

Tankens gennembrud

Affekt og percept i Jan Fabres "Angel of Death"

Af Tue Løkkegaard

Den døende engel

Denne artikel vil fremsætte spørgsmålene: Kan teatret udfoldes som tænkning? Kan teatret producere et kunstnerisk udtryk, der eksisterer uafhængigt af det oplevende subjekt, når teatret samtidig er en flygtig handling?

Den belgiske instruktør og kunstner Jan Fabre skrev i 1996 stykket *Angel of Death* og opførte det i 2003 på opfordring af den amerikanske koreograf og danser William Forsythe. *Angel of Death* er en samtidig dialog/monolog mellem karaktererne Angel of Death, spillet af Forsythe og The Devilish Interviewer, spillet af den kroatisk danser Ivana Jozic. Der er en sidste karakter, en navngiven person, der spiller saxofon, og som spilles af den belgiske saxofonist Eric Sleichim.

Stykket har ikke en handlingsbaseret struktur, men kredser snarere om forskellige interagerende emner i en blanding af mytiske og poetiske replikker, lyd, video og dans.

Angel of Death problematiserer forestillingen om subjektivitet og identitet som et sammenhængende hele. I figuren Devilish Interviewer kædes det onde, medieverdenen og det kommercielle sammen. Devilish Interviewer præsenterer en diskursiv, identitetskonstituerende proces, som indfanger og skaber subjektet. Som hun siger: "De kalder mig en forfører også; en forestiller (...); Konge af ord og billede" (Fabre 1996, s. 36), "(...) vi er blevet, hvad vi er; ved andres hånd (...) Hvem skaber hvem; Hvem er inkarnation af hvem" (ibid., s. 38).

Angel of Death står på tærsklen mellem liv og død i forsøget på at undslippe 'det onde' og gøre sig fri af repræsentation, diskurser og medier, som Devilish Interviewer forsøger at forføre ham med. Devilish Interviewer bliver synonym med et passiverende liv, og over for dette fremstår døden som en unddragen sig livets kontrollerende og iscenesættende rammer. Døden bliver en affirmation af det aktive og frie liv.

Dialogen mellem de to karakterer forløber ikke i form af en dialogisk narrativ struktur. De to parter svarer ikke hinanden, hvorved dialogen nærmere kan karakteriseres som to monologer. Dialogen antydes, men den er aldrig konkret. Omvendt er dialogen tilstedeværende, når det bliver klart, at replikkerne indirekte svarer hinanden gennem billede (kropsbevægelse, dans) og sprog (replikker, åndedræt, lyd), der indgår i en forhandling, hvorved dialogen manifesterer sig sanseligt i perceptionen.

Denne tese understøttes af rummets opbygning. I midten er der en lille scene, hvorpå Devilish Interviewer står. Rundt om denne er publikum placeret på gulvet. Bag dem går den navngivne rundt og laver lyde på sin saxofon. Omkredsede det hele er fire videoskærme, der viser Angel of Death i en gammel kirke. Han er altså ikke direkte til stede i rummet. Via videoskærmene i rummet placerer denne karakter sig på et niveau, som er i rummet uden at være i rummet – mellem det fysisk tilstedeværende og fraværende. Liv/død-tematiseringen konkretiseres også ved, at Angel of Death befinder sig i en kirke, ligesom han krydsklippes af billeder af mutanter og skeletter.

Et billede af tænkningen

Angel of Death står i kontrast til det traditionelle dramatiske teater på flere måder. I den aristoteliske poetik og i det traditionelle teater skal de dramatiske handlinger forløbe i et ordnet og kausallogisk hele (Aristoteles 2005, s. 67). De dramatiske handlinger skal efterligne den virkelige verden, og dramaet placeres som et uafhængigt kosmos og ideal. Teatret eller de teatrale handlinger insisterer således på en genkendelighed mellem teatret og den virkelige verden, der samtidig skaber en teatral afstand. Det paradoksale i på samme tid at skabe et repræsentativt engagement i verden og et selvberørende autonomt kosmos bliver forudsætningen for denne ideelle dramatiske struktur. Teatrets refleksioner over verden via repræsentationer over samme, skaber en afstand, en selvgestaltet verden. Denne verden fungerer som en *sorteret enhed*, dvs. en autonom verden, der har frasorteret de elementer, der ikke passer med den handling eller de repræsentationer, der ønskes formidlet. Det betyder videre, at det at tænke gennem teatret på traditionel vis er at tænke i repræsentative formationer og mønstre. Teatret forudsætter en særlig struktur eller mønster, der bliver et apriorisk billede af tanken, som den teatrale oplevelse og bevægelse sigtes igennem. Det repræsentative tankebillede er et prædetermineret tankebillede, hvor tanken selv og tanken om teatret er defineret på forhånd gennem en fælles mening, en *sens commun*.

