

Affekt – små barns møte med en teaterforestilling

Dag Arnesen Gjertsen

DRONNING MAUDS MINNE HØGSKOLE

2015

Innholdsfortegnelse

1.	Innledning.....	3.
2.	Metode.....	4.
3.	Teori.....	6.
4.	Funn og resultater.....	11.
5.	Drøftning.....	13.
	5.1 Fellesdans.....	14.
	5.2 Frys.....	18.
	5.3 Guttens alenedans.....	21.
	5.4 Gutten som blir hentet tilbake til publikum.....	24.
6.	Avslutning.....	26.
	Litteraturliste.....	28.

1. Innledning

Det er sjelden et begrep har fanget min oppmerksomhet så mye som nettopp affekt har gjort. Affekt er et slikt ord man har hørt her og der, og som man har et forhold til, men som kan være vanskelig å forklare hvis vi blir spurt om en definisjon. Forklaringen inneholder som oftest frasen: "han/hun handlet i affekt." Det var ikke denne forklaringen til affekt som vekket min oppmerksomhet. I en artikkel i Dramapedagogisk tidsskrift skrev Lise Hovik om affekt. I artikkelen leste jeg noen utsagn om affekt som jeg ikke klarte å legge fra meg. Hovik skrev blant annet at: "Jeg hevder i min avhandling om teater for de aller minste, at barna møter kunst på en affektiv måte." (Hovik 2, 2014, s. 77). Videre skrev hun: "I tillegg vil jeg si at begrepet spiller en særlig viktig rolle i barneteater, uansett om det aktuelle teateret er tenkt inn i en slik filosofisk horisont eller ikke." (Hovik 2, 2014, s. 80). Som teaterinteressert student med en glød for drama i barnehagen, tenkte jeg at dersom dette begrepet kan være så sentrale i kunstfagene så er jeg nødt til å lære mer om det. Affekt og ulike teorier rundt dette begrepet ble dermed min inngang inn i dette prosjektet, der jeg ønsker å få affektteoriene under huden. Før jeg fikk satt meg inn i teoriene hadde jeg på forhånd noen antagelser og tanker om hva affekt kunne være, og jeg forsto at jeg var nødt til å teste teoriene ut på et praktisk eksempel for å kunne klare å få noen praktisk nytte av kunnskapen. Ut av dette kom tanken om et nærstudium av en forestilling. Jeg ville se om jeg klarte å se et affektivt møte i denne forestillingen. Og så begynte spørsmålene å melde seg: Hva er en affekt? Hva gjør de? Hvilken funksjon har affektene? Hva skal vi med dem? Og sist, men ikke minst det spørsmålet jeg synes er mest interessant: Hvilken rolle spiller affektene? Dette prosjektet handler altså om å dekode affektene og se på hvilken rolle de kan spille.

I valg av problemstilling har jeg tatt utgangspunkt i et konkret eksempel fra en forestilling, for å se om jeg klarer å avsløre affektene rolle i denne forestillingen. Samtidig ønsket jeg at det som startet det hele, nemlig Lise Hoviks utsagn om at barn møter kunst på en affektiv måte, skulle gjenspeiles i problemstillingen.

Problemstilling:

Hvilken rolle spiller affekt i små barns møte med forestillingen De røde skoene?

Jeg har valgt å ta utgangspunkt i ett enkelt filmklipp på 60 sekunder, som er del av Lise Hoviks forestilling *De røde skoene*, og vil derfor ikke komme nærmere inn på filmen i sin helhet. Filmklippet tar for seg ett barns utfoldelse i samspill med aktørene på scenen, og andre barns møte med affekt vil heller ikke bli drøftet i denne sammenhengen.

I all hovedsak har jeg valgt å fokusere på affektteorier og ulike teoretikere som belyser disse teoriene fra ulike perspektiver. Jeg ser begrepet affekt ut i fra ståstedet til Deleuze og Guattari og andre teoretikere som har tolket disse teoriene. Mye av det tankespinnet Deleuze og Guattari har stammer fra filosofen Spinoza. For å avgrense oppgave har jeg valgt å ta utgangspunkt i Deleuze og Guattari som er nærmere vår samtid, selv om mange av tankene som jeg tar opp er eldre enn som så. Ninni Sandvik (2013) og Lise Hovik (2014) har begge skrevet doktorgrader der Deleuze sine teorier har en sentral plass, og de er også mine alibier for å knytte affekt opp mot barnehage og teater. Jeg bruker også et par andre teoretikere som har tatt for seg Deleuze sine affektteorier, og i teorikapittelet har jeg samlet de tankene jeg oppfatter som sentrale i forhold til min problemstilling. Disse teoretikerne får i tur og orden ytre seg gjennom sine ulike tolkninger av stoffet. Ved å ta utgangspunkt i et filmklipp fra Lise Hoviks forestilling *De røde skoene*, vil jeg så gjøre en analyse der jeg tar utgangspunkt i affektteoriene, og drøfter hendelsen sett fra et affektperspektiv.

2. Metode

I denne oppgave benytter jeg meg av en kvalitativ metode, da målet med oppgaven er å undersøke affektens rolle i en forestilling. Jeg baserer meg derfor på observasjon og teori som grunnlag og grunnmur for den analysen jeg gjør. Dalland beskriver formålet med en kvalitativ metode slik: "De *kvalitative metodene* tar sikte på å fange opp mening og opplevelse som ikke lar seg tallfeste eller måle." (Dalland, 2014, s. 112). En observasjon vil aldri la seg måle eller tallfeste og er derfor gjenstand for ulik mening, og den opplevelsen en observatør får av den gitte observasjonen. Min rolle som observatør kan dermed aldri forholde seg helt nøytral til det materialet som observeres. Dette handler om den forforståelsen vi har med oss når vi går inn i en ny situasjon. "Å møte et fenomen uten å være påvirket av egne forutsetninger og fordommer vil være umulig, da en kan sies å ha tanker om alle fenomener en møter,

enten man er det bevisst eller ikke.” (Bergsland & Jæger (red.), 2014, s. 68). Denne forforståelsen er det viktig å ha i bakhodet når jeg skal foreta en analyse basert på observasjoner jeg har gjort. Gadamer hevder at: “[...] våre fordommer, vår forforståelse, utgjør en helhet. Denne helheten kan vi aldri ha full oversikt over, vi kan aldri være oss den helt bevisst.” (Krogh m.fl., 2006, s. 247). Likevel vil jeg forsøke å posisjonere meg slik at jeg ikke forholder meg fortolkende i observasjonene mine. I analysen vil jeg derimot innta et mer fortolkende og analytisk blikk der jeg ser på observasjonen i lys av affektteoriene og går inn på mine egne tanker rundt materialet.

Forestillingen og filmen jeg endte opp med å velge som grunnlag for min analyse var ikke i utgangspunktet med da jeg gikk inn i dette temaet, men den valgte forestillingen har i prosessen åpenbart seg som et fullgodt alternativ. Forestillingen til Lise Hovik *De røde skoene* er laget som en del av et forskningsprosjekt om små barn og teater. Forestillingen er derfor godt dokumentert gjennom film og ulike artikler, i tillegg til en doktorgrad. Jeg har valgt å bruke en kort sekvens fra denne forestillingen som utgangspunkt for min analyse. Filmen og forestillingen er jo i utgangspunktet tenkt inn i en forskningssammenheng og filmen egner seg derfor godt til det formålet jeg ønsker å bruke den til. Det er god kvalitet på selve filmen og materialet ligger lett tilgjengelig på teaterfot.no. Materialets kvalitet, det at det er innsamlet med tanke på forskning, at det ligger lett tilgjengelig og at det ligger såpass mye materiale ute, slik at jeg var i en posisjon der jeg kunne gjøre et utvalg, gjorde at jeg valgte nettopp dette materialet og denne forestillingen. Jeg vet også at materialet ikke tidligere er analysert ved hjelp av affektteoriene.

I min analyse må jeg ha i bakhodet at jeg kun har tilgang på forestillingen på film da forestillingen ikke lenger spilles. Det å observere noe på film kan være et godt format for å få med seg små detaljer og avgrense situasjoner både i tid og blikk. Samtidig er jeg klar over at jeg mister opplevelsen av situasjonen som helhet ved at jeg ikke har overblikk og dermed får mulighet til å ta inn over meg alt det kameraet ikke fanger opp. Det kan være situasjoner som oppstår i rommet, som kameraets linse ikke fanger opp og som påvirker situasjonen som utspiller seg foran kameraet. Dette er en kilde til feiltolkning av situasjonen jeg skal analysere. På den andre siden er det en fordel at forestillingen er filmet. Ved å observere en film får jeg muligheten til å gå inn i et nærstudium av denne ene hendelsen. Søbstad og Lækken sier om videoobservasjon at:

”Den største fordelen med video er nok at kameraet får med seg mange detaljer i lyd og bilde som ellers ville ha gått tapt.” (Søbstad & Løkken, 2003, s. 60). Dette ser jeg på som en stor fordel med tanke på at jeg er på utkikk etter å se på et bestemt begrep, nemlig affekt, og hvilken rolle den spiller dette utdraget. Som grunnlag og metode for analyse av filmsekvensen kan vi tenke oss filmsnutten som en tekst der jeg forholder meg fortolkende til denne teksten.

