



Universitetet i Bergen

Institutt for informasjons- og medievitenskap

MEVI350

Mastergradsoppgave i medievitenskap

Vårsemesteret 2017

Projeksjonsteater

Bruk av film og video i teateret

Rania Hafa Broud

Sammendrag

I denne oppgaven stilles spørsmålet: Hva bør vi kalle forestillinger som tar i bruk film og video i teateret? Svaret ligger i begrepet *projeksjonsteater*, som er forfatterens eget begrep. Oppgaven foretar flere korte analyser av ulike forestillinger som kvalifiserer som projeksjonsteater, der det gis beskrivelser av ulike tilnæringsmåter til bruk av film og video i teatret. Oppgaven foretar tre næranalyser som virkemiddelanalyser. Virkemiddelanalysene gir en innføring innen strømmingen minner og selvbiografi som finnes innen projeksjonsteater. Utgangspunktet for oppgaven var mangelen på en definisjon av hva bruk av film og video i en forestilling kan kalles. Oppgaven kan derfor anses som et forslag til en utvidelse av vokabularet for beskrivelsen av film- og videobruk i teateret.

Forord

Motivasjon for å skrive denne oppgaven gikk tapt sommeren 2015 da min far gikk bort. En hverdag preget av sorg medførte store konsentrasjonsvansker. Etter ett år kunne arbeidet med oppgaven for alvor settes i gang. Så fikk jeg i juleferien vite at min tidligere stefar hadde gått bort. Interessen for oppgavens tema var det som holdt meg gående, til tross for tåkete tanker.

Jeg vil rette en stor takk til min veileder, Asbjørn Grønstad, som fra første stund hadde god tro på dette prosjektet. Han viste forståelse for min sakte fremgang i en vanskelig tid, og fortsatte å veilede meg til siste punktum var satt.

Jeg vil rette en takk til professor i teatervitenskap, Knut Ove Arntzen, for all hjelp. Han ble med til London for å se Robert Lepage's *Needles and Opium* i fjor sommer, og har i så måte fungert som en biveileder.

Jeg vil takke fakultetet for reisestipend, ansatte på instituttet, særlig forskergruppen Medieestetikk, samt tidligere studieveileder, Elin Zeiffert, som en gang sa "Dersom du tar din mastergrad hos oss, vil det med din teatervitenskapelige bakgrunn bli en veldig spennende oppgave."

En stor takk rettes til Anine Johnsen for hjelp med korrektur i innspurtsfasen. Takk til Åste Marie Bjerke for hjelp med problemstillingen, og som møtte opp i Stavanger samme tid som da jeg reiste på feltarbeid. Takk til studieturkamerater fra teatervitenskap som i Berlin i år viste interesse i prosjektet mitt, oppmuntret meg eller stilte seg skeptiske, diskuterte med meg og ga meg nye ting å tenke på.

Takk til Kari Holtan fra De Utvalgte for innspilt versjon av *Jimmy Young*. Takk til Zachary Oberzan for innspilt versjon av *Your brother. Remember?*, og som inviterte meg til hans filmvisning og foredrag på Kunsthøgskolen i Oslo tidligere i år.

En siste takk rettes til verdens viktigste person, mamma. Hun var der ved opp- og nedturene, og har vært en klippe for meg da jeg trengte det som sårt.

*Til mami
Til minne om Baba og Hans*

Bergen 1. juni 2017
Rania Hafa Broud

Innhold

Kapittel 1	Innledning	5
	Oppgavens struktur og teori	10
	Problemstillingen	14
Kapittel 2	Film og video i teateret. Et historisk overblikk	15
	Persepsjonen om tid og rom	16
	Film i teateret fra et historiografisk perspektiv	18
	Begynnelsen av 1900-tallet: Méliès	19
	1920-tallet: Piscator	20
	1930-tallet: Kranich	21
	Live-video i tysk teater fra 1987 – 2017	22
	Castorfs Volksbühne – slutten av en æra	24
	Teater som direktevist fjernsyn	27
	Motbevegelsen 1913–1968: Copeau og Grotowski	29
	Historisk overblikk – kort oppsummert	31
Kapittel 3	Projeksjonsteater	33
	1. Scenografisk	34
	2. Poetisk	35
	3. Avantgardistisk	35
	4. Dokumentarisk	36
	5. Selvdokumentarisk	38
	6. Informativt	39
	7. Liveness	40
	8. Filmteater	42
	9. Medaktør	44
	Intermedialitet i teateret	45

Publikumsaksept for intermedialitet og projeksjonsteater	48
Sjangerbetegnelsen projeksjonsteater og dens aktualitet	50
Projeksjonsteater – den åttende kunstform?	53
Mediedekning av projeksjonsteater	56
Kapittel 4 Performative forestillingsanalyser	59
<i>Your brother. Remember?</i> av Zachary Oberzan	62
Film og teater som minnemaskiner	63
Fiksjonsrealitet og Oberzans subjektive minnearbeid	67
<i>Jimmy Young</i> av De Utvalgte	73
Å ta livet av Jimmy Young	78
887 av Robert Lepage (ExMachina)	81
Ressursobjektets utgangspunkt	83
Lepages fiksjonsbiografi i en historisk kontekst	87
Bilderepresentasjon, nå– og fortid	88
Kapittel 5 Avslutning	89
Litteratur	91
Link	94
Appendix	

Kapittel 1 Innledning

Oppgavens tittel henspiller spørsmålet jeg stilte meg da jeg så forestillingen *Portrait Series Battambang/Galaxy Khmer* av Michael Laub på BiT Teatergarasjen 23. januar 2014: Hvor går grensen mellom film og teater på en scene? Laubs forestilling var en film i første akt og en rockekonsert i andre akt. Programteksten beskrev forestillingen som *filmteater*, som jeg tolker som en forestilling der film kombineres med teater. Filmteater er en interessant beskrivelse av selvstendig bruk av film i en teatersammenheng. Laubs forestilling gjorde meg bevisst på å observere andre forestillinger der film var i bruk. Det jeg observerte var at film og video oftere ble brukt i relasjon med en skuespiller, særlig i soloforestillinger, som en måte å drive handlingen videre på.

Det bringer meg til følgende spørsmål: Hva bør vi kalle forestillinger som tar i bruk film og video i teateret? Svaret jeg har kommet frem til ligger i begrepet *projeksjonsteater*, som er mitt eget begrep. Projeksjonsteater favner både bredt og smalt, og gjelder kort forklart forestillinger som projiserer tekst, bilder, animasjon, film og video. Jeg har kommet frem til at projeksjonsteater består av underkategorier som jeg definerer i oppgavens tredje kapittel. Jeg vil også undersøke holdninger til projeksjonsteater og stille spørsmål som: Hvor lenge har film og video blitt brukt i teateret? Fester det seg noen ideologiske føringer som får konsekvenser for projeksjonsteaterets aksept? Hvordan forholder teaterteorien seg til dette feltet, og er noen teoretiske tilnæringsmåter mer fruktbare enn andre? Hvordan omtaler teateranmeldere bruk av film og video? Trenger vi sjangerbetegnelsen projeksjonsteater?

På bakgrunn av denne undersøkelsen vil jeg foreta flere korte analyser av ulike forestillinger som kvalifiseres som projeksjonsteater, der jeg beskriver ulike tilnæringsmåter til bruk av film og video. Deretter vil jeg i kapittel fire foreta tre næranalyser som virkemiddelanalyser. Virkemiddelanalysene gir og en innføring innen strømmingen minner og selvbiografi som vi finner innen projeksjonsteater. Jeg vil vise til hvordan projeksjonsbruken varierer innenfor samme tematikk, og da hvordan bildene i relasjon med skuespilleren visualiserer minner på forskjellige måter. Jeg undersøker hvorvidt bruken av film og video fungerer som en form for medaktør i soloforestillingene. Andre og tredje kapittel er oppgavens

hoveddel. Fjerde kapittel anses som en videreføring av diskursen om projeksjonsteater, og der analysenes hovedanliggende er å undersøke forestillingens projeksjonsbruk.

Utgangspunktet for oppgaven var for det første mangelen på en definisjon av hva bruk av film og video i en forestilling bør eller kan kalles. Oppgaven kan derfor anses som et forslag til en utvidelse av vokabularet for beskrivelsen av film- og videobruk i teateret. For det andre er bruk av film og video blitt dagligdags i teaterets praksis, og min interesse for å lage et begrep kom som følge av mangelen på det. Begrepet projeksjonsteater er et resultat av et omfattende feltarbeid. Jeg har aktivt besøkt forestillinger nærmest ukentlig hvert semester siden vårsemesteret 2014. Både for oppgavens formål, men også i jobbsammenheng som teaterkritiker. Det være seg BiT Teatergarasjen, Cornerteateret, Hordaland Teater, eller Den Nationale Scene. I tillegg har jeg besøkt festivaler som Festspillene i Bergen, Meteor, Oktoberdans, Mini Midi Maxi, FestiBorg, Theatertreffene og Teaterfestivalen i Fjaler. Til tross for å ha sett mye teater var kun et fåtall av forestillingene å anse som projeksjonsteater. Jeg ble derfor nødt til å foreta research for å finne kompanier og scenekunstnere som lager forestillinger som anses som projeksjonsteater. Deretter har jeg måttet *oppsøke* projeksjonsforestillinger, særlig utenlands, og har i den anledning reist til Berlin, London, Cardiff og Lyon. Ved hjelp av reisestipend fra Det samfunnsvitenskapelige fakultet ved UiB fikk jeg støtte til å se 887 av Robert Lepage i Lyon i 2015, samt *Orlando* på Rogaland Teater i Stavanger i 2016. I mai 2015, og i mai 2017, har jeg vært på teaterkursjon til Berlin med teatervitenskap.¹ Å oppsøke forestillinger på tvers av landegrenser for å se forestillinger som faller inn under begrepet projeksjonsteater har vært en nødvendighet. Både for oppgavens tema, men også for å utvide mitt eget referansepunkt, samt knytte kjennskap til kompanier og scenekunstnere som spesialiserer seg i denne typen estetikk. Feltarbeidet jeg har foretatt har pågått både før og underveis i arbeidet med denne oppgaven, og har resultert i at jeg i større grad kan stå inne for mitt eget begrep.

Jeg vil argumentere for at projeksjonsteater bør anses som en egen sjanger, på lik linje med eksempelvis musikkteater. Bruken av projisering, og hvor stor del av den estetiske helheten den utgjør, varierer fra forestilling til forestilling. Gjeldende for projeksjonsteater er dets bevisste

¹ Særlig har ekskursjonen i mai 2017 vært nyttig da samtlige av forestillingene som var på programmet tok i bruk film og video. I forbindelse med ekskursjonene har jeg også deltatt på daglige seminarer der man har diskutert forestillinger i etterkant av å ha sett dem.

bruk av projisering. Projiseringen er svært fremtredende og utgjør en viktig del av både handling og den estetiske helheten. I tillegg til at det er en form for interaksjon mellom projiseringen og skuespilleren(e). Dette gjøres på forskjellige måter, og i løpet av oppgaven gir jeg flere eksempler på dette.

I begynnelsen av feltarbeidet merket jeg hvordan en strømning innen projeksjonsteater så ut til å gravitere mot tematikken selvbiografi og minner. Det selvbiografiske aspektet var fremtredende som tema i forestillingene, samt hvordan bruk av film– og videoprojeksjon visualiserer minner. Innen projeksjonsteater finnes det ulike strømninger, og ved seneste teaterekskursjon i Berlin i mai 2017, ser jeg også antydning til at gravitasjonen mot det selvbiografiske aspektet innen projeksjonsteater er på vei ut. De nyeste oppsetningene jeg så i Berlin beskriver jeg også i korte trekk i andre og tredje kapittel.

Når det gjelder strømningen innen projeksjonsteater der tematikken omhandler en selvbiografisk beretning, og der film/video brukes som et supplement til å vise minner, spilles det oftest på lek mellom fiksjon og virkelighet. I så måte kan man kalle det for fiksjonsrealitet, eller autofiksjon, hvor det ikke settes tydelig skille mellom skuespillerens (intime) liv og fiksjonaliseringen av det. Minnene som blir fortalt omgjøres på enten en direkte eller indirekte måte, der filmen/videoen har som formål å *vise* minner. Her er min hypotese at film/video supplerer de anekdotiske beretningene til skuespillerne, og som dermed gjør at bildene fremstår som (representasjon av) minner. På den måten er forestillingens autofiksjon estetisk lagt opp til å bruke film/video som *minnerepresentasjon*. Dette henger sammen med visningskonteksten til de bevegelige bildene, der publikum leser projiseringen som representasjon av protagonistens minner.

I tråd med tematikk om selvbiografi og minner har jeg tatt i bruk mitt eget minne. Jeg kom til å huske at jeg under Meteor 2011 så Zachary Oberzans soloforestilling *Your Brother. Remember?* Det er på bakgrunn av min erindring av Oberzans forestilling at jeg har valgt å inkludere den i fjerde kapittel. Analysene i det fjerde kapittelet er også gjort på grunnlag av et bildemateriale. Oberzan har vært behjelpelig med å sende meg en innspilt versjon av forestillingen hans. Det samme gjelder De Utvalgte, der regissør Kari Holtman har sendt meg en innspilt versjon av *Jimmy Young*. At jeg har fått innspilte versjoner av forestillingene er også

grunnen til at jeg foretar en mer dyptgående analyse av dem. Særlig med tanke på Oberzans forestilling, da jeg i 2011 ikke så den med det formål om å analysere den, men også fordi en innspilt materiale tillater å se forestillingen flere ganger. Robert Lepage sitt kompani Ex Machina har ikke gitt meg tillatelse, fordi forestillingen fortsatt er på turné. 887 analyserer jeg ut fra å ha sett den i november 2015, og i mai 2017. 887 gjestet Festspillene i Bergen 24. – 26. mai 2017 (en uke før oppgavens innlevering). Da jeg så den på nytt har jeg fokusert på å se om det er foretatt noen endringer i forestillingen siden jeg sist så den, men og for å dobbeltsjekke at jeg har med det viktigste i analysen av den, samt for å friske opp hukommelsen om den. Da jeg var i Lyon i 2015 fikk jeg også muligheten til å stille Robert Lepage et spørsmål under kunstnersamtalen etter forestillingen, og som jeg inkluderer i diskursen om projeksjonsteater.

I oktober 2015 fikk jeg et gjensyn med De Utvalgte, der de viste *Visjonæren/Martyrium 1:77* på Meteor. Ved å se *Visjonæren/Martyrium 1:77* oppdaget jeg hvor mye kompaniet har utviklet sin særegne estetiske stil og multimediale teknologi siden *Jimmy Young*.² Sommeren 2016 reiste jeg til London hvor jeg så repertoarforestillingen *Needles and Opium* av Lepage. Da jeg så *Needles and Opium* klarte jeg å se teknikkene som Ludovic Fouquet i *The Visual Laboratory Of Robert Lepage* gir en grundig innføring i. Fouquet referer til Lepages tidligere forestillinger gjennomgående ved å trekke paralleller og linjer mellom de. Jeg har også reist til Cardiff og sett *The Far Side Of The Moon* i mars.³ Forståelsen for Fouquets teorier hadde ikke gitt mening dersom jeg ikke hadde sett to andre Lepage-forestillinger utenom 887.

Jeg har reist til Berlin ved flere anledninger for å se projeksjonsteater. Blant annet i mai 2016, hvor jeg besøkte festivalen Theatertreffen. I januar 2017 så jeg Gob Squads *Dancing About* og *War and Peace*. I mars 2017 så jeg Zachary Oberzans seneste forestilling *The Great Pretender*.⁴ I mai 2017 så jeg blant annet She She Pops *50 Grades of Shame* på Hebbel am Ufer, *Verräter* (regissert av Falch Richter) på Maxim Gorki Theater, og *Ungeduld des Herzens* (regissert av Stefan Zweig) på Schaubühne. Berlin er en europeisk metropol hva angår projeksjonsteater.

² Blant annet var publikum utstyrt med 3D-briller hvor gulvet og lerretet på scenen viste videokunst i 3D-effekt.

³ Da jeg så *The Far Side of The Moon* i Cardiff 25. mars skjedde det en ulykke på scenen etter en time. Forestillingen ble avlyst og jeg har dermed ikke fått sett slutten.

⁴ Denne forestillingen spilte mye på referanser til blant annet hans tidligere forestillinger.

I mars 2017 gjestet jeg både en filmvisning og en forelesning på Kunsthøgskolen i Oslo (KHIO) som Zachary Oberzan holdt. Han snakket om sitt arbeid med film i relasjon til teater.⁵ I forbindelse med Oberzans *Your Brother. Remember?*, som jeg analyserer, har jeg ansett det som hensiktsmessig å se *The Great Pretender*. Det samme gjelder også Lepages *Needles and Opium* og *The Far Side of The Moon* samt De Utvalgtes *Visjonæren/Martyrium 1:77*. Det at jeg har sett mer enn én forestilling av disse kompaniene/kunstnerne har gjort at jeg har fått et bedre kjennskap til deres kunstneriske stil og estetikk. Det er en forståelse som kun kommer ved å se forestillingene deres, og som ikke skjer ved å kun lese beskrivelser av dem.

Det er et omfattende arbeid å aktivt besøke ulike forestillinger, enten det er i Norge eller i utlandet. Det er også viktig for meg å påpeke viktigheten av å se mye teater, for det må ikke forveksles med kun fornøylig underholdning, da det å se teater for en teaterviter tilsvarer å se teater teori bli utført i praksis. I appendixet kan man se omfanget av projeksjonsteater som jeg har sett. Forestillinger som ikke kvalifiseres som projeksjonsteater har jeg ikke inkludert i listen. Med andre ord er det langt flere forestillinger jeg har sett som ikke er ført opp i appendixet. Appendixet viser omfanget i mitt feltarbeid, og jeg oppfordrer derfor til lesning av appendix som en litteraturliste i overført betydning, samt som en måte å illustrere mitt referansepunkt. I appendix har jeg også notert hvilke elementer eller virkemidler forestillingene tar i bruk. Kategoriseringen i appendix samsvarer med de ni underkategoriene jeg definerer i kapittel tre.

Jeg er interessert i å utforske projeksjon i teateret fordi det er snakk om en sammensetning av ulike estetiske medier som film, video, live video, teater, skuespillerkunst, samt performanceaspekteret. I tillegg tilfører bruken av ulike medieelementer historien flere lag. Medieelementene tilfører teateret en ytterligere dimensjon, og slik blir medieelementene etter min mening interessante. Med hver sin mediespesifikke forskjell utgjør de en integrert del av et forestillingsverk, som hver forestilling formidler og uttrykker på forskjellige måter. Både de korte analysene, samt virkemiddelanalysene, viser til projeksjonsteater som plasserer projiseringen enten på linje med andre meningsbærende elementer i forestillingen, eller at de vektlegger projiseringen som det bærende elementet.

⁵ Jeg fikk tillatelse av Oberzan til å ta opptak av forelesningen og stille et par spørsmål

Oppgavens struktur og teori

Foruten innledning og avslutning, har oppgaven tre hoveddeler. I den første delen (Kapittel 2 Film og video i teateret. Et historisk overblikk) ser jeg bakover i tid i håp om å svare på spørsmålene: Hvor lenge har film og video blitt brukt i teateret? Fester det seg noen ideologiske føringer som får konsekvenser for projeksjonsteaterets aksept? Hvordan forholder teaterteorien seg til dette feltet, og er noen teoretiske tilnæringsmåter mer fruktbare enn andre? Jeg vil i korte trekk vise til relevante historiske linjer som leder an til bruk av film i teateret. Jeg støtter meg til Greg Giesekams *Staging the screen* (2007), og teorien som presenteres i boken inneholder den mest sentrale teorien som ligger til grunn for oppgaven. Slik han viser den historiske utviklingen av film og video i teateret, der bruken startet ved filmens inntog, ønsker jeg å vise at bruk av film og video i teateret henger sammen med persepsjonsendringer. Her vil man kunne se hvordan utviklingen leder til et utforskende teater, noe jeg også mener bør ses i sammenheng med den samfunnshistoriske utviklingen som skjedde utenfor teateret i den vestlige kulturen. Gjennom dette vil jeg vise til hvordan sanseinntrykkene får en radikal endring ved skiftet fra det nittende til det tyvende århundret. Erika Fischer-Lichtes *The show and the gaze of theatre: a European perspective* (1997) viser til persepsjonsendringer, som innen kunsten skjedde i løpet av det tyvende århundret. Deretter vil jeg vise til ulike ideologiske føringer som enten var for eller imot anvendelsen av film og video i teateret. Giesekam viser også til en skepsis til bruk av film og video i teateret. Jerzy Grotowskis *Towards a Poor Theatre* (1968) trekker jeg inn for å vise til kritikk mot teknologi i teateret.

Annen litteratur jeg benytter meg av er oftest delvis relevant, og det kan nevnes at en av oppgavens største utfordringer har vært å finne relevant teori, hvor Giesekams bok er den mest relevante. Det er også årsaken til at jeg benytter meg av tidsskriftsartikler og enkelte passasjer i andre bøker, som i kapittel 6 i *Det marginale teater* (2007) av Knut Ove Arntzen, Ine Therese Bergs kapittel «Mennesker og maskiner – scenekunst og ny teknologi» i *Scenekunst nå. Teaterscenen som Arena for samtidskunsten* (2007), og Thomas Irmers artikkel *Det nye blikkets teater* (2003) i *Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift*. I «Et marginalt og risikabelt teater i Québec» i Arntzens bok, beskriver han Canadas kulturhistoriske utvikling som ledet frem til en konvensjonsaksept for multimedialt teater. Berg tar for seg bruk av nyteknologi og tverrestetikk

under samlebegrepet *scenekunst*. Hun ser på medie- og teknologiorientert scenekunst som en orientering der intermedialitet og tverrestetikk står sentralt. Der Berg både viser til dans og teater, holder jeg meg konsekvent til teaterforestillinger i oppgaven, dog teater også faller inn under samlebegrepet scenekunst. Irmers artikkel beskriver bruk av live video i tysk teater som vokste på 1990-tallet, og viser til blant annet Frank Castorfs innflytelser. Som en videreføring av Irmers diskurs, ser jeg nærmere på René Polleschs bruk av video i teateret gjennom en diskusjon av Volksbühnes forestilling *I love you, but I've chosen Entdramatisierung*. Jeg diskuterer i tråd med dette Volksbühnes situasjon, der det som følge av en opphetet debatt har resultert i en tvungen utskiftning av Castorf som leder sommeren 2017. Av natur vil historiekapittelet bære preg av store hopp i tid. Hensikten med kapittel 2 er å se de historiske linjene til den teknologiske utviklingen i teateret.

I oppgavens andre del (Kapittel 3 Prosjeksjonsteater) gjør jeg først rede for begrepet projeksjonsteater, og deretter projeksjonsteaterets ni underkategorier. Jeg trekker kontinuerlig inn eksempler på relevante forestillinger som jeg har sett i beskrivelsen av hver underkategori. I forlengelse av begrepet projeksjonsteater, gjør jeg rede for intermedialitet i teateret ved å støtte meg til Freda Chapple og Chiel Kattenbelts *Intermediality in theatre and performance* (2007). Etter dette trekker jeg inn Johannes Birringers artikkel, *The Theatre and It's Screen Double* (2014). Jeg vil i kapittel 3 forsøke å svare på spørsmålene: Hvordan omtaler teateranmeldere bruk av film og video? Trenger vi sjangerbetegnelsen projeksjonsteater? – ved å påpeke publikumsaksept av projeksjonsteater og dets aktualitet. Deretter diskuterer jeg mediedekningen av projeksjonsteater. Begrep og kontekst som jeg benytter meg av i oppgavens første del, tas opp igjen i diskursen i oppgavens andre del. Der jeg har kommentarer til teksten, eller ønsker å utdype noe, benytter jeg meg av fotnoter.

I oppgavens tredje del (Kapittel 4 Performative forestillingsanalyser) vil jeg foreta virkemiddelanalyser av tre forestillinger tilhørende projeksjonsteater. Felles for forestillingene er som nevnt tematikken selvbiografi, eller autofiksjon, og minner, som en strømning innen projeksjonsteater. Virkemiddelanalysene vil fokusere på beskrivelser av de estetiske virkemidlene, der de fragmenterte bildene fungerer som metaforiske bilder på tilstander. Jeg vil se på hvordan projeksjonsbruken fungerer som minnebearbeidelse. Det vil si at jeg i mindre grad

fokuserer på forestillingenes dramaturgiske handling, men at jeg i så måte gjør en performativ analyse der jeg gjør rede for det jeg ser, og da også min egen tolkning av forestillingene. I analysene støtter jeg meg til Knut Ove Arntzens diskurs i kapittelet «Kritikk, bilder og minner» i boken *Metodefestival og øyeblikksrealisme – eksperimenterende kvalitative forskningspassasjer* (2015), der Ann Merete Otterstad og Anne B. Reinertsen er bokens redaktører. Arntzen gir i dette kapittelet en pragmatisk tilnærming til hvordan analysere visuelle virkemidler i en forestilling. Han argumenterer for behovet for å foreta forestillingsanalyser på en allegorisk og metaforisk måte, og sier at «Forskeren og kritikeren (...) blir avhengig av å følge det egne blikkets nomadiske søken i forestillingens lag av mening uten å være styrt av en normativ dramaturgi.» (Arntzen 2015: 167). Der jeg finner det gjeldende, benytter jeg meg av *Forestillingsanalyse* (2010) av Michael Eigtved.

I analysen av *Your brother. Remember?* benytter jeg til dels Agnete Mette Juuls masteroppgave *Playing Van Damme, Being Oberzan* (2016), som også analyserer samme forestilling. Juul går grundigere til verks i sin analyse da hennes masteroppgave kun tar for seg denne forestillingen. Der det er relevant benytter jeg meg av Oberzans egne uttalelser fra hans forelesning på KHIO 14. mars 2017. I analysen av *Jimmy Young* støtter jeg meg til én anmeldelse og to essays funnet i *Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift (NSTT); Hjertejegeren - eller konseptualisme som horror* (2007) av Therese Bjørneboe, *Parallellhistorien og det usammenlignbare* (2015) av Julian Blaue, og *Hvordan utvalget foregår* (2015) av Tommy Olsson.

I analysen av *887* støtter jeg meg til *The Visual Laboratory Of Robert Lepage* (2014) av Ludovic Fouquet.⁶ Fouquets bok er et resultat av hans doktoravhandling om Robert Lepage og hans kunstneriske praksis. Bokens tittel henspiller på Lepages visuelle eksperimenter, og Fouquet går grundig til verks med å analysere Lepages særegne regitrek. Diskursen som Fouquet foretar viser også Lepages kunstneriske karriere, fra hans debut og frem til senere prosjekter. *887* er ikke blant forestillingene som Fouquet analyserer, da det er en forestilling som ble til etter bokens utgivelse. Den analytiske undersøkelsen av *887* er tett knyttet opp til Fouquets teorier, men også Lepages egne uttalelser om sitt arbeid. Der jeg refererer direkte til Lepages egne resonnementer

⁶ Oversatt til engelsk av Rhonda Mullins.

til sitt kunstnerskap er det enten hentet fra intervjuer jeg har funnet på YouTube, eller fra kunstnersamtalen i regi av Festspillene på Den Nationale Scene 25. mai 2017. Annet litteratur av Lepage som jeg til dels benytter er *Robert Lepage Connecting Flights* (1998) av Remy Charest.

Problemstillingen

Problemstillingen for denne masteroppgaven er som følger:

Hva er projeksjonsteater, og hvordan bruker selvbiografiske forestillinger projeksjoner, som film og video, for å visualisere minner?

Dette undersøkes ved å redegjøre for begrepet projeksjonsteater der jeg viser til konkrete eksempler på forskjellige forestillinger. Jeg deler projeksjonsteater opp i ni underkategorier, og der jeg innenfor hver kategori viser til konkrete forestillingseksempler. Deretter analyserer jeg en strømning innenfor projeksjonsteater hvor tre forestillinger tematiserer minner og selvbiografi. Det betyr at fellesnevneren for forestillingene er hvordan skuespilleren forteller om seg selv og sitt liv ved at de tar i bruk film og video for å visualisere minnene de forteller om. Min hypotese er at film og video, utfra visningskonteksten, naturlig leder til at bildene som vises assosieres som minner. Forestillingene jeg har valgt ut til virkemiddelanalysene er *Your Brother. Remember?* av amerikanske Zachary Oberzan, *Jimmy Young* av det norske kompaniet De Utvalgte, og *887* av fransk-kanadiske Robert Lepage. Foruten *Jimmy Young*, er *Your Brother. Remember?* og *887* soloforestillinger. For å belyse problemstillingen og gjøre den mer håndgripelig, har jeg laget fire forskningsspørsmål som jeg søker å besvare underveis i oppgavens kort- og virkemiddelanalyser. Disse er som følger:

1. Hvilke deler av beretningen fortelles ved hjelp av film og video?
2. Hvordan fungerer bruken av film og video som en medaktør?
3. Hvilken funksjon får filmens narrativ i forestillingen?
4. Hvilken kategori innen projeksjonsteater faller forestillingen under?

Kapittel 2 Film og video i teateret. Et historisk overblikk

Teaterets opprinnelse går lenger tilbake enn dokumentert historie (Carlson 2014: 1).

