

# Teater som materiell imaginasjon

## Gaston Bachelards begrepsverden i møte med Verdensteatret

Af Anita Hammer

I det følgende vil jeg nærme meg Gaston Bachelards beskrivelse av forholdet mellom den menneskelige hukommelse, og imaginasjonen, – og spesielt de forslag han gir til beskrivelse av hvordan imaginasjonen gestalter hukommelsen. Bachelards teori er blitt mye brukt i filmanalyse, og selvsagt i litterær analyse<sup>1</sup>, ettersom det fortrinnsvis er fra litteraturen Bachelard henter sine eksempler. Men hvordan utvides og endres oppfattelsen av Bachelards begreper når de anvendes på et materiale som i seg selv er en »materiell« hendelse, nemlig teaterhendelsen? Bachelards begrepsverden er sjelden eller aldri blitt benyttet i teateranalyse, til tross for at hans begreper, og spesielt begrepet »materiell imaginasjon« etter min mening er spesielt egnet til å beskrive noe av teateropplevelsens egenart som stofflig, romlig tilstedeværelse<sup>2</sup>. I tillegg til den vekt Bachelard legger på »materiell imaginasjon« er også studiet av romlig, kroppslig erfaring og hukommelsen av disse som primært knyttet til imaginasjonen, et vesentlig moment i Bachelards tenkning, slik det også er det i teatret<sup>3</sup>.

Bachelards fenomenologiske betraktningssmåte lar seg etter min oppfatning lett forene med betraktningen av teater ikke primært som »forestilling«, men som hendelse eller »event«. Dette innebærer at tilskueren innlemmes i begrepet, og i tillegg at teaterhendelsen betraktes som unik, samtidig, og ikke-reproduserbar, i og med at publikum endres, og kommunikasjonen ikke er lik i to forestillinger av samme teateroppsetning. Det er dermed forutsatt at beskrivelse av teaterhendelsen innebærer et kommunikasjonsunivers som oppstår ved samtidig sanselig, fysisk nærvær og tilstedeværelse. I kjølvannet av mangeårige diskusjoner innen for teatervitenskapen omkring det teatervitenskapelige forskningsområdes gjenstandsbegrep, har den svenske teaterforskeren Willmar Sauter<sup>4</sup> foreslått å analysere kommunikasjon i teaterhendelsen ved hjelp av analyse på tre ulike nivå, nemlig det sanselige, det artistiske og det symbolske (s. 31-15). Selv om Sauter legger vekt på at disse nivå i teaterhendelsen som kommunikativ hendelse ikke er atskilte, har jeg her valgt å relatere min Bachelardske inngang til Sauters analytiske modell nettopp fordi han skiller ut det sanselige nivå som det grunnleggende i analysen, og den umiddelbare sanseopplevelse er hos Sauter grunnlaget for den totale teaterkommunikasjonen. En slik betraktningssmåte gir mulighet til å sette det sanselige nærvær i forgrunnen, og at Bachelards begrepsverden kan anvendes for å fokusere og presisere beskrivelsen av teaterhendelsen som konkret, sanselig opplevelse. Når Atle Kittang skriver: »Hos Bachelard blir derfor poesien primært et forhold mellom materien og den skapende

fantasien»<sup>5</sup>, peker dette på fokuseringen av materielle substanser i det poetiske bildet. Anvendt på teaterhendelsen som romlig tilstedeværelse vil forholdet mellom »materien og den skapende fantasien« representere en kroppslig og stofflig tilstedeværelse som så å si fremstår i en potensert form, hvor både språklige og sceniske elementer kan bidra til en »materiell« virkeliggjørelse av hukommelsesbrokker og imaginasjoner. I det følgende skal jeg gi noen eksempler på slike teateropplevelser, med spesiell vekt på »Verdensteatrets« forestilling *Konsert for Grønland*.<sup>6</sup> Men først en kort innføring i den Bachelardske begrepsverden.

