

Ulike definisjoner av begrepet «affekt» og dets anvendelsesområde. Begrepets betydning for samtidens scenekunst og -kommunikasjon¹

Lise Hovik

Tittelen for denne forelesningen har jeg tolket som en invitasjon til å skrive meg inn i den store historisk-filosofiske tradisjonen. Det kjennes betydningsfullt ut, fordi de minste barna, som jeg har hatt fokus på i doktorgradsarbeidet, ikke har hatt en særlig viktig plass i denne tradisjonen. Jeg takker komiteen for muligheten til å trekke noen store linjer, og synliggjøre små barn i den store sammenhengen her og nå. Jeg skal i midlertid starte et helt annet sted. Da jeg fikk tittel til denne prøveforelesningen for to uker siden skjedde det to ting som jeg umiddelbart knyttet til oppgaven og som jeg vil innlede med å fortelle om.

Den første hendelsen var at jeg dagen før hadde vært med på en workshop med det internasjonalt anerkjente teaterkompaniet Punchdrunk (Punchdrunk 2014). De er verdenskjent for sine forestillinger, som fyller svære industribygninger med teatral verdener og som inviterer publikum inn i en totalopplevelse av kroppslig og romlig interaksjon. Det var lenge siden jeg selv hadde deltatt på en workshop som noen andre leder, og da vi møtte opp en tidlig morgen på Østfold Teater var jeg spent, men inntok en åpen og lyttende holdning. Maxine Doyle holdt en introduksjon til Punchdrunks arbeid, og ba oss deretter gå i rommet.

Å gå i rommet

Å gå i rommet er en dramaøvelse jeg selv bruker med vissheten om at mine studenter ikke alltid fatter poenget, og at det fort kan bli trøttende. Jeg synes det kan være vanskelig å formidle alt denne øvelsen egentlig handler om: å kjenne sin egen kropp, bli bevisst kroppens tyngde, dens format og bevegelsesmuligheter i rommet, kroppen som en del av rommet, i lyttende samspill med andre kropper, andres kropper, deres tilstedeværelse (eller mangel på), det finstilte mønsteret vi skaper sammen idet vi unngår å støte sammen, idet vi fyller tomrommet eller møter hverandres blikk.

Å krype blind på gulvet

Etterhvert ber Maxine oss om å legge oss på gulvet, lukke øynene og langsomt bevege oss mot gulvflaten. Vi skal kjenne kroppens trykk mot gulvet, føle overflatens tekstur og utforske området rundt oss i blinde. Hvis vi kommer borti andres kropper, skal vi registrere dette, merke det, ta det inn, og la det være. I denne utforskende prosessen er bevisstheten konsentrert om det sanselige. Det jeg sanser er ikke meg selv, men mine sanser. Jeg kjenner gulvet, og jeg arbeider med å bevege meg i et ukjent rom der jeg når som helst kan støte borti andre levende vesener. Jeg tenker ikke stort. Jeg beveger

meg. Jeg merker og lytter. Tanken om at det sitter noen og ser på arbeidet vårt, streifer meg. Hva ser de egentlig? Ser det sært ut? Denne tanken vaskes vekk av nye sanseinntrykk. En fot, en bomullstrøye, en lukt. Hvem er jeg nå? En blind kropp på gulvet blant andre kropper i flytende bevegelse...

Å komponere kroppen i rommet

Etter en stund ber Maxine oss om å finne en plass i rommet og forsøke å tenke oss kroppen installert i rommet som en komposisjon, vi skal jobbe med å lage en figur som står i et forhold til rommet eller andre figurer i rommet. Dette arbeidet er språkløst, det er sanselig og det forsterker min følelse av meg selv i verden.

Den andre hendelsen jeg vil referere til innledningsvis var dagen etter workshopen med Punchdrunk. Jeg er kommet hjem, slår på TV-en, og inn i stua strømmer det stjernedryss og fyrverkeri, syngende damer i struttende kostymer og glitrende øyenskygge, pompøse gester, svulmende musikk og psykedeliske videoprojeksjoner. En smal dame i hvit paljettkjole står som en gresk statue midt på scenen. Hun filmes nedenfra og oppover, hun har langt mørkt hår, små sensuelle bevegelser og – ser jeg rett? Hun har skjegg!

Dame med skjegg!

Jeg var totalt uforberedt, men hun tar publikum med storm. Både de som sitter i salen og vi som sitter foran TV-skjermen. Kraftfullt og selvbevisst synger Conchita Wurst seg til topps i Grand Prix-finalen. Det var ikke bare jeg som ble grepet av fascinasjon og beundring.

Disse hendelsene vil jeg bruke som eksempler i min redegjørelse for begrepet affekt.

Jeg vil dele opp forelesningen i to bolker. Den første vil handle om affekt-

begrepet, den andre vil handle om hvilken betydning dette kan ha for scenekunsthelt generelt, men med særlig henblikk på teater for barn. Jeg vil til sist framheve betydningen av affekt i teater for de aller minste.

Definisjoner og anvendelsesområder

Hverdagsspråk

Det går an å handle i affekt. Et vanlig uttrykk er for eksempel: Han drepte i en tilstand av affekt, i betydningen ukontrollert følelse. I hverdagsspråket bruker vi begrepet affekt både som et psykologisk farget begrep og som noe som mer generelt handler om å gjøre et inntrykk. I teorien er det mer komplisert, men jeg skal nå gi en rask oversikt over noen historiske, filosofiske, psykologiske og kulturvitenskapelige posisjoner. Til sist vil jeg avgrense området til kunstfeltet.

