Jeg *har* den inne i meg. Tiden teksten tar å lese, er ikke den samme som dansens tid. Dansens handlinger følger tekstens kapitler og avsnitt kronologisk, men innenfor de enkelte avsnittene har jeg tatt forskjellige valg. Noen ganger lar jeg kroppen forhandle flere lag, setninger og detaljer i teksten parallelt; som en komprimering av tekstens tid, men utstruktet i scenisk tid. Andre ganger får én setning eller noen ord stå lenge alene. Teksten genererer aksjoner, men også stillhet. Flere steder i adaptasjonen er det tekstens pauser, opphold, avsnittenes etterklang, de tekstlige bruddene, avstand i fiksjonslagene, som har kjentes om nødvendig å materialiseres i tid – flukt og forvandling.

På samme måte, men likevel helt annerledes: Uansett hvor forskjellige verdener, virkelighet, tid og sted; fantasisteder, dyr eller skikkelser teksten beskriver og jeg går inn i, vil alt til slutt leses gjennom min avgrensede kropp og fysiske uttrykk i det som alltid kan sies å være *det virkelige* – den verden du og jeg ser hverandre i her og nå, og den tiden vi deler sammen.

Teksten er så sammensatt, men jeg er kun én - det er en spennende friksjon.

Adapsjonen: en prosess i 3 hovedbolker.

- 1 Bit for bit
I første periode tok jeg for meg avsnitt for avsnitt, eller også enkeltord, eller sammenstilling av ord – dykket inn i dem fra alle mulige perspektiver: Jeg kunne forfølge et verb, et soft imperativ, eller tok utgangspunkt i noe jeg oppfattet som et konkret fysisk fokus eller en praksis beskrevet i teksten. Jeg forfulgte en fornemmelse eller stemning i et avsnitt eller et ord for å se hvilken gjenklang det ga fysisk. Jeg tillot å forfølge første innfall, av og til banale illustrasjoner, men ofte når kroppen setter i gang, assosierer den videre, finner tanker som hekter seg på erfaringene, finner ny form, en rytme, noe sammensatt med noe annet i teksten som rører seg samtidig, noe som forskyves: Det som kanskje kjentes helt dumt, utvikler seg og blir interessant. Jeg gikk gjennom hele partituret på denne måten. Det ble tydelig hva som kunne forkastes og hva som kunne utvikles videre.
- 2 Improviserte gjennomganger – forvaltning av tid og romlig strukturering
Dette var den viktigste fasen i arbeidet. Mange ting falt på plass. I utøvelsen kjenner man etter hvordan noe står i forhold til noe annet, estetisk (form/ stil/ uttrykk), hvordan noe brytes eller forandres, i forhold til rom, tid, rytme, kraft. Forvaltning av tid og overganger både mellom avsnitt og delene kom i fokus. Flukt (transformasjon og/eller brudd) eller forvandling (transformasjon over tid), som ligger i partiturets tittel, ble essensiell og ga ny mening for

meg. I gjennomgangene fikk jeg erfart partiturets tidsmessige og romlige struktur. Mange valg ble åpenbare, andre måtte tenkes igjennom og analyseres, nye ting prøves ut for seg selv eller i neste improviserte gjennomgang.

Det var i denne perioden interessant å observere hvordan jeg i kroppen har en fornemmelse av tid – en kroppslig forståelse for hvordan å disponere tiden innenfor de forskjellige kapitlene og avsnittene.

Jeg fant en god forvaltning, rett og slett ved å lytte til hva som kjentes riktig i utøvelsen. Første improviserte gjennomgang, helt uten lyd-que, stemte overraskende godt i forhold til partiturets på forhånd strukturelle rammer, 12 min, 2 min, 12 min, 2 min og 12 minutter. Improvisasjonene varierte mellom 35 og 45 minutter, men oftest rundt 40, ganske presist.

3 Valg og konkretisering

I siste periode av prosessen kom partiturets romlige forutsetning med publikum på alle fire sider i forhold til alle romlige valg, baner og plasseringer og hvordan forholde seg til publikum og de fire andre utøverne, i fokus. Uten å vite hva de andre utøverne ville gjøre eller hvor de ville være, hadde jeg likevel en bevissthet om at de skulle dele rom med meg i utøvelsen.