Jeg vil dele opp filmsekvensen, og ta for meg del for del med hendelsene avgrenset fra hverandre, samtidig som jeg hele tiden vil forholde meg til filmen og hendelsen som en helhet. Som grunnlag for analysen har jeg støttet meg på modellen Lise Hovik har brukt som grunnlag for sin forskning beskrevet i artikkelen *Forsker i affekt*. I modellen kan vi se sammenhengen mellom de ulike perspektivene hentet fra det teoretiske perspektivet, til analysen av hendelsen, og til selve hendelsen som utspiller seg på filmen og som danner grunnlaget for de ulike refleksjonslagene. Hendelsen i rommet har jeg sett bort fra i og med at jeg ikke har sett forestillingen annet enn på film, og dermed i liten grad kan si noe om dette. Det er dermed de tre øverste punktene i modellen jeg har forholdt meg til:



(Hovik 1, 2014, s. 41).

3. Teori

Selv om teoriene rundt affekt ikke starter med Spinoza sine tanker om affekt starter vår reise inn i affektens verden her. Det er Spinozas tanker som i nyere tid har lagt i alle fall deler av grunnlaget til Deleuze og Guattari sine affektteorier. Det er også disse tankene og teoriene jeg har tatt utgangspunkt i og som danner grunnmuren i denne oppgaven. Deleuze og Guattari sine tanker oppleves som en jungel der man

ferdes uten kart og kompass, og man kan tidvis oppleve å ha gått seg vill. Som kart og kompass i denne jungelen har jeg derfor støttet meg til Lise Hovik (2014) og Ninni Sandvik (2013) sine doktorgrader der Deleuze og Guattari fremstår som noe enklere å fortolke. Men hva er egentlig affekter og hvordan skal vi forstå dem?

Affekt kan veldig forenklet forstås som effekten av noe, selv om dette også er en grovt mangelfull beskrivelse. Vi kan også si at affekter har en sammenheng med følelser og emosjoner samtidig som det ikke blir riktig å si at affekter er noen av delene. Massumi, som har tolket og definert Deleuze sitt affektbegrep, beskriver relasjonen mellom følelser, emosjoner og affekter 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". (Hovik 2., 2014, s. 76). Ved at affektene kommer til uttrykk kroppslig, ubevisst og ikke-subjektivt kan vi tenke oss at affekter ikke henvender seg til det rasjonelle, men til det urasjonelle. Lise Hovik skriver i sin doktorgrad at: "Affekt-teoriene diskuterer dermed på hvilken måter vi IKKE tenker, gjør rasjonelle valg eller reagerer adekvat." (Hovik 2., 2014, s. 76). Samtidig legger affektteoriene grunnlaget for et alternativt syn på subjektet. Ved at den affektive vendingen er en vending bort fra det rasjonelle og dermed også det rasjonelle subjektet, oppstår subjektet som «becoming». Det å se subjektet som «becoming» er ikke et uttrykk for en mangeldiskurs men et uttrykk for en kontinuerlig tilblivelsesprosess. I dette alternative synet på subjekt står affektbegrepet sentralt. I følge Deleuze er affekter de mest grunnleggende komponentene i vår mentale aktivitet. (Due, 2007, s. 10). Videre hevder Deleuze at sinnet vårt er en immanent del av vår verden. Immanent i den forstand at sinnet er en del av virkeligheten og utfolder seg som en aktivitet innenfor virkeligheten som helhet. (Due, 2007, s. 21). Innenfor denne retningen er det altså ingenting som står utenfor. Alt er den del av verden og den samme virkeligheten og vi er immanente i den. Immanentbegrepet er viktig for forståelsen av affekt. Affekt er ikke noe som beveger seg utenfor virkeligheten eller som står utenfor verden men noe som kan forstås som en del av sammenhengen. Perspektivet med å se subjektet som «becoming» i en tilblivelsesprosess er også perspektivet av å forstå verden som immanent. Nå har vi sett på noen definisjoner av affekter og hvilken virkning de har. Men hvordan skal vi sette ord på deres ferd gjennom verden?

Massumi beskriver begrepet affekt slik (min oversettelse): "Affekter er virtuelle synestetiske perspektiver forankret i (og funksjonelt begrenset av) de faktisk eksisterende, tingene som legemliggjøre dem." (Massumi, 1995, s. 96). For å fullt ut ta innover oss begrepet affekt må vi først ta for oss begrepet virtuell. Det virtuelle kan forstås som en egenskap eller aspekt som er helt reelt men heller ikke materielt. Deleuze beskriver det virtuelle som rådende prinsipper som bestemmer virkeligheten innenfra. Disse prinsippene er så immanente i virkeligheten uten likevel å være en observerbar del av virkeligheten. (Due, 2007, s. 39). Affekter beveger seg i dette virtuelle rommet, noe som gjør at vi ikke kan observere dem direkte, uten at dette gjør dem noe mindre virkelige av den grunn. Synestesi blir beskrevet i store norske leksikon som: "Synestesi, sanseopplevelse på flere sanseområder samtidig når bare ett av dem blir påvirket." (Store Norske Leksikon). Når vi beskriver affekter som virtuelle synestetiske perspektiver handler det om sanseopplevelser eller effekten av sanseopplevelser som kan oppstå urasjonelt og komme kroppslig til uttrykk. Affektens egenart kan beskrives som denne deltagelsen i det virtuelle. Massumi hevder at: "Affect is autonomous to the degree to which it escapes confinement in the particular body whose vitality, or potential for interaction, it is" (Massumi, 1995, s. 96). Affekter kan dermed forstås som noe kollektivt eller som noe som har et kollektivt potensial. Det at affekter ikke er noe rasjonelt eller henvender seg til vår rasjonelle side, men kan ses på som et kroppslig uttrykk åpner opp for denne kollektive tankegangen. Lise Hovik tolker Massumi slik: "Ifølge 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." (Hovik 2, 2014, s. 76). Det at affektene virker på oss på et ubevisst plan og nærmest er refleks-aktige i sin funksjon peker på subjektet som «becoming». Men hva vil det si å se subjektet som «becoming»? Due beskriver dette nærmere.

Slik jeg forstår «becoming» peker begrepet nærmest på en tilstand vi som mennesker befinner oss i, der vi er i en konstant tilblivelsesprosess i relasjon med verden. Reidar Due (2007, s. 141) beskriver «becoming» nærmest som en bevegelse der en person kan velge å fortsette å være i denne bevegelsen eller å gå ut av den. Hvis man begynner å reflektere over bevegelsens verdi eller å kategorisere den innenfor

moralske verdier har man allerede trådd utenfor bevegelsen. Det å være og å stå i denne bevegelsen handler også om å være i en tilstand der vi er i en ubevisst tilblivelsesprosess, og det urasjonelle og det ubevisste blir et premiss for å kunne være i denne tilstanden. Fordi «becoming» representerer en forfølgelse av noe på et ubevisst plan representerer det også den friheten som ikke bunner i et aktivt, reflekterende bevisst valg. Denne friheten kan ses på som friheten til å være i øyeblikket. «Becoming» ses på av Due (2007, s. 143) som kroppens utvalg av bevegelser satt i relasjon med miljøet rundt oss, og som i forbindelse med dette miljøet tar en ny kurs som samsvarer med den nye logikken som er definert i og av prosessen som «becoming» er. «Becoming» er derfor en prosess der man blir påvirket av krefter i miljøet rundt oss som vi normalt ville utelukke. Eller med andre ord kan prosessen eller tilstanden som «becoming» representerer peke på effekten av affektene. For å komme nærmere en analyse knyttet til barn og teater skal vi nå en tur innom Daniel Stern.