Menneskets affekter er ifølge Spinoza helt og fullt funksjonelle, de er begrunnet i vår overlevelse.

Etymologi

Latin: affectus: pathos, med følelse

Latin: afficere: bevege, å gjøre inntrykk på, innvirke, påvirke.

En vanlig bruksform kan være for eksempel: «Hennes væremåte affiserte ikke meg.» Men *affisere* kan også ha betydningen å gi inntrykk av. Dette dreier i retning av å skape seg, eller gjøre seg til. En skuespiller kan derfor være affektert, i betydningen tilgjort, overdrevet, kunstig. En gammel ting kan ha affeksjonsverdi. Her betyr affeksjon hengivenhet. Tingen betyr noe helt personlig, det er en sterk følelsesmessig forbindelse til

stede. Men i moderne språk har affektbegrepet en mer psykologisk betoning: *Affekt*; sinnsbevegelse (sorg, glede, angst, raseri osv.), gjerne sterk og kortvarig. Ledsaget av forandret puls og åndedrett, skjelving, tårer, adrenalinutskillelse etc. (Store Norske Leksikon 2014).

Filosofi

Vi finner en lang filosofisk diskurs om affekt. Platon anerkjente kunstartenes affektive virkninger, og avviste teater nettopp på grunn av dette. Affekter forstyrrer de rene ideene, men med musikken var det annerledes. Musikk er for Platon i sin rene form for matematikk å regne, så musikkens affekter kunne brukes, blant annet til å ildne opp soldater til krigshandlinger. Han mente for eksempel at doriske harmonier imiterer kampen og brutalitetens rytme, mens de frygiske harmonier kunne mane frem freden og dialogens rytme. Musikk som leder til svakhet og slapphet måtte for all del lukes bort (Plato m.fl. 2001).

Felles for Platon og Aristoteles var denne ethos-læren som setter opp en konkret forbindelse mellom bestemte følelser, tanker og holdninger, og bestemte musikalske tonearter, rytmer og instrumenter. Musikken har en oppdragende og etisk funksjon.

I Retorikken skiller Aristoteles mellom ethos, logos og pathos. Pathos er det samme som affectus på latin, og i forhold til ethos er pathos noe som virker mer utvendig, og er mer kortvarig. Pathos i retorikken handler om hvordan retorikeren bruker følelser for å overbevise tilhøreren. Aristoteles skriver i Retorikken: «Vi bedømmer jo ikke tingene på samme måte når vi er tverre som når vi er glade, ser ikke saken i samme lys når vi er vennlig stemt som når vi har motvilje mot noen» (Aristoteles og Eide 2006).

Aristoteles er opptatt av affekter både i etikken, politikken og i kunsten, og han er ikke så redd for de skadelige virkningene, han er mer opptatt av hvordan vi kan bruke dem for å oppnå den effekten vi ønsker. I Poetikken behandler han tragediens bruk av affekter og instruerer oss som om hvordan vi gjennom medlidenhet og frykt kan oppnå renselse eller *katharsis*. Dette er jo på alle måter en teori om betydningen av affekt i kunst, som fortsatt er aktuell og virksom i dag.

Affektlære

Jeg skal ta et fantomhopp fram til 1677 og den nederlandske filosofen Spinoza. I hans verk *Etikken* er affektlæren sentral (Spinoza, Næss og Næss 2009). Han leter etter affektens årsaker og kommer fram til at det handler om å *bevare seg selv*. Ifølge Spinoza streber alle levende vesener etter å bevare seg selv gjennom medgang og motgang. Medgang skaper glede og motgang skaper sorg, og vi streber etter gleden og søker å unngå sorg, denne streben utgjør vårt begjær.

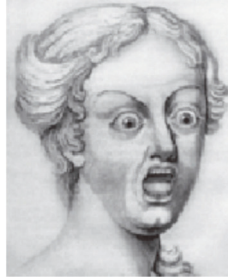
Ut fra disse tre grunnaffektene glede, sorg og begjær, utvikler Spinoza sekundæraffekter som kjærlighet og hat som er begjærets forsterkninger av glede og sorg, og videre utvikler han hele 70 sekundæraffekter som genereres under ulike betingelser og situasjoner. Menneskets affekter er ifølge Spinoza helt og fullt funksjonelle, de er begrunnet i vår overlevelse. Men det som kjennetegner 16- og 1700 tallets syn på affektene, er allikevel tanken om at vi trenger å frigjøre oss fra dem. De regjerer nemlig menneskelivet, ofte på uheldige måter. Spinoza er også opptatt av en frigjøring fra lidenskapenes herredømme.

Det er sannsynlig at vår egen Ludvig Holberg leste Spinoza, for også han mener

at affekter er noe fornuften må bekjempe, og at det slettes ikke er så lett. Holberg skriver: «Villien bliver ... dreven til visse Gierninger af sindets Bevægelser kaldet Affecter, hvilke ogsaa ikke lidet formørke Menneskets Forstand» (Holbergordbogen 2014).



Vrede



Frykt



Glede



Forakt

Teatrets affektlære var knyttet til skuespilleryrket som håndverksfag, og i håndbøker om skuespillerkunst fra 1700-tallet var et begrenset antall grunnaffekter knyttet til bestemte roller og typer særlig innen komedie-sjangeren, blant annet følgende:

Aktøren lærer seg typen og denne rollens repertoar av affekter, såkalt rollefag. De enkelte skuespillere blir dermed spesialister på et bestemt følelsesmessig uttrykksregister (Den Store Danske 2014).

