

**KONTAKTIMPROVISATION & KOMPLEKSITET**  
**I DV8 PHYSICAL THEATRE'S STRANGE FISH**

Af Anne Hübertz Eriksen

## INDHOLD

<b>1. Introduktion.....</b>	<b>3</b>
a. DV8 Physical Theatre.....	3
b. Strange Fish og vildfarelsen.....	5
 <b>2. Kontaktimprovisation.....</b>	 <b>7</b>
a. Formens opståen.....	8
b. Formens karakteristika og udvikling.....	10
c. Den fysiske risiko.....	13
d. Kulturelt præget fysisk risiko.....	14
e. Det dramatiske potentiale.....	15
 <b>3. Strange Fish: bevægelsessproget.....</b>	 <b>18</b>
a. Duetten mellem Jordi og Lauren.....	19
b. Forskydning af kontaktimprovisatoriske principper.....	20
c. Transparent æstetik.....	22
d. Principiel egalitær arbejdsform.....	23
e. Performerens personlige investering.....	24
f. Den dramatiske drejning.....	26
 <b>4. Strange Fish: betydningsdannelsen.....</b>	 <b>27</b>
a. Karakterernes indbyrdes relationer.....	28
b. Scenografiske spejlinger af psykiske tilstande.....	30
c. Klassisk dramaturgi.....	32
d. Betydningsdannelse(r).....	34
 <b>5. Kompleks emotionel narrativ.....</b>	 <b>34</b>
 <b>6. Litteraturliste.....</b>	 <b>37</b>

## INTRODUKTION

### DV8 Physical Theatre

Udgangspunktet for denne opgave er min interesse i scenekunst, som bevæger sig inden for betegnelsen danseater eller fysisk teater. Jeg har i tidligere forsøg på at definere disse størrelser måttet erkende at det eneste der med nogenlunde sikkerhed kan siges, er at man i både danseater og fysisk teater finder en eller anden form for kobling mellem det fysiske sprogbrug som kendetegner dans og elementer af mere teatral karakter (narrativ, tekst, karakterarbejde, brug af rekvisitter etc.). Det som jeg finder interessant er at undersøge *forholdet* mellem disse. Her har jeg valgt at rette mit fokus mod det britiske kompagni *DV8 Physical Theatre*, som med sit stærke fokus på fysikalitet og ønske om at kommunikere er et godt eksempel på denne kobling. Et uddrag af DV8s målsætninger lyder;

DV8 Physical Theatre's work is about taking risks, aesthetically, and physically, about breaking down barriers between dance, theatre and personal politics and, above all, communicating ideas and feelings clearly and unpretentiously. It is determined to be radical yet accessible, and to take its work to as wide an audience as possible [...] The focus of the creative approach is on reinvesting dance with meaning, particularly where this has been lost through formalised techniques. DV8's work inherently questions the traditional aesthetics and forms which pervade both modern and classical dance.

(Newson / DV8, *Artistic Policy*)

DV8s målsætninger vidner om en dobbeltstrategi; man ønsker formmæssigt at tage risici, at udvikle et fysisk sprogbrug som adskiller sig fra såvel klassisk dans som Modern Dance. Heller ikke postmodernistisk dans (eksempelvis Merce Cunningham) synes at tilbyde en form som DV8 ønsker at arbejde med, dertil er dansen for abstrakt og anonym<sup>1</sup>. Andet led i dobbeltstrategien er nemlig at DV8 ønsker et helt andet fokus på indhold og *mening*. DV8 ønsker at engagere og kommunikere med et bredt publikum og dette søges opnået ved at genindsætte mening i dansen. Den mening der efterlyses synes, hos DV8, at have grund i et ønske om at sige noget relevant om den menneskelige psyke. Newsons

---

<sup>1</sup> Der skal gøres opmærksom på at begrebet "postmodernisme" har en anden betydning indenfor dans end de øvrige kunstarter. For nærmere gennemgang af dette forhold, læs evt. Banes, 1994:301-304.

baggrund i psykologi viser sig i hans interesse for at undersøge og udstille aspekter af menneskets adfærd. Denne interesse samt hans evne til at strukturere bevægelse, skabe visuelle billeder og drama resulterer i foruroligende, gribende og tankevækkende forestillinger. De rå og direkte portrætteringer af menneskets til tider ekstreme adfærd (hos DV8 ofte fremstillet blandt homoseksuelle mænd) stiller spørgsmål ved gældende samfundsnormer og har til formål at kommunikere med publikum, snarere end at chokere. Det stærke ønske om sensitiv kommunikation resulterer for mig at se i en type repræsentationskunst som stikker dybere end den klassiske ballets stereotype figurfremstillinger og entydighed, og som spænder videre end Modern Dance-bevægelsens abstrakte ekspressionisme.

Valget af betegnelsen *DV8 Physical Theatre* siger i sig selv noget om den æstetik DV8 tilstræber. Ordlegten DV8 (*deviate* = afvige) er specielt møntet på den homoseksuelle identitet som Newson erklærer i sine værker. Begrebet *Physical Theatre* indikerer samtidig en afstandtagen fra gældende danseformer, idet man søger at undvige traditionelt bevægelsessprog. Newson kræver udholdenhed og en nærmest atletisk fysikalitet af sine performere, samt en hudløs ærlighed og evnen til at improvisere. Således synes Newsons arbejde at have rødder i kontaktimprovisation, men her udføres den som regel med voldsommere dynamik og blandes ofte med hverdagsbevægelser og kropssprog. DV8s værker spænder vidt; Fra et tidligt værk som *My Sex, Our Dance* (1986) med Nigel Charnock, som nærmest har karakter af workshop og er udpræget ikke-narrativ, til værker hvor den rå energi kobles med elementer af mere teatral karakter. *Strange Fish* (1992) og også *Enter Achilles* (1995) er eksempler på brugen af rå energi (som kendetegner kontaktimprovisationens fysiske risiko og autenticitet) koblet med tekst, kulisser, karakterarbejde og - ikke mindst - lineær narrativ.

Jeg ønsker som sagt at se nærmere på DV8s æstetik som en blanding af et karakteristisk fysisk sprogbrug og teatrale elementer, og som konkret analyseobjekt har jeg valgt *Strange Fish*. DV8 har i vid udstrækning inkorporeret video i deres arbejde og en del af deres værker er altså at finde i en videobearbejdelse. Jeg skal gøre opmærksom på at jeg benytter videoversionen af *Strange Fish* i min gennemgang og altså ikke den oprindelige

sceneopsætning. Der er – så vidt jeg erfarer – foretaget nogle ændringer i koreografien i forhold til det nye medie, bl.a. giver videomediet langt større bevægelsesfrihed (man kan frit springe fra et scenerum til et andet). Fra anmeldelser af den oprindelige forestilling kan jeg også se, at enkelte scener er skåret væk eller har fået en ny udformning. Ikke desto mindre er det min fornemmelse at grundidéerne og arbejdsprincipperne i stor udstrækning er bibeholdt, og jeg har altså valgt at se på videoversionen som et værk i sig selv.

Mit valg er faldet på netop *Strange Fish* fordi den skiller sig ud fra andre DV8-værker. De tidligere værker er som sagt præget af en rå og direkte voldsomhed; ”we felt angry, we showed anger immediately” (Newson om *Dead Dreams of Monochrome Men* (1988) i Meisner, 1992). De senere værker, som *Enter Achilles* (1995) og *Can We Afford This?* (2000) er derimod præget af en lethed og en vis ironisk distance. Men *Strange Fish* er i sandhed en *underlig fisk*. Den befinder sig i et grænseland hvor den rå enkelthed og ligefremhed eksisterer side om side med et meget sofistikeret og komplekst brug af elementer fra dans, teater og billedkunst. Jeg er fascineret af at værket på denne måde er spændt op mellem alvor / humor, teater / dans, enkelhed / kompleksitet.

### **Strange Fish og vildfarelsen**

A narrative, developed through dance, was textured with loaded symbols such as the crucifix, red wine, candles, a subterranean water tank and music sung in Latin. Here was an example of Newson working with different formulae and the result was a complex maze of evocative and disjointed Freudian images. Watching *Strange Fish* was like being taken on a journey around another human's psyche and being allowed to roam around freely but getting lost continuously in spite of the signposts.  
(Leask, 1995)

Den samme vildfarelse har præget mine mange forsøg på at komme til bunds i *Strange Fish*, netop fordi værket stritter i flere retninger. Umiddelbart står det klart at værket indbyder til semantiske tolkninger. At gå til værket fra et psykoanalytisk standpunkt ville f.eks. være helt på sin plads. Ville man se på værket fra et religionsvidenskabeligt synspunkt har det også sin berettigelse. Man ville også med stor fordel kunne se på værket fra et kønsteoretisk synspunkt. Men trods den analytiske relevans af disse tilgange, føler

jeg at min *oplevelse* af værket reduceres. Det har altså ikke været tilfredsstillende for mig at gå denne traditionelle teoretiske vej.

Jeg har i stedet valgt at se på 'vildfarelsen' som et vilkår for denne analyse og jeg sætter mig således for at undersøge *hvorfor* man – trods vejviserne - er tilbøjelig til at fare vild. Mit projekt er altså at formulere noget relevant om den kompleksitet der er på spil i *Strange Fish*, vel vidende at jeg dermed ikke præsenterer en på nogen måde fuldstændig analyse.

Jeg vil tage udgangspunkt i et koreografisk aspekt og ad den vej forsøge at åbne værket op. Opgaven lægger ud med i kapitlet "Kontaktimprovisation" at se på dette koreografiske princip som er at finde i langt de fleste DV8-værker, men med varierende styrke i forskellige produktioner. Brugen af kontaktimprovisation er noget nedtonet i *Strange Fish* i forhold til f.eks. *Dead Dreams of Monochrome Men* eller den senere *Enter Achilles*, men værket bærer tydeligt præg af en arbejdsform hvor kontaktimprovisation står helt centralt. Diskussionen af kontaktimprovisation skal ses som *nøgle* eller *adgangskode* til at kunne forstå nogle aspekter ved *Strange Fish* og DV8s æstetik i mere generelle termer. Ved at fokusere på kontaktimprovisation – og ikke f.eks. psykoanalysen - mener jeg at kunne åbne op for en diskussion af *Strange Fish* inden for det æstetiske felt. Derved fastholdes - i al fald i udgangspunktet - fokus på dansen og dens virkemidler. Gennemgangen af kontaktimprovisationen har til formål at skabe en forståelse af det tankegods som ligger indbygget i formen, men samtidig er det mit håb at diskussionen kan give anledning til at se på *forskellene* til DV8.