Min adaptasjon er i det store og hele satt. Det er kun enkelte deler som er improvisert, men bevegelsesmaterialet tar da utgangspunkt i et tydelig fysisk fundament, essenser eller metoder som jeg har

findyrket. Det betyr likevel ikke at adaptasjonen i utøvelsen er statisk. Valget med å sette materialet, var i hovedsak basert på at jeg nettopp mente det ville være den beste måten å sikre forutsigbarhet, utøvende overskudd og fleksibilitet i hvordan å samhandle med de andre utøverne i det endelige verket.

Jeg, de andre og publikum – adaptasjonens sceniske og tidsmessige rammer

I innledningen til partituret har Lyster skrevet om de sceniske og tidsmessige rammene for adaptasjonen. Adaptasjonen skulle utarbeides og kunne stå som et eget soloverk. Samtidig var vårt oppdrag og kontrakt en scenisk realisering med fire andre utøvere som hadde gjort sin adaptasjon av de andre lagene i partituret. Hvert av de 5 partiturene som utgjør Flukt og Forvandling har 5 kapitler, der I, III og VI er 12 minutter og der II og IV er 2 minutter. Den romlige rammen var et kvadratisk scenerom med på 10x10 meter med publikum sittende på alle 4 sider.

Den sceniske konteksten for øvrig, kostymer eller hvordan rommet skulle innrettes lydlig og scenografisk, skulle også være adaptasjon av partituret, og således noe vi ikke ville vite før de siste dagene før forestilling.

Teksten har etter min oppfatning ingen tydelig «informasjon» om hvordan å forholde seg til publikum eller de andre utøverne; altså en åpenhet

for mine valg. Spørsmål som derfor kom opp i dynamikken mellom å lese og gjøre var: Skulle jeg etablere en fjerde vegg som publikum titter inn i? Når publikum sitter så nærme, vil de ikke da bli en del av det rommet som publikum på andre siden vil se? Hva vil lys-designet ha å si for den performative relasjonen til publikum; om jeg ser dem, om de vet de blir sett eller om de kjenner seg adskilt fra meg?

Er det mulig å bryte eller veksle en etablert fiksjonskontrakt, slik som teksten veksler mellom fiksjonslagene, de forskjellige virkelighetene /verdenene?

Etter hvert bestemte jeg meg for at jeg ikke ville etablere én bestemt eller logisk måte å forholde meg til hverken publikum eller de andre utøverne, begrunnet i nettopp tekstens mange og forskjellige lag/ fiksjonslag; Et transparent rom, der min tilstedeværelse kan være like flyktig, vekslende og bevegelig som tanken; Av og til sitter jeg rett foran deg, men er langt vekk i tankene. Du kan se meg, jeg lar deg se meg, men jeg er et annet sted, det kan være ett sekund eller 12 minutter, men så plutselig er jeg hos deg og snakker direkte til deg, om det jeg tenkte eller noe helt annet.

Betydningen av partiturets romlige forutsetning med publikum på alle fire sider, ble etter hvert essensielt i forhold til alle romlige valg, baner og plasseringer. Hvordan å forholde seg til publikum? Igjen lette jeg tilbake i både teksten og materialet generert av teksten. Kunnskapen om at jeg skulle komme til å dele scene med fire andre, og hva det

ville bety for min adapsjon, gjorde det nødvendig at jeg også måtte tenke mer på plasseringer i rommet og hvor stor forskjell det var å befinne seg i ytterkant eller sentrert. Denne forskjellen var ikke minst også en fornemmelse i kroppen, med bevisstheten om publikum på alle sider. Hvordan skulle jeg forholde meg til ytterkantene av scenerommet? Å stå ved ytterkanten av det definerte scenerommet og snu seg mot publikum, vil samtidig bety at jeg vender meg vekk fra de andre utøverne og aksjonen på gulvet - skal jeg, eller skal jeg ikke gi det betydning? Publikum ville være sittende og jeg stående. Hvordan vil det oppfattes å se over hodene på dem, ut og utover fra hele situasjonen. Eller hva hvis jeg vender ryggen til publikum, stående nær dem på den ene yttersiden? Det vil samtidig bety å vende seg mot scenerommet, de andre utøverne og publikum over på andre siden. Kan jeg få publikum til å se det samme som meg? Hva i teksten sa noe om disse forholdene? Jeg lette tilbake i teksten, men også ved å ha med meg spørsmålene i utøvelsen i gjennomgangene.