Når vi kommer til naturalismen og realismen i teaterhistorien, skjer en radikal omvurdering av rollefagets betydning i skuespillerkunsten. Typene betraktes nå som utvendige klisjeer og her kommer uttrykket affektert til sin rett, i betydningen tilgjort og kunstig spillestil.

Her ser vi noe av grunnen til at affektlærens ethos ikke er like levedyktig i dag. Komediens rollefigurer mistet troverdighet i naturalismen og realismens tidsalder. Også barokkens musikalske affektlære tok litt av, kan man si; den omhandlet for eksempel FARLIGE harmonier. Det berømte tritonusintervallet *diabolus in musica* er et intervall så diabolisk at bare djevelen kunne stå bak, og representerer derfor en sjelelig fare for de som utsettes for det. Men det er vel ingen andre steder affekt tydeligere kommer til uttrykk hos

publikum, enn i møte med musikk? Danse-lyst, tårer, ekstase. Jeg er også helt sikker på at de som komponerer Grand Prix-melodier kjenner musikkens affektlære, og bruker den for alt den er verdt.

Psykologi

Før 1700-tallet var det ikke så mye snakk om følelser, men nettopp om affekter, om pathos. Man tenkte seg affekter mer som tilstander som påvirkes utenfra i samspillet mellom kropp og sjel, ikke som indre følelser og sinnstilstander. Med psykoanalysen og Freud kom betydningen av det *ubevisste* sjeleliv, og dermed følelser og emosjonelle forstyrrelser i søkelyset, og affekter ble i psykologien betraktet som individuelle uttrykk for indre tilstander av ofte fortrenget subjektive erfaringer. Hysteri var for eksempel et affektivt uttrykk for fortrenget seksualitet, ifølge Freud. I dag er det fortsatt vanlig innen psykologi å definere affekt som et uttrykk for emosjoner, og dermed blir disse begrepene ofte brukt på samme måte. Affekter blir omtalt som om de er emo-

sjoner. Man skiller ikke skarpt mellom emosjonene og deres kroppslige uttrykk i psykologien.

I skuespillerens arbeid med følelser og emosjonelle uttrykk, skulle man tro at dette skillet mellom indre og ytre kom tydeligere fram, men med utgangspunkt i Stanislavskis skuespillertrening, ble begreper som emosjonelt minne og affektivt minne ensbetydende. Allikevel er oppmerksomheten rettet mot forskjellen på indre og ytre handlinger, og Stanislavski utviklet mot slutten av sitt virke *de fysiske handlingers metode* som en mer brukbar tilnærming til et ekte følelsesuttrykk på scenen enn handlinger basert på følelsesminnet (Stanislavski og Haggood 2013).

Nevrologi og kroppens affekter

I nyere tid har nevrovitenskap og hjerneforskning begynt å interessere seg for følelser, emosjoner og affekter. En av de mest framtrepende forskerne på dette feltet er Antonio Damasio, som hevder at emosjoner oppstår som følge av bestemte kroppslige sanselige stimuli. Kroppen reagerer før følelsene: Når vi blir redd for noe, begynner hjertet først å slå fort, munnen blir tørr, huden blir blek og musklene trekker seg sammen. Denne emosjonelle reaksjonen oppstår automatisk og ubevisst. Følelser oppstår *etter* at vi i hjernen er blitt oppmerksomme på disse fysiske forandringene; først da erfarer vi *følelsen* av frykt. Damasios forskning bygger dermed videre på Spinozas grunnaffekter, og hans nevrologiske funn har blitt koblet med skuespillerarbeid, og utviklet metodisk, blant annet i The Royal Shakespeare Company (Damasio 2004).

På samme måte har man innenfor spebarnsforskning studert det som kalles speilnevronenes funksjoner i intersubjektiv kommunikasjon. Speilnevroner er nevroner

i hjernen som speiler inntrykk utenfra som om de kom innenfra. Det vil si at jeg ubevisst påvirkes og speiler de jeg kommuniserer med (Bauer 2006). Daniel Stern bruker begrepet *affektiv inntoning* i samspillet mellom spebarn og voksne, og han utvider begrepet til å omfatte *vitalitetsaffekter* som også kan bære med seg kunstneriske kvaliteter i følelseskommunikasjonen (Stern 2003). Dette vil jeg komme tilbake til mot slutten av teksten.

Hvorfor har ikke den affektive vendingen fått større betydning innenfor drama og teatervitenskap?

Kort sagt er det innenfor psykologi og nevrologi stor interesse for følelser, emosjoner og affekt, men begrepene brukes ofte synonymt, og kan skape forvirring om forholdet mellom ytre, indre, subjekt, objekt og mellom kroppen og omgivelsenes betydning.

Kulturvitenskapen og The affective turn

Når vi går til kulturvitenskapens affektbegrep, støter vi først på en diskurs som har pågått siden midten av 1990-tallet. Den kalles for *The affective turn*, eller den affektive vendingen.

