

# En helt konkret Jeppe

Om prøverne til Jeppe på Bjerget, Aarhus Teater, 2012

*Af Louise Rahr Knudsen*

Den 10. februar 2012 blev et noget usædvanligt prøveforløb påbegyndt på Aarhus Teater. I spidsen for processen stod Milan Peschel, tysk skuespiller og instruktør. Efter mere end et årti i Frank Castorfs berømte og berygtede Volksbühne ensemble, har Peschel siden 2006 indledt en karriere som instruktør. To gange tidligere har han gæstet Danmark: på Aalborg Teater med *Macbeth* (2008) og på Aarhus Teater med *Et dukkehjem* (2010). Denne gang var opgaven at iscenesætte Holbergs danske nationalkomedie *Jeppe på Bjerget*.

I titelrollen havde Milan Peschel udbedt sig den danske skuespiller Jens Albinus. Jens Albinus har tidligere arbejdet med Peschels erklærede læremester Frank Castorf på Det Kongelige Teater (*Stuk*, 2009), og som en interessant detalje har han tidligere spillet rollen som Jeppe på Aarhus Teater i 1993. Denne information skulle vise sig væsentlig undervejs i prøveforløbet og den endelige forestilling. Det, at gøre brug af en udenlandsk instruktør til at iscenesætte et stykke, der i Danmark er særdeles velkendt, bød på muligheden for, at instruktøren ville gå til opgaven med en større fordomsfrihed og en større respektløshed end en national iscenesætter. Samtidig gav det, at Jens Albinus tidligere havde spillet samme rolle på samme teater en for-god-til-at-lade-gå-fra-sig mulighed for at tematisere en iscenesættelsestradition. Det paradoksale i at arbejde både uden og samtidig med en bevidsthed om iscenesættelsestraditioner skabte muligheder, der faldt i god tråd med Milan Peschels ønske om at arbejde med en personlig (i dette tilfælde Jens Albinus') vinkel.

I de øvrige roller til *Jeppe på Bjerget* blev skuespillere fra Aarhus Teaters ensemble castet:

Marie Louise Wille, Mette Døssing, Niels Ellegaard, Peter Flyvholm og Frederik Ømann. Inden prøvestart havde kun Marie Louise Wille fået at vide, at hun skulle spille rollen som Nille, ingen andre roller var blevet fordelt, og der var i øvrigt heller ikke nok skuespillere at fordele hver enkelt rolle på. Dublinger var nødvendige (og ydermere en del af konceptet for forestillingen, hvor dobbeltgængerne skabte en tvetydig dobbelthed). Det var derfor med en vis nervøsitet, at skuepillerne mødte op til den allerførste prøvedag, spændte på at møde en instruktør, hvis prøveforløb på mange planer adskiller sig fra den måde, man generelt arbejder på Aarhus Teater.

Til forløbet var der tilknyttet en dramaturg (undertegnede), og det blev min opgave at følge produktionen. Det var i øvrigt anden gang, jeg mødte Milan Peschel, eftersom vi påbegyndte vores samarbejde under *Et dukkehjem* på Aarhus Teater i 2010. Mine funktioner under prøverne til *Jeppe på Bjerget* var flerdelte. Ikke blot indgik jeg i det dramaturgiat, der var med til at udpege instruktøren, stykket, scenografen og skuespillerne, jeg fik også til opgave at følge produktionen betragteligt mere intenst, end dramaturger sædvanligvis gør på en landsdelsscene som Aarhus Teater. Normalt ville en dramaturg være en del af de indledende øvelser, læseprøven og, alt efter behov, enkelte prøver og gennemspilninger undervejs i prøveforløbet. En arbejdsdag, der passer til de fleste prøveforløb af to årsager: for det første har man som dramaturg af tidsmæssige hensyn ikke mulighed for at være til stede ved alle prøver, for det andet mister man hurtigt overblikket

og muligheden for at sætte sig publikums sted, hvis man kender forestillingens detaljer for indgående.