Soloadapsjon eller som ett lag i et polyfont verk

Lyster snakket om valget av 5 stemmer i det overordnede partituret; Når det er mer enn 3 utøvere på scenen, vil man som publikum ikke kunne ta inn alt som skjer - man må ta valg for hva man vil se - sanse helheten gjennom en vev av inntrykk, lengre eller kortere bruddstykker, øyeblikk og sammenfall.

For at hvert lag, soloadopsjonene utgjorde, skulle «virke» sammen med de andre, til en større polyfon helet, kjente jeg at nettopp en insistering på å opprettholde det individuelle partiturets nøye innøvde kvaliteter var helt nødvendig - ikke som en motsetning, men som en samtidig nødvendighet - måtte jeg i min konsentrasjon, åpne for en lytting og dialog til de andre. Et dobbelt fokus – insisterende på mitt eget og åpen for de andre.

Etter hvert som vi har spilt forestillinger har det blitt som om de andres stemmer – tilstede-værelse, rytmer, klanger av rom, pust, detaljer og blikk - har forsterket også hva kvalitetene i mitt eget partitur kan være.

En rytmisk forvandling med synkoperte spenninger i brystet, finner Bárá² som kryper framover lavt på gulvet - et sammenfall og en lek med tid, rytme og retning.

Marie-Louise ligger lenge stille, en sterk form, hodet vendt til en side, blikket ut og utover situasjonen – jeg finner plutselig at jeg i min adaptasjon, som et ekko av henne, litt seinere i tid finner nesten samme positur, samme blikk og retning ut og utover. Hennes form klinger i meg.

Deretter skifter huden – i en avstivet positur, der jeg nøye har plassert armer og ben, liggende blank og dirrende i spenning, titter jeg rundt meg. Jeg ser Báras mage løfte seg i bro, lenger vekk ligger Marie-

² De andre utøverne i *Flukt og forvandling* var Bárá Sigfúsdóttir, Marie-Louise Stentebjerg, Vera Nevanlinna og Ulrika Berg.

Louise på gulvet, i sidesynet aner jeg publikum. og tenker; her ser dere at det skjer med meg, men det er slik det også skal skje med deg, og deg og deg

Jeg holder omrisset av store ansikter - publikums og de andre utøvernes ansikter blir et inntrykk jeg bærer med meg i den fysiske praksisen

Dette er ikke kun sammenfall, men generert av tekstens lag av planlagte sammenfall, kontraster, flukt og forvandling.

Arbeidet – metoder, tilfeldigheter og valg tiden det tar, inn i detaljene

Del I

Midt i folkemengden som står og synger i rugåkeren. En stor folkemengde som står syngende i åkeren. De andre forsvinner og du er én som står syngende i åkeren, lyden når ikke ut, bare sangen gjennom kroppen.

Jeg bestemte meg for at jeg skulle *stå* på *ett sted* i rommet. Jeg tenkte at verbet, *står*, i teksten kunne være en romlig/fysisk «beskjed», en del av alle tenkte detaljer i teksten som er tekstens koreografiske komposisjon og struktur. På samme måte observerte jeg at Veras partitur begynner med : *i en overfylt sirkel...* noe som kanskje nettopp gir et *soft imperativ* om en fysisk praksis som skaper eller inntar en sirkel i rommet.

Det som ble klart for meg tidlig i prosessen, var at vi alle skulle være i kornåkeren, ikke bare de andre danserne og jeg, men også publikum. Jeg ville starte det hele med å ta inn publikum med en åpenhet i blikket, slik jeg så for meg at vi ville gjort mot hverandre, hvis vi alle stod syngende i åkeren.

