



K O R E O G R A F I S K

P O E S I





J A N N E - C A M I L L A L Y S T E R





K

O

R

E

O

G

R

A

FI

S

K

P

O

E

S

I



INNHold

6	Biografi
7	Forord
9	FØRSTE DEL Koreografiske partiturer
11	Flukt og forvandling
13	— Fugl og perle
17	— Snø og jeger, nål og kniv
21	— En praktfull krone
25	— Dobbeltmenneske
29	— Revehjerte
33	Flora
41	Studie i grått
47	Skjønnhet 1–x
49	— Transparens
73	— Sirkel
77	— Kjærlighet
81	— Asymmetrier
85	— Hemmelig hest
89	— Ett hundre feiltrinn
95	— How to speak to the air
99	— Blomster
103	— Tid
107	Papirvekt
117	Every word was once an animal
117	Nattlig
125	Frankrikes historie
129	Om partiturene
133	ANDRE DEL Om å skrive koreografisk poesi



BIOGRAFI

JANNE-CAMILLA LYSTER (f. 1981) er forfatter, danser og koreograf. Hun har utgitt flere diktsamlinger, og romanen *Mørke dyr* (2018). *Koreografisk poesi* er hennes åttende utgivelse. Boken er et resultat av det kunstneriske doktorgrads-prosjektet *Koreografisk poesi: Utvikling av litterære partiturer for dans* ved Kunsthøgskolen i Oslo.

TIDLIGERE UTGITT: *Øyeblikksarkiv*. Dikt (2005) | *Oker*. Dikt (2007) | *Jegeren*. Dikt (2012) | *Vi forlot den stille skogen*. Dikt (2013) | *melk kåpe sand måpe*. Dikt (2015) | *Herostratos*. Scenepartitur (2017) | *Mørke dyr*. Roman (2018)

1. opplag 2019 | © 2019 (1. utgave) Tiden Norsk Forlag, Oslo – et imprint i Gyldendal Norsk Forlag | DESIGN Egil Haraldsen & Ellen Lindeberg | EXIL DESIGN | SATT MED Sabon Next 10/13 pkt | PAPIR 80 g Munken Print Cream 1,5 | TRYKK OG INNBINDING Print Best, Estland 2019
ISBN: 978-82-10-05688-8 | Alle Tidens bøker er produsert i miljøsertifiserte trykkerier. Se www.gyldendal.no/miljo





FORORD

Jeg er på vei ut, jeg har trådt over terskelen og skal til å lukke døra da jeg snur meg for å ta en siste titt i speilet på motsatt side av rommet, men på grunn av vinkelen ser jeg bare speilet, ikke meg selv. Sånn har jeg det ofte når jeg skriver, det er som et speilbilde jeg aldri får se. Og kanskje særlig har jeg hatt det sånn mens jeg har skrevet denne boken, *Koreografisk poesi*.

Helt fra jeg var barn har jeg hatt drømmer om dans; menneskeskikkelser som drev gjennom rommet, som tegnet kraftfulle baner og underlige figurer i luften, som beveget seg på måter som lignet selve det å tenke. Disse drømmene er noe av det første jeg kan huske. På samme tid begynte jeg å skrive dikt; først i form av bilder inne i hodet, og etter hvert som jeg lærte å skrive, også med bokstaver på arket. Hva var det med disse bildene? Jeg møtte dem kanskje først da jeg ble lest for, og de ga en form til den store undringen over det å være en kropp, det å våkne og se ut av den samme kroppen hver morgen – og de satte meg i kontakt med verden og gjorde den både mer tilgjengelig og større.

Senere holdt jeg dansen og diktene hver for seg i mange år. Jeg tok utdannelse som danser, og begynte å jobbe som danser og koreograf. Jeg debuterte som lyriker underveis i utdannelsen, og fortsatte å skrive og utgi bøker, mest lyrikk. Jeg hadde ingen planer om verken å danse et dikt eller å skrive en dans. Å være danser og å være forfatter er som å være snekker og elektriker, tenkte jeg. Man er sammen om å bygge et hus, men det krever at man kan helt ulike ting, at man fordyper seg i et spesifikt håndverk. Men så begynte jeg å bli interessert i selve huset, eller jeg oppdaget en sammenheng som kanskje alltid hadde vært der.

Det skjedde slik, i en svært forenklet versjon: jeg oppdaget *open form scores* – åpen form-partiturer – partiturer skrevet for å bli til (for eksempel) musikk, men uten å bruke konvensjonell notasjon – i stedet kunne de se ut som bilder, tegninger, regnestykker, dikt. De åpnet noen helt særegne muligheter, uten å gi et entydig svar på hvordan partituret skulle høres ut. Det var det ene. Det andre var at jeg gradvis ble oppmerksom på at mange dansere, meg selv inkludert, utvikler særegne bilder og fiksjoner som bidrar til å konstituere og fininnstille det koreografiske materialet, eller selve dansen. Jeg ble interessert i disse narrativenes poetiske kraft, og i et mulig potensial som lå i det å sammenføre mine egne praksiser som danser og poet. Det tredje var oppdagelsen av at noen tekster jeg leste, fikk meg til å ville respondere på dem ved å danse, eller kanskje riktigere sagt: lese dem gjennom å danse. Visse tekster, eller ordsammenstillinger, eller fraser, setninger, så ut til å ha en koreografisk kraft. Jeg ville sirkle inn denne kraften: ikke for å fange den, men for å se om jeg kunne låne noe fra den, få den til å virke i mitt eget språk. Det å tenke språk som dans utvider de poetiske dimensjonene som har med tid, rom og forestillingskraft å gjøre, idet kroppen beveger seg som tekst og teksten beveger seg i og som kropp. Og ved at teksten blir kroppsliggjort når språket koreograferes.

Og til sist: helt siden jeg fikk nyss om at det fantes noe slikt som åpen form-partiturer, har jeg hatt et sterkt ønske om at det skulle kunne gå an å gå på biblioteket og låne en koreografi. Ta den med hjem, arbeide den frem, vise den til et publikum. Denne boken er blitt til mest av alt i klangen av dette ønsket: at enhver som bestemmer seg for det, skal kunne gå partiturene i møte og gjøre sin danseriske lesning av dem.







FØRSTE DEL | *Koreografiske partiturer*







I | FLUKT OG FORVANDLING







FUGL OG PERLE





I

I en ringdans, i en skiftende ringdans. i en ringdans med skiftende retninger. sporene i luften ligner ikke det menneskelige i deg. avtrykkene du lager i luften i rommet ligner ikke det menneskelige i deg. du driver ut all tvil, kvitter deg med den, kvitter deg, du er fuglekvisper. du er hans siste ord. du er hjemlig ren og varm. du er akkurat som før: en saktmodig kronologi av knokler på riktig plass. en saktmodig symfoni av knokler på riktig plass. er flatene som glir mot hverandre: lyset og lyden av lyset. lyset og lyden du fornemmer av lyset. det grålige lyset fra bjørkeskogen og lyden det vekker i deg. lyden det minner deg om. er flatene som glir mot hverandre: lyset og lydene det vekker i deg. du er flatene som glir mot hverandre: det grålige lyset og lydene det vekker i deg.

du er den syngende tjeneren med lett feber. Grunnen begynner å bevege seg under deg, du kan ta det, du mister ikke balansen, du parerer bevegelsene på to bein, de kommer i alle retninger lik et forvirret hav, lik en mørk åker, lik en mørk åker i opprør, i opprør Kråkene sirkler over deg, du forvandler kråkene, dirigerer, dirigenten står taus og stille i utkanten av åkeren, sitter taus og stille i en enkel robåt, ansiktet er grålig og utdratt som leire, noen har strøket varsomt over våt leire, ansiktet er av våt leire og en stor hånd har strøket varsomt over det, han har mørk blå regnjakke og helt mørke øyne

En forglemmelse. hvordan vi er hvordan vi er? en piggete knokkel. havet kan du la være hav, en nattlig forfengeligheit fører deg langt av sted, ligner fisken med perlefryd.

II

du beveger deg langs utkanten av rommet: du er et langstrakt alvorlig barn, du danser for et ekorn. Er ekornets bror, danser for en øgle. Er ørnen og har akkurat våknet i den tobente ulvens kropp. Er edderkoppen og våkner i eselets kropp. Titter opp av en hvit porselenskopp i menneskestørrelse. Er igjen et langstrakt alvorlig barn, nå i løytnantuniform, danser alene en slags hakkete vals, den minner om det sprikende og forvirrede greinverket i novembertrærne

Du går baklengs inn i rommet som Maria av Medici, naken og melankolsk i et rom fylt av roser, hele rommet fylt av roser, tett av store 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, varsome brystkasse, glitrende hals, halsens overflate glitrer. Lyster en myriade av stemmer. Presisjon brytes av ny presisjon

III

stillheten bor i knoklenes dypeste lag, stillheten bor i knoklene, den beveger vakkert, ensartet, stillheten som bor dypest i knoklene, innpakket innkapslet som et støvkorn i en perle, innpakket som støvkorn i perler, som støvkort, spiller med støvkort, spiller et spill og finner opp reglene fortløpende Spiller et spill med luften omkring ansiktet og stillheten innkapslet i knoklene Favner kjærlighet og slipper den Favner kjærlighet og slipper den Favner kjærlighet og glemmer den, søker det praktiske i daglige gjøremål, umisk og presist Tørker fraværet opp Tørker opp fraværet, som å brette laken eller fortelle eventyr.

Hva tror du om stillheten? det er ingenting å tro om stillheten. den stiller seg selv, den stiller seg opp, stiller seg til, står på den andre siden av gaten som i skygge og ser på deg, den har ikke øyne, legger seg inntil deg når du snur deg vekk. Du snur deg inn i et forvillet værelse En overraskende klarhet, gjennomgripende Himmel og kjeller, et kjellermenneke uten ansikt, hesteryggrad, tunge skjulte klover på hender og hode. blir pulverisert, blir oppløst, samma det.

Spilt mellom leddene, spilt av leddene, fremmer en blomstrende polyfoni av ledd, fremkaller en blomstrende leddenes polyfoni. som folk snakker. hør heller på disse blomstene, du kryper under dem og lar deg bades i deres markverdig merkverdig deilige sang.



IV

du ringes til fra dypt inne i brystet, du ringes til fra tarmene, du ringes til. du ringes til fra det kjøttstille beistet som henger på deg, som henger på beingrinda di. hva vil du? det er meg, ja hei, det er også meg. hva! jeg ser lenger enn øynene, regn med det. jeg trodde det skulle handle om stillheten, men det blir jo bare bråk, en anatomisk anlagt støy, en støy av hud og tenner. du glemte håret. håret er samlet på ett sted.

Du går baklengs mot utkanten av rommet som Maria av Medici, naken og melankolsk i et rom fylt av roser, hele rommet fylt av roser, tett av store 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, var-somme brystkasse, glitrende hals, halsens overflate glitrer. Lyrstrer en myriade av stemmer. Presisjon brytes av ny presisjon

du beveger deg langs utkanten av rommet: du er et langstrakt alvorlig barn, du danser for et ekorn. Er ekornets bror, danser for en øgle. Er ørnen og har akkurat våknet i den tobente ulvens kropp. Er edderkoppen og våkner i eselets kropp

V

for første gang går han over gulvet. går han på riktig måte skjules iveren. iveren skal ikke skjules. tankene skjelver oppover gjennom kroppen, finner hodet og et øyeblikk av klarhet, før de forsvinner fra deg. du jager dem kort eller lenge. tankene. faller inn og ut av tankenes form. jager tankene, men de jager også deg, vekslende, faller inn og ut av hverandres form. det blir stille i sanden rundt deg.

ingen kan gjenkjenne kjærlighet. en nøysom håndbevegelse, et broderi av en hest og et hjem, kanskje en slede eller en spark, et grantre. folk som snakker overbevisende om seg selv

Minnene eier ingen, de bor for seg selv i et hus i skogkanten, det ryker en tynn søyle opp fra pipa, en tynn røyksøyle stiger, snor seg om seg selv, leker. et svakt lys fra vinduene. men du må gå stille forbi. ingen eier minnene. ser de deg, tror de at det er i et speil de ser, og de jager etter å bli ett med deg, fange seg selv inn, bli ett med dette falske trollbildet og du stivner i minnenes form, må hoppe bortover stuegulvet, bortover gaten med stive knær, det er en helvetes jobb for anklene og en påkjenning for hoftene og nakken.





SNØ OG JEGER, NÅL OG KNIV





I

Midt i folkemengden som står og synger i rugåkeren En stor menneskeflokk 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

Du snur deg som en nyforgiftet Snøhvit, hopper kort som dverg, et kjærtegn som hund. en vekslende kjærlighet: hest og broderi. snø og jeger. nål og kniv.

sover stående med rustning. slipper deg ned i skogbunnen, liten nok til å kunne gå omkring og se opp på blomstene, men du ser ikke på dem, du jakter med skjegg. 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 tenker med, rykker lett av konsentrasjon, i svakt ukjente former.

Noen ting bør være store, andre ting bør være små, en praksis som ligner et sybord fullt av små skuffer og hulrom, en rask sytråd som farer gjennom rommet, virvler i en uforutsigbar bane, nærmest flagrer, men tråden er like presis selv om farten gjør den utydelig for øyet.

Hun som du bare har hørt stemmen til, fra det lukkede rommet opp trappen i den fremmedes hus. hennes håndbevegelse: klar og lukket. hennes håndbevegelser: til noen du ikke ser. til deg selv. hennes håndbevegelser i speilet. foran speilet i det lukkede rommet. foran det tunge speilet med mørklakket treramme. klare glassøyne, stripefilt.

II

du befinner deg i utkanten av rommet: du er et langstrakt alvorlig barn, du danser for et ekorn. Er ekornets bror, danser for en øgle. Er ørnen og har akkurat våknet i den tobente ulvens kropp. Er edderkoppen og våkner i eselets kropp. Titter opp av en hvit porselenskopp i menneskestørrelse. Er igjen et langstrakt alvorlig barn, nå i løytnantuniform, danser alene en slags hakkete vals, den minner om det sprikende og forvirrede greinverket i novembertrærne

Du går baklengs inn i rommet som Maria av Medici, naken og melankolsk i et rom fylt av roser, hele rommet fylt av roser, tett av store 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, varsome brystkasse, glitrende hals, halsens overflate glitrer. Lyrer en myriade av stemmer. Presisjon brytes av ny presisjon

III

du har på deg jegerdrakten. du er menneskene slik de plirer ut av skjeltskogen 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 bøyelig, svakt skimrende, grønnskjør dypest i det svarte.

Hvor er dyret? du jakter jo. du jakter på dyret. du lager sporene. du lager sporene i alle lagene rundt deg, foran deg, under deg, over deg, bak deg, du trenger ikke å 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.

Jegerkostymet ditt var grønt men det har hvitnet, det hvitner og blir papirhvitt, du hvitner, blir smalere, fortsetter å bevege deg dypt, en lengsel, det ligner en lengsel eller et minne du vil bli kvitt, lukten av rått kjøtt fra den jegerhvite drakten, bena leter, øynene er klare som glassøyne, hendene leter etter rettfoldede brev i røyksporene, i røyken, og så: smaken av vinterkirsebær

Et hus bør være stort, en vinter lang, en vinter lang nok, en sommer kort og kraftig, lik en mørk grønn jegerkofte, du har strødd blomstene utover gulvet, ikke jevnt, men tilfeldig, du glemte den vakre buketten du hadde i hånden, du glemte den vakre buketten du hadde i venstre hånd, nå er det bare én blomst igjen, du kaster den fra deg med likegyldig kraft



IV

Du går baklengs mot utkanten av rommet som Maria av Medici, naken og melankolsk i et rom fylt av roser, hele rommet fylt av roser, tett av store 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, var-somme brystkasse, glitrende hals, halsens overflate glitrer. Lyrstrer en myriade av stemmer. Presisjon brytes av ny presisjon

du beveger deg langs utkanten av rommet: du er et langstrakt alvorlig barn, du danser for et ekorn. Er ekornets bror, danser for en øgle. Er ørnen og har akkurat våknet i den tobente ulvens kropp. Er edderkoppen og våkner i eselets kropp. Titter opp av en hvit porselenskopp i menneskestørrelse. Er igjen et langstrakt alvorlig barn, nå i løytnantuniform, danser alene en slags hakkete vals, den minner om det sprikende og forvirrede greinverket i novembertrærne

V

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

Besøker med fortvilelse ditt eget skjelett. søker slektskap bak ryggen. skyter fart inn i fremtiden, med langsomme hender, langt fra skuldrene, langt fra ryggradens midte. svaier som uslått gress, resignerer

Går over terskelen til eventyrlighet, veksler mellom dverg og snøhvit heks, fordreid speilbilde. du oppdager langsomt en ny art innenfra. hvor er innenfra? se her, jeg skal vise deg.

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







EN PRAKTFULL KRONE





I

Pent kledd, som i fredstid. du forteller dine blinde soner om deg selv. forteller dine blinde steder om deg selv. forteller dine blinde, døve steder om deg selv. stedene i deg som verken kan se eller høre, dem forteller du om deg selv, om seg selv, om hva de er en del av, om hva som finnes utenfor dere. du spiller på strenger av lys. din natt uten forventning.

Du er spart: du står som verdens midtpunkt (men en kløe). Se her, glem kløen. Se på dem. Er det noe med ansiktet ditt? Det bløte, åpne menneskeansiktet. Eller noe høyere opp? En praktfull krone av mørk pels og kvister

Nei. Du har din brors myke hender, din søsters bleke nebb. Du lytter oppmerksomt, hører vindkastene vri seg. Du er det blinde rådyret i en blyantstrekkebane. Faller ut av labyrinten i et klossete glimt. Du går med nesen først inn i et større dyr, kjenner den knudrete halen. Så forsvinner dyret ut av deg igjen, med et sleipt svupp. En brå ro, og så Et utenomjordisk hakk

Du er utspring for det sidelengse. Far for det baklengse. Går i trappen på flatmark. Forsvinner og kommer gradvis tilbake: en olding uten ansikt. En olding med utviskede ansikts trekk, noen har glattet ut ansiktet hans som plastilina, som leire. Hoster ut notatene: vannminne, treminne, solminne. Spiller med vannminne, bladminne, jordminne, lysminne.

II

du befinner deg i utkanten av rommet: du er et langstrakt alvorlig barn, du danser for et ekorn. Er ekornets bror, danser for en øgle. Er ørnen og har akkurat våknet i den tobente ulvens kropp. Er edderkoppen og våkner i eselets kropp. Titter opp av en hvit porselenskopp i menneskestørrelse. Er igjen et langstrakt alvorlig barn, nå i løytnantuniform, danser alene en slags hakkete vals, den minner om det sprikende og forvirrede greinverket i novembertrærne.

Du går baklengs inn i rommet som Maria av Medici, naken og melankolsk i et rom fylt av roser, hele rommet fylt av roser, tett av store 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, varsome brystkasse, glitrende hals, halsens overflate glitrer. Lyster en myriade av stemmer. Presisjon brytes av ny presisjon.

III

undervekst, blindhet, opphold. Et svakt lys. Raskt påfølgende øyeblikk av overbevisning. Raskt påfølgende øyeblikk av motstridende overbevisning. En rød trøye, en pære, en stige og en papirleke, du spår deg selv og faller om.

Holder hender med en identisk bror i dypt bevegelig søvn på to ben. Holder hånden til en tung identisk bror i dypt bevegelig søvn på to ben. Dere er tvillinger og du er begge, du er både deg og han. Du har dine egne hender i hendene. Du er både deg og han i en langsom og dypt bevegelig søvn.

Ansiktet sitter på ryggen, det liker det. Du flykter dere inn i skogen som fra en plutselig krig. Begynnelsen av alle fortellinger, historier, eventyr og gåter.

Du er jeger og bytte, dyret og sporene etter dyret, menneskene og stedene de dukker opp på, jager gjennom skjelettene med blindt kjøtt, blind hud, blindt blod, jager gjennom skjelettene, er en usynlig hånd som tenner lampen, du adlyder kommandanten kort, fyrer opp bål og er bålet, er en serie flyttbare språk, en serie flyttbare språk, et flyttbart språk.



IV

du sier jeg er kapabel til å snu lyset opp ned, hopper som lyden av en gjøk, stemmen gjør deg mørk i kjøttet, snerrer lavt, du lukker ansiktet inn i ansiktsformene rundt deg, lukker øynene og lar det gli, lar ansiktet gli på plass, lar det passe en tid og trekker ansiktet til deg, snur deg langsomt som i en bris, blir konge, blir kongens mor, blir kongens mors sjalu knivdrepende fetter og nedtrykte gjøgler, blir tre brødre og brødrenes klær, i raskt vekslende øyeblikk, husker hest og hjort, kan ri men vil ikke, har ingen andre steder å gå, speiler deg i det mørke brønnvannet og dekker slik alle overflater

Du går baklengs mot utkanten av rommet som Maria av Medici, naken og melankolsk i et rom fylt av roser, hele rommet fylt av roser, tett av store 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, varsome brystkasse, glitrende hals, halsens overflate glitrer. Lyrer en myriade av stemmer. Presisjon brytes av ny presisjon

du beveger deg langs utkanten av rommet: du er et langstrakt alvorlig barn, du danser for et ekorn. Er ekornets bror, danser for en øgle. Er ørnen og har akkurat våknet i den tobente ulvens kropp. Er edderkoppen og våkner i eselets kropp. Titter opp av en hvit porselenskopp i menneskestørrelse. Er igjen et langstrakt alvorlig barn, nå i løytnantuniform, danser alene en slags hakkete vals, den minner om det sprikende og forvirrede greinverket i novembertrærne

V

Vi hører etter en løve. kroppen er hugget inn i kroppen. kroppen lyser som en blek lampe gjennom kongens mørke rom? en mørk skog? et klesskap? mørket i et klesskap? du leter etter navnet ditt. hvordan skal det være? hvordan skal du se ut for å ha et navn? hvordan skal du finne navnet

Med hodet lett løftet som i kjærlighet Åpne armene som i ensomhet, foldes sammen i stillheten av snø som faller. løfte hodet i kjærlighet, åpne armene i ensomhet, foldes sammen i stillheten av et snøfall. forflytte seg varsomt og med ryggen til, i en stor, stille flokk, det minste feiltrinn kan bringe den ut av fatning. den minste uoppmerksomhet kan bringe den ut av fatning. du er fri i din varsomhet.

Tømmer himmelen med små bevegelser, jevne, små, en rytme som stadig utvikles, bryter med seg selv, tømmer himmelen for fugler og skyer, farger og vind.

Hendene beveger seg inn i fremtiden mens føttene trekkes til barndommens oppkjørsel. Hendene og ansiktet beveger seg inn i fremtiden (alltid lysere og større), føttene tror de er tilbake der hvor du vokste opp.