Opprinnelsen til det vestlige teateret fant sted omkring 300–400 år før vår tidsregning i antikkens greske teater. Allerede i antikken tok man i bruk sin egen tids teknologi for å tilrettelegge for flykonstruksjoner, som skulle gjøre *deus ex machina* mulig, med vendbare kulisser og periakter (Berg 2007: 69). Gjør man et hopp i tid finner man i renessansens og barokkens epoke mulighetene for innendørsteater. Spektakulære visuelle effekter kom som følge av renessansen og barokkens interesse for teknikk (ibid.). I romantikken ble maskieneriet i teateret viktig for å skape effekter, og «(...) naturkatastrofer som vulkanutbrudd og flom var populære innslag i datidens melodramatiske teater» (ibid.). Etter 1850, da elektrisiteten kom inn i teateret og lyset ble slukket i salen, fikk man særlig muligheten til å skape effekter med lys (ibid.: 70). Disse periodene har til felles at både vitenskapen og kunsten var i en blomstringstid. Det spektakulære var knyttet til hoffteateret og den borgelige teaterinstitusjonen, hvor teknologiens funksjon skulle imponere publikum. Den industrielle revolusjon på 1800-tallet skapte store endringer i samfunnet. Gradvis hentet kunstnere inspirasjon fra industrien. Først tematisk, deretter formalt. Utover funksjonen som effektmaker, får teknologien på 1900-tallet en mer sentral plass i teateret:

Det er først med avantgardens maskinestetikk som på forskjellige måter manifesterer seg på begynnelsen av det 20. århundre, med futuristene i Italia, konstruktivistene i Russland og ved den toneangivende tyske kunst- og arkitektskolen Bauhaus, at teknologien blir et eget tema for scenekunsten. Avantgarden ønsket å transformere kunsten slik teknologien hadde transformert samfunnet (Berg 2007: 70).

Teateret beveget seg vekk fra et deklamerende taleteater til å eksperimentere mer med ulike måter å fremføre et stykke på, til idéen om realisme. Avantgardebevegelsen i 1900–1935 ønsket et ‘annet’ teater, som var ulik enhver form forbundet med tidligere teater (Fischer–Lichte 1997: 115). Reteatraliseringen finnes også i moderne teater som har sitt utspring i moderne populærkultur; «this strand of tradition is composed of music hall, boxing, revue, cabaret, and, not least, film.» (Fischer–Lichte 1997: 116). Reteatraliseringen vendte blikket mot ikke-europeisk teater som asiatisk teatertradisjon, samt indisk og balinesisk dans (ibid.).

Reteatraliseringen av teateret betyr at det oppstod prosesser der avantgardeteateret tok til seg elementer fra ulike tradisjoner innen både europeisk og ikke-europeisk teater, som bidro til utviklingen av en ny teatralisk kode (ibid.). I sammenheng med hva som skjedde utenfor teateret, med urbaniseringen og den industrielle utviklingen, vil jeg nå gå videre og vise til Erika Fischer-Lichtes teori om persepsjonsendringen som skjedde i løpet av det tyvende århundret.

Persepsjonen om tid og rom

Samfunnsutviklingen bidro til å danne et nytt forhold til persepsjonen – sanseintrykkene – som følge av en progressiv prosess innen den økende industrialiseringen og urbaniseringen som spredte seg. Elektrifisering og automatisering ble i økende grad en del av hverdagslivet i storbyene. Teknologiske innovasjoner slik som damplokomotivet, telegrafene, telefonen, gramofonen, filmen, og bilen, utfordret i økende grad persepsjonen om tid og rom. Tradisjonelle moduser, vaner, mønstre, persepsjon, tanker i hverdagen, både i vitenskapen og i kunsten, var i radikal endring. Hovedsakelig var det bevegelseshastigheten på transportmidler som bidro til å utfordre sanseintrykkene, og som dermed tvang med seg en permanent og rask endring av sansene, og da særlig synet (viewing) og hørselen (hearing) (Fischer-Lichte 1997: 4):

At the turn of the century, perceptive modes of appreciating the fine arts and music were doubted – modes of perception which had “molded” ways of seeing and hearing since the Renaissance. Impressionism revolutionized the act of seeing by focusing on the optic experience, on the visualization of the moment. The impressionist picture consists of colors – light and dark, warm and cold – and lines, which are related to each other or which challenge the beholder to relate each to the other in order to be able to perceive the specific moment. Cubism went even further by destroying the perspectively structured picture space. Thus, the position of the beholder as a fixed external observer was undermined. (Fischer-Lichte 1997: 5).

Endringen lå an til å utfordre gamle måter å tenke på, som vi ser Fischer-Lichte skissere i sitatet ovenfor. Endringen av sanseintrykkene utfordret også hvordan vi begynte å *se* og *oppfatte* blant annet kunst, slik som i kubismen som Fischer-Lichte gir et eksempel på. Persepsjonsendringen ville som følge av dette også påvirke språket, oppfatninger og kunsten: «Different kinds of perception modes, body images, movement patterns, uses of language, etc., are constantly being

circulated back and forth between theatre and the other media, art forms, institutions, cultural performances, and behavior patterns of everyday life.» (Fischer–Lichte 1997: 9). Dette kan ses som en forklaring på hvordan persepsjonsendringen i samfunnet korrelerer med den radikale utviklingen som samtidig foregikk i teateret. Vi kan i så måte anse disse strømmingene for å ha banet vei for estetisk *aksept* i teateret – med tanke på bruk av annen teknologi og nye måter å fremføre teater på.

Uttrykket *ekspresjonisme* oppstod i Frankrike i 1901, der malerne Van Gogh og Gauguin forsøkte å fange utseendet på objekter som sett under et visst lys, og hvor det omkring 1910 fikk sin popularitet i Tyskland (Brockett og Hildy 2010: 414). Ekspresjonismen var mer utagerende og utadvendt enn symbolismen, og er en stil vi i dag særlig forbinder med Tyskland. Etterhvert som ekspresjonismen begynte å avta skulle Erwin Piscators eksperimenteringer føre til det *episke teateret* (Brockett og Hildy 2010: 418). Mellom 1924 og 1927 skulle han lage det han kalte for *proletariansk teater*, der hensikten var å lage det motsatte av standardforestillinger ment for arbeiderklassepublikummet (ibid.). Piscator tok i bruk flere elementer i hans forestillinger, deriblant film, som en måte å argumentere for sine sosiale og politiske reformer (ibid.).

Det episke teater kjenner vi best til i fra Bertolt Brecht (Brockett og Hildy 2010: 418). Brecht hentet sin inspirasjon fra orientalsk teater som han tok inn i utviklingen av sitt episke teater, og som han kom til å perfektionere. Brecht blandet narrativet og dramatiske teknikker for å tvinge publikum til å se på teateret med et kritisk blikk, i motsetning til å være passive tilskuere (ibid.: 419). Her kom også underliggjøringen av det som foregikk på scenen som Brecht kalte for *verfremdungseffekt* – på norsk fremmedgjøring. Fremmedgjøringen, eller *verfremdungseffeten*, gikk ut på å underliggjøre teateret slik at publikum begynte å stille spørsmål ved det. Teoriene og praksisen til Brecht har i stor grad inspirert kommende regissører verden over, og er fortsatt å anse som inspirasjon den dag i dag.

En kan si at teaterets benyttelse av film, og senere video, henger sammen med samtidens teknologiske utvikling. Endringer i samfunnet resulterte i nye måter å tenke kunst, og da også teater. Likevel må man ikke glemme at det samtidig fantes motbevegelser til utviklingen, som ønsket et mindre teknologisk utstyrt teater, og som søkte seg tilbake til det enkle. Jeg vil nå gå videre med å vise til film i teateret fra et historiografisk perspektiv

Film i teateret fra et historiografisk perspektiv

I begynnelsen av 1890-årene lå teknologien til rette for at filmen kunne bli en realitet (Bordwell & Thompson 2010: 5). I 1882 eksperimenterte den franske Émile Reynaud med å projisere korte serier av tegninger. Til tross for at kvaliteten var dårlig, anses de offentlige filmvisningene som han holdt i 1892 for å være blant de første. I 1895 brukte Reynaud kamera med tilpassede filmstriper til å lage filmer, en teknikk som siden har banet vei for filmens utvikling (Bordwell & Thompson 2010: 6). Bruk av film i teateret startet omtrent samtidig som filmens inntog i følge Greg Gieseckam. Erwin Piscator anerkjennes som den første instruktøren til å ta i bruk film i teateret. Ifølge Gieseckams studier skal det ha vært flere enn Erwin Piscator som benyttet seg av film, slik som eksempelvis den tyske Franz Kranich (2007: 32–33). Grunnen til at vi har kjennskap til Piscator og Kranich er at de skrev om sitt arbeid. I tillegg skrev Kranich om andre teaterhus og deres projeksjonsfasiliteter. Gieseckam viser til hvordan tanken om å ta i bruk film i en forestilling ikke virket så fjernt for datidens publikum som tidligere antatt. Dette er et perspektiv som Fischer–Lichte kaster et lys over og forklarer ved å vise til hvordan de fleste vesteuropeiske språkene i det syttende århundret tok i bruk ordet *teater* når de henviste seg til ulike aktiviteter:

The term *theatre* signified any raised space, where something worth being seen and observed was set up or happening – be it a fountain or an execution, a comedy or an operation, an exposition of rare naturalia or a funeral procession. Moreover, the term was used in the titles of many philosophical, theological, moral, literary, historical, biographical, scientific, technological, geographical and medical treatises. (...) In Germany, it was not until the end of the eighteenth century that the term was restricted to a particular institution, its buildings, and its products. This, in the seventeenth century the term *theatre* not only implied a variety of diverse meanings, but even oscillated between different kinds of institutions and cultural performances. The limitations of the term at the end of the eighteenth century seems to be a result of intense negotiations on the concept of theatre, particularly on the future exclusion of certain exchange from specific cultural domains into theatre. In the twentieth century the inverse process can be observed. Exchanges taking place between all kinds of media, art forms, cultural performances, institutions, everyday life, and theatre are renegotiating the concept of theatre. (...) the boundaries between theatre and the other cultural domains are permanently reassessed, a process which constantly redefines the whole concept of theatre. (Fischer–Lichte 1997: 12-13).

Før kinohus slik vi kjenner det i dag ble bygget, ble film ofte vist i musikkhaller eller i vaudeville-teater. Programmet kunne variere, og alt fra komedie og tryllesnummer til sang- og danseopptredener kunne vises samme kveld før en filmvisning (Gieseckam 2007: 27). Som vi kan

se utfra sitatet ovenfor var samtlige former for underholdning eller store begivenheter omtalt som *teater*. Det var derfor ikke utenkelig at film og teater kunne forenes. Film som virkemiddel i teateret ble brukt for å ekspandere teaterets spatiale og temporale rekkevidde. På den måten ble det praktisk lettere å såkalt «transportere» aktørene fra ulike destinasjoner i ulike scener. Jeg vil nå gå videre med å beskrive innflytelser innen filmbruk i teateret fra 1900-tallet og frem til 1990-tallet, med forbehold om enkelte store sprang i tid.

Begynnelsen av 1900-tallet: Méliès

Den aller første registreringen av en forestilling der film ble tatt i bruk skal være i 1904 (Giesekam 2007: 27). George Méliès fikk i oppdrag av Folies-Bergère å lage en film som skulle brukes i revyen *Le Raid Paris-Monte Carlo en Deux Heures*, som senere er bedre kjent som en selvstendig kortfilm. *Le Raid Paris-Monte Carlo en Deux Heures* som Méliès lagde viser Kong Leopold II på en komisk bilreise fra Belgia til Monte Carlo. Folies-Bergère-aktørene spilte sketsjer som hang sammen med filmens ti minutter lange varighet. Når filmsketsjen sluttet fortsatte aktørene revyen der filmen slapp. Ifølge Giesekam skal fascinasjonen for filmsketsjen ha begeistret kritikerne i så stor grad at samtlige anmeldelser endte opp med kun å omhandle filmvisningen (Giesekam 2007: 28). Giesekam mener at dette kan ha hatt en sammenheng med det nye mediet – *film* – som i kombinasjon med det nye fremkomstmiddelet – *bilen* – tiltrakk kritikernes oppmerksomhet.

Dersom vi ser det i sammenheng med Fischer-Lichtes forklaring om samfunnets persepsjon, som nå var i radikal endring, er det grunn til å anta at Giesekams hypoteser stemmer. Fischer-Lichtes sitat på forrige side viser til at rester av begrepet *teater* som et begrep som sammenfatter all underholdning fortsatt var å finne i 1904. Utfra denne konteksten kan kritikernes omtaler ha betydd at anmeldelse om filmen også betød at de vektla bruk av film i teateret. I tråd med teorien om persepsjon er det også grunn til å tro at historikere i senere tid, etter at ulike underholdningsbegreper ble holdt separat fra teaterbegrepet, har tolket dette som en ren filmanmeldelse.

Dersom det stemmer at en filmsketsj om en bilreise overskygget kritikernes helhetlige omtale av en revyforestilling, er det grunn nok til å tro at dette er årsaken til at man senere antok at film og teater, som to forskjellige medier, ble holdt adskilt ved filmens inntog. Men dette vet vi ikke med sikkerhet. Ifølge Giesekam skal kritikere ha uttrykt en misnøye om Méliès' teatraliske filmuttrykk, som overdreven bruk av triks og spetakkel. Dette viser kritikkens betydning som dokumentasjon, men og kritikernes evne til å utelate, eller mistolke en forestilling. Det kan tyde på at Fischer–Lichtes teori om persepsjonen igjen stemmer. I denne sammenhengen klarte man ikke helt å orientere sanseinntrykkene til å se hver del av forestillingen som en del av et forestillingsverk – som en del av en helhet. Dette fordi bruken av film i teateret var nytt. Det kan være forklaringen til at Méliès' filmer bevisst var ment å ta i bruk elementer av spetakkel og triks, nettopp for å passe inn i en slik helhet, og som stod i kontrast til de tradisjonelle konvensjoner som nå var i endring. På en annen side kan det også antyde at publikum i denne sammenhengen ikke aksepterte en slik sammenfletting av medier, og at selv om film ble brukt i teateret siden 1904, var man fiendtlig innstilt til en slik bruk.

1920-tallet: Piscator

Erwin Piscator var den første regissøren som tok i bruk film i teateret på en omfattende og regelmessig måte. I boken *The Political Theatre* (1929) tar han for seg sitt syn på teaterpolitikk og teaterestetikk. Piscators politiske interesse tillot ham å se på den dokumentariske kvaliteten som filmen hadde å tilby, kjent som *episk teater*. Episk teater er en militant teaterform (Brockett og Hildy 2010: 418). Piscator skapte det som kalles for et *proletarisk drama*, som vil si at han lagde forestillinger der han omformet tekster til å samsvare med hans ideologiske tanker. Forestillingene hadde en politisk innhold, som av sympati med arbeiderklassen stod i motsetning til det tidligere underholdende teateret overklassen var kjent med.

Piscator var og kontroversiell i sin samtid, Franz Kranich var senere uenig i hans bruk av filmen (Giesekam 2007: 35). Den dokumentariske kvaliteten som filmen bidro til skal også ha satt handlingen i en historisk kontekst, som senere utviklet seg til en preferanse for det multimediales retoriske effekt. Piscators totale teater, med bruk av et komplekst maskineri

bestående av heis, tredemøller, filmsekvenser, tegnefilmer, og andre virkemidler, var med på å trekke en parallell mellom det dramatiske og de aktuelle historiske hendelsene som foregikk i Europa på den tiden (Brockett og Hildy 2010: 418). Film ble bevisst tatt i bruk for å sette lys på en aktuell problemstilling, samt en måte å gjenspeile samfunnets uro på. Med andre ord var det alltid en kobling til samfunnet i Piscators arbeid (Gieseckam 2007: 40). Ved å sette filmen i en større analytisk sammenheng, kunne filmen Piscator tok i bruk overskride karakterens syn på samfunnet, eller brukes som uttrykk for demonstrasjon.

1930-tallet: Kranich

Den tyske Franz Kranich skrev i 1929 boken *Bühnentechnik der Gegenwart*, som omhandler tysk teater og dets praksis (Gieseckam 2007: 32). I 1933 kom volum II av *Bühnentechnik der Gegenwart* (ibid.). Ifølge Kranich skal tysk teater ha vært ledende innen teknologi, der totalt femten teaterhus var utstyrt med projeksjonsfasiliteter. Kranich skal ha sett filmens potensiale i teateret ved å argumentere for at, med Gieseckams ord, «modern spectators, accustomed to the speed of cars and planes and the rapid changes of scene in films, no longer have patience for the long scene-changes associated with 19th-century theatre» (2007: 32–33). Det at han beskriver sin samtid som vant til bilens og flyets hastighet, samt raske sceneskift i film, viser endringen som har skjedd med sanseinntrykkene i løpet av et par tiår. Kranich mente at sceneskift kunne effektiviseres ved bruk av film, uten at det trengte å gå på bekostning av den teatraliske illusjon. I tillegg argumenterte han for film som skildret en karakter ville gagne revyen, operetten, farsen og julespillet (ibid.).

Kranich skildret flere eksempler på scenografisk bruk av film i forskjellige forestillinger, og oppmuntret til det, særlig når det kom til Wagners opera. For Kranich var dette en økonomisk gunstig måte å finne estetiske løsninger på, i tillegg til å minske antall statister. Han mente at filmen kunne forbedre skuespillet i opera og i populære former som farsen og revyen. I motsetning til Piscators ideologiske idéer om hva filmen i teateret kunne tilføre, delte ikke Kranich den samme oppfatningen (Gieseckam 2007: 34). Dersom filmen skulle bli tatt i bruk i teateret måtte filmen i så fall skjules, og ikke opptre som et kunstig element, men heller sømløst

gli inn i landskapet. Dette mente Kranich var noe problematisk når det gjaldt realismen. På grunn av lyssetting ville ikke filmen synes godt nok på scenen, og derfor fremstå som kunstig i realismens drama. I opera derimot, hvor historiene var preget av fantasi og overdrevne figurer, kunne filmen i så måte underbygge et slikt univers i større grad (ibid.: 35).

Live-video i tysk teater fra 1987 – 2017

I 1987 brukte den tyske regissøren, og senere teatersjef for Volksbühne, Frank Castorf, live-kamera i oppsetningen av Ibsens *En folkefiende*. Ved denne forestillingen ble det tatt i bruk en enkel TV-skjerm på en ellers naken scene (Irmer 2003: 35). Bilder av en person ble overført på scenen, som trolig skulle vise vedkommende innesperret i en kjeller. Kameraet var ubevegelig, og bildene fremsto som fragmenter av et ansikt. Bildefragmentene var for nærme til å kalles en close-up i klassisk forstand, men skal likevel hatt en treffende virkning i følge Thomas Irmers essay *Det nye blikkets teater* (2003). TV-skjermen videoen ble vist på var på 61-tommer. I forhold til rommets dimensjon fremstod skjermen som liten, men grunnet dens til nå nye bruk og estetikk, hadde den likevel en interessant effekt på forestillingen.

Irmers essay gir videre en beskrivelse på hvordan blant annet Frank Castorf og René Pollesch tok i bruk film og video i sine forestillinger i slutten av 80-tallet og videre på 90-tallet. Trolig skal Castorf ha inspirert Pollesch. Bruken av video var nytt og virkningsfullt og åpnet opp mulighetene til å utforske estetikkenes grenser. En kan si at Castorfs bruk av live-video i *En folkefiende* etablerte en form for dominoeffekt, en form for konvensjon, til hvordan andre regissører i Tyskland kunne ta i bruk live-video i teateret. Irmer beskriver hvordan live-video på slutten av 1990-tallet var å se på teatrene i påfallende større grad enn før i Tyskland. Trolig skal økonomisk gunstighet ha bidratt til live-videos økende bruk, men og fordi mediet for lengst hadde gjort sitt inntog i folks hverdag (Irmer 2003: 35).

Bruken av live-video i teateret på 90-tallet virket som noe nytt og trendy, og skal ha blitt brukt på det Irmer kaller for en *ikke-illustrativ måte*. Med det mener Irmer at videoen ble brukt som en del av rommet – *assosiativt* – ved at videoen ble brukt som et element som ble oversatt i

et annerledes billedspråk.⁷ Dette betød at videoen ikke lenger trengte å stå i fortellingens eller fortolkningens tjeneste. Rommet kunne nå fylles med kameraer og skjermer som det nye forholdet mellom rom og bilde. Hvordan man tok i bruk skjerm og kamera i rommet var egentlig det nye ved bruk av live–video i teateret (Irmer 2003: 35).

I dag har dette grepet for bruk av live–video i teateret blitt vanlig å se på tysk institusjonsteater, og da særlig i Berlin. I Berlin har det i større grad vært en forståelse for motkulturen og undergrunnskunsten enn hva vi ser preger teaterestetikken i Norge (Bjørneboe 2017: 3). Særlig har Castorfs rolle vært av stor betydning for Volksbühnes rolle i å skape debatt, og i utforskningen av multimedial teknologi som film og video i teateret. Siden 1987 har Castorfs bruk av video utviklet seg til å bli en av hans distinkte former for videobruk.⁸ Irmer betrakter bruken av video i Castorfs første oppsetning som et *tredje øye* «(...) som kan la den helheten vi er vant til å betrakte et scenebilde som, vises i utsnitt – slik at det forstørres, forminskes, korrigeres, ødelegges eller bekrefte.» (2003: 35). Grunnet lederskifte på Volksbühne i 2017, ble Frank Castorf tvunget til å gå av som teatersjef. Det berlinske, og det tyske teateret som sådan, befinner seg i en historisk overgangsfase som er relevant å ta med i dette kapittelet. Avgjørelsen om å avsette Castorf som teatersjef henger sammen med en heftig debatt i Berlin, og ellers i Tyskland, som har pågått i de siste par årene. Som en betydningsfull regissør og teatersjef, banet Castorf vei for den tyske video–estetikken på et institusjonsteater.

Castorf har i løpet av sine tjuefem år som teatersjef skapt teaterets utfordrende, provoserende, og nyskapende teaterestetikk, som den i dag forbindes med. Lederskiftet betyr også at ensembleteateret på Volksbühne, som ble skapt under Castorfs ledelse, avskaffes av påtroppende teatersjef Chris Decron (Bjørneboe 2017: 3). I debatten omkring Volksbühne er det flere som mener at dette vil bety et stort kulturtap for tysk teater. Belgiske Decron på sin side, mener at teaterets praksis er utdatert. Decron har uttalt at han skal *introdusere* Volksbühne for et multimedialt kunstuttrykk. Castorf har i sin tjuefem år som teatersjef vært med på å gi Volksbühne et multimedialt kunstuttrykk. Det er derfor en noe arrogant uttalelse Decron har kommet med når Frank Castorf, i lag med blant annet René Pollesch «(...) ikke bare har sprenget

⁷ Se side 35–36 for min egen betegnelse som tilsvarer Irmers beskrivelse av video som assosiativt.

⁸ Det er ikke dermed sagt at Castorf kun bruker film og video i sin regi, men at hans eksperimentering med video siden 1987 har resultert i hans gjenkjennelige estetiske stil

formatet, men vært med på å gjøre Volksbühne til en kringkaster for kritisk teori og sosial og politisk motstand.» (Bjørneboe 2017: 3). I følge Irmer skal Castorfs debut med video i teateret i 1987 ha inspirert blant annet René Pollesch til å utforske videoelementets egenskaper i teateret på begynnelsen av 2000-tallet. En tradisjon som jeg etter å ha sett Pollesch sin siste oppsetning på Volksbühne vil vise til. Jeg vil nå gi en kort beskrivelse av videobruk i Pollesch sin *I love you, but I've chosen Entdramatisierung*.

Castorfs Volksbühne – slutten av en æra

René Pollesch sin *I love you, but I've chosen Entdramatisierung*, som gikk for siste gang 10. mai 2017, bruker live-video på en omfattende måte. I store deler av forestillingen befinner skuespillerne seg inne i tre forskjellige rom bygget av stillaser. Rommene er dekket av en oransjefarget pressenning. Live-video projiseres samtidig på to ulike lerret, og ved at skuespillerne er gjemt bak pressenningen, tvinges publikum til å se handlingen på lerretet. Inne i det heldekte rommet er det i tillegg til skuespillerne et par aktører eller teknikere som filmer skuespillerne, og en som tar opp samtalen med en mikrofon. Det hele minner en om en form for direktevist fjernsyn. Innslagsvis går skuespillerne ut og inn av stillasrommene, som også forsikrer oss om at videoen som projiseres på lerretene foregår i sanntid. Utfra hvor man sitter som publikummer kan man via en åpning få innsyn til selve rommet, og dermed også se at handlingen og projiseringen gjøres i nuet.

I love you, but I've chosen Entdramatisierung skal angivelig være Pollesch sin siste forestilling på Volksbühne.⁹ *I love you, but I've chosen Entdramatisierung*, heretter kalt *I love you...*, tolker jeg som en politisk uttalelse til et tvungent lederskifte på Volksbühne.¹⁰ Fra et estetisk perspektiv var forestillingen noe provoserende i den forstand at størsteparten av handlingen gjøres bak lukkede rom. Innsynet til rommene skjer kun ved at vi blir tvunget til å vende blikket fysisk bort fra scenen og over på de malplasserte lerretene. I stedet for å projisere, eller sette opp et lerret i midten av salen, er et lerret plassert i salens høyre side, og den andre på

⁹ Både Castorf og Pollesch vil antageligvis fortsette som regissører. Hvorvidt de blir invitert til å regissere igjen på Volksbühne vil tiden vise.

¹⁰ Politisk i den forstand at den adresserer lederskiftet via dialogen, men som følge av en tysk språkbarriere fikk jeg ikke helt fatt på hva som ble sagt.

venstre side. Dette grepet kan minne om Bertholt Brechts bruk av *Verfremdung* i teateret, der målet var å underliggjøre dagligdagse gjøremål gjennom overdrivelser, i et forsøk på å vekke tilskueren til å tenke kritisk. I det fysiske rommet er skuespillerne gjemt, men samtidig kommer vi mer innpå dem ved at projiseringen av dem fokuserer på å vise *talking heads*. Det er en form for intimitet som også kommer som følge av det, samtidig som at vi som tilskuere ikke kan styre hva og hvor vi *vil* se.

Forestillingens estetiske form skaper i så måte en distanse mellom publikum og deres emosjonelle innlevelse. På mange måter kan man se likheter mellom Pollesch i denne konteksten og Brecht. Her har Pollesch bevisst valgt å unngå en behageliggjøring hos publikum ved å frarøve dem deres voyeristiske frihet. Der man i Brechts episke teater tok i bruk utbrudd av sang, samt pause mellom aktene som åpnet opp muligheten til diskusjoner blant publikum, har vi i Polleschs *blikk–restriksjoner* skapt en underliggjøring av distanse og intimitet. Pollesch legger derfor føringer for *hvor* vi blir *nødt* til å se. På den måten er det Pollesch som styrer og bestemmer hva og hvor vi ser, slik som i film med kameraføringer. Dersom vi ønsker å betrakte skuespillerne, blir vi *nødt* til å gjøre det innenfor forestillingens blikk–restriksjoner, som strider med teaterets konvensjoner, fordi blikket ikke kan vandre fritt uten å gå glipp av det som projiseres på lerretet. I begynnelsen av forestillingen lures vi til å tro at skuespillerne vil være synlige i det fysiske rom. I stedet tvinger Pollesch oss til å bli *seere* eller *okulære kikkere* som assosieres med det vi kjenner til fra kino og film. Vi retter blikket mot en skjerm for visuell underholdning i en teatersammenheng, vel vitende om at skuespillerne befinner seg bak en presenning, og vi får heller ikke eksempelvis betrakte en skuespillers kropp og kroppsuttrykk på våre egne premisser. Publikums voyeuristiske natur blir både begrenset og utfordret.

Grepet kan minne om det Catherine Wheatleys analyse av Michael Hanekes *Caché* (2005) omtaler som et forsøk på å vekke oss fra “Hollywood–dvalen” (Wheatley 2009: 153). Man kan si at Pollesch i *I love you..* forsøker å vekke oss ut av “kommersiell teater–dvalen”. Pollesch tar et bevisst valg om å bryte teaterkonvensjoner ved å frarøve oss muligheten til å skue forestillingen på våre premisser. Derfor er bruken av live–video overdrevet. Pollesch er bevisst publikums skopofile driv til å skue en scene og skuespiller, som kan være grunnen for de malplasserte lerretene. Vi blir også sittende å betrakte andre tilskuere i salen så vel som

lerrettene. De malplasserte lerretene gjør at de som sitter på bakerste rad vender blikket forover, mot det andre lerretet på motsatt side, og da i retningen mot en selv. På den måten tar vi også inn andres reaksjoner i større grad enn om vi satt i en tradisjonell måte. Som følge av å bryte teaterkonvensjonene, kan det også oppleves som frustrerende å være avhengig av å se på lerretene for å se skuespillerne. Dette åpner opp for å tolke forestillingen i retningen av at vi skal reflektere over er vår rolle som tilskuere, samt ta hverandre inn i den helhetlige opplevelsen.

