



Jennie Lindström. Bilden ovan och följande från dansteaterföreställningen *Kung Oidipus* på Malmö Stadsteater. Fotograf: Peter Westrup.

# Koreografi, komplexitet och kritisk rörlighet

## En undersökning av barndomens närvaro i dansteaterverket *Kung Oidipus*

Astrid von Rosen

### Att tänka med fötterna

Tänk dig att dina föräldrar spikar ihop dina fötter och sätter ut dig för att dö. Det var detta som enligt en antik myt hände Oidipus, vars namn bokstavligen betyder svullfot. Som vuxen minns han inte händelsen, och vet inget om denna del av sin historia, och ändå rör han sig med den; varje steg är ett steg med ett okänt och smärtsamt förflutet. På scenen, i dansteaterföreställningen *Kung Oidipus* (2011) i regi och koreografi av Kajsa Giertz, sitter en aktör i en kontorsstol och rör lite disträ vid sin bara fot.<sup>1</sup> Några meter bort, eller en evighet bort, rör sig den blinde siaren Teiresias, tung och naken, i en cirkel, och hans stora fötter ”slaskar tungt” mot golvet.<sup>2</sup> Några minuter, eller en evighet bort, har Budbäraren en stol runt foten, och den skräller våldsamt när den slår i scengolvet. Från det förflutna sparkar jag hårt med foten på masoniten i en mycket ful busskur. Fotens tanke är ytterst hörbar och kännbar, då som nu. Att kroppar minns, har kunskap och att detta ingår i skapande och undersökande processer har skådespelerskan Gunilla Röör vittnat om i ett konstnärligt forskningsarbete:

Så småningom ville jag pröva Richard III, som jag ju har spelat, och döm om min förvåning! Vad händer när jag tar fram honom? Den här foten åker in i dit (*visar*), den här handen knuffas upp där, den här axeln åker upp dit och så är det bara (*härmar karaktären Richard III:s röst*)... Alltså plötsligt så uppenbarade sig Richard III som min mormor! Min mormor var i Richard III:s kropp... och det var... hissnande!<sup>3</sup>

Mitt gamla sparkande, som kom fram när jag började språkliga koreografiska moment i *Kung Oidipus*, har filtrerats genom min yrkesutbildning till dansare, och åratals arbete med träning, repetitioner och föreställningar. Och ändå sparkar foten, hårt så att jag känner det, och så att texten upplöses av den råkalla luften vid det förflutnas busshållplats. Precis som Gunilla Röör använder jag kroppens kunskap och minnesspår i ett yrkesmässigt sammanhang, där spåren operationaliseras utan att de vanligen har analyserats.

Den fråga som ställs i den här texten handlar om hur barndomen görs närvarande genom de fysiska och koreograferade uttrycken i föreställningen *Kung Oidipus* och hur detta kan förmedlas i skrift. Jag diskuterar också vad det kan finnas för kritisk potential i att belysa svårfångade gränsländ, och hur detta förhåller sig till vetenskapliga ideal.

I psykoanalytisk teori anses skeenden och upplevelser under barndomen ha avgörande betydelse för människans fortsatta liv.

Psykoanalysens grundare Sigmund Freud använde sig av myten om Oidipus för att tydliggöra hur han tänkte sig att en omedveten instans styr människans önskningar. Enligt denna teori har människan inte kontroll över det hon tror sig behärska, utan drivs av en för henne själv okänd, men samtidigt påträngande och tvingande nivå i psyket. Psykoanalytikern och idéhistorikern Per Magnus Johansson har med utgångspunkt i en nutida läsning av Freud sammanfattat begreppet barndom i fem punkter: 1) Rörelsen mellan barndom, minne och återberättande visar på komplexitet, i motsats till förenklade förklaringsmodeller där någon enstaka faktor antas bestämma människans psykologiska disposition. 2) Ingen kommer undan att ha varit barn, och barndomen finns med en person under hela livet. 3) Barndomen fungerar som en ”metafor för livets gränser, glädje, tragik och dramatik”. 4) När förbindelsen till det som varit aktiveras kan barndomen åtminstone delvis gå att förstå, och kunskapen kan bli meningsfull i nuet. 5) Barndomen ”utgör en bearbetningsbar rest som vi kan föra med oss in i våra vuxna liv – såväl i kärlekslivet som i arbetslivet”.<sup>4</sup> I denna förståelse av barndomen betonas dynamik, komplexitet och möjligheten till förändring, i motsats till fastlagda tolkningsmallar, och alltför fastläsande diagnoser.

Eftersom det som sker i det psykoanalytiska arbetet utspelas mellan två personer som i sin tur är förbundna med andra personer som ingår i olika kontexter blir själva aktiverandet av det förflutna nästan omöjligt att få fatt i och nagla fast i skriven form. Så fort något görs till text eller arkiveras så dödas i någon bemärkelse den levande händelsen. Sedan kan en text när den blir läst, och ett arkiv när det bearbetas, få liv och sättas i rörelse, om läsaren och forskaren kan och vill ge sig in i sådana medskapande processer.

Vad innebär det då att ta sig an en föreställnings sceniska komplexitet ur ett dansarperspektiv?<sup>5</sup> Till att börja med kan man säga att dansaren, som har kroppen som sitt arbetsredskap, bokstavligen kliver in – sätter ned foten – i den sfär där kropp, bild, tanke och språk rör sig. Ett beryktat uttalande av psykoanalytikern Jacques Lacan handlar just om att tänka med fötterna. När Lacan – det här var i USA 1975 – fick en fråga om tanken från en ung Noam Chomsky svarade han:

Vi tror att vi tänker med hjärnan; själv tänker jag med fötterna. Det är bara när jag stöter på något hårt. Ibland tänker jag med ansiktsmusklerna, när jag slår mig. Jag har sett tillräckligt många elektroencefalogram för att veta att det inte finns skugga till en tanke där.<sup>6</sup>

Svaret väckte bestörtning och uppfattades som ett uttryck för galenskap i den positivistiskt laddade kontext där Lacan var inbjuden att tala. När yttrandet – som här – flyttas in i en konstnärlig diskurs där vetenskapens neutralitetsideal ifrågasätts, och där subjektets närvaro kan erkännas och ses som produktiv, kan det bli ett användbart arbetsverktyg.<sup>7</sup>

Att sätta ned fötterna och kliva in i världen är på en fenomenologisk nivå grundläggande för människan. När barnet blir varse sin egen spegelbild och när en vuxen speglar barnet, är kroppen också där i en blandning av fysisk realitet och bild. När barnet blir del i en språklig ordning sker detta inte utan kroppen, utan med den i ett komplext spel på den mänskliga scenen. I denna dans rör sig barnet med sin egen figur, sin egen form, i relation till sådant som inte är den egna formen, utan omgivningen. Detta är på ett annat plan igenkännbart i den vuxna dansarens yrkeskunnande: att kunna uppfatta koreografisk form, röra sig med den, kunna tolka och uttrycka den på ett fullödigt sätt, utan att sammanfalla med den.

Konstvetaren, kritikern och curatören Juli Carson skriver: ”Skulle sedan subjektet förlora sin känsla av gestalt i förhållande till underlaget, skulle detta resultera i den desorienterande känslan av att falla ut från språket.”<sup>8</sup> Ett sådant traumatiskt tillstånd kan enligt performanceteoretikern Peggy Phelan uppfattas som ”ett hål i det symboliska nätet som skriker efter att bli lagat, upprepat, reviderat.”<sup>9</sup> Om bilderna och språket inte håller samman världen, då visar sig något outhärdligt, reallt, som både är kroppsligt och omöjligt, smärtsamt och förbundet med njutningslängtan. Med sitt uttalande visar Lacan hur det reala – det som ännu inte symboliserats och blivit språk – alltid är närvarande i tänkandet, på mer eller mindre märkbara sätt. Det som sker och uttrycks i det reala är inte statiskt, utan pekar mot en symbolisering.

