Syv betraktninger (2022-2024) i prosessen med "Det Utstrakte", skapt sammen med Nina Therese Karlsen og Kari Anne Bjerkestrand

Erik Dæhlin

I

29. juni 2022

Jeg leter meg frem til to av de mest eklatante filmatiske eksemplene på den iscenesatte dirigenten – om enn med to svært ulike kunstneriske uttrykk og betydninger, og ser dem om igjen:

Federico Fellinis "Orkesterprøven" (1978), der den fraværende orkesterdirigenten sees som en allegori over diktatoren som har forlatt folket, hvorpå kaos og uorden hersker – der ingen samlende figur skaper samhørighet og retning, men mange stemmer kjemper om forrang. Komponisten og film-auteuren Mauricio Kagel vender det hele på hodet i "Solo" (1967) hvor dirigenten slår sine taktslag i tomme luften i et hav av orkesterinstrumenter uten utøvere – alt forvridd i ulike lag av speilbilder. Publikum høres kun utenfor bildets ramme med sine tidvise ovasjoner.

Ikonografien i de to filmene har likhetstrekk. Men der Fellini opprettholder en narrativ struktur som ledes mot en relativt tydelig avsluttende hendelse, skaper Kagel gjennom surrealistiske grep, fremmedgjørende krysninger av lyd og bilde gjennom utstrakt bruk av montasjeteknikk, en mening som er mer sprikende og assosiativ.

En annen dirigent som dukker opp i bevisstheten min, er karakteren Fred Ballinger i filmen «Youth» fra 2015. Den syttiårige komponisten er på et rekonvalesensopphold ved et sanatorium for de mer velbeslåtte. Det er utenfor sesongen et sted i de sveitsiske alper. Han har tilsynelatende avsluttet sin musikalske praksis, tidlig i filmen motsetter han seg forespørselen om å bidra med en egen komposisjon til feiringen av den engelske prinsen, men en dag rusler han ut i skogen, setter seg på en stubbe og ser utover et dalføre der en gruppe kuer gresser under den fuktige disen. Han strekker armene fremfor seg og åpner den ene hånden som for å løfte frem lyden. Når man ser filmen, kan en på sett og vis ikke slutte seg til om det er en indre frem-toning av naturens ambiens og bjellenes klang der de henger rundt

halsen på dyrene, eller om de spiller lydhørt på lag med armenes gestikulering i en konsert for dalføret. Kanskje er dette også uvesentlig i den sammenheng vi her taler om. Det som først og fremst åpenbarer seg, er den *skapelse av verden* som dirigenten fortar seg. Med armenes bevegelser og hendenes posisjoner, former han verden og lar den fremkomme i sitt bilde. Mellom hendenes poler og den kvantifisering som tempoet angir, artikuleres, ordnes og komponeres verdens fremføring. Naturen går fra å være, til å bli bevisst, og videre til å bli formgitt. Vårt blikk på naturen går via den tweedkledde gestalten og hans blikk og hørsel, som sammen danner et medierende prisme, familiært med vandreren til Caspar David Freidrich.

Dette utspilles i filmen. Og jeg tar det til meg emosjonelt, men også med et gjenkjennende nikk. Ikke bare liker jeg denne scenen, jeg liker egentlig hele filmen (i hvertfall gjorde jeg det inntil dette øyeblikket – nå når jeg begynner å tenke over den), og slik sett er dette en gjensidighet: den bekrefter meg like mye som jeg bekrefter dens tematikk, rolleforståelser, relasjoner og dramaturgi, ja simpelthen den romantiske stil som Sorrentino legger opp til. Forståelsen av dirigenten som en kreatør, en halvgud, som ikke bare åpenbarer den lydlige verden, men med en gestikk og holdning til omgivelsene som nettopp skaper den gjennom forskjønnende å komponere den, er unektelig en arv fra romantikken.

For øvrig tror jeg det er i dette skjæringspunktet at mitt elsk/hat forhold til filmene av Paolo Sorrentino ligger, vel og merke kombinert med hans pågående ublu lån fra Fellini (men det er en annen og lengre historie); han kjeler med romantikeren i meg, men står dermed hele tiden i fare for å tippe over i det sentimentale og svært lite kontemporære. Han er simpelthen ikke på høyde med sin egen tid slik jeg ser det, og da helt spesifikt i forhold til at vårt syn på naturen, kunsten og menneskets plassering i den, som vel er forandret for alltid, selv om våre hjerter og kreative impuls kanskje fortsatt bærer med seg denne arven fra romantikken.

Slik sett blir det interessant å se den kommende filmen med Kate Blanchett, "Tár". Ikke bare er den mannlige dirigenten byttet ut med en kvinnelig dirigent, men det er også en film der hennes gebet er sammenfiltret med livet og personlig turbulente liv.