Herefter har jeg valgt at fremhæve én enkelt scene fra *Strange Fish*, en duet mellem Jordi Cortes Molina og Lauren Potter, som jeg mener fungerer som eksempel på resultatet af koblingen mellem kontaktimprovisatoriske principper og teatrale elementer. Jeg har valgt netop denne scene fordi den – udover efter min personlige mening - at være den mest fascinerende scene i værket, giver anledning til at se på hvorledes nogle grundlæggende principper i kontaktimprovisation *forskydes* hos DV8. I Lloyd Newsons hænder får kontaktimprovisationen en drejning, hvor det dramatiske og narrative potentiale i formen kommer til udtryk.

Herefter finder jeg det givtigt at se overordnet på de elementer i *Strange Fish* som peger på dramatisk struktur, herunder karakterernes indbyrdes forhold, det indre psykologiske drama som udspiller sig, samt den narrative fremdrift og den klassiske opbygning i værket. Min pointe er, at nok er *Strange Fish* opbygget som en klassisk 5-akter (med en prolog), men samtidig er det min opfattelse at værket konstant åbner op for fortolkningsmuligheder ved at benytte et utraditionelt fysisk sprog, som har rødder i kontaktimprovisation.

I kapitel 5 vil jeg se nærmere på et spørgsmål om kompleksiteten i værket; Josephine Leask stiller i sit essay spørgsmålet; Can dance deal with complex emotional narrative? Det er min opfattelse at ja, det kan den, og det lykkes i DV8s tilfælde med *Strange Fish* fordi dobbeltstrategien er så tydelig. DV8 udvider elementer fra kontaktimprovisation og derved åbnes der op for det emotionelle aspekt, idet der benyttes personligt materiale og individets egenart får mulighed for at komme til udtryk. Men samtidig udnyttes det dramatiske potentiale til fulde, episoderne lades med følelser, psykologi og karakterernes indbyrdes forhold. Resultatet er, for mig at se, den spænding der ligger i en sådan dobbeltstrategi, hvor teatrale repræsentationsstrukturer bringes på banen igen, men samtidig undslipper sig entydigheden.

## KONTAKTIMPROVISATION

I det følgende vil jeg gå i detaljer med begrebet *kontaktimprovisation* idet jeg bl.a. ser på formens karakteristika og udvikling samt betydningen af *fysisk risiko*.

Kontaktimprovisationselementet i *Strange Fish* er naturligvis kun en brøkdel af den samlede koreografi, ikke desto mindre mener jeg det er en meget vigtig del. Diskussionen af kontaktimprovisation kan forhåbentlig kaste lys over nogle af principperne i DV8s karakteristiske bevægelsessprog, men samtidig vil en forståelse af kontaktimprovisationens regler og indbyggede strukturer også gøre det klart hvorved DV8 adskiller sig og benytter formen i en ny sammenhæng.

Til støtte af min gennemgang og mine overvejelser benytter jeg mig primært af Cynthia J. Novack "Sharing the dance – Contact Improvisation and American Culture". Som titlen indikerer har Novack en socialantropologisk tilgang idet hendes formål er at påvise hvorledes kontaktimprovisation udspringer af den amerikanske kultur og hvordan formen ligeledes påvirker denne. Når jeg laver en så udførlig gennemgang af udviklingen af formen er det fordi jeg mener at mange af de overvejelser og tanker man gjorde sig dengang i dens spæde start, stadig ligger implicit i formen, og jeg mener det er vigtigt at få med sig inden jeg ser på Newsoms brug af elementerne.

### **Formens opståen**

Steve Paxton siges at være kontaktimprovisationens fader. Når jeg tøver med at give ham hele æren hænger det sammen med det helt fundamentale ved formen; det er en egalitær form, hvor alle deltagere er medskabere og dermed også en form som ikke bygger på en bestemt skole eller stil. Trods Paxtons stærke - men uformelle - indflydelse er kontaktimprovisation ikke Paxton-teknik (Novack, 1990:84).

Paxton var oprindeligt gymnast, men kom som ganske ung til New York hvor han arbejdede som danser og koreograf med andre i det kunstnerisk skabende miljø; blandt andre Yvonne Rainer, Robert Rauschenberg, Trisha Brown og Robert Dunn. Fra 1962 spillede Steve Paxton også en stor rolle i Judson Dance Theatre. Medlemmerne i The Judson Church Group så det som deres opgave at nytænke 'dans'. Deres eksperimenteren med hverdagsbevægelser, improvisation, leg, ritualer, film, billedkunst etc. var alt sammen led i forsøget på at finde essensen af 'dans', dvs. dens identitet, natur, funktion eller historie (Banes, 1994:295).

Samtidig med disse projekter dansede Paxton fra 1961-1964 hos Merce Cunningham. Cunninghams eksperimenteren med hverdagsbevægelser, improvisation og tilfældigheder (chance-technique) tiltalte Paxton, men han kritiserede bl.a. Cunningham for den hierarkiske struktur, og det stærke fokus på "Cunningham-teknik". Paxtons projekt var at finde et alternativ til den direkte og subjektive metode som består i at overføre bevægelse til en danser via personlig demonstration (Banes, 1980:59). Kontaktimprovisation udvikledes i forlængelse af denne søgen, men formen var også led i en kritik af den



urbane livsstil idet Paxton mente der var for lidt opmærksomhed på den menneskelige krops potentiale;

When you're a dancer, you can spend many hours a day dancing, working on your technique and following the aesthetic rules of whatever dances you're in, but there's still all the rest of the time. What is your body doing? How does it get you uptown to the class? You've got your mind on the rehearsal or some piece you're building, but how do you manage to get uptown? How does it know to stick its hand in your pocket and get out the money and take you through the subway hassles? There's still an incredible reservoir of activity, quite separate from the technical activities that one is involved in as a dancer. To look at that was the aim.  
(Novack, 1990:53)

Paxton viste tidligt interesse for den fysiske aktivitet i danseren (og i mennesket som sådan), som stammer fra hverdagens bevægelser såsom at gå, løbe, spise, sove etc. Et eksempel er Steve Paxtons *Satisfying Lover*, som kritiker Jill Johnston overværede i 1968. Hun skrev:

And here they all were in this concert in the last dance, thirty-two any old wonderful people in *Satisfying Lover* walking one after the other across the gymnasium in their any old clothes. The fat, the skinny, the medium, the slouched and the slumped, the straight and the tall, the bowlegged and knock-kneed, the awkward, the elegant, the coarse, the delicate, the pregnant, the virginal, the you name it, by implication every postural possibility in the postural spectrum, that's you and me in all our ordinary everyday who cares postural splendour.  
(Johnston citeret i Burt, 1995:149)

Paxtons overordnede projekt var altså at finde en form, hvor enkeltindivider kunne præge formen, hvor folks fysiske særegenhed kunne komme til udtryk og hvor krop og sind kunne arbejde sammen som en enhed, netop for at undgå den ligegyldighed med kroppen, som Paxton så i hverdagen, men også for at undgå den formalisme og fokus på teknik eller stil som prægede store dele af danseverdenen.

Sammensmeltningen af krop og sind fandt Paxton muligvis i sin interesse for den østlige kropstræningsteknik Aikido, som er en anden væsentlig faktor i udviklingen af kontaktimprovisation. Aikido er en form som i høj grad bygger på opmærksomhed på kroppens signaler og kræver såvel fysisk som mental parathed i forhold til en partner.

Aikido indeholder modsætninger mellem ekstrem stilstand og ekstrem ubalance, hvilket skaber et helt andet fokus på kroppen end det fokus på teknisk brillans som ses i store dele af danseverdenen. Formen tilbyder også et nyt perspektiv på brugen af rum; hvor de fleste danseformer er baseret på vertikalitet, benytter en kampsport som Aikido 360 grader rum, hvorfor teknikker i at falde, løfte, gribe etc. er helt essentielle elementer.

### **Formens karakteristika og udvikling**

Kontaktimprovisation kan i sin enkleste form forklares som en glidende, organisk danseform som bl.a. er inspireret østlige kampsportsteknikker (Aikido). Det er - som oftest - en duetform hvor partnerne gennem vægtforskydning, løft, fald etc. improviserer og udforsker bevægelse som stammer fra den vedvarende fysiske kontakt med den anden. Det skal tilføjes at kontaktimprovisation også kan udføres med flere deltagere eller sågar som solo, i hvilket tilfælde f.eks. et gulv, en væg eller en stol kan fungere som partner. Et af de vigtigste principper er, ikke at styre eller beherske bevægelsen men at følge energistrømmen, være sansende og modtagelig med en konstant parathed i kroppen. Kontaktimprovisation giver altså mulighed for at hver danser finder sin egen form ud fra kroppens egenart og ud fra samspillet med en anden unik krop. Hvis man kort skal betegne bevægelse ud fra kontaktimprovisationens principper bør det altså anskues først og fremmest som en proces i hvilken deltageren kan gøre sig erfaringer.

I det følgende vil jeg nævne enkelte *events*, som jeg mener markerer udviklingen af formen. Jeg har valgt betegnelsen *event* eller begivenhed, fordi præsentationen af kontaktimprovisation som sådan minder mere om f.eks. en sportsbegivenhed end om en egentlig forestilling, netop fordi intet er fastlagt på forhånd og at udførelsen af formen ikke opfattes som et færdigt produkt.

Det er værd at notere at videomediet var af stor betydning for udviklingen og udbredelsen af kontaktimprovisation. Optagelser af disse begivenheder viste sig nyttige idet materialet kunne benyttes til inspiration eller som decideret undervisningsmateriale. Det følgende afsnit bygger primært på Cynthia J. Novacks observationer gjort på baggrund af videooptagelser.