Denne vendingen har spilt en viktig rolle innen psykologi, samfunnsvitenskap, politiske studier og særlig innen kulturstudier. I *den affektive vending* skiller man skarpere mellom *følelser, emosjoner og affekt*. Brian Massumi, som er en av de fremste teoretikerne på dette feltet, beskriver forholdet slik:

Både følelser og emosjoner består av subjektive erfaringer, men følelser er individuelle og biografiske, mens emosjoner er sosiale og konvensjonelle. I

motsetning til begge disse er affekter *kroppslige, ikke-subjektive og ubevisste intensiteter* (Gregg og Seigworth 2010; Massumi 2002)

Affekt-teoriene diskuterer dermed på hvilke måter vi IKKE tenker, gjør rasjonelle valg eller reagerer adekvat. Den affektive vending er en vending vekk fra rasjonalisme. Den bygger på en mer allmen enighet og aksept av at for eksempel politiske valg gjøres som følge av en rekke irrasjonelle, pre-subjektive krefter som virker i livet. At vi styres av noe mer grunnleggende, kanskje dyrisk, kanskje biologisk, i alle fall mer basert på kroppen, på instinkter, fascinasjoner og ubevisste drivkrefter, mer enn på fornuftig tenkning.

Hvorfor har ikke den affektive vendingen fått større betydning innenfor drama og teatervitenskap? Det er jo en opplagt sammenheng mellom affekt-teoriene og scenekunsten med tanke på skuespillerkunst, men også i teatrets forhold til sitt til publikum. Fagfeller jeg har snakket med, har knapt hørt om begrepet affekt. Hvorfor er det slik?

En mulig forklaring kan være at interessen for affekt som en utenomdiskursiv dimensjon har en så selvfølgelig plass i vår forståelse av teatrets funksjon. Teater handler jo tradisjonelt stort sett om affekter. Dessuten er jo kunst i utgangspunktet et felt det kan være vanskelig å redusere til kritisk diskurs. Selv om teaterkunst inneholder mange diskurser, tar vi sannsynligvis teatrets affekter for gitt. Vi forutsetter at teater virker inn på flere plan enn det rasjonelle. Vi trenger med andre ord ikke denne vendingen mot affekt i like sterk grad.

Eller er det kanskje nettopp det vi trenger?

Her snakker vi ikke lenger om et uregjerlig følelsesliv som hos Spinoza, og heller ikke om Freuds individuelle affekter,

men om affekt som noe ikke personlig, ikke individuelt og ikke emosjonelt. Vi snakker om noe kroppslig.

Vi snakker om de kroppslige ubevisste affektene som får halve Europa til å stemme på Conchita Wurst. Ingen kan vel tro at dette valget var et kollektivt utbrudd av solidaritet, et politisk statement til støtte for alle homofile, transpersoner og annerledes tenkende individers rettigheter i samfunnet? Når i så fall kastet Europa av seg fordommer, diskriminering og frykt for det fremmede? Når skjedde i så fall denne politiske vendingen? Skjedde det over natten?

Dette handler den affektive vendingen om. Her og nå velger jeg å tolke denne hendelsen, dette kollektive valget, som et resultat av affekt. Så hva er dette affektive som kanskje også driver politiske strømninger, økonomiske kriser eller presidentvalg? Hvordan skal vi forstå det?

Kroppslige intensiteter

Ifølge Brian Massumi er affekter *kroppslige, autonome intensiteter*, prosesser som finner sted under vår oppmerksomhetsterskel, utenfor vårt bevisste meningsstyrte selv. Affektene er nærmest automatiske og refleks-aktige i sin funksjon, og virker uavhengig av bevissthet, betydning, funksjon og subjektive følelser. Affekt må i dette perspektivet forstås som uavhengig av, og forut for ideologi, intensjoner, meninger, begrunnelser og tro (Massumi 1995). Det er allment akseptert innenfor flere vitenskaper at uttrykk for affekt kan gjenkjennes på tvers av ulike kulturer, for eksempel ved å studere ansiktsuttrykk eller teater-masker, som vi nettopp har sett her. Den sinte masken vil dermed kunne gjenkjennes som uttrykk for sinne av mennesker fra ulike kulturer.

Det finnes i tillegg til det affektive nivået både sosiale emosjonelle kvaliteter og in-

dividuelle følelses kvaliteter som vil være forskjellige i ulike kulturer, men affektene vil likne. Dette er også blitt underbygget i nevrovitenskapelige eksperimenter (Damasio 2010; Leys 2011).

Kritikk av disse teoriene finnes, og spørsmålet er selvsagt om de grunnleggende autonome affektene allikevel er kulturelt bestemt og dermed ikke universelle, autonome og fysiologisk bestemt. Massumi blir i tillegg kritisert for å opprettholde en gammel og utdatert adskillelse mellom kropp og tanke, der han snur det gamle bildet på hodet og gir kroppen forrang i et nytt hierarki (Leys 2011). Vi kan trekke linjene til vår hjemlige Hjernevask-debatt, der biologene fikk overtaket på samfunnsvitene.

Hvis vi går tilbake til Conchita Wurst som eksempel, og betrakter henne som representant for scenekunstheltet idag, blir det relevant å spørre:

Var hun et politisk prosjekt, en nøye planlagt politisk aksjon med den intensjon å vekke oss fra Grand Prix-dvalen, og ta et politisk valg? Var hun et kommersielt produkt, som i samarbeid med reklamebransjen brukte overraskelsens emosjonelle affekt som virkemiddel for å lure oss til å kjøpe produktet? Eller var hun først og fremst et kunstprodukt i skikkelsen av et kulturelt ikon, en vidunderlig mix av Jesus, Maria Magdalena, Greta Garbo, hore, jomfru, mann og madonna? Ble vi uansett lurt? Vil vi insistere på at vi tok et fornuftig valg? Eller liker vi rett og slett følelsen av at det skjer noe uventet? Trekkes vi ubevisst mot intensiteten? Hvis affekt er noe før-refleksivt, noe autonomt, hvordan spiller da kulturen inn? Spiller den inn? Er den overvurdert? Eller skal vi heller tenke på affekt som noe som oppstår i et samspill mellom flere faktorer?