II

6. juli 2022

Jeg vet ikke hva det var som fikk tankene til å spinne, om det var stillheten ved min egen immobile kropp der den lå med Covid eller kanskje at Peter Brook gikk bort noen få dager etter at vi arbeidet sammen på Scenehuset. Brook var jo i hele sitt virke opptatt av det imaginære inne i oss som teaterets arnested. Og at denne kilden er noe vi alle deler, og noe som alle teaterformer i sin essensielle form også deler. Slik jeg forstår Brook, var det befatningen med verden, erfaringene og sensibiliteten omsatt der og da i møte med scenerommet og det som ble utforsket og utspilt, som en indre verden vendt inn i og spilt ut i den delbare verden, som stadig måtte oppøves og undersøkes.

Samme dag hørte jeg også en podcast om menneskets frie vilje, der noen hjerneforskere mente å kunne påvise at før vi i det hele tatt er bevisste våre valg, har det foregått i hjernen, og da forutgått våre bevisste opplevelser av valgene, en 'priming' – en aktivitet, som leder frem til det vi opplever som et bevisst valg. Jeg er usikker på om dette egentlig spenner ben på ideen om menneskets frie vilje, jeg mener, vi er jo alt dette ubevisste som bevisste – og det er vel uansett ikke vesentlig med denne dikotomien heller. Men la gå, om viljen skal kalles fri, må den bevisst oppleves og ageres med som nettopp det. Uansett var det som om denne kunnskapen nettopp henger sammen med noe av kunnskapen en leter seg frem i som scenekunstner. Å få en flyt, en korrespondanse og lydhørhet ovenfor disse ulike sjiktene av fenomenene inn i de umiddelbare sceniske handlingene.

Nå arbeider jeg på ingen måte akkurat som Brook. Men uansett hvordan en vrir eller vender på det, er mange av oss påvirket av hans praksis og tanker. Både fordi de ble nedfelt i hans «The Empty Space» allerede i 1968, men også fordi kunnskap fra oppsetninger så vel som 'workshops' vandrer mellom oss. Det som kanskje er vel så vesentlig og inspirerende, er hans dedikerte utforskning og nitidig utspørring av de enkle prinsippene ved teaterets form og utøvernes arbeid. Dette er en portal av uendelige skalaer og slik sett hvordan liv hele tiden flyter gjennom arbeidet som potensielle transformative prosesser for alle som er nærværende i teaterets rom.

Da jeg så dokumentaren «The Tightrope» i går kveld, tenkte jeg på korrespondansene mellom kroppens arbeide i rommet mens den forsøker bevege seg som om den går på en stram line, og dirigenten uten kor. Når lyden er tatt bort, den umiddelbare lyden som armbevegelsene i den stille luften peker på, fremstår en ladet stillhet. Ved at den ene part er tatt vekk, er det som tegnet, merk; jeg er ingen semiotiker ei heller særlig interessert i å la semiotikken kaste et analytisk lys over et kunstnerisk arbeide, men akkurat her var det som om det et øyeblikk ga mening, lik en atomisk fisjon, tydeligere splittes i sitt signifikant og signifikat. Riktignok kan det diskuteres hvor arbitrært forholdet er mellom dirigentens bevegelser og de klanger som følger av eller henger sammen med disse, de folder seg i jo inn i hverandre ustanselig, men i det lyden er borte, løsnes bevegelsene fra denne symbiosen både som funksjon og som uttrykk. Vi har allerede snakket om både det å mime, men også om direksjon som gestikulering. Du har også understreket bevegelsenes autentisitet – at de stammer *fra* eller resonnerer *fra og med* musikk og klanger. Faktisk hørt, like så mye som innbilt. Når du insisterer på denne sammenhengen; når det imaginære informerer og leder bevegelsene, når bevegelsene har sin mening forbundet til det innvendig lydlige og formmessige, bibeholdes musikken i bevegelsene og i stillheten.

Det vi er vitne til da, er et nærvær som mer enn noe viser til et fravær. Etter hvert som dette fraværet tømmes ut, altså at vi rent sagt venner oss til at det ikke er noe kor som kommer til å synge sammen med direksjonen, er det noe annet som trer frem, om det ikke er insisteringen på fraværet som slik sett vender seg til et nærvær; som i et langstrakt klangteppe uten alt for store endringer, som i stillheten, begynner vi som er i rommet å lete etter og selv produsere mening. Vi lytter og ser nærmere etter. Tas med inn i mellomrommene som du skaper mellom det indre og det øyensynlige ytre (om vi skal skille mellom de to). Enten det er tanker, mønstre, assosiasjoner, innbilninger osv. Men vi kommer også i kontakt med fenomenet – det imaginære som du utforsker og arbeider med. Mer enn noe annet, etter å ha jobbet noen ganger nå, tror jeg at utforskningene og sprengkraften ligger i denne enkle forbindelsen. En forbindelse som nennsomt må utforskes og utvikles. En slik utforskning av det imaginære, vil antageligvis foregå på en knivsegg mellom stillhet og den nye musikken som kan oppstå i de latente relasjonene mellom alle oss medvirkende, bevegelsene dine og rommet du beveger deg i.

