

Realitet på spill

Iscenesettelse av det reelle i teater og teaterpedagogikk

Af Kjersti Hustvedt

På Schaubühne står 17 prostituerte på scenen og forteller om deres erfaringer med å selge sex, og 25 straffedømte forteller om deres kriminelle fortid; på Hans-Otto Theater i Potsdam forteller femten tidligere DDR-borgere om tiden de tilbrakte i Stasi-fengsler; i Hamburger Schauspielhaus forteller 24 arbeidsløse om deres vilkår på Harz IV; på *Bürgerbühne* på *Staatsschauspiel Dresden* forteller seks vietnamesere og én tysker om deres erfaringer med arbeidsutveksling mellom Vietnam og Tyskland.¹ Disse forestillingene har for det første til felles at enten alle eller flere av de medvirkende er ”hverdagseksperter”, nærmere bestemt ikke-utdannede skuespillere, som ikke spiller en rolle, men forteller om deres eget liv. For det andre dreier det seg om regulære teaterforestillinger, som inngår i de respektive teatres repertoire. For det tredje er de del av en bølge av dokumentar- eller virkelighetsteater, som de siste ti årene har bredt om seg på teaterscenene i Tyskland. Hjemløse, arbeidsløse, innvandrere og asylsøkere er for tiden stjerner på de tyske scener.

Denne realitetstrenden i teatret, som innebærer å bringe alminnelige mennesker uten skuespillerutdanning på scenen, bryter ned det vante, deltakerbaserte skillet mellom det profesjonelle teateret og teaterpedagogikken. Hvor det profesjonelle teatret vanligvis er forbeholdt de skuespillerutdannede er de samfunnsmessige marginaliserte grupper vanligvis henviset til å være deltakere i teaterpedagogiske prosesser. Hva innebærer denne realitetstrenden i teatret for teateret og for teaterpedagogikken? Har teatret latt seg inspirere av teaterpedagogikken, har grensen mellom pedagogikk og kunst blitt overskredet, eller er det tale om en teatergenre i sin egen rett?

Ulrike Hentschel, professor i teaterpedagogikk ved *Universität der Künste* i Berlin, peker på at det hun refererer til som vendingen mot det reelle i teatret, innebærer en nærhet mellom samtidsteatret og teaterpedagogisk praksis. Denne vendingen, som bl.a. består i, at hverdagseksperter overtar den profesjonelle skuespillers plass, innebærer tilsynelatende, at man klarer å overskride skillet mellom pedagogikk og kunst:

In dem Maße, in dem sich dieses Theater gegenüber den Erfahrungen des so genannten Realen öffnet, es auf die Bühne bringt oder aber Alltagsräume zur Bühne macht, verschwimmen nicht nur die Grenzen zwischen Theater und Performance, zwischen Theater und Nicht-Theater, sondern scheinbar auch die bisher als unverrückbar geltenden Grenzen zwischen der Hochkultur des professionellen Theaters und der Soziokultur theaterpädagogischer Arbeit. (Hentschel, 2005, s. 5)²

Mette Wolf Iversen, dramaturg på Betty Nansen Teatret, argumenterer på sin side for at virke-

1) Forestillingene er i nevnt rekkefølge: *Lulu* og *Berlin Alexanderplatz* (Volker Lösch), *Staatssicherheiten* (Clemens Bechtel), *Marat, was ist aus unserer Revolution geworden?* (Volker Lösch), *Vùng biển giới* (Rimini Protokoll)

2) I det omfang dette teater åpner seg overfor erfaringene til det såkalt reelle, bringer det på scenen eller gjør hverdagsrommene til scene, utviskes ikke bare grensene mellom teater og performance og teater og ikke-teater, men tilsynelatende også grensene mellom det profesjonelle teater som høykultur og det teaterpedagogiske arbeide som sosialkultur - en grense, som hittil er blitt oppfattet som urokkelig [Min oversettelse].

lighetsteatret, som hun har vært med å utvikle i Danmark gjennom *C:NTECT*, er en teaterform som i sitt forsøk på å endre verden har ”besvær med at bli anerkendt som ”rigtig” teater” (Iversen, 2009, s. 129). Iversen argumenterer, med utgangspunkt i vanskelighetene virkelighetsteatret har med å bli anerkjent, for at det bør iakttas som en helt ny teatergenre som skal bedømmes ut fra sin egen premiss.

Med utgangspunkt i anvendelsen av hverdags eksperter i det tyske teaterlandskap, representert ved Rimini Protokoll og Volker Lösch³, vil jeg i det følgende argumentere for at denne vendingen mot det reelle i teatret, som anvendelsen av hverdags eksperter beskrives som hos Hentschel, verken innebærer at skillet mellom teater og teaterpedagogikken utviskes, eller at teater som anvender hverdags eksperter bør iakttas som en ny teatergenre. Tvert i mot vil jeg argumentere for at anvendelsen av såkalte hverdags eksperter både kan sees i lys av lengre tids teaterutvikling, og at det ikke er tale om en ensartet praksis, men at anvendelsen av hverdags eksperter i tysk teater kan sees i forlengelsen av ulike, allerede eksisterende teaterestetikker. Med utgangspunkt i Hans-Thies Lehmanns teori om det postdramatiske vil artikkelen undersøke hvordan det reelle, i form av hverdags eksperter og deres biografiske materiale, blir iscenesatt i samtidsteatret. Artikkelen formål med dette, er å peke på hvordan Rimini Protokolls og Lösch’s iscenesettelsespraksiser skiller seg fra hverandre med henblikk på selvrefleksivitet og autentisitet, for avslutningsvis å skissere hvordan disse to formene for anvendelse av hverdags eksperter i teatret kan anspore til ulike former for omgang med virkelighet og deltagerens biografiske materiale i teaterpedagogisk praksis.