Forestillingens intermedialitet spilles ut ved hjelp av å imitere et cinematografisk uttrykk. Selv om projiseringen av bildene er preget av direkte filming, er det også slik at man ved hjelp av teknikere skifter kameravinkel mellom kameraholderne. Det er også bruk av et mer tradisjonelt cinematografisk uttrykk i form av forhåndsinnspilte film–noirlignende sekvenser som dukker opp på lerretene. Selvbevisstgjørelsen i *I love you...* skaper derfor ubehag da vi må ta stilling til Volksbühnes situasjon. Situasjonen er farget av ubesvarte spørsmål hva angår lederskiftet, og våre uante forventninger til hva Decron kommer til å bringe teateret i fremtiden. Vi kan si at dette setter oss opp mot en ubehagelig følelse av suspens. Suspensen på at noe fælt skal skje – Decron bryter med teaterets til nå skapte tradisjon – og frustrasjonen over Castorfs tvungende avgang.

Man kan si at Pollesch sitt estetiske grep i *I love you...* kommenterer Decrons uttalelser om å introdusere Volksbühne for multimedialt kunstuttrykk, nettopp ved å ta utgangspunkt i multimedia. Her er det en måte for Pollesch, og da også Castorf, å si at deres teatergenerasjon skapte den moderne estetikken Volksbühne i dag forbindes med. En kan også se det som en eldre generasjons nostalgiske avskjed med teateret, men og at både teateret og fjernsynet anses som såkalt gammeldags av en yngre generasjon. Det gjenspeiler og en generasjonsskifte. Decrons visjoner om nyskapende estetikk skal bli interessant å holde et øye med. Rent spekulativt kan man tenke seg at han, med bakgrunn som kurator for Tate Modern i London, vil innlede mer intermedialitet i teateret. Hvordan Decron skal *introdusere* Volksbühne for multimediale kunstuttrykk, med tanke på at de i over et par tiår nettopp har bedrevet med dette, vil tiden vise. Det vi i denne omgang vet er at Castorfs debut med live–video i 1987, avsluttes med Polleschs live–video forestilling *I love you, but I've chosen Entdramatisierung*. Entdramatisierung, som på norsk oversettes til dramatisering, kan tolkes dit hen at Polleschs tittelvalg henspeler hans

kjærlige, om ikke bitre, avskjed til Volksbühne–publikummet. Tittelen signaliserer en ‘takk for nå’ samt hengivenhet til sitt publikum, men og en ‘det var *vi* som var først ut med å introdusere multimediale kunstuttrykk på Volksbühne, Decron’.

Teater som direktevist fjernsyn

Som kameramann og videokunstner arbeidet Jan Speckenbach tett med Frank Castorf i den tidligere nevnte oppsetningen *En folkefiende*. Speckenbach beskrev arbeidet i teateret som tilsvarende fjernsynsteknologien. Han mente at dette dreide seg om å arbeide direkte (live), og så på det som felles for teateret og direktevist fjernsyn – noe som både filmen og kinoen mangler. Innenfor klassisk filmteori ses filmbildet som et vindu mot virkeligheten, en form for skjulested «(...) som avdekker alt utenom det utsnittet som vises.» (Irmer 2003: 36). Irmer mener at spørsmålet blir stilt på nytt ved Castorfs anvendelse av live–video, fordi det beskjeftiger seg med virkelighetsfragmenter som et utsnitt som skjuler andre utsnitt som tildekkings– og avdekkingsprinsipper (ibid.). Eksempelet med personen i kjelleren får ansiktet sitt vist på skjermen i *En folkefiende*, identifiserer en slik bruk. Irmer siterer Speckenbach som sier at:

Kjempeopptaket man ser på lerretet skal føyes inn i den overordnede sceniske sammenhengen. Der den symboliserte enheten både blir støttet og undergravd. Det samtidige ved handlingen på scenen blir ved hjelp av det fragmentaktige ved filmbildene ... vist fram som en realitet, men likefullt også som en illusjonenes realitet og som deres produsent. Det paradoksale ved tekniske live-overføringer til et sted hvor det ikke utspiller seg noe, bortsett fra overføringene av disse fragmentaktige bildene, gjør filmiske løsninger mulige som ikke ville vært mulige verken i kinoen eller tv. Slik sett forblir fjernsynsteknologien et fremmedlegeme på teatret, samtidig som den nettopp gjennom en slik fremmedgjøring gjør det mulig å finne former som man trodde var gått tapt. (Irmer 2003: 36).

Jan Speckenbachs beskrivelse av fjernsynsteknologien som et fremmedlegeme i teateret i oppsetningen av Castorfs *En folkefiende* fra 1987, minner om det Pollesch gjorde i *I love you...* i 2017. I så måte er det en full sirkel vi bevitner, der referansen til videobruken i Pollesch tilsvarende den Castorf gjorde. Med det er Castorfs æra på Volksbühne slik vi kjenner den over.¹¹

¹¹ Castorfs siste regi på Volksbühne er en syv timers lang iscenesettelse av Wolfgang von Goethes *Faust II*. Nytolkningen er satt til et Castorf–univers hvor det bl.a. er lagt opp til satirisk betraktning av situasjonen på teateret. Forestillingen skal ifølge en anmeldelse av Thomas Irmer (2017) også ha preg av video.

Jeg har til nå vist hvordan den tyske teatertradisjonen har vært åpen til å utforske filmens og videoens muligheter fra 1920-tallet med Piscator, Castorfs videodebut i 1987, og frem til Pollesch sin live-video i dag. Kranich sine beskrivelser om at teaterhusene allerede på 1930-tallet var tidlig utstyrt med projeksjonsfasiliteter indikerer også dette. I 1933 argumenterte Kranich for bruk av film i teateret på grunnlag av at publikums sanseinntrykk hadde vent seg til bilens og flyets hastighet, samt de raske sceneoverganger som filmen kunne tilby. Slike argumenter ser vi også spor av nærmere vår tid. William Dudley foreslo for eksempel i 2004, med Greg Giese-kams ord, at bruk av video og «(...) computer-generated projected settings» var nødvendig for å fange oppmerksomheten til et yngre publikum og trekke dem til teateret (2007: 4).

Det er tydelig at man innen tysk teatertradisjon har grepet fatt i bruk av både film og video som et element som er med på å skape ytterligere dimensjoner i scenebildet. Videre har dette fungert som en dominoeffekt og inspirert andre til å ta i bruk film og video. Etterhvert som ulike kunstformer innen dans, musikk og teater utviklet seg i retningen av avant garde, økte eksperimenteringen av live video på 1960-tallet også i USA. Det er en trend som på 90-tallet vokste seg større (Irmer 2003: 34). Anvendelsen av film og video ser vi et tydeligere preg av på tyske institusjonsteater i dag enn hva vi kan sammenligne med eksempelvis her i Norge.

Ethvert spor etter filmbruk i teateret har opphørt som følge av at kritikerne unnlot å beskrive inkorporeringen av film i en forestilling. Med det kan vi si at enhver beskrivelse av filmbruk i teateret er å regnes som dokumentasjon. Særlig med tanke på hvor begrenset distribusjon teaterforestillinger generelt har sammenlignet med andre medier. Derfor kan kritikerne i 1904 ha ledet oss på villspor når de skrev om Méliès' *Le Raid Paris-Monte Carlo en Deux Heures*, der de endte opp med å unnlate å beskrive forestillingens helhet som en forestilling som inkorporerte filmen i den sceniske handlingen. Med det forsvant også beviset for det andre som skjedde på scenen like fort som øyeblikket forestillingen opphørte. Giese-kams funn er viktig, fordi det viser til hvor tidlig film ble tatt i bruk i teateret, og at oppfattelsen av at film i teateret er et nytt fenomen ikke stemmer. Da er spørsmålet – hvorfor finner vi spor av skepsis til bruk av film og video i teateret den dag i dag? I et forsøk på å besvare dette spørsmålet vil jeg nå

gå videre med å introdusere motbevegelsen til bruk av film, video og andre elementer, altså det man kan kalle et *rikt teater*, med å vise til *det fattige teateret*.

Motbevegelsen 1913–1968: Copeau og Grotowski

Idéen om et *fattig teater* der skuespilleren spiller på en naken eller bar scene kommer opprinnelig fra den franske Jacques Copeau (Gieseckam 2007: 5). I 1913 skriver Copeau essayet *Un essai de rénovation dramatique*,¹² der han presenterer sine tanker for et nytt og ikke-kommersielt teater¹³ som skal appellere til et yngre og intellektuelt publikum. I essayet er han overbevist at teaterkunsten står i fare for å bli svekket av overflødige uttrykk. Han mener at teateret kan ende opp med å bli «(...) mer opptatt av det pittoreske og det fantasifulle enn av dramaet.» (Copeau 1913), og hevder at en enkel og naken scene virker disiplinerende, fordi «(...) den tvinger oss til å konsentrere oss om ektheten i følelsene og handlingene til de personene vi fremstiller» (ibid.). Avslutningsvis skriver Copeau at «(...) for å realisere vårt nye kunstverk – gi oss en naken scene!» (1913). Copeaus nakne scene – *tréteau nu* – deler mange likhetstrekk med Jerzy Grotowskis fattige teater.

Reaksjoner mot å bruke film eller video i teater er delvis formet av den langvarige spenningen mellom de som foretrekker et strippet teater mot de som foretrekker det visuelt spektakulære (Gieseckam 2007: 5). I Jerzy Grotowskis bok *Towards a Poor Theatre* (1968) er han fiendtlig innstilt til enhver form for stilblanding i teateret. Grotowski vil finne frem til essensen av teateret ved å unngå enhver form for stilblanding, og setter skuespilleren i sentrum. I løpet av 60-tallet blir Grotowski ansett for å være en stor fornyer av europeisk teater (Amundsen 2015). Grotowskis fattige teater går ut på å fokusere på skuespilleren, og forholdet mellom skuespilleren i møte med publikum, som har en historisk forankring som strekker seg tilbake til Aristoteles' *Poetikken*. Tragedien skal oppnå sitt formål uten å ty til visuelle effekter (Gieseckam 2007: 5). Hva angår det rike teateret, kaller Grotowski det for *syntetisk*;

¹² Som på norsk kan oversettes til *Et forsøk på å fornye den dramatiske kunsten* jmf. Kjell Helgheims oversettelse i *Visjoner om teater. Franske teorier og manifeste fra 1800- og 1900-tallet*.

¹³ Vieux Colombier-teateret.

This “synthetic theatre” is the contemporary theatre, which we readily call the “Rich Theatre” – rich in flaws. The Rich Theatre depends on artistic kleptomania, drawing from other disciplines, constructing hybrid-spectacles, conglomerates without backbone or integrity, yet presented as an organic artwork. By multiplying assimilated elements, the Rich Theatre tries to escape the impasse presented by movies and television. Since film and TV excel in the area of mechanical functions (montage, instantaneous change of place, etc.), the Rich Theatre countered with a blatantly compensatory call for “total theatre.” The integration of borrowed mechanisms (movie screens onstage, for example) means a sophisticated technical plant, permitting great mobility and dynamism. And if the stage and/or auditorium were mobile, constantly changing perspective would be possible. This is all nonsense. (Grotowski 1968: 19).

I Grotowskis sitat ovenfor, kommer hans skepsis for det multimedial bruk i teateret klart frem. Han er krass i sin kritikk når han kaller det for et ‘konglomerat uten ryggmarg og integritet’, men evner ikke i denne sammenhengen å argumentere for *hvorfor* bruk av film på scenen er problematisk, og viser heller ikke til konkrete eksempler der en multimedial teateroppsetning har vært såkalt tullete. Grotowski virker å sette sitt fattige teater i en opphøyet posisjon. Dersom vi igjen ser det fra Ficher–Lichtes persepsjonsteori er det grunn til å tro at Grotowski ikke evnet å se mulighetene et rikt teater *også* kan åpne for. Peter Brook, en annen innflytelsesrik regissør, delte også Grotowskis ideologi.¹⁴ Peter Brooks mest siterte setning fra hans bok, *The Empty Space* (1968), skal i følge Carlson være ‘I can take any empty space and call it a bare stage’ (2014: 25). En av de første kjente formlene for hva dramaet består av ble i 1965 beskrevet av teoretikeren Eric Bentley, som mente at, med Marvin Carlsons ord, «A impersonated B while C looks on» (2014: 2). Formelen peker ut to essensielle ting ved dramaet, den ene er aktiv imitasjon, og den andre er tilskueren. Man må også påpeke at Bentleys formel utelater et viktig komponent innen dramaet – historiefortelling. Carlson mener at man da må ta inn Aristoteles for å utvide formelen til å lyde slik; «A imitates B *performing an action* while C looks on» (ibid. [utheving i originalen]). Her ser vi tydelig hvordan tilhengere av det fattige teateret tok denne formelen til sitt bryst, slik som Grotowski.

¹⁴ Peter Brook har forøvrig skrevet forordet til Grotowskis bok, der han blant annet skriver at begge arbeid har likhetstrekk. Forordet kan leses som et hyllest til Grotowskis teori og arbeid.

Historisk overblikk – kort oppsummert

Før Castorfs bruk av kjempeopptakene i *En folkefiende* i 1987, fantes det ingen konvensjoner for hans bruk av video i teateret (Irmer 2003: 36). Senere i Castorfs karriere har dette grepet blitt gjenkjennelig i hans oppsetninger. Dette grepet tilføyde scenerommet en form for et annet plan, noe som Piscator i sin tid så muligheten til å benytte seg av (Gieseckam 2007: 29), men som følge av begrensende teknologi, ikke hadde anledning til å realisere. Også Irmer gir en kort historisk referanse til 1920-tallets tyske teater, og til Piscator, og skriver at integrering av filmbilder i teateret er like gammelt som filmen selv:

Allerede på 1920-tallet hadde man midler til rådighet som gjorde det mulig å vise filmprosjeksjoner som en del av en teaterforestilling, og enkeltkunstnere, som Erwin Piscator, var svært bevisst den gjensidige innflytelsen og berikelsen som skjedde mellom teater og film, noe han også gjorde bruk av. Likedan skrev for eksempel Darius Milhaud og Paul Claudel operaen *Christoph Columbus* på samme tid, og med tydelige forventninger om at en iscenesettelse skulle integrere filmbilder i handlingen. I begge tilfeller skulle bruken av filmbilder etablere et «annet plan» i forestillingene, som det ellers ville være vanskelig eller umulig å få til: Eksotiske steder, massescener eller andre former for dokumentarisk materiale som kunne la seg sitere på scenen. I alle tilfelle dreide det seg – og noe annet var heller ikke mulig – om filmer som allerede var ferdigprodusert og bearbeidet. Men det handlet også om forventninger om en ny magi. (Irmer 2003: 35).

Det var her snakk om å bruke allerede eksisterende filmbilder som et scenografisk eller dokumentarisk element på 1920-tallet. Live-kamera skulle derimot gjøre det mulig å vise filmbilder som var skapt innenfor teaterforestillingens egne rammer 70 år senere (ibid.), som takket være fjernsynet gjorde det mulig. Bruken av kamera som et privateid redskap ble også i løpet av 80- og 90-tallet større. Grunnet rimeligheten og kameraets minkende størrelse, ble det også lettere å bruke av allmennheten.

Ifølge Gieseckam er det en mulighet for at det var flere enn Piscator som på 1920-tallet bedrev med eksperimentering av film (2007: 32). Irmers artikkel viste blant annet til Darius Milhaud og Paul Claudels opera *Christoph Columbus*, som i samme tidsrom som Piscator skrev inn henvisninger om bruk av film. Hovedgrunnen til at Kranich og Piscators arbeid er kjent er takket være bøkene de selv skrev (ibid). Kranichs dokumentering har gitt innsikt i tysk multimedialt teater på 1930-tallet. Piscator som kun skrev om sin egen teaterestetikk har derfor også utmerket seg som den vi refererer til når vi tenker på tidlig bruk av film i teateret.

Dersom det fantes andre i Piscators samtid som inkorporerte film i teaterforestillingen, men som ikke omtalte sitt eget arbeid, kan man si at filmbruk i teateret lider av et kunnskapshull. Dette blir spekulativt, men ved at Gieseckam viser til Kranichs omtalelser, som et nytt historisk funn, peker det på at dette kan være tilfellet. Uansett ser vi at eksperimenteringen med film i løpet av historien er over hundre år gammelt. Det er imidlertid en lang tradisjon i teateret for helt å avvise film/videobruk. Copeau, Grotowski, og Brook, som ledd i en reteatraliseringsprosess og søken etter teaterets egenart der skuespilleren blir satt i sentrum, har med det fattige teateret vært imot teknologi. Denne orienteringen så på det «(...) som en trussel mot eller utvanning av teaterets egenart (...)», mens det i det rike teateret derimot eksisterer «(...) en utpreget ubekymret og pragmatisk holdning både til teaterets egenart og til de nye mediene i en tverrekunstnerisk, multimedial og teknologiorientert scenekunst.» (Berg 2007: 72–73). Som leder meg til følgende spørsmål: Hva bør vi kalle forestillinger som tar i bruk film og video i teateret? Svaret mener jeg ligger i begrepet jeg har valgt å kalle for *projeksjonsteater*. I neste kapittel vil jeg gi en forklaring i hva projeksjonsteater er og hvilke funksjoner som ligger i begrepet.

Kapittel 3 Proleksjonsteater

Proleksjonsteater er sammensatt av ordene «proleksjon» og «teater», og betyr at bilder – enten det er snakk om stillbilder, film, live film, tekst, animasjon eller video – projiseres av en projektor på en hvilken som helst flate eller objekt, og er av en betydningsfull rolle i en teaterforestilling. Bildene som blir projisert supplerer forestillingens handling på en eller flere måter. Det betyr at proleksjonsteater favner både bredt og smalt, og gjelder alle teaterforestillinger som projiserer tekst, bilder, film, live film, animasjon eller video, som et *bevisst* uttrykksmiddel. Uttrykksmiddelet er bevisst i den forstand at projiseringens funksjon resulterer i å gi en stemning, det være seg abstrakt eller poetisk, eller som et virke-/hjelpemiddel som har som formål å underbygge eller påpeke et poeng.

Tekst, bilder, film, live film, animasjon eller video – heretter kalt proleksjonsmaterialet – kan enten bestå av ett uttrykksmiddel, eller flere, ved at de blandes. Antall projektorer som tas i bruk kan være én eller flere, samt at projiseringen kan være på ett eller flere forskjellige lerreter. Projiseringen kan være på en hvilken som helst flate, som på en vegg, et objekt, eller på én eller flere personer. Bildene som projiseres kan være flere samtidig, eller at projiseringen vises på ett lerret om gangen. Bruk av projiseringen kan være i harmoni med forestillingens handling, eller den kan ha en selvforklarende funksjon, men kan også bidra til å skape kaos, forvirring og disharmoni.

Til nå har jeg kommet frem til at proleksjonsteater kan deles inn i ni underkategorier. Jeg skal nå definere dem mer i dybden ved å gjennomgå dem hver for seg. Alle eksempler på forestillinger som jeg viser til er forestillinger som jeg selv har sett. De ulike måtene å ta i bruk projisering i teateret kaller jeg for – *scenografisk, poetisk, avantgardistisk, medaktør, dokumentarisk, selvdokumentarisk, informativt, live proleksjon, og filmteater*. Jeg veksler mellom å betegne de ni forskjellige underkategoriene som virkemiddel, element eller funksjon. Det er i praksis ingen avgrensede skiller mellom disse ni kategoriene som jeg skisserer utover i dette kapitlet. I enkelte forestillinger kan flere av de øvrige kategoriene blandes i en og samme forestilling. I andre forestillinger kan det være bruk av kun én spesifikk form.

Kategoriseringen jeg nedenunder foretar meg kan anses for å være noe problematisk, da det ikke nødvendigvis betyr at det finnes klare skiller. Det er å anse som et forsøk på å definere

hva projeksjonsteater er og består av. Ved det fjerde punktet vil jeg vise til to forestillinger som ved første blikk kan ha en tendens til å bli plassert innenfor projeksjonsteater-sjangeren. Det er derfor viktig å påpeke at ikke all teater med bruk av projisering kvalifiseres som projeksjonsteater. Det betyr bare at projisering har gjort sitt inntog på folks hverdag, på lik linje med viedoen på 90-tallet, og at dette *tilfeldigvis* gjenspeiler seg ved enkelte forestillinger.

1. *Scenografisk*¹⁵

Når projiseringen tas i bruk som et *scenografisk* virkemiddel erstatter det en fysisk scenografi. Dette kan være en måte å effektivisere en sceneovergang på ved at projiseringen viser publikum hvor vi er. Et bilde av en bestemt lokasjon kan projiseres på et lerret og signalisere til oss i publikum hvor en eller flere karakterer befinner seg. En slik scenografisk bruk vil også være økonomisk gunstig da et teater eller et kompani slipper kostnadene det medfører å bygge et tradisjonelt scenografi. Projiseringen som et scenografisk virkemiddel er enkel og noe som både teaterinstitusjoner, det frie teaterfeltet og amatørteater benytter seg av. Som jeg har forklart i det forrige kapittelet var projisering som et scenografisk virkemiddel en av de første måtene det ble brukt på i begynnelsen av 1900-tallet. Scenografisk bruk kan derfor anses som en av de eldste og mest utbredte virkemidlene innen projeksjonsteater. I praksis fungerer dette ved at eksempelvis et stillbilde av en skog projiseres for å vise hvor karakteren(e) i et stykke befinner seg i en aktuell scene. Projiseringen kan også suppleres med rekvisitter som eksempelvis en busk, og med lyden av fuglekvitring som en måte å underbygge handlingens sted. Den scenografiske bruken gjør også at en forestilling kan ha raskere sceneskift som hjelper med å holde et høyt tempo dersom det er nødvendig. Med andre ord er scenografisk bruk av projeksjonsmaterialet både tidsbesparende og økonomisk gunstig, men også praktisk dersom en forestilling er på turné.

¹⁵ Greg Giesekam bruker også betegnelsen scenografisk bruk, men det fremgår ingen form for kategorisering eller større utdyping av hva han mener med denne beskrivelsen.

2. Poetisk

Projisering som et *poetisk* element innebærer som oftest videokunst. Videokunsten fungerer som et komplementerende eller understrekende supplement som brukes for å illustrere følelser eller en stemning. Dette kan både skildre en karakters indre følelser, eller det kan skildre stemningen som spesifikt står i manuset, og hvor videokunsten i så måte fungerer som en kommentar til teksten. Projisering som et poetisk element benyttes enten som sekvenser som kommer anslagsvis i løpet av en forestilling, eller som et estetisk bakteppe der videokunsten er på gjennomgående i løpet av forestillingen. På den måten kan et poetisk element bidra til å skape en stemning. Et eksempel på en forestilling som bruker projiseringen som et poetisk element er *Så vakker du er* (2016) av Sogn og Fjordane teater. I denne forestillingen kom videokunsten frem anslagsvis som en måte å illustrere hovedkarakterens indre følelser på.

3. Avantgardistisk

Projisering som et *avantgardistisk* element kommer også oftest i uttrykk som videokunst. I motsetning til den poetiske bruken er den avantgardistiske bruken mer eksperimentell. Eksperimentell i den forstand at den ikke nødvendigvis er med på å supplere forestillingens budskap, men mer som et grep som supplerer den estetiske helheten. Et avantgardistisk bruk av projiseringen kan også bety at den er innovativ i sin bruk. Prosjeksjonsmaterialet vil kunne utøve forskjellige funksjoner, virkemidler og stemninger, alt ettersom hva det kunstneriske målet til en forestilling er. Dersom det kunstneriske målet er å skape kaos og forvirring med projiseringen, blir det opp til tilskueren å fortolke bildenes betydning. Det samme gjelder dersom bildene er abstrakte og poetiske. Projiseringen tar mye eller lite plass i forestillingens helhet, og er oftest å finne i postmodernistisk teater. Et eksempel på en forestilling som brukte projiseringen som et avantgardistisk element er *Paradise Now* (2014) av Verk Produksjoner.¹⁶ Sluttsekvensen i *Paradise Now* ble gjort ved at en av skuespillerne lagde bilder i nuet ved hjelp av det som kan minne om akvarellmaling, som ved hjelp av live-video ble projisert på det hvite forhenget, som også utgjorde forestillingens scenografi. Etterhvert som skuespilleren økte bruk av farger og mer

¹⁶ *Paradise Now* så jeg under Meteor-festivalen oktober 2015.

maling ble sekvensen akkompagnert av musikk, og hvor både skuespillere og publikums oppmerksomhet rettet seg mot de levende og foranderlige bildene som ble projisert. Her var effekten at vi i all hovedsak skulle få en estetisk omslutning. Hva bildene skulle bety var opp til oss som publikum å fortolke. Ved avantgardistisk element etterstrebtes ikke virkelighetsstrategier og realisme.

I forrige kapittel skrev jeg om Thomas Irmer og hans betegnelse om video som på 90-tallet ble brukt *assosiativt*, som vil si at projiseringen brukes som et element i en oppsetning som oversettes til et annet billedspråk. Dette tilsvarer min betegnelse av projiseringen som et *poetisk* eller *avantgardistisk* element. Videokunsten som da finner sted kan være preget av omvendt ekfrase, som ut fra forestillingens karakter, kan spenne mellom å være enkel og leselig til avansert og avantgardistisk. I stedet for at teksten beskriver et visuelt kunstverk, blir det ved dette eksempelet det visuelle som kommer til uttrykk på skjermen, som en beskrivelse av det tekstlige.

4. Dokumentarisk

Det dokumentariske tas i bruk ved å anvende bilde- eller filmmateriale som stammer fra et historisk arkiv, og som dermed bringer et dokumentarisk uttrykk inn i en forestilling. Bildematerialet fungerer som bevis for historien forestillingen handler om, slik som i *0+0=4* (2014) og *Zig Zig* (2016). I begge forestillingene er det en bestemt saks urettferdighet skuespilleren(e) prøver å belyse. I *0+0=4* forteller Thomas Bye om forskjellige justismord som har skjedd i Norge, deriblant Torgersensaken og Lilandsaken. Lerretet på scenen viser bilder som relateres til sakene Bye forteller om, det være seg et bilde av en bakgård eller et bilde av en avisartikkel. I *Zig Zig* tar forestillingen utgangspunkt i funn fra rettssaksdokumenter fra 1919. Dokumentet består av en rekke vitnemålsuttalelser om kvinner fra en egyptisk landsby som vitner om å ha blitt voldtatt av britiske soldater. Dokumentene kalles for den hvite boken, og er «(...) utgangspunktet for manus. Hver gang vi lytter til et avhør får vi vite på hvilken side av dokumentet det er hentet fra. Samtidig projiseres bildet av siden på veggen bak. Noen sider er lette å lese, andre utydelige.» (Broud 2016: 110).

Slik dokumentarisk bruk av projiseringen er med på å styrke forestillingens troverdighet – etos. Ved slike forestillinger er det i større grad preget av de retoriske appellformene etos, patos og logos slik vi kjenner dem fra retorikken (Kjeldsen 2013: 32–33, Kjeldsen 2014: 100). Det dokumentariske bildematerialet som legges frem i de to overnevnte forestillingene får frem den overbevisningen publikum trenger for å få tillit til skuespillere(n) som budbringer(e) av en sann hendelse. Det er en måte å gjøre oss oppmerksom på at det ikke er fiksjon forestillingen tar utgangspunkt i, og at forestillingen i så måte også er å regne som sann. Eller at taleren forteller sin monolog basert på fakta, ved at det eksempelvis projiseres et faktamateriale som fungerer som evidens for skuespillerens uttalelse. Grepet gjør at vi også blir mer mottakelige for aktørens egne synspunkter – eunoia (Kjeldsen 2014: 100). I begge forestillingseksemplene nevnt ovenfor er det også preget av at aktøren(e) viser til sin personlige moralske verdi, og som gjør at den som taler fremstilles som et godt menneske, også kalt areté (ibid.). Hvorvidt skuespillerens uttalelser er basert på et fiksjonelt materiale, som et manus, vil variere, men fremstår også irrelevant da effekten den gir samsvarer med en konvensjonell moral. *Zig zig* og $0+0=4$, til tross for noe bruk av projisert materiale, vil jeg likevel ikke kategorisere som projeksjonsteater per se. Projeksjonen fungerer som et supplement og brukes som evidens for det faktabaserte materiale forestillingene har tatt utgangspunkt i.

Et tredje eksempel, og en jeg i større grad mener passer innenfor sjangerbenevnelsen projeksjonsteater, er Torstein Bjørklunds *Konflikten* (2014). Videoen viser intervjuer av både israelere og palestinere som tilføyer sine egne meninger om midtøstens mest konfliktfylte område (Broud 2017: 76). Her var videovisningene som ble projisert på et lerret aldri adressert direkte av Bjørklund. Projeksjonsmaterialet hadde sin selvstendige funksjon og talte for seg selv, og var av en betydningsfull rolle for forestillingen. Uten projiseringen ville forestillingen ha vært svært annerledes i tolkningen av den, som er grunn til at den anses som projeksjonsteater. Intervjuene vi ser viser kun intervjuobjektet, aldri intervjueren, og det at Bjørklund aldri adresserer de uttalelsene som kommer som følge av videoen, tilføyer forestillingen en dimensjon som gjør den mer kompleks, og derfor også mer troverdig.

Måten videoene pauser Bjørklunds monolog, samt rekkefølgen på klippingen, tilføyer denne kompleksiteten. Eksempelvis israelerens uttalelser som fremstår som styrt av sine

zionistiske overbevisninger. Ved at klippet stopper der, og Bjørklunds monolog fortsetter, blir vi overrasket når resten av intervjuet med veteranen vises. Her forstår vi at den israelske veteranens uttalelser ble tatt ut av sammenheng, og at den zionistiske ideologien skildrer familiens overbevisning og ikke hans egen. På denne måten blir vi som publikummere også bevisst videomediet, i den forstand at vi blir minnet om hvordan bruk av klipp og rekkefølge har å si for budskapet. Derfor kvalifiseres *Konflikten* til å være projeksjonsteater, fordi den er bevisst i sin bruk av video, samt at tilføyelsen av video har noe å si for helhetsforståelsen. Bjørklund og projiseringen er i så måte i samhandling, særlig da sluttsekvensen viser Bjørklund i siste sekvens i videoen, som gjør at han da også er en del projiseringsmaterialet.