Fabre angiver imidlertid en anden komposition af det teatrale rum. Opsætningens cirkulære og indlemmende komposition står i kontrast til det traditionelle teaters distancerede repræsentative portrættering af handling. Rummet er ikke længere opbygget efter et særligt ideal, og den distancerede formidling er efterladt til fordel for en katastrofisk¹ gennembrydning af rummet. Publikum er ikke længere en passivt reflekterende modtager, men i stedet forankret i det teatrale rum. Den berømte fjerde væg består i stedet af fire videoskærme, der danner forbindelser på tværs af rummet, så rummet ikke længere er opdelt, men fungerer som en sammenføjning af divergerende elementer.

Når det dramatiske ideal synes at sprænges, hvorledes da *tænke* dette nye? Hvordan kan teatret blive et produktivt billede af tænkningen, hvordan kan man tænke med teatret?

Med den franske filosof Gilles Deleuze er det problemet, der genererer tanken – en tanke uden billede, hvilket betyder en tanke, der er åben for livet og forgrener sig i *nye* tankebilleder.

Et billede af tænkningen opstår, når tanken støder på et problem eller tegn. I mødet med disse tegn fødes chancer i tanken, hvilket betyder, at tanken kan vælge at distribuere sig selv ud fra mange forskellige løsningseksempler (Deleuze 1969, s. 76, Martin 2005, s. 128). Tanken retter sig mod et hinsides tanken, som den folder sig omkring. Når tanken møder et problem eller et tegn, bliver alle muligheder så at sige realiseret på samme tid i overensstemmelse med de stier, tanken kan bevæge sig hen ad i nye billeder af tænkningen. Således tilbyder ethvert billede også sit eget problem og spørgsmål (ibid., s. 129). Problemer er handlinger, som åbner for en meningshorisont, og som tilhører skabelsesakten. Tegn henviser til alt fra dufte, farver, gestik, lyd etc. og således også til måder at leve på. Tegn eller problemer udøver en *vold mod tanken*. De er symptomer på et liv, der bruser frem (Deleuze 2006, s. 174). Som sådan må nye billeder af tænkningen undslippe repræsentationen og genkendeligheden; det nye er *terra incognita* (Deleuze 2011, s. 177), en modstand mod den aktuelle nutid, der tager afsæt i denne nutid.

I bogen *Qu'est-ce que la philosophie?* opstiller Deleuze sammen med Félix Guattari tænkningens

1) Ved katastrofisk forstås sammenstyrtning af de bærende strukturer, der hidtil har opretholdt en specifik forestilling om det her teatrale rum. Katastrofisk har samtidig en positiv konnotation; det er ikke et nedbrud, der intet efterlader, men et gennembrud, hvor relationens underliggende kræfter 'befries' og dermed kan indgå i nye kreative konstruktioner.

tre områder: filosofi, kunst og videnskab. Filosofien er skabelsen af begreber og intet andet; kunsten skabelsen af affekter og perceptorer og videnskaben skabelsen af referencer. Filosofi, kunst og videnskab er således ikke reflektive, men *skabende* og til tider overlappende praksisformer.

Perceptorer og affekter

Som kunstnerisk praksis må teatret skabe affekter og perceptorer, men hvad indebærer disse størrelser konkret? Ifølge Deleuze og Guattari er affekt ikke affektion og percepter ikke perception. Det vil sige affekter er ikke følelsesmæssige overgange, og perceptorer er ikke en subjektiv opfattelse af noget sanseligt (Deleuze & Guattari 1996, s. 208). Et percepter er et aggregat af perceptioner og sansninger. Således kan eksempelvis en litterær beskrivelse være et percepter: sansningerne af vindpust, duft, smag og lyde perciperes af en karakter og trækkes i den litterære fremstilling sammen til et sanseligt aggregat. ”Er dette ikke definitionen af perceptet selv: at gøre de usanselige kræfter der fylder verden sanselige, de kræfter der påvirker os, får os til at blive til?” (Deleuze & Guattari, s. 229). Perceptet er et komplekst netværk af perceptioner og sansninger, der tildeles en udstrakt eksistens i sig selv. Bodil Marie Thomsen kalder det et møde mellem sansning og tænkning, hvor sanseindtrykket aktualiseres i tanken som en begivenhed, en ”tankefigur på billedets felt” (Thomsen 2001, s. 224).

Affekten trækkes ud af affektionerne. Affekten er ikke overgang fra noget oplevet til noget andet, men *tilblivelse*; affekt er således ikke efterligning eller en forestillet identificering, men en ekstrem kontiguitet eller samtidig forekomst mellem to sansninger uden lighed – dvs. en opfangelse af begge sansninger i én refleks (Deleuze & Guattari 1996, s. 219). Tilblivelser betegner ikke en overgang eller imitation, men et *møde* mellem to heterogene størrelser, som gensidigt skaber flugtlinjer af virtuelle betydningsforbindelser. Tilblivelse er at befinde sig på sansningens niveau. Som sådan overskrider affekten som handling os; affekter er tilblivelser, der flyder ud over dem, som oplever dem. Affekt er tilblivelse, der ikke længere skylder den oplevende noget. De er virtuelle tilstande, der muliggør, at mennesket kan overvinde sig selv og sin afgrænsning. Som tilblivelse bliver affekten et billede befriet fra repræsentationen eller organiserings afgrænsning, og i stedet muliggør affekten en passage, hvorigennem mennesket kan gå ud over sig selv og blive noget andet.