III

13. januar 2023

Om vi for et øyeblikk ser på kormusikk helt isolert, peker den på noe utenfor seg selv der den befinner seg i det sakrale rommet. Og enten den blir lyttet til i et slikt rom eller i et profant rom — i en konsertsal eller fra en innspilling: Kormusikk er uløselig forbundet med kirkerommet og religiøse steder av ulike typer og størrelser. Stemmenes lydbølger treffer vegger som omslutter religiøse handlinger. Slik sett ligger ikke bare kunstformens sammensatte historie, men også kulturelle, religiøse og arkitektoniske betydninger og meningsnivåer innbakt i materialet. Dette vil uunngåelig klinge med når en arbeider med menneskestemmer som synger sammen.*

I forholdet mellom kristendom og korsang, dukker Jomfru Maria opp. Gabriel, opphavets engel, kom til henne og forkynte: «Frykt ikke, Maria! For du har funnet nåde hos Gud. Du skal bli med barn og få en sønn, og du skal gi ham navnet Jesus (...)». Jomfrufødsel er jo en av kristendommens viktigste doktriner, men byr unektelig på noen forklaringsproblemer. I det øyeblikket Maria forstår at hun er gravid, innstilles og innrettes bebudelsen slik at det er Guds ord som gjør Maria svanger. Ordene overleveres med sendebudet, altså med en lydlig ytring forkynt av erkeengelen. Slik sett kan en si at det er lydens inntreden gjennom to av kroppsåpningene og vibreringen i øregangene og hørselssansen som gjør Maria gravid. Gud flyr inn i øret som en virksom kraft – den hellige ånd, og propaganderer legemet.

[Fremkalle, påkalle, utkalle; det lydlige forholdet ligger nettopp i ordet *å kalle*, men kommer kanskje enda tydeligere frem i det engelske ordet evoke - latin ēvocō, av *ex* (ut) og *vocō* (kalle).]

I Middelalderen ble dette ytterliggere konkretisert, ikke minst gjennom billedkunsten, ved at en due flyr inn i Marias øre. Noe mer konseptuelt og metaforisk ble det også fremstilt ved at en due kommer gjennom ett glass: Slik lys kan skinne gjennom glass uten at det knuses, kan Maria bli gravid uten å miste sin jomfrudom. Stemmens kraft gjorde Maria gravid og bærer slik sett med seg dette jordiske og himmelske forholdet nært forbundet med lydens fenomenologiske kvaliteter. Riktignok kan lydlige vibrasjoner enkelte ganger knuse glass. Likeså har jomfrudommens doktriner skapt umåtelig mye smerte og vranglære. Likevel er det

vanskelig å frariste korsangen dens sakrale kvaliteter og førende musikkhistoriske komponenter. Det blir og har blitt forsøkt, ikke minst av etterkrigstidens modernister, og danner en annen gren av kortradisjonene, slik f.eks. revolusjonære sanger også gjør det.

*Videre kan koret noe stikkordsmessig forbindes med teateret og den dionysisk kult, ja rent sagt det å synge sammen i forbindelse med vindrikking. I gresk og senere romersk teater, hadde koret en forklarende rolle og historisk (kor-lyrikken) – forutsetningen for tragediens fødsel, den ble akkompagnert av satyrenes dans (tragikos – «bukkeaktig») osv.

IV

3. februar 2023

Det begynte med at jeg forsøkte å komme på utsagnet til Gilbert Austin. Jeg må ha lest det for endel år siden da jeg for første gang fikk en smule innsikt i *chironomia*, håndgestikuleringens kunst. Austin skrev noe om at engelskmennenes geniale sinnelag gjorde dem immune mot gestikulering. Til folk å være, var de alt for seriøse; å konstant sage opp luften, er og blir absurd.

Mens jeg forsøker å komme på utsagnet til Austin fra 1806, kaster jeg blikket ut av vinduet foran meg. Det står to stumme personer nede på fortauet utenfor leiligheten min og gestikulerer i dialog.

Quintilian bemerker allerede i første århundre av vår tidsregning, at hendenes uttrykk ikke bare er likeverdig kraften i språket selv, men også er det nærmeste vi mennesker kommer et felles språk. Og da hendenes gester representerer tanker, er de som Cicero er inne på, sjelens bevegelser.

Eldgamle hender på travertin et sted i Tibet, må i det minste kunne forstås som et "jeg var her". Emblemer for mening, med korrespondanse mellom hendenes gestikk og språklige tegn, kan spores langt tilbake i tid. Naturlig nok har den skriftlige notasjonen og bevaringen av dem vært en utfordring. Likeså fortolkningen av dem. Slik sett er det først på 1600-tallet i Europa at vi ser en tiltagende tendens til at disse tegnene blir nedtegnet i skrift og som avbildninger av hendenes posisjoner, og videre mangfoldiggjort. Å trykke slike *nomenclatures* var i begynnelsen meget dyrt, men personer som Giovanni Bonifacio, etter hvert John Bulwer og

senere Andrea de Jorio, tok dette inn i sine samlinger slik at de språklige tegn og forklaringer ble ledsaget av tilhørende billedliggjorte håndgester. Sistnevnte, som ble kritisert for hvordan han satt sine samtidige funn (gestikulering han så blant folk i Napolis gater) i sammenheng med tidligere tiders gestikk (fresker fra 400 fvt.), er kanskje inne på noe likevel: Det er noe dypt menneskelig i å gestikulere for å gjøre seg forstått. Og det vi forsøker å kommunisere, har kanskje i liten grad endret seg.