Foten igen, i rörelse. Känslan av foten som möter golvet. Uppömandet av känslan att låta foten möta golvet. Upprepat och finslipandet av denna känslighet. Det yrkesmässiga användandet, provandet, och utvecklandet av fotens känsliga färdighet. När fotens möte med golvet utförs på ett fullödigt sätt i en danshändelse uppnås det som repetitören och dansaren Cecilia Roos kallar för *dynamisk ekvivalens*, det vill säga ett skeende som är perfekt men ändå rörligt och föränderligt.<sup>10</sup> I varje steg och varje möte med golvet rör sig allt det som lagrats i dansarens kropp och psyke genom åratals träning och arbete. Där finns dansens symboliska ordningar, dess olika regelsystem (det finns inte någon helt ”fri” teknik, även om vissa danspraktiker kan upplevas som ”friare” i relation till andra system), lärarnas, kollegornas och åskådarnas röster och blickar, och de olika samhällssystemens strukturer. När foten möter golvet, rör den sig med bilder från kulturen och från media, från uppväxten och från privatsfären, fantasier, drömbilder, och förebilder, i en imaginär spegelserie utan slut.

Fotens tänkande börjar röra sig i det reala genom skors olika sulor, eller direkt genom den bara fotens hud, torr, sprucken, blödande, mjuk, smidig, hård, förtjockad, levande och delvis död hud. I den vuxna dansarens fot rör sig barnets fot, barfota, i strumpor och skor, varm och svettig eller kall och stel. Min fot har med sig känslan av hårt trampad, sammetslen, solvarm jord på en stig. Känslan är verklig; jag kan andas in den, röra mig med den. Stigen och fotens möte med den är borta, men från framtiden kommer ännu en dansdröm, ännu en önskan att rörelsen ska

kunna ske just på det sättet. Varje steg vi tar rymmer en rörelse mellan då, nu och framtid, mellan barndom, vuxenliv och sådant som ännu inte hänt men som ändå kan vara mycket styrande. Varje steg vi tar rör sig, med, mot, genom och i relation till skivrande skikt och vävda världar och de dynamiska passager som förbinder och genomkorsar dem. Tänkandet med foten lever i ett utsträckt ögonblick, någonstans mellan brist och sällhet.

## Arbetsmaterial, tillvägagångssätt och kontexter

När jag såg föreställningen av *Kung Oidipus* den 24 september 2011 antecknade och tecknade jag samtidigt som jag fokuserade på det som skedde på scenen. Kvar blev korta och ganska oläsliga beskrivningar, linjer som förmedlar något av rummets och koreografins förändringar, och ord som förankrar skeendena i dramaten. Också en så snabb och till synes ytlig teknik ristar in spår i kroppen, som man sedan kan arbeta vidare med. Enligt curatören Catherine de Zegher är teckningen inte statisk utan har en transformativ kvalitet: ”Som en plats för passager, skisserar teckningen gesternas dialektik i ett utrymme där det icke-lingvistiska och det lingvistiska, det privata och det kollektiva, det kodade och okodade, det irrationella och det rationella sammanfaller.”<sup>11</sup> Tecknandet fungerar som en väg att närma sig dansen, koreografin och temporaliteten i föreställningen.

Jag har haft tillgång till en arbetsvideo, inspelad den 29 september 2011. Videon är filmad med stående kamera på ganska långt avstånd, vilket gör att rörelsesekvensernas mönster och struktur framträder tydligt. De fotografier som finns på teaterns hemsida och i programbladet är säkerligen utvalda med det sammanvävda syftet att vara representativa för föreställningen, locka publik och fungera som pressbilder. Om de som valde bilderna på ett direkt sätt tänkte på dem som möjligt underlag för framtida forskning är svårt att avgöra, men Hipps hemsida har en särskild arkivfunktion, och där är materialet från *Kung Oidipus* ännu åtkomligt (januari 2014). För forskaren är det stor skillnad på att få tillgång till ett fylligare material som inte sovrats så hårt, och på att arbeta med fragment som direkt kodats av kravet på och viljan att ”nä ut”.<sup>12</sup> Min metod har varit att återinlogga de fotografiska bilderna i föreställningens flöde, och på så sätt göra dem mera rörliga. Fotografierna gör att det går att komma närmare aktörernas uttryck. Här finns en avgränsning: jag har inte sökt upp och talat med Giertz, någon annan i det kreativa teamet, eller aktörerna – något som jag gärna hade gjort, om utrymme funnits i planeringen, deras och min. Däremot har jag använt mig av intervjuer i pressen där Giertz talar om uppsättningen. Jag går inte närmare in på mottagandet av föreställningen, men här kan nämnas att recensionerna var genomgående positiva.

På Hipps hemsida finns en film, gjord med ett slags pedagogisk lekfullhet, där en skådespelerska förmedlar Oidipusdramats huvuddrag samtidigt som hon hanterar de namn och nyckelord som flyger in i bilden.<sup>13</sup> Teatern har också lagt ut ett inspirationsmaterial som kortfattat tar upp: pjäsen, Jon Fosse, Sofokles, grekisk teater, myten om Oidipus, Oidipuskomplexet samt tips om exempelvis litteratur. Materialet åtföljs av diskussionsfrågor. Den första lyder: ”Är de gamla klassiska berättelserna angelägna för oss idag?” Den sista har formulerats så här:

Psykoanalysen, som grundades av Sigmund Freud, bygger på att förstå vem man är, att rannsaka sitt inre. Freud hävdade också att det finns en omedveten mening och avsikt bakom en människas handlingar. Varken Oidipus eller någon annan människa kan undgå sitt förflutna. Man är helt enkelt den man är. Vi har t ex inte valt våra föräldrar och måste leva med vårt arv. Tror du att människan trots påbrå och bakgrund kan välja sitt liv och själv skapa sitt öde?<sup>14</sup>

Detta är ambitiösa grepp, igenkännbara från skolans och universitetets värld, liksom från en bred folkbildande tradition.

Två linjer framträder i förhandsmaterialet. Dels vill avsändaren vara pedagogiskt hjälpsam mot publiken genom att förtydliga exempelvis huvuddragen i Oidipusdramat, dels framträder en diskussionsinriktad relation till psykoanalytiskt tankegods. Utöver dessa två linjer finns ett spår som huvudsakligen kommuniceras visuellt – i programbladet, på affischen, i fotografier och i ett filmklipp med utsnitt ur föreställningen – nämligen att det är ett fysiskt betonat, koncentrerat och expressivt dansteaterverk som ska ges.

Dansteater är en scenisk uttrycksform där dans, det talade ordet, visuella uttryck och ofta även sång och musik med mera ingår. Den har sina rötter i den expressionistiska dans som tog form i Tyskland under 1910- och 20-talen. Koreografen Kurt Joos, vars antikrigsappell *Gröna bordet* fick stort genomslag under 1930-talet, brukar räknas som en portalfigur. En av de mest populära och konstnärligt innovativa efterföljarna var Pina Bausch, som grundade Tanztheater Wuppertal 1973. Från svenskt håll kan Birgit Cullberg, Ulf Gadd, Mats Ek och Birgitta Egerbladh nämnas bland dem som framgångsrikt arbetat eller arbetar inom genren.<sup>15</sup> I affischbilden (som också är programbladets omslag) till *Kung Oidipus* kommer det expressiva fram när gulbleka händer pressas mot en fuktig genomskinlig yta. Kroppens och den fysiska aktionens uttryck betonas. Fukt, den brungula färgen, och den osynliga hinnan som händerna möter signalerar panik och instängdhet. På fotografier i programbladet framträder människors känsliga, sensuella och kroppsliga uttryck. En kvinnlig aktör bländas av ljuset: här finns också Oidipus blindhet inför den egna historien, och på scenen är hon en av dem som spelar hans roll.

Den dramatekst Giertz använde var den norske författaren och dramatikern Jon Fosses omdiktning av Sofokles klassiska tragedi om Oidipus. I Fosses *Döden i Teben* (2008) finns utöver *Kung Oidipus* även bearbetningar av *Oidipus i Kolonos* och *Antigone*. Trilogin hade svensk premiär på Dramatens scen Elverket, i Stockholm 2009. Av en recension i *Svenska Dagbladet* kan man utläsa att uppsättningen var avskalad rituell, utspelades i en kyrkoinspirerad miljö och kunde uppfattas som ett ”iscensatt hörspel”.<sup>16</sup> Huvudrollen som Oidipus gjordes av en man som stod på scenen hela tiden i 105 minuter. Enmansprestationen och rollgestaltens upphöjdhet hör till strukturen i klassiska uppsättningar av *Kung Oidipus* (eller *Konung Oidipus*). Detta kan jämföras med Giertz delning av rollen på flera aktörer, vilket innebär att monumentet, stjärnrollen, den store manlige skådespelaren, demonteras eller omvandlas. Den här omvandlingen gör att flera människor på ett mera tillgängligt sätt kan känna igen sig och pröva sig i relation till Oidipusdramat. Jag upplevde en förlö-

sande skillnad när en kvinna på scenen, som inte var så olik mig, också uttalade Oidipus ord, och förkroppsligade dem.