Ny-dokumentarisme: Fra Rimini Protokolls hverdags eksperter til Volker Lösch’s borgerkor

I Tyskland etablerte det dokumentariske teatret seg som genre på 60tallet, med bl.a. Erwin Piscators iscenesettelse av Peter Weiss’s *Die Ermittlung*. Denne form for dokumentarisme baserer seg på materialets autentisitet, og den er fortsatt en genre i det tyskspråklige teatret i dag. Den ses eksempelvis i Hans Werner Kroesingers iscenesettelser, som baseres på dokumentarisk materiale som resiteres av skuespillere, og i iscenesettelser som dramatiserer virkelige hendelser som Andres Veiels forestilling *Der Kick*. Det er imidlertid skiftet fra det dokumentariske materialet representert av skuespillere til at protagonistene selv bringes på scenen, som har preget utviklingen av dokumentarteatret i Tyskland det siste tiåret. I spissen for denne utvikling står de tre medlemmene av regikollektivet Rimini Protokoll og deres arbeide med det, de kaller for hverdags eksperter.

Rimini Protokoll, bestående av Helgard Haug, Stefan Kaegi og Daniel Wetzl, springer ut fra institutt for anvendt teatervitenskap i Giessen, og gruppen har i over ti år arbeidet med hverdags eksperter på scenen. Med begrepet hverdags eksperter signaliserer Rimini Protokoll at det ikke dreier seg om amatørteater, men derimot om profesjonelle teaterforestillinger, hvor de medvirkende står på scenen som seg selv og forteller om noe, som de er ”eksperter” på. Det dreier seg i de fleste tilfeller nettopp ikke om vitenskapelig ekspertise, men noe de medvirkende har erfaring med i hverdagen enten privat eller i yrkeslivet. I *Boxenstopp*, som handler om alderdom, er de medvirkende hverdags eksperter i kraft av å være gamle. I *Deadline*, som handler om døden, har de medvirkende på ulikt vis erfaringer med temaet gjennom yrker som rettsmedisiner, krematoriumsmedarbeider, steinhugger, blomsterbinder og begravellesmusiker, og de forteller om døden ut fra deres respektive og ganske forskjellige erfaringer med den i hverdagen. I *Deadline* dreier seg nettopp ikke om den dramatiske død, men den hverdagslige eller gjennomsnittlige middeuropeiske død, og hvordan

3) Bakgrunnen for nedslaget i det tyske teater er at anvendelsen av hverdags eksperter ser ut til å være mer utbredt i det tyske teater enn i det skandinaviske.

døden blir iscenesatt i samfunnet. I Rimini Protokoll sine iscenesettelser er det forestillingens tema, som ligger til grunn for valget av hverdagskspertene. S sammensetningen av hverdagskspertene varierer fra prosjekt til prosjekt, i noen prosjekter kommer de fra ulike sosiale kår og yrkesgrupper, i andre prosjekter er utvalget mer ensartet, men samlet sett utgjør de medvirkende i deres prosjekter en svært heterogen gruppe. Rimini Protokolls hverdagskspertene spenner fra tyske politikere til indisk call center personell, fra professorer til arbeidsledige flyvertinner og aldersmessig fra (sped) barn til pensjonister, og antallet i den enkelte forestilling spenner fra én enkelt per performance (*Call Cutta*) til 100 (*100 % Berlin*).

Å redusere Rimini Protokolls mange prosjekter til en dramaturgisk modell er ikke mulig, men noen hovedtrekk er det mulig å sammenfatte. Forestillingene består av hverdagskspertene som forteller om sine egne erfaringer. Teksten blir til gjennom interview med de medvirkende, som medlemmene i Rimini Protokoll så redigerer og monterer. Rimini Protokoll peker selv på deres inspirasjon fra performanceteatret og ser anvendelsen av hverdagskspertene i forlengelsen av performanceteatrets bekjennelsesdramaturgi:

Da waren sie [Experten des Alltags] für uns selbst interessanter, als wir uns selber fänden, würden wir uns auf die Bühne stellen. Es gibt Gruppen, die sich mit ihrer Biografie ins Zentrum ihrer eigenen Arbeiten stellen, und das immer weiter verfeinern und analysieren. Wir haben relativ früh, so um 2000, einen schnitt gemacht, und gemerkt, dass uns andere Leute mehr interessieren (Haug og Wetzel, 2007, s.164).⁴

Inspirasjonen fra og slektskapet med performanceteatret er også tydelig i avvisningen av (tekst) representasjon og i anvendelsen av stedsspesifikke spillesteder. Forestillingene er i stor grad monologiske i formen, og hverdagskspertene henvender seg direkte til publikum, dialog mellom aktørene på scenen forekommer kun unntaksvis. Unntakelsesvis har gruppen tatt utgangspunkt i en dramatisk tekst, nemlig Dürrenmatts *Besuch der alten Dame* og Schillers *Wallenstein*, men i disse tilfeller er det ikke tale om, at teksten iscenesettes. I *Urufführung: Besuch der Alten Dame* hadde de medvirkende medvirket til uroppførelsen av teksten 50 år tidligere, og i *Wallenstein* ble det anvendt hverdagskspertene hvis elementer i deres biografi spiller temaer i Schillers drama. Rimini Protokolls forestillinger finner både sted på teaterscener og som site-specific performance, og graden av interaktivitet med publikum spenner fra et tradisjonelt scene-sal-forhold til at man som publikummer aktivt medvirker. I deres to *Call Cutta* prosjekter, hvor den enkelte publikummer taler i telefon med en call center medarbeider i India, er det henholdsvis byrommet og et kontor som legger rom til "iscenesettelsen", som er basert på den enkelte publikummers deltakelse i telefonsamtalen.