I perioder er det blitt gjort forsøk på å standardisere og regulere hendenes bevegelser og mening, ikke bare for å forfine gestikken i seg selv, men først og fremst for å kunne komponere en to-stemmig polyfon 'sats' mellom tegnene og den språklige stemme. *Chironomia* som begrep, består visselig av *nomen* – navn, og *calare* – å kalle på. Som Gilbert Austin påpeker i forbindelse med utgivelsen av hans egen "*Chironomia; or a Treatise on Rhetorical Delivery: (…)"**, er antallet gester teoretisk sett uendelig. Derfor mener han at antallet må avgrenses, ikke bare på grunn av utfordringen med notasjonen, men for i det hele tatt å kunne beherske og ikke minst kommunisere med det som et språk med en håndgripelig syntaks.

Samtidig kan denne katalogiseringen av verden, som ble gjort i store monn fra opplysningstiden og frem til våre dager, settes i sammenheng med kunsten og vitenskapens enorme prosjekt med å isolere øyeblikk slik at fysiske uttrykk kunne fikseres, avbildes, forstås og arkiveres før det forsvant. Denne ambisjonen finner vi igjen i så vel Darwins *The Expression of the Emotions in Man and Animals* (1872), som i Jean-Martin Charcot's registreringer av de såkalt hysteriske.

Denne uendeligheten ved de menneskelige bevegelser bemerker også Giorgio Agamben i «Notes on Gestures» (1992), om enn med et noe annet perspektiv; de er en «(...) sphere of a pure and endless mediality» (s. 58.9).** Med utgangspunkt i bestrebelsene ved å nøyaktig beskrive den menneskelige gange, Muybridge sine fotografiske oppdelinger av bevegelser og handlinger, samt Tourettes syndrom, setter Agamben dette i sammenheng med perioden for stumfilmens glanstid. Med Oliver Sacks bemerkninger fra 1971 som springbrett, om at alle tics, spasmer og ufrivillige muskelsammentrekninger på disse snaue hundre årene har blitt normalen, tematiserer Agamben gesters nåtidige status. Dette skjer i lys av Deleuzes bemerkninger om at samfunnet gjennom filmen mistet sine bevegelser, hvor forutsigelsen for

dette kan finnes *in extremis* i Nietzsches Zarathustra, som i Isadora Duncans dans eller Prousts tekster.

Agamben undersøker i korte trekk bildets status i moderniteten med Deleuze forutsetning om at vi ikke lenger kan snakke om bilder, men kun om bevegelser: I filmmediet kollapser det som tidligere kunne sies å være distinksjonene mellom bildet som psykisk realitet og bevegelse som fysisk realitet, og fremkommer som bilder i bevegelse (*movement-images*). «Den mystiske stivheten i bildet er brutt (...)» og hvert enkelt bilde er animert av en antinomisk*** polaritet:

"on the one hand, images are the reification (tingliggjøring) and obliteration (utslettelse) of a gesture (it is the *imago* as death mask or as symbol); on the other hand, they preserve the *dynamis* intact (as in Muybridge's snapshots or in any sports photograph). The former corresponds to the recollection seized (grepet) by voluntary memory, while the latter corresponds to the image flashing in the epiphany of involuntary memory. And while the former lives in magical isolation, the latter always refers beyond itself to a whole of which it is a part". (s. 54.4)

Disse fragmentariske bildene som fra en forvist eller fortapt helhetlig film (der den sanne mening i følge Agamben tross alt befinner seg), bærer med seg en paralyserende tvist som må brytes: det er som om en stille påkalling stiger opp fra hele kunsthistorien som ber om en frigjøring av bildet og det fikserte (som et imperativ) *til bevegelse*.

Om kinofilm ikke er bilder, men heller bevegelse, Agamben påpeker dette med utgangspunkt i Varro, hører mediet ikke bare til det estetiske domene, men vel så mye det etiske og politiske. Gester er handlinger, men ikke som i å skape eller agere****: Begrepet kommer tydeligere frem i den franske betydningen av *geste* - å bære eller føre. Som Marcus Terentius Varro påpeker i sin noe skjematiske oppdeling av begrepene, hverken *skaper* eller *utfører* generalen kongens ordrer, men nettopp *fører* og *støtter* de. Gester er dermed noe som utholdes og understøtter, hvorpå en tredje form for handling trer frem:

"if producing is a means in view of an end and praxis is an end without means, the gesture then breaks with the false alternative between ends and means that paralyzes morality and presents instead means that *as such,* evade the orbit of mediality without becoming, for this reason, ends." (s. 58.8).