5. Selvdokumentarisk

Jeg skiller bevisst mellom dokumentarisk og selvdokumentarisk bruk av projeksjonsmaterialet fordi det sistnevnte i større grad er forankret med en selvbiografisk beretning. Private bilder og filmmateriale brukes som dokumentasjon av kunstnerens, eller noen i relasjon til kunstnerens, liv. Projeksjonsmaterialet som selvdokumentarisk setter handlingen i forestillingen i et selvbiografisk landskap, enten det er ment å spille på fiksjonsrealitet eller ikke. Billedmaterialet går i større grad på å fortelle en personlig historie med det selvdokumentariske elementet, og der film- og billedmaterialet tas i bruk som evidens for anekdotiske fortellinger. Et eksempel er *Riding On a Cloud* (2013) der alt fra familiebilder, saksdokumenter, og selvlagde filmer der Yasser Mroué filmer seg selv, vises på lerretet.¹⁷ Her blir materialet som tas i bruk selvdokumentarisk, og kan gjerne være med på å blande inn elementer av fiksjon, enten på lerretet eller på scenen, for å oppnå et kunstnerisk uttrykk. Dette kommer jeg tilbake til i neste kapittel, da alle tre forestillingene jeg analyserer tar i bruk selvdokumentarisk materiale.

Projeksjonsmaterialet, enten det er dokumentarisk eller selvdokumentarisk, kan ha en selvforklarende funksjon. Det er med på å komplementere eller fungere som et selvstendig element ved siden av andre elementer som eksempelvis musikk og spill. Et eksempel er i *ord/word/Wort & land/land/Land* (2017) der det vises innslag av tyske og norske korpsparader.

¹⁷ *Riding On a Cloud* av Rabih Mroué så jeg på BiT Teatergarasjen høsten 2015.

Forestillingen er preget av å ha delt inn lokalet i tre deler, og der det i den første delen består av et stort lerret. I den andre delen er lerretet formet med seks rektangulære ruter, to ruter horisontalt og tre rader nedover. I den tredje delen projiseres det direkte på en vegg. Ved den andre delen kommer projeksjonsmaterialet i hver av de seks rutene der vi ser et snutt av én video om gangen. Bruken kan minne om en tegneseriestripe. I *ord/word/Wort & land/land/Land* er projeksjonsmaterialet aldri adressert på noen måte. Det blir opp til publikum å fortolke hva det forteller, og om det er selvdokumentert eller hentet fra et arkiv er tvetydig.

Et annet eksempel er i *Verräter* (2017) som også tok i bruk projiseringen som et selvforklarende element. Også her er det tvetydig hvorvidt bildene på ekte er selvdokumentariske, i form av å vise bilder av seg selv og sin familie, stedet man er vokst opp, eller annet. I denne forestillingen fikk også den selvforklarende bruken en atmosfærisk effekt. Det tilføyer forestillingen en form for felles nostalgi for en fortid i en familie eller i en by man ikke nødvendigvis har til felles, men gjenkjennelig i den grad at tanker om ens egen familie og sitt eget hjemby 'projiseres' i vår fantasi. Projeksjonsmaterialet er i både *Verräter* og i *ord/word/Wort & land/land/Land* i samsvar med forestillingens kontekst, og tolkningen av det er enkelt nok til at det ikke trenger en forklaring, det kan anses som selvforklarende. Som et resultat av å være selvforklarende, og måten den rent estetisk pynter scenen, skaper den atmosfæriske effekten.¹⁸

6. Informativt

Projiseringen kan også være ren tekst, enten som et hjelpemiddel som oversetter det som blir sagt, eller som en måte der teksten, og dermed også projiseringen, utgjør en betydelig del av handlingen ved at teksten eksempelvis fungerer som en dialog mellom scene og sal i form av instruksjer. Et eksempel er *Verein zur Aufhebung des Notwendigen* (2015) der publikum instrueres via projiseringen om hva de skal gjøre. Tekstinstruks som projeksjonsmateriale tvinger tilskuerne til publikumsdeltagelse, og det kunstneriske målet blir å få publikum til å gå sammen om å lage et måltid basert på spesifikke instruksjer, som et filosofisk bilde på hva det enkelte

¹⁸ I i både *Verräter* og i *ord/word/Wort & land/land/Land* er bildene akkompagnert til tekst og musikk som er med på å skape den atmosfæriske effekten.

individ betyr for et felleskap (Melby 2015). I denne forestillingen skaper også instruksene som projiseringen gir et slags press til publikumsdeltagelse. Dersom projiseringen, og da den informative teksten, ikke eksplisitt hadde insistert på at vi fulgte instruksene, hadde dette resultert til enten mindre deltagelse, eller at vi ble sittende igjen å se på et rom der ingenting skjedde.

Som et informativt element får projiseringen tre funksjoner der den ene er at den oversetter det som blir sagt på scenen for et fremmedspråklig publikum, den andre er at teksten kommer med opplysninger som henger sammen med forestillingens handling. Opplysninger som da kommer vil enten gi et større bilde på tematikken i forestillingen eller simpelthen ha en informativ funksjon for publikum om viktige samfunnsspørsmål slik det forekom i Cirkus Cirkör sin forestilling *Limits* (2016). Tredje funksjon er der den projiserte teksten er en del av dramaturgien, enten ved at den har en dirigerende rolle overfor publikum, slik som i *Verein zur Aufhebung des Notwendigen*, eller ved at teksten fungerer som en monolog eller dialog som publikum selv leser, slik det forekommer mot slutten av *Riding On a Cloud*. Ved dette eksempelet har Yasser en dialog med sin bror, og regissør Rabih Mroué, i form av en tekst som projeksjonsmateriale. Publikum tvinges til å lese dialogen for å forstå forestillingens helhet og sluttpoeng.

7. *Liveness*

Projeksjonsmaterialet i form av liveness vil si at et kamera er koblet til en projektor som direkte viser det som kameraet filmer her og nå. Det kan variere hvor kameraet er plassert, alt fra i taket der den viser scenebildet fra et fugleperspektiv, slik det forekom i Gob Squads *Dance About* (2012), til at kameraet følger en aktør på scenen. Kameraet kan og være plassert et sted utenfor scenen. Dersom kameraet er plassert et annet sted kan det vise oss hva som skjer utenfor scenebildet, slik det forekom i *Ein Volksfeind (An Enemy of the People)* (2016). Forestillingen er en moderne tolkning av Henrik Ibsens *En folkefiende* som i aller høyeste grad kvalifiserer til å være projeksjonsteater. Liveness-elementet ved denne forestillingen ble gjort ved at vi kunne se hva de ulike karakterene foretok seg bak en vegg som var en del av scenografien. Bak veggen

skjuler det seg et rom og ved at kameraet filmer skuespillerne, som så vises på et lerret, får vi fortsatt innblikk på hva som skjer bak veggen. Liveness-elementet ble også aktivt tatt i bruk i scenen der doktor Stockmann holder sitt offentlige foredrag.¹⁹ Ved denne oppsetningen ble det også publikumsdeltagelse – de som var imot Stockmann ble bedt om å gå ut i foajéen, de som var enige med han ble sittende igjen i salen; «I mitten av föreställningen utbryter en bokstavlig dragkamp om publiken då salongsljuset tänds och delar av ensemblen lämnar scenen.»

(Johansson 2016). I salen kunne vi se direkte hva som skjedde ute i foajéen. Visa versa kunne publikum ute i foajéen følge med på Stockmann inne i salen ved hjelp av TV-skjermer.²⁰

Når projeksjonsmaterialet fungerer som et liveness-element er poenget at det som foregår på scenen får en ny dimensjon ved at det som direkte filmes vises på et lerret og er med på å skape en ytterligere her-og-nå-opplevelse. En annen effekt liveness-elementet kan skape er en form for større intimitet, ved at bildet som blåses opp på lerretet gir følelsen av at man har zoomet inn på en aktør. På scenen ser man hele aktøren og scenebildet, mens man på lerretet ser det kameraet viser, og til en viss grad det regissøren vil at vi skal fokusere på. Selv om man står fritt til å bevege blikket i den retningen man velger selv, konkurrerer en slik bruk mellom denne valgmuligheten og det blikket mer naturlig ledes mot. Særlig dersom aktøren er foran lerretet og lerretet er plassert bak, eller om man sitter langt bak i salen, oppleves det mer oversiktlig å rette blikket på lerretet.

I *Some things only become clear much later* (2017) ble liveness-elementet brukt med et vanlig webkamera. Aktørene i denne forestillingen var koblet opp til en live-streamet sex-videochat som ble projisert på et bobinett-lerret. I så måte kan vi si at forestillingen tematiserer nettkulturens undergrunn i møte med en live performance. Ved at bobinett-lerretet er gjennomskiktig kunne vi på den måten se aktørene som var plassert bak lerretet, men også det aktørene så på dataskjermen. Samtidig var det to andre lerreter i rommet, ett plassert lengst bak på en vegg og et annet lengst til venstre, nærmere publikum. Begge viste andre elementer av projeksjonsmaterialet. *Some things only become clear much later* er «(...) et godt eksempel på skiftende tendenser innfor mediekunstens avgrensning inn i scenekunsten og på hvordan kunsten

¹⁹ Her forutsetter jeg at leseren kan sin Ibsen.

²⁰ Denne sekvensen utspilte seg som en debatt der publikum fikk mikrofoner fra en av de andre skuespillerne, og der de fikk si sin mening om saken. På den måten ble liveness brukt til å kommunisere mellom aktøren på scenen og andre ute i foajéen.

reflekterer endringer i kulturens og samfunnets holdninger til og bruk av teknologi.» (Berg 2007: 75). *Some things only become clear much later* fant sted simultant både på nettet og på scenen. Med andre ord kunne man logge seg inn på chatten og se forestillingen fra chatforumets perspektiv.

Liveness–elementet påvirker også vår relasjon til virkeligheten, særlig dersom projiseringsbildet vrenses eller manipuleres på en annen måte. Dette må forstås «(...) som en av mange teknologiske underliggjøringsstrategier hvor en tradisjonell mediekritikk erstattes av en mer metafysisk undersøkelse av persepsjonen. Her er ingen virkelighetseffekter, snarere tvert imot.» (Berg 2007: 111). Et annet eksempel på dette er *She She Pops 50 Grades of Shame* der liveness–elementet var pakket inn i en trash–estetikk. Som et kompani tilhørende det frie feltet var intensjonen at projiseringen fremstod som tilsiktet unøyaktig. *50 Grades of Shame* tok direkteviske bilder og sammensatte aktørenes ulike kroppsdeler på lerretet. Bildet fikk kroppen, som lignet en slags collage, til å fremstå som abnormal i et forsøk på å fremmedgjøre kroppen, der min tolkning er at vi til slutt skulle betrakte våre egne kroppar som normale. Trash–estetikk vil i større grad være fremtredende i det frie scenekunstheltet, enn i en teaterinstitusjon. Dette fordi det brukes som en strategi for å skille seg fra mainstream teater med å fokusere på prosess og det imperfekte (Berg 2007: 113).

8. *Filmteater*²¹

I første kapittel skrev jeg innledningsvis om *Portrait Series Battambang/Galaxy Khmer* (2014) som i første akt var en filmvisning, og at forestillingen var beskrevet som filmteater i programteksten. *Filmteater* tolker jeg som en forestilling der film kombineres med teater på en slik måte at filmen utgjør den største delen av forestillingen. Hoveddelen av forestillingen er et projisert materiale som, dersom den ble vist i sin helhet som en selvstendig film, også ville fungert som en selvstendig film. Filmens form kan være som en dokumentarfilm, mockumentary, filmportrett, eller som en kinolignende film.

²¹ Betegnelsen ‘filmteater’ så jeg for første gang bli brukt i programmet til Michael Laubs *Portrait Series Battambang/Galaxy Khmer*.

Måten filmteater skiller seg fra å være en vanlig filmvisning er i måten prosjektet er sitt publikum bevisst. At det er bevisst sitt publikum vil si at projeksjonsmaterialet på en eller annen måte tar inn en form for performativitet. I *Portrait Series Battambang/Galaxy Khmer* ble dette gjort med konserten som kom i andre akt, selv om dette er en mer subtil måte å ta inn performativiteten, er det fortsatt slik at publikum fikk et 'levende show' i etterkant av første akt. Det må også romme at filmteateret vises på det kunstneriske premisset, altså at poenget med *Portrait Series Battambang/Galaxy Khmer* var å iscenesette en film, for deretter å iscenesette en konsert. Til sammen utgjorde første og andre akt en helhetlig forestillingsopplevelse, og som var avantgardistisk.

I kompaniet Berlin sin *Zvizdal* (2016) er filmteater–elementet utført ved å inkorporere liveness–elementet. Det vil si at forestillingen veksler mellom å vise en forhåndsinnspilt film og å vise direkte videoprojeksjon. Måten dette gjøres er svært innovativ og ambisiøs. Scenen består av et lerrett, som er plassert i midten, og der publikum kan sitte på hver side av lerretet og se det samme. Under lerretet er en detaljrik miniatyrmodell der vi ser et landskap, en gård, dyr osv. I mellom lerretet og miniatyrmodellen er to fjernstyrte kameraer koblet til et spor som er festet til lerretet, og som gjør at kameraene kan bevege seg sidelengs langs undersiden av lerretet.

Zvizdal handler om den forbudte sonen i Tsjernobyl der vi følger et eldre ektepar som nektet å evakuere fra *Zvizdal* etter atomkraftulykken i 1986. Miniatyrmodellen er en kopi av ekteparets gård. Ved filmens start ser vi *Zvizdal* fra luften, og som er et gjenkjennelig grep fra film, hvor vi ser området og landskapsbildene. Deretter tas kameraene i bruk ved at de filmer miniatyrmodellen, og som deretter projiseres direkte på lerretet. Med det kombinerer *Zvizdal* forhåndsinnspilt filmmateriale og live–video. Forestillingen blir derfor filmteatralisk i den forstand at det her er teknologien som samspiller, og som et svært teknisk prosjekt, utforsker multimedialitet på en ny måte. I tillegg dreies miniatyrmodellen som er formet i en sirkelform. Her ser vi hvordan gården ser ut om vinteren, dekket av snø, både i rommet ved hjelp av modellen, og på skjermen. Et tredje grep *Zvizdal* tok i bruk var å direktefilme bakgården til miniatyrmodellen. På miniatyrmodellen projiseres et utsnitt fra filmen, som samtidig er projisert på lerretet. Altså, hvis man ser på miniatyrmodellen ser man et projisert utsnitt av filmen, mens det på det store lerretet er direktevist video av miniatyrmodellen som vises. Miniatyrmodellen

blåses opp på skjermen, der vi ser bakgården. På veggen til bakgården er et utsnitt fra filmen der den eldre kvinnen vises på. Et tredje eksempel på bruk av filmteater er Maxim Gorki Theater sin seneste oppsetning av et Brecht-stykke. Jeg kommer til å gå nærmere inn på dette stykket under «Intermedialitet i teateret».

9. Medaktør

Essensen av projeksjonsteater er at projeksjonsmaterialet fungerer som en *medaktør* til en eller flere skuespillere. Det ene ved at skuespilleren samhandler med projeksjonsmaterialet direkte eller indirekte ved dialog. Projeksjonsmaterialet er av en såpass stor betydning at det er det som skal til for å kalle en forestilling for *projeksjonsteater*. Både skuespilleren og projeksjonen fremstår som viktige for forestillingens dramaturgiske narrativ. Dersom en av delene tas vekk, blir forestillingen uforståelig og kommer i ubalanse.

Projeksjonsmaterialet kan brukes til å formidle en handling, og bidrar dermed slik til forestillingens dramaturgi. Når projiseringen har en dramaturgisk rolle er den også av stor betydning og viktig for forståelsen av en helhetlig forestilling. Det betyr at det som projiseres, dersom det ikke var med, ville gjort at forestillingens dramaturgi ble meningsløs eller uforståelig. Dersom projeksjonsmaterialet har en dramaturgisk rolle er den i harmoni med forestillingens handling og dermed også i dialog med både aktørene på scenen og med publikum. Når projeksjonsmaterialet er i dialog med aktøren og/eller publikum, kan det være i betydningen at den bokstavelig talt er i dialog, slik som i eksempelet om *Verein zur Aufhebung des Notwendigen*, som en informativ og dirigerende rolle, eller ved bruk av live filming som jeg har nevnt et par eksempler på ovenfor.

For at en forestilling skal kvalifiseres som projeksjonsteater må projeksjonsmaterialet i seg selv være *essensen* av forestillingen. Det betyr at ikke all teater der bruk av projeksjon foregår kan kalles for projeksjonsteater. Projeksjonsmaterialet må være av stor betydning for enten estetikkens helhet eller for dramaturgien. Det betyr at film- eller videomaterialet utfyller en funksjon som påvirker tolkningen eller forståelsen av forestillingen. *Zig zig* og $0+0=4$, som jeg ved det fjerde punktet nevnte, er to eksempler på forestillinger som kan *minne om*

projeksjonsteater. Ved disse forestillingene, som jeg har ekskludert som projeksjonsteater, er bildene kun et supplement til et faktapoeng, og dermed også tilfeldig med. Det betyr at bildene ikke har en verdi for fortolkningen eller forståelsen av forestillingen i *Zig zig* og $0+0=4$. Dersom bildene ikke ble brukt, ville man i disse to eksemplene ikke gå glipp av et dramaturgisk poeng, eller at fortolkningen og forståelsen hadde lidd. Man blir derfor nødt til å stille seg spørsmålet om hvorvidt projiseringsbruken har en fortolkningsverdi. Dersom den ikke har det, ekskluderes den som projeksjonsteater. Man kan heller betegne slike forestillinger som taleteater, eller klassisk teater, der bildene tilfeldigvis er tilføyde, men ikke meningsbærende.

Intermedialitet i teateret

I forlengelse av kapittelets definisjon av projeksjonsteater, som jeg har gått igjennom redegjørelsen av, vil jeg nå gå videre med å sette begrepet i kombinasjon med det som Freda Chapple og Chiel Kattenbelts definerer som intermedialitet i teateret. Intermedialitet kom i løpet av det tyvende århundret som et fenomen. Som vi har vært inne på tidligere med Erika Fischer-Lichtes teori, var det i løpet av det tyvende århundret en økende persepsjonsendring innen kunsten. Intermedialitet ved denne tiden begynte å dominere både kunsten og media. Intermedialitet kjennetegnes som «(...) blurring of generic boundaries, crossover and hybrid performances, intertextuality, intermediality, hypermediality and self-conscious reflexivity that displays the devices of performance in performance» (Chapple og Kattenbelt 2007: 11).²²

Intermedialitet assosieres med at ulike estetiske konvensjoner blander seg med andre ulike kunst- og/eller medieformer, som resulterer i nye uttrykksmuligheter. Her snakker Chapple og Kattenbelt om en form for fusjonering som oppstår når ulike medium blandes. Inkorporering av digitale medier vil i denne sammenhengen kunne danne nye momenter, som igjen krever en ny resepsjon av teaterets tolkninger eller muligheter.²³ Man kan si at når film og video, som hvert sitt medium, blandes med teatermediumet, oppstår det en fusjonering som deretter legger føringen for at det *kan* være projeksjonsteater.²⁴ I tråd med hva intermedialitet er, samt dens fusjoneringsmuligheter, oppstår det fenomenet som betegnes som projeksjonsteater kun dersom

²² Avantgarde-bevegelsens utforsking av sceniske *tegn* innen performativitet, samt bevegelsens evne til selvkritikk av kunst og media, skal angivelig ha fungert som springbrett for intermedialitet.

²³ Slik jeg tolker Chapple og Kattenbelts teori.

²⁴ Dersom det faller inn under de ni underkategoriene.

inkorporeringen tas inn som et *bevisst* estetisk uttrykk. Det er alltid en fornemmelse om projeksjonsmaterialets bevisste bruk som legger føringer for å anse en forestilling som projeksjonsteater.

Chapple og Kattenbelt mener at momentene innen intermedialitet skaper nye dramaturgiske strategier, og nye måter å strukturere og formulere på. Nye muligheter til hvordan å plassere kroppen i tid og rom, skaper nye temporale og spatiale relasjoner (Chapple og Kattenbelt 2007: 11). Disse momentene utfordrer persepsjonen ved at vi tvinges til å endre betraktningen av dem. Det betyr at teknologiske elementer, som inkorporeres til et forestillingsverk, åpner opp teateret for nye persepsjonsmuligheter til hvordan kulturelle, sosiale og psykologiske meninger i en forestilling kan leses og tolkes.²⁵ Et eksempel der teknologiske elementer i en forestilling åpner opp for nye persepsjonsmuligheter er oppsetningen av Bertolt Brecht sin *Dickicht* (1923), som gikk på Maxim Gorki Theater i Berlin i 2017.

I Maxim Gorki Theaters oppsetning av *Dickicht* ser man tydelig at Brecht sin verfremdungseffekt tar del i blant annet projiseringen. Som jeg har redegjort for i det historiske kapittelet, er verfremdungseffekten et grep Brecht innførte i sitt episke teater. Grepets intensjon var å skape distanse til det som foregikk på scenen. Hans filosofi var preget av å forsøke å vekke tilskueren til å betrakte teateret med et kritisk blikk, og ikke følge realismens eller den aristoteliske konvensjon om enhet av handling og sted. Sebastian Baumgartens regi i *Dickicht* går inn for å bruke et bevisst episk grep – også kjent som underliggjøring – blant annet med utgangspunkt i filmprojeksjon. Projiseringen er i samhandling med skuespillerne, i tillegg til at underliggjøringen også er å finne i skuespillerteknikken, for eksempel ved bruk av overdrivelser. Her ser man tydelig blanding av narrativer som Baumgarten implementerer i forestillingen. Spill på scenen overlappes med spill som vises i en forhåndsinnspilt film, og der skuespilleren også veksler mellom å omtale sin rolle som første- og tredjeperson, ser man at stilblandingen er nøye planlagt.

Samspeillet mellom film og scene er til enhver tid timet. Selve filmmediet går fra å være film, til å brukes som et scenografisk element. I et slikt øyeblikk fortsetter handlingen på scenen

²⁵ Likevel bør vi ikke forbinde intermedialitet som kun et teknologisk drevet fenomen ifølge Chapple og Kattenbelt. Intermedialitet oppstår også ved enkelte tilfeller der det teknologiske er fraværende, men grunnet oppgavens tema velger jeg å holde eksemplene til multimedial teater, og da projeksjonsteater.

før den raskt går tilbake til å anvende film. Filmen fungerer som et informativt og poetisk element, samt at den i tråd med det overlappende samspillet anses som en medaktør. Skuespillerstilen i filmen er ulik uttrykket som blir brukt på scenen, som skaper underliggjøring. Effekten skaper en distanse ved at vi som tilskuere ikke klarer å leve oss inn i handlingen, som igjen er i tråd med det 'brechtianske' uttrykket. I forbindelse med intermedialitet i teateret, anses det for å være en:

(...) powerful and potentially radical force, which operates in-between performer and audience; in-between theatre, performance and other media; and in-between realities – with theatre providing a staging space for the performance of intermediality. In addition, intermediality is positioned in-between several *conceptual frameworks* and *artistic/philosophical movements*. Therefore, intermedial performance incorporates some, but not all of the features of postmodernism. Similarly, research into intermedial performances draws on some key areas of, but not the whole of contemporary theories about *performances, perception and media*. (Chapple og Kattenbelt 2007: 12 [utheving i originalen]).

Ut fra dette sitatet finner vi i *Dickicht* også bruk av postmodernisme, ved at filmen blander tiden den er i, samt tekstmateriale med bruk av ulike tekstmateriale, altså at ikke all tekst er tro til originalen, samt tekstimprovisasjon. Kostymene til hver av karakterene i filmen er forskjellige, og som dermed skaper en forvirring hvorvidt vi befinner oss i 50-, 60- eller 70-tallet. I tillegg omtales artisten Lady Gaga, og i bakgrunnen i en av barscenene i filmen, kan man skimte en nyhetssending der den amerikanske presidenten, Donald Trump, vises. Forestillingen viser, ved hjelp av projeksjonsmaterialet postmodernistiske trekk, ved at den implementerer subtile hint til dagens politiske og populære tid. Det blir i et slikt tilfelle opp til oss som tilskuere å stille spørsmål ved det, som åpner opp for vår egen tolkning og kritikk av det. På scenen er skuespillerne kledd i helsvarte klær, som står i sterk kontrast til kostyme, hårfrisuren og sminken vi ser de har i filmen. Selve scenografien er svært enkel, noe som setter lerretet og filmvisningen i fokus. Intermedialiteten oppstår her ved at stilblandingen kommer *i mellom* flere konseptuelle rammeverk, samt at man ved dette tilfellet kombinerer det med Brecht sin Verfremdungsteori.

Dickicht er et godt eksempel på intermedialitet i teateret, som har funnet sted i år, såvel som at den er eksemplarisk som projeksjonsteater. Forestillingen kan anses for å være projeksjonsteater ved at den i stor grad tar i bruk filmteater som virkemiddel, og at

filmteater–elementet legger føringen for den sceniske regien. Det er et kontinuerlig samspill mellom filmen og skuespillerne, ved at skuespillerne dubber seg selv (og sin rolle) på scenen i nuet. Med andre ord er den diegetiske lyden, hva angår replikker, i filmen fjernet til fordel for å bli erstattet av sin rettmessige skuespiller. Noe som også kan minne om en form for hørespill, som gjøres til stummet film. Skuespilleren som spiller protagonisten Garga i filmen er den samme skuespilleren som spiller denne karakteren på scenen.²⁶

Ved enkelte sekvenser pauses filmen plutselig til fordel for et stillbilde. Vi ser samme kameravinkel, og befinner oss i samme rom, men filmen viser bildet uten at skuespillerne er med i bildet. Der dette skjer fortsetter skuespillerne handlingen på scenen, og veksler igjen brått tilbake til filmen. Skuespillerne dukker opp i filmen, og filmen fortsetter der spillet på scenen slapp. Skuespillerne, og da alltid i mørket ved slike tilfeller, fortsetter med å dubbe seg selv. Dubbingen gjøres uten å ta i bruk mikrofon, og der skuespillerne sitter i mørket, ser man at de utfra en dataskjerm følger med for å dubbe rett replikk til rett tid. På den måten veksles det mellom å ta i bruk opp til fire av de ni underkategoriene som hører til projeksjonsteater. Samspillet mellom skjerm og scene er svært fremtredende og bevisst tatt i bruk. I denne sammenhengen avsløres den forhåndsplanlagte fusjonering mellom film og scene ved bruk av klippingen. Klippingen avslører en intensjon om å veksle mellom å vise handlingen i *Dickicht* som filmmedium og som levende teater.

Publikumsaksept for intermedialitet og projeksjonsteater

Det er ingen tvil at projeksjonsteater gjenspeiler teknologiens dominerende posisjon i kulturen for øvrig, likevel oppstår det en fremmedgjøring i bruken av projeksjonsmaterialet fordi det ikke er direkte sammenlignbar med bruken vi gjør av mediene i dagliglivet. Projeksjonsmaterialet er plassert der på bakgrunn av en kunstnerisk intensjon, og som bryter med mediernes konvensjoner. Stilblandingen resulterer i en ny uttrykksmåte, som også gjøres på bekostning av publikums *forventninger*. I påvente av å se en Brecht–forestilling kan man si at enkelte vil ha en forventning til elementer som tekst, skuespillerstil og estetikk. Noen vil ha forutinntatte holdninger til

²⁶ Spilt av Till Wonka

hvordan en klassiker skal settes opp.²⁷ I det øyeblikket intermedialitet oppstår ved en oppsetning av en klassiker, der et multimedialt kunstuttrykk står sentralt, strider dette med konvensjonene. Dersom en publikummer i møtet med et slikt konvensjonsbrudd tillater seg selv å *akseptere* det, vil vedkommende kunne klare å forstå, avkode, samt klare å komme forestillingen i møte på dets premisser. Dette vil, i teorien, få publikum til bedre å forstå, og kanskje også like, en angivelig forestilling. Dersom konvensjonsbruddet fører til at en publikummer strider imot, altså at en ikke *vil* komme forestillingen i møte, til fordel for å tviholde på sine forutinntatte forventninger, vil intermedialiteten bli vanskelig for vedkommende å akseptere. Dette vil og lede til mindre forståelse ved at man ikke endrer ens egen persepsjon til å forsøke å fortolke eller leve seg inn i eksperimenteringen av nye uttrykksmåter.

Dette mener jeg er særlig gjeldende for de forestillingene som tar utgangspunktet i å innføre intermedialitet i en velkjent klassiker. I de eksemplene jeg har vist til under kategoriseringen av hva projeksjonsteater består av, er flesteparten av dem nyskrevne/–lagde forestillinger. I møte med et ukjent stykke, er det naturligvis ingen eller mindre forventninger – fordommer – som publikum har med seg før en forestilling. Publikum stiller seg derfor mer åpen og undrende til hva de skal se, og vil derfor lettere klare å akseptere projeksjonsteateret på dets premisser. Persepsjonsendringen oppnås når tilskueren stiller med lave eller ingen fordommer mot en forestilling.