I en intervju säger Giertz: ”Genom rörelsen förstår man att alla är Oidipus och det blir också som en drömfunktion. Om Fosse skalat av lite av det grekiska dramat i sin text, så har vi tagit tillbaka lite av det genom rörelsen [...]”.<sup>17</sup> Detta betonande av rörelsen är inte detsamma som ett ointresse för texten, eller respektlöshet. Under föreställningen var det som om orden blev främmande och nästan fysiska aktörer i luften, allas ord, och ingens ord, i rörelse. Enligt kritikern Theresa Benér passade detta ”bra med Jon Fosses ofta retoriska, tillbakahållet konventionella repliker, där individer blir ekon av tankar som inte riktigt bottnar i dem själva. De blir ett slags upplösta subjekt som inte egentligen förmår definiera sin bild av verkligheten.”<sup>18</sup>

Det som jag nu kallar för ”tänkandet med fötterna” ledde fram till ett skifte som bland annat innebar att jag bytte position från att vara åskådare till att i någon bemärkelse vara scenisk aktör, och genom detta förflyttade jag mig till ett gränsland där uttryck sätts i rörelse. Förflyttningen innebar också en dialog med den konstnärliga dansforskningens problematiseringar av omöjligheten att få fram kärnan i dansarens tolkningsprocess i text. Mycket kan sägas, men inte ”allt” och inte ”det”. Enligt Roos är ord och ett nyanserat analytiskt tänkande å ena sidan viktiga villkor för att dansarens arbete ska kunna bli fruktbart, å andra sidan vill hon inte övervärdera de språkliga möjligheterna. De ord och den skrift som växer fram ur danspraktiken är ett användbart, men instabilt arbetspråk, medan den process hon egentligen vill komma åt inte låter sig göras till text:

Språket som springer ur erfarenheten och erfarenheten som växer ur språket. Ett begreppsliggörande som öppnar för ett annat seende vilket också öppnar för en ny förståelse av rörelsen. Språket kan på ett sätt visualisera känslan och gestaltningen i ord. [...] Men språkliggörandet av processen faller egentligen på eget grepp. Det går inte. Min reflektion ligger hela tiden på en mer kroppslig nivå än vad ordet kan visa.<sup>19</sup>

I detta mångfacetterade spel mellan ett inre och ett yttre perspektiv finns en produktiv distans, ett utrymme där något kan och får lov att bli till.

Den text som nu skapas genom arbetet med föreställningen blir ett *performativt tillägg*. Det vill säga något som inte är en mekanisk spegling (en absolut sådan är ändå inte möjlig) av den sedan länge försvunna scenhändelsen, utan ett öppet textframförande i sin egen rätt. Denna akt av översättning är också en kunskapsväg:

De som översätter poesi utbrister ofta: *Ah, först när jag hade översatt dikten kände jag att jag förstod den!* Detta liksom självklara påståenden för oss direkt till kärnan av vad jag tänker att ”performativ kritik” handlar om. Det ställer oss inför en förståelse som bara kan vinnas genom ”görandet”. Fornfranskans *parformir*, från vilket vi har ordet ”performativ”, betyder just ”fullfölja”, ”fullborda”, ”göra klart”, och är bildat av ledet *par* (latinets *per*) som har en rad betydelser, som t. ex. ”genom” och ”över”, men också ”helt” – vilket är den här aktuella betydelsen – och verbet *fo(u)rnrir* ”försörja”.<sup>20</sup>

Det handlar om det avgörande görandets betydelse; man måste arbeta sig igenom något, språkliggöra det på nytt och på sitt sätt för att kunna nå fram till en meningsfull plats. Att tänka med foten blir då ett sätt att koreografera – dansskriva – sig igenom en scenisk händelse. Denna text blir ett slags väv som uppstår i ett kroppsligt möte med en föreställning som först fanns i rummet, och som sedan varit åtkomlig i andra former som video, fotografi och anteckningar.

Detta skrivande är essäistiskt i bemärkelsen rörligt, dialogiskt och hybridartat.<sup>21</sup> *Essän* drivs av en dubbel rörelse mellan passion och vetenskap, den utspelas på en scen där olika kroppar, röster och ord vägs och prövas i relation till varandra och till sammanhanget. Text betyder väv; essän är både trådarna och rörelsen mellan trådarna och i de fransiga marginalerna. Texten blir det vävda tyget och tyget mot huden i rörelse i rummet, i ljuset, i mörkret, i livet. I detta spel utan slut är distans, separation och plats nödvändiga villkor för att brist och begär ska uppstå, och för att en text ska kunna bli till. Psykoanalytikern och lingvisten Julia Kristeva talar om en kritisk *exil*:

Hur kan man undvika att sjunka ned i samförståndhetens träsk om inte genom att bli en främling i sitt eget land, till sitt eget språk, kön och sin identitet? Skrivande är omöjligt utan något slags *exil*.<sup>22</sup>

Denna *exil* handlar om att skapa distans och separation, det vill säga ett avstånd och en rörlighet i relation till det oreflekterade, kanske rentav blinda, i historien och i en själv. Blir dansaren – och/eller forskaren – ett med materialet och rörelsen, kvävs något. Med Roos ord innebär detta att vara ”jag i relation till något annat. Inte jag i något annat.”<sup>23</sup> Även om jag väljer att gå nära de koreografiska uttrycken, och röra mig med dem kan distansen behållas; jag arbetar på scenen som forskare och främling.

Att ge sig in i någon annans koreografi, och röra sig *med* någon annans dansande kropp rymmer *etiska* ställningstaganden. Om man som forskare tar sig an ett verk behöver detta verk och de som framför det vara närvarande i undersökningen på rimliga sätt. Annars riskerar det performativa skrivandet att förlora sin kraft, eller bli viktigt på något annat sätt och på någon annan plats. Det etiska val jag gjort är att när jag skriver om den sceniska händelsen så försöker jag låta scenrum och aktörer komma till tals utifrån de uttryck och kunskaper som visar sig i utbytet med materialet. Detta blir ofrånkomligen tolkat genom min framställning, men genom att en rörelsesekvens arbetas igenom ett antal gånger minskar risken för godtycke. Jag behöver inte hylla eller hålla med om aktörernas framställning, men en dimension i min uppgift är att göra reda för den på ett rimligt sätt. Detta handlar inte om att låsa fast något som inte kan fångas fullt ut, utan om att texter som bygger på performativa artikulationer – nuets text vill spela fram något i mötet med läsaren – behöver visa hur de är gjorda och med vilka val och tillvägagångssätt. Man brukar säga att humanistiska undersökningar inte kan upprepas på samma sätt som naturvetenskapens experiment. Jag eftersträvar inget laboratoriebaserat upprepande (som inte klarar en oändligt komplex verklighet), men jag vill gärna att en annan forskare ska kunna arbeta sig igenom samma material (även om föreställningshändelsen för alltid är borta), kunna begripa min framställ-

ning, se hur den förankrats i källorna, och sedan kunna göra egna självständiga val.

### Föreställningen som sceno- och koreografisk händelse

Människor rör sig mellan raderna i salongen, finner sina platser. Den aktuella uppsättningens scenografi är synlig för publiken. Detta ganska vanliga och till synes enkla grepp tonar ned gränsen mellan scen och salong, vilket påverkar publikens upplevelse, redan innan föreställningen har börjat. Ett öppet rum skapar – åtminstone potentiellt – delaktighet på ett annat sätt än ett rum, som likt en presentförpackning öppnar sig när ridån glider isär. Ett podium, eller en låg plattform utgör den bärande delen i scenografin; inget märkvärdigt, det är denna gång inte fråga om att bli förförd med hjälp av spektakulär scenbyggnadskonst. Ett trappsteg löper runt om den parkettklädda plattformen. På spelytan – som inte är olik ett gigantiskt schackbräde – syns kontorsstolar och ett par mikrofonstativ. Redan innan något egentligen har hänt har en rörelse påbörjats.