Daniel Stern (2003) som vi finner innenfor utviklingspsykologien har lagt fram noen teorier rundt affekt. Blant annet bruker han begrepet affektinntoning som kan forstås som en slags matching av den indre tilstanden mellom to subjekter. Her er det ikke snakk om en ren imitasjon. Stern hevder at: "Affektinntoning er derfor utførelsen av atferd som uttrykker følelseskvaliteten ved en delt affektiv tilstand uten å imitere det nøyaktige atferdsmessige uttrykket for den indre tilstand." (Stern, 2003, s. 209). Dette samsvarer med Deleuze og Guattari sine tanker rundt «becoming» og at heller ikke dette kan ses på som en imitasjon: "[...] Deleuze and Guattari explicitly say that 'becoming is never imitating'". (Cull, 2012, s.105). Affektinntoning blir av Stern heller beskrevet som en delt tilstand. Denne tilstanden kan ses på som en parallell til det å se på «becoming» som en bevegelse. Stern bruker også begrepet vitalitetsaffekter for å beskrive kvaliteter ved en tilstand som vi vanligvis ikke tenker på som tilstandsbegreper: "Disse vanskelige definerbare kvalitetene fanges lettere ved hjelp av dynamiske, kinestetiske termer som «økende», «hendøende», «flytende», «eksplosivt», «cresendo», «decesendo», «bristende», «langtrukket» og så videre." (Stern, 2003, s. 118). Stern skiller mellom vitalitetsaffekter og de tradisjonelle affektkategoriene som: trist, sint glad og så videre. Han begrunner valget med å definere en egen kategori for vitalitetsaffekter med at: "Det er ikke så lett å innpasse vitalitetsaffekter i disse affektteoriene, og derfor trenger de et eget navn." (Stern,

2003, s. 120). Han kobler også vitalitetsaffekter opp mot kunst og kunstens kvaliteter. Når vi ser på ordene Stern bruker for å beskrive vitalitetsaffektene ser vi likhetstrekk til ord vi benytter oss av når vi skal beskrive ulike kvaliteter ved kunstuttrykk. Han åpner dermed opp for å forstå opplevelsen av kvaliteter ved kunstuttrykk innenfor den affektive vendingen og som en kollektiv opplevelse som vi lar oss rive med av. Termene som blir brukt for å beskrive vitalitetsaffekter kunne like gjerne vært brukt for å beskrive teaterets virkemidler. Stern gir oss en beskrivelse av hvordan vitalitetsaffektene kan oppleves: "Vi opplever vitalitetsaffekter som dynamiske vekslinger eller strukturerte forandringer i oss selv eller andre." (Stern, 2003, s. 224). Samtidig som det skjer en forandring hos oss kan en lignende forandring oppstå samtidig hos noen andre. Inntoningen som Stern prater om kan gjøre det mulig for en gruppe å være sammen om noe og oppleve seg selv som en del av denne sammenhengen selv om det kan komme til uttrykk på forskjellige måter. For som Stern hevder, så handler vitalitetsaffekter om: "[...] *hvordan* en atferd skjer, *hvilken* som helst atferd, *all* atferd, ikke om *hvilken* atferd som utføres." (Stern, 2003, 224). Vitalitetsaffektene handler dermed om en tilstandforskyvning og tilstandsforskyvningen i seg selv mer enn om hvordan denne tilstandsforskyvningen manifesterer seg. Men vi har fortsatt ikke knyttet affekter direkte opp mot barn og barns væremåte. For å gjøre dette trenger vi Ninni Sandvik og hennes tanker rundt handlingskraft.

Ninni Sandvik har tatt for seg Deleuze sine teorier rundt blant annet affekt, noe som gir oss en innsikt ikke bare i koblingen mellom barn og affekt, men også begrepene hun bruker for å tydeliggjør affektens verden. Hun bruker blant annet begrepet handlingskrefter, som kan ses som en økning eller reduksjon i kraften til å handle. Handlingskraft knyttes ikke kun opp mot rasjonelle bevisste handlinger, men hun hevder også at: "[...] de kroppslige intuitive forhandlingene kan være interessante." (Sandvik 2013, s. 22). Handlingskraft kan dermed ses i sammenheng med affekter og kroppens økning eller reduksjon i handlingskraft. Denne økningen eller reduksjonen i handlingskraft er i en forhandling med miljøet rundt, definert som forhandlingsmulighetene. Sandvik hevder at: "Affektene oppstår i de øyeblikkene handlingskreftenes forhandlingsmuligheter øker/intensiveres og/eller reduseres/kollapser, bl.a i møte med virtuelle aspekter." (Sandvik, 2013, s. 53). Affektene er jo bare en liten del av det landskapet handlingskreftene beveger seg i. Som jeg har nevnt

før, så er ikke affekter synonymt med følelser selv om de kan knyttes opp mot dem. Sandvik beskriver nettopp hvordan affekter ikke er det samme som følelser fordi affektene er løsrevet fra subjektet og heller opptrer kollektivt. "Følelser oppstår og distribueres snarere som en effekt av affektene fra det kollektive maskineriet til det enkelte subjekt." (Sandvik, 2013, s. 54). Mens følelsene tilhører subjektet tilhører affektene det kollektive og vi gjenkjenner dem ved at de kommer kroppslig til uttrykk. Handlingskraften og forhandlingsmulighetene til affektene beveger seg i det virtuelle. Sandvik gir et innblikk i hvordan affekter virker i det virtuelle:

"Allerede i det vi betrakter, berører, lukter eller hører noe eller noen, skjer det en bevegelse, vi konstruerer en forandring, en ny tilblivelse. Dette skjer fordi vi ser mer enn selve materialiteten, vi fornemmer det «landskapet» eller de potensielle materialiteten bærer med seg." (Sandvik, 2013, s. 51).

Affektens vei gjennom det virtuelle er nettopp dette landskap av kroppslig potensielle. De er potensiell handlingskraft som øker eller kollapser i forhandling med miljøet rundt seg, og som oppstår ubevisst uten at vi dveler ved den eller tenker rasjonelt før den kommer til uttrykk.

Lise Hovik knytter i sin doktorgrad affekter opp mot teater og små barns møter med teater. Og hun hevder i sin avhandling om teater for de aller minste, at barna møter kunst på en affektiv måte. (Hovik 2., 2014, s. 77). Gjennom ulike forestillinger for barn, og analyse av disse filmede forestillinger i ettertid viser hun til affektens virkning på møtet mellom kunstuttrykket og barna. Dette er spesielt interessant i prosjekter som åpner opp for barna deltagelse. Hovik setter affektteoriene i sammenheng med små barn og kunstuttrykk, og hun hevder at: "Affekt forstått som en følelsesmessig respons eller effekt, ikke subjektiv men kroppslig, bevegelig og sanselig, kan åpne for en ny forståelse av små barns forhold til kunst." (Hovik 3, 2014, s. 194). Det er denne forståelsen jeg i samsvar med de teoriene jeg nå har lagt fram og beskrevet skal undersøke ved å ta for meg en liten bit av forskningsmateriale til Lise Hovik, et utvalgt filmklipp fra forestillingen *de røde skoene*.

4. Funn/resultater

Filmen er en del av forskningsprosjektet til Lise Hovik, og ligger tilgjengelig på nettsiden: teaterfot.no, (<http://teaterfot.sircondesign.net/ph-d-avhandling/vedlegg-til-avhandling/forskningsfilmer/>). (Hovik, 2008). Filmens tittel er *Den ville dansen*.

Den ville dansen

Utdraget *Den ville dansen* fra forestillingen *De røde skoene* er et klipp på ca. ett minutt fra en forestilling som varte i 40-50 minutter. Utdraget består av en dans der en gutt fra publikum har beveget seg fra publikumsplassene og opp på scenen. Når gutten kommer opp på scenen er vi ca. 20 minutter ut i forestillingen. (Sverdrup (red.) m.fl., 2011, s. 128-129).

Vi befinner oss i et lite rom på Kristiansten festning i Trondheim 29. juli 2008. Rommet er arrangert slik at publikum sitter i den ene enden av rommet med blikket rettet mot scenen. Publikummet, i overkant av 50, består hovedsakelig av foreldre og barn trolig i barnehagealder. På scenen er det fire aktører hvorav tre beveger seg fritt rundt i scenerommet. Den fjerde aktøren er musiker. Musikeren har installert seg til høyre i scenebildet, sittende på gulvet med ulike musikkinstrumenter rundt seg. Det er plassert forskjellige typer sko rundt om i rommet og til venstre i scenebildet ser vi at det står et bord plassert inntil veggen. De tre aktørene som beveger seg rundt i rommet har på seg grå klesdrakter med skjørt. To av aktørene har på seg lave sko med litt hel, mens den tredje har på seg høye røde sko som strekker seg oppover leggene helt opp til knærne.