Denne forventningen, fordommen, eller forutinntatte idéen om hvordan en forestilling på forhånd vil eller bør være, kan føyes inn under det Siemke Böhnisch kaller for *pre-performance*. Böhnisch forklarer *pre-performance* for en prosess «(...) som begynner når tilskuerne for første gang hører om forestillingen frem til de sitter i salen og forestillingen starter (...)» (2014: 21–22). Som konsekvens av *pre-performance*, gjerne forankret i en mediedekning i forkant av en forestilling, oppstår det en «(...) særdeles kompleks og en reell utfordring for kunstnerne.» (ibid.). Det er først ved oppsetninger av klassiske stykker som projeksjonsteater, at *pre-performance* oppstår. Dersom ens forventninger ikke blir møtt i forestillingens estetikk, oppleves det som fremmedgjørende. Snarere brukes projeksjonsmaterialet til å skape en form for underliggjøring. Det er en mening som kommer av *eierskapsforholdet* et angivelig publikum har,

²⁷ Enkelte har nøye studert slike klassikere at de til og med kan alle replikkene, og forventer en teksttro forestilling.

eller ikke har, til en verdensberømt dramatiker. Pre-performance oppstår også der publikums fordommer for hva teater er, eller skal være, og hvor dette ikke blir møtt ved anvendelsen av film og video. I det frie scenekunstheltet er anvendelsen av film og video oftere brukt, enn hva vi ser i norske institusjonsteater.²⁸

Det vil også være de som har en generell forventning til at all teater alltid bør gjøres på en bestemt måte, eller i en bestemt stil. Dette kan sies å sammenfalle med en konservativ estetikk-preferanse. Ved et slikt tilfelle vil en person uansett ikke være villig til å tillate seg selv å akseptere projeksjonsteaterets estetikk på dets premisser. Man kan trekke en parallel til dansekonsten som i løpet av sin historie har gått fra å bevege seg bort fra koreografi som behager publikum med synkronisering og grasiøse bevegelser, til å være moderne dans som skal uttrykke noe, fremfor å 'danse som en ballerina'. For det finnes de som vil si at 'teater må ikke bruke film', eller som sier at 'det var altfor masse film/video i denne forestillingen'.²⁹ Derfor er sjangerbetegnelsen projeksjonsteater viktig å ha, nettopp fordi vi trenger å romme en ytterligere sjanger innen teateret. Det er tvilsomt at de som går for å se en musikal, etter forestillingen uttaler at 'det var altfor mye synging i denne forestillingen'.

Sjangerbetegnelsen *projeksjonsteater* og dens aktualitet

Johannes Birringers artikkel, *The Theatre and It's Screen Double* (2014), analyserer Katie Mitchell og Leo Warners oppsetning av *Fräulein Julie* (2012). Forestillingen tilhører teateret Schaubühne i Berlin, og er å finne i dag som en av deres repertoarforestillinger.³⁰ *Fräulein Julie* har også turnert til andre byer, slik som London, der Birringer så forestillingen på Barbican Centre i 2013. Birringer tar for seg forestillingens grunnleggende filmteater-grep, og belyser forestillingens distinkte bruk av intermedialitet. Han etterlyser et begrep til denne stilbruken, og som koreograf og multimedialkunstner, stiller Birringer seg spørrende hvordan man i teateret, i motsetning til i dansekonsten, ikke har etablert en konvensjon for filmatisk bruk i teateret.

²⁸ Sammenlignet med eksempelvis tysk teater.

²⁹ En setning jeg observerer både teatervitere og andre si i etterkant av en projeksjonsteaterforestilling.

³⁰ Ved hver tur til Berlin har jeg forøkt å få tak i billetter til denne forestillingen, desverre uten hell. Enten har det ikke klaffet med tiden, eller så har det vært utsolgt. Utfra Birringers beskrivelser får man en god fornemmelse av dens estetikk, og den virker å være en type projeksjonsteater jeg ikke har sett tidligere.

Birringer påpeker hvordan det innen dans er større aksept for multimedial bruk, og hvor bruken av den ikke har den tilsvarende kritikken eller skepsisen som er å finne i teateret. I tillegg er den multimediale bruken i dans, ifølge Birringer, i større grad preget av datagenererte programmer enn hva vi finner i teater. Film og video er derimot noe som publikum har en relasjon til utenfor teateret, men som likevel fremstår som 'fremmed' eller 'uakseptabelt' for et teaterpublikum. En konsekvens av dette er mangelen på betegnelser for bruk av digitale medier, samt at det ikke finnes en felles forståelse for bruk av digitale medier i teateret. Det at videomonitorer, etterfulgt av en filmatisk projeksjon, speiler samfunnets medialisering, mener Birringer burde vært tilstrekkelig for teaterets aksept av den. Birringer beskriver hvordan films relasjon til teateret beveget seg fra å låne teatralske elementer, til å utforme sin egen stil ved bruk av kameravinkel, klipping osv.:

The cinema's relationship to theatre may have been one of "creative destruction" since the younger medium's inception at the end of the nineteenth century, as the editors of *Against Theatre* argue, but early modern cinema developed its formal means as an aesthetically distinct medium not only by denying a dependency on theatricality. It also borrowed from theatrical aesthetics, acting styles, and conventions of both realism and anti-illusionism before refining its crucial resources of shot-scale, mobile-framing, camera angles, and editing and its wide range of rhythmic cutting patterns and closeups. The paradoxical boundary relations between cinema and stage continue to be intimately dynamic throughout the later twentieth century, and the mutual adaptations or conversions of techniques, framing devices, spatio-temporal properties, and so on would require prejudice in mainstream Western theatre. An opposing view insisting on live presence and the uniqueley ephemeral, has been provocatively argued by Peggy Phelan. Her well-known discussion of "ontology of performance" regarding mediatization and reproduction obviously gained ground as the cultural economy of the digital incorporates performance, and performance already knows that its remix and reactivation are inevitable, and it is received by audiences in this manner. (Birringer 2014: 208).

I denne sammenhengen ser vi at Birringer er enig med både Giesekam og Irmers fremstilling i at projeksjonsteater i en tidlig fase ble inspirert av film (på 1930-tallet, og senere video på 1990-tallet). Vi ser fortsatt preg i dag av at projeksjonsteater lar seg inspirere av film ved å implementere filmatiske teknikker. Der tidlig moderne film begynte å bevege seg i retning av å fornye seg selv, er det også tegn på at dette skjedde og skjer innen teateret i dag. På lik linje med at film tok utgangspunkt i teateret, er det naturlig at projeksjonsteater gjør det samme og tar

utgangspunkt i film. Noe vi har sett eksemplifisert med Pollesch sin *I love you...* og med Baumgartens *Dickicht*.

Birringer parafraserer Brecht sin teori når han sier at teateret kan «(...) remediate anything it likes to – it can, in fact, foreground and expose it's framing devices, it can ambush the repetition of hegemonic representation.» (ibid.). Nye former for hegemonisk representasjon innen projeksjonsteater er ikke selvsagte. En av grunnene er ifølge Birringer teaterets fiendtlighet for medialisering. Dette har jeg i det historiske kapittelet vist til eksempelvis ved Grotowski. Birringer viser til Antonin Artaud, som var imot bruk av film på scenen, men som paradoksalt nok skal ha produsert en del filmer selv. I boken *The Theatre and Its Double* (1938) stiller Artaud seg blant annet skeptisk til film fordi den presenterer en filtrert refleksjon.³¹

I fotnoten informerer Birringer at Brecht sitt sitat opprinnelig lyder 'the theatre can stage anything: it theatres it all down' i hans tekst *The Literarization of the Theatre* (1931). Ved denne sammenhengen snakket Brecht om en kompleksitet i det å se teater, og dette i relasjon til hans verfremdunsteori. Her vil jeg påpeke at der Brecht snakker om en kompleksitet i å skue en forestilling, er det snakk om en form for pre-persepsjonsteori, noe Ficher–Lichte satte ord på over seksti år senere. Brecht er noe kompleks i sin måte å tenke teater på, men skal også skrevet at man trenger *trening* i å se avansert estetikk. Bruk av skjerm som en ny måte å spille skuespill på, og en stil som sammenfaller med det episke, gjør at projeksjonsteater kan virke å være en forlengelse av Brecht sitt episke teater. Dette stemmer til en viss grad, for bruken av projisering kan i større grad føre til fremmed- og underliggjøring grunnet motsetningene til det temporale og det spatiale rommet den tilføyer. På en annen side må vi ikke glemme at det i Brecht sin tid var en verfremdungseffekt fordi filmen var relativ ny. Som vi er kjent med har det siden 30-tallet skjedd en utvikling, hva angår film og videos relasjon til publikum. Det er som Birringer påpeker underlig at velkjente medier skurrer i teatermiljøets aksept av dem den dag i dag. Kanskje er det fordi projeksjonsteater, som jeg mener bør anses som en ny og egen sjanger, på sin side ikke har låst seg til en konvensjonell bruk? Den er å finne på både institusjonsteater og i det frie feltet, og rommer utallige muligheter til å fremstille en historie på.

³¹ Artauds orginaltittel er *Le théâtre et son double*, og står oppført i litteraturlisten som *Det dobbelte teater* oversatt av Kjell Helgheim.

Projeksjonsteater – den åttende kunstform?

Det at teateret stiller seg kritisk til nye uttrykksformer som tar i bruk digitalisering er å anse som et problem. Min hypotese er at det stammer fra innflytelse fra motbevegelsen ved eksempelvis Grotowski, som med sitt fattige teater stilte seg overlegen det rike teateret. Det er og noe som stammer fra vår konvensjonelle persepsjon om hva film er. All kritikk som rettes eksplisitt mot projeksjonsteateret er å regne som implisitt kritikk mot film. Det begrenser mulighetene for hva både teater og film kan oppnå, og vår egen persepsjonsmulighet til å akseptere at begge medium møtes på en felles arena, og dermed danner noe nytt *sammen*, er en forutsetning.

Dette leder meg til Robert Lepage's uttalelser om at filmens kvalitet alltid vil kunne mangle live-aspektet som finnes i teateret, og at teateret alltid vil mangle filmens utallige muligheter. Lepage er av den oppfatningen at filmteknikker, og teaterteknikker, bør forenes eller nærme seg hverandre, og at tiden er inne for å innføre en åttende kunstform. Lepage mener at teateret er klar for et teknologisk paradigmeskifte. Dette argumenterer han for og viser til at dagens publikum krever mer av både film og teater. Hans egne kunstneriske intensjoner er å nettopp gi dem dette, ved at han alltid forsøker å forene filmatiske og sceniske virkemidler i en symbiose. Lepage er kjent for å ta i bruk en teaterestetikk der filmen er sentral. Begrepet *lepagiansk* estetikk brukes både om ham og om andre kompanier, mer spesifikt om kanadiske kompanier fra Québec City. Lepage betrakter film og teater som nære slektninger der formålet med begge medium er historiefortelling og formidling av følelser. Sitatet nedenunder er hentet fra en filmet samtale gjort på MIT i Boston, og der han til spørsmålet om hans egne synspunkter til bruk av film og video i sine oppsetninger, svarer følgende:

I think that the more the technology is the same, the more that the lighting that you use in film and the lighting that I use on stage is the same instrument or the data or the codes or any kind of technology being used in both worlds are being used common, then there's a dialog, then there's an openness. I believe that the 21th century will probably be the scene of an "eight" form of art which will be a great meeting point of all of those disciplines. (Lepage 2012, 18:16–18:54 [min transkripsjon]).

Inkorporeringen av projeksjonsmaterialet er alltid i tråd med forestillingenes univers i Lepages arbeid. Effekten projeksjonen gir driver historien fremover. Ifølge ham selv etterspør filmen teaterets kvaliteter på lerretet og vica versa. Der filmen kan bidra med intimitet i form av close-ups kan teateret bidra med her-og-nå-opplevelsen som filmen ikke har. Da jeg så Lepages soloforestillingen 887 første gang i Lyon november 2015 fikk jeg sjansen til å stille ham et spørsmål om bruk av film og video i teateret. Dette var i forbindelse med kunstnersamtalen som ble holdt av direktøren Marc Lesage som intervjuet Robert Lepage:

Théâtre Célestins i Lyon 18. November 2016

Rania Broud: *What are your thoughts about incorporating film and video to the theatre? Some will argue that theatre should stay pure - true to it's artform.*

Robert Lepage: As you can see, I think that we are at a place and time now where I think that different disciplines can meet and create a new form of expression and it's about time that theatre, recorded art and live art should meet and create something different and new. I think that people who like film are craving the spontaneity and liveness of theatre and I think that like theatre we miss the advantages of film. So I'm desperately trying reconciling the two arts, and sometimes it gives weird objects and sometimes it gives something very simple and poetic and natural.

Mer interessant er hvordan hans kjente estetikk har en historisk og politisk sammenheng med den fransk-kanadiske provinsen. I Québec City er både aksepten og omtalelser av multimediale forestillinger av en annen karakter enn den som gjerne preger europeisk teater. En forklaring på dette ligger også forankret i et historiografisk perspektiv. For å forstå Robert Lepage som scenekunstner trenger vi å se nærmere på Canadas kulturhistorie. Den kulturelle radikaleringen som jeg nå vil belyse i korte trekk beskriver hvordan de nye kunstneriske strømningene som tok

form i Canada fra 1960-tallet banet vei for tverrestetikk og bruk av ny teknologi. I dag gjenkjennes dette som et uttrykk typisk for Québec.

I 1968 oppstod det i Québec et ungdomsopprør og politisk bevissthet som befestet seg i den regionale kunsten. Kanadiernes økende bevissthet om sine politiske og samfunnsmessige problemstillinger kom til uttrykk i kunsten. I 1970- og videre i 1980-årene søkte kanadierne etter sin nasjonale identitet der. «Det nye teateret på 1980-tallet dreide seg i stor grad om å utforske identiteter.» (Arntzen 2007: 84). Dette banet vei for en nyskapende og nyetablering av den estetiske kunsten. Dette er også grunnen til at man i Québec fikk en økende trend til å eksperimentere med et multidisiplinær estetikk i teateret. En lang rekke nye frie sceniske grupper vokste også frem på denne tiden (Arntzen 2007: 85).

Kollektivt baserte kompanier, med en ikke-tekstuell orientert utgangspunkt, skapte diversitet i kanadisk teater. Dette kom gjennom erkjennelsen av at identitet har noe med å forstå og respektere *forskjeller*, som ledet til den multidisiplinære aksepten i fransk-kanadisk teater. Teateret var en dominerende faktor i en identitetsskapende kulturperiode, og som dermed også stilte Québec-provinsen med et åpent sinn til utforskning av nye estetiske uttrykksformer. Den kanadiske utviklingen springer ut fra tre hoveddeler – utforskning, avsløring og region; «Utforskning vil si eksperimenteringen med multimedia og tekst i teateret, avsløring vil si å finne en ny virkelighet for teatret i Québec, og region vil si nødvendigheten av å drive med utvekslingen mellom forskjellige geografiske områder» (Arntzen 2007: 88). Dette brakte med seg en kunstnerisk frihet der forholdet mellom estetikk, multimedia og spørsmål om identitet og geografi *opløste* en tradisjonell oppfatning av teateret. De nye kreative kreftene utfoldet seg kompromissløst i regionen, og en ny måte å betrakte kunstnerisk kvalitet oppsto (Arntzen 2007: 87–89).

Det er med et åpent sinn til utforskning av nye estetiske uttrykksformer at flere scenekunstnere i provinsen nærmet seg et tverrestetisk uttrykk. Dette tverrestetiske uttrykket lignet filmen dramaturgisk, ved at det brukte close-up og viste klipp fra fiksjonsfortellingen. Regikunsten i Québec var både nyskapende i en estetisk-dramaturgisk forstand, samt at den ivaretok et repertoar som balanserte klassisk og moderne dramatik. Den teatrale representasjonen ble eksperimentert mye med, og det oppstod et skifte fra et tekstbasert teater til

et regissørbasert teater (Arntzen 2007: 90–91). Et slikt teknologiorientert *billedteater* som vokste frem, inspirerte de nye frie sceniske kollektivene, deriblant Robert Lepage (Arntzen 2007: 85). Hvordan Lepage tar i bruk film og video vil jeg komme tilbake til i analysekapittelet.

Québec-provinsens estetiske tradisjon er et eksempel på hvordan man har klart å etablere en konvensjonell bruk av intermedialitet, som Birringer etterspør. Prosjeksjonsteater vil kun få sin tilhørighet dersom et kulturelt samfunn åpner opp for dets aksept. Til nå har oppgaven pekt på ulike strømninger. De som er mot et tverrestetisk teater, til provinsen i Canada. Provinsen er et eksempel på et kultursamfunn som åpnet opp sin estetiske persepsjon, og som i dag ikke betrakter det som fremmedliggjøring av teateret. Det er grunn til å tro at forventning til teateret som levende kunst kolliderer med ens forventninger. Hvordan man innen journalistikken omtaler prosjeksjonsteater har også noe å si for hvordan kultursamfunnet evner å akseptere eller ikke akseptere prosjeksjonsteaterets konvensjoner. Jeg vil nå gå videre ved å gi et eksempel på hvordan mediedekning av en forestilling som tok i bruk film og video, i form av anmeldelser og omtaler, kom til kort i sine beskrivelser av den.

Mediedekning av prosjeksjonsteater

I Norge ser vi antydninger til at anmeldere av prosjeksjonsteater fokuserer mye på skuespillteknikk, regi, og spennende scenografi. Et omfattende prosjeksjonsmateriale får oftest betraktelig mindre oppmerksomhet. Et eksempel er anmeldelser av Rogaland Teaters oppsetning av *Orlando* (2016). Prosjeksjonen var av stor betydning, og skal ha vært et grep man i utformingen av manuset bevisst skrev inn. Forestillingen tok utgangspunkt i boken *Orlando* (1928) skrevet av Virginia Woolf, og var dramatisert og regissert av Sigrid Strøm Reibo, samt dramatisert av Njål Helge Mjøs. I den grad video var nevnt i en anmeldelse var det kort og uten en beskrivelse av videoens bruk. Beskrivelsene var generelle og oftest omtalt som ‘spennende’ eller bare som ‘videodesign’.

Dagbladet skrev at «Den scenografiske løsningen (Olav Myrtvedt) kombinerer videodesign (av Boya Bøckman) (...)» (Bikset 2016).³² VG beskrev innledningsvis at

³² Det at Boya Bøckmann var oppført som videodesigner til forestillingen (han hører opprinnelig til kompaniet De Utvalgte) ga meg en fornemmelse av at videoen hadde en betraktelig betydning for forestillingens estetikk.

forestillingen var en «(...) poetisk visuell opplevelse.», og at den «(...) krydres med en scenografi, videodesign og musikk (...)», der det var en «(...) effektiv bruk av video (...)» (Maaland 2016). Rogalandsavisen innledet sin anmeldelse med «En stor visuell opplevelse» som tittel, og der ingressen beskrev det som et stykke der opplevelsen var av en sjelden visuell opplevelse (Nerheim 2016). NRK sin anmeldelse beskrev det som en stilig visuell forestilling; «Her er alt synlig – fra sceneskift til omklledning, og til og med filming.», og deretter at historien ble fremstilt med elementer som «(...) musikk, dans og video og live-filming.» (Terjesen 2016).

Da jeg leste omtalelser av forestillingen, og beskrivelsene som er nevnt ovenfor, fattet det min interesse. Selv om det ikke stod beskrevet hvorfor videodesignet var spennende, eller hvordan det ble brukt, fikk jeg en anelse at forestillingen tilhørte projeksjonsteatersjangeren.³³ Jeg tok kontakt med Njål Helge Mjøs, som jeg kjente fra før, og fikk bekreftet at det var omfattende bruk av video. Det skal nevnes at film- og videoelementer var tenkt på i en tidlig fase, allerede ved utformingen av manus, og at det etterhvert ble en betraktelig større del av forestillingens estetikk. Til hjelp fikk jeg manuset til forestillingen tilsendt av Mjøs. Der står det eksplisitt at bruk av video tas med for å forsterke elementet av iscenesettelse og mellom fiksjon og virkelighet. I manusets sceneantydninger står det oppført som ‘projeksjon’ hver gang det var tenkt at projeksjonselementet skulle tas med. Hele trettitre ganger er projeksjon oppført som sceneantydning. Eksempelvis står det ‘Projeksjon: Sasja kysser Orlando. Kysset løser bildet opp i små stjernepikslar’. Her er det tydelig at man tidlig også har tenkt på spesielle effekter som pikseleffekter. I tillegg til live-video brukte forestillingen også en forhåndsinnspilt film som var med på å komplimentere Virginia Woolfs litterære bruk av ironi. Ved denne scenen går Orlando bort og leser fra Woolfs book, mens det på lerretet vises en filmvisning av hva teksten beskriver. *Orlando* tok i bruk filmteater (også som en metafor) og liveness som virkemidler i sitt projeksjonsmateriale.

Orlando var en ny måte for et norsk institusjonsteater å spille skuespill på. Stilen kunne i bruk av replikker minne om det episke, altså at det virket som en forlengelse av Brecht sitt episke teater, men kun ved at skuespillerne også snakket om Orlando i tredjeperson. Som projeksjonsteater tillot forestillingen at vi levde oss inn i handlingen, og bruken av

³³ Det gjorde den, og er derfor også oppført i appendix.

projeksjonsmaterialet lå ikke i å underliggjøre handlingen. I stedet lekte den med motsetningene til det temporale og det spatiale rommet, og der vi kan se at forestillingen hadde et bevisst formål med å ta i bruk projiseringen i forestillingens univers.

Ved flere anledninger måtte skuespillerne kle om og sminke seg for å drive historien om at vi beveget oss gjennom ulike tidsepoker. Ved disse sekvensene satt skuespillerne bak det største lerretet, og langt unna publikum. Den fysiske distansen fremsto som intim ved at videoprojiseringen av dem som talking heads ble blåst opp på lerretet. Projeksjonsmaterialet ble både projisert på lerreter og på en strimlet gardin. Denne blandingen av hva og hvor projiseringen kom til syne skapte også ulike former for et estetisk uttrykk, og der tilskueren også stod fri til å vende blikket mot projiseringen eller på skuespilleren. Som jeg har vist til fra ulike anmeldere er slike beskrivelser av lerreter ikke nevnt (!).

I *Norsk Shakespearetidsskrift* ble *Orlandos* projisering ofret litt flere beskrivende ord. Først ved å vise til starten der «(...) vi ser videoprojeksjoner av skuespillerne som sitter og sminker seg foran speilene i en klassisk teatergarderobe.», og videre at det fungerte «(...) som et strukturerende element, (...), og ofte i video close-ups.» (Bjørneboe 2017: 135). Deretter at den forhåndsinnspilte filmen var «(...) filmet utendørs på en hede, og har en flott episk og suggestiv, og samtidig parodierende kameraføring.» (ibid.). Mer interessant er hvordan tidsskriftsartikkelen beskrev kameraføring eksplisitt, mens det i avisene ble beskrevet implisitt. For det er, som oppgaven har pekt på flere ganger, viktig at beskrivelse av projeksjonsteater gjøres. Det være seg i kritikk eller i en masteroppgave. Ellers blir tilfellet at historien gjentar seg hva angår lite kjennskap til projeksjonsbruk i teateret. En ting er enkelte teatermiljøers skepsis til projeksjonsteater, men dokumentasjoner i form av kritikker og analyser er det som kan gi denne sjangeren sin rettmessige plass i historien.

Kapittel 4 Performative forestillingsanalyser

I dette kapittelet analyserer jeg forestillingene *Your brother. Remember?*, *Jimmy Young* og *887*. Et fellestrekk i de tre forestillingene er temaet minne og autofiksjon. Med autofiksjon mener jeg at det forekommer et spill mellom fiksjon og virkelighet, som fremstår som skuespillernes selvbiografiske beretning «(...) som sannferdig lover å beskrive seg selv og virkeligheten samtidig som de fiksjonaliserer seg selv og virkeligheten.» (Melberg 2014). Eksempelvis beskrev Robert Lepage sin egen forestilling *887* (under kunstnersamtalen 25. mai 2017) som autofiksjon. Visse ting er sanne, mens andre ting legges til for at forestillingen skal være interessant. I tråd med det autofiksjonelle er det viktig å påpeke at det som vises gjøres på forestillingens premisser. Prosjeksjonsmaterialet er gjennomarbeidet, redigert og klipt sammen for å få fram dette «selvet» eller jeg-personens poeng. Skuespilleren spiller seg selv, eller en utgave av seg selv. Det vil si at vi aldri er sikre på om historien er delvis eller helt sann. Skuespilleren er i så måte seg selv på scenen, dog med et kunstnerisk anliggende.

Et annet fellestrekk i de tre forestillingene er at skuespilleren tar utgangspunkt i å fortelle om seg selv der de i en betydningsfull fase av deres liv opplever et vendepunkt. Det er dette vendepunktet i livet som forestillingene tar utgangspunkt i, og måten minnene blir fortalt på, eller vist via projeksjonsmaterialet, viser i en metaforisk eller poetisk forstand skuespillerens subjektive minne(r). Prosjeksjonsmaterialet (bildene) som minnerepresentasjon er forestillingenes estetiske fellestrekk. Min hypotese er at projeksjonsmaterialet supplerer de anekdotiske beretningene, og som dermed gjør at de *fremstår* som skuespillerens minner. Jeg vil se på hvilken metaforisk og allegorisk funksjon projeksjonsmaterialet får. Det er interessant å se hvordan anvendelsen av projeksjonsmaterialet er med på å skape dramaturgiske føringer, uten at jeg kommer til å rette særlig fokus på dette. Målet med virkemiddelanalysene er å undersøke projeksjonsmaterialets funksjon, og hvordan det bidrar til å fremstå som minnerepresentasjon. Jeg vil se på hvordan bildene virker sammen med forestillingens visuelle og sceniske elementer, samt hvordan det etableres betydningsfulle assosiasjoner.

Rekkefølgen på analysene er kronologisk etter når jeg så dem. Hver forestilling tar i bruk projeksjonsmaterialet på forskjellige måter, hva angår de ni underkategoriene i projeksjonsteater. Ifølge Michael Eigtved kan en forestillingsanalyse i prinsipp være basert på analytikerens minner om en forestillingsopplevelse som man støtter opp under ved å bruke «(...) forskjellige former for dokumentasjoner i form af fx noter eller billeder. I modsætning til billedanalysen, der netop er baseret på, at man kan vende tilbage til det samme billede om og om igen, må forestillingsanalysen baseres på analysen af én bestemt opplevelse» (2010: 16). Av natur vil forestillingsanalysene bære preg av at jeg bruker mine egne tanker og erindringer fra forestillingene som empirisk materiale (ibid.). Der jeg finner det relevant, tar jeg i bruk dokumenterende materiale som anmeldelser og omtaler. Et mer håndfast empirisk materiale jeg benytter er billedmateriale, i form av innspillinger av forestillingene. Dette har jeg med tillatelse fra Zachary Oberzan (*Your Brother. Remember?*) og regissør Kari Holtan fra De Utvalgte (*Jimmy Young*) fått lov til å bruke i arbeidet med analysene. Holtan og Oberzan har også gitt meg tillatelse til at sensor får innsyn til dette materialet.³⁴ Robert Lepages kompani, ExMachina, fikk jeg dessverre avslag fra når det gjaldt billedmateriale av 887.

Eksistensen av en forestilling er i nuet, og forestillingene jeg analyserer er *transitoriske* – forbigåtte – noe som skaper en analysemessig utfordring (ibid.). Dette er særlig gjeldende når jeg analyserer 887, da jeg ikke har et billdemateriale å støtte meg til, og hvor forestillingen i så måte ikke lenger finnes annet i min egen erindring (og i notatene jeg foretok). Eller for å si det med Elin Lindbergs ord «Her kommer de til å minne oss om nettopp det subjektive i minnearbeidet. Det finnes utallige måter å fortelle om den samme opplevelsen på. Opplevelsen var da, minnet om den er nå.» (2014: 117). Analysene av *Jimmy Young* og 887 er preget av å være *prospektive* (Eigtved 2010: 16), altså at jeg har sett dem mer enn en gang. *Jimmy Young* så jeg to kvelder på rad januar 2015. 887 så jeg to kvelder på rad november 2015, deretter på nytt tre kvelder på rad i mai 2017. *Your brother. Remember?* så jeg kun én gang i april 2011, og som tidligere nevnt, ble den valgt ut til å analyseres på bakgrunn av min erindring av den.³⁵

³⁴ I litteraturlisten har jeg ført opp en link til innspilt versjon av *Your brother. Remember?* og *Jimmy Young*. Avtalen jeg har gjort med scenekunstnerne er at linken blir gjort utilgjengelig etter muntlig eksamen.

³⁵ Eksakte datoer på når jeg så samtlige forestillinger står oppført i appendix.

I løpet av analysekapittelet skal jeg også besvare oppgavens problemstilling. Dette skal jeg gjøre ved å se på hvordan forestillingene, som projeksjonsteater, visualiserer minner. Dette skal jeg gjøre ved å undersøke hvilke deler hver av forestillingene fortelles ved hjelp av projeksjonsmaterialet, og om, eller på hvilken måte, projeksjonsmaterialet fungerer som en medaktør. Jeg vil ved hver forestillingsanalyse se på hvilken funksjon filmens narrativ får for forestillingen. Deretter skal jeg sette hver enkelt forestilling inn i en kategorisert del som faller inn under betegnelsen projeksjonsteater hva angår de ni underkategoriene jeg beskrev i forrige kapittel. Formålet med denne analysen er å se på hvorfor og hvordan projeksjonsmaterialet som et estetisk virkemiddel brukes til å 'fremkalle', visualisere eller *vis*e minner. Dette skal jeg gjøre for å se om svaret analysene gir stemmer overens med min hypotese.

