Del av scenografin i scenkonstverket *Spegeln–Kairos*.

Skärvor, skimmer, stjärntäcke.

Scenkonstverket Spegeln-Kairos som scenografisk händelse

ASTRID VON ROSEN

Skimmer

Det var en gång, för länge sedan, mitt under en hemsk skilsmässa. Jag sov i ett rum i mina föräldrars hus, försökte överleva, överhuvudtaget. I telefonen, en röst från utsidan som sade: »Jag skickar dig skimmer, det kommer att vara där, glimma i hörnen, glittra under taket.»

Detta skimmer var kärlek, verkligen intensivt verklig och närvarande, och jag tror att skimret räddade mitt liv. Det var en stjärnbeströdd, silveraktig filt, ett stjärntäcke[1], som lagade de mest akuta hålen i min värld, skyddade mig för ett tag, i en tillvaro i krig. Denna personliga upplevelse av »skimmer» ligger många år tillbaka i tiden, och ändå inte. När upplevelsen framkallas i nuet blir den något annat, samtidigt som historien förändras.

Det är scenkonstverket *Spegeln–Kairos* i koreografi av Eva Ingemarsson, som i sitt »efterliv» – den process där jag skriver och arbetar med föreställningen – har frammanat tankarna om skimmer. När jag upplevde verket på plats på scenen Atalante i Göteborg den 18 september 2013 blev jag starkt berörd av något som var både inre och yttre och som jag nu försöker språkliggöra genom arbetsordet »skimmer».[2] I ett kulturvetenskapligt sammanhang används »skimmer» som en synonym för »affekt», ett dynamiskt kraftspel, som stämmer väl in på det jag försöker språkliggöra:

> Affekt uppkommer mitt i mellanrummen: i kapaciteterna att handla och bli behandlad. Affekt är ett inträngande och ett utflöde av ett ögonblickligt och ibland mera utdraget relationellt tillstånd såväl som överföringen (och passagens varaktighet) av krafter och intensiteter. Således förekommer affekt i de intensiteter som passerar från kropp till kropp (mänsklig, icke-mänsklig, delvis kroppslig, och annat), i de resonanser som cirkulerar i närheten av och mellan, och som ibland fäster vid kroppar och världar, och i själva passagerna eller variationerna mellan dessa intensiteter och resonanserna i sig.[3]

Med begrepp som skimmer, eller affekt, kan man försöka sätta ord på hur komplexa och dynamiska intensiteter rör sig, i oupphörlig tillblivelse och variation.

Min starka upplevelse av skimmer är å ena sidan djupt personlig, och har att göra med min livshistoria, å andra sidan har den mera generella dimensioner som kan kopplas till forskning om scenografi och om publikupplevelser av scenisk miljö.[4] Enligt denna forskning förstås scenografi som en aktivt medskapande parameter – en aktör – i själva teaterhändelsen, och inte som en statisk bakgrund. I händelsen samspelar kroppar, rum och mellanrum, aktörer och publik, och alla de processer som är närvarande i form av olika slags spår (i minnet, i kroppen, i arkivet). I *Spegeln–Kairos* var det vanliga scenrummet med separerad publik- och spelplats ombyggt till en miljö som påverkade upplevelsen på ett genomgripande och annorlunda sätt. De som var publik, eller besökare, infogades i en multisensorisk ömsesidig interaktion med miljön, på sätt som skiljer sig från det som brukar utspelas under mera traditionella teaterbesök.

Avsikten med den här texten är att analysera den affektiva kraften i *Spegeln–Kairos*, genom att undersöka det empatiskt laddade utbyte som pågick mellan miljö, aktörer och besökare från ett scenografiskt perspektiv.[5] Jag använder mig av en analysmodell där den scenografiska händelsen förstås som ett intrikat spel mellan kropp, bild, och språk, eller med psykoanalytikern Jacques Lacans terminologi, mellan det reala, det imaginära och det symboliska.[6] Dessa register är inte separerade utan sammanvävda och rörliga, det vill säga dynamiska. Det reala kopplas här till mänskliga kroppar, de hot och omöjligheter som kan visa sig när scenkonstnären uppträder i den byggda och ofta teknikberoende miljön, samt till det som inte kan symboliseras men som ändå finns där. I det imaginära registret finns bilder och föreställningar som hör till jaget och till kulturen och media. Den symboliska ordningen syftar på de samhällssystem som påverkar

den sceniska händelsen, och på de strukturer som genomkorsar subjektets tillblivelseprocess.