Jeg grublet lenge over det første tekstavsnittet. Etter en tid landet jeg på at sangen var en jubel over all potensialitet og kraft. Jeg så deretter tydelig dette bildet for meg, gul åker så langt øyet kunne se, en blå himmel og alle menneskene stående, og jeg midt i alt dette. Men hva skulle sangen gjennom kroppen være, for at den skulle matche det fantastisk vakre og mektige bildet skapt i teksten?

Jeg sang høyt jublende sanger med stor kraft, brølte, for å kjenne etter i kroppen hva det fysiske satte i gang. Jeg fikk ut av dette et løft i brystet, som jeg lot forplante seg med gjentagelse, men det kjentes absolutt ikke riktig ... men minnet om dette lette brystløftet gjorde seg senere gjeldende et annet sted i adaptasjonen. Med tanker på menneskemengder på rocke-konsert, og hva slags positiv suggesjon det kan gi, lot jeg kroppen røkke fullstendig vilt med armene slått ut til siden - helt feil! Jeg tenkte på håpet og uskylden, og svingte med armene, som over kanten på en kjole, eller slik barn gjør som en liten dans for å kjenne rytmen. Det var noe der ... men det kom ikke med i dette bildet, men forflyttet seg med kroppen inn i spørsmålet i første avsnitt i del V: *hvorfor du går baklengs hjem fra skolen*. Kornåkeren var potensialitet og alt det positive. Jeg

prøve å nikke JA med hodet, som et duvende aks i åkeren, men det kjentes lukket og svakt. Jeg gjorde det samme med armen over hodet ... det var noe med den armen opp, og løftet, som å rekke opp hånden for å gjøre seg gjeldende.

Jeg jobbet i ukesvis med dette bildet og synes alt var så svakt i forhold til det jeg så for meg når jeg leste teksten. Der jeg bor er en del dyrket mark og en dag på sensommeren, på tur med hunden min, gikk jeg rett og slett ut i åkeren der det var åpent utsyn, og lot meg stå en stund for å ta det inn. Det som slo meg først var stivheten i aksene, fylt av kraft. De var litt buet øverst, men ikke bøyd duknakket som det duvende hodet jeg hadde jobbet med. Aksene rakk meg akkurat slik at fingertuppene kom nedi. Til tross for stivheten, og at de stod så tett i tett, var duvingen så lett, lett skiftende i retning, men på en måte også en-stemming, en tetthet, som bare strakte seg utover.

Tilbake i studio, begynte jeg å jobbe med tyngdekraften, det å hente inn kraften fra underlaget - ikke låst, men lett duvende, slik kroppen aldri er stille, men *er* bevegelse i seg selv - lot det forplante seg opp i armene, som om jeg samlet opp opplevelsen av åkeren, i en favnlignende 1.posisjon, så en port de bras til en løftet 5. posisjon. Lyttingen til i rommet, et åpent blikk til de jeg så for meg ville være der i åkeren sammen med meg og de enkle bevegelsenes klang i kroppen, ble tilslutt det som kjentes riktig. Stille men riktig. Jeg bekymret meg litt for at det var gjenkjennelig til ballett posisjonene, men kanskje det var noe i

nettopp det klassiske, i den enkle harmonien i symmetrien i den løftede 5. posisjonen med armene? Det ble også greit å gå videre. Ved å slippe den ene armen ned, og bli stående igjen med én arm opp.. det er jeg som er gjeldende... da var det kun meg igjen i åkeren. Jeg gjentar det samme igjen, men alene for meg selv, til jeg igjen står med armene opp, løftet, i 5. posisjon.

Det neste ville rett og slett bli å snu seg og se verden fra en annen kant.

gripes i korte støt av ulvefrykt. rister løs store kronblader med ørsmå rykk uten armer. Du får store kronblader til å falle med tankene, kroppen rykker lett av konsentrasjon, i svakt ukjente former.

Jeg lar en spenning i kroppen trekke meg opp av gulvet.

