

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου
Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών
Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών Θεατρικές Σπουδές

Μεταπτυχιακή Διατριβή



***Theaterdiskurs*: Πέντε Σημαντικά Θέατρα του Βερολίνου και Κάποιοι
Προβληματισμοί περί του Σύγχρονου Γερμανικού Θεάτρου**

Βανέσα Χριστοδούλου

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια
Αύρα Σιδηροπούλου

Μάιος 2017

Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου
Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών
Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών
Θεατρικές Σπουδές

Μεταπτυχιακή Διατριβή

***Theaterdiskurs*: Πέντε Σημαντικά Θέατρα του Βερολίνου και Κάποιοι
Προβληματισμοί περί του Σύγχρονου Γερμανικού Θεάτρου**

Βανέσα Χριστοδούλου

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια
Αύρα Σιδηροπούλου

Η παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή υποβλήθηκε προς μερική εκπλήρωση των απαιτήσεων για απόκτηση μεταπτυχιακού τίτλου σπουδών στις Θεατρικές Σπουδές από τη Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών του Ανοικτού Πανεπιστημίου Κύπρου.

Μάιος 2017

Περίληψη

Η παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή με τίτλο «*Theaterdiskurs: Πέντε Σημαντικά Θέατρα του Βερολίνου και Κάποιοι Προβληματισμοί περί του Σύγχρονου Γερμανικού Θεάτρου*» αναλύει από ιστορική και πολιτική σκοπιά κάποια από τα βασικά χαρακτηριστικά λειτουργίας του γερμανικού θεάτρου και επιχειρεί να εντοπίσει τις ρίζες της σύγχρονης δομής του. Επιπλέον επικεντρώνεται στην ιστορία και την ταυτότητα των πέντε σημαντικότερων θεάτρων του Βερολίνου: του Berliner Ensemble, του Gorki Theater, του Deutsches Theater, της Volksbühne και της Schaubühne. Κάθε θέατρο λειτουργεί ως αφηγηρία προκειμένου να γίνει αναφορά και να αναλυθούν συγκεκριμένα ζητήματα που κυριαρχούν στις συζητήσεις γύρω από την σύγχρονη γερμανική σκηνή, με θέματα που αφορούν την κυριαρχία των κλασικών έργων, τον ρόλο και τη σημασία του θεάτρου στη σύγχρονη κοινωνία, το «θέατρο του σκηνοθέτη», και άλλα.

Summary

The present dissertation entitled “*Theaterdiskurs: Five Important Berlin Theaters and Some Issues Concerning Contemporary German Theatre*”, analyzes under a historical and political perspective, some of the main characteristics of the function of German theatre, and tries to trace the roots of its modern structures. Furthermore, it focuses on the history and identity of the five most significant theaters of Berlin: the Berliner Ensemble, the Gorki Theater, the Deutsches Theater, the Volksbühne and the Schaubühne. Each theatre institution provides a springboard for addressing key issues that dominate the discussion around the contemporary German theatre scene, as are, for example, the preponderance of classical plays in the theater’s repertory, the role and significance of theatre in modern society in general and the practice of Regietheatre, among others.

Ευχαριστίες

Ευχαριστώ την επιβλέπουσα καθηγήτριά μου Αύρα Σιδηροπούλου, τους συμφοιτητές μου στο Ανοιχτό Πανεπιστήμιο Κύπρου και ειδικά τους Αλέξανδρο Ρωμανό Λιζάρδο, Γιώργο Τενέντε και Στέλιο Γιαννακό που ομόρφυναν την εκπαιδευτική αυτή διαδικασία. Τον Michael Marx που δεν αμφισβήτησε ποτέ. Τους Ιωάννα Σουλαχάκη, Νάνσυ Γκίκα, Θοδωρή Τσουανάτο, Κατερίνα Γκίκα, Γιάννη Βογιαντζή, Γιάννη Αναστασάκη, Γιώργο Παλαιολόγο, Πιέρρα Φωτιάδου, Χριστίνα Πουλάκη, Δημήτρη Θεοχαρίδη, Φώτη Βελέντζα, Νεκτάριο Σανταμούρη, Βασίλη Πανταζή και ειδικότερα την Ανν-Βενέτ Χριστοδούλου και τον Michel Atreides που με υποστήριξαν και με βοήθησαν να πραγματοποιήσω κάθε μου έμπνευση μέσα στα δύο χρόνια σπουδών μου στο μεταπτυχιακό αυτό πρόγραμμα. Τον πατέρα μου Δημοσθένη -που σχεδόν ολοκλήρωσε το μεταπτυχιακό μαζί μου μελετώντας και σχολιάζοντας τις εργασίες μου- και τη μητέρα μου Evelies για όλα.

Περιεχόμενα

Εισαγωγή.....	1
Κεφάλαιο 1 Πολιτισμός και θέατρο στη Γερμανία: μια ομοσπονδιακή υπόθεση.....	5
Κεφάλαιο 2 Το γερμανικό θέατρο μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο και η άνθησή του στην Ανατολική Γερμανία.....	9
Κεφάλαιο 3 Τα χαρακτηριστικά της σύγχρονης γερμανικής θεατρικής σκηνής.....	13
Κεφάλαιο 4 Πέντε θέατρα του Βερολίνου που ξεχωρίζουν και κάποιοι σύγχρονοι προβληματισμοί περί του γερμανικού θεάτρου.....	16
4.1 Berliner Ensemble <i>και η συζήτηση γύρω από τους «κλασικούς συγγραφείς» και τα «νέα ταλέντα».....</i>	17
4.2 Maxim Gorki Theater <i>και το μετα-μεταναστευτικό θέατρο της ενσωμάτωσης.....</i>	27
4.3 Deutsches Theater <i>και η διαμάχη για το ρόλο του θεάτρου στη σύγχρονη κοινωνία.....</i>	32
4.4 Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz <i>και το Regietheater (θέατρο του σκηνοθέτη).....</i>	39
4.5 Schaubühne am Lehniner Platz <i>και πώς ο Thomas Ostermeier ίσως έσωσε το γερμανικό θέατρο.....</i>	48
Επίλογος.....	57
Βιβλιογραφία.....	62

Εισαγωγή

[Το γερμανικό θέατρο] για έναν Αμερικάνο παρουσιάζει τον κάπως ασυνήθιστο συνδυασμό έντονης πνευματικής / αισθητικής εξερεύνησης και προϋπολογισμό μεγάλης παραγωγής. Είναι σχεδόν σαν μια πειραματική παράσταση του off-off-Broadway να παρουσιάζεται στο Broadway.¹

Η παραπάνω διατύπωση στην εισαγωγή του τεύχους του επιστημονικού περιοδικού *The Drama Review*, αφιερωμένου στο γερμανικό θέατρο (1980, τεύχος 24), μπορεί να συνοψίσει τη γενικότερη αντίληψη που κυριαρχεί σχετικά με τη μεταπολεμική γερμανική σκηνή. Σαφώς και υπάρχει και στη Γερμανία «λαϊκό - ψυχαγωγικό θέατρο», όμως γενικά, η γερμανική σκηνή έχει ταυτιστεί με εμβληματικές σκηνοθεσίες, πειραματισμό, δραματουργικό βάθος και περίπλοκες έννοιες και ερμηνείες σε επίπεδο συγγραφής νέων έργων αλλά και σκηνοθεσίας. Δύσκολα επίσης θα διαφωνήσει κανείς με την άποψη του Marvin Carlson, πως το γερμανικό θέατρο έχει πετύχει συστηματικές και σημαντικές διακρίσεις σε κάθε τομέα - σκηνοθεσία, υποκριτική, σκηνογραφία κλπ. - τα τελευταία σαράντα χρόνια.²

Διαφορετικά από ό,τι στη Γαλλία και την Αγγλία, όπου οι μεγάλες και γνωστές θεατρικές σκηνές βρίσκονται κυρίως στο Παρίσι και το Λονδίνο αντίστοιχα, ή στις ΗΠΑ όπου οι παραστάσεις του Μανχάταν στη Νέα Υόρκη³ λειτουργούν αντιπροσωπευτικά για όλη τη θεατρική σκηνή της χώρας, η Γερμανία διαθέτει σημαντικές θεατρικές σκηνές σε πολλές πόλεις της. Στη πρωτεύουσα κυριαρχούν τα πέντε γνωστότερα θέατρα, Berliner Ensemble, Schaubühne, Volksbühne, Deutsches Theater και Gorki Theater, ενώ παράλληλα λαμβάνει χώρα το Theatertreffen⁴, το σημαντικότερο φεστιβάλ θεάτρου της Γερμανίας. Στο Μόναχο ξεχωρίζουν το Residenztheater και τα Kammerspielen, στο Αμβούργο βρίσκεται το πρωτοποριακό Deutsches Schauspielhaus και το Thalia Theater. Το ιστορικό θέατρο του κρατιδίου της Στουτγάρδης με σκηνή θεάτρου, όπερας και μπαλέτου, χαρακτηρίζεται, με βάση

¹ *The Drama Review*: TDR, Vol. 24, No. 1, German Theatre Issue (Mar., 1980), σελ. 2, ο συγγραφέας υπογράφει ως M.K.

² Carlson (2009) ix

³ Συγκρίσιμα μεγέθη είναι οι παραστάσεις του Broadway και του Off-Broadway στη Νέα Υόρκη.

⁴ «Theatertreffen» σημαίνει «συνάντηση θεάτρου». Σε αυτό «συναντούνται» κάθε χρόνο, σύμφωνα με τη φιλοσοφία του φεστιβάλ, οι δέκα πιο «αξιόλογες σκηνοθεσίες» της θεατρικής περιόδου. Οι παραστάσεις αυτές επιλέγονται από μια κριτική επιτροπή που αποτελείται από επτά κριτικούς θεάτρου. Τις πλαισιώνουν εκδηλώσεις (συζητήσεις, παρουσιάσεις, εργαστήρια, συναυλίες, χοροεσπερίδες κ.ά.) με καλεσμένους από τον χώρο της τέχνης, της πολιτικής και των επιχειρήσεων.

https://www.berlinerfestspiele.de/de/aktuell/festivals/theatertreffen/ueber_festival_tt/aktuell_tt/start.php

τον αριθμό των εργαζομένων σε αυτό, ως το μεγαλύτερο του κόσμου.⁵ Αξίζει να αναφερθεί και η θεατρική σκηνή της περιοχής Ruhrgebiet (στο κρατίδιο της Βόρειας Ρηνανίας-Βεσταφαλίας) και συγκεκριμένα τα θέατρα του Ντόρτμουντ, του Μπόχουμ και του Έσσεν, καθώς και τα φεστιβάλ Ruhrtriennale και Ruhrfestspiele στο Recklinghausen. Τόσο ξεχωριστή και σημαντική είναι η πληθώρα και η ποικιλομορφία των θεάτρων (και ορχηστρικών συνόλων) που την άνοιξη του 2018, η Ομοσπονδιακή Κυβέρνηση της Γερμανίας θα καταθέσει αίτηση για να συμπεριληφθεί το σύνολο των θεάτρων και ορχηστρών της χώρας (Deutsche Theater- und Orchesterlandschaft) στη διεθνή λίστα άυλης πολιτιστικής κληρονομιάς της UNESCO.⁶ Η απόφαση για έγκριση ή απόρριψη της αίτησης θα ανακοινωθεί τον χειμώνα του 2019.

