

Klimmen, kruipen, wurmen, struikelen

# Jürgen Gosch toont de pijn van het zijn

Het werk van de Oostduitse regisseur Jürgen Gosch is hier te lande nauwelijks bekend. Kaaitheater '83 introduceert Gosch in België met zijn encensering van *Le Misanthrope*. Naar aanleiding daarvan beschrijft Sigrid Vinks vier produkties van deze internationale topregisseur en zijn fellow-toneelbeeldontwerper Axel Manthey

De vier voorstellingen die Jürgen Gosch de jongste jaren in West-Duitsland regisseerde behoren ongetwijfeld tot de top van de internationale theaterproduktie. Gosch' werkwijze is de enig mogelijke manier om binnen bepaalde omstandigheden levend theater te maken dat een aansluiting vindt met de realiteit en zo opnieuw een functie kan hebben binnen die realiteit.

De eerste voorstelling was *Hamlet* van Shakespeare in het Theater am Goetheplatz in Bremen. De tweede *Nachtasyl* van Gorki in Stollwerk, een oude leegstaande chocoladefabriek. De derde *Woyzeck* van Büchner en de vierde *Menschenfeind* van Molière in de stadsschouwburg van Keulen. Voor al deze voorstellingen werkte Gosch samen met Axel Manthey als decor- en kostuumontwerper en Wolfgang Wiens als dramaturg. Achtereenvolgens zal ik decors, kostuums, het gebruik van rekvisieten, het acteren en de regiemethode bespreken.

## De 'actualiteit' van een decor

De decors van Manthey zijn brutaal, agressief. Zij toveren de toeschouwer geen namaakwerkelijkheid voor ogen. Ze zijn een realiteit op zich, namelijk de realiteit van de acteur tussen aanvangsuur en einde van de voorstelling. Tegenover die werkelijkheid gedraagt hij zich op een realistische wijze.

Het decor van *Hamlet* bestaat uit drie hoge wanden, in de achterwand zit een deur, links van de deur een grote kleerkast waar de geest van Hamlets vader uit te voorschijn komt. Op het draaitoneel staan een halve, rode zuil en een wand waarop aan de voorkant op een primitieve manier stenen zijn geschilderd. Het toneel wordt meermaals gedraaid, zowel voor- als achterkant van de wand en de zuil worden gebruikt. Vòòr de scène is er een aflopend vlak dat in de orkestbak verdwijnt. Meubels worden tot een minimum herleid, af en toe een sofa, stoeltjes, een roltafeltje, op het einde een vleugel piano.

*Nachtasyl* wordt gespeeld in een ruimte van een oude fabriek. Vooraan op het speelvlak zijn trappen die naar een rechthoekige ruimte leiden. In de achterwand van deze ruimte, op onge-

veer één meter hoogte, is een grote raamvormige uitsnijding waarachter een tweede ruimte zichtbaar is. De muren zijn grauw en geel geschilderd. Het meest opvallende decorelement is een enorme driehoekige balk, wild met witte vegen beschilderd, die linksboven in de toeschouwersruimte vertrekt, in dalende lijn de voor- en achterscène doorklieft en verdwijnt in een in de achterwand gehakt gat. De tribune waarop de toeschouwers zitten is schuin op het speelvlak geplaatst. Geen meubels, geen bedden, geen anekdotische details.

In het decor van *Woyzeck* staat links een wand waar een ladder tegen geplaatst is, achteraan een grote wand, rechts een beschilderd vlak dat de scène lijkt binnen te vallen. Deze wand staat niet recht maar helt voorover naar het speelvlak toe en steunt met de voorste hoek op de meest rechtse zetel van de eerste rij van de toeschouwersruimte. Kleinere decorelementen worden heel af en toe door een acteur opgebracht, bijvoorbeeld een klein kartonnen huisje waaruit rekvisieten worden opgediept (o.a. scheerzeep, kwast en scheermes). In de orkestbak staan drie enorme daglicht-lampen die de hele scène verlichten.

Bij *Menschenfeind* wordt heel de speelruimte gevuld door een reusachtige trap in multiplex, de treden gemarkeerd met een zwarte loopstrook. De trap lijkt in waaivorm opengedraaid en verdwijnt in de orkestbak zodat er nog een stuk van te zien is wanneer het voordoek gesloten wordt. Rechts is een onafgewerkt schilderij opgehangen waarop een naar Molières tijd verwijzend interieur, spiegels, kandelaars, vergulde lijsten. Links vooraan op de scène staat een langgerekte witte driehoek die rechts naar boven wijst. Bepaalde scènes worden voor het gesloten voordoek gespeeld op het onderste deel van de trap. Acteurs komen zowel op boven aan de trap als onder uit de orkestbak.

