

VÆRKET: REINE HEXEREI

Om Jürgen Gosch' iscenesættelse af Mågen

Af Jens Christian Lauenstein Led

Den 11. juni 2009 døde Jürgen Gosch – en tysk instruktør, som fik et usædvanligt comeback med en teateræstetik, der favner både det tyske Regietheaters distance og den psykologiske realismes dyder som nærvær og indlevelse. Hvordan kan det nu lade sig gøre? I hans iscenesættelse af Tjekhovs Mågen, som i april gæstede Det kgl. Teater, får man et indblik i hans æstetik og hans traditionsforvaltning.

DDR-skuespiller, afhopper og stjerne i det genforenede Tyskland.

I begyndelsen af Gosch' karriere lå det ikke i kortene, at han skulle blive en feteret instruktør med striber af priser og invitationer til Theatertreffen i Berlin. Han blev født i 1943 i Cottbus i det daværende DDR, og allerede som 18-årig begyndte han på skuespilleruddannelsen på Hochschule für Schauspielkunst »Ernst Busch« i Østberlin. Gosch blev imidlertid aldrig for alvor glad for skuespilleriet, og snart begyndte han at instruere. Hans opsætning af Georg Büchners *Leonce und Lena* på Volksbühne i Østberlin blev bremset og annulleret for at være for systemkritisk, og Gosch udvandrede derpå til Vesttyskland. Her fik han i 1984 en vis succes bl.a. med *Ødipus* på Schauspiel Köln, og i 1989 overtog han ledelsen af Schaubühne am Lehniner Platz efter Peter Stein. Som teaterchef klarede han sig dog så dårligt, at han efter mindre end en sæson forlod posten, for igen at arbejde som freelance instruktør. Det helt store gennembrud kom med to forestillinger på Schauspielhaus Düsseldorf, nemlig Maxim Gorkis *Sommergäste* i 2004 og Shakespeares *Macbeth* i 2006. Den første var præget af en slags genopdaget realisme, hvor spillet var så tyst, næsten privat, og uafbrudt flydende i timevis, at det var som at være vidne til en privat families (noget komplicerede) sommersammenkomst. Den anden skabte furor, idet skuespillerne – kun mænd – stort set hele forestillingen igennem var helt nøgne og indsmurte i teaterblod fra top til tå. For begge forestillinger blev Gosch i *Theater Heute* valgt til årets instruktør, og i sine tre sidste år arbejdede han især på Deutsches Theater – både med klassikere, men også med iscenesættelser af Roland Schimmelpfennigs tekster. Hans sidste forestilling blev netop Schimmelpfennigs *Idomeneus* på Deutsches Theater.

Tømte rum fyldt med teatralt indhold

Gosch' forestillinger fra og med *Sommergäste* har en meget let genkendelig 'håndskrift' i form af nogle tilbagevendende greb. Der er tale om ganske klassiske tekstteaterforestillinger i den forstand, at teksten spilles stort set i sin oprindelige form uden større forkortelser, ituklipninger, ommonteringer eller tilføjelser af anden tekst. Omvendt er spillestilen hos Gosch altid

lagt an på, at skuespillerne og deres spil blotlægges og stilles til skue for tilskueren – ikke mhp. ironisk distance, men derimod for at fremhæve både alvoren og realiteten i den teatrale betydningsproduktion. Blotlæggelsen kommer bl.a. i stand i kraft af, at skuespillerne ikke levnes mange muligheder for at gemme sig bag hverken roller, rekvisitter, kulisser eller hinanden. Tværtimod placerer Gosch sine skuespillere i rum uden sætstykker eller exitmuligheder. Han har siden 1991 arbejdet sammen med scenografen Johannes Schütz, hvis scenografier består af én eneste stor kasse (som i fx *Sommergäste* og *Ein Sommernachtstraum*), eller én stor væg med en bænk eller enkelte siddepladser (som i *Onkel Wanja* og *Die Möve*), eller en kæmpemæssig trappe, der fylder hele scenen (som i *Auf der Greifswalderstraße*). Rummene fungerer ikke primært som illustrationer af tekstens univers, hverken i naturalistisk eller symbolistisk forstand. De er snarere enkle rammer om det reelle sted, det teatterum, hvori skuespillerne spiller teksten og møder tilskuerne kun med den.