### **Bachelards epistemologiske ståsted og »materiell imaginasjon«**

Bachelard forfølger, gjennom hele sitt forfatterskap, det epistemologiske spørsmålet: Hvordan fungerer »imajinasjon«?<sup>7</sup> Atle Kittang fremholder i sin sammenlikning mellom Bachelard og hans samtidige, Sartre, at hos Bachelard er »Det kritiske analytiske blikket på imaginasjonen erstattet med noe som nærmer seg en apoteose av fantasikraftens rolle i menneskelivet, og der fantaseringer på ingen måte står i et gjensidig utelukkelsesforhold til fascinasjonen ved det sanselige, slik tilfellet er hos Sartre.«<sup>8</sup> Det er nettopp denne unike koblingen mellom imaginasjonen og det sanselige som gjør Bachelards begrep »materiell imaginasjon« interessant som utgangspunkt for beskrivelse av teaterhendelsen. Tittelen på Bachelards første større arbeid innenfor humanistiske disipliner, »Ildens Psykoanalyse« beskriver et viktig ståsted i Bachelard's estetikk, nemlig fokuset på materien og på elementene. Opplevelse av virkeligheten som materialitet er for Bachelard grunnleggende for all imaginativ virksomhet. Dette innebærer at fokus på den umiddelbare sansing av omgivelsenes materielle kvalitet som grunnlag for opplevelsen, og for imaginasjonen. Bachelards beskrivelser av elementene i relasjon til de poetiske bilder fascinerer, ikke minst fordi den poetiske opplevelsen av språkets bilder også kommer til uttrykk gjennom den form han gir sine tekster, som er manende, heller enn dissekerende. Han skriver ikke argumenterende, men betrakter de enkelte fenomener, før han sammenfatter dem til en type postuler som, dersom en forfølger dem, kan ha vidtrekkende epistemologiske konsekvenser. Bachelards »elementteori«, basert på »de før-sokratiske filosofene og deres primitive elementlære«<sup>9</sup>, må imidlertid forstås i lys av at »Hos Bachelard blir derfor poesien primært forholdet mellom materien og den skapende fantasien« (Ibid.), og »Elementloven tjener derfor på ingen måte til å ensrette diktningen, samle den sammen i fire store sekker som underavdelinger«. Kittang fremhever at Bachelard er »nærlesningens store mester«. Det er også slik han blir nyttig for forståelsen av teaterhendelsen som møteplass ikke bare mellom aktører og tilskuere, men også for forståelsen av møtet mellom indre og ytre imaginasjoner som aktualiseres gjennom forbindelsen sanseopplevelse, hukommelse og imaginasjon. Interessant er det også at den form Bachelard skriver i synes å ha minst like stor gjenklang hos mennesker som selv skaper kunst, som hos deres kritikere og

analytikere.<sup>10</sup> Dette fordi Bachelard beskriver imaginasjonen som ureducerbar, og i kunst- og teatersammenheng kan dette gjøres gjeldende ved at både kunstnerens uttrykk og publikums samtidige opplevelse av uttrykket blir stående som ureducerbar subjektiv opplevelse og samtidig som felles sansbart rom i den scenisk materialiserte imaginasjonen.

Introduksjonskapitlet til »Water and Dreams«<sup>11</sup> har tittelen »Imagination and Matter«, altså: imaginasjon og materie. Her sier Bachelard at Imaginasjonskreftene i oss er utviklet ut ifra to akser som er svært forskjellige. Den ene aksen henter kraft fra det uvanlige, det uventede, det pittoreske. Disse er vår-kreftene i imaginasjonen, de produserer blomster, liv. Den andre impulsen er å gå i dypet. Den søker etter det primitive og evige, i både den indre (menneskelige) og den ytre natur. Ut ifra dette postulerer Bachelard at det finnes to slags imaginasjon, nemlig: En som gir liv til »formal cause«, og en som gir liv til »material cause«. Det eksisterer altså en formell imaginasjon og en materiell imaginasjon. Ifølge Bachelard er det umulig å danne en fullstendig filosofisk analyse av poetic creatio. uten disse to parallelle konseptene. Han fremholder videre at formens bilder er så ofte blitt beskrevet i filosofien, men vil vise at det også finnes materielle bilder, altså bilder som er skapt direkte fra materien. »Only after studying forms and attributing each to its proper matter will it be possible to visualize a complete doctrine on human imagination« (ibid. s. 2-3).

Bachelard iakttar at »the material cause« er neglisjert i estetisk filosofi, og spesielt når det gjelder »the individualizing power« av materialiteten. Hvorfor er formen bestandig assosiert som det individualiserende?, spør han. Er det ikke en individualitet i dypet som gjør materien til en totalitet? Han går så videre til å hevde at materien er det eneste som kan atskilles seg fra ulike former. Den forblir seg selv uansett forstyrrelse eller deling. I Bachelards bidrag til estetikken ligger et krav om å se verden på en ny og annerledes måte. Bachelard legger stor vekt på bevegelse bort fra den tradisjonelle kausalitetstenkning, og tar utgangspunkt i fenomenologiske betraktingsmåter.

