

Dans og Musik

– en interview-mosaik

ved Hanne Tofte Jespersen og Ole Nørlyng

»Begrebet dans er uadskilleligt fra musik, og Terpsichore forener i sit væsen rytmen og bevægelsen. Den mest umiddelbare i sin oprindelse og virkning, den uafhængigste og sjæleligste, ja vistnok den ældste af alle skønne kunster er musikken. Hvor meget og dog hvor lidet er der ikke skrevet om denne guddommelige kunst, men at dansen er dens førstefødte datter, har man sjældent villet tilstå, og hvorfor? Har skønheden ikke de samme fordringer som vellyden? Er der

længere fra øjet end fra øret til sjælen? Den almægtige skaber, der lagde harmonien i bjergenes ekko, i skovens hvælving, i vandets dybe susen og valgte menneskets bryst til et gemme for de skønneste toner, skabte han ikke den svævende svale, den flygtende hind, det smidige rør, den gyngende blomst og fremfor alt det menneskelige legeme, der i uskyldens ro er det højeste af naturlig ynde?«

August Bournonville: Mit Theaterliv, 1848



Vi har været på opdagelsesrejse i dansejungen for at se på frodigheden, modsætningerne og særprægene. Hvorledes arbejdes der i værkstedet? Hvad serveres der for publikum? For at kaste lidt lys over ikke mindst det fascinerende forhold mellem dans og musik har vi interviewet ialt seks personer fra den danske dansescene. De interviewede er valgt ud fra deres forskellighed og ud fra den oplevelsesrigdom, de har givet os i forbindelse med forestillinger, vi har set indenfor det sidste år:

Fra *Nyt Dansk Danseteater* har vi interviewet *Randi Patterson*, *Warren Spears* (danser) og *Anders Koppel*, fremover forkortet RP, WS, AK (se om *Nyt Dansk Danseteater* i Marie-Louise Kjølbyes artikel »*Dans er et sprog*«)

Nanna Nilson interviewede vi efter hendes forestillinger i Saltlagret feb.

85. Forkortet NN. (om Nanna Nilson, se også Marie-Louise Kjølbyes artikel i dette nr.).

Redaktionen overværede Isabel Eisens forestilling *Arv – en jordballet* i nov. 84. Og i dec. præsenterede hun *Danseteaterprojektets* afskedsforestilling *Vi beklager (Den sidste Vals)*.

Isabel Eisen: Danser, koreograf, pædagog. Uddannet i modern dance i New York. Kom til Danmark i 1973. I samarbejde med musikeren Niels Wamberg har hun i sit arbejde med bevægelse og musik arbejdet ud fra improvisation. Vi interviewede Isabel og Niels i jan. 85. Forkortet IE.

foto fjernet af
copyrightmæssige hensyn

foto fjernet af
copyrightmæssige hensyn

foto fjernet af
copyrightmæssige hensyn

Anders Koppel.

Randi Patterson.

Warren Spears.

(Foto: Jakob Mydtskov).

præsentation: målsætninger – konkrete aktiviteter

RP:

Moderne dans tager sit udgangspunkt i vores tid: de bevægelser som vælges, skal udtrykke følelser og stemninger, som et publikum skal kunne forstå umiddelbart.

Nyt Dansk Danseteaters forestilling *En Gudedrøm* var, hvad skal man sige, gruppedynamisk tænkt. Det er det mest kollektive projekt vi nogensinde har lavet, og det har været det sværeste, vi nogensinde har lavet. Vi kommer aldrig til at arbejde så kollektivt igen, så er det sagt!

Vi havde en målsætning. Vi ville ind i *Det rejsende Landsteater*, som var det eneste, der kunne sikre ensembles videre eksistens. Så tænkte vi, OK hvis vi vil ind der, og den økonomi betyder så

meget for os, må vi gøre noget ved det. Hvad er »festligt, folkeligt og fornøjeligt« som vi alligevel er interesseret i og kan stå inde for? Vi fik ideerne på bordet, snakkede om mytologi, og det interesserede alle.

... Jeg synes personligt, at man skal danse for mange mennesker. Det er ikke nok at danse i København for et bestemt, lille publikum. Jeg synes, man skal ud der, hvor folk er. Der finder man et publikum, der ikke har noget forhold til dans i forvejen. Dem synes jeg, det er vigtigt at få kontakt med. Og første gang må man måske møde dem på en måde, hvor man forventer, de forstår een. Næste gang kan man komme med noget, som måske mere er

i den genre, man selv vil køre. Jeg synes, det er vigtigt, at de ikke lukker af første gang. Når jeg siger »folkeligt«, så er det i forhold til det.

Det vil sige, at I i øjeblikket opdrager publikum til at modtage dans?