I motsetning til Riminis Protokolls iscenesettelser som har hverdagskspertene og deres historier som omdreiningspunkt, anvender regissøren Volker Lösch hverdagskspertene sammen med skuespillere i klassikerbearbejdelser. Lösch anvendte i en iscenesettelse av *Orestien* i Dresden i 2003, for første gang et talekor av borgere, noe som siden har blitt hans varemerke. I starten benyttet han *Dresdner Bürgerchor*, som ble opprettet i forbindelse med hans iscenesettelse av *Orestien*, og lot talekoret resitere dokumentariske tekster, men etterhvert har Lösch gått over til å anvende biografisk materiale ved å opprette et nytt borgerkor bestående av "hverdagskspertene" for hver enkelt iscenesettelse. Deltakerne i talekoret består av en homogen sosial gruppe, som regel en sosialt mar-

⁴) Da var de [hverdagskspertene] for oss selv mer interessante, enn vi ville synes vi var dersom vi hadde stilt oss på scenen. Det finnes grupper som setter deres egen biografi i sentrum for deres egne arbeider, og bli ved å forfine og analysere på det. Vi har relativt tidlig, omkring 2000, gjort opp med oss selv, at andre folk interesserer oss mer [Min oversettelse].

ginalisert samfunnsgruppe med tematisk forbindelse til den iscenesatte, dramatiske tekst. I Lösch sin iscenesettelse av Peter Weiss sitt stykke *Marat/Sade* – som hos Lösch fikk tittelen *Marat, was ist aus unserer Revolution geworden?* – spilles utdrag av den dramatiske teksten av skuespillere, mens et talekor bestående av 24 arbeidsløse forteller om deres liv på Hartz IV⁵. Da Lösch iscenesatte Alfred Döblins roman *Berlin Alexanderplatz* om den løsladte straffange Franz Bieberkopfs møte med samfunnet i Berlin i slutten av 1920'erne, besto koret av tidligere straffedømte.

I *Lulu – Die Nuttenrepublikk*, Löschs seneste iscenesettelse på Schaubühne i Berlin, tar han i bruk et talekor bestående av kvinner som arbeider eller har arbeidet som sexarbeidere. De medvirkendes erfaringer som bl.a. tantramassør, hore, eskortepike, domina, kurtisane, pornoskuespillerinne, slave, stripteasedanser og samleieakttagger, monteres sammen med scener fra Frank Wedekins *Lulu*. Forestillingen åpner med at talekoret kollektivt presenterer de medvirkende: utdannelse, alder, hva de arbeider med og hvordan de startet med å prostituere seg: ”ich bin 60 jahre alt/ich hab vor 10 jahren angefangen mit der prostitution/ich bin schon mein leben lang manisch depressiv/und habe eine therapie gemacht/die mich also sexuell aufgeweckt hat”. (Mertz m.fl., 2010, s. 8) Koret består av unge kvinner i starten av tyverne til kvinner i midten av sekstiårene. Iscenesettelsen består av en vekslende mellom talekorporpartier og scener fra Wedekins tekst, som blir spilt av skuespillere fra Schaubühnes ensemble. Lulu, som spilles av Laura Tratnik, deltok i talekoret i åpningsscenen, og ut fra dette, og at hun er kostymert som kvinnene i talekoret, blir det tydelig at kvinnene i talekoret representerer Lulu. Det er imidlertid liten interaksjon mellom de to fiksjonslag. Historien om Lulus ektemenn, elskere, reise til Paris og død i London spilles av seks skuespillere, og historien blir jevnlig ”avbrutt” av talekorets 12 mellomspill. Talekorets tekst er basert på samtaler, som Lösch og dramaturgen Stefan Schnabel har ført med de prostituerte, og tekstens inndeling i temaer som arbeid, penger, horekunder, kjærlighet og angst, skal danne ”en kollektiv biografi for Lulu og et realistisk bilde av sexarbeide i dag” (Schnabel, 2010, s. 5). Etter stykkets tragiske slutt, hvor iscenesettelsens fire Jack the Rippers i tillegg til å ta livet av Lulu og hennes venninne Geschwitz også har drept hele talekoret, avsluttes iscenesettelsen med en epilog utformet som de prostituertes politiske manifest.

Til tross for at hverdagskspertene – eller spesialistene i kjærlighet som Lösch kaller dem – inngår i en klassikerbearbeidelse, fremstår de ikke som et underordnet element i iscenesettelsen. Det faktum, at historien om Lulu og korpertiene i omfang fremstår som relativt likeberettigede elementer, og at talekoret både står for åpnings- og avslutningsscenen, innebærer at hverdagskspertene ikke kun fungerer som en kommentar til Lulu men at det like gjerne kan være andre veien rundt, så livs- og arbeidsbetingelsene til sexarbeidere i Berlin er forestillingens omdreiningspunkt.

Mens Rimini Protokolls anvendelse av hverdagskspertene minner om performanceteatrets be- kjennelsesdramaturgi, anvender Lösch det tradisjonelle tekstteatret og talekoret som ramme for iscenesettelsen av hverdagskspertene. Anvendelsen av hverdagskspertene hos Rimini Protokoll og Lösch har det til felles, at de ikke spiller men forteller. Hos begge er det også tydelig, at de inngår i en iscenesettelse hvor tekst og arrangementer er innstudert, men dette er tydeligere i Lösch sin kollektive anvendelse av hverdagskspertene enn i Rimini Protokolls iscenesettelser, hvor det er enkeltindividet som er i fokus. Löschs grep med talekor, samt antallet av medvirkende i talekoret, innebærer at de private historiene løsrives fra avsender. Denne strategien åpner for bruk av mer sensitivt materiale, da talekoret medfører en anonymisering av den enkelte medvirkende, men denne anonymiseringen virker på den annen side distanserende, idet tilskueren ikke kan identifisere den faktiske avsender, men må gjette på, hvilket kormedlem, der har bidratt med hvilke tekster. For-

5) Hartz IV er den laveste trygdesats i Tyskland, og er meget omstridt.

skjellen mellom det kollektive og det individuelle manifesterer seg også på innholdsplanet. Mens bruken av talekor ofte er politisk agiterende hos Löschi i form av en marginalisert gruppe i samfunnet som kommer til orde, er bruken av hverdagskspertene mer undersøkende hos Rimini Protokoll, hvor hverdagskspertenes individuelle og ulike erfaringer med et tema er omdreiningspunktet.