Αναπόφευκτα όμως, το Βερολίνο ως πρωτεύουσα στρέφει τα διεθνή βλέμματα πάνω του, όσον αφορά τη θεατρική δραστηριότητα της χώρας. Για το λόγο αυτό, στην παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή, παρουσιάζονται μετά από μια προσπάθεια καταγραφής της ιστορίας, των δομών και των χαρακτηριστικών του γερμανικού θεάτρου γενικά, η ιστορική πορεία πέντε σημαντικών θεάτρων του Βερολίνου. Κάθε ένα από αυτά τα θέατρα αποτελεί αφορμή για περαιτέρω ενασχόληση με σύγχρονα ζητήματα που απασχολούν τον κόσμο του θεάτρου στη Γερμανία αλλά και διεθνώς.

Οι βιβλιογραφικές πηγές που χρησιμοποιήθηκαν για την εκπόνηση της διατριβής είναι κυρίως ξενόγλωσσες (στα γερμανικά και τα αγγλικά). Σχετικές συγκεντρωτικές μελέτες για την ιστορία, τα χαρακτηριστικά και τους βασικούς εκπροσώπους του γερμανικού θεάτρου έχουν πραγματοποιήσει οι Simon Williams και Maik Hamburger στην έκδοση *A History of German theatre* (2008), ο Andreas Enghart στη σύντομη αλλά πολύ περιεκτική μελέτη του *Das Theater der Gegenwart* (2013), ο Marvin Carlson στο *Theater is more beautiful than war* (2009) και ο Thomas Schmidt, που καταπιάνεται περισσότερο με τη δομή, τα οικονομικά στοιχεία και γενικότερα τη θεατρική διαχείριση στον γερμανόφωνο χώρο, στη μελέτη του *Theatermanagement* (2012). Σημαντικές πρωτογενείς και δευτερογενείς πηγές αποτέλεσαν επίσης άρθρα έγκριτων περιοδικών θεάτρου όπως είναι, για παράδειγμα, το *Theater der Zeit* και το *The Drama Review (TDR)*. Το δεύτερο μέρος της διατριβής, το οποίο αναφέρεται στους σύγχρονους προβληματισμούς γύρω από το γερμανικό θέατρο, βασίστηκε κυρίως σε πρόσφατα άρθρα και συνεντεύξεις γερμανικών εφημερίδων, στη μελέτη της διαδικτυακής παρουσίας και αυτοπροβολής των θεάτρων του Βερολίνου (ιστοσελίδες και σελίδες κοινωνικών δικτύων) αλλά και στις προσωπικές εμπειρίες και εκτιμήσεις της γράφουσας κατά

⁵ <http://www.stuttgart.de/item/show/138032>

⁶⁶ <https://www.kmk.org/aktuelles/artikelansicht/deutsche-theater-und-orchesterlandschaft-fuer-unesco-liste-des-immateriellen-kulturerbes-nominiert.html>

την επίσκεψη της σε παραστάσεις των συγκεκριμένων θεάτρων. Στο τέλος της διατριβής παρατίθενται δύο πρωτότυπες συνεντεύξεις με γερμανούς σκηνοθέτες (Andreas R. Bartsch και Daniel Wetzel / Rimini Protokoll), οι οποίοι διατυπώνουν την προσωπική τους άποψη πάνω στις πιο πρόσφατες εξελίξεις στον γερμανόφωνο θεατρικό χώρο.

Στόχος της διατριβής αυτής είναι η καταγραφή των σύγχρονων ζητημάτων που διατυπώνονται κυρίως στον γερμανικό Τύπο περί του γερμανικού θεάτρου, σε μία συγκεντρωτική μελέτη. Η διατριβή προσδοκά επίσης στο να λειτουργήσει υποστηρικτικά για τον έλληνα μελετητή και αναγνώστη που επιθυμεί να ασχοληθεί με τη σύγχρονη γερμανική σκηνή, αλλά του οποίου η ελλιπής γνώση της γερμανικής γλώσσας αποτελεί εμπόδιο στη μελέτη αυτής. Τέλος, τα ζητήματα και οι προβληματισμοί που τίθενται ή προκύπτουν από τη διατριβή, μπορούν να αποτελέσουν υλικό για περαιτέρω ανάλυση σε ένα διάστημα δύο έως πέντε ετών από τώρα, όταν οι εξελίξεις που συζητιούνται σε αυτή θα έχουν αποφέρει τα πρώτα αποτελέσματα.

Κάποιες χρήσιμες διευκρινίσεις

-Λόγω της ιδιαιτερότητας και πολυσημίας ορισμένων θεατρικών όρων στην γερμανική γλώσσα και έλλειψη της αντίστοιχης μονολεκτικής μετάφρασης στα ελληνικά, τα παρακάτω τρία λήμματα χρησιμοποιούνται συχνά αμετάφραστα στην παρούσα μεταπτυχιακή διατριβή:

Intendant: Καλλιτεχνικός διευθυντής ενός θεάτρου ή μιας ορχήστρας, υπεύθυνος για τον καλλιτεχνικό προσανατολισμό. Παράλληλα, φέρει μαζί με τον διευθύνοντα σύμβουλο (Geschäftsführer) την διοικητική ευθύνη (συμπεριλαμβανομένης της οικονομικής διαχείρισης) του θεάτρου. Επιλέγεται από το διοικητικό προσωπικό του θεάτρου μετά από πρόταση του εποπτικού συμβουλίου για μια θητεία συνήθως πέντε ετών.⁷

Regietheater: θέατρο σκηνοθεσίας ή θέατρο του σκηνοθέτη. Ο όρος πρωτοχρησιμοποιήθηκε από τους κριτικούς και τον γερμανικό Τύπο με αρνητική, αρχικά, χροιά κατά τη δεκαετία 1970,⁸ για να περιγράψει παραγωγές στις οποίες οι ιδέες και παρεμβάσεις του σκηνοθέτη επιβάλλονταν σε υπερβολικό βαθμό στα άλλα λειτουργικά στοιχεία της παράστασης (συγγραφέα/κειμένου, ηθοποιών κλπ.). Έχοντας ως πρότυπο τις θεωρίες του Αρτώ και του

⁷ Schmidt (2012) 162

⁸ Χρησιμοποιείται από τότε αναχρονιστικά για προγενέστες σκηνοθεσίες και σκηνοθέτες.

Κραίγκ που διατύπωσαν την ιδέα του σκηνοθέτη-δημιουργού⁹ και παράλληλα αποδομώντας την κυριαρχία του συγγραφέα, οι σκηνοθέτες του γερμανόφωνου χώρου της δεκαετίας του '70 «τράβηξαν» αυτές τις θεωρίες και ιδέες στα άκρα. Βασικά χαρακτηριστικά των σκηνοθεσιών τους ήταν οι εκτενείς διαγραφές ή προσθήκες στο πρωτότυπο κείμενο, η τοποθέτηση της πλοκής σε άλλο χρόνο και τόπο και η έντονη σκηνική βία και σεξουαλικότητα, που κατέρριπταν κάθε στοιχείο της παράδοσης του νατουραλισμού. Πέρα από την κριτική που τους ασκήθηκε για την απομάκρυνση έως και την ακύρωση του πνεύματος του πρωτότυπου έργου, κούρασαν το κοινό και τους κριτικούς οι «ανούσιες παρεμβάσεις και υπερβολικές, εκκεντρικές ερμηνείες» (φωνές, γυμνό, ικανοποίηση φυσικής ανάγκης επί σκηνής κ.ά.). Παρά την αρνητική κριτική, υπήρξαν σκηνοθέτες που εφάρμοσαν το Regietheater με εντυπωσιακά αποτελέσματα και διέπρεψαν διεθνώς, απαλλάσσοντας τον όρο από την αρνητική του χροιά (όπως για παράδειγμα, οι Peter Stein, Peter Zadek, Frank Castorf, Michael Thalheimer, κ.ά.).

Ensemble: το σύνολο των καλλιτεχνών που εργάζονται σε ένα θέατρο, ένα χοροθέατρο ή μια ορχήστρα.

-Τα ουσιαστικά στην γερμανική γλώσσα γράφονται πάντοτε με το πρώτο γράμμα κεφαλαίο.

-Για τα γερμανικά ονόματα διατηρήθηκε η πρωτότυπη, λατινική γραφή. Τα ονόματα συγγραφέων διαφορετικής καταγωγής (π.χ. Σαίξπηρ, Τσέχοφ) έχουν μεταφερθεί στα ελληνικά.

-Οι λέξεις Intendant, ηθοποιός και σκηνοθέτης υποστηρίζουν και θηλυκούς τύπους. Για ευκολία και συντομία, τα άρθρα χρησιμοποιούνται στον αρσενικό τύπο, και εννοείται ο θηλυκός όπου αυτός ενδείκνυται.

⁹ Sidiropoulou (2011) 14

Κεφάλαιο 1

Πολιτισμός και θέατρο στη Γερμανία: μια ομοσπονδιακή υπόθεση

Ο γερμανικός πολιτισμός του 21^{ου} αιώνα είναι ένας συνεχώς εξελισσόμενος, ζωντανός οργανισμός, του οποίου η ποικιλομορφία εκπλήσσει, προκαλεί θαυμασμό αλλά και συχνά μπερδεύει, κουράζει ή εκνευρίζει. Μελετώντας την ιστορία, τη δομή και την καλλιτεχνική πορεία του γερμανικού θεάτρου, μπορεί κανείς να παρατηρήσει την άμεση και άρρηκτη σύνδεση μεταξύ τους, αλλά και με την ιστορία δημιουργίας και εξέλιξης του γερμανικού έθνους. Οι πολιτικές συνθήκες που επικράτησαν στη χώρα από τον 17^ο αιώνα και μετά, οδήγησαν σε συγκεκριμένες δομές οργάνωσης και χρηματοδότησης των θεάτρων, οι οποίες με τη σειρά τους επηρέασαν την καλλιτεχνική δραστηριότητα.