Your brother. Remember? og *Jimmy Young* anses for å tilhøre det postmoderne teater. I korte trekk går postmodernismen ut på å avvise absolutte sannheter og åpne for det personlige som en del av forståelseshorisonten:

I lys av dette bryter en pragmatisk forståelse av kunst med mening som noe tradisjonsbestemt eller logosentrisk. Jeg mener at det gjelder å forstå og analysere teaterforestillinger og andre sceniske uttrykk som involverer det performative, på en pragmatsik måte. Det innebærer et behov for å utlegge eller beskrive forestillinger på en metaforisk eller allegorisk måte, noe som er nødvendig når det gjelder scenekunst som ikke lenger har det litterært tekstuelle som basis. (Arntzen 2015: 166).

Postmodernistisk teater kan forstås som flyktig eller intensjonell som bare kan oppfattes av den enkelte tilskuer (ibid.: 167). Det er her snakk om et brudd med teksten som et absolutt grunnlag for forestillingen. Dette finner vi særlig i *Your brother. Remember?*, der bruddet med teksten er erstattet til fordel for filmvisning. Dramaturgisk sett opererer postmoderne teater med nye måter å komponere eller parafrasere over tekster og personlig improvisasjoner på, som er gjeldende for alle tre forestillinger. Analysene jeg foretar er i tråd med det Arntzen kaller for en *performativ forestillingsanalyse* eller *virkemiddelanalyse* (2015: 168), der jeg beskriver de estetiske virkemidlene ved at jeg foretar en gjennomgang av det jeg ser. Fokuset vil ikke ligge i dramaturgien, men i hvordan projeksjonsmaterialets virkemidler fungerer i forhold til minnebearbeidelser.

***Your brother. Remember?* av Zachary Oberzan**

Den amerikanske scenekunstneren Zachary Oberzan fikk sitt gjennombrudd i enmannsfilmen *Flooding with Love for The Kid* (2008). Deretter ble *Your brother. Remember?* (2010) den første av tre forestillinger der Oberzan hybridiserer mellom film og teater med utgangspunkt i et selvbiografisk landskap.³⁶ I *Your brother. Remember?* kombinerer Zachary Oberzan tekstuelle fragmenter med visuelle virkemidler i en strøm av bilder som er valgt ut med tanke på et prinsipp (Arntzen 2015: 174). I Agnete Juuls analyse av *Your brother. Remember?* beskriver også hun Oberzans kunstnerskap som hybrid mellom film og teater. Zachary Oberzan tror imidlertid ikke at dette er noen søken etter hybriditet for dens egen skyld, men at det av praktiske årsaker (og tilfeldigheter) har resultert i at hans kunstnerskap iscenesetter film i teatret.³⁷ Oberzans blanding av film og teater er hva som kjennetegner hans kunstneriske uttrykk:

Han har skapt en form for *intermedial dramaturgi* der han sidestiller medier og kombinerer dem med sceniske spill på en måte som viser hvordan film og teater kan brukes som minnemaskiner, til å vise fram fortid. (...) Oberzan er en av flere teaterinnovatører som anvender andre kunstformer og nye medieteknologier til å utfordre teaterets konvensjoner. (...) Alle produserer arbeider som tar i bruk en eller annen form for intermedial dramaturgi – eller *Mediaturgy* (media + dramaturgi) som den amerikanske regissøren Marianne Weems kaller denne type arbeider. Samtidig innebærer slike mediaturgier at komposisjonen ikke nødvendigvis følger klassiske dramatiske prinsipper, men like gjerne forskjellige medielogikker. På denne måten utfordrer slike arbeider grensene for hva teater er og kan være. (Perez 2016).

Your brother. Remember?, heretter omtalt som *YbR*, forteller sin selvbiografiske beretning konsekvent med bruk av film. Essensielt handler *YbR* om Zachary Oberzan, hans bror Eric «Gator» Oberzan, og til dels om hans søster Jennie Oberzan. I et tidsspenn på tjue år spiller de inn de samme scenene de lagde som tenåringer i 1989/1990. Som voksne i 2009 spiller de inn de

³⁶ Et annet eksempel er *The Great Pretender* (2015).

³⁷ Dette er basert på Zachary Oberzans svar til mitt spørsmål om hvorfor han bruker film og teater i sine forestillinger, som fant sted på forelesning på KHIO 14. mars 2017.

samme scenene fra sine hjemmelagde videoer i de samme rommene, og med omtrent de samme rekvisittene og kostymene, som da de var tenåringer. Scener de etterligner er fra filmer som *KickBoxer* (1989), *JCVD* (2008), og *Faces of Death* (1978). *YbR* handler også om Jean Claude Van Damme, da en scene fra *JCVD* gjør seg gjeldende i forestillingen, samt at plottet til *KickBoxer* utspiller seg med bruk av forskjellige klipp. Filmen inkorporerer klipp fra orginalfilmene *KickBoxer*, *JCVD*, og *Faces of Death* der det roteres mellom tenåringsklipp fra 1989/1990, og voksenklipp fra 2009. *YbR* har tre historielinjer som den forteller. Den første er om Oberzanbrødrene, den andre er plottet til *KickBoxer*, og den tredje er Jean Claude Van Dammes selvbiografi fortalt i *JCVD*.

Forestillingen starter med at Oberzan taler med en distinkt europeisk–engelsk aksent, og der monologen tematiserer kjærlighet. Oberzan introduserer seg selv som skuespilleren Jean Claude Van Damme, og forteller at han sammen med sin storebror Eric, i løpet av tyve år har samlet sammen et videobibliotek bestående av hjemmelagde filmer. Oberzan, som Jean Claude Van Damme, fortsetter monologen med en rekke håndbevegelser. Håndbevegelsene virker nøye koreografert til det han forteller om. Deretter ser vi en film uavbrutt i noen minutter før Oberzan, som hele tiden befinner seg i rommet, avbryter filmen med en ny monolog. Denne strukturen gjentar seg opp til seks ganger før Oberzan avslutter forestillingen med en sang. Jeg vil omtale Zachary Oberzan med hans etternavn når jeg viser til hans monologer. Når jeg omtaler han i filmen vil jeg bruke hans fornavn.

Film og teater som minnemaskiner

Den første monologen Oberzan holder i starten av forestillingen, handler om søskensjalousi, og om likhetstrekk mellom manipulasjon og skuespillerkunst. Oberzan, som Van Damme, beskriver skuespillerkunst som ‘kunsten å manipulere’. Deretter tematiserer monologen rus og rusmisbruk før første filmvisning starter. I begynnelsen av den første filmvisningen starter plottet til *KickBoxer* ved at det fortelles med klipp av Zachary og Gator som tenåringer (tenåringsklipp) i samsvar med orginalfilmen, alstå at klipp fra *KickBoxer* vises. Deretter går den samme sekvensen på nytt, hvor tenåringsklipp er byttet ut med klipp av Zachary og Gator som voksne

(voksenklipp). For å fortelle plottet til *KickBoxer*, roteres klipp fra originalfilm, tenårings- og voksenklippene. I tenåringsklippene og voksenklippene, også kalt amatørklippene, legges enkelte ganger diegetiske lyder fra originalfilmen til amatørklippene. Replikkene vi hører stammer fra amatørklippene. Filmen bryter også med å rotere mellom amatørklippene ved at voksenklippet legges over tenåringsklippet som et utsnitt, og som en måte å fortelle historien på i et raskere tempo.



(Your brother. Remember? 2010, 6:36).

Som vi kan se i bildet ovenfor er et utsnitt av voksenklippet lagt over som et teppe på tenåringsklippet, for å vise hvor tro brødrene er til tenåringsklippene. Tenåringsklippene kopierer originalfilmene, mens voksenklippene tar utgangspunkt i å kopiere tenåringsklippene, som reenactments. I klippene der vi ser brødrene som unge tenåring etterfulges det konsekvent med klipp av dem som voksne. Disse klippene indikerer også at det har gått lang tid fra da de var ungdommer til de har blitt voksne. Etter slike klipp kommer deretter påfølgende klipp fra en av de nevnte originalfilmene.

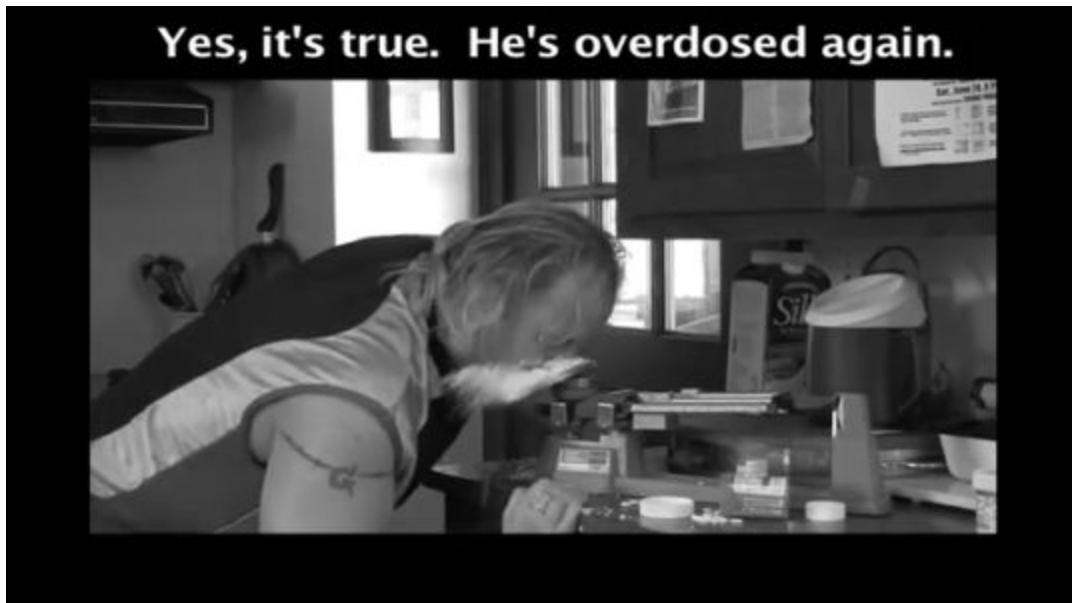
Oberzans andre monolog har samme tekststruktur som ved hans første monolog. Denne gangen presenterer Oberzan seg selv som legen Francis Gröss, og bruker de samme håndbevegelsene fra tidligere. I den tredje monologen fortsetter Oberzan Gröss-karakterens

monolog. Monologen samspiller med filmen i den forstand at påfølgende filmsekvens befinner seg i *Faces of Death*-universet. *KickBoxers* historielinje bryter alltid opp digresjoner, og hvor vi iløpet av forestillingen får filmens historie skildret fragmentarisk. Monologene avbryter filmen opp til seks ganger, og det er like mange filmvisningssekvenser som det er monologer.

Monologene er bestående av Gator sine ord fra et intervju som kommer senere i filmen, Van Dammes håndbevegelser og monolog i *JCVD*, samt Dr. Francis B. Gröss' monolog i *Faces of Death*. De sammensatte tekstene gjør at man plukker opp referansene etterhvert som dette avsløres i en filmvisning. Avsløringen til hva det er Oberzan refererer til kommer i påfølgende filmvisningsekvens, eller ved en senere filmsekvens. Den første monologen spiller på det som Gator sier i siste filmvisningsekvens. Filmvisningene tillater oss å avkode Oberzans sceniske referanser etterhvert. I så måte oppleves spenningspunktet mellom det dokumentariske og det fiksjonelle som noe vanskelig å avkode, samt forvirrende. Det tar oss et par avbrytelser med monologer før vi forstår forestillingens struktur og avkodingsprosess. Men når denne dynamikken etableres klarer vi å fortolke forestillingen i større grad. Som følge av at det er en implisitt dialog mellom Oberzans monologer og filmsekvensene, kan man si at filmens funksjon er som en medaktør. *YbR* har ingen lineær gjengivelse av Oberzans livshistorie. Aspektene av deres livshistorie utspiller seg fragmentert i seks filmvisningssekvenser som korrelerer med seks monologer.

YbR gjør et poeng ut av hvordan filmen viser brødrenes oppvekst og forvandling til voksne. Oberzan er alltid kald og distansert til det som vises i filmvisningen. Det kan ses i forhold til et spill mellom identifikasjon og distanse som en slags metafor for den mannlige transformasjonen fra å være ung og uerfaren til å bli voksen gjennom bitter erfaring (Arntzen 2015: 175). Det som fremstår som en lykkelig barndom viser seg etterhvert i *YbR* å ikke stemme. Antydningene til at glansbildet famler gjøres der filmen viser Gator foreta feil i voksenklippene. Tragedien i *YbR* vises mot slutten. Størsteparten av *YbR* fremstår som en komedie. Man kan se at Gator i voksenklippene er den i søskenflokk som har forandret seg mest fysisk i løpet av tyve år. Måten tragedien utspiller seg er i form av humor og ironi, og da med tre humoristiske musikkintervaller som forteller Gators mørke livshistorie. De musikalske intervallene er filmet i svart-hvitt. Den første intervallen viser Zachary som spiller gitar og synger en sang om Gators

første overdose. Sangen fortelles med bruk av rim og ironi at denne overdosen skulle bli en av mange. Den andre musikkintervallen forteller om hvordan Gator kom med en bombetrussel mot en restaurant som årsaken til at han havnet i fengsel første gang i 1995. I tredje musikkintervall får vi høre om da Gator i 2002 igjen tok en overdose. Det humoristiske aspektet gjøres ved at Gator spiller en overdreven versjon av seg selv, samt sangtekstens spill på overdrivelser og ironi.



(*Your brother. Remember?* 2010, 33:43–34:05).

Som følge av forrige musikalske intervall, samt Oberzans repetative håndbevegelser og distinkte akksent, er vi som publikummer inneforstått med at monologene hans er et spill på referanser, og hvor han ikke representerer seg selv. Tredje monolog dreier seg om kjedsomheten som man rammes av i fengsel, og der Oberzan som denne jeg-personen, forteller om den gangen han og et par andre innsatte ersattet innholdet i en melkekartong og sjokoladeske med avføring. Referansen til denne anekdoten tas opp etter Oberzans fjerde monolog hvor filmen informerer oss at vi befinner oss i juli 2009, og at aktørene spiller seg selv. Gator sitter i en stol, mens Zachary intervjuer ham bak kameraet. I løpet av intervjusekvensen kommer det frem hvordan brødrenes forhold har vært noe turbulent. Vi ser også Jennie som forteller om hva hun husker om hvordan brødrene oppførte seg som tenåringer. Gator forteller om da han begynte å ruse seg, om

søskensjalousi mellom brødrene, og om kunsten å manipulere. Ved denne delen av intervjuet minner det Gator forteller om Oberzans første monolog ved starten av forestillingen. Det vi forstår utfra filmen er at Oberzans monolog var ordrett etter det Gator sier i klippet.

Etterhvert får Gator et brev. Brevet er et av de Gator sendte Zachary da han satt i fengsel. Gator leser tittelen 'The Story of Poop', og begynner å fortelle om den gangen han og et par andre innsatte utførte sine pranks med avføring. Gators anekdote er den samme som Oberzan fremførte ved den tredje monologen. Intervjuet med Gator brytes innimellom opp med å vise Jennie der hun snakker om sine minner. Minnene hun forteller om dukker opp i bildet. På den måten blir intervjuet med Gator aldri sentimental. Gator forteller at hans drøm også var å bli skuespiller, slik som Zachary. Bak kameraet hører vi Zachary si at han, til tross for sin skuespillerutdannelse, lærte skuespillerkunsten fra Gator. Ved dette øyeblikket ser vi hvordan Gator setter pris på å høre dette, men ved at klippingen mellom søsterens og brorens intervju veksler frem og tilbake, gjør at vi aldri blir værende i de emosjonelle øyeblikkene.

Fiksjonsrealitet og Oberzans subjektive minnearbeid

Referansen til de koreograferte håndbevegelsene Oberzan bruker vises med bruk av film ved den sjette monologen. Lerretet er horisontalt delt i midten. I den øvre delen vises Van Damme i *JCVD*. Under ser vi Oberzan i en forhåndsinnspilt film der han parafraserer Van Dammes monolog. Van Damme forteller om det å overleve i filmindustrien. På scenen fremfører Oberzan det samme som vi ser han gjør i sin forhåndsinnspilte film. Der Van Damme i sin monolog sier at han ønsker å starte et nytt liv i Belgia, sier Oberzan Holland (52:52). Van Dammes skjebne virker å ha paralleller til både Gator og Zachary. Zachary skal selv slitt som skuespiller, før han slo igjennom. Angivelig skal Van Damme både ha slitt med rusmisbruk, og som skuespiller. Der Van Damme nevner tidligere filmer han har spilt i, deriblant *KickBoxer*, nevner Oberzan *Flooding with Love for The Kid*.

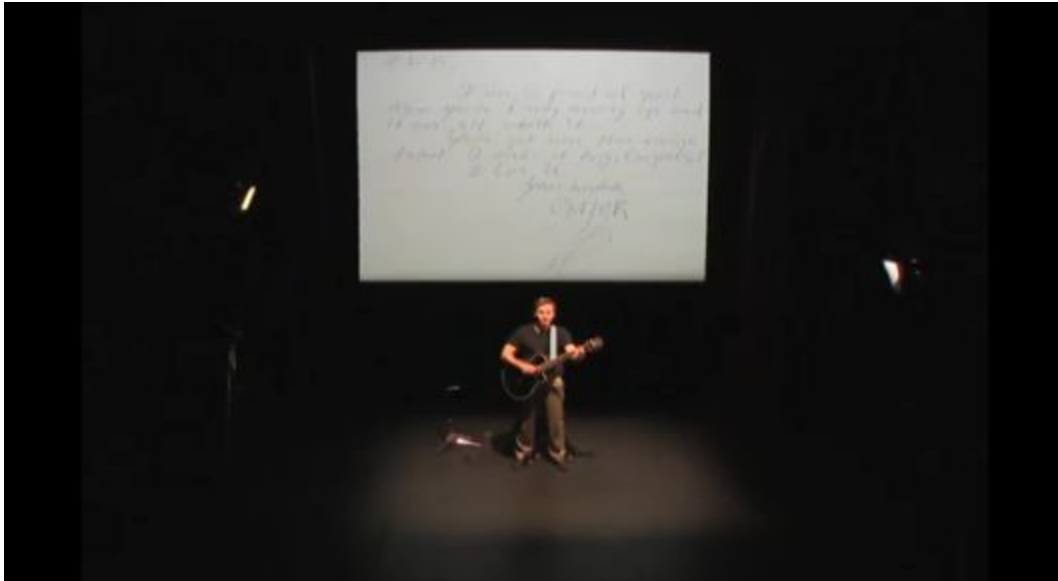


(*Your brother. Remember?* 2010, 50:51–51:07).

Parallellene mellom Gator og Van Damme er rusmisbruk. Etter denne scenen hvor Oberzan tar i bruk seg selv på lerretet, og Van Damme, til å skildre livets utfordringer, fortsetter filmvisningen med å skildre *KickBoxers* slutt. Det gjøres i samme stil som før. Midt i takningen går Gator. Ved neste klipp står Gator i kjøkkenet. Vi hører Zacharys stemme bak kameraet, mens kameraet viser Gator som forklarer abstinenssymptomene sine (57:40–59:25). Som tilskuere vet vi at Gator har slitt med rusmisbruk, men i dette klippet kommer det overraskende på oss at han fortsatt bruker. I påfølgende klipp forklarer han til kameraet at han ikke liker å be kjæresten sin om piller. Forklaringen Gator gir videre gjør også at han fremstår som manipulativ. Særlig med tanke på at han tidligere forklarte ‘kunsten å manipulere’ i sammenheng med abstinenser, et poeng Oberzan fremstiller i den første monologen. Det er som om vi vitner Gator manipulere sin kjæreste og Zachary, der Zachary bak kamera for det meste er stille.

Det som skiller disse tre skjebnene er hvordan både Oberzan og Van Damme klarer å komme seg igjennom livets tøffe faser. For Gator tar det en tragisk vending, særlig når vi utfra intervjuet får høre at Gator også ønsket å bli skuespiller. Avslutningsvis slutter filmvisningen med en montasje, spilt til musikk, der klipp av både Van Damme og Gator danser. Deretter går det over til en svart skjerm med hvit skrift hvor teksten «A last letter from jail...» (1:01:09) står.

Zachary Oberzan synger The Buggles «Video Killed The Radio Star» (1979) mens et brev fra Gator projiseres på lerretet. I brevet står det, med Gators håndskrift, hvor stolt han er av Zachary, og hvor han gratulerer ham med sin suksess.



(*Your brother. Remember?* 2010, 1:01:14–1:01:51).

Hva som skjedde med Gator videre, og hvor han befinner seg i dag, er tvetydig, som åpner for flere tolkninger. Det ene kan være at Gator endte opp i fengsel igjen, som brevet indikerer, eller at Gator gikk bort, som både sangen og referansene til *Faces of Death* antyder. Filmen i *YbR* tas i bruk som et grep for å fortelle om prosjektet brødrene bedrev med som tenåringer. I så måte vises også deres felles minner fra tenårene. Jo lenger ut i forestillingen vi kommer, og filmen, jo mer personlig blir den til nå bekymringsfrie historien om brødrene, og tragedien utspiller seg etterhvert. Det selvbiografiske uttrykket kommer frem med hjelp av massekunst;

(...) mass art is used to create a coherent sense of self over time, the individual using cultural products as stable markers onto which memories can be deposited and later revisited. Re-watching an old film or re-reading a well-known book can bring back memories of the times when this product was first encountered, or any other later revisits. This, in my view, is not only a revisit to and remembrance of the product itself, but also a conjuring up of one's own past and previous selves. Mass art today thus has vital function, serving both as an inward mechanism of self-discovery, and an outward representation of the self. (Juul 2016: 7).

Her er det en måte for tenåringsbrødrene å uttrykke seg selv på, med å etterligne eller kopiere scener fra massekunsten. Det er og en måte å se hvordan to voksne menn besøker deres tidligere selv. Vi ser også at voksenklippene spilles i samme rom som i tenåringsklippene, i barndomshjemmet. Når Oberzan holder sine monologer er det enten slik at filmen pauses, eller at han snakker over det som vises på lerretet. Det noe kryptiske budskapet som Oberzan formidler med monologene avsløres etterhvert. Publikum må ta i bruk sitt eget minne om det som tidligere har blitt sagt, samt sette sammen mening mellom Oberzans monologer, og det projeksjonsmaterialet forteller i en senere filmsekvens. Det at Oberzan sammenfletter monologer fra sin bror og fra Van Dammes, viser også hvilken tilfeldig og lik skjebne de deler. Van Damme snakker også om sitt narkotikamisbruk i *JCVD*. I så måte er filmen også en realitetsfiksjonsfilm som inkorporerer Van Dammes liv til filmens univers. I *YbR* veksler spillet mellom scenen og filmen mellom fiksjon og dokumentar. Oberzans spill på scenen er også fiksjonsrealitet.

Filmen relaterer seg til problemstillingene omkring fandom, nostalgi og tilpasning. *YbR* gjøres i en form som uttrykker kunstnerens personlige liv, som deretter settes i en teatersammenheng. En tilskuers møte med filmen *YbR* fremmedgjør originalfilmene til Van Damme på en brechtiansk måte. Filmvisningen fungerer som et installasjonsverk ved at den iscenesettes og får opptre uforstyrret i blokker, der identitetsmotivet er til stede. Det er en måte å iscenesette en annen aktør på, Gator, som av usikre årsaker ikke har anledning til å fremføre denne forestillingen sammen med sin bror. Identitetsmotivet som et grunnleggende tema viser sideeffektene av fandom, rusproblemer, kriminalitet, vold og da også 'The American Dream'. *YbR* viser suksessen til Zachary Oberzan, som den som har oppnådd den amerikanske drømmen, mens Gator ikke oppnår sin drøm. I stedet kommer han på kanten av loven, og som til tross for løslatelse, ender igjen som en fengslet kriminell. Gator er også fengslet i en mer metaforisk betydning der han er fengslet på et projisert lerret, og kun får anledning til å fremføre skuespill som en representasjon på seg selv. Tilstede i det sceniske rommet er det en del av hans fortid som får utspille hans drøm om å være en performer, men og fengslet på et flatt lerret og fraværende det fysiske rom.

YbR sitt hovedfokus går ut på å konstruere identitetene til Oberzan-brødrene, så vel som Van Damme. Det fungerer på den måten at *YbR*, med bruk av filmen som installasjon, utstiller

brødrenes identitetskonstruksjoner til publikums betraktning. Zachary Oberzans kunstneriske fremstilling av seg selv som Van Damme, og deretter Dr. Gröss, er og en måte å fengsle sin egen identitet på. Zachary spiller ut monologer som refererer til Van Damme, Gröss og Gator. Det er kun ved den sjette monologen at Zachary iscenesetter seg selv. Her kunne han valgt å latt klippet gå mens han på scenen fremførte monologen sin, men istedenfor velger han å vise seg selv i det sceniske rommet i tillegg til det temporale. Vi kommer derfor aldri helt innpå Zachary. I øyeblikket der Zachary forteller Gator at han har lært å være skuespiller fra ham, befinner han seg bak kameraet. Vi får aldri *se* hvordan Zachary reagerer, og vi får heller aldri høre Oberzans beretning eksplisitt fortalt. I stedet fortelles dette på en metaforisk eller poetisk fragmentert måte, både på scenen og i film. I siste scene velger Zachary å uttrykke seg med sang, som bidrar til tvetydigheten om hva som skjedde meg Gator, og slutten blir opp til publikum å fortolke selv.

Forestillinga rommer speiling av seg selv og sitt eget liv, sine drømmer og ambisjoner på flere plan og nivå. De unge guttenes lek med kamera, hjemmevideoene, viser til en uskyldig tid, en slags paradisisk idyll, en grunnhistorie. Guttene leker at de er voksne helter. De måler seg med filmens ikoniserte figurer, her den tegneserieaktige Van Damme. Det er humor og lidenskap i leken. For tjuve år siden var alle muligheter åpne. Livene til søsknene kunne ta alle veier. Var det tilfeldig at den ene av brødrene ble en suksessrik kunstner og den andre narkoman og kriminell? Kanskje på grunn av at de tjuve år gamle videoene er så upretensjøs, og det faktum at alle har en barndom og ungdom, minner de publikum om deres egne liv. Selve tiden blir synlig gjennom den emosjonelle og fysiske slitasjen filmene avslører. En slitasje publikum også er, eller vil bli, merket av. (Lindberg 2011: 81).

VHS-estetikken minner om det å se noens gamle samlinger av hjemmelagde videoer der hensikten er å 'mimre tilbake' til den gang da, som og er forestillingens utgangspunkt, med selvdokumentarisme. Man kan si at minnene som blir vist i filmen manifesterer seg i våre minner om tidligere bilder vi har sett i filmen. «Dermed etableres en metodisk forståelse av den visuelt kommunikative sammenhengen mellom billedvirkning og de sporene som settes i minnet til tilskueren.» (Arntzen 2015: 169). Dette fordi monologfremføringene og filmsekvensene leker mellom referanser og minner, og der vår avkoding av monologenes budskap skjer gradvis. Filmens ekshibisjonistiske stil viser Oberzanbrødrenes individuasjonsprosesser, som blir fremstilt i tenåringsklippene. Zachary og Gators roller formes i en kampsportfilm gjennom de rammene de settes inn i. *KickBoxers* plott forteller utfra en visuell dramaturgi, og det å skape

refleksjoner i musikalske intervaller, amatørklipp, og ved de dokumenterende klippene.

Hybridiseringen mellom film og teaterform gjør at filmen fungerer som en medaktør. Dette gjør at den er å regne som filmteater da den sampiller mellom film og skuespiller. Filmens narrativ i forestillingen er av en stor betydning for vår forståelse av forestillingens helhet og fortolkning. Prosjeksjonsmaterialet i *YbR* bruker seks av de ni underkategoriene som poetisk, dokumentarisk, selvdokumentarisk, informativ, filmteater og medaktør.

YbR gir ingen lineær gjengivelse av brødrenes livshistorie, men aspektene ved dem presenteres ved hjelp av prosjeksjonsmaterialet som medaktør. Eksplisitte beretninger om aktørenes personlige erindringer kommer aldri fra Zachary Oberzan selv, kun fra hans søsken som i intervjuene eksplisitt forteller om minner. Prosjeksjonsmaterialet *viser* det ved hjelp av tenåringsklippene, mens voksenklippene samlet sett blir et uttrykk på å gjenskape en fortid man aldri kan gå tilbake til. Historien om brødrene blir vist, og da også fortalt, fragmentarisk i form av de roterende klippene mellom tenårings- og voksenklippene. Van Damme kan sies å ha en metaforisk betydning for brødrene som en arketypisk figur som rører ved det barnlige og nostalgiske ved Gator og Zacharys fortid (Arntzen 2015: 172).