Percepter og affekt er forbundne og udgør en sanseblok. Kunstens opgave er at befri *blokke af sansninger*, som rejser sig i territorier. Territorium henviser til en handling, der (provisorisk) samler og griber ind i rytmer, miljøer, hvorved disse sammenføjes til udtryk frem for funktioner (Deleuze & Guattari 2005, s. 402-3). En sanseblok er ikke et slutpunkt i sig selv, men kommer til syne *med* territoriet og dets udtryk. En sanseblok resulterer i og tilpasser sig med en territoriell sammenføjning, der sikrer den en varen og eksistens i den kunstneriske fremstilling. Det er ikke enhver kunstnerisk fremstilling, der hæver de oplevede perceptioner og affektioner til percepter og affekt; det kræver en stil – syntaks, tone, rytme, strøg, farve – i hvert enkelt tilfælde (Deleuze & Guattari 1996, s. 215). Den kunstneriske skabelse er således afhængig af, at sammensætningen af sansninger kan stå ved egen kraft, hvorved sammensætningen bevares, får eksistens i sig selv (ibid., s. 208-209). Affekter og perceptorer fortæller, at man ikke er *i* verden, men bliver til *med* verden ved at kontemplere og møde verden. De tegn, verden emanerer, fremkalder i kunsten perceptorer og affekter gennem tankens skabelse i mødet med sansningen.

Kunsten skal således producere affekter og perceptorer, sanseblokke. Men teatret synes at være defineret ud fra et handlingsøjeblik, et nu, som publikum direkte perciperer og bliver sansemæssigt påvirket af. Hvordan kan teatret hæve sig til affekter og perceptorer, når teatret udfolder sig flygtigt i rummet? Måske skal publikums rolle ikke defineres som perciperende eller sansende, men netop som tænkende *med* teatret. *Angel of Death* er karakteriseret ved en komposition, hvor en opdelt og

distanceret struktur er forladt til fordel for et immanent rum; alt er i bevægelse transversalt.² Fabres opsætning præsenterer os for et rum, hvor den repræsentative idealtilstand er nedbrudt til fordel for en immanent tværetetisk og udtryksbetonet komposition. I det følgende vil jeg undersøge forskellige elementer af Fabres opsætning for at se, hvordan den kan siges at producere affekter og percepter og slutteligt nye billeder af tænkningen via teatret.

Dansens opløsende gestus

En stor del af *Angel of Death* består af dans. Devilish Interviewers dans er voldsom og hurtig med afbræk i forskellige fastlåste positurer. Hendes dans er fysisk nærværende i rummet qua sin position på scenen i midten. Den kropsligt fysiognomiske side er udtalt og forstærkes af de lyde, der skyldes fysisk anstrengelse. Det ekspressivt voldsomme relaterer sig til karakterens dominerende og ondsksfulde karaktertræk.

Omvendt er Angel of Deaths dans kontinuerlig og blød, da han bevæger sig i mere langstrakte glidende bevægelser. Den er samtidig diskontinuerlig, fordi videoprojektionen til tider har transparente overlappende billeder, så flere Angel of Death'er optræder samtidigt, og enkelte af disse overlap enten sættes op eller ned i tempo eller bremses helt. Flere simultane, varierende bevægelser foregår på samme tid. Hans lette og svævende bevægelser svarer til den relative frihed, der knytter sig til karakteren.

De præsenterede kroppe i *Angel of Death* er demonteringer af den repræsentative krop. Kroppene er ikke medier for en tekstbaseret narration. De er ikke forhandlingsfelter mellem skuespiller og karakter. Fokus fjernes fra kroppen som subjektiv agens, der udfører handlinger i overensstemmelse med et tekstligt regelsæt. Kroppen præsenteres direkte i færd med at bevæge sig. Kroppens forskellige dele skaber variable linjer på tværs af kroppen, der munder ud i kropslige relationer, som bryder med den subjektive kropps autonomi og anatomi. Kroppens organisering gennembrydes sådan, at hvert delobjekt – arm, ben, hoved, mave, hals, hånd – indgår i relationer, der trods den hierarkiske definition af kroppen. Den er ikke længere en funktionel mekanisme, hvor hvert delobjekt har sin faste rolle i forhold til den generelle krop. Hver krobsdelt tegner og etablerer variable bevægelsesrelationer til andre dele af kroppen og modsiger således en fysiognomisk entitet.

Til trods for, at både Devilish Interviewers og Angel of Deaths generelle bevægelser understøtter denne tese, er det tydeligvis i dansesekvenserne, at det potenseres og fremstår klarest. Devilish Interviewers krampagtige dans nedbryder den kropslige selvopretholdelse. Voldsomme ryk og aggressive bevægelser komplementeres af pludselige standsninger i bevægelsen. Anderledes udtrykkes det af Angel of Deaths overlappende dans, der skifter mellem langsomme og hurtige sekvenser, der, modsat Devilish Interviewer, har karakter af en mere flydende og organisk dans. Kropsdelene er ikke logiske og repræsentative, men krystallinske, da de splintres i en mangfoldig krop på samme tid, der eksemplificeres i Angel of Deaths billedlige overlappings.