Teater eller pedagogikk?

I følge Hentschel innebærer anvendelsen av ikke-utdannede skuespillere og deres biografi, som hos Rimini Protokoll og Löschi, en nærhet mellom samtidsteatret og teaterpedagogiske prosesser, fordi teatret anvender teaterpedagogikkens metode ved å anvende de medvirkendes biografiske erfaringer. I det følgende vil jeg dog argumentere for, at skillet mellom teater og teaterpedagogikk ikke utviskes av at det deltakerbaserte skillet, basert på teaterets skuespillere og teaterpedagogikkens amatører, forsvinner med teatrets anvendelse av hverdagskspertene. Teater og kunstpedagogikk hører hjemme i to ulike system, henholdsvis kunstsystemet og det pedagogiske system eller oppdragelsessystemet. Disse to systemer opererer ut fra ulike logikker og målsetninger. Kunstpedagogikken tilhører med dens primært oppdragende eller utdannende funksjon det pedagogiske system, men er i kraft av metode, f.eks. anvendelse av estetiske strategier til å formidle kunnskap eller personlig utvikling og/eller målsetning om estetisk dannelse, koblet til kunstsystemet. I mens teatret tradisjonelt retter seg mot et publikum er teaterpedagogikkens orientering de medvirkende. Dette skillet mellom publikum og medvirkende som omdreiningspunkt for prosessen forsvinner ikke, selv om teateret med anvendelse av hverdagskspertene griper til medvirkende som tradisjonelt er deltakere i teaterpedagogiske prosesser.

Miriam Tscholl, regissør og leder av *Bürgerbühne* ved *Staatschauspiel Dresden*, peker i likhet med Hentschel, på at bruken av ikke-utdannede skuespillere gjør grensene mellom sosiale eller pedagogiske prosjekter og teater flytende (Tscholl, 2010). Men hun legger forestillingens primære målsetning og forholdet mellom medvirkende og publikum til grunn for å skille mellom prosjekter, som hører hjemme i henholdsvis kunstsystemet og det pedagogiske system. Tscholl bringer på banen en gammel distinksjon, som har vært med til å skille vannene i dramapedagogikken, når hun sonderer mellom veien eller målet som hovedmotivasjonen for arbeidet. I dette tilfellet representerer distinksjonen ikke diskusjonen om, hvorvidt arbeidet skal ende i et produkt, i form av en forestilling som skal vises frem, eller en lukket prosess, men om selve forestillingen eller prosessen frem til den er hovedfokus for arbeidet. Den prosessorienterte fokuserer på den personlige videreutvikling av spilleren, mens den forestillingsorienterte fokuserer på hvilken effekt de medvirkende har på publikum. Selv om det sosiale og estetiske i følge Tscholl ikke utelukker hverandre, er prosjektets prioritet sentralt. Er formålet å gi mennesker mulighet til å spille teater for å gi dem en mulighet til å utvikle sitt handlingsrum og personlighet, eller å utvikle nye former for teater? I det førstnevnte tilfellet er publikum tilstede av sosiale årsaker, i det andre er publikum forestillingens adressat og kommunikasjonspartner. En slik sondering mellom prosjekter fra et pedagogisk og kunstnerisk perspektiv innebærer ikke at pedagogisk initierte prosjekter ikke kan ha et høyt kunstnerisk nivå og estetisk orienterte prosjekter ikke kan innebære pedagogiske gevinster for de medvirkende. Det er imidlertid vanskelig å komme utenom at det ene system vil være styrende for prosessen. Iakttar man Rimini Protokoll og Löschs omgang med de medvirkende fra Tscholls perspektiv er det kunstsystemet som er styrende for deres prosjekter. At det ikke er de medvirkende i seg selv som er hovedfokus gir seg bl.a. utslag i den profesjonelle omgang med de medvirkende, de velges ut gjennom en castingprosess og lønnes for arbeidet. Castingprosessen innebærer en selektering av de medvirkende på andre premisser enn det som er alminnelig i pedagogisk orienterte prosesser.

Det er kunstsystemets arbeidsbetingelser som styrer, noe som hos Lösch innebærer at de som ikke møter til avtalte prøver må forlate prosjektet i prøveprosessen. At det er produktet og ikke prosessen som er målet synliggjøres også i antallet forestillinger som spilles. Forestillingene spiller på markedets premisser, antallet forestillinger er avhengig av publikumsinteressen og spilleperioden strekker seg ofte over flere år. De medvirkende utsettes også for det profesjonelle teatrets PR-arbeid, og ikke minst offentlig eksponering og kritikker. Anvendelsen av hverdagskspertene tjener altså til å utvikle nye former for teater fremfor å gi disse menneskene mulighet for å spille teater. Hvordan reagerer kunstsystemet så på denne utviklingen som hverdagskspertenes inntog på scenen innebærer?