## Poetisk Imaginasjon og det poetiske bildet

Bachelard's kategori »material imagination« eller »direct images of matter« kan oppfattes som »those of forms given in matter and inseparable from it«, hevder Etienne Gilson i sitt forord til »The Poetics of Space«. <sup>12</sup> Samme sted sier Bachelard om det poetiske bildet: »Because of its novelty and its action, the poetic image has an entity and a dynamism of its own; it is referable to a direct ontology. This ontology is what I plan to study« (Ibid s. xvi). I og med at dette er sagt, har Bachelard også hevdet at det poetiske bildet er uavhengig av kausalitet. Psykologien kan ikke forklare virkningen av et bilde som er nytt og annerledes, hvorfor dette kommuniserer. Et poetisk bilde kan ikke reduseres til å være en helt subjektiv opplevelse, sier Bachelard. Det

trans-subjektive ved en esteisk opplevelse kan ikke forklares ved hjelp av subjektiviteten alene.

Kapasitet til transformasjon er i følge Bachelard en egenskap ved det poetiske bildet, men denne kapasiteten kan ikke tilskrives noe felles for alle uttrykk, den kan ikke generaliseres, siden det er variabiliteten, motsetningene, og prosessen som er viktig for opplevelsen. For Bachelard handler det om å betrakte bildet ikke som objekt, og enda mindre som substitusjon for et objekt, men å »gripe dets egenartede realitet«.<sup>13</sup>

The image, in its simplicity, has no need for scholarship. It is the property of a naive consciousness, in its expression, it is youthful language. The poet, in the novelty of his images, is always the origin of language. To specify exactly what a phenomenology of the image can be, to specify that the image comes before thought, we should have to say that poetry, rather than being a phenomenology of the mind, is a phenomenology of the soul. We should then have to collect documentation on the subject of the dreaming consciousness. (Ibid., xx)

En fenomenologisk studie av poetisk imaginasjon må altså konsentrere seg om å få frem de opprinnelige kvalitetene i de ulike bildene. Det poetiske bildet eksisterer ifølge sitatet ovenfor før språket, og springer ut fra det enkleste språk som eksisterer. Det er selve begynnelsen til alt språk. For å illustrere dette epistemologiske ståstedet kan det være forklarende å gjengi Bachelards beskrivelse av det han kaller »akademisk psykologi's« beskjeftigelse med metaforen som figur. Akademisk psykologi, fremholder Bachelard, beskjeftiger seg ikke med poetisk imaginasjon. Den tar feil av den typen billeddannelse som er »imaginær« når den blander den sammen med den enkle metaforen. Om forskjellen sier han: »Metaphor is related to a psychic being from which it differs. An image, on the contrary, product of absolute imagination, owes its entire being to the imagination«. (Ibid. 73). Selve begrepet »image« er, slik Bachelard ser det, uklart i psykologien. Hvordan kan »image« være både det vi ser, det vi reproducerer og det vi husker? Mot den påpekte tautologien at imaginasjon er det samme som evnen til å skape imaginasjoner (bilder), setter Bachelard at imaginasjonen ikke er et resultat av noe annet, men en »major power« (vesentlig kraft) i den menneskelige natur. Imaginasjonen eksisterer altså på sitt eget grunnlag, som en egen erkjennelseskraft. Denne kraftens hurtige handling, sier Bachelard, atskiller mennesket fra fortiden såvel som fra virkeligheten. Den møter fremtiden. Poetisk imaginasjon beskrives som en »function of unreality« som må likestilles med den i psykologisk terminologi anerkjente »function of reality«. Enhver dysfunksjon i »unreality«- (ikke virkelighet) funksjonen vil hindre psykens produktivitet. »If we cannot imagine, we cannot foresee« (Ibid.). Videre følger det av dette at imaginasjonen er ikke en kapasitet til å forme bilder av virkeligheten, men til å forme bilder som går ut over virkeligheten, som »synger virkeligheten« . Drar en dette langt nok

kan en her gjennom Bachelard argumentere for kunstens nødvendighet i å skape fremtiden.