Teoretiskt kan scenografi förstås som en medskapande aktör – inte som en passiv bakgrund – i ett kraftspel där den påverkar oss och vi påverkar den. Scenografi är således något som blir till i ett pågående samspel *mellan* allt på scenen och i salongen. Här vill jag betona att scenografin inte behöver vara spektakulär för att detta ska ske; den kan vara diskret, ja rent av osynlig, och ändå påverka oss.<sup>24</sup> Den scenografiska händelsen pågår oavbrutet vare sig vi märker den eller inte, vare sig vi analyserar den eller inte. Denna performativa rörelse är ytterst komplex och utspelas precis som dansen mellan kropp, bild och språk.<sup>25</sup>

Som åskådare dras vi in i en speglade rörelse som involverar kroppen. Begreppet *kinestetisk empati*, som aktualiserats och fått vetenskaplig pregnans genom forskning kring spegelneuroner, syftar just på denna förmåga som alla människor har, och som scenografin tar i anspråk. Kinestesi refererar till hur man upplever och varseblir rörelse, hur rörelsen sätts igång och hur positioner förändras, och hur det inre och yttre samspelar. Empati hör samman med begreppet inlevelse som har rötter i 1800-talets estetiska tänkande. Av detta framkommer att förkroppsligade situationer kan delas och göras gemensamma, men det är samtidigt viktigt att inse att de påverkas av individernas personliga historier och av sociala kontexter.<sup>26</sup> Som alltid gäller att det analytiska arbetet behöver situeras, och att forskaren träder fram som subjekt.

Parkettgolv och kontorsstolar hör till det som är välbekant för de allra flesta av oss. Våra fötter vet hur det känns och hur det låter när man går på ett sådant golv, och bakdelarna vet hur man sitter i sådana stolar, och överlag har vi föreställningar om vad man gör och hur man rör sig på kontor, eller på liknande platser. Utan tvekan tänker och minns vi inte bara med intellektet, utan också med kroppen i en rörelse mellan då, nu och framtid.

Kontorsstolarna bildar former, som hade de ryggtavlor och armar, som kunde de när som helst börja agera. De är spöklika objekt, som hämtats från vardagen och laddats om med något potentiellt annat. Stolarna blir ett slags kroppsligt kodade bilder, som sträcker sig åt många håll, till exempel in under pärmarna på den svenska utgåvan av Freuds *Samlade skrifter*, där hans berömda stol alldeles tydligt framstår som det slags aktör jag försöker



Sara Ekman.



Jennie Lindström, Lindy Larsson, Cecilia Lindqvist, Sara Ekman.

skildra här.<sup>27</sup> Freuds stol blir antropomorf när dess rygg och ben skimrar i ett fjärran ljus. Stolen omfamnar en tomhet, som samtidigt är groteskt överfylld av dem och det vi placerar där.

Redan här, under denna anspråkslösa icke-början har ett *afektiivt skimmer* skapats, medan publiken på en nivå är upptagen med annat. Melissa Gregg och Gregory J. Seigworth, som bland annat är verksamma inom en kulturvetenskaplig sfär, har definierat affektbegreppet på ett sätt som är användbart i relation till scenkonsthändelsen:

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 passagera eller variationerna mellan dessa intensiteter och resonanserna i sig.<sup>28</sup>

Dessa intensiteter opererar på flera nivåer, i oupphörlig upprepning, variation och tillblivelse i, mellan och genom de kroppsliga och materiella uttrycken, individens och kulturens bildvärldar och samhällets språkliga ordningar. Ingen kommer undan dem, och det finns skäl att respektera och uppmärksamma också de små vardagliga förnimmelserna, känslorna och rörelserna. Något befinner sig i rörelse, och betydelsen har ännu inte stelnat eller fastslagits, men samtidigt kan det efemära vara väldigt påtagligt. De diskreta hoten och löften från framtiden är där, och den parkettklädda plattformen har redan påbörjat ett mångbottnat svar.

Sorlet tystnar. Det mörknar i salongen och samtidigt rör sig ett lågt liggande gulorange ljus över scenen; det är som om något både dras över den, och dras av den. Ljuset blir fysiskt pregnant, det känns, det har smak och doft. Stolarna framkallar nu långa skuggor. Rök kommer upp på ett par ställen i det parkettklädda podiets sidor. En lucka öppnar sig i golvet och en kropp börjar långsamt åla sig ut. Det är överraskande och suggestivt. Jag sitter så pass nära att det kroppsliga uttrycket blir starkt drabbande när aktörens blundande ansikte och händer trycks mot golvet, under födelsen. Musiken börjar på ett sugande och envist rytmiserat sätt att dra mig in i upplevelsen. Flera kroppar tränger fram ur luckor. Den släta ljusa golvytan blir en genomborrad mark i uppror. Bilden fylls av rök, smuts, kropp och rörelse; inga ord har ännu yttrats, och platsen har inte definierats. Det som visar sig, det som har effekt i stunden är verkligen detta långsamma ålande. I teatersituationen blir det tydligt hur den kinestetiska empatin opererar: jag kryper verkligen där, med kinden mot golvet, och låter mig födas, med musiken. Minnet och den kroppsliga förnimmelsten stannar kvar, länge.

Denna första scen i *Kung Oidipus* utspelas i ett rörligt och mångbottnat gränsland. När aktörerna tränger sig upp genom golvet ger detta genast upphov till en mängd möjliga sätt att tolka bilden och skeendet. Här är inte syftet att fastslå någon av dessa tolkningar som ”den enda rätta”, utan tvärtom att visa på hur ett intrikat spel med tecken som pockar på tydning alltid pågår. Det

som var en stabil yta, ett parkettgolv, visar sig vara instabilt när det perforeras av kropparna. Det är pest i Thebe, säger dramaten, men bilden och dansen löser upp detta. Kanske är det tidigare generationers skådespelare som tränger sig fram för att befolka scenen. Och fram tränger också den klassiska grekiska föreställningen om barn födda direkt ur jorden, de så kallade autoktona. Eller så kommer de döda upp ur sina gravar på yttersta domen, något som visualiseras i många medeltida kyrkor, och som fått leriga och vrålande refränger i dagens skräckfilmer. Plattformen blir också till ett främmandegjort, drömskt kontor, eller liknande miljö, där omedvetna och obönhörliga strukturer från det förflutna frammanas. Ljussättningen bidrar till att det överkliga i situationen betonas. I drömmen föds människorna ur golvet, och spelet kan börja, på en plattform på drift genom tid och rum. Aktörerna är neutralt sminkade och bär kostymer som placerar dem i vår vardagsvärld; de skulle kunna arbeta i någon offentlig miljö. En av dem, en man iklädd kostym, reser sig upp, och ger Oidipus röst. Han kliver omkring, och låter nästan som en konsult, medan de andra ännu håller på att födas ur golvet:

Barn  
barn av Thebe  
varför klagas ni  
varför ber ni<sup>29</sup>

Ord för ord, steg för steg, börjar en historia vävas i scenrummet, samtidigt som denna historia löses upp, blir något annat. Som tidigare har nämnts vandrar Oidipus ord mellan aktörerna, och kvinnor såväl som män tar dem i sin mun, och möter dem med sina kroppar.

Ska problemen i staden Thebe upphöra måste ett brott först sonas. Kreon förmedlar budskapet från guden Apollon, som handlar om att den ”som ser ska få se” och ”den som inte vill se ser inte”.<sup>30</sup> Dessa talade sekvenser blir ett slags nästan fysiska stråk som lösgörs från de enskilda aktörerna. Orden rör sig i tid och rum, vackert, gåtfullt, fult, svagt, otydligt, deklamerande och utforskande. De blir verkligen kroppsligheter som också dansar. Det går att känna detta och röra sig med talet om blindhet, och detta följer med in i scenen med den blinde siaren Teiresias. Han som inte ser utåt, men som har insikt. Men koreografin är inte någon rak motsvarighet till orden, utan det som sker är något annat, våldsamt föränderligt, naket, vilt, obönhörligt, ickespråkligt och samtidigt övertydligt.