Οι βάσεις της γερμανικής θεατρικής σκηνής μπορούν να εντοπιστούν στον 18^ο αιώνα και στο καθεστώς της πόλης-κράτους του φεουδαρχικού συστήματος. Σχεδόν σε κάθε αυλή των δεκάδων ηγεμόνων, φεουδαρχών και πριγκίπων, υπήρχε το «θέατρο της αυλής» (Hoftheater) προς τέρψη της άρχουσας τάξης και ελίτ, που παρουσίαζε κυρίως όπερες και θεατρικά έργα στη γαλλική γλώσσα. Παράλληλα, και τελείως ανεξάρτητα, περιπλανώμενες ομάδες ηθοποιών (Wandertuppen) έπαιζαν παραστάσεις και δρώμενα για τους μη προνομιούχους, τον λαό των κατώτερων κοινωνικών στρωμάτων, αλλά και τη νέα κοινωνική τάξη που είχε αρχίσει να σχηματίζεται, τους αστούς. Στις μεγάλες πόλεις, σιγά σιγά, οι δύο διαφορετικοί αυτοί θεατρικοί θεσμοί συναντώνται και ενώνονται. Ο ενθουσιασμός της εποχής για πολιτική ενότητα και η ελπίδα για γέννηση ενός ενιαίου γερμανικού έθνους, περνάει και στο θέατρο με την ιδέα ίδρυσης ενός εθνικού θεάτρου. Προσπάθειες προς αυτή την κατεύθυνση γίνονται στο Αμβούργο (1767), το Μάνχαϊμ (1779) και τη Βιέννη (1776)¹⁰, χωρίς πραγματική απήχηση¹¹ πέρα από μεμονωμένες, σημαντικές όμως εξαιρέσεις. Στο Εθνικό Θέατρο του Αμβούργου, ο Gotthold Ephraim Lessing αναλαμβάνει τη θέση του δραματουργού.

¹⁰ Η Αυστρία ανήκε στην επικράτεια της Αγίας Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας και δεν αποτελούσε ξεχωριστό κράτος.

¹¹ Παρουσιάζει ενδιαφέρον το γεγονός πως η ύπαρξη ενός «εθνικού θεάτρου», προηγείται της ίδρυσης του γερμανικού έθνους (Meech στους Williams και Hamburger (2008) 70).

Ο όρος δραματουργός, σύμφωνα με τον Pavis, δηλώνει σήμερα τον λογοτεχνικό και θεατρικό σύμβουλο ενός θιάσου, ενός σκηνοθέτη ή υπεύθυνου για την προετοιμασία της παράστασης.¹² Ο Lessing θεωρήθηκε ο πρώτος ευρωπαίος δραματουργός (με αυτή τη σημασία, που προέρχεται από το γερμανικό Dramaturg). Το έργο του *Δραματουργία του Αμβούργου* (*Hamburgische Dramaturgie*, 1767-1769), μια συλλογή κριτικών και θεωρητικών παρατηρήσεων, ανήκει σε μια γερμανική θεωρητική και πρακτική παράδοση, η οποία προηγείται και προσδιορίζει τη σκηνοθεσία ενός έργου, προετοιμάζει δηλαδή την ερμηνεία και τη σκηνική υλοποίησή του. Το πόνημα αυτό θα αποτελέσει ένα από τα βασικά βιβλία-οδηγούς της νέας γερμανικής δραματουργίας,¹³ που γεννιέται και διαφοροποιείται από τη μέχρι τότε γαλλική δραματουργική παράδοση. Ιδιαίτερα, η αναθεώρηση της αριστοτελικής θεωρίας περί της τραγωδίας από τον Lessing επέφερε μεγάλες αλλαγές στη δημιουργία νέων έργων. Στη θέση των έργων με τους υπερβολικούς χαρακτήρες, αριστοκρατικής συνήθως καταγωγής, εμφανίζονται όλο και περισσότερα «αστικά» (bürgerliche) έργα, με τους πρωταγωνιστές των οποίων οι θεατές μπορούν να ταυτιστούν ευκολότερα. Το αστικό δράμα σύντομα αντικαθιστά το μπαρόκ. Με το έργο *Μις Σάρα Σάμσον* (*Miss Sara Sampson*, 1755), ο Lessing γράφει την πρώτη γερμανική αστική τραγωδία.¹⁴



Οι ηθοποιοί Michael Abendroth και Corinna Kirchhoff στο *Μις Σάρα Σάμσον*. Berliner Ensemble σε σκηνοθεσία Günter Krämer, πρεμιέρα: Ιανουάριος 2012 © Sonja Rothweiler

¹² Pavis (2006) 116

¹³ Hensel, (1975) 327

¹⁴ Ο.π.

Δεν επηρέασε όμως μόνο η κοινωνική δομή της εποχής το θέατρο αλλά και το θέατρο, με τη σειρά του, έπαιξε σημαντικό ρόλο στη μετάβαση από ένα φεουδαρχικό σύστημα σε μια κοινωνία αστών και κυρίως στη δημιουργία της γερμανικής εθνικής συνείδησης. Η αριστοκρατία επέμενε να παρακολουθεί θεατρικά έργα γάλλων συγγραφέων –κυρίως των νεοκλασικών Ρακίνα, Κορνέιγ και Μολιέρου- καθώς και παραστάσεις όπερας και μπαλέτου. Η νέα κοινωνική τάξη των αστών, παρακινήμενη από νέους και φιλόδοξους λόγιους, που έβλεπαν την γερμανική γλώσσα ως ενωτικό στοιχείο του γερμανόφωνου πληθυσμού μέσα από τις αξίες του Διαφωτισμού, άρχισε μέσω της λογοτεχνίας και του θεάτρου να χτίζει την ταυτότητά της.¹⁵ Έτσι, το *Ραδιουργία και Έρως* (*Kabale und Liebe*, 1783) του Friedrich Schiller γίνεται ένα ξεκάθαρο «κατηγορώ» στην απολυταρχία και τις μηχανορραφίες των αριστοκρατών.¹⁶ Στον *Σοφό Νάθαν* (*Nathan der Weise*, 1779), ο Lessing επιζητά την ανοχή μεταξύ θρησκείας και κοινωνίας. Ο *Φάουστ* (*Faust*, 1808), πρωταγωνιστής στο έργο-ορόσημο του Johann Wolfgang von Goethe, αποτελεί σύμβολο της επιθυμίας και προσπάθειας του συγγραφέα και της γενιάς του για απελευθέρωση από τις κοινωνικές δομές και για προσωπική εξέλιξη.¹⁷ Επιπλέον, η πρεμιέρα του έργου *Ληστές* (*Die Räuber*, 1780) του Schiller στο θέατρο του Μάνχαϊμ εντυπωσιάζει το κοινό, αν και η κοινωνική κριτική του έργου προκαλεί αντιδράσεις.¹⁸ Παρουσιάζει ενδιαφέρον το γεγονός πως τα μηνύματα του θεάτρου δεν περιορίζονταν στους εκάστοτε θεατές ενός έργου: ολόκληρη η πόλη θα συζητούσε την πράξη που δημιούργησε αντιδράσεις ή τις αστείες στιγμές σε μια κωμωδία που προκάλεσαν έντονο γέλιο. Τα θέατρα αποτελούσαν πλέον τον καθρέπτη και τη φωνή των πολιτών.

Στις αρχές του 19^{ου} αιώνα οι αστοί χτίζουν τα δικά τους θέατρα, τα λεγόμενα Stadttheater (θέατρα της πόλης), όρος που χρησιμοποιείται μέχρι σήμερα. Η παράλληλη και συχνά ιδιαίτερα παραγωγική –λόγω του έντονου ανταγωνισμού— ύπαρξη των Hoftheater και Stadttheater, δηλαδή των θεάτρων της (αρχοντικής) αυλής και της πόλης, έληξε με την κατάργηση της μοναρχίας το 1918 και την ίδρυση της Δημοκρατίας της Βαϊμάρης (1918–1933).¹⁹ Τα Hoftheater μετατρέπονται σε Staatstheater, δηλαδή σε θέατρα του κράτους, χωρίς όμως αυτό να σημαίνει πως το κράτος γίνεται ο εποπτικός φορέας των θεάτρων αυτών. Τα πρώην ηγεμονικά κρατίδια διατηρούν την αυτονομία τους και καθίστανται υπεύθυνα να φροντίσουν τα «θέατρά τους», δηλαδή να τα υποστηρίξουν οικονομικά. Τόσο η δυτική

¹⁵ Meech στους Williams και Hamburger (2008) 66

¹⁶ Hensel (1975) 379

¹⁷ Radler (1985) 253

¹⁸ Περιγραφή θεατή από την ημέρα της πρεμιέρας. «Το θέατρο έμοιαζε με ψυχιατρείο, στο κοινό έβλεπες γουρλωμένα μάτια και σηκωμένες γροθιές. Εντελώς άγνωστοι μεταξύ τους αγκαλιάζονταν κλαίγοντας, οι γυναίκες, σχεδόν λιπόθυμες, σέρνονταν προς την πόρτα. Όλα έμοιαζαν να είναι υπό διάλυση που οδεύει στο χάος από την ομίχλη του οποίου θα ξεπροβάλει μια νέα δημιουργία». Hensel (1975) 365.

¹⁹ Schulze-Reimpell (1992) 8-9

Ομοσπονδιακή Δημοκρατία της Γερμανίας –ιδρυθείσα το 1949— όσο και η ενιαία Ομοσπονδιακή Δημοκρατία της Γερμανίας μετά την επανένωση του 1990, διατήρησαν την ομοσπονδιακή παράδοση, αφήνοντας τα ζητήματα πολιτισμού στη διαχείριση του εκάστοτε ομοσπονδιακού κρατιδίου. Στην πράξη σήμερα δεν υπάρχει πλέον κάποια ουσιαστική διαφορά ανάμεσα στα Stadttheater (θέατρα της πόλης) και Staatstheater (κρατικά θέατρα), είτε σε επίπεδο οικονομικών όρων, είτε σε επίπεδο καλλιτεχνικής δημιουργίας. Staatstheater υπάρχουν στις μεγάλες μητροπόλεις, όπως το Μόναχο και η Στουτγάρδη, αλλά και σε πιο μικρές ή επαρχιακές πόλεις, όπως το Όλντενμπουργκ ή το Κάσσελ.



Το Staatstheater της Στουτγάρδης © Stuttgart Marketing

Προκύπτει ως συμπέρασμα ότι η πληθώρα των πολιτιστικών φορέων που υπάρχουν σήμερα στη Γερμανία, οφείλεται στη θεσμοθετημένη ύπαρξη των πολλών κρατιδίων ή ανεξάρτητων πόλεων-κρατών του 17^{ου} και 18^{ου} αιώνα. Στο θέατρο συγκεκριμένα, η πληθώρα αυτή οδήγησε στην ύπαρξη σήμερα 140 περίπου θεάτρων που χαρακτηρίζονται «δημόσια» λόγω των κρατικών επιδοτήσεων που λαμβάνουν. Σε αυτά μπορούν να προστεθούν περίπου 200 ιδιωτικοί θεατρικοί οργανισμοί, 150 θέατρα χωρίς σταθερό Ensemble και 100 περιοδεύοντα σύνολα.²⁰

²⁰ <http://www.buehnenverein.de/de/theater-und-orchester/19.html>

Κεφάλαιο 2

Το γερμανικό θέατρο μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο και η άνθησή του στην Ανατολική Γερμανία

Με το τέλος του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου (1945) και την αναγέννηση της Γερμανίας μέσα από τα συντρίμια της ήττας της, ξεκινάει μια νέα εποχή για το γερμανικό θέατρο. Ο 20^{ος} αιώνας θα φέρει νέες ιδέες και κείμενα, οράματα, σκηνές, φόρμες και πειραματισμούς. Το σημαντικότερο πολιτικό επακόλουθο του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου, αλλά και του Ψυχρού Πολέμου που ακολούθησε (1947 -1989), ήταν ο διαχωρισμός της Γερμανίας σε δύο κράτη (1949). Το 1961 η αντιπαράθεση Ανατολής και Δύσης κορυφώνεται, με την Λαοκρατική Δημοκρατία της Γερμανίας (ΛΔΓ/DDR) να προχωρά στην ανέγερση του Τείχους του Βερολίνου. Οι πολιτικές διαφορές μεταξύ των δύο γερμανικών κρατών επεκτάθηκαν σε όλους τους τομείς της κοινωνίας και δεν άφησαν ανεπηρέαστο ούτε το θέατρο. Δύση και Ανατολή ακολουθούν διαφορετικές τάσεις και γεννιέται ένα είδος καλλιτεχνικού ανταγωνισμού. Ταυτόχρονα, όμως, παρατηρούνται φαινόμενα αλληλεπίδρασης, με αρκετούς ανατολικογερμανούς καλλιτέχνες, εν τέλει, να «αποστατούν» προς τη Δύση²¹ για οικονομικούς κυρίως λόγους,²² αλλά και εξαιτίας ποικίλων πολιτικών πιέσεων.