Karakterernes kostumer eller mangel på samme (de er iklædt simpelt undertøj, bortset fra saxofonisten, der anonymt bevæger sig rundt i en lang jakke) lader kroppen træde nøgent og direkte frem. Kroppene er ikke vidnebærere af sociale fortællinger eller historiske perioder. Det er kroppene selv, der er gældende. De tjener ikke længere sammenhængende repræsentative formål. Karaktererne er ikke længere aktører, men *operatorer*.

I sit essay om den italienske instruktør Carmelo Bene *Un manifeste du moins* fra 1979 gør Deleuze

2) Transversal henviser til en tværgående og uforudsigelig bevægelse, der ikke er den horisontale eller vertikale. I Deleuze-Guattari-regi stammer begrebet fra den tidlige Guattari-artikel "La transversalité" fra 1964 og får sidenhen en central plads i både Deleuze og Guattaris tekster.

Tankens gennembrud

en betragtning om Benes opsætning af *Romeo og Julie*. Han skriver: ”Ved operation må forstås subtraktionsbevægelsen, amputationsbevægelsen, men som allerede er skjult af en anden bevægelse, som afføder og hurtigt forplanter noget uventet som i en protese (...)” (Deleuze 1979, s. 89). I *Angel of Death* tilføjes ikke nye kropsdele. Hvad der er på spil, er en katastrofisk gennembrydning af den centrerede krops organisering. Som operatør formår karakteren og/eller skuespilleren at synliggøre hver enkelt kropsdel i uafhængige bevægelser og at ’fastmontere’ disse anderledes. Der etableres nye billeder af kroppen, der ikke er repræsentative eller formidlende, men som er udtryk for og sammenføjninger af en krop i færd med *at forskelliggøre sig*. En arm er ikke længere en arm i funktionel forstand, men et delobjekt, en protese i en divergerende kropslig dannelse, der afføder nye kropsbilleder og bryder kroppens organiske helhed.

Dans er en metode til at åbne kroppen med, hvorved dens hierarkiske og formålstjenlige funktion gennembrydes. Den tyske teaterforsker Hans-Thies Lehmann skriver i *Postdramatisches Theater* fra 1999:

Ikke tilfældigt er det i dans, at nye kropsbilleder tydeligst lader sig aflæse. Dans karakteriserer radikalt [drastisch] det, som overhovedet er gældende for det postdramatiske teater: Det formulerer ikke mening [Sinn], men artikulerer snarere energi, det repræsenterer ingen illustrationer, men handling. Alt er gestik”(Lehmann 1999, s. 371).

Dans er med andre ord en kropslig åbning af niveauer, intensiteter, energier og hastigheder, som ikke skal fortolkes, men som er *sanselige*.

En sanselig krop uden organer

Fra den franske kunstner Antonin Artaud låner Deleuze allerede i sin bog *Logique du sens* fra 1969 begrebet *corps sans organes* – krop eller legeme uden organer. Det er dog først i *L’Anti-Oedipe* fra 1972 og *Mille Plateaux* fra 1980 (Deleuze & Guattari 2005) skrevet sammen med Guattari, at begrebet får en central rolle. Begrebet dukker igen op i Deleuzes *Logique de la sensation* om maleren Francis Bacon fra 1981 (Deleuze 2002), hvor det tjener som en sanselig-semiotisk begrebsliggørelse af figurerne i Bacons malerier.

Corps sans organes er en omformulering af tanken om kroppen. Den modsætter sig ikke kroppens organer som sådan, men en hierarkisk organisering af organerne. Det er en kritik af organisme-tanken. *Corps sans organes* er en eftersporing af kropslige – det være sig individuelle, sociale, kunstneriske – individuationsmåder før deres centrerede organisering, der samler og hierarkiserer de kropslige komponenter. Det drejer sig om på samme tid at kritisere og analysere den politiske enhedsmodel, der ligger implicit i centreret magtorganisation – således at denne kritik samtidig er reformerende og affirmerer de præindividuelle og præsegmenterende kræfter. Deleuze og Guattari foreslår at tænke kroppen som individuation – en krop i sin tilblivelse og ikke (blot) som en organisk krop, da sidstnævnte forudsætter en enhed, der eksisterer forud for sin tilblivelse.