***Jimmy Young* av De Utvalgte**

De Utvalgte ble stiftet i 1994 i Oslo. I dag består De Utvalgtet av Kari Holtan, Boya Bøckman, Torbjørn Davidsen, Anne Holtan, Morten Kippe, samt at kompaniet knytter seg til andre kunstnere etter behov. *Jimmy Young* ble først satt opp i 2007, deretter i 2014 i regi av BiT Teatergarasjen. *Jimmy Young* ble senere i 2015 satt opp igjen da den inngikk som en del av De Utvalgtes månedlange retrospektive festival på Black Box Teater i Oslo (Myklebust Optun 2015). *Jimmy Young* er et eksempel på et av kompaniets arbeid med en konseptuell og symmetrisk visuell dramaturgi der forestillingen er basert på Torbjørn Davidsens kunstnerpersona Jimmy Young.

Mange scenekunstnere bruker video for å skape eller leke med et dokumentarisk element i fortellingen sin, noe som var tydelig i videomaterialet til kompaniet De Utvalgtes forestilling *Bang bang club (...)* og helt sentralt i deres siste prosjekt, *Jimmy Young*. Et dokumentarisk grep plasserer elementer fra virkeligheten inn i teatret, men selv om dokumentarismen gjør krav på en viss autensitet, stiller en forestilling som *Jimmy Young* spørsmål ved moderne informasjons- og bildekonstruksjon. De Utvalgte spiller med hva som er virkelig og sant, og hva som er fiksjon og løgn, i tilsynelatende autentiske bilder. (Berg 2007: 98).

Young var en person Davidsen spilte rundt om i verden i ti år med Joachim Hamou bak kamera. Resultatet ble over 1000 timers filmmateriale. I et forsøk på å få sitt store gjennombrudd som skuespiller ga det imidlertid konsekvenser for Davidsen. Kunstprosjektet resulterte i at han mistet foreldreretten over sine barn, dersom vi skal tro på hans påstand i forestillingen. Hans bevisste intensjon om å være Young, uten moralske retningslinjer, gjør at han som Young oppsøker ekstreme situasjoner i ekstreme miljøer. Angivelig skal han ha foregrepet seg på en beruset kvinne på Grønland, satt henne i en kajakk til å drive ut i havet, for så å igangsette en leteaksjon med hjelp av det danske militæret. Forestillingen bruker projeksjonsmateriale gjennomgående der Davidsen forteller om stedet han befinner seg i klippene.

I *Jimmy Young* er vi i et talkshow-univers der Jørgen Langhelle spiller verten. I tillegg til Langhelle og Davidsen, er Randi Rommetveit med i forestillingen som en mystisk og passiv kvinnefigur. Davidsen som fremstiller Jimmy Young-figuren, forteller fra sin personlige historie hentet fra hans private minnets sfære (Arntzen 2015: 172). Til å akkompagnere hans beretning vises projeksjonsmaterialet på en bueformet lerret som strekker seg som et slags kulisse lengst

bak på scenen. Innledningsvis projiseres navnet 'Jimmy Young' «(...) perforert av dundrende rockemusikk og videoprojeksjoner, der innflygningen til et helikopter vil få en til å tenke på åpningsbildene av *Apocalypse Now!*» (Bjørneboe 2007: 76). I tråd med denne filmreferansen handler forestillingen om krig, overgrep, imperialism, skyldforhold, og om Youngs intensjoner om å speile samfunnets verste sider ved å utføre handlingene selv.

Projeksjonsmaterialet i *Jimmy Young* er brukt på en overveldende måte da den er mettet av informasjon i montasjestil. Foruten om en bar på scenens høyre side, er scenen enkel, der lerretet naturlig får fokus. I starten av forestillingen befinner vi oss utenfor en hytte ved at projeksjonsmaterialet viser dette. Etterhvert som historien til Davidsen begir seg ut på en reise, gjør bildene det samme på en metaforisk måte. Seilende fra Aker brygge går bildene etterhvert over til å vise havet, samt en kvinnes lepper som en poetisk virkemiddel, mens vi hører Youngs kanalisering av en mystisk Monika-skikkelse. Deretter bringer reisen oss til Filmfestivalen i Cannes hvor Young befant seg på 90-tallet. Mens bildene fra hans fortid vises på lerretet, forteller Davidsen om hva han tenkte, følte og husker fra den tiden. Ved bruk av liveness, projiseres også Davidsens hode på høyre side av lerretet, mens det på den venstre eller midtre siden viser klipp fra den selvdokumentariske filmen. Projeksjonsmaterialet konkurrerer med det Davidsen forteller om. Lyden som kommer fra filmen konkurrerer med Davidsens monolog.



(*Jimmy Young* 2007, 12:14–14:06)

Som publikummer kan vi velge om vi skal rette blikket mot bildene av Young i Cannes, på Davidsen som sitter fremfor oss på scenen, eller på den direkteviste videoen av ham som vises på lerretet. I begynnelsen beskriver Davidsen Young som en karakter som er fri fra enhver moralsk retningslinje. Young er som en åpen bok som påvirkes av sine omgivelser, og blir i så måte en kamelon som lett transformerer seg til ulike personer. Prosjektet er i stor grad ett uttrykk for individuasjonsprosesser der Youngs moralske kompass er snudd på hodet. I tranvisittmiljøet føler Young seg mer hjemme enn med Hollywood–stjernene på filmfestivalen. Mens Davidsen forteller om de ulike personene på klippet, ser vi Young bli sminket og kledd som kvinne. I en metaforisk betydning speiler Young seg i dette miljøet.

Kledd ut som kvinne på lerretet forteller Davidsen på scenen om hans mor som egentlig ønsket at han var født som pike. Prosjeksjonsmaterialet får en metaforisk betydning der den fungerer som et medium for Young/Davidsen å speile seg selv. Enten det er bilder som representerer fortiden, eller Young/Davidsen i nuet med liveness–elementet, speiler han seg selv i kameraet, og hvor vi som tilskuere betrakter disse bildene på lerretet. Davidsen sier også i monologen at han «I dette miljøet av skrulle transvisitter så følte jeg meg speilet. Jeg følte meg sett på en måte.» (18:56–19:04). Her er det snakk om en ukamuflert narsissisme som knyttes til teatret og Young–karakteren; «Allerede navnet Jimmy Young avslører en fascinasjon overfor andre (sic.) stjerner, som James Dean, Jimmy Henrix og drømmen om å være «Forever Young» – hvilket han også nesten blir, gjennom videofilmopptakene.» (Bjørneboe 2007: 77). Lerretet får enkelte ganger all oppmerksomhet fra Davidsen/Young og Langhelle, hvor de sitter med ryggen mot publikum og ser på lerretet. I slike øyeblikk får lerretet også all fokus. Davidsen/Young forteller om da han møtte en ung kvinne fra pornoindustrien, som leder til at de avtaler å spille inn en pornofilm. Davidsen/Young beskriver pornoskuespilleren som uskyldig og søt. Deretter rettes all oppmerksomheten mot lerretet der vi ser opptaket fra pornofilmen de gjorde på hotellbalkongen. Etter klippet fortsetter Davidsen/Young sin monolog, og vi blir informert om at kvinnen senere døde i en bilulykke. I denne sekvensen spilles det på kunst og etikk, fordi den avdøde kvinnen «(...) får sin biografi og private uttalelser utlevert for publikum (...)» (ibid.). Selv kaller Davidsen/Young kvinnens bortgang for et vendepunkt. Dette bringer ham til andre deler

av verdenen, og til andre eksreme situasjoner og miljøer, blant annet til Egypt hvor han bor hos sufister som angivelig skal ha sprengt en buss med japanske turister.

Etterhvert får Langhelle som talkshowvert en funksjon som terapeut. Langhelle er dog en finurlig karakter som i løpet av forestillingen drikker seg sørpefull. Dynamikken mellom Langhelle og Davidsen/Young utvikler seg etterhvert til å bli et slags terapeutisk rollespill mellom dem, hvor Davidsen konfronterer Langhelle med å ha bedtratt ham. Her spilles det på *reductio ad absurdum* – absurditetsaspektet – ved at man spiller på fiksjon og virkelighet. Hvorvidt Langhelle og Davidsen har en personlig tilknytning til hverandre er tvetydig. Dette sammenfatter med at postmoderne teater representerer en oppløsning av tradisjonelle meningsbærende elementer, ved å leke med spill av fiksjon og virkelighet på en ironisk måte (Arntzen 2015: 169). Prosjeksjonsmaterialet blir tatt i bruk på en postmodernistisk måte da liveness-elementet viser hodene til Langhelle og Davidsen/Young, som talking heads. Bildene av hodene deres vris og vrenses på slik at de fremstår som underlige, og da også humoristisk, selv om undertonene i denne dialogen er alvorlig forankret. Forestillingen legger projiseringen på lik linje med de andre elementene i forestillingen. De forvridde bildene gir assosiasjoner til hvordan deres sanne ansikt ser ut, eller hvor ‘oppblåst i hodet’ de er.





(Jimmy Young 2007, 44:49–48:18)

Denne bruken av projeksjonsmaterialet sammenfatter med hvordan Freda Chapple og Chiel Kattenbelt beskriver Jay David Bolter og Richard Gruesins begreper *immediacy*, *hypermediacy* og *transparency*:

Immediacy or *transparent immediacy* aims at making the viewers forget the presence of the medium, so that they feel that they have direct access to the object. *Transparency* means that the viewer is no longer aware of the medium because the medium has – so to say – wiped out its traces. The opposite of *immediacy* is *hypermediacy*, which aims to remind the viewer of the medium by drawing attention to itself in a very deliberate way. According to Bolter and Grusin, *immediacy* and *hypermediacy* are two sides of the same coin, and operate, often simultaneously, to evoke an authentic *real* experience. (Chapple & Kattenbelt 2007: 14).

Projeksjonsmaterialet retter søkelyset mot seg selv, slik som både bildeeksempelet og sitatet over viser til. Formålet med *hypermediacy* her er å minne oss om nærværet av projeksjonsmaterialet, som en måte å vekke oss ut av en ‘innlevelses–dvale’. I denne sekvensen prøver man ikke å skjule mediumsbruken snarere tvert imot. Liveness–sekvensen gjør at publikum må forholde seg til projiseringen i større grad, og både *hypermediacy* og en ver fremdningseffekt oppstår som følge av det. Det åpner samtidig opp for å tolke sekvensen som et spill på handling og bilde. Dersom man skal tro på det bildene viser er Langhelle og Davidsens hoder deformerte, mens man ved å se på de i salen ser at videorepresentasjonen av dem ikke stemmer med virkeligheten. Samlet sett

er det et uttrykk for å sette tilskuerene i en kritisk posisjon, ved å vise til hypermediacy som ver fremdningseffekt oppstår også en underliggjøring. Man begynner å stille spørsmål ved hva er det vi ser, hvorfor gjør de dette, og som åpner opp får en kritisk tenkning om å tolke Jimmy Young dokumentasjonen som tilsvarende de forvrengte hodene – som absurd kunst.

Å ta livet av Jimmy Young

Davidsen veksler mellom å snakke om Young i tredjeperson og i førsteperson. Det er dermed noe vanskelig å skille Davidsen fra Young, selv om han utenfor prosjektet er seg selv, assosieres Young-personen med Davidsen. Når Langhelle spør om det var Young eller Davidsen som voldtok kvinnen på Grøndland, svarer Davidsen at det var Jimmy Youngs aksjon, men at Davidsen er den som må ta ansvaret. Jeg'et som sosial konstruksjon viser Davidsens forvandling til Young som et vitnesbyrd og testament (Balue 2015: 53). Davidsen/Young dobler seg selv gjennom å se på seg selv som en dobbel person, og slik utvikler en spesiell form for narsissime. Bilderepresentasjonen av Young på lerretet kan sies å ha metaforsik betydning som et arketypisk figur som rører ved det umoralske. Selv beskriver Davidsen Young-prosjektet som en bevisst handling som han visste kom til å få konsekvenser:

Hele tiden har det vært bevisst at det skulle gå ut over mitt privatliv på den måten det har gjort. For meg har det vært på liv og død. Jimmy sier jo det – se på meg. Se hvilken overfladisk egoistisk dritt-tid vi lever i. Jeg har gjort ting som svært få andre mennesker tør å gjøre, som man kan lese om i en roman, eller sitte og fantasere om, jeg har gjort det. Jeg har sett meg selv spille i mange forskjellige filmer. (...) Jeg har kommet frem til det, Jørgen, at jeg tror ikke man kan spille eller late som man er drapsmann, overgiper, offer osv. hvis man ikke helt reelt har opplevd den ting. (*Jimmy Young* (2007) 22:15–23:11).

Det arketypiske ved Davidsen/Young som iscenesetter seg selv, fordi han ikke tror på en fast verdikjerne, kan parallelliseres med visse typer terrorister (Blau 2015: 53). Særlig ser Julian Blau dette i sammenheng med forestillingens oppsetning i en post 22. juli-verden. «Men det usammenlignbare, det individuelle, må ikke glemmes når man påpeker likheter mellom arketypiske forbrytere og et menneske som sjenerøst deler noe selvbiografisk med publikum.»

(ibid.). Davidsens beretning er konstruert i et talkshow–univers som åpner opp for en tolkning om at det som fremstår som autentisk er iscenesatt, som autofiksjon;

På 1990-tallet sto postmodernisme, dekonstruksjon og performativitet høyt i kurs. Jeg’et som sosial konstruksjon blir til når det med sin adferd performativt siterer eksisterende handlingsmatriser. Cirka sånn kan man uttrykke tidens identitetsforståelse «på akademisk». Vulgærutgaven kan formuleres med populære business-begreper som selfmanagement, jeg’et som brand, enkeltpersonen som en bedrift. Når kunstnerduoen skaper avataren Jimmy Young, er dette i seg selv en vellykket måte å speile nittitalls-samfunnet på. At de problematiske implikasjonene snart kommer for en dag, gjør ikke Jimmy Young mindre eksemplarisk for tidsånden. (Blau 2015: 53).

På lerretet er skuespillerne stort sett i nærbilde ved liveness–elementet. Innenfor Reality TV snakker deltakere direkte til kamera når de skal fortelle noe personlig. Davidsen/Young snakker direkte til oss via liveness–elementet. Det han sier fremstår som personlig og sann, men er likevel ikke helt virkelig. Det viser også populærkulturens tid som Young er et produkt av. Med Reality TVs inntog kom lengselen etter den tapte virkeligheten til uttrykk. Talkshow–universet vi befinner oss i forestillingen refererer til dette, samt at det forekommer en pariodering av det (ibid.: 54). Prosjeksjonsmaterialets estetiske funksjon med hypermediacy parodierer talking heads til å fremstå som ‘monster heads’. Det er et metaforisk tolkning som ligger disponibel for oss, og som kun fremkommer ved at prosjeksjonsmaterialet er i bruk. Forestillingen viser Davidsen/Youngs minner med et dokumentarisk/selvdokumentarisk billedmaterialet som fungerer som et estetisk bakteppe på lerretet. I tillegg støttes bildene med at Davidsen samtidig forteller oss hva han husker fra den tiden. Prosjeksjonsmaterialet forteller oss om Davidsens fortid. Ved bruk av hypermediacy der Davidsen/Young og Langhelle fremstår som ‘monster heads’ rommer det en tolkning for at prosjeksjonsmaterialet på en metaforisk måte fremviser deres sanne jeg. På den måten er den metaforiske tolkningen som kommer av prosjeksjonsmaterialet det som gjør den til en medaktør i denne sammenhengen.

Funksjonen prosjeksjonsmaterialet får, er en visuell lek med en slik sannhet. I *Jimmy Young* er det bruk av åtte av ni underkategorier; scenografisk (i starten av forestillingen), poetisk, avantgardistisk, dokumentarisk, selvdokumentarisk, liveness, filmteater (i korte trekk), og som medaktør. *Jimmy Young*, som prosjeksjonsteater, tar i bruk de åtte virkemidlene som en

forlengelse av Davidsen/Young, og som et speil for resten av verden. «Forholdet mellom Torbjørn Davidsen og Jimmy Young er aldri bare et spill med rollemodeller, men beveger seg bevisst mot den borderlinepsykotiske tilstanden der en antatt virkelighet imploderer inn i fiksjonens oppfyllelse som realitet.» (Olsson 2015: 74). Youngs urovekkende handlinger, i spill med autofiksjonen, gjør at forestillingen innehar Aristoteles' katarsisbegrep om å fremprovosere medlidenhet og frykt. I forestillingens avsluttende del får vi høre om voldtekten, som kan eller ikke kan ha skjedd, mellom Davidsen/Young og den grønlandske kvinnen. Mens Davidsen/Young forteller om overgrepet vises nokså idylliske klipp fra filmen, før bildene brått går over i å skildre overgrepet i en avantgardistisk og poetisk måte med morbide bilder. Etter at Davidsen/Young har fortalt om hvordan han satte den berusede kvinnen i en kajakk til å drive ut på havet, for så å få hjelp fra det danske militæret til å redde kvinnen, og fremstå som helt, igangsetter han en renselsesritual.

Projeksjonsmaterialet viser Young som sammen med et par andre hyler for full hals i Grønlands gater. Over dette roper Davidsen/Young at han skal ta liv av sitt eget ego, rense seg, og gjenoppstå som et helt menneske. Deretter settes renselsesritualet igang hvor Davidsen foretar en symbolsk henrettelse av Young ved å stikke hode i en bøtte med vann gjentatte ganger, før Langhelle tilsynelatende nesten drukner Davidsen/Young. På lerretet ser vi Young som ror ut mot havet i en kajakk. I denne sammenhengen åpner Langhelles avsluttende monolog for en tolkning om at Young druknet seg i et speilbildet han selv har skapt, i vannets speilbilde. Her reflekteres det over hvordan en kan definere seg selv når en selv bare er blitt speilrefleksjoner av andre. Navne Young gir assosiasjoner til ordet 'ung'. Dette kan indikere et behov for å forevige sitt ungdom i et bilde/filmformat. Men fordi Young-prosjektet nettopp har foreviget ham i et billedformat, hvor han samtidig har beveget seg i et farlig umoralsk terreng, har dette gitt konsekvenser for skuespiller Torbjørn Davidsen. Noe Davidsen adresserer i forestillingen med å skildre hans kamp om å få foreldrerett for sine barn, samt hans selvmordsforsøk. Den symbolske henrettelsen av Young i forestillingen er prisen han må betale for sin umoralske gjerninger.

887 av Robert Lepage (ExMachina)

Den fransk–kanadiske Robert Lepage har siden 1978 jobbet som scenekunstner. Hans kompani, ExMachina, ble stiftet i 1994 i Québec City. Som leder av ExMachina arbeider Lepage med et multidisiplinært estetisk uttrykk der formålet er å arbeide med utøvende scenekunst som blandes med innspilt kunst - film, videokunst og multimedia. ExMachina/Lepage er kjent for mange spektakulære forestillinger, og der enkelte av forestillingene tenderer til å ta utgangspunkt i Lepages liv, slik som *Needles and Opium* (1991), *The Far Side of the Moon* (2000) og *887* (2015).

887 handler om Lepage der han en uke før dikt–arrangementet, *La Nuit de la poésie*, øver på diktet «Speak White» (1968) av Michèle Lalonde. Lepage er bekymret over å ikke klare å memorere «Speak White». Uroet av dette forsøker han å finne ut hvorfor hukommelsen svikter. Han sier at han er nødt til å lete i sin mobiltelefon for å vite hva hans nåværende telefonnummer er, men at han fortsatt husker sitt aller første telefonnummer. Hans første telefonnummer projiseres på et lerret. Dette bringer ham over til å snakke om *method of loci*–teknikken, som bruker visualisering av romlig minne, gjerne et bygg man kjenner til godt, for raskt å tilbakekalle informasjon. *Method of loci* eller *Memory palace* (på norsk minnepalasset), får Lepage til å snakke om sin oppvekst i Murray Avenue, i boligblokknummeret 887 i Québec City. Lepage roterer det som ser ut til å være et lerret, som er en modell av boligblokken han vokste opp i. Lepage forteller om hans familie og naboer. Idét han peker på boligblokkmodellens vinduer, lyser vinduene opp, og animasjoner av naboene han forteller om begynner å utspille seg. Vinduene er små skjermer, og der Lepage skildrer naboenes karakteristikk, ser vi beskrivelsene ved hjelp av det som vinduene/skjermene viser.

Scenografien er monumental da det er en modell av den ekte boligblokken i Murray Avenue 887. Boligblokkmodellen, heretter kalt for modellen, dreies og åpnes, og avslører nye rom. Projiseringen forekommer på en av modellens vegger, et lerret som er en del av modellens design, eller ved at scenografien har innebygde skjermer som viser animasjonsvideoer, slik som beskrevet med vinduene. Ved å ta i bruk liveness, stillbilder, og video, utspiller hans bilder på en håndgripelig måte da forestillingen ikke bare inkorporerer projeksjonsmaterialet som en del av handlingen, men også innebygd i scenografien. Modellen fungerer som et utgangspunkt for

projeksjonsmaterialet, men også som en håndgripelig metafor for minnepalasset han tar i bruk for å tilbakekalle informasjon. Modellens størrelse er urealistisk liten i forhold til et normalt bygg, og ved siden av modellen, fremstår Lepage som en kjempe, som frembringer assosiasjoner til måten man leker med et dukkehus. Slik Lepage leker med modellen, dreier den, åpner opp rom, og hvor projiseringen er med på å lage scenografiske bilder, lekes det også med dukkehusassosiasjonen.

I følge Ludovic Fouquet bør Lepages etsettikk ses fra et perspektiv der scenografien fungerer som et visuelt laboratorium (2014: 2). I løpet av sin karriere har Lepage utviklet et særegent audiovisuelt teaterspråk. Særegent i den forstand at han bruker flere estetiske lag, som fotografier, virtuell realitet, film, video, og lydbilde, i en og samme forestilling (ibid.). Lepage forteller også om hans far ved bruk av stillbilder. Deretter projiseres et landskapsbilde av Québec City. Projiseringen av landskapsbildet skjer bakfra, slik at det tas i bruk transparency, og hvor Lepage ikke kaster skygge over lerretet når han står foran det. Foran ham står en modell av en park. Landskapsbildet er en video, da man kan se at skyene sakte beveger på seg, og som får projeksjonsmaterialet til å fungere scenografisk. Modellen viser parkplassen, og ved at Lepage går frem, setter seg ned på huk med ryggen vendt mot publikum, viser brått projeksjonsmaterialet Lepage fra en frontal vinkel på lerretet. På modellen står et kamera som filmer figurer som skal representere Lepages familie. Også her fremstår Lepage som en kjempe i bakgrunnen i live-projiseringen. Han peker på de ulike figurene og introduserer sine søsken, sin far, og seg selv.

Neste scene der projisering er brukt, tas det i bruk det som preges av å være dokumentariske stillbilder, eksempelvis et bilde av en tidligere statue, en politiker, og bilder av avisutklipp av en seriemorder og hans ofre. Bildene som projiseres er svart-hvitt, og projiseres på en del av modellens vegg. Særlig avisutsnittet er det som gir bildene en dokumentarisk effekt. Dette elementet dukker også opp senere i forestillingen, når det denne gangen viser et stillbilde av avisen *Le Soleils* forside. Projiseringen av avisens forside får i så måte en minnerepresentasjon som viser Canadas historiske hendelser. Både Lepage (dog i korte trekk) og forsiden forteller en del av Canadas mørke fortid: *Front de la libération du Québec* (FLQ) som angivelig skal ha kidnappet vise- og arbeidsministeren, Pierre Laporte, i 1970. På forsiden kan

man lese om funnet av Laportes lik. 887 forteller dermed ikke bare Lepages egne minner, men også landets kollektive minner. Terrorangrep og andre hendelser som utspilte seg i løpet av Lepages oppvekst fortelles alltid fra hans perspektiv.

Ressursobjektets utgangspunkt

Prosjeksjonsmaterialet innehar dokumentariske, selvdokumentariske, scenografiske og liveness elementer. Likevel er forestillingen ulik *Your brother. Remember?* og *Jimmy Young* i sin bruk av dokumentariske og selvdokumentariske virkemidler. I 887 er det lite bruk av selvdokumentarisk materiale, bortsett fra stillbilder av Lepages far, et bryllupsbilde av hans foreldre, og et familiebilde. Det selvdokumentariske er i større grad poetisk uttrykt, ved hjelp av minityrmodeller, figurer og dukker. Det dokumentariske aspektet ved bruk av figurer og dukker kan minne om Ari Folmans film *Waltz with Bashir* (2008) der beretningen er dokumentarisk, mens bildene i filmen er animasjon. Eller om Rithy Panhs film *The Missing Picture* (2013) der filmen baserer seg på å vise dokumentariske bilder og leirfigurer, som skildrer regissørens biografi. Tilsvarende slik er Lepages estetikk, hvor naboene vises med bruk av animasjon, og hvor Lepages familiemedlemmer representeres som figurer eller dukker.

Før Lepage på midten av 1990-tallet begynte å inkorporere projeksjon i teateret, benyttet han seg av dukketeater. Hans bruk av dukketeater kan sies å være et av hans gjennomgående regitrek. Trent innen den indonesiske stilen wayang kulit, og den japanske stilen bunraku (Fouquet 2014: 11), blir dukkene tatt i bruk i form av *mise en abyme* (Fouquet 2014: 9). *Mise en abyme* vil si metateater – der Lepage tar i bruk dukketeater til å spille en forestilling i forestillingen. Det er i arbeidet med dukketeater at vi ser hans evne til å skape «liv» av livløse gjenstander. Hans utgangspunkt i enhver forestilling er alltid forankret i et objekt, og objektene han bruker har alltid en sammenheng med forestillingens handling. I 887 er objektet modellen. Det at Lepages estetikk bruker objekter som et utgangspunkt, er det som gjør at modellen i 887 oppleves som såkalt levende for publikum, ved hjelp av animasjonsskjermer, projeksjonsmateriale og dukker. Modellen kan kalles et *ressursobjekt*; Det er klart definert, og har i 887 en personlig forankring, og fremstår metaforisk som Lepages minnepalass.

Det er slik at ressursobjektet – modellen – er det som trigger Lepage til å snakke videre om sine minner. Elementenes symbolisme skaper en rekke referanser eller assosiasjoner. Det semantiske omfanget hvert objekt utgjør, blir så bindeleddet i et nett av tettvevde tilkoblinger som krysser og sammenligner metaforene de utgjør (Fouquet 2014: 20). Det vil si at objektene i forestillingen kun eksisterer i relasjon til en underordnet bevissthet som møter objektet (ibid.). I 887 får både Lepage som skuespiller, og vi som publikum, en klar definerbar relasjon til modellen som ressursobjekt, og da også som en minnerepresentasjon. Modellen skjuler flere rom, vris og vendes på, og er derfor allestedsnærværende som følge av at nye rom lages med utgangspunkt i modellen.

Både scenografien, og da også projeksjonsmaterialet, samt rekvisittene, er viktige i Lepages forestillinger. Maskineriet, som vil si effekter som projeksjoner, lyd og bevegelse, er synliggjort. Fouquet mener at «(...) we can better understand the source of Lepagean theatrical images by questioning their relationship to the technology» (2014: 42). Det er i sammenheng med maskinen at vi må observere det stemningsfulle, samt det poetiske som springer ut av det teknologiske (Fouquet 2014: 3). Effekten den gir driver historien fremover. I stedet for å stille spørsmålet om “*hvordan maskineriet fungerer*”, bør vi heller spørre “*hvilken betydning eller symbolikk får maskineriet?*”. I 887 er både projisering og andre objekter lagt på samme nivå. Ved første inntrykk virker modellen enkel, men etterhvert som dens skjulte sider utfolder seg, er det her snakk om et komplisert maskineri som er aktivert for at det estetiske skal oppnå sitt formål. Dette gjøres åpenlyst foran publikum ved at en vegg dras ut, hvor det viser seg å være et rom som et bibliotek, en stue, en restaurant, en leilighet osv. Symbolikken kan være en påminnelse om hvor mye et bygg kan romme, eller en metafor om at man ikke skal skue hunden på hårene. For det som først ankommer scenen er ved første inntrykk en ting, men blir plutselig til noe annet. På denne måten får alt som tas i bruk en symbolikk.

Et eksempel finner man i scenen der Lepage skyver på en tralle med pappesker. Han forteller at hans søster har tatt vare på eskene, men at han nå har fått i oppgave å digitalisere innholdet i eskene, og gjør et poeng ut av hvor mye mer bildeplass hans egen mobiltelefon rommer. Deretter begynner han å filme eskene med mobilen som projiseres på lerretet. Gjennom projiseringen rommer eskene metaforisk billedlige assosiasjoner som kun eksisterer i Lepages

private minners sfære. På baksiden fremstår eskene som vanlige, men på fremsiden ser vi at de er miniatyrmodeller av hans tante og onkels hus. Dette er et metaforsk spill der Lepage viser hvilke minner som for ham ligger best representert i pappeskene. Lepage begynner å snu trallen med pappeskene, slik at vi også på scenen kan se modellenes forside. Pappeskene blir for små til at publikum som sitter langt bak kan se dem, men ved at mobilbildene blåses opp på lerretet får vi se hvordan modellene ser ut fra utsiden og innsiden. Små figurer forestiller Lepages tante og onkel, og hans søster. I denne scenen snakker Lepage om juleminnet han husker best, og han *viser* samtidig minnet ved bruk av figurene, modellen, og projeksjonsmaterialet.