## Rommets Poetikk

I »The Poetics of Space« utdypet og konkretiserer Bachelard de distinksjoner han har trukket mellom de tre ulike felter av imaginasjonen, nemlig: Det vi ser, eller opplever, - altså sanseinntrykkene, - , det vi reproducerer, og det vi husker (de to siste kan også leses i omvendt rekkefølge). Imaginasjon er selve bevissthetens grunnlag. Individet er ikke en sum av de ordinære inntrykkene, men av de ekstraordinære. En kan dermed si at sanseopplevelser av det ekstraordinære slaget danner de imaginasjoner som hukommelsen består av. All hukommelse er, ifølge Bachelard, imaginasjoner. Hukommelsen er ikke kausal og sammenhengende, men er imaginære gjenskapelser av ekstraordinære sanseinntrykk. Videre er disse sanseinntrykk ifølge Bachelard ikke først og fremst knyttet til synssansen, men et samspill mellom sansene hvor fornemmelsen og opplevelsen av rom er av vesentlig betydning.

Når Bachelard snakker om inntrykk, fremhever han at de første barnet er opptatt av, og som setter tydelige spor i psyken, er organiske opplevelser. Kroppslig velbefinnende og behag er kilden til de første imaginasjoner. Materiell imaginasjon er »podet inn« i den menneskelige psyken gjennom organisk materiell imaginasjon. Han går så langt som til å si at dette er kjennetegnet ved den menneskelige imaginasjonen, å billedliggjøre det transcendent aspektet av natura naturans. Samtidig fremholdes den ambivalens som er bundet opp i den materielle imaginasjonen som kommer fra organiske substanser. De grunnleggende opplevelsene er dualistiske. Derfor må ethvert materiale som er grunnlag for materiell imaginasjon også ha denne ambivalensen i seg. Det må ha dual existence. Den må være dobbel, eller tofoldig. Vannet, for eksempel, oppleves samtidig både som materiell kvalitet, og som form. En kan merke seg at den »dobbelt« det her refereres til utmerket kan kobles til Artauds tese om teatrets dobbelt, som nettopp tar utgangspunkt i den konkrete, sanselig tilstedeværelse som betydningsbærende element i teatret.<sup>14</sup> Den hieroglyfiske dobbelt, som både peker mot tegnet som materiell kvalitet, og som abstraksjon, synes å ha en parallell i den dobbelt Bachelard tilskriver det poetiske bildet.<sup>15</sup> Den formelle og den materielle imaginasjonen hos Bachelard refererer seg også til to ulike sider ved det poetiske bildet, hvor den materielle siden betraktes som neglisjert i kulturen. Her er det ikke vanskelig å se den idemessige parallell til Artauds prosjekt.

Dessuten, når Artaud skriver »Jeg hevder at scenen er et fysisk og konkret sted som krever å bli fylt, og få tale sitt eget konkrete språk« (Ibid. s. 35) , er det nettopp det poetiske bildet og sanseopplevelsen som står i sentrum for opplevelsen. »Dette språket som er skapt for sansene, må i første rekke prøve å tilfredsstille sansene«; sier han, og legger til »Og dermed kan vi erstatte språkets poesi med en poesi i rommet

[...] som har evne til å skape en slags materielle bilder«. <sup>16</sup> Videre understreker Artaud at den poesi han snakker om kun kan ha sin fulle virkning når den er konkret, og at den også er knyttet til »fenomener i naturen«, og en kvalitet av »intens naturlig poesi«, en poesi i rommet. Dette kaller han i det følgende en »tinglig poesi«. Også Bachelard knytter den materielle imaginasjonen til naturfenomener. Han gjør dette med utgangspunkt i elementene.

Der Artaud snakker om å skape et sansenes teater, oppfordrer Bachelard til å se den materielle verden på en ny måte, begge forbinder sansning og imaginasjon, og setter en type poetisk materialitet i sentrum for den estetiske sanseopplevelsen. Begge ønsker å »rehabiliter« imaginasjonen med stofflig, materiell erfaring som utgangspunkt. De imaginære bildene må ikke tolkes, men en må være villig til å nærme seg den på samme måte som drømmeren gjør det i drømmen. Dette er en del av det Bachelard kaller »dreaming consciousness« <sup>17</sup>. Han vil bruke dagdrøm som instrument, og at drømmeren skal sende »bølger« av det som ikke er reelt inn over det som før var den virkelige verden. I imaginasjoner av materien ligger muligheten til å forstørre indre og ytre verdener parallelt, og disse styrker hverandre mens de vokser. Hvorfor er det slik? Fordi opplevelsen av materie er det først et barn opplever. Spesielt er Bachelard opptatt av hvordan ulike opplevelser av rom gir seg utslag i de imaginasjoner som skaper hukommelse.