Η ΛΔΓ είχε το πυκνότερο θεατρικό δίκτυο παγκοσμίως, με το κράτος να επιχορηγεί θέατρα ακόμα και σε πόλεις με λιγότερους από 30.000 κατοίκους.²³ Ο Hughes παρατηρεί την πληθώρα εξαιρετικών ηθοποιών, σκηνοθετών και σκηνογράφων που ξεχωρίζουν στην ΛΔΓ, ειδικά αν λάβει κανείς υπόψη τον μικρό πληθυσμό του κράτους –σχεδόν τέσσερις φορές μικρότερο από αυτόν της Δυτικής Γερμανίας. Ως βασικότερη αιτία αυτού του φαινομένου ο Hughes αναφέρει «την ένταση ανάμεσα σε ένα κράτος που επιθυμεί να επενδύσει στο θέατρο για ιδεολογικούς σκοπούς (χρησιμοποιώντας τον σοσιαλιστικό ρεαλισμό για να προωθήσει το

²¹ Raab στους Williams και Hamburger (2008) 332

²² Hughes (2007) 134

²³ Ο.π.

κομμουνιστικό πλάνο του) και των συγγραφέων, οι οποίοι παραδόξως, όλο και περισσότερο χρησιμοποιούν το θέατρο για να ασκήσουν κριτική στο πολιτικό καθεστώς,»²⁴ όπως άλλωστε γίνεται φανερό από τα θεατρικά έργα των Volker Braun, Christoph Hein, Heiner Müller, Georg Seidel κ.ά.²⁵ Το κράτος επιθυμούσε, ή καλύτερα *απαιτούσε*, έργα που τονώνουν τη σοσιαλιστική συνείδηση. Για το σκοπό αυτό το κυβερνών κόμμα (SED) παρενέβαινε συχνά με πολιτικές αποφάσεις, τοποθετώντας στη θέση του Intendant των θεάτρων μέλη του κόμματος. Από τη δεκαετία του '60, οι παρεμβάσεις στο ρεπερτόριο αυξάνονταν συνεχώς: τα νέα έργα έπρεπε πρώτα να περάσουν από τον έλεγχο της κυβέρνησης, και συχνά λογοκρίνονταν. Υπήρχαν παραστάσεις οι οποίες αμέσως ή λίγες μέρες μετά την πρεμιέρα έπρεπε να «κατέβουν» λόγω πολιτικών πιέσεων.²⁶ Παρόλα αυτά, κανένα άλλο μέσο δεν απολάμβανε τόση ανοχή από το κομμουνιστικό καθεστώς, όσο το θέατρο. Σε αντίθεση με τις εφημερίδες ή το ραδιόφωνο, όπου οι επιπτώσεις ήταν άμεσες σε περίπτωση δημόσιας αμφισβήτησης του καθεστώτος, το θέατρο μπορούσε να ηγηθεί μιας συζήτησης σχετικά με τις απαρχαιωμένες πολιτικές και κοινωνικές δομές του κράτους.²⁷ Ο Torsten Maß αναφέρει μάλιστα πως το θέατρο αποτελούσε μια πολύ πιο έγκυρη πηγή ειδήσεων σε σχέση με τα συμβατικά μέσα ενημέρωσης:

Δεν υπήρχε λόγος να δεις τηλεόραση ή να διαβάσεις εφημερίδα. Δεν υπήρχαν πραγματικές ειδήσεις εκεί. Οι μόνες ειδήσεις/νέα που μπορούσες να λάβεις ήταν στο θέατρο – διαβάζοντας ανάμεσα στις γραμμές. Υπήρχε μια υποβόσκουσα εμπιστοσύνη, μια συμφωνία που γινόταν αντιληπτή στο υπο-κείμενο ανάμεσα στο κοινό και τη σκηνή. Έτσι, ο καθένας αντιλαμβάνονταν τι ήθελε να πει ο άλλος, μόνο από κάποια νύξη.²⁸

Ο Maß εντοπίζει και ένα ακόμα φαινόμενο που αφορά τη σχέση της πολιτικής κατάστασης στην τότε χωρισμένη Γερμανία και το πώς αυτή επηρέασε την σκηνοθεσία της εποχής και τη

²⁴ Ό.π.

²⁵ Χαρακτηριστική είναι η σχέση αγάπης/μίσους του Heiner Müller και της πολιτικής ηγεσίας της ΛΔΓ. Η παράσταση του έργου του *Η Μετανάστρια (Die Umsiedlerin)* έπρεπε να κατέβει αμέσως μετά την πρεμιέρα (1961) καθώς θεωρήθηκε πως «αντιτάσσεται στον κοινωνικό αγώνα και την επανάσταση». Ο Müller διαγράφεται από την Ένωση Γερμανών Συγγραφέων της ΛΔΓ, γεγονός που αντιστοιχούσε σε απαγόρευση άσκησης επαγγέλματος. Ο σκηνοθέτης της παράστασης Β. Κ. Tragelehn, τιμωρήθηκε με καταναγκαστική εργασία σε ανθρακωρυχείο. Λίγο μετά, με παρόμοια αιτιολόγηση, θα απαγορευτεί και η παράσταση του έργου *Το Γιατί (Der Bau)*, 1965). Το έργο *Μάουζερ (Mauser)*, 1970 είχε εξ αρχής απαγορευτεί στην Ανατ. Γερμανία και παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στις ΗΠΑ. Ο Müller ξαναγίνεται μέλος της Ένωσης Συγγραφέων μόλις το 1988.

Από τη δεκαετία του '70 και μετά, ειδικά ο Müller αλλά και ο Volker Braun, δηλώνουν μέσα από τα έργα τους πως αναμφίβολα κάτι έχει επιτευχθεί, αλλά σε καμία περίπτωση δεν έχουν εφαρμοστεί εξ ολοκλήρου οι μεγάλες ιδέες της επανάστασης (βλ. για παράδειγμα τα έργα *Γκεβάρα ή Το Κράτος του Ήλιου* του Braun (1977) και *Ζωή του Γκούντλιγκ Φρειδερίκου της Πρωσίας του Λέσινγκ Ύπνος Όνειρο Κραυγή* του Müller (1979). (Koebner (1984) 340-341)

²⁶ Schulze-Reimpell (1992) 41

²⁷ Ό.π.

²⁸ Maß *et al.* (2000) 53

διάδοση του Regietheater. Το κομμουνιστικό πολιτικό σύστημα της ΛΔΓ απέρριπτε ιδεολογικά κάθε μορφή απόλυτης εξουσίας (Autorität).²⁹ Στους σκηνοθετικούς κύκλους, αυτό συμπεριλάμβανε την απόρριψη της εξουσίας του συγγραφέα (Author) που επικρατούσε μέχρι τότε στο θέατρο. Όταν σκηνοθέτες όπως ο Frank Castorf, παρενέβησαν στα «ιερά κείμενα» των Brecht, Schiller ή Σαίξπηρ, το κοινό αντιλήφθηκε την εναντίωση στην εξουσία του συγγραφέα ως εναντίωση στην εξουσία της κυβέρνησης, γεγονός που έκανε τις παραστάσεις του ιδιαίτερα αγαπητές, ειδικότερα τα τελευταία χρόνια, πριν τη ρήξη του Τείχους.³⁰



Ο Heiner Müller απευθύνεται στο συγκεντρωμένο πλήθος στην Alexanderplatz του Βερολίνου, με αφορμή την πορεία διαμαρτυρίας ενάντια στους συνταγματικούς περιορισμούς της ΛΔΓ σχετικά με την ελευθερία γνώμης και του συνέρχεσθαι, λίγες μέρες πριν την πτώση του Τείχους (04.11.1989).

Επικρατεί η άποψη πως το θέατρο της ΛΔΓ ήταν ανώτερο από αυτό που είχε να παρουσιάσει η Δυτική Γερμανία εκείνη την εποχή,³¹ με υψηλά επίπεδα καλλιτεχνικής ποιότητας και σκηνικού στιλιζαρίσματος, γεγονός που ενδεχομένως οφείλεται στο ότι όλοι οι Ανατολικοί είχαν ακόμα την έννοια της τέχνης σε ιδιαίτερη υπόληψη,³² βάζοντάς την πάνω από την εμπορικότητα. Στο δοκίμιο του Carl Weber «Γερμανικό Θέατρο: Ανάμεσα στο

²⁹ Θα πρέπει εδώ να τονίσουμε τη σύγκρουση ιδεολογίας και πρακτικής εφαρμογής, καθώς η κυβέρνηση της ΛΔΓ ενεργούσε, σε αντίθεση με την ιδεολογία που διακήρυττε, με απόλυτο αυταρχισμό, προκειμένου να εξασφαλίσει την πολιτική της σταθερότητα.

³⁰ Ο.π.

³¹ Weber (1991) 47, 55

³² Maß et al. (2000) 54

παρελθόν και το μέλλον» (*German Theatre: Between the past and the Future*, 1991) μπορούμε να εντοπίσουμε μερικούς ακόμα παράγοντες που συνέβαλαν στην υψηλή ποιότητα και το δημιουργικό πνεύμα της θεατρικής σκηνής της άλλοτε Ανατολικής Γερμανίας:

-Η επαγγελματική ασφάλεια: παρόλο που οι μισθοί τους ήταν ασφαλώς χαμηλότεροι από τους αντίστοιχους μισθούς των καλλιτεχνών στη Δύση, οι Ανατολικοί είχαν το πλεονέκτημα της μονιμότητας. Χωρίς τον φόβο της απόλυσης ή της ανεργίας, ηθοποιοί και σκηνοθέτες μπορούσαν να επικεντρωθούν στην εργασία και την καλλιτεχνική τους εξέλιξη³³ και να πειραματιστούν.

-Κρατική επιδότηση: λόγω των σταθερών επιδοτήσεων, οι παραστάσεις δε δεσμεύονταν από την ανάγκη προσέλευσης κόσμου ή τις προτιμήσεις του κοινού. Οι σκηνοθέτες μπορούσαν να πειραματιστούν σε φόρμες των οποίων η επιτυχία δεν ήταν απαραίτητα δεδομένη.