I det filmklippet starter har gutten allerede kommet seg opp på scenen. Stemningen i både musikken og bevegelsene til danserne har nådd et nivå som er fullt av energi. Musikeren spiller raske, energiske rytmer på slaginstrumentene i hjørnet sitt. De andre aktørene, som jeg fra nå omtale som aktør 1, 2 og 3, er spredt rundt i rommet. Aktør 1 står midt på scenen og beveger seg rytmisk til musikken mens hun stamper med føttene. Aktør 2 ligger på ryggen oppe på bordet til venstre i scenebildet med føttene opp i været, og hun sparker rytmisk med nærmest sykkellignende bevegelser samtidig som hun beveger seg sirkulært rundt på bordplaten. Aktør 3 beveger seg også rytmisk rundt i rommet med hoppelignende bevegelser som går over til rytmisk tripping mens hun beveger seg rundt om på scenen. Gutten på ca. 2 år har sprunget ut på scenegulvet fra publikumsplassene rett før opptaket starter. Han beveger seg først i sirkulære bevegelser midt på scenen, og nærmest løper i takt med rytmen og holder et ganske likt energinivå som de andre aktørene. Etter en liten runde rundt i rommet havner gutten bak aktør 1 som danser med høye spark. Han tripper nesten helt opp i hælene til aktør 1 før han snur seg og begynner å bevege seg i motsatt retning. Gutten

fortsetter å bevege seg i sirkulære bevegelser, rytmisk springende eller trippende i midten av scenebildet. Blikket og fokuset til gutten er rettet framover og følger det sirkulære bevegelsesmønsteret han har. Aktør 1 virker bevisst på gutten, og selv om ikke blikket er låst fast i gutten så beveger blikket til aktør seg til gutten før det går videre ut i rommet. Fokuset til aktør 1 er på guttens bevegelser, mens hun beveger seg rundt i midten av scenebildet. Etter noen runder legger hun seg ned midt på gulvet og begynner å danse med føttene opp i luften. De røde støvlene på føttene hennes nærmest rister. Aktør 2 følger etter aktør 1 og legger seg ned på gulvet med samme bevegelsesintensitet til høyre på scenen. Gutten fortsetter sin sirkulære bevegelse. Blikket og fokuset hans glir gradvis over på aktør 1, og i samme stund roer kroppen hans seg gradvis ned til han har stoppet helt opp. Blikket hans gløtter over til aktør 2 før han fortsetter å se på aktør 1 som tar av seg skoene i en rekke sammenhengende, ristende energifulle bevegelser. Aktør 1 ser på gutten mens hun tar av seg den ene skoen, før hun lar blikket falle tilbake på skoen igjen. Aktør 2 og 3 tar samtidig som aktør 1 av seg skoene sine og holder dem i hendene. De reiser seg opp og lar skoene føre bevegelsene sine rundt i rommet før de stopper opp nesten i frys. I det aktørene reiser seg opp kaster gutten seg ned på gulvet før han reiser seg opp igjen. Den rytmiske musikken akkompagnerer bevegelsene til aktørene fra en sterk og tydelig energisk rytme til en roligere og mindre energisk rytme før musikken går over i små rolige plingelyder. Gutten ser på aktørene som har stoppet opp, og aktør 1 møter guttens blikk. Aktør 1 ler for seg selv. Gutten fortsetter å løpe rundt i rommet med samme intensitet som før, i sirkulære bevegelser mens publikummet begynner å le. Aktørene starter å bevege seg og begynner å snakke seg i mellom. Gutten fortsetter å løpe rundt i rommet helt til en voksen som sitter i publikummet reiser seg, løfter opp gutten og tar han med seg tilbake til publikummet.

5. Drøfting

I det følgende avsnittet vil jeg se hvordan affektteoriene kan finnes igjen i forestillingen *De røde skoene*, konkret i eksempelet *Den ville dansen*, for på den måten å analysere hvilken rolle affekt kan spille i små barn sitt møte med denne forestillingen. Som utgangspunkt for analysen vil jeg dele opp observasjonene i filmen *Den ville dansen* i fire deler:

1. Fellesdans
2. Frys
3. Guttens alenedans
4. Gutten som blir hentet tilbake til publikum

Inndelingen som er beskrevet over har jeg hentet fra Lise Hovik sitt kapittel i boken *Møter i bevegelse* (2011) der *Den ville dansen* blir beskrevet. (Sverdrup (red.) m.fl., 2011, s. 130). Disse punktene vil utgjøre grunnstrukturen i analysen min, der jeg tar for meg punkt for punkt og ser hendelsen opp mot affektteoriene beskrevet i teorikapittelet. Men først ønsker jeg å si noe om noe om utgangspunktet for at *Den ville dansen* ble filmet og hvordan jeg forstår dette.

Filmen starter i det gutten allerede er kommet opp på scenen og viser dermed ingenting om hva som var foranledningen for dette. For å finne ut av dette har jeg støttet meg på boken *Møter i bevegelse* (2011) der denne hendelsen er beskrevet sammen med en del utfyllende opplysninger. Bakgrunnen for at opptaket er gjort er den lille gutten. Hovik beskriver selv at: "Jeg startet opptaket fordi jeg plutselig så en liten gutt springe ut på sceneområdet." (Sverdrup (red.) m.fl., 2011, s. 129). Han begynner å løpe rundt i rommet slik vi kan se i filmklippet. I mangel på mer informasjon i forkant av filmklippet har jeg tatt utgangspunkt i at gutten løper ut på scenen som en reaksjon på en impuls, altså at det er noe i det sceniske uttrykket som trekker han ut på scenen. Det er dette utgangspunktet jeg har tolket resten av filmen ut i fra.

5.1 Fellesdans

I den første sekvensen ser vi at gutten danser sammen med aktørene, akkompagnert av musikerens energiske rytme. Gutten beveger seg rundt i sirkler midt i rommet, mellom og rundt aktørene. Vi ser også at aktørene holder et energinivå som blir formet av og bygger opp under av musikerens rytmer. Guttens energinivå og intensitet virker for meg som tilnærmet lik den aktørene har, der han nærmest springer rundt hit og dit. Men hvordan skal vi forstå dette sett i lys av affektteoriene? Vi vet at affekter kommer kroppslig til uttrykk, ubevisste og ikke-subjektive. Så det blir et premiss for

et affektivt møte at man ikke selv er bevisst sin egen posisjon rundt det møtet som oppstår, en slags selvforglemmelse i øyeblikket. Affektene henveder seg til vår urasjonelle side, eller sagt på en annen måte: Effekten av affektene kommer kroppslig til uttrykk og når kroppen vår før den når hodet. Men er det dette vi ser hos gutten i denne sekvensen? Når filmklippet starter så er gutten allerede i gang med sin dans sammen med aktørene. Hvis vi først fokuserer på blikket til gutten så ser vi at blikket følger kroppens vei gjennom rommet. Han kaster riktignok et blick på aktør 3 som ligger på bordet, men dette virker mer som et blikkast enn et observerende blick. Dette oppfatter jeg som generelt for hele denne sekvensen. Guttens blick forholder seg ikke observerende til det rundt seg. Jeg oppfatter blikket mer som en likeverdig del av resten av sanseapparatet, da det er kroppen som leder guttens bevegelser og ikke blikket. Når vi ser på kroppen til gutten, så beveger den seg gjennom rommet i en jevn flyt. Den stopper bare opp en gang i det gutten holder på å gå på aktør 1. Da ser vi at gutten bremses opp, snur seg, og fortsetter bevegelsen sin i motsatt retning. I hele denne sekvensen opplever jeg guttens bevegelser som en jevn flyt der han ikke stopper opp. Gutten har i alle fall et sterkt kroppslig uttrykk og tilstedeværelse i sin bevegelse rundt i rommet med både kropp og blick. Jeg opplever heller ikke at han forholder seg til publikummet i noe særlig grad og det fokuset som publikum faktisk gir han. Gutten er en del av det som skjer på scenen sammen med aktørene og musikeren. Og det virker på meg som om han har en sterk opplevelse av at han er en del av det samspillet som skjer på scenen. Hovik hevder at: "Disse affektive kvalitetene i forestillingen blir fanget opp av barna idet de tar del i forestillingens univers, og opplever seg selv i samspill med andre." (Hovik 2, 2014, s. 81). Min tolkning av dette er derfor at gutten i denne sekvensen ikke oppleves å være seg selv bevisst, og at han er i en tilstand av selvforglemmelse, altså at han har tatt del i et affektivt rom.

