

Suzanne van Geuns

Buiten de taal

Affect theory en poëzieperformances

De literatuurwetenschap is sterk beïnvloed door de taal filosofie van Ferdinand de Saussure. Maar diens taalgerichte denkkader heeft ook zijn grenzen: het heeft geen antwoord op de vraag wat het 'performen' van een tekst toevoegt aan de betekenis van die tekst. Tijdens zo'n performance ontstaat namelijk een ervaring die niet in taal te vatten is. Studente en redacteur Suzanne van Geuns analyseert dit buitentalige effect van poëzieperformances met behulp van het begrip 'affect', dat zijn oorsprong vindt in de psychologie. In dit artikel illustreert zij, met als uitgangspunt de theorieën van Christopher Middleton en Julia Novak, wat affect theory kan bijdragen aan het onderzoek naar de performance van literaire teksten.

Wat gebeurt er wanneer een tekst hardop gelezen wordt? Een intrigerende vraag, juist omdat datgene wat een performance toevoegt aan de tekst zich moeilijk in woorden laat vatten. In zijn artikel over poëzievoordrachten signaleert Christopher Middleton dan ook een lacune op dit gebied in de literatuurtheorie. Dit gebrek wijt hij voornamelijk aan het feit dat de taal filosofie van De Saussure, die het kader vormt voor verschillende dominante stromingen in de literatuurwetenschap, spraak als ondergeschikt beschouwt aan het systeem van talige codes waardoor spraak zou worden aangestuurd. (Middleton 1999: 220) Het blijkt een uitdaging voor literatuurwetenschappers om betekenis toe te kennen aan de niet-talige elementen die een performance aan de tekst toevoegt.

Een aantal literatuurwetenschappers heeft toch pogingen gedaan het effect van het uitspreken van een literaire tekst te theoretiseren. Christopher Middleton brengt in zijn artikel in kaart welke niet-tekstuele elementen van belang zijn en hoe deze zich verhouden tot het theoretisch kader van De Saussure. John Miles Foley, die zich in zijn onderzoek richt op orale tradities, gebruikt het concept *word power* om te verwijzen naar de unieke, idiomatische manier waarop orale poëzie toegang biedt tot betekenis. (Foley 2002: 82) *Word power* wordt zichtbaar door te onderzoeken op welke manier teksten een context creëren voor de performance waarbinnen ze gehoord moeten worden. Zijn benadering richt zich in de eerste plaats op de tekst, op de wijze waarop die een performance genereert. In *Live Poetry: An Integrated Approach to Poetry in Performance*, gaat Julia Novak min of meer andersom te werk. Zij biedt de onderzoeker van gesproken performances een kader waarbinnen alle elementen die niet tekst zijn, maar wel betekenis toevoegen, onderzocht kunnen worden. (Novak 2011) Het geheel

aan omstandigheden rond een tekst voegt betekenis toe: Novaks werk richt zich in de eerste plaats op die omstandigheden.

Er is echter al een veld aan onderzoek dat zich heel specifiek richt op juist datgene wat de literatuurwetenschap volgens Middleton negeert. De term ‘affect’ werd voor het eerst gebruikt door psycholoog Sylvan Tomkins, om het biologische fundament van emoties mee aan te duiden. Hoewel de theorie rond affect binnen de psychologie nog niet veel gebruikt wordt, is het concept binnen de geesteswetenschappen zeer geschikt bevonden om datgene te beschrijven wat zich buiten het kader van representatie (conform De Saussure) voltrekt. Zodra een ervaring bewust ‘binnenkomt’, wordt deze begrepen in relatie tot bestaande structuren. Het zien van een gênante foto van onszelf krijgt betekenis als schaamtevol in relatie tot de patronen rond schaamte die ons brein al bevat. Eric Shouse beschrijft affect dan ook als ‘a non-conscious experience of intensity, [...] a moment of unformed and unstructured potential’. (Shouse 2005) Affect is de ervaring die zich buiten het bewuste kennen voltrekt; het is wat het er gebeurt vóór De Saussure bruikbaar is. (Gregg en Seigworth 2010: 1) Het multidisciplinaire onderzoeksveld dat zich met *affect theory* bezighoudt, richt zich dan ook op het niet-talige dat vooraf gaat aan bewuste ervaring. (Shouse 2005) Dit is precies het terrein dat Novak en Middleton trachten te ontginnen. Middleton stelt dat het product van een performance niet begrepen moet worden als een betekenis die tot stand komt binnen een taalsysteem, maar daarbuiten. Affect kan heel goed op die plaats ingevuld worden, juist omdat affect niet in taal realiseerbaar is. (Shouse 2005)

