
12

FORE- STILLINGER OM FANTASI

Af
ULLA KALLENBACH
POSTDOC
INSTITUT FOR
KULTURVIDENSKABER,
SYDDANSK UNIVERSITET

MODTAGET STØTTE
TIL CARLSBERGFONDETS
POSTDOC-STIPENDIER
I DANMARK: *IMAGINING
IMAGINATION IN PHILOSOPHY
AND DRAMA 1960-*

Hvordan erfarer og erkender vi verden omkring os, hvordan skelner vi virkeligt fra uvirkeligt, eller fantasi fra sansning, hvis fantasi og virkelighed flyder sammen og ikke kan adskilles? Det er spørgsmål, som i de seneste år er blevet aktuelle både i kunsten og videnskaben. Teatret, der ofte er blevet anvendt som en metafor for bevidstheden, kan måske være med til at finde svar.

Teatret dukker hyppigt op som en metafor, der kan illustrere menneskets bevidsthed og erkendelse. Lige fra Platons hulelignelse, hvor menneskene fremstilles som tilskuere til et skyggespil, til Gerald M. Edelman og Giulio Tononis *A Universe of Consciousness: How matter becomes imagination* (2000), hvor det beskrives, hvordan "scener" udspiller sig i bevidstheden som i et "privat teater".

Forsiden af Giacomo Rizzolatti og Corrado Sinigaglia, *Mirrors in the Brain: How Our Minds Share Actions, Emotions, and Experience* (2007), som omhandler de såkaldte spejlneuroners funktion, prydes således af en teatermaske. Og forordet åbnes med en henvisning til teaterinstruktøren og dramatikeren Peter Brook, der har udtalt, at med opdagelsen af spejlneuroner var neurovidenskaben omsider begyndt at forstå, hvad der længe havde været almen viden i teatret, nemlig at skuespilleren og tilskueren deler en oplevelse, en følelse, en handling i et fælles rum. Skuespilleren udfører en handling, formidler en følelse. Og tilskuerens hjerne og krop reagerer, som om han eller hun selv var aktiv. For såvel skuespilleren som tilskuer gælder det, at de aktivt bruger deres fantasi – skuespilleren til at gøre det fiktive kropsligt og sanseligt, tilskueren til at acceptere fiktionen som virkelig gennem "the willing suspension of disbelief", som digteren og filosofen Samuel Taylor Coleridge i 1800-tallet formulerede det. Men hvad er egentlig fantasi? Og hvordan kan teatret og dramatikken bidrage til at forstå fantasien?

Fantasibegrebets diversitet

Svarene på, hvad fantasi – også kaldet imagination, indbildningskraft, forestillingsevne – er, spænder vidt. Leslie Stevenson opregner for eksempel intet mindre end tolv grundopfattelser af fantasibegrebet, der spænder lige fra evnen til overhovedet at kunne tænke til det at kunne forstå et objekt som kunst (Stevenson 2003). Fantasien sættes endvidere i forbindelse med dagdrømmeri, visualisering, empati, erindring, kreativ tænkning og meget mere.

Undersøger man fantasibegrebet i historisk perspektiv, udvides paletten yderligere. Hos Aristoteles defineres *phantasia* som en evne til at danne mentale billeder, en slags kopi af sansningen. Immanuel Kant taler derimod om *Einbildungskraft* som en transcendental mulighedsbetingelse for erkendelse. Og for Jean-Paul Sartre kendetegnes *l'imaginaire* ved en grundlæggende intethed og ved at stå i diametral modsætning til virkeligheden.

Forestillingen om, hvad fantasi er, har ofte været koblet til netop det ikke-virkelige. Nyere forskning i fantasi peger imidlertid på en nær relation



mellem fantasi og virkelighed. Så nær, at de to ikke lader sig adskille, men flyder sammen.

Fantasien er flydende

I forskningsprojektet *Imagining Imagination* 1960-støttet af Carlsbergfondet undersøger jeg iscenesættelsen af fantasien i nyere dramatik læst i forhold til studier af fantasi inden for en bred vifte af akademiske discipliner, fra kulturteori og filosofi til kognitionsvidenskab og hjerneforskning. Mere præcist undersøger jeg to modsatrettede tendenser

Fantasien afbildet som en skyggeværden, der spejler sanseverdenen. Illustration af menneskets kognitive evner af Robert Fludd, *Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris metaphysica, physica atque technica historia* (da.: *Om det store og det lille kosmos' metafysik, fysik og teknik*) udg. 1617-21.