Skärvor

I undersökningen av den affektiva kraften i *Spegeln–Kairos* har jag relaterat min egen upplevelse av föreställningen till inspelat material som finns tillgängligt digitalt, på Eva Ingemarssons hemsida och på Vimeo.[7] Detta material är – när det här skrivs – avgränsat till att endast behandla framträdanden av artisterna Anna Bergström (dans), Tobias Rudåker (sång och rörelse) och Juli Apponen (dans). Det har således varit avgörande att ha haft tillgång till ett personligt utbyte med scenkonsthändelsen, och de kroppsliga minnen och andra minnen som skapas under ett sådant tillfälle. Vidare har jag haft möjlighet att ställa frågor till Ingemarsson och tillfälle att ta del av scenmodellen, skapad av Dan Tommi Hildén, tidigt i arbetsprocessen. På sin hemsida anger Ingemarsson flera inspirationskällor: Lacans teori om spegelstadiet, filosofen Judith Butlers teori om hur kön konstrueras, och regissören Andrej Tarkovskijs film *Spegeln*. Det grekiska begreppet *kairos*, som återfinns i föreställningens titel står för ett avgörande ögonblick, en kritisk vändpunkt, eller ett kristillfälle som kräver närvaro i nuet, och ett specifikt avgörande. Detta koncentrerade tillfälle är kontextbundet och något helt annat än generella lösningar i ett stabilt pågående skeende. Ingemarsson skriver att hon förstår *kairos* som »ögonblicket som innehåller en möjlighet».[8]

Den 20 september 2013 var jag inbjuden till Atalante att tillsammans med psykoanalytikern och filosofen Peter Jansson medverka i ett seminarium om Lacans teorier och om spegeltematiken i *Spegeln–Kairos*, vilket utgjorde ett viktigt steg i tillblivelsen av den här texten.[9] Min avsikt med användandet av Lacans teorier i analysen är inte att låsa fast det som sker vid vissa begrepp, utan att bidra med en språkliggjord kritisk version av något som alltid kommer att kunna tolkas på andra sätt. Jag ser min text som ett *performativt tillägg*, det vill säga ett slags uppförande som inte vill eller kan sammanfalla med den för alltid försvunna scenhändelsen, men som samtidigt vill levandegöra det sceniska verket för att kunna analysera det.[10] I detta arbete är det etiskt viktigt att det finns någon form av fungerande ingång till koreografi och dans.[11] Jag använder mig av min bakgrund som professionell dansare, men det finns förstås andra vägar att närma sig det sceniska verket.[12]

Spegeln (den kortform jag använder i resten av texten) spelades totalt fjorton gånger under hösten 2013. Vid varje tillfälle kunde tjugofyra personer,

indelade i tre grupper med åtta personer i varje, ta del av föreställningen. »Det som framfördes» är borta för alltid; spåren i form av inspelningar, bilder, texter och minnen är inte detsamma som den sceniska händelsen. Man kan säga att jag rör mig bland skärvor – delar, fragment – efter mycket omfattande processer och händelser. Men redan i sin pågående form delades det sceniska skeendet i oändligt många versioner, för alla besökare uppfattar föreställningen på sina sätt. Sedan börjar minnena röra sig, och blekna, för att så småningom kanske väckas upp på nytt. En föreställning förstådd som en performativ – medskapande och medagerande – händelse har därför oändligt många signaturer och inget av detta upphör när själva scenframförandet är över.[13] Komplexiteten blir – i min värld – våldsam i sin oändlighet. Jag ska försöka hejda detta flöde, genom att ta tag i några skärvor, bitar av speglar, som sitter uppsatta på väggen i Atalantes foajé.