Blant annet det faktum at iscenesettelser av både Rimini Protokoll (*Deadline* 2004, *Wallenstein* 2006) og Lösch (*Marat* 2009) er blitt uttatt til *Theatertreffen*, viser at bruken av hverdagskspertene på scenen anerkjennes av kunstsystemet som teater ut fra dette systems kriterier. Tildelingen av *Müllheimer Dramatikerpreis 2007* til Rimini Protokoll for forestillingen *Das Kapital, Erster Band* synliggjør på den ene side at tekst og dramaturgi, og ikke kun hverdagskspertene, spiller en sentral rolle for denne formen for teater, på den andre siden illustrerer debatten som oppstod i kjølvannet av denne tildelingen at deler av kunstsystemet ikke (ennå) anerkjenner denne formen for tekst som dramatik. Juryen begrunnet på sin side tildelingen med at denne teksten til Rimini Protokoll, til tross for at den først ligger ferdig til slutt i prøveprosessen og det ikke er tale om tradisjonelt drama, er etterspillbar og at rettighetene til stykket er hos et teaterforlag. Juryen tok også med i betraktning at mange stykker i dag oppstår underveis i iscenesettelsesprosessen, og ønsket med tildelingen å vise at prisen var på høyde med utviklingen i samtidsteater.⁶

Hverdagskspertene er altså ikke kun sluppet til på de tyske scener, men anvendelsen av dem er også blitt akseptert av kunstsystemet som nettopp kunst på kunstens premisser, noe bl.a. uttagelsene til *Theatertreffen* og tildelingen av *Mülheimer Dramatikerpreis* viser. At kunstsystemets vurderingskriterier eller grenser også stadig er i endring illustreres av *Mülheimer-juryens* nesten to timer lange sluttdebatt og votering. I denne kan man høre hvordan jurymedlemmene har gått fra å være uforstående overfor at Rimini Protokolls tekst overhode kunne være nominert til prisen, til ikke bare å akseptere den som dramatik men kære den til årets stykke 2007. Tildelingen av *Mülheimer Dramatikerpreis* til Rimini Protokoll viser at det ikke dreier seg om en "realitetsrabatt" i form av en vurdering på andre premisser, men at denne type tekst og forestillinger har irritert kunstsystemet slik at kriteriene for hva som skal aksepteres og vurderes som teater har blitt endret.

Den selvrefleksive anvendelse av det reelle

Utviklingen av kunstsystemets grenser i form av å inkludere teater med hverdagskspertene og dette teatrets tekster som dramatik kan sees i lys av en større endring i scenekunsten de siste tiårene. Med utgangspunkt i Hans-Thies Lehmanns teori kan man definere denne endringen som paradigmeveksel innen visse deler av teaterkunsten, fra det dramatiske til det postdramatiske. Dette paradigmevekslet knytter Lehmann til en kritikk og avvísning av representasjonen, og typisk representasjonen av den dramatiske teksten som bakenforliggende mening for iscenesettelsen. I stedet for å representere en bakenforliggende mening kjennetegnes det postdramatiske teater av å hen-vise til seg selv som realitet. Lehmann anvender neologismen "*das TheatReale*" til å betegne den sammentrekning av det teatrale og reelle, som han hevder kjennetegner det postdramatiske. Det postdramatiske teater blir med sin avvísning av et teater som domineres av den dramatiske tekst, naturlig nok ikke først og fremst assosiert med dramatik, men i høyere grad iscenesettelsesprak-

⁶) Den 114 minutter lange jurydebatten til *Mülheimer Theatertage 2007* kan sees og høres på: http://www.muelheim-ruhr.de/kulturbetrieb/stuecke/stuecke07/programm_jurydebatten.phtml

siser. Lehmann peker imidlertid også på dramatikere som anvender strategier som i det minste delvis er forbundet med det postdramatiske, og refererer, med henvisning til Gerda Poschmann, til denne type tekster som den "ikke lenger dramatiske teatertekst" (Lehmann, 1999, s.14). Repräsentanter for forfattere av denne type ikke-dramatiske teatertekster er bl.a. René Pollesch og Elfriede Jelinek. Både Pollesch og Jelinek hadde hver især mottatt *Mülheimer Dramatikerpreis* to ganger da valget falt på Rimini Protokoll i 2007. I mens kunstsysteemets anerkjennelse av anvendelse av dokumentariske forestillinger med hverdagskspert i sentrum kan sees i lys av en postdramatisk teaterutvikling eller paradigmeskift, kan man også se tildelingen av *Mülheimer Dramatikerpreis* til Rimini Protokoll i lys av en postdramatisk tekstforståelse, hvor det ikke er det poetiske men det autentiske som er sentralt: "Aber nicht das Theater der metaphorischen Sprache, sondern das Theater des Authentischen beherrscht (...) die Szene. Wenn etwas keine Rolle in diesem modernen Theater spielt, dann sind es poetische Texte, welche schlechthin mit Dichtung assoziiert werden" (Raddatz, 2010, s. 140).⁷

I det følgende vil jeg anvende Lehmanns beskrivelse av det TheatReale som optikk for å iakttta, noen forskjeller i iscenesettelsen av det reelle hos Rimini Protokoll og Lösch. Det reelle er i Lehmanns teori verken knyttet til hverdagskspert som sådan eller andre former for konkrete realitetsfragmenter, men derimot til anvendelsen av det reelle: "Nicht das Vorkommen von "Realem" als solchem, sondern seine selbstreflexive Verwendung kennzeichnet die Ästhetik des postdramatisches Theaters [sic.]" (Lehmann, 1999, s. 176).⁸

Det reelle er allerede til stede i form av den teatrale situasjons realitet, det som kjennetegner det postdramatiske teatrets omgang med det reelle er tematiseringen av teatrets dobbelte karakter, det reelle i det fiktive, det ikke-estetiske i det estetiske. Det dreier seg altså ikke, i følge Lehmann, om anvendelsen av det reelle som sådan, men om det reelles tilsynekomst, det å spille på grensene mellom det reelle og fiktive: "In diesem Sinne heisst postdramatisches Theater: Theater des Realen" (Ibid., s. 176). Den postdramatiske forståelse av *det reelle* skiller seg dermed fra den historiske avantgardes anvendelse av realitetsfragmenter. Realitetsfragmentet i den historiske avangarde defineres, i følge Jens Christian Lauenstein Led, av at det ikke er bearbeidet av det kunstneriske subjekt og rager ut av verket og inn i den livsverden som det autonome verk ellers avskjærer seg fra. Led beskriver forskjellen mellom avantgardens og det postdramatiske anvendelse av det reelle i at Lehmanns teori ikke forankrer det reelle metafysisk:

Det særlige ved det postdramatiske teater er ikke, at det - ligesom avantgarden - tror, at det i kraft af realitetsfragmentet kan opnå et absolut og ultimativt nærvær, men derimot at dobbeltkarakteren accentueres. Det postdramatiske teater henviser til sig selv som teater, altså som tegn og realitet på én og samme tid (Led, 2003, s. 84).