Spenningen løftes oppover til ett øvre punkt på hodet eller et sted i torso over skulderbladene, samtidig som jeg også finner et løft, som en liten spenning i en arm eller vridning i en fot, til jeg er fornøyd med en slags ukjent antydende uferdig form. Jeg lar samtidig blikket følge det jeg kjenner, men da ikke lukket innover, men som en observasjon av rommet, som en tanke. Jeg gir spenningen et ørlite rykk, før jeg slipper pusten og lar det hele synke, dale og lande nedover i kroppen. Samtidig, mens jeg erfarer hvordan vekten i bena eller armene finner en ny vei, en overføring, eller veksling, fortsetter jeg tanken på kronbladets vei ned mot gulvet i rommet. Så hentes det hele opp

igjen. Jeg lar en energi løfte seg opp et nytt sted, for eksempel på siden av skulderbladet, hodet lett tippende, armene finner en ny vei mot en ukjent form, blikket og kroppen kjenner etter, et lite rykk, jeg slipper pusten, spenningen, lar vekten falle som et kronblad. Jeg lar dette gjenta seg ganske lenge, lengre enn jeg føler er komfortabelt.

Del II og IV

Du går baklengs inn i rommet som Maria av Medici, naken og melankolsk i et rom fylt av roser, hele rommet er fylt av roser, tett av store roser bak din myke bleke rygg, hendene kjenner omrisset av ansikter, ansikter som er større enn deg, bena ser tusen grønne flasker, de er tomme, de er spredt utover gulvet, føttene finner rundt dem, mellom dem, et øre, skjørt, lyttende, varsomme brystkasse, glitrende hals, halsens overflate glitrer. Lystrer en myriade av stemmer. Presisjon brytes av ny presisjon.

Her arbeider jeg ikke kronologisk, men med et fysisk arbeid i forhold til tekstens detaljer og mange overlappende softe imperativer. Jeg må forhandle flere forskjellige kvaliteter i kroppen samtidig: Jeg prøver å ha et mykt uttrykk i beina, etter hvert i en leting med føttene diagonalt bakover eller utover kjennende gulvet, der jeg ved å arbeide med tegninger av buer og sirkler med løse, nesten rullende, ankler og knær, tillater assosiasjoner til å finne tusen tomme flasker. Mens beina har en myk

kvalitet, prøver jeg å vise i armenes kvalitet at de er praktiske, og ikke berørt av de ansiktene de holder. I en ujevn veksling, gir jeg fokus til at bevegelsene skifter/brytes mellom disse oppgavene med presisjon. Ett sted på vei bakover, tar jeg inn en lyd ved å vende hodet opp og til siden. Jeg gir da et øyeblikks oppmerksomhet til å kjenne siden av halsen og et mykt løft i brystkassen. Jeg tenker at halsen glitrer og at følelsen i brystet er varsomt. Det er det nærmeste jeg kommer teksten, rett og slett ved å gi den en tanke, det skaper en fornemmelse. Det er min erfaring at en det å gi fokus til en tanke i utøvelsen, kan endre teksturen i kroppen og derav kroppens uttrykk.

Del III

Du har på deg jegerdrakten. du er menneskene slik de plirer ut av skjelletskogen med blinde kropp. Først raske presise skift med lange mellomrom. Deretter skifter huden, hver hud krever sin måte. Skjellete, sprukken, ru. glatt, hinnetynn, svakt rosa. svart og blank, tungt bøyeelig, svakt glimrende, grønnskjør dypest i det svarte.

Dette avsnittet henvender seg til meg både som enkeltindivid og som representant for menneskeheten. Jeg har på jegerdrakten, men hva slags drakt er det snakk om? For meg er dette menneskene i krig, i skytsilden på slagmarken, det fullstendig blinde kaos av død, der man ikke vet om man i neste øyeblikk vil drepe eller bli drept. Å plire

er å se nøye etter, og igjen er det flere interessante motsetninger i verbenes imperativer. Å plire med blind kropp, i raske presise skift. Jeg ønsket å skape et bevegelsesmateriale som kunne gi assosiasjoner til dette blinde kaoset; et menneske som uten fokus og forvirret retning, faller, snubler, kaster seg fram eller kastes, flerres, rykkes, huker seg, slenger armene opp eller knekkes i kne, men utført i abstraksjon av rask presisjon og stillhet i bevegelsene. Stillheten fra skjelletskogen, de/det døde er helt stille.