Affect theory biedt de mogelijkheid nauwkeuriger te theoretiseren dan letterkundige theorieën rond voordrachten, die geworteld zijn in tekstcentrale interpretatiekaders, op dit moment doen. In het volgende zal ik aan de hand van drie poëzievoordrachten een aspect uit de performancetheorieën van Middleton en Novak in dialoog brengen met *affect theory*. Omdat Foley zich op de tekst richt, en niet zozeer op de niet-talige elementen van performance, zal ik zijn werk buiten beschouwing laten. Ik zal het werk van Middleton en Novak hier alleen in zoverre bespreken dat de verschillen in bereik en invalshoek tussen hun literatuurwetenschappelijke benaderingen en de theorieën rond affect duidelijk worden. Op deze manier geef ik een beginnend antwoord op de vraag wat *affect theory* kan toevoegen aan letterkundige theorieën over poëzieperformances.

Auteur en authenticiteit

Slamdichter Joshua Bennett droeg zijn gedicht ‘Tamara's Opus’ voor bij de jaarlijkse White House Evening of Poetry, Music and Spoken Word. Het gedicht gaat over de moeilijke verhouding die de ik-figuur heeft met zijn jongere zusje Tamara, dat doof is. Bennett spreekt nu en dan heel langzaam en begeleidt zijn spreken dan met gebarentaal, om vervolgens als hij heel snel spreekt niet langer in gebarentaal te spreken. De voordracht krijgt grote nadruk door de expressieve toon en lichaamstaal van Bennett.

Middleton schrijft over de performer dat diens identiteit en lichamelijke aanwezigheid de rechtvaardiging vormen voor de geuite woorden en ideeën en dat zijn of haar

voordracht een interactief commentaar biedt op de inhoud. (Middleton 1999: 224) De performer produceert een publiek discours waar hij door zijn lichamelijke aanwezigheid achter staat. (Middleton 1999: 224) Dit discours wordt alleen meer dan een excentrieke eenpersoonsuiting, indien de performer de juiste uitdrukkingen en taal gebruikt, conform herkenbare criteria voor wat geldt als psychologisch mogelijk. (Middleton 1999: 225) Bennetts optreden, met de vele versnellingen, vertragingen en gebaren, geeft duidelijk interactief commentaar op zijn tekst: hij bevestigt zo dat hij het beste in staat is deze tekst te verkondigen. De momenten dat hij gebarentaal gebruikt, nadrukkelijk en bijna aarzelend, vaak voor eenvoudige zinnen als ‘I’m sorry’, geven extra nadruk aan zinnen als ‘I’m the only one in my family who isn’t fluent in sign language’. De ervaringen waar Bennett in zijn performance over spreekt, zijn herkenbaar voor de aanwezigen. Zijn optreden gaat over overwinnen, contact leggen met zijn zusje ondanks haar doof zijn: ‘there’s nothing wrong with Tamara.’ Deze overwinning en de excuses voor het pas veel later kunnen spreken van gebarentaal, passen in het script rond het overwinnen van moeilijkheden dat zeker in de VS - waar een handicap een ‘challenge’ is - zeer bekend zal zijn. Op deze manier legitimeert Bennett zijn optreden: hij kent zelf zijn tekst het beste, bevestigt deze als de zijne door zijn lichamelijke uitspreken ervan en doet dat op een manier die past binnen het heersende discours.