Projeksjonsteater projiserer vanligvis på et flatt lerret som er plassert i midten av scenen, og der projeksjonen gjerne tas i bruk for å underbygge et poeng. Det at Lepage ikke bruker projeksjonsteaterets konvensjonelle estetikk, gjør at publikum i større grad får en relasjon til både scenografi og rekvisitter. I 887 får vi en form for tilknytning til barndomshjemmet, som følge av at en kopi av bygget står fysisk framfor oss. Modellen fungerer som en del av scenografien, men også som et *projeksjonsobjekt*. Modellen blir projisert forfra eller bakfra, og sammen med de innebygde skjermene, som skal forestille vinduer, blir modellen et projeksjonsobjekt. Det gir scenebildet et estetisk løft når billedteknologien er en del av modellen – bygget med det formålet at teknologien er en del av scenografiens estetikk, i motsetning til at projeksjonsmaterialet kun begrenses til å brukes som et scenografisk element. Når videoskjermene settes på, blir det en annen effekt enn dersom dette hadde blitt projisert. I 887 veksler man også med å projisere på lerretet forfra eller bakfra, altså som immediacy, hypermediacy og transparency, som gjør at man leker mellom å *vis*e projeksjonselementets tilstedeværelse eller *skjule* det.

I starten virker 887 å være fortellerteater ved at Robert Lepage kun prater til publikum. Det at han bruker en form for fortellerteater i starten gjør at publikum tvinges til å ta i bruk sin egen forestillingsevne for å se for seg historien som fortelles. Deretter blir den muntlige beskrivelsen demonstrert med avspilling av animasjonsvideo, som bryter formen av fortellerteater og går over til å være like mye visuelt som muntlig. Effekten av videoskjermene en måte å få modellen til å fremstå som bebodd, og dermed levende. Når lerretets fulle størrelse tas i bruk, brukes det konsekvent til å vise live-projeksjon av miniatyrmodeller som Lepage

filmer med mobilen sin, og som projiserer direkte på lerretet. Livenesselementet filmes oftest med Lepages mobiltelefonen, et objekt han i starten av forestillingen etablerer. Utsnittet vi ser på lerretet som følge av livenesselementet, er en form for close-up som skaper en intimitet til historien som fortelles, ved at miniatyrmodellene blåses opp i et større bilde på lerretet.

Vi ser det Lepage husker, og i så måte befinner vi oss både utenfor Murray Avenue 887, og inne i en av rommene, når modellen blir en del av scenebildet. Her blir det en motsetning mellom projeksjonene i modellen og bilderepresentasjonene som vises på et flatt lerret, som står i motsetning til tilskuerne og deres lokasjon, og dermed skaper et mer dynamisk scenebilde. Det er en form for lek med nostalgi og intimitet som oppstår. Når modellen roteres og blir til et annet rom, kan rommet vi befinner oss inne i, forestille både fortiden eller nåtiden. Eksempler på dette er når modellen skal forestille leiligheten som Lepage bor i i dag. Eller når det skal forestille Lepages tidligere tv-stue, eller soverom. Projeksjonsmaterialet som projiseres på modellen er bilder som enten direkte eller metaforisk representerer fortiden, og da også Lepages minner.

Den mobile scenografien gir en effekt eller en følelse av et levende scenografi, og tilskuernes forestillingsevne blir på en svært virkningsfull måte stimulert (Fouquet 2014: 42). I 887 skjer det ved at vi først må ta i bruk vår egen forestillingsevne til å fantasere hvordan det som fortelles om ser ut. Deretter kan vi befinne oss i et nytt rom, som kommer inn som et overraskelsesmoment, og forestiller det som nettopp ble skildret med ord. Ved forestillingens slutt klarer Lepage å fremføre Lalondes dikt ved at han går inn i minnene sine. Både bokstavelig talt og figurativt. Figurativt ved å skildre en fortid preget av gode og vonde minner, enten det var i hans private, eller det var snakk om et kollektivt minne som omhandlet Québec City eller Canada. Bokstavelig ved at Lepage dreier modellen, som minner om et dukkehus, og går inn i et rom der han spiller seg selv som barn. På denne måten trer han fysisk inn i et bilde han like før har tegnet med ord.

Projeksjonsmaterialet fungerer også som filmteater i kort scene der vi ser en svart-hvit film. Filmen viser overklassen som drikker ettermiddagste på en fin restaurant, og der kameraføringen subtilt følger servitøren. Servitøren minner om den ene naboen Lepage forteller om, som arbeider på samme sted som filmsekvensen viser. Det er grunn til å tro at denne filmsekvensen er med av praktiske årsaker, slik at både Lepage og scenearbeidere rekker å foreta

sceneskift før neste scene. Men filmen får i denne sekvensen en funksjon som filmteater da det med kameraføringen får oss til å være en flue på veggen i dette lokalet.

Et eksempel der projeksjonsmaterialet fungerer som en medaktør er der Lepage spiller skyggeteater med sin lillesøster. Modellen er i denne scenen transformert til hans tidligere barnerom som han delte med sine to søstre. Ved at Lepage legger et laken over en køyeseng, og leker skyggeteater med en lommelykt, kommer et sterkt projisert lys bakfra som viser en jentes skygge. Sekvensen viser Lepage som leker med skyggen bak lakenet, men og at han trekker lakene til side og ser undrende ut til skyggen som sitter der. Illusjonen brytes når Lepage plutselig trekker vekk lakenet, og skyggen man først tror er spilt av en barneskuespiller ikke er der, men heller viser seg å være en illusjon skapt med hjelp av projisering. Dette eksempelet ble spilt til musikk, og ga et slags «flash back» effekt. Effekten er lik den vi ser i film der en karakter forteller om sin fortid, og hvor vi da som seer ser det som blir fortalt. Det er og en poetisk måte å vise bilder av en godt voksen mann som besøker gamle minner ved å illustrere det med hjelp av projeksjonsmaterialet. Funksjonen som medaktør blir i dette eksempelet bokstavelig talt da skyggen faktisk fremstår som et ekte barn og har en direkte pantomimespill med Lepage i tablåform.

Lepages fiksjonsbiografi i en historisk kontekst

Når Robert Lepage framfører diktet «Speak White» mot slutten av 887 er det i stykkets handling i samme år som markerer La Nuit de la poésie 40 års jubileum. «Speak White» ble første gang resitert av Michèle Lalonde i 1970 på La Nuit de la poésie. Diktet hennes kom som en protest til betegnelsen *Speak White* som en rasistisk fornærmelse brukt ovenfor svarte slaver, men og av engelsktalende mot fransktalende kanadiere. Lalonde resiterte diktet for å fordømme denne betegnelsen, og protesterte mot en engelsk undertrykking på vegne av fransktalende kanadiere. Betegnelsen var også brukt nedsettende mot kanadiske immigranter. Oktoberkrisen som Lepage kaster lys på i 887, gjør at han også ser en parallell til Lalondes dikt, og som derfor knytter diktet opp mot en mørkere del av Canadas historie. Angivelig skal «Speak White» også være betent av landets slavehistorie. En historie det snakkes lite om, men som gjør at Lepage klarer, som følge

av å snakke om sin egen fortid, å sette diktet i en historisk kontekst der alle brikker faller på plass, i form av en feilfri resitering.

Underveis som Lepage mimrer tilbake til sin personlige fortid, lokker han samtidig også frem diktets negative kontekst samt kollektive minner om Oktoberkrisen. Det er en lang rekke historiske årsakssammenhenger som kanadiere ser ut til å feie inn under teppet. Den selvbiografiske beretningen til Lepage, og den historiske konteksten diktet springer ut fra, er det som får ham til å klare å memorere diktet «Speak White». For publikum, som ikke er fra Canada og ikke kjenner til bakgrunnshistorien, blir også diktet mer betont etter en opplysning av Canadas historie. Det at Lepage skal fremføre «Speak White», som markerer diktets resiteringsjubileum, gjør og at vi som tilskuere kjenner på presset Lepage har til å fremføre diktet. Hele forestillingens handling leder opp til dette øyeblikket, som kommer helt på slutten av forestillingen og blir forestillingens høydepunkt. Anekdotene i 887 samsvarer med de som er gjengitt i *Connecting Flights*. Boken er en intervju- og dialogbok som går over flere år på 1990-tallet mellom Rémy Charest og Robert Lepage. Samtalene mellom Charest og Lepage handler også om refleksjoner rundt Lepages scenekunst. I 887 fortelles ikke alle anekdotiske beretninger som *Connecting Flights* i en mer detaljert forstand beskriver. Men det er likevel en forsikring om at innholdet i forestillingen springer ut av faktiske selvopplevde hendelser så vel som at den tar for seg historiske hendelser.

Bilderepresentasjon, nå- og fortid

I tråd med Lepage/ExMachinas multidisiplinære estetikk der det tas i bruk mange virkemidler for å skildre en historie er det også slik at 887 bruker åtte av de ni underkategoriene innen projeksjonsteater: scenografisk, poetisk, dokumentarisk, selvdokumentarisk, informativt, liveness, filmteater og medaktør. Jeg har i løpet av virkemiddelanalysen av 887 skildret flere eksempler der beretningen fortelles ved hjelp av projeksjonsmaterialet, slik som liveness av pappeskene. I denne forestillingen har jeg vist til hvordan medaktør funksjonen ble brukt som et bilde på Lepages lillesøster. Gjennomgående er alle eksemplene på projeksjonsmaterialets funksjon eksempler på hvordan bildene visualiserer minner.

Kapittel 5 Avslutning

Med min redegjørelse for projeksjonsteater har jeg utforsket flere eksempler på forestillinger som inngår i sjangerbetegnelsen. Gjennom oppgaven har jeg som grunnlag for analysekapittelet vist hvordan bruk av film og video i teatret ble brukt gjennom et historiografisk perspektiv på teaterets teknologiske bruk. Videre har jeg pekt på teoretiske føringer som stiller seg både uenige, samt enige, til bruk av film og video i teatret. Jeg har deretter foretatt virkemiddelanalyser på tre eksempler innen projeksjonsteater. I det følgende vil jeg kort oppsummere hva jeg har fått ut av analysene og feltarbeidet.

I mine analyser har jeg som metode tatt utgangspunkt i Knut Ove Arntzens performative forestillingsanalyse der han gir en aktiv respons som danner grunnlag for en akademisk resepsjon av postmoderne forestillinger (2015: 168). På denne måten har jeg undersøkt forestillingenes minnerepresentasjoner ved å se på bruken av projeksjonsmaterialet.

Opgavens problemstilling er delvis besvart i tredje kapittel der jeg beskrev projeksjonsteater for å være teaterforestillinger som projiserer tekst, bilder, film, live film, animasjon eller video, som et *bevisst* uttrykksmiddel. Problemstillingen har utgangspunkt i fire spørsmål. Det første spørsmålet var hvilke deler av beretningen som fortelles ved hjelp av film og video. Gjennom analysen av *Your brother. Remember?* kom jeg frem til at projeksjonsmaterialet er det som innehar fortellerrollen i forestillingen. Det andre spørsmålet var hvordan bruken av film og video som en medaktør fungerer i en forestilling. Gjennom oppgavens tredje kapittel forklarte jeg at projeksjonsmaterialet som en medaktør er essensen av hva projeksjonsteater er, ved at skuespilleren samspiller med projeksjonsmaterialet direkte eller indirekte med dialog. Gjennom analysene har jeg vist til eksempler på dette i alle tre forestillingene. Det tredje spørsmålet var hvilken funksjon filmens narrativ får i en forestilling. Med utgangspunkt i de ni underkategoriene får filmens narrativ ulike funksjoner, og gjennom analysene viste jeg til hvordan de tre forestillingene bruker projeksjonsmaterialet på forskjellige måter. Filmens narrativ vil variere utfra hvilken virkemiddel eller element projeksjonsmaterialet innehar. Dersom det legges vekt på at filmen fremstår som en medaktør, slik som i *Your brother. Remember?* legges forestillingens

fulle forståelseshorisont i filmens narrativ. Dersom projeksjonsmaterialet innehar samme meningsbærende element som andre virkemidler, vil filmens narrativ opptre som supplerende slik som i *Jimmy Young* og *887*. Det fjerde spørsmålet var i hvilken kategori innen projeksjonsteateret forestillingene faller inn under. Svaret på dette spørsmålet har jeg eksplisitt besvart i hver av de tre analysene, i tillegg er dette systematisert i appendix, og gjennomgående ser man at samtlige av forestillingene kan krysse av flere av underkategoriene. Dette indikerer at kategoriene i så måte ikke fungerer som avgrensende, men heller beskrivende. Tilsammen svarer spørsmålene på problemstillingen om hva projeksjonsteater er, og hvordan selvbiografiske forestillinger visualiserer minner. Minnene som blir fortalt omgjøres på enten en direkte eller indirekte måte, der projeksjonsmaterialets formål *viser* minner. Min hypotese var at projeksjonsmaterialet supplerer anekdotiske beretninger der de fremstod som representasjon av minner, og analysene samsvarer funnene med hypotesen. Eller sagt på en annen måte: «Hvis vi setter sammen bilde og tilsynekomst med figur, ikon og bilde, vil det kunne bidra til å forstå dem som estetiske virkemidler når det gjelder å lage teater, nærmest som «byggeklosser» (...) Det samme gjelder minne, det å gjenkalle, gjenkallelse, hukommelse og rester.» (Arntzen 2015: 170).

Utgangspunktet for oppgaven var mangelen på en definisjon av hva bruk av film og video i en forestilling kan kalles. Denne oppgaven har hatt som mål å bidra med sjangerbetegnelsen projeksjonsteater som en måte for å utvide teaterets vokabular og beskrivelse av multimediale forestillinger. Dette har jeg gjort på grunnlag av feltarbeidet mitt der jeg i oppgavens andre og tredje kapittel viser til teorier som finnes, samt til forestillingseksempler som anses for å være projeksjonsteater. Projeksjonsteaterets underkategorier anvendes på ulike måter.

Forhåndsinnspilte filmer og videoer fungerer som en utvidelse av rommet, som en kommentar til tid, sted og hendelser utenfor scenens her og nå (Berg 2007: 98). Mitt forsøk har vært å bidra med en fellesbetegnelse til bruk av film og video i teateret, slik at det lettere kan beskrives og identifiseres.

Litteratur

Amundsen, J. R. (2015) *Jerzy Marian Grotowski*[Internett]. 23. januar 2015. Store norske leksikon. Tilgjengelig fra: <https://snl.no/Jerzy_Marian_Grotowski>

Arntzen, K. O. (2007) *Det marginale teater*. Laksevåg: Alvheim & Eide Forlag.

Arntzen, K. O. (2015) Kritikk, bilde og minne. I: Otterstad, A. M. og Reinertsen, A. B. red. *Metodefestival og øyeblikksrealisme – eksperimenterende kvalitative forskningspassasjer*. Bergen: Fagbokforlaget, s. 166–179.

Artaud, A. *Det dobbelte teater*. Oversatt av Helgheim, K. (2000). Larvik: Solum Forlag.

Arts at MIT. “Robert Lepage and Peter Gelb Panel Discussion at MIT, 2012.” *Youtube*. YouTube, 3. mai 2012. Tilgjengelig fra: <<https://www.youtube.com/watch?v=BIMS42k-1Qo&t=3338s>> [Sett 13. mai 2016].

Berg, I. T., Høyland, E. og Leinslie, E. (2007) *Scenekunst nå. Teaterscenen som arena for samtidskunsten*. Oslo: Scandinavian Academic Press/Spartacus Forlag AS.

Biksett, L. (2016) Et eget rom. *Dagbladet*, 24. november, s. 42.

Birringer, J. (2014) The Theatre and It's Screen Double. *Theatre Journal*, nr. 66/2014, s. 207–225.

Bjørneboe, T. (2007) Hjertejegeren – eller konseptualisme som horror. *Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift*, nr.1/2007, s. 76–77.

Bjørneboe, T. (2017) Politisk teater i dramatiske tider. *Norsk Shakespearetidsskrift*, nr.1/2017, s. 2–3.

Bjørneboe, T. (2017) Å kle seg i kjønn. *Norsk Shakespearetidsskrift*, nr.1/2017, s. 132–133.

Blaue, J. (2015) Parallellhistorien og det usammenlignbare. *Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift*, nr.1/2015, s. 52–54.

Bordwell, D. og Thompson, K. (2010) *Film History: An Introduction, Third Edition*. New York: McGraw-Hill.

- Brockett, G. O og Hildy, J. F. (2010) *History of the Theatre, Tenth Edition*. Boston: Pearson Education, Inc.
- Broud, R. (2016) Den glemte volden. *Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift*, nr.4/2016, 109–111.
- Broud, R. (2017) Fest og folkeopplysning. *Norsk Shakespearetidsskrift*, nr.1/2017, 74–77.
- Böhnisch, S. (2014) Å gi Breivik en scene? – Scenekunst etter 22. juli. *Ekfrase: nordisk tidsskrift for visuell kultur*, volum 5, 1/2014, s. 17–33.
- Carlson, M. (2014) *Theatre: A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press.
- Chapple, F. og Chiel, K. (2007) *Intermediality in Theatre and Performance*. Amsterdam og New York: Official Publication of the International Federation for Theatre Research – Publication officielle de la Fédération Internationale pour la Recherche Théâtrale.
- Charest, R. *Robert Lepage Connecting Flights*. Oversatt av Romer Taylor, W. (1998) New York: Theatre Communications Group.
- Copeau, J. (1913) Jacques Copeau: Et forsøk på å fornye den dramatiske kunsten. I: Helgheim, K. red. *Visjoner om teater. Franske teorier og manifeste fra 1800- og 1900-tallet*. Oslo: Unipub, 151-161.
- De Utvalgte *Kort om De Utvalgte*[Internett]. Deutvalgte.no. Tilgjengelig fra: <<http://www.deutvalgte.no/om-oss/>> [Lest 15. mars 2017].
- Eigtved, M. (2010) *Forestillingsanalyse – en introduktion*. Fredriksberg: Samfundslitteratur.
- Fischer-Lichte, E. (1997) *The Show and the Gaze of Theatre. A European Perspective*. Iowa City: University Of Iowa Press.
- Fouquet, L. *The Visual Laboratory Of Robert Lepage*. Oversatt av Mullins, R. (2005) Vancouver: Talonbooks.
- Giesekam, G. (2007) *Staging The Screen. The use of film and video in theatre*. Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Grotowski, J. (1968) *Towards a Poor Theatre*. Bury St Edmunds: St Edmundsbury Press Ltd.

Irmer, T. (2003) Det nye blikkets teater. *Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift*, 2/2003, s. 34–38.

Irmer, T (2017) Sprengt sarkofag. *Norsk Shakespearetidsskrift*, 1/2017, s. 6–9.

Johansson, A. (2016) Mein gott, vilken teater! *Aftonbladet*[Internett], 20. mai 2016. Tilgjengelig fra: <<http://www.aftonbladet.se/kultur/teater/article22849099.ab>> [20. april 2017].

Juul, A. M. (2016) *Playing Van Damme, Being Oberzan. Making mass art personal in Your Brother. Remember?* [masteroppgave]. København: Københavns universitet.

Kjeldsen, J. (2014) *Hva er retorikk*. Oslo: Universitetsforlaget.

Lindberg, E. (2011) Kunsten og livet. Livet og kunsten. *Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift*, nr.1/2011, s. 81.

Lindberg, E. (2014) Livet - slik vi husker det. *Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift*, nr.4/2014, s. 117-118.

Maaland, B. (2016) Sannselig kjønnsfryd!. *VG*[Internett], 12. november. Tilgjengelig fra: <<http://www.vg.no/rampelys/teateranmeldelser/teateranmeldelse-orlando/a/23846171/>> [Lest 15. November 2016].

Melberg, A. (2014). *Selvbiografi*[Internett]. 6. mai 2014. Store norske leksikon. Tilgjengelig fra: <<https://snl.no/selvbiografi>> [Lest 27. mai 2017].

Melby, G. (2015) *Demokratiforsøk på skolekjøkkenet*[Internett]. Scenekunst.no. Tilgjengelig fra: <<http://www.scenekunst.no/sak/demokratiforsok-pa-skolekjokkenet/>> [Lest 27. april 2017].

Myklebust Optun, T. (2015) *Retrospektivt risikoprojekt*[Internett]. Scenekunst.no. Tilgjengelig fra: <<http://www.scenekunst.no/sak/retrospektivt-risikoprojekt/>> [Lest 17. mars 2017].

Nerheim, O. S. (2016) En stor visuell opplevelse. *Rogalandsavisen*[Internett], 13. november. Tilgjengelig fra: <<http://www.dagsavisen.no/rogalandsavis/en-stor-visuell-opplevelse-1.804579>> [Lest 15. november 2016].

Olsson, T. (2015) Hvordan utvalget foregår. *Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift*, nr.2–3/2015, s. 73–76.

Perez, E (2016) *Om å late som*[Internett]. Scenekunst.no. Tilgjengelig fra: <<http://www.scenekunst.no/sak/om-a-late-som/>> [Lest 30. mai 2017].

Wheatley, C (2009) Shame and Guilt: *Caché. I: Kompendium MEVI328: Medieestetikk. Visuell kultur og etikk* (s. 153-187). Bergen: Universitetet i Bergen.

Terjesen, M. (2016) Stilig lek med kjønn og identitet. *NRK*[Internett], 13. november. Tilgjengelig fra: <<https://www.nrk.no/rogaland/stilig-lek-med-kjonn-og-identitet-1.13225116>> [Lest 15. November 2016].

Link

Jimmy Young av De Utvalgte. Tilgjengelig 1. – 13. juni 2017 fra: <https://drive.google.com/file/d/0B2NlSqls_DT2TlpZVmV4NnUwQk0/view?usp=sharing> [Med tillatelse fra kompaniet].

Your brother. Remember? Av Zachary Oberzan. Tilgjengelig 1. – 13. juni 2017 fra: <https://drive.google.com/file/d/0B2NlSqls_DT2Yms1bUtrSl9ManM/view?usp=sharing> [Med tillatelse fra kunstneren].

PROJEKSJONSTEATER - appendix				
Forestillingsnavn	Dato (sett)	Prosjeksjonsteater som:	Regissør/kompani/scenekunstr	Sted
<i>Void Story</i>	26.02.11	<i>medaktør</i>	Forced Entertainment	Logen Teater, Bergen, Norge
<i>Your brother. Remember?</i>	30.04.11	<i>medaktør, filmteater</i>	Zachary Oberzan	Kvarteret (Tivoli), Bergen, Norge
<i>Galaxy Khmer / Portrait Series Battambang</i>	23.01.14	<i>filmteater</i>	Michael Laub	Studio Bergen, Bergen, Norge
<i>All My Dreams Come True</i>	21.05.14	<i>liveness–element</i>	Christian Lollike	Den Nationale Scene, Bergen, Norge
<i>Pinocchio</i>	02.06.14	<i>scenografisk</i>	Roseland Musical	Den Nationale Scene, Bergen, Norge
<i>Manifest 2083</i>	02.06.14	<i>scenografisk og liveness–element</i>	Christian Lollike	Østre, Bergen, Norge
<i>Jimmy Young</i>	24. og 25.01.15	<i>scenografisk, selvdokumentarisk og liveness</i>	De Utvalgte	Studio Bergen, Bergen, Norge
<i>Nokon kjem til å komme</i>	09.04.15	<i>poetisk</i>	Sadik Aziz Bawan	Cornerteateret, Bergen Norge
<i>Ödipus der Tyrann</i>	05.05.15	<i>poetisk (selvforklarende)</i>	Romeo Castellucci	Schaubühne, Berlin, Tyskland
<i>Common Ground</i>	07.05.15	<i>scenografisk</i>	Yael Ronen & Ensemble	Maxim Gorki Theater, Berlin, Tyskland
<i>Riding on a Cloud</i>	02.10.15	<i>selvdokumentarisk, informativt</i>	Rabih Mroué	Studio USF, Bergen, Norge
<i>KAZAK: widunderbaum</i>	15.10.15	<i>poetisk</i>	NONcompany	Studio Bergen, Bergen, Norge
<i>So you can feel</i>	15.10.15	<i>avantgardistisk</i>	Pieter Ampe	Røkeriet USF Verftet, Bergen, Norge
<i>Saga</i>	17.10.15	<i>poetisk og avantgardistisk</i>	Jonathan Capdevielle	Studio Bergen, Bergen, Norge
<i>Visjonæren/Martyrium 1:77</i>	18.10.15	<i>poetisk, avantgardistisk, scenografisk og medaktør</i>	De Utvalgte	Røkeriet USF Verftet, Bergen, Norge
<i>Verein zur aufhebung des notwendigen</i>	21.10.15	<i>informativ</i>	Christophe Meierhans	Studio USF, Bergen, Norge
<i>Paradis Now</i>	23.10.15	<i>poetisk og avantgardistisk</i>	Verk produksjoner	Studio Bergen, Bergen, Norge
<i>887</i>	18. og 19.11.15	<i>scenografisk, liveness og selvdokumentarisk</i>	Robert Lepage, ExMachina	Théâtre Célestins, Lyon, France
<i>Så vakker du er</i>	23.01.16	<i>poetisk og scenografisk</i>	Miriam Prestøy Lie	Logen Teater, Bergen, Norge
<i>Vår ære/vår makt</i>	29.01 & 23.02.16	<i>dokumentarisk, liveness, scenografisk, poetisk</i>	Tore Vagn Lid	Den Nationale Scene, Bergen, Norge
<i>Archive</i>	26.02.16	<i>dokumentarisk</i>	Arkadi Zaides	Studio USF, Bergen, Norge
<i>Melting</i>	22.04.16	<i>selvdokumentarisk, informativ</i>	Amund Sjølie Sveen	Studio USF, Bergen, Norge
<i>Ein Volksfeind</i>	12.05.16	<i>scenografisk, liveness</i>	Stefan Pucher	Haus der Berliner Festspiele, Berlin Tyskland
<i>Die Ehe der Maria Braun</i>	16.05.16	<i>scenografisk (dokumentarisk)</i>	Thomas Ostermeier	Schaubühne, Berlin, Tyskland
<i>Limits</i>	05.06.16	<i>informativ</i>	Cirkus Cirkör	Grieghallen, Bergen, Norge
<i>Needles and Opium</i>	14.06.16	<i>scenografisk</i>	Robert Lepage, ExMachina	Barbican Theatre, London, Storbritannia
<i>Konflikten</i>	19.08.16	<i>dokumentarisk</i>	Mads Sjøgard Pettersen	Kulåssparken, Sarpsborg, Norge
<i>Zvizdal</i>	26.11.16	<i>filmteater og liveness</i>	Berlin	Cornerteateret, Bergen Norge
<i>Orlando</i>	13.-14.12.16	<i>liveness, poetisk</i>	Sigrid Strøm Reibo	Rogaland Teater, Stavanger, Norge
<i>Dancing About</i>	07.01.17	<i>liveness, poetisk og avantgardistisk</i>	Gob Squad	Volksbühne, Berlin, Tyskland
<i>War and Peace</i>	08.01.17	<i>liveness</i>	Gob Squad	Volksbühne, Berlin, Tyskland
<i>Some things only become clear much later</i>	27.01.17	<i>liveness, dokumentarisk, avantgardistisk, poetisk</i>	Davis Freeman / Random Scream	Studio USF, Bergen, Norge
<i>There is no Here, Here</i>	24.02.17	<i>liveness, medaktør</i>	Gisle Martens Meyer	Østre, Bergen, Norway
<i>The Great Pretender</i>	18.03.17	<i>filmteater</i>	Zachary Oberzan	Hebbel am Ufer, Berlin, Tyskland
<i>Returner</i>	24.03.17	<i>liveness (animasjon)</i>	Findlay//Sandmark	Studio USF, Bergen, Norge
<i>The Far Side of The Moon</i>	25.03.17	<i>scenografisk</i>	Robert Lepage, ExMachina	Wales Millenium Centre, Cardiff, Storbritannia
<i>ord/word/Wort & land/land/Land</i>	21.04.17	<i>poetisk, informativt</i>	Eva Pfitzenmaier	Bergen Kjött, Bergen, Norge
<i>I love you, but I've chosen Entdramatisierung</i>	10.05.17	<i>liveness og medaktør</i>	René Pollesch	Volksbühne, Berlin, Tyskland

<i>50 Grades of Shame</i>	11.05.17	<i>liveness, medaktør, avantgardistisk og poetisk</i>	She She Pop	Hebbel am Ufer, Berlin, Tyskland
<i>Dickicht</i>	12.05.17	<i>filmteater, scenografisk, poetisk og informativt</i>	Sebastian Baumgarten	Maxim Gorki Theater, Berlin, Tyskland
<i>Verräter</i>	13.05.17	<i>scenografisk, dokumentarisk, selvdokumentarisk, poetisk</i>	Falk Richter	Maxim Gorki Theater, Berlin, Tyskland
<i>Ungeduld des Herzens</i>	15.05.17	<i>poetisk, dokumentarisk og liveness</i>	Stefan Zweig	Schaubühne, Berlin, Tyskland
887	24.05.17	<i>scenografisk, poetisk, dokumentarisk informativt, liveness, filmteater og medaktør</i>	Robert Lepage, ExMachina	Den Nationale Scene, Bergen, Norge
887	25.05.17	<i>scenografisk, poetisk, dokumentarisk informativt, liveness, filmteater og medaktør</i>	Robert Lepage, ExMachina	Den Nationale Scene, Bergen, Norge
887	26.05.17	<i>scenografisk, poetisk, dokumentarisk informativt, liveness, filmteater og medaktør</i>	Robert Lepage, ExMachina	Den Nationale Scene, Bergen, Norge