Kort og godt er gester å anse som "communication of a communicability" (s. 58.9). Disse bevegelsene har" precisely nothing to say because what it shows is the being-in-language of human beings as pure mediality." (ibid). Samtidig er denne *væren-i-språk* noe som i seg selv ikke kan sies som setninger, det er jo derfor vi gestikulerer med de bevegelser vi en gang gjør:

"The gesture is essentially always a gesture of not being able to figure something out in language; it is a *gag* in the proper meaning of the term, indicating first of all something that could be put in your mouth to hinder speech, as well as in the sense of the actor`s improvisation meant to compensate a loss of memory or an inability to speak."

Med et blikk til Wittgenstein kan filmmediets stillhet vise oss en parallell til filosofiens stillhet: «exposure of the being-in-language of human beings: pure gesturality.» (side 59.10), hvor *hva som ikke kan sies*, ifølge Agamben, bokstavelig talt er definisjonen på en *gag* «the *gag* exhibiting language itself, being-in-language itself as a gigantic loss of memory, as an incurable speech defect».

Kanskje er det fordi jeg tenkte på hvordan Samuel Becketts og Tarjei Vesaas språklige universer klang med i filmen «The Banshees of Inisherin», at den ambivalente betydningen av ordet *gag* fremstår som interessant her. Det er en vittig bemerkning eller spøk ved den menneskelig eksistens hvor forsøket på kommunikasjon med verden så vel som med seg selv, hele tiden står i fare for å kollapse. Men denne *gag* er også en knebel som ligger i den stillhet som er beskrevet ovenfor. En stillhet eller riktigere forstummet*hetens*/stilnet*hetens* klanger som kommer til uttrykk i dirigenten som beveger armene og uttrykker noe med ansiktet, men uten tilhørende lyd, som i tillegg aktiveres i oss som ser og lytter. Stilt ovenfor denne knebel...

Samtidig som dirigentens gester peker på sfæren av «pure and endless mediality», finnes det rester av språk i bevegelsenes symbolske formasjoner. Dette materialet stammer fra det retorisk gestiske språket som igjen står i relasjon til den klassiske musikkens gestikk. Heri ligger sjatteringer av ytringer og fragmenter av mening og fortolkbare uttrykk.

Mot slutten av september samme år:
Jeg ser på Nina som dirigerer i stillhet. Etterpå ser jeg på henne fortelle om det hun dirigerte. Jeg slår av lyden på dokumentasjonsvideoen og betrakter håndbevegelsene hennes mens hun forklarer. Hendenes og armenes bevegelser har noen tydelige kvalitative likhetstrekk. Men i

førstnevnte tilfelle formes hendene av musikkens metrikk og frasemessige innramming, noe som f.eks. gir mer svakt buede former. I det andre tilfelle er det snakk om tegnsettende kvaliteter, punkter, språklige figurer og argumentative gester.

Med andre ord, den mer generelle gestikken som ledsager en dagligdags tale, har sine kvaliteter av å føre, støtte og bære frem. Enkelte ganger supplerende og/eller poengterende, eller forklarende. Gestikk som ledsager et språk en ikke behersker, er ikke bare forklarende, men kan helt og holdent ta over kommunikasjonen. Med hensyn til det siste, er det ikke vanskelig å forestille seg en tur i butikken i et fremmed land. Uten god nok kjennskap til det fremmede språket er en nødt til å bruke hendene for å forklare at en ønsker skinken til høyre for salamien, det runde brødet heller enn det avlange, flasken med skrukork heller enn den med vanlig kork, fyrstikker heller enn lighter osv.

Direksjon kan ha alle disse kvalitetene, men mer enn å føre, støtte og bære frem, slik gestikuleringen forekommer som akkompagnement til dagligtalen, kan bevegelsene sies å peke, bestemme, forme, appellere, initiere, kommandere, agere, reagere, romliggjøre og bevege.

*Chironomia; or a Treatise on Rhetorical Delivery:Comprehending Many Precepts, Both Ancient and Modern, For the Proper Regulation of the Voice, the Countenance, and Gesture. Together With an Investigation of the Elements of Gesture, and a New Method for the Notation Thereof; Illustrated by Many Figures.

** Det er kanskje på sin plass å bemerke at det engelske ordet gestures i likhet med det norske ordet gest/gestus har relativt sammenfallende betydning. De angir en betydning som kommuniseres med kroppslig bevegelse, men uten å akkompagnere med verbal ytringer. Likevel kan det kanskje hevdes at den norske versjonen av begrepet farges av det likebetydende, men samtidig noe mer normative *fakte*, som gir assossiasjoner til en person som fekter med hendene i et mer desperat og ukontrollert forsøk på å kommunisere.

*** begrepet om antinomi stammer vel fra erkjennelseslæren: «motstrid mellom to dommer som hver for seg synes å ha gyldighet, slik at vår erkjennelse både føler seg tvunget til valg og er ute av stand til å velge mellom dem.» (snl)
Det er når vi nærmer oss grensene for vår erkjennelse, at vi støter mot en grense som gjør at fornuften splitter seg i to motstridende men likevel gyldige syn, av Kant kalt «fornuftens skandale».