## Teaterhendelsen som materiell imaginasjon

I det følgende skal jeg betrakte teaterhendelsen, – og teaterrommet som en del av denne, – som en materielt imaginær hendelse. Teaterhendelsen er også en kommunikativ hendelse hvor teatertekstlige imaginasjoner omsettes til stofflig og romlig erfaring i et rom som deles med andre. Skuespillerens og tilskuerens kroppslige tilstedeværelse, og fokuset på denne fysiske tilstedeværelsen, i et materielt rom, avgrenset av rommet, og av spillets tid, er det særegne for scenekunsten.

I teaterforestillinger som ikke bygger på psykologisk-realistisk dramaturgi og spillestil, kan den sanselige opplevelsen tre frem i forgrunnen og fungere som inngang til imaginasjoner fra hukommelsen som tidligere av en eller annen grunn ikke har vært tilgjengelig. Dette kan skje ved muligheten til, i en mørklagt sal, å åpne for inntrykk av materiell karakter som foregår avgrenset fra den sosiale virkeligheten. Gjennom den sceniske avgrensning, lys og mørke, blir de materielle gjenstandene og kroppene bokstavelig talt belyst på en måte som gjør at de ikke lenger har karakter av bruksgjenstander men av materielle imaginasjoner. Tilskuerens imaginasjoner kan ha nær sammenheng med kvaliteten av scenens materielle utforming. Det banale ved dette er nettopp et av poengene jeg vil utlede fra Bachelard. Bachelard sier: »All memory has to be reimagined. For we have in our memories micro-films that can only be read if they are lighted by the bright light of the imagination« <sup>18</sup>

Gjennom materiell imaginasjon blir det mest intime, våre minner, forbundet med substans som kollektiv størrelse.

I noen teateroppsetninger blir materialiseringen eller stoffliggjøringen av primære sansemessige imaginasjoner så sentrale at de blir de egentlige kommunikasjonsbærende elementene. En slik forestilling er verdensteatrets *Konsert for Grønland*, som ble vist på Black Box teater vinteren 2004/2005.

## Miniatyren

*Konsert for Grønland* kan beskrives som en forestilling som fungerer både materielt og miniatyrisk. Virkeliggjørelsen av materiell scenisk imaginasjon skjer ikke ved direkte speiling en ytre virkelighet, men benytter seg av at formspråk som bevisst påkaller »a poetic power rising naively within us«<sup>19</sup>. Den spesiell oppmerksomhet Bachelard til gir til miniatyren, kan relateres til teater og lek. Alle som har lekt med elektrisk tog og Barbiedukker som barn, eller dyrket Bonzai, vet at »miniatyren« har en særegen evne til å skape imaginære verdener av enorme dimensjoner. Miniaturer kan også skapes ved å betrakte et objekt på avstand, og noen ganger kan dette gjelde for teatererfaringen.

Verdensteatrets forestilling *Konsert for Grønland* er, som jeg vil vise, overveiende komponert på grunnlag av »materiell imaginasjon«, både lydmessig og scenemessig er den satt sammen av komponenter som er stofflig »autentiske«, hentet fra teatergruppens studietur til Grønland. Dette skjer gjennom lydopptak av hav og vind, stemmer, musikkinstrumenter, og syn og lyd av statiske objekter i horisontal bevegelse. Dramaturgien forløper innenfor et rom av horisontale linjer som dannes av flåter av tre, skyveplanker og projeksjoner av den horisontale havlinjen i film på bakveggen. Som tittelen til forestillingen antyder, er lydens dramaturgi her like viktig som objektene status og relasjoner til hverandre, og skuespillernes. Det miniatyriske femkommer ved proporsjonsforskjellene mellom skuespillernes kropp og objektene de opererer, spiller på. Aktørene spiller på og med objektene.

De ulike elementene er komponert på en måte som gir betydningsmessig erfaring gjennom vekking av sansene hos publikum ved kreve lytting og leting etter relasjoner mellom de ulike sansbare elementene. Forestillingen bygger på re-imaginering av hukommelse inn imot de ulike stofflige substansene som iscenesettes. Dialogen er ikke semantisk fattbar, men spiller med i en komposisjon av naturlig og instrumentale uttrykk som når de blir brukt sammen med de materielle figurene, åpner imaginære rom hos tilskueren. Min erfaring som tilskuer var å være i et rom av samtidighet, nærhet og undring som jeg ønsket skulle være ved. Trestykker og redskaper som animeres, og deretter går tilbake til sin egenbetydning, for så å stige frem i en ny animert form, for min egen imaginasjon, hjulpet av et lydbilde hvor spenning avløser ro, og ro avløser spenning, var min erfaring. Skuespillerne »spiller«



ikke. De leker og komponerer, og viser sin lek slik at tilskueren skal kjenne seg vel med å la egen imaginasjonen leke seg innover i scenerommet.