-Το υψηλό επίπεδο σπουδών στις δραματικές σχολές: κατά τη διχοτόμηση της χώρας, και συγκεκριμένα του Βερολίνου, όλα τα μαθήματα της ανώτατης δραματικής σχολής που αργότερα θα εξελισσόταν στην φημισμένη σχολή «Ernst Bush», μεταφέρθηκαν στην Ανατολική πλευρά, στους χώρους του Deutsches Theater³⁴.

-Η έλλειψη τεχνολογικών μέσων: η πρόσβαση στις τεχνολογικές πολυτέλειες της Δύσης ήταν περιορισμένες, με αποτέλεσμα οι ηθοποιοί, αλλά κυρίως οι σκηνοθέτες, σκηνογράφοι και φωτιστές να αναγκαστούν να γίνουν πιο δημιουργικοί και να προχωρήσουν σε νέες συμβάσεις και τεχνικές ώστε να επιτύχουν το επιθυμητό καλλιτεχνικό αποτέλεσμα.

Ωστόσο, η πτώση του Τείχους έφερε πολιτικές, πολιτιστικές και ιδεολογικές αλλαγές, που σταδιακά ένωσαν τις δύο Γερμανίες, όχι μόνο «στα χαρτιά» αλλά και σε όλες τις εκφάνσεις της καθημερινότητας, της πολιτιστικής ζωής και της κοινωνίας.

³³ Ο.π.

³⁴ <https://hfs-berlin.de/hochschule/geschichte/>

Κεφάλαιο 3

Τα χαρακτηριστικά της σύγχρονης γερμανικής θεατρικής σκηνής

Παρά την πληθώρα των διαφορετικών τύπων θεατρικών σκηνών και συνόλων που υπάρχουν στη Γερμανία, μπορούν να αναφερθούν κάποια βασικά χαρακτηριστικά και στοιχεία λειτουργίας των θεάτρων που ισχύουν για την πλειονότητα αυτών:³⁵

-«**Mehrspartenbetrieb**», λειτουργία πολλών θεαμάτων κάτω από μία στέγη: μια σκηνή μπορεί να φιλοξενεί ταυτόχρονα θέατρο, μουσικό θέατρο (όπερα, οπερέτα, μιούζικαλ) και χορό. Ως επιπλέον κατηγορίες συναντά κανείς το παιδικό θέατρο, το θέατρο εφήβων και το κουκλοθέατρο.

-«**Repertoirebetrieb**», λειτουργία ρεπερτορίου: σε αντίθεση με την λειτουργία «en-suite» που επικρατεί σε αρκετές χώρες, όπου το ίδιο έργο παίζεται κάθε βράδυ για αρκετές εβδομάδες ή για μήνες συνεχόμενα, στη Γερμανία το ίδιο θέατρο παρουσιάζει κάθε βράδυ της εβδομάδας μια άλλη παραγωγή. Με τον τρόπο αυτό δίνεται στο κοινό η δυνατότητα να παρακολουθήσει μέσα σε μία θεατρική περίοδο πολλά διαφορετικά έργα και πολλαπλές μεταμορφώσεις του ίδιου Ensemble. Σε κάθε νέα σεζόν, προστίθενται επιπλέον έργα χωρίς απαραίτητα να «κατεβαίνουν» τα προηγούμενα, καθώς τα πιο πετυχημένα από αυτά περιοδεύουν στην υπόλοιπη χώρα, αλλά και διεθνώς, μέχρι να επιστρέψουν στη βάση τους, όπου θα ξαναπαιχτούν.³⁶

-**Ensemble**, το σταθερό θεατρικό σύνολο: Το σύστημα του «Repertoirebetrieb» απαιτεί και συντηρεί τον κανόνα των σταθερών θεατρικών συνόλων (Ensembles): χωρίς έναν βασικό πυρήνα ηθοποιών, δε θα ήταν δυνατή η παρουσίαση τόσων πολλών έργων από το ίδιο θέατρο ταυτόχρονα σε μια θεατρική περίοδο. Όπως είναι λογικό, τα σταθερά αυτά σύνολα ηθοποιών επηρεάζουν και σχηματίζουν την καλλιτεχνική ταυτότητα του εκάστοτε θεάτρου, σε

³⁵ Schmidt (2012) 14

³⁶ Βλ. π.χ. https://www.volksbuehne-berlin.de/deutsch/volksbuehne/archiv/on_tour/

συνδυασμό πάντοτε και με το όραμα του καλλιτεχνικού διευθυντή. Κατά συνέπεια, με τους ηθοποιούς να χτίζουν το προφίλ του θεάτρου, είναι πολύ σημαντική η δημιουργία και συντήρηση ενός Ensemble που θα παραμείνει σταθερό για αρκετά χρόνια.

-Γενναιόδωρη χρηματοδότηση από δημόσιους πόρους: Όπως έχει ήδη αναφερθεί, λόγω της αποκεντρωμένης διοίκησης του γερμανικού κράτους, ο πολιτισμός αποτελεί υπόθεση του κάθε ομοσπονδιακού κρατιδίου και όχι αμιγώς κρατικό ζήτημα. Τα θέατρα χρηματοδοτούνται από τον προϋπολογισμό των κρατιδίων ή των δήμων. Κατά μέσο όρο, τα γερμανικά θέατρα χρηματοδοτούνται κατά 80% από ομοσπονδιακούς ή δημοτικούς πόρους.³⁷ Στο σύνολο του, το ποσό αυτό φτάνει τα 2 δις. ευρώ για τα δημόσια θέατρα (συμπεριλαμβανομένων των μουσικών και χορευτικών συνόλων).³⁸ Μαζί με τα έσοδα από τα εισιτήρια, που μπορεί να διαφέρουν σημαντικά από παράσταση σε παράσταση, και που καλύπτουν σχεδόν σε όλα τα θέατρα μόλις το ένα δέκατο από τα σταθερά τρέχοντα έξοδα, η δημόσια επιδότηση καλύπτει τους μισθούς περίπου 40.000 εργαζομένων³⁹ και εξασφαλίζει, σε δεύτερο επίπεδο, θέσεις εργασίας σε επιχειρήσεις που σχετίζονται με τις θεατρικές παραγωγές.⁴⁰ Παρόλο που το ποσό των 2 δις. ευρώ φαίνεται μεγάλο, αποτελεί μόλις το 0,2% του κρατικού προϋπολογισμού. Σε αναλογία με τις περίπου 10.000 παραστάσεις, 7000 συναυλίες, τους 35 εκατομμύρια θεατές⁴¹ ετησίως και τον μεγάλο αριθμό θέσεων εργασίας που εξασφαλίζει, μπορεί να πει κανείς πως η επιδότηση του χώρου θεαμάτων αποτελεί μια σχετικά οικονομική υπόθεση για το γερμανικό κράτος.

Το πλεονέκτημα της δημόσιας επιδότησης είναι η διασφάλιση της ελευθερίας της τέχνης (πάντα στα πλαίσια ενός δημοκρατικού συστήματος), δεδομένου ότι, χωρίς την πίεση της εξασφάλισης εσόδων μέσω των εισιτηρίων, τα θέατρα έχουν το περιθώριο να πειραματιστούν ή και να αντιδράσουν στο καλλιτεχνικό κατεστημένο, χωρίς να χρειαστεί να υπολογίσουν το ρίσκο μιας εισπρακτικής αποτυχίας. Παρόλα αυτά, σύμφωνα με τον Ομοσπονδιακό Σύνδεσμο Θεάτρων και Ορχηστρών (Deutscher Bühnenverein), η απαίτηση να προσαρμοστεί το θέατρο στους κανόνες της σύγχρονης αγοράς και να στηριχθεί περισσότερο στο μοτίβο προσφοράς-ζήτησης προκειμένου να χρηματοδοτηθεί, γίνεται αισθητή όλο και

³⁷ Schmidt (2012) 14. Σε αντιστοιχία με τον γερμανικό όρο «öffentliche Theater» θα χρησιμοποιείται στο εξής ο όρος «δημόσια θέατρα» για τα θέατρα που λαμβάνουν χρηματοδοτήσεις από τον δημόσιο προϋπολογισμό.

³⁸ Στοιχεία από τη τελευταία στατιστική (2016) του Bühnenverein: <http://www.buehnenverein.de/de/theater-und-orchester/19.html>

³⁹ Schmidt (2012) 14

⁴⁰ Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα των επιχειρήσεων που εποφελούνται από την πλούσια θεατρική παραγωγή της χώρας, είναι τα τυπογραφεία που τυπώνουν τα πολυσέλιδα και πολυτελή προγράμματα των παραστάσεων.

⁴¹ http://www.zeit.de/2008/20/Sechs_Anmerkungen_zum_deutschen_Theaterwunder/seite-2

περισσότερο. Πολλά θέατρα προσαρμόστηκαν σε αυτή την απαίτηση με την πρόσληψη διοικητικού προσωπικού ειδικευμένου στην διοίκηση επιχειρήσεων, που λειτουργεί σε συνεργασία αλλά και ανεξάρτητα από τον καλλιτεχνικό διευθυντή. Συχνή είναι και η υποστήριξη από εμπορικούς χορηγούς, η οποία όμως αποτελεί μόνο το 1% της χρηματοδότησης και αφορά συνήθως παραγωγές με ευρεία διαφημιστική κάλυψη και εθνική ή διεθνή απήχηση.⁴²



Το πρόγραμμα της Schaubühne για τον μήνα Μάιο 2017

⁴² <http://www.buehnenverein.de/de/theater-und-orchester/19.html>

Κεφάλαιο 4

Πέντε θέατρα του Βερολίνου που ξεχωρίζουν και κάποιοι σύγχρονοι προβληματισμοί περί του γερμανικού θεάτρου

Στις 24 Απριλίου 2015 ανακοινώθηκε η αντικατάσταση του επί είκοσι πέντε χρόνια Intendant της Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, Frank Castorf. Τα ηνία θα αναλάβει από τον Αύγουστο του 2017, ο βέλγος έφορος τέχνης και θεωρητικός του θεάτρου Chris Dercon. Η ανακοίνωση αυτή αναστάτωσε τον θεατρικό κόσμο του Βερολίνου και της Γερμανίας γενικότερα. Δελτία τύπου, συζητήσεις, σχολιασμοί και διενέξεις γέμισαν τις πολιτιστικές σελίδες των μέσων ενημέρωσης, τα οποία με τη σειρά τους αναρωτιούνται για το μέλλον της θρυλικής αυτής σκηνής και τις αλλαγές που μπορεί να επιφέρει αυτή η εξέλιξη στις θεατρικές τάσεις της χώρας. Παρόμοιες συζητήσεις έχει προκαλέσει η ανακοίνωση αντικατάστασης του 80χρονου Claus Peymann, Intendant και διευθύνοντα συμβούλου του διεθνούς φήμης Berliner Ensemble τα τελευταία 18 χρόνια. Τη θέση του νέου διευθυντή θα αναλάβει ο γερμανός σκηνοθέτης, δραματουργός και συγγραφέας Oliver Reese.⁴³

Η συνήθης θητεία ενός Intendant στο ίδιο θέατρο είναι πέντε χρόνια, αλλά τόσο ο Castorf όσο και ο Peymann έχουν ξεπεράσει κατά πολύ αυτό το χρονικό όριο. Η αντίδραση που έχει προκαλέσει η ανακοίνωση αντικατάστασής τους, πέρα από τα «ηθικά και καλλιτεχνικά» επιχειρήματα, αφορά, σε πρώτο βαθμό, την προσκόλληση των Γερμανών στη συνήθεια (γεγονός που προκαλεί εντύπωση, καθώς έρχεται σε αντίθεση με την πειραματική διάθεση που επικρατεί στο θέατρο), αλλά και την αγάπη τους για «Diskurs»⁴⁴, τον διάλογο και την αντιπαράθεση απόψεων.⁴⁵ Άλλωστε, οι πολυάριθμες πολιτιστικές σελίδες των εφημερίδων (Feuilleton), η

⁴³ Ο Reese αναλαμβάνει το BE μετά από οκτώ χρόνια σκηνοθεσίας στο Schauspiel Frankfurt/M. στη Φρανκφούρτη. Προηγουμένως, είχε εργαστεί και στο Βερολίνο (Maxim Gorki Theater, Deutsches Theater).