Novak thematiseert het samenvallen van spreker en de ‘ik’ (of de ideeën en woorden van de ‘ik’) in de tekst door een onderscheid tussen fictieve en reële auteur te maken. Zij gaat in op de theoretische moeilijkheid van dit onderscheid, in plaats van de maatschappelijke betekenis ervan. In feite vinden er twee speech acts plaats: één van de reële auteur, die zegt: ‘ik speel een rol’, en de tweede van de fictieve auteur, die de tekst van het gedicht uitsprekt. In tegenstelling tot bij toneelstukken, wordt die scheiding bij voordrachten zelden opgemerkt. In de voordracht van Bennett vallen fictieve auteur en reële auteur voor het publiek samen bij één van de eerste zinnen: ‘the day I first turned five, my father said to me: Joshua [...]’. Novak gebruikt de term *performance self* om de in de literatuurwetenschap zo belangrijke splitsing tussen auteur en werk in stand te houden: de performer op het podium is alleen dat, een performer. Het belichamen van de fictieve auteur door de reële auteur levert volgens Novak op dat mensen de ‘juiste’ lezing denken te zien en dan meer empathie hebben met de spreker. (Novak 2011: 192) Aan het eind van de opname van Bennetts optreden zoomt de camera in op het betraande gezicht van Jill Biden: kennelijk leeft het publiek sterk mee met de performer Bennett. Binnen Novaks theorie is dit een gevolg van de wijze waarop Bennett zijn tekst belichaamt. Verhalen uit de praktijk bevestigen dit beeld. Slamdichter Jeroen Naaktgeboren benadrukt dat het idee waaruit een gedicht ontstaat, datgene is wat anderen ‘zich kunnen inbeelden van wat jij maakt’ en dat de persoon van de performer ‘de werkelijkheid van de toeschouwer’ is. (Naaktgeboren 2005: 46) Xander Roelens, die met een aantal anderen een handboek voor slampoëzie schreef, stelt met klem dat ‘authenticiteit en geloofwaardigheid’ het allerbelangrijkste zijn bij een performance. (Roelens 2012: 10)

Affect theory biedt een concrete uitleg voor hoe het creëren van geloofwaardigheid en empathie door een performer precies werkt. Novak gaat in op de mogelijkheid van empathie als resultaat van de performance (waarin reële en fictieve auteur samensmelten), maar gaat nauwelijks in op het ontstaan ervan. Richard Shusterman haalt in zijn bespreking van authenticiteit en affect in het genre van de country musical William James aan: ‘reality means simply relation to our emotional and active life. [...] In this sense, whatever excites and stimulates our interest is real. [...] To conceive with passion is eo ipso to affirm.’ (Shusterman 1999: 226) Dit impliceert dat geloofwaardigheid ontstaat door emotie. De andere voorwaarde voor authenticiteit die Shusterman aanwijst, schuilt in het gebruik van een narratieve structuur. (Shusterman 1999: 227) Hij haalt hiertoe Walter Benjamin aan, die schrijft dat de luisteraar overtuigd wordt van de echtheid van het verhaal, wanneer het verhaal zijn aandacht heeft getrokken. Benjamin heeft het specifiek over een luisteraar, vanwege de band met de ‘living immediacy’ die aanwezig is bij het hardop vertellen van verhalen. (Shusterman 1999: 227) Geloofwaardigheid, het geloof in de authenticiteit van de performer, wordt door Bennett dan opgewekt door de aanspraak die hij doet op de aandacht van de toeschouwers door zowel de vorm van zijn voordracht als het feit dat zijn gedicht een verhaal, een narratieve eenheid, vormt.

De volgende stap in het onderzoeken van die aspecten van de performance die verbonden zijn met de auteur/performer, is het tot stand komen van empathie: een gevolg van diens geloofwaardigheid. Anna Gibbs beschrijft het gevoel te begrijpen als voorwaarde voor empathie. (Gibbs 2010: 196) Begrip ontstaat niet alleen langs de talige weg. Niet-talige signalen als gebaren en toon geven een vorm aan het uitgedrukte concept: ze creëren een code voor symbolische verbale communicatie. (Gibbs 2010: 199) Niet-talige signalen werken niet alleen naast talige signalen, maar vormen deze ook en liggen eraan ten grondslag. (Gibbs 2010: 198) Alle zintuiglijke input wordt vergeleken met eerdere ervaringen en dan samengebond tot wat Sylvan Tomkins *affect scripts* noemt: een complex emotioneel patroon dat bestaat uit de samenvoeging van motorische, perceptuele en cognitieve vaardigheden. (Gibbs 2010: 200) Bennetts tekst wordt in zijn performance enorm versterkt door de zintuiglijke signalen die hij naast die tekst biedt en die inspelen op bekende affect scripts. De meeste aanwezigen zullen geen gebarentaal kennen en zijn gebaren dus niet begrijpen als woorden, maar wel zien dat hier twee talen naast elkaar lopen, waarbij het contrast tussen de *flow* van de tekst die Bennett uitspreekt en zijn afwezige of aanvankelijk niet zo vloeiende gebaren extra opvallend is. Ze zien hier op een podium hoe het de tekst eerst niet lukt het lichaam te bewegen, en vervolgens hoe het eruit ziet wanneer dit wel lukt: het tekortschieten en de latere overwinning die Bennett in de tekst bespreekt, zijn simultaan begrijpelijk via de emotionele scripts die door zijn lichaam worden uitgedrukt. Het ‘verstaan’ dat Bennetts toeschouwers ervaren is dus zowel lichamelijk als cognitief en perceptueel: dit vormt de sleutel tot empathie.