En overfylt sirkel: et loft fullt av kasser, hatteesker, en utstoppet ugle, en enkel lyspære henger i taket. Du tømmer minnene ut i rommet. Du setter fra deg minnene som avtrykk i rommet: hesten, sengen, flukten og forvandlingen.





DOBBELTMENNESKE





I

Kan dette være sant Du bærer en stor krone av pels og kvister, små jag som i krig eller hav (en skarp og hurtig liten fisk) Du forsøker: om alle kom hjem, om alle du savnet kom til deg

Du løfter barndommen opp i deg som et veldig, tungt egg, skinnende og glatt, så lett å glippe, armene henger nærmest kraftløse, du går opp på tå, bærer egget i deg, det er nesten like stort som deg selv

Et magert lys: du. Skinner på ansiktene rundt deg, du ser dem. Kongen og heksen, hjorten og jegeren, lille bror. Høyere og høyere, en aksent du gjenkjenner: mørk, som et hugg i skogen. Lyset tennes i brystet.

Du går ut for å Du går for å Du foldes i akkurat rette jevne tempo Foldes sammen og foldes ut igjen, et uregelmessig formet trekkspill kledd i hud, du går videre.

Du ser deg selv i en tid som er forbi, du holder et eple i hånden, du snur deg mot deg, kledd i en dypgrønn jegerdrakt

Når falt natten? dette er hvordan natten faller. hvordan natten faller. natten faller. dette er hvordan natten faller. dette er hvordan mørket faller. én bevegelse av gangen. med én bevegelse av gangen leser du din egen innside, uten tvil, uten anger

Ryggraden synger alene i skogen.

II

du beveger deg langs utkanten av rommet: du er et langstrakt alvorlig barn, du danser for et ekorn. Er ekornets bror, danser for en øgle. Er ørnen og har akkurat våknet i den tobente ulvens kropp. Er edderkoppen og våkner i eselets kropp. Titter opp av en hvit porselenskopp i menneskestørrelse. Er igjen et langstrakt alvorlig barn, nå i løytnantuniform, danser alene en slags hakkete vals, den minner om det sprikende og forvirrede greinverket i novembertrærne

Du går baklengs inn i rommet som Maria av Medici, naken og melankolsk i et rom fylt av roser, hele rommet fylt av roser, tett av store 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, varsome brystkasse, glitrende hals, halsens overflate glitrer. Lyster en myriade av stemmer. Presisjon brytes av ny presisjon

III

På alle måter unntatt forlengs, baklengs sidelengs, krabbende eller akende, går du inn i skogen med blind kropp. Du går inn i kroppen med blind skog. Du går inn i skogen med blind kropp.

Tvilen er lysende, klar, ingenting henger, ingenting er stivt, alt er klart, alt er i klarhet, flådd, åpent, sådd, spirende, skjøre nøyaktige spirer (ut av den flådde huden).

Alt annet enn krig. Raskt, det motsatte av krig. Det motsatte av krig i raske glimt. Det motsatte av krig: raskt. Undervekt, tidlige dager.

Slektskapets konkretisering: deg. Ansiktene nedfelt i ditt, kroppene nedfelt i din. Deres tale. Langsom men synlig. Tilhørighet? Nei, de er fremmede som bor i deg. Innerst inne og lengst unna: livets kjerne. Tilhørighet? I forbigående episoder av ensomhet, følelse av tap, en svak, nesten mild lengsel, en hånd som stryker over et ikke helt lite barns kinn.

først en lavmælt krampetrekning, en syngende tjener Først uforståelig, først uforstående En syngende tjener Først selv uforstående, entrer luften fra to føtter til to føtter, et slags hopp men uten å bøye knærne i sats, en feberaktig avgrunn, ensomheten i en voldsom kraft, du river og øser uten armer

Har natten gått? du går natten. Du løser tomheten fra lyset og taler i forferdelige toner, et øde kaos, låser armen i lampens form. håret streifer gulvet i en uvant vinkel



IV

Den åpne hårbevokste vidda veksler ufølsomt med en rynkete slette, uforutsigbart hårdekket innside på samme tid som rynkete slette utside og vice versa. utside? overflate av alt, deg selv inkludert. Innside? Ja, du skjønner tegningen. tankene skjelver mellom hendene. tankene skjelver fra hånd til hånd, de kan ikke holdes som en snøball

langsom og uhyggelig glans. vil ikke våkne, drømmer som værhane i vind, metallisk. stille og inderlig. drømmer stille og inderlig, armhulen lukkes aldri. anelser fra en tidligere tilstand farer igjennom deg. har natten gått? du går natten. er et ekko av deg selv, like presis, men mer gjennomsluktig, like rask, men med mindre kraft. forsvinner lett og udramatisk i nattetåken, under

Du går baklengs mot utkanten av rommet som Maria av Medici, naken og melankolsk i et rom fylt av roser, hele rommet fylt av roser, tett av store 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, var-somme brystkasse, glitrende hals, halsens overflate glitrer. Lyrer en myriade av stemmer. Presisjon brytes av ny presisjon

du beveger deg langs utkanten av rommet: du er et langstrakt alvorlig barn, du danser for et ekorn. Er ekornets bror, danser for en øgle. Er ørnen og har akkurat våknet i den tobente ulvens kropp. Er edderkoppen og våkner i eselets kropp. Titter opp av en hvit porselenskopp i menneskestørrelse. Er igjen et langstrakt alvorlig barn, nå i løytnantuniform, danser alene en slags hakkete vals, den minner om det sprikende og forvirrede greinverket i novembertrærne

V

den hvite benmassen som sklir og sklir gjennom rommet, du kryper inn i en lang, smal, gammel sekk, arrangerer deg mildt forhekset, innerst der inne. i sekkens bunn. får snart sekkens overflate til å ligne en tynn rynkete arm, du er den eneste og formbare knokkelbit. i sekkens munning plasserer du deg speilvendt, mildt forhekset. døden skremmer deg, men kun i øyeblikk som ligner korte kroppshost.

mine langsomme bevegelser holder deg i live. min langsomhet holder deg i live. din langsomhet holder dem i live. du smånynner og ser utover landet. delvis klærne, delvis armen, delvis siden av ryggen, nederst: vekslende mellom liv og død, et bilde på seg selv og seg selv, en avbildning og her.

kjærlig stillhet oppstår. du kysser den uten munn. lenge. forbi lenge. en hel natt, eller en hel dag i oktober i lysende sol. eller en svak februar dag i en stille, beskjeden lysrest. leddene får ikke sove, er ingen, er ledd mellom de som er noe, knoklene. et dobbeltmenneske badende i lysrester

Et dobbeltmenneske bader i lysrester. en forenklet kjærlighet finner sin figur. en avsluttende figur av forenklet kjærlighet. en figur av forenklet kjærlighet uten vedlegg. en figur: forenklet kjærlighet.





REVEHJERTE





I

Du hugger langsomt en ny kropp.
hugger deg langsomt en ny kropp.
hugger langsomt ut en annen kropp.
hugger deg langsomt inn i en frem-
med kropp. Du hugger deg langsomt
inn i en fremmed. Å nei, du har
glemt å ta jegerdrakten på

De trøtte håndflatene. Ansiktet lyser
fortsatt. Ansiktet lyser fortsatt svakt.
Mørk grå på hele innsiden; huden
kledd rundt en mørk grå masse.
Huden trukket over en mørk grå
masse, restene av en hest, restene av
et tre, egenskaper fra bladverket,
korte bjeff, et voksende gevir, et skim-
rende revehjerte.

En yngre søster med sine egne prob-
lemer. En fjern slektning som bare
smiler. Den fjerne slektningen som
bare smiler, du forsøker å vise henne
en slags listig og åpen frihet. Du for-
søker å vise henne en åpen og sam-
lende frihet. En samlende frihet. En
oppbyggelig samlende frihet. Et op-
tisk bedrag. Eller bare et bedrag. Et
savn midt på sommeren. Et lite stikk-
ende savn midt på sommeren, en
svulmende trekrone og et fly Lyden
av et fly som ikke angår deg, lyset
som avkler deg, du står åpen

Hvorfor vil du minne meg på deg
selv? Hvorfor kommer du i drømme,
til en enkeltseng. Ligner mer og mer
på deg, du sniker deg frem til meg.
Ligner bare gradvis på deg, du nær-
mer deg langsomt. Ligner gradvis på
deg selv, nærmer deg langsomt.

II

du beveger deg langs utkanten av
rommet: du er et langstrakt alvorlig
barn, du danser for et ekorn. Er ekornets
bror, danser for en øgle. Er ørnen og har
akkurat våknet i den to-
bente ulvens kropp. Er edderkoppen
og våkner i eselets kropp. Titter opp
av en hvit porselenskopp i mennes-
kestørrelse. Er igjen et langstrakt al-
vorlig barn, nå i løytnantuniform,
danser alene en slags hakkete vals,
den minner om det sprikende og for-
virrede greinverket i november-
trærne

Du går baklengs inn i rommet som
Maria av Medici, naken og melan-
kolsk i et rom fylt av roser, hele rom-
met fylt av roser, tett av store store
rosen bak din myke bleke rygg, hen-
dene 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, var-
somme brystkasse, glitrende hals,
halsens overflate glitrer. Lyster en
myriade av stemmer. Presisjon brytes
av ny presisjon

III

Det uredigerte ved deg: hendene og
ansiktet, ryggen som forsvinner. Ta-
petsert står du tilbake Tapetsert står
du tilbake med striper og blomster.
Kaster en lang skygge over en tornete
rosebusk, så romantisk. Nei!

Fire timer på én kvadratmeter, utført
på ti sekunder. Lett idrettslig. Effek-
tivt og følsomt. Effektivt og med stor
følsomhet, hender og rygg, mage og
føtter, knærne og knærne, det stak-
kars tunge hodet. Å, det godmodige
hodet.

Du leder karusellene, du bygger ka-
rusellen. Hesten forstår ikke, lager en
mørk blafrende kort lyd og snur, tras-
ker inn i skogholtet. Hesten forstår
ikke, snur og trasker inn i det tette
skogholtet. Din følgesvenn hesten
forstår ikke, snur og trasker inn mel-
lom grantrærne.

Du bygger som fyrverkeri. Du strør
om deg med iver. Veksler mellom du
og jeg. Er borte og dukker opp igjen,
vurderer å spille piano. Glir bort,
spretter tilbake, ligger på ryggen i
gresset og kontemplerer å spille
piano. Spiller i stedet benet. Spiller
kjøttet fra årene, årene fra knoklene,
huden lyser mildt, hendene hviler.



IV

Du går baklengs mot utkanten av rommet som Maria av Medici, naken og melankolsk i et rom fylt av roser, hele rommet fylt av roser, tett av store 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, var-somme brystkasse, glitrende hals, halsens overflate glitrer. Lyrer en myriade av stemmer. Presisjon brytes av ny presisjon

du beveger deg langs utkanten av rommet: du er et langstrakt alvorlig barn, du danser for et ekorn. Er ekornets bror, danser for en øgle. Er ørnen og har akkurat våknet i den tobente ulvens kropp. Er edderkoppen og våkner i eselets kropp. Titter opp av en hvit porselenskopp i menneskestørrelse. Er igjen et langstrakt alvorlig barn, nå i løytnantuniform, danser alene en slags hakkete vals, den minner om det sprikende og forvirrede greinverket i novembertrærne

V

Ikke kan jeg forstå hvilken vei du gikk. Situasjonen er ubetinget: du beveger deg i en stor sirkel av vinduer ut mot nakne trær, en gjennomlyst plass. Gjenkjennelse: en tom huske. Fortsett med vinger, men flytt bena. Gjør armhulene om til frie menn. Kom deg videre. Legg til foten foran foten og snu deg inn i kongelig ensomhet, fall fra og fyll inn i avtrykket; Snøhvit har fortært heksen og hviler på et flygende teppe.

Du fører ugleflokkene frem, du er ugleflokkens verdige fører, et landskjerf, en bestebror, et lystårn, en bror, et lystog gjennom fuktig skulderhøy mose, et liktog over stranden, lystog gjennom mose, liktog over stranden. Blir med ett retningsløs og farer som et tørkle i altfor ivrig vårbris forårsbris, sporer så banen opp (med halsen), kjærtegner tørkleets bane, alle dens overflater, med ansiktet

Du fullfører opptoget. Svinger raskt ut på gaten og tar med deg din beste venn, som Tarzan.

Tusenvis av skjøre liner mellom deg og den mørke kjøtthaugen: Dyret, det verdifulle kjøttet. Alle dine handlinger angår det, trådene er sammenhenger. Du henger sammen med det, dine handlinger angår Dyret, den formløse haugen forbundet med din lyse, vevre kropp, så lett å la fly, svakt gjennomsiktig, lyser i mørket som papir, et bevinget insekt, i skinnet fra utelampen over trappa

Bryter vannflaten på samme sted, én etter én: den vitende. den uvitende. den vitende, og så videre.



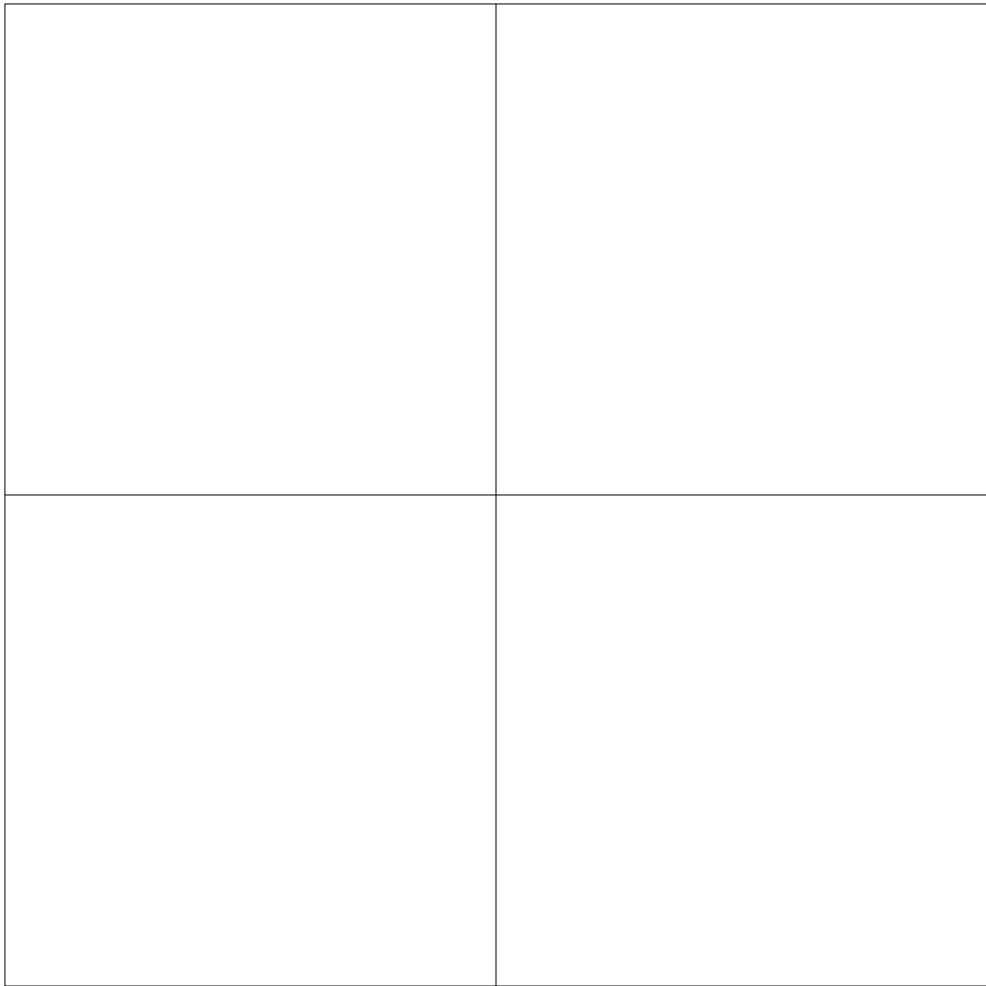




2 | FLORA









FØRSTE KVADRAT

vever

Åpner rommet som en fanfare¹
presisjon brytes av ny presisjon:

vever² en hodepine av snø og løv,
blader og beskjeder,
armen om natten.

hest

Oppholder seg i blomsterskyggen.
En hemmelig hest.

pugge blomster

Pugger³ blomstenes navn med hele kroppen:
krysantemum, kaprifol, tigerlilje

geometri

er geometrisk springende
lyd og mekanikk
rykkvis: evnen til å oppholde seg stille i luften

figurer

skiller tre figurer du trodde var like:

blomsterskyggen
papirblomster
papirskyggen

sølvskje

Vever klirringen av en smal sølvskje
i et lite rom. Løv og snø. Armen om natten.

¹ Litt muntert, litt prøvende, litt hurtig.

² Å sette sammen verden på nytt ved å endre plassering. Å vikle seg inn i en virvar av fabeldyr og planteornamenter.
Å være et midtpunkt som alle tings tråder er trødd igjennom.

³ Å lære utenat, lære mekanisk, terpe. Er det spesielt kjedelige ting du må pugge, kan du f.eks. henge opp et ark på veggen ved senga.



ANDRE KVADRAT

ritual

Fremfører rådyrenes ritual
i et rom hvor låsen er ødelagt

stikker I

stikker av med kroppen⁴

klover

flyter over gulvet med lette klover,
ansiktet svever over en mørk, blank flate
speiles

glass, høy og sykkel

Er ikke av glass. Er ikke av høy.
Har ikke sykkel.

stikker II

stikker av med kroppen⁵

mørkt dyr

Er et mørkt dyr. Streifer i bakgrunnen.
(storøyd og sky)

4 Å være ensomtlevende, frøliknende, svakt skinnende i det dypgrønne bladverket. Vindkast, rytmiske, svingende. Beina føres bakover, ikles finbroderte strømper i mørkt blått og grønt, innslag av gult. Er en gul kolibri dypt der inne i trekronen, så vidt synlig, et hurtig hjerte.

5 Spørsmålet er ikke hvordan. Kroppen er et spørsmål.





TREDJE KVADRAT

bue

Armen beveger seg i en bue over hodet:
hurtigere musikk finnes ikke,
langsommere død.

tynnere

Gjentar som en strekmannversjon av seg selv.
tynnere og tynnere

pugge fuglene

Pugger fuglenes navn, form og sang.
kråke, ørn, gjøk

barndom

Gjør seg ferdig med barndommen.
Dør et øyeblikk av begjær⁶

kjærlighet

under et fargerikt vevet laken:
får overflaten til å ligne et ansikt (ukronologisk)

en flokk fugler som letter.
kjærlighet.
en sterk og klar drøm.

manual

Bruker en uforståelig manual for å komme seg av sted.
Synker inn i verden

⁶ Med båndformede bakvinger som du ikke bruker til flygning, sko av brunt lær og arvede kortbukser med en brodert kant nederst på hvert ben.





FJERDE KVADRAT

syng

Synger⁷ knokler og forplantning

Vingenes nett Klov og knoke

Øyne og vinger⁸

snø

Snør det blomster?

figurer II

Et landskap med tre bevegelige⁹ figurer:

krysantemum

kaprifol

tigerlilje

svak musikk

Vender seg som mot en lyd som behager,
svak musikk.

nei

spinner ømhet
vever ømhet

å, blomstre

blomst, speil og perle
nei, nei og nei

tilbakekomst

Kommer tilbake,
dekket av blomster.

7 Å frambringe visuelle toner med kroppen; kvitre, spille, eller frambringe visuelle lyder som minner om sang: de sang seg frem over gulvet; skifte mellom høye og lave toner når en beveger seg; klinge, smelle, suse: hun suser gjennom sommerskogen; dikte. Det synges ofte i begravelser.

8 Gressorter, snødekkede seljetrær, naturens rike, latteren tegnet med nyspisset blyant, en sang eller en jevn mumling, kronblader, lyset som spres mellom saftige og bløte plantedeler.

9 Bevegelser langveisfra er venn med stillheten.





3 | STUDIE I GRÅTT







I.1.

du finner deg selv etter lang tids glemsel

I.2.

tenker ikke på jord, fugler eller fly

I.3.

åpner ordet *synge* og tømmer det ut, som klær





2.1.

du bygger ensomhet med lange strøk,
ryggen er ikke bak deg

2.2.

viser frem håndflatene: det motsatte av å dø

2.3.

en mørkere imitasjon av lengsel:

3.1.

du samler det menneskelige i én positur

romsterer inn og ut av posituren

3.2.

hvis noen kommer nå

4.1.

du lener hodet inn i en enslig søvn,

4.2.

finner en erfart musikk som foldes ut og så forsvinner



4.3.

(bøyer av lik en tulipan som
har fått for lite vann,
et komma)

5.1.

utfolder en ufullstendig, presis erindring:

5.2.

tiden reiser deg

5.3.

en annen kommer tilbake og hermer deg,

6.1.

og slik utvikler du en ekstrem hørsel,



nærmer deg lyset langsomt

6.2.

en lett sorg

6.3.

legger for dagen en lett sorg:

et kart over en annen historie



4 | SKJØNNHET I-X







TRANSPARENS







[enkelhetene lys baksidene]







[enkelhetene lys baksidene]







[drømmene vev timeløs]







[ufortalt armer vind]







[skyggen spre sped]







[løsne ømhet hvitt]







[løsne ømhet hvitt]







[drømmene vev timeløs]







[lengsel lilje syn]







[hell halvsilke hud]







[skyggen spre sped]







SIRKEL







I en sirkel: kjærlighetens mekanikk.