Kunstvitenskapelig avgrensning

Vi nærmer oss nå en avgrensning og en definisjon. I samtidens kunst og kulturvitenskap har affektbegrepet kommet tilbake for fullt, veldig ofte med referanse til Brian Massumi, men enda oftere til de han lånte sin filosofi fra: filosofene Gilles Deleuze og Felix Guattari (Deleuze og Guattari 1994). Og det er her jeg selv har funnet en begrunnelse for å ta i bruk begrepet affekt. Jeg hevder i min avhandling om teater for de aller minste, at barna møter kunst på en affektiv måte. Musikk og dans virker direkte inn i små barns sanseapparat, og jeg påstår til og med at en affektiv tilnærming til kunst er vesentlig ikke bare for barna, men også for utøvende kunstnere – og for forskere.

En avgrensning av begrepet affekt er i mitt eget forskningsprosjekt ikke knyttet til behovet for å skille ut forholdet mellom personlige følelser, sosiale emosjoner og ikke personlige affekter, men heller å finne et begrep som rommer ulike former for kunstnerisk og musisk samspill. Det handler om hvordan barn og kunstutøvere virker på hverandre.

Affekt forstått som evnen til å påvirke og bli påvirket, er en grunnleggende komponent i Deleuze og Guattaris kunstfilosofi.

Komposisjon

Gilles Deleuze og Felix Guattari har først og fremst definert kunst som komposisjon. Estetisk komposisjon er enkelt og greit definisjon på kunst. Kunstens komposisjoner handler om å sette sammen sanselige elementer. Kunst er sansningens språk uansett om den ytrer seg gjennom ord, farger, toner, rytmer, bevegelser eller stein. Det kunstnere arbeider med er å skape det Deleuze og Guattari kaller *sansblokker* eller blokker av sansninger.

Filosofiens oppgave er ifølge disse filosofene å skape nye begreper. Viten-

skapens oppgave er å anvende disse begrepene, mens kunstens oppgave er å skape sanseblokker...

Hva er en sanseblokk? Er det det vi andre pleier å kalle et kunstverk? De er i alle fall komponert, og de består av *persepter* og *affekter* (Bale 2013; Deleuze og Guattari 1994)

Et persept kan forklares som en persepsjon eller sansning løsrevet fra den konkrete subjektive persepsjonen eller sansningen. På samme måte kan affekt forklares, som tidligere nevnt i forbindelse med Massumi, som en følelse eller emosjon som er løsrevet fra subjektet som føler. Jeg tror vi skal tenke løsrevet og ikke abstrahert, for dette er et kroppslig språk.

Komposisjonen av disse to, persept og affekt, utgjør en sanseblokk. Jeg tror de kaller det sanseblokk og ikke kunstverk, nettopp fordi begrepet skal omfatte all slags kunst i verden. Begrepet kunstverk er altfor bestemt, og kulturelt farget av kunstens konvensjoner.

Med fare for å virke forenklerende (men det synes jeg faktisk er en viktig oppgave når det gjelder Deleuze og Guattari, – de må fortolkes og forenkles ellers vil vi ikke kunne snakke meningsfullt og forståelig om deres filosofi), med fare for å redusere deres filosofi til noe annet enn det de har ment, forsøker jeg å se for meg en sanseblokk bestående av affekter og persepter, som en slags materie. Først ser det helt kompakt ut, som en slags kompositt, men så tenker jeg at det kanskje heller fungerer som kompost; en klump materie som arbeider for seg selv, uavhengig av den som *komposterte* eller skulle vi heller si *komponerte* sammensetningen av materialer i første runde. Den begynner å leve sitt eget liv, den transformerer og blir noe nytt. Det vokser kanskje fram blomster – eller ugress.

Og dette er i alle fall noe av poenget hos Deleuze og Guattari: De betrakter verden og

kunsten som mangfoldig, sammensatt og immanent, i horisontale plan og plataer, det vil si ikke hierarkisk bygget opp, ikke som en statisk struktur av virkelighet og representasjon, men som bevegelig og hele tiden i skapende tilblivelse (Deleuze og Guattari 2005 [1980]). Affekt er hos disse filosofene en av kunstens ingredienser, og kunst er ikke kunst uten affekt.

Jeg vil sitere Deleuze og Guattari (Bale og Bø-Rygg 2008):

Om all kunst må man si: Kunstneren er en som fremviser affekter, finner opp affekter, en skaper av affekter, i forbindelse med de begreper eller visjoner han gir oss. Det er ikke kun i sitt verk han skaper dem, han gir oss dem og lar oss bli til sammen med dem, han trekker oss inn i sammensetningen (Deleuze og Guattari 1994. I: Bale og Bø-Rygg 2008).

Og her er vi kommet til andre del av forelesningen, som skal handle om nettopp dette å bli trukket inn i sammensetningen eller i komposisjonen, scenekunst som åpner for skapende, affektive prosesser.