⁴⁴ Από το λατινικό *discursus* που σημαίνει *τριγυρνά, πηγαίνω από το ένα σημείο στο άλλο*. Η λέξη εξελίχθηκε να σημαίνει μεταφορικά την έντονη συζήτηση και ανταλλαγή απόψεων γύρω από ένα θέμα.

⁴⁵ Το γερμανικό λεξιλόγιο περιλαμβάνει διάφορα λήμματα που εκφράζουν «τη χαρά της αντιπαράθεσης» όπως π.χ. *Streitfreude* ή *Konfliktlust*.

πληθώρα περιοδικών αφιερωμένων αποκλειστικά στο θέατρο,⁴⁶ οι διάφορες τηλεοπτικές εκπομπές πολιτιστικού περιεχομένου (τα λεγόμενα «Talk-Shows» που είναι ιδιαίτερα δημοφιλή στη Γερμανία και αρκετά υψηλού επιπέδου), καθώς και τα πολλά καλλιτεχνικά φεστιβάλ, φόρουμ και συνέδρια που διοργανώνονται σε όλη τη διάρκεια του έτους κατά μήκος και πλάτος της χώρας, αποτελούν ιδανική πλατφόρμα για την έκφραση απόψεων, επιχειρημάτων ή αντιπαραθέσεων.

Στο κεφάλαιο αυτό παρουσιάζονται τα πέντε θέατρα του Βερολίνου που αποτελούν κατά κοινή ομολογία τα σημαντικότερα της πρωτεύουσας από άποψη φήμης και καλλιτεχνικής όσο και εισπρακτικής επιτυχίας: Deutsches Theater, Berliner Ensemble, Schaubühne, Volksbühne και Maxim Gorki Theater. Με αφορμή την ιστορία κάθε θεάτρου, την ταυτότητα, αλλά και τις τελευταίες εξελίξεις γύρω από αυτά, θα διατυπωθούν μερικά από τα ζητήματα που απασχολούν τον σύγχρονο θεατρικό κόσμο του Βερολίνου αλλά και της Γερμανίας γενικότερα, σχετικά με τις ανησυχίες και το μέλλον της σημαντικής αυτής σκηνής.

4.1. Berliner Ensemble

και η συζήτηση γύρω από τους «κλασικούς συγγραφείς» και τα «νέα ταλέντα»

Με την επιστροφή τους από την αυτοεξορία τους στην Αμερική, ο Bertolt Brecht και η σύζυγός του Helene Weigel, ίδρυσαν το 1948 το Berliner Ensemble στο Ανατολικό Βερολίνο. Η ίδρυσή του, σε συνδυασμό με το όραμα του Brecht για ένα θέατρο που θα αλλάξει την κοινωνία, σηματοδοτεί την αρχή του μεταπολεμικού θεάτρου της ΛΔΓ. Αρχικά, το θέατρο δραστηριοποιείται στους χώρους του Deutsches Theater, μέχρι να αποκτήσει το 1954 τη δική του στέγη στο Theater am Schiffbauerdamm, όπου βρίσκεται μέχρι σήμερα. Το διατηρητέο, νέο-μπαρόκ κτίριο σχεδιάστηκε από τον αρχιτέκτονα Heinrich Seelig και χτίστηκε το 1892. Ανάμεσα στο 1903 και 1906, Intendant του τότε «Νέου Θεάτρου» υπήρξε ο Max Reinhardt.⁴⁷

Μετά τον θάνατο του Brecht το 1956, αναλαμβάνει την καλλιτεχνική διεύθυνση η σύζυγός του για δεκαπέντε χρόνια. Τον δικό της θάνατο το 1971 ακολουθεί μια περίοδος διαφωνιών και έριδας. Ωστόσο, το μοντέλο της συλλογικής καλλιτεχνικής διεύθυνσης

⁴⁶ Δέκα είναι τα περιοδικά εθνικής κυκλοφορίας (αλλά και με συνδρομές στο εξωτερικό), π.χ. *Theater der Zeit*, *Die Deutsche Bühne*, *Theater Heute* κ.ά.

⁴⁷ Ο Max Reinhardt υπήρξε θεμελιωτής του περίφημου φεστιβάλ θεάτρου του Σάλτσμπουργκ (Salzburger Festspiele) με την εμβληματική παράσταση *Καθένας (Jedermann)* του Hugo von Hofmannsthal τον Αύγουστο του 1920. Θεωρείται βασικός ανανεωτής του θεάτρου, με τις πολλαπλές σκηνογραφικές παρεμβάσεις που συμπεριέλαβε στις παραγωγές του, και είναι γνωστός για τις θρυλικές σκηνοθεσίες του στο θέατρο και τον κινηματογράφο με το έργο *Όνειρο Θερινής Νυκτός* του Σαίξπηρ (1925 και 1953 αντίστοιχα).

(ανάμεσά στους καλλιτεχνικούς υπεύθυνους είναι και οι Matthias Langhoff, Fritz Marquardt, Peter Palitzsch, Peter Zadek, Heiner Müller, κ.ά.), μετά την μετατροπή του θεάτρου από κρατικό θέατρο της ΛΔΓ σε ιδιωτικό φορέα (εταιρεία περιορισμένης ευθύνης) αποτυγχάνει. Έτσι, τον Σεπτέμβριο του 1999 αναλαμβάνει την καλλιτεχνική διεύθυνση ο Claus Peymann, ο οποίος θα κρατήσει τη θέση αυτή για δεκαοκτώ χρόνια.



Το Berliner Ensemble στην πλατεία Bertolt Brecht © www.berliner-ensemble.de

Χωρίς αμφιβολία, το βασικό κληροδότημα του Brecht, δηλαδή το επικό θέατρο, και ειδικότερα η τεχνική της αποστασιοποίησης (*Verfremdungseffekt*), αποτέλεσε τις βάσεις του μεταδραματικού θεάτρου (*postdramatisches Theater*),⁴⁸ αλλά και γενικότερα του γερμανόφωνου Regietheater. Παράλληλα όμως, όπως παρατηρεί ο Enghart,⁴⁹ οι θεωρίες του Brecht για ορισμένους ακαδημαϊκούς αποτελούν «την πηγή όλων των προβλημάτων που εντοπίζουν στο σύγχρονο θέατρο, κυρίως σε ότι αφορά την κατάργηση του νατουραλισμού στο θέατρο, το οποίο κινδυνεύει έτσι να χάσει τη μαγεία του και τη μαγική του επίδραση.» Παρόλα αυτά, το Berliner Ensemble παραμένει πιστό στο πνεύμα του Brecht, ακολουθώντας

⁴⁸ Ορισμός του μεταδραματικού θεάτρου (*postdramatisches Theater*) από τον C. Weiler: «Πρόκειται για το θέατρο που έχει αποδεσμευτεί από τη χρήση θεατρικών κειμένων ως προϋπόθεση μιας σκηνοθετημένης παράστασης» (Weiler στους Fischer-Lichte, Kolesch και Warstat, (2005) 245). Το κείμενο στο μεταδραματικό θέατρο δεν βρίσκεται πλέον στο επίκεντρο της παράστασης αλλά αποτελεί απλώς ένα από τα θεατρικά μέσα και εργαλεία. Βλ. και Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, 2015, εκδ. Verlag d. Autoren.

⁴⁹ Enghart (2013) 38

το δόγμα του Διαφωτισμού πως το θέατρο αποτελεί ένα «ίδρυμα ηθικής διαμόρφωσης.»⁵⁰ Όπως διακηρύσσεται στην ιστοσελίδα του, «το θέατρο και η τέχνη γενικότερα στοχεύουν στην ενσυναίσθηση και συμπάθεια απέναντι στους αδύναμους και στην αποκάλυψη⁵¹ των ισχυρών». ⁵² Παρατηρούμε πως το Berliner Ensemble θεωρεί αποστολή του να παράγει «πολιτικό θέατρο». Το ρεπερτόριό του είναι ιδιαίτερα ευρύ. Στην κεντρική σκηνή των 738 θέσεων μπορεί να παρακολουθήσει κανείς έως και δεκαπέντε διαφορετικές παραγωγές το μήνα. Παράλληλα, πραγματοποιούνται και άλλες δραστηριότητες, όπως λογοτεχνικές και μουσικές βραδιές σε αίθουσες των εξήντα μέχρι και 199 θέσεων, ή ο καθιερωμένος πλέον διάλογος με τους θεατές στο φουαγιέ μετά τις παραστάσεις. Δίπλα στα έργα κλασικών Γερμανών συγγραφέων όπως οι Goethe, von Kleist, Schiller, Lessing, Büchner, Wedekind και στους διεθνείς συγγραφείς Ίψεν, Στρίντμπεργκ, Μπέκετ, Λόρκα, Τσέχοφ, Γκόρκι και Τ. Ουίλιαμς, ιδιαίτερο βάρος δίνεται στο έργο του Σαίξπηρ, ενώ από το πρόγραμμα του θεάτρου δε λείπουν τα έργα του Heiner Müller και, φυσικά, του Bertolt Brecht. Εκτός από τον ίδιο τον Peymann και τον George Tabori (†2007), ο οποίος σκηνοθέτησε την πρώτη παραγωγή μετά την ανακαίνιση του κτιρίου το 2000,⁵³ ανέβασαν και ανεβάζουν παραστάσεις οι Luc Bondy (†2015), Andrea Breth, Achim Freyer, Leander Haußmann, Manfred Karge, Günter Krämer, Thomas Langhoff (†2012), Peter Stein, Philip Tiedemann, Peter Zadek (†2009) και, κατ' επανάληψη, ο Αμερικανός Robert Wilson.