Hele scenerommet ble for meg en miniatyr over en reise utover, til Grønland, samtidig, inn i forestillingens univers, og innover. Trestykker som ser ut som de er plukket fra sjøen, satt sammen med metallgjenstander og mekanisk ført av skuespillere, - som plutselig ble dukkeførere i et figurteater som handler om hver og en av tilskuernes egen imaginære erindring om eget liv. Figurene »forestiller« ikke bestemte gjenkjennelige objekter fra dagliglivets verden. Deres stofflighet og form er imidlertid ikke abstrakte, men henter elementer, både i form og stoff, fra ulike områder,- arkeologiske, mekaniske, menneskekroppen. Skuespillerne er både instrumentmakere, lydmakere og igangsettere av visuelle sanseopplevelser.

Projeksjonene på bakveggen, av imaginasjoner fra Grønlands natur og opplevelsene der, danner en fortidig referanse til teatersituasjonen som ansporer meg som tilskuer til å relatere egne minner til imaginasjonene. Opplevelser av hav, vann, is aktiveres, og spesielt av bevegelse, vind. Etter på konkluderer jeg med at jeg sannsynligvis ikke ville fått det samme estetiske budskap ut av forestillingen dersom sanselige erfaringer av hav og kulde ikke var en del av materialiteten i de imaginasjoner som min hukommelse består av. Da hadde noe vært annerledes.

Som »miniatyr« betraktet, betyr dette at den kan oppleves slik Bachelard beskriver miniatyrens funksjon, nemlig ved »intimate immensity«. Det veldige havet, is og vind, er fortettet, ved objekter og lyd. Denne veldige fortettheten beskriver Bachelard ikke bare som objekt, men tvert imot kan den betraktes som direkte referanse til bevisstheten selv, til »imagining consciousness« (Ibid. s. 184).. Den refererer til mennesket som »pure being of pure imagination«. Dermed blir kunstuttrykket, ifølge Bachelard, »by-products of this existentialism of the imagining being«. Produktet av dette er utvidelse av bevisstheten.

### »Dreaming Consciousness«

Samspeillet mellom lyder, filmprojeksjon og mekanisk bevegelse av imaginære objekter som av tilskueren kan fylles med innhold fra egne sanseerfaringer skaper i Konsert for Grønland et ytre avgrenset rom som tilgjengeliggjør for tilskueren en tilstand som ikke bare handler om ens eget indre, men også gir tilgang til det som Bachelard kaller »elementene«. Det er vannets element som dominerer forestillingen, både ved det jeg vil kalle den gjennomgående »horisontaliteten« i hele scenebildet, vann i havet, og skip som langsomt glider gjennom hav og is projisert på bakveggen, samtidig med at figurene beveger seg horisontalt på gulvet. Bachelard snakker om nødvendigheten av dualitet, og at imaginasjonen henter både fra indre og ytre forestillinger. Her er både det indre og det ytre representert, ved sanseerfaringer av hav og vind, og ved objekter og lyder som er resulater av imaginasjoner omkring den ytre, sansemesige erfaringen. »The two kinds of space. Intimate space and exterior space, keep



encouraging each other, as it were, in their growth« (Ibid., s. 201). Opplevelse av elementene, - som for Bachelard er forutsetningen for »materiell imaginasjon«, er å se den materielle verden på en ny måte. Dette skjer, ifølge Bachelard, ved »dreaming consciousness«, fordi »image comes before thought« (Ibid).

Verdensteatrets forestilling kan, tror jeg, kun oppleves i sin fylde, gjennom denne drømmende bevissthetstilstand. Den hensetter tilskueren i en slik tilstand fordi den er laget på en premiss om overskridelse mellom det indre og det ytre, sanseerfaringen og imaginasjonen av denne, opplevet som hukommelse. Jeg opplever denne produksjonen som en utforskning i området mellom drøm og våken tilstand, mellom sansning om imaginasjon, omsatt gjennom brokker fra hukommelsesimagnasjoner. Det er en forestilling for dagdrøm, og altså for »foreseeing«. Eller, for å si det med Bachelard: »[...] the daydream transports the dreamer outside the immediate world to a world that bears the mark of infinity.« (Ibid. s. 183)