****(Dette kan ndiskuteres, f.eks. Bachelard som tar til orde for at det å forestille seg en endring av rom, er å endre selve væresformen. Er disse strenge kategoriene, som Varro setter opp egentlig anvendelige og kanskje enda viktigere, riktige?) Og videre trekke inn Erika Fischer-Lichte som Bahktin i forhold til utøveren og det performative. Sammensetningen av stemmer. Jeg ser også for meg at koreografer, som f.eks. Mathilde Monnier – som snakker om hvordan en bevegelse med armen gjennom rommet endrer rommet, tematiserere forhold rundt akkurat dette.

V

11. september 2023

Forrige uke, nærmere bestemt 6. september, var vi en times tid i Jacob Kirke. Fra klokken 09.00 lyttet vi til kirkerommets stillhet. Men også, unngåelig nok, folk var på vei hjemmefra til jobb, barnehage, skole osv. osv., lyttet vi til de omkringliggende lydene og lydhendelsene som forplantet seg gjennom dørene, veggene og vinduene. Jeg fikk en fornemmelse av årstider. Jeg vet ikke helt hvorfor akkurat det ordet la seg som et banner over assosiasjonene. Kanskje var det lyset som kom inn fra vinduene mot øst. Hendelser som opptrer som sykluser i alle mulige størrelsesordener. Fortellinger, dukket også opp i bevisstheten. Og spørsmål som:
Hvordan ville det vært å henge i luften oppunder taket? Hvordan ville lyden av kirkerommet og opplevelsen av det fortonet seg der oppe fra, under gavlen? Jeg forsøkte dra meg opp ditt ved tanken og sansenes kraft.

Nina nevnte etterpå noe om langsomhet. Langsomhet i møte med rommet. Hvor liten en er. Det er og skal jo være, dette tenkte arkitektene på, en sammenheng mellom 'litenheten' stilt ovenfor verdensaltet ute i naturen og den ekvivalente opplevelsen inne i kirkerommene.
En selv dempes i møte med dette.

Nina nevnte også lukten av gammelt treverk. Nesten som mugg. Jeg tenkte på varmt treverk. En spesiell odør utsondres av fuktighet og varme i møte med treverk. Interiøret her er rufsete. Det har mistet kjærlighet og kollektiv ivaretakelse gjennom sognets deltagelse og kollektive dugnad. Fra hellig rom til brukskirke.

Jeg la merke til støvlaget som lå i underkant av orgelkassen, i vinduskarmene og på andre flater. Støvet virket en smule klissete og da jeg på vei ut døren la merke til røykmaskinen gjemt unna innenfor alterringen, forstod jeg hvorfor.

Vi utforsket også rommet som to punkter på en pendel. Med lang avstand, utforsket vi kirkerommet med en tenkt forbindelse oss imellom. Utenomverdenen levde i mindre grad da. Mine handlinger kom i forgrunnen av min egen bevissthet. De skygget for og kansellerte, ved opptattheten av egen utforskning, utenomverdenens geskjefter. Etterpå så jeg for meg en

kropp som gjennom kroppens bevegelser og antydninger, tegnet opp rommets strukturer. Søylenes ovative gester. Gulvenes liggethet. Osv.

Jeg la merke til altermaleriet som lå i mørket, litt slik malerier ofte gjorde tilbake i tid, før elektrisiteten gjorde sitt inntog også i det hellige rom. Kroppen tegnet forsiktig opp motivet ved å svakt henlede oppmerksomheten dithen. Så en lommelykt som sakte sveipte over motivets bestanddeler. Eller et kamera som sakte filmer maleriet på nært hold. Svak belysning. Oljemalingen reflekterer lyset fra kirkerommet. Arkitektur og bibelhistorie. Rommet forteller og informerer.

Innvendig(heten) ved Nina sin utforskning, men likevel subtile forbindelser til maleriet*, hun bekreftet det i etterkant, men som ikke er tydelig i kroppen og fokus, som først og fremst er henvendt om seg selv. Buene i rommet. Hvelvene. Alt utenfor. Se og sanser jeg nettopp på grunn av denne dualiteten mellom det innvendige ved utfoldelsen og fokus, og fristillelsen og nærmest påpekningen av dette utenfor og omkringliggende.

*Maleriet til Eilif Peterssen er malt i Roma 1880–81 og fremstiller hyrdenes tilbedelse av Jesusbarnet. Det virket som Nina tok inspirasjon fra dette motivet.

VI

12. september 2023

Det var noe Kari Anne Bjerkestrand sa, noe om det forutgående. Det som ligger forut for dirigeringen, sangen osv. Det gudommelige, som noe som ligger før noen ser på det, en stein eller et bord, og innsetter det innenfor bevisthetens rammer. *A priori.*
Og det var akkurat som om denne søken etter dette forutgående, som har ligget i meg siden tidlig i tenårene, og jeg møtte jo Kari Anne første gang i 17-års alderen eller så, korresponderer med det utspørrende ved min egen praksis, som da i bunn og grunn handler om min interesse for ontologiske spørsmål, altså knyttet til det å være – *væren* og værensformer og hvordan bevisstheten og formingen av disse ved ens egen oppmerksomhet skaper deres mulige fremtredelsesformer.