Deze vier decors zijn een heftige realiteit op zich, staan voor niets anders dan voor zichzelf. Zo is het decor van *Hamlet* geen afbeelding van het koninklijk paleis, het decor van *Nachtasyl* geen stilering van een armenhuis. De plaats waar het gebeuren zich afspeelt is niet een paleis in Denemarken, is niet een armenhuis in Rusland, maar de scène van de

schouwburg in kwestie. De voorstelling is een 'actueel' gebeuren in een decor met een eigen reële logica.

Een constante in deze decors zijn de schilderijen, een hevig gevoel in brutale kleuren en vegen. Een tweede punt van overeenkomst in de vier voorstellingen is het gebruik van agressieve vlakken en volumes; de zuil en de wand in *Hamlet*, de driehoekige balk in *Nachtasyl*, de tuimelende wand in *Woyzeck*, de trap in *Menschenfeind*. Ze lijken de scenische omgeving op een onherroepelijke manier binnen te vallen (soms letterlijk, cfr. de eindscène van *Woyzeck* die later zal beschreven worden). Een verwijzing naar de brutaliteit waarmee het dramatisch conflict ingrijpt in de situatie van de personages.

De decors laten de acteurs toe om zich er op een zeer 'fysieke', dus realistische, manier tegenover te gedragen. Ze moeten klimmen, kruipen, zich door openingen wurmen. Er wordt niet 'geschreden', maar gestruikeld. 'De pijn van het zijn' scenisch vormgegeven. Zo moeten de acteurs in *Nachtasyl* voortdurend onder de balk door kruipen, van de voorscène op de achterscène klauteren en omgekeerd, opletten dat ze hun hoofd niet stoten. In *Woyzeck* komen de dokter en de kapitein op en af langs een metershoge ladder, de tamboermajoor en Andres wurmen zich telkens door een smalle spleet onder de linker wand. In *Menschenfeind* is de speelrichting omwille van de trap voornamelijk vertikaal. Hier is geen gelegenheid voor zwemerig gedoe, men moet verdraaid goed uit zijn ogen kijken wil men niet naar beneden tuimelen. Dit is wat ik noem 'actualiteit' van een decor.

## Een pistache-groene avondjurk

De kostuums in de voorstellingen van Jürgen Gosch zijn 'historisch', noch 'hedendaags'. Ze zeggen zowel iets over de afstand die er is tussen onze tijd en de tijd waarin het stuk speelt en/of geschreven is, als over het personage en de acteur die dit kostuum draagt. Het lijkt me het interessantst het gebruik van kostuums en rekvisieten door Gosch/Manthey te illustreren aan de hand van *Menschenfeind*, vermits deze voorstelling nog op het speelplan staat en te zien zal zijn in Brussel tijdens

Kaaitheater '83. Vanuit die voorstelling kunnen dan parallellen getrokken worden met de drie andere.

De mannen in *Menschenfeind* zijn hoofdzakelijk in zwart/wit gekleed. Alceste, zijn vriend Philinte en de hoveling Oronte dragen soortgelijke pakken: een zwarte jas en kniebroek, een wit hemd en vest, een horlogeketting, een witte sjaal om de hals. De lange witte kousen worden niet zoals gebruikelijk onder maar boven de kniebroek gedragen. De twee markiezen, Acaste en Clitandre, oudere aanbidders van Célimène, hebben eenzelfde kostuum, maar in plaats van witte dragen zij respectievelijk helblauwe en gele kousen. Alle mannelijke personages onderscheiden zich door de schoenen die ze dragen. Alceste en Philinte hebben eenvoudige zwarte schoenen met veters. Oronte draagt witte schoenen waardoor de van nature al niet kleine voeten van de acteur enorm lijken en het plumpe, stuntelige karakter van personage én acteur benadrukt wordt. Acaste en Clitandre dragen onder hun kleurige kousen glimmende zwarte lakschoenen, een verwijzing naar een perfecte beheersing van de sociale code aan het hof die hun levenskunst is. Célimène en haar nicht Eliante zijn gekleed in elegante strapless avond-

jurken, de ene een witte, de andere een roze. Onder die jurken zit een soort van hoepelrok-constructie, een historisch citaat. Arsinoé, een oude vrijster op zoek naar een man, draagt een pistache-groene avondjurk en witte schoentjes van een afschuwelijk model waarin haar mollige voeten extra benadrukt worden. Ze heeft een doos pralines bij voor Célimène die ze grotendeels zelf leeg eet.