Spegelskärvorna som fångar min uppmärksamhet är omlindade med garn, klädda, ömsint omhuldade. Mötet mellan garnet och glaset är omvälvande och starkt fysiskt kännbart. Redan här framträder det man på en teoretisk nivå kan benämna som *kinestetisk empati*, det vill säga en rörlig multisensorisk, kroppsligt kodad spegelfunktion, som egentligen alltid finns med i människors livsvärld, men som kan vara försedd med en mera laddad och kritisk avsikt i exempelvis ett konstverk.[14] Jag har tidigare sett konstverk med en anslutande tematik, men i nuet är denna kontext ointressant: det som är viktigt är förnimmelsen av att någon har brytt sig om skärvor, förstått deras trasighet och hur allt i deras närhet riskerar att skadas. Och tagit sig för att hejda våldets blindhet, hejda de vassa kanternas ensamma hopplösa ofrånkomliga snitt i intet, eller i köttet.[15] Här finns en möjlig början på scenkonsthändelsen, en början som är förbunden med många andra startpunkter.

Att födas in i den scenografiska händelsen

Redan vid entrén fick vi besökare välja mellan ett gult, rött eller blått band – utan att riktigt veta vad som väntade. Jag valde gult. När gruppen en stund senare samlas för att lyssna till sin ledsagare är det som om ett lugn sprider sig. Så öppnas dörrarna. Steg för steg, lite försiktigt och trevande går vi in i den andra världen. Det är ganska mörkt, och samtidigt friskt på något vis. Jag känner de andra deltagarnas kroppar, lite avvaktande, vänliga, och uppmärksamma; vi är en grupp som rör sig i en diskret koreografi, lika försiktigt som gemensamt.

Jag skriver »vi», för att sätta ord på att individerna i den grupp jag ingick i kunde dela upplevelsen på ett kollektivt sätt. Vad de andra tänkte vet jag

förstås inte, men jag vet hur de samvarierade koreografiskt med mig och med de andra i gruppen. Små diskreta tecken på närvaro och delad omsorg märks i en intim situation där åtta personer tillsammans ska genomföra en vandring inne i en ganska labyrintisk och dunkel rumslighet.

Gruppen träder in i en rumslighet som på väsentliga punkter skiljer sig från det vanliga scenrummet med publikgradäng och spelplats. Min teatervana kropp minns den vanliga strukturen – som också är en urgammal symbolisk ordning – och noterar häpet skillnaden. Häpenheten har inte att göra med att det som sker är konstigt eller svårbegripligt på en intellektuell nivå (att ändra ett scenrum är inget nytt), utan med en fysisk förnimmelse av annorlundahet. Fötterna rör sig framåt, och kroppen lyssnar, känner, och förvandlas. Jag skriver inte det här för att det som händer skulle vara särskilt unikt, eller storslaget: tvärtom, det är en ombyggd miljö med igenkännbara delar som möter besökaren. En gång, mörka mjuka väggar, några vanliga stolar, och över detta en »stjärnhimmel», som alldeles uppenbart är konstruerad med tekniska hjälpmedel – i det här fallet discokulor. Men inget av det relativt igenkännbara minskar upplevelsen, minskar det unika i tillfället, det enormt stora i de i tiden utsträckta ögonblicken. I skrivandet stannar jag upp, och upprepar, sjunger om, som en refräng, för det är här, i början av gången, i ett slags känsla av födelse, som den scenografiska händelsen visar sin lika diskreta som starka kraft.

Droppande och liksom raspande ljud, dunkel, mörkret i gången; vi står där och väntar lite. Stjärnhimlen sträcker sig över hela det sceniska bygget, över en svartklädd form som utan tvekan har ett inre. Vi befinner oss ännu i den yttre banan, och är på väg in i något ännu okänt. Vi sjunker inte, men ändå sjunker vi in, blir nedsänkta och absorberade i föreställningens miljö. Ett yttre registrerande kombineras med ett inre upplevande i ett sammansatt och dynamiskt skeende. Det som sker i gången skulle kunna vara banalt, eller ett slags ickehändelse som inte förtjänar utrymme i texten, för detta att gå in i ett rum hör till våra mest vardagliga aktiviteter. Det ska också sägas: även en till synes enkel eller intetsägande rumslig gestaltning – som en vägg eller skärm klädd med svart tyg – påverkar upplevelsen av det som sker. För varje steg en aktör eller besökare tar, ändras något i rummet, i alla relationer, i alla mellanrum. Det skimrar, och atmosfären skiftar. I den dunkla gången blir detta mycket tydligt.