Skuespillernes entré i disse rum er – i overensstemmelse med spillestilen – altid tydeligt markeret. Ofte har skuespillerne taget plads på første række i tilskuerrummet og træder op på scenen efterhånden som deres figurer optræder i teksten (denne fremgangsmåde anvendtes i fx *Auf der Greifswalderstraße* og *Ein Sommernachtstraum*). I andre tilfælde (fx *Idomeneus*) har skuespillerne allerede taget plads på scenen, når tilskuerne kommer ind, men ingen er endnu i rolle, alle er tilsyneladende private, afslappede og i almindelig, kollegial samtale. I *Die Möve* kommer skuespillerne ind via tilskuerrummet, alle på én gang, de tager plads på scenografiens bænk, og spillet begynder. Og når først skuespillerne er kommet ind i rummet, forlader de det ikke, selvom deres figur ikke er i spil, således er skuespillerne i store dele af forestillingen tilskuere til hinandens scener. Markeringen af skuespillernes entré fungerer som en åbning af teatrets tegnproduktion: Det skjules på ingen måde, at skuespillerne ikke er deres roller, tværtimod understreges det, at skuespillerne netop går ind og ud af deres rolle forestillingen igennem. Tilsvarende bliver lyset i tilskuerrummet sjældent slukket straks fra start; det er enten tændt hele forestillingen igennem eller dæmpes meget, meget langsomt i løbet af den første halve times spilletid. At disse blotlæggelser af forestillingerne som teater-tegnproduktionsmaskiner ikke er aggressive, distancerede og ironiske, men derimod venlige, inkluderende og velkommende, bliver klart for tilskuerne, når den egentlige forestilling går i gang, og skuespillerne spiller teksten. Magien i Gosch' forestillinger er nemlig, at teksterne på trods af de af-fortryllede rammer leveres med stor koncentration, præcision og alvor, således at der alligevel sker den sammensmeltning mellem skuespiller og rolle, som er så kendetegnende for den psykologiske realisme. Men sammensmeltningen sker så at sige for øjnene af os, så vi konstant skifter mellem a) at opleve det som om vi faktisk er i stue med Shakespeares, Schimmelpennings eller Tjekhovs figurer og b) at være vidne til produktionen af netop den illusion. Hvad der umiddelbart kunne ligne en variant af den distance, som tysk (Regie-)teater er så kendt for fra bl.a. Brecht, Müller og Castorf, viser sig hos Gosch at være hans særlige genvej til et relativt traditionelt nærvær. For at kunne fylde sine rum med nærværende teater, må han først tømme dem.

Gode, gamle Mågen. Friskere og grummere, end vi kender den.

Gosch' udgave af Tjerkhofs *Mågen* blev produceret af Deutsches Theater, men på grund af en restaurering af teatrets store scene blev der i forestillingens første sæson spillet på Volksbühne med premiere september 2008. Og historien om det tømte teaterrum, der fyldes af nærvær gentager sig naturligvis, men her med det ekstra lag af affortryllelse, der skyldes at teksten på snart sagt alle leder og kanter handler om teater: Ikke blot er de fleste af hovedkaraktererne skuespillere og forfattere, også de øvrige karakterer (skolelæreren, lægen, godsforvalteren) formulerer ustandseligt deres syn på den gode kunst, primært den gode teaterkunst. Og konflikten mellem Trigorin og Konstantin, der på hver deres (usunde) måde kæmper om Arkadina og Nina (med Konstantin som dobbelt taber) er samtidig en kamp mellem forskellige teaterkunstsyn.