Στις μέρες μας, το Theater am Schiffbauerdamm αποτελεί ιδιοκτησία του ιδρύματος Ilse-Holzapfel. Το ίδρυμα ενοικιάζει το κτίριο στο κρατίδιο του Βερολίνου, που με τη σειρά του ενοικιάζει στο Berliner Ensemble. Το Berliner Ensemble λειτουργεί σήμερα ως μονοπρόσωπη εταιρεία περιορισμένης ευθύνης, με τον Claus Peymann ως μοναδικό της εταίρο, μέχρι την επίσημη αλλαγή της θέσης του. Το κρατίδιο του Βερολίνου υποστηρίζει την λειτουργία του με πάνω από 10 εκατ. ευρώ ετησίως.

⁵⁰ Κύριος εκφραστής της άποψης αυτής είναι ο Friedrich Schiller, βλ. <http://gutenberg.spiegel.de/buch/-3328/1>

⁵¹ Στο πρωτότυπο γερμανικό κείμενο χρησιμοποιείται η λέξη «Demaskierung» που σημαίνει «αφαίρεση της μάσκας».

⁵² <https://www.berliner-ensemble.de/geschichte>

⁵³ Ο Tabori έγραψε και σκηνοθέτησε το έργο *Φάκελος Μπρεχτ (Die Brecht-Akte, 1999)* που καταπιάνεται με την αυτοεξορία του Μπρεχτ στις ΗΠΑ και κυρίως τις διώξεις και τη δίκη του από το μακαρθικό καθεστώς.



Οι δραματουργοί του Berliner Ensemble - Hermann Beil, Dietmar Böck, Hermann Wüdrich και Jutta Ferbers – προσφέρουν συχνά πριν τις παραστάσεις, σύντομες εισαγωγικές διαλέξεις πάνω στα έργα που έχουν επεξεργαστεί. © www.berliner-Ensemble.de

Τον Φεβρουάριο του 2017, ο Peymann σκηνοθέτησε την τελευταία του παράσταση στο Berliner Ensemble, πριν παραχωρηθεί η θέση του ως καλλιτεχνικού διευθυντή στον Oliver Reese για τη θεατρική περίοδο 2017/2018.⁵⁴ Επέλεξε να σκηνοθετήσει τον *Πρίγκιπα του Χόμπουργκ* (*Prinz von Homburg*, 1809–1811) του von Kleist, με έργα του οποίου είχε σημειώσει ήδη δύο φορές επιτυχία.⁵⁵ Σε αντίθεση με την επιλογή του Peymann για έναν κλασικό συγγραφέα, σε μια πρόσφατη συνέντευξη ο Reese δήλωσε: «Δεν έχω σκοπό να παίξω Ίψεν. Αυτό που επιθυμώ να κάνω στο Berliner Ensemble είναι έργα που γράφονται εδώ και τώρα. Θέλω κυρίως να δουλέψω νέα έργα. Πιστεύω πως πρέπει να κερδίσουμε τον ενθουσιασμό των συγγραφέων, που τον τελευταίο καιρό προτιμούν να γράφουν για τον κινηματογράφο, την τηλεόραση ή πρόζα.»⁵⁶ Οι δηλώσεις αυτές προοικονομούν μια νέα πορεία για το Berliner Ensemble, που εξακολουθεί να δέχεται κριτική πως αποτελεί ένα θέατρο-μουσείο. Ο απερχόμενος Peymann δεν αντιλαμβάνεται τον χαρακτηρισμό αυτό ως κριτική και σε δηλώσεις του τον οικειοποιείται με κάποια ειρωνική διάθεση, λέγοντας πως «στα μεγάλα μουσεία οι άνθρωποι στέκονται ουρά για να μπουν.»⁵⁷ Η κριτική αυτή αναφέρεται καταρχήν στο γεγονός πως στο Berliner Ensemble επικρατεί μια κυριαρχία των κλασικών συγγραφέων έναντι των σύγχρονων και, πιο συγκεκριμένα, των πολύ νέων συγγραφέων. Επιπλέον, τα

⁵⁴ http://www.deutschlandradiokultur.de/letzte-inszenierung-von-claus-peymann-am-be-ein.1013.de.html?dram:article_id=378717

⁵⁵ Τα έργα αυτά ήταν *Η Καιτούλα από το Χάιλμπρον* (*Das Käthchen von Heilbronn*, 1808) το 1975 στην Στουτγκάρδη και *Η Μάχη του Χέρμαν* (*Die Hermannsschlacht*, 1809) το 1982 στο Μπόχουμ.

⁵⁶ <http://www.fr.de/kultur/schauspiel-berlin-hat-berlin-zu-bieten-a-522763>

⁵⁷ Talk-Show «Montagskultur» (2013) 39':20'' - <https://www.youtube.com/watch?v=V8A4bV6JBM8&t=201s>

κλασικά έργα παρουσιάζονται ολόκληρα, χωρίς περικοπές και παρεμβάσεις, κάτι που συνεπάγεται πολύωρες παραστάσεις με μακροσκελές κείμενο. Ο Peymann αντικρούει: «κάποιο θέατρο από τα πολλά πρέπει να είναι σε θέση να δίνει στο κοινό τη δυνατότητα να δει ένα έργο ολόκληρο και όχι μόνο θραύσματα αυτού. Το θέατρο χρειάζεται υπομονή, οριοθετεί τους δικούς του χρόνους, δεν μπορεί μόνο να το προσαρμόζει στην άνεση και τους σύντομους χρόνους της τηλεόρασης.»⁵⁸ Ο Peymann υποστηρίζει πως όλοι στο θέατρο βρίσκονται στην υπηρεσία των «μεγάλων κειμένων»,⁵⁹ στην υπηρεσία της Ποίησης/Λογοτεχνίας (Dichtung) που αποτελεί την βάση του ευρωπαϊκού θεάτρου. «Είναι το θέατρο που πρέπει να υπερασπιστώ άλλωστε», συνεχίζει, «το θέατρο του Brecht και του Müller: το θέατρο του Διαφωτισμού, των «μεγάλων κειμένων» και των μεγάλων ηθοποιών». Φυσικά και ο Reese δε θα τολμήσει να μην συμπεριλάβει Brecht και Müller στο νέο ρεπερτόριο του Berliner Ensemble,⁶⁰ όμως ο τρόπος με τον οποίο θα το κάνει ενδέχεται να μη συνάδει ακριβώς με τις πεποιθήσεις του Peymann. Ο Stefan Kirschner από την εφημερίδα *Berliner Morgenpost*, υποστηρίζει πως ο Reese θα καλέσει τον Frank Castorf να γίνει ένας από τους μόνιμους σκηνοθέτες του Berliner Ensemble.⁶¹ Το συμπέρασμα αυτό προέκυψε από τον θαυμασμό τον οποίο εξέφρασε ο Reese για τη σκηνοθεσία του Castorf στον *Baal* του Brecht σε μια παραγωγή του Residenztheater στο Μόναχο το 2015. Οι παρεμβάσεις του Castorf στο πρωτότυπο κείμενο ήταν τόσο έντονες που η κληρονόμος του Brecht, η μοναδική εν ζωή του κόρη Barbara Brecht-Schall, άσκησε πιέσεις στον εκδοτικό οίκο Suhrkamp που είχε παραχωρήσει τα δικαιώματα χρήσης του κειμένου για τη συγκεκριμένη παραγωγή, με αποτέλεσμα «ο *Baal* του Castorf» να παρουσιαστεί μόνο οκτώ φορές.⁶²

Δεν είναι επομένως σίγουρο εάν το Berliner Ensemble θα παραμείνει ένα θέατρο στο οποίο θα μπορεί να παρακολουθήσει κανείς τα κλασικά έργα έτσι όπως γράφτηκαν, με σχεδόν πλήρες το πρωτότυπο κείμενο. Τελικά, το ερώτημα που προκύπτει είναι εάν ένα τέτοιο θέατρο εξακολουθεί να μας χρειάζεται. Αφενός ο μέσος θεατής του Βερολίνου είναι στην πλειονότητά του γνώστης των κλασικών έργων και καλά «εκπαιδευμένος» στο υπερθέαμα θεατρικής φόρμας που του προσφέρει η γερμανική σκηνή, γεγονός που ενδεχομένως ακυρώνει την ανάγκη ύπαρξης ενός «εκπαιδευτικού θεάτρου-προστάτη των κλασικών κειμένων». Συχνά, το πρωτότυπο κείμενο χωρίς περικοπές και προσαρμογές, έρχεται σε

⁵⁸ Talk-Show «Montagskultur» (2013) 37':38'' - <https://www.youtube.com/watch?v=V8A4bV6JBM8&t=201s>

⁵⁹ Μεγάλο με την έννοια του ιστορικά και πολιτιστικά σημαντικού.

⁶⁰ <http://www.tagesspiegel.de/kultur/clauss-peymann-verlaesst-be-oliver-reese-wird-neuer-intendant-am-berliner-ensemble/11056226.html>

⁶¹ <https://www.morgenpost.de/kultur/article209170737/Der-Neue-am-Berliner-Ensemble.html>

⁶² <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buehne-und-konzert/castorfs-baal-inszenierung-suhrkamp-setzt-absetzung-durch-13437464.html> και <http://www.tagesspiegel.de/kultur/frank-castorf-baal-beim-theatertreffen-urheberrecht-urheberbrecht/11702616.html>

αντίθεση με μία πρωτοποριακή ή επικαιροποιημένη σκηνοθεσία. Για παράδειγμα, όπως υποστήριξαν διάφοροι κριτικοί θεάτρου, το γλωσσικά ιδιαίτερο κείμενο του *Woyzeck* (Georg Büchner, 1879), ακουγόταν συχνά αμήχανα απόμακρο στη σύγχρονη σκηνοθεσία του Leander Haußmann (BE, 2014).⁶³ Αφετέρου, παραγωγές του Berliner Ensemble, όπως οι φαντασμαγορικές σκηνοθεσίες του Robert Wilson σε έργα του Σαίξπηρ ή του Goethe, έχουν τη δυναμική να υποστηρίξουν μια πολύωρη παράσταση με πολύ κείμενο, χωρίς ωστόσο να πλήττει το κοινό, λόγω των εντυπωσιακών σκηνικών και φωτισμών αλλά και των υψηλών υποκριτικών ικανοτήτων των ηθοποιών.