Autentisitet og selvrefleksivitet

Både Rimini Protokoll og Lösch sin anvendelse av hverdagskspert innebærer, at det reelle ikke bare er til stede i kraft av teatersituasjonens realitet, men også i form av realitetsfragment eller

7) Det er ikke det metaforiske språks teater men det autentiske teater som dominerer (...) teatret. Hvis det er noe som ikke spiller en rolle i dette moderne teater, så er det poetiske tekster som rett og slett associeres med diktning [Min oversettelse].

8) Ikke forekomsten av "det reelle" som sådan, men den selvrefleksive anvendelsen av det reelle kjennetegner det postdramatiske teatrets estetikk [Min oversettelse].

”readymades”. Spørsmålet er derfor ikke om det reelle synliggjøres i teater som anvender hverdags-ekspertes, men *hvordan* det reelle iscenesettes hos Rimini Protokoll og Lösch. Til tross for at det i Rimini Protokolls prosjekter stort sett kun medvirker hverdags-ekspertes og hverdags-ekspertenes biografiske materiale utgjør forestillingens innhold, er det i Rimini Protokolls prosjekter en bevisst iscenesettelse av realiteten på spill, hvor grensen mellom realitet og fiksjon blir utydeliggjort. Denne sammenblandingen av fiksjon og realitet skjer både på det sceniske plan og på innholdssiden. Forholdet til virkeligheten er ikke et avbildende forhold, virkeligheten blir brakt på scenen og forestillingene blir som tradisjonelle teaterforestillinger prøvet, timet, fastlagt og gjentatt (Haug og Wetzel, 2007, s. 173). Sceniske virkemidler som musikk, lys og bilder blir synliggjort, og nettopp den teatralen rammen er forutsetningen for det reelles tilsynskomst: ”Der Eindruck der Authentizität entsteht dabei aber erst durch den theatralen Rahmen, an dem die Eigenarten, Rauheiten und Fehler der unausgebildeten Stimme sich reiben und so als Einbruch des Realen hörbar werden” (Dreyse, 2007, s.86).⁹ Rimini Protokoll peker i sin iscenesettelse av hverdags-ekspertene hele tiden på den teatralen situasjon, og peker dermed på at det å bringe det såkalt reelle på scenen innebærer en re-iscenesettelse av realiteten. Montagen bidrar på innholdssiden til en flerstemmighet, hvor sammenstillingen og forskjelligartetheten i dens enkeltelementer medfører kompleksitet og en synliggjøring av montagen som gjør kunstkarakteren tydelig.

Hos Lösch er den teatralen grunnsituasjonen mer tradisjonell enn i Rimini Protokolls iscenesettelser ved at Lösch tar utgangspunkt i en dramatisk tekst og representasjonen av denne. Iscenesettelserne bryter imidlertid med det dramatiske teaters representasjon i form av borgerkoret. Den debatt som oppstod da det få dager etter premieren på *Lulu* ble kjent at fire av de medvirkende i Lösch sitt kor av prostituerte i virkeligheten ikke arbeider som prostituerte, men er skuespillere, kan være med til å belyse hvordan det reelle iscenesettes hos Lösch.

Det faktum at fire av de medvirkende i Lösch sitt talekor var skuespillere, som ikke er en del av teatrets faste ensemble, kom hverken frem i forestillingens programhefte eller i Schaubühnes forhåndsomtale av forestillingen, og medførte en heftig debatt i tyske aviser og på nettet. Schaubühne/Lösch repliserte med at det aldri har blitt sagt eller skrevet at *samtlig*e av de medvirkende i koret er prostituerte, og bruken av skuespillere forklares med at man har behov for profesjonelle til å lede talekoret. Tekstene og historiene som talekoret framsier er likefullt autentisk og stammer fra de medvirkende med prostitusjonsbakgrunn, og tekstene kan uansett ikke knyttes direkte til opphavskvinnene, så hvorfor medfører avsløringen en ”teaterskandale”? Til tross for at 13 av de 17 kvinnene i talekoret arbeider eller har arbeidet som prostituerte, innebærer det faktum at man ikke vet hvilke fire av dem som er skuespillere at man ikke kan ta noen av dem for, bokstavelig talt, ”ekte vare”. Debatten som oppstod etter at dette ble kjent viser at autenticitetsaspektet er sentral for resepsjonen av forestillingen. Det faktum at man ikke kan skille skuespillere fra amatører innebærer at alle så og si står under mistanke for ikke å være ekte, og dermed undermineres den autenticitetseffekten, som Lösch legger opp til med sitt talekor. Hadde teatret gått åpent ut med at det var skuespillere i talekoret, hadde autenticitetseffekten fortsatt vært redusert. Til tross for denne forhåndsviten kan man ikke som publikummer med sikkerhet skille representasjon fra virkelighet. Er det den søte piken som ikke svarer til klisjebildet av en prostituert som er skuespiller, eller er det nettopp henne som er sminket som en prostituert som er skuespilleren? Hadde Lösch derimot aktivt tematisert det faktum at man som publikummer ikke kan avgjøre hvem som er prostituert eller skuespiller, og dermed gjort bruk av situasjonen ved å anvende det faktum at man ikke uten

9) Autenticitetsintrykket oppstår først gjennom den teatralen rammen, som den utrenede stemmes egenart, råhet og feil støter imot og dermed blir hörbar som det relles gjennombrudd [Min oversettelse].

videre kan avgjøre hvem som er ”ekte vare” og hvem som kun representerer den - kunne dette ført til en ”accentuering av teatrets dobbeltkarakter”.