Ved denne særlige produktion var min funktion dog ikke kun dramaturgens, men også tolkens, da den tysktalende Milan Peschel ikke følte sig i stand til at gennemføre et prøveforløb udelukkende på engelsk, og da skuespillerne havde brug for trygheden ved at kunne få oversat de uundgåelige tyske passager. En personlig betragtning i denne sammenhæng er, at de to stillingsbetegnelser dramaturg og tolk, på mange måder lå i en evig konflikt med hinanden, da det ikke kan lade sig gøre at tolke med et samtidigt dramaturgisk blik og vice versa. Under alle omstændigheder befandt jeg mig under hele prøveforløbet ved siden af Milan Peschel og indgik både før, under og efter de daglige prøver som sparringspartner. En anden usædvanlighed ved prøveforløbet og min rolle som dramaturg, var i øvrigt den uundgåelige og tætte, direkte dialog, der opstod med skuespillerne. Som dramaturg vil man som oftest foretrække samtaler med instruktøren i enrum, for ikke at give skuespillerne noter, der er i strid med instruktørens ønsker, og som derfor kan virke ødelæggende på den kreative proces. Men i dette forløb var det kun naturligt at indgå i de diskussioner og samtaler, der opstod undervejs, en form for dialog, som instruktøren kun billigede og opildnede til.

Hvad angår rammerne for produktionen, var der flere elementer, der brød med den produktionsform, man oftest benytter sig af på Aarhus Teater: et prøveforløb på 7-8 uger, der indledes med en læseprøve. Scenografien er som oftest først færdig 3-4 uger inden premieren, hvorfor, der de første uger som regel prøves i et prøvelokale med et manuskript, hvor skuespillerne i op mod halvandet år inden prøvestart kender deres roller og kan begynde at forberede sig på rollen, allerede inden prøverne har taget deres begyndelse. Milan Peschels produktioner har på Aarhus Teater taget sig således ud: et prøveforløb på 4-5

uger (Peschel selv havde foretrukket 3-4 uger), en scenografi, der er færdig ved prøvestart, således, at der fra begyndelsen kan prøves i en færdig scenografi, ingen læseprøve – i stedet går spillerne direkte på scenen uden manus i hånden, men får deres replikker leveret enten af suffløren, instruktørassistenten, som har til opgave at redigere manus undervejs i prøverne, eller af dramaturgen/tolken, som sammen med instruktøren håndterer det dobbeltsidede manuskript på tysk og dansk, som er blevet forberedt. Skuespillerne fik hver dag efter endt prøve udleveret et redigeret manuskript med ændringerne skrevet ind, som de kunne bruge i deres forberedelser uden for prøvetid. Man kan betragte det korte prøveforløb som et art planlagt benspænd, der skaber et pres på skabelsesprocessen og et hold skuespillere, der ikke har mulighed for at finde nogen form for klar rutine og derfor bringer en mængde nervøs og kreativ energi med sig på scenen. Desuden var denne produktion desværre også ramt af den slags benspænd, som man ville ønske, at man havde mulighed for at planlægge sig ud af. Flere ugers sygdom, primært forårsaget af en stemmeknude hos Jens Albinus, umuliggjorde fælles prøver under den sidste halvdel af processen, og også en række aflyste forestillinger efter premieren. I stedet blev der blandt teatrets ensemblespillere mulighed for at skabe scener og en fællesskabsfølelse, der faldt i god tråd med forestillingens handling, hvor Jeppe jo netop er en outsider, der bliver placeret i fremmede situationer. Der var derfor en klar pointe i at lade Albinus' Jeppe agere i scener, hvor han på grund af sit sygefravær ikke var helt klar over spillereglerne, men måtte føle sig frem.

Prøvernes generelle forløb var præget af en stemning af tilsyneladende ufokuseret dovenskab og perioder af intens koncentration og tempo. Milan Peschels kreative ledelsesstil befandt sig et sted imellem disse to parametre. Paradoksalt nok lykkedes det Peschel at skabe et rum, hvor fuldstændig åbenhed, tillid og interesse for spillerens personlige

bud kunne fungere parallelt med en særdeles stærk styring på grænsen til det dikterende. At et sådan rum overhovedet kunne opstå, må tilskrives Peschels imødekommende karakter samt hans intuitive forståelse af skuespillerens præstationsmuligheder og personlige begrænsninger. Dertil kommer den dybe respekt som skuespillerne havde for Peschel. Det gør det muligt og tilgiveligt, at Peschel til tider kunne være særdeles hård ved spillerne, der måtte finde sig i at få serveret diverse synspunkter på deres spil råt for usødet. Alligevel opstod der på intet tidspunkt egentlige konflikter.