Corps sans organes bliver relevant på forskellig vis i *Angel of Death* (tematikken, rum, krop). Men bliver vi ved kroppens udtryk i de fremførte danse (voldsom, aggressiv, abrupt, svævende, overlappende) er det en krop med bevægelser, der fratrækker og prolifererer den organiske krop i nye anti-hierarkiske formationer. Kroppen er ikke rum eller i rummet, men optager snarere rum i en eller anden grad, som svarer til de producerede intensiteter og varierende kompositioner. Den er således en intens, ikke-formet og ikke-segmenteret – dvs. ikke diskursiv og repræsentativ – materie lig med energi (Deleuze & Guattari 2005, s. 193-194). Kroppen modsætter sig i denne tilstand sin organisme, sin enhed. Dansen bliver en metode, der gennembryder organismen og tillader en

reformation af kroppens potentiale i en samtidig kritik af den hierarkiserede funktionelle krop. Via dans reevaluerer Fabre kroppen og kroppens potentiale og sanselighed. Den udøver vold mod tanken. Kroppen kan ikke begribes gennem aprioriske dogmatiske tankebilleder. Kroppen bliver til med tanken i dannelsen af nye billeder i dansens opløsende gestus. At tænke er at lære, hvad en ikke-tænkende krop kan, dens kapacitet, attituder og positurer (Deleuze 1985: 246).

Fabres teateropsætning træder ind som tankens skabelse via kroppen, hvormed tænkningen kan affirmere livets vitalistiske kræfter i sin tilblivelse. Når eksempelvis *The Devilish Interviewers* krampagtige dans og tilsvarende åndedræt udgør et sanseligt nærvær i rummet, udledes kroppen som et materiale, der løfter dette nærvær til affekt. Kroppen repræsenterer intet, men udtrykker ren energi, kropslige kombinationer, der som en katastrofisk gennembrydning åbner for de konstituerende singulariteter og intensiteter, for en proto-subjektivitet, hvor sansningen bliver intensitet. Jeget er opløst, den intensive krop træder frem i bevægelsen: "Jeg vil glemme mig selv; og danse i det blå" (Fabre 1996, s. 46). Fabre fremskriver således også pragmatisk problemstillingerne vedrørende subjektivitet og identitet i en kropslig sansning af individuierende intensiteter. De samtidige dannelser og opløsninger af subjektivitet bliver sanseligt fremtrædende som tankebilleder, hvorfor kritikken af subjektivitet og identitet også bliver en vitalistisk reformation på tankens og kroppens felt.

Et vigtigt sted i den første af to bøger om film, *L'image mouvement* fra 1983 (Deleuze 1983), skriver Deleuze om affekt:

Affekter er ikke individuerede som personer og ting, men de blander sig ikke af den grund i tomrummets ligegyldighed. De har singulariteter, som træder ind i virtuel forbindelse og hver gang konstituerer en kompleks entitet. Det er som smeltepunkter, kogepunkter, kondensation, koagulation etc. (ibid., s. 146).

Affekter er overgangen, konjunktionen grebet i sig selv. De har en varen, er virtuelle og insisterende i det aktuelle materiale. Affekter er således også overgange mellem affektioner og tanke. *Angel of Death* producerer affekter, og tanken begriber dem som begivenheder. Det vil sige, at de komponerende kroppe uden organer, de amputerende og prolifererende kroppe bliver i stand til at generere, skabe og komponere affekter. Kroppen bliver affekt, fordi den fanges i sin tilblivelse. Kroppen som affekt fremkalder det, som ligger hinsides den genkendelige krops sfære, refleksionens domæne og imitationen. Den kan sanses og gribes med den tænkende tanke. Kroppen gribes i de forskellige kropsdeles konstante tilblivelse, kontiguitet og sammensmeltning mellem non-organiske og ikke-hierarkiske overgange, fritaget fra repræsentationen. *Devilish Interviewers* voldsomme dans skaber kroppen som affekt – en bliven-krop, en bliven-voldsom, en bliven-intensitet, der ikke er afhængig af hverken *Devilish Interviewer* eller beskueren og som etablerer et tanke billede af kroppen grebet i sin energi og ikke i sin organiske repræsentation. Dansene bliver krop uden repræsentation og hierarki; affekter som bevægelse, skønhed, lethed, katastrofe, der kan tænkes i sig selv. Det synes måske paradoksalt, at flygtige bevægelser kan blive affekter, men selv det mest flygtige er som virtuel varen fuldstændigt – dans er skønt altid bevægelig og foranderlig også hel i sansblokken. Kunsten eller teatret indskrænker sig ikke kun til bestående objekter, men omhandler også de efemere begivenheder og de uopfattede begivenheder, der befinder sig i overgangens immanente midte (Sauvagnargues 2004, s. 217), i aktualiseringens refleks.

Deleuze skriver i *Logique de la sensation*, at kroppen er helt og aldeles levende, dog ikke organisk. Og sansningen, når den når eller rammer kroppen på tværs af organismen, tager et excessivt og krampagtigt tempo, som bryder den organiske aktivitets grænser. En bølge gennemkrydser kroppen,

der sporer de forskellige niveauer. Sansningen er bølgens møde med de kræfter, der handler i og på kroppen, en affektiv adræthed. Når sansningen rapporterer således til kroppen, er den ikke længere repræsentativ, men reel (Deleuze 2002, s. 48). Affekten opstår i krydsfeltet mellem sansningen og et ydres og et indres handlen på og i kroppen. Kun affekter og ingen subjekter, kun hastigheder og ingen form (Deleuze 1979: 114). Det repræsentative drama har underlagt hastigheden og dennes variation under formen. Hos Fabre er det omvendt: formen er underlagt hastighedens og dennes variationer; subjektet er underlagt intensiteter, affekter og affekternes intensive variationer (ibid.).