Så når skuespillerne fra Deutsches Theaters ensemble kommer på scenen, tager plads og derpå i små grupper ad gangen træder ind i deres scener, er der uafledeligt tale om teaterskuespillere, der går i rolle – som teaterskuespillere. Mest påfaldende naturligvis hos Arkadina, spillet af Corinna Harfouch, som på mange måder er en tysk Arkadina. Harfouch er internationalt nok mest kendt for sin rolle som Frau Göbbels i filmen *Der Untergang*, og hun har i de seneste 10-15 år været en af de mest benyttede skuespillere i tysk film og teater, beundret for sin ungdommelige styrke og skønhed. Men ungdommelighed har det med at falme, og Harfouch står derfor – som så mange andre kvindelige skuespillere – midt i den nådesløse kamp i overgangen mellem »ung, smuk, talentfuld« og »stor, moden skuespillerinde«. Harfouchs biografi spejler dermed rollen.

Scenografien, skuespillerne træder ind i, er endnu en af Schütz' helt enkle arenaer for den goschske teateræstetik: En stor, sort platform rækkende ud i tilskuerrummet, og en stor væg i samme farve med en bæk i hele væggen længde. Mellem alle fire akter marcherer skuespillerne i gåsegang ud af scenen og ind igen, og de medbringer til hver akt enkelte rekvisitter, som skaber akternes rum og stemning: I første akt en stor sten og et stykke molton til den scene i scenen, som Konstantin opfører for familie og venner; i anden akt ankommer skuespillerne til den ulidelige sommer på landet med opsmøgede bukser og bar mave eller undertrøje; tredje akt kræver lidt vodka og kogte æg, mens fjerde akt spilles efter en pause (de tre år mellem 3. og 4. akt bliver dermed også en pause i realtid) og skuespillerne medbringer levende lys, en dyne til Konstantin samt et bankospil.

Scenografiens enkelthed, de hverdagslige og »som-om-private« kostumer, de metateatrale effekter af tekstens teaterreferencer, skuespillernes tilstedeværelse på scenen iagttagende hinandens spil – alt sammen giver det forestillingens åbning et umiskendeligt præg af teaterprøve. Her er *keine hexerei* (naturligvis, det er jo også tysk Regie-Theater, vi har med at gøre), og man kan næsten ikke andet end at forvente en vittig, morsom og let Tjerkhov-sentimental teaterleg med en klassiker – underholdende, men også præget af stor ironiske distance. Den forventning skuffes dog snart til fordel for en påfaldende usentimental, seriøs og ikke-ironisk teaterforestilling.

Det usentimentale og sine steder næsten brutalt seriøse ligger i spillestilen og figurfor-

tolkningen, og den nok så berømmede tjekhovske ironi er således flyttet væk fra figurniveaet og hen til iscenesættelsens overordnede greb. Der bliver spillet med kraft, tempo og med overraskende få af de ellers så anvendte »tjekhovske pauser«, og det går løs allerede fra første scene. Skolelærer Medvedenko (spillet af den korpulente Christoph Franken) er ikke nervøs, prøvende og tøvende, når han let jamrende erklærer sin kærlighed til den permanent deprimerede og sortklædte Masja (Meike Droste). Nej, hos Gosch leveres »Ich liebe Sie«, mens han har taget et hårdt tag i nakken på den begærede. Hun på sin side er ikke forpuppet i en sorg, der for længst er blevet en vane og et skjold mod verden, nej, hos Gosch er Masja aktivt og aggressivt lidende, og hendes forelskelse i Konstantin bliver dermed et nyt, aktuelt og smerteligt friskt sår i kødet på hende. Denne form for opdateringsstrategi er anvendt hele vejen rundt, og det får skuespillerne til at fremstå som et harmonisk og helstøbt ensemble. Selv ironikeren over dem alle, lægen Dorn (Peter Pagel), er hos Gosch ikke primært en *Spielverderber*, der ler af de andres ulykke. I slutningen af første akt indleder han samtalen med Masja, idet han uden varsel flår hendes lille dåse med snus ud af hænderne på hende og kyler den væk fra scenen med et højt »Das ist widerlich!«. I den efterfølgende dialog bliver det klart, at Dorn pines af at se Masja (muligvis hans datter) lide og glide ind i selvdestruktion. Og når Dorn i anden akt afviser at behandle Sorin sker det med replikken »Sie sind 60, was soll ich da behandeln?«, som siges med så stor resignation, at det nærmest er livet selv, man ifølge lægen ikke kan behandle sig ud af. Og ekstra brutal bliver Dorns afvisning, fordi Sorins (Christian Grashof) mange beklagelser over et svigtende helbred ikke kun er ren selvmedlidenhed: han *falder* faktisk ustandseligt omkuld i noget, der minder om hjerteanfald eller tilsvarende kollaps til stor bekymring og skræk for især hans søster, Arkadina.