“
Forestillingen om, hvad fantasi er, har ofte været koblet til netop det ikke-virkelige. Nyere forskning i fantasi peger imidlertid på en nær relation mellem fantasi og virkelighed. Så nær, at de to ikke lader sig adskille, men flyder sammen.
 ”

Fantasi

"evne til at forestille sig noget ukendt, ikke-tilstedeværende eller ikkeeksisterende; virksomhed der består i at bruge denne evne" eller: "mere eller mindre virkelighedsfjern (ønske)forestilling"

Imagination

"evne til at danne indre forestillinger eller idéer"

Indbildning

"sanseindtryk eller forestilling der ikke har hold i virkeligheden, men som man tror er rigtig"

Indbildningskraft

"evne til at forestille sig noget ukendt, ikke-tilstedeværende eller ikkeeksisterende"

Den Danske Ordbog,
<http://ordnet.dk/ddo>



"Der er ingen hårdt optrukne linjer mellem, hvad der er virkeligt og uvirkeligt, ej heller mellem hvad der er sandt og falskt," citerede Harold Pinter i sin Nobelprisforelæsning fra sit essay *Writing for the Theatre* fra 1962.



inden for den teoretisk-videnskabelige forståelse af fantasi, der paradoksalt nok deler den grundlæggende præmis, at fantasien indebærer, at modsætninger som fantasi/virkelighed, imagination/perception, individ/samfund flyder sammen.

På den ene side kan det iagttages, hvordan fantasien *eksternaliseres*. Det vil sige, at fantasien ikke længere defineres som – udelukkende – eksisterende i et indre, mentalt rum, men i et fælles, socialt rum. Hvor eksempelvis *fantasmet* oprindeligt var betegnelsen for et mentalt billede, som defineret af blandt andre Aristoteles, bruges det hos filosoffer som Gilles Deleuze og Giorgio Agamben som en betegnelse for et slags "interface", en struktur eller et mellemrum mellem individ og fællesskab, subjekt og objekt. På samme måde bruges betegnelsen *det imaginære* ikke længere udelukkende som betegnelse for mentale produkter skabt af fantasievnens, men som fælles forestillinger, som også opstår *uden* for os, og som vi færdes i. Skellet mellem individuel og kollektiv identitet flyder med andre ord sammen og slører grænsen mellem den indre og ydre fantasifære. Det forbliver simpelt hen et åbent spørgsmål, siger filosofen Cornelius Castoriadis, hvad i det vi ved, der kommer fra os selv, og hvad der kommer fra vores omgivelser (Castoriadis 1997, 4).

På den anden side kan der imidlertid også iagttages et øget fokus på fantasiens kropslige forankring, en materiel *internalisering* af fantasien, ikke mindst inden for kognitions- og neurovidenskaben. Det er f.eks. blevet påvist i en række undersøgelser, at fiktive og imaginære stimuli aktiverer hjernen meget lig sensoriske stimuli og fremprovokerer samme følelsesmæssige reaktioner (Schroeder 2006). En række studier foretaget af svenske forskere peger ydermere på, at fantasien ikke blot er lig sansning, men lige frem kan ændre sanseoplevelser. At der finder en interaktion, og endda en sammensmeltning, sted mellem det, vi forestiller os, og det vi sanser. En lyd, som vi forestiller os, påvirker, hvordan vi ser (Berger & Ehrsson 2017). Dermed opstår også her en ubestemmelighed – kan vi stole på vores sanser?

Fantasiens iscenesættelse

I dramatikken søges tilsvarende problemstillinger taget op, hvor skellet mellem fantasi og virkelighed, fakta og fiktion udfordres. Blandt andre hos nobelprismodtageren Harold Pinter, der i sit drama *Old Times* (1971) lader erindringer, drømme og fantasier flyde sammen. Som en af stykkets karakterer, Anna, siger "Der er visse ting man husker selv om de måske aldrig har fundet sted. Der er ting jeg husker som måske aldrig har fundet sted, men når jeg genkalder dem så finder de sted." (Pinter 1973, 25).

Eller hos dramatikeren Sarah Kane, der forklarer om sit drama *4:48 Psychosis* (2000), at det har til formål at undersøge, "hvad der sker med et menneskes bevidsthed, når grænserne, der adskiller virkeligheden og forskellige former for fantasi helt forsvinder, så du ikke længere kan se forskel på vågen tilstand og drømmetilstand. Og også, hvor du ikke længere ved, hvor du stopper og verden starter" (oversat fra Saunders 2002, 111f.).

Kanes formulering omkring "forskellige former for fantasi" er værd at bide mærke i. Hvor de mange videnskabelige undersøgelser af fantasien ses gennem hver deres isolerede, faglige optik, er dramaets og teatrets force netop, at der her er mulighed for at undersøge et flerstrengt, simultant samspil af mange former for, eller niveauer af, fantasi. Som både spiller sammen og modsiger hinanden – og som også smelter sammen eller opløser hinanden. Fantasien bringes i spil via aktivering af alle sanser; den udforskes både via de fiktive karakterers og de virkelige tilskueres perspektiv.