Men om vi ser bort fra denne utilsiktede realitetsforvirringen som Lösch sin iscenesettelse har medført – utilsiktet i den forstand at den ikke tematiseres i iscenesettelsen – så innebærer det faktum at Lösch har forsøkt å holde bruken av skuespillere skjult, at han er ute etter den effekten som et autentisk talekor av prostituerte ville gi, og at det dermed er kunstneriske årsaker, i form av hensyn til takekorets kvalitet, til at det forekommer en blanding av prostituerte og skuespillere i talekorpartiene. Intensjonen er at koret oppfattes av publikum som autentisk. Denne autentisitetseffekten som Lösch sine hverdageksperter produserer blir ikke reflektert i iscenesettelsen. Autentisitetseffekten forsterkes av at det heller ikke på det innholdsmessige plan kommer til indre motsetninger, verken mellom de medvirkendes fortellinger eller mellom kor og teatertekst. Koret produserer en kollektive biografi, det er tilsynelatende en polyfoni i form av flere stemmer eller fortellinger i koret, men ingen av dem motsier eller utfordrer hverandre.¹⁰ Borgerkoret, både i *Lulu* og iscenesettelser som *Marat* og *Berlin Alexanderplatz*, representerer én marginalisert gruppe, og deres enstemthet og korets størrelse og kraft medfører at det er svært å trekke dets utsagn i tvil. Talekoret innebærer talens løsrivelse fra avsender - i motsetning til Rimini Protokolls dramaturgi hvor et tema belyses fra hverdageksperternes ulike perspektiv - innebærer talekorets enstemthet at det belyste tema nettopp ikke iscenesettes som individuelle og kontingente synspunkter, men sannhet. Raddatz peker på at anvendelsen av det relle hos Lösch ikke kan betraktes ut fra det postdramatiske, men at denne formen for representasjonsbrudd derimot deler det sentrale anliggende til det episke teater i form av sosial virkning:

(...)Löschs Aufführung unterscheidet sich in ihrer Intention vom postdramatischen Spiel, das Realität auflöst, indem es die Grenze zwischen dem Wirklichen und dem Fiktiven perforiert. Bei Lösch wird stattdessen die Bühnenrealität vom postmodernen Phasma befreit, die soziale Realität wäre ohne Determination, ohne Unrecht und Ausbeutung zu haben (Raddatz, 2010, s. 157).¹¹

Denne anvendelsen av hverdageksperter hos Lösch, hvor verket insisterer ureflektert på sine elementers autentisitet, knytter seg dermed tettere til en modernistisk/metafysisk nærværstenkning hvor realiteten på scenen får funksjonen som autentisitet- eller sannhetsgarant, enn en postdramatisk anvendelse av det reelle. Talekoret anvendes verken til å peke på den teatrale situasjon eller til å utfordre representasjonen av teksten. Tvert imot kan talekoret sees på som den dramatiske teksts sannhetsgarant, de prostituertes tilstedeværelse og biografi garanterer stykkets aktualitet og gyldighet i våre dager. Den her såkalte ”ureflekterte omgangen med autentisitet” som betegner Lösch sin anvendelse av det reelle, er imidlertid verken knyttet til klassikerbearbeidelser eller talekor som sådan, også iscenesettelser hvor de medvirkende kun forteller sin egen historie vil kunne anvende den samme grunnleggende formen for omgang med det reelle.

Anvendelsen av hverdageksperter hos Rimini Protokoll og Lösch skiller seg fra hverandre i forhold til hvordan forestillingene omgås med det reelle. I mens hverdageksperterne hos Rimini

10) Eva Behrendt peker i sin anmeldelse i *Teater Heute* på den homogene sammensetningen av talekoret når hun skriver at det blandt kvinnene verken befandt seg illegale østeuropeere eller narkomaner men at de fleste bevisst har valgt yrket uten å være drevet av materiell nød.

11) (...)Lösch' forestilling adskiller seg i sin intensjon fra det postdramatiske spill, som oppløser realiteten, idet det perforerer grensen mellom det virkelige og det fiktive. Hos Lösch blir scenerealiteten tvertimot befridd fra den postmoderne innbildning, at den sosiale realitet skulle kunne eksistere uten determination, og uten urettferdighet og utbytning [Min oversettelse].

Protokoll iscenesettes i et spill på grensen mellom realitet og fiksjon, noe som med Lehmanns terminologi kan beskrives som en selvrefleksiv omgang med det reelle, innebærer Lösch sin iscenesettelse av hverdagskspertene, at verket insisterer på sine elementers autenticitet. I mens Rimini Protokolls selvrefleksive iscenesettelse av hverdagskspertene kan sees som en videreutvikling av performanceteatrets estetikk, en sammenheng de selv også peker på, innebærer Lösch sin insistensen på autenticitet, som Raddatz påpeker, at hans estetikk skiller seg fra det postdramatiske spill. Lösch sin estetikk kan sees i forlengelse av en tysk tradisjon for politisk teater som strekker seg tilbake til anvendelsen av arbeidertalekor i 1920'erne og 30'erne, og anvendelsen av autentiske elementer i Piscators episke teater.