Ja i allerhøjeste grad. For det er kun i København, folk er vant til at se dans og forstå, at der findes andre former for dans end klassisk.

WS:

jeg synes, *En Gudedrøm* er god i den sammenhæng, bl.a. fordi den rummer forskellige slags musik, og man behøver ikke både at skulle prøve at forstå musikken og forstå dansen. Der er nogle jazzagtige afsnit, nogle er sambaagtige, nogle lyder klassiske, der er en

tango osv. Det er velkendte klange for et almindeligt publikum, sådan at de kan acceptere, hvad vi danser og den historie, vi danser, meget hurtigere, end hvis det var »John Cage-klange«.



Isabel Eisen.

IE:

Danseteaterprojektet:

Danseteaterprojektet eksisterede i halvandet år som et projekt under Københavns Kommunes Ungdomsskole, finansieret af arbejdssekretariatet – altså et arbejdsløshedspåkningsprojekt for unge mellem 16 og 24. Afskedsforestillingen fandt sted i dec 84 i Boulevarden (Kbh). Nu er projektet lukket! Dans er jo ikke erhvervsorienteret nok. Ung-

domsskolens budget i 84 var på 18 millioner, i 85 er det på 6, d.v.s. ikke noget til dans. (Besluttet i Kbh's borgerrepræsentation. Der sattes nu næsten udelukkende på Ung i Arbejde!) – Der har virkelig været et stort behov, og der er mange, der efter et kursus virkelig er kommet igang med at lave noget. De gled fra rollen som tilskuer til rollen som deltager, og det er som bekendt let at glide tilbage igen.

Danseteaterprojektet kørte fem måneders kurser oprindelig for 35 deltagere, men i september 84 blev der oprettet to projekter for ialt 60 personer. For 85 var der en venteliste på over 100. Nå – men nu er der ikke noget, der hedder Danseteaterprojektet!

Hvad lavede Danseteaterprojektet?

Udover den almindelige træning, har der været kurser i jazz-ballet, skuespilteknik etc. Hvert kursus sluttede med en offentlig forestilling bl.a. i Saltlagret. Vi har også været med i Nørrebro's Kulturfestival 84 og Kulturoffensiven. Nogle har været med på TV, andre har f.eks. dannet gruppen Ballet Bizzare. Nogle danser nu ude på Bellevue Teatret. Nogle har lavet koreografier til en fredskonference for nylig.

Jeg har været ansat som leder af morgentræningen og improvisationsarbejdet. Men kursisterne har selv lavet deres forestillinger. Vi arbejdede fra kl. 9 til kl. ??? Kursisterne fandt selv deres musik. Til forestillingerne var der oftest »fast« komponeret musik, men det var meget forskelligt – fra Philip Glass til showmusik, fra Kraftwerk til Tina Turner. Der var også nogle, der lavede deres egen musik. – Jeg opdragede kursisterne til at improvisere, selvom meget i en forestilling var fastlagt. Man ved jo aldrig, hvad der sker!

NN:

Dans er en fysisk udtryksform med kroppen som medie. Jeg er koreograf – jeg er bevægelsesforsker, og jeg forsker i et bevægelsessprog, der kan frigøre energier hos såvel danserne som hos publikum. Jeg arbejder med bevægelser i tid og rum. Punktum – slut!

Mit arbejde med bevægelserne sker ud fra ideen om, at alle bevidste bevægelser er ligeværdige. Lyd, lys, kostumer, scenografi etc. skabes uafhængigt af koreografien som andre udtryksformer, der blot eksisterer i samme rum og på samme tid som dansen. For at opnå kontrol og uforstyrrelighed er det vigtigt med et højt – dybt kendskab til sig selv. Det findes der flere forskellige måder at nå til. Denne kunnen munder ud i »distance« i tilværelsen. Hvordan kan du være i total kontakt med dit indre og med dit ydre på samme tid? Det kan man godt. Til alle tider har der altid været nogle, der kunne.

Jeg underviser kun på den fysiske plan – bevægelsen – placeringen. Det første jeg gør med en elev, er at få hende placeret, så hun får »ro«. Hvis man står forkert – fødder – rygsøjle etc. – sker der forfærdelige ting. Det er mere end tredive år siden, man fandt ud af, at man kan hjælpe skizofrene mennesker ved at løsne spændingerne omkring rygsøjlen. Hvis man er velplaceret i kroppen, kan man bl.a. blive »høj«. Så kommer der en ro i kroppen, som også rummer en »distance« og en »udtryksfuldhed« på en og samme tid. – Folk sidder og mediterer; men for mig findes der kun én måde at få ro på, og det er noget fysisk. Først når man kan det, kan man eksakt vide, hvad det er, man gør. Der er så mange, der siger, at dans er rytme og som sådan regelbundet.

foto fjernet af
copyrightmæssige hensyn

Nanna Nilson i forestillingen »F.M. Transmittance«, febr. 85.
(Foto: Per Morten Abrahamsen).