Affekt i samtidens scenekunst

I Punchdrunks pågående forestilling i London *The Drowned Man* (The National Theatre 2014), har kompaniet forvandlet et enormt industrilokale i fire etasjer til Temple Studios i Hollywood, et film-set med sceneinstallasjoner. Hvert rom er en egen verden, men samtidig en del av det fiktive universet kompaniet har skapt. Her finnes det gamle biler, butikker, hoteller, leiligheter, kontorer, en bar med levende musikk, skumle fangehull og ulovlige laboratorier, en ørken, en forfallen plankehytte der noen nettopp har sovet,

shabby campingvogner parkert i en mørk skog. Disse verdenene befolkes av skuespillere, både i og utenfor sin Hollywood-rolle på settet. Deres dobbeltliv er vevd inn i rommenes on-stage og back-stage.

Som publikum blir vi tildelt grå nøytral-masker, litt spøkelsesaktige, og vi blir guidet inn i en trang heis av en filmstjerne som smyger seg innsmygende og flørtende rundt oss og henter om hva som vil komme til å skje der inne. Regissørens stemme gir beskjeder over høyttaleranlegget, og inne i studioet forsøker vi å orientere oss i det dunkle lyset. Kun enkelte scener er opplyst, og snart begynner dramaet å utspille seg. Det finnes en tråd gjennom rommene, en historie som utspiller seg delvis simultant og delvis lineært rundt på disse scenene, i løpet av de tre timene forestillingen varer. Men det er vanskelig å følge tråden, og vi dras lett ut bak et forheng, lokkes av et mystisk lys gjennom en dørsprekk, vakker sang fra et annet rom. Som publikum er vi ved hjelp av maskene befridd fra vår personlige identitet, vi blir ikke vurdert for våre valg og vi er fri til å bevege oss hvor vi vil, og følge våre egne impulser. Det er uendelig mye å oppdage, detaljriksomheten og kuriositetene i denne verdenen er så overdådig at det vil ingen ende ta. Man kan velge å følge en karakter, undersøke blodsporene på gulvet, grave seg ned i en bunke med personlige brev, utforske hva som foregår i skuespillernes garderobe, eller forsøke å følge det intense dramaet som utspiller seg mellom stykkets hovedpersoner. Og man kan komme så nært inntil at man kan berøre silkeslåbroken som nettopp ble kastet på gulvet.

Dette er hva jeg forstår med affekt i samtidens scenekunst.

Det finnes mange andre eksempler på samtidsteater som bevisst bruker affekt i

møte med publikum, men det vil føre for langt å gi en gjennomgang eller oversikt på dette feltet.

Når jeg velger Punchdrunk som mitt eksempel, er det ikke bare fordi de skaper affekter og inviterer publikum inn i sitt univers, men fordi de også har kommet barnepublikummet i møte gjennom en rekke interaktive, eller kanskje vi skal kalle dem omsluttende installasjonsbaserte forestillinger. Deres *enrichment* program inneholder workshops og forestillinger der barna deltar i en lengre skapende prosess som gjerne kulminerer med at barna blir invitert inn i en teatral verden der kompaniet har installert seg selv i ett eller flere rom på skolen, og transformert disse rommene til fremmede verdener som barna får være med på å utforske.

Som jeg nevnte innledningsvis har jeg hatt noen opplevelser i møte med Punchdrunk, både som publikum og som workshop deltaker, som jeg knytter til begrepet affekt. Disse kunsterfaringene har overbevist meg om at teatrets affekter først og fremst oppstår av det sanselige univers som skapes for oss eller med oss som publikum. Teatrets persepter og affekter er virksomme både i de skapende prosessene og i de ferdige produktene, som selvsagt aldri blir helt ferdige, og som vil endre seg over tid, som følge av den åpne formen forestillingene har. Men vil Deleuze og Guattaris kunstfilosofi på denne måten peke mot en bestemt form for teater, eller vil den virkelig gjelde alt teater og all kunst? Vil det være riktig å si at alt teater er affektivt og at betydningen av affekt er grunnleggende i scenekunsten? Dette er et vanskelig spørsmål, som jeg ikke har anledning til å fordype meg i her, men i forhold til spørsmålet om hvilken betydning begrepet får i samtidens scenekunst og -kommunikasjon, er det et begrep som i alle fall spiller en rolle i den

mer avantgardistiske enden av teaterfeltet. I tillegg vil jeg si at begrepet spiller en særlig viktig rolle i barneteater, uansett om det aktuelle teatret er tenkt inn i en slik filosofisk horisont eller ikke.

I det følgende vil jeg begrunne hvorfor jeg mener at affekt er et særlig viktig begrep i samtidens barneteater, og mest i teater for de aller minste.

Barnas affektive væremåter

Den danske barnekulturforskeren Beth Juncker hevder at barns kultur først og fremst er en estetisk kultur, og at barns væremåter i større grad enn voksne er styrt av sanselige tilnæringsmåter gjennom leken. Men hvis vi går helt tilbake til begynnelsen, til spebarnets væremåte og kommunikasjonsformer, finner vi i enda sterkere grad betydningen av sanselighet og affekter. Begrepet affekt er sentralt i spebarnspsykologen Daniel Sterns teorier om spebarnets interpersonlige verden (Stern 2003). Også for ham er affekt knyttet til grunnleggende emosjoner, og de spiller en viktig rolle på barnets vei til seg selv.

Før jeg gir et eksempel fra samtidens scenekunst for de minste barna, vil jeg vise til de to ulike måtene Stern anvender begrepet affekt: Det første er affektiv inntoning, eller affektinntoning. Det andre er begrepet vitalitetsaffekt.