Affect theory houdt zich bezig met de creatie van empathie op een ander niveau dan Novak, die empathie verbindt aan het samenvallen van fictieve en reële auteur. Ze gaat

er vanuit dat de toeschouwer die samensmelting bewust tot stand brengt, door de inhoud van de tekst naast de ‘instances of “I”’ te leggen en zowel de emotionele betrokkenheid in de voordracht als de overeenkomsten in karaktertrekken en biografische feiten mee te nemen in zijn begrip. (Novak 2011: 192, 193) Empathie wordt dan voor een belangrijk deel rationeel gegenereerd, terwijl *affect theory* empathie en authenticiteit op het niveau van het onbewuste, of beter: pre-bewuste situeert. Middletons notie van een morele taal waarin de performer zich moet uitdrukken om het niveau van het louter persoonlijke te overstijgen, lijkt sterk op Tomkins' theorie over affect scripts als emotionele scripts die een performer moet benutten als hij begrip, dat een voorwaarde is voor empathie, wil opwekken. *Affect theory* biedt de mogelijkheid om ook niet-talige signalen binnen de te gebruiken code op te nemen, die Middleton nog als een taal beschrijft.

Publiek en het podium

Een ander aspect van het product van performance hangt samen met het publiek. Dichter Letta Neely's voordracht van het gedicht ‘Crazy Things White People Say’ begint met het vragen om respons aan het publiek: ze geeft aan dat ze een lijst van dingen die blanke mensen zeggen zal gaan opnoemen en vraagt het publiek ‘uhuh’ te zeggen als ze het herkennen. Het publiek doet zeer actief mee, door instemmend te joelen en te lachen. Neely reageert op het publiek: wanneer zij de regel ‘You got Oprah [Winfrey] and Tiger [Woods] and Venus [Williams], what more do you want?’ uitsprekt en vanuit het publiek ‘Tyra [Banks]!’ geroepen wordt, onderbreekt ze haar tekst om te zeggen ‘You are goddamn right, Tyra!’ (Neely 2008). De lijst van ‘Crazy Things White People Say’ omvat racisme (‘You speak so well’, ‘You are not like other African Americans’, ‘You dance so well, it's a natural thing’, ‘You can't work here with those cornrows’), uitbuiting (‘I will pay you 3 dollars under the table to take care of my kids 9 hours a day and there is laundry, too’, ‘OPEN THE DOOR’) en de ontkenning ervan (‘I never did anything to your people, I am not responsible’). Het gedicht gaat over de positie van zwarte Amerikanen, en de verhouding tussen wit en zwart in de Verenigde Staten. Het publiek is niet zichtbaar op de opname van de voordracht, maar de vele instemmende geluiden en uitroepen van herkenning suggereren dat de meerderheid van het publiek Afro-Amerikaans is.

Middleton bespreekt hoe er een ‘intersubjectief netwerk’ oprijst tijdens een voordracht (Middleton 1999: 243). Hij gaat vooral in op de moeilijkheid van het begrijpen van dit fenomeen binnen de taal filosofie van De Saussure. De Saussure beschouwt communicatie als de overdracht van iets tastbaars, mogelijk doordat beide sprekers hetzelfde interne systeem gebruiken om het bericht te duiden. De betekenis van woorden hangt echter af van de betekenis die ze krijgen binnen een bepaalde transactie. (Middleton 1999: 245) Wanneer twee mensen die gezamenlijk een nieuwe taal leren tegen elkaar zeggen dat ze zo goed spreken, kan dit een compliment zijn. Wanneer een blanke Amerikaan dit tegen een Afro-Amerikaan zegt, is het kleinerend vanwege de onderliggende suggestie dat het verrassend is. Het intersubjectieve net-

werk dat Middleton schetst, wordt opgeroepen door de voordracht van het gedicht: de groep individuen verdwijnt en er ontstaat één luisterend organisme (Middleton 1999: 246). Dit is in Neelys voordracht aan te wijzen in die zin dat, door het publiek te vragen het te uiten als ze het er mee eens zijn, de voordracht een gezamenlijk project van een uniforme groep wordt: wij, het publiek, luisteren naar collectieve ervaringen, uitgesproken door één van ons.