KJÆRLIGHET





skråning
slette
bordplate
brønn

sommer
vår
vinter
høst

knuse
folde
plante
oppløse

baklengs
forlengs
sidelengs
opp





ASYMMETRIER







I	I I	III	IV
stillheten i et snøfall stillheten i speilet forfedrenes gester glemselens stillhet en fremmed størrelse <i>stillheten midt på dagen</i> stillheten i speilet forfedrenes gester glemselens stillhet en fremmed størrelse stillheten midt på dagen <i>stillheten i et snøfall</i> forfedrenes gester glemselens stillhet en fremmed størrelse stillheten midt på dagen stillheten i et snøfall <i>stillheten i speilet</i> en fremmed størrelse forfedrenes gester stillheten midt på dagen stillheten i et snøfall stillheten i speilet <i>glemselens stillhet</i>	stillheten i speilet forfedrenes gester glemselens stillhet en fremmed størrelse stillheten i et snøfall <i>stillheten midt på dagen</i> forfedrenes gester glemselens stillhet en fremmed størrelse stillheten midt på dagen stillheten i speilet <i>stillheten i et snøfall</i> glemselens stillhet en fremmed størrelse stillheten midt på dagen forfedrenes gester <i>stillheten i speilet</i> forfedrenes gester stillheten midt på dagen stillheten i et snøfall stillheten i speilet en fremmed størrelse <i>glemselens stillhet</i>	forfedrenes gester glemselens stillhet en fremmed størrelse stillheten i et snøfall stillheten i speilet <i>stillheten midt på dagen</i> glemselens stillhet en fremmed størrelse stillheten midt på dagen stillheten i speilet forfedrenes gester <i>stillheten i et snøfall</i> en fremmed størrelse stillheten midt på dagen stillheten i et snøfall forfedrenes gester glemselens stillhet <i>stillheten i speilet</i> stillheten midt på dagen stillheten i et snøfall stillheten i speilet en fremmed størrelse forfedrenes gester <i>glemselens stillhet</i>	glemselens stillhet en fremmed størrelse stillheten i et snøfall stillheten i speilet forfedrenes gester <i>stillheten midt på dagen</i> en fremmed størrelse stillheten midt på dagen stillheten i speilet forfedrenes gester glemselens stillhet <i>stillheten i et snøfall</i> stillheten midt på dagen stillheten i et snøfall forfedrenes gester glemselens stillhet en fremmed størrelse <i>stillheten i speilet</i> stillheten i et snøfall stillheten i speilet en fremmed størrelse forfedrenes gester stillheten midt på dagen <i>glemselens stillhet</i>







HEMMELIG HEST





han hugger varsomt ut av
mørket vekster, begir seg
inn i mørkets mønster, et
valmuerykk, regntavlen leses
med hender og rygg, han lar
kroppen drømme en hvit
fasong, betror en perle,
knytter en sky, tre synkrone

minner, føttene hvisker: alt
er tapt, han henger grått
over, vokser inn i en
hvassere form, er et
knokkelorgel, går et år, han
løser ut et blomsterspråk, en
krysantemum-fugl, et lite
dyrs fall, han dreier ut

perlelys, hvor er håret,
finnes finner hover, finnes
finner mørk, finnes finner
sidelengs, finnes finner
ansiktet under, retningene
formerer seg, etterligner
allting begynner, ingenting
glipper.





ETT HUNDRE FEILTRINN







1 du forstår skjønnhet.
 2 gjetter frem skjønnhet
 3 gjentar
 4 gjentar
 5 og gjentar skjønnhet.

6 du drømmer skjønnhet
 7 drar
 8 og dyrker
 9 gnager
 10 griper
 11 bygger
 12 og bærer

13 du gnir skjønnhet
 14 har
 15 holder
 16 du hører skjønnhet,
 17 håper
 18 og høster

19 du jobber frem skjønnhet
 20 arver,
 21 kaster
 22 kjenner skjønnhet
 23 knekker
 24 og kniper

25 du kan skjønnhet
 26 knytter skjønnhet
 27 klapper
 28 klyver
 29 kryper i skjønnhet

30 du lytter til skjønnheten
 31 dytter til skjønnheten
 32 sirkler inn skjønnhet
 33 sikter
 34 og skyter



35 du vever skjønnhet
36 vrenger skjønnhet
37 leker,
38 leier
39 lever skjønnhet.

40 du låner skjønnhet
41 løser,
42 løser inn
43 mister skjønnhet
44 lister
45 og mister

46 du omarbeider skjønnhet
47 oppsøker,
48 overdriver
49 passer,
50 parkerer,
51 piper
52 og pleier

53 du prøver skjønnhet
54 lager
55 og løper
56 du rir på skjønnhet
57 rir
58 og rører

59 du sniker i skjønnhet
60 sniker
61 og sneier
62 stammer frem skjønnhet
63 klipper
64 og strammer

65 du stiger frem i skjønnhet
66 siger i skjønnhet
67 samler inn skjønnhet
68 samler
69 og sovner

70 du savner,
71 setter
72 serverer
73 og sender
74 du skjelver i skjønnheten
75 skjærer
76 og skjønner

77 du skrur
78 og skynder
79 slenger
80 og slipper
81 du finstemmer skjønnheten
82 strekker
83 og stryker

84 du står i skjønnheten
85 svarer skjønnheten
86 fortelles,
87 forundres,
88 formuleres på ny

89 du trenger skjønnheten,
90 trenger inn i skjønnheten
91 undersøker,
92 utfører
93 utfører igjen

94 du velger deg skjønnheten
95 vinner
96 og vokser
97 vrir
98 og ønsker

99 øver,
100 og øver





HOW TO SPEAK TO THE AIR







himmelen¹
er her. du er himmelens
drøm². svak distinksjon fugl kontinent øy vind
fargene og lydene, avtrykkene og strømmene.



-
- ¹ Himmelen er rommet som forbinder stjernene og andre kosmiske objekter med jordoverflaten gjennom avstand. Himmelen er også en forestillingsverden.
- ² Kanskje kan man si at himmelen og drømmene kjenner verden gjennom avtrykk, slik en knopp kjenner seg selv gjennom varme og kulde.







BLOMSTER







vi vet hvordan det er å gjemme seg for en stor og ukjent fare. vi vet hvordan det er å bare kunne å sovne og å våkne. før vi kommer hit, er blomstene bare blomster, mørket bare mørke.

I

vi kommer hit med en mainattpositur, en julinattpositur, en januarmorgenpositur.

2

vi kommer til et gulv dekket av tulipantapet, vi vokser repetitivt frem.

3

vi er ikke bare mennesker, vi glemmer også oss selv; slik drømmer en silkemølle, vi mener en sikade: [].

4

nå finstemmer vi hjertet.

5

vi kommer hit med blomstenes foranderlige former. vi kommer hit med blomstenes fortrolige klang.

6

vi kommer hit med trær og himler i munnen, i øynene, i ryggraden, vi blomstrer verden ut av ørene.

7

vi setter en rekke med avtrykk: sommerblinde søster, sinkhvite rester av en hund, en revnet lengsel i ny kjole.

8

vi lener oss knapt og dempet inn i kaos. vi trekker oss tilbake til oss selv. *vi var her. ingen kommer hit.*







TID







med pianotangentenes syntaks, lange tråder av lys og blomstring, hår, kroner,
myke hender og ingenting, du er forandringens former, dronningulv, honning
ulv, en lavspent sommerhimmel, kjære hest, føttenes hender, hvis ikke tåke, hv
is ikke regn, hvis ikke lengsel, å huske ingenting men å se alt, lange tråder a
v lys og blomstring, med pianotangentenes syntaks, ingenting, du er forandrin
gens hår, kroner, myke hender, og en lavspent sommerhimmel, kjære former, dro
nningulv, honningulv, tåke, hvis ikke regn, hvis ikke hest, føttenes hender, hvi
s ikke, å se alt, lengsel, å huske ingenting, med pianotangentenes syntaks, lange
tråder av lys og blomstring, hår, kroner, myke hender og ingenting, du er fora
ndringens former, dronningulv, honningulv, en lavspent sommerhimmel, kjære
hest, føttenes hender, hvis ikke tåke, hvis ikke regn, hvis ikke lengsel, å husk
e ingenting, men å se alt, lange tråder av lys og blomstring, med pianotangente
nes syntaks, ingenting, du er forandringens hår, kroner, myke hender og en lav
spent sommerhimmel, kjære former, dronningulv, honningulv, tåke, hvis ikke
regn, hvis ikke hest, føttenes hender, hvis ikke, å se alt, lengsel, å huske ingen
ting med pianotangentenes syntaks, lange tråder av lys og blomstring, hår,
kroner, myke hender og ingenting, du er forandringens former, dronningulv, h
onningulv, en lavspent sommerhimmel, kjære hest, føttenes hender, hvis ikk
e tåke, hvis ikke regn, hvis ikke lengsel, å huske ingenting, men å se alt, lan
ge tråder av lys og blomstring, med pianotangentenes syntaks, ingenting, du er
forandringens hår, kroner, myke hender, og en lavspent sommerhimmel, kjæ
re former, dronningulv, honningulv, tåke, hvis ikke regn, hvis ikke hest, fø
ttenes hender, hvis ikke, å se alt, lengsel, å huske ingenting, ingenti







5 | PAPIRVEKT







FORSIDE





pf
pff
pffffffft
pfft poh pff
ph ph ph pffffffff
ph ph pooooofh

poh pah pahp
papr
pr
pr
phaaar ar(m)
phooof fo(t)

he
heh heh
haff
haff haff
hutt
brrrr

phaff
hakk
hakk hakk hattata
hattata tatt tatt tffffff
tffatt fatt fatta tatt tatt
prrrrrrrrapp

prapp
prapp
paratta
ti tatt tatt pffffff
mappapa
mapp mapp

trrrrrrrratta
tratta tatt tatt
pshhhhh
tjahk

fff

ftt

tst





BAKSIDE





det hvite rommet folder seg varsomt ut av kroppen.
 lyset, sånn er det
 øyenes lange armer
 vinke
 blunke
 nesten ingenting

drømmene dirigerer
 en glemt gjenstand, svart og dyrebar. innerst
 det som er svart blir hvitt
 det synlige
 det usynlige
 det imaginære

hull
 silkevindkropp
 sirkelvindstopp
 nesten ferdig blomst
 nøyaktig villsvin
 omriss, omriss av det som er deg igjen (hender, rygg, hals, og så videre)

overskride gulvet
 drømmene lyser.
 drømmene lyser ut gjennom kroppen
 (alt er funnet!)
 ingen ingen ingen
 ingenting er glemt

ingenting er glemt, bare forsvunnet?
 drømmene er klare, antilopedrikker gulv og luft
 en overveldende, svak kraft
 lyset og skyggene i alt det hvite: foldene
 folder sammen trekkspillkroppen
 folder

nålehull-hull
 øyemørkestillhet,
 øyestikkerstillhet
 lukke seg seg





6 | EVERY WORD WAS ONCE AN ANIMAL





beveger deg som et oppfunnet hjul. blir forminsket, så
forstørret av en rytmemaskin, nei en fargemaskin. tar
lyset i forkant. statuene av dyrene glir på plass i kroppen,
er kroppen. kroppen glir på plass: et mønster. spiller en
blomstervirvel. i en sirkel: en bildesverm. jakter fjernt og
ufantastisk, runder hjørner. er en forsinket nyhet. spinner
en drøm ut av ryggraden, som en lett anelse. røker pipe
i bakhold. kaster så kjærlighet ut i rommet, som en troll-
mann. blomstrer mørkt i natteregn.

fargeorkester følger paradisklør følger blomstermørke

villsilke

nestenhvit

harpehorn

kommer en uventet vinter. sparker et uventet føll. du har
paradisklør, du puster den andres pust. noen vekster
blomstrer i natteregn. blomstrer i natteregn. du ser ut
gjennom statuens øyne. vasen, tigreren, porselensgutten.
oppdager hvordan man vever en plantevev. lyster porse-
lensdyrets pipe. kan ikke gå, eller kan ikke trå? lengter til-
bake eller baklengs. lengter tilbake og baklengs. hva ville
den ville hånden ta. noen kaster skygger inn i deg, du tar
imot. beveger deg gjennom vannminner. du sover langt
inn, høyt opp i rommet. svusj.





fremmedpust følger forhåndsdrøm følger bakholdspipe

paradisorkester

blomsterklør

villhvit

bretter kroppen i et sirlig mønster. slipper mønsteret ut av en usynlig ventil. kommer med sorgens utspill, en takete ryggstøyle. tillater en primitiv forventning og et moteriktig hopp. holder øye med din egen lengsel, blir trett av den og jager den lett vekk. tar feil av en frukt og en skygge. har allerede sunget. kaster deg som en lilje mot evighetens skulder. skisserer en klar og taus forklaring, låner en svart fugls enorme vinge. gjør som hesten. tripp trapp. har utsikt til regn og fornyelse. innskyter en blank gange, noe som kan brukes: kanskje.

nestensilke følger villmørke følger blomsterorkester

fjernjakt

blomstervirvel

nestenhorn







7 | NATTLIG





begynnelsen er spiss
to toner
lyset og tanken

vente
speile

speile
vente

kommer inn i natten som et tegn
jordsvart

sov mørk snuble
overlange sanger

tre nålespisse øyeblikk

tidsfargene
nestenhvite
vekk

det nattlige
jordlige
beveger seg aldri slik jeg forventer

jeg hadde glemt sidelengs
hadde glemt oppover

hadde glemt nesten naken

ubevegelig
som en ravn,
mellom små rykk

en ravn er ikke ubevegelig

stille
ordnet
åpner seg

klar og kald
et langsomt jordras
gjennom kroppen,
et fremtidstegn

uforenlige sannheter deler øyeblikket



snø fra snø

drøm
vind

vinden drømmer,
eller vinden er en drøm,
eller drømmer er vind som blåser rett gjennom deg

lytter til kanten av mørket

kler rommet langsomt av
fører hendene inn i hjertet

gjenlyden av vind på et øde sted
ytterkant
forflytning

lukke seg om en perfekt orden
åpne seg mot havet

et sitat,
«hvis ikke vinter»,
hvor kommer det fra

bøyer en horisont
gullstripen mellom mørke og lys

kråke igjen, eller var det ravn
den kommer seg inn,
inn gjennom oppmerksomhetens smaleste glippe

oppmerksomhetens øye
kråkesvart

det første du ser
et verb

setningene sier
setningene snakker
setningene begynner på
her
det som er deg
nå







8 | FRANKRIKES HISTORIE







først bare dette: legger fra meg kroppen som jeg folder et trekkspill
 eller et litt fint laken. betrakter lyset stille: herfra er alle ansikter av betydning.
 den ene siden blir langsomt den andre. og jeg spør meg: elske? ja. men hvem
 svarer en merkelig jentestemme jeg reiser meg opp, , tar fatt på gulvet,
 sidelengs, effektiv som ytterkanten av en håndvifte som åpner seg. stopper av meg selv.
 har tatt på meg en lyssky drakt. en formørkelse eller lignende. hilser meg selv
 hemmelig velkommen. blir tre gode ideer som ligner ukjente bokstaver. så bare dette: et
 skjelvende hjerte gir skjelvende hender. en lyd modnes i kroppen trenger riktig bevegelse for å
 komme ut. pfffrro o o o fp ? blir en støy av blyantstreker og farer liksom
 maktesløst gjennom rommet en stund. alle retninger er like gode. de fleste raske. litt irriterende
 hvem har tatt på meg øyelokk? Jeg har. Jeg snur og gjennomgår raskt Frankrikes historie.
 men herr Napoleon – herfra må rommet måles raskt og grundig opp. det er ingen hjelp å få.
 (pause) den stemmen igjen. blir stående et par ganger.
 hodet begynner gradvis å danse i drømme, jeg henger på. en forsvinnende indianer. oppdager
 hvor flink jeg er til å danse. går det an å innbille seg bevegelse? jeg jeg jeg
 havner liksom på tvers
 fornemmer en voldsomt stor sky. innser at drakten er av.
 jeg vil som de fleste andre bli sett, men på mine egne premisser. det er en dårlig avtale.
 jeg prøver ut et par superkrefter for så å stille ut en del tidligere øyeblikk rundt om i rommet: igjen
 ligner jeg disse figurene, ukjente bokstaver men på denne måten blir de jo kjent.
 jeg rykker til av tanken
 på å forsvinne fra verden
 blir en klokkedokke fylt av undring og alvor. dette varer en stund.
 jeg stopper av meg selv, det vil si: av å huske hvem jeg er, hva nå enn det betyr: jeg kommer på at jeg finnes.
 trækker modig og prøvende i en slags sirkel. hvisker det første tallet som faller meg inn
 faller inn i et minne jeg helst vil unnslippe. unnslipper kort tid etter. etterligner mine egne
 tilbøyeligheter. oppfinner en måte å måle tiden på ved hjelp av kroppen. blir litt synsk
 eller lignende. kjenner at dette snart må ta slutt. slutter men begynner igjen kort tid etter,
 ved hjelp av en såpekopp: alle positurer har en såpekopp svært nær seg, kun en liten forskyvning skal til og
 formen passer i formen. snart blir positurene færre. snart mer unnselige, i alle fall for et øye som ser meg. når
 den siste posituren har funnet sin plass i såpekoppen, er jeg fri. men hva betyr det, i en sammenheng som dette?
 det finner jeg fort ut. frihet er stillhet, hvisker jeg.
 mimer en slags nasjonalsang med hele kroppen, fra de første tonene til de nest siste.
 henfaller til ukjente styrkeøvelser
 og øvelse gjør mester. det er ikke noe jeg sier, det er noe jeg gjør.
 (pause)
 det er så stille her inne, jeg er den eneste som står. jeg vender meg om et par ganger,
 for syns skyld. blir klar over en slags lengsel, eller er det en innsikt jo
 jeg oppdager et kart
 mellom kroppen og rommet,
 og peker, på hemmelig vis, på alt som finnes:
 vegg vegg vegg vegg gulv og tak.







OM PARTITURENE







FLUKT OG FORVANDLING (2015)

Partituret *Flukt og forvandling* er skrevet for fem dansere.

Teksten består av fem ulike stemmer, eller lag: «Fugl og perle», «Snø og jeger, nål og kniv», «En praktfull krone», «Dobbeltmenneske» og «Revehjerte». Det er tenkt at danserne interpreterer hvert sitt lag, for så å utøve sine stemmer på samme tid i samme rom. Dette kan selvsagt også løses på andre måter. Hvert lag består igjen av fem deler. Inndelingen er gjort for å muliggjøre justering av tidsbruk i hvert lag i forhold til de andre lagene, slik at tid blir en aktiv komponent i interpretasjonen og utøvelsen av partituret. Kronologien utgjør en dramaturgisk helhet. Hver del er tenkt å følge direkte på den neste uten stopp eller pause. Partituret er bygget opp på en slik måte at dersom alle delene med samme nummerering gis lik lengde i alle lagene, og utøverne starter på samme tid, vil det oppstå tangeringer mellom dem. Hvordan tiden fordeles vil påvirke informasjonstetthet og tempo i det danseriske uttrykket.

Hvert lag av partituret kan også leses som en solo og interpreteres og fremføres alene.

Deler av teksten er også trykket i diktsamlingen *melk kåpe sand måpe* (2015).

Det finnes antakelig spor av Georg Büchners bøker i dette partituret.

FLORA (2015)

Partituret *Flora* er skrevet som en solo.

De fire kvadratene i begynnelsen av partituret er ment å fungere som et idiosynkratisk herbarium: når interpretasjonen er ferdigstilt, kan utøveren tegne inn gulvbanen til de fire ulike delene av koreografien i hvert sitt kvadrat.

Deler av teksten er også trykket i diktsamlingen *melk kåpe sand måpe* (2015).

STUDIE I GRÅTT (2016)

Partituret *Studie i grått* er skrevet som en solo.

SKJØNNHET 1–X (2018)

Partituret *Skjønnhet 1–x* består av ni deler – men heter likevel 1–x (én til ti). Dette kan åpne noen muligheter for den som ønsker det.

De ulike delene av *Skjønnhet 1–x* kan sees som frittstående partiturer som inngår i en større helhet med felles overbygning.

I «Transparens»

«Transparens» er skrevet som en solo.

II «Sirkel»

«Sirkel» er skrevet som en solo.

III «Kjærlighet»

«Kjærlighet» er skrevet for et udefinert antall dansere.





IV «Asymmetrier»

«Asymmetrier» er skrevet for fire dansere.

«Stillheten i et snøfall» – «the silence of a snowfall» – er et sitat fra boka *Body Space Image* (1990) av Miranda Tufnell og Chris Crickmay.

V «Hemmelig hest»

«Hemmelig hest» er skrevet som en solo.

«et lite dyrs tall» skriver seg fra boken *Objet fabriqué* av Eva Tind.

VI «Ett hundre feiltrinn»

«Ett hundre feiltrinn» er skrevet som en solo, men kan med fordel utøves på samme tid av flere utøvere som gjør hver sin interpretasjon av partituret.

VII «How to speak to the air»

«How to speak to the air» er skrevet som en solo.

«slik en knopp kjenner seg selv gjennom varme og kulde» er et sitat av Bei Dao («buds know themselves through hot and cold») som jeg fant i Anne Carsons bok *Men in the Off Hours* (2000).

VIII «Blomster»

«Blomster» er skrevet for et ukjent antall dansere.

Partituret parafraserer deler av teksten «Square No. 480» fra boka *The Book of Beginnings and Endings* (2007) av Jenny Bouilly.

IX «Tid»

«Tid» er skrevet som en solo.

PAPIRVEKT (2018)

Partituret *Papirvekt* er skrevet som en solo.

Papirvekt er et bestillingsverk til danseren Ingrid Haakstad. Jeg har hatt min opplevelse av hennes fysikalitet og danseriske forestillingskraft med meg inn i skrivingen.

EVERY WORD WAS ONCE AN ANIMAL (2018)

Partituret *Every word was once an animal* er skrevet som en solo.

Every word is once an animal er et bestillingsverk til danseren Irene Theisen. Jeg har hatt min opplevelse av hennes fysikalitet og danseriske forestillingskraft med meg inn i skrivingen.

Tittelen er et sitat av poeten Ralph Waldo Emerson (1803–1882).

NATTLIG (2019)

Partituret *Nattlig* er skrevet som en solo.

Teksten er skrevet i etterklangen av Anne Carsons dikt *Wildly Constant*, gjendiktet til norsk av Tone Hødnebo (*Uendelig konstant*, 2012).

FRANKRIKES HISTORIE (2019)

Partituret *Frankrikes historie* er skrevet som en solo.





ANDRE DEL | *Om å skrive koreografisk poesi*







PAPIR

Allerede lenge før jeg kunne lese, var jeg tiltrukket av papiret, papirflaten, sidene i en bok, selve boken; tyngden av den, lyden av permene som ble lukket mot kjernen av tynnere ark. Den hule lyden når jeg dunket lett med knoken mot den lukkede boken. Lyden av ordet «bok». Hvordan bokstavenes skarpe tegn formet en orden av små grupper plassert i rette linjer. Jeg lot fingeren gli over arket, over bokstavene, og syntes jeg kunne kjenne dem røre seg mot fingertuppen, lik ørsmå insekter. Disse insektene kunne få bilder og landskaper til å vokse frem når noen leste høyt fra boken, mennesker som gjorde de mest vanvittige ting. En blank side tiltrakk meg minst like mye: umiddelbart kjente jeg en ilende forventning, en brusende spenning over alt som kunne oppstå der. Papirflaten er et tankens og drømmens underlag. En utskiftbar himmel. Det blanke arket er et sted der minner oppstår, der tankene opphører i øyeblikk for så å strekke seg forbi seg selv.

DET SYNLIGE, DET USYNLIGE OG DET IMAGINÆRE

Fotokunstneren Sally Mann tar bilder med analogt kamera og fremkaller dem selv. Gjennom hennes blikk og gjennom fremkallingsprosessen – hennes håndverk, hennes hender og bruk av tid, hennes blindsoner, rommene hun beveger seg gjennom, det hun kan se, og alt hun ikke kan se, hennes mangler, feiltrinn, håp og skuffelser – kommer verden til syne på en måte som vi ellers ikke ville få tilgang til. Trær er ikke trær, et tre er også et tre som finnes i verden for første og siste gang. Et ansikt festet til papiret i et flyktig øyeblikk som ellers ville være usynlig for oss. Fotografiet er en betroelse mellom tanken og verden. Slik snøen dekker verden og gir den ny form, avdekker den samtidig verden slik at vi kan se den på ny, gjennom disse formene. Den amerikanske koreografen Deborah Hay snakker i sin praksis om å inkludere «det synlige, det usynlige og det imaginære». En slik sidestilling av tilsynelatende motstridende begreper eller tanker, får en kuriøs virkning i det utøvende: farten og tilfanget det gir å vite at det alltid er *noe annet*, enn det som i øyeblikket gjør seg gjeldende, det er alltid en annen vei å se, noe annet å inkludere; et nytt sted å gå, et uuttømmelig rike i øyeblikket som kan foldes ut.





ENHET

«The unity of the word does not guarantee the unity of the thing», skrev Nietzsche. Vi hører ordet «tre» og tror vi vet hva vi snakker om, vi ser for oss treets mem, uunngåelig redusert gjennom språket, gjennom barnetegninger, gjennom det å lære å differensiere: det viktigste fra det uviktige, hva som skal til for å kategorisere, klassifisere. En stamme, greiner, kvister, blader. Men formen på røttene i et av Sally Manns fotografier¹ fra serien «Deep South» minner om knokler, om ormer, mørke vesener som en gang beveget seg hastig langs skogbunnen, men som nå er fanget i en stanset nåtid. Noen ganger må språket brukes til å sirkle inn heller enn å skyte blink – bare slik kan bildet, assosiasjonen og opplevelsen som vekkes, bli presis nok. Den finske keramikeren Caroline Slotte har i prosjektet *Closer/Närmare* bearbeidet porselensobjekter, pusset dem hvite, sandblåst dem, bare unntaksvis har kunstneren latt det stå igjen et lite motiv i blå, glasert maling, objektene er pusset ned slik at de både er og ikke lenger er seg selv, både er og ikke er gjenstandene de var før denne nedbrytningsprosessen. Men prosessen har stoppet på et spesifikt punkt som gjør at de fremdeles er gjenkjennelige; en fløtemugge, en tekopp, en asjett, en saltbøsse, et eggeglass. Mattere og mindre, magrere, mindre symmetriske. De er mindre fløtemugge, mindre tekopp, mindre asjett, mindre saltbøsse og mindre eggeglass enn tidligere, men de kan fortsatt klassifiseres, fortsatt godtas, fortsatt gå for å være den gjenstanden de opprinnelig var. Slik ordet kjærlighet, eller vennskap, eller datter, for eksempel, passer og passer helt til det bare så vidt passer, helt til man bare så vidt kan bruke det, om det som er igjen.

1 *Swamp Bones* (1996)

DET UANTE

Noen ting kan man forestille seg. Noen ting kan man ønske seg, håpe på, strebe mot, ville. Problemet er ofte å komme seg dit; når målet er klart, er det på en måte allerede gjennomlevd. En majestetisk tiger der inne i museet. På kveldene klatrer jeg opp på en gatebenk og ser lengselsfullt inn gjennom det opplyste vinduet, der troner den på et podium. Men når jeg endelig finner veien inn dit en formiddag, er pelsen kanskje litt mindre blank enn jeg hadde tenkt meg, og brølene har stilnet. Å finne et dyr jeg på forhånd ikke kunne forestille meg, er derimot et spørsmål om tilrettelegging. Det gjelder å finne måter som gjør meg fri nok til å bevege meg inn i ukjent terreng, ofte med dårlig sikt. Det kan være ubehagelig, føles håpløst, kanskje meningsløst. Men når jeg tør å trække ut i det, med armene strukket ut foran meg som en søvngjenger, kan jeg komme til å oppleve noe som oppstår idet jeg ikke er bundet av hva jeg på forhånd klarer å forestille meg; overskride min egen fantasi, agenda, vilje. Og plutselig står dyret der, rett foran meg, og puster meg varmt i ansiktet. Noen trives med slike overraskelser. For meg har det tatt tid å lære å sette pris på dem. Nå er disse overraskelsene selve drivkraften i arbeidet mitt.



NOE

Gradvis har jeg oppdaget at ved å insistere på å velge et lite *noe* fremfor ingenting, og deretter et noe til, kan det åpne seg et lite mellomrom i verden som før ikke var synlig. Her kan jeg smette inn.

DET NØYTRALE

Jeg tenker på hva nøytralt betyr, at det kanskje handler om å gli umerkelig inn i en sammenheng. Jeg kommer på en bok jeg ble presentert for på en prøve for tretten år siden, jeg husker forsiden, men ikke forfatteren; forsiden viser et glass med vann og en glasspipette med en mørk lilla væske, én dråpe er akkurat sluppet ned i vannet. Vi kan se hvordan den lilla væsken beveger seg i vannet, små intrikate baner, sirkulære, som til sammen danner en uavklart figur, sped og presis. Bakgrunnen på omslaget er lys, grålig. Dette var det jeg husket. Og tittelen, i svart skrift. Jeg søker på «The Neutral» og «bok» og finner den, den er skrevet av Roland Barthes. Men bildet på forsiden viser ikke et glass med vann, ingen glasspipette eller lilla væske som beveger seg i innfløkte baner i det klare vannet, det viser et blekkhus i glass som inneholder en mørk væske, og med en lilla etikett. Der står det «Teinte Neutre», nøytral farge. Jeg ringer for å spørre faren min, som er billedkunstner, hvordan en dyp lilla farge kan gå for å være nøytral. Han tar ikke telefonen. To–tre dager senere får jeg *The Neutral* i posten. Jeg leser om hvordan Barthes, en deilig ettermiddag i mars, går ut for å kjøpe noen flasker med farge. Han velger ut fra fargenes navn: gyllengul, himmelblå, strålende grønn, og så videre. Da han kommer hjem, kommer han til å velte en av flaskene, da han plukker den opp ser han at det er *Nøytral*. Men fargen som er blitt sølt utover, glir ikke umerkelig inn i sammenhengen, *Nøytral* setter gråsvarte flekker på bordet, klærne hans, fingrene.

VIRKELIGHET

Det finnes et dobbelteksponert bilde av et kirsebærtre og en ung mann som sitter på en stol. Fotografiet² er i svart-hvitt og ble laget av Robert Rauschenberg i 1952. Den unge mannen sitter med samlede knær og hendene foldet på høyre kne. Ansiktet hans er alvorlig, som om han enten vet at han blir tatt bilde av til et bestemt formål som han respekterer, eller som om han lytter til noen som snakker om fysikk, astronomi, universets oppbygning, og at dette interesserer ham over gjennomsnittet. Han har på seg en lys strikket genser over en lys skjorte, mørke bukser med oppbrett som røper at buksestoffet er lysere på innsiden, hvite sokker og svarte, lave skinnsko med snøring. Kirsebærtreet blomstrer gjennom ham, det er spinkelt, det ser også ungt ut. Bildet lar seeren oppleve verden som om tid og sted ikke representerer noen avstand, det ligner et menneskes sinn, alle øyeblikkene som kan legges mot hverandre, oppå hverandre, delvis gjennomskinnelige. Slik former vi verden gjennom oss selv; i tankene, i minnene. Og slik former verden oss. Hvert øyeblikk lekker over i andre øyeblikk, stråler inn i et annet øyeblikks skygge.

2. *Postcard Self Portrait, Black Mountain (I)* (1952)





BLINDHET I

Det er vår, det begynner å bli varmere ute, jeg spiller piano med vin-
duene åpne. Jeg er egentlig ikke interessert i å øve og har ikke noter.
Jeg spiller de stykkene hendene kan, fra den tiden jeg tok pianotimer,
klassiske stykker, antakelig fra barokken og romantikken. Jeg husket
ikke hva stykkene heter eller hvem komponisten er. Jeg kan ikke tenke
på hva hendene gjør og særlig ikke på hva de skal komme til å gjøre
i neste øyeblikk; da faller alt fra hverandre, og jeg må begynne på nytt.
Hendene mine kan stykkene som mønstre, farger, bilder bygget opp
gjennom presise setninger hvis mening forvitrer hvis jeg begynner å
pirke i dem i stedet for å fokusere på bildene de skaper, lyset som vok-
ser ut av dem. Jeg må spille med en slags blindhet, blikket rettet mot
noe annet enn overflatene.

TID I

Jeg får et sitat på e-post³, det er av Yeats: «(...) a being racing into the
future passes a being racing into the past, two footprints perpetually
obliterating one another, toe to heel, heel to toe.» Sitatet er hentet fra
diktet «A Vision». Jeg blir sittende og se på skjermen, jeg leser det
igjen og igjen, jeg ser for meg en hest, jeg ser for meg en hest i veldig
galopp, hvis hover krysser hverandre øyeblikket der den tunge krop-
pen letter fra bakken, hovene på forbeina krysser hovene på bakbeina.
Først flere år senere innser jeg at bildet er feil; det er ikke ett dyr, men
to. *A being*. Ikke nødvendigvis et dyr engang, og dermed antakelig
ikke en hest, som har hover, og som mangler hæl og tå som bildet ba-
serer seg på. I lang tid har jeg satt stor pris på bildet av den galopper-
ende hesten, jeg har tenkt at jeg forstår det, at det sier noe
dyptgripende om tid. Noe jeg bare kan forstå gjennom nettopp dette
bildet. Det jeg forsto var at tiden ikke er statisk, det finnes øyeblikk
der fremtid og fortid møtes, og det kalles nået, og nået er heller ikke
statisk, det trekkes ut, utvides, for så å samle seg, trekke seg sammen,
plutselig som i et uventet svev, nået kan til og med krysse seg selv; ved
å ha stor fart, kan fortid forvandles til fremtid. Når jeg skriver det ned,
virker det hele litt flatt, som en slags selvsagt innsikt. Spesielt det med
at fortiden krysser nåtiden og blir fremtid. Det burde i det minste
være omvendt. Nei. Det hjelper ikke. Nå prøver jeg å forstå sitatet på
ny. Jeg får frem et bilde av to føtter (de ser skuffende menneskelige
ut) og leggen over føttene, opp til knærne, de står på et og samme
sted, jeg ser dem fra siden, de motsatt gyngende bevegelsene idet hver
fot ruller mot underlaget fra hæl til tå skaper til sammen én vuggende
figur; hvor fortiden og fremtiden strekkes fra hverandre og figuren
flater ut, for så å samles i en slags midte idet de trekkes mot hverandre
og møtes. Mens jeg skriver dette, flyr en fugl inn i vinduet, det er sol
ute, skarp vinter. Jeg rykker til, snur meg mot vinduet, ser fuglen som
en skygge idet den faller. Jeg mister konsentrasjonen, nået sprer seg,
fjærene fyker hjelpeløst. Så husker jeg hvordan e-posten avsluttes.
«And then this also resonates with the question of writing presence
into time, or writing time into presence maybe?» Ja. Å skrive på en
måte som får øyeblikket til å utfolde seg, akutt, selvutslettende og
uendelig konstant.

3 Fra Chrysa Parkinson,
danser og professor ved
Dans- och Cirkus högskolan
i Stockholm.



TID II

Når jeg skriver og leser noe *som* dans, er tiden det første som griper oppmerksomheten. Gradvis har jeg begynt å sirkle inn ulike typer av tid i lesningen og skrivingen av koreografisk poesi, for eksempel gitt, indikert, nedfelt, funnet og opplevd tid.^{4 5} Med gitt tid mener jeg tid oppgitt i tilmålte størrelser, som klokketid, eller spilletiden på en gjennomsnittlig LP-plate. Indikert tid er mindre tilmålt i ferdige størrelser; å operere med eller lese indikert tid innebærer å gi tegn om en viss relativ varighet. En setning delt over flere linjer, kan indikere en langsommere tid og et langsommere tempo enn om hele setningen ligger på én linje. Med nedfelt tid tenker jeg på tiden som på et eller annet vis allerede foreligger i partituret: tiden det tar å bla igjennom sidene, eller lese teksten høyt, eller lese teksten inni seg, eller klappe den, for eksempel. Funnet tid er tiden det viser seg at partituret har, gjennom den danseriske praksisen frem mot ferdig interpretasjon; en solo som viser seg å være 21 minutter lang. Dette bestemmes av samspillet mellom partiturets særegenhet, utøverens lesning av partituret, tilnærmingen som velges i det danseriske arbeidet med partituret, og varigheten på denne prosessen, blant annet. Og så opplevd tid: tidsrommet som folder seg ut gjennom sansene, de våkne og sovende drømmene, tempoet som bygger seg innenfra i meg som lesende og dansende. Hvordan ordvalg, sammenstilling av ord, setningsoppbygging, tegnsetting, linjedeling, motivkrets, rytme, format, skrifttype, skriftstørrelse, tekstretning og oppsett hver for seg og til sammen former dette tidsrommet.

DET SINGULÆRE ORDET

En gang da jeg var barn, gjentok jeg ordet «gaffel» høyt for meg selv, om igjen og om igjen, gaffel gaffel gaffel, helt til jeg begynte å tvile på om det virkelig var et ord, eller om det bare var en samling lyder jeg selv hadde funnet på. Gaffel? Jeg hørte det som for aller første gang, helt avskåret fra gjenstanden ordet peker på, helt avskåret fra alt annet enn selve lyden av ordet. Det ble en måte å gjenfinne ordet på, oppleve det på ny, gi det fornyet glød: idet ordet sakte kom tilbake som seg selv, kjente jeg en appetitt for selve ordet og en glede over å ha funnet det, over at det fantes i verden.

MORSMÅL, KROPPSMÅL

Å lese og skrive på mitt eget morsmål og å lese og skrive på et fremmed språk resonnerer ulikt i kroppen. Språket jeg vokste opp med, lydene og rytmene jeg hørte, nyansene og melodien i de ulike ordene, som sakte, sakte knyttet seg til erfaringer; visse lysforhold, former eller objekter i rommet, akkurat *det* bordet. Det første bordet; stuebordet i huset hvor jeg vokste opp. Å oversette en tanke tenkt på ett språk, en erfaring knyttet til snø eller barndom, vil komme til å handle om gjendikting; tanken må tenkes på nytt, erfaringen må erfares gjennom et nytt språk, og dermed også bli en ny erfaring – en parallell til utvekslingen mellom språk og bevegelse, kanskje. «Table» kom inn i livet mitt i form av en strektegning av et bord i en lærebok på barneskolen. Det betyr også tabell. Table er papirhvitt med svarte omriss og ligger utenfor kroppen, må skyves inn når jeg trenger det.

- 4 Denne måten å dele inn på synes jeg gir mening også med tanke på *rom* og *bevegelses-* og *nærværsartikulasjon*.
- 5 Videre kan man tenke seg flere inndelinger; sosial tid, privat tid, habituell tid og «performativ tid», slik Per Roar Thorsnes omtaler dette begrepet i sin doktorgradsavhandling fra Teaterakademiet i Helsinki, *Docudancing Griefscapes – Choreographic strategies for embodying traumatic contexts in the trilogy Life & Death* (2015). Disse inndelingene av tid, som man også kan tenke seg for rom og bevegelses- og nærværsartikulasjon, har jeg ikke forholdt meg like eksplisitt til hittil, men jeg tror de kan være verdifulle å ta i betraktning i lesningen av et partitur.



FRAKSJONERING OG UTVIDELSE

Jeg tar to ord og flytter rundt på dem for å se: Hva gjør det med det ene ordet å ha det andre ordet foran seg, bak seg, over seg, under seg? Hvilken virkning får det om ett av disse ordene byttes ut, plasseres lenger unna, eller i umiddelbar nærhet av det andre? Jeg tar et ord ut av en roman uten å ha lest romanen. Ordet klinger med en *normalitet*, en underforståthet, en generell selvforføydhet over å representere en viss side av verden. Men denne «verdenen» som representeres, er et minste felles multiplum: «et bord» er alle bord, «et tre» er alle trær. Deretter leser jeg romanen, og tar frem ordet på nytt. Ordet er blitt ladet med en ny spesifisitet; verkets. Ordet som tegn på det opplevde, en lukt som bringer frem minnene som om de var her, nå. I den grafiske kunstneren Ane Thon Knutsens verk *The Mark on the Wall* (2019) har hun delt Virginia Wolfs novelle med samme tittel opp i fragmenter bestående av et punktum, et komma, et ord, to ord, tre ord, fire, trykket på hvert sitt A3-ark og montert på veggene slik at man må gå totalt elleve runder for å lese hele novellen kronologisk. I denne fraksjoneringen skjer en utvidelse av hvert enkelt fragment: man får muligheten til å se det enkelte komma på ny, i lys av den spesifikke helheten novellen utgjør. Tyngden og skyggen av det litterære verket blir samlet i ett enkelt punkt; et punktum, og i stedet for at novellen reduseres, skjer det en ladning av tegnet, av ordet. Da jeg begynte å skrive litterære partiturer for dans, var det et mål for meg å forsøke å ligge helt tett på utøveren i tid og informasjonsmengde; det var et mål at teksten skulle løpe ved siden av danseren, være en hånd som kunne foldes sammen med en annen. Gradvis begynte jeg å undersøke mulighetene som lå i å la teksten i stedet danne et punkt, som gjennom møtet med utøveren kunne utvides i tid og rom. Utfordringen ble å danne en tetthet, en ladning sterk nok til å kunne fasilitere en slik utvidelse, slik at utøveren ikke ble tvunget «ut» av partituret for å hente inn mer fylde eller informasjon. I partituret med tittelen «Sirkel» har jeg forsøkt å gå til en foreløpig ytterlighet av denne tanken om utvidelse fra et punkt. Det lyder slik: «I en sirkel: kjærlighetens mekanikk.»

SAMMENSTILLING

The Pillow Book er en samling tekster skrevet av japanske Sei Shonagon rundt år 1000. Tekstene har ofte form som korte avsnitt bestående av rene oppramsinger. Boken minner meg på at det finnes sjokkerende enkle måter å beskrive verden på. Sei Shonagon gjør uvante sammenstillinger og konstruerer lett og nennsomt et forbløffende hierarki over hva som kan ha noe felles. Det kan dreie seg om emosjoner eller gjenstander, skikker, historier hun har hørt, sagn eller hendelser. Deloverskriftene kan for eksempel se slik ut: «Deeply Irritating Things», «Miserable Looking Things» eller «Things That Are Hard to Say». Mye av det som beskrives, er festet i en fjern tid og en for meg fremmed kultur (Shonagon hadde dessuten en stilling ved hoffet). Likevel er det noe med selve måten hun sammenstiller disse tingene på, som bygger en taktil og sanselig bevissthet, et blikk jeg kan løfte opp fra papiret, ut av det forestilte, og rette mot verden rundt meg; en kraft som skrur opp volumet på farger og klanger, som gir figurer et skarpe omriss og gjør blanke flater blendende.



EN STREK

Enhver påstand, regel eller beskrivelse, om så bare et enkelt adjektiv, bringer noe frem i lyset. Og det er lett å glemme det forsvinnende store altet som ikke er sagt. For det som sies kan være så enkelt at vi forveksler det med hva som helst. For eksempel: en strek på et ark. Akkurat den streken på dét arket. Pennestrekens tykkelse, farge, trykket pennen er ført over arket med, strekens plassering, bue, lengde og så videre. Arkets overflate, måten blekket fordeles på, måten det har latt pennespissen synke inn i seg på slik at det er blitt dannet et slags preg eller en fordypning. Hva om noen ba deg om å danse den streken, spille den på piano, eller tegne et ansikt hvor streken er en del av omrisset? Hvilken bevegelse ville den fått som motsvar, hvilken bane, kraft, dreining? Hvilken tone, intonasjon, styrke, varighet? Hvilket ansikt? Hvilke muligheter åpner akkurat den streken?

ENSOMHET I

Natten før jeg skal stå på scenen igjen for første gang på to år, drømmer jeg at jeg har glemt kostymet hjemme; jeg løper etter en taxi for å rekke tilbake i tide, jeg tar den igjen og setter meg inn i baksetet. Taxisjåføren snur seg ikke, sier ingenting. Jeg må ha sovnet, for da jeg våkner igjen, er jeg i et fremmed rom. Det er formiddag, gardiner, våt snø utenfor, januar. Jeg hører stemmer et annet sted i huset, en mann og en liten gutt, jeg går til døren og oppdager at den er låst. Jeg finner en fotrulle og knuser to ruter av glasset i dørbladet, stikker armen igjennom, åpner døren, smetter ut i gangen, ser skoene mine stå der, beslutter raskt at jeg ikke tar sjansen, og løper barfot ut gjennom ytterdøren. Da jeg står på scenen bare to timer senere (jeg skal gjøre en solo i anledning åpningen av en kunstnerisk forskningsuke), blendet av det altfor sterke sidelyset, forstår jeg at jeg igjen er bortført; herfra er det ingen vei ut annet enn gjennom å mobilisere alt jeg har, og håpe at det holder.

Å GI RESONANS EN FORM

Ved ikke bare å se tekst som tekst og dans som dans, men snarere som to modi for å se og oppleve og få tilgang til verden på bestemte måter gjennom menneskelig eksistens, kan en glipe hvor produktiv utveksling mellom disse modiene oppstå. Mellom tenkning, forestillingskraft, assosiering og respons, som hver for seg er særegne. Å veve et stoff av resonans mellom dem. Når jeg tenker på det på denne måten, handler koreografisk poesi om å gi form til denne resonansen.

ENSOMHET II

Jeg tror jeg ser en tidligere kjæreste på gata på vei til jobb, det er ikke ham. Jeg følger ham med blikket og tenker «så hvor er du?». Plutselig blir det tydelig for meg hvor jeg selv er, som om akkurat disse øyeblikkene, en tidlig morgen i januar, skulle ha spesiell betydning. Som om det jeg har på meg, måten jeg beveger meg på, stedet jeg er på, det jeg ser rundt meg, sier noe om hvem er jeg, mer enn ellers; et utsnitt, en detalj, hvor livet før og etter kan leses av med nøyaktighet.





Jeg tenker at når jeg kommer frem, skal jeg lese i *The Poetics of Space*, jeg synes kapitlenes titler snakker til meg, særlig nå når jeg fylles av rommene vi pleide å bevege oss i; nå står de tomme, inne i meg, møblene er vekk. En dørklinke står plutselig frem som et betydelig minne, et hjørne av rommet, lyset slik det faller på en naken vegg.

TID OG ROM I

Vi har akkurat kommet ut av personalinngangen på teateret, det er sent på kvelden, den første i februar, det blåser kraftig her nede ved kanten av fjorden, det snør. Jeg fomler etter lua i jakkelomma, myser for å beskytte øynene mot snøfnuggene som kjennes skarpe mot huden på grunn av vinden. Slik jeg ser det, jobber du med vekslingen mellom det lineære og det sirkulære på en måte som gir mening kun gjennom det asymmetriske, sier min kollega. Og fortsetter: det lineære finnes gjennom alle lag av rommet, alle nivåer, og i alle typer kroppslig vev. Knokler og nerver. Og det gjør det det sirkulære også. Der det sirkulære er mest synlig, finnes fortsatt det lineære, bare mindre synlig. Og motsatt. Som utøvere må vi være bevisst på hva som til enhver tid skal gjøres synlig. Ja. Det er alltid en dråpe av det ene i det andre. Det er et spørsmål om hva som gis oppmerksomhet, og om hva som tar oppmerksomhet, sier jeg idet vi legger oss fremover mot vinden, skyver oss frem i møte med den idet vi runder hjørnet av bygget.

SKYGGEORKESTERET

Alt jeg ser, hører, erfarer, opplever, øver på, tenker, danser eller leser, former til sammen et slags orkester, forestiller jeg meg. Orkesteret sitter litt utenfor rekkevidde, i skyggene. Handlinger, valg og refleksjoner blir til i møtet med musikken de spiller. En viktig bok eller forestilling blir for eksempel fiolinist, en forståelse som grunnleggende endrer hvordan jeg tenker om noe, tiltrer som perkusjonist. Et utsagn som stadig vender tilbake fordi jeg har en fornemmelse av at det er viktig, men samtidig uforståelig, blir stående ved lysbryteren og slå den av og på, slik at orkesteret må ta pauser i spillingen når det blir mørkt, for så å ta stilling på ny når lyset kommer på.

FORMAT

En heftet bok tilrettelegger for en annen kronologi enn et kart. Løse sider som kan flyttes rundt, et ark brettet som et trekkspill som kan trekkes ut, transparente ark som lar de neste sidene av teksten lekke inn i seg. Formatet bestemmer hvordan teksten kan leses, hvordan tekstens innhold og forbindelser avdekkes; betydningsfullt er det også hvordan ordene, bokstavene, setningene og frasene settes på arket; høyt eller lavt, stor eller liten skrift, seriffer eller ikke, opp-ned, bakfrem, utspredd, i klynge, som et regn eller som skyer. Raskt eller langsomt, i sirkel, baklengs, ett ord av gangen, eller i valgfri rekkefølge. Når jeg skriver, forholder jeg meg til visse hierarkier eller vaner; jeg er vant til å lese fra øverste høyre hjørne, jeg er vant til et stående format, jeg er vant til å lese visse skrifttyper oftere enn andre. Å bryte



med disse forventningene skaper muligheter for andre lese måter; andre rom å gå inn i som leser og utøver, andre kronologier, andre tidserfaringer. Partiturets format gjør det mulig å forbinde tanker,⁶ bilder og assosiasjoner, å indikere sammenhenger mellom ulike deler av materialet, og mellom materialet og verden utenfor partituret.

BLINDHET II

Jeg skriver med en slags blindhet. Slik oppleves det: fordi jeg forsøker å skrive frem en dans, fremfor å beskrive en dans. Jeg ser ikke for meg en bevegelse og forsøker å beskrive den; jeg forholder meg til noe jeg ikke har sett før, noe som ikke har vært gjort før, noe som skal oppstå. Arbeidet ligger i å artikulere et spesifikt mulighetsrom for dansen gjennom poesien; en slags bakside, hvor forsiden er dansen. Og forsiden må være usynlig for meg for at jeg ikke skal foregripe forvandlingen fra poesi til dans; ikke redusere dansen til det språket klarer å gripe. Og omvendt. Så fort jeg forestiller meg en konkret bevegelse, kunne jeg heller vist den til danseren; og partituret ville blitt en unødvendig omvei, eller en litt kjedelig gåte, kanskje. De to sidene kan ikke leses på samme tid, de er ikke like eller gjensidig utbyttable. Men til sammen utgjør de det samme arket.

OVERSETTELSE

Da jeg var nitten, dro jeg på interrail. For hvert land jeg besøkte, skjedde det små forskyvninger i meg; små endringer, utvidelser. Ord manglet, jeg måtte ty til andre måter å sirkle inn det jeg ville si. Trafikkskiltene så annerledes ut (i Tyskland var de større, i Frankrike mindre; i Nederland var de liksom nakne). Fortauene var bredere eller smalere, asfalten var grovere eller blandet på helt små steiner. Luftfuktigheten da jeg kom av toget i Nice for første gang, var ikke noe jeg kunne forestilt meg om jeg hadde fått det forklart. Et rent rom i én by ville vært et skittent rom om det ble flyttet til en annen. Jeg fant ut at jeg kunne være morsom på tysk, men ikke på dansk. Noe jeg hadde ansett som en viktig innsikt, lot til å smuldre bort da jeg skulle forsøke å formidle den til et nytt bekjentskap. I det engelske språket kunne jeg plutselig trekke øyeblikket ut ved å si «jeg er dansende» i stedet for det gamle «jeg danser». Når en tekst reiser gjennom ulike språk, endrer den seg litt på samme måte: den finner andre sider ved seg selv, andre nyanser, den mister noe av det trygge, implisitte, blir møtt på andre måter enn den hittil har gjort, beveger seg kanskje med et litt annet ganglag nedover gaten mot havet.

DREIESKIVE

Jeg ser for meg en keramiker som arbeider ved dreieskiven; bevegelsene som oppstår i hendenes møte med leiren, den gjensidige forbindelsen hvor det konkave i hendenes form danner en konveks form i leiren, og motsatt. Slipper hendene opp, overlates materialet til tiden og bevegelsen i den jevne, roterende dreieskiven. Jeg tenker meg at forbindelsen mellom hendene og leiren ligner skriveprosessen, eller også det å utøve et partitur. Når forbindelsen mellom pennen og pa-

⁶ Essayet «What I Say and What I Do» av Jeremy Cox fra boken *Sound & Score, Essays on Sound, Score and Notation* (2013), redigert av Paulo de Assis, William Brooks og Kathleen Coessens



piret, partituret og utøveren opprettholdes, skjer det en gjensidig bevegelse som fører til endring; forandringens former blir til. Når forbindelsen opphører, påvirkes det som er skrevet og utøvet av andre krefter; persepsjonen, tiden, hukommelsen. Vinden gjennom et åpent vindu. Omgivelsenes konstante eller abrupte påvirkningskrefter; et kontinuum som strekker seg forbi min egen konsentrasjon.

DIMENSJONER

I en novelle med tittelen «Dimensjoner»⁷ beskriver den kanadiske forfatteren Alice Munro hvordan en mann, etter å ha vært sentral i en brutal hendelse, mener at han kan oppleve flere dimensjoner. Gjennom måten forfatteren skriver på, forstår vi at det mest sannsynlig dreier seg om en slags vrangforestilling. Samtidig åpnes det opp for at vi som lesere blir sittende igjen med et snev av tvil, og denne tvilen får meg til å kjenne etter om jeg har opplevd noe som ligner på opplevelsen av flere dimensjoner – og dermed synes jeg at jeg kan kjenne det. Det ligner hvordan noe vokser ut av en tekst jeg leser, klangen den gir i minnet, i tankene, sansene, kroppen. Hvordan det, når jeg beveger meg, eller når jeg ser noen bevege seg, står flere dører av eksistensen åpne på samme tid; det synlige, det lydlige, det taktile; forestillingene og assosiasjonene som oppstår og forsvinner; det som huskes og det som glemmes.

7 Fra novellesamlingen *Too Much Happiness* (2009)

HAPTISK SYN

Vi er på vei fra prøve, en kollega forteller om en bok som heter *Maps of the Imagination*. Poenget er at det er nesten umulig å forestille seg tid som størrelse, sier han, vi knytter så å si alltid tid opp mot rom, mot geografi. Eller vi gir den egenskaper, som om den var et vesen. Tiden går, tiden kommer. Fortiden er bak oss, fremtiden ligger foran oss. Dermed griper også tiden inn i det grafiske, i bildet, sier han. En strek er ikke bare en strek, den har en opplevd utstrekning også i tid. Jeg nikker, jeg har lest *Philosophy in the Flesh*⁸. Har du hørt om haptisk syn? spør jeg. Det har egentlig ikke noe med det han nettopp har sagt, å gjøre, jeg blir bare ivrig. Jeg forteller om hvordan sansene er forbundet på en slik måte at vi faktisk også «kjenner» med blikket, som med hånden, når vi ser på en overflate. Et ark, for eksempel, eller hud. Det samme gjelder lyd, hørsel, sier jeg. Vi kan «kjenne» hvordan gulvets tekstur er, gjennom lyden av en stol som skrapet mot gulvet. Kollegaen min nikker, løfter øyebrynene, blikket hans er klart og oppriktig, han sier «ah», for å vise meg at han synes det er interessant. Da jeg senere forsøker å finne en god artikkel som jeg kan sende ham, blir jeg i tvil om jeg har misforstått, eller i alle fall diktet videre på ideen om det haptiske.

8 *Philosophy in the Flesh: the Embodied Mind & its Challenge to Western Thought* (1999) av Geroge Lakoff og Mark Johnson

Å HØRE ET LYS

Verden har mange ansikter; noen er åpenbare, andre må lyttes frem. En gul blomst gjenkjennes som en gul blomst; men hva om svingningene av lyset som reflekteres i den, også kunne høres? Lyden av blomstens fargetone. Jeg forestiller meg at hvis vi, ved hjelp av et in-

strument som kunne oversette lysets svingninger til lydbølger i en frekvens som var innenfor det menneskelige ørets register, ble i stand til å høre blomsterfargen, ville vi med et utrent øre ikke kunne høre at denne var en gul blomst; vi ville ikke assosiert lyden med fargen. Like fullt ville den hørbare fargen være en konkret side av verden, på linje med den synlige fargen. Det å danse koreografisk poesi ligner på mange måter dette eksempelet, liker jeg å tenke. For hver utøver som nærmer seg partituret, vil man få tilgang på litt ulike svingninger; gjennom den enkeltes måte å stille inn sin oppmerksomhet på, måte å etablere et sensorisk og kinestetisk forhold til partituret på, måte å praktisere og øve på, måte og mulighet til å henvende seg til verden på.

KOREOGRAFISK PARTITUR I

I denne boken har jeg samlet litterære partiturer jeg har skrevet for dans i perioden 2014–2019. Partiturene består av poesi skrevet som dans og strukturert som koreografi, slik at poesien danner det koreografiske grunnlaget for en dans – når partiturene leses av en danser. Skrivningen av dem har vært forankret i min egen spesifikke erfaring som utøver innen samtidsdans, og forfatter med fokus på poetiske tekster. Krysningene av disse praksisene vil medføre at dansen nødvendigvis påvirkes av det litterære, og at de litterære tekstene påvirkes av dansen. Partiturene i boken består altså av poesi skrevet som koreografi. De tilhører forestillingskraftens dimensjon. Det at man som publikummer har mulighet til å lese partituret, og så se dansen som har oppstått i utøverens møte med det (eller se dansen først og så lese partituret), gjør det mulig å få umiddelbar tilgang til noe som ellers ikke ville vært like lett tilgjengelig; flaten som konstituerer bevegelse i møte med utøveren før, under og i etterklangen av utviklingen av koreografien; det sanselige og idémessige grunnlaget som konstituerer danser, for utøveren, innenfra. Det vil naturligvis aldri bli et fullstendig samsvar mellom det som kan leses i partituret av den som ikke danser det, og den som danser partituret, fordi erfaringen av å danse partituret nødvendigvis må blande seg med det å lese det, inntil det nærmest erfares som én og samme ting. Den poetiske erfaringen man får gjennom å lese partituret og den kinestetisk-visuelle erfaringen man får ved å oppleve dansen vil også blande seg. Og det som i partituret kan leses umiddelbart og gjenfinnes når man selv måtte ønske, har som dans en annen tid; kanskje finnes en hel setning i en arms bevegelse, kanskje strekker utøvelsen av tre ord seg over femten minutter. Partituret etterligner eller ligner heller ikke koreografien, på sammen måte som dansen ikke etterligner partituret. Koreografisk tenkte strukturer og semiotikk er snarere nedfelt i den litterære formen. Filosofen og kunstneren Kathleen Coessens skriver at «ulikt et kart medierer partituret mellom radikalt forskjellige sanser og dimensjoner»⁹. På denne måten tenker jeg et partitur som en ladet prefigurasjon for et danseverk og samtidig et selvstendig, litterært parallellverk til dette danseverket.

9 Essayet «Exploring Musical Integrity and Experimentation» fra boken *Sound & Score, Essays on Sound, Score and Notation* (2013), redigert av Paulo de Assis, William Brooks og Kathleen Coessens

TID OG ROM II

Jeg stanser idet jeg skal krysse en trafikkert gate, en eldre mann slipper bånd ut av et mekanisk håndtak slik at hunden får lengre radius og piler ut i veien. Trafikken bråstanser, hunden har satt seg midt i fotgjengerfeltet, den venter tålmodig på at eieren skal komme etter, han går langsomt mens han trekker båndet inn igjen ved å trykke på knappen i håndtaket. Da han tar igjen hunden, begynner de begge å gå, eieren mumler fornøyd, det er slik de gjør det, de tvinger den hersens trafikken til å stanse, ikke skal de måtte stå og vente, den tiden er det slutt på.

Å LESE (NOE) SOM DANS

Gjennom min erfaring med å skrive og å utøve har jeg artikulert fire forslag til hvordan danseren kan nærme seg partituret med det formål å gjøre en interpretasjon. Jeg har kalt dem *Akkumulativ respons*, *Innsirkling*, *Lytte og veie* og *Søvnarbeid*. Formålet med hver tilnærming er å etablere et sensorisk forhold til partituret ved å oppdage ulike lag av informasjon, og få tilgang til utøverspesifikk forestillingskraft. Alle tilnærmingene kan sammenføres på ulikt vis, og hver av dem vil fungere på ulike måter i møte med forskjellige partiturer. Etter min erfaring bør man dessuten alltid være konkret med tanke på hva slags tid man benytter sammen med tilnærmingene man velger seg; hvor lenge om gangen, hvor ofte i løpet av en uke, en måned, et år? Tid, sted, underlag, temperatur, lysforhold, klær, motivasjon og konsentrasjon etc. vil alltid være en del av tilnærmingen. Videre har jeg funnet følgende spørsmål nyttige for å veilede arbeidet fra partitur til dans: Hvilke muligheter oppstår gjennom partituret som ellers ikke ville vært der, vært sansbare, tilgjengelige? Hva er spesifikt eller karakteristisk for akkurat dette partituret? Hvilke lengsler¹⁰ skaper dette spesifikke partituret? Har jeg en agenda allerede, et håp eller en lengsel allerede før prosessen har gått i gang, og hvis ja: vil det tjene det spesifikke arbeidet mitt med partituret? Hvordan kan jeg nærme meg prosessen, støttet av mine erfaringer, uten å bruke dem som ferdige løsninger?

MELLOMROM

I *The Book of Beginnings and Endings* (2007) skriver forfatteren Jenny Boully frem en rekke mellomrom. Boken er bygget opp av nettopp begynnelser og endelser: begynnelsene på tekster som er, eller minner om, sakprosa; og endelser, på neste side, som fremstår som siste del av skjønnlitterære tekster. Om disse tekstene finnes i sin helhet, forblir i stor grad et mysterium for leseren; det som er slående, er mellomrommene som dannes mellom det som begynner, og det som tar slutt. Mellomrommene fremstår som konkave i selve den litterære, boklige formen: det er nærliggende å forestille seg hvert essay som et hele, en ekspanderende form, en sirkeldannende helhet, og formen imellom de to buede, svulmende helhetene gjenstår som konveks sfære. Men sett i lys av selve tekstene, altså det som vokser ut av dem, dannes et langt mer komplekst mellomrom mellom dem: presist og ekspanderende, som et bilde man tydeligst kan se i fraværet av det konkrete (i sitt indre). Det utelatte har sin egen sang, som også kan høres i det

¹⁰ Den norske danseren Cecilie Lindeman Steen har interpretert flere av de koreografiske partiturene i første del av denne boken, og snakker om hvilken *lengsel* som oppstår i møtet med dem; hvilke dragninger mot bevegelse gjør seg til kjenne, hvilke veier ønsker teksten å gå gjennom kroppen?

valgte. Eller det kan gå videre inn i skogen, alene: Å sette noe ved siden av noe annet skaper alltid et tredje. Jeg liker tanken på at dette tredje, disse mellomrommene, blanklinjene, disse lysende skyggene som står frem etter å ha stirret lenge på det motsatte og deretter ser opp i taket, kan være et hovedanliggende i skriveingen, dansingen, det som skjer mellom oss. At det som vokser frem der, i klangen mellom to flater, kan være veien inn i et kosmos hvor lyttingen er det som tar en frem, tar en videre.

Å GLEMME SITT EGET NAVN

Jeg holder en workshop for fire ganske unge scenekunstnere, to av dem har bakgrunn fra dans. Det er mai og varmt ute, jeg foreslår at de skal gå ut og samle ord, lytte seg frem til ord som gir en gjenklang i det fysiske, eller som gir en appetitt for å bevege seg. Se, og skriv ned ord som byr seg frem for dere uten å gruble over grunnen til at dere legger merke til akkurat dét, sier jeg, intuisjon er summen av all erfaring du har så langt, enten du har arvet erfaringene eller skaffet dem selv. Jeg har tidligere gjort lignende øvelse selv, hvor jeg lager en ord-samling på et ark, ordene spredt utover slik at de er lette å krysslese, la øynene bevege seg fritt på arket og fange opp ulike ord og sammenstillinger av ord, og deretter har jeg, eller øynene mine, valgt ut for eksempel tre ord en morgen, og så har jeg skrevet i forlengelsen av den impulsen disse tre ordene til sammen gir. Noen ganger har jeg vekslet mellom å skrive i fem minutter og å gå ut på gulvet og bevege meg i fem minutter, og etter hvert som vekslingen har pågått en stund, vokser både bevegelsene og teksten, griper inn i hverandre, finner sine egne fraseringer, fast eller løselig knyttet til de tre opprinnelige ordene og summen av dem. Det er denne øvelsen jeg har tenkt å gjøre med deltakerne når de etter tjue minutter kommer tilbake. Men da vi igjen sitter rundt bordet og jeg er i ferd med å forklare resten av øvelsen for dem, bryter en av deltakerne ut at han ville bruke «magnolia», men at dette ordet, navnet, ikke ga ham tilgang på verken lukten av blomstene eller formen på bladene. Det er en slags protest. Han assosierer ikke «magnolia» med treet han så. Dette er selvsagt en svakhet med øvelsen, innser jeg, og angrer litt på at jeg ikke har funnet på noe bedre. Kanskje det handler om å sirkle inn snarere enn å peke på, sier jeg, kanskje du trenger et annet ord, eller flere, for å opprette den sanselige forbindelsen du er ute etter. Antakelig gestikulerer jeg mer og er mindre artikulert, men det er i alle fall dette jeg ønsker å si. Heldigvis kommer jeg på to sitater som kan bidra i sammenhengen. Koreografen Deborah Hay sier at «editing language is editing choreography», fortsetter jeg. Å endre språket om det vi gjør, vil endre det vi gjør. Hvis noen forteller deg at måten du går på er elegant, vil du antakelig slutte å gå slik du hittil har gått og i stedet forsøke å gå «elegant». Heldigvis nikker flere av deltakerne gjenkjennende, eller anerkjennende, det er ikke godt å si. Jeg ser på klokka, det nærmer seg pause. «Seeing is forgetting the name of the thing one sees,» sier jeg. Det er tittelen på en bok om kunstneren Robert Irwin. Om man skal bli skikkelig god til å tegne, eller til å skrive, eller se, eller danse, må man komme forbi det man tror man vet. Det man allerede kan. Det kan til og med hende, avslutter jeg, at man må glemme sitt eget navn.



VEV

I bil på vei til Sverige hører jeg på en samleplate av deLillos, det er bilde av kake på selve plata. De fleste sangene har jeg ikke hørt før, og idet landskapet begynner å endre seg, bli åpnere, med mykere formasjoner og mer himmel, hører jeg for første gang verset av en sang om å kaste papirer. Melodien er lys og lett melankolsk, den følger rytmen jevnt – helt frem til den lange tonen som synges helt mot slutten av linjen, i-en i ordet befriende. Den varer akkurat litt lenger enn jeg hadde forventet ut fra helheten av sangen, en ekstra takt. Og denne forlengelsen gjør meg brått og uventet emosjonell, gir meg liksom tilgang til noe innover og bakover i livet mitt som plutselig virker viktig, jeg klarer bare ikke helt å sette fingeren på hva. Jeg ser på landskapet, lyset er en siste rest av vinter, himmelen hvit, jordene ligger nakne og fuktige, jeg kan ane et grønnlig skjær mellom trærne. *Kast alle papirene*. Hvis livet er et slags nett eller nettverk av forbindelser, kan et trykk eller en fortetning på ett sted skape et drag som trekker hele nettet, pirker i det som befinner seg på et helt annet sted.

FIKSJON

Jeg tenker meg at ulike lag av fiksjon, og ulike grader av fiksjon, kan virke på samme tid og veksle uanstrengt. Og virke sammen. Det jeg ser, det jeg forestiller meg, det jeg ikke oppfatter, og det jeg assosierer virker sammen og lager et sammensatt blikk som på samme tid ser innover i meg selv og utover i verden. Og utover meg selv, innover i verden. Å se en forestilling, eller å lese en bok, er en avklart situasjon uansett om selve forestillingen eller boken påvirker meg i den grad at jeg glemmer at jeg sitter i salen, eller at jeg leser. Jeg kan ha glede av det jeg ser, selv om jeg plutselig begynner å bekymre meg for om jeg rekker toget, eller i tankene begynner å notere på et nytt dikt. I åpningen av romanen *Fraværet av musikk* (2007) beskriver forfatteren Rune Christiansen hvordan Lancelot, etter et voldsomt slag, åpner visiret og tar av seg hjelmen før han stiger ned av hesten og blir sittende på kne i gjørma. Både han og hesten er utmattet; hesten deiser i bakken og blir liggende og sparke voldsomt mot himmelen, men roer seg idet Lancelot tar av seg hanskene, sliter av seg brystplaten og legger seg inntil ham. Mens han stirrer opp i de drivende skyene, ser Lancelot faren sin, kvinnen han elsker, en venn og en tapper kriger som med ett løfter sverdet og hugger mot ham; på refleks løfter Lancelot armen for å beskytte seg. Senere går Lancelot og hesten sammen gjennom et lite skogholt, får øye på en innsjø, drikker, skyller av seg blodet, før de går tilbake gjennom skogholtet, opp til en vei der en bil står parkert.

BUTOH-FU

I den japanske danseformen butoh («mørkets dans») brukes det (noen ganger) et særegent poetisk språk for å opprette og veilede og forvandle kroppslig konsentrasjon. Dette språket kalles butoh-fu. Danseren Hijikata Tatsumi (en av butohens grunnleggere) utviklet nyskapende, uforsonlige, poetiske språkbilder for å generere bevegelse og gester. Disse bildene blir iblant kalt «notasjon», fordi de veileder,

inspirerer og motiverer bevegelsene. Bildene blir oftest overført muntlig og individuelt notert ned, og i Hijikatas tilfelle kan man si at de utgjorde en koreografisk struktur,¹¹ et kronologisk oppbygget forløp av språklige bilder som ble danset. Surrealisme er en viktig del av butoh, og en av de mest gripende sidene ved butoh-fu, synes jeg, er tanken om hva som er surrealistisk for kroppen (eller mer nøyaktig, enheten «kropp-sinn»; i likhet med fenomenologien, forholder man seg i butoh til kropp og sinn uten en dualistisk deling.) Hva slags språk eller språklige bilder? Butoh forholder seg ikke til en strengt oppbygget teknikk, men søker i stedet å oppnå en mest mulig «uttømt» kropp for å kunne fungere som en «bærer» av eller et «fartøy» for butoh-fuens poetiske bilder¹², og gjennomgå forvandlingene butohen fordrer, med størst mulig dybde og kraft. Det minner om en slags grenseløshet. En grenseløshet som både er hengivent optimistisk og overgitt dystopisk. Danseren Yoko Akshikawa mente dessuten at publikum ville kunne tre inn i buthoens billedskapende prosess, selv om de ikke ville kunne identifisere hvert bilde med nøyaktighet¹³. De ville kunne kjenne, eller delta i virkningen av dem, tenker jeg; slik forestiller jeg meg også at det kan være med koreografisk poesi. En kinestetisk overføring mellom utøver og publikum; et delt øyeblikk som folder seg ut gjennom bevegelse (forankret i noe som er skrevet). Jeg finner frem til et videoopptak av Hijikata, der han danser koreografien *A Girl*. Det er 1973, han har på seg rosa kjole, han har skjegg og bare føtter. Scenen er dunkel, det sparsomme lyset er varmt og treffer det tynne stoffet i kjolen, den lyse huden på armer og ben, bena har mørk hårvekst. Han går sammenkrøket fremover, stanser, trekker inn haken som om han ser etter noe, eller tenker på noe snurrig men tilforlatelig, gnir seg i ansiktet med håndbaken av forkrøplede hender, før han blir stående på ett ben og setter seg ned på gulvet i et slags villet eller nødvendig, forutsett fall. Jeg blir slått av hvor gjenkjennelig denne skikkelsen er i meg selv. En gang ble jeg omtalt som en voksen kvinne med et følsomt ansikt, og jeg er fortsatt ikke kvitt skammen jeg følte over å bli beskrevet slik. Det føltes urettmessig, begrensende, dårlig gjort. Jeg er ikke en voksen kvinne med et følsomt ansikt, fantaserer jeg om at jeg skulle ha svart, jeg er en fet mann med hundestemme. Det metamorfe, det skiftende, det som ikke lar deg identifisere statisk eller entydig, er det som minner meg mest om hvordan det er å leve.

AKKUMULATIV RESPONS

Akkumulativ respons er et forslag til hvordan man kan nærme seg partituret som utøver, med det formål å gjøre en interpretasjon. Denne tilnærmingen til partituret består av syv trinn. Først deler man inn partituret i mindre enheter, som fortsatt er spesifikke for partituret (det vil si at ett ord alene kanskje ikke er nok). Deretter gir man enhetene et nummer for å holde orden. Så bestemmer man et antall runder, f.eks. 10. Man starter med første enhet: leser den, går deretter inn i rommet og gjør en respons (en «respons» bør i dette tilfellet være ganske rask; det innebærer å akseptere det som kommer, fremfor å forsøke å lete frem eller utforske noe.) Man går deretter tilbake til partituret, leser enhet nr. 2, går inn i rommet igjen og gjør en ny respons.

11 Boken *Hijikata Tatsumi and Ohno Kazuo* (2006) av Sondra Fraleigh og Tamah Nakamura

12 Ibid.

13 Ibid.

Slik fortsetter man gjennom partituret – når man er igjennom, har man fullført én runde. Prosessen gjentas i ønsket antall runder. Hvis «ingen-ting» kommer som respons, er det ok. Man fortsetter da til neste enhet, etc. Hvis noe begynner å dukke opp flere ganger, er det også ok. Man er ikke forpliktet til å huske det man nettopp gjorde. Over tid vil noe samle seg; materiale, innsikt, erfaring. Man kan bruke dette til å ferdigstille interpretasjonen, eller til å bringe prosessen fremover.

INNSIRKLING

Innsirkling er et forslag til hvordan man kan nærme seg partituret som utøver, med det formål å gjøre en interpretasjon. Denne tilnærmingen innebærer at man lærer partituret gjennom å gjøre det som ett strekk (som om man allerede er på scenen og kan det utenat). Man lar det som fester seg og tar ens oppmerksomhet være fluktuerende og i forandring gjennom prosessen: Først leser man hele partituret. Deretter utøver man det. Deretter går man tilbake og leser hele partituret en gang til, og utøver det på ny. Denne prosedyren gjentas som ønsket.

LYTTE OG VEIE

Lytte og veie er et forslag til hvordan man som utøver kan nærme seg partituret, med det formål å gjøre en interpretasjon. *Lytte og veie* kan gjerne benyttes sammen med andre tilnærminger; før, underveis og/eller etter, som en måte å fininnstille interpretasjonsarbeidet på. *Lytte og veie* har som formål å komme tett på to grunnanliggender: hvordan *virker* partituret? Og hva er særegent for akkurat dette partituret? Denne tilnærmingen går ut på at en nærleser, eller «lytter» til partituret med alle sanser¹⁴, for slik å prøve å eksponere så mange aspekter ved det som mulig, for eksempel hva gjelder estetikk, tid, rom, komposisjon, musikalitet. Hva slags format, taktilitet, skrifttype, skala, farge, fargeassosiasjoner, farger nevnt, lyd, lydassosiasjoner, lyder nevnt, smak, karakter(er), bilder, antall linjer, antall bokstaver, materialitet, taktilitet, format, rytme(r), ansatspunkter, retninger, repetisjon, forskyvninger, motivkrets, tematikk, referanser, romlighet, erfart tid etc. finnes i eller gjennom partituret? Når man har lyttet seg gjennom partituret i det tidsrommet man har satt til rådighet, vektlegger man disse aspektene og egenskapene i henhold til partiturets egenart. Kanskje vektlegger man antallet av bokstaven «e», eller det at partituret er skrevet på et A4-ark, eller at baksiden er blank, annerledes om tittelen er *Femti e-er på forsiden av en A4-side*, enn om partituret har en annen tittel.

SØVNARBEID

Søvnarbeid er et forslag til hvordan man som utøver kan nærme seg partituret, med det formål å gjøre en interpretasjon. Denne tilnærmingen foregår, som tittelen anslår, om natten. Før man går til sengs, setter man vekkerklokken på f.eks. 02:00 eller et annet tidspunkt på natten. Man leser deretter partituret til man sovner (i minst 10 minutter). Når man våkner av alarmen, utøver man partituret. Det beste er å gå mest mulig rett fra søvnen og inn i utøvelsen, uten avbrudd

- 14 Dette sier den amerikanske musikeren og komponisten Pauline Oliveros (1932–2016) om å lytte: «The key to multi-level existence is deep listening. Deep listening includes all sound as well as language and its syntax, the nature of its sound, atmosphere, and environmental context. This is essential to the process of unlocking layer after layer of imagination, meaning, and memory, down to the cellular level of human experience. Listening is the key to performance. Responses – whatever the discipline – that originate from deep listening are connected in resonance with being and inform the artist, art, and audience in an effortless harmony.» Koreografen Deborah Hay bruker forøvrig begrepet *noticing* i stedet for *listening*; fordi oppfatningen av hva det vil si å lytte kan skape en kroppslig passivitet, en følelse av å måtte liste seg eller å måtte være forsiktig for ikke å forstyrre.



eller forstyrrelser. Man kan filme utøvelsen og se på opptaket senere, la noen andre se på det, eller bare la opplevelsen bli med videre som en avleiring, og la det en kan huske, være av betydning (som minneutvalg, eller erfaringsdannelse).

SPEIL

Når jeg uforvarende ser mitt eget speilbilde i for eksempel et stort vindu, ser jeg annerledes ut enn jeg er klar over. Jeg har alltid et hastig tempo, ser det ut til, med lett heiste skuldre og hodet lett fremoverbøyd, som om jeg går ivrig gjennom en sterk vind. Beina mine strekkes aldri helt når jeg går, verken når jeg skyver fra eller tar imot gulvet med fotsålen. Det ser ut som om jeg kontinuerlig gjennomlever en rekke små, ubetydelige fall. Jeg er både høyere og bredere enn det jeg selv opplever. Armer og bein beveger seg mer i sideplanet enn jeg forestiller meg ut fra opplevelsen av å gå, enn fremover og bakover, det ser seigt ut. Er denne kroppen så stiv, så hard, jeg som har gjort det til et yrke å bevege meg lett og omskiftelig? Det er alltid med en viss grad av skuffelse og et påfølgende ønske om å endre meg selv at jeg møter mitt eget speilbilde. Ofte skifter jeg gangart umiddelbart, strekker kneet når jeg skyver ifra, retter meg opp, forsøker å slippe spenningen i skuldrene så godt det lar seg gjøre, og lar armene svinge fremover og bakover, følge tyngdekraften, la meg selv være ledig og klar for verden. Det mislykkes meg alltid, virker det som. Å opprettholde den ledigheten jeg lengter etter. Men kanskje er det likevel noe som endrer seg i meg, for hver gang, over timer og dager, måneder og tiår. Og kanskje er det noe i den sterke vinden jeg ikke ser, foruten gjennom mitt egen speilbilde i vinduet, noe jeg ikke forstår, men som er en viktig del av hvordan jeg tar meg frem. Eller kanskje kan man tenke seg at det finnes et helt register, gjennom avtrykk og spor i tid og ting, steder og andre mennesker, med innsikter om meg selv, som jeg aldri får tilgang til.

REFLEKSJON

Om jeg ser meg selv i et speil, ser jeg noe annet enn om jeg ser meg selv speilet i en vannflate. Det jeg ser meg selv gjennom, avdekker eller viser meg noe spesifikt; noe som bare avdekkes i møte med akkurat dette andre. Jeg legger meg ned og ser opp mot sommerhimmelen og blir var alt som gjør oss forskjellige, denne himmelen og jeg. Eller et gammelt skap. Hei, skap. Du rommer også noe, du bærer også på et mørke, både likt og ulikt mitt; mørket i øregangen, mørket i et lukket skap. Mørket bak eller under et skap, mørket i pupillen. Min egen skygge som beveger seg foran meg på stien. Vi belyser hverandre gjennom vår forskjellighet, kan man kanskje si. Og finner kanskje overraskende eller uante forbindelser.

NOTASJON OG PARTITURER I

Ordet «partitur» refererer ofte til et hefte eller oppslag skrevet i konvensjonell musikknotasjon: et kodet system, hvor et symbol og symbolets plassering refererer til en viss tone eller bevegelse. Notasjon



kan ha ulik grad av åpenhet. Når vi snakker om partiturer skrevet i konvensjonell notasjon, vil interpretasjonene av verket være noenlunde forutsigbare; har man god kjennskap til notasjonssystemet som er brukt, kan man med en ganske høy grad av presisjon høre eller se for seg hvordan verket vil ta form. Selve opplevelsen av verket kan man ikke nødvendigvis forestille seg; den kan slå inn med full styrke eller passere nærmest umerkelig. Flere ting spiller sammen: utøveren, hvordan utøveren har møtt nettopp dette verket, hvilken situasjon verket fremføres i, hvem som er publikummer, og publikummerens dagsform. Likevel kan vi si at verk skrevet i konvensjonell notasjon har en relativt lav grad av åpenhet, eller ubestemthet (*indeterminacy*). Eksempler på denne typen notasjon innen musikk er såkalt «moderne notasjon» med notetegn plassert i et femlinjesystem. Eksempler på notasjonssystemer for dans er Beauchamps-Feuillet-notasjon (først utgitt i 1700), Laban-notasjon (først utgitt i 1928) og Benesh-notasjon (først utgitt i 1956). Det er få dansere som i dag kan lese disse notasjonssystemene, eller som forholder seg aktivt til denne typen notasjon. For musikere og komponister innenfor musikktradisjonen som forholder seg til vestlig musikk fra de siste to hundre årene, er det derimot en implisitt del av det å lære seg å spille et instrument, eller å komponere musikk. Det er derfor først og fremst innen musikk at utviklingen av ukonvensjonell notasjon og eksperimentelle partiturer først ble utforsket. I etterkrigstida vokste det i USA frem ulike grupperinger av kunstnere som utfordret den konvensjonelle måten å forholde seg til det skapende versus det utøvende på; den såkalte New York-skolen, Judson Dance Theater¹⁵ og Fluxus-bevegelsen¹⁶. New York-skolen, som ble dannet rundt 1950, besto av kunstnere fra ulike felt: billedkunstnerne Robert Motherwell og Jackson Pollock, poetene Frank O'Hara og John Ashbery, musikerne/komponistene David Tudor og Pauline Oliveros, og komponistene Morton Feldman, Earle Brown, John Cage og Christian Wolf. Spesielt Cage og Wolf, som også var nære venner, søkte mot en mer individuell, åpen måte å skrive musikk på; for eksempel ved å bruke tekstnotasjon, grafisk notasjon eller tallnotasjon. Hvert partitur kunne bestå av en helt ny måte å notere musikken på, og utviklingen av notasjonsteknikker og selve komponeringen, tenkningen om musikk og hva musikk kunne være, ble uatskillelig knyttet sammen. Det betydde at utøverens rolle i det å skape musikk ble utvidet: fra å forholde seg mer eller mindre strengt til et etablert sett med regler, kunne og måtte utøveren nå ta stilling til partituret på et mer grunnleggende nivå: hvordan kan disse tallene, prikkene, eller språkbildene, transformeres til musikk? Det skapende potensialet ved tolkning og interpretasjon, ble dermed strukket langt forbi det som til da hadde vært forventet av en utøver. Partiturer av denne typen kan kalles *open form scores*, åpen form-partiturer. Jeg ble for første gang introdusert for åpen form-partiturer gjennom et todagers seminar holdt av den norske pianisten Else Olsen Storesund i 2011. Etterpå ble jeg fullstendig oppslukt av eksperimentell notasjon og selve de fysiske partiturene, utformingen, papirkvaliteter og formater; måter de kunne omsettes eller forvandles til for eksempel lyd eller bevegelse på. Motet det krevde og nysgjerrigheten som drev disse eksperimentene. Begeistringen og håpefullheten som ligger i denne måten å arbeide på: å sende noe ut i verden, for å se hva som oppstår.

¹⁵ Judson Dance Theatre var en gruppe dansere, koreografer og andre kunstnere som samlet seg og arbeidet i Judson Memorial Church i Greenwich Village i New York fra 1962 til 1964 – deriblant Yvonne Rainer, Deborah Hay og Steve Paxton. Gruppen av opphav til det vi i dag kaller den post-moderne dansen. De utfordret rådende ideer om teknikk og form, og tok for eksempel i bruk hverdagslige bevegelser som koreografisk materiale, som det å stå, gå, løpe, hinke eller krabbe. Selv om perioden kollektivet av kunstnere arbeidet i og rundt Judson Memorial Church, var kort, har det hatt en svært sterk innflytelse på ny dans og samtidsdans helt frem til (og antakelig forbi) i dag.

¹⁶ Fluxus-bevegelsen ble initiert i 1962 av George Maciunas (1931–1978) og er kanskje særlig kjent for en type partiturer som gikk under betegnelsen «event scores» (hendelses-partiturer). Disse partiturene besto gjerne av tekstbaserte «oppskrifter» eller instruksjoner som beskrev handlinger som skulle utføres. Noen av disse partiturene besto av en boks som inneholdt et partitur med instruksjoner, samt forskjellige objekter som skulle benyttes i realiseringen av instruksjonsteksten. Fluxus-partiturene gjorde kunsten erfaringsbasert: Som publikummer kunne du utføre denne oppskriften, alene eller som del av en gruppe, og dermed sto din egen utøvelse og erfaring sentralt i realiseringen av verket.

DANS OG MUSIKK, MUSIKK OG DANS

Danseren og koreografen Merce Cunningham (1919–2009) etablerte kompaniet Merce Cunningham Dance Company i 1953. John Cage var musikalsk rådgiver i kompaniet. Sammen utviklet de konseptet *chance operations* – sjanseoperasjoner – hvor for eksempel det å trille en terning kunne bestemme hvilke deler av dansen og musikken som foregikk simultant, slik at hver fremføring av en forestilling ble ulikt satt sammen. Kunstnerne tilknyttet Judson Dance Theater (1962–1964) insisterte – inspirert av Cunningham og Cage – på dansens uavhengighet ved å fristille den fra andre kunstformer, inkludert musikken. Koreografi, lysdesign, kostyme, scenografi og musikk ble sett på som likestilte virkemidler som kunne føres sammen eller ikke. Dans uten musikk kan fortsatt i dag være en uvant tanke for mange, men innen samtidsdansen har det vært en tilstedeværende idé siden sekstitallet at dansen og musikken gjerne kan være to uavhengige størrelser. Partiturene i denne boken er, for eksempel, skrevet til danseren; og om det skal være musikk, kostyme eller andre kunstformer som en del av uttrykket når interpretasjonen av partituret presenteres for et publikum, er opp til utøveren selv å vurdere.¹⁷

NOTASJON OG PARTITURER II

Å lese eksperimentelle partiturer er for meg en opplevelse av skrekk-blandet fryd. Å klassifisere og kategorisere kan virke beroligende og vekke begeistring på samme tid. Alle inndelingene jeg nå skal gå igjennom er grovinndelinger¹⁸, og det ligger i eksperimentelle partiturers natur å springe lett over de provisoriske gjerdene som er satt opp mellom dem. Men altså: først kan man skille mellom grafiske partiturer og tekstpartiturer. Består partituret av notasjon i form av tall, prikker eller streker som danner et slags system, tilhører det kategorien grafiske partiturer, og sannsynligvis underkategorien symbolske partiturer; vi kan si at det oppmuntrer til å bli lest på samme måte som vi leser språk¹⁹: ved at symbolene som tilhører partituret kan gis en verdi eller representere en betydning, som dermed kan spille sammen og danne forskjellige syntakser. Ser partituret derimot først og fremst ut som noe som kunne vært utstilt på et galleri for grafikk, har man sannsynligvis med underkategorien billedlige partiturer (*pictorial scores*) å gjøre. Vi kan si at billedlige partiturer oppmuntrer til å bli lest på samme måte som man ser et bilde²⁰. Der lesningen av symbolnotasjon innebærer en høy grad av analytisk tilnærming, krever lesningen av billedlige partiturer at man har en mer sanselig tilnærming til partituret. Blant tekstpartiturene kan man skille mellom de som i hovedsak gir instruksjoner, og såkalte *allusive scores* – metaforiske eller poetiske partiturer – som henvender seg til utøveren gjennom et poetisk eller billedskapende, assosiativt språk. Et eksempel på et instruerende tekstpartitur er *Piano Piece for David Tudor #2* av den amerikanske komponisten La Monte Young (f. 1935)²¹. Det lyder sånn: «Open the keyboard cover without making, from the operation, any sound that is audible to you. Try as many times as you like. The piece is over either when you succeed or when you decide to stop trying. Simply do what you / do and, when the piece is over, indicate it in a customary way.» (oktober 1960). Utøveren får altså klare in-

17 Partiturene i denne boken er skrevet ut fra min erfaring som danser og poet, og med en kjærlighet til dansen. Men kanskje kan de samme partiturene også spilles som musikk, av en musiker? Eller bli en tegnefilm? Bare en musiker, eller en animator, kan svare på det.

18 Denne måten å kategorisere på – *graphic, symbolic, pictorial, text, instructive* og *allusive scores* – har jeg hentet fra Virginia Anderssons essay «The Beginning of Happiness» fra boken *Sound and Score, Essays on Sound, Score and Notation* (2013) redigert av Paulo de Assis, William Brooks og Kathleen Coessens.

19 Essayet «The Beginning of Happiness» av Virginia Andersson fra boken *Sound and Score, Essays on Sound, Score and Notation* (2013) redigert av Paulo de Assis, William Brooks og Kathleen Coessens

20 Ibid.

21 La Monte Young var for øvrig en del av kunstnerkollektivet ved Judson Dance Theatre.

struksjoner om hvilke handlinger som skal utføres, og det er fysisk mulig å utføre handlingene som beskrives. Men se så på dette tekstpartituret av den samme komponisten, til og med skrevet for samme utøver, *Piano Piece for David Tudor #3*: «most of them / were very old grasshoppers» (14. november, 1960). Det følger ingen retningslinjer eller andre instruksjoner med til dette partituret, og man må derfor kunne si at det er et «ekte» metaforisk (*allusive*)²² partitur: det henvender seg til utøveren gjennom det rent sanselige og billedskapende uten å gi noen oppskrift på eller rammeverk for hvordan utøveren skal forholde seg til dette materialet. Det er flertydig og refererer ikke til handlinger²³. Tittelen er derimot av mer praktisk art, og *den* gir noen klare føringer med tanke på kontekst og for besetning; det er et stykke skrevet for piano, og det er skrevet til en bestemt pianist (og det er dermed mest nærliggende å tenke at det er en solo). Det er først og fremst i forlengelsen av partiturer som dette siste av La Monte Young, altså metaforiske eller poetiske tekstpartiturer, at jeg har skrevet partiturene i denne boken. I likhet med grafiske partiturer av typen *billedlige*, henvender også metaforiske tekstpartiturer seg til utøveren fortrinnsvis gjennom det sanselige, og det er dermed opplevelsen og erfaringen av partituret som danner grunnlaget for hvordan man går inn i en interpretasjonsprosess.

POLITIKK I

En musiker kan finne notene til et verk hen ønsker å spille, øve på det, og så fremføre det. Musikeren er ikke i like stor grad avhengig av at noen gir ham eller henne muligheten til å utøve noe hun eller han ikke har komponert selv, som det en danser tradisjonelt har vært; og musikeren kan ta med seg notene hvor som helst og øve når som helst. Jeg har alltid misunt musikerne denne muligheten, og mitt ønske for partiturene i denne boken er at de tas i bruk på denne måten – som noter en utøver kan danse på eget initiativ, når som helst, hvor som helst.

POLITIKK II

I «Score Politics»²⁴ skriver den franske danseren og koreografen Frédéric Gies om hvordan partiturer (*scores*) kan bidra til å utfordre holdninger og praksiser rundt dette med eierskap og autentisitet i dansefeltet: at det å notere ned en dans og gi andre åpen tilgang til den, kan gi en koreografi videre liv gjennom andres lesning, interpretasjon og erfaring. Han kaller det «sirkulerende eierskap», og snakker om hvordan dette blir mulig gjennom å erstatte dansestiler med bevegelseskvaliteter²⁵. Snarere enn å skulle opprettholde en original kan partituret brukt på denne måten åpne for at interpretasjonen av partituret blir en transformerende og endrende operasjon. Dette er alltid politisk, sier han – fordi et partitur dermed bærer på ulike mulige fremtider.

POLITIKK III

«Dance is my form of political activism. It is not how I dance or why I dance. It is that I dance.» Deborah Hay

22 Essayet «The Beginning of Happiness» av Virginia Andersson fra boken *Sound and Score, Essays on Sound, Score and Notation* (2013) redigert av Paulo de Assis, William Brooks og Kathleen Coessens

23 Ibid.

24 Trykket i *everybodys performance scores* (2010), redigert av Alice Chauchat og Mette Ingvarsten i samarbeid med Zoë Polich, Kim Hiorthøy, Nadja Hjorton og Stina Nyberg.

25 Dette begrepet ble introdusert av Rudolph von Laban (1879–1958) i forbindelse med et system han utviklet for å kunne analysere og karakterisere bevegelsers dynamikk, kalt *Effort*. (Laban utviklet for øvrig også et eget notasjonssystem for bevegelse, kalt Laban-notasjon, se «Partiturer og notasjon 1»).

ORD

Noen ganger gjør jeg en øvelse for meg selv. Jeg ser på noe, hva som helst, og kaller det skjønnhet. Hva skjer med det da? Å kalle noe for stygt bærer med seg en slags avvisning. Men i det skjønnne ligger en invitasjon, en velkomst, noe som tar deg imot: sansene trekkes mot hva som enn som for anledningen blir kalt skjønt, og tar på det med blikket, med tanken, med minnet, fantasien sperrer øynene opp, slikker ivrig til seg, forsøker å plassere tingen i verden på ny. Og jeg får mulighet til å erfare en skjønnhet jeg ikke har prøvd før.

Å SE

Rembrandt (1609–1669) malte et bilde som har fått tittelen *Badende kvinne* (1654). Og bildet viser akkurat det. Eller? Jo da, jeg ser en halvt avkledd kvinne, jeg ser vann, varmt sollys, hun bader. Og før jeg vet ordet av det, legger det seg en skjønnhetsforventning oppå bildet, en vane, et filter som kommer med blikket før jeg rekker å forstå det selv, som gjentar alt det jeg vet om en halvnaken kvinne i sommerlys, en konvensjonell titter-skjønnhet legger seg på brilleglassene som dugg idet jeg kommer inn fra kulda. Men stopp en hal. For det Rembrandt lar komme til syne gjennom bildet, er nettopp ikke en malers ytre blick på kvinnen som bader. I stedet er det hennes eget blick jeg får låne. Forfatteren, maleren og kritikeren John Berger skriver om hvordan man i bildet kan se «(...) desire experiencing itself as something as old as the known world, tenderness experiencing itself as the end of the world, the eyes' endless rediscovery as if for the first time of a familiar body»²⁶. Bildet lar meg altså ta av meg brillene og i stedet ta del i opplevelsen av å bade, det kjølige vannet mot leggene, akkurat denne sommerdagen på sekstenhundretallet.

26 Boken *Portraits. John Berger on Artists* (2015)

IMAGINARIUM²⁷

Omtrent slik ser skrivebordet mitt ut på en typisk skrive dag: tre–fire oppslåtte bøker; poesi, prosa, fagbøker; noen bilder; fotografier, postkort, utklipp fra aviser eller tidsskrifter; en porselens kopp (som jeg ikke drikker av), et stykke finvevd, hvitt stoff, en notatbok med små tegninger og samlinger av ord, halvtente tanker. Noen ting blir hengende eller liggende over lengre tid, flere skriveprosesser, andre skiftes ut når et partitur er ferdigskrevet. Hver bok, hvert bilde, hvert objekt har sin egen kraft; og teksten jeg skriver, oppstår i et møtepunkt mellom disse kreftene, uten å være lik summen av dem. Det minner meg om å stå i et gatekryss, hvor skyggene fra bygningene faller inn i hverandre og danner et nytt territorium, uuttente mønstre, et annet sted å tenke fra.

27 Et imaginarium beskrives i boken *A Choreographer's Score* (2012, s. 13) av Anne Teresa de Keersmaecker og Bojana Cvejić som en «sone som påvirker arbeidet, og som en ikke bare kan kjenne, men som det også er mulig å spore i materialet» (min oversettelse), og at denne sonen kan bestå av tekster, fotografier, kart eller annen type informasjon som er blitt brukt i prosessen.

TVIL

«Jeg vil gjerne ha rett til å uttrykke min dypeste tvil», skriver den danske dikteren Inger Christensen.²⁸

28 Boken *Verden ønsker at se sig selv* (2018)



TEMPUS

Hva vil det si å danse fortid? Hva vil det si å danse fremtid? Eller hvilken virkning har det på meg som kropp, her og nå, at teksten er skrevet i preteritum? Hvilken virkning har det på meg som kropp, her og nå, at teksten er skrevet i futurum? Jeg tror det å skrive koreografisk poesi dreier seg om å skape en tekst som har en akutt betydning for det å være en kropp, i øyeblikket, uansett hvilken tidsform som brukes i språket; men at ulike virkninger kan formes gjennom hvordan tekstens tempus lader øyeblikket. Futurum kan kanskje lade øyeblikket med spenningen mellom forventning og venting; preteritum henvider seg til minnenes virkemåte, fremkaller bilder, i blekere farger, som vokser ut i rommet gjennom ens eget blikk.

RYTME

En rytme er det som former et materiale gjennom gjentakelse; bygningene jeg går inn i og ut av, dagene, dørene som åpner og lukker seg, nettene, språket. Rytme er også hvordan gjentakelser på ulike måter skaper mønstre. En flokk fugler. Kvistverket i nakne trekroner i november. Den jevne, duvende pusten fra ventilasjonsanlegget.

FEILLESING

Ofte når jeg leser, ser jeg noe interessant som viser seg å ikke stå der; jeg har lest feil. Dette har blitt en viktig del av skrivingen. Jeg skriver ned det jeg trodde jeg leste, som i utgangspunktet ikke ga mening ut fra den opprinnelige teksten, men som nettopp derfor skaper en gnising som kjennes i kroppen, en friksjon, noe som slår en gnist, inn i bevegelsen.

DET UMULIGE²⁹

Jeg har en slags formening om hva «kjærlighet» er – eller i alle fall dukker det opp noen bilder, noen bilder fra en slags kollektiv fantasi, tida vi lever i, hva jeg utsettes for, hva som er blitt koblet opp mot ordet «kjærlighet». Og jeg har et enda klarere bilde av hva det vil si å «pløye»; jeg har sett jordene bli forvandlet fra flater med stikkende kornstubber til myke, mørke ufremkommelige renner idet traktoren kjører langsomt bortover mens den trekker de buede knivene etter seg. Men å «pløye kjærlighet», hvordan gjør man det? Idet to kjente ting møtes og danner en ukjent handling eller beskrivelse, våkner dansen i meg. For å finne ut hvordan det er å pløye kjærlighet, må jeg kjenne på det med kroppen, det nytter ikke å tenke seg frem; jeg må stryke hånden (eller kroppen) over overflaten (av det ukjente) for å kjenne teksturen. Jeg må la størrelsene møtes i meg selv og kjenne hvilken kraft de til sammen utgjør. Og selv om ingen kan si om jeg har rett når jeg beveger meg i kraft av å pløye kjærlighet, og ingen (sannsynligvis) vil gjenkjenne at jeg pløyer kjærlighet (fordi det ikke finnes før jeg gjør det), er selve forsøket spesifikt og former hva det vil si «å pløye kjærlighet».

²⁹ Koreografen Deborah Hay bruker et beslektet begrep i sin praksis, ideen om paradoks. For eksempel skriver hun i boken *My Body – The Buddhist* (2000): «my body feels weightless in the presence of paradox».





FOTNOTER OG HUKOMMELSE

Skriveformatets verktøy og virkemidler gir visse særegne muligheter i form av dans. Man kan kanskje si at det å skrive dans åpner noen muligheter for både dansen og teksten som ikke ellers ville funnet sted; og som er tekstlige for dansen og danseriske for teksten. Lest som dans kan en fotnote være en nedfelt informasjon; et ord med en fotnote kan, etter å ha lest fotnoten, fungere som et feste, et punkt, en konfigurert enhet. Hvis ordet *kroppen* har fotnoten *Er ensomtlevende, frøliknende, svakt skinnende i det dypgrønne bladverket. Vindkast, rytmiske, svingende. Beina føres bakover, ikles finbroderte strømper i mørkt blått og grønt, innslag av gult. Er en gul kolibri dypt der inne i trekronen, så vidt synlig, et hurtig hjerte, lades kroppen* med virkningen fotnoten har. *Kroppen* er ikke lenger *kroppen* slik *kroppen* var uten fotnoten, men snarere en sum av *kroppen* og den spesifikke virkningen denne fotnoten har på *kroppen*. *Kroppen* blir en slags «sone» i koreografien; og slik kan jeg for eksempel enkelt huske en rekke av ord og utøve de «sonene» hvert ord i rekken utgjør.

TEGNSETTING

Et punktum, lest som dans, kan ha en samlende effekt; i tiden, i rommet, en avsluttet strekning, en bevegelse som fullføres, kommer til ende. Et linjeskift lar en bevegelse klinge ut, et komma gir ansats til fortsettelsen, neste del av en frase. En setning eller et avsnitt kan utgjøre en sekvens. En ujevn høyremarg gir et svev mellom to fraser, der en blokkjustert tekst oppfordrer til et jevnere jag fremover i tiden. En parentes innbyr til fortrolighet. En jevn marg på én side lar meg søke tilbake. For eksempel. Og så videre. Det tekniske, formmessige fra den skriftlige sfæren får en virkning, en innvirkning på teksten lest som dans, og skifter betydning eller virkning, idet teksten blir tatt opp i et annet system, et annet paradigme, som dansen utgjør. Og motsatt. Koreografisk poesi ligger i punktet der disse to sfærene krysses.

POLYFONISK SKRIVING

Jeg kan se fem utøvere danse på samme tid, men jeg kan ikke lese fem sider av en tekst på samme tid. Likevel har jeg forsøkt å *skrive* en tekst som skal danses simultant av fem dansere³⁰. Jeg tenker på det som polyfonisk skriving; at fem spor i teksten til sammen skal utgjøre ett forløp, én kronologi, som bare kan «leses» polyfonisk idet teksten danses – slik et orkesterverk oppstår idet de ulike stemmene, instrumentene, befinner seg i samme rom på samme tid og spiller sammen. Denne måten å skrive på krever en aksept for egen utilstrekkelighet, fordi måten å skrive på begrenses av måten jeg kan lese og ha oversikt over teksten på mens jeg skriver; og det krever at både hukommelse, evnen til å holde minnet om flere poetiske bilder levende samtidig, forestillingskraft og evne til å gjette, spisses så presist som mulig.

³⁰ Partituret *Flukt og forvandling*

SYNTSE I

Å sammenstille ord, uten subjekt, er som å blande farger. *lengsel lilje hud. skyggen spre sped. enkelthetene lys baksidene*. Til sammen danner de



tre ordene en annen «farge» enn hvert enkelt av dem ville gjort, hadde det stått alene. Denne spesifikke «fargen», eller syntesen, som ordene til sammen danner, kan gi en singulær resonans når den leses som dans; kronologien fra lesehandlingen utviskes, øynene trenger ikke lenger flytte seg fra det ene ordet til det neste, jeg kan på en og samme tid kjenne *lengsel lilje hud* i kroppen, lytte frem formene, banene, gjennom bevegelse.

SYNTSE II

Kroppen har ikke blanke felt mellom øyeblikkene, den finnes og finnes. Den trekker alt inntil hverandre gjennom seg selv; om konsentrasjonen holdes jevnt som en tone, eller om den har korte opphold imellom. Å danse et koreografisk partitur innebærer å la sitt eget nærvær konstitueres av et praktisert forløp som på samme tid er og må være her og nå, og som er forankret i lesningen av partituret; lesningen som har vært, og som gradvis har funnet veien inn i et bevegelsesforløp, men som likevel i noen grad alltid peker tilbake, til nettopp det leste. De sanselige bildene, kronologien, tilstandene, figurene; de er både her og nå, baner og bevegelser, en fininnstilt tilstedeværelse – og der inne, i en slags aktivert fortid; lesningsøyeblikket.

HENVENDELSE

Da jeg først begynte å skrive koreografisk poesi, tenkte jeg at det ville være lurt å bruke henvendelsesformen «jeg»; at det ville opprette en mest mulig direkte forbindelse mellom partituret og utøveren som skulle lese det. Men «jeg» ble lettere oppfattet som meg, altså den som skriver, og skapte dermed en distanse hvor den som leste, så teksten som «en annen», en person som snakket om seg selv, og dermed krevde en ekstra «oversettelse» («hvordan angår dette meg når det er deg du snakker om?»). Så forsøkte jeg å bruke «du». *du driver ut all tvil, kvitter deg med den, kvitter deg, du er fuglekvitter*. Denne henvendelsen danner det jeg kaller et «fortrolig imperativ» (eller «soft imperative»³¹); den sier noe som hva som skjer med «deg», den som leser, en direkte henvendelse fra teksten til leseren, men som også baner vei for at teksten og leseren er «ett»; den vet noe om den som leser, oppretter en fortrolighet hvor teksten og leseren er enige, eller i alle fall kan bli det, om hva denne dansen er³². Senere har jeg skrevet i tredjeperson, førsteperson flertall, implisitt subjekt (som i fortrolig imperativ, men uten pronomen), subjektløst, og med vekslende perspektiver og subjekter. Jeg husker godt første gangen jeg leste partituret *I'll Crane for You* (2008) av Deborah Hay, det åpner sånn: «Like a fan opening, the stage space unfurls into life with his entrance – a short curved path, situating him near the audience. / He moves along the edge of the audience performing a blurry dance in blurry space.» Og at jeg først tenkte «hvem er han?» før jeg umiddelbart etter tenkte «han er meg». Altså, dansen konstitueres gjennom at «jeg» danser «ham». Og det handler ikke om å gjøre seg opp en idé om hvem denne «han» er, i form av en bestemt karakter eller skikkelse, men gjennom å praktisere partituret, lære fra kroppen³³ og lytte frem de mulighetene akkurat denne «han» åpner for, som ikke hadde vært der om det hadde vært «jeg» eller «du».

31 I en samtale jeg hadde med dramaturgen og teoretikeren Bojana Cvejić i 2016, foreslo hun dette begrepet i forbindelse med henvendelsesformen som er brukt i partituret *Flukt og forvandling*.

32 Jeg har generelt ønsket å unngå bruk av direkte instruksjoner i den koreografiske poesien, og kviet meg derfor først for denne måten å skrive på. Men jeg tenker at måten jeg bruker «fortrolig imperativ» på, strekker seg forbi det som lar seg utføre som en ren instruksjon: snarere opprettes det et rom hvor man må finne ut hvordan det som blir foreslått i teksten, er mulig; et mulighetsrom, fremfor en instruksjon som peker på noe som allerede kan tenkes utført på en bestemt måte.

33 Koreografen Deborah Hay snakker om «å lære av kroppen»; ved å lage et språklig skille mellom kroppen og tanken lar Hay utøveren tenke seg kroppen som en læremester fremfor et slags kjøretøy man skal styre. Jeg tenker at hun på denne måten snur opp-ned på en dominerende følelse av at kroppen er underkastet tanken, en farkost man bruker for å lete etter bevegelsesmateriale som man kontinuerlig tar opp til vurdering og bruker eller forkaster, og at det kan føles frigjørende som danser å i stedet betrakte kroppen som en intelligent størrelse.



Å KOMME TIL SYNE

«I take this picture of myself / and with my sewing scissors / cut out the face. // Now it is more accurate: // Where my eyes were, / every- / thing appears³⁴». Denne beskrivelsen som Margaret Atwoods dikt gir av å se, av å være i verden, av at det manglende feltet i bildet lar verden komme til syne, ligner for meg på det å danse: et hull klippes ut av tilværelsen slik den arter seg i det daglige, det rutinemessige, det nyttige eller nødvendige; og gjennom denne åpningen kommer verden til syne, plutselig både helt nær og delvis som gjennom en kikkert, et felt som stadig forvandles gjennom at det forflytter seg, et felt hvor det fremmede og det kjente likestilles, oppleves på ny.

34 Diktsamlingen *The Journals of Susanna Moody* (1970) av Margaret Atwood

ROM I

På vei til universitetsbiblioteket en sen kveld i mars blir jeg avbrutt av sang idet jeg strener inn svingdøren. Jeg stanser opp og ser et kor, de står i en sirkel i foajeen utenfor biblioteket, de har vanlige klær, det ser ut som de har flyttet en vanlig øving til dette rommet akkurat i kveld. Hvorfor? Jeg blir stående en liten stund og legger merke til at de har formet sirkelen på det stedet i rommet hvor takhøyden er høyest. Den felles stemmen som koret utgjør, får en mektig gjenklang, det kjennes ut som om den flytter inn i kroppen min, jeg fylles av den, melodien og klangen kommer brått på, for bare et øyeblikk siden gikk jeg og bekymret meg for noe jeg skulle skrive, hvordan jeg skulle klare det, og jeg har ikke hørt denne musikken før, likevel føles den gjenkjennelig, gjennom den fysiske nærkontakten med stemmen. Når de synger i dette rommet, må noe bli hørbart som i et annet rom ikke ville vært det. Avstandene, veggene og gulvets form og materiale, plasseringen, formen de står i, gir lyden en spesifikk resonans.

ROM II

Det romlige har et litt ergerlig potensial til å etablere et mimetisk forhold til teksten på papiret; hvordan den er satt opp, fordelt, hvilket format som er valgt på papir og skrift. Og på samme måte som forsøket på å beskrive dans fremfor å skrive frem dans, kan det føles som det å indikere romlige insentiver eller tilrettelegge for visse romlige valg gjennom nettopp hvordan teksten er utformet fysisk, reduserer både teksten og dansen; ved at jeg prøver å la det ene være det samme som det andre.

ROM III

Ofte tenker jeg på en dans som en tegning; fordi den setter et bestemt avtrykk i rommet – man kan se for seg en bane på gulvet der danseren har vært, eller et flerdimensjonalt «spor» i lufta, som om enhver bevegelse og forflytning tegnet en strek. Til slutt ville det kanskje se ut som en slags sky, en blyantstrek, kanskje. Da jeg i en (lang) periode hadde en solopraksis³⁵ som gikk ut på at jeg måtte danse det samme solopartituret hver dag, pleide jeg å tegne gulvbanen jeg hadde beveget meg i, fritt etter hukommelsen etter at jeg hadde utøvd dansen, som en slags dokumentasjon, noe varig, et bevis på at jeg hadde gjort

35 Soloen *Dynamic* (2012) av Deborah Hay. Min adaptasjon av denne soloen hadde premiere på Den Norske Opera & Ballett 21. mai 2014.



det selv om ingen hadde sett meg, kanskje – og som et verktøy; etter hvert kunne jeg legge arkene oppå hverandre, holde dem opp mot lyset og myse meg frem til en tendens, en romlig preferanse eller valg-messig fortetning som jeg ikke i utgangspunktet hadde siktet meg inn mot. I soloen *Violin Phase* (1981) danser Anne Teresa de Keersmaecker på et underlag av lys sand. Soloen er koreografert slik at danseren gradvis «tegner» et bestemt mønster i sanden – et mønster som bare er synlig om man ser underlaget ovenfra. Og i barokkens notasjonssystem for hoffdansen – *la belle danse* – var det kun føttenes trinn som ble nedtegnet; armenes og overkroppens bevegelser ble antakelig sett på som så selvsagte at de ikke behøvde å behandles nærmere – et sted står det at om det er noe du lurar på angående armenes bevegelser, kan du spørre dansemesteren din³⁶. Dette har antakelig skapt en del hodebry for ettertidens dansere og koreografer (da disse hoffdansene etter sin storhetsperiode ble lagt vekk og glemt i et par hundre år før dansepartiturene ble gjenoppdaget. Tenk at det går an å danse slik man gjorde for flere hundre år siden, og det med stor nøyaktighet! Som å reise i tiden. Nå skal jeg avslutte denne parentes). I parallellbokverket *Choreo-graphic Figures*³⁷ og *Drawing a Hypothesis – Figures of Thought*³⁸ viser Nikolaus Gansterer en besnærende samling tankefigurer og bevegelsesfigurer, kart og diagrammer. Han nærmer seg tanken som bevegelse, en bevegelse som kan leses av gjennom å la tankebevegelse-nes «baner» og «former» tegnes ned. På denne måten gis både tanke og bevegelse en annen, «utenomspråklig» form – ikke en oversettelse, med mindre man også tenker på språket som en oversettelse av tanken og bevegelsen – men en form som gir tilgang til *det samme*, slik at man kan nærme seg den samme virkeligheten fra radikalt forskjellige inn-ganger. Og at dette *samme* nødvendigvis oppfører og utvikler seg ulikt, i møte med den formen man velger seg.

ROM IV

En dans må foregå et sted³⁹. For eksempel på en peishylle. I boken *Body Space Image* (1990) av Miranda Tufnell og Chris Crickmay er det trykket et bilde av fem menn i mørke, side kapper som står side om side på en peishylle, hver av dem med lett bøyd nakke og blikket ærbødig trukket til seg. Dette bildet slutter aldri å forbløffe meg.

VERKETS IDENTITET

Det er lett å bli inspirert; og ofte synes jeg at det jeg bruker inspira-sjonen til, forteller mer om meg selv enn om det jeg blir inspirert av. En inspirasjon kan være flyktig; den krever ikke noe tilbake, den blir villig med deg ned i jakkelomma, ut av blikket, inn i skriften, inspi-rasjonen sier ikke imot. Det å skulle interpretare et partitur opplever jeg som noe ganske annet. Det krever en slags gjensidig forpliktelse; et partnerskap som etableres over tid: først gjennom hvordan parti-tureten skrives, og deretter hvordan det leses, praktiseres, danses. Det krever at jeg er oppmerksom på detalj, kronologi, helhet. Det krever at jeg er oppmerksom på tiden partituret skaper i meg som leser. Opp-merksom på rommet. Oppmerksom på et finstemt nærvær spesifikt for akkurat dette partituret i møte med akkurat meg som utøver. Jeg

- 36 Det var den norske barokkdanseren Elizabeth Svarstad som fortalte meg dette.
- 37 Boken *Choreo-graphic Figures, Deviations from the Line* (2017), redigert av Nikolaus Gansterer, Emma Cocker og Mariella Greil
- 38 Boken *Drawing a Hypothesis, Figures of Thought* (2017) av Nikolaus Gansterer
- 39 En dans må skje et sted; den skjer i møte med noe, en tanke, en impuls, et innfall, den skjer (ofte) i og med kroppen, den skjer i og med den som danser, den skjer i og med den som ser; den skjer i og gjennom oppmerksomheten, den skjer på en overflate eller i et medium, den har én utstrekning eller flere; et tredimensjonalt areal, et assosiasjonsrom, et avtrykk (for eksempel «ser» jeg en danser i en bestemt positur oppe på et rundt betongplatå hver gang jeg går forbi Schous plass i Oslo, hvor jeg tilfeldig gikk forbi og så noen danse for nitten år siden). En dans har en størrelse, skala, utstrekning, både konkret romlig og imaginært (og i alle skjæringspunkter mellom disse). En dans har et sted, en plassering, retninger; og alle disse formene for romlighet påvirker og påvirkes av tid; for eksempel varighet, tempo, rytme. Rytme former rommet, avtrykket dansen setter i minnet. Hastighet og tempovariasjoner kan for eksempel flytte omgivelsene til bakgrunn eller forgrunn i bevisstheden. Retninger og retningsskift utfordrer min romlige oppmerksomhet, forhandler med strekningene, tomrommene, avstandene; innad i rommet, bygningen, landskapet, overskrider vegger på sin vei ut i kosmos; et på samme tid >

tror det er mulig å gjenkjenne et slikt partnerskap, et slik oppmerksomt lyttarbeid over tid; og at noe vi kanskje kan velge å kalle *verkets identitet*, da kan komme til syne.

BEVEGELSE- OG NÆRVÆRSARTIKULASJON

Når jeg slår opp ordet «artikulasjon» finner jeg ut at det blant annet betyr å forbinde mer enn to ting, at det handler om hvordan tingene forbindes og hvordan de beveger seg i forhold til hverandre. For eksempel bevegelse og nærvær. Kanskje kan dans være en artikulasjon av bevegelse og nærvær. I alle fall er det vanskelig å skille disse to fra hverandre; og når jeg skriver eller leser noe som dans, handler det alltid om disse to, som en nål med tråd, hvordan nåla og tråden danner sin bane gjennom et stoff vevd av tid og rom.

KOREOGRAFISK PARTITUR II

Hva skal man kalle tekstene i første del av denne boka? Jeg tror de har mange slektninger; manus, dreiebøker, scenetekster, scenedikt, librettoer, noter, partiturer, dikt. Og så videre. Der ordene «manus», «dreiebok», «scenetekst» og «scenedikt» peker mot teater og film, «libretto» først og fremst mot opera, «noter» og «partiturer» mot musikk, og «dikt» mot litteraturen, har jeg forsøkt å prøve ut begreper som ikke i like sterk grad er forankret i eksisterende tradisjoner eller sjangre. Koreografisk manus, scenetekst for dans, koreografisk poesi⁴⁰, poetisk partitur, koreografisk partitur, litterære partiturer for dans. Når jeg i denne boken har valgt å bruke begrepene «koreografisk poesi» og «koreografisk partitur», handler det om i hovedsak to ting: at den formen jeg skriver i, ligger tett opptil og er forankret i poesien; og at de som form og funksjon er tenkt å henvende seg til flere sanser simultant, slik at det opprettes et sensorisk forhold mellom kroppen som leser og teksten. Jeg har valgt å sende assosiasjonene i retning av musikk fremfor teater gjennom å benytte begrepet «partitur» fremfor «manus» – fordi et menneske i et scenerom som danser et manus, sender ut en annen forventning, lager en annen kontrakt med publikum, enn et menneske i et scenerom som danser et partitur, med tanke på representasjon og narrativ, har jeg tenkt. I *open form*-tradisjonen, som partiturene i denne boken står i forlengelse av, benytter man det engelske begrepet «score» (det stammer faktisk fra det norrøne ordet *skór*, som betyr noe i retning av innriss). Jeg har valgt å oversette «score» til «partitur»⁴¹. I kjølvannet av New York-skolen, Judson Dance Theatre og Fluxus-bevegelsen, har et «score» gått fra i første rekke å betegne musikk skrevet i konvensjonell notasjon («noter»), til også å omfatte ukonvensjonelle og eksperimentelle måter å overføre informasjon på innenfor blant annet musikk, dans og billedkunst. Et «score» kan være et kollektivt verktøy i form av en samling delt informasjon mellom de medvirkende i en kunstnerisk prosess, det kan være en nedtegning i form av ord, tegninger etc. som danner en dokumentasjon av et verk, eller det kan være et middel for å formidle et verk mellom opphavsperson og utøver (/leser/medvirkende kunstner). Ofte er et «score», eller partitur, litt av alle disse tingene, på én gang.

konkret og imaginært rom. Måten danseren og dansen henvender seg på, kan synliggjøre avstander og forbindelser i rommet, og mellom rom, på et sted og mellom steder. Kanskje kan man også se dansen (i betydningen den utøvde koreografien) selv som et slags rom, på samme måte som en bok eller en film; den har en arkitektur, en oppbygning, et sted for erkjennelse gjennom det omskiftelige, det som i ett og samme øyeblikk er her og forsvinner. Den anatomiske helheten et menneske utgjør er et rom, mørke overflater som glir mot hverandre, gnistrende nettverk, knokkeltedaler. Forestillingskraftens triumf over materien, drømmenes overskridelser som følger oss som erfaringer inn i våkenhetens bevissthet. Når jeg skriver dans, forsøker jeg å gjette meg frem til hvordan det romlige kan leses ut av partituret, ut fra hvordan teksten settes opp og fordeles, hvilke ord som velges, hvilke bilder som skrives frem. En resonans krever et rom for å klinge; en bevegelse skjer i en utstrekning, enten den er anatomisk, utenom-kroppslig, konkret eller imaginær; eller, som oftest, et sted midt i mellom.

⁴⁰ Den finske danseren Anni Kaila foreslo begrepet «choreographic poems» etter å ha deltatt på en workshop jeg holdt i 2016.

⁴¹ Begrepet «partitur» betegner nedskrevet, flerstemmig musikk; og ved å betegne noe som et «solopartitur», slik jeg gjør i denne boken, beveger jeg meg litt bort fra den opprinnelige betydningen. Likevel oppfatter jeg at begrepet «partitur» i skrivende stund er det som på norsk ligger nærmest betydningen av «score».

INTERPRETASJON

Hvordan skal man betegne det som skjer fra en danser leser partituret, til det finnes en dans? Lesning, tolkning, fortolkning, kinestetisk tolkning⁴², oversettelse, omsetting, adaptasjon, danserisk lesning, interpretasjon? Forvandling, transformasjon? Jeg tror en slik prosess kan ha elementer av alt dette i seg. Jeg velger å snakke om «interpretasjon» i denne boken, fordi ordet språklig sett er tett knyttet til nyere, vestlige dansetradisjoner. Isadora Duncan (1877–1927) begynte å skape såkalte «interpretative danser» tidlig på 1900-tallet, hvor hun for eksempel kunne ta utgangspunkt i et maleri, og så skape en dans ut fra opplevelsen dette maleriet ga henne. Man kan si at hun gjorde en fortolkning av maleriet, og at denne fortolkningen utgjorde selve dansen. På dette tidspunktet i historien var man vant til at dans ble benyttet til å fortelle en historie på scenen (som i balletten *Svanesjøen*, for eksempel). Duncans måte å heller fokusere på dansens sanselige og assosiasjonsskapende kraft i møte med publikum på, sammen med det faktum at hun benyttet musikk som i utgangspunktet ikke var skrevet til dans, ble sett på som radikal. Ordet «danseur/danseuse» benyttes sidestilt med ordet «interprète» på fransk. Videre har ordet «interpretasjon» en gjennomsiktighet en del europeiske språk imellom (for eksempel *interpretation* (engelsk, tysk, svensk) *interprétation* (fransk), *interpretación* (spansk)). Det tar også opp i seg et slags mellomværende, eller mellomliggende; *inter* (mellom to ting eller flere) og *-per* (noe i retning av å bevege seg mellom, eller gi videre); og plasserer, slik jeg forestiller meg det, danseren i mellomrommet som åpner seg mellom teksten og dansen.

⁴² Dette begrepet brukes i publikasjonen *Åpen form – en utvidet utøverrolle. En håndbok* (2015) av Else Olsen Storesund.

Å VÆRE EN STOL

Jeg har alltid syntes det er ganske lett å være for eksempel en muffins, eller en stol. Og da tenker jeg ikke bare på formen, hvordan stolen ser ut, men på å gå inn i selve tilstanden, karakteren, personligheten til akkurat denne stolen. Man kan sikkert tenke seg at det dreier seg om enkel besjeling, å menneskeliggjøre tingen, stolen. Men jeg er ikke så sikker på om det er sånn. I alle fall ikke bare sånn: for det å nærme seg en annen tilstand, med en slags utvidet eller overdreven empati, en erkjennelse av sameksistens kanskje, innebærer at det lyttende, sansende, står på vidt gap og trekker til seg forskjellene og likhetene mellom to tings materialiteter, teksturer, tyngde, stilling, positur, oppbygning, funksjon, bevegelse, porøsitet. Og at dette kan gi tilfang til en slags forvandling fra mennesket-som-ting til mennesket-som-ting-møter-stol-som-ting. Jeg tror det er mulig å kjenne likhetene og forskjellene, og å bruke begge deler til å nærme seg det ikke-menneskelige. Og at det på den måten er en kortere avstand mellom det menneskelige og det ikke-menneskelige, helt konkret, enn det vi kanskje er vant til å tenke. Selv om vi bare kan lese disse forskjellene, disse likhetene fra et menneskelig perspektiv. At et tre har et annet «nærvær» enn et annet tre; et tre har et annet nærvær eller en annen tilstand enn bygningen det står ved siden av. I alle fall kan jeg kjenne forskjellen i kroppen. Dette bruker jeg når jeg skriver dans, og når jeg danser. Jeg kan nærme meg treet, eller bygningen, gjennom å «låne» tingens tilstand. I boken *Fox 8: A Story* (2013) skriver George Saunders frem

en revs historie. Reven har lært seg å lese og skrive menneskespråk gjennom å tilbringe utallige timer utenfor stuevinduet til en menneskefamilie i utkanten av skogen. Det høres tullete og morsomt ut, og det er morsomt, men også på overraskende vis troverdig. Når reven skriver at han en kveld satt utenfor huset, «smelling all the interest with snout», har språket nærmet seg en «revsk» syntaks, og jeg kan kjenne det igjen: ja, slik er det å være rev, man lukter interessen med snuten. Når jeg nærmer meg omgivelsene på denne måten, handler det om å gå inn i tingenes tilstand fremfor å betrakte dem som objekter: om jeg skal danse en hest, er jeg ikke opptatt av hvordan hesten ser ut, hvilke kjennetegn den har som «objektiv» hest, men av «hest-heten»⁴³ dens: hvordan det er å være akkurat denne hesten, hvordan det er å se det den ser, på den måten den ser det, og hva den bruker det til. Hvordan det er å bevege seg over gulvet som en hest i menneskekropp. Hvordan jeg leter etter hovene i mine egne føtter, hvordan jeg får lyst til å bite i flygelet, hvordan en dør ikke lenger er bare en dør, men også en merkelig mekanisme som jeg ikke har oppskriften til.

43 Det var danseren og professoren Chrysa Parkinson som først gjorde meg oppmerksom på denne distinksjonen.

KROPPEN

Boken *The Body: An Essay* (1990) av Jenny Boully består i sin helhet av fotnoter til en tekst vi ikke får lese. Dette minner meg om hva slags innsikt jeg har i min egen kropp: jeg vet en rekke ting om kroppen, og jeg erfarer kontinuerlig hva det vil si å være en kropp, men jeg kan aldri forstå hva det å være en kropp er; nettopp fordi jeg ikke har noen annen erfaring å sammenlikne med. Ofte har jeg kjent på en følelse av å sitte fast i kroppen. En overveldende erkjennelse av at kroppen er den eneste måten. Men det som oppstår fra kroppen, fra kroppens forestillingskraft, kan kanskje sees som en forlengelse av den; en bok skrives fra kroppen og kommer tilbake til den, lar den se seg selv, som noe annet, en overskridelse av dens fysiske begrensning.

EN SKOG AV SPRÅK

Jeg er vant til å måtte finne det riktige ordet gjennom dansen. I studio, på teknikk-klasse, på prøver. Før og etter forestilling. Bevegelser har navn eller får navn; sekvenser og fraser avgrenses eller oppstår gjennom ord, lyder, språklige bilder. Det handler om å få språket til å strekke seg etter dansen, og å se hva som skjer med dansen når man tar på den med språket. En kontinuerlig samtale hvor hver stemme veksler sømløst eller hakkete mellom det verbale og det fysiske, i jakten på en felles forståelse, enighet eller oppdagelse mellom de to som snakker. – Pffff og så [håndbevegelse] tsch tsch [glir sidelengs] men så finner jeg liksom ikke riktig tempo. – Hvis du snur deg som om det er for første gang? – Ja, kanskje det. [] Kledd i jegerdrakt [snur] – Ja. Jeg har gått veien til partiturer gjennom en skog av språk.



DET UTELATTE

Å skrive et partitur til musikk. Å danse mitt eget partitur for publikum. Andre farger enn svart og hvitt (foruten gjennom opplevelsen av teksten). Å skrive på andre materialer enn papir (med unntak av å gravere partituret til *Skjønnhet 1-x* på plater av plexiglass). Å skrive et ensemblepartitur for ett hundre utøvere. Store variasjoner i skala (papirark større enn A3-format, eller mindre enn A5). Å skrive for ikke-dansere (med unntak av enhver som ønsker å lese teksten). Mange interessante muligheter for å reise på seminarer og symposier. Å skrive et partitur som fungerer på samme måte som et brettspill. Å danse mine egne partiturer. Ideen om «hekt»: å forme ulike forhold mellom to eller flere utøvere gjennom partituret. Å skrive om et allerede eksisterende verk til dansepartitur, for eksempel *Metamorfoser* av Ovid (men jeg planlegger å gjøre det). En haug med gode artikler. Flere stabler med svært interessante bøker. Alt jeg har glemt.

EN AVGRUNN

Å skrive er et fysisk arbeid, sånn opplever jeg det. Jeg kjenner teksten i kroppen, kjenner at setningen tar form før jeg hører den som en indre stemme, eller før jeg ser den på skjermen eller arket, jeg flytter meg rundt på stolen, reiser meg opp, går ned trappen og opp igjen, lytter, prøver å få teksten til å flytte på seg, bygge seg videre. Jeg kan tenke noe helt annet når jeg skriver enn når jeg ikke skriver. Å danse er et mentalt arbeid, sånn opplever jeg det også. Jeg kan kjenne at en tanke forflytter meg, at det jeg tenker kan gjøre det mulig for meg å bevege meg på andre måter, at det å stille meg selv spørsmål eller si meg selv ord, uttrykk, setninger, gjør noe med måten jeg er oppmerksom på å være en kropp, at det kan åpne for bevegelser jeg ikke kunne forestille meg. Mellom dansen og diktet ligger en avgrunn. Over seiler små løv i vinden; det som lar seg tenke gjennom å danse, det som lar seg danse gjennom å tenke, det som lar seg tenke gjennom å skrive, det som lar seg danse gjennom det skrevne, det som lar seg skrive gjennom å danse.

HVORDAN FINNER MAN DANSEN DER INNE?

Det er en forfatterkollega som spør. Han peker ivrig, med hele hånda, på en tilfeldig bok som ligger på bordet mellom oss. Jeg kjenner et sukk gå igjennom meg, eller kanskje er det hjertet som daler, noe sånt. For dette burde jeg kunne svare på; den som skriver koreografisk poesi, må vel kunne si noe generelt om hva som gjør at en tekst ikke bare er en tekst, men også en dans. Så jeg tar sats og prøver: jeg ser etter et avsnitt, eller en setning, eller bare en sammenstilling av to ord, som har betydning for øyeblikket, begynner jeg. Ikke bare i form av refleksjon, men mer konkret, fortsetter jeg: et område av teksten som har betydning for det å være menneske, *som kropp*, i øyeblikket. Som gir en akutt, kroppslig erfaring. Eller som krever tilstedeværelse i kroppen for å kunne erfares. Videre ser jeg etter noe som kan utføres som en flertydig handling. Jeg ser etter noe som fordrer handling eller bevegelse; som når jeg stryker hånden over en ru flate for å få vite hva en ru flate er. Eller jeg ser etter en endrende eller flertydig tilstand,





en tilstand som rykker meg ut av det selvfølgelige, som gir meg en annen opplevelse av hva kroppen kan *være*, av hva det vil si å være en kropp. Egentlig leter jeg ikke engang, sier jeg, plutselig ivrig, jeg griper etter boken, åpner den på et vilkårlig sted – og nå illustrerer jeg hvordan det egentlig skjer, det å finne dansen der inne, mens jeg forklarer: – Det er heller som om øynene, før jeg rekker å lese teksten ordentlig, beveger seg raskt og lett over siden, søker og finner frem til den, som en sporhund.

ABSTRAKSJON

Jeg har aldri helt forstått hvordan dansen kan være abstrakt. At det å bevege seg kan oppleves eller betraktes som abstrakt, uten å kunne skille selve mennesket fra bevegelsen. Min erfaring er snarere at det å danse er å konkretisere forbi det gjenkjennelige.

TID IV

Kroppen har sin egen tid; tiden det tar.



NOTER TIL ESSAYENE

Essayene «Enhet», «Virkelighet», «Blindhet I» og «Tid og rom II» er, delvis eller i sin helhet, tidligere publisert i romanen *Mørke dyr* (2018).

Essayene «En strek», «Ord», «Sammenstilling» og «Å se» er tidligere publisert av *Dansens Hus' Magasin* (vår 2018) under den samlede tittelen *Fem tanker om skjønnhet*.

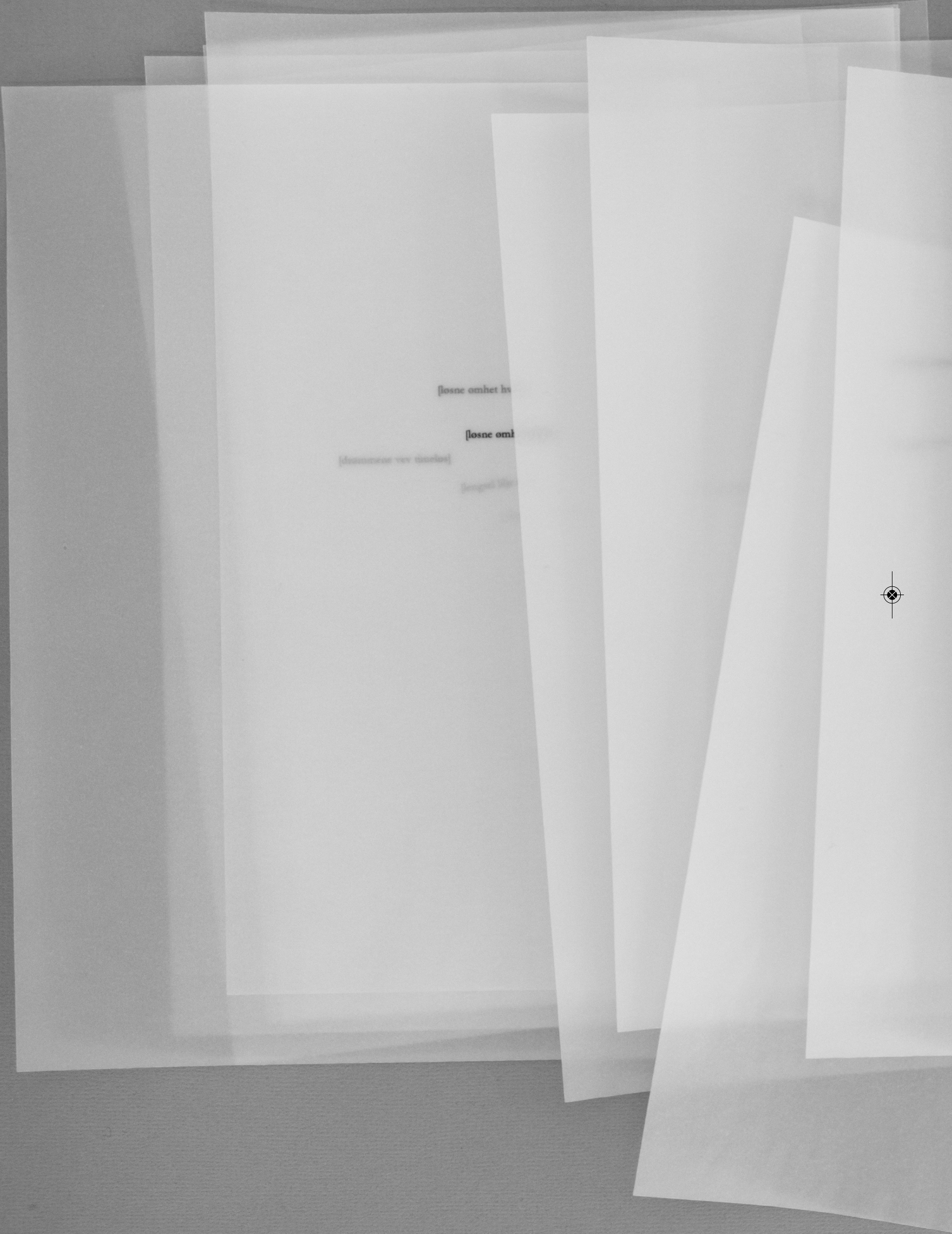
Essayet «Sammenstilling» har tidligere stått på trykk i *Bokvennen Litterære Avis* (2017).

Delsetningen «gjør det mulig å få umiddelbar tilgang til noe som ellers ikke ville vært like lett tilgjengelig» og setningen «Partituret etterligner eller ligner heller ikke koreografien, på samme måte som dansen ikke etterligner partituret.» I «Koreografisk partitur I» parafraserer essayet «Exploring Musical Integrity and Experimentation» av Kathleen Coessens, utgitt i boken *Sound & Score: Essays on Sound, Score and Notation* (2013) redigert av Paulo de Assis, William Brooks og Kathleen Coessens.



Bildet på side 168–169 viser originalutgaven av partituret *Transparens*.
The photograph on page 168–169 shows the original version of the score *Transparency*.
Photo: BRYNHILD SEIM







I

[enkelhetene lys baksidene]