Luften i gången är skön att andas in; jag tittar på stjärnorna, känner en skimrande svalka. Kanske är det här, redan här, som jag blir gråtfärdig, utan att riktigt veta om det. Tempot är lugnt, vi besökare tar oss fram till en sorts glänta och sätter oss, men först efter att vi vänligt och försiktigt förvissat oss om att alla har en plats. Det är ett slags hänsyn som sprider sig, och den kroppsliga känsligheten och följsamheten är påfallande. Det-

ta är en lika diskret som vänlig sensation, jämfört med den oreflekterade fientlighet som man ibland kan uppleva på en traditionell teaterinstitution när publiken ska hitta sina platser. I den mjuka rörelsen i gången upphävs detta och de olika individerna förs mot en känslighetens öppna position. Detta kan beskrivas som en möjlighet, eller ett erbjudande, som kan tas emot på olika sätt.

Vi ombeds sätta oss på stolar, ta vår tid, och lyssna till tre berättelser. Röster från dokumentära intervjuer med Anna Bergström, Tobias Rudåker och Juli Apponen fyller rummet. Deras personliga livsberättelser finns (när det här skrivs) inte tillgängliga på nätet. I mina samtal med Ingemarsson efter föreställningen framkom att hon arbetade med frågorna hur – eller om – de dokumentära berättelserna eventuellt skulle kunna bli närvarande på internetscenen. Avsikten här är inte att gå närmare in i de individuella livsödena, utan att undersöka hur det personliga berättandet infogas i och agerar i den sceniska händelsen. Rösterna blir till rörelse i rummets rymd och i oss. Orden om främlingskap, könsbyte och livsval fyller min kropp, och börjar på något vis slå följe med mig: som något att både bära och bevittna. Också här förnimmer jag en gemenskap med de andra i gruppen: vi lyssnar tillsammans. Över oss glimmar stjärntäcket, teatralt och alldeles underbart.

Spegelhändelser mellan kropp, bild och språk

Gruppen följer ledsagaren in i ett av tre små rum; de tre grupperna möter rummen i olika ordning och ibland korsas vägarna. Inne i rummen är väggarna på en och samma gång avskiljande och genomsläppliga, vilket minskar känslan av isolering och visar på instabilitet, samtidigt som det lilla rummet blir en definierad plats. I ett annat register finns berättelserna närvarande, som minnen och som rörelser som fortsätter under föreställningens gång. Det går att spekulera om vilken historia som hör samman med vilken artist, samtidigt som det i den rumsliga situationen inte sker ett tydligt utpekande. I informationsmaterialet har rummen namn och det framgår att Anna dansar i Svarta sjön, Tobias i Porträttgalleriet, och Juli i Skärvornas flod.

I det första rummet möter gruppen i gula band dansaren (Anna) som rör sig avskalat, minimalistiskt och fokuserat på och med en golvspegel. Framställningen blir ett eko av mytologiska och konsthistoriska referenser. Narkissos förälskade sig i sin egen spegelbild, och tynade bort, för att till slut bli en blomma. Ingen röst av kärlek nådde fram. Dansaren är vackert sminkad, kostymen skimrar i gröna och blå toner och slät hud syns. Bilden

blir också ett eko från modevärlden och sminkindustrin. Mediala tekniker är inte neutrala, utan verkar i symbios med fundamentala fantasier, som skapar orörlighet och är svåra att förändra. Sådana bilders närvaro och påverkan i samhället är oerhörd. Det ständigt pågående fotograferandet och filmandet, speglandet och försjunkandet i den egna bilden, som också är andras bilder, och andras blickar, hör till det som kännetecknar vår kultur.