Affektinntoning

Stern er opptatt av den intersubjektive utvekslingen av affekter mellom voksne og små barn, og diskuterer problemet med deling av affektive tilstander. Denne delingen skjer gjennom imitasjon og speiling. Men hvordan vet jeg at noen føler det samme som meg, hvis de «bare» etterlikner mitt uttrykk? Hvordan vet jeg at vi deler den samme følelsen, og ikke bare det ytre uttrykket for det? I spebarnets første måneder

kommuniserer det med menneskene rundt seg gjennom lyder, bevegelser og gjennom musikalske dialoger som baserer seg på etterlikning og variasjoner over gjentakelser. Rundt den 9ende måneden tilføyes det en ny intersubjektiv dimensjon i samspillet, som Stern kaller *affektinntoning*. Det er fortsatt snakk om en slags imitasjon, men oftere i en annen modalitet, for eksempel kan en gest få svar i form av en lyd, eller en lyd kan få svar i form av et ansiktsuttrykk. Dette er jo ikke etterlikning, men en matching og deling av hverandres følelser, emosjoner og affekter. Stern mener at det dermed oppstår tegn, metaforer og analogier på veien mot symbolspråket og verbalspråk. Affektinntoning kan beskrives i perseptuelle kategorier som intensitet, takt, rytme, varighet og form. Stern forholder seg til de samme grunnleggende affektkategoriene (glede, sorg, sinne etc.) som vi så hos Spinoza og i barokkens affekt lære. Det interessante er at Stern utvider dette spekteret av affekter med det han kaller *vitalitetsaffekter*. Dette er affekter som minner om kunstneriske kvaliteter i dans og musikk, og som dermed utvider det psykologiske affektbegrepet i retning av kunst.

Vitalitetsaffekter betegner ifølge Stern kvaliteter ved barnets opplevelser som det kan være vanskelig å sette ord på, fordi de nettopp ikke er knyttet til de grunnleggende affekt-kategoriene glede, sinne osv, men mer til opplevelsen av vitaliteten i lyder og bevegelser. Stern beskriver dem med adjektiver som for eksempel «økende, hendøende, flytende, eksplosiv, crescendo, decrescendo, bristende, langtrukket» osv. Dette er kvaliteter vi finner i musikk, dans og teater, og som inngår i den formen for musisk kommunikasjon jeg har arbeidet med blant annet i forestillingen *Mamma Danser*. Disse affektive kvalitetene i forestil-

lingen blir fanget opp av barna idet de tar del i forestillingens univers, og opplever seg selv i samspill med andre.

Affekt i teater for de minste

Det siste eksempelet er fra en hendelse i installasjonen *Rød Sko Savnet* (Hovik 2012a). Hendelsen er filmet, men jeg unnlot å bruke dette filmklippet aktivt som forskningsmateriale fordi jeg opplevde en spenning i situasjonen som var vanskelig for alle de involverte: barnet, moren, musikeren og vi som filmet. Det ble et etisk forskningsdilemma for meg å benytte meg av filmklippet i dokumentarfilmen om prosjektet fordi jeg mente de involverte i så fall måtte ha godkjent spesifikt dette klippet, og ikke kun gitt et samtykke på generelt grunnlag. Like fullt var det en interessant situasjon som jeg her og nå vil beskrive som et uttrykk for affekt på flere plan og i flere betydninger av ordet.

Dette er hva som skjedde:

Et lite barn står og holder seg fast i et lavt bord, der musikeren har spredt sine instrumenter ut. Det er klingende boller, cymbaler, gonger, bjeller og trommer i ulike størrelser, farger og former. Barnet har fått tak i en trommestikke og forsøker å slå den mot gongen som ligger der. Musikeren er opptatt av å stryke en fiolinbue mot en metallballe og holder et oppmerksomt øye med barnet. Barnets mor eller omsorgsperson sitter like bak og følger litt urolig med. Barnet får ikke til å lage en lyd med pinnen, så han lager en klagende lyd med stemmen. Moren trekker barnet til seg, griper trommestikken og legger den på bordet. Barnet vrir seg rundt og griper trommestikken på nytt. Han putter den i munnen mens

moren følger nøye med, og forsøker å forhindre barnet i å spise på stikken. Barnet kaster seg på nytt over bordet og prøver å lage lyd med pinnen på gongen. Han griper så hele gongen og trekker den til seg. Så strekker han armen så langt han kan inn på bordet for å få tak i en bue. Moren griper tak i skulderen til gutten og trekker ham bakover. Gutten lager et misfornøyd fjes, og en klagende lyd. Han skriker og prøver å slå med hendene på gongen. Moren flytter seg tettere inntil og tar kontroll over armene hans mens han gråter høyt. Moren retter på alle cymbalene og pinnene og legger alt pent på plass til barnets høylydte protester. Hun må slippe armen hans for å gjøre dette, og i løpet av brøkdelen av det frie sekundet kaster gutten armen sin *med et fornøyd uttrykk* i ansiktet bort på cymbalen igjen. Moren har imidlertid igjen overtaket, og gutten blir klagende trukket vekk fra bordet. Han legger seg bakover med full tyngde mens moren holder fast i armene. Han vrir seg rundt og gråter. Moren bærer ham vekk fra bordet.