Men jeg synes, det er vigtigt at huske, at livet ikke er regelbundet. Og hvordan klarer vi det? Ved at være i go' kontakt med os selv uden at gå rundt og drømme. Jeg ser desværre mange, som er i så go' kontakt med sig selv, så de overhovedet ikke er i kontakt med noget andet. – Nogle af eleverne er ved at få den ro, som jeg taler om. Og så skal den bruges.

dans – musik / musik – dans

AK:

Jeg har aldrig været inde i den diskussion om, at *En Gudedrøm* skulle være specielt folkelig. Selvfølgelig skulle det være forståeligt. Det er noget helt andet! Jeg har prøvet i musikken at gøre det *episk fortællende*, for at gøre en vanskelig historie forståelig. Det er vanskeligt, fordi balletten fremstiller hele *historien* presset sammen i dans og uden ord! Jeg har valgt at lave de musikalske skift således, at musikken og dansen fortalte samme historie. Det er den ene side af sagen. Den anden grund til at jeg har valgt at bruge forskellige typer musik – eller man kan næsten tale om arketyper, der er i vor musikalske bevidsthed – er, at det var sådan set ikke den nordiske mytologi, vi ville fremstille. Vi ville fortælle *en drøm*, hvori den nordiske mytologi indgik. Altså en drøm i en mands hoved, og jeg har prøvet at grave ned til de musikalske formler eller arketyper, som ville fortælle noget om lige præcis de konkrete scener. Man kunne godt forestille sig, at man havde sagt: Nu skal vi lave en drøm, og så laver man noget enormt »drømmende« musik. Men sådan er drømme ikke. Drømme er meget mere realistiske.

Vi snakkede om at betragte jætterne som en slags fremmedarbejdere. Fremmedarbejderne eller flygtningene i dagens Danmark »det er de fremmede, der kommer«. De er skræmmende, samtidig med at de er dragende. Ved at give dem den musik, man hører, når man går ned ad Victoriagade, kan folk måske lægge to og to sammen.

RP:

Det var jo Villy (Sørensen), som havde historien. Han fortalte os om figurene,

og han havde meget klare forestillinger om hvordan de skulle være. Han havde de psykologiske tolkninger! Warren koreograferede de mere stemningsbærende afsnit, hvor han var klar over, hvilke rytmer, han ville bruge.

WS:

Vi havde to forskellige arbejdsprocesser. En meget »sikker« proces, hvor jeg gav Anders angivelser af, hvor langt hvert afsnit omtrent skulle være og mere eller mindre rytmen i dem og så nogle af de andre afsnit, som er mere fortællende. Her lagde Randi det meget ud til Anders.

RP:

Til gengæld står man så som koreograf enormt bundet, og det var svært. Det ved jeg efterhånden. En komponist og en koreograf tænker meget forskelligt. Det er svært at tale samme sprog, – de snakker fra et musikalsk synspunkt, og vi snakker fra et fysisk.

AK:

Villy kom f.eks. med en tolkning af, hvad Balder-figuren stod for. Det prøvede jeg så at omsætte i musik og lavede den bløde 6/8-rytme, der er i de to scener, hvor Balder er med, som et udtryk for hans følsomhed og hans visioner. 6/8 er en meget menneskelig rytme. På den måde var inspirationen de ting, Villy sagde. – Men det er jo sådan med processer som de her, at folk, der ser det færdige resultat, er tilbøjelige til at sige: »nå *det* er meningen« – og det er det selvfølgelig også, samtidig med, at jeg vil sige, at hvis vi f.eks. havde haft et halvt år i stedet for to måneder, så var resultatet blevet anderledes. Man er tilbøjelig til at tænke »sådan ville de have det hele«, men det er ikke altid, det er sådan. Man er underlagt nogle mekanismer, penge f.eks., som ikke har no-

tegning fjernet af
copyrightmæssige hensyn

getsomhelst med det at gøre, og som har meget med det at gøre alligevel.

Hvad kan dans give musik, som du som musiker synes er dejligt?

AK:

Dans giver jo alt til musik. – Det er jeg vant til, for jeg spiller næsten altid til dans; bare en anden form for dans. Man spiller til dem, der står på dansegulvet. Nogle gange er der nogle fabelagtige dansere, andre gange er det bare, du ved, tra-la-la. Jeg spiller selvfølgelig også til koncerter, hvor folk sidder ned. Så er det en helt anden slags musik. Men når der *er* dansere, så spiller man til dem. Man spiller til bevægelse. Musik og bevægelse hænger sammen.