Hvis vi ser for oss at noe av det en kunstner gjør er å skape affekter, hvordan ser vi for oss at disse affektene som blir skapt? Hvordan ser vi for oss en affektiv kvalitet blir fanget opp? Vi har tidligere sett på hvordan affekter beveger seg i det virtuelle og tatt for oss vår forståelse av hva det virtuelle er. Når vi ser for oss at en affekt blir til, så vet vi at en affekt kan forstås som en sansning eller følelse som er løsrevet fra subjektet sansningen kom fra. Denne løsrevne sansningen beveger seg i det virtuelle og er dermed helt reel, selv om den ikke er materiell. Innenfor scenekunsten så er jo

en av kvalitetene en scenekunstner har, scenekunstnerens egen tilstedeværelse på scenen. Og jeg ser for meg at en slik tilstedeværelse er sentral for å skape en sansning eller følelse som andre kan sanse. Og det er jo nettopp det affekter kan forstås som, kanskje med unntak av at det er en følelse. For i det øyeblikket følelsen blir løsrevet fra subjektet som føler, så går følelsen over til å være en affekt. Aktørene på scenen, sammen med musikeren, skaper et uttrykk og et affektivt rom som gutten kan tre inn i. Det er nesten som at gutten speiler det uttrykket som aktørene og musikeren skaper. Samtidig vet vi at dette ikke kan ses på som en speiling eller imitasjon: "[...] Deleuze and Guattari explicitly say that 'becoming is never imitating'". (Cull, 2012, s.105). Dermed må vi forstå dette på en annen måte.

Due beskriver et møte med affekter som en kontinuerlig tilblivelsesprosess, eller det å se på et subjekt som «becoming». For at guttens møte med aktørene skal ses på som et affektivt møte må vi også se på guttens bevegelser og kroppsspråk som en kontinuerlig tilblivelsesprosess. Aktørene lar seg bevege i takt med musikken rundt i rommet. De utfører ikke de samme bevegelsene, men de utfører bevegelsene med den samme intensiteten og den samme kroppslige intensjonen. I denne sekvensen er vi over i en del av forestillingen som er delvis koreografert og delvis improvisert. Vi kan dermed se for oss at aktørene har et meget lyttende og lydhørt fokus i forhold til hverandres bevegelser. Samtidig er det nærliggende å tro at de forholder seg lyttende også til guttens bevegelser i rommet. Vi ser at aktør 1, som beveger seg midt i rommet, kaster flere blikk på gutten og at bevegelsene hennes forholder seg til guttens bevegelser i rommet. Gutten forholder seg også til de andre aktørene selv om han ikke har et direkte blikkfokus rettet mot de. Men hva er det som får han til å bevege seg rundt på denne måten? Hvis vi ser på bevegelsene hans og intensjonen for bevegelsene som en kontinuerlig tilblivelsesprosess, en prosess der han som subjekt ikke er rasjonelt drevet til å utføre de bevegelsene han gjør, vil han være et subjekt som er i den bevegelsen vi omtaler som «becoming». Premisset for denne bevegelsen er at vi ikke tenker bevisst rundt bevegelsen mens vi er i den. Hvis vi gjør det, har vi allerede gått ut av den. Vi kan ikke stå både i og utenfor samtidig. Guttens bevegelser antyder sterkt at han er i en flyt der den ene bevegelsen går over i den andre. Kroppen reagerer på musikken og aktørenes bevegelser, og jeg vil derfor hevde at dette som skjer her er det man kan kalle et affektivt møte. Jeg vil ta opp igjen Dues tanker rundt «becoming»: «Becoming» ses på av Due (2007, s. 143) som kroppens utvalg av

bevegelser satt i relasjon med miljøet rundt oss, og som i forbindelse med dette miljøet tar en ny kurs. Og det er denne bevegelsen «becoming» er, som jeg vil hevde driver gutten i samspill med sine omgivelser, altså aktørene på scenen og musikerens rytme. Det er dette miljøet han forholder seg til og som virker inn på de bevegelsene kroppen tar i øyeblikket. Det er øyeblikkets bevegelser som blir drevet av den affektive tilstanden gutten er inne i.

Hvis vi nå velger å se på dette møtet mellom gutten og forestillingen som et affektivt møte, hvilke kvaliteter ved affektene er det vi kan tenke oss driver guttens bevegelser? Sterns vitalitetsaffekter synes jeg er et godt utgangspunkt for å sette ord på hva en affektiv kvalitet kan være, spesielt med tanke på kunstfagene. Musikeren har en sentral rolle i *Den ville dansen*. Han setter en ramme og styrer ved hjelp av rytmene, energinivået de andre aktørene forholder seg til. Bevegelsene til aktørene og musikken, lager sammen uttrykket og det sceniske miljøet som gutten lar seg fange av og trer inn i. Vitalitetsaffekter åpner opp for at de rytmene og aktørenes energiske bevegelser er sansbare impulser som lar seg oppleve i den tilstanden som «becoming» er. I øyeblikket der han løper rundt og er i øyeblikkets tilstand kan han plukke opp de sansbare intensitetene som henger i luften som en potensiell bevegelse, løsrevet fra aktørene. Og vi ser jo at gutten er revet med og har den samme intensiteten selv om det ikke er en direkte kopi av det de andre gjør. Han er, i alle fall i denne delen av *Den ville dansen*, en del av helheten og tar del i det samme uttrykket. Det er noe av dette jeg tolker inn i det Stern skriver om: "Affektinntoning er derfor utførelsen av atferd som uttrykker følelseskvaliteten ved en delt affektiv tilstand uten å imitere det nøyaktige atferdsmessige uttrykket for den indre tilstand." (Stern, 2003, s. 209). Det er det helhetlige uttrykket og ikke hva du gjør som bestemmer om man er tonet inn på den samme affektive frekvensen. Og når jeg ser filmklippet, opplever jeg å se et felles uttrykk mellom gutten og aktørene. Aktørene og gutten uttrykker sammen et energisk og rytmisk uttrykk.

Aktørene, rommet og musikeren utgjør de elementene i fellesdansen jeg opplever virker inn på gutten i akkurat denne sekvensen. Han virker helt oppslukt i sine bevegelser og fokuset hans ligger på det som skjer på scenen og det samspillet som han har med de andre. Så hvis vi nå ser denne felles dansen som en arena hvor guttens handlingskraft til å utføre bevegelsene han gjør øker eller i det minste er stabil, vil miljøet rundt gutten utgjøre forhandlingsmulighetene til det Sandvik beskriver som

handlingskraften. I det gutten tar opp det affektive potensialet aktørene og musikeren uttrykker, opplever jeg at nettopp handlingskraften øker. Vi ser derimot mot slutten av denne fellesdansen at aktør 1 legger seg ned på bakken, og her skjer det noe interessant som kan tolkes i retning av en endring i handlingskraften til guttens jevne flytende bevegelse gjennom rommet. I det aktør 1 legger seg ned på gulvet ser vi at gutten tar en ekstra runde før han sakte men sikkert stopper opp og ser på aktør 1 og at hun med ristende bevegelser tar av seg skoene. Det at aktør 1 legger seg ned markerer en slags endring i det uttrykket som den felles dansen har hatt til nå. Dette skaper også en endring i de forhandlingsmulighetene handlingskraften får. Guttens jevne bevegelse rundt i rommet stopper opp, noe som kan ses på som at handlingskraften senkes. Dette øyeblikket markerer også overgangen til neste del i *Den ville dansen*, Frys.

5.2 Frys

Jeg vil først ta for meg overgangen fra aktør 1 legger seg ned på gulvet og til alle aktørene står oppreist i frysposisjon. Vi har sett hvordan handlingskraften i guttens bevegelser endrer seg. Dette er samtidig høydepunktet i den energiske dansen der dansen har blitt så energisk at skoene til aktørene danser seg av føttene deres, og de ender opp i en frysposisjon med skoene i hendene. Dette høydepunktet endrer også noe i bevegelsesmønsteret til aktørene. De har hittil bygget opp intensitetsnivået og beveget seg rundt i rommet i en vill dans. I denne overgangen ser vi at dansen blir så vill at skoene danser seg av føttene. Dette medfører en ny handling der dansen ikke bare er en vill dans, men at aktørene faktisk må få av seg skoene. Guttens oppmerksomhet faller på aktør 1 som ligger på bakken midt på scenen og som ristende danser av seg skoene. Dette er noe som fanger hans oppmerksomhet og som fører til at han stopper opp i bevegelsen sin og observerer aktør 1. Blikket hans faller også på aktør 2 som også har lagt seg ned på gulvet. I øyeblikket etter kaster gutten seg ned på bakken, for så å reise seg opp igjen. Men er denne overgangen en del av den affektive tilstanden vi så i den forrige sekvensen? Vi ser at han forholder seg mer observerende og at kroppen ikke gjenspeiler aktørenes og musikkens energiske dans. Det er som om han har stoppet opp litt. Og kanskje er det den plutselige endringen i bevegelsesmønsteret til aktørene som fører gutten fra sin bevegelse rundt i rommet til