Besökarna/vittnena sitter på en rad helt nära dansaren, som koncentrerat går i närkamp med sin egen spegelbild. Hon rör sig som om det fanns en förbindelse med djupet under den hårda blanka ytan. Kinden trycker sig mot spegeln, mot en annan kind, som inte finns, annat än som bild. Här finns också det reala njutningsfyllda begäret efter hud, efter sammanfallandet, efter det icke separerade underbara barndomslandet av mjölk och hud. Och här finns barndomens nödvändiga speglande, den process där jaget tar form genom ett så kallat misskännande. Bilden i spegeln framträder som hel och hållbar, medan den egna kroppen ännu är vinglig och har svårt att leva upp till bilden. I detta finns starka affekter som aggression och kärlek. Det finns en vuxen som stöttar barnet, och speglandet är mycket mera komplext än det bländande mötet med den egna bilden. Enligt Lacan är speglandet förknippat med det imaginära registret och följer med människan genom hela livet, och speglandet pågår hela tiden.

Dansaren vinglar inte en millimeter, men den reala risken att falla, att halka, att skaka till, att förlora kontrollen och försvinna ut ur den gemensamma skapelseakten finns där. Den yrkesmässiga precisionen är viktig för vad vi som besökare upplever. Dansaren håller händerna mot den mörka spegeln, dyker ned, och blir ändå kvar, det är en underbar rörelse och icke-rörelse, i fantasin och i livet. Bilden är både där och inte där, i en evig kamp. Vilka fundamentala fantasier och underliggande strukturer finns i de bilder vi har runt oss och i oss?

Nästa rum gruppen förs in i är ett spegelgalleri, där en sångare (Tobias) umgås med spegelbilder av sig själv. Jag upplever framställningen som koncentrerad och lågmäld, men samtidigt som mäktig. När aktören sjunger, dansar – rör sig – med en bild börjar den agera självständigt; den stämmer inte riktigt med rörelserna, och det verkar som om en förhandling pågår med spegelvärlden. Sångaren prövar sin röst, och sina kläder, söker något, och i slutet spricker spegeln från »kant till kant», precis som i Alfred Tennysons dikt om Jungfrun av Shalott. Jungfrun är fångad i sitt rum, och får bara lov att se världen genom en spegel. När hon drabbas av kärlek och ser ut över världen, spricker spegeln från kant till kant. Den narcissistiska, instängda och självbespeglande positionen överges, och hon ger sig ut, och dör på vägen till den älskade.

Människan som vill nå bortom den eviga spegeldialogens skuggvärld har

Anna Bergström
i Svarta sjön.

en röst, talar tillbaka, sjunger ut. När spegeln krackelerar – och jag rycker till – sker skiftet plötsligt, som om en yttre kraft orsakade förändringen, och samtidigt är det subjektets röst som skapar sprickorna. Allt detta bevittnar vi. Att kunna tala, röra sig och sjunga, i ett rum, i relation till andra, i samhället, hör till den symboliska ordning som subjektet blivit en del i, men de sociala och politiska ordningarna är många och inte alltid stabila. Det politiska stödet till utominstitutionell kultur – den sfär där *Spegeln* utspelas – möjliggör föreställningen, men så har det inte alltid varit, och vad som sker i framtiden vet vi inte. Som besökare deltar man också i ett politiskt spel om konst och människosyn. Vad innebär det att försöka göra upp med fundamentala fantasier och bilder som förför och bländar oss? Vilka förebilder har vi och vilka vill vi ha? Hur skapas hållbara scener för mänskligt liv?

En frusen flod av spegelskärvor fyller det tredje rummet. Formen, smal uppe vid taket, bred på golvet, påminner om ett ymnighetshorn som bara producerar skärvor. Dansarens (Juli) stora händer rör sig långsamt, på ett oerhört talande och sårbart sätt, och dräkten är benvit, håret rödaktigt. Dansaren kryper på skärvor, klättrar uppåt, griper med händerna tag i en stång, och klättrar ut. Då känner jag smärtan i händerna, tänker på att släppa taget, och falla in i den fatala vändpunkten, det totala *kairos*. På ett sätt har fallet redan skett, spegeln är redan sprucken. Ändå lever dansaren. Det avgörande ögonblicket var att inte släppa taget, trots allt. Som en hinna rör sig en filmbild över kroppen, vanställer, anpassar, missanpassar, och kroppen sammanfaller aldrig helt med bilderna, även om det kan se ut så. Denna användning av film är igenkännbar från Ingemarssons tidigare verk (precis som de dokumentära intervjuerna är det), men här kommer man riktigt nära, så att filmhuden känns. Här finns ingen definierad kvinna och ingen glasklar man, men en människa, alldeles uppenbart levande. Den vackraste jag sett. Att sitta där i rummet är som att dyka in i den sönderskurna identitetens skönhet. De yttersta gränserna visar sig. Den reala njutningen, som också är smärtan, spelas fram och sedan upphör spelet. Vi som suttit på våra stolar – andlös i mitt fall – reser oss, och följer ledsagaren ut.

Nomadisk resonans

På väg mellan de små rummen följer de olika grupperna ljusslingor och korsar en central hjärtpunkt i teaterns lilla och samtidigt stora universum. Alla deltar i en gemensam resa, mellan olika landningsplatser, en nomadisk vandring, som krokar i väsentliga stråk i Göteborgs danshistoria. Ingemarsson var en av de centrala aktörerna i den utominstitutionella, så kallat »fria»

Tobias Rudåker i Porträttgalleriet.

dansens genombrott i staden. Hon var en av koreograferna i dansgruppen *Rubicon*, som under senare hälften av 1980-talet intog Göteborg i projektet »Stadens dansare». De kallade sig för »nomader» och rörde sig från plats till plats. En helt ny publik kunde röra sig fritt, komma och gå, i mötet med dansen. Rubicons initiativ ledde till etablerandet av scenen Atalante och till att den »fria» dansen fick en fast scen – något som på ytan kan förefalla vara motsatsen till den nomadiska idén, men strukturen i *Spegeln* visar på något annat.

I *Spegeln* är det publiken som gör en vandring inomhus. Alla besökare rör sig i en koreograferad sekvens som inte rymmer så mycket fysisk frihet av det slag som finns utomhus. Men jämfört med en traditionell teaterupplevelse, där man sitter stilla på sin plats framträder vikten av, och den kritiska kraften i att kroppen får lov att röra sig från plats till plats, fysiskt och mentalt, inne i och med scenkonsten. Konstnären och forskaren Monica Sand skriver så här om den interaktion som ständigt pågår i rumsliga miljöer:

> Det uppstår resonans i form av vibrationer, ljud och friktion mellan människa och rum. Varje människa är i sig ett resonanssystem som med steg, rörelse, andning, röst och rytmer sätter rum och plats i rörelse och på det sättet mer eller mindre omedvetet bidrar till en pågående dialog mellan kropp och plats. […] Resonans uppstår i tiden som ett immateriellt, pågående och undflyende uttryck för det liv, de rörelser och den rytm som pågår och fyller en stad med innehåll och mening.[16]

Dessa grundläggande fenomen har i *Spegeln* infogats i en noga uttänkt struktur. Som besökare inordnar vi oss i en idé, och samtidigt aktiveras alla våra sinnen i en växling mellan nuets empatiska utbyte och historiens spår. När vi rör oss i den scenografiska händelsen rör vi oss också med historien, i ett oändligt eko-system. Vi blir scenograferade – inskrivna i det sceniska verket – och vi scenograferar – skapar/skriver händelsen, i en pågående process. När vi rör oss från plats till plats, för att få något och ge något tillbaka, är detta en kroppslig, rumslig och pragmatisk rörelse, som samtidigt är teoretisk. I en nomadiskt genomarbetande rörelse kan den symboliska fattigdomen i orättfärdiga och destruktiva system ifrågasättas och förhoppningsvis ändras till det bättre.[17] Och gruppen med gula band rör sig ut ur det tredje rummet, och vandringen går mot sitt slut, ett slut som är en paus, och en ny början.

Tillbaka i den yttre gången blir jag för en sekund orolig att ljuset ska slås på med full kraft. Men besökarna bjuds in, lika vänligt och resonerande som tidigare, att röra sig fritt i miljön. Jag följer en känsla, känslan av

Juli Apponen i Skärvornas flod.

stjärnhimmel och skimmer, och går tillbaka till rummet med spegelskärvorna, sätter mig ned där för att låta den sceniska händelsen verka för fullt. Det jag upplevt vävs samman: En rörelse tycks pågå mitt i det frusna och blinda. Rösten som sjunger med sig själv skapar sprickor som förändrar. I de trasiga världarnas reala smärta är också den förändrande kraften som starkast, och farligast. Så småningom lämnar jag rummet med skärvorna. Ingen av besökarna har haft samma upplevelse, men det fanns en gemensam nivå där den scenografiska händelsens nomadiska struktur hade en avgörande och stark betydelse för möjligheten att delta på ett fördjupat och självvalt sätt.