Jeg bestemte meg for å improvisere med disse fysiske motsetningene som utgangspunkt, for så å praktisere noen fraser med hurtighet og presisjon. Jeg improviserte med et kaos av impulser, skyts-ilden på slagmarken var bakteppe, fokuserte på å veksle mellom å utføre noe med vilje og det at noe påvirker kroppen som en ytre faktor; trekk, drag, fall i skiftende isolerte kroppsdelar og med skiftende energibaner. Som man kan i film, ville jeg fryse handlingen, ved å avbryte de ville banene midt i en aksjon. Slik ville det oppstå overraskende brudd og former, som jeg ville strekke ut som de lange mellomrommene. I disse avbrutte formene arbeidet jeg med å plire med både kropp og blikk. Med alle nerver i ryggen, eller fra nedunder håret duknakket, plirer jeg i scenerommet, på publikum eller de andre dansernes bevegelser, som om fienden kan lokaliseres hvor som helst i rommet. Frykt og overvåkning.

Deretter skifter huden, antyder i min lesning at det neste som skjer er en fortsettelse i

handlingsomgivelsene, men en forandring som finner sted. Jeg leser derfor også, *hver hud krever sin måte*, til skjellettskogen, menneskene og døden.

For meg er tekstens karakteristikk av huden tre måter kroppen nærmer seg døden på:

De veldig gamles hud som blir skjellede, sprukken, ru. På de unge som dør, der livet kan være sterkt, men glipper uventet brått unna, den rosa hinnetynde skjørheten mellom liv og død. Den siste huden er når døden er i kroppen, slik hendene og fingertuppene til min mor og bena var blitt kalde, blanke, stive, tungt bøvelige, ørlite svarte og ubevegelige, mens brystet var utrolig varmt, der det kjempet for den siste pusten, og det grønnskjøre livet som ikke ville slippe taket innerst inne. Vi skal alle dø på hver vår måte, *hver hud krever sin måte*.

Hver hud krever sin måte, leser jeg på to måter, avhengig om jeg knytter et subjekt til handlingen: Hver hud krever sin måte kan omhandle *noe* som skjer på en bestemt måte, som ikke bestemmes av noen, men som skjer fordi det foreligger en forutsetning. Men hvis teksten, som den ellers gjør, henvender seg til meg som subjekt, er det en mer aktiv og praktisk handling, noe jeg gjør som en konsekvens av en forutsetning.

Kanskje dette nettopp er skrevet slik, uten «du» som mange av de andre imperativene, og derfor med en åpenhet for en dobbel lesning, og mulighet til å velge en nødvendig distanse.

Som jeg leser teksten, etablerer jeg to plan i utøvelsen: Et fysisk plan, der hud-karakteristikkene virker på kroppen, og et mentalt plan, som ikke emosjonelt er med på det som skjer i kroppen, men som observerer og tenker over at det skjer. For ytterligere å forsterke distansen lager jeg en «nøytral» pause mellom hudskiftene der jeg endrer posisjon, snur retning, plasserer eller iscenesetter kroppen for ny handling. I en avstivet positur, der jeg nøye har plassert armer og ben, liggende blank og dirrende i spenning, titter jeg rundt meg. Jeg ser Báras mage løfte seg i bro, lenger vekk ligger Marie-Louise på gulvet, i sidesynet aner jeg publikum på min høyre side og tenker; her iakttar dere at det skjer med meg, men det er slik det også skal skje med deg, og deg og deg

Du lager sporene i alle lagene rundt deg, foran deg, under deg, over deg, bak deg, du trenger ikke nå alle lagene for å sette sporene i dem, sette tennene klørne øynene i dem. sporene ligner røyk. du setter sporene i deg selv. setter øynene i deg. tennene i deg, klørne bak deg.