Τέλος εποχής και νέα αρχή: Claus Peymann⁶⁴ (αριστ.) και Oliver Reese⁶⁵

Ο όρος «κλασικός» μπορεί να ερμηνευτεί σε πρώτο επίπεδο, ιστορικά. Στον γερμανόφωνο χώρο συμπεριλαμβάνει τους σημαντικότερους συγγραφείς που έζησαν και έγραψαν γύρω στο 1800. Σε δεύτερο επίπεδο, ο όρος λειτουργεί συγκριτικά και χαρακτηρίζει έναν συγγραφέα ή ένα έργο που αποτελεί πρότυπο και μέτρο σύγκρισης για άλλους συγγραφείς ή έργα. Εύστοχα, ο Peter von Matt παραθέτει ένα παράδειγμα από έργα του Goethe: το έργο του *Η φυσική κόρη* (*Die natürliche Tochter*, 1803) ανήκει στην εποχή του γερμανικού κλασικισμού, δεν θεωρείται όμως κλασικό. Αντιθέτως, το *Τορκουάτο Τάσσο* (*Torquato Tasso*, 1790) θεωρείται κλασικό και ως προς τη χρονολογία συγγραφής του αλλά και σε σύγκριση με άλλα θεατρικά κείμενα. Τα κλασικά έργα είναι ευρέως γνωστά, έστω και

⁶³ https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=9943:2014-09-07-07-00-54&catid=38:die-nachtkritik-k&Itemid=40 και <https://www.youtube.com/watch?v=YVMUTVpzPSM>

⁶⁴ © SpreeTom -, CC BY-SA 3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=17163002>

⁶⁵ © Birgit Hupfeld, www.schauspiel frankfurt.de

ως τίτλοι αποκλειστικά.⁶⁶ Παράλληλα, η έννοια του κλασικού είναι επίσης όρος συνεχώς εξελίξιμος και προσαρμόσιμος. Επιπλέον, δεν αφορά μόνο κείμενα που είναι καλογραμμένα και διαχρονικά «ωραία», αν και κατά την επικρατούσα αντίληψη, τα κλασικά έργα συνήθως πληρούν αυτά τα χαρακτηριστικά. Το τι θα θεωρηθεί *κλασικό* εξαρτάται και από την αισθητική και τις προτιμήσεις της κάθε εποχής,⁶⁷ και συνήθως ένα κείμενο μπορεί να χαρακτηριστεί ως τέτοιο μόνο με την πάροδο του χρόνου. Και ενώ το *Τορκουάτο Τάσσο* από τη μέρα συγγραφής παρέμεινε για δεκαεπτά χρόνια «στο ράφι» και η αξία του αναγνωρίστηκε πολύ μεταγενέστερα, υπάρχουν σύγχρονοι συγγραφείς όπως π.χ. ο Heiner Müller (†1995) ή η Sarah Kane (†1999), των οποίων τα έργα όταν πρωτοεμφανίστηκαν ανήκαν στον χώρο της απόλυτης αβάν-γκαρντ του θεάτρου, αλλά σήμερα έχουν ήδη ενταχθεί στα διεθνή ρεπερτόρια, ενώ οι ίδιοι πλέον θεωρούνται κλασικοί.⁶⁸

Στην ίδια συνέντευξη από την οποία προέρχονται οι παραπάνω δηλώσεις, ο Peymann προσπαθεί να εξισοροπήσει κάπως τα λεγόμενά του, υποστηρίζοντας πως εάν του δώσουν ένα έργο από κάποιο νέο συγγραφέα που του αρέσει, θα δεχτεί να το ανεβάσει (υπονοώντας, βέβαια, πως είναι από δύσκολο έως απίθανο να βρεθεί ένα τέτοιο έργο).⁶⁹ Δεν είναι η μοναδική φορά που ο Peymann αναφέρεται στη νέα γενιά σκηνοθετών και συγγραφέων υποτιμητικά, γεγονός οξύμωρο, εάν αναλογιστεί κανείς πως κατά τη διάρκεια της καριέρας του και της καλλιτεχνικής διεύθυνσής του στο Berliner Ensemble, έφερε στο προσκήνιο σημαντικούς σύγχρονους του γερμανούς συγγραφείς, όπως οι Thomas Bernhard, Peter Handke, Christoph Hein, Rolf Hochhuth, Elfriede Jelinek, Franz Xaver Kroetz, Tom Peuckert, Christoph Ransmayr, Einar Schleef, Botho Strauß, Peter Turrini και Christa Wolf. Τις αλλαγές που έχει προτείνει ο Reese (γενν. 1964) για το Berliner Ensemble⁷⁰, ο Peymann τις προσδίδει στην «εμμονή με τη νεότητα», την οποία ο ίδιος αντιλαμβάνεται ως την «απόλυτη

⁶⁶ von Matt στους von Matt, Michalzik και Petras (2011) 5

⁶⁷ Petras στους von Matt, Michalzik και Petras (2011) 9










⁶⁸ Ο.π. 11

⁶⁹ «Τα νεούδια (youngsters) θεωρούν πως αυτά τα έργα [τα κλασικά] δεν αξίζουν τίποτα σε σχέση με τη δική τους δραματουργία. Είναι η έξαψη της στιγμής [που τους κάνει να σκέφτονται έτσι], όμως το θέατρο έχει άλλες απαιτήσεις και αυτές τις πληρούμε εμείς [στο BE]». Talk-Show «Montagskultur» (2013) 38':33'' - <https://www.youtube.com/watch?v=V8A4bV6JBM8&t=201s>.

⁷⁰ Πέρα από τις αλλαγές στο ρεπερτόριο, ο Reese έχει ανακοινώσει αλλαγές στη σύσταση του Ensemble, κρατώντας μόνο δύο ηθοποιούς από τους συνολικά τριάντα-πέντε που είχε το σχήμα του Peymann. Παραμένει ανοιχτός στην περιστασιακή συμμετοχή των παλιών ηθοποιών αλλά μόνο εφόσον δεν έχουν βγει στη σύνταξη. Συγκεκριμένα έχει δηλώσει: «Ευκαιριακά διαθέσιμες θέσεις μπορεί να δοθούν σε παλιούς ηθοποιούς αλλά μόνο σε αυτούς που δεν λαμβάνουν σύνταξη. Το ίδιο ισχύει και για τους Intendanten». Στα γερμανικά η έκφραση «ältere Schauspieler» που μεταφράστηκε εδώ ως «παλιοί ηθοποιοί», μπορεί να μη σημαίνει μόνο την παλαιότητα αλλά να υπονοεί και τη γηραιότητα των ηθοποιών. Έντεκα ηθοποιοί του «Peymann-Ensemble» θα βγουν στη σύνταξη μέσα στο 2017 αλλά το σχόλιο του Reese αποτελεί μια ολοφάνερη νύξη και προς την μεγάλη ηλικία του Peymann και τις ξεπερασμένες απόψεις που πιθανώς έχει.

Από συνέντευξη στην *Tagesspiegel* (2017) <http://www.tagesspiegel.de/kultur/neuer-be-chef-oliver-reese-im-gespraech-die-lust-ueberwieg-ten-schiss/19304712.html>

διαστροφή.»⁷¹ Αντίστοιχη ήταν και η δήλωσή του το 2012 σε συνέντευξη στην *Berliner Zeitung*, όπου υποστήριξε την κατάργηση του ετήσιου Theatertreffen με το επιχείρημα πως «έχει ξεπεραστεί και αποτελεί ένα κειμήλιο από τις εποχές του Τείχους, ενώ σκηνοθέτες άνω των 45 ετών δεν καλούνται σχεδόν ποτέ να παρουσιάσουν τη δουλειά τους σε αυτό.»⁷² Με το επιχείρημα αυτό, εξηγούσε πως στο παρελθόν υπήρχε η ανάγκη για ένα φεστιβάλ τέτοιου είδους, ενώ στην εποχή μας αυτό δεν έχει πραγματικό λόγο ύπαρξης, πέρα από την προώθηση νέων και, κατά τη γνώμη του Peymann, εμφανώς ατάλαντων σκηνοθετών.

	GOETHE / WILSON / GRÖNEMEYER FAUST I und II Textfassung Jutta Ferbers
	ABSCHLUSSBALL - EIN LAMENTO IN BILDERN von Achim Freyer • Uraufführung
	AMPHITRYON von Kleist/Molière/Plautus Fassung Katharina Thalbach
	ANDORRA von Max Frisch
	ARTAUD ERINNERT SICH AN HITLER UND DAS ROMANISCHE CAFÉ von Tom Peuckert
	BAAL von Bertolt Brecht
	BREMER FREIHEIT Frau Geesche Gottfried • Ein Bürgerliches Trauerspiel von Rainer Werner Fassbinder
	CLAUS PEYMANN KAUFT SICH EINE HOSE UND GEHT MIT MIR ESSEN von Thomas Bernhard
	DAS LETZTE BAND von Samuel Beckett

Το ρεπερτόριο του BE (2017): Goethe, Kleist, Frisch, Moliere, Brecht, Bernhard, Beckett κ.ά⁷³

⁷¹ Συνέντευξη στο *Spiegel Online* (2016) <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/claus-peymann-im-interview-ich-bin-aufgeklarter-monarch-a-1114182.html>

⁷² http://www.monika-gruettters.de/image/inhalte/file/P_120502_Theatertreffen_BZ.pdf

⁷³ Για το αναλυτικό ρεπερτόριο βλ. <https://www.berliner-ensemble.de/repertoire/titel>

Ο Peymann (γενν. 1937) ανήκει στην περίφημη θεατρική γενιά του '60 και '70, που έζησε τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, την διχοτομημένη Γερμανία και την επανένωσή της. Παρακολούθησε την άνοδο και πτώση του κομμουνισμού, την οικονομική ανάπτυξη και εξάπλωση του καπιταλισμού. Στη γενιά αυτή ανήκουν και οι Peter Stein, Peter Zadek, Heiner Müller, κ.ά. Η επόμενη γενιά θεάτρου που έκανε αίσθηση είναι η γενιά του 1980, και η οποία σηματοδεύτηκε από την πτώση του Τείχους και επηρεάστηκε ιδιαίτερα από την αναζήτηση των καλλιτεχνών για την ταυτότητα της τέχνης τους αλλά και των ιδίων, σε αυτή τη νέα, ενιαία Γερμανία. Από τους σημαντικότερους εκπροσώπους της είναι οι Frank Castorf, Thomas Langhoff, Alexander Lang και Wolfgang Engel.⁷⁴

Αναμφίβολα, οι γενιές που ακολούθησαν δεν έχουν τις ίδιες εμπειρίες και τα ερεθίσματα όπως οι προηγούμενες. Η σύγχρονη γενιά των Γερμανών γνωρίζει μεν την ιστορία της, δεν νιώθει όμως πλέον την ενοχή των εγκλημάτων του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου. Αντίστοιχα, η ανάμνηση της διχοτομημένης Γερμανίας είναι για αυτούς μόνο μια ζωγραφισμένη γραμμή που διασχίζει το πεζοδρόμιο των λεωφόρων του Βερολίνου. Το χάσμα γενεών είναι μεγάλο και μπορεί να αναγνωρίσει κανείς την ανάγκη των νέων σκηνοθετών να αποδεσμευτούν από το παρελθόν και να ασχοληθούν με την επικαιρότητα και με την κοινωνία της εποχής, χωρίς απαραίτητα να χρειάζονται κάποιο κείμενο να καθοδηγήσει τις παραστάσεις τους.

Όσο και αν οι απόψεις του Peymann είναι κάπως αυστηρές και πιθανότατα υπερβολικές, δεν έχει τελείως άδικο όταν μιλάει για «Jugendwahn» (εμμονή με τη νεότητα). Ένας νέος σκηνοθέτης (νέος στην περίπτωση αυτή θεωρείται κάποιος από είκοσι μέχρι τριάντα-τριανταπέντε χρονών το πολύ) που θα αποφοιτήσει από μια καλή σχολή σκηνοθεσίας, όπως π.χ. την «Ernst Busch», έχει μεγάλες πιθανότητες να εργαστεί άμεσα στο θέατρο και να σκηνοθετήσει. Η πληθώρα των σκηνών και των οργανισμών, άλλωστε, το επιