

Prolog

Min motivation for at skrive et specialeprojekt, der binder an til dannelse, dans og kropsfilosofi består i mine egne erfaringer, der knytter sig til dansen, dels som scenekunster, formidler og udøver. På den måde har det været dansens og scenekunstens erfaringsfelt, der har skærpet min interesse for kropsfilosofien og det fænomenologiske felt. Som lærer og formidler oplever jeg ofte, at dansen er en unik mulighed for at opleve, hvordan det at arbejde med dansens ekspressive natur skaber en fortrolighed mellem en selv som interagerende i verden. Det bliver mødet med verden, der kalder på et udtryk i kraft af de aktioner man skaber i et koreografisk anliggende og de fysiske handlinger man foretager. Denne kropslige arbejdsgang, der indbefatter en ekspressiv kreativitet fordrer en refleksiv genopdagelse af ens forhold til verden og genererer oplevelser, som udvider ens selvforståelse og selvforhold. Det er med den motivation, at jeg er gået ind i at skrive om filosofi og dans, som en naturlig forlængelse af hinanden, en forståelse der åbner mod en mere sanselig tilgang til undervisning, filosofi og dannelse. En filosofi ¹ som tager sit afsæt fra det kropslige univers, stemninger og billeder, der taler til en langt større sanselig oplevelse af væren. fremfor den traditionelle filosofi, hvor omdrejningspunktet er den litterære tekst, som bliver behandlet retorisk.

Netop et speciale i filosofi på universitetet er kendetegnet ved, at vi befinder os i en skriftlig og kognitiv tradition, som paradoksalt nok kommer til at danne ramme om det kropslige erfaringsfelt, der hele tiden opererer med det som Merleau – Ponty kalder anonymiteten, vi sanser og vi bliver sanset, trækker en filosofi ud fra vores kropslige og sansende omgang med verden og generobrer en fortrolighed til fænomenerne. Det er et forsøg på at begrebsliggøre et felt der bevæger sig på grænsen og som dyrker det "mellem" der er, når vi møder verden.

¹ "Kærlighed til visdom". Det er, hvad 'filosofi' ordret betyder. Det var den græske filosof Pythagoras, der første gang kaldte sig filosof. Han præsenterede sig i ca. 560 f.Kr. som en visdomselsker, der søgte visdom for visdommens egen skyld. I dag taler vi om viden og indsigt, ikke så meget om visdom.

Indledning

REGERINGENS UDSPIL OM AKTIVITETSTIMER

Aktivitetstimer pædagoger skal give en mere afvekslende og spændende skoledag. Aktivitetstimerne skal bruges til at understøtte med lærere og de faglige undervisningstimer bedst muligt og til leg, bevægelse og lektiehjælp. Alle børn skal bevæge sig hver dag».²

Den nuværende debat omkring folkeskolen, der kulminerede i lock out perioden, har haft stor mediebevågenhed, ikke alene på grund af vores fælles anliggende i folkeskolen, men også fordi vi igen står over for store forandringer og indgreb, der måske nu for alvor berører vores kulturs identitet. Denne forandring har præget skolen og vores samfund de sidste årtier, men synligheden er ikke til at komme udenom i en tid hvor eksplicit revurdering bliver sat på dagsordenen fra politisk side. En øget globalisering har medvirket til, at der er sket et indoptag af den anglesaksiske didaktiske tænkning, hvilket betyder at der har været større fokusering på effektivitet, trinmål og nationale test. Dette sker på bekostning af den kontinentale dannelsesstradition, som den danske folkeskole er og har været stærkt influeret af. Denne dannelsesstradition bygger på dannelse til frie og myndige borgere,³ hvor det almindelige og den demokratiske dannelse kommer til udtryk gennem en social- konstruktivistisk tilgang til læring. Frem for en dybdeborende debat der vedrører indholdssiden, udvandes debatten til at gælde nogle strukturelle forandringer, hvor folkeskolen og de værdier den afspejler i vores samfund, bliver indkapslet i en strid om en ny skolereform. Den nuværende diskussion om skolereformen begynder nu at tage form som et forlig blandt de forskellige partier, hvor der er bred opbakning til; længere skoledage med den forudsætning, at den planlægges af lærerne, og at dagene relaterer sig til skolefaglige mål, der er heller ikke uenighed om at engelsk skal indføres fra 1. kl. og at der skal være 1 times daglig bevægelse for alle.

² <http://www.jv.dk/artikel/1489031:Indland--Elever-glaeder-sig-over-flere-aktivitetstimer>

³ Immanuel Kant (1724 – 1804) var en tysk filosof, hvis oplysningsprojekt gik ud på at den enkelte skulle opnå en befrielse fra uforskyldt umyndighed. Det pædagogiske paradoks handler om opdragelse og dannelse i en moderne verden. Rousseau og Kant formulerer en moderne opdragelse, hvor frihed til at tage ansvar for eget liv og menneskets frigørelse af ydre påvirkning er et mål. Opdragelse er i sit begreb, kun mulig ved ydre påvirkning og dermed opstår det pædagogiske paradoks, der er et pædagogisk/filosofisk problem.

For at få et mere nuanceret billede af skolens og uddannelsens rolle i en vestlig civilisation, er det relevant, at forholde sig filosofisk og filosofihistorisk til dannelsesbegrebet som udgangspunkt for en diskussion om, hvad dannelse er, hvad vi skal forstå ved det og hvordan vi skal åbne op en mere sanselig tilgang til læring, hvor det at forholde sig til verden ikke alene er en abstrakt størrelse men også en håndgribelig og konkret adgang til mødet med verden. 1 times daglig bevægelse for alle kunne åbne for, hvordan en kropsfilosofisk tilgang til dannelsesbegrebet kan drage nytte af dansens erfaringsfelt.

Dansens erfaringsfelt kan understøtte det læringsbegreb der er under forandring, hvor erfaringsbaseret læring vinder indpas, det der før i tiden blev omtalt som læring igennem mesterlærer princippet og hvor oplevelsesdimensionen synes at være stærkt knyttet til en sanselig tilgang til læring. Det er mennesket med kroppen og dens sanselige tilstedeværelse i verden, der kan pege på en flig af menneskets dannelse, der bevidst bevæger og bevæges af verden. Verden som et evigt foranderligt sted, det som den græske filosof Heraklit (540 – 480) fik øje på, da han sagde: *"man kan ikke bade i den samme flod to gange" – "alting flyder"*. Denne evige forvandlende verden – en metamorfose, der bevæger sig i tid og rum bliver en erfaring, der omsættes i et rytmisk og kropsligt formsprog, der har dansen som sit udspring. Dansen er en direkte kropslig tilgang til verden, med en kraftfuld virkning for danseren/danserne såvel som beskueren på grund af sit direkte sanselige møde med verden. Dansen er kun at gribe i øjeblikket, den er en bevidst manifestation af væren, kroppen bliver sat i bevægelse, et øjeblik hvor kroppen nu bevæger sig og erfarer verden. Mennesket forholder sig igennem dansen kropsligt til sine omgivelser og lader sig synligt påvirke af verden og påvirker den ved at bevæge sig dansende ind i den. Dansen er en måde, hvorpå man erfarer sin egen indre natur samtidig med, at man konkret erfarer verdens natur, hvordan kroppen er indlejret i naturens kræfter, ikke som en fikseret genstand, men som en bevægelig, levende og skabende organisme der er i gang med at tilegne sig verden.

Som Alva Noe⁴ udtrykker det:

*"Responderende på musikken, sin partner og naturens kræfter. Den ide' at dansen er noget separat inden i os, der tager form i det ydre er absurd. Vores evne til at danse er afhængig af alle mulige ting, der foregår indeni os, men det at vi danser er fundamentalt at, vi forholder os til og forbinder os til verden omkring os"*⁵

⁴ Professor i filosofi ved Berkeley Universitet, Californien

Dansen med afsæt i en æstetisk funderet pædagogik har alle forudsætninger for at iværksætte en mere sanselig orienteret tilgang til læring. Et rumligt sprog, der konkret træder frem med hele dets fylde lige foran os - et skabende autentisk øjeblik. Den moderne kreative dans, der handler om bevægelse og dans ud fra barnets egen forudsætning og kropslige fantasi. Det betyder at arbejdet handler om at være skabende og undersøge bevægelseskvaliteter med øget opmærksomhed på ens kropsbevidsthed. Det er denne undersøgende tilgang til dans snarere end at indoptage stereotype dansebevægelser, der retter sig mod et erfaringsfelt, der generobrer væren-i-verden/verden-i-væren.⁶

Folkeskolen er vores kulturs vugge, på den måde at forstå at skolen gerne skulle afspejle det i samfundet som vi gerne vil værne om, de ting som vi gerne vil præge vores børn med og her bliver der genrejst en efterhånden lang og sej kulturkamp, som kiler sig ind mellem vores fundaments sprækker som en spydspids. Folkeskolen har tradition for at være vores værdiers vugge, forstået på den måde at den ikke skulle afspejle samfundet, men afspejle det som vi værdsætter og sætter pris på som kultur. Skolen skulle bære på vores ideer om demokratisk dannelse, almen dannelse og æstetisk dannelse. Værdier som ligger til grund for vores kultur, og som er indskrevet i folkeskolens formålsparagraf:

§1. Folkeskolen skal i samarbejde med forældrene give eleverne kundskaber og færdigheder, der: forbereder dem til videre uddannelse og giver dem lyst til at lære mere, gør dem fortrolige med dansk kultur og historie, giver dem forståelse for andre lande og kulturer, bidrager til deres forståelse for menneskets samspil med naturen og fremmer den enkelte elevs alsidige udvikling. Stk. 2. Folkeskolen skal udvikle arbejdsmetoder og skabe rammer for oplevelse, fordybelse og virkelyst, så eleverne udvikler erkendelse og fantasi og får tillid til egne muligheder og baggrund for at tage stilling og handle. Stk. 3. Folkeskolen skal forberede eleverne til deltagelse, medansvar, rettigheder og pligter i et samfund med frihed og folkestyre. Skolens virke skal derfor være præget af åndsfrihed, ligeværd og demokrati.⁷

I kraft af en øget globalisering bliver vi udfordret på, hvordan vi griber tingene an rent metodisk og indholdsmæssigt. Det bliver et sammenligneligheds forhold, der kommer til at begrunde, hvordan vi driver skole snarere end et filosofisk orienteret forhold til vores værdier i en kontinental dannelsestradition. Det tenderer mod at folkeskolen (og i forlængelse heraf højere

⁵ Frit oversat fra: http://edge.org/3rd_culture/noe08/noe08_index.html

⁶ Refererer til Heideggers begreb "væren-i-verden", der forholder sig praktisk og engageret til sig selv og sine omgivelser.

⁷⁷ <http://www.uvm.dk/Service/Publikationer/Publikationer/Folkeskolen/2010/Faelles-Maal-2009-Elevernes-alsidige-udvikling/Folkeskolens-formaalsparagraf>

uddannelsesinstitutioner) bliver underlagt en konkurrenceevne, der kommer til udtryk ved øget testning af eleverne, pisa undersøgelserne og krav om øget videns produktion.(det viser sig til tider som en absurditet og det kan være svært at få øje på den dybere mening med uddannelse/dannelse?) Det er disse konkrete facts, der er med til at præge debatten og bruges som argumentation for en bekymring eller en forhåbning for vores uddannelsesinstitutioner, alt efter det udslagsgivende resultat. Det vil sige, at det bliver de ting vi kan måle og veje, en instrumentalisering og en rationalisering, der skygger for hele vores ide om dannelsesstanken. Det er et skisma mellem, at skolen i højere grad bliver underlagt erhvervslivets interesser og på den anden side skal være en vugge for det frihedselskende land vi ser os selv som, der idealistisk set fordømmer enhver form for totalitarisme. Det er en gammel debat som tager til efter 2. verdenskrig, hvor teologen Hal Koch og Juristen Alf Ross peger på to forskellige måder at anskue demokratiet på. For Hal Koch handler det om en livsform, hvor samtalen står i centrum, han siger bl.a.: *"Demokrati er ikke et system eller en teori, men en livsform og et sindelag, som langsomt har udviklet sig"*⁸ for Alf Ross er demokratiet i langt højere grad en styreform der skal til fordi som han siger: *"Mennesket er ikke overvejende et fornuftsvæsen. Den store mængde er overvejende træg og konservativ, behersket af fordomme og traditioner, mistroisk mod alt nyt. Folket behøver ledere."*⁹ Diskussionen er stadig relevant, da Demokratiet er et af vores samfunds grundpiller, hvilket nødvendiggør at mennesker kan forholde sig kritisk til den givne norm, med en evne til selviagttagelse og at man derved kan tolke sig selv og omgivelserne, så det skaber sammenhæng og reducerer kompleksiteten for at kunne handle og være med til at definere det rum som et demokratisk samfund bygger på. Det kræver frihed i tanke og handling, at man er trænet i at reflektere og medskabe på meningshorisonten, her må mennesket forstå sig selv som sat ind i en sammenhæng, hvor de skal kunne indgå i relationer. Det relationelle skal i forhold til demokratisk dannelse forstås som evnen til at kommunikere med det eller den anden, altså en fremmediagttagelse, der gør, at man kan leve sig ind i det fremmede eller den anden, med en viden om, at man på den ene side godt ved, hvad man selv står for, men at man også forstår, at verden kan tolkes og forstås på andre måder. Hvis vi ikke skal suspendere demokratiets ånd i et samfund, der er massivt præget af globalisering og hvor rivalisering er blevet til konkurrenceevnens produktionslystne vækstparasit, der sætter sig på vores drømme om og idealer for det gode liv, må vi kunne indgå i et fællesskab, hvor vi samarbejder når vi skaber

⁸ Demokratikanon s. 72

⁹ Ibid s. 73

meningshorisonter. Meningshorisonten baserer sig på iagttagelse af iagttagelse, og der igennem at kunne forstå og gennemskue det sociale systems kollektive værdigrundlag. At man evner, at iagttage de fællesværdiger og vide at meningshorisonter også kan være forskellige.¹⁰ Det bliver her vigtigt at understrege at skolen ikke alene skal uddanne til erhvervslivet, men også må danne til livet, at være hele mennesker, hvis vi vil fastholde oplysningens projekt, der var at iværksætte en humaniseringsproces og ikke ende med at stå uforskyldte tilbage i en afhumaniseringsproces.

Det er i en forståelse af, at vi taler om dannelse i forhold til et komplekst senmoderne samfund, hvor vi må se på, hvilke evner det er vigtigt at udvikle og stimulere hos den enkelte, for at kunne begå sig og deltagende være med til at definere det samfund vi lever i. Det er her muligt at trække dansen ind som noget, der taler til eleverne som konkrete udlevede erfaringer som så at sige trækker sproget efter sig, og genererer en større evne til at agere i frihed og at træde ind i den frihed man har mulighed for at skabe under, ved at lægge digtende noget til det fysisk givne. Det er dansens erfaringsfelt, der bliver centralt i forhold til at reflektere, diskutere og udtrykke, tre egenskaber som må bygges op og læres samtidig med, at de tages i brug, og det er her jeg ser dansen som en fysisk, rumlig og tidslig omgang med verden, som åbner for en æstetisk erfaring, der kan arbejde med kreativiteten, der netop fordrer og opdyrker refleksion, diskussion og udtryk. Denne tilgang til dansen som læringspotentiale, vil jeg uddybe senere i opgaven, men vil i overstående sammenhæng pointere, at dansen kan forholde sig til eksistentielle spørgsmål, på en mindre intellektuel måde ved at gå gennem kroppen og få elevernes tavse viden¹¹ til at emegere, og på den måde bearbejde de mange komplekse spørgsmål og forhold der er på spil i en menneskelig tilværelse.

Det at man nu vælger en længere skoletid, åbner op for en værdi diskussion om, hvordan vi rent faktisk har tænkt os at leve op til skolelovens krav på alsidige udvikling hos eleverne. En alsidig udvikling må bestå i et holistisk dannelsessyn, at i højere grad bringer kroppen, sanseligheden og den æstetiske dimension ind i billedet, som vi pt. Ikke lever op til pga. dyrkelsen af det rationelle, curriculums tænkning, der finder den korteste og hurtigste vej til at nå målene på bekostning af de

¹⁰ Lars Qvortrup har beskæftiget sig med , hvilke evner der er vigtige at udvikle hos den enkelte, for at kunne begå sig i et hyperkomplekst samfund og her trækker han bla. tre "kompetencer" frem: refleksions- relations- og meningskompetence. Jeg har valgt frit at bruge den analyse, men undlader at bruge ordet kompetence, der tendenderer mod at objektgøre mennesket. Fra artiklen: Det lærende samfund, "Uddannelse, læring og IT"

¹¹ Tavs viden, kropsbaserede færdigheder og kundskaber, processens dialog, hukommelsessystemer, det reflekterede og det automatiske register, det skal i denne sammenhæng forstås som de grunderfaringer kroppen husker.

kreative processer, der gerne vil gå omveje, og sanseligt dvæle ved indtryk for at få fornemmelse for stoffet, der styrker elevernes fantasi og erkendelse. Disse værdier er lovpligtige, og kommer til udtryk i folkeskoleloven § 1 stk 2:

Folkeskolen skal udvikle arbejdsmetoder og skabe rammer for oplevelse, fordybelse og virkelyst, så eleverne udvikler erkendelse og fantasi og får tillid til egne muligheder og baggrund for at tage stilling og handle

Børn har et naturligt kropsligt udtryk, og inddrager det naturligt (uspuleret) i sin kommunikation med omverden, det ses bl.a. på, hvordan børn udfolder deres lege igennem kropslig ageren. Så i en skolegang, hvor der er mere vægt på sproglige såvel som skriftlige færdigheder, bliver det svært for kroppen at have en vigtig eller relevant berettigelse, udover at den bliver gjort til middel for og redskab til en mere analytisk og intellektuel tilgang til verden med fare for at undertrykke den kropslige væren i verden, der knytter sig til oplevelse og erfaringer af kropslig karakter. Dansen synes at blive glemt, som en del af vores kulturelle arv. En arv som kan tilføre skolen nye dimensioner. Med et kropsligt afsæt ind i elevernes forståelse af samarbejde, kommunikation og at give en følelse et udtryk, der er op til fortolkning, vil være et afsæt til at få en forståelse af os selv som hele mennesker, hvor kroppen også har noget at sige. At der skabes rum for den bevægende bevægelse, for kropsbevidstheden og dansen, bliver også en anerkendelse af børnenes umiddelbare glæde ved at bevæge sig. Børn skal danse! Og børn skal opmuntres til at udtrykke sig kropsligt. Det kan både være på kunstens præmisser, hvor eleverne ser professionelle dansere udtrykke sig gennem deres krop eller igennem deres egen oplevelser med dansen. Oplevelsen af at det er muligt at tale om det, der kan være svært at sætte ord på, men som er genkendeligt, bliver altid et intenst møde. I takt med at vi genopdager, at det er med det mest nærstående materiale vi har til vores rådighed, nemlig vores egen krop, vores erfaringer og bevægelsens skabelsespotentiale, bliver vi bevidst om at sanserne og at kroppen er vores fundamentale adgang til verden. Og for ikke at glemme dette udspring, er det vigtigt at vi gang på gang vender tilbage til en kropslig omgang med verden.

Problemformulering

Hvordan kan en kropstilosophisk tilgang til dannelsesbegrebet, drage nytte af dansens og iscenesættelsens erfaringsfelt?

Metode

Det er med en eksistentiel fænomenologisk tilgang til dansen, at vi lever et liv i bevægelsen, dansen, i praksis, der fører til filosofiske overvejelser og begrundelser for, hvordan man kan tale om fænomenet dannelse, set i lyset af en kropsfænomenologisk forståelse og på baggrund af dansens erfaringsfelt. Der er således lagt vægt på en kobling mellem det reflektive og dansen som udgangspunkt for den emnekreds jeg har valgt. I specialet ligger en implicit kritik af den måde dannelsesbegrebet ofte bruges på, nemlig som en instrumentel tilgang.

Specialet er tænkt opdelt i 2 hoveddele:

1 Dannelse

Herunder spørgsmålet angående grundvilkår. Hvad former os som mennesker og en udfoldelse af dannelsesbegrebet ud fra et idehistorisk perspektiv, for at finde centrale syn på dannelse som har været konstituerende for vores kultur, og de værdier der ligger til grund for denne. Dernæst inddrager jeg Merleau-Ponty for at tydeliggøre den sammenhæng der er mellem krop og erfaring. I hans optik er krop og bevægelse et fundament for al forståelse og erfaring. Kropsfænomenologien giver os et blik på dannelse, som noget der har et kropsligt situeret udgangspunkt. Dernæst vil jeg rette blikket mod Walter Benjamin for at anskueliggøre en dannelsesstanke, hvor samklangen mellem fortid og nutid understreges. Han behandler erfaringer og dannelse ud fra en ide om erfarings metafysik, en undersøgelse af, hvad der sker med den metafysiske side af tilværelsen i en sekulariseret verden. Her bliver den sanselige tilgang til verden til en generobring af metafysikken og det der peger på merbetydninger, han kalder det for den profane aura, der nu har afløst den kultiske aura, og dermed frisætter mennesket fra en deterministiske omgang med verden, der udspringer fra en kropslig situeret erfaringsdannelse i den religiøse rituelle virkelighedskonstruktion. Dansen ses i dette lys som et muligt erfaringsfelt for en sekulariseret metafysik.

2 Iscenesættelse

Herunder er det den rituelle praksis, der ofte knytter sig til et mytologisk univers, der har en betydning, der rækker langt ud over den tilsyneladende praksis. Jeg vil komme ind på myten og dens forhold til det at skabe. Hvilken betydning og magt den har over os, da myten både indeholder form, sprog og symbol og derved tydeliggør den skabelsesværdi vi er underlagt, giver det os anledning til en kritisk refleksion over, hvordan vi kan overskride den. En analyse af menneskets behov for det rituelle, som en sammenhængskraft, en fælles erfaringsdannelse, der giver os det samme sprog for tilværelsens dybder. Ritualets ordens konstituerende rolle der paradoksalt lukker for en skabende bevægelse, da ritualer har det med at stivne og betydningen bliver diset. Det bringer mig videre ind i en undersøgelse af, hvordan vi kan se på skabelsens fænomenologi i et æstetisk og etisk perspektiv. Jeg vælger at bruge Artaud, der taler om sansernes egen logik, med udgangspunkt i hans visioner om "Grusomhedens teater". Et teater der bringer det fysiske, kroppen og bevægelsen i centrum i et stemningsmættet univers, hvor det er mimesis i sin oprindelige betydning, som dynamisk skabende. Artaud genoptager denne ide om en dynamisk skabende mimesis og bruger den i en sanselig stimulerende iscenesættelsen, for at fraryste repræsentationens magt over erfaringsdannelsen, men åbne for en "virkelig" forståelse af verdens kaotiske fundament. Jeg forsøger ligeledes gennemgående i opgaven at inddrage hans metaforiske lyrik, som for at slå en tone an, der kan hjælpe os med at fornemme det liv, der går forud for dansens mangfoldige skabelsespotentialer.

Afslutningsvis vil jeg konkluderende sammentrække væsentlige overvejelser og begrundelser for en æstetisk funderet kropslighed i verden og i dansen. Og hvad der kendetegner skabelse af den improviserede dans, såvel som den iscenesatte. Det bliver med udgangspunkt i dansens og iscenesættelsens erfaringsfelt, at opgavens undersøgelse og analyse rettes mod at se på, hvilke muligheder og konsekvenser en kropstilosophisk tilgang til dannelse kan have. I forlængelse af indledningens problemfelt og hele opgavens omdrejningspunkt: Dans og dannelse, har jeg valgt perspektiverende at se på dansens lærings potentialer.

Dannelse

Dannelse er noget der omfatter menneskets grundvilkår, vi danner, dannes og bliver dannet uanset om vi vil det eller ej. Vi er væsener, der formes og forvandles i kraft af, at vi er en levende mekanisme, og i kraft af, at vi har en materie, en krop der er bærer af tidens og fortællingens spor.

Når vi taler om menneskets dannelse, må vi finde ud af, hvad der gør os til mennesker; til de mennesker vi er, og det som former os på godt og ondt. Vi bliver bærer af den kultur, der har været med til at danne os, og ikke mindst hvilke præmisser og forudsætninger det menneskelige væsen er underlagt. Her kan det mytologiske univers hjælpe os som en forklarings nøgle, på vores kulturelle identitet:

" I begyndelsen skabte Gud himlen og jorden. Jorden var dengang tomhed og øde, der var mørke over urdybet, og Guds ånd svævede over vandene."¹²

I mange grundfortællinger om menneskets og verdens tilblivelse hersker der ofte mørke og kulde, uden lys eller varme, men med hjælp udefra bliver vi fyldt af ånd eller skænket ilden som kan varme og bringe lyset ind i vores verden. Et opklarende lys, der sætter os i stand til at skelne tingene fra hinanden og afgrænse de fænomener, som vi sanseligt er et krydsfelt for. Det er gennem vores sanselige opdagelse af verden, at vi lærer verden og os selv at kende. Og i vores egen kultur finder vi 2 skabelsesberetninger i biblen, i den ene af fortællingerne sender Gud dyrene og planterne til mennesket for at se, hvad mennesket finder på at kalde dem.

"Så formede Gud Herren alle de vilde dyr og himlens fugle af jord, og han førte dem til mennesket for at se, hvad han ville kalde dem, og det, mennesket kaldte de levende væsener, blev deres navn."¹³

På den måde bliver vi som mennesker symbolsk medskabende og medvirkende i en vedvarende skabelsesakt af verden, tildelt opgaven, at navngive dyr og planter. At navngive; er at blive kendt med noget, det er et udtryk for, hvordan fænomenet opleves og fortolkes af det menneskelige væsen, som nu engang gør brug af ord og sprog til at kommunikere med, til at definere og navngive fænomener i verden, at erkende og give det ordets tegn, ordet som skaber. Gud skaber i den første skabelsesberetning, ved at udsige, hvad der skal findes i verden, hvor efter det

¹² Første Mosebog 1: 2

¹³ Første Mosebog 2 : 19

materialiserer sig og dømmes som godt. Det er ordet, der her skaber helt konkret. vi kunne i den kontekst også sige, at det er kommunikationen i en bredere forstand, der skaber vores virkelighed, det at give udtryk for noget, der er i verden, eller bliver til i det øjeblik, vi giver det et udtryk. Gud skiller tingene fra hinanden; spaltningen – opløsningen er påbegyndt og manifesterer sig paradoksalt som tilsyneladende fast form, en kontrastfuld verden med en forgrund og en baggrund. Det er i vores mytologiske overlevering ikke kun en verden af stof, men også en verden af ånd, ordet der skaber og formgiver bliver den fylde i stoffet som vi kalder ånd, den er skabelse.

For et øjeblik at blive i det mytiske univers som afsæt ind i en refleksion over dannelse, kan vi på samme måde opleve leret, der kommer af jorden, være en metafor for et let formgivende materiale som ikke alene Adam er formgivet af, men også Golem figuren, der på flere måder minder os om vores egen uvidenhed og frustration over den frihed vi er givet. Ifølge jødisk mytologi er Golem ligesom Adam skabt af ler/jord, alkymistiske elementer og fremsigelser af ord. Man mente at hellige mennesker som var Gud nær kunne skabe en Golem.¹⁴ Ordet Golem bliver brugt i biblen og refererer til et embryo eller ufuldstændig substans i betydningen min ufuldstændige form.¹⁵ En af de bedst kendte Golem historier stammer fra Prag og har rødder ind i jødisk kabbalisme og alkymi. Golem bliver skabt af rabineren *Loewe*, der fra sin gud får en vision om, at han skal skabe en mand, et menneskelignede væsen, der skal gøre en ende på den ondskab, der hærger i byen Prag. Golem bliver skabt af jord og tre mænd der henholdsvis repræsenterer elementerne: luft, vand og ild (det sidste element; Jord) indeholder Golemmen selv. I ly af natten og ved magiske ritualer, fremsigelser af hellige formularer og placering af det skrevne Guds navn i munden opstår Golem. Fortumlet og uden talens evne, tilkendegiver han med kroppen, at han er indstillet på at adlyde i alt, hvad hans herre befaler. En dag glemmer Loewe Golem og Golem ved ikke hvad han skal stille op med sig selv, eller dette funktionsløse rum, der skabes omkring ham, dette intet der frustrerer ham, og i hans afmagt går han ud og destruerer byen. Konsekvensen bliver at Loewel skal destruerer Golem figuren.

Hvornår er det at Golem minder os om mennesket, det gør den, når vi møder det menneske, der blindt adlyder sin overordnede, det være sig en politisk ideologi, pligtopfyldende adfærd som bureaukrat eller religiøs fanatisme. Det er der, hvor vi fralægger os ansvaret for vores gøren og

¹⁴ The Prague Golem – Jewish Stories of the Ghetto, s. 45

¹⁵ Salmernes bog 139 : 16 – <http://en.wikipedia.org/wiki/Golem>

laden, og hvor vi stopper med at mærke os selv, der forkaster vi muligheden, for at sætte ord på det vi oplever; undrende og undersøgende åbne overfor de fænomener vi møder. Golem minder os om en omvendt dannelsesproces, hvor mennesket på grund af sin manglende dybde kan stille sig til rådighed for en hvilken som helst sag og potentielt være en åbning for det destruktive. En ufuldstændig form eller en afhumanisering, der langsomt men sikkert gør menneskets menneskelighed intetsigende og overflødig, mennesket bliver en intellektuel maskine som en konsekvens af totalitarismens destruktion af spontanitet og pluralitet.¹⁶ Heraf synes man at kunne udlede at intet fællesskab bør erstatte dømmekraft og moralsk sensibilitet med blind pligtfølelse. At dannelse også handler om at værne om vores frihed og at kunne finde ud af at bruge den, hvilket også betyder at man må have evnen til kritisk at reflektere, at mærke sig selv og realisere. Disse to begreber; at mærke og reflektere, er for mig to begreber, der er uløseligt forbundne med hinanden. At mærke er noget andet end at føle, da følelser ofte er forbundet med et ego, der psykologiserer sine oplevelser, og på den baggrund føler eller afskærer følelsen. At mærke handler i langt højere grad om at sanse og være i en væren, er en underliggende strøm, der ikke har noget med ens ego at gøre, der allerede er trådt ud af denne mærken, for at begrebsliggøre. Merleau – Ponty forholder sig ligeledes til, hvordan mennesket på en førbevidst og upersonlig måde organiserer de sansbare omgivelser. Den kropslige opmærksomhed og væren i verden som er situeret i kroppen, betyder at man oplever hvordan subjekt og objekt glider over i et. På den måde bliver man både modtager af og ophavsmand til sin erfaring.¹⁷

Bevidstheden om menneskets formforvandlende karakter, og dannelsesbegrebet er mere bevidst til stede end tidligere, i kraft af, at vi lever i et samfund der er fuld af muligheder, hvor der hele tiden skal foretages valg og fravalg. Dannelsesbegrebet har en tendens til at blive simplificeret til noget, der forholder sig til rene færdigheder i forhold til uddannelsesmæssige og samfundsmæssige funktionelle ressourcer i et menneske. Her bliver dannelse til et middel til at nå et mål, et mål der passer ind i vores givne samfundsstruktur. Her bliver menneskets dannelse reduceret til at tage udgangspunkt i de kvaliteter, der kan styrke det bestående og bidrage til videre udvikling af den givne kultur, der pt. er stærkt præget af markedsmekanismerne. Denne udvikling kan have tendens til at ske på bekostning af vores frihed, af fællesskabet og af æstetisk

¹⁶ Arendt, Hannah (2002) s. 45

¹⁷ Red. Keller, Kurt Dauer s. 82

opdragelse som Friedrich Schiller anser for at være individets frigørelsesproces, hvor kunsten og dets mulighed for at forbinde og ligestille det som han kalder form og forestillings drifterne, kan være en transponering af det reale.¹⁸ Schiller ønsker at mennesket må udvikle alle sine sanselige og åndlige kræfter til den størst mulige indbyrdes harmoni. I den udvikling er der 3 momenter som indbyrdes har betydning for hinanden. Det fysiske, hvor mennesket forholder sig passivt til naturens magt, det æstetiske, hvor mennesket gør sig fri af den magt og det moralske, hvor det behersker. På den måde er det æstetiske moment uløseligt forbundet med den menneskelige frihed og ikke det moralske. I det lys kan den æstetiske opdragelse ses som en dannelse af mennesket i at omgås friheden. Det er altså i den æstetiske dimension at netop fantasien og legedriften, der bliver en måde at tilegne sig en forståelse af verden på. Værdien ved legedriften er, at den er skabende uden at være underlagt formålsrettede aktiviteter. Legen er noget, der er utvungen og den er fremfor alt skabende.¹⁹ Det er snarere, den indre verden der gestaltes i den ydre end omvendt. Når vi leger, bruger vi forestillingens kraft og fantasien for at få budskabet igennem, fx kan den samme dyng sand både være en stor lagkage som en skål spagetti og vi leger med på ideen og "kan både smage, lugte og se det. Det vil sige, at vi i legen ligesom i kunsten er skabende og derved lægger nye lag på virkeligheden. Schiller skriver bl.a. om legedriften:

"Thi, for nu endelig at sige det ganske kort, mennesket leger kun, når det i ordets fulde betydning er menneske, og kun når det leger, er det helt og fuldt menneske."²⁰

Dansen udtrykker denne søgen efter at frisætte sig og frit erkende, opleve og forholde sig til sin verden, da dansen er en kropslig væren tilstede i rytmiske og bevægende mønstre, det er en talende krop, der lever og åbnet viser sin væren i et med verden. Dansen trækker på de vitale kræfter, der kommer til udtryk ved at fornemme den umiddelbare gåen i dialog med rummet og kroppens nærværende ageren. Dansen frisætter det som kroppen sanser i et tegngivende udtryk, der rummer mere en stemning end en fortolkning. Kroppen i dansen blotlægger den metafysiske dimension i mennesket, der altid kalder på, at der er mere at forholde sig til end den rent rationelle side af tilværelsen. Dette sker gennem at forbinde sig med verden på en kropslig måde, der organiserer perceptionens meningsstruktur. Det er en ekspressivitet der er forbundet til et

¹⁸ Schiller, Friedrich (1996) s 56

¹⁹ Ibid s. 73

²⁰ Ibid s. 76

indre rum et rum der er frit. Dansen bliver på den måde også en erfaringsdannelse, der højner vores livskraft og vitalitet som elementer, der også kan stå under en dannelsesproces.

Dannelsesbegrebet er et begreb, der stækker sig langt tilbage i tiden, og knytter sig til spørgsmålet om, hvad det vil sige at være menneske, og hvad der gør os til dannede mennesker. Denne skabning, der igen og igen skaber sig, sætter spor og med sin formforvandlende karakter er omdrejningspunktet i fortællinger legender og myter. Her afsløres mennesket som en krydsfigur, bestående af begær; vilje, følelser og intellekt, mennesket bliver et knudepunkt for modsatrettede elementer, der kan modelleres og sammenstilles i et utal af variationer og som påvirker og påvirkes, former og formes i sin omgang med verden og som sætter spor i verden og er et tegn i verden. Mennesket er en formbar størrelse, der spejler sig i verden og indoptager og efterligner, hvad der er nødvendigt for dets udvikling og overlevelse.

Dannelsesbegrebet set i et idehistorisk lys, vil strække sig helt tilbage til det antikke Grækenland med ordene over Apollon templets indgang "Kend dig selv", hvilket set med nutidens øjne må refererer til en eksistentiel dannelsesrejse ind i dette landskab af dig selv. Aristoteles funderer også over, hvad kundskab er for en størrelse og indfører et begreb; *Fronesis*, der dækker over at have praktisk klogskab. Den praktiske kundskab er knyttet til konkrete menneskelige situationer, hvor livets erfaring giver en evnen til at handle rigtigt. Aristoteles opererer også med andre kundskabsbegreber som: Den videnskabelige kundskab (*episteme*), den tekniske kundskab (*techne*) og den samlende sans (*aesthies*).²¹ Således er der helt tilbage til filosofiens udspring en tradition for at skelne mellem kundskaberne, men at man vægter det konkret menneskelige (*Fronesis*) som en ligeså betydelig og essentiel evne for at kunne nå til forståelse af det gode liv.

Med et spring op til 1200 – tallet i den kristne middelalder, støder vi på det tyske begreb Bildung, som også refererer til en afsløring af ens "sande" natur. Det er den tyske mystiker Meister Eckhart, der opfandt begrebet Bildung for at tydeliggøre, hvad han forstod ved dannelse. Hvad han forstod ved dannelse handlede selvsagt om menneskets forhold til det guddommelige, og at have det rette forhold til det guddommelige. Det var med en forståelse af, at mennesket var skabt i Guds billede og at vi var et billede af Gud. Ifølge Eckhart findes der et frø, der er dette billede af

²¹ Gustavsson, Bernt, s.55

Gud i os, i vores sjæl. Dannelsesprocessen handler for Eckhart i høj grad om at nærme sig Gud, at afsløre og afdække sjælens guddommelige natur. Det handler om ikke at lade sig forstyrre af det timelige, men at have sans for evigheden.²² Denne bildung, denne dannelsesproces er en åndelig transformation af den enkelte. Når man således mærker den "ontologiske fordring", er det fordi man er i dialog med sit religiøse instinkt og former sig selv for at leve i overensstemmelse med denne evighedsdimension, det menneske er ifølge Eckhart et dannet menneske, et menneske der oprigtigt søger sin egen etiske perfektion for at være Gud lig.²³ Ordet bildung afspejler en forståelse af dannelse som et ideal, et billede, der findes en model og at den personlige udvikling handler om "at rense" alt det væk, der slører for det billede der er Gud lig. Det at blive Gud lig, er også noget som vi finder hos Platon, der med sin hulelignelse, sætter spørgsmålstegn ved, hvad vi skal uddanne til, er det erkendelse af lyset, eller er det at forholde sig til de flakkende skygger på væggen? Platon ser kunsten som en farlig beskæftigelse for det almindelige mennesker, da den er en repræsentation og på den måde forvrænger ideernes verden, men anderledes forholder han sig til dansen, som han anser for at have en overordentlig gunstig påvirkning for at bringe den urolige sjæl i harmoni. Det er i den sokratiske dialog *Phaedrus* at Platon redegør for dansens positive egenskaber. Ifølge Platon skaber det harmoni i en urolig sjæl, når den berøres af dansens ordnede bevægelser. Han beskriver ligeledes, hvordan en uddannelse i dans for børn og unge mennesker med et hidsigt temperament og uordentlig opførsel, med dansens rytme får del i "det gode" og bibringer guddommeligorden til sjælen.²⁴ Det er ved at forene en harmonisk bevægelse i kroppen, hvor for megen bevægelse eller for lidt bevægelse finder et harmonisk leje i dansen, så for Sokrates betyder det, at når mennesket lærer at danse er det det samme som at skabe ligevægt i både sjæl og krop.²⁵ Den græske historiker Lukian skriver senere:

*"I de himmelse legmers dans, i de komplicerede bevægelser ved hvilke planeterne bringes i harmonisk relation til stjernerne, ser man et eksempel på denne kunstart i sin første face"*²⁶

Han beskriver her hvordan universets bevægelser afspejler et oprindeligt forstadium til dansen. På den måde bliver dansen et mikrokosmos der korresponderer med et makrokosmos. Ligeledes

²² Hansen, Finn Thorbjørn, s. 125

²³ At stå i det åbne, Finn Thorbjørn Hansen s. 125

²⁴ Belfiore 2006 s. 211

²⁵ Belfiore 2006 s. 208

²⁶ Van der Leeuw 1963 s. 18

peger han på, at der er en forbindelse mellem skabelsen og dansen og at den er lige så gammel som skabelsen selv, og at den er uløseligt knyttet til mysteriereligionens indvielsesritual.²⁷ Men denne idealistiske tilgang til dannelses får et modspil fra Hegel der med sin dialektiske tænkning retter blikket mod det alsidige, han fremførte en vigtig pointe ved at sige:

”at menneskets væsen ikke er udtømt med, hvad det er af naturens hånd. Mennesket nøjes ikke med at fortære tingen – det former den / danner den. Ved at forme / danne tingene hæver mennesket sig over den umiddelbare blotte væren.”²⁸

Det er denne tænkning der altid repræsenterer et ønske om at kunne interagere i verden, så vi bliver mere hele. Dannelse bliver til for at pointere og rette op på en ubalance, en ensidig udvikling. Det er en harmonisering af det sansende, det sproglige, det boglige, det tænkende, det handlende, det producerende og det processuelle, det fælles og det personlige, det traditionsbestemte og det kritiske. Denne tænkning afspejler sig i Wilhelm von Humbolts definition af dannelse som:

”Den højeste og mest afbalancerede udvikling af mennesket.”²⁹

Det er mennesket som dette formforvandlende mysterium, dette væsen der på grusomste vis kan ødelægge, dræbe, voldtage og som nære omsorg og udvirke mirakler med sin kærlighed, der gør dannelse interessant. Mennesket er ikke noget der let lader sig definere, for mennesket er en kompleks størrelse, der indeholder et hav af ting, lige fra biologiske processer til psykologiske interpersonelle forhold og til sin skabende forestillingskraft, alt sammen indgår det i en tidlig og historisk horisont. Mennesket med sin forestillingskraft og det legende – agerende og praktisk tilstedeværende væsen, der med sine sanser og perceptionen, bliver en krydsfigur, et knudepunkt for oplevelser. Erfaringer der sætter spor i erindringen og i kroppens hukommelse, hvilket afføder følelser og forestillinger, der alsammen er med til at sætte gang i vores formdannelse som menneske, vores selv forhold, og ikke mindst en trans figurering, der helt bogstaveligt sættes i verden. En verden der påvirker og påvirkes af dens udvikling i vores udvikling, en evig og forunderlig dannelsesproces. Som menneske er vi i en proces, der er udtrykt ved at vi interagere med verden, andre mennesker og i et selvforhold.

²⁷ Ibid s. 22

²⁸ <http://www.leksikon.org/art.php?n=1080>

²⁹ <http://www.kristeligt-dagblad.dk/artikel/5182:Liv---Sjael--Alle-vil-have-dannelse>

Vi er et væsen som kan udtrykke og kommunikere den indre scene ud i den ydre scene igennem fortællinger, malerier, ritualer, iscenesættelser, dans og andre formfortællende aktiviteter. Det betyder at vi er mere end blot væren. Vi er ikke alene biologiske og psykologiske væsner, vi har også evnen til at opleve væren på en skabende og formforvandlerende måde. Hvor de indre spændinger efter indoptag af verden transformeres og forløses gennem fantasien tager form og sættes i verden, som en evig syntesedannelse mellem menneske og verden.

Dannelse har krop

Merleau – Ponty's filosofi er et opgør med en dualistisk måde at anskue bevidsthed på, hvor krop og ånd er to adskilte fænomener. Han baserer sin kropsfænomenologiske teori på, at alt er legemligt og at alt er åndeligt, det gør igen forskel om man siger det ene eller det andet, det kommer ud på et. Det er ikke to fænomener, men et hvis dele er uløseligt forbundne. Vi har glemt at der findes en oprindelig legemlig-åndelig virkelighed, der forudsætter en meningsfuld tilværelse. For at være i dialog med dette hele, denne oprindelige virkelighedskonstruktion, som han også betegner som en før-sproglig dimension, hvor krop, sansning, perception og ekspressivitet ikke er spaltet men foregår som en ting, et hele. Som om verden kalder på at blive udtrykt. Merleau – Ponty henviser til at vi kan genopdage den analoge virkelighed, ved gentagne gange at stille os selv i et nyopdagende felt, et skabende felt som fx maleren/ kunstneren hele tiden gør og formidler denne genopdagelse af vores oprindelige tilgang til verden. Merleau – Ponty beskriver selv, hvordan kunsten kan vise os en vej ind i vores perception af verden, som vi glemmer er vores oprindelige virkelighed, før vi spalter den og begrebsliggør oplevelsen:

"Men skal vi så sige, at der eksisterer et indre blik, et tredje øje, som ser billederne og selv de mentale afbildninger, på samme måde, som man har talt om, at der er et slags tredje øre, som fatter meddelelserne udefra gennem det brus af stemmer, som de vækker i os? Hvad skulle det mon tjene til, når alt, hvad det drejer sig om, er at forstå, at vore øjne af kød og blod er langt mere end blotte "modtagere": de er denne " verdens computers" med synet som program, ligesom man om et åndrigt menneske siger, at det har talegaver.³⁰

³⁰ Merleau – Ponty, Maurice: s 22

I sammenhæng med Merleau –Pontys beskrivelse af et erfaringsfelt, der trækker sig væk fra en instrumental indstilling til verden, og tværtimod er sansende tilstede uden at lægge en dom ned over øjeblikket, bliver dansen, den improviserede dans, en umiddelbar forholden sig til verden, hvor danseren i øjeblikket er tilstede i en mærkbar før–sproglig dimension. Dansen er et fortrolighedsforhold mellem danseren og verden, både på den indre og den ydre scene. Den indre som gestalter billeder, fabulerende sekvenser og vækker følelser. Den ydre, der påvirker hele kroppen og sætter mærker og spor. Det er et fortrolighedsforhold der må forstås indefra. Dansen har denne adgang til at vi genopdager vores sammenhæng med verden og bliver et udtryk for vores trang til at falde ind i verden, smelte sammen med verden og at føle os hjemme i verden og først og fremmest i vores egen krop. Dansen sætter en ny struktur for menneskets vilkår og situation; hvilket giver os et indblik ind i vores egentlige virkelighed.

Dansen som tanke, kroppen som tanke og den tænkende krop, bliver metaforer, der bærer en sandhed i sig, hvis vi anskuer dannelse ud fra Merleau – Pontys fænomenologiske projekt, der kan siges at være ontologisk i indhold og hermeneutisk i form. Han peger på, at det er kroppen og dens indlejrethed i verden, der betinger refleksionen og dermed dannelse. Det at jeg bevæger mig rundt med en krop i verden, gør mig synlig for andre og min synlighed er nærværende for andre i kraft af en universel synlighed. Tanken er etableret på en gang i overensstemmelse med sig selv, verden og den anden. Tanken skal betragtes som "baseret på en infrastruktur af syn"³¹, det vil sige at man må se og føle før man kan tænke. Derfor må enhver tanke ske i kød, ikke at forstå som at tænkning er følelse, men at tænkning ligger i kroppen i handlingen. Den tænkende krop viser sig i handling, den er praksis; en udøvelse af et bestemt perspektiv, der er situeret og subjektiveret. Kroppen gør, den handler, den husker, den sanser og tuner ind på rummet. At fortolke forhold i verden er for Merleau – Ponty bestemt af en rent kropslig indlejrethed i verden, der muliggør perceptionen, som ikke er tekstuel og sproglig, men at perceptionen altid er omgivet af mening og er fortolkende af natur. Det er en fortolkningsproces uden afstand til verden, men perceptionens umiddelbare skelnen mellem figur og baggrund. Således kan man argumentere for, at dannelse sker i kroppen, og at denne kropslige situerethed i dannelseserfaringen gør os opmærksomme på vigtigheden af en evig tilbagevenden til fænomenerne for at etablere en mulighed for at forstå subjektets overskridelse som en nødvendighed ved det dannende aspekt. Netop fordi det der

³¹ Ponty, Merleau: s. 237

betingelser dannelsesrefleksionen er kroppens situerethed, dens omgang med verden og de erfaringer der dannes.

*Merleau-Ponty skriver selv i forordet til *Phenomenologie de la perception*, at det ikke gælder om at afdække en allerede etableret sandhed, men at realisere, skabe den. Det gælder i første omgang om at standse op. Den perciperede verden er ukendt terræn i den forstand, at det er der eksistensmulighed vi blot ikke ser, har øje for, mærker, hører, fordi bestemte udlægninger særlige tanketraditioner har tiltaget sig monopol på udlægning af verden og skygger for en bredere sansemæssig erfaring af verden. Han peger på rationalismen og empirismen som tankeformer der lægger sig som røgslør over den sansede verden. Empirismen stykker den sansede verden op i objektive ting med bestemte egenskaber, mens rationalismen søger tilflugt til et reflekterende subjekt, der kan overkue verden fra et fugleperspektiv.³²*

Fænomenologien kan anskues både som en teoretisk som en praktisk metode, hvilket gør den brugbar som metode i forhold til dans, der netop bevæger sig mellem det teoretiske og det praktiske felt og har bevægelsen i tid og rum som sin primære størrelse. Det afgørende indenfor fænomenologisk metode er at bevare fokus på menneskets oplevelse af det at være situeret i en konkret verden, hvilket betyder, at fænomenologien ikke fortaber sig i et spekulativt univers, men tager udgangspunkt i eksistensen, og det liv der leves. Som praktisk orienteret metode vil fænomenologien tage udgangspunkt i erfaringen og det er denne menneskets livsverden, der bliver kilde til viden. Fænomenologien prøver ikke at adskille den erfarende fra det erfarede, men er netop interesseret i mødet og forbindelsen mellem de to. Da det er med fokus på den forbindelse, der indikerer en helhed i verden, hvor subjekt og objekt endnu ikke er adskilt.³³ Det er bevægelsen i denne primordial tilstand som i fænomenologiens forståelse af bevægelsen, der er interessant, da man kan anskue bevægelsen som værende en formidler mellem menneske og verden, og på den måde bliver grundlæggende i opnåelsen af erfaringer og forestillinger.

Ifølge Merleau-Ponty sameksisterer psykologien og fysiologien, de griber så at sige ind i hinanden i et fælles miljø, et præobjektivt felt, hvor de mødes. Dette møde kalder han for væren – i – verden. De eksisterer i et gensidigt forhold og er en tilstand, der giver os udfoldelsesmuligheder for vores væren-i- verden. Merleau-Ponty introducerer i sin tale om kroppens intentionalitet om kroppen vilje, en umiddelbar og konstant rettedhed mod de foreliggende opgaver.³⁴ Således bliver

³² Red. Keller, Kurt Dauer s. 80

³³ Sheets – Johnstone 1984 s. 130

³⁴ Thøgersen 2004 s. 114

det den fænomenale krop, der sanser og handler når vi danser, hvad enten det er den improviserede dans, der umiddelbart og spontant udtrykker sig, eller det er dansen der efter gentagne øvelse er lagret i kroppens automatiske reaktionsmulighed. Denne fænomenale krop kan snarere karakteriseres med et "jeg kan " end et "jeg tænker", da den er så tæt sammenvævet med bevidstheden. Kroppen er på den måde en del af bevidstheden, den del der agerer i den fysiske verden og i dansens udtryksfylde med et ekko fra metafysikken. Således erfarer mennesket verden ved at være kropsligt og praktisk tilstede i den og udtrykker sig ikke ved hjælp af kroppen, men i kraft af kroppen.³⁵

Det at bevidstheden er inkluderet i vores kropslige situerethed i verden, gør sig også gældende i vores opfattelse af verden. Ifølge Merleau- Ponty er verden lige så lidt som kroppen et objekt for mennesket, men snarere en del af bevidstheden som et erfarings og meningsdannende felt. Merleau- Ponty udtrykker det således:

*"Eksistensens bevægelse udtrykker ikke tingene, fordi den ikke underordner dem et "jeg tænker" herredømme, men orienterer dem mod verdens intersensoriske helhed"*³⁶

Så dette erfaringsfelt består af en interaktiv sansning, i en intersensorisk helhed, hvor mennesket sanser og fænomenerne afslører deres betydning. Det er på den måde i et kropsligt samspil med fænomenerne, at den menneskelige erfaring konstitueres. Den erfaringstegnelse som Merleau- Ponty kalder eksistensens bevægelse udtrykker han således:

*"Forholdene mellem min beslutning og min krop under bevægelsen er magisk"*³⁷

³⁵ Thøgersen 2004 s. 117

³⁶ Merleau- Ponty 2006 s. 92

³⁷ Merleau- Ponty 2006 s. 37

Dans og identitetsdannelse

Dansen tilhører en kunstform, som er svær at få hold på, da den udtrykker sig i mange stilretninger og bevæger sig i det flygtige øjeblik i kroppens mangfoldige rytmiske bevægelses kvaliteter i rummet. Dansen er et udtryk, en kritik, en filosofi og et poetisk vanvid, der peger på paradokset, virkelighedens mange tilsyneladende modsatrettede kræfter og arbejder ofte i sin bevægelse mod at udtrykke noget, der ikke lader sig udtrykke bedre end i netop dansen, det er en nonverbal kommunikation, som vi alle røres og berøres af i kraft af vores fælles grundvilkår som mennesker med kroppe. Samtidig er det dog, som om der er en kerne, en understrøm, som gør, at koreografiens mange retninger og forgreninger synes at udspringe fra et materiale, der væver bevægelses kvaliteten og dens rumlige tilstedeværelse sammen til et stærkt og mangfoldigt billede på en åbning af livets dimensioner. Denne åbning virker dynamisk og bevægelig, hvilket skyldes den styrke, der ligger i at kunne forbinde det magiske/ fantastiske med det fornuftige, det drømmende med det vågne og det konkret oplevede som dansen er, til erfaringer der udtryksfuldt, peger på noget ud over sig selv. Når dansen på trods af sin bevægelsesabstraktion alligevel er nærværende og åbner for utallige sanselige indtryk, får jeg billedet af danseren som mennesket i forening med sit element, der bevæger sig som en fisk i vandet; du kan ikke adskille danseren fra dansen og fastholde den, men følge med danseren i hans/hendes bevægelser gennem vandet og sanseligt prøve at begribe dybden af hans/hendes udtryk. Som den østrigsk – amerikanske forfatter Walter Sorell skriver:

“Movement is the essence of life, dance its ultimate expression...The artist creates out of the world that made him in order to remake it according to the image of his inner world”³⁸

Kropsfænomenologien vil altid søge mod at forbinde kroppen og sproget, bevægelsen og psykologien; den levede krop er et udtryk for en identitetsdannende faktor. Kropsfænomenologien tager udgangspunkt i et holistisk syn, hvor krop, sjæl, tanke og følelser forstås som et sammenhængende system i konstant bevægelser af kulturel, universel eller samfundsmæssig betydning. Kroppen husker og i den er lagt erindringsspor, der knytter sig til sanselighed, såsom lygte, lyde og berøringer, der vækker konkrete erindringer og bliver på den måde intertekstuelle oplevelser. Kroppen er bærer af erindringsspor en polyfoni af stemmer, der sammenvæver betydningen af det oplevede nu. Det er kroppen, der er vores fundament og med i alt, hvad der

³⁸ Lihs, Harriet s. 2

dukker frem som fænomener vi forholder os til. Vores identitet er i høj grad afhængig af de kulturelle påvirkninger kroppen har været udsat for. Men det er først og fremmest vores kropslighed og omgang med verden, der påvirker vores sprog og bevidsthed:

”Vi dumper ind i verden som krop, ikke som et reflekterende cogito. Vi vænner os til at leve, før vi vænner os til at tænke. Da det at komme til verden i høj grad er en kropslig begivenhed, er sanselighed derfor ikke så meget noget, vi skal lære, som noget vi skal gøre os umage for ikke at miste, ikke at fortabe.”³⁹

Vores kropssprog er et modersmål, der er kulturelt og universelt betinget, det er bevægelsen og kropssproget, der er vores primære sprog. Det er et sprog som kan forstås og tolkes på tværs af kulturer med en viden om, at trods det at vi kommer forskellige steder fra, findes der universelle kropsudtryk, som udtrykker de mest basale ting som fx omfavnelsen og det at nære omsorg for den anden. På samme måde kommunikerer det lille barn sanseligt og kompetent med sin omverden, trods det manglende verbale sprog. Det er med en ultimativ tillid og åbenhed mod verden, at barnet giver udtryk for sit forhold til verden gennem et kropssprog, der meddeler sig til andre kroppe. Den helt tætte kropskontakt er på mange måder en overlevelselsesbetingelse. Det er denne kropskontakt som anses for at være den mest oprindelige kommunikation, en social adfærd der bringer os ind i et samvær med andre og som er nødvendig for at erfare den sanselige kommunikation som kaldes dobbeltberøring. Denne kropslige omgang med andre, bringer en nærhed ind i billedet som gør os til empatiske væsner, der giver os et kropsnært forhold til etik, ikke kun som noget vi reflektivt har dannet, men også noget der ligger i vores kropslige oplevelse af det, der foregår rundt omkring os, hvilket er en forudsætning for, at vi har haft kropslig omgang med andre. Det gør fx ondt i min krop, når jeg ser andre lide og på samme måde smittes jeg af andres glædesudbrud, med mindre jeg slet ikke er i kontakt med min egen oprindelige kropslighed og derfor ikke kan rumme de andres kroppe. I begyndelsen af vores tilværelse er nærsanseligheden, og den erfaring som kropskontakten sætter af spor i vores krop, af afgørende betydning for vores tidlige og umiddelbare fornemmelse af hvem vi er. At mærke os selv og verden er uløselige forbundne delelementer af helheden.