Replikken som ekspressiv lydflade

Lydsiden i *Angel of Death* er, som det er tilfældet ved hele opsætningen, ikke underlagt teksten. Den bærer præg af stor variation – både i toneleje, fysisk tilstedeværelse og i sammenblandingen af lyd-mæssige værktøjer, hvor stemmebrug og saxofon er de primære. Hvordan replikkerne skal udtales, er der ingen betegnelser for, da teksten ikke har nogen regibemærkninger, hvor situationer, der kan tjene som psykologiske eller fysiske indikatorer, pointeres.

Angel of Death har en stemme med svagt ekko, jævnfør hans placering i en kirke. Hans stemme(r) er bestemt af højtalerens position. Devilish Interviewers stemme er fysisk til stede i rummet; hun taler hårdt, hurtigt, skriger, gisper, laver slangelyde. Hun benytter sig ikke kun af ord, men af forskellige lyde. Dertil hører de lyde, som afstedkommes af hendes fysiske anstrengelser. Noget, som tages til en excessiv grad, når hun siger: ”Hjælp mig i mit åndedræt; og befri mig fra trivielle ting (...)” (Fabre 1996, s. 33), hvorefter hun begynder at trække vejret voldsommere og voldsommere, mens saxofonen begynder at komplementere de enkelte åndedræt med lyd. Replikken forstærker gennembrydningen af sprogets (og tekstens) repræsentative og diskursive dominans. Hun forlader det kommunikerende sprog til fordel for intensive og prædiskursive lyde; lyde, der ikke har en kommunikativ og repræsentativ mening. Disse krampagtige, heftige åndedræt og saxofonen skaber singularære overgangspunkter mellem hinanden; de er hver især lyde, der danner en kontinuerlig singular og varierende strøm af lydlig intensitet. Et udtryk i opsætningen som spidsformuleres af Angel of Death: ”Jeg vil være én; uden ord; stum [speechless]” (Fabre 1996, s. 39).

Et andet aspekt, der yderligere komplicerer forestillingen om en homogeniseret repræsentativ formidling, er The Devilish Interviewers istemmen af Angel of Deaths replikker, eller når Angel of Deaths replikker overlapper hinanden. Det bevirker både en uoverensstemmelse mellem handling og tekst, men resulterer også i en variation eller stammen i talen. Overlap i talen, forsinkelse i sprogets kohærens og mangel på sammenhængende struktur fremhæver de mikroperceptioner og variationer, der er immanente i sprog og lyd. Sproget i *Angel of Death* pålægges i dets indre elementer – fonologiske, syntaktiske, semantiske – en kontinuerlig variation (ibid., s. 108) Sproget er ikke længere kommunikativt, men i den fonetiske stammen befries og sanseliggøres de underliggende intensiteter. Sprogets lydside bliver i sig selv performativ, hvorfor teksten som traditionel sproglig repræsentativ dominans amputeres (Deleuze 1979, s. 103). Sprogets potentielle formåen kan således knopskyde eller aktualisere sig i nye formationer og sproglige dannelser.

Transversale lydlandskaber

Lyd, tone og stemme optræder i en rhizomatisk konfiguration, et heterogent skabende netværk, der modsætter sig et homogent center. Det er først og fremmest rummets komposition, der muliggør denne transversalitet. Selv om der er en scene placeret i midten, er det ikke den, der er den primære lydkilde til det omgivende rum.

Det traditionelle scenerum udgør en hierarkisk organisk opbygning af rummet, der formidler lyden i én retning. Opsætningen af *Angel of Death* har tre primære lydskilder, der ikke er underordnet hinanden og som heller ikke er homogene i deres retningsbestemmelse. The Devilish Interviewer står på en rund scene i midten og har således en 360 graders disposition af lyd. Hun vender og drejer sig, så lyden udsendes i hele rummet. Saxofonisten går rundt bag om publikum. Lyd er her 360 grader introvert, pegende ind, imod og gennem rummet. Det samme gælder for *Angel of Death* på de fire videoskræme, der indlemmer rummet. Deres lyde peger tværs gennem rummet fra yderside mod yderside. Forskellen er, at saxofonisten er én lydkilde, der bevæger sig. *Angel of Death* derimod er statisk, forstået sådan at lydene eller stemmen udledes fra de højtalere, der er forbundet med videoskræmene. Men samtidig er denne lydside ikke stereofonisk konsekvent. Nogle gange er der kun én lydside fra *Angel of Death*, andre gange er der flere forskellige alt afhængigt af, om billederne viser det samme eller noget forskelligt eller om der er overlap i stemmen.

Lehmann opsummerer en lignende idé i *Postdramatisches Theater*: ”I stedet for sproglig repræsentation af fakta er der en ’position’ af lyde, ord, sætninger, klange, som næppe er styret af mening, men snarere af scenisk komposition, af en visuel og ikke tekstbaseret dramaturgi” (Lehmann 1999, s. 266). Rummets transversale opbygning eller konstruktion i *Angel of Death* potenserer den lydlige variation, da lyden ikke længere udsendes fra en scene i den ene ende af rummet. Lyden har flere kontinuerlige kilder: midten af scenen, der skaber transversale forbindelser selvstændigt og til alle fire videoskræme og de enkelte videoskræme; videoskræmernes indbyrdes transversale linjer; saxofonisten som selvstændig og komplementær lydkilde. Lydene, det tonale, stemmerne undslipper deres koordinationer.

Fabre formår i *Angel of Death* at amputere, komprimere og proliferere lyd af forskellig art i variable og transversale lydlandskaber, som ikke er defineret af en repræsentativ struktur eller semantik. Lyden gøres sanselig i og for sig i mangfoldige konstellationer og kompositioner, der fritager lyden fra en fastlåst semantik og formidling.

Som konkret eksempel kan koblingen af excessive krampagtige åndedræt og saxofonistens lyde siges at handle på en beskuer. Publikum påvirkes af deres voldsomhed, men ud fra denne affektion udtrækkes affekter, som den tænkende tanke tænker eller skaber i mødet med det problem, der hedder samtidigt at sanse disse transversale lydlinjer og give dem konsistens som koagulering, som tilblivelse. ”Affekter er ikke følelser, men derimod tilblivelser, der flyder ud over den, der gennemlever dem (der bliver en anden)” (Deleuze 2006, s. 167). Åndedrættet bliver affekt – en tilblivelse udtrykket mellem lyd og affektion. Det være sig åndenød og smerte, men disse følelser skylder hverken den oplevede eller oplevende noget. Og disse sanseligheder foldes samtidig om sig selv, så det udifferentierede, hvoraf disse affekter er forskelliggjort, disse immanente processer og strømme, henfører til nye fremtidige ubestemte værensformer, da de er uafhængige, men har varen. De lydlige transversale overgange koagulerer i affekter. Det excessive åndedræt med saxofonen som komplementær lydkilde bliver en affekt, når overgangene smelter sammen, bliver til: En bliven-åndedræt, en bliven-luft, en bliven-åndenød, en bliven-dyrisk, som tanken begriber som *sensibilia*, en sansning der er blevet intensitet. En passage fra nutiden hinsides menneskets aktuelle forankring i nutiden. Men de heftige åndedræt bliver lige så meget rædsel, panik, desperation uden at disse nævnes eller repræsenteres, og som er fravristet deres oprindelse. En kvalitet i sig selv, der frigøres relativt fra subjektet, og består, midlertidigt, i materialet: kompositionen af det teatrale rum, rummet som et transversalt felt.

Et nyt billede af tænkningen

Men hvis krop og lyd bliver forskellige affekter, hvor er da perceptet, som er forbundet med affekten? Perceptet er det sanselige aggregat af sanseligheder og perceptioner, der indgår i et komplekst netværk og løftes til en radikal selvstændig værensform. Når et percept bevarer sig implicerer det bevaringen af affekten. Percept og affekt udgør tilsammen en sanseblok og er det, som bevares eller har varen.

Fabre har i *Angel of Death*, som nævnt, opbygget rummet således, at det for publikum er indlemmende, involverende. Det, som sker, sker på tværs af publikum. Fabre har med *Angel of Death* gjort rummet til et *corps sans organes*. Det hierarkiske og organiserede rum er nedbrudt. Dog kan man diskutere, hvorvidt Fabres rum ikke er lige så organiseret som et mere klassiske teater-rum, blot i en anden form. Men det ville svare til at ignorere bevægelserne, linjerne og variationerne. Rummet er i konstant bevægelse lydligt, kropsligt og sanseligt. Rummets komposition er kun fastsat og kontrolleret i den grad, at variationerne og intensiteterne ikke forsvinder tilbage i en tilstand af kaos. Det bibeholder tilstrækkelig komposition til, at variationerne kan udfolde sig og begribes. Konstruktionen tildeler ikke rummet en privat subjektiv sfære, men den udgør en fordeling, der modarbejder en organisk form. De forskellige elementer – videoskærme, scene, aktører/operatører, lyd, gestik – er producerende tærskler, gradienter og intensiteter, der skaber sanseligheder i form af affekter og percepter. Elementerne producerer *territorier*, udtrykssammenføjninger, der svarer til bevægelserne og variationerne.