Der er tre afgørende elementer i arbejdet med forestillingen, der bør fremhæves:

For det første det tilfældighedsprincip, som Milan Peschels generelle arbejde centrerede sig om. Peschel var radikalt åben over for de inputs, som skuespillerne præsenterede ham for. Knap så meget i løbet af prøven, hvor Peschel ikke havde vanskeligt ved gang på gang at skyde skuespillernes bud ned med yndlingsudtrykket: ”Nein, nein! Dass ist Scheisse!”, men snarere under de afslappede, indledende seancer, hvor der under en tilsyneladende paraply af afslappet ’ikke-skaben’ kunne opstå nogle afgørende øjeblikke. Et eksempel, der fremstår særdeles klart, var da Marie Louise Wille via You Tube præsenterede Peschel for en optagelse af videoen til Kate Bush’ *Wuthering Heights* (versionen med den røde kjole), som hun havde fundet inspirerende i sit arbejde med rollen. Ganske kort efter fik Peschel integreret en scene, hvor Wille parafraserer sangen og både den røde kjole og Bush’ dans. Hvad der er værd at bide mærke i, er at sekvensen bliver brugt som en fuldt ud integreret og dramaturgisk ’forsvarlig’ del af forestillingen, i den særegne stil, som er Milan Peschels. Andre inspirationskilder, der er endt som integrerede dele af forestillingen er Mickey Rourkes karakter i *The Wrestler*, Mike Tysons refleksioner over sit liv, som fremkommet i et nyligt interview og et uddrag fra Albert Camus’ *Caligula*. Der var også eksempler på tekster

og inspirationskilder, der aldrig blev anvendt i forestillingen. Eksempelvis ønskede Milan Peschel at anvende tekster, der havde med krigshandlinger at gøre og jeg fandt frem til et smukt citat i bogen *Slagtebænk Dybbøl*, der omhandler krigen i 1864 og soldaters oplevelse af fuglesang midt under slagets grusomheder. Vi forsøgte at lægge teksten i munden på Albinus’ Jeppe karakter, men det lykkedes aldrig at finde et sted, hvor tekstbidnen fik en naturlig funktion, og den blev derfor ikke anvendt.

Jeg skal ikke i nærværende artikel komme nærmere ind på argumenterne for, *hvorfor* lige præcis de nævnte tekstbidder og inspirationskilder blev anvendt i forbindelse med *Jeppe på Bjerget*, men blot pointere, at det at bruge udefrakommende og ofte nyere kilder i iscenesættelser er en del af Peschels faste iscenesættelsesstrategi. Milan Peschel gør en dyd ud af at anvende udefrakommende inputs og impulser, men indarbejder dem konsekvent i forestillingen på en sådan måde, at de harmonerer med forestillingens overordnede tematiske og handlingsmæssige plan.

Og hermed er vi ved det andet, afgørende element i arbejdet med iscenesættelsen, et element, som jeg har valgt at kalde ’den sansemæssige sandsynliggørelse’. Milan Peschel er ikke i tvivl om, at et publikum rent intellektuelt set som oftest fuldt ud er i stand til at forstå et manuskript af ældre dato. Men han ønsker at skabe en relation mellem forestilling og publikum, der strækker sig ud over det rent tekstlige: ”At gøre konflikterne i et gammelt stykke ikke bare verbalt, men også sanseligt begribelige for en nutidig tilskuer” (Milan Peschel i interview, programmet til *Jeppe på Bjerget*, Aarhus Teater 2012). Processen med at forbinde forestilling og publikum på denne måde, kan karakteriseres som en opdatering, men den foregik i forbindelse med *Jeppe på Bjerget* ikke på originaltekstplanet, der kun blev udsat for ændringer ganske få steder. Til gengæld blev der tilføjet en række fremmedelementer, tekstlige og fysiske, der

kan anskues som Peschels forsøg på at skabe en relation mellem manuskript og publikums samt ikke mindst skuespillerens her og nu.