Teiresias tar stora kliv med sin stora kropp, och han klär av sig skjortan och drar ned byxorna medan han går. Den långa kroppen, magens utsträckta rundning, ryggkötts hull och senorna i armar och ben gör honom till en urstark varelse, överklig och monsterliknande. Han kliver mekaniskt och skoningslöst ur byxorna vid Oidipus (en av oss) som sitter i en kontorsstol vid plattformens kant och snör av sig skorna. De placeras prydligt på det trappsteg som löper runt podiet. Tomma skor, spöklika skor, fulla av betydelse. Vardagliga objekt och visuella markörer som effektivt stör golvet släta yta och fångar publikens blick. Skorna gör intryck även om de inte analyseras. De är koreograferade, scenografiska aktörer, som kommunicerar med oss kinestetiskt.

Väven blir tätare och mera gemensam när flera aktörer börjar ta av sig skorna och sitta som Oidipus, eller på andra sätt,

iakttagande eller bortvända. Jag sitter också där. I vita kalsonger kliver Teiresias vidare i sin bana, i den cirkelrörelse som ändrade alla de andras positioner. Rörelsen drar med sig en liten nätt dansare i dräkt som klamrar sig fast runt hans ben, som en tyngd – och som en föräning av de ord som snart ska uttalas:

Tung  
(*ganska kort paus*)  
är visdom  
som inte kan hjälpa  
[...]  
Låt mig slippa  
(*ganska kort paus*)  
låt mig ha min tyngd  
för mig själv  
(*ganska kort paus*)  
som du har din<sup>31</sup>

Rörelsen fortsätter och jag ser och känner hur ett barn klamrar sig fast, så där som barn kan göra, bortom lek och bortom ord. En förälders midja och ben, att ta tag i, fötter att stå på, och leken finns där över allvaret, och midjan och benen kan inget säga, bara finnas, och klamrandet pågår i blindo. En liten figur och en stor figur i våldsam rörelse genom tidens gåtfullhet. Stora bara fötter slaskar och klampar mot parketten. Kommer man nära finns förnimmelser av hud, hår, läppar, doft och damm, utan slutgiltigt budskap. Historien är på vandring och den kan anta vilka gestalter som helst, ett djur på alla fyra med två huvuden, ett som ser och ett som är blint, som söker och sniffar. Ryckiga rörelser, och vad som är kvinno- och manskropp är omöjligt att avgöra, när det förflutnas djur rör sig i nuet, backar, reser sig. Den lilla dansaren kryper fram mellan benen på den stora, som lyfter, och den lilla blir en tyngd, en gravid mage, ett vapen och en hotfull kula. Kriget är både gammalt och nytt. Gungande rör de sig vidare, runt, ovanpå varandra medan musiken tvingande styr dem i den blinda dansen. Och den lilla kroppen böjs upp, benen i vädret, och ett monster vajar genom rummet, och det vänder sig ut och in, och den stora kroppen svävar och bärs fram på den lillas rygg, gigantisk och hemsk, liksom flytande i en långsam diagonal hängglidning.

Oidipus masserar långsamt sin ena fot, där han sitter i diagonalens riktning. När han rör vid foten, är det fråga om ett realt tänkande som inte kan raderas, och som ännu inte artikulerats. Det är barndomens spår och sår som vidrörs och som rör sig, med hans kropp, vare sig han vill det eller inte. Det blinda monstret smeker sig självt, sniffar, med händer för ögonen, i sitt trevande sökande, och en hand famlar efter Oidipus. Så placeras Teiresias i en stol. Han sitter där naken, med benen tätt sammanpressade och med händerna framför ansiktet. Oidipus har vridit sin stol mot publiken, och han sitter bakåtlutad med benen brett isär och armarna i kors. En vuxen man på kontor, ovillig att ha med den nakna blinda historien att göra. Det oformulerade finns inte för honom när han med dryg röst börjar: "Du siare [...]"<sup>32</sup> Teiresias görs till en abnormitet, ett äckel som satt sig på helt fel plats, en främmande att anklaga för det brott han själv begått. Och anklagelsen sprider sig till Kreon, hans svåger, och pesten är nu paranoians gift. Teiresias säger:

du säger att jag inte ser  
du ser  
och ändå är du blind  
du vet inte var du bor  
du vet inte vem du bor  
tillsammans med  
du vet inte vilka dina föräldrar är<sup>33</sup>

Och han reser sig och rör sig tätt, tätt in på Oidipus, och orden blir till hud när rummet mellan dem utplånas. Talet om blindhet upprepas och ekar när flera aktörer uttalar dem, och rör sig över scenen. En kvinna samlar ihop Teiresias kläder med all irritation hon kan frammana. Håret slänger, och hatet, grälet, omöjligheten är där, med småbarnen, med tonåringarna, med de äkta hälfterna, med släktingarna. Allt är mycket igenkännbart. Bara fötter över golvet, elegant sidenblus, och kjol. Mamman, affärskvinnan och hustrun är också Oidipus.

Musiken hetsar fram en laguppställning på spelplanen. Människor i stolar, arbetskamrater, chefer, domare, åklagare, anklagade, medborgare, föräldrar och barn. Teiresias – som hävdar att han själv är "fri genom sanningens ord" – riktar sig till Oidipus:

Den man du söker  
den som dödade kung Laios  
är du själv<sup>34</sup>

Nu börjar en vild och blind reningsprocess. Människor kastar sig ned på scengolvet och rullar som stockar fram och tillbaka. Dansen visar med precision det oprecisa, det som är i rörelse. Rullande stockar, sovande kroppar, historien som obönhörligt rullas upp. Händer slår mot parketten, knän, ben, hår, huvud, ett valsverk, en ordlös dansmaskin, av kött och blod. Kan man tvätta sig ren? Vem talar sanning? Kvar blir Oidipus och hans hustru drottning Iokaste (som också är hans mor) i var sin stol, och mardrömmen rullar vidare. Stolarna rasslar fram på rad, och rättgångens skarpa ljus lyser över en allt mer förtvivad situation. Stolar mullrar, som krigsmaskiner, när de rullar bakåt igen, och som en projektil körs Iokaste fram, och fram kommer hennes argument om vikten av att hålla samman, för landet. I förnuftigt tonfall diskuterar hon och Oidipus den misstanke som riktas mot honom.

Bakom paret börjar aktörer röra sig, krypa på alla fyra, som djur, rulla och byta plats. Det smyger av sång och klagan. Oidipus ligger nu i en utsträckt fosterställning på trappsteget i scenens framkant, skyddslös, sovande eller utmattad. Det okända rör sig, kroppsligt, fylligt, våldsamt, upprepande, obönhörligt. Iokaste sitter en bit från Oidipus och mitt i detta framträder de som ett modernt par, så som vanliga par är mest, när de har sina kriser, porrsurfar och är otrogna (eller vad de nu gör). Eller är det två barn, eller två gamla människor, som syns där, i ljuset. Tiden framstår som allt mer upplöst: under bildens yta är gränserna, som egentligen aldrig funnits, i totalt sönderfall.

Oidipus ligger stilla medan det omedvetnas monster obönhörligt plöjer upp fåror över scenen. Iokaste ser på honom, och sångens klagan fyller rummet. Hon sätter sig på scenkanten, och dansaren bakom henne rullar över och runt och upp på nästa dansare. Kropparna där på scenen vrider sig runt och med varandra alltmedan de kryper. Nattens, drömmens, och fantasins rörelser



Fredrik Gunnarson och Cecilia Lindqvist.



Ovan: Jan Vesala. Sidan 115: Sara Ekman, Josef Palm.

fyller scenen. Vad tänker hon, när hon ser på honom? Vad drömer han, där i hennes närhet?

Musiken och sången blir mera intensiv, och så töms scenen. Ljuset bildar en trekantig form, med spetsen mot fonden. Iokaste berättar om den profetia som sade att om kung Laios fick en son så skulle sonen döda honom. Och när Laios fick en son, sattes den sonen ut för att dö, med bundna, genomborrade fötter. Oidipus sätter sig upp, sätter sina bara fötter på trappsteget. Man ska inte bry sig om oraklet, hävdar Iokaste. Oidipus säger att han blir rädd och att frågorna kommer. Hur gick det till när kung Laios dog, och hur såg han ut? Trådarna kommer i dagen, en efter en. Barndomens väv, i den vuxnes berättelse. Fint sitter Iokaste där på scenkanten, och Oidipus hämtar mikrofonen för att tala ut, bekänna det han tror att han vet. Han berättar om sina föräldrar (som egentligen är fosterföräldrar), Polybos och Merope, kungaparet i Korint. Han berättar att han blev retad, för att han inte liknade dem, och hur han frågade och fick bekräftat att han visst var deras son. Ändå uppsökte han oraklet i Delfi, och fick svaret att hans egen mor skulle bli mor till hans barn och att han skulle döda sin far. Oidipus ville inte att detta skulle ske med hans älskade föräldrar och därför flydde han. När han mötte en man – utan att veta att det var hans biologiske far Laios – blev han bryskt tvingad av vägen. I vrede dödade han Laios, ”det var mitt liv eller hans”, och fortsatte till Thebe.