Novak splitst de manifestatie van het intersubjectieve netwerk van Middleton uit in spectator-performer en *spectator-spectator* communicatie. (Novak 2011: 196, 197) De interactie tussen Neely in het publiek is te begrijpen als een *feedback loop*, waarin performer en publiek over en weer op elkaar blijven reageren. (Novak 2011: 196) Het bewust activeren van deze *feedback loop* bij een voordracht, zoals Neely doet met haar oproep ‘uhuh’ te zeggen, noemt Novak een ‘tribute to its social significance as a group experience’. (Novak 2011: 196) Ook hier zorgt de interactie tussen publiek en tekst er dus voor dat het een groepservaring betreft. Voor *spectator-spectator* communicatie wijst Novak op het ‘besmettelijke’ ervan: het publiek neigt naar ‘homogeneity’ in reactie op de performance. (Novak 2011: 197) Voor de individuele toeschouwer kan dit bevestigend werken, maar ook de aandacht vestigen op andere manieren waarop het gedicht begrepen kan worden. (Novak 2011: 197) In beide gevallen maakt de interactie tussen toeschouwers de performance niet alleen een esthetische, maar ook een sociale ervaring. (Novak 2011: 198) Novak beschrijft verder dat een voordracht voor een publiek ook de vraag oproept wat de relatie is tussen het publiek en de ‘fictive adressee’. (Novak 2011: 199) Neely is zelf Afro-Amerikaans, maar de ‘ik’ in haar gedichten is blank. Neely performt de tekst die blanke Amerikanen uitspreken tegen mensen zoals zichzelf: ze neemt de rol ‘white people’ op zich en spreekt tot haar publiek, waarvan het - gelet op het bevestigende gejoel en gelach - logisch is om aan te nemen dat het niet blank is. Het publiek komt overeen met de ‘fictive adressee’: het gaat om zinnen die zij kennelijk te horen hebben gekregen van ‘white people’. Maar omdat de performer zelf overduidelijk een rol speelt, geeft ze het publiek ‘license to to think of [Neely's] words as one step removed: as belonging to a different, artistic frame’. (Novak 2011: 200) In dit kader is de tekst van Neely niet pijnlijk of vernederend, maar grappig, want absurd (‘crazy’).

Het versmelten van individuen tot één collectieve luisteraar, een fenomeen dat Middleton en Novak beiden aanwijzen, kan meer in detail getheoretiseerd worden aan de hand van Sara Ahmeds theorie over de ‘sociality of emotion’. (Ahmed 2004) Ahmed wijst zowel het idee dat affect in een groep ontstaat, als het idee dat het zich vanuit het individu verspreidt van de hand, omdat ze uitgaan van een ‘ik’ en een ‘wij’. Zij stelt dat affect is wat voorafgaat aan het sociale en het psychische: affect scheidt de grenzen die ons objecten kunnen doen onderscheiden. (Ahmed 2004: 10) Het scheidt zowel het ‘ik’ als het ‘wij’. Het gaat hier nadrukkelijk niet om een besmettingsmodel, zoals Novak dat hanteert: toen ze de rest van het publiek hoorde lachen tijdens een voordracht, hoorde zij ineens ook dat het grappig was. (Novak 2011: 198) Volgens Ahmed is het niet mogelijk dat Novak begon te lachen doordat het gevoel ‘dit is grap-

pig' naar haar overgebracht werd: immers, zelfs in groepen waar een intens gevoel 'hangt', hebben niet alle personen hetzelfde gevoel of dezelfde relatie tot dit gevoel. (Ahmed 2004: 10) Het is dan ook niet zozeer een gedeeld gevoel dat circuleert, maar het object van dat gevoel. Niet iedereen vindt Neely's tekst grappig, maar iedereen is 'on the joke' en heeft gevoelens over hetzelfde object: haar voordracht.

Bepaalde thema's of objecten worden *sticky* met affect, als plaatsen van persoonlijke en sociale spanning. Het zijn objecten die een grote intensiteit met zich meebrengen of waar een groot potentieel voor gevoel aan 'vastplakt'. (Ahmed 2004: 11) Neelys voordracht benut een dergelijke *site* van affect: de kloof tussen wit en zwart in de Verenigde Staten. Ze maakt een 'onder ons'-grap van deze kloof, terwijl de uitingen die ze noemt absoluut niet grappig zijn wanneer ze door een blank persoon tegen een Afro-Amerikaans persoon gezegd worden. Het gelach, het gevoel 'dit is grappig', ontstaat dus niet doordat het aanstekelijk is, maar doordat Neelys optreden als zwarte vrouw in een blanke rol voor een zwart publiek de bestaande verhoudingen absurd maakt. Het zijn de relaties tussen publiek, performer en tekst die de lach opwekken.