Leg og dans er to fænomener, der er tæt forbundene og som er funderet i en socialitet, hvor vi bliver dannet, bliver til og skaber en identitet i kraft af og i sammenhæng med andre. I både legen

³⁹ Wallin, J. 2003 s. 45

og i dansen, har vi mulighed for at påtage os andre identiteter på en eksperimenterende og udforskende måde. Den kropslige kontakt udfoldes ofte i legen, hvor vi tumler eller leger mere organiserede lege som kludermor. *Johan Huizinga* (1872-1945) hollandsk kulturhistoriker, peger på legen som værende grundlaget for kulturens opkomst, legen som et primært sprog, en måde at kommunikere på, hvor vi spontant og utvungen hengiver os til en interaktion med de andre. På samme måde som dyrene leger og nærer omsorg for deres yngel. Ifølge Huizinga har den menneskelige civilisation ikke tilføjet legen noget væsentligt nyt. Dyr leger nøjagtigt som mennesker.

Dansen er et udtryk som vi finder i alle kulturer siden tidernes morgen, det er lige så grundlæggende et udtryk som sproget. Dansen har bl.a. haft en funktion som rituel praksis, hvor man med rytmen og dansen hensattes i en trancelignede tilstand. Man udforskede det erfaringsfelt, der er knyttet til en selvforglemmelse og en given sig hen, hvilket sætter den dansende i en tilstand af ekstase, (af gr. *Ekstasis*: det at være ude af sig selv)⁴⁰ der etymologisk betyder at gå ud af sig selv, at tømmes og vække entusiasmen, der kommer af græsk *Enthusiasmos*; gudegivet inspiration, besættelse⁴¹; guden træder ind og et poetisk vanvid vækkes i Benjaminsk forstand⁴². Derudover har dansen også haft den funktion at skulle og kunne udtrykke glæde, der er forbundet med festen, fejringen af noget, en markering. Dansen afspejler, kommenterer og provokerer kulturen, da dens kraft er vital, ustyrlig og fremfor alt; et udtryk for at vi fundamentalt forbinder og forholder os til verden omkring os. Bevægelsen sammenbinder, hvad der for mennesket normalt udspaltes, derfor bliver bevægelsen og dansen en konkret og håndgribelig størrelse, når vi taler om identitetsdannelse via dansen. Den formidler direkte, hvad der er på spil i den enkelte, da kroppens dansante bevægelse som multidimensionelle med iboende mentale, psykologiske, fysiske, emotionelle, sociale, kulturelle og spirituelle kvaliteter bliver bearbejdet.⁴³ Vores identitet skabes også i mødet med det fremmede, det tydeliggør hvem vi er og hvem vi ikke er og her bliver dansen i dens mangfoldighed, et stærkt billede på hvem vi er og hvordan vi definerer os selv, vores kønsroller og vores formmæssige forvaltning af livskraften.

⁴⁰ http://www.denstoredanske.dk/Sprog,_religion_og_filosofi/Religion_og_mystik/Primitiv_religion/ekstase

⁴¹ http://www.denstoredanske.dk/Sprog,_religion_og_filosofi/Religion_og_mystik/Primitiv_religion/entusiasme?highlight=entusiasme

⁴² Poetisk vanvid er et begreb der bliver lanceret af Dorte Jørgensen i hendes fortolkning af Walter Benjamins erfarings metafysik, som værende udtryk for den absolutte friheds kraft.

⁴³ Sabetti, s. 6

Moderne dans og kreativ dans⁴⁴, arbejder med de bevægelser og den formdannelse, der udspringer fra vores kropsbasis, dvs. universelle bevægelser som man ser hos det lille barn, der stadig er lydhør overfor kroppens vilje og lader sig bevæge intelligently. Ved at generobrer denne universelle teknik, der befinder sig i spændingsfeltet mellem leg, kamp (tumult) og dans, sættes den enkelte fri til at opleve en voksende tillid til egen kropslig formåen og dansant at bevæge sig i samspil med andre. Alene glæden ved at opleve tilliden i et kropsligt skabende fællesskab med andre, er bærer af en meningshorisont, der er identitetsskabende. Legen i dansen vækker et nærvær, der muliggør en momentan udskiftelighed mellem tanke, fantasi, sprog og kropsligt udtryk, hvor alle niveauer er ligestillede og forvandler sig metamorfisk hele tiden i forhold til hinanden. Dansen udtrykker helt fundamentalt vitaliteten, en livsenergi, der er knyttet til et overskud, der er en åben kommunikation, hvor danseren henter livskraften frem ved at være forviklet med naturen.⁴⁵ De konkrete processer der sker under dans, der har betydning for identitetsdannelsen er; at imitere, udforske, skabe, performe og reflektere. Det er dette praksisfelt, der giver dansen en identitetsskabende effekt på eleverne, da det giver eleven som danser mulighed for at bevidstgøre sit eget unikke jeg på baggrund af en ekspressiv kropslig dialog med såvel omverdenen som sit eget indre. Dansen er en konkret mærkbar og synlig oplevelse, hvilket tilvejebringer en erfaring, der er knyttet til ens egen selvdannelse.

⁴⁴ Creative dance, et begreb hentet fra England, der dækker over de æstetiske lærerprocesser der inddrager danseren i det koreografiske arbejde.

⁴⁵ Løgstrup: "Mennesket er forviklet med naturen – herfra hentes livskraften"

Walter Benjamins erfarings metafysik

Walter Benjamin er en tysk/ jødisk filosof, (1882-1940) opvokset i Berlin. Hans politiske og filosofiske ståsted er knyttet til Frankfurterskolen og kredsen omkring den kritiske teori, der ville gennemanalyser samfundsstrukturer som et boldværk mod totalitære og fascistiske tendenser. Hans tidligste og meget nære ven Gershom Scholem, kabbalist og underviser i jødiske mystik, må også siges at være med til at danne Walter Benjamin som tænker. Det kommer bl.a. til udtryk i hans helt unikke måde at forholde sig til verden på, som er en blanding af mystik og fornuft, hvor han trækker sig fra realismen og i stedet læner sig op af paradoksernes, metaforernes og allegoriens indvirkning på erfaringen, der binder sig til formmystik og tingsmagi, samtidig med at han forbinder det med et absolut moderne syn på verden (han trækker sig ikke tilbage fra verden, men kaster sig ud i den). Han søgte, med sit magisk – religiøse instinkt, efter det han kaldte en verdslig åbenbaring, men underkastede sig på ingen måde religiøse dogmer i sin tænkning, men ville følge den menneskelige frigørelse fra det kultiske, og genfinde en mystik som mennesket med dets erfaring kunne tilegne sig i et skabende felt, hvor det ikke trækker sig væk fra den verdslige verden, men nærmere trænger ind i den "visdom" der ligger begravet i materien, her kommer hans begreb om det ruinøse også i spil. Han taler for en verdslig illumination, en oplysning, som nok lyder mystisk, men som tilhører et verdsligt liv og kommer til syne i det konkrete materielle.

Walter Benjamin opererer med en erfaringsteori, der er profetisk af natur, hermed insisterer han på at sammenkoblingen mellem fortid og nutid ikke er vilkårlig og overladt til subjektive associationer, men går dybere end som så og at oplevelsen af nuet, hvor i fortiden er indvævet, peger på noget ud over sig selv. Med denne erfaringsmetafysik prøver han at tydeliggøre en "ny" måde at være i verden på, der på engang forkaster den deterministiske tilgang til historien, som altid binder sig til en uendelig række af lidelser, krig og traumer. Denne traumatisering sættes i stand af et forrykket nu, som allerede er i fremtiden, af det der kommer; truslen om det værste vil komme fremfor en aggression. I disen fra denne montage af traumatiske billeder og ord, en uendelighed af lidelser, fortøner det profetiske øjeblik sig.

I min umiddelbare tiltrækning af Walter Benjamin som tænker, vil jeg prøve at begribe hans erfaringsteori, som jeg synes gennemsyrrer hans tilgang til det meste af det han skriver om. Hans udogmatiske tilgang til kunsten og hans præcisering af den betydning kunstens udvikling og frigørelse har i moderniteten, tydeliggør det sekulære forhold til kunst som kvalificerer den som erkendelse. Det er hans tilbagevenden til det magisk- mimetiske i en moderne tid, som jeg vil belyse i en sammenstilling af en erfarings metafysik som er tilstede i dans som scenekunst for den udøvende og for beskueren.

Det mimetiske felt – en begrebsafklaring

Mimesis er et græsk ord der betyder; `efterligning, gengivelse, fremstilling.⁴⁶ kendt fra Aristoteles og Platon til at beskrive kunstens væsen, som det at efterligne naturen, men begrebet er dog mere komplekst end som så. Det mimetiske er igennem tiden blevet opfattet på forskelligvis, det ser ud til, at det har det med at gå fra at være en sammensmeltning med det givne øjeblik, at man bliver det man udtrykker fordi man forbinder sig med det, møder det og indoptager det som en autentisk transformerende erfaring, til at være en efterligning af allerede på forhånd givne former. Det vil sige, at der er efterligning, en kopi af og så er der det mimetiske i den forstand, at man bliver en del af helheden.

Kunsten i antikken og i renæssancen var mimetiske på en anden måde end i middelalderen. Det mimetiske i den middelalderlige kunst bestod i at kommentere den sanselige virkelighed, at gå i dialog med den, for at nærme sig den åndelige virkelighed. Noget tilsvarende sker i den moderne scenekunst. Iscenesætteren og dramatikkeren *Antonin Artaud (1896-1948)* mente i samklang med hele den surrealistiske bevægelse fx ikke at kunsten har til opgave at afbilde den omgivende sanselige virkelighed. Kunsternes indtryk og ekspessivitet bliver et fortolkende anliggende, der nærmere afslører en højere åndelig virkelige og en dybere menneskelighed. Benjamin pegede på hvordan de æstetiske produktionsmidler ikke kun forfladiger kunsten, men at den rent faktisk også kan bruges på en måde, der udvider vores syn på os selv og på verden, på en sådan måde at det oplevede bliver en erfaring, der genåbner det metafysiske felt. Det er den moderne kunst, som sprænger vores realistiske virkelighedsopfattelse og udfordrer det ubevidste såvel som det

⁴⁶ [http://www.denstoredanske.dk/Kunst_og_kultur/Billedkunst/Kunsthistorie, kunstkritik og teori/mimesis](http://www.denstoredanske.dk/Kunst_og_kultur/Billedkunst/Kunsthistorie,_kunstkritik_og_teorii/mimesis)

bevidste, der giver os et blik ind i, hvordan menneskets psyke fungerer og hvordan de kunstneriske formers spirituelle væsen kan åbenbares. I Benjamins erfarings metafysik er det netop det mimetiske element, der er på spil i den forstand, at det mimetiske indgår i en sammenhæng med fænomenerne (der på græsk betyder; det som viser sig)⁴⁷, for at genskabe det tilknytningspunkt imellem ånd og materie, der transcenderer vores subjekt og gør det mimetiske til noget, der iværksætter en immanens transcendens. Og netop i den forståelse af moderne kunst og dans, med kroppen som centrum, er der spor af en oversanselighed i den sanselige verden.⁴⁸ Når Benjamin taler om Immanens transcendens, er det netop ved at bryde med det rent empirisk oplevede, men insistere på en erfaring, der indeholder lag og muligheder, der overgår det tilsyneladende, men han binder det ikke nødvendigvis op på, hverken det æstetiske eller det religiøse som en forudsætning, men til gengæld gør han det til et spørgsmål om erfaring, der står i krydsfeltet mellem det profane, det æstetiske og allegoriske

Middelalderens optagethed af at formidle det usynlige resulterede i et formsprog, der var ladet af symbolske elementer, hvilket forudsatte en tydningskrævende og fortolkende tilgang til oplevelsen. De samme erfaringsprocesser, kan man godt tale om sætter sig igennem i den moderne og abstrakte kunst. Hverken den middelalderlige eller den moderne kunst hylder det klassiske krav til værket om at det skal danne en harmonisk helhed.⁴⁹ Centralperspektivet er ikke det bærende her, tværtimod er der en interesse for det partikulære; der er ikke kun et fokus, men der er flere sideordnede perspektiver, der således lader beskueren vandre udforskende henover billedet eller scenen og oplevelsen bliver på den måde en åben og undersøgende proces, der konfronterer beskueren med hans/hendes fortolkning og det som han/hun er stemt for.⁵⁰

Artaud er fint i tråd med Benjamins kunstopfattelse. De er begge optaget af det mimetiske element som et udtryk for et opgør med det 19. århundredes positivistiske realisme og med den affortryllelse af kunsten, der allerede begyndte med reformationen. Da opfattelsen af billedforbudet og afgudsdyselen var centrale i stridighederne, der førte til reformatorenes brud med den katolske kirke. Der ved kom reformationen uforvarende til at berøve billedet dets magi,

⁴⁷ **Fænomen**, (af græsk *phainomenon*, præs.part. af *phainesthai* 'vise sig')

⁴⁸ Jørgensen, Dorte s. 53

⁴⁹ Ibid s. 54

⁵⁰ At være stemt for skal forstås med Heideggers Dasein:

selvom Martin Luther ikke støttede billedstormerne, var han enig med dem i at billedet var dødt og havde ikke noget at gøre med sand erkendelse af gud. Ånd og materie, sanseligt og oversanseligt blev helt og aldeles skilt fra hinanden og her ændrede det mimetiske sig atter til at handle om at efterligne en helt igennem realistisk og affortryllet verden.⁵¹ Når vi definerer det mimetiske som at man bliver det man gør, rollen spiller skuespilleren fremfor skuespilleren der spiller rollen og overført i dansens betydning, bliver det ikke danseren, der danser dansen, men dansen der bevæger danseren, og i den sidstnævnte tilstand kan vi ikke længere skille danseren fra dansen. I dette mimetiske felt, hvor vi rent faktisk bliver til det vi gør, arbejder vi metodisk på at inddrage det præ-ekspressive lat. *præ* "forud", der er en betegnelse, man bruger, når man retter fokuset mod et nærvær, der griber danseren, uanset hvad de udtrykker af følelser, hensigter osv. og uanset hvilken dansetradition og kultur de tilhører. Det er handlingen, der er central, den fysiske gestik der griber danseren. På det præ-ekspressive niveau interesserer man sig i mindre grad for at udtrykke, men i langt højere grad for at udføre handlinger.⁵² Lader kroppen åbne scenen og der igennem anskue stemninger og lade danseren forholde sig til og indtage rummet med rod til det præ-ekspressive niveau; sit nærvær der gennemsyrrer den dansende danser. Begrebet anvendes operativt i dansernes arbejde på at generere materiale i skabelsen af en koreografi. I postmoderne dans som scenekunst, er det ofte en fænomenologisk tilgang til skabelsen, der skaber værket i modsætning til tidligere forståelse af en koreograf, der laver en dans som de andre skal imitere. Det er danserne der undersøger og sammensætter bevægelserne inden for en given relationel ramme, sådan at danserne under prøverne ikke jagter betydning og udtryk, men snarere energi og nærvær.

⁵¹ Jørgensen, Dorte s. 53

⁵² http://www.denstoredanske.dk/Gyldendals_Teaterleksikon/Begreber/det_pr%C3%A6-ekspressive

Allegori og Dans

Benjamin er optaget af barokken, som netop dyrker det voluminøse og komplekse. I denne kompleksitet gemmer der sig et mytisk lag, som vi ikke intellektuelt kan få hånd om, men som taler til en dybere sandhed i mennesket. I allegorien er det muligt om ikke næsten uundgåeligt at læse historier ind i historier, på samme måde som Benjamin taler om at læse tider ind i tiden. Selv om alt andet er i forfald har vi stadig allegorien. Allegorien bliver et billede på en måde at læse verden på, der kan rumme den hjemløse transcendens – og på den måde bliver allegorien den hjemløse transcendens eksil. Dette bliver billedet på kroppens evne til at indfange ånden, ånden der i vores sekulariserede verden er blevet hjemløs, finder eksil i kroppen som den levede krop, den udtryksfulde krop, der peger på noget udover sig selv, der taler til en dybere sandhed i mennesket, der baserer sig på en puls en livsimpuls som opfanges og udkastes igen. Allegorien er ikke blot sammenstillinger af ting og elementer, det er et magisk øjebliksbillede, hvor en usynlighed helhed, en relation mellem tingene fortæller os, at der er noget på spil. Tiden stivner men tingene er i bevægelse i kraft af deres indbyrdes forbindelse, det er de modsatrettede kræfter, som vækker magien til live. Satre mener at man skal være forsigtig med at se magien som en flygtig kvalitet, der kun eksisterer i kraft af vore stemninger, han mener at magien er en reel kvalitet i verden, som ikke kun er begrænset til mennesket. Satre understreger at magien er i tingene og verden. Der hvor mennesker og ting blandes, træder vi ind i oplevelsen, og i dette møde sker en forvandling af følelserne, der også påvirker en total forvandling af verden.⁵³ Det han beskriver er to essentielt forskellige måder at være i verden på, men at en afsløring af mekanismen, bevidst kan ændre ens tilgang til verden fra at se den som et komplekst sted af instrumentelle sammenhænge til at være en verden, der består af en magisk helhed af relationer og sammenhænge.

Benjamin peger på allegorien som en fortælling, der binder sig til hans teori om nuets erfaringsfelt. Allegorien kan illustrere, hvordan han oplever dette erfaringsfelt. En allegori (græsk: allegoria, af allegorein sige noget andet), er en fortælling, et digt eller et billede, hvis personer og begivenheder repræsenterer noget andet.⁵⁴ I Benjamins brug af Allegori, der er nutiden på en gang

⁵³ Satre 1938, s. 112

⁵⁴ http://www.denstoredanske.dk/Kunst_og_kultur/Billedkunst/Symbolik_og_emblematik/allegori

det helt konkrete tidslige, men udover det peger nuet også på fortiden, med en profetisk evne til at åbenbare lag af betydninger, der netop i dette nu, får betydning og kan betragtes med en klar forståelse, af det der før var levet. Dette erfaringsfelt er koblet til en sanselighed, der ligger i det oplevede, nærmest som om tingene taler til os. I dette erfaringsfelt, dette nu er hele tiden potentielt åbent for de revolutionære kræfter, der ifølge Walter Benjamins optik bliver til en messiansk oprindelig mulighed for at få øje på det der før henlå i mørke.⁵⁵ På samme måde ligger menneskets essentielle væren i bevægelsen og i sit ultimative udtryk i dansen som lader kroppen fortælle om oplevelser af følelsernes verden i et her og et nu, i en tids og rumlig dimension. Netop ved at arbejde med dansen som en sammenhæng mellem bevægelse og oplevelse af sig selv og af verden, er der adgang til et gennemgående psykologisk-eksistentielt rum. Et værktøj til at befinde sig i det nu, hvor tingene opstår i denne kontekst, giver det helheden en ny betydning, men peger profetisk samtidig på noget udenfor sig selv. En livskraft der opstår i feltet af bevægelsen og i sit mest potentielle udtryk i dansen, med rod ned i et dybere lag, der ellers ikke lader sig udfolde. Det er denne rytmes bevægelse, der er helt oprindelig med vores eksistens mulighed. Det er rytmen der gør livet muligt. Det er rytmen fra hjertet der stadig slår, når alt andet er stille. Pumper blodet rundt i kroppen og væsker flyder rundt i kroppen, kroppen er altid i bevægelse, selv når den står stille, findes denne indre stille dans, der gør at vi opretholder livet. Vi er en del af den verden vi er indlejret i, og som Levinas udtrykker det: *"Vi bliver til gennem sanserne: Luften vi indånder, maden vi spiser, forældrenes omsorg, den elskedes kærtegn, barnets taknemmelighed"*⁵⁶ åndedrættet illustrerer og et tegn på, hvordan vi hele tiden interagerer med de naturlige processer. Når vi trækker vejret udskifter vi luften i lungerne og kroppen optager ilt fra luften og får mulighed for at skille sig af med overskydende kuldioxid ved at lade atmosfærisk luft passere ind og ud af lungerne. Ilt er nødvendig for cellernes stofskifte og i den kontekst og den forståelse, bliver mennesket opmærksom på sin egen evige foranderlighed, et dynamisk væsen, der hele tiden er i forandring, i bevægelse og i interaktion med verden ikke kun sanseligt men også rent biologisk, som natur. Det er næsten som om kroppen selv i de stille øjeblikke, hvor det kun er vejret der trækkes og hjertet der slår siger: "jeg bevæger, derfor er jeg". Bevægelsen er overalt, og bevægelsen er også en foranderlighed, der evigt finder sted, en dynamisk proces der hele tiden udveksler med verden.

⁵⁵ <http://www.youtube.com/watch?v=5Fp6j9Ozpn4> (Professer: Homi Bhabha, Berkley)

⁵⁶ <http://www.oslo.net/historie/MB/utg/9605/perspekt/2.html>

Huden er det lag, der omgiver det indre og som vender sig mod verden, den er en væg og en transmitter der opfanger signaler. Fra kroppen bevæger bevidstheden sig ud i verden og kan bl.a. igennem dansen forholde sig mytisk og ekspressivt til sin omverden, den er en nonsproglig kommunikation, der bliver repræsentant for det inderliges og det mytiske lags tilsynekomst. For at levendegøre de mytiske fortællinger, svarende til erindringens lag, har vi brug for at skabe et rum, hvor både nærvær og fravær indgår, og langsomhed for formålsløs væren, der kan vække den dybe sansning, der kræver en særlig følsomhed for skønhedserfaring.⁵⁷ Denne erfaring kræver krop, men mister vi kroppen og dermed sansningen og den rent formålsløse væren i verden, mister vi evnen til at åbne verden såvel udadtil som indadtil. Vi mister evnen til at kunne møde en verden, der taler til os og giver den en merbetydning. Det er en måde at være i dialog med verdenen, der bygger på skønhedserfaringer og som vitaliserer mytens repræsentationer. Ifølge Britta Hauge⁵⁸ bliver vores sprog mere rigt, når vi ikke reducerer oplevelseskraften og fraspalter det mytiske lag. På den måde bliver verden på ny bærer af mening, når vi bliver bekendt med mytens sprog, forbinder vi os med verden på en ny måde. En måde hvor vi kan spejle os selv i den og derved får tilfældighederne mening og vi træder ind i verden, i stedet for at være iagttagere af verden. Mytens sprog giver os mulighed for at opleve verden indefra, verden begynder at tale til dig og der hænger verden sammen. Der findes ikke en splittelse, tværtimod går tingene sindbilledligt i dialog, der sker det, at det bliver klart, at en del er helheden og helheden findes i delen.⁵⁹

Dansen skal i lighed med allegorien ses som en tale eller en skrift, som ikke skal fortolkes bogstaveligt men snarere symbolsk. Som noget der trækker på kroppens funktion som tegn i rummet. Dansen som tale eller skrift, manifesteres i kraft af kroppen og dens forhold til rummet, både det indre såvel som det ydre. Mulighederne er forbundet til kroppens handlinger i verden/ i rummet. Den sanselige tilgang til verden med kroppen som vores generaliserede forståelsesramme rækker direkte ind i verden. Det er gennem perceptionen og vores agerende

⁵⁷ "I skønhedserfaringen tager man ikke bare noget til sig, men bidrager også selv: Man lægger digtende noget til det fysisk givne. Dels skaber man selv forbindelse imellem det, der er givet for ens sanser, og så den skønhed, som man fornemmer. Dels ligger skønheden på en måde allerede i genstanden, men kun som en tankemulighed, som man selv må hente frem og gøre til virkelighed" Definition af Dorte Jørgensen, Religion og æstetik, religionslæreren 5 (2010)

⁵⁸ <http://www.dr.dk/P1/menneskerogtro/udsendelser/2010/12/03204359.htm>

⁵⁹ I en forståelse af den hermeneutiske cirkel, som en ontologisk cirkel, hvor det drejer sig om vores fortolkning af verden og vores forhold til den.

krop, at vi forsøger at tæmme mangfoldighedernes kaos. I den franske filosof *Michel Serres*' (født 1930) forståelse er skabelse af verden, en evig og igangværende fødsel i tumulten som vores værens grund af bevægelse og intrige. Ordet intrige betyder sammenkædning af handlinger, sammenviklinger, alle intriger er potentielle i det kaotiske værens grund, men kun enkelte antager form, bliver til fænomen, emergerer som en orden, der skaber verden; grundlægger værdier, virkelighed, kulturer og civilisationer. Serres' verdensbillede baserer sig på et metafysisk system, hvor vi finder tre tilstande, der er indbyrdes forbundne, man kan tale om tre ordner så at sige. Som det første taler han om Det mangfoldige som sådan, der er luftigt og subtilt og som er altings udspring. Et sted med muligheder og mangfoldigheder, et slags kaotisk dyb, der støjer. Der næst taler han om mangfoldigheder, der er flydende og skumfødende, flux 'strømning', noget flydende, i bevægelse, under konstant forandring, bevægelse og forandring som internt forbundne med strukturerne/formen. Og som det tredje taler han om enheder, som det faste, materien og fænomenerne som træder ud af det kaotiske og bliver til fænomener i verden.⁶⁰ I dansen handler det om at skabe en abstraktion, der antyder mulige fortolkninger af disse voldsomme kræfter, dansen bliver et intuitivt og metaforisk redskab, der lægger meddigtende og transformerende lag på den virkelighed vi bevæger os rundt i. Dansen sprænger rammen for, hvordan vi begrænser kroppen i det daglige liv, næsten som tavse eller farveløse kroppe. I dansen udfolder kroppen sit sprog, der er bærer af abstraktionen og grundet i det hav af mangfoldigheder, åbning mod mulighederne der er forudsætningen for tilblivelse.

I postmodernistisk dans, der er kendetegnet ved det tværkunstneriske og med dyrkelse af stilblanding og ekspressivitet, iscenesættelse og ironiske betydningsspil bliver et udtryk, der kan knyttes an til en moderne "sekulariseret allegori",⁶¹ baseret på en sprogopfattelse, hvor tegnenes organisering ikke er stabile, men dog arbejder med allegorilignende elementer, men uden den facitliste som de traditionelle allegorier omfatter.⁶² Det samme afspejler sig i den professionelle dans opfattet som scenekunst, hvor man i langt højere grad, sprænger rammen for den fastlagte koreografi, så man inkorporerer den i sit eget kropsskema, og har en tilgang til de fastlagte bevægelser som fleksible og åbne for improvisatoriske elementer, der også lader nærværet være

⁶⁰ Kaosteorien er en hovedpointe som den kommer til udtryk i Serres metafysik. Serres, Michel (1998)

⁶¹ Begreb af Poul de Man *Allegories and reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*, 1979

⁶² [http://www.denstoredanske.dk/Sprog,_religion_og_filosofi/Filosofi/Filosofi_og_filosoffer_-_1900-t./postmodernisme/postmodernisme_\(Dans\)](http://www.denstoredanske.dk/Sprog,_religion_og_filosofi/Filosofi/Filosofi_og_filosoffer_-_1900-t./postmodernisme/postmodernisme_(Dans))

ledende i den aktuelle tilblivelse på scenen, med høj grad af øvelse til netop at kunne gribe denne mere flydende og fleksible struktur, der også retter sig mod mødet med tilskueren og danserens præ-ekspressivitet. Den postmoderne dans er også kendetegnet ved, at der ikke findes noget privilegeret bevægelsesvokabular eller synspunkt, og at danseren trækker på sine egne erfaringer og har en fænomenologisk tilgang til dansen, hvilket resulterer i at man nedbryder skellet mellem kunst og liv. Det bliver i højere grad et filosofisk anliggende, en måde at være i verden på, der inddrager en erfarings metafysik, der ikke er bundet til en fikseret formdannelse af kroppens teknik eller dogmatiske principper indenfor dans, men snarere at kroppen er et tegn, der viser tilbage til sig selv og sit eget indhold.

Formens fylde

Hvad er det der fylder formen? Når kroppen bevæger sig, vil der altid være en forforståelse af hvilket element, der skubber til bevægelsen, der giver det bevægende øjeblik en resonans i rummet, det er den kvalitet, der giver bevægelsen et udtryk, af træghed, hurtighed, en stille dvælen ved eller en eksplosiv form. Forestillingskraften bliver et vigtigt element til at trække bevægelse kvaliteten frem i lyset af udtrykket. Det kan være kroppen, der bevæger sig organisk gennem vand, eller kroppen, der kæmper sig op gennem våd leret jord, eller en krop der flænses af stødende orgastiske bevægelser. Kvaliteten i bevægelsen bliver et bærende element for det man kommunikerer om, det er den vitale essens i den performative tilgang. Den erfaring der knyttes til dansen via bevægelseskvaliteten, bliver det der i sidste ende bliver formens fylde. Aristoteles er materialist og siger at alle ting har sin form en hver form, stræber efter sin form, form går imod indhold, dansen bliver den bevægende form, bevæget af primus motor.⁶³

Alting flyder

Centeret for al bevægelse er det midtpunkt, hvor i hver enkeltes tyngdepunkt er placeret, det er denne forbindelse til ens eget center, der skaber en danser, det er den forbindelse, der giver danse, en oplevelse af en krop der danser, der kan give formen fylde, uden kontakt til dette center danser man ikke, men bevæger blot. Forudsætning for dans er at være centreret i kroppen, for at kunne lade sig føre af bevægelsen, derved bliver det et dialektisk sammenspil mellem center og

⁶³ Til forskel fra Platon der er optaget af ideén, er Aristoteles optaget af fænomenernes verden og dermed det æstetiske og formmæssige.

bevægelse. Ved at kunne følge med bevægelsen, bliver dansen redskab for at blotte noget skjult. Kroppen, dansen bliver et billede på den evige foranderlighed i antagelsen af form, nærmest som en erkendelse af materiens optiske bedrag af stilstand og død. I dansen bliver livet set og erfaret. Det er en erfaring, der efter min mening kan illustreres ved Heraklits ord: **"Alting flyder"**, - når alting flyder, betyder det også at alting bevæger sig, ligeledes med dansen og livet der mærkes, så længe vi danser mærker vi livet, foranderligheden og giver os selv lov til at opleve, hvordan alting flyder. Derved bliver dansen, en væren så stærk, at den svinger sig væk fra logos og kaster sig ind i Pathos, hvor den hviler i tryghed om at blive udtrykt. Krop og tanke bliver analog – den hjernehalvdel der arbejder analog går i kroppen. Dansen ligner noget vi genkender eller genmærker og en selvforglemmelse træder ind og man står i dansen i det mellemrum der er mellem subjekt og objekt. Man mærker noget der voldsomt ligner i en selv og analogien emergerer.

Det er forholdet mellem fortid og nutid, der er vigtig for at forstå, hvad Benjamin mener. Det er dette forhold, som er med til at skabe en historisk bevidsthed, hvor den forgangne historie bliver materiale til nutidens erfaringsdannelser. Det forgangne interagerer på et dybt plan med (og indvirker som fylde til) den måde ens nu erfares, i forlængelse heraf bliver fortidens kimformer til grundlæggende strukturer i nutiden; *"han opretter således et begreb om nutiden som "jetztzeit", i hvilket splinter af en messiansk tid er sprængt ind"*.⁶⁴ En erfaring, der er forankret i sansning og tænkning, hvor det imidlertid er muligt at erfare en større enhed med helheden i det enkelte øjeblik, ved netop at trække på den historiske bevidsthed som at kunne se ligheder og ikke blive tilsløret af den narrativitet eller mytiske fortælling, der bygger på konventioner, lineærtet og progression. Som når vi konventionelt siger aldrig igen (som fx om nazismen), men i stedet for skulle sige, det vil ske igen! og jeg vil genkende og læse nuet som en profetisk tekst, der peger på noget ud over sig selv. Den måde at anskue verden på ligger sig tæt op af en forståelse af verdens gang som en allegori/en lignelse, hvor Benjamins nære tilknytning til jødisk mysticisme træder frem.

Nuets erfaringsfelt er også det, der gør Benjamins begreb om det ruinøse begrebsligt. Ruinen melder sin ankomst, rejser sig i landskabet og befinder sig i nuet i en kontekst, der væves sammen

⁶⁴ Red. Giersing, Morten og Pittelkow, Ralf (1979) s. 266

med den virkelighed vi står i. Traumatet, forfaldet og forgængeligheden er nærværende, og det er i sådan en syntese at vækkelsen er mulig eller den profane oplysning: En syntese mellem drømmetilstand som tese og vågentilstand som antitese; der træder vækkelsen frem som det øjeblik, det nu, hvor genkendelsen stikker sit sande surrealistiske ansigt frem. Det øjeblik som er gået, er ikke bare det øjeblik der trådte frem, men et øjeblik genforenet med den barbariske transmission.⁶⁵ I den forståelse er han optaget af både dadaismen og surrealismen, der begge prøver at sprænge realismen, ved netop at trække det ubevidste ind i oplevelses horisonten. I dadaismen forsøges der at findes en mening i det spontane og man tager den barnlige erfaring og attitude til stoffet alvorligt for udfoldelse og erkendelse, en dyrkelse af tilfældighedselementet som en upersonlig, kreativ kraft.⁶⁶ Denne diskurs er bl.a. eksemplificeret i Kontakt improvisationen Kontaktimprovisation er en danseform der opstod i 70'erne i San Fransisco af danserne Steve Paxton, Trisha Brown, David Gordon, Yvonne Rainer og andre. Omdrejningspunktet i dansen er at udvikle en fornemmelse for vægt, tyngde, grounding, improvisation, par arbejde og forbindelsen mellem intuition og intention. Steve Paxtons filosofiske tilgang til dansen, skaber en dans, der fokuserer på lege med flader, rummets og partnerens flader og legen med tyngdeloven: Fall after Newton⁶⁷ – det bliver beherskelsen af en tumult dans, der bevæger sig fremad med kroppens lyttende opmærksomhed på dansens muligheder i forhold til sin partner. Det er en dans der i høj grad dyrker det fænomenologiske som udgangspunkt for dansen. Dansen har udviklet sig ud fra et princip om, at alle har mulighed for at danse i overensstemmelse med deres eget kropsskema, og at skabelsen af koreografi er et fortløbende kropsligt samarbejde danserne imellem som opstår ud af dansen og dens intuitive gentagelse af allerede afprøvede sekvenser. At finde frem til dansen via improvisationen for at undersøge essensen af dans, dens identitet, natur og funktion. Den kinæstetiske sans er opfattelsen af kroppens bevægelser, position, vægt og kraft gennem sansning fra muskler, sener og led. Kin kommer af det græske ord 'kinein', for bevæge og æstetik er en afledning af aisthesis som betyder følelse eller fornemmelse. Den kinæstetiske sans og sansningen af balance fra det indre øre samarbejder, hvilket muliggør en løbende kontrol og koordinering af legemets aktivitet i

⁶⁵ Det overstående afsnit er taget fra en tidligere opgave jeg har skrevet om Benjamin

⁶⁶ <http://da.wikipedia.org/wiki/Dadaisme>

⁶⁷ http://www.youtube.com/watch?v=zfp-NlqA4_c

rummet.⁶⁸ Det er en bevidstgørelse af og at arbejde med denne sans, der præger kontaktimprovisationen, hvor man spontant tager beslutninger i øjeblikket på baggrund af de andre i rummet.

Allegorisk dans

At tømme tingene for betydning og tilføjer dem en ny i sammenstilling med andre objekter og i nye kontekster, synes at være en pointe i Performancegenren der er i overensstemmelse med dekonstruktions teorien. Det er det fragmentariske som er kendetegnet for den postmoderne scenekunst, hvor man ikke længere kun arbejder med en teknik eller en slags aktører, men man arbejder tværkunstnerisk . Man arbejder med at ligestille elementerne og bryde med det hierarkiske, hvor det før var det litterære, der var omdrejningspunkt for iscenesættelsen, bliver det nu snarere kroppen, det fysiske udtryk som både gestaltes af skuespillere såvel som dansere, som akrobater etc. En kunstnerisk bevægelse, der tager sit afsæt fra modernismen og gør op med eviggyldige sandheder som er blevet forfattet af rationalismen, objektivismen og totalitetstænkning. Man dyrker ikke her det entydige, men det flertydige, det mangfoldige og eksperimenterer med at trække tingene sammen eller arbejde med kontrasten for at tilføjer tænkningen og kunsten nye betydninger, det vil nedbryde det skel, der er mellem dans og liv. Det er en tid, hvor man krydser tingene og ikke længere hager sig fast til i "de store fortællinger", det er et bortfald af værdisystemer som de traditionelle religiøse og filosofiske, men også de store kritiske teorier som det politiske og psykologiske teater. Det er den basale bevægelse, det er tilstande og stemninger som her dyrkes. De søger på samme måde som anden kunst at frigøre sig fra institutionerne og søger en moderne skønhedserfaring, hvor dansen på samme måde som kunsten interagerer med mennesket i livets forskellige kontekster, dansen forefindes på pladser og stræder, og der danses på husmure og tage. Kontakt improvisations eksperimenterer med de basale, naturlige og spontane bevægelsesakter kommer til at påvirke hele opfattelsen af, hvad dans og performance er og hvad det kan som en kunstart. Den postmoderne dans henhører i sin moderne form til en kunst, som Benjamin kalder "allegorisk", fordi den indirekte henviser til forløsningens mulighed, med fornuftstridige erfaringer, der er knyttet til den symbolske kunst.