WS:

Musikken »betragter«
danserne, og danserne forsøger at projicere musikken over på dansen og række den videre til dem, der ser på.

Levende musik / båndmusik (En Gude-drøm er blevet opført både med levende musik spillet af Bazar og til en båndversion af Anders Koppels musik)

AK:

Det lå i opgavens karakter, at musikken skulle indspilles til tourné brug. D.v.s. musikken skulle være fast. Så vi har, med de småimprovisationer vi nu laver, spillet den samme musik hver aften.

Hvad betyder det for jer som dansere at danse til levende musik?

RP:

Det største element dér er tempoet. Det kan skifte fra aften til aften. Som danser oplever man en enorm sikkerhed i, at det ligger fast. På den anden side skaber det en spænding, hvor man er nødt til at være enormt opmærksom. Danserne er meget mere opmærk-

somme og koncentrerede i det øjeblik, det er live. Deres udladninger bliver større.

WS:

Især for os fordi vi danser til den musik vi hører, i modsætning til Merce Cunningham-kompagniet og John Cage. Deres musik er kun en atmosfære, og de arbejder ud fra deres egen krop, egen rytme, følelsen af gruppen osv. Når vi danser til levende musik, er det instrumenternes åndedrag og vores åndedrag, og det skaber en spænding. Jeg tror, det er derfor vi i nogle af vore liveforestillinger har følt os »on the edge«, og publikum har set den spænding i os.

AK:

Jeg var helt vild for at lave det live. Båndmusik får det nemt til at blive en TV-skærm. Hvis der kun skulle have været brugt båndmusik i *En Gudedrøm*, havde jeg lavet noget helt anden musik, fordi det er et andet medie. Hvis man skal lave båndmusik, er man nødt til at gøre udtrykket meget kraftigere. Der skal virkelig en arm ud af højttaleren og gribe fat i publikum. Hvis vi står og spiller live, kommer folk op til os. Men man kan sagtens lave den arm, der går ud og griber fat. I båndversionen af *En Gudedrøm* har jeg lagt flere ting på. Al den energi som vi spiller med og som folk kan mærke, den må jeg jo erstatte med noget. Og den må jeg erstatte med lyd, for det er det eneste jeg har!

Scenografi og design til kostumer i »En Gudedrøm« er lavet af billedhuggeren Bjørn Nørgård. T.v. skitse til figuren Balder, t.h. en scene fra forestillingen med TOR, ODIN, GERDA, Jætte/Thomas Sandberg, Warren Spears, Ingrid Buchholtz, Mikala Barnekow. (Foto: Jakob Mydtskov).

foto fjernet af
copyrightmæssige hensyn



Isabel Eisen.

IE:

Min opvarmning er altid uden musik. Det er meget vigtigt. Min erfaring er, at når man er trænet til altid at arbejde med musik, kalder man det dans. Når der ikke er musik, ved folk ikke, hvad de skal gøre. Jeg har gang på gang hørt »Ja, men jeg kan ikke danse... uden musik!« – Man bliver afhængig af musik. Hvis man hører »dit-dit-dit«, så laver man kropsligt »dit-dit-dit«. Nej! Hvis man finder sin egen indre musik – ligesom sit eget indre rum – så har man fået et rigtigt lydbillede. Så kan man komme og sige »Jeg er frit stillet – musikken er frit stillet – nu kan vi snakke sammen.« Musikken kan få een til at gemme sig. – Min opvarmning er altid uden musik.

Vi arbejder meget med at omsætte musikalske fænomener til bevægelse og

dans. Vi arbejder med piano- og crescendo-forløb i improvisationerne. F.eks. kan man lave et crescendo i bevægelsens intensitet, eller i tempo eller i rum. Tilsvarende arbejder vi med legato-staccato-forløb, og noget vi kalder »punktisk« – som et punktum efter en sætning. Man danser de punkter. Det er noget med et staccato med lyd og stilhed, hvad jeg kalder »aktiv stilhed«, d.v.s. ikke at bevæge sig, men altid være klar til at bevæge sig. Det er meget dynamisk, og det må ikke være regelmæssigt. Vi arbejder også med synkoper etc., ligesom vi kan vende det hele på hovedet og bevidst arbejde mod musikken, hvilket giver helt andre virkninger. Det er vigtigt at udforske musikken og ikke bare lave noget jazz-agtigt til jazz-musik og føle sig som en prinsesse til romantisk musik. Jeg vil udvide rammerne for opfattelsen og brugen af musikken. – Vi lavede en øvelse, som hed »Fire danse«. Fire dansere følger fire instrumenter. Hver danser har så at sige sit instrument, d.v.s. den enkelte danser må kun bevæge sig, når netop hans instrument lyder. Ellers skal han være i aktiv stilhed. Samtidig spiller musikerne efter de fire på gulvet, således at det skaber en sammenhæng. Musikerne aktiverer danserne, men samtidig bygger musikken på dansernes aktivitet. – Det er meget krævende og meget inspirerende. – Man lærer noget meget vigtigt om sig selv og musikken.

NN:

Jeg gider ikke ta' et stykke musik og skabe danse til det, for det lægger en begrænsning på den fysiske arbejdsproces... OK. som jeg godt kunne leve med, men som jeg synes er uinteres-

sant. Jeg kan godt koreografere til bestemt musik. Det er ikke det, selvom der er mennesker, der tror, at jeg er tolt umusikalsk ...nej, måske er jeg meget »lydhør«. Men jeg vil ikke, at det er det, der skal bestemme hvilke trin, jeg skal lave. Jeg vil, at det er noget andet, som bestemmer, hvordan mine trin og bevægelser i tid og rum skal ligge. Jeg vil bl.a., at dansernes psykiske og fysiske tilstedeværelse skal påvirke mig, når jeg arbejder. Hvis jeg hele tiden skal løbe hen til en båndoptager og passe den, som man passer et lille barn, så bliver jeg mindre følsom overfor alle de andre vibrationer. – – Jeg bruger ikke musik, når jeg arbejder med danserne!

Hvorfor bruger du så musik til dine forestillinger?

NN:

Jeg foretrækker at arbejde uden musik. Kroppen kan selv rytmerne. Hvis man danser til et stykke musik, kommer kroppens rytme til at »hænge« på musikken som en støtte. Så »udnytter« man musikken – and I don't want to be used!! – And I don't want my work to be used!! – Vi kan også vende det om: Vil jeg, når jeg har lavet min dans, gå hen til en komponist og sige: »Nu skal du få den store ære at lave musik til min dans.« – Glem det! Så lidt respekt har jeg ikke for andre mennesker. Jeg tror, jeg ved, jeg er overbevist om, at komponisterne heller ikke vil udnyttes på den måde. De vil arbejde ligeså uafhængigt, som jeg vil. De fleste nyskabende komponister indenfor den moderne musik vil ikke arbejde med andres betingelser og kompromisser. De vil arbejde med deres egne. – Ok, så kan man måske finde en komponist, der gerne vil arbejde lige præcis, som

jeg vil. Men det er jeg heller ikke interesseret i. Jeg er overhovedet ikke interesseret i, at dansen bliver rytmisk, sådan boiing – boiing – boiing. Hvad skal jeg så gøre? Jeg synes, at danserne udtrykker noget i sig selv, og jeg kan godt lide at ha' en lydstimulering, når jeg ser på noget. Min fremgangsform er da ofte, at jeg går til en komponist og spør', om han vil lave noget lyd til en koreografi, jeg er igang med ... den kommer til at vare sådan omtrent tre-

dive minutter ... etc. ... Han siger: »Tja ... det lyder da meget spændende. Jeg spørger måske, om han vil komme og kikke på arbejdet. Men så siger han: »Ved du hvad? Jeg skal ud at rejse nu, men jeg begynder at arbejde på nogle ideer og laver et bånd, som jeg sender.« Det kan også være, som f.eks. med Charlie Morrow (der lavede lyd til »Family Steps«), at han bor i New York. Der er også komponister, som godt vil komme og se på og få en eller anden im-

puls. Dansen bliver ikke lavet efter fast rytme, og det viser sig, at nogle gange varer den niogtyve minutter, andre gange enogtredive ... D.v.s. dansen har sit eget forløb, ligesom musikken har sit forløb. Når dansen er færdig, toner vi bare lyden ud.

Konsekvensen er, at du har en auditiv og visuel stimulering på samme tid. Vore hjerner er lavet på den måde, at vi ufrivillig kobler de to stimuleringer sammen, og noget nyt opstår.



foto fjernet af
copyrightmæssige hensyn

Fra »Arv – en jordballet« nov. 84. (Foto: Jakob Hovman).

improvisation – kompositionsmusik / individuelle principper

IE:

For at aktivere de intuitive lag af bevidstheden – sammenhørigheden mellem sanseoplevelse og muskelspænding – begyndte vi med at eksperimentere med improvisation. Vi er altfor discipli-

nerede og lydige overfor »fast« komponeret musik. For at opleve samspillet mellem musik og bevægelse er det derfor afgørende at bruge »levende« improviseret musik. Man kan starte med

stilhed. Der er en fantastisk dynamik i stilhedens »undertoner«. Og ud fra det kan man arbejde med de enkelte toner. Hver tone, hver lyd har forskellige aspekter, og man kan beslutte, om man

vil tage et eller flere af disse aspekter som udgangspunkt for improvisation. Man kan ikke bare lytte til musik og høre »da-da-da«, og så gør man »da-da-da«. – Alt er jo musik, sådan i John Cage-forstand. F.eks. en cello kan give en meget mærkelig lyd, så man skal tænke to gange, førend man laver noget. Dem, der er på gulvet, skal virkelig være der og ikke have bestemte forventninger.

I forbindelse med dans og musik arbejder man med to forskellige bevidstheder: Et er at arbejde spontant – ta' en tilfældig lyd her og nu og reagere – og så samtidig ha' en bevidsthed om, at man kan bruge lyde på mange forskellige måder. Mine tanker er der også, og jeg arbejder på forskellige niveauer. Improvisation kan man altid bruge. Det er jo det, vi gør, når vi beslutter os for at gå ned til købmanden, og der så sker noget, som gør, at vi ikke kommer ned til købmanden. – – – Det er ligesom arbejdet med »kroppens indre musik« – det dybtliggende individuelle i hver enkel krop. Det fremmes gennem arbejdet med samspillet musik-bevægelse i improvisatorisk form. Herved formes en større individuel bevidsthed – en større selvstændig tænkning. Improvisation frigør nye lyttemåder. Musikken trænger ind i lag af bevidstheden på en helt anden måde end elers. Musik er så ikke længere bare rytme og klang!

NN:

Mine soloer varer altid niethalvt minut. Jeg 'timer' på min indre puls. Jeg lader mig ikke forstyrre af musikken. Jeg »hører« og »bruger« musikken, hvad jeg nu vil bruge den til; men den må

ikke forstyrre ens indre puls – ens 'timing'.

Min solo *F.M. Transmittance* til lyd af Anne Linnet er et udtryk for denne uafhængighed af bevægelse og lyd i tid og rum! Der er det sådan, at Anne Linnet ikke havde set mig bevæge mig. Hun havde aldrig set mig danse. Og jeg havde aldrig hørt andet af hende end hendes rock-musik. Vi aftalte pr. telefon ca. ti minutters lyd, og hun ville sende båndet. Men det kom ikke, det kom ikke. Først op til jul kom det. Jeg var i Sverige. Lyttede på det, og tænkte ikke mere over det. Var måske lidt bange for det, men jeg havde lovet at gøre det, så gør jeg det! Til forestillingen i Saltlageret satte vi lydbåndet på. Jeg kommer ind og danser min solo. Og det passede perfekt. Tilfældigt! Senere dansede jeg soloen til lyd af Niels Winther på Thorvaldsens Museum i forestillingen *Performance for three sculptures*.

Ligger koreografien helt fast i sådanne situationer? Du improviserer ikke?

NN:

Nul, jeg laver ikke om på trin. Jeg improviserer ikke. Når jeg laver en dans, anvender jeg ikke én metode. Jeg anvender de metoder, der passer endemålet bedst. Det kan godt være, at når jeg har arbejdet endnu længere med koreografi, at jeg så føler behov for nogle faste principper. Jeg føler det ikke nu. Jeg lægger nogle principper omkring en konkret arbejdsproces til et bestemt stykke, og så lægger jeg nogle nye principper for det næste stykke... osv.

AK:

Jeg kunne nu godt tænke mig en anden gang at improvisere til danserne – hvor

foto fjernet af
copyrightmæssige hensyn

Samme solo – forskellig musik, forskellige rum. – Nanna Nilson i »Performance for tre skulpturer«, Thorvaldsens Museum, febr. 85.

(Foto: Henrik Lund-Larsen).

der kommer en fælles improvisation ud af det!

Drømmen om det kollektive projekt – en drøm om hvordan man kunne sætte musik og dans sammen. Det er netop noget om at komme så langt ind i samarbejdet *at man taler samme sprog*. Jeg har stadigvæk en drøm om at spille til

dans, hvor man spiller dansen, og danserne spiller musikken.

WS:

Jeg tror, den mest kollektive proces er, når een person laver det hele! Sådan en som Meredith Monk – hun laver koreografien, hun laver scenografien, hun laver det hele. Det er noget meget kollektivt, fordi de er samlet om *hendes* vision. Med *En Gudedrøm* forsøgte vi at forbinde din vision med min vision og med Villys vision etc.

RP:

Ud fra min erfaring som koreograf var det kollektivt. Man kan vælge at improvisere. Det gjorde jeg i sin tid i Living Movement, men det fungerer ikke i vor sammenhæng nu. Vi i Nyt Dansk Danseteater skal ud og præsentere en fore-

stilling 20 måske 40 gange. Hvis du skal lave en forestilling, der bygger på improvisation, hvor improviseret bliver den så den tyvende gang?

AK:

Jeg tror, man ville udvikle improvisationen.

RP:

Jo, men så bliver det *bevægelse som formsprog*, og det, jeg synes, der er interessant for os, er de temaer, vi tager op. Det væsentlige for mig, er hvad man fortæller folk.

Dine ballerter har et budskab?

RP:

Ja.

AK:

Der er nok en forskel her, for musik har ikke noget budskab. Den har kun det

ene budskab: *sjælenes samklang* eller hvad man nu skal sige, – det øjeblik hvor hele salen svinger i den samme puls. Selvfølgelig kan man også fortælle lange historier som i *En Gudedrøm*, men...

RP:

Hvis man vil være sikker på, at publikum den 20. gang får det samme, og det vil sige en slags spontanitet, så er den spontanitet nøje indstuderet. Man har taget højde for meget og koreograferet det sådan, at det virker spontant og godt, selv når man udfører bevægelsen for millionte gang. Det er for mig improvisation.

forholdet til publikum / fra scenekunst til terapi

WS:

På en mærkelig måde vil Ny Dansk Danseteater gerne kontrollere det billede og den reaktion, publikum får ved et stykke. At det billede, du ser, også er det, vi gerne vil vise dig! – Lad det så være et billede, du ikke forstår. I improviserede forestillinger er der så mange forskellige billeder, du kan »samle op« som tilskuere. Vi er lidt mere traditionelle: »This is the image« eller måske snarere »the vision« i forestillingen.

RP:

Jeg oplever det på to forskellige måder. Det er tildels rigtigt, men man kan aldrig tage fantasien fra et menneske. Det er vigtigt at få det ud, vi gerne vil fortælle dem, men samtidig har de jo en hel associationsverden, vi ikke kan kontrollere. Den får de oveni, og derfor bliver oplevelsen endnu stærkere.

AK:

I forbindelse med *En Gudedrøm* var der mange ord, fordi det er en mere literær forestilling. Det er en historie, der skal fortælles. Det er måske nok både en styrke og en svaghed.

RP:

I hvert fald anderledes. Normalt som koreograf vælger man en lille del ud af en episk fortælling. Det bliver så det, man vil skildre og uddybe. Det tager længere tid at udtrykke handlinger, stemninger og følelser i dans – sammenlignet med ord. Normalt f.eks. hvis man vil udtrykke noget om forholdet mellem mand og kvinde, vil det kræve et forløb på tyve minutter. I *En Gudedrøm* havde vi måske kun to minutter. Det bliver derved let overfladisk, når man skal igennem så meget stof på kort tid.

AK:

Sådan som jeg ser *En Gudedrøm* var styrken lige præcis den frodighed, du snakker om. Man kan godt sige, det var overfladisk, man kan også kalde det frodighed. Man kunne ligesom hægte på hele tiden. *En Gudedrøm* er en forestilling, publikum skal »forstå«, mere end det skal »føle« det – i modsætning til den, jeg lige har afleveret musik til (balletten *Mellemrum* af Annette Abildgaard. Premiere på Det kgl. Teater feb. 85). Her drejer det sig udelukkende om følelser. Og jeg har forsøgt det der med armen ud af højttaleren. Jeg har levet noget musik, som vil påvirke folk følelsesmæssigt, medens de sidder og hører det, – som vil påvirke deres åndedræt istedet for deres hjerne.

Hvorfor var det så vigtigt, at folk skulle forstå i forbindelse med En Gudedrøm?

WS:

The French public does not understand *Gudedrømmen*; we found that out. They did not understand what we were doing (latter).

RP:

Det var fordi, der var flere forskellige planer i historien. Det handlede ikke kun om guder og jætter, men også om en psykologisk udvikling og om drømmens plan – det ubevidste plan. Et eller andet sted må der være en linie, hvor publikum kan koble sig på. Vi bøjede os allesammen, fordi vi følte, det var vigtigt. Hvis ikke Villy havde været der, havde vi nok behandlet det anderledes, men fordi vi havde så stor respekt for alle hans lag, måtte man ligesom sige: OK vi vil formidle den historie, i hvert fald på en måde så tydeligt. Så kunne de andre planer fungere mere individuelt.

Er det sådan, at man kun kan forstå historien, når den bliver tydeliggjort på en sådan måde, at man næsten er i stand til verbalt at gøre rede for, hvad der foregår?

RP:

Det hænger sammen med, at Villy var med som en litterær person. Det påvirkede forestillingen meget stærkt. Men han er også intuitiv samtidig. Og som koreograf arbejder jeg meget på det intuitive plan. Foruden forståelsen af det episke forløb er der udviklingsforløb på andre planer, og de kan opleves mere intuitivt!

AK:

På en måde er det da også spændende at tage den episke fortælleform op i en moderne ballet. Det er ellers nogle andre ting, folk arbejder med nu. Men det er tit ved det lidt skæv »umoderne«, at der sker nogle brud.

NN:

Jeg arbejder med bevægelser og ikke med et psykologisk dramatisk forløb. Det kan det måske godt se ud til, men det jeg laver, er en fysisk baseret komposition. Jeg tar' ikke udgangspunkt i en »story«, men jeg kan ta' udgangspunkt i stemninger, ideer, koncepter eller fysiske begrænsninger. Selvfølgelig arbejder jeg med noget, når jeg laver et stykke; men eftersom jeg er meget bevidst om, at jeg tænker på min måde, og du tænker på din måde ... altså ... forestillingen leverer elementerne, og tilskueren har så frihed til selv at sætte dem sammen og skabe sin egen mening.

Jeg er uinteresset i at påvirke folks måde at se ting på. Hvis du ser to mennesker, som går frem og tilbage, og så springer den ene pludselig gennem rummet, så laver du ufrivilligt en konklusion. Du si'r »han sku' vist et eller andet sted hen«. Vi får associationer og drager konklusioner.

Indenfor ens fag lærer man at se tingene, som de er og holder op med at drage konklusioner for andre. Jeg er ikke interesseret i at styre din oplevelse eller de konklusioner, du drager. Jeg kan ha' en enorm stærk intention med min dans. Det samme kan komponisten ha' med sin musik. Jeg ved ikke, om han vil sige det samme, som jeg vil, og han har ikke overtalt mig til at sige det, han vil. Jeg har mine ideer med mit arbejde. Han har sine med sit, og ud af det får vi noget helt tredje. Det er det, jeg vil arbejde for.

Når du analyserer noget, du har set på en scene, er det afhængigt af, at det er dig, der har set det. Og det gider jeg ikke slås imod. Jeg gider ikke det der med et program, hvor der står, at nu

danser hun sådan og sådan, og det forestiller det og det o.s.v. Det er værdiløst og uinteressant, og det har en masse dårlige konsekvenser!

Jeg kan kun sige, at mit hjerte ligger i studiet. På scenen tilbyder vi, at vort arbejde kan beskues, og – jeg er fanatiker med ærlighed – hvis danserne har »ro« og »mod«, vil der også være tale om en kommunikation. Men jeg kan aldrig vide, hvad publikum oplever. ... Forestillingerne er vigtige, men hvis jeg sætter publikum højere end arbejdet, så...

IE:

Grænserne mellem scenekunst og terapi kan være flydende. I Danseteaterprojektet talte vi ofte om, hvordan vi havde det, om angst, om hvad der sker med kroppen under psykisk pres. Vi havde også psykologer knyttet til projektet. – Der har været meget skrivi om projektet og mange interviews med folk, der har været med, og her fremgår det, at folk føler sig mere åbne, efter at de har været med. Det er fantastisk at se, som folk ændrer sig, når de arbejder med kropssproget. Og når folk er mere frigjorte, er de også bedre istand til at kommunikere et budskab f.eks. til et publikum. Danseteaterprojektet var ikke lavet for at publikum skulle se på hvem, der havde den bedste teknik, men det har noget at gøre med hvilken slags kvalitet, der kommer frem. Udstråling. Folk har lært noget, de kan bruge i hverdagen. Det er dejligt, hvis publikum også får noget, de kan bruge. Jeg bruger det, at sætte spørgsmålstegn. Og sort humor. Man må gerne være søgende, efter at have set en forestilling. Det jeg laver, er eksperimenterende og provokerende – alt det, der



Nanna Nilson: »Mit hjerte ligger i studiet«. (Foto: Martin S. Selway).

ikke prioriteres højt mere. Der er ingen, der tør binde an med det provokerende. De vælger det sikre og tør ikke tage det eksperimentere. Folk er blevet trætte af at høre om alle de stakels arbejdsløse – og jeg bliver så rasende!! Så må en forestilling godt give fornemmelse af, at det eneste, der er at

gøre, er at begå selvmord. Det er helt acceptabelt, at nogle vælger at gå under en forestilling. Men jeg bryder mig ikke om folk, der laver demonstration uden at udtrykke hvorfor. Man går mest, fordi man keder sig; ikke hvis man virkelig synes, det er noget lort! Der er ingen slutning. Folk må selv lave

deres slutninger. Jeg synes, vi har et budskab. Hvis alle synes, at det vi laver er genialt, så er det på tide at slutte.