en mer observerende tilstand. Vi kan forstå dette som at gutten blir mer bevisst sine omgivelser. I så fall har han trådd ut, eller er på vei ut av tilstanden han har vært inne i., nemlig subjektet som «becoming». I det observerende øyeblikket kommer i alle fall ikke denne tilblivelsesprosessen kroppslig til uttrykk slik den gjorde i sekvensen før. Men gutten kaster seg ned på bakken, og dette opplever jeg kan tolkes på to ulike måter: Enten kaster gutten seg ned som et resultat av en impuls fra miljøet rundt seg, eller så mister han simpelthen balansen og faller. Hvis han kaster seg ned med vilje kan dette være et kroppslig uttrykk, etter en impuls fra aktørene. Han har akkurat sett både aktør 1 og 2 ligge på gulvet og dermed kan guttens vei mot bakken ses på som en forlengelse av den tilblivelsesprosessen han har vært inne i. Hvis han derimot faller ved et uhell, er nok ikke dette mer enn et fall som vi dermed ikke bør lese altfor mye inn i. Ved nærmere ettersyn, kan man se at guttens føtter krysses, og at venstre fot henger igjen, samtidig som han får vekten over på foten som sitter fast, noe som fører til at han snubler. Vi ser også at han forsøker å komme seg opp så fort han kan. Med dette som grunnlag velger jeg å tolke fallet som et uhell, og ilegger det heller liten vekt. I det gutten reiser seg opp har alle tre aktørene rukket å komme seg i frysposisjon, og det er den frysposisjonen som møter gutten når blikket hans hever seg fra bakken etter fallet.

Samtidig med at aktørene går inn i en frysposisjon stanser musikken opp og et siste pling klinger ut i rommet etterfulgt av stillhet. Dette er et meget tydelig brudd med den intensiteten som aktørene uttrykte sammen med musikken rett før. Og ser vi dette bruddet opp mot affekter som virtuelle sanseinntrykk så er det en tydelig forandring i det uttrykket som drev guttens bevegelser i fellesdansen. Vi ser at forandringen ikke bare kommer til uttrykk i det aktørene gjør, men også i reaksjonen gutten kommer med. Etter at gutten har reist seg opp går han sakte fremover mens han tar høyre hånd mot ansiktet. I det han tar hånden ned fra ansiktet får han blikkontakt med aktør 1 som har rette fokuset sitt mot han. Den fremadgående bevegelsen hans stanser i det blikkontakten mellom aktør 1 og gutten oppstår, og går over i en ryggende bevegelse. Jeg opplever at det hos aktørene her oppstår en nølende usikkerhet i forholdt til hvordan de skal forholde seg til gutten etter denne frysposisjonen. Aktørene går ut av sine frysposisjoner, de forholder seg litt avventende og veksler blick seg i mellom, og det oppstår en pause jeg opplever som ute av spill. Øyeblikket varer ikke mer enn noen sekunder, men det er et vendepunkt i forhold til den flyten de hadde på scenen i

felledansen. Bruddet representerer ikke bare et brudd i forestillingen og i den energiske tilstedeværelsen de nettopp hadde, men også et brudd i forhold til hvordan de forholder seg til guttens tilstedeværelse på scenen. Den forrige sekvensen bar mer preg av å ha en improvisatorisk form, mens bruddet bærer preg av å være del av en koreografi. Så hvordan skal skuespillerne forholde seg til gutten nå, i det som egentlig er innøvd? Det er muligens dette som raser gjennom hodene til aktørene i dette øyeblikket. Og hvordan påvirker bruddet i stykket det affektive møtet?

La oss se for oss en affekt som en løsrevet følelse eller emosjon som har sitt opphav i det kunstuttrykket som aktørene og musikeren har skapt, noe gutten opplever som: "[...] kroppslige, ikke-subjektive og ubevisste intensiteter". (Hovik 2., 2014, s. 76). Affektene har skapt et rom som gutten har fått muligheten til å tre inn i. Dette rommet har som en av sine kvaliteter den egenskapen av at mens vi oppholder oss her, tenker vi ikke bevisst over vår vei i dette rommet. Vi kan beskrive dette som en boble av selvforglemmelse der vi flyter på de intensitetene affektene fører med seg, som i en elv. Fordi denne reisen nedover elven ikke er en rasjonell bevisst aktivitet, men en aktivitet der vi blir ført nedover av elvenes intensiteter, befinner vi oss i en kontinuerlig tilblivelsesprosess. Et premiss for reisen er jo nettopp det at den blir styrt av intensiteter som henvender seg til vår ikke-rasjonelle side. Hvis vi skal tenke bevisst og rasjonelt tilbake på vår reise, er vi nødt til å tre ut av elven og stå ved elvebredden. For vi kan ikke flyte på elven og observere oss selv flyte nedover elvebredden samtidig. Den ene aktiviteten utelukker den andre. Jeg opplever at den bevegelsen, den kontinuerlige tilblivelsesprosessen som det å se subjekt som «becoming» fungerer på samme måte: Man kan ikke både være i denne bevegelsen og være seg selv bevisst mens man befinner seg der, for da har man allerede tredd ut av den. Med dette i tankene mener jeg at dette bruddet representerer et brudd i en slik bevegelse. Bruddet er etterfulgt av det jeg tolker som en usikkerhet blant aktørene, selv om den bare varer i noen sekunder, knyttet til hvordan de skal forholde seg til gutten. Vi kan tydelig se at han stopper opp og har blikkontakt med aktør 1 i dette bruddet. De affektive intensitetene aktørene og musikeren skapte blir avsluttet i bruddet, og de møter gutten med et nytt uttrykk. Jeg tolker kroppsspråket til gutten i denne situasjonen til at han blir bevisst på seg selv ved at han blir konfrontert med en annen intensitet fra aktørene.

Vi ser at hans fremadgående bevegelse stopper opp og han begynner å rygge. For meg ser det ut som at han nærmest blir dyttet bakover av blikkontakten han har med den ene aktøren. Han blir møtt med en annen intensitet og et annet uttrykk i denne situasjonen. Og det uttrykket er vagt og tvetydig nettopp fordi aktørene ikke ser ut til å ha noen tydelig retning. I noen få sekunder er de lyttende og søkende etter hvilken retning de skal ta, og fremstår derfor som noe nølende. I forhold til det affektive møtet vi så i fellesdansen er dette en sterk kontrast til den tydeligheten vi så der. I felledansen visste aktørene hvor de skulle og var trygge i sitt språk. I sekundene etter bruddet fremstår de som usikre nettopp fordi de ikke vet hvilken retningen de skal velge. Dette møtet mener jeg leder gutten ut av den affektive elvens løp og opp på elvebredden. Han går fra å være en kropp som blir drevet rundt av det affektive møtet og dens ulike intensiteter der han er en del av sammenhengen sammen med de andre aktørene, til å bli et bevisst subjekt som plutselig opplever å stå ovenfor tre mennesker. Tre mennesker som forsøker å finne ut av hvordan de skal kombinere stykkets oppbygning med guttens tilstedeværelse på scenen. Jeg vil sette dette i sammenheng med Sandvik sin beskrivelse av affektens reise i det virtuelle og hva dette kan føre til: "Dette skjer fordi vi ser mer enn selve materialiteten, vi fornemmer det «landskapet» eller de potensielle materialiteten bærer med seg." (Sandvik, 2013, s. 51). Dette er affekter sett som potensielle for handling, der vi kan se affektene som handlingskraft, eller affektiv handlingskraft. I det vi trer inn i et affektivt møte og lar affektene komme kroppslig til uttrykk øker denne handlingskraften. Men i det gutten møter det jeg tolker som en usikkerhet fra aktørens side, i kjølvannet av dette bruddet, kollapser den affektive handlingskraften som et resultat av dette.