VII

26. september 2023

Endelig fant jeg frem til VHS-kassetten der jeg håpet det bestemte klippet kunne befinne seg.

I all den tid siden da, har jeg hatt et klart minne av følgende: en ensom hånd, gjennomlyst, eller heller sterkt baklyst, beveger seg svært sakte. Den balanserer på den ene av de fem fingrene, kanskje lillefingeren, og som en oppreist sjøstjerne strekker den fingrene fra hverandre slik at lyset slipper til mellom dem og forbi, skygger dannes i deres etterbaner (en barnehånd tres ned i sjøvannet som hurtig drar seg langs båtsiden, vannet presser den myke håndflaten, fingrene skiller lag og lar den tunge massen flyte gjennom og danne spor og virvler bakut) og alt er i svart-hvitt, noe som gjør at lyset blir mer lyst, og mørket blir mer mørkere enn bek svart, og det grå slår seg opp i en rekke nyanser. Lyden er en utdratt klang som eviggjør bildets langsomhet og trekker det mot noe hinsidig. Likevel, det er ikke snakk om kor eller stemmer som med vekslende pust utholder denne klangen som får bildet til å stå stille, naglet fast til et øyeblikk som merkelig nok varer på tross av sin tilkortkommenhet.

Dette korte innslaget på fjernsynet, den gang sendingene var lineære og gikk du glipp av noe kunne du ikke med et enkelt grep spole tilbake, dukket opp inneklemt mellom, ja hva som kom før og etter vet jeg ikke. Jeg må ha hatt en kassett stående i opptakeren, parat til å fange det som måtte dukke opp av interesse. Kunsten, det som var annerledes enn alt det vanlige som dro seg ut lineært i timesvis, dukket opp i små tilmålte porsjoner, gjerne sent på kvelden. En gang etter siste nytt.

Jeg satt kassetten i VHS-spilleren fra Sony som jeg har tatt vare på i mange år, nettopp med henblikk på dette øyeblikket. Men lyden av mekanikken i det luken lukket seg bak kassettens rygg og jeg trykket inn «play», var foruroligende. Ingenting skjedde, foruten en tydelig ubekvem lyd som begynte å repetere seg. Jeg trykket på «stop». Alt ble stille. Jeg ba til en gud jeg ikke helt vet hvem er eller kan være, kanskje guden for all forgangen mekanikk og teknologi, og presset inn den noe bredere knappen «eject». En annen like foruroligende lyd, bare svakere og lysere, mindre hakkete og mer summende, kom ut av spillerens grå og svarte deksel. Jeg gjentok stoppoperasjonen. Jeg tenkte av tidligere erfaringer, f.eks. med walkmankassettspilleren min, at om avspillerhodet var presset mot båndet og mekanikkens tanngard av små stålpigger og hjul hadde grepet tak i kassetten, ville det bli svært vanskelig, om ikke umulig å få kassetten helskinnet ut. Jeg åpnet luken og satte den på gløtt med et hviskelær jeg fant i skrivebordsskuffen. Jeg kunne skimte kassetten innenfor og litt nedsunket.

Nå skal jeg ikke kjede leseren med flere detaljer rundt hva som så hendte. Kassetten var mulig å lirke ut og jeg leverte den til digitalisering noen dager senere. VHS-spilleren leverte jeg på gjenvinningsstasjonen. Dette var før sommeren, så båndet ble liggende en stund på byrået før jeg hentet den. Så ble den digitale filen 31592ED_009-0002_V liggende på en harddisk enda ett par måneder, før jeg fant den frem og åpnet filen. Merkelig nok, men jeg følte meg helt sikker på at minnet mitt ville stemme med det jeg skulle finne på filen. Om ikke annet det visuelle og lydlige. Hvem som hadde laget dette, var jeg kanskje mer spent på. En kunstner jeg har hørt om eller ikke?

Ut av noe som ser ut som hovedteltet på Roskilde Festivalen, dukker snøflimmer opp, hvorpå et bilde i svart-hvitt av en oppspent høyre hånd. De tre minste og nederste fingrene berører en flate, pekefingeren lener seg ut og noe bakover, mens tommelen folder seg svakt innover og inngår nærmest mer i håndflatens flate enn som den femte ekstremitet. Hånden virker å være en egen organisme. Frigjort fra den resterende kroppen. Fri til å handle. Og den velger å stille

seg opp slik og vri seg sakt. I et lys som ikke befinner seg bakenfor, men heller utenfor bildets innramming, av skyggene å dømme, kommer lyset fra venstre. Hånden senker seg en smule og lyset forplanter seg annerledes. Som om hånden er et prisme. Det er ikke mye lyd som kan gripes, men det kan minne om en syntetisk produsert lyd, om ikke bare bildets hverdagslige tempo er satt betraktelig ned og med det også lyden som dermed får en buldrende kvalitet, med et snev av dyp tuba.

Så med ett, før filmen kuttes, kommer følgende tekst: «Av Nan Hoovers fire minutters videobilde bruker vi bare ett minutt. Det er lenge på TV...».