⁶⁸ [http://www.denstoredanske.dk/Krop, psyke og sundhed/Psykologi/Psykologiske termer/kin%C3%A6stetisk sans](http://www.denstoredanske.dk/Krop,_psyke_og_sundhed/Psykologi/Psykologiske_termer/kin%C3%A6stetisk_sans)

Dansens erfaringsfelt, når den er undersøgende skabende, kan forstås i forbindelse med Walter Benjamins poetisk sanselig tilgang til verden (opmærksomhed på tilstande/ stemninger), hvori også hans metafysiske erfaringsbegreb gør sig gældende. Her forstås immanent transcendens som ideén om, at mennesket er frit og søger at overskride sin virkelighed. Det realiserer sig selv ved at sætte nye mål og herved nå ud over sig selv. For at kunne realisere friheden, er det ikke vigtigt hele tiden, at bevæges mod en ikke afsluttet fremtid, men at være i øjeblikket. Det er en måde at fastholde billedet, oplevelsen og mærke impulserne fra den forgangne tid tale til dig, ind i din nutid, der lige før bevægelsen stagnerer og henfalder subjektet til immanens, en forbliven i sig. Netop der fastholdes øjeblikkets kvalitet, forstået som øjeblikkets mulighedspotentiale for at overskride vores gængse opfattelse af tid og rum, og der igennem overskride, transcendere de givne forhold som mennesket lever under. Det realiserer sig selv ved at handle i verden, og denne handling fordrer af det kritisk/frigørende menneske, at producere refleksion og det er mellem disse to poler (tilstande), at man i en modernitet skaber rum for at kunne bevæge sig i nuet's erfaringsfelt, hvor netop en syntese mellem drøm og vågen tilstand, skaber de forbindelser mellem fortid og nutid, hvor fortiden er ladet med dette eksplosivstof, der muliggør det som Benjamin kalder de revolutionære kræfter. Her er han ikke optaget af en politisk revolution, men står snarere med benene i den jødiske mystik, hvor verden bliver til en metafor for den spirituelle sjælelige kamp, der findes i menneskets indre, en kamp der kæmpes mellem: indre frihed og praktisk begær. Altså historien som åbenbares i "nuet", er verdens allegori.

Iscenesættelse

Det rituelle og det at iscenesætte noget finder vi på linje med legens centrale funktion for enhver kulturs oprindelse.⁶⁹ Det at sætte noget i scene, er åbenbart helt essentielt for det at være menneske, om det så gøres bevidst eller ubevidst. Vi iscenesætter en begivenhed, eller et indre mytisk univers, for at kunne anskue det udefra, at se på det og måske endda interagere i det for at bringe os selv videre til en ny forståelse. Det er bearbejdning af en forståelse der sættes som tegn i erindringen. Iscenesættelsen arbejder altid indenfor en tids-rumlig ramme, for at skabe fokus omkring en begivenhed og få lov til at formidle noget, der vækker de deltagende, til at give det iscenesatte kraft og mening. Det er den andens blik på det der bliver sat i scene, der konsoliderer meningen. Det bliver en stærk sanselig måde at kommunikere på, der beror på oplevelsesdimensionen. Det er det præ-ekspressive og et intentionelt nærvær, der dominerer formidlingen af en ny orden eller en genetablering af en allerede skabt orden. I dag anvendes ordet iscenesættelse også i en bredere kontekst. Det bliver i kulturel og sociologisk forstand brugt, om begivenheder der er tilrettelagt og delvist indøvet, for at opnå en virkning for et "publikum". For at opnå en vis gennemslagskraft, der har til hensigt at berige "publikum" med en ny indsigt eller skabe erfaringer, der binder fællesskabet sammen om værdier, forståelse og indsigter. I dag hvor grænserne er mere flydende, taler man fx om den iscenesatte læring, et iscenesat politisk møde det betyder at vi taler om en iscenesættelse, hvor "publikum" er medspillere og nærmere sig derved noget vi kunne kalde det "sekulariserede ritual".

Dans og det rituelle

Hvis vi ser på dans med et filosofihistorisk aspekt, finder vi at dansen som udgangspunkt har været central i forhold til at kommunikere og markere overgangsritualer såsom: Bryllup, Bar mitzva, tronovertagelse og krigsforberedelse for at vække guden, guderne og andre af naturens kræfter til at begunstige situationen. Dansen er blevet brugt til at manifestere en kraft i de fællesskaber, der

⁶⁹ Jf Huizinga

er blevet indgået, nærmest som en fysisk erindring, der igennem dansen lagrer sig i kroppen som en bekræftigelse på, at man succesfuldt er gået fra en tilstand til en anden. Ligeledes er den blevet brugt som et redskab til at påvirke naturens kræfter, som fx shamanens regndans og dansen som fikspunkt i frugtbarhedskulter, hvor trancelignede tilstande gør sig gældende, med det formål at transcendere kroppen og opnå en "guddommelig" rus og der igennem opnå indsigter af overnaturlig karakter. Den rituelle dans har kunnet genkalde historiske begivenheder, såsom sejrer, revolutioner og myter der forklarer verdens tilblivelse. Her er der tale om at dansen bliver brugt i sammenhæng med lighedsmagi, hvor man igennem imitation af bevægelser og udseende kan få fx et dyrs egenskaber, fx hurtighed, styrke, klogskab alt efter hvad dyret repræsenterer. Denne lighedsmagi findes også ved årstidernes skiften, hvor man påkalder sig bestemte guder, ved at iklæde sig gudens attributter.⁷⁰

Aristoteles begreb om mimesis knytter sig her til at dans qua kunst essentielt er en form for repræsentation – forstået hovedsagligt som efterligning. Mimesis er her det afgørende begreb, kunstens opgave var i det gamle Grækenland at skildre – efterligne, virkeligheden og dybden i menneskets tilværelse. Dansen der indgik i de græske dramaer og satyrspil, var som sådan egentlig kun en illustrativ del af dramaerne, men man må huske på at dramaerne udsprang af Dionysos festernes kultdyrkelse, hvor netop dansen var central for spil og optrin, der havde karakter af en galskabens ekstase.⁷¹ Mimesis i de græske dramaer havde en nyttefunktion, en begrundelse uden for sig selv, og deri lå dens værdi: Dramaets mål var at vække følelser, så at tilskuerne gennemgik en katarsis; en renselse til gavn for sjælen og samfundet.⁷²

På samme måde som mimesis teorien for dans, trækker den formalistiske teori på historien, litteraturen som motivation og omdrejningspunkt for de formalistiske og stort strukturerede koreografier – for at illustrerer denne kobling mellem litteratur, koreografi og strukturel styrke, behøver vi blot at se på Balletten. Formalismen indbyder tilskueren til at nyde de store koreografiske formationer og et regelsat og fast bevægelsesrepertoire, der kan sættes sammen og omdannes på forskelligvis. Scenekunsten med udgangspunkt i mimesis og formalismen er

⁷⁰ Girard, René (2008): jf. Frazers former for magi, s. 194

⁷¹ Der på mange måder kan svare til det karnivalske, hvor man for en given tid, skejer ud og vender op og ned på konventionerne, agerer med en kropslig overflod, iklæder sig en anden identitet. frigøre sig fra sin selvbevidsthed og angsten, der er forbundet med at omstyrte de undertrykkende samfunds begrænsninger.

⁷² http://da.wikipedia.org/wiki/Græsk_litteratur

karakteristisk ved at der arbejdes med stereotyper⁷³, der distancerer dansen fra tilskueren. Både formalismen, og den ekspressive dans bliver til som en modreaktion på, dansen som ren mimesis/ efterligning. Her vil man også tilgodesee bevægelsen for bevægelsens egen skyld og den skønhedserfaring som ligger deri. Generelt kan man tale om den ekspressive dans, på samme måde som den ekspressive kunst, den har ene og alene det til formål at udtrykke følelser, specielt emotionelle tilstande. Med fokus på hvordan følelsen arter sig, snarere end hvordan fortællingens kausalitet arter sig.⁷⁴

Dansen har siden kulturens oprindelse været central i den sociale kontekst, hvor mennesket har dyrket religionen, været indfældet i mytens magt og givet fantasien et udtryk. Med mytens magt, menes der en væren i verden, der forudsætter, at vi i os bærer vores kulturelle oprindelse i form af forestillinger og fordomme om, hvordan verden er indrettet. Denne mytens magt påberåber sig dansen igennem alle tider som en måde at kommunikere på, både kollektivt, med hinanden, med guderne og til beherskelse af naturens kræfter. Således har dansen været et essentielt middel til at udtrykke de uforståelige fænomener samtidig med, at det har været en ritualiseret praksis i forhold til menneskenes eksistentielle forhold. Dansen forener nemlig krop og kraft og bliver på den måde bærende for det vitale element, med det vitale element menes der her en legemliggørelse af den levede krops udtryk. Den levede krop er et udtryk som krops fænomenologen Merleau-Pontys bruger i en forståelse af en oplevet kropslighed, hvor mennesket ikke kan adskilles fra sin krop, men snarere at det "er" sin krop.⁷⁵

Det er denne trang til at ritualiserer livets vigtige begivenheder, det der er bærer af meningshorisonten, som i en sekulariseret verden kalder på en erstatning, en ny iscenesættelse, en ny fortælling i en tid hvor alle de store fortællingers død er en realitet. Denne iscenesættelse bliver indtaget af medierne, der gerne vil give os en meningshorisont, problemet er bare at vi ikke er kropsligt involveret. Det er netop denne kropslige involverethed, der giver oplevelsen mening og forandrer den til en levet erfaring som vi tror på. Men når vi vil lade os underkaste en skabelsesværdi, der sætter en transformation i værk, kan dansen bidrage med en moderne iscenesættelse som kan i værksætte den profane aura, i en tid efter den kultiske aura forfald.

⁷³ Pantomime kan illustrere, hvordan figurerne repræsenterer en endimensional personopfattelse.

⁷⁴ Levinson, Jerrold, s. 588

⁷⁵ <http://www.leksikon.org/art.php?n=1723>

Kultisk auras forfald og den profane aura

Den kultiske aura er det, der ligger i den forståelse, at man har brugt kunsten til at forholde sig til den religiøse verden; rituelt at genskabe en metafysisk kraft eller en forstærkning af den mytologiske verden. Æstetikken er ikke længer noget, der hænger sammen med det unikke og originale, men man kan tale om, at æstetikken bliver sekulariseret. Kunsten reduceres til, at blive til masseproduktioner af originaler, kommercielt design og reklamernes æstetisering, der fylder menneskets og samfundets behov for æstetik. I den proces forsvinder det nu, det øjeblik som er forbundet til den kultiske aura, det øjeblik som tilhører originalen og den autenticitet, der gør det helligt.

Walter Benjamin forholder sig ambivalent til den kultiske auras forfald, da han på den ene side påpeger det tab af dybde, der erstattes af en overfladisk forbrugermentalitet, der bryder med det uerstattelige princip. Men i dette kultiske auras forfald ser han, ikke alene et tab men også en formforvandling af æstetikken, der fører til en ny aura, der kan bane vejen for guddommelighedserfaring, hvilket er en form for profan aura, der ikke længere er underlagt Religionen, kunsten eller staten. Walter Benjamins idé om aura er bundet til en erfaringsmetafysik som foregår i rum og tid, og bliver en enestående åbenbaring af fjernhed, hvor nær den end er. For at tydeliggøre dette citeres Dorte Jørgensen for:

*"Han henfører den magiske erfaring med filosofisk betydning. Benjamin nærmer sig med andre ord den højere erfaring ved at sætte forskellige erfaringsformer i konstellation til hinanden, herunder blandt andre den magisk – mimetiske erfaring og auraerfaringen, og idet han samtidig skelner historiserende imellem kultisk og profan auraerfaring, viser han, at der er både brud og kontinuitet imellem den forhistoriske og den moderne erfaringsverden: der er guddommelighed i dem begge, men den bliver fortolket forskelligt til forskellige tider."*⁷⁶

Den menneskelige bevidsthed fungerer på mange måder som måden, hvorpå man arbejder med filmmediet. Det er fx klipningen i en film, der gør den til kunst med en bearbejdning af råmaterialet, som taler til os og har indvirkning på, hvordan vi erkender og opfatter virkeligheden.

⁷⁶ Jørgensen, Dorte (2001): s.372

En teknik, der svarer til menneskets evne til at bruge sin erindring, sine oplevelser og sin evne til at drømme, på samme måde som når man klipper en film, fx fremkomsten af flashback efter at ord har ramt øret. Drømme der kommer til syne i kraft af nuets virkelighed – det er den erfaring, som i form, indhold og poesi skaber et nu, der danner ramme om en erfaring, der strækker sig tilbage i fortiden og tager associationerne alvorligt; som en erfaring der skaber et poetisk øjeblik, en profan guddommelighedserfaring, der ikke er knyttet til noget institutionelt men snarere til en avantgardistisk tilgang til verden, der læner sig op af det sublime. Der er sanselighed og krop i den Benjaminske måde at erfare verden på, da det netop er sanseligheden og ens opmærksomhed på de stimuli verden kaster mod en, der åbner døren for ens erindring og giver den betydelighed for nuet og det poetiske vanvid, der kan opstå i kølvandet af en guddommelighedserfaring, der ikke længere er tabuiseret eller religiøs.

Den moderne reproduktionskunst tilfører en stærk stimulering af sanserne og en fragmenteret virkelighed, hvor det er tilladeligt at sætte tingene sammen i nye kontekster, arbejde tværgående, bryde med kunstinstitutioner og gøre kunsten, filosofien og guddommelighedserfaringer demokratiske. Dette opbrud som også er karakteristisk for det postmoderne, skaber en arena, der nærmest kalder på at mennesket interagere med verden, fortolker, skaber og vælger, hvor man vil rette blikket. Men konsekvensen af denne tilstand bliver også et evigt på vej, en evig søgen efter mer – betydninger; vilkår der gør transcendensten hjemløs.

Når vi skal prøve at tale om dans som rituel praksis, der giver mening i nutiden, bliver det svært at gøre det på en måde, der dækker hele fænomenet, for dans er så mange ting på engang, både spontan og struktureret, den optræder både i det offentlige såvel som de private rum. Men hvad man kan sige med sikkerhed om dansen er, at den altid optræder i en sociokulturel sammenhæng og at den afspejler dele af det samfund den er udsprunget af, hvad enten det er i forhold til religiøs praksis, mytiske overleveringer, opfattelsen af kønsroller, moderne frigørelse, ballettens formalisme, den performative og postmoderne dans eller kontakt improvisationens tumult dans. Dansen er mangfoldig og som kunst gør den brug af den æstetiske dimension idet den skaber både billeder, rum og skønhedserfaringer⁷⁷ og eksistentielle erfaringer. Målet her i opgaven, er ikke at

⁷⁷ "I skønhedserfaringen tager man ikke bare noget til sig, men bidrager også selv: Man lægger digtende noget til det fysisk givne. Dels skaber man selv forbindelse imellem det, der er givet for ens sanser, og så den skønhed, som man fornemmer. Dels ligger skønheden på en måde allerede i genstanden, men kun som en tankemulighed, som man selv

klargøre fænomenet dans, men et forsøg på at åbne for hvilke processer, der sættes i gang når det er kroppen og bevægelsen, der er i centrum for skabelse af koreografi og scenekunst som iscenesættelse. Og hvorfor den rituelle praksis er så kropsligt orienteret og nært knyttet til vores behov for at iscenesætte tilværelsens meningshorisont. Formålet er ikke at indskrænke dansens muligheder, men derimod at se på, hvad vi har at gøre med, når vi taler om dans som kunstart, der beskæftiger sig med den æstetiske dimension.

Hvis vi alligevel under en bred vifte skal prøve at definere dans, vil en klassisk forståelse af dans ofte være at: Bevægelser er sammensat og struktureret i et bevægelsesmønster, der ofte ledsages af en rytme. Bevægelsen og figuren kan fx i form af en hverdagsbevægelse som at høste eller at omfavne, være en abstraktion over banaliteten og ophøjer denne til en kommunikativ størrelse, der igen sættes sammen i et flow med andre størrelse, som ofte udspiller sig i gentagelsen tilført variationer.⁷⁸ Hertil kan tilføjes at i en postmoderne forståelse vil stort set alt, hvad der bevæger kroppen kunne defineres som dans, set i lyset af hvordan hverdagsbevægelser, den trivielle bevægelse indgår i en dekonstruktivistisk koreografisk metode. Hvor en bevægelses forventelige rettetthed bevidst brydes for at transformeres ind i en ny bevægelse, den kan indgå i en performativ sammenhæng, hvilket eksemplificeres i performances af Pina Bausch,⁷⁹ men også i den frie og improviserede dans: Kontaktimprovisationen, hvor omdrejningspunktet i dansen er at udvikle en fornemmelse for vægt, tyngde, grounding, improvisation, par arbejde og forbindelsen mellem intuition og intention. Det bliver beherskelsen af en tumult dans, der bevæger sig fremad med kroppens lyttende opmærksomhed på dansens muligheder i forhold til sin partner, i forhold til rummets og kroppens flader. Og det er netop denne kropslige involverethed, der giver oplevelsen mening og forandrer den til en levet erfaring som vi tror på, hvilket også er kendetegnet ved rituel praksis. Men når vi bevidst vil lade os underkaste en skabelsesværdi, der sætter en transformation i værk, kan dansen bidrage med en moderne iscenesættelse som kan i værksætte den profane aura, i en tid efter den kultiske aura forfald. Dansen bliver en form for kompensatorisk dramatik, en måde hvorpå man bearbejder konkrete oplevelser på og forholder

fornemmer. Dels ligger skønheden på en måde allerede i genstanden, men kun som en tankemulighed, som man selv må hente frem og gøre til virkelighed" Definition af Dorte Jørgensen, Religion og æstetik, religionslæreren 5 (2010)

⁷⁸ Levinson, Jerrold s. 590

⁷⁹ http://www.youtube.com/watch?v=DYVyH__yY6c&feature=related

sig til omverdenen i forhold til ens begrænsede kapacitet eller i forhold til den begrænsende mængde, jegét kan rumme af nærvær og gestaltes i stedet i gennem kroppen som beholder for lag af merbetydninger.

Mimesis og repræsentation

”Lad os erkende at hvad der er sagt ikke mere skal siges; at et udtryk ikke gælder to gange, ikke lever to gange; at ethvert udtalt ord er dødt og kun virksomt i det øjeblik det udtales, at en anvendt form ikke duer længere og kun indbyder til at søge en anden, og at teatret er det eneste sted i verden hvor en gestus, når den er gjort, ikke gøres om igen”⁸⁰

Disse Antonin Artauds ord, er visioner for et Teater der, der kan bringe os tilbage til en optagethed af livets alvorlige spørgsmål, en undersøgelse af hele vores væsen som menneske igennem en autentisk omgang med det skabende element vi har i os. Vi taler her om en levendegørelse af alt hvad der er til stede i dette ene og unikke øjeblik, det er denne oprindelige skabelse af verden, vores unikke skaberkraft som trækker på en dynamisk pragmatisk tilgang det at agere og lade os selv blive humane ved at have tillid til det der taler til os i skabelsens øjeblik, det kræver en helt anden tilstedeværelse og et intens nærvær der basere sig på en sanselig åbenhed – der ikke søger at finde en form, et fikseret billede på en tidligere tids skabelse, denne kopi af originalen, som både Platon taler om, og som Artaud også igen og igen nævner som repræsentationens magt, der blot tilslører og forplumrer menneskets reelle mulighed for at bibringe sig selv fylde igennem selverkendelse og en fortrolighed med det at frembringe og søge at skabe en form snarere end at overtage en. Repræsentationen bliver også en falsk ide om en humanistisk civilisation, der er bundet til en moralsk og gammeltestamentlig opfattelse af en verden der sættes igennem lov. Der igennem peger Artaud på, at der sker en forvanskning af vores virkelighedsopfattelse, der egentlig kritikløst overtager en form mere end det arbejder med en grundlæggende holdning til, hvordan vi er i verden. Her bliver vi tomme hylstre, ofre for mønstre og strukturelle mekanismer. Det bliver et overfladisk og hyklerisk kollektiv, der igen og igen bekræfter vores grundlæggende væsen som værende tomt og som derfor ivrigt tager form af allerede eksisterende former, sociale roller, stereotyper og klicher. Vi spejler os i andre og antager der igennem en form – et mimetisk begær

⁸⁰ Artaud, Antonin s. 77

der gør, at vi stræber efter det, som den anden er eller har, og derigennem bliver motivationen for at aktivere vores skabende kraft, den rivaliserende kilde der ikke skiller os væsentligt fra dyrenes verden. *Artaud* stræber efter at anerkende de kræfter, der ligger latent i mennesket, de dionysiske skabende kræfter, alt det der er kendetegnet ved et kaotisk, spontant og besættende felt for skabelse, han vil give disse kræfter et udtryk på scenen, som nok kan forskrække og chokere med deres voldsomhed, men dette, for at bane en vej til dannelse og generobring af livskraften, der ellers gemmes væk og fortrænges. Denne fortrængning af livskraften er usund i den forstand, at konsekvensen bliver at mennesket mister sin kraft, kan ikke træde i karakter og blive sig selv, det bliver blot et menneske, der spejler det allerede bestående og påtager sig roller i det allerede bestående såvel offentligt som privat. På samme måde anser Artaud også denne fortrængning og den reducerede livskraft som noget der før eller siden kan bryde frem i en perverteret og forkrøblet form.

”Et virkeligt teaterstykke jager sanserne op af deres dvale, befrier det indeklemte ubevidste, provokerer til en art potentiel revolte som for øvrigt kun har sit fulde værd hvis den forbliver potentiel, og pånøder de forsamlede menneskemængder en heroisk og vanskelig holdning”⁸¹

Det er denne ønskelige tænkning af forandring og vel også et håb for menneskeheden om at blive unikke og selvstændige individer, der ikke blot følger den borgerlige norm, men bliver sat i forbindelse med noget fortrængt og oprindeligt i deres eget indre, der skal vække til bevidst levendegjort liv. At ville det sande for en hver pris, men for at vide, hvad der er sandt, må man ned og have fat i disse latente og slumrende livskræfter som er det formgivende stof. For at skabe adgang til det navnløse, må tilskuerens naturlige urkraft vækkes. Her er det netop, at Artaud vil bruge teatret, til at manifestere billeder af rumlig størrelse som har en stærk sanselig effekt på tilskueren. Som *Jakob William Ørberg* skriver i sin artikel om den deliriske multikunstner Artaud, er det de fragmentariske og tilfældighedsprincipperne, der bliver indført på scenen med henblik på at iværksætte ulogiske og desorienterede sammenstillinger. Forskellige genstande og kroppens gestik og ekspressive bevægelses mønstre – samt lyde af skrig og grynt iscenesættes i bizarre og uforklarlige kompositioner. Det er med inspiration fra de såkaldt ”primitive” kulturer, der anses for at være i mere kontakt med deres drifter, det oprindelige og naturlige end det vestlige menneske

⁸¹ Artaud, Antonin (1967) s. 27

der helt har mistet sin oprindelige livskraft.⁸² På den måde har Artaud blik for iscenesættelsens potentiale som en kraft, der kan vække og frisætte mennesket i sin stræben efter en autenticitet, der skal forbinde flere lag af den menneskelige eksistens. Det er en kropslighed og en metafysisk dimension, der skal tale sansernes sprog. En poesi, der pirrer sanserne og som står i nær forbindelse til surrealismen, og det der senere i Danmark bliver kaldt fysisk teater og performance. Det er en tværfaglighed, der bruges for at opnå det ønskede udtryk med sin ønskede virkning.

*"I det orientalske teater med metafysisk tendens i modsætning til det occidentale teater med psykologisk tendens ansporer hele den kompakte masse af gestus, tegn, attituder og klangvirkninger, som udgør scenens og teaterforestillingens sprog, et sprog som udvikler alle sine fysiske og poetiske konsekvenser på alle bevidsthedens planer og i alle sanser, nødvendigvis tanken til at anlægge dybere holdninger som netop er hvad man kunne kalde aktiv metafysik."*⁸³

Et sandt sansebombardement, som skal vække folk og komme tilbage til følelser, der slumrende har ligget i dvale. Artaud vil påvirke publikum så meget som muligt, derfor brugte han mærkelige og forstyrrende former for lys, lyd og gestik. Han bliver leder af den surrealistiske bevægelse i Paris. Det surrealistiske vil nulstille publikum eller bortvaske publikums civiliserede tænkning, de vil ind i det irrationelle, for at blive klogere på det vi ikke kan løse via fornuftens logik. Og essentielt for at mærke, opleve i et sanseligt sus der sætter spor i vores perception. Dette for at kunne frisætte sin egen livskraft, en livskraft der vækker til umiddelbar og spontan ageren og væren. Det er i den kontekst at Artaud vil udvide det sceniske rum, ikke kun i fysisk forstand, men også i tilskuerens egen følelsesliv og forestillingskraft.

For at udvide både den indre og den ydre scene og iværksætte et selvforhold i tilskueren, vælger Artaud at gribe til en bevidst pirring af sanserne, der mere bliver en oplevelse, der sætter i kroppen end en analytisk forholden sig til en dramatisk opført tekst. Han vil sprænge menneskets forståelseshorisont og vække et sandt følelsesvirvar i tilskueren for at aftvinge mennesket den gængse og borgerlige opfattelse af tilværelsen. En tilværelse der helt befinder sig i repræsentationen og har mistet sin forbindelse til det skabelsesfelt, der opstår i kølvandet på den oprindelige livskraft. Artaud vil igennem teatret skabe et sanseligt rum og en iscenesættelse af kroppen som centrum for den sindsoprivende oplevelse. En oplevelse og gennemlevelse der skal

⁸² <http://www.stofbladet.dk/6storage/586/38/stof12.71-74.pdf>

⁸³ Artaud, Antonin: s. 44

få tilskueren til at træde i forbindelse med den oprindelige livskraft. For at opnå denne virkning på tilskueren vil Artaud chokere med overdimensionerede elementer som kæmpe store dukker, grynt, skrig, flakkende lys og mystiske ekspressive bevægelser. Det er denne virkning på tilskueren, der skal gribe fat i skabelsesøjeblikket, der hvor teatret er rensset for det repræsentative, kopien og skabelonen, og i stedet bliver genstand for at gestalte en oprindelighed i os. En oprindelighed der knytter sig til menneskets unikke sandhed om sig selv, som var hvert menneske en krypt, der tildækker et sandhedskim⁸⁴. På den måde bliver det grusomme teatre også et teater der ikke alene vil forholde sig til menneskets eksistentielle grundvilkår, men også vil påvirke og direkte tage fat på det. Netop for at opnå en tilbagetrækning til livskraften, der er knyttet til hvert enkelt individ. Det er disse oprindelige og stærke kræfter, der omhandler liv og død, som mennesket har glemt alt om i kraft af civilisationens repræsentative form, der allerede har produceret en skabelon der kan efterleves. På den måde bliver mennesket ubevidst fanget i en stivnet form – der bliver dækket over en falsk tryghed og som ifølge Artaud suger livskraften ud af mennesket. Livskraften som er nødvendig for skabelsesøjeblikket, er hos Artaud det der kan ske her og nu på scenen i rummet og igennem vækkelse af tilskuerens indre scene. Der forgår en vekselvirkning mellem teatrets stimulering af sanserne, følelserne og forestillings evnen hos tilskueren og det rent performative udtryk, der vil vække voldsomme følelser i den enkelte for at skabe et fortrolighedsforhold med at stå i nær forbindelse med den voldsomme livskraft. For ikke at fortabe sig i repræsentation og fortænkte handlingsbilleder arbejder han fragmentarisk og mere på sansningens og scenekunstens egen logik snarere end på en narrativ kausalitets logik.

Artaud befinder sig i det dionysiske skabelsesfelt, hvor det er en frisættelse af vitalitet, der skal gennembruse mennesket og tjene til at rense for psykologiske og følelsesmæssige blokader og på den måde generobre sit liv og sin kraft til at kunne skabe ægte og autentiske forestillings verdener. Det overdimensionerede teater med scenerier, der skaber konkret kropslige billeder, og hvor det fysiske teater bliver mere visuelt orienteret for netop at stå i et erfaringsfelt, hvor den erkendende proces har lagret sig i kroppen hos publikum som en gennemlevet og oplevet erfaring. På den måde naturligt trækker den mere intellektuelle erkendelse med sig – men ikke blot som teori, men som livs visdom. Det er ikke blot noget vi taler om, det er noget vi gennemlever og som bliver medieret til os gennem teatret.

⁸⁴ Artaud, Antonin(1967) s. 80

Artaud ville gøre tilskuerne opmærksom på livets ondskab og vold; en katharsis finder sted, hvor følelser som frygt og medlidenhed skulle vækkes for netop at gennemleve disse følelser og komme af med de blokeringer, der svækker livskraften hos den enkelte, når der ikke findes en fortrolighed med den side af ens væren. Med grusomhed (grusomhedens teater) mener han den smerte og de lidelser der skal til, for at skuespilleren kan vise overskridelsen, og på den måde viser mere autentisk end teknisk, hvordan masken, maskerne fralægges, bortrives og på den måde iværksætter en afsløring af den menneskelige eksistens. Grusomhedens teater motiv er at finde ind til og være mediator for at iværksætte et selvforhold, først ved at mærke og derefter ved at reflektere.⁸⁵

Artaud ønsker at revolutionere teatret, når han kastede et blik ud over det vestlige teater. Helt overordnet ønsker han sig et teater der også kan kaldes det vitale teater, han vil væk fra et scenerum der kun har blik for at repræsentere virkeligheden. Derfor vil han gøre op med en form der bygger på en tekst et manuskript der favoritisere sproget og bliver bestemmende for kroppens omgang med betydninger. Artauds teatersyn samler sig således i ideen om teater som en engangsforestilling, der er bundet sammen med øjeblikket og den kontekst det står i, hvor de sceniske udtryksmidler ikke anvendes som tegn, der viser hen til fraværende referenter, men derimod fungerer som midler til at skabe et veritabelt sansebombardement. En sådan begivenhedskunst, der ikke spalter tegnet fra dets kraft, ville kunne give os anledning til atter at føle på livet og opleve et mere kraftfuld nærvær.

Artaud er ikke alene om at betragte den moderne sekulariserede kultur som en forfaldskultur, mange andre kunstnere og filosoffer af det 20. århundrede, anser denne kultur som både overfladisk og fremmedgørende, fordi tilværelsen ufrivilligt bliver underlagt diverse spaltninger. Den rationalistiske indgangsvinkel til verden, betragter Artaud som det syndefald, der, når rationaliteten appliceres direkte på vores daglige liv, giver os en spaltet bevidsthed. En spontanitet og umiddelbarhed forsvinder og skaber i stedet en meget stor indre scene, et metafysisk rum som kun tilkommer en alene. Et rum for fantasier og billeder, der ikke får et konkret fysisk udtryk, i form af gestik eller talens åbenhed, der er et ord Løgstrup bruger til at beskrive vores suveræne livsytringer, der netop baserer sig på den sunde omgang med livskraften. Den er umiddelbar,

⁸⁵ Artaud, Antonin(1967) s.67

tillidsfuld og afslørende. Afslørende i bogstaveligste forstand, som slør der falder bort og viser mennesket, som det står i verden her og nu, som en tekst man kan læse og der igennem vitaliseres og udvides til et fysisk udtryk, der kommunikerer åbent med verden. Værst er det ifølge Artaud, at enheden mellem ånd og natur bliver destrueret, når rationaliteten ophøjes til at være et sandhedsdelirium, hvor prisen for denne verificeringskultur og den spaltning der følger med, bliver en kraftsløshed, der sætter sig i kroppen på hver enkelt individ.⁸⁶ Det er vores forherligelse af økonomisk vækst og det rationalistiske og vestlige menneske, der for Artaud at se skaber et sygt samfund, hvis lidelse er mangel på livskraft, hvilket berører selve tilværelsens essens. Artaud beskrev det åndelige med fysiske udtryk. Han troede at alle udtryk er fysisk fremstilling i rummet. Han var fortaler for et system bestående af "fællesterapi" gennem teater.

"Grusomhedens teater er blevet skabt for at kunne genoprette teatret med lidenskab og et krampagtigt livskoncept bestående af voldelig hårdhed og ekstrem sammentrængning af sceniske elementer, således at grusomheden, på hvilken den er baseret, må blive forstået herudfra. Denne grusomhed, som vil blive blodig, når det nødvendigt, men ikke egentlig systematisk, kan således blive identificeret med en slags heftig moralsk renhed, som ikke holder sig tilbage fra at betale med livet, som den pris, der må betales."⁸⁷

Artaud havde et pessimistisk syn på verden, men han troede, at teatret kunne bevirke en ændring. Det var hans egen livslede som blev en katalysator for et teater, der ville gøre op med den borgerlige anskuelsesform; en kultur der ensidigt og enstrenget bevidst som ubevidst havde til hensigt at flosse menneskets naturlige instinkter og fratage det evnen til at træde ind i et stormfuldt felt, hvor netop livet i sandhed kunne udfolde sig i hele dets pragt. At det igennem livets grusomhed kunne rejse sig op over det bornerte borgerskabs allerede tilrettelagte skabeloner over et menneskeliv. Han søger urkraften i mennesket, som er potentielt tilstede i mennesket, men som det ikke opmuntres til at gribe fat i. Han er en stor kritiker af vestlig civilisation, der giver rationaliteten og en udpræget skepticisme fortrin, ikke bare fortrin, men som en endegyldig vej at følge, hvor selv hverdagen for det enkelte menneske bliver en repræsentation af en allerede given dagsorden.

Det der kommer nærmest en metodik:

⁸⁶ Artaud, Antonin(1967) s. 56

⁸⁷ Ibid

- Fjern publikum fra hverdagen, og brug symbolske objekter til at arbejde med publikums sjæl og følelser.
- Angrib publikums sanser gennem en række af tekniske metoder og skuespil, så publikum vil blive bragt ud af sin ufølsomhed, og det dermed vil være nødsaget til at konfrontere sig med sig selv.
- Brug det groteske, det grimme og smerten for at konfrontere et publikum.⁸⁸

Teatret er for Artaud det mest optimale sted, at gøre op med den mimetiske kunst der efterligner og repræsenterer virkeligheden, for at nå bag om spaltningen mellem tegn og kraft og af den grund anser han teatret for at være den bedste medicin mod den vestlige civilisations kraftslugende spaltninger. Til gengæld er han optaget af en dynamisk mimesis, der er skabende i øjeblikkets momentum.

Øjeblikket – det skabende momentum

Vi lever i en verden, der på alle måder er modsætningsfyldt, det er denne dubblering af verden, af vores sind af vores perception, der skaber en verden, der i sit umiddelbare udtryk bliver en polarisering. Det er denne polarisering som vi igen og igen kobler os på, en grundlægende struktur i vores adgang til verden. Denne fundering, der trækker os hele vejen tilbage til en platonisk opfattelse af verden, der hvor verden skilles imellem ideernes hinsides verden og vores fangeskab i denne skyggernes verden, som blot er en kopi, en forvrængning af en endnu mere sand verden. Det er en måde at opleve og være i verden på, som er dybt indlejret i vores mentale processer for at få adgang til, hvordan og hvorledes vi kan og skal navigere rundt i denne verden som mennesker, der er udstyret med mere end blot dyrets instinktive væren, der retter sig mod et her og et nu, spontant og umiddelbart tro mod sine naturlige processer. Den gør, hvad der skal til og hvad der må gøres uden etiske overvejelser, uden en samvittighed og i overensstemmelse med dens natur. Dyret lader sig guide og lede af sine sanser, der er skarpe og trænet i forhold til at kunne overleve. Vi kan adskille os selv fra dyret, ved at trække vores etiske overvejelser frem og vores evne til at kunne konstruere i overensstemmelse med indre billeder, ideer vi har, eller ved at

⁸⁸ Jacob Williams Ørberg: Antonin Artaud - Den deliriske sandsiger

kunne skabe ud fra et flow der i øjeblikket er skabende, uden et mål i sigte, men at have adgang til at kunne bringe os selv i stemning med det grundlæggende skabende princip, som er og bliver et mysterium af denne verdens evige tilblivelser af liv og skabende formforvandlende processer, der foregår i tid og rum.

Kant hævdede at mennesket har en frihed og en menneskelighed ved eller i det kategoriske imperativ, dette "du skal." Men hvis vi sætter det i et modsætningsforhold til, at menneskets væsen og frihed består i at kunne mærke sig selv, sin naturlighed, sin kropslige og sanselige væren i verden, da giver dette kategoriske imperativ mening, for da kan vi leve os ind i andre menneskers situation og da har vi et fundament at navigere ud fra, der hedder empati.

Vores etiske overvejelser henfører os ofte til refleksion om, hvordan vi omgås livet, andre mennesker, vores forhold til naturen, skæbne og guddom. De etiske overvejelser er en refleksion der knytter sig til det at have et selv forhold, der er afhængigt af et forhold til verden. Det er en mental proces, der knytter sig til et dualistisk princip, hvor vi gerne vil kunne finde vej igennem analyse, og termer som rigtigt og forkert, mørkt – lys, god – ond, sund – usundt – som måske ofte kan munde ud i en form for fordømmelse eller en opskrift på et godt liv! Men muligvis ikke et gennemlevet liv, hvor man på baggrund af en levet tilværelse, der har sat spor i kroppen og fylder erindringen af udspillede dramaer, der har en sandhedsværdi i sig som et ekkolod til det menneske som de erfaringer bebor, et signal i kroppen der hjælper os til at kunne navigere i verden.

Her tror jeg på at kunsten kan noget som er helt unikt. Kunstneren i den skabende proces, hvad enten det er dans, teater, billedkunstner, stenhugger etc. kan fremmane billeder ved at lade sig lede. Det er øjeblikkets iboende kraft til at bryde det dualistiske perspektiv på verden, dette pendul svingeri mellem mig og verden, hvor vi ligesom trækker os selv ud af verden og står ved siden af øjeblikket og dets potentielle omfavelse; hvor verden og jeg går i et. Det er øjeblikket som tidslig horisont for mødet, mødet med verden, der hvor vi lader os koble på denne verden i at være og ved at mærke. De mentale processer trækker os altid ud af denne verden, vores verden den verden som vi er det samme stof som. Og det er kun i øjeblikke af uendelig optagethed af noget uden for os selv, som et andet menneske, en skabende proces eller stor lidelse, der på en eller anden måde kan trække os ind i en mærkbar verden, hvor vi slipper disse så stærke mentale

processer, der også er producerende af vrangforestillinger, blændværk, hallucinationer og hjernesvind, der lammer os i indre sindstilstande.