Etter min oppfatning er det den elementære sanseopplevelse av hav og vind som er det betydningsbærende i forestillingen *Konsert for Grønland*. Altså er det en primær imaginasjon av en grunnleggende sanseopplevelse som konstituerer betydningen i forestillingen. Nærheten til denne primære materialiteten gjennom hele denne sceniske opplevelsen eliminerer sporer til gitte konvensjonelle tolkninger av de ulike elementene, og fristiller dermed tilskueren til å aktivere egne imaginasjoner. Dette skjer her gjennom det Bachelard har kalt »materiell imaginasjon«. Disse imaginasjoner er, slik Bachelard beskriver det, mer grunnleggende, og har derfor en større betydning enn det formmessige. Han sier:

Besides the images of form, so often evoked by psychologists of imagination, there are [...] images of matter, images that stem directly from matter. [...] When forms, mere perishable forms and vain images – perpetual change of surfaces – are put aside, the images of matter are dreamt substantially and intimately. They have weight, they constitute a heart. (Bachelard 1983, s. 1)

Den forestillingen som er beskrevet ovenfor fungerer på en måte som ikke gir rom for etablering av symbolske eller kunstneriske overbygninger på andre premisser enn de som er gitt av denne grunnleggende »materielle imaginasjonen«. Dialektikken mellom »der ute« og »her inne«, mellom den veldige ytre naturen og opplevelsene av denne gjennom magnasjoner i det lille scenerommet og tilskuerens indre kan oppheves i opplevelsen av det som er materielt imaginært, sier Bachelard, og er derfor grenseoverskridende i forhold til en positivistisk beskrivelse av verden.

Som det vil fremgå av det epistemologiske grunnlag for Bachelards terminologi, vil tilnærmingen til *Konsert for Grønland* på Bachelardske premisser være distinkt forskjellig fra en tilnærming på semiotisk grunnlag, hvor det kan hevdes at »the formal cause« står i sentrum. Når utgangspunkt for beskrivelsen av en forestilling er at muligheten for en »materiell imaginasjon« som virkeliggjøres ved minne og direkte

opplevelse av materie, ikke eksisterer, er muligheten for den poetiske imaginasjonen som kommuniserer direkte ved materien eliminert. I en slik analyse peker persepsjonen kun tilbake på seg selv, som form. »The sign merely communicates itself, or more precisely; its presence. Perception finds itself thrown back onto the perception of structures« (Ibid). Ved å koble sansning til imaginasjon i teaterhendelsen kan persepsjonen imidlertid betraktes som bundet i den materielle imaginasjonen, som altså »forblir seg selv uansett forstyrrelse eller deling.«

## Teaterhendelsen: oppsummering

Teaterhendelsen representerer i dobbelt forstand »materieell imaginasjon«. Ikke bare aktiverer den hukommelsesbilder gjennom språklige bilder, den aktiverer den gjennom materialitet, gjennom stofflighet og scenisk nærvær. Dette kan selvsagt gjøres på mange ulike måter. *Konsert for Grønland* er en utfordring til Sauters modell av teaterhendelsen, særlig dersom en oppfatter det sanselige, kunstneriske og symbolske nivå som hierarkiske. Når jeg som her anvender den Bachelardske materielle imaginasjon som utgangspunkt for beskrivelse av teaterhendelsen, har jeg bevisst snudd Sauters modell på hodet. Hos Sauter beskrives teateropplevelsens symbolske nivå som avgjørende for opplevelsens fortolkning. I møtet med blant annet *Konsert for Grønland* har jeg argumentert for at utgangspunktet i det sanselige nivå beskrevet som materielle imaginasjon, blir betydningsbærende. Sauters modell er dermed anvendbar her, dersom en forutsetter at de tre ulike nivå som beskrives hos Sauter vektlegges ulikt ved ulike typer teateropplevelser. Det kunstneriske og symbolske nivå styres, etter min oppfatning, helt av den materielle, element-bærende sansenærheten i *Konsert for Grønland*. For tilskueren kan dette skape tilgang til en »dreaming consciousness« som ifølge Bachelard konstituerer selve bevisstheten. Slik jeg leser Bachelard kan han spore til en oppfatning av teateropplevelsen som direkte sansning, som mer grunnleggende og viktigere enn teateropplevelse satt i scene i den psykologisk-realisteiske tradisjonen, fordi materielle sanse- imaginasjoner ifølge Bachelard gir tilgang til den del av psyken som skaper imaginasjonene, og minnet dem, og til imaginasjon som sansenært minne. I *Konsert for Grønland* er det materielle imaginære det betydningsbærende element i forestillingen. I andre forestillinger kan dette elementet være mindre tydelig, men dette betyr ikke at det stofflige ved teaterrommet og scenerommet ikke kan være av stor betydning for tilskuernes opplevelse. Kanskje er den sanselige, stofflige nærhet i rommet ennå teaterhendelsens egentlige egenart i forhold til andre kunstarter,- men da forstått på Bachelardsk grunnlag. Nærheten i sanseopplevelsen, lukt smak, hørsel, bevegelse og taktiltet danner bro mellom intim imaginasjon og de kollektive imaginasjoner i teaterhendelsen. Men hvordan lukter det egentlig på Grønland, og hvilke lukter genereres når materielle objekter omsettes til imaginasjon? Barndommens og fremtidens, kanskje?