Nå skal jeg forsøke å vise hvordan vi kan ta i bruk begrepet affekt i en fortolkning av ulike plan i denne hendelsen:

For det første er musikken og klangen som fyller denne hendelsen et affektivt plan der musikeren skaper en sanseblokk av lyd komponert av bollenes klanger og buens rytmer. For barnet skaper dette en intensitet han ønsker å ta del i.

Et annet affektivt plan er konflikten mellom to grunnleggende affekter: den sanselige gleden over instrumentenes utstrålende lyder, farger og former, forsterket av begjæret om å ta del i hendelsen på den ene siden, og på den andre siden sorgen og begjærets forsterkning mot raseri i frustra-

sjonen over å bli holdt tilbake og forhindret fra å få lov til å ta del i det vidunderlige. Glede og sorg, begjær og raseri.

Et siste affektivt nivå er guttens ansiktsuttrykk idet moren griper ham i skulderen og drar ham vekk, etterfulgt av det fornøyde ansiktsuttrykket sekundet etter da hun slipper ham. Ingen komedie-skuespiller kunne ha laget en bedre maske, budskapet er krystallklart og affektene flyktighet og

transformasjon blir tydelig demonstrert. Med dette knytter jeg mitt forskningsprosjekt til en historisk og filosofisk diskurs som er lengre og dypere enn de performativitetsteoretiske tradisjonene jeg har forholdt meg til i avhandlingen. Resultatet av denne fordypningen vil sannsynligvis ta form av nye intense sanseblokker som barn kan bruke til å bygge egne magiske spillerom.



Foto: Lise Hovik. Hentet fra prosjektmaterialet i eget arkiv.

Note

¹ Artikkelen er en lett bearbejdet versjon av prøveforelesning i forbindelse med disputas for graden ph.d ved Det humanistiske fakultet, Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet, 23. mai 2014. Avhandlingens tittel er: «De Røde Skoene – et kunstnerisk og teoretisk forskningsprosjekt om teater for de aller minste.» [Se også sammendrag av avhandlingen i egen spalte for sammendrag i dette nummeret av *Barn*, red.]

Litteratur

- Aristoteles og Eide, T. 2006. *Retorikk*. Oslo: Vidarforl.
- Bale, K. 2013. *Affekt*. Århus: Aarhus Universitetsforlag.
- Bale, K. og Bø-Rygg, A., red. 2008. *Eстетisk teori: en antologi*. Oslo: Universitetsforl.
- Bauer, J. 2006. *Hvorfor jeg føler det, du føler: intuitiv kommunikation og hemmeligheden ved spejlneuroner*. København: Borgen.
- Damasio, A. R. 2004. *På leting etter Spinoza: glede, sorg og den følende hjernen*. Oslo: Pax.

- Damasio, A. R. 2010. *Self Comes to Mind: Constructing the Conscious Brain*. London: William Heinemann.
- Deleuze, G. og Guattari, F. 1994. *What is Philosophy?* New York: Columbia University Press.
- Deleuze, G. og Guattari, F. 2005 [1980]. *Tusind plateauer: kapitalisme og skizofreni*. København: Det Kongelige Danske Kunstakademis Billedkunstskoler.
- Den Store Danske. 2014. *Gyldendals åbne encyklopædi*. Søkeord: Rollefag /affektlære. Hentet 25.06.14, fra http://www.denstoredanske.dk/Gyldendals_Teaterleksikon/Begreber/
- Gregg, M. og Seigworth, G. J. 2010. *The Affect Theory Reader*. Durham, [N.C.]: Duke University Press.
- Holbergordbogen. 2014. *Opplysningstidens språk fra 1700–1750*. Hentet 25.06.14, fra <http://holbergordbog.dk/ordbog?aselect=Affect&query=affectus>
- Hovik, L. 2012a. Rød Sko Savnet – en kunstnerisk forskningsreise fra hendelse til dokument. I: R. G. Gjærum og B. Rasmussen, red. *Forestilling, framføring, forskning: metodologi i anvendt teaterforskning*. Trondheim: Akademika forlag.
- Lays, R. 2011. The turn to affect: A critique. *Critical Inquiry* 37(3): 343–472.
- Massumi, B. 1995. The autonomy of affect. *Cultural Critique* 31 (The Politics of systems and environments, Part II): 83–109.
- Massumi, B. 2002. *A Shock to Thought: Expression After Deleuze and Guattari*. London: Routledge.
- The National Theatre. 2014. *The Drowned Man. A Hollywood Fable*. Hentet 25.06.14, fra <http://www.nationaltheatre.org.uk/shows/the-drowned-man-a-hollywood-fable>
- Plato, Mørland, H., Eyjólfur Kjalar, E. og Frost, T. 2001. Staten (Bd 5: 17–415).
- Punchdrunk. 2014. Hentet 25.06.14, fra <http://punchdrunk.com/>
- Spinoza, B. d., Næss, R., og Næss, R. H. 2009. *Etikk*. Oslo: Pax.
- Stanislavski, C. og Hapgood, E. R. 2013. *An Actor Prepares*. London: Bloomsbury.
- Stern, D. N. 2003. *Spedbarnets interpersonlige verden*. Oslo: Gyldendal akademisk.
- Store Norske Leksikon. 2014. Hentet fra <http://snl.no/.search?query=affekt&x=0&y=0>

Lise Hovik, Dronning Mauds Minne, Høgskole for barnehagelærerutdanning, Thrond Nergaards veg 7, NO-7044 Trondheim, Norge
E-mail: lho@dmmh.no