Rummet udfolder konstant perceptioner og sanseligheder, som kan løftes til perceptets niveau, hvor de har varen. De forskellige kroppe, lyde, handlinger og variationer, der udspiller sig, er også utallige sansninger og perceptioner. Perceptet er et aggregat af disse, når de fravristes selve den subjektive perception og sansning. Fabres komposition af rummet spiller således en central rolle i skabelsen af perceptet. Publikums rolle finder sted på underniveauer, hvor nye begribelser tillader nye og kraftfulde handlinger. Publikum er ikke længere reflekterende og distanceret i rummet. De sceniske handlinger kan ikke begribes i ét samtidigt moment, da rummet er transversalt. I kontemplationen dannes territorier, men de deterritorialiserer konstant til nye territorier, fordi rummet er under konstant forandring lydligt, kropsligt og rumligt. Disse koreografiske kompositoriske relationer betyder, at forestillingen promoverer partcipatoriske relationer og ikke tvungne repræsentative partcipationer. Singulære sammenføjninger, som distribuerer det sanselige, og således tilbyder nye deltagelsesmåder; en skabelse af tænkningen gennem relationerne, der danner nye verdener, territorier, da der ikke allerede eksisterer en transcendent verden, som venter på at blive opdaget. Gennem participation og involvering kan forandring optræde og fremtræde. Nye verdener kan skabes og percepter blive løftet op af tanken.

Tanken kan ikke adskilles fra sansningen. Publikums involverende og deltagende rolle i rummet bevirker for de deltagende en vold mod tanken. Rummet udsender konstant tegn, problemer, der ikke kan eller skal løses af et repræsentativt tankebillede. Hver gang rummet udfolder sig i et territorium, udgør det en ny sanseblok, som tanken må begribe i nye billeder af tænkningen. Affekter som krop, åndenød, lethed, katastrofe, panik, dyriskhed bliver spirer i perceptet. Via sanseblokke undersøger og problematiserer Fabre dannelsen af subjektet og dets repræsentative belejring i en samtidig åbning mod det sanselige, mod tilblivelser og intensiteter. Rummets sanseligheder og perceptioner i varierende udfoldelse bliver percepter, sanselige aggregater, som det indlemmede partcipatoriske publikum griber med tanken via kontemplationen med og i det tilblivende rum. Sanseblokken af percept og affekt tilpasser sig med territoriet, men dette er aldrig et slutpunkt. Territoriet fanger kræfterne for at producere en sanseblok, som varer, er virtuel, selvberørende og

uafhængig af subjektet, samt insisterende. Den aktualiserer sig i nye territorier. ”*Det er som en overgang fra det endelige til det uendelige*, men også fra territoriet til deterritorialiseringen. Det er virkelig det uendeliges øjeblik: uendeligt varierende uendeligheder” (Deleuze & Guattari 1996: 227). En fold af et indre og ydre, der møder tanken, som konstant folder sig og udfolder sig – en operativ funktion (Deleuze 1988, s. 5).

Teatret bliver et nyt billede af tænkningen. Og det bliver således også den måde, hvorpå teatret kan forny sig netop gennem tænkningen og sansningen.

Litteratur

Aristoteles, 2005. *Poetikken*. Frederiksberg: DET lille FORLAG.

Deleuze, Gilles, 1969. *Logique du sens*. Paris: Les éditions de minuit.

Deleuze, Gilles, 1979. Un manifeste du moins. In: Carmelo Bene & Gilles Deleuze. *Superpositions*. Paris: Les éditions de minuit.

Deleuze, Gilles, 1983. *L'image mouvement*. Paris: Les éditions de minuit.

Deleuze, Gilles, 1985. *L'image temps*. Paris: Les éditions de minuit.

Deleuze, Gilles, 1988. *Le pli*. Paris: Les éditions de minuit.

Deleuze, Gilles, 2002. *Logique de la sensation*. Paris: Éditions du Seuil.

Deleuze, Gilles, 2006. *Forhandlinger*. Frederiksberg: DET lille Forlag & Samlerens Bogklub.

Deleuze, Gilles, 2011. *Différence et répétition*. Paris: Puf.

Deleuze, Gilles & Guattari, Félix, 1996. *Hvad er filosofi?* København: Gyldendal.

Deleuze, Gilles & Guattari, Félix 2005. *Tusind plateauer*. København: Det kongelige danske kunstakademis billedkunstskoler.

Fabre, Jan, 1996. Angel of Death. In: *I AM A MISTAKE seven works for the theatre*. New York: Martin E. Segal Theatre Center Publications.

Lehmann, Hans-Thies 1999. *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren.

Martin, Jean-Clet, 2005. *Variations. The philosophy of Gilles Deleuze*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Thomsen, Bodil Marie, 2001. Alt stof udsender 'billeder'. Om det visuelle som begivenhed. In: Mischa Sloth Carlsen m.fl. (red.). *Flugtlinjer. Om Deleuzes filosofi*. København: Museum Tusulanums Forlag.

Sauvagnargues, Anne, 2004. Deleuze. De l'animal à l'art. In: *La philosophie de Deleuze*. Paris: Puf.

Tue Løkkegaard

(f. 1982), stud.mag. i Litteraturvidenskab ved Københavns Universitet. Har udgivet artikler om Gilles Deleuze i Kvinder, Køn og Forskning samt Trappe Tusind. Udkommer i 2012/13 med artiklen 'At tegne en situation. Sven Dalsgaards kunstnerbøger' i den dansk-engelske antologi Danske kunstnerbøger/Danish Artist's Books (red. Kromann, Thomsen og Sidenius). Er redaktør på KULTURO: Tidsskrift for kunst, litteratur og politik.