Det tredje og sidste element – og iøvrigt det begreb der blev anvendt allermest under prøveforløbet – hænger nært sammen med Milan Peschels ønske om at skabe forbindelse med forestilling, publikum og skuepillerne, at skabe nutidighed og aktiv tilstedeværelse. Den handling, som skuespillerne igen og igen blev bedt om at gøre på scenen, var 'konkret'. Som oftest var betydningen på overfladen ganske simpel og håndgribelig: 'du skal gøre, ikke blot lade som om', hvad enten det handlede om at kigge gennem huller i gulvet eller fysisk at måtte anstrenge sig for at kunne nå at bevæge sig hen over scenen inden en anden skuespiller. Milan Peschels intention er konsekvent og via skuespillerens arbejde at fremkalde en virkelighed på scenen, som ikke må misfortolkes som en realisme i spillestilen. Det allervæsentligste i denne form for arbejde, er, at skuespilleren forholder sig – netop konkret – til det, der foregår på scenen og ikke forsøger at agere efter en række forhåndsindgåede aftaler. Det betyder bl.a., at skuespilleren frem for at dække over eller lade som ingenting, hvis noget uventet opstår undervejs, snarere handler derefter og lader nye ting opstå improvisatorisk og gerne kommenterende. Forestillingen kommer til at befinde sig i et spændingsfelt mellem virkeligheden og fiktion, hvor den agerende skuespiller konstant og bevidst er synlig bag den rolle, som vedkommende, ofte gerne teatralt holder frem foran sig. Det handler ikke om at tage afstand fra rollen så meget som at lade skuespillerens egen personlighed være tydelig undervejs. Peschel siger selv: "Det, der interesserer mig som instruktør og tilskuer, er, at vi også på scenen ser de mennesker, der spiller rollerne: skuespillerne. Hvem er de, hvad interesserer de sig for? Det er utrolig væsentligt for mig, at skuespillerne som mennesker har en holdning til deres replikker, og at det skinner igennem til publikum." (Milan Peschel

i interview, programmet til *Jeppe på Bjerget*, Aarhus Teater 2012).

På baggrund af overværelse af og deltagelse i prøveforløbet til *Jeppe på Bjerget* kan man tegne et klart billede af en instruktør, der arbejder ud fra nogle fastlagte principper og med særligt mål for øje. Fra fuld åbenhed og en overflod af elementer til forenkling og præcision var en proces, der kendetegnede både hele prøveprocessen, arbejdet med den enkelte scene og prøvedagenes forløb. Et eksempel herpå, var den såkaldte 'vampyrscene' på baronens slot, hvor de 'ansatte' til Jeppe's store skræk og fascination iscenesætter en vampyrseance, der kort efter abrupt afbrydes. Scenen udsprang i sin oprindelige form bl.a. fra et larmende og punket nummer spillet *My Daddy's a Vampire* spillet af Kim Kix og The Atomic Child, de på scenen tilstedeværende musikere. Men efterhånden som prøveforløbet skred frem, blev mange af elementerne taget væk, så der til slut kun var det allermest basale tilbage.

Milan Peschels arbejdsform har fungeret som et forfriskende og anderledes indslag, der har udfordret alle involverede parter, ikke mindst dramaturgens arbejde. På personaleplan ville man næsten kunne karakterisere arbejdet som en slags masterclass, et personaleudviklingskursus, men forhåbningen har naturligvis også været, at arbejdsform og intentioner har kunnet bidrage til at skabe en positiv, intellektuel og sansemæssigt udfordrende oplevelse hos publikum.

---

### **Louise Knudsen**

Har siden 2006 fungeret som underviser, som foredragsholder, dramaturg og kommunikationsmedarbejder ved bl.a. Aarhus Teater og Dramatikeruddannelsen.

---