Den scenografiska händelsen i *Spegeln* problematiserar synen på publiken som en anonym massa, bestående av distanserade iakttagare. Förmågan att spegla, leva med och leva sig in i situationens rörelse och den egna kroppens yttre och inre svar på denna, är något som pågår. Detta speglande är inte alls bara visuellt: upplevelsen är både multisensorisk och rumslig. I den scenografiska händelsen finns en koreografisk struktur som är mjuk och ledsagande, och samtidigt medvetet organiserad och på sitt vis styrande. Mitt i det milda som tycks tillåta att jag »bara» försjunker i det pågående, ställs också på sitt sätt oerhörda krav. Vad innebär det att bevittna, och på allvar röra sig helt nära, eller inne i människors identitetsblivande i relation till samhällsstrukturerna?

Under stjärntäcket

Att skriva *med* en scenografisk händelse är att repetera den och därmed tolka den – så som en dansare tolkar ett rörelsematerial – och genom ett återvändande i nuet göra den till kroppslig händelse i ett textrum. Omsjungandet blir en undersökningsmetod som skärper uppmärksamheten på de affektiva krafter och uttryck som är i rörelse när något befinner sig i tillblivelse.[18]

Det som utspelas i *Spegeln* är inte en illustration av teoretiska begrepp, utan en *artikulation* av ytterst komplexa skeenden och samspel. Genom att röra sig med berättelserna, och uppsöka spegelvärldarna, blir besökaren en del i gestaltningen av sådant som kan vara svårt att språkliggöra. Skapandet av förtroende var centralt, i allt från miljöns småskalighet till ledsagarnas lugna tonfall. Det fanns ett fokus på gemensam rörelse, i syfte att bädda för ett så väl fungerande *utbyte* som möjligt med aktörernas framställningar. Ett utbyte är något annat än ett vanligt möte, och något annat än en konflikt, det vill säga: utbytet överskrider det imaginära registrets dualism. Riktiga utbyten är provocerande eftersom de som är inblandade kan förändras på allvar. Det som jag upplevde som »krav» i *Spegeln* handlar om utbytet, det

vill säga om att bry sig, vara närvarande i nuet, och ha en öppenhet för uppgiften: i det här fallet att bevittna det som berättas och gestaltas, och på så sätt vara en representant för den sociala dimensionen.[19]

Upplägget i *Spegeln* öppnar också för att personliga erfarenheter sätts i spel, vilket sällan är oskyldigt. Jag kryper baklänges på den flod av spegelskärvor, som fortfarande rör sig, här i texten. Den scenografiska händelsens skimrande stjärntäcke väver samman universums glimmande natthimmel med behovet av skydd för den drömmandes kropp, och kläder som den vakna människan iklär sig och rör sig med. I detta fogas det okända och det mystiska samman med upplevelsen av att vara en fysisk varelse i världen, någon som rör sig, sover, känner och tänker – i den oändliga obegripligheten.