Virkeligheten som gjenstand for undersøkelse eller endring

Den henholdsvis selvrefleksive iscenesettelse av hverdagskspertene og den som insisterer på hverdagskspertenes autenticitet skiller seg fra hverandre i synet på virkelighet. Den selvrefleksive variant innebærer at kontingensten i deres beskrivelser av virkeligheten potensielt synliggjøres, mens den variant som ureflektert insisterer på autenticitet utfordrer bildet av virkeligheten med henblikk på å insistere på et mer virkelig eller autentisk virkelighetsbilde. I *Lulu* kommer denne siste virkelighetsforståelsen til uttrykk gjennom av at iscenesettelsen ikke bare insisterer på at samfunnets syn på prostitusjon er feilaktig og dobbeltmoralisk, det skal også erstattes av et nytt ved at de prostituerte tilbyr en autentisk beskrivelse av virkeligheten. Denne sosiale funksjonen hos Lösch kan gjenfinnes i Wolf Iversens beskrivelse av virkelighetsteatret som et teater som har til hensikt å ”udstyre os med innsigt og forandringstrang” (Iversen, 2009, s. 131) gjennom å fremstille virkeligheten. En selvrefleksiv anvendelse av det reelle, som hos Rimini Protokoll, peker motsatt på kontingensten i de medvirkendes iakttagelser og detmed at iakttagelsen av virkeligheten er perspektivavhengig. Den enkeltes erfaringer eller virkelighetskonstruksjoner trekkes ikke i tvil, men hevdes heller ikke være gyldig for alle.

Denne forskjellen i hvordan virkeligheten iscenesettes gjennom iscenesettelsen av hverdagskspertene gir anledning til å peke på to mulige teaterpedagogiske strategier i arbeide med deltakernes biografiske materiale, hvor den ene er knyttet til en konstruktivistisk epistemologi i form av å synliggjøre at virkeligheten er iaktakeravhengig og kontingensten i virkelighetskonstruksjoner, mens den andre knyttes til å utfordre eller kritisere virkeligheten eller representasjonen av den gjennom å presentere et alternativt og autentisk bilde av virkeligheten.

Ulrike Hentschel kobler det postdramatiske teaters strategier, den selvrefleksive anvendelse av det reelle, i teaterpedagogisk sammenheng til generering av et nytt virkelighetsbegrep hos de medvirkende. Hun peker på at den lekne omgang med realiteten på scenen og eksperimentering med forskyvninger av virkeligheten, som den selvrefleksive anvendelse av det reelle medfører, er egnet til å synliggjøre den sosiale virkelighetskonstruksjonskarakter: ”Es ist zu vermuten, dass durch den spielerischen, gestaltenden Umgang mit Wirklichkeit die Erfahrung der Konstruktion und Umkonstruktion von Wirklichkeit erst bewusst wird und damit auch ein anderer Wirklichkeitsbegriff generiert wird” (Hentschel, 2005, s. 11).¹² Den annen strategi, som insisterer på autenticitet fremsfor selvrefleksivitet, innebærer ikke en slik leken utfordring av deltakerens virkelighetsoppfatelse, men tar deltakerens virkelighetsbilde tvert i mot på alvor, og ønsker å justere virkeligheten inn etter denne.

12) Det er å anta, at erfaringen av hvordan virkeligheten konstrueres og omkonstrueres først blir bevisst gjennom den lekende, skapende omgang med virkelighet og at et annet virkelighetsbegrep dermed også blir generert [Min oversettelse].

Litteratur:

Behrendt, Eva: *Hallo, erogene Zone!*, Theater Heute, 02. 2011.

Dreyse, Miriam: *Die Aufführung beginnt jetzt*, M. Dreyse/F. Malzacher (Hg.) Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll, Alexander Verlag, Berlin 2007.

Hentschel, Ulrike: *Das so genannte Reale Realitätsspiele im Theater und in der Theaterpädagogik*, Gabriele Klein, Wolfgang Sting (Hg) Performance. Positionen zur zeitgenössischen Kunst. Transcript Verlag, Bielefeld 2005

Haug, Helgard og Wetzl, Daniel: Wir suchen Darsteller mit Rollen, die sie schon geprobt haben, i Tiedemann und Raddatz (Hg): *Reality strikes back*, Tage vor dem Bildersturm, Theater der Zeit, Berlin 2007.

Iversen, Mette Wolf: *Den nye dreng i klassen*, Peripeti, tidsskrift for dramaturgiske studier, nr. 11, 2009.

Led, Jens Christian Lauenstein: *Konkretismens Katharsis*, aktuelle teaterproblemer 50, Århus Universitet 2003.

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

Mertz, Andrea m.fl: *das was dreckiges ist/das ist immer noch in den köpfen*, i programheftet til "Lulu - Die Nutzenrepublik", Scaubühne am Lehniner Platz 2010/2011.

Raddatz, Frank: *Autentische Rezepte für ein unvergessliches Morgen, der Wunsch nach dem Echten in Zeiten globalen Wandels*, i Tiedemann und Raddatz (HG:) *Reality strikes back II: Tod der Representation*. Verlag Theater der Zeit, Berlin 2010.

Schnabel, Stefan: *Ohne Angst zu Leben, Notizen zu "Lulu - Die Nutzenrepublik"*, i programheftet til "Lulu - Die Nutzenrepublik", Scaubühne am Lehniner Platz 2010/2011.

Tscholl, Miriam: *Sozial-ästetische Grenzgänge*, Die Deutsche Bühne, Oktober 2010, 81 Jahrgang, no. 10.

Kjersti Hustvedt

Cand. mag. i dramaturgi fra Århus Universitet, arbejder freelance som dramaturg og underviser. Har innenfor det seneste år bl.a. arbejdet som produktionsdramaturg på Aalborg Teater og undervist i samtidsdramatik på Dramatikeruddannelsen ved Århus Teater. Arbejder på en Ph.d.-afhandling om Teaterpedagogikk.