De functie van klank

Ook wat betreft het element klank kan *affect theory* toevoegen aan het interpretatieve kader dat er nu voor dergelijke performances is. Bob Cobbing's gedicht 'Alphabet of Fishes' bestaat uitsluitend uit klank. Er zijn geen verstaanbare woorden te onderscheiden, behalve het woord 'wigggle'. Het gedicht is de uitvoering in klank van een visueel gedicht van Cobbing. De klanken zijn geordend aan de hand van het alfabet: 'askal barfas canker' en zo verder. De klanken variëren van kort en hoog tot langgerekt en laag. Doordat vrijwel alle klanken uit twee lettergrepen bestaan, met hier en daar een kortere en eenmaal een langere klank, zit er ritme in het gedicht.

Voor klankpoëzie, waarbij er geen tekst is die semantisch te interpreteren valt, blijkt het voor literatuurwetenschappers zeer lastig om uit te leggen hoe deze poëzie betekenis heeft. Middleton gaat bijzonder uitgebreid in op klank als betekeniselement, juist omdat geluid binnen het denken van De Saussure geen relatie heeft tot het concept. (Middleton 1999: 236) In de woorden van Middleton: 'Existing theory does not make the discriminations necessary for the task.' (Middleton 1999: 237) Theoretici Prynne en Waugh doen een poging om geluid binnen de theorie van De Saussure betekenis te laten genereren. Prynne stelt dat geluid een nieuw niveau van complexiteit toevoegt, door een netwerk aan secundaire associaties op te roepen, terwijl Waugh laat zien dat klank iconisch is: geluid heeft relaties met allerlei andere klanken. (Middleton 1999: 238, 239) Voor 'Alphabet of Fishes' zou dit betekenen dat de klanken doen denken aan bepaalde woorden of geluiden: de klankvorm 'barfas' klinkt, snel uitgesproken, bijna hetzelfde als het Engelse 'bass', of baars. Voor veel dichters gaat dit nog niet ver genoeg om te beschrijven hoe klank betekenis genereert. (Middleton 1999: 239) Klank hoeft niet als semiotisch fenomeen begrepen te worden: communicatie is niet gelimiteerd tot mentale handelingen bemiddeld door taal, maar heeft ook routes door materie en beweging. (Middleton 1999: 240) Geluid is zowel een materieel

fenomeen, voelbaar in het lichaam, als een mentale perceptie. Het materiële aspect is dat waarvoor de performer, als in alle *performance arts*, zijn lichaam direct gebruikt. De performer stelt het publiek zo in staat hun lichamelijke naar het podium te verplaatsen. (Middleton 1999: 240) ‘Alphabet of Fishes’ horen, is voelen hoe het zou zijn om het sputterende gebrom van Cobbing zelf uit te spreken. Aan deze lichamelijke respons gaat geen bewuste interpretatie vooraf.

Novak behandelt in haar bespreking van de contextualisering van performance geen performance-elementen als stem en intonatie, die immers niet tot de context te rekenen zijn. Anderen hebben echter wel geprobeerd een interpretatiekader voor klankpoëzie te creëren. Klaus Beekman stelt dat klankpoëzie, wanneer zij beschreven wordt als betekenisloze poëzie (immers, opgebouwd uit betekenisloze klankelementen), wellicht niet eens tot de poëzie gerekend zou moeten worden. (Beekman 1998: 9) Een mogelijkheid voor het toekennen van betekenis is het interpreteren van klanken op basis van de gelijkenis die ze vertonen met natuurlijke geluiden. (Beekman 1998: 9) Deze mogelijkheid lijkt op de suggestie die Waugh doet om klank te begrijpen binnen De Saussure: woorden zijn iconisch en maar heel beperkt arbitrair, en de betekenis schuilt in die gelijkenis. (Middleton 1999: 239) Beekman wijst dit interpretatiekader echter van de hand: aan klankgedichten wordt betekenis toegekend met behulp van bestaande poëtische kaders. Zo wordt een klankgedicht telkens gelezen op samenhang, die gevonden wordt met behulp van vertrouwde constructieprincipes. (Beekman 1998: 12) Beekman stelt dus een institutioneel interpretatiekader voor: ‘Alphabet of Fishes’ zou dan worden beoordeeld aan de hand van de auteurspoëtica van Bob Cobbing, die in verband zou worden gebracht met herhalingen en structurering in het gedicht.