Teksten har i min lesning noen romlig/fysiske soft imperativer; *du lager sporene i alle lagene rundt, deg, over deg, bak deg.* Teksten fortsetter: *du trenger ikke nå alle lagene for å sette sporene i dem.* Innledningsvis arbeider jeg derfor fysisk med å lage spor med kroppen eller øynene i forskjellige nivåer i rommet rundt, over og under meg. Spor er ofte tydelige tegn, men sporene ligner røyk, og røyk går

i oppløsning, ved den minste berøring og bevegelse i luften. Teksten beskriver en handling av motsetninger; jeg lager sporene samtidig som de går i oppløsning.

Beveger jeg rommet, eller beveger rommet meg? Jeg lager sporene samtidig som sporene lager meg. Fysisk omsetter jeg dette til at alle bevegelsene er sporene i lagene og sporene i kroppen. Jeg arbeider med de forskjellige lagene gjennom å bevege meg med utgangspunkt i isolerte deler av kroppen (fordi kroppen er ett/ alt er i kontakt og relasjon med noe annet/ settes spor både enkeltsteder og i hele kroppen på en gang; siden av ryggen, skinnleggen, albuen, hoften, undersiden av fotsålen. Jaget i teksten, med intensitet og tempo i bevegelsene initiert med sentrerte kroppsdelar, medfører en del svingkraft i bevegelsene som jeg ikke prøvde å stoppe, men heller lar flyte slik bevegelsene i røyk flyter, oppløser seg. På samme måte arbeider jeg med blikket for å sette spor i de lagene jeg ikke når med kroppen, enten retter jeg det tydelig i ett sted, eller lar det svømme, tett over brystet eller motsatt av kroppens retning og baner, slik at følelsen av oppløsning av røyksporene også er med.

og så: smaken av vinterkirsebær

Dette er ikke skrevet som en egen setning, men som en ansats, påfølgende den foregående handlingen/aktiviteten. Tekstens ansats er så tydelig, som en plutselig energi i alt det som stilner, stopper opp og blir papirhvitt. Men med all uro, jag, jakt som har drevet meg siden starten av del III,

ville enda en ny bevegelsesaktivitet ikke kjennes riktig. Så i stedet for å forfølge energien i tekstansatsen, *og så*: velger jeg en helt motsatt energi. Endelig stilner alt, kun en befriende fullstendig ro, varme, noe godt. Det eneste jeg gjør er å la hendene med pekefingerne møtes i bak ryggen (som i dansen fra ekornet og den unge som går baklengs hjem fra skolen). Kun noen i publikum vil se hendene, som bitte små varme ilinger fra smaken av kirsebærene, lar jeg hendene mykt berøre hverandre. Kanskje assosiasjonene er banale; den fineste berøring i et møte, noen som er nær, roen når det kan få være slik.

Del v

*hvorfor du går baklengs hjem fra skolen,
hvorfor du går forlengs til havet*

To spørsmål innleder del v. I motsetning til alle de andre tekstdelene, er de to setningene korte, enkle, uten detaljer, alene. De to spørsmålene blir som hengende i luften, med en stillhet etter seg. Denne stillheten minner om hvordan stillhet i musikk blir ladet fra tonene eller lyden som ligger forut for stillheten, som ofte har stor innvirkning på meg som lytter. Den åpne klangen som blir hengende i rommet etter lesingen av de to spørsmålene, kjentes til å kreve noe enkelt. Til slutt i utøvelsen, fant de korrespondanse i en enkel dynamikk og romlig struktur.

hvorfor du går baklengs hjem fra skolen. Det alvorlige barnet fra del II og IV, blandet seg inn i

arbeidet med denne teksten. Med fornemmelse av å være langstrakt gikk jeg baklengs i rette baner over gulvet. Da jeg arbeidet med barnet som danser for et ekorn, eller med uskylden i kornåkeren, svinge jeg med armene, slik unge kroppene bare må få svinge på armene, langs kanten på en kjole i en liten dans, eller fram og tilbake. Jeg tenkte på hvordan man går når man går i egne tanker, man dytter til en liten stein, slår helen litt ufareværene mot tå-tuppen, man går ikke så fort, armene trengs ikke til farten, men kan hvile litt fraværende bak på ryggen. Som om ryggsekken plutselig ble for tung, lot jeg det komme til et lite søkk i ryggen og skuldrene. Dette ble den fysiske basisen for det første spørsmålet.