Den lakoniske avslutningen på den korte teksten, gjør at jeg må trekke på smilebåndene. Men selv om den konsise poengteringen av hvor lenge noe som jo allerede er forholdvis kort blir enda kortere på TV, som likevel må ha vært lenge nok til at jeg rakk å trykke på «record» en gang i forrige århundre, slik at jeg idag sitter igjen med 26 sekunder av dette minuttet som egentlig er fire ganger så langt, gjør det meg nedstemt. Nedstemt over at det var og igjen er slik at dette som forundret meg den gangen, og fortsatt forundrer meg, gis små uendelig korte tidsenheter i havet av tid som massemediene brer rundt seg. Likevel, å få et navn på hvem som har skapt disse 26 sekundene hvor det finnes 214 resterende sekunder jeg ikke har sett, gjør meg raskt oppstemt igjen. Jeg ser litt videre på materialet og kommer til at av alt det andre som befant seg på akkurat denne VHS-kassetten, må opptaket være gjort i 1991.

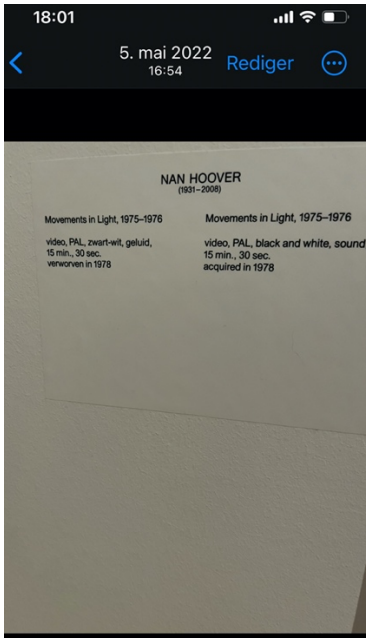
Nan Hoover gikk bort i 2008, så jeg sender en forespørsel til Nan Hoover Foundation i Amsterdam. Mens jeg venter på svar, ser jeg videre på det store og vide internettet. Kan utsnittet jeg sitter på stamme fra «Movement in Light» fra 1977?

Jeg stopper midt i de sekunder jeg besitter. Myser mot skjermbildet. Myser mot overlagringen av de ulike grå og lyse områdene. Hånden er delt i to felt. Avgrenset av en slak bue som trer inn i overkant av bildets utsnitt og som tvers over vristen følger *thenar* og *dolarsiden* inn mot håndflatens midte, krysser livslinjen, før den bøyer svakt ned mot mellomrommet mellom ringfingeren og langfingeren og kutter tvers over den sistnevnte før den utgår fra håndens flate og ut til venstre i bildeflaten og samles mot det som virker å være en bordflate. Hele komposisjon er kort og godt besnærende. Og at dette skjer i rommene som oppstår mellom det hverdagslige og det gudommelige, samt komposisjonens sakte transformerende kvaliteter og flatens formmessige oppdelinger, blir jeg sakte bevisst. Dette gjør at jeg får lyst til å være i

dette bildets tiltrekkende kraftfelt lenge. Svært mye lengre enn de antydede fire minuttene. Og kanskje er dette ønsket, både en effekt av minnets 32-årige resonnerende kraft, men også et resultat av den korte stunden jeg ble presentert for dette kunstferdige øyeblikket. Et øyeblikk jeg, kanskje på tross av, kan ha i min egen evigvarende besittelse så lenge mitt eget minne og mine 'avspillingsfunksjoner' virker.

Nesten to år senere.

Jeg blar gjennom bilder på telefonen min. I begynnelsen av mai 2022 var jeg i Amsterdam. På formiddagen 5. mai går jeg på et knippe fotografiutstillinger i tredje og fjerde ring sørvest for sentrum. Jeg finner meg en overdådig kafe med et antall Michelin-stjerner jeg ikke husker, hvor jeg inntar lunsj. Av klientell passer jeg på ingen måte inn, men får likevel tildelt et lite bord for meg selv ved utgangen til bakhagen. Solen flommer inn forbi de lette gardinene som beveger seg i trekken. To av servitørene er beordret ut i hagen for å rydde den for løv og kvister etter vinteren.



Rett før klokken 16.00 går jeg inn på Museumplein. En snau time senere har jeg passert en rekke verk, deriblant en av Benni Efrat sine filmer fra 1975 og Frank Stella «Newstead Abbey», og der tar jeg bilde av en planket. Det er dette bildet jeg kommer over ett og ett halvt år senere. Og jeg blir stum av mangelen på svar på spørsmålet som skriker mot meg: Så jeg «Movements in Light 1975-1976» av Nan Hoover der på museet? Hvorfor husker jeg på

ingen måte dette nå? Er det løgn og fanteri at jeg så den en gang på fjernsynet, slik jeg hevder? Eller var det slik at jeg så denne videoen i Amsterdam, for så å glemme det nesten umiddelbart, men at dette ble liggende å vake for så å dukke opp igjen som et «husker du ikke at du tok opp en snutt av en merkelig fin stort-hvitt film på en av disse VHS-kassettene» da jeg stod med dem en gang nå i vår?