Teatrets interesse for at iscenesætte mentale tilstande og processer, herunder fantasi, er ingenlunde ny. Shakespeares kendte tragedie *Macbeth* (1606), for eksempel, er en iscenesættelse af Renæssansens ambivalente og mistænksomme fantasiforståelse, der bliver meget præcist bearbejdet, således at gestaltningen af hovedkarakterens mentale sammenbrud og aktivering af tilskuerens fantasi følger dramaturgisk parallelle spor (Kallenbach 2012).

En af de dramatikere, der i de seneste år har arbejdet målrettet med en lignende tematisering og aktivering af tilskuerens fantasi, er engelske Tim Crouch. I monologen *My Arm* (2003), som omhandler, hvordan handlinger tillægges kunstnerisk værdi af tilskueren, benyttes tilfældige smågenstande lånt fra publikum – nøglebundter, ure, sko – som stand-ins for stykkets karakterer. Dramaet finder ikke længere sted på scenen, men opstår i tilskuerens unikke, imaginære forestillinger.

Des mere udvisket grænsen bliver mellem fantasi og virkelighed, des vigtigere er det at undersøge grænselandet. Og des mere komplekst fantasibegrebet bliver, des vigtigere er det at udforske samspillet mellem alle dets aspekter. Her postulerer teatret ingen endegyldige svar eller løsninger. Men det tilbyder rige muligheder for at undersøge ubestemmeligheden. I sin Nobelprisforelæsning citerede Pinter således sit essay *Writing for the Theatre* fra 1962: "Der er ingen hårdt optrukne linjer mellem, hvad der er virkeligt og uvirkeligt, ej heller mellem hvad der er sandt og falskt." Fordi, fortsatte han "den ægte sandhed er, at der aldrig er én sandhed i dramakunsten. Der er mange." (oversat fra Pinter 2005).



“
Hvor de mange videnskabelige undersøgelser af fantasien ses gennem hver deres isolerede, faglige optik, er dramaets og teatrets force netop, at der her er mulighed for at undersøge et flerstrengt, simultant samspil af mange former for, eller niveauer af, fantasi.
 ”

Referencer

Berger, Christopher C. & H. Henrik Ehrsson (2017). "The Content of Imagined Sounds Changes Visual Motion Perception in the Cross-Bounce Illusion." *Scientific Reports* 7:40123.
 • Castoriadis, Cornelius (1997). *World in Fragments : Writings on Politics, Society, Psychoanalysis, and the Imagination*. Stanford: Stanford UP.
 • Edelman, Gerald M., and Giulio Tononi (2000). *A universe of consciousness : how matter becomes imagination*. New York: Basic Books.
 • Fauconnier, Gilles, and Mark Turner (2002). *The way we think*. New York: Basic Books.
 • Kallenbach, Ulla (2012). "Macbeth - The Catastrophe of Regicide and the Crisis of Imagination." *The Cultural Life of Catastrophes and Crises*, eds. Carsten Meiner & Kristin Veel, 193-202. Berlin, Boston: Walter de Gruyter.
 • Lakoff, George & Mark Johnson. 1980. *Metaphors*

we live by. Chicago: University of Chicago Press.
 • Pinter, Harold (1973). *Gamle dage*. Kbh.: TV-teaterafdelingen.
 • Pinter, Harold (2005). "Art, Truth & Politics." http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2005/pinter-lecture-e.html.
 • Rizzolatti, Giacomo & Corrado Sinigaglia (2007). *Mirrors in the brain: How our minds share actions and emotions*. Oxford: Oxford UP.
 • Saunders, Graham. (2002). *Love me or kill me : Sarah Kane and the theatre of extremes*. Manchester: Manchester UP.
 • Schroeder, Timothy (2006). "Imagination and Emotion." *The architecture of the imagination : new essays on pretence, possibility, and fiction*, ed. Shaun Nichols, 19-39. Oxford: Clarendon.
 • Stevenson, Leslie (2003). "Twelve Conceptions of Imagination." *The British Journal of Aesthetics* 43 (3):238-259.

Sarah Kanes *4:48 Psychosis* indeholder ingen angivelser af, hvor mange karakterer, der medvirker, eller hvem det er. Det er uvist, som dramatikeren siger, "hvor du stopper og verden starter". Trine Dyrholm var eneste medvirkende på scenen i den danske opsetning af *Holland House*. Foto: Thomas Petri.

Hovedkarakteren i *My Arm* af dramatikeren Tim Crouch, der her også ses som dukkefører, spilles af en træfigur. Hver tilskuer må i deres fantasi forestille sig figuren først som dreng senere som voksen mand, mens Crouch lader figuren interagere med stykkets øvrige karakterer, repræsenteret af hverdagsgenstande lånt af tilskuerne. Foto: Francis Hills.