Etterhvert strammet jeg opp formen og lot de små svingene med armene, søkket i ryggsekken, eller møtet med fingertuppene og hendene bak på ryggen bli klare i form og rytme i ørsmå, men presise bevegelser, stopp og blikk til publikum.

hvorfor du går forlengs til havet

Dette spørsmålet gjør jeg som en plutselig vending av retning, en ansats av fart med armene, framover mot utkanten av scenerommet, armene åpnes som havhorisonten, jeg ser ut over hodene til publikum, med de store spørsmålene: Hva er foran meg, hva er der ute, hva er evigheten, hvem er jeg, hva vil skjete etter meg, hvorfor er vi her ...?

Ansatsen i farten framover, henvendelsen utover og armenes form i rommet der mot ytterkanten, korresponderer med den åpne, flytende etterklangen som skapes i teksten. Jeg lar

spørsmålet stå en stund, før jeg ser på de som sitter foran meg og videre bortover publikums-raden, søker deres ansikter som om de kan hjelpe meg i å finne svar.

Det er to setninger, to spørsmål. Jeg vil også skape en gjentakelse. Jeg gjentar barnets vandring bakover og ansatsen, farten, henvendelsen mot horisonten og ytterkanten, blikket over hodene, ut fra hele situasjonen, for så å lande i spørsmålet til de som sitter der på raden foran meg.

*Stemmene: forfedrene og krigerne,
neandertalerne og fuglemenneskene,
fuglemenneskene med bare bryst, jegerne
og sirenene, den sørgende guttens hansker
av silke.*

Partiturets siste avsnitt, tar meg tilbake til historien og forfedrenes kriger, til mytenes krigere, til blottleggelsen av menneskets trang til makt. Fuglemennesker finnes ikke, men jeg kjente igjen det bare brystet, blottleggelsen av brystet som noe vingestekket i det jeg lar en kollektiv skyld komme over meg. Jeg laget en enkel tredelt rytme i skrittene mine, inspirert av skoleplansjen med bildet av menneskets utvikling, fra apene og neandertalerne – 3 steg, menneskearten har vokst i høyde. Jeg arbeidet med å la vinger falle sammen, hender og armer som revnet brystet, eller viste fram torsoen, avkler den. I løpet av gjennomgangene i oktober falt rekkefølgen av elementene plass. Jeg plasserer den andre blottleggelsen av brystet på huk rett foran

publikum, en skammekrok for både å skjule og vise fram.

den sørgende guttens hansker av silke, er i alt jeg gjør i denne delen, som et sorgarbeid. Spesifikt har det blitt et gestisk materiale plassert samme sted og retning i rommet som i åpningen. Historien gjentar seg. Jeg gjentar møtet av pekefingertuppene bak ryggen, fra refrengene i dansen for ekornet i del II og III, fra vinterkirsebæret i del IV og søkket av den for tunge ryggsekken, som fra begynnelsen av del V.

Tekstens detaljer, *hansker av silke*, gir en spesiell fornemmelse i hendene, som om de er fremmede for seg selv, numne, eller ikke vil komme i kontakt med det de tar i. Fingrene må sprike lett i det jeg strekker dem ned, som å forsøke å dyppe dem i noe uhørt, i tidens elv, eller er det aksene i kornåkeren, som nå stikker mer enn det føles som en grøde? Jeg velger i noen øyeblikk å ta inn blikket til publikum. Vi deler også en annen skjebne: *Stemmene*, som avsnittet begynner med, er sangen i åkeren, men nå med en klang av moll.

CECILIE LINDEMAN STEEN *en ryggrad med ny fantasi: 5 Essays om å
arbeide med Janne-Camilla Lysters koreografiske poesi*

Utgitt i 2019

etter initiativ fra Janne-Camilla Lyster i forbindelse med stipendiat-
prosjektet *Koreografisk poesi: Utvikling av litterære partiturer for dans*
Sats og utforming: Janne-Camilla Lyster i samarbeid med Cecilie
Lindeman Steen