Geert Buelens stelt voor om klankpoëzie te begrijpen binnen een wijder kader, waarbinnen ook niet-Westerse klankkunst plaatsheeft. Hij stelt dat alle klankkunst hetzelfde doet, namelijk: het niet-semantische van de taal verkennen. (Buelens 2008: 112) Dit is bijna het tegenovergestelde van de plaats- en tijdgebonden aanpak die Beekman in verband brengt met klankpoëzie. Het niet-semantische van de taal kan eenvoudigweg taalplezier opleveren, maar ook betekenis overbrengen waar woorden daar niet in slagen. (Buelens 2008: 120, 114) Klankkunst heeft een direct emotioneel potentieel dat ‘gewone’ poëzie niet heeft, omdat daaraan veel explicieter stileren vooraf is gegaan. (Buelens 2008: 117) Cobbing's gedicht is dan te begrijpen als een uiting die zo gemaakt is, dat het meer uitdrukt dan Cobbing in taal had kunnen doen, hetzij om emotie op te roepen, hetzij om plezier uit te drukken.

Deze literatuurwetenschappers zijn het erover eens dat in klankpoëzie betekenis gecreëerd wordt, maar verschillen van mening over de manier waarop dat gebeurt. Binnen *affect theory* is één van de centrale stellingen dat ‘to feel is to feel moved’. (Henriques 2010: 57) Julian Henriques brengt *affect theory* nog net een stapje verder, aan de hand van zijn beschrijving van de verspreiding van affect bij dancehall sessies in Kingston, Jamaica. Hij noemt een aantal manieren waarop binnen *affect theory* over dat ‘in beweging gebracht worden’ gedacht wordt; Ahmed stelt bijvoorbeeld dat dit door

de circulatie van objecten gebeurt. Eén belangrijk concept noemt Henriques ‘flow’, te begrijpen als ‘the rapid transfer of objects’ of het zeer snelle verschuiven van intensiteiten. (Henriques 2010: 73) Henriques wil het idee van flow als verspreidingsmethode van affect uitbreiden met de term golven, of vibraties. Golven zijn te begrijpen als ‘a moving pattern of intensity, that is, a periodic disturbance in a medium’, zoals bijvoorbeeld geluid een verstoring in het medium ‘lucht’ is. (Henriques 2010: 58)

Henriques vervolgt met de implicaties van dit beeld van affect als verspreid door golven of vibraties, in plaats van door lichamen of objecten: het beeld van het subject als ‘separate’ en ‘self-consistent’ wordt fundamenteel ondermijnd. (Henriques 2010: 75) De verspreiding van affect doet de zogenaamde grenzen tussen subjecten vervagen. Aangezien geluid één van de manieren is waarop affect zich als golf kan verspreiden, geldt voor een gedicht als dat van Cobbing, dat uit een serie herhaalde klanken met een bepaald timbre bestaat, dat de voordracht ervan de grenzen tussen de aanwezige individuen laat verdwijnen. Waar Ahmed stelt dat affect die grenzen vormgeeft, betoogt Henriques dat het subject als zodanig niet bestaat en dat de beweging van affect dit blootlegt. (Henriques 2010: 83) Een klankgedicht als ‘Alphabet of Fishes’, dat uitsluitend bestaat uit niet-semantische, niet-rationele elementen heeft alleen betekenis als verspreidend affect, of als golven die het publiek hun subjectiviteit doen verliezen. Op deze manier wordt juist het niet-semantische, het ‘alleen geluid zijn’ van klankkunst zeer concreet betekenisvol, zonder dit op ratio of taal te hoeven betrekken, iets waar Middleton, Buelens en Beekman niet in slagen. *Affect theory* stelt de onderzoeker in staat om het effect van klank te beschrijven, zonder van een gedicht als ‘Alphabet of Fishes’ meer te hoeven maken dan klank.

Conclusie

De theorieën van Middleton en Novak gaan uit van performance als de optelsom van tekst en context: met tekstanalyse van poëzie is de literatuurwetenschap meer dan bekend, en het is hen dan ook voornamelijk te doen om het ‘ontginnen’ van de context. Vanuit de context wordt gekeken wat deze aan betekenis zou kunnen toevoegen aan de tekst van het voorgedragen gedicht. De vraag of de context als deel van de performance emotie oproept en op welke manieren een context dit allemaal kan bewerkstelligen, staat centraal. De beweging gaat dus van het artefact (de performance, bestaande uit tekst en context) naar de betekenis of het resultaat ervan.