I juni 1972 skabte Steve Paxton sammen med blandt andre Nancy Stark Smith, Nita Little og Danny Lepkoff den event som markerede starten på kontaktimprovisation; *Magnesium* (se Novack, 1990:61-ff). Performernes interageren bygger på de nævnte principper om skift mellem aktiv og passiv. I *Magnesium* observerer Novack at dansernes fokus er indadvendt. Man er altså dybt koncentreret om at lytte til kroppens signaler og 'opleve bevægelse indefra'. Hvis fokus skifter og bliver mere udadvendt er det kun i forhold til de øvrige dansere. Opmærksomheden rettes altså ikke på noget tidspunkt udad mod et publikum. Danserne er udviser stor koncentration om selve opgaven og virker ikke umiddelbart interesserede i hvorledes de præsenterer sig i forhold til et publikum. Novack bemærker også i høj grad mangel på kontrol, hvilket til dels skyldes det grundlæggende princip om at følge strømmen. Særligt karakteristisk for *Magnesium* er at dansernes fald mod gulvet er passive og ukontrollerede.

Nogle af de samme performere ses i den næste event *Chute* hvor der iflg. Novack allerede er sket en udvikling af formen. Duetarbejdet udvides; "dancers lean and balance on each other in a sustained, suspended manner, fall off and jump back onto each other, and trade the role of supporting or being supported several times in the course of a duet encounter" (Novack, 1990:65). Bevægelsesfraserne bliver dermed forlænget og bevægelseskvaliteten bliver en anden end den var med de tidligere passive fald. Dette hænger sammen med at danserne tilsyneladende forholder sig mere til hinanden, hvilket bevirker at bevægelserne bliver mere partnerorienterede og mindre opgaveorienterede end i *Magnesium*.

I januar 1973 skabte de forestillingen *You come. We'll show you what we do*, som jeg blot nævner her for igen at understrege den uformelle præsentation af kontaktimprovisation. "Forestillingen" består – som titlen indikerer – af nogen der udfører noget, mens andre kommer og ser på. I den forstand minder kontaktimprovisation mere om en sportsbegivenhed end om en egentlig forestilling.

I sommeren samme år skabtes *Soft Pallet*, hvor Novack bemærker endnu en udvikling: Danserne udvider ikke bare duetterne men også de individuelle fraser. Der er langt flere og længere kontinuerlige sekvenser. Ligeledes bemærker Novack at duetterne – sandsynligvis på grund af det intensive arbejde mellem danserne gennem længere tid – får en kvalitet eller et tema. Grundet resultatet af en større teknisk kunnen sker der således en

udvikling i dynamikken; “The dancers take risks, launching themselves into space and moving through space in many different patterns, usually curved and spiralling in nature” (Novack, 1990:67).

Baseret på grundige studier af formen laver Novack en opsummering af de væsentlige træk (Novack, 1990:115-125), som jeg finder givtigt at nævne:

- (1) At frembringe bevægelse gennem skiftende kontaktflader mellem to kroppe.
- (2) At ”føle gennem huden”; gennem konstant fysisk kontakt læses eller afkodes den anden krop for informationer.
- (3) Brug af hele kroppen. Der er fokus på at segmentere kroppen og at kunne bevæge sig i flere retninger simultant.
- (4) At ”opleve bevægelse indefra”. Sekundært er altså at forme kroppen i rummet (som kendetegner meget dans i vesten).
- (5) At bruge 360 grader rum (til forskel fra de fleste andre danseformer hvor man primært arbejder vertikalt).
- (6) At følge momentum, altså at understrege vægt og flow.
- (7) Inkludering af publikum. En bevidst uformel præsentation; ingen speciel lyssætning, danserne er iført deres arbejdstøj dvs. løsthængende tøj der giver god bevægelsesfrihed.
- (8) Danseren som person; der arbejdes ikke med karakter og dramatisk gestus bruges sjældent - bevidst i al fald. Det er den enkelte danser som privat person man ser fremstillet og det er ikke unormalt at se en danser hoste, le, rette på sit tøj etc.
- (9) At lade dansen udfolde sig (*Letting the dance happen*). Udtrykket er spontant, der er muligvis (men ikke altid) et start- og sluttidspunkt, ellers er intet fastlagt på forhånd, hvilket naturligvis udelukker decideret dramatisk fremstilling.
- (10) Alle er i princippet lige vigtige.

Selvom disse grundlæggende karakteristika bibeholdes i langt de fleste events, er det vigtigt at bemærke den gradvise transformation af kontaktimprovisation, som jeg har været inde på. En naturlig konsekvens af at udøve kontaktimprovisation over en længere periode er, som sagt, at danseren får større kontrol over sine bevægelser. Man bliver også

efterhånden teknisk dygtigere til *at falde* (en naturlig konsekvens af faren ved at komme til skade). Samtidig med at danserne dygtiggør sig teknisk opstår også muligheden for at foretage flere bevidste koreografiske valg, for eksempel ved at udvide længden på duetterne mens fornemmelsen af flow bibeholdes.

Det er – for mig at se – en naturlig udvikling af formen at der opstår mulighed for at foretage koreografiske valg, som uvilkårligt vil gøre dansen mere performativ. Med tiden bliver det nemlig ikke bare et spørgsmål om at give og tage vægt, men også *hvordan* denne udveksling sker.

### **Den fysiske risiko**

Jeg vender tilbage til en diskussion omkring det performative element ved formen om et øjeblik. Først finder jeg det nødvendigt at tale om den fysiske risiko i dansen, som er involveret i dansen og som jeg mener har flere centrale funktioner og betydninger. Der ligger en reel fysisk risiko i formen, og denne var specielt udtalt i de tidlige år. Det skal måske nævnes at man i de første events benyttede en måtte for ikke at komme til skade. Det understreger blot at risikoen *er* der og er med til at skabe et spændingsmoment hos tilskueren. Man gribes som tilskuer både af det rent visuelle (f.eks. når en bevægelse pludseligt og uventet skifter retning) og af selve interaktionen mellem danserne, altså den energi-udveksling der foregår. Men den fysiske risiko har også konsekvenser for performeren, som formen jo er møntet på i højere grad end tilskueren. Nancy Stark Smith, som var med i de første events og altså en af grundlæggerne af formen siger i et interview til Novack:

The giving and sharing of weight sets up a kind of template. You can't lie about that stuff; you can't fake anything. There's a kind of directness in relationship to your body as a physical entity – you have weight, you have a skeleton, and, if you arrange it properly, it will be easier to move. You're putting your body on the line, and there's some risk involved, some awareness of safety, and contact with the forces of gravity and momentum – feeling them, really feeling them, feeling totally swept over by them.  
(Novack, 1990:181)

Den fysiske risiko gør deltagerne sårbare idet den garanterer at kroppen taler sandt, så at sige. For mig at se medfører den fysiske risiko altså en vis åbenhed og et nærvær hos

deltagerne. De må nødvendigvis have en konstant parathed i kroppen og være til stede 100 %. Som nævnt tidligere er der en tendens til at den reelle risiko mindskes som følge af performerens forbedrede teknik. Ikke desto mindre mener jeg at der indbygget i formen er en vis fornemmelse for autenticitet. Selvom risikoen mindskes og udtrykket dermed ændres, kræves der stadig den samme intensitet. Performerne må være nærværende fysisk såvel som mentalt.

Contact improvisation by now [1983] constituted an extremely technically developed dance form requiring great skill to perform. The dancers spun out long phrases of movement which were far more fluid, soft, and controlled than the earlier dancing. They had learned how to do extraordinary lifts and falls in a finely articulated, often sustained way, as opposed to the rough, sudden movements in the mid-70's. Although the dancing was playful and sometimes surprising, it was seldom "dangerous" or totally unpredictable; no matter what the risks, the dancers were experienced enough to transform them into controlled movements. These changes had to do with developments in movement technique, an increase in presentational qualities in the performing, changes in relationships among the dancers, and shifts in the meanings or significances of certain kinds of movement events. What was once culturally shocking and electrifying was now entertaining and touching.  
(Novack, 1990:103)

### **Kulturelt præget fysisk risiko**

Jeg mener at man – når man diskuterer kontaktimprovisation – også må tage højde for en anden forståelse af fysisk risiko, det man kunne kalde en kulturelt præget fysisk risiko, som indebærer spørgsmålet om hvorledes vi opfatter to kroppe i så tæt kontakt, som det er tilfældet med kontaktimprovisation. Den nærhed og intimitet der nødvendigvis opstår, er som oftest kun acceptabel i helt bestemte kontekster. Den tætte kropslige kontakt oplever vi primært i intimsfæren, f.eks. mellem mor og barn eller mellem to elskende. Men udøvere af kontaktimprovisation vil som oftest fokusere på det rent fysiske aspekt, altså det fysiske møde mellem to kroppe, opfattet som vægt og masse.

In contact improvisation, the functional use of touching predominates. The form depends on communication between dancers through touch and weight. Dancers use sight peripherally, not in eye contact; in fact they seldom encounter each other face to face. The arms, legs torso, even head, all provide potential surfaces for support or for contact [...] distancing them

from emotional or symbolic meanings they might automatically carry in other dance forms.  
(Novack, 1990:163)

Men trods udøvernes insisteren på fysikalitet *og intet andet*, mener jeg at formen ofte vil udtrykke noget andet. To kroppe i tæt fysisk kontakt og i dialog (selvom denne måtte bestå af intet andet end udveksling af vægt eller skift mellem aktiv og passiv) vil nødvendigvis udtrykke en vis intimitet eller sensualitet. At vi – i den vestlige verden – er tilbøjelige til at opfatte dette, skyldes sandsynligvis de samfundsmæssige koder og normer som præger vores adfærd. Jeg skal ikke her gå ind i en længere diskussion af sociologisk karakter, jeg ønsker blot at påpege at man ofte *vil* læse betydninger af denne art ind i en kontaktimprovisation.

Det er et interessant aspekt ved kontaktimprovisation, at formen således kan åbne op for læsninger og tolkninger *uden selv at beskæftige sig med det*. Betydningen af interaktionen ligger altså ikke så meget i selve dansen eller udførelsen (medmindre performerne bevidst ønsker at formidle et følelsesmæssigt, sensuelt eller seksuelt indhold). Flertydigheden i dansen ligger snarere hos tilskueren eller i konteksten. Kontaktimprovisation er en form som appellerer til tilskuerens kinæstetiske sans (perception af bevægelse i kroppen), men hvordan den *opleves* eller tolkes varierer afhængigt af performerne, koreografien, tilskueren.