Men den usentimentale og ironiforladte karakterfremstilling får naturligvis størst vægt og plads hos hovedrollerne i denne lille dysfunktionelle familie. I det dramaturgiske motorrum finder vi firkanten Arkadina; hendes unge elsker, forfatteren Trigorin; hendes søn, forsøgsavantgardisten og oprøreren Konstantin; og det purunge måske-skuespillertalent Nina, begæret af Konstantin, men selv forelsket i Trigorin. Kræfterne, der driver de fire mod hinanden til gensidig skade, kan fremstilles både som forfængelighed, kedsomhed eller virkelig forelskelse, men hos Gosch synes de fire i lighed med de øvrige figurer at været drevet af noget helt andet, nemlig angst. Og det er hverken en klædelig, eksistentiel og luksuriøs hyggeangst eller en patologisk og neurotisk angst. Det er en dyb, utilsløret og smerteligt nærværende angst for at gå glip af livet, at blive knust af egne og andres skuffede forventninger, at blive snydt, affejet og ydmyget. »Ich bekomme entsetzliche Angst«, forklarer Trigorin Nina, når hun fascineret spørger ind til forfatterlivets glæder. Alexander Khuons Trigorin er *ikke* en halv- eller helgammel gris (som i fx Falk Richters version på Schaubühne i 2004). Han er en dybt ulykkelig nørd, der forelsker sig i Nina, og hans ubalance bliver tydelig i tredje akts åbning, hvor han har drukket sig fuld sammen med Masja. Der opstår en lidt pludselig forståelse mellem de to, og med ét kysser hun ham. Mere af desperation end af forelskelse, men vi forstår på Trigorins reaktion, hvor let påvirkelig han er. Var der måske alligevel Masja, han skulle være gået efter? Det kunne det måske lige så godt have været.

Også både Konstantin og Nina (spillet med stor sødme og på let østtysk dialekt af

Kathleen Morgeneyer) fortolkes tilsvarende desperat og usentimentalt, men den fortolkning, der afviger mest fra traditionen, er uden tvivl Harfouchs Arkadina. I de to ødipale scener i tredje akt med først Konstantin og derpå Trigorin spilles Arkadina, helt uden at figuren udleveres som latterligt forfængelig og med uhæmmet brug af det følelsesmæssige udtryk. Først angriber hun Konstantin for hans selvmordsforsøg, og når hun siger »Jetzt kein Piff-Paff, wenn ich nicht da bin, ja?«, er det ingen joke, men en alvorligt bekymret mor, der taler. Og straks derpå skændes mor og søn om størrelsen på sønnens talent med en sådan intensitet og kraft, at der uddeles lussinger, skrives og grædes. Man forstår i scenen, at det ikke er let at være søn af en mor, der ikke kan eller vil se sønnens talent, men man forstår endnu bedre, at det næppe er lettere at være mor til en talentløs og suicidal søn. Og da Arkadina umiddelbart efter trues af Trigorin, som måske alligevel hellere vil blive hængende i provinsen og se, om Nina eventuelt skulle være hans helt rette udkårne, mister hun al tålmodighed og besindelse. Hun hulker, skriger, græder, trygler og tvinger Trigorin til at skifte mening og love at rejse med hende. Spillet har her en størrelse, som næppe alle tilskuere vil bryde sig om, og vi er meget, meget langt fra den ironiske, undertekstbaserede og underspillede Tjehhov. Men hvis og når scenen fungerer og ikke bliver til blot og bart overspil, så kunne det netop skyldes den frihed, som forestillingens overordnede koncept og ramme giver skuespillerne. Nok spilles der stort på den sorte platform, men få meter bag de spillende sidder resten af ensemblet og ser til og fordobler tilskuernes blik. Vi bliver derfor aldrig nød til at se på scenerne som naturalistisk perfektionerede fortolkninger, men mindes i stedet permanent om, at scenerne er bud, forslag, forsøg. Derfor er det lettere at se fx Arkadinas dobbelte kamp uden straks at tænke »overspill!«. På denne måde spilles *Mågen* til sin bitre ende, idet den scene for scene bliver stadig grummere, og figurerne stadig mere og mere hudløse. Man ønsker de ville høre op, og ønsker, at de aldrig ville høre op.