5.3 Guttens alenedans

Alle disse sekvensene som utgjør *Den ville dansen* er tett sammensmeltet og glir over i hverandre. Så når vi nå skal ta for oss guttens alenedans på scenen starter den på mange måter i bruddet som vi akkurat har tatt for oss der gutten møter blikket til aktør 1. Eller rettere sagt i sekundet etter, der aktør 1 bøyer seg ned i retning gutten og henvender seg til han. Det kan se ut som at denne henvendelsen fra aktør 1 sin side setter i gang guttens alenedans. Han starter i alle fall dansen direkte etter denne henvendelsen. Samtidig hører vi at publikummet begynner å le som en reaksjon på

dette møtet mellom gutten og aktør 1. I alenedansen ser vi at gutten beveger seg hit og dit med tilsynelatende samme intensitet som i fellesdansen. Men hvis vi ser nærmere og sammenligner kvaliteten ved de to ulike sekvensene så ser vi at bevegelsene hans er mer intense eller energiske i alenedansen enn i fellesdansen. Det er som og bevegelsene i fellesdansen har noe mer ro over seg selv om energien og intensiteten i bevegelsene er høy. Jeg opplever at bevegelsene i alenedansen bærer preg av en noe mer travelt uttrykk enn i fellesdansen. Det spørsmålet som melder seg i denne sekvensen er jo om denne alenedansen er et affektivt møte? Er det fortsatt effekten av affektene vi ser komme til uttrykk? Hvis vi tolker det dit hen at han fortsatt er i dette affektive møtet, argumenterer vi samtidig for at han fortsatt befinner seg i en tilstand av subjektiv «becoming». Men i Bruddet argumenterte vi jo for at han gikk ut av denne bevegelsen, så la oss se på hva som er igangsetteren av hans alenedans.

Bruddet representerer et møte som vi har tolket til at gutten går ut av den affektive ubevisste tilstanden. I ett øyeblikk i dette bruddet har jeg tolket det til at han ser seg selv i relasjon til miljøet han befinner seg i. Altså et bevisst, og kanskje et selvbevisst, reflekterende øyeblikk. Han møter aktørene mens de fortsatt forsøker å finne ut av hvilken vei forestillingen skal ta. Han stopper opp og møter aktør 1 som henvender seg til han samtidig som han begynner å rygge. Deretter går han over i alenedansen sin. Kommer alenedansen som en reaksjon på dette møtet, eller hopper han simpelthen tilbake i den affektive tilstanden han var i? For å se på dette spørsmålet vil jeg støtte meg til det Lise Hovik definerte som et affektivt møte i en annen forestilling: "Disse affektive kvalitetene i forestillingen blir fanget opp av barna idet de tar del i forestillingens univers, og opplever seg selv i samspill med andre." (Hovik 2, 2014, s. 81). Hun definerer altså møtet som affektivt i det barna tar del i forestillingens univers og de opplever seg selv som en del av sammenhengen. I fellesdansen var han en del av helheten, mens i alenedansen opplever jeg at han tar initiativ til å fortsette med det uttrykket vi så i fellesdansen. Han gjenspeiler altså ikke det uttrykket aktørene har i dette øyeblikket, men tar initiativ til å føre uttrykket fra fellesdansen videre. Han går dermed fra å være en deltager og medskaper til å stå alene og dermed bli en uavhengig skaper på scenen. I fellesdansen så vi et tydelig samspill mellom aktørene, musikeren og gutten. I alenedansen opplever jeg at dette felles uttrykket er borte. Det er ikke dermed sagt at det ikke kan oppstå igjen, men øyeblikket fremstår som mer søkende og ikke som del av et felles uttrykk. Gutten tar initiativ til noe nytt, selv om

det kan ses på som en videreføring av det gamle uttrykket. Jeg beskriver uttrykket som gutten kommer med i alenedansen som nytt fordi jeg mener det har oppstått en forandring. Forandringen vi ser oppstod i bruddet, der gutten ser ut til å bli bevisst sin egen tilstedeværelse i rommet. Denne bevisstheten tror jeg om noe blir forsterket av publikummets latter. Ved at publikummet tydeliggjør sin posisjon som observatører, tydeliggjør dette også guttens rolle som objekt. Så hvis gutten virkelig blir bevisst sine egne handlinger og bevegelser i rommet i dette øyeblikket slik jeg har tolket det til, så er det grunn til å tro at publikums latter bare vil forsterke denne bevisstheten rundt hans egen tilstedeværelse på scenen. Ved å tre inn i det bevisste trer man samtidig ut av det affektive. Så hvis vi tar utgangspunkt i at han ikke hopper inn i den samme affektive tilstanden som han var i, men at dette er uttrykk for noe annet, et mer bevisst uttrykk, kan vi se for oss at han ikke flyter på elven i en strøm av tilblivelse og affektiv handlingskraft, men beveger seg ved siden av elven der de bevisste tankene har sin plass. Samtidig ser vi en tydelig parallell i de bevegelsene han skaper i sin alenedans til de bevegelsene han skapte i fellesdansen. Men selv om det kroppslige uttrykket stammer fra det affektive møtet i fellesdansen, gjør ikke nødvendigvis et lignende kroppslig uttrykk alenedansen til et affektiv møte. Hvis vi igjen tar for oss elven der strømmen av tilblivelse renner forbi. Premisset for å være i denne elven er at vi ikke er bevisst vår reise i den. Den affektive handlingskraften som fører oss nedover elven tillater oss ikke å reflektere rundt vår reise mens vi er der. Vi kan heller ikke ha et bein på elvebredden mens det andre flyter nedover elven. Så selv om bevegelsene er tilsynelatende like i alenedansen som i fellesdansen er ikke nødvendigvis intensjonen bak bevegelsene like. Hvis bevegelsene i alenedansen blir drevet av en mer eller mindre bevisst eller selvbevisst intensjon kan vi se dette på som å danse ved siden av elven, stående på elvebredden. Vi gjør de samme bevegelsene som vi gjorde mens vi var i elven, men siden vi ikke blir drevet av ubevisst intensiteter men av en mer bevisst handlingskraft hører vi hjemme på elvebredden.

Camilla Andersen beskriver affekter som beveger seg i det virtuelle som: "[...] det som kan skje, i det som ennå ikke er kommet." (Otterstad & Reinertsen (red.), 2015, s. 318). Hun henviser her til affektens potensiale før de får utslag som affektiv handlingskraft hos et subjekt. Denne tankegangen er en del av den immanentfilosofien vi finner hos Deleuze og Guattari. Når en affekt blir plukket opp og kommer til uttrykk i et affektivt møte utløses dette potensialet på den ene eller den andre måten.

Det handler derfor ikke så mye om hvordan affekten kommer til uttrykk som at et potensiale utløses. I artikkelen "Forsker i affekt", som jeg tidligere har referert til, beskriver Hovik det at barna opplever seg selv som en del av sammenhengen og at de tar del i forestillingens univers som tegn på at de plukker opp de affektive kvalitetene i forestillingen. (Hovik 2, 2014, s. 81). Og det er dette jeg har tatt utgangspunkt i når jeg har tolket det dit hen at guttens alenedans ikke er et affektivt møte. Hans kroppsspråk og reaksjon på møtet med aktør 1 i bruddet tolker jeg ikke inn i en affektiv og tilblivende tilstand, men mer som et brudd med denne tilstanden, en tilstandsforskyvelse. Denne tolkningen vil legge noen premisser for analysen min i neste sekvens.

5.4 Gutten blir hentet opp

I denne siste sekvensen ser vi at gutten blir hentet opp fra scenen og tilbake til publikumsplassene av det Hovik beskriver som moren til gutten i boken *Møter i bevegelse* (2011). I samtale med aktørene i etterkant kommer det fram at de ønsket å fortsette samspillet med gutten, men at de ikke fikk anledning til det. En av aktørene ga uttrykk for at hun tolker henting av barnet som at moren var redd for at gutten skulle forstyrre forestillingen, og hun sier videre at: "Dette syns jeg er synd, det hadde vært morsomt å se hva som hadde skjedd videre, dersom han hadde fått fritt spillerom." (Sverdrup (red.) m.fl., 2011, s. 133). Dette var altså utgangspunktet til aktørene i det de går ut av frysposisjonen. *Møter i bevegelse* tar for seg *Den ville dansen*, og Hovik gjør også seg noen tanker rundt hvorfor moren henter opp barnet sitt, basert på Fischer-Lichtes performative estetikk. Jeg ønsker å se denne situasjonen utfra et affektperspektiv, for å se om det affektive møtet kan ha påvirket moren og det valget hun tar. Det affektive møtet kan ses på som en slags kommunikasjon eller inntoning om du vil, der aktørenes bevegelser og guttens bevegelser ikke er i dissonans med hverandre, men heller i en slags harmoni. Som Hovik skriver skjer et affektivt møte når barna tar del i forestillingens univers og opplever seg selv i samspill med andre. Altså vil det være en viss kommunikasjon enten enveis eller i dette tilfelle toveis, der aktørene forholder seg til guttens bevegelser og gutten i det affektive møte forholder seg til aktørene, musikeren og de affektive intensitetene som blir skapt. Jeg sier enveis eller toveis fordi affekter kan forstås som følelser eller

emosjoner løsrevet fra subjektet. Affekter kan dermed opptre gjennom ulike medier der subjektet affekten stammer fra ikke er fysisk tilstedet, som for eksempel i en film. Men i dette tilfellet, der vi ser på affekter i en performativ situasjon, kan vi snakke om en toveiskommunikasjon der aktørene og gutten forholder seg til hverandre. Og etter som det er aktørene som er skaperne av affektene sammen med musikeren, så kan vi tenke oss at gutten har en innvirkning dem som skaper og dermed også indirekte innvirkning på affektene. Ser vi på affekter som potensiell affektiv handlingskraft vil affektene kun bære med seg muligheten til en enveiskommunikasjon. For øyeblikket de går over til å bli affekter er også det øyeblikket de beveger seg over i det virtuelle og dermed kan sanses av andre. En affekt er dermed ikke lenger en del av det subjektet den opprinnelig stammer fra. Det kan derfor ikke oppstå en toveis kommunikasjon mellom et subjekt og en affekt, men det kan oppstå en toveis kommunikasjon mellom et subjekt og subjektet affekten stammer fra.