Ännu är ovissheten där, och det mörknar. En nynnande, klagande sång fyller rummet, och bakom podiet vaggas och lyfts kroppar i en rinnande mjuk och rörlig drömsekvens – en stunds flytande kroppslig vila. Det ljusnar och Oidipus sover verkligen med huvudet i sin mors knä. Bilden glider över i kristendomens pietà, där den döde sonen vilar i sin mors famn. Men detta är också en bild för alla, en längtan för alla, som visar sig så som Strindberg i pjäsen *Kristina* låter drottningen uttrycka en liknande längtan: ”Låt mig vila en stund först, jag är så trött, så trött... så skall jag beklaga mig sen! - - - Stryk på pannan! – Nu blundar jag... ljuvligt...en minut bara! - - - en enda minut! få vara barn igen, barn, oskyldig, bekymmerslös! - - -”<sup>35</sup> Iokaste stryker med sin mjuka hand sin son och sin man över håret och den begynnande flinten, och säger samtidigt med mjuk röst att hennes son miste livet långt innan han kunde döda kung Laios. I gesten blir den infantila njutningen granne med hatet och döden.

Kören säger: ”å du vise Apollon/säg oss det som är sant”.<sup>36</sup> Svaret kommer snabbt och brutalt, och det är fötterna som talar när budbäraren gör entré, genom att hoppa hårt mot golvet. Han sätter ena benet i stolen och glider fram, med ett rasslande ljud. En hybrid mellan människa och möbel, där stolen blir en överdrivet stor fot, och där foten hela tiden görs synlig i en hackig, dunkande dans, som vrider sig fram, över scenen. Den vanliga kontorsstolen har förlorat all heder, och blir ett blint redskap som budbäraren rinner ned över, för att hamna med huvudet mot golvet och fötterna i vädret. Han tar sig runt, trär in foten med sträckt vrist, och benet genom armstöden och lyfter och dunkar sig fram till en plats där han levererar det han kallar för ”goda nyheter”. Snabbt är Iokaste där och gläds åt att Oidipus far (Polybos som inte är han biologiske far) dött en naturlig död. Oidipus är ändå rädd, för hans mor Merope (som inte är hans biologiska mor) lever ännu. Men då säger budbäraren som det är: Oidipus är ett adoptivbarn, och det var budbäraren själv som överlämnade barnet, efter att ha funnit honom på berget Kithairon.

BUDBÄRAREN  
Jag räddade ditt liv  
Dina vanskapta fötter  
bevisar det

OIDIPUS  
Påminn mig inte  
om mina fötter<sup>37</sup>

Svaret på frågan om vem som band Oidipus fötter blir ”min far/min mor”. Han säger det själv. Det reala, de fötter – och andra mentala och fysiska spår – som alltid smärtar, och som inte går att bli fri från talar nu högt och tydligt, genom musiken, genom sången, genom de koreograferade kropparna som rör sig bland rökens moln. Det kommer att komma mera, allt måste fram, och herden som en gång hittade Oidipus nalkas.

Det ryker, som av offerrök, och två aktörer dansar, färdas, följer och lyfter vackert varandra till en sorgens klagande sång. Himlen öppnar sig, och röken blir moln runt människornas flotte på drift i ett hav av omedvetna faser. Tidens dans löser upp och låter denna värld skimra – som om det var möjligt att röra sig i sitt öde, som om det omöjliga ändå tillåter någon förändring. I mitten av scenen framträder två figurer som ser ut som ensamma barn. En bild som passerar förbi, men också en struktur, en tråd som löper genom hela dramat.

Orden som kommer tillhör herden som viskande bidrar med sin del i den obönhörliga berättelsen: Oidipus var Laios och Iokastes barn, och det var modern som gav pojken till herden med uppdraget att sätta ut honom att dö. De var skrämde av profetian, eller så var de bara föräldrar som inte kunde hitta fram till ett sätt att vara vuxna. Föräldrar som inte klarade av att vara föräldrar. Föräldrar som medvetet och omedvetet ville utplåna sina barn. Med eller utan profetia, och med eller utan egna tolkningar av den. Föräldrar som gör barnens liv till obegripliga helveten för att de själva i någon bemärkelse är barn. Oraklets profetia säger väl egentligen inte så mycket mera än att barn kan ha önskningsar som momentant handlar om absolut närhet till den ena eller andra föräldern och hat till den andra, önskningsar som barnet knappast kan förverkliga, eller förstå.<sup>38</sup> Den som kan vara förälder eller är förälder frågar inte oraklet.

Det brister. Några skor står kvar, tomma, oseende, stumma. Iokaste hänger sig, och hittas med bröstna ögon av Oidipus, som tar en nål från hennes bröst, och sticker ut sina ögon. I en rörelse som är som en transponerad refräng från inledningen, reser han sig, tar några steg i smärta, och kryper sedan igen, tätt inpå parkettgolvet, i skapandet av världen, igen, och igen. Också med mig med sig.

### Barndomsväven och den kritiska rörligheten

Barndomens närvaro i dansteaterföreställningen *Kung Oidipus* kan beskrivas som trådiga fysiska stråk, lager och skimmer i en väv som sätts i spel genom koreografin och dansen. Musiken, aktörerna, deras hud och kläder, rör sig helt nära barndomens domäner, nära det som glömts och inte helt kan göras till språk, men som ändå spårats in i kroppen, och finns där lagrade i ett organiskt arkiv, som blinda förnimmelser och pulserande svår-

fångade känslor. Mitt arbete med att göra detta performativa tilllägg i text innebär – också – att jag rör mig med kropparna på scenen tills jag kravlar, längtar och lider, njuter och blir den jag blir, bortom hopp, utlämnad till de stora, till de storas vansinne och val, kärlek och hat, uppfostringsförsök och vredesutbrott. Där, precis bortom, med ändå i relation till språket kryper, sover och äter barnen i oss alla, i nuet. Detta kan man egentligen inte tala om, utan insikten föds någonstans mellan orden och kroppen, utan att den kan fångas. Ändå känns den.

Den kroppsliga inlevelsen och medskrivandet behöver inte vara distanslöst eller befinna sig i konflikt med ett vetenskapligt ideal. För att kunna göra föreställningens affektiva kraft åtkomlig måste jag väva in mig i teaterhändelsen. Bli en tråd, en rörelse, en koreograferad kropp i matrisen. Detta vävande kan beskrivas som ett slags tillblivelsens kärleksakt, i motsats till den distanserade rollen där man betraktar och samlar fakta.<sup>39</sup> Detta vävande påbörjas och utspelas mellan aktörer och publik, ibland lyckat, ibland högst otillfredsställande.

Det valda dansarperspektivet lyfter fram relationen mellan kroppslig kunskap, koreografi och språklig artikulation, något som inte utesluter orden och dramaten. När Fosses text infogas i den sceniska händelsen blir orden kött och rörelse, i tid och rum. Ett sceniskt framförande är både performativt och transformativt. Alla inblandade är delaktiga (även den som sitter stilla och tyst i publiken) i en rörlig process som alltid innebär förändring (om än omärklig). Språk och rörelse samspelar, men de kan fungera på olika sätt. Artisten Chrysa Parkinson ser relationen mellan språk och rörelse så här: ”Språk är mycket användbart i fysiska processer för sin förmåga att göra distinktioner mellan saker. Rörelsen är användbar för sin förmåga att ödmjuka och ifrågasätta dessa distinktioner.”<sup>40</sup> Detta ska inte förstås som att dansen skulle vara oprecis; det är snarare tvärtom – rörelsen kan vara extremt exakt, även i sin nedtonande, upplösande och ifrågasättande form. Och när orden rör sig i rummet, i dramats sökande efter sanning lämnar de den precis definierade sfären och börjar skimra, i en subtil, våldsam eller på något annat sätt verksam rörelse. Man kan tänka på att tystnad och stillhet också innehåller maximal rörelseenergi.