Ikke noget nyt i det

Ny er Gosch' æstetik for så vidt ikke. Har man lyst til at male sig op i det tvære hjørne, hvorfra man kan sige "jamen, Herregud det har vi jo set så mange gange", så er det såmænd ikke så vanskeligt. Alle skuespillere på scenen, den "rå" tekst står alene tilbage, lys i tilskuer-rummet, glidninger mellem rolle og spiller, distance i iscenesættelsesgrebet med henblik på forhøjet nærvær på figurniveau – intet af det er Gosch' originale opfindelser. Det hele er set før. Adskillige gange og i mange varianter. Eksempelvis er prøvekaraktern og foreløbigheden på mange måder den samme i Louis Malles film *Vanya on 42nd Street*. Også her leveres Tjehhov med et metalag, der ikke er støjende ironi, men varm ro, ligesom de ydre effekter, de historiske kostumer etc. er væk for i stedet at give plads til »de rene figurer og den rene tekst«. Forskellen i forhold til Gosch' Tjehhov er, at Gosch lader spillet være større, udtrykket voldsommere, fortolkningerne mindre ironiske, mens Malle, der også selv optræder som eks-plicit instruktør i sin film, ligger tættere på den sørgmodige sentimentalitet i de tragikomiske og ironiske Tjehhov-pauser.

Skulle man imidlertid pege på det særegne for Gosch' forestillinger, kunne det være det, han var usædvanligt dygtig til at få disse velkendte greb til at fungere overrumplende godt.

Hans forestillinger er ganske enkelt uhyggeligt præcise. Alt er grundigt gennemarbejdede i den forstand, at valgene mht., hvad den enkelte karakter, den enkelte scene faktisk skal indeholde er krystalklare, sådan at enkeltelementerne – hvad enten de går med eller imod teksten og/eller dens fortolkningstradition – ikke stritter i mange retninger, men står klart frem. Og når grundigheden og præcisionen kombineres med den distance, der ligger i rammesætningen og dens karakter af prøve, får tilskueren på en særegen måde mulighed for så at sige at se og høre en klassiker som fx *Mågen* på ny, med friske øjne og ører. »Det bedste teater, man nogensinde får at se, får man at se i en prøvesal«, mente Jan Kott. Hvis han har ret i sin påstand, kunne det skyldes, at teaterprøvens skrøbelige foreløbighed og det rum for risikovillig afprøvning af fortolkninger baner vej for en tilsvarende umiddelbarhed på tilskuersiden. Det er præcis den mekanisme, Gosch udnytter i sine forestillinger. Hertil kommer, at han både var begavet med en fantastisk evne til at arbejde med ensembleskuespillere og fik lov til at arbejde med ekstremt dygtige ensembler. Midt i forestillingernes skræbete enkelthed ligger der således en forunderlig luksus i at tage så gode og stærke skuespillere, fjerne alt overflødig, og lade skuespillerne spille skuespil. Det er Theater *und nix weiter*, og netop derfor bliver det til *die reine Hexerei*.

Og så siger dem, der har set mere teater end jeg, endda, at *Mågen* ikke engang er helt så imponerende som Gosch' *Onkel Vanja*. Titelrollen blev her spillet af Ulrich Matthes, der i øvrigt spillede Hr. Göbbels i *Der Untergang*. Men den har jeg ikke set. Der er altid noget, man går glip af her i den støvede provins. »Berlin, Berlin...«.