### **Det dramatiske potentiale**

“The form itself almost seems to embody metaphors for abstract social relations, bringing the spectator’s moral sense into play along with the bodies” (Banes, 1980:68). Jeg mener at kontaktimprovisation ved det faktum at to kroppe arbejder med - eller mod - hinanden i en magtudveksling gør at man uvilkaarligt ser *relationer* i ordets bredeste forstand udspille sig. Dette gør at kontaktimprovisation i sin natur har et dramatisk potentiale. Det er naturligvis ikke en ny opdagelse jeg her har gjort mig; det dramatiske potentiale har været en del af diskussionen blandt udøvere af kontaktimprovisation siden den blev anerkendt som form. De fleste grundlæggere af formen insisterer som sagt på det fysiske aspekt og er simpelt hen ikke interesserede i det dramatiske. Nancy Stark Smith siger:

we were working from the inside of it, not working relative to anything else. The focus was on sensation, not particularly on style, on psychology, on aesthetics, on theatre, on emotions. It was really pared down so that we could deepen our practice of the physical aspects of the work, so that we could find out what was possible instead of what looked nice.  
(Nancy Stark Smith citeret i Novack, 1990:68)

Steve Paxton var ligeledes imod at inkludere dramatisk eller emotionelt materiale i kontaktimprovisation. ”Part of Paxton’s emphasis on the physical as reality and on physics as a natural phenomenon undoubtedly derived from his effort to prevent contact from being turned into a vehicle for psychic investigations or encounter therapy”  
(Novack, 1990:82).

Dette bringer et interessant spørgsmål på banen, nemlig hvilken funktion eller rolle kontaktimprovisation skal eller bør spille. Overordnet mener jeg man kan skelne mellem tre opfattelser. Den første ligger i umiddelbar forlængelse af det oprindelige formål. Nemlig opfattelsen af kontaktimprovisation som en social begivenhed. En dans som nedbryder grænser mellem folk, som skaber et fælles referencepunkt hvor alle i princippet kan deltage. En anden udgave, som jo altså Paxton kritiserede, er brugen af kontaktimprovisation til forskellige terapeutiske formål. En praksis som naturligvis var meget populær i tiden. Grundet den totalitet mellem krop og sind (den responsive krop) som findes i formen viser kontaktimprovisation sig god til selvudviklende formål, motorisk såvel som psykisk.

En tredje gren - som bl.a. Lloyd Newson må siges at høre ind under – arbejder mere bevidst med kontaktimprovisation i performance-sammenhæng. En del kompagnier med baggrund i teater opfattede dramatiske strukturer immanent i de fysiske relationer i dansen, og søgte bevidst at udvidde dette. Denne gren af kontaktudøvere kritiserede de der mente at man kunne skabe en *ren fysisk dans*; “those contact improvisers who thought that they could separate the body from the mind and do a “purely physical” dance were deluding themselves” (Novack, 1990:87). De mente at man hermed bevidst forsøgte at undertrykke følelser som måske ville udspringe af dansen.



Debatten gik på (og gør det for så vidt stadig) om kontaktimprovisation kan siges at konstituere en performance form eller ej, men for mig at se er der ingen tvivl om at der ligger et dramatisk potentiale indbygget i formen, som kan, (a) ignoreres, idet al tolkning tilskrives publikums kulturelt prægede opfattelser, (b) bruges til terapeutiske formål (c) bruges som udgangspunkt for drama.

Although portions of Contact have roots in nonaesthetic activity, and despite the fact that often the aim for the participants is self-awareness and personal pleasure, still, for the observer, Contact performances remain within the boundaries of art. The movement is aesthetically distanced twice: first, by removing it from its original context (social, sexual, athletic, reflex, etc); second, by presenting it as a theatrical event, no matter how casual. Ultimately Contact Improvisation is a special event with its own distinctive features – like sports, like social dancing, like embracing, but not actually any of these; more like the kind of playing we call art, than like the playing we call games.  
(Banes, 1980:68-69)

Vælger man at tage konsekvensen og bruge formen i performance øjemed medfører det nogle relevante spørgsmål. Hvad sker der for eksempel med hele tanken om at opleve bevægelse indefra hvis formen sættes i en dramatisk sammenhæng? Hvad sker der med det indadvendte fokus, hvis performereren samtidig spiller en rolle for et publikum? Er det overhovedet muligt at spille en rolle og samtidig være sig selv (med samme intensitet og nærvær)? Et andet problem ligger i selve opfattelsen af dansen som proces. I den rene form finder man ingen begyndelse, midte og slutning. Det princip Novack kaldte "letting the dance happen" betyder jo helt konkret at alt foregår her og nu og at dansen er slut, når den er slut! Men hvad sker der med alt det, hvis man samtidig arbejder med dramatisk fortælling?

## STRANGE FISH: BEVÆGELSESSPROGET

The nature of Contact – its quality of constant change – implies that within the form there is room for elaboration, invention, perhaps even some codification. As more and more dancers and nondancers become Contactors and extend the system's limits according to their own ideas, experiences, and desires, one question has begun to face participants: how much can the form change and still be defined as Contact Improvisation?  
(Banes, 1980:69)

Det er ikke min intention at forsøge at give endegyldige svar på de mange spørgsmål der knytter sig til den generelle diskussion omkring brugen af kontaktimprovisation i dramatisk sammenhæng. Som nævnt tidligere skal diskussionen af kontaktimprovisation i denne sammenhæng ses som en nøgle til at åbne op for visse aspekter af DV8s arbejde. Det er klart at DV8s bevægelsessprog ikke udelukkende bygger på kontaktimprovisation, men reminiscenser af formen er at finde. Lloyd Newson og DV8 synes *ubekymret* at benytte elementer fra formen, og denne ubekymrethed gør da også at jeg ikke finder det relevant at diskutere hvorvidt *Strange Fish* kan eller skal betegnes som kontaktimprovisation eller ej.

Ovenfor har jeg forsøgt at redegøre for hvorledes principper som vægtforskydning, fald, rul, ubalance etc. præger det fysiske udtryk i kontaktimprovisation, og heraf følger i første omgang en fornemmelse af reel fysisk risiko, som dog - efterhånden som formen udvikles, bliver af mere æstetisk karakter. I begge tilfælde, mener jeg, åbnes der op for parathed og nærvær, ligesom der indbydes til engagement fra publikum, idet formen appellerer til den kinæstetiske sans. Vi bliver revet med. Det er altså en form, som på mange punkter gør op med gængse opfattelser af dans; formen er langt mindre stringent og bygger ikke på et fastsat ideal om den dansende krop, men fremhæver i stedet individets egenart. Til slut fik jeg også pointeret at der ligger et dramatisk potentiale i formen, som man enten vælger at ignorere og tilskrive naturlovene (fysiske / anatomisk) eller udnytte i performance øjemed.

I dette kapitel vil jeg gå i detaljer med en enkelt scene fra *Strange Fish*, som jeg mener fungerer som eksempel på en kobling mellem drama / lineær narrativitet og kontaktimprovisationens muligheder omkring autenticitet, nærvær, fysisk risiko. Det

drejer sig om scene 6, en duet mellem Jordi Cortes Molina og Lauren Potter<sup>2</sup>. At jeg har valgt netop denne scene skyldes til dels at den umiddelbart fascinerede mig i sin enkelhed men samtidig oplever jeg den som utrolig kompleks.

### **Duetten mellem Jordi og Lauren**

Scenen udspiller sig mellem Jordi og Lauren for enden af en halvmørk korridor, og varer ca. 4 minutter. I første del af scenen ser vi Wendy Houston, værkets hovedperson, i forgrunden. Der klippes tilbage til hende i close-up to gange i løbet af scenen. Lyset er svagt og har et mørkt rødtligt skær, så man ser ikke Lauren og Jordis ansigtsudtryk eller små detaljer i bevægelserne. Lydkulissen består af musik komponeret af Jocelyn Pook og Adrian Johnston til lejligheden, og består af strygere samt kvindelig vokal. Melodien skaber, for mig, en nærmest nostalgisk stemning som samtidig er meget skrøbelig, og som jeg umiddelbart ville forbinde med noget feminint.

Lauren og Jordi kommer til syne ved bagvæggen af korridoren og i denne første del af scenen benyttes væggen i vid udstrækning som støtte. I udgangspunktet oplever jeg et meget intimt og ømt udtryk idet der er en konstant berøring mellem de to kroppe, som til tider synes at smelte sammen i en konstant flydende bevægelse. Stadig med væggen som støtte, synes Lauren Potter på et tidspunkt at hænge vandret i luften, klemmt op mellem væggen og Jordi. Alt dette foregår i nærmest slow-motion tempo.

Efter denne episode sker der et skift i bevægelserne der bliver mere dynamiske. Med ryggen mod muren glider begge dansere fra deres position til siddende på hug. Lauren fletter fingrene sammen foran kroppen, og det er af helt central betydning at notere at hendes hænder *forbliver* sådan gennem resten af scenen. Jordi lægger sit hoved mellem hendes arme og får på denne måde løftet hende op fra den siddende stilling, men samtidig bevæger de sig gradvist længere væk fra bagvæggen. Uden væggen til støtte, benytter danserne nu primært hinanden, af og til gulvet, som støtte. Det er vigtigt at notere sig at Lauren aldrig står støt på sine ben. Hun er i konstant ubalance, og scenen er præget af hendes afhængighed af Jordi. Af og til ser vi Lauren klynge sig til ham, andre gange er der Jordi, der nærmer sig hende for at hjælpe hende op. Det faktum at Lauren hele vejen

---

<sup>2</sup> Tidspunkt i filmen: 00.14

igennem har hænderne låst i samme position fører til bemærkelsesværdige bevægelsesmønstre, for eksempel ser vi flere gange Jordi sno sig ind i eller ud af Laurens favntag.

Mod slutningen af sekvensen bliver billedet gradvist mere patetisk, forekommer det mig. Lauren befinder sig nu mest på gulvet, men på et tidspunkt får hun vendt sig således at hun ”fanger sig selv”. Dvs. da hun endelig kommer op på benene, har hun armene låst på ryggen og her omfavnes hun af Jordi. På dette tidspunkt klippes der en sidste gang tilbage til Wendy, som har overværet hele episoden. Hun vender ryggen til Lauren og Jordi og går fra stedet.