Bepaalde elementen van de kostuums, een vorm, een detail, verwijzen naar de tijd waarin het stuk geschreven werd. Andere elementen zijn niet historisch maar persoonlijk, ze zeggen iets over het personage en de acteur. De kostuums zijn nooit eenduidig, ze zeggen nooit uitsluitend iets over een periode of uitsluitend iets over een personage. Ze zijn veelduidig, ze geven de toeschouwer inzicht in de gespeelde tijd, onze tijd, de sociale status, smaak, karakter, opvattingen en levenswijze van het personage en de relatie van de acteur tot het personage.

Dit soort kostuums vindt men ook terug in *Hamlet*. Laërtes bijvoorbeeld draagt een jongensachtige anorak met daaronder een maillot, een historische referentie naar de elisabethaanse tijd of hoe wij ons die voorstellen. De kostuums in *Nachtsyl*

stammen niet uit het begin van de eeuw, hebben niets exotisch Russisch. In deze voorstelling vindt men geen historische citaten in de kostuums. De tijdsafstand wordt aangeduid op een andere manier. De acteurs zijn duidelijk niet gekleed als mensen van onze tijd. De pakken en jurken zijn uit de jaren vijftig-zestig. De tijdsafstand wordt gereduceerd, er worden kleren gebruikt uit een periode waarvoor onze gevoeligheid veel groter is dan voor de periode waarin het stuk geschreven werd. In *Woyzeck* wordt de eenduidigheid van de kostuums op de meest komische wijze doorbroken. Woyzeck, de tamboermajoor en Andres dragen bruine kruippakjes met handen en voeten waarop goudkleurige galons gestikt zijn, een militair detail. De kapitein heeft een overjas aan, een klein hoedje, een lange onderbroek en een dikke valse buik. Marie is gekleed in een eenvoudig jurkje waarop Manthey heel grote tulpen schilderde.

In geen enkele van deze vier voorstellingen worden 'theaterkostuums' gebruikt. De kostuums willen niets anders voorstellen dan zichzelf, geen plastiek dat leer, geen diolen dat goudbrokaat moet evoceren. De valse baard van de tamboermajoor, de valse buik van de kapitein in *Woyzeck* willen geen echte baard en buik

*Der Menschenfeind*  
(Bühnen der Stadt Köln)  
Foto Stefan Odry





*Woyzeck*  
(Schauspiel Köln)  
Foto Hermann J. Baus

voorstellen, zijn duidelijk als aangeplakt herkenbaar, een teken van de afstand tussen personage en acteur.

## Een onfris ruikertje

Het gebruik van rekvisieten wordt in de vier voorstellingen tot het strikte minimum herleid. De rekvisieten decoreren de ruimte niet, worden niet als opsmuk van het decor gebruikt. Ze hebben zonder uitzondering een duidelijke functie in het verloop van de voorstelling. Een voorbeeld: de bloementuilen in *Der Menschenfeind*. In het begin van de voorstelling staan Alceste en Philinte in een lichtbundel voor het gesloten voordeur op het onderste deel van de trap. Beiden hebben een tuil bloemen in de hand, in wit zijdepapier gewikkeld. Even later komt Oronte hen vervoegen met een soortgelijk boeket. Uit hun gesprek blijkt dat de bloemen van Alceste en Oronte voor Célimène bestemd zijn. Die van Philinte voor Eliante. De bloementuilen visualiseren onmiddellijk bij het begin van de voorstelling de amoreuze veroveringspogingen van de drie mannen. Ook de later in het stuk optredende Acaste en Clitandre komen vanuit de orkestbak de trap op met een bloementuil voor Célimène. De rivalenkring wordt uitgebreid.