Den kritiska kraften i detta, ja, vad är den, om det nu finns någon? En besökarkommentar, skriven den 8 oktober 2011, i ett kommentarsfält på Hipps hemsida ger en fingervisning om att dansarperspektivet vidrör en laddad, svåråtkomlig, och alltför lite utforskad sfär:

Jag såg mycket fram emot att se Kung Oidipus på scen. Dock blev jag besviken på denna uppsättning. Den är experimentell och ofta var man tvungen att fokusera på att förstå sambandet mellan dansen och handlingen istället för att bara njuta av skådespelet. Jag skulle vilja framföra en ödmjuk önskan om mer klassisk teater. Det finns alltför mycket modern, experimentell teaterkonst i Malmö, med Inkonst o dyl. Däremot saknas det klassiska skådespelet.<sup>41</sup>

Här lyfts relationen mellan dansen och handlingen fram som problematisk, eller svårbegriplig, i motsats till en idé om traditionell talteater som något lättillgängligt. Besökaren hade utifrån sin förförståelse bespatsat sig på ”att bara njuta”, men blev i stället

tvungen att koncentrera sig på att försöka förstå vad som skedde. I orden om önskad njutning och upplevd besvikelse, finns ett eko från barndomens lustfyllda önskningar och smärtsamma brist på tillfredsställelse av dem. Dessa mekanismer gäller oss alla, men det går förstås att ha olika förhållningssätt till dem. Detta inte sagt för att tillrättvisa besökaren (vars kommentar inspirerade mig), utan för att visa på hur dansens kritiska potential kan tydliggöras.

Tanken att dansrörelser och koreografiska sekvenser direkt kan gå att tyda, i kombination med tvånget att ge sig in i ett teckentolkande där betydelsen exakt måste fastställas, följt av en hemsk känsla av otillräcklighet, är nog ganska igenkännbar. Estetikern Katarina Elam redogör för sin förflyttning till en friare och mera produktiv position:

Av okänd anledning har jag alltid velat läsa in betydelser och mening i samtida dans som med all säkerhet ingen har försökt lägga in i rörelserna. [...] Men nu, efter en period med intensivt läsande av teoretiska, filosofiska texter om dans, diskussioner med koreografer och dansare och inte minst med egen fysisk träning tillsammans med de andra i projektgruppen ser situationen annorlunda ut. Jag inser nu att ju mindre jag letar efter mening i konstdans desto mer kommer jag att hitta.<sup>42</sup>

Okunnighetspositionen i kombination med lusten att ”hitta” mera verkar fungera som förhållningssätt. Elams text är också ett exempel på att det subjektiva kan ha viktiga funktioner i vetenskapliga texter. Det handlar om att erkänna och kunna hantera att osäkerhet och affekter ingår i ett intellektuellt arbete, vare sig man vill eller inte. Uppfattningen att det inte är särskilt konstruktivt att se dessa poler som absoluta motsatser, är igenkännbar från Lacans psykoanalytiska tänkande: ”Jag uppmanar er, var och en av er, att i hjärtat av ert sökande efter sanningen, helt radikalt avstå – om än provisoriskt för att se om man inte vinner på att befria sig från det – från användandet av en sådan motsats som den mellan det affektiva och det intellektuella.”<sup>43</sup>

Det dansen och koreografin gör, alltså aktivt bidrar med i föreställningen, handlar, med antropologen Kathleen Stewarts ord om ”worldling refrains”, alltså världsskapande refränger, omtagningar, upprepningar:

En skarp uppmärksamhet på uttrycksfullheten hos något som håller på att bli till. Här är affekt en plats för ackumulerade dispositioner. Det som är betydelsefullt är inte mening som samlats i form av koder, utan hur erfarenheten samlas bortom subjektiviteten, en överföring av krafter, en socialestetik inställd på sättet en tendens blir konsistent, eller hur en ny känsleregim blir en tröskel till det reala.<sup>44</sup>

Det är en kritisk handling att ge sig in i, röra sig med, och genomarbeta dessa upprepningar och skimrande kraftfält, innan de för alltid fastnat med foten i teckentyranni, blinda bilder och skningslösa ordningar.

Jag har valt att placera min forskning i det dynamiska spelet mellan att vara åskådare på publikplats, och som dansare, i likhet med dansarna i föreställningen *Kung Oidipus*, födas ur gol-

vet, glida fram, och komma till scenvärlden genom ett fysiskt och mentalt koordinerat rörelsemönster, och sedan sitta vid datorn och göra detta till text (i den mån det går).<sup>45</sup> Skälet till denna rörliga placering är att just osäkerhetens och tillblivelsens gränsländ är viktiga platser att verka i och genom: något till synes stabilt och fastlåst kan sättas i rörelse och förändras. Och för att detta ska bli möjligt behöver man förstå mera, och kunna artikulera

det, det vill säga röra sig och tala i en sfär där frivillig olydnad blir en socialt förankrad aktivitet, och inte bara en njutningslysten, blind dödsönskan.<sup>46</sup> Forskning om och med dans har inte så mycket plats i vetenskapssamhället, och det finns skäl, inte minst politiska, till att bidra till att de uttryck som ofta uppfattas som efemära och/eller svårbegripliga ges kritisk och konstruktiv belysning.

## Noter

1. *Kung Oidipus*, av Jon Fosse efter Sofokles, dansteaterföreställning av Kajsa Giertz. Premiär 24 september 2011, på Malmö stadsteaters scen Hipp. Regi och koreografi: Kajsa Giertz. Scenografi och ljus: Sven Dahlberg. Kostym: Jenny Nordberg. Musik: Anders Ortman. Mask: Agneta von Gegerfelt. I rollerna. Oidipus: Fredrik Gunnarson, Sara Ekman, Josef Palm, Lindy Larsson, Jan Vesala, Jennie Lindström, Cecilia Lindqvist, Tom Ahlsell. Den gamle mannen: Katarina Lundgren-Hugg. Kören: Erik Olsson. Kreon: Tom Ahlsell. Teiresias: Lindy Larsson. Iokaste: Cecilia Lindqvist. Budbäraren: Jan Vesala. Herden: Jennie Lindström.
2. "Slaskar tungt" är ett exempel på hur ett så kallat arbetspråk kan växa fram när man försöker sätta ord på dansarens praktik, 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*, Cecilia Roos, Katarina Elam, Anna Petronella Foulter, Dans och Cirkushögskolan, Stockholm 2012, s. 53.
3. Gunilla Röör, "Konstnärens privilegium. Ett seminarium", *Performativ kritik. Konstens kunskap, kunskapens konst*, red. Magnus William-Olsson, Ariel litterär kritik 3, Ariel i samarbete med det fria seminariet i litterär kritik, Tollarp 2013, s. 76–77. Texten är en utskrift av en ljudupptagning från en föreläsning hållen den 18 oktober 2012. Det konstnärliga utvecklingsprojekt som Röör medverkade i leddes av koreografen Pia Muchin.
4. Per Magnus Johansson, "Barndomen och en teori om barndomen", *Arche* 2013:44–45, s. 12–15.
5. 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 kulturfären.
6. Elisabeth Roudinesco, *Jacques Lacan. En levnadsteckning, ett tankesystems historia (Jacques Lacan. Esquisse d'une vie, histoire d'un système de pensée*, Fayard 1993), Brutus Östlings Bokförlag Symposion, Stockholm/Stehag 1994, s. 424, och där anförd referens.
7. Här handlar det inte om att låsa fast en definition. Lacans sätt att uttrycka sig är uppfordrande performativt; orden och teorierna kräver att man gör något med dem, för att betydelser ska börja växa fram.
8. Juli Carson, "Thinking with One's Feet", <http://www.kellybarrie.com/press/UCI/uci2.html> (hämtad 1 januari 2014). Min översättning.
9. Peggy Phelan, *Mourning Sex. Performing Public Memories*, Routledge, New York och London 1997, s. 105. Min översättning.
10. Cecilia Roos, "Ord skillnad blick den inre den yttre mellanrum form", *Hänryckning och ohygglighet. Koreografi & samtid*, red., Lena Hamberg och Madeleine Hjort, Chora skriftserie för dansforskning volym 7, Carlssons, Stockholm 2006, s. 124–136.
11. Catherine de Zegher, "The Stage of Drawing", *The Stage of Drawing. Gesture and Act. Selected from the Tate Collection*, red. Catherine de Zegher, Tate Publishing and The Drawing Center, New York 2003, s. 277. Min översättning. Se även den anslutande diskussionen i Bia Mankell, *Bild och materialitet. Om föreställningar, synsätt, material och uttryck i måleri, teckning och fotografi*, Studentlitteratur, Lund 2013, s. 143.
12. Distinktionen mellan "external" och "integral" dokumentation finns redogjord för i Adam J. Ledger, Simon K. Ellis och Fiona Wright, "The Question of Documentation: Creative Strategies in Performance Research", *Research Methods in Theatre and Performance*, red. Baz Kershaw och Helen Nicholson, Edinburgh University Press, Edinburgh 2011, s. 166.
13. Malmö stadsteater, hämtad 2011-09-25 på [http://www.malmostads-teater.se/pa\\_scen/aktuella\\_forestallningar/870/](http://www.malmostads-teater.se/pa_scen/aktuella_forestallningar/870/).
14. "Inspirationsmaterial Kung Oidipus", Malmö stadsteater [pdf], hämtad 2011-09-25 på [http://www.malmostads-teater.se/pa\\_scen/aktuella\\_forestallningar/870/](http://www.malmostads-teater.se/pa_scen/aktuella_forestallningar/870/).
15. Om dansteater, se Astrid von Rosen, "Kristina/Vilgot 1978. Konst, kropp och politik i dansteaterns bildvärldar", *Teaterbilder. Studier i visuell representation*, red. Bia Mankell, Göteborgs stadsmuseum, Göteborg 2009, s.105, och där anförda referenser.
16. Lars Ring, "Intelligent och antikt", *Svenska Dagbladet*, 2009-03-29.
17. Yvonne Erlandsson, "Alla är Oidipus på Hipp", *Skånska Dagbladet*, 2011-09-20.
18. Theresa Benér, "Åtta röster skildrar kung Oidipus öde", *Svenska Dagbladet*, 2011-10-01. Min upplevelse av ordens självständiga och lösryckta aktörskap liknar Benérs.
19. Roos 2012, s. 53.
20. Magnus William-Olsson, "Performativ kritik", *Performativ kritik. Konstens kunskap, kunskapens konst*, red. Magnus William-Olsson, Ariel litterär kritik 3, Ariel i samarbete med det fria seminariet i litterär kritik, Tollarp 2013, s. 10–11.
21. Astrid von Rosen, "Essän och universitet", *Arche* 2012:38–39, s. 127–131, och där angivna referenser.
22. Julia Kristeva, "A New Type of Intellectual: The Dissident", *The Kristeva Reader*, red. Toril Moi, Basil Blackwell, Oxford 1986, s. 298. Min översättning.
23. Roos, 2006, s. 136. Se även Karin Helanders diskussion om forskarens svårigheter att översätta sådant som kroppsminne till text: *Kroppen som det skönaste musikaliska instrumentet. Om röstpedagogen Cecilia Berfelts arbete inom svensk teater och teaterutbildning*, Premiss förlag, Stockholms dramatiska högskola, Stockholm 2012, s. 135.
24. Astrid von Rosen, "Anteckningar om scenografi", *Arche* 2011:36–37, s. 179–186.
25. Detta bygger på Gerald Siegmunds användning av Lacans triad det reala, det imaginära, det symboliska, i "Dansens begärande kropp", *Koreografier*, Kairos nummer 13, Raster förlag, Stockholm 2008, s. 297–305. Se även Gerald Siegmund, "Experience in a Space where I am not: Staging Absence in Contemporary Dance", *Discourses in Dance*, Volume 4, Issue 1, 2007, s. 77–95.
26. Dee Reynolds och Matthew Reason, "Introduction", *Kinesthetic Empathy in Creative and Cultural Practices*, red. Dee Reynolds och Matthew Reason, Intellect, Bristol, UK/Chicago USA, 2012, s. 18–20. Se också Joslin McKinney, "Scenography, Spectacle and the Body of the Spectator", *Performance Research* 2013, 18:3, s. 63–74.
27. Bilden på stolen finns längst bak i utgåvan med hårda pärmar.
28. Gregory J. Seigworth och Melissa Gregg, "An Inventory of Shimmers", *The Affect Theory Reader*, red. Melissa Gregg och Gregory

- J. Seigworth, Duke University Press, Durham och London 2010, s. 1. Min översättning.
29. Jon Fosse, *Döden i Thebe*, av Sofokles, version Jon Fosse, översättning Annika Silkeberg, DramaDirekt, Sveriges Dramatikerförbund, Stockholm 2011, s. 7.
  30. Fosse 2011, s. 11.
  31. Fosse 2011, s. 17–18.
  32. Fosse 2011, s. 17.
  33. Fosse 2011, s. 23.
  34. Fosse 2011, s. 20.
  35. August Strindberg, *Samlade Verk. Nationalupplaga. 48. Kristina, Gustav III*, Norstedts, Stockholm 1991, s. 111. Se även diskussionen i Göran Söderström, *Strindberg ett liv*, Lind & Co, Stockholm 2013, där citatet återfinns på s. 569.
  36. Fosse 2011, s. 48.
  37. Fosse 2011, s. 54.
  38. Per Magnus Johansson, ”Om att tolka Oidipuskomplexet”, programblad *Kung Oidipus*, Malmö stadsteater 2011. Utan paginering.
  39. Detta är inspirerat av Roland Barthes, *The Pleasure of the Text (Le Plaisir du texte)*, 1973), Hill and Wang, New York 1975. Online: <http://emberilmu.files.wordpress.com/2011/08/roland-barthes-the-pleasure-of-the-text.pdf>, och Catherine Dormor, ”Matrixiating Knowledge, EKSIG 2013: Knowing Inside Out – Experiential Knowledge, Expertise and Connoisseurship”, Conference Proceedings, Loughborough University 2013, s. 59–70. Online: [http://www.experientialknowledge.org.uk/proceedings\\_2013\\_files/EKSIG%202013%20Conference%20Proceedings.pdf](http://www.experientialknowledge.org.uk/proceedings_2013_files/EKSIG%202013%20Conference%20Proceedings.pdf)
  40. Parkinson, som är professor på Dans- och Cirkushögskolan i Stockholm, är citerad i Roos 2012, s. 54. Min översättning.
  41. Malmö Stadsteater, [http://www.malmostadsteater.se/pa\\_scen/aktuella\\_forestallningar/870/](http://www.malmostadsteater.se/pa_scen/aktuella_forestallningar/870/) (hämtad 2013-12-27).
  42. Katarina Elam, ”Att bli betraktare av dans genom träning av kinesetisk uppmärksamhet och intensive läsning av teoretiska texter”, *Ord i tankar och rörelse. Dansaren och den skapande processen: konstnärlig och humanistisk forskning i samverkan. En delrapport*, Cecilia Roos, Katarina Elam, Anna Petronella Foulter, Dans och Cirkushögskolan, Stockholm 2012, s. 59.
  43. Jacques Lacan, *The Seminar of Jacques Lacan, Book I, Freud's Papers on Technique 1953–1954 (Le Séminaire I, 1975)*, red. Jacques-Alain Miller, W. W Norton & Company, New York och London (1988) 1991, s. 274. Min översättning.
  44. Kathleen Stewart, ”Worldling Refrains”, *The Affect Theory Reader*, Duke University Press, red., Melissa Gregg och Gregory J. Seigworth, Durham och London 2010, s. 340. Min översättning.
  45. Det är skillnad på att från publikplats uppleva att personer ”föds ur golvet” och att på riktigt ”känna hela kroppens samspel med underlaget”. Ett viktigt moment i analyserna av danssekvenserna har varit att utföra rörelserna i den fysiska verkligheten, inte för att återskapa det som skedde i föreställningen, utan att göra dansarens kunskap mera tillgänglig.
  46. Om ”frivillig olydnad” som kritisk position, se Michel Foucault, ”Vad är kritik” (Seminarium, Sorbonne 1978), *Fronesis*, 2011: 36–37, s. 127–152.