Noter

1. Ordet »stjärntäcke» är hämtat från August Strindbergs drama *Ett drömspel*.
2. Denna användning av arbetsord har släktskap med dansvärldens yrkespraktik, och blir kanske särskilt tydlig i den delade tolkningsprocess där en abstrakt koreografi koncipieras och repeteras, se Cecilia Roos »Från rörelse ur reflektion i tillblivelse: Dansaren och den konstnärliga processen» *Ord i tankar och rörelse: Dansaren och den skapande processen: konstnärlig och humanistisk forskning i samverkan. En delrapport*, red Cecilia Roos & Katarina Elam & Anna Petronella Foultier, DOCH Dans och Cirkushögskolan, 2012:2, sid 11–54.
3. Gregory J. Seigworth & Melissa Gregg »An Inventory of Shimmers» *The Affect Theory Reader*, red Gregory J. Seigworth & Melissa Gregg, Duke University Press, 2010, sid 1. Min översättning.
4. Se följande texter: Astrid von Rosen »Anteckningar om scenografi» *Arche*, nr 36–37, 2011, sid 179–186; Joslin McKinney & Helen Iball »Researching Scenography» *Research Methods in Theatre and Performance*, red Baz Kershaw & Helen Nicholson, Edinburgh University Press, 2011, sid 111–136; Joslin McKinney »Empathy and Exchange: Audience Experiences of Scenography» *Kinesthetic Empathy in Creative and Cultural Practices*, red Dee Reynolds & Mattew Reason, Intellect, 2012, sid 219–235.
5. Om detta slags performativa skrivande, se Peggy Phelan, *Mourning Sex. Performing Public Memories*, Routledge, 1997.
6. För kopplingen till Lacan, se min avhandling *Knut Ströms scenografi och bildvärld. Visualisering i tid och rum*, Göteborgs universitet, Acta Universitatis Gothoburgensis, 2010, och där anförda referenser.
7. Eva Ingemarsson, http://www.evaingemarsson.se/spegeln-kairos/ samt https://vimeo.com/evainge (hämtad 2015-06-01). På Ingemarssons sida finns namn på samtliga personer som skapat och/eller medverkat i föreställningen. Jag nämner inte alla i min text, och går inte in i detalj när det gäller kostym, ljud, med mera, men jag är medveten om dessa uttrycksmedels betydelse, och införlivar mina intryck av dem i den scenografiska händelsen.
8. Ingemarsson har inspirerats av psykiatern och psykoanalytikern Daniel N. Sterns tankar om avgörande ögonblick och intersubjektiv kontakt. Se Daniel N. Stern, *Ögonblickets psykologi. Om tid och förändring i psykoterapi och vardagsliv*, Natur & Kultur, 2005.
9. Seminariet, som arrangerades av Göteborgs förening för filosofi och psykoanalys, finns inspelat och är tillgängligt på de webbsidor som anges i not 7.
10. Se Magnus William-Olsson (red), *Performativ kritik. Konstens kunskap, kunskapens konst*, Ariel litterär kritik 3, Ariel i samarbete med det fria seminariet i litterär kritik, 2013.
11. Det etiskt viktiga i att det skrivs texter om dans där dansarnas och koreografernas perspektiv finns närvarande, framhålls i *Koreografisk Journal*, #1: Kritik, december 2013.
12. Jag har arbetat professionellt med dans från tidigt 1980-tal till sent 1990-tal. Efter utbildningen på Kungliga Svenska Balettskolan i Stockholm har jag haft anställning som dansare på Malmö stadsteater (idag Malmö opera), Stora teatern i Göteborg och Göteborgsoperan. Jag har även varit verksam inom den utominstitutionella kultursfären.

13. En rolig och brutal dans med »oändliga signaturer» utförs av Jacques Derrida, i »Limited Inc a b c», i *Limited Inc*, Northwestern University Press, 1988, sid 29–110.
14. Dee Reynolds & Matthew Reason »Introduction» *Kinesthetic Empathy in Creative and Cultural Practices*, red Dee Reynolds & Matthew Reason, Intellect, 2012, sid 18–20.
15. Konstnärens namn är Mauritz Tistelö, han var även en av ledsagarna under föreställningen.
16. Monica Sand »Resonans – att resonera med stadsrummet» *Det förflutna i framtidens stad. Tankar om kulturarv, konsumtion och hållbar stadsutveckling*, red Krister Olsson & Daniel Nilsson, Nordic Academic Press, 2014, sid 37.
17. Genusvetaren Rosi Braidotti tänker sig det nomadiska som en kritiskt medveten rörelse som dekonstruerar traditionell vetenskaps uppdelning mellan förnuft och känsla, se Rosi Braidotti, *Nomadic Subjects. Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, Columbia University Press, 1994.
18. Kathleen Stewart »Worldling Refrains» *The Affect Theory Reader,* red Gregory J. Seigworth & Melissa Gregg, Duke University Press, 2010, sid 339.
19. Jämför med bevittnandets funktion i iscensättningen av en traumatisk historia i *Saying it, Mieke Bal & Michelle Williams Gamaker, Renate Ferro*, Exhibition Freud Museum London, 21 september–18 november 2012, Occasional Papers, 2012, sid 20.