### **Forskydning af kontaktimprovisatoriske principper**

Duetten her synes at bestå af nogle principper som er karakteristiske for kontaktimprovisation. Danserne skaber et meget personligt udtryk baseret på vægtforskydning, rul og fald, bevægelserne bygger på den gensidige afhængighed i et aktiv-passiv mønster. Der bruges også 360 grader, som jo er karakteristisk for kontaktimprovisation, et godt eksempel på dét er når Lauren hænger vandret med ryggen mod muren mellem Jordi og væggen. Gulvet benyttes også i vid udstrækning, der arbejdes altså både horisontalt og vertikalt, oppe og nede. Scenen har et *flow*, som er kendetegnet for kontaktimprovisation, men samtidig er udtrykket i høj grad præget af Jordi Cortes Molina og Lauren Potters samarbejde, som tilfører en helt speciel kvalitet; ”only those two could be so fluid and rubbery” (Newson citeret i Meisner, 1995). Newson, som lægger meget vægt på performernes individualitet siger; “With regard to our physical language, I constantly try to encourage the performers to find ways of moving that are personal to them - their own unique movement vocabulary” (Lockhurst, 1997).

Jeg har forsøgt at identificere enkelte kontaktimprovisatoriske principper der ligger til grund for duetten, men jeg finder det endnu mere interessant at undersøge hvad det er som gør scenen anderledes end ’ren kontakt’. Den egentlige forskel ligger i at scenen lægger op til en tolkning eller læsning af det der foregår. Scenen har et rimeligt specifikt læseligt udtryk. Og det har den fordi DV8 - til forskel fra de rene kontaktdansere - *ønsker* en dramatisk drejning af formen; man vil formidle noget gennem dansen. Som redegjort for i

forrige afsnit kan man ofte læse betydninger ind i kontaktimprovisation, men disse læsninger vil ofte være meget individuelle, alt efter konteksten, den enkelte danser eller den enkelte tilskuer. I ren kontaktimprovisation lægges der ikke op til en bestemt læsning, fordi danserne ikke bevidst arbejder med dramatisk materiale. Men i duetten mellem Jordi og Lauren, mener jeg, er der foretaget bevidste koreografiske valg, som guider vores læsning i en helt bestemt retning og dermed opfordrer tilskueren til en bestemt tolkning. Trods det flow man bemærker i dansen er det samtidig tydeligt at bevægelserne er blevet fastlagt og dansen koreograferet. Brugen af slow-motion effekten understreger blot dette. Jeg nævnte tidligere hvordan kontaktdansere efterhånden begyndte at udvide duetter, og fastfryse bevægelser og fald. Lauren og Jordi fastholder – ved de langsomme kontrollerede bevægelser – et øjeblik der ellers ville forekomme flygtigt. Det er også værd at bemærke at den reelle fysiske risiko, som følge af den fastlagte koreografi, er mindsket, men æstetisk eksisterer den fortfarande. Vi opfanger, som tilskuere, stadig en vis sårbarhed og skrøbelighed i det tætte samarbejde mellem de to performere.

Som antydte tidligere mener jeg, at kontaktimprovisation er attraktiv i forhold til dramatisk dans, fordi drama og konflikt ligger immanent i formen. Men det er ikke en hvilken som helst tolkning der lægges op til i denne scene, som det ville være tilfældet i 'ren' kontaktimprovisation, hvor deltagerne ikke bevidst repræsenterer nogen eller noget andet end dem selv. Der må altså være en form for indikator, som kan gøre udtrykket så specifikt læseligt som jeg mener det er tilfældet. Og denne indikator er Laurens sammenflettede fingre. Det er tydeligt at denne obstruktion<sup>3</sup> præger hele bevægelsessproget i sekvensen. Lad mig gøre opmærksom på materialet der ligger til grund for scenen. Newson siger:

---

<sup>3</sup> Begrebet er lånt fra Nancy Spanier, som gennem mange år har arbejdet med og udviklet en obstruktionsteknik, som i sin enkleste form består i at nogen eller noget obstruerer (forhindrer) en performer i at udføre en bevægelse med lethed. I dette tilfælde er det performerens selv der obstruerer.

I woke up one day with someone's arm across me, and I panicked because I thought is this trapped, or is it embraced? And I liked the ambiguity or duality. So the duet with Lauren and Jordi, which is very sexual, starts with the idea that someone would have their hands clasped, and they did the whole dance clasped – so there is a sense of intimacy, but also entrapment, and perhaps dependency as well. I asked them to improvise on that theme, and that is how the duet came about. So you find a metaphor for the emotional or psychological state you're trying to achieve.  
(Meisner, 1992)

Jeg mener det er denne metafor, som præger vores læsning af scenen. Således oplever vi et - i udgangspunktet - intimt forhold som bygger på gensidig afhængighed. Men andre billeder problematiserer denne afhængighed. Det vigtigste her er naturligvis Laurens sammenflettede fingre. Umiddelbart kan den konstante omfavelse læses som ømhed eller en art moderlig omsorg. Men der ligger også et mere desperat udtryk for at holde fast. Selvom rollerne for så vidt skifter mellem dem (hvem opsøger hvem?), er der større tendens til afhængighed hos Lauren end hos ham. Dette skyldes hendes konstante ubalance, idet hun tilsyneladende ikke kan stå på egne ben. Uden Jordis fysiske tilstedeværelse og nærvær ville Laurens bevægelser indskrænkes. Så selvom magtforholdet hele tiden skifter mellem de to, ligger der hele tiden en trussel om Laurens handlingsimpotens. Gennem denne kontaktdans formidles det at Lauren og Jordi – i modsætning til Wendy, som jeg vender tilbage til i næste kapitel - er i stand til at indgå i et intimt forhold. Men samtidig er dansen også i stand til at formidle at et sådant forhold ikke nødvendigvis er ukompliceret.

### **Transparent æstetik**

At DV8s arbejde faktisk formår at nå ud til et bredt publikum (som jo er en af deres målsætninger skyldes en vis, ja jeg fristes til at sige *naivitet*, som ligger til grund for bevægelsessproget. Man søger en metafor for en psykisk eller følelsesmæssig tilstand (i dette tilfælde Laurens sammenflettede fingre) og denne synliggøres som grundlæggende bevægelsesprincip. Jeg mener ikke at denne ligefremhed bare er fiks idé eller et billigt trick, snarere skal den ses som en vigtig del af en bevidst *transparent æstetik*. Intentionen bag bevægelserne synliggøres i arbejdsprocessen såvel som i den endelige forestilling. Denne transparente æstetik hænger sammen med det overordnede projekt om at *afsløre* og

udstille aspekter af menneskets adfærd, som jeg så vidt berørte i indledningen. Newson siger;

I like to think that the physical language we explore, while coming from the individuals I work with, is something everybody knows about. All the movement that we develop is stylised naturalistic movement. That is, its origins are imbued with meaning - as were most dance forms until they were abstracted ad infinitum. If someone walks into a cafe, we have an immediate reaction to the way they look, how they hold their body, what their body's telling us. As a creator you become aware of that information and you find ways to reveal that formally, stylistically. But its source must always be clear.

(Tushingham, 1995)

Materialet og inspirationen til scenerne hentes fra det virkelige liv og er altså i udgangspunktet betydningsmættet. Når kilden til en hverdagsgestus er identificeret kan den bruges æstetisk til at *afsløre* mennesket. Igen må vi huske på Newsons baggrund i psykologi, som har trænet ham i at gennemskue adfærdsmønstre og har givet ham inspiration til hvorledes man fysisk kan afsløre og fortolke disse (Lockhurst, 1997).

### **Principiel egalitær arbejdsform**

Når det er sagt, vil jeg komme med en lille sidebemærkning omkring materialet til Duetten mellem Jordi og Lauren. Jeg kan nævne at mangeårige DV8-danser og medskaber Liam Steel under en workshop<sup>4</sup> gav os deltagere den opgave at skabe en bevægelsessekvens (en duet) baseret på vægtforskydning og flow – med hænderne låst på samme måde som Lauren. I denne sammenhæng brugte Steel nøjagtig samme eksempel som Newson (is this embraced, or is this trapped?) men denne gang blev det fremstillet som *Steels* personlige erfaring fra et tidligere forhold. Der kan altså herske lidt forvirring omkring hvem der egentlig er ophavsmand til episoden, men ved nærmere eftersyn tror jeg ikke det er et relevant spørgsmål. Jeg tror snarere det skal ses som udtryk for en ligegyldighed med hvem der står bag på grund af arbejdsformen, som lægger op til samarbejde, udveksling af personlige erfaringer og idéer. Jeg nævnte som en fundamental del af kontaktimprovisation at den er egalitær; at alle er lige vigtige og der findes ikke en skole, eller en leder. Det må pointeres at DV8 *er* afhængig af en stærk frontfigur, nemlig

Lloyd Newson, men samtidig konstituerer DV8 sig ligeledes efter princippet om et "independent collective of dancers" (Newson/DV8, Artistic Policy), og et kompagni hvor alle er medskabere. Jeg vil tillade mig at kalde DV8s arbejdsform en *principiel* egalitær arbejdsform. For selvom der i praksis er én leder (hvilket til dels har at gøre med det stærke ønske om betydningsdannelse og at nå ud til et bredt publikum) tillægger Newson danserne enorm betydning: "Our work is about individuals, their lives, interactions and personalities. It's not about: here's the role, the play, the words, the movement - learn it. It's devised work. The work is only ever as good as the people in it" (Tushingham, 1995).

Den principielt egalitære arbejdsform, indebærer –som vi skal se- en udveksling af personlige erfaringer, tanker, følelser og i denne proces sløres den egentlige ophavsmand til begivenheden. Der skelnes altså ikke umiddelbart mellem personlige historier og andres historier. Den private erfaring omsættes til scenisk sprog og får derved et universelt præg. Det altafgørende her er ikke hvis historie der bruges som materiale, men at bearbejdelsen af materialet er overbevisende og ærligt i sit udtryk. Dette knytter an til kort at diskutere betydningen af performerens personlige investering i skabelsen af et værk, for hvorledes sikrer man et autentisk, ærligt og overbevisende udtryk hos performerne?

### **Performerens personlige investering.**

There's been a lot of talk about me getting 'into' people with screwdrivers, sort of trying to prise open their lives. I've found that a lot of our work ends up being based around people who come along on their first day and say: "Here's my life!" These people are prepared to reveal everything about themselves in the rehearsal process. It becomes their existence, it's their life, everything about them becomes apparent. To find such people is very difficult. A lot of performers I know are not prepared to go through the process of *improvisation and self-revelation*. They want to be told what to do constantly. Our process requires *vulnerability, initiative and commitment* from the performer.

(Newson citeret i Tushingham, 1995, min fremhævning)

---

<sup>4</sup> Royal Holloway, University of London, 17-18 April 2001



Det er velkendt at Newson kræver meget af den enkelte performer. Hver forestilling er fysisk og mentalt krævende for danserne, fordi de må bibeholde autenticitet og hudløs ærlighed hele vejen igennem. I afsnittet om kontaktimprovisation så vi hvorledes Steve Paxton søgte en form hvor individet kommer i centrum og kan præge dansen gennem sit eget bevægelsesspog. Dette princip eksisterer også i DV8, men i en udvidet form. Newson kræver nemlig også af sine performere en psykisk og emotionel investering. Denne personlige investering indebærer en hudløs ærlighed, en villighed til at udveksle personlige erfaringer, og dermed også en villighed til at afsløre sig selv. Ikke bare i prøvearbejdet eller udarbejdelse af materiale men altså også i forhold til et publikum idet den personlige erfaring bliver synliggjort. Men som det er tilfældet i Duetten, er det jo ikke (tilsyneladende) Jordis eller Laurens personlige erfaring der afsløres, men en andens. Hvordan bibeholder man et ærligt og overbevisende udtryk, når materialet ikke er ens eget?

I am interested in personal experience, clearly; but I am also interested in somebody who can take other experiences. Very few dancers can think like actors; can think about objective, reason, motivation. [...] As long as it is convincing, and honest, it doesn't have to be them.  
(Newson citeret i Snape, 1999: 9-10)

Det er naturligvis først og fremmest gennem en forståelse for motivation og evnen til at sætte sig i en andens sted, at ærligheden skal findes. Newson taler ofte om sine frustrationer over manglen på individualitet og personlighed som præsenteres i dans;

I want to see individuality, I want to see characters on stage, I want to see people experience things. Well, hopefully our process facilitates and draws out individual qualities and characteristics, both in terms of the way they move as dancers and how they think on stage. I want to see thinking individuals and interactive dancers.  
(Meisner, 1992)

Jeg mener at kontaktimprovisation er et vigtigt redskab i sikringen af et ærligt, autentisk udtryk. Gennem kontaktimprovisatoriske principper kan Jordi og Lauren i duetten i *Strange Fish* få mulighed for at præge det æstetiske udtryk og så at sige gøre Newsons (eller Steels) eller en hvilken som helst andens personlige erfaring til deres egen.

Som redegjort for tidligere er konflikt og drama immanent i formen som ligger til grund for duetten mellem Jordi og Lauren. Dette betyder i praksis at Jordi og Lauren ikke nødvendigvis skal føle en hel masse eller *agere* elskende i et parforhold. Det hele ligger i bevægelsen. Det altafgørende for at formidle et budskab (is this embraced, or is it trapped?) ligger i deres forståelse for intentionen bag og princippet om Laurens fastlåste hænder. Som performer hos Lloyd Newson må man altså være i stand til at lægge alle kort på bordet, investere egne erfaringer, men også i stand til at tage andres erfaringer på sig ved at omsætte materialet til ens eget unikke fysiske sprog.

### **Den dramatiske drejning**

Citaterne som findes spredt i afsnittene ovenfor, mener jeg, peger på den dobbeltstrategi jeg nævnte i begyndelsen. På den ene side ser vi Newson tale om et unikt bevægelsessprog for den enkelte performer, om vigtigheden af devising, han taler om ting som improvisation, at *afsløre sig selv*, om sårbarhed, forpligtelse og initiativ. Samtidig taler han om evnen til at kunne tage en rolle på sig, at interagere, at kunne gennemskue en karakters motivation. Hermed er vi tilbage til min pointe om at kontaktimprovisation i Lloyd Newsons hænder får en markant drejning, hvor det dramatiske og narrative potentiale får mulighed for at komme til udtryk.

Hvor den 'rene' kontaktimprovisation er et mål i sig selv, undergår formen hos DV8 en forandring, fordi den skal bruges til noget andet. Kontaktimprovisationselementet er hos DV8 vejen til den betydningsdannelse, som Newson efterlyser. At jeg læser duetten mellem Jordi og Lauren som værende dramatisk hænger naturligvis sammen med den indbyrdes magtkamp, som jeg uvægerligt ser mellem Lauren og Jordi. Hertil kommer metaforen med de sammenflettede hænder, som fører læsningen i en bestemt retning. Men der er endnu en grund til at scenen læses som dramatisk. Konflikten forstørres yderligere ved at Wendy –ligesom os- står udenfor er tilskuer til det, der foregår.

Her har jeg fokuseret på en enkelt scene for at kunne gå i dybden med visse aspekter af DV8s arbejde. Men de arbejdsprincipper jeg har omtalt her, den transparente æstetik, naiviteten, den læselige metaforbrug, performernes personlige investering samt den

dramatiske drejning, ligger også til grund for langt de fleste af værkets øvrige scener, dog med vekslende fokus alt efter hvad man søger at formidle i den enkelte scene. Jeg vil give eksempler på bevægelsessproget i min gennemgang af karakterernes indbyrdes relationer i næste kapitel, som afslutning på dette afsnit ønsker jeg blot at pointere at de enkelte scener er utroligt kompakte og handlingsmættede. De kunne i princippet stå for sig selv og stadig give mening. Men jeg vil nu brede perspektivet lidt ud og se mere overordnet på strukturen i hele værket, her bør det nemlig stå klart at scenerne ikke bare har betydning i sig selv, men også i en større dramatisk sammenhæng. I den overordnede narrative fortælling er disse scener nemlig med til at pege frem mod tilspidsede situationer, konfrontationer og højdepunkter.

## STRANGE FISH: BETYDNINGSDANNELSEN

As in all dv8s work, the performers in *Strange Fish* take astounding and humbling risks, and are audacious in fashioning metaphors of extreme emotion. The work concerns the nature of our quest for someone to love and something, or someone, to believe in. The tyranny of couples and groups, the pain of not belonging and the terror of being alone are all laid bare in a series of powerful images which are both pitiless and profoundly compassionate. *Strange Fish* is harrowing and frightening, but also contains some acutely funny moments.

(Noter fra video coveret til *Strange Fish*)

*Strange Fish* var tilsyneladende anderledes for DV8 i forhold til andre produktioner, bl.a. ønskede Lloyd Newson at arbejde med karakterer i højere grad end tidligere. ”The way we’d done things was so personal and direct that we needed to find a more stylistic approach that could make us enjoy creating again” (Meisner, 1992). Trods det at performerne benytter egne navne (hvilket igen peger tilbage på kontaktimprovisationens insisteren på autenticitet), drives værket frem gennem *karakterernes* indbyrdes forhold til hinanden.

### Karakterernes indbyrdes relationer

Stykkets omdrejningspunkt og hovedperson er Wendy Houston. Det er primært *hendes* søgen efter at blive accepteret og elsket vi følger. Men Wendy har en allieret; også Nigel Charnock kæmper en desperat kamp for at få opmærksomhed og kærlighed. I en række scener udstilles hans desperation og mangel på fornuftige kommunikationsevner. F.eks. da han ankommer til en fest hvor stykkets øvrige karakterer er samlet. Allerede hans entré virker akavet og malplaceret; Han ævler løs om venskab, om at høre til, om at 'mingle' og fyrer den ene kliché af efter den anden; "I'm a people's person", "I love people". Samtidig virker hans kropssprog mildest talt neurotisk og selv om han ihærdigt opsøger hver enkelt af gæsterne, oser han af forventet afvisning. Folk omkring ham gør da også alt for at undgå hans nærvær. Da Nigels verbale henvendelser ikke rigtig fører til noget, begynder han samtidig at uddele knus til de øvrige gæster og scenen udvikler sig til et vidunderligt kaos af folk som springer i hinandens arme for at undgå berøring med Nigel. Et eksempel på brugen af de arbejdsprincipper jeg nævnte i forrige kapitel er den scene der følger; Jordi og Lauren står i tæt omfavnelser og Nigel forsøger – i sin iver – at mase sig ind mellem dem, dels for at skille dem ad, dels for at være med. Denne gang bruges de kontaktimprovisatoriske principper således i en trio, hvor grundprincippet igen synes at være en obstruktion; nemlig Nigels fysiske forsøg på at komme imellem parret, som derimod prøver at finde sammen. Igen synes jeg at naiviteten og ligefremheden er påfaldende, men den er nødvendig netop for at gøre metaforbrugen læselig og dermed i stand til at formidle den grundlæggende stemning i den scene.

Wendy og Nigel har – i deres isolation – nogle forkrøblede forsøg på at finde sammen i løbet af værket, men en egentlig tiltrækning er fraværende og deres tilnærmelser synes altså at bygge på en voldsom aggressivitet snarere end intimitet. Et eksempel kunne være scene 13, hvor Wendy har et spil kørende med Nigel, et spil som består af skift mellem attraktion / afvisning. Dette kommer til udtryk ved at Wendy flere gange rækker en hånd frem mod Nigel, men så snart han lægger an til at reagere på den fremstrakte hånd, trækker hun den til sig. Denne scene er eksempel på en meget 'ren' brug af kontaktimprovisation, fordi den netop består af det helt grundlæggende; en magtkamp som bygger på gensidig afhængighed. Det skal måske nævnes at duetten mellem Nigel og

Wendy senere udvikles til en solo, som følge af hendes afvisning af Nigel. Hun kaster sig fremover, og falder idet hun skifter balancen fra én kropsdel til en anden. Hun benytter primært frit flydende bevægelse og passiv vægt med pludselige retningsskift. Soloen understreger blot at kontaktimprovisation kan udvikles til en bevægelsesstil som stammer fra duet- eller gruppeinteraktion men som kan isoleres og danses af en enkelt danser. Kontaktimprovisationen har fået en dramatisk drejning også i denne sekvens, idet der fokuseres på Wendys ambivalente forhold til Nigel og den lurende aggressivitet mellem dem. Det er altså ikke selve magtudvekslingen som er interessant, men *hvordan* udvekslingen sker.

Lauren Potter, som jeg efterhånden har nævnt et par gange, spiller rollen som Wendys slyngveninde. Wendy og Lauren har et internt kodesprog og denne fælles referenceramme indikerer en form for sammenhold, som dog primært synes at bygge på udelukkelse af andre. På et tidspunkt ser vi Lauren og Wendy i gang med et af deres projekter, hvor de - iklædt blonde parykker – uskyldigt og legende flirter med Jordi Cortes Molina. Men det bliver ikke ved det. Lauren og Jordi indleder et intimt forhold med det resultat at Wendy så at sige mister sin veninde. I en række scener følger vi Wendys kamp for at få Lauren tilbage, men trods adskillige forsøg står det altså klart at Wendy nu er alene. Jeg vil lige kort gøre ophold ved 'paryksekvensen' som jeg har valgt at kalde den, fordi den giver anledning til et par kommentarer omkring en alternativ forståelse af kontaktimprovisation. I denne scene er den fysiske kontakt nemlig – stik imod alle formens regler - fraværende. Om man da overhovedet kan tillade sig at kalde det kontaktimprovisation er måske tvivlsomt, men jeg mener at de samme kvaliteter faktisk *er* at finde. Jeg nævnte i forbindelse med det fysiske aspekt ved kontaktimprovisation at øjenkontakt stort set ikke forekommer, men i 'paryksekvensen' gøres øjenkontakten faktisk til det grundlæggende princip. Derfor forskydes princippet *at frembringe bevægelse gennem den vedvarende fysiske kontakt med en partner*, til *at frembringe bevægelse gennem en vedvarende øjenkontakt med en partner*. I scenen ser vi Wendy og Lauren i gang med en slags fangeleg hvor det altså gælder om at fange Jordis blik. Han fanges af øjenkontakten og følger bevægelserne med et princip om at fastholde en tæt ansigtskontakt. Jeg peger på scenen fordi også dén i særlig grad understreger den transparente æstetik som jeg flere

gange har nævnt. Hvorfor bliver netop øjenkontakten til det basale princip i scenen? Det gør den naturligvis fordi øjenkontakt er det allermest grundlæggende ved en flirt. Den dramatiske drejning får scenen naturligvis idet Laurens flirt med Jordi udvikler sig til noget mere, hvorved muligheden for konflikter opstår i forhold til Wendy.

Stykkets andet par dannes af Kate Champion og Dale Tanner. Kate er stykkets ”blonde sild” – og mål for Wendy og Laurens misundelse og parodier. Dale Tanner fremstilles som den narcissistiske bodybuilder type, som Wendy på et tidspunkt har et følelseskoldt ”one-night-stand med”, hvilket udmunder i endnu mere isolation og bagtalelse.

Med ovenstående håber jeg for det første, at have gjort det klart at de enkelte scener er handlings- og betydningsmættede. At hver enkelt scene, med sin naive og transparente æstetik, er i stand til at formidle et specifikt læseligt budskab eller en klar stemning. For det andet ønskede jeg at påpege hvorledes disse enkeltepisoder er med til at gestalte karakterernes indbyrdes relationer. Simultant med den episodiske struktur (fornemmelsen af en helhed i enkeltscenerne), eksisterer der altså en overordnet fortælling som drives frem af karakterernes indbyrdes relationer og psykiske tilstande. De indre frustrationer understreges, mener jeg, i scenografien, som jeg finder det givtigt at se nærmere på.

### **Scenografiske spejlinger af psykiske tilstande**

Den forholdsvis realistiske scenografi, som præger størstedelen af værket, får gradvist en nærmest surrealistisk karakter, som vi faktisk allerede præsenteres for i prologen.

Prologen foregår i et lidt dunkelt kirkerum. Her møder vi for første gang Wendy, som lidt uforstående observerer Diane Payne-Meyers, en – på det tidspunkt – 67-årig performer, som i stilhed udfører en række religiøse ritualer (hun tænder blandt andet lys, slår korsets tegn foran sig, læser op fra en gammel bog, knæler på bedeskammel foran et stort kors).

På dette kors hænger performer og sanger Melanie Pappenheim som en kvindelig kristusfigur. Hun synger middelalderlige liturgiske sange mens hun, med nærmest dyreagtige bevægelser kravler rundt på korset kun iført lændeklæde. Wendy ser til, men på et tidspunkt nærmer hun sig foden af korset og springer mod det i en – forekommer det mig - rebelsk gestus. Herefter ser vi Wendy åbne en dør og gå fra kirkerummet. Den

surrealisme og symbolisme der præger prologen lægges til side for en stund, idet vi følger Wendy ud af kirken og ind i et mere realistisk rum. De følgende scener, hvoraf enkelte er beskrevet i afsnittet ovenfor, finder sted enten i halvmørke korridorer (som minder om et hotel med døre på begge sider, og som i værket repræsenterer en slags ingenmandsland), i en bar (hvor karakterernes sociale adfærd udstilles) eller i værelser (hvor episoder der hører til privatsfæren udstilles). Men det er værd at bemærke at scenerummet senere ændres i trit med Wendys isolation, og det er min opfattelse at de scenografiske virkemidler fungerer som spejlinger af karakterernes psykologiske tilstande. Realismen begynder at "skride" omkring scene 9-10, hvor Wendy Houston afklæder sig foran Dale Tanner. Her dukker Melanie Pappenheim (kristusfiguren) op, denne gang i form af Wendys 'samvittighed' eller noget andet lidt abstrakt. Hun synger stadig med samme lidende toner og Wendy er klar over hendes tilstedeværelse. På et tidspunkt kaster Melanie to sten foran Wendy hvorefter det pludselig vælter ned med sten som et vandfald mellem Wendy og Dale. Jeg mener at stenene er med til at understrege den hårdhed og kulde som Wendy oplever i det følelsestomme engangsknald. Et andet element der understreger tanken om spejlinger af de indre psykologiske frustrationer er vand.

It is an element that I think is interesting to explore. I like the idea of water under floorboards as a metaphor for the subconscious and for those things that are below the surface. I also like the idea of subterranean activity, things that happen underneath.  
(Newson citeret i Meisner, 1992)

Wendy opdager således vand under gulvbrædderne og underjordisk aktivitet i form af arme og ben, som dukker op af vandet. Wendy forsøger at hjælpe 'det' op, men forgæves. Den underjordiske vandtank viser sig derimod at tilbyde Wendy en løsning på hendes voksende desperation og isolation. Efter en labyrintisk fangeleg i korridorerne finder hun Nigel, som hun skubber i vandet hvorefter hun selv springer i. Wendy dukker op igen, men Nigel er væk. Her er det vigtigt at bemærke den markante ændring i scenografien. Værelset er koldt og mørkt, korridorerne er øde og det desperate råb efter Nigel genlyder i de tomme gange. Stykket slutter med Wendy tilbage i kirkerummet. Som de øvrige scenerum er også dette mørkt og destrueret. Den ældre

kvinde, Diane, er der ikke længere, men kristusfiguren hænger der endnu. Wendy tager et glas, kravler op på korset og hælder vin på kristusfiguren. Derefter sætter hun sine læber mod kristusfigurens og i noget der minder om et 'dødskys' suger hun luften ud af figuren, som herefter kollapser og glider ned fra korset. I slutbilledet ser vi Wendy åbne døren, som det også var tilfældet i prologen. Denne gang ser vi hende ikke gå ud, men stirre mod kameraet. Der høres lyd fra en gade.

Som jeg læser det er scenerummet som sagt stærkt knyttet til Wendys psykologi. At scenografien ændres er altså stadig en del af det narrative forløb. Karaktererne skabes i kraft af deres handlinger og - ikke mindst - i deres indbyrdes forhold. Trods de surrealistiske billeder og mange religiøse og dybdepsykologiske referencer, som umiddelbart gør det besværligt at tale om værket som *traditionelt*, mener jeg at *Strange Fish* har en fuldstændig *klassisk* opbygning.

### **Klassisk Dramaturgi**

Afsnittene ovenfor har sandsynligvis antydnet den koherente struktur i værket, men for overblikkets skyld har jeg i meget kort form stillet scenerne op i en traditionel spændingskurve.

Prolog (scene 1):	Stykkets temaer og overordnede stemning slås an, selvom de forskellige elementer endnu ikke giver mening.
Præsentation (scene 2-3):	I disse scener introduceres Wendy, Lauren og Nigel.
Fordybelse (scene 4-8):	I en række scener står det klart at Wendy og Nigel ikke 'passer ind'. Nigel gør sig selv til grin i de desperate forsøg på at finde intimitet. Wendy mister som sagt sin veninde. Hun kæmper bravt for at vinde Lauren tilbage, men hendes situation synes blot at forværres.
Konfliktoptrapning (9-14):	Wendys første løsningsforsøg består i at opsøge Dale Tanner, som jo altså bare fører hende endnu længere ud på et sidespor. Hendes andet løsningsforsøg består i at opsøge



Nigel, men deres noget ambivalente forhold udmunder snarere i aggressivitet end i intimitet.

Konfliktløsning (15-18): Et 'overnaturligt' fænomen (den underjordiske aktivitet) skal vise sig at tilbyde Wendy en løsning. Hun vælger at tage Nigel med sig i det ukendte (det underbevidste). Hun vender tilbage til en forandret verden, men Nigel er væk.

Epilog (19): Wendy er tilbage i kirkerummet som nu er mørkt og øde. Hun suger luften ud af Kristusfiguren, som falder sammen. I slutbilledet høres reallyde fra en gade.

*Strange Fish* opfører sig altså i mange henseender klassisk; i sin opbygning, i sin karakterskildring. Karakterernes psykologi og interaktion samt den klassiske opbygning der er at finde i værket er alle virkemidler der peger på betydningsdannelse. Der er faktisk tale om en klassisk udviklingshistorie, hvor de problemstillinger vi stilles overfor er knyttet til karakterenes indre psykologi. Det ville give god mening at kalde værket en dannelsesrejse, hvor rejsen altså skal forstås som en rejse indad i sjælens mørke korridorer (så at sige). Som i den klassiske dannelsesrejse drejer det sig om at komme forandret ud på den anden side eller ved rejsens ende. Og dette opleves –mener jeg- i *Strange Fish* i epilogen. Det er klart at Wendy undervejs undergår en forandring (allerede ved stenene der falder), men det er først da hun kommer op af vandet at omgivelserne decideret ser anderledes ud. Således også kirkerummet som jo er totalt destrueret. Wendys sidste handling, at suge livet ud af kristusfiguren, kan ses enten som en blank afvisning af religion som sådan, eller som en måde at tage kristi ånd til sig. Ifølge græsk mytologi eksisterer en tradition med at suge det sidste åndedrag ud af den døende. Men trods det dystre udsagn, mener jeg faktisk at *Strange Fish* har en optimistisk slutning. Dette skyldes primært det allersidste billede i værket, nemlig Wendy der står ved den åbne dør, og vi hører lyden af børn, trafik, etc. Den åbne dør skal, som den øvrige scenografi forstås såvel konkret som metaforisk; Wendy synes nu –efter at være dykket ned i sin underbevidsthed og komme forandret ud på den anden side, - endelig at være klar til at konfrontere den virkelige verden.

## Betydningsdannelse(r)

Som nævnt i indledningen er *Strange Fish* et værk som er præget af en vis vildfarelse til trods for at værket faktisk opfører sig klassisk og at symbolbrug, scenografi etc., kan tilskrives den narrative fremdrift og den koherente struktur. At man farer vild skyldes til dels at der, simultant med den lineære narrative struktur, eksisterer en episodisk struktur. Stort set alle scenerne i *Strange Fish* er bygget op som separate hændelser. Hver enkelt scene fortæller en egen historie, og kunne i princippet stå for sig selv, som et selvstændigt udtryk. Denne dobbelthed gør at værket konstant åbner nye døre, indbyder til at gå i detaljer med hver enkelt scene, som jeg forsøgte at gøre med Duetten. En anden grund til at man farer vild, kan findes i de meget overvældende visuelle billeder, med de mange dybdepsykologiske referencer, religiøse symboler og metaforer. Men også bevægelsessproget i sig selv bidrager til kompleksiteten og åbenheden i værket. Newson siger: "If one can build images, the mind will retain them. Support them with movement and sensation and the body will remember them" (Tushingham, 1995). Alle disse elementer (den episodiske struktur, den lineære narrativitet, de religiøse symboler, bevægelsessproget) indbyder til tolkninger, men samtidig stritter de i alle mulige retninger og modarbejder altså en ligefrem, *entydig* tolkning.

## KOMPLEKS EMOTIONEL NARRATIV

Mit undersøgelsesfelt for denne opgave var forholdet mellem et fysisk sprogbrug, som må siges at gå under betegnelsen 'dans', og teatrale elementer i DV8s *Strange Fish*. Af frygt for at reducere kompleksiteten i værket ved en udelukkende semantisk gennemgang (f.eks. med udgangspunkt i de religiøse / mytiske symboler i værket, eller de dybdepsykologiske referencer), valgte jeg i stedet at åbne værket op med udgangspunkt i det koreografiske. Her fokuserede jeg først og fremmest på brugen af kontaktimprovisation, da jeg mener at formen har et indbygget tankegods og kvaliteter som viser sig nyttige i en dramatisk / narrativ sammenhæng. Når Newson og DV8 benytter kontaktimprovisatoriske principper i arbejdet, hænger det blandt andet sammen med at formen er enormt attraktiv i forhold til performerne fordi den sikrer et autentisk

udtryk. Det er performerens erfaringer og individuelle krop som er med til at forme koreografien (selvom Newson har det sidste ord), bevægelserne bygger ikke på en bestemt skole eller stil. Men formen er også attraktiv i forhold til et publikum, fordi den umiddelbart appellerer til os bl.a. via risikoelementet. Selv når den reelle fysiske risiko (forstået som fare) nærmest ikke eksisterer, mener jeg, åbner formen alligevel op for sårbarhed og autenticitet. Jeg ønskede også at fremhæve at der i kontaktimprovisation ligger en mulighed for at foretage koreografiske valg som gør dansen mere performativ, f.eks. ved at udvide duetarbejdet, men samtidig bibeholde flow og intensitet i nærvær. Med Newsons sceniske sprog udnyttes det dramatiske potentiale til fulde. Som eksempel på det immanente dramatiske potentiale der ligger i brugen af kontakt gennemgik jeg duetten mellem Jordi og Lauren, to kroppe i et gensidigt afhængighedsforhold. Gennem den bevidste brug af slow-motion, den læselige obstruktion (de låste hænder) og ikke mindst tilstedeværelsen af Wendy reflekteres teatrale elementer så at sige ind i dansen. Med denne forståelse for brugen af kontaktimprovisation, var jeg nu klar til at se mere overordnet på de teatrale elementer i værket som peger på *Strange Fish* som forholdsvis traditionel repræsentationskunst.

Det er, som sagt, forholdet mellem en form som åbner op for autenticitet og den iscenesatte og meningsskabende teatralitet, der til stadighed fascinerer mig i værket. Men hvad er det da for en mening Newson efterlyser og efterstræber med sin kunst? Som svar på det, vil jeg kaste et blik på en kommentar af Josephine Leask. Hun siger om *Strange Fish*; ”This time the risk Newson was taking was in questioning whether dance could deal with *complex emotional narrative*” (Leask, 1995, min fremhævnings). Afsluttende finder jeg det givtigt at undersøge disse tre komponenter; narrativitet, emotionalitet og kompleksitet.

Det narrative aspekt har jeg for så vidt været omkring; på fortælleplan formidles historien om Wendys søgen efter et holdepunkt i livet; (tro, håb eller kærlighed). *Strange Fish* har en klassisk struktureret narrativ ramme hvor en lineær fortælling skrider frem gennem karakterernes indbyrdes konflikter. Jeg pegede på dannelsesrejsen som udtryk for Wendys udvikling, men jeg fik også påpeget at det er en *indre* dannelsesrejse, der er tale om.

Narrativiteten er altså bygget på et indre psykologisk drama, som bl.a. afspejles i scenografien.

Det emotionelle aspekt kan på ét plan forstås i forlængelse af det psykologiske drama, som udspiller sig for os. På fortælleplan giver det altså god mening at tale om de indbyrdes konflikter og karakterernes følelsesmæssige tilstande. Men det er min opfattelse at det emotionelle aspekt stikker dybere end det. Det skyldes i høj grad Newsoms autenticitetslængsel. At spillerne benytter deres rigtige navne i rollegestaltningen, mener jeg er udtryk for at DV8 arbejder med et særligt rolle / performer forhold hvor den enkelte performer synliggøres (eller afsløres) i rollen gennem et unikt bevægelsessprog og et personligt bidrag til materialet. Performer/rolle forholdet er samtidig udtryk for den transparente (naive) æstetik som jeg nævnte i forbindelse med duetten; en æstetik der synliggør arbejdsproces, intention og den enkelte performer. På fortælleplan kan vi måske identificere os med figurerne, men jeg mener at en evt. emotionel respons fra et publikum i lige så høj grad skyldes den transparente æstetik, som skaber empati med den enkelte performer *bag* rollen. Værket lægger altså op til en forståelse af karaktererne, men bygger i lige så høj grad på *oplevelse*.

Det er for mig at se i koblingen mellem det narrative og det emotionelle at kompleksiteten i værket opstår; *Strange Fish* har en klassisk struktureret fortælleramme hvor fremdriften i høj grad skyldes karakterernes psykologi og indbyrdes konflikter. Teatrale repræsentationsstrukturer bringes således tilbage i dansen, men disse sidestilles med et bevægelsessprog som konstant åbner værket op. Det personlige og genkendelige (jf. den læselige metaforbrug) iscenesættes med det formål at afsløre emotionelle eller psykiske processer der foregår et sted i mennesket. Selvom *mening* søges genindsat i dansen er det altså ikke én mening, ét budskab eller en konfliktløsning der tilbydes. *Strange Fish* indbyder til semantiske læsninger, men samtidig modarbejder bevægelsessproget altså en ligefrem, *entydig* tolkning. Det er denne kompleksitet og lagdeling som gør at *Strange Fish* på ét plan lukker sig om sig selv, men på et andet åbner op for fortolkning, reflekteren og emotionel respons, og derved undgår reducering til en bestemt betydning.

## LITTERATURLISTE

### Bøger

Adshead, Janet (ed.): *Dance Analysis: Theory and Practice* (London: Dance Books, 1988)

Banes, Sally: *Terpsichore in Sneakers* (Boston: Houghton Mifflin Company, 1980)

Banes, Sally: *Writing Dancing in the Age of Postmodernism* (Hanover & London: Wesleyan University Press, 1994)

Bremser, Martha (ed.): *Fifty Contemporary Choreographers* (London & New York: Routledge, 1999)

Burt, Ramsay: *The Male Dancer –Bodies, Spectacle, Sexualities* (London & New York: Routledge, 1995)

Foster, Susan Leigh (ed.): *Choreographing History* (Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1995)

Foster, Susan Leigh: *Reading Dancing* (Berkeley, L.A., London: University of California Press, 1986)

Novack, Cynthia J: *Sharing the Dance: Contact Improvisation and American Culture* (Madison & London: University of Wisconsin Press, 1990)

## Artikler

Leask, Josephine: "The Silence of the Man", *Ballett International / Tanz Aktuell*, aug. 1995, 48-53

Lockhurst, Mary: "DV8 ... Ten Years on the Edge", *Bound to Please*, Program 1997, [www.dv8.co.uk/press/interviews/tenyears.html](http://www.dv8.co.uk/press/interviews/tenyears.html) (besøgt 29/19 2001)

Meisner, Nadine: "Strange Fish", *Dance and dancers*, juli 1992, 10-13

Newson, Lloyd/ DV8: *Artistic Policy*, [www.dv8.co.uk/about/about.html](http://www.dv8.co.uk/about/about.html) (besøgt 29/10 2001)

Parry, Jann: "Strange Fish", *Dance Now*, vol. 3, efterår 1992, 22-27

Snape, Libby og Newson, Lloyd: "Lloyd on love", *Dance Theatre Journal* 15:2, 1999, 8-12

Tushingham, David: "Lloyd Newson ... Dance About Something", *Enter Achilles*, Program 1995, [www.dv8.co.uk/press/interviews/danceabout.html](http://www.dv8.co.uk/press/interviews/danceabout.html) (besøgt 29/10 2001)

## Videomateriale

Lloyd Newson (kor.) og David Hinton (dir): *Strange Fish*, Dance Books, BBC, 1992

## Generel Information om DV8

[www.dv8.co.uk](http://www.dv8.co.uk)