## Noter

- 1—Kittang, Atle og Aarseth, Asbjørn (1976) *Lyriske strukturer*, Universitetsforlaget, Oslo-Bergen-Tromsø.
- 2—Hammer, Anita (2002) *Weaving Plots*, KUBE nr. 2, NTNU, Trondheim, Norge.
- 3—Stanislavski, Konstantin (1936) *An Actor Prepares*, New York
- 4—Sauter, Willmar (2000) *The Theatrical Event*, University of Iowa Press, Iowa
- 5—Kittang og Aarseth 1976:209
- 6—Verdensteatret: 2004/2005 *Konsert for Grønland*, Black Box Teater, Oslo. *Verdensteatret*, er en gruppe kunstnere fra ulike kunstgrener som samarbeider om iscenesettelse av ulike kunstneriske uttrykk. Gruppen ble dannet i 1986, har base i Oslo, men har forestillinger også andre steder i verden. Kunstneriske ledere for gruppen er Lisbeth Bodd og Asle Nilsen. Se også link til nettsted: <http://www.pluto.no/doogie/verdensteatret/info.html>
- 7—Den franske filosofen Gaston Bachelard (1884-1962) var opprinnelig vitenskapsteoretiker. Etter å ha utgitt en rekke verker om filosofiske spørsmål knyttet til vitenskapelig tenkning, vakte han furor i Frankrike da han i 1938 kom ut med verket *La Psychoanalyse du feu* (engelsk oversettelse *The Psychoanalyses of Fire*). Senere utgav Bachelard også *LEau et les Rêves* (1942), engelsk oversettelse *Water and Dreams*, *La Poétique de l'Espace* (1943), engelsk oversettelse *The Poetics of Space*, altså »Rommets poetikk«, som jeg skal referere til senere.
- 8—Kittang, Atle (2004) »Imaginasjon, negativitet, materialitet: Sartre og Bachelard«. Forelesning, København Universitet 24.03.04.
- 9—Kittang 1976:209
- 10—Forelesninger ved Kunstakademiet i Trondheim i 2001 og 2002, og Bachelard's ideers innflytelse på studentenes arbeide med billedkunst, støtter antagelsen om at Bachelard's ideer er i god dialog med kreativt kunstnerisk arbeid
- 11—Bachelard, Gaston (1983) *Water and Dreams: An Essay on the Imagination of Matter*, the Pegasus foundation, Dallas
- 12—Bachelard, Gaston (1994) *The Poetics of Space*, Beacon Press, Boston, s. xiii
- 13—Ibid. »seize its specific reality«, my translation.
- 14—Artauds og Bachelard's skrifter utkom i samme periode i fransk kulturliv. En fylldig sammenligning mellom deres ideer vil være fruktbart, men ikke mulig innefor dette format.
- 15—Artaud, Antonin: *Det dobbelte teater*, Solum, Oslo, 2000. Oversatt av Kjell Helgheim.
- 16—Artaud 2000:36, mine uthevinger.
- 17—Bachelard 1994:xx
- 18—Bachelard 1994:175
- 19—Bachelard 1994:xxiii

**Dr. Anita Hammer** er ansatt som Førsteamanuensis i teatervitenskap ved Universitetet i Oslo. Har også bakgrunn i kunstnerisk og pedagogisk drama/teaterarbeid. Forskningsfelt: Performative studier og teater som performativ hendelse. Før-moderne teaterhendelser og rituelt teater i ulike historiske og nåtidige kontekster. Tverrfaglig tilnærming til teater, ritualer og medier.  
<http://www.hf.uio.no/ikos/om-instituttet/ansatte/vit/anitash.xml>



> »Concert for Greenland« (Verdensteatret: 2004/2005, Black Box Teater, Oslo.)