Affect theory richt zich niet zozeer op het resultaat van performance, als wel op de relatie tussen dit resultaat en de omstandigheden. Hoe ontstaat affect, hoe beweegt affect mensen en hoe wordt het zelf bewogen? Dit zijn vragen waar geen antwoord op gegeven kan worden door de betekenis van de tekst en de betekenis van de voordracht in context op te tellen. *Affect theory* richt zich telkens op de interactie, op de relaties tussen alle elementen in een situatie, zonder daarbij een hiërarchie te vooronderstellen. In de woorden van Henriques: ‘The death of the author was announced some time ago, but only to resurrect the text.’ (Henriques 2010: 76) De nadruk die door Middleton wordt gelegd op bijvoorbeeld de verschillen tussen het horen van een voordracht

en het lezen van een tekst op papier, alsof de twee in de verste verte maar op elkaar lijken, bevestigt de stelling van Henriques.

In de casus van Bennett maakte de bespreking van empathie op een niet-talig niveau het uit de literatuurwetenschap afkomstige (en voor tekst zeker nodige) onderscheid tussen fictieve en reële auteur overbodig. Uit de analyse van Neely's performance en de bijdrage van publiek aan de hand van de concepten 'sticky' en 'circulatie', blijkt dat het onderscheid tussen publiek en performer, dat voor zowel Middleton en Novak vanzelfsprekend is, niet nodig is om het effect van de performance (hier: gelach) te verklaren. Het niet-semanticiteit van klankkunst leidt tot uiteenlopende suggesties voor de interpretatiemogelijkheden ervan: binnen of buiten het denken van De Saussure, gelieerd aan lichamelijke, instituties of aan de hand van een vermeende gemeenschappelijke bron met andere vormen van klankkunst. Binnen *affect theory* wordt uitsluitend gekeken naar de manier waarop een dergelijk gedicht affect beweegt: een per definitie niet-talige, niet-rationele relatie.

Affect theory kan de theorieën over poëzieperformances in die zin verrijken dat het de artefactgerichtheid van literatuurwetenschap uitdaagt. Allerlei zaken die binnen de literatuurwetenschap als vanzelfsprekende waarheden gelden, zoals het onderscheid tussen fictief en reëel en het hiërarchische onderscheid tussen tekst/performer en lezer/publiek, worden voor het analyseren van poëzievoordrachten binnen het kader van *affect theory* overbodig. Dit stemt dan ook tot nadenken over de noodzaak om aan deze principes vast te houden.

Literatuur

Ahmed, S., *The Cultural Politics of Emotion*, Edinburgh 2004.

Beekman, K., 'Klankimitaties van avantgardisten, of: De inzet van poëtische kaders bij het toekennen van functies en betekenissen aan fonetische poëzie'. In: *Nederlandse letterkunde* 3 (1998): 1-14.

Bennett, J., 'Tamara's Opus'. Performance bij de White House Evening of Poetry, Music and Spoken Word, 12-05-2009. www.whitehouse.gov. 27-06-2013.

Buelens, G., 'Klikken en klakken: Geluid en betekenis in field hollers, scat en andere klankgedichten'. In: Buelens, G., *Oneigenlijk gebruik: Over de betekenis van poëzie*, Nijmegen 2008: 111-124.

Cobbing, B., 'Alphabet of Fishes' Performance in een studio in Londen, 16-10-2000. www.gruenrekorder.de, 27-06-2013.

Foley, J.M., *How to read an oralpoem?*, Chicago 2002.

Gibbs, A., 'After affect. Sympathy, Synchrony and Mimetic Communication'. In: Gregg, M., & Greigworth, G.J., *The Affect Theory Reader*, Durham 2010: 186-205.

Gregg, M. & G.J. Greigworth, 'An Inventory of Shimmers'. In: Gregg, M., & Greigworth, G.J., *The Affect Theory Reader*, Durham 2010: 1-25.

Henriques, J., 'The Vibrations of Affect and their Propagation on a Night Out on Kingston's Dancehall Scene'. In: *Body & Society* 16 (2010): 57-89.

Middleton, P., 'Poetry's oral stage'. In: Kemal, S., & Gaskell, I., *Performance and authenticity in the arts*, Cambridge 1999: 215-253.

Naaktgeboren, J., 'Opbouw en Onderhoud'. In: Naaktgeboren, J., *Poetry Slam: het festival: een WoordDancers beleving*, Rotterdam 2005: 46-50.