Denne måten å se kommunikasjon og affekter på kan ha innvirkning på tolkningen av valget moren tar. La oss se på *Den ville dansen* som en helhet: I fellesdansen har jeg tolket det som skjer som et affektivt møte der det er kommunikasjon mellom aktørene og gutten, samtidig som denne sekvensen er rammet inn av det affektive møtet. I bruddet skjer det en forandring og den affektive handlingskraften til gutten kollapser. Han trer ut av elven og opp på elvebredden. I alenedansen ser vi at gutten viderefører noe av det samme uttrykket som vi så i fellesdansen. Men vi sanser en viss usikkerhet hos aktørene i forhold til hvilken retning de skal ta. I ettertid vet vi at: "De velger etter å ha avsluttet frysposisjonen å gå videre til neste scene med en åpenhet overfor gutten." (Sverdrup (red.) m.fl., 2011, s. 134). De går inn i neste scene med en åpenhet og en intensjon om å ta imot de innspillene de får fra gutten, men de rekker ikke å ta tak i hans innspill før moren henter han opp. Så hvorfor henter moren gutten i akkurat dette øyeblikket? Hvorfor velger ikke moren å hente gutten opp før?

Det affektive møtet som vi ser i fellesdansen er preget av et samstemt uttrykk, mens alenedansen, som jeg har tolket til å ikke være del av et affektivt møte, er preget av en dissonans mellom det utøverne utstråler og uttrykket gutten har. Og selv om fellesdansen og alenedansen er sekvenser som følger tett på hverandre i tid, framstår de svært ulikt. Fordi fellesdansen er et affektivt møte med tydelig samspill mellom aktørene og gutten, er nok dette samspillet også noe moren legger merke til, og det kunne dermed oppleves som ødeleggende for forestillingen å ta gutten ut i denne

sekvensen. Hun ville i så fall brutt inn i en velfungerende enhetlig hendelse. I alenedansen er bildet et helt annet. Det er verken et tydelig samspill eller et affektivt møte som rammer inn hendelsen på scenen, og kontrasten blir også stor mellom samspillet og det affektive møtet i fellesdansen og det mer usikre, differensierte uttrykket i alenedansen. Dette er elementer moren kan oppfatte som signaler på at guttens tilstedeværelse nå har blitt ødeleggende for forestillingens videre gang, og hun velger av den grunn å hente ham ned fra scenen.

6. Avslutning

Utgangspunktet for dette prosjektet var å finne ut hvilken rolle affektene spilte i små barns møte med en forestilling. I løpet av 60 sekunders interaksjon mellom gutten, aktørene og musikeren har vi sett på guttens tilstedeværelse på scenen og ikke minst affektene rolle i det samspillet som skjer. I fellesdansen kan vi se det vi har definert som et affektivt møte der guttens bevegelser blir drevet av å være i øyeblikket, i en tilblivelsesprosess, også forstått som et subjekt i bevegelse, «becoming». Ved å definere dette møtet som affektivt sier vi også at affektene spiller en rolle i det samspillet som oppstår mellom gutten, aktørene og musikeren, og vi observerer en slags harmoni og flyt i samspillet. I de påfølgende sekvensene, i bruddet og i alenedansen, ser vi at den affektive handlingskraften blir erstattet med en mer bevisst handlingskraft, og gutten trer ut av bevegelsen «becoming». I alenedansen opplever vi en dissonans mellom aktørens uttrykk og guttens uttrykk, der guttens bevegelser står i kontrast til aktørens søkende og usikre uttrykk. Her kan vi snakke om fraværet av affekter mer enn om hvilken rolle affektene spiller. Denne kontrasten, mellom det affektive møtet og den påfølgende delen styrt av en bevisst handlingskraft i dissonans gutt - aktører, mener jeg også kan ha påvirket morens valg; om først å la gutten være på scenen i fellesdansen, for så å velge å ta gutten vekk i alenedansen. Så hvilken rolle spiller affektene i dette møtet? Vi kan ut fra drøftingen og tolkningen av hendelsen i denne teksten si at de med stor sannsynlighet spiller en rolle. Vi har sett i analysen at affekter har et potensiale til å påvirke handlingskraften vår slik at vi handler i øyeblikket og lar kroppen, i en tilstand av subjektiv «becoming», og ikke intellektet styre våre handlinger. Affektene er en del av måten vi virker sammen med andre mennesker på, de spiller en rolle på et ubevisst plan. Samtidig opplever jeg at det kan

være vanskelig å definere og peke på affekter og affektive møter, ettersom det kan være utfordrende å gjenkjenne innholdet i de teoretiske begrepene i en praktisk hverdagssituasjon. Så hvordan skal vi forholde oss til affekter i hverdagen? Hva vil affektteoriene gjøre med våre tanker rundt barn? For å svare på dette må vi først anerkjenne affekter som noe reelt, noe som virker og påvirker vår måte å være sammen på. Først da kan begynne å forholde oss til effekten av affektene i hverdagen.

Litteraturliste:

- Bergsland, M., Jæger, H. (red.). (2014). *Bachelor oppgaven i barnehagelærerutdanningen*. Livonia Print, Latvia: Cappelen Damm Akademiske.
- Cull, L. (2012). *Theatres of immanence. Deleuze and the ethics of performance*. Great Britain: Palgrave Macmillan.
- Dalland, O. (2014). *Metode og oppgaveskriving*. Oslo: Gyldendal.
- Due, R. (2007). *Deleuze*. Cambridge: Polity Press.
- Hovik, L. 1. (2014). Artikkel i: *Drama. Nordisk dramapedagogisk tidsskrift. Nr. 3*. Oslo: Hamtrykk grafisk AS.
- Hovik, L. 2. (2014). *BARN. Forskning om barn og barndom i nordn*. Trondheim: Norsk senter for barneforskning.
- Hovik, L. 3. (2014). *De røde skoene. – et kunstnerisk og teoretisk forskningsprosjekt om teater for de aller minste. Phd-avhandling*. Trondheim: NTNU.
- Hovik, L. (2008). *Den ville dansen*, forskningsfilm hentet fra teaterfot.no. 08.04.2015: <http://teaterfot.sircondesign.net/ph-d-avhandling/vedlegg-til-avhandling/forskningsfilmer/>
- Krogh T. m.fl. (2006). *Historie, forståelse og fortolkning*. Oslo: Gyldendal Akademiske.
- Lækken, G., Søbstad, F. (2003). *Observasjon og intervju i barnehagen*. Otta: Universitetsforlaget.
- Massumi, B. (1995). *The autonomy of affect*. 26.03.2015: http://cr.middlebury.edu/amlit_civ/allen/2012%20backup/scholarship/affect%20theory/massumi.pdf
- Otterstad, A., Reinertsen, A. (red.). (2015). *Metodefestival og øyeblikksrealisme – eksperimenterende kvalitative forskningspassasjer*. Bergen: Fagbokforlaget.

Sandvik, N. (2013). *Medvirkning og handlingskraft i småbarnspedagogiske praksiser. Horisontalt fremforhandlet innflytelse. Phd-avhandling*. Trondheim: Norsk senter for barneforskning/NTNU.

Store Norske Leksikon. 30.03.2015: <https://snl.no/synestesi>

Stern, D. (2003). *Spedbarnets interpersonlige verden*. Oslo: Gyldendal akademiske.

Sverdrup, T. (red.), Liset, M., Myrstad, A. (2011). *Møter i bevegelse*. Bergen: Fagbokforlaget.