De manier waarop de bloemen gedragen worden zegt iets over karakter en gemoedsgesteldheid van het personage in kwestie. Oronte draagt zijn boeketje heel behoedzaam. Philinte windt zich op in de discussie met Alceste, gesticuleert zo heftig dat enkele bloemen uit het boeket vallen, het papier kreukt en hij uiteindelijk met een onfris uitzienend ruikertje voor zijn geliefde staat. Een wanhopig teken van een wanhopige liefde. Wanneer Alceste met zijn bloemen voor

zijn aanbodene staat maakt hij zich kwaad. Hij verwijt Célimène haar dubbelzinnig gedrag waardoor ze al haar aanbidders aan het lijntje houdt. Hij eist dat ze haar voorkeur kenbaar maakt. In zijn opwindend slaat hij wild om zich heen, de bloemen vliegen in het rond, het papier wordt aan flarden gescheurd en verfrommeld. Op het einde van de ruzie liggen alle bloemen over de trap verspreid. Een beeld van zijn woede. Hij komt terug tot zichzelf, is weer kalm, vreest dat hij te ver gegaan is maar wil haar niet verliezen. Hij raapt de bloemen weer op, verzamelt ze haastig tot een chaotisch boeket waarin bloemen ondersteboven steken, de stengels in beide richtingen. Hij geeft het haar, een onhandige poging om terug in de gunst te komen.

## Kwetsbaar

De manier waarop de acteurs in deze voorstellingen spelen is waarschijnlijk het moeilijkste punt om te omschrijven. Men zou het een realistische speelstijl kunnen noemen als men daaronder een realistisch gedrag tegenover de 'actualiteit' van het decor verstaat. Hun spel is fysiek in die zin dat hun houding in de scenische ruimte bepaald wordt door de logica van de lichamen. Het is echter geen realistische speelstijl als men daaronder een strikte afbeelding van de werkelijkheid verstaat, totale 'inleving' van de acteur in zijn personage. Men heeft nooit het gevoel dat een acteur de tekst volledig naar zich toe trekt, hij wordt nooit van hem. Brecht laat zijn sporen na. Acteur en personage overlappen elkaar niet volledig, interessant zijn de raakpunten. Deze tonen vraagt een kwetsbare opstelling van de acteur. Hij moet voor een stuk zichzelf tonen, kan zich niet verschui-

len achter clichés, achter een illusionistisch masker. Juist die kwetsbaarheid maakt het fascinerend en spannend om naar de mensen op de scène te kijken. Het zijn ook mensen waar men naar kijkt, geen 'acteurs' (een ras dat zelfs op de tram als artiest-zijnde herkend wordt). De acteurs bij Gosch zien er gewoon uit. Ze zijn zich bewust van hun niet altijd fraaie fysiek en integreren die in hun spel. Ook hierin stellen ze zich kwetsbaar op. Een actrice als Hannelore Lübeck toont zich als Nastja in *Nachtasyl* op z'n onvoordeligst in een helblauwe tullen cocktailjurk met een afschuwelijke bril en een onmogelijk kapsel. Circe, een acteur die omwille van zijn uiterlijk en beperkte stemcapaciteiten op de meeste toneelscholen zou geweigerd worden, speelt in deze vier voorstellingen: Osric in *Hamlet*, de baron in *Nachtasyl*, Woyzeck in *Woyzeck* en Oronte in *Menschenfeind*. Zijn zwaarlijvigheid wordt nooit gecamoufleerd, maar getoond voor wat ze is. Als Woyzeck bijvoorbeeld draagt hij een tricot-pakje waarin zijn dikke buik extra geaccentueerd wordt. De fysieke eigenaardigheden van de acteurs worden niet beschouwd als een handicap maar als een middel om iets te zeggen over een personage en de relatie van de acteur tot dit personage. Bij Gosch zal — zoals ik onlangs te zien kreeg in het Vlaams theater — een mollige, niet al te mooie actrice nooit spelen alsof ze een rijzige, aantrekkelijke vamp is. Dit is geen pleidooi voor 'typecasting' integendeel. Ik wil niet zeggen dat dergelijke personages altijd door langbenige actrices gespeeld moeten worden, maar wel dat een reëel gegeven als de fysiek van een acteur/actrice niet veronachtzaamd kan worden bij de interpretatie van een rol. De opmerkzaamheid van Gosch voor de fysiek van zijn acteurs wordt ook duidelijk bij Anna Henkel die Natascha speelt in *Nachtasyl* en Marie in *Woyzeck*. In beide rollen draagt ze een kort jurkje zodat haar blote onderbenen te zien zijn. Haar benen zijn heel mooi, bijna kinderlijk, ze hebben iets fragiels. Een gegeven dat je als toeschouwer onmiddellijk, bewust of onbewust, opneemt. In de twee voorstellingen gebeurt er iets met die benen. Een brutale inbreuk op een zeldzaam gaaf fysiek detail, een schok. In *Nachtasyl* verbrandt Wassilissa de benen van haar zus Natascha, haar rivale voor Wasja Pepel. In *Woyzeck* steekt Woyzeck Marie met een mes in de rug. Marie strompelt naar de schuine wand rechts. Bloed loopt onder haar jurk uit en trekt rode sporen op de achterkant van haar benen. Op het moment dat ze de wand aanraakt, en men als toeschouwer plots beseft dat deze wand tijdens de hele voorstelling nog nooit werd aangeraakt, valt het gevaarte over haar heen.

## Chaos

Vooraan op het programma van de *Hamlet*-voorstelling in Bremen staat een citaat van Jan Kott: "HAMLET ist wie ein Schwamm. Wenn man ihn nicht stilisiert oder antiquiert spielt, saugt er sogeleih die ganze Gegenwart in sich auf." Dit geldt eigenlijk voor de vier besproken voorstellingen. Hoewel de gespeelde stukken niet 'hedendaags' zijn, gaan de voorstellingen op een zeer sterke wijze over onze tijd en de plaats van het theater in deze tijd. Dit lijkt me het best te verklaren vanuit de werkwijze van de regisseur. De acteurs in de voorstellingen van Gosch zijn geen uitvoerders van een op voorhand bedachte regie. Wolfgang Wiens, dramaturg voor deze vier voorstellingen, zegt in een interview met H. Rischbieter (*Theater Heute*, Jahrbuch 1981, p. 118): "Es gibt nicht vorher einen Oberbegriff über die Inszenierung, der dann im Detail szenisch hergestellt würde..."

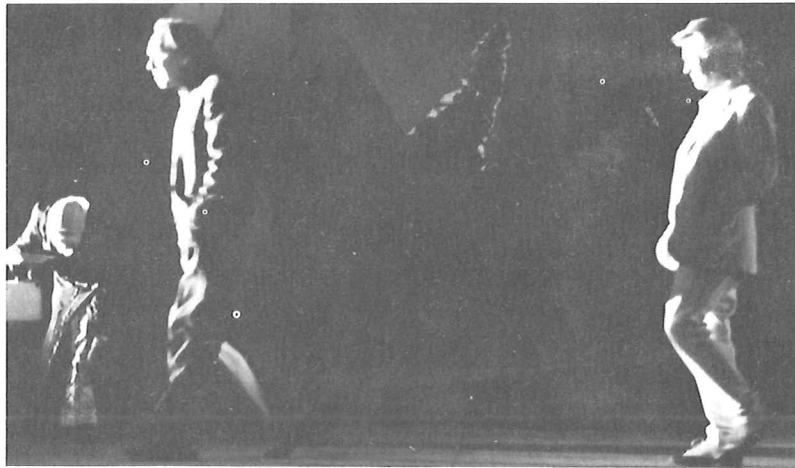
Dit is geen theater dat ontstaat aan de schrijftafel van de regisseur die vlijtig zijn concept van het stuk uitdoktert vooraleer op de acteurs toe te stappen, ook geen theater dat groeit uit debatten in de stijl van 'Wat betekent Hamlet voor de moderne mens?' of 'Hoe kan men Molière actueel maken?' Wiens zegt in hetzelfde interview: "Die Arbeitsmethode

des Regisseurs Jürgen Gosch ist die einer möglichst grossen Wahrhaftigkeit des jeweiligen Spielzugs." De voorstellingen zijn het resultaat van een repetitieproces waarin met de tekst als uitgangspunt geprobeerd wordt om een zo groot mogelijke geloofwaardigheid te bereiken van wat er in het stuk staat, met als enig mogelijke toetssteen onze realiteit. Het is theater waarvan de theorie niet het uitgangspunt maar het resultaat is van de gezamenlijke inspanningen van acteurs, regisseur, decorontwerper en dramaturg tijdens een repetitieproces.

Er wordt de toeschouwer geen bepaalde visie op een stuk, geen

bepaald thema in een stuk getoond, maar het stuk met al zijn mogelijke inhoud, vermenigvuldigd met de realiteit van de theatermakers. Elke toeschouwer confronteert het getoonde met zijn eigen realiteit. Een analysemodel 'intentie-demonstratie-effect' is niet van toepassing op deze voorstellingen. De hierboven beschreven werkwijze is de enige mogelijkheid om met een voorstelling een uitspraak te doen over de werkelijkheid, om aan te sluiten bij een hedendaagse chaotische en complexe werkelijkheidsbeleving, dus om theater in deze tijd een levenskans te bieden.

Sigrid Vinks



*Nachtasyl*  
(Stollwerck)  
Foto Hermann J. Baus



*Hamlet*  
(Theater der Freien  
Hansestadt Bremen)  
Foto Margarete Redl  
von Peinen