For at kunne realisere friheden, er det ikke vigtigt hele tiden, at bevæges mod en ikke afsluttet fremtid, men at være i øjeblikket. Det er en måde at fastholde billedet, oplevelsen og mærke impulserne fra den forgangne tid tale til dig, ind i din nutid, der lige før bevægelsen stagnerer og henfalder subjektet til immanens, en forbliven i sig. Netop der fastholdes øjeblikkets kvalitet, forstået som øjeblikkets mulighedspotentiale for at overskride vores gængse opfattelse af tid og rum, og der igennem overskride (transcendere) de givne forhold, som mennesket lever under. Det realiserer sig selv ved at handle i verden, og denne handling fordrer af det kritisk/frigørende menneske at producere refleksion og det er mellem disse to poler (tilstande), at man i en modernitet skaber rum for at kunne bevæge sig i nuet's erfaringsfelt. Et sted hvor netop en syntese mellem drøm og vågen tilstand, skaber de forbindelser mellem fortid og nutid, hvorfor tiden er ladet med dette eksplosivstof, der muliggør det som Benjamin kalder de revolutionære kræfter.⁸⁹

Det skabende momentum er en fordring som påkalder menneskets natur, hvilket er noget andet end dyrets natur. Lad os nu hævde at menneskets sande natur var at skabe, at være skabende så kan vi begynde at tale om, hvad der bringer denne skabelse frem? Med skabelse menes her både det at skabe sit eget liv og det som Nietzsche med sit: " Vilje til magt" – vilje til at skabe – viljen til at magte sit eget liv. Det er skabelse i sin potens! Vi er alle skaber, uanset om vi vil tage del i denne skabelse eller ej, ved vores blotte tilstedeværelse i denne verden vokser vi og interagerer med verden; vi skaber, vi sætter spor. Men hvordan vi skaber og hvad der driver os frem i vores skabesakt, er udslagsgivende for den vej vi vælger. Mennesket som skabende menneske i øjeblikkets momentum forudsætter en tro på egen kraft og en tillid til verdens formforvandlende karakter, en tro og en tillid der er grundlagt ved et møde med verden der har omsorg for en som

⁸⁹ Her er han ikke optaget af en politisk revolution, men står snarere med benene i den jødiske mystik, hvor verden bliver til en metafor for den spirituelle sjælelige kamp, der findes i menneskets indre, en kamp der kæmpes mellem: indre frihed og praktisk begær.

Til denne metode, denne vej igennem` mennesket i verden´, er der en passion en kærlighed forbundet til øjeblikkets livgivende momentum ; at den er mit jeks uafhængighed af alle dets indre forhold. Netop derved sigter mennesket højere end det selv, i kraft af mødets rumlige karakter, en handling, en væren, hvorved jeget går ud over sig selv. Ved at opdage og indøve denne tilgang til livet, læring og verden der er tæt knyttet til kunstnerens tilgang, bliver mennesket klar over at han har sit selv, ikke i sig selv men i det skabende møde med fænomenernes verden. I det møde opstår noget tredje som er bundet til en større intelligent, da det strømmer frit og stoffet frit har kunnet finde sin form.

Konklusion

Når vi taler om dans og filosofi, som to enheder der gensidigt udspiller sig på hinandens arenaer, dansen som kroppens filosofi og filosofien som tankens dans. Begge har de krop og begge har de en undersøgende tilgang til verden, hvor de forholder sig til verden som sådan for at mødes og blive fortrolig med denne vores situerethed i verden. Vi må først udrede, hvad begreberne filosofi og dans er for nogle størrelser. Umiddelbart har de fleste af os en spontan forståelse af ordene, der knytter sig til vores forforståelse af begreberne. Filosofi handler om at have kærlighed til viden. Dette er vigtig i en tydning af den rette forståelse af filosofi. Her knytter viden sig til kærlighed og med den tilgang til viden siger noget om, hvordan vi omgås viden, det er med kærlighed, det vil sige at kærligheden er noget, der kalder på liv, vækst og frugtbar omgang med den viden man har, og måden hvorpå man tilegner sig mere viden. Filosofi er en viden om verden, der ifølge Aristoteles basere sig på vores erfaring med verden. En filosofi som anvendes ikke i samfundet tjeneste, men for at fuldende menneskets `gode´ form. Gennem den praktiske erfaring, har vi mulighed for at opnå det delikate liv i følelse og handling, et liv der finder sig tilrette i en gyldenmidte mellem de polariteter menneskets eksistens er udspændt mellem. Det er denne stræben efter sin form som menneske, det som vi i dag ville kalde selvrealisering, et ord, der skal forstås som det at tage ansvar for sin egen etiske perfektion, der kan føre os på sporet af en metodisk tilgang til det felt, hvor mennesket kan opbygge en fortrolighed med hele sin væren; både sin følelse, sit begær og sit intellekt. Dette felt fører os uundgåeligt ind i et konfliktuelt

område, da det at være menneske i en vestlig civilisation, der er gået over i at blive et hyperkomplekst samfund med fokus på konkurrence dygtigheden, og har indbygget strukturer og mønstre, der forudsætter en given praksis. En praksis, der bevæger sig hurtigt og derfor på overfladen af et meget større potentiale for fordybelse og undersøgelse, der ville skabe en rigere oplevelseskraft og med Artauds ord en fuldbyrdelse af vores oprindelige livskraft. I den kontekst bliver det den rivaliserende ånd, som motiverer menneskets stræben, hvor al indsigt og ens virke måles i forhold til konkurrenten. Den mekanisme der er styret af den rivaliserende ånd, forudsætter og handler før, der mærkes efter i kroppen og blændes af begæret efter konkurrentens form – konkurrentens begær og vores form ender med at være en repræsentation. En form der allerede er givet og som derfor ikke er skabt som et produkt af ens egen dannelsesproces. En dannelsesproces som på mange måder i en sekulariseret verden, har alle muligheder for at realisere sig selv, hvis vi ifølge Benjamin kunne komme væk fra en determineret bevidsthed, og således ændre vores tilgang til verden fra at se den som et komplekst sted af instrumentelle sammenhænge til at være en verden, der består af en magisk helhed af muligheder, relationer og sammenhænge. Hvis vi anskuer det samme erfaringsfelt ud fra en kropsfænomenologisk vinkel, bliver bevidstheden indsat under en helhedsbetragtning, hvor den eksisterer i selve mødet og hvor konventionel subjekt objekt tænkning ophæves. Det er i den forståelse at dannelse får krop og der vægtes et fortrolighedsforhold til vores væren-i-verden, en tilbagevendende til en kropslig omgang med fænomenerne.

Dansen har adgang til at vi genopdager vores sammenhæng med verden og bliver et udtryk for vores trang til at falde ind i verden, smelte sammen med verden og at føle os hjemme i verden og først og fremmest i vores egen krop. Dansen sætter en ny struktur for menneskets vilkår og situation; hvilket giver os et indblik ind i vores egentlige virkelighed. Dansen kan på samme måde som allegorien, pege på noget udover sig selv, og give metafysikken en relevant plads ind i et erfaringsfelt, der trækker på et sanseligt nærvær, hvor det er muligt om ikke næsten uundgåeligt at læse historier ind i historier, på samme måde som Benjamin taler om at læse tider ind i tiden. Selv om alt andet er i forfald har vi stadig allegorien. Allegorien bliver et billede på en måde, at læse verden på, der kan rumme den hjemløse transcendens – og på den måde bliver allegorien den hjemløse transcendens eksil. Dette bliver billedet på kroppens evne til at indfange ånden, ånden der i vores sekulariserede verden er blevet hjemløs, finder eksil i kroppen som den levede

krop, den udtryksfulde krop, der peger på noget udover sig selv, der taler til en dybere sandhed i mennesket, der baserer sig på en puls en livsimpuls som opfanges og udkastes igen. Der findes ikke en splittelse, tværtimod går tingene sindbilledligt i dialog, der sker det, at det bliver klart, at en del er helheden og helheden findes i delen. Dansen skal i lighed med allegorien ses som en tale eller en skrift, som ikke skal fortolkes bogstaveligt men snarere symbolsk. Som noget der trækker på kroppens funktion som tegn i rummet. Dansen som tale eller skrift, manifesteres i kraft af kroppen og dens forhold til rummet, både det indre såvel som det ydre.

Dansen har siden kulturens oprindelse været central i den sociale kontekst, hvor mennesket har dyrket religionen, været indfældet i mytens magt og givet fantasien et udtryk. Med mytens magt, menes der en væren i verden, der forudsætter, at vi i os bærer vores kulturelle oprindelse i form af forestillinger og fordomme om, hvordan verden er indrettet. Denne mytens magt påberåber sig dansen igennem alle tider, som en måde at kommunikere på, både kollektivt, med hinanden, med guderne og til beherskelse af naturens kræfter. Således har dansen været et essentielt middel til at udtrykke de uforståelige fænomener samtidig med, at det har været en ritualiseret praksis i forhold til menneskenes eksistentielle forhold. Dansen forener nemlig krop og kraft og bliver på den måde bærende for det vitale element, med det vitale element menes der her en legemliggørelse af den levede krops udtryk. Den levede krop er et udtryk som krops fænomenologen Merleau-Pontys bruger i en forståelse af en oplevet kropslighed, hvor mennesket ikke kan adskilles fra sin krop, men snarere at det "er" sin krop.

Den postmoderne dans henhører i sin moderne form til en kunst, som Benjamin kalder "allegorisk", fordi den indirekte henviser til forløsningens mulighed, med fornuftstridige erfaringer, der er knyttet til den symbolske kunst. Det er bearbejdning af en forståelse der sættes som tegn i erindringen. Ligeledes forholder iscenesættelsen sig altid til en tids-rumlig ramme, for at skabe fokus omkring en begivenhed og få lov til at formidle noget, der vækker de deltagende, til at give det iscenesatte kraft og mening. Det er den andens blik på det der bliver sat i scene, der konsoliderer meningen. Det bliver en stærk sanselig måde at kommunikere på, der beror på oplevelsesdimensionen. Det er det præ-ekspressive og et intentionelt nærvær, der dominerer formidlingen af en ny orden eller en genetablering af en allerede skabt orden.

På den måde har Artaud blik for iscenesættelsens potentiale som en kraft, der kan vække og frisætte mennesket i sin stræben efter en autenticitet, der skal forbinde flere lag af den menneskelige eksistens. Det er en kropslighed og en metafysisk dimension, der skal tale sansernes sprog. Dette for at kunne frisætte sin egen livskraft, en livskraft der vækker til umiddelbar og spontan ageren og væren. Det er i den kontekst at Artaud vil udvide det sceniske rum, ikke kun i fysisk forstand, men også i tilskuerens egen følelsesliv og forestillingskraft så det sætter sig som erindringer og bliver til en dannelsesproces for performerens såvel som for tilskueren. Dannelsen sker her som en modstilling til den rationalistiske indgangsvinkel til verden, som Artaud betragter som menneskets syndefald, der applicerer rationaliteten direkte på vores daglige liv, hvilket giver os en spaltet bevidsthed. En spontanitet og umiddelbarhed forsvinder og skaber i stedet en meget stor indre scene, et metafysisk rum som kun tilkommer en alene. Et rum for fantasier og billeder, der ikke får et konkret fysisk udtryk, i form af gestik eller talens åbenhed. Vores dannelse afslører sig i hvordan vi omgås livet, andre mennesker, vores forhold til naturen, skæbne og guddom. Når vi på den måde behandler dannelsesbegrebet ud fra et kropfilosofisk udgangspunkt knytter der sig en refleksion til det at have et selv forhold, der er afhængigt af et forhold til verden. Dansen kan afstedkomme det selvforhold ved at man forholder sig og forbinder sig med verden.

Perspektivering - Dansen som læringspotentiale

Dansen synes at blive glemt, som en del af vores kulturelle arv. En arv som kan tilføre skolen nye dimensioner. Med et kropsligt afsæt ind i elevernes forståelse af samarbejde, kommunikation og at give en følelse et udtryk, der er op til fortolkning, vil være et afsæt til at få en forståelse af os selv som hele mennesker, hvor kroppen også har noget at sige. At der skabes rum for den bevægende bevægelse, for kropsbevidstheden og dansen, bliver også en anerkendelse af børnenes umiddelbare glæde ved at bevæge sig. Børn skal danse! Og børn skal opmuntres til at udtrykke sig kropsligt. Det kan både være på kunstens præmisser, hvor eleverne ser professionelle dansere udtrykke sig gennem deres krop eller igennem deres egen oplevelser med dansen. Oplevelsen af at det er muligt at tale om det, der kan være svært at sætte ord på, men som er genkendeligt, bliver altid et intens møde. I takt med at vi genopdager, at det er med det mest

nærstående materiale vi har til vores rådighed, nemlig vores egen krop, vores erfaringer og bevægelsens skabelsespotentialer, bliver vi bevidst om at sanserne og at kroppen er vores fundamentale adgang til verden. Og for ikke at glemme dette udspring, er det vigtigt at vi gang på gang vender tilbage til en kropslig omgang med verden.

Men dansen kan imidlertid også give eleverne erfaringer med temaer, der mærkes nærværende igennem dansens ekspressive og frisættende muligheder. Her er det vigtigt, at dansen bliver en kobling mellem det at opnå større kropsbevidsthed og kropsfrihed, igennem træning og teknik men samtidig betragte dansen som en kunstform, hvor man er skabende i det dansante udtryk. Det vil sige, at man også arbejder koreografisk med kroppens bevægelser, at børnene får lov til at bevæge sig, at forfine et kropsligt udtryk og at give kroppen en stemme, en stemme der tager udgangspunkt i æstetiske lærerprocesser, hvor fantasien og fordybelsen er et bærende element. Dansen som et kontinuerligt felt for dannelse, vil sætte sine spor, da den vil være med til at styrke et sanseligt erfaringsfelt, hvor det er den større kropsbevidsthed og evnen til at udtrykke sig med den, der skaber en modkraft til et moderne samfund, der kan have tendens til enten at lukke ned for den sanselige omgang med verden eller overstimulere sansningen (eller det at mærke sig selv og sin krop) igennem større ekstremiteter i et overforbrug, presse kroppen til det yderste

Dansen er også med til at skabe et fortrolighedsforhold til sin egen krop og alle andres kroppe, der åbner sig ud mod verden, da den kreative dans netop også opererer med ens indre verden, som en vital kraft, der får lov til at få et udtryk, hvor den kan sige det, som ord ikke kan og konkretisere det som faktisk godt kan siges med ord. I en kropslig omgang med verden, bliver dansen billedet på en grundlæggende fryd og glæde ved at kunne bevæge sig, og at vi har en væren i verden. Men i dansen bliver kroppen også central for det at udtrykke sig og kommunikere åbent med sin omverden, da den skal kunne mestre det aktive og det passive element for at lade en stemning tage over og træde ind i et rytmisk og fortællende univers. Det er en konkretisering af de fænomener som vores kropslige omgang med verden er underlagt såsom, rytme, bevægelses kvalitet, balance, vægt bl.a. Dansen er en direkte kropslig tilgang til verden, der håndterer både det konkrete og det abstrakte, da kroppen er krydsfeltet for indtryk og udtryk. Man bliver opmærksom på kroppens erfaringer af verden og sin evne til at udtrykke og kommunikere direkte med andre.

Det at vi danser og lader dansen træde i karakter som danner i en ny skolestruktur er fundamentalt set, at lade børnene opleve en glæde og berigelse ved at forholde sig og forbinde sig til verden omkring sig.

Epilog – glæden

Når vi chokeres, taler vi om at kroppen stivner og depressive tilstande bærer præg af kropslig tyngde og stor inaktivitet. Vi kender følelsen af, at det er svært at danse, hvis vi er kede af det, eller når vi ikke har lyst, fordi vi knuger os sammen og sidder for begravet i en tilstand af indadvendt rugen, der overskygger lysten til at åbne os op overfor verden. Ligeledes har vi alle en erindring om noget der gjorde os så glade at vi bare måtte hoppe, springe eller løbe, vi kender scenen, hvor fodboldspilleren scorer sit afgørende mål, og udtrykker en vild glædesrus, ved at løbe, springe eller andre kropslige kraftudtryk og vi er slet ikke i tvivl om, hvad denne sejsdans betyder; stor glæde! Ligeledes er der en glæde og en nydelse forbundet i det at danse og her er det at, hvor eksemplet ovenover indikerer noget, der indtræffer som efterfølges af en kropslig reaktion, på den glæde man føler over det, der indtraf. Lidt anderledes forholder det sig med dansen, for her opstår glæden samtidig med at man danser. Det baserer sig på at finde denne sammenhæng mellem indre og ydre, det at vi er sansende væsner, der kan sanse verden, en sanselighed der ikke er udvendig, men kommer indefra, som en bevægende væren tilstede og med i bevægelsen på en måde, der åbner os for det møde, der er mellem verden og sansningen af denne. Det er som at finde oprindelsen, vores oprindelige glæde, vi har den inden i os, har adgang til den, men vi mister den hele tiden, på den måde vi lever på, hvor vi ikke lader denne kraft, der er i midten, i vores centrum få plads til at danse, at komme ud af kroppen; ud gennem kroppen, gennem bevægelsen og skabe kontakt med verden. På samme måde bliver denne lyttende forståelse af vores sansning opfattet af sansningen, der stille tager over og selv naturligt bevæger sig derhen, hvor den gerne vil bevæges og derhen hvor den bevæger sig, næsten som at opdage at sansningen har sit eget liv, der bringer os tilbage til en samklang, en påvirkning af både det ydre og det indre, det er som at bevæge sig med en stilhed eller en flydende plastisk bevidsthed, hvor vi smelter sammen med tingene. Det er en aktiv bevægelse samtidig med at den er holder igen. Det er dette kontra tryk af bevægelse og modstand på bevægelsen, der åbner for en sansning, der bringer os ind i glæden.

Litteraturliste

- Artaud, Antonin (1967): Det dobbelte teater, Arena København
- Barba, Eugenio (1994): En kano af papir: Drama, Gråsten
- Engel, Lis – red.(2006): Bevægelsens poetik, Museum Tusulanums Forlag
- Girard, Rene (2008): Voldens verden – Verdens vold 2, Aros 2008, Frederiksberg – red. Jørgen Jørgensen
- Holtegaard, Ulla (2012): Grotowski konceptet, myten og skuespillerne: Drama
- Johansen, Martin Blok – red. (2002): Dannelse, Aarhus Universitetsforlag
- Jørgensen, Dorte (2008): Aglaias dans, Aarhus universitetsforlag
- Jørgensen, Jørgen – red. (2007): Sydens Sold – en antologi om den mimetiske teori, Aros forlag
- Keller, Kurt Dauer – red. (2012): Den Menneskelige eksistens, Aalborg universitetsforlag, Aalborg
- Lihs, Harriet (2009): Appreciating dance – A Guide to the World's Liveliest Art: Princeton Book Company
- Merleau – Ponty, Maurice (1970): Maleren og Filosoffen, J. Vinters Forlagsboghandel, Kbh.
- Merleau – Ponty, Maurice (2009): Kroppens fænomenologi, Det lille forlag
- Sartre, J.-P.(1994): Skitse til en teori om følelser, Hans Reitzels Forlag
- Serres, Michel (1998): Genese, Gyldendal, København
- Sabetti, S. and L. Freligh (1993): waves of change. Sherman Oaks: Life Energy Media
- Winther, Helle (2001): Fodfæste og himmelkys, forlaget Hovedland, Højbjerg

Artikler

Dorthe Jørgensen: Poetisk vanvid I anledning af Maurice Blanchots "Atheneum"

Jacob Williams Ørberg: Antonin Artaud - Den deliriske sandsiger
<http://www.stofbladet.dk/6storage/586/38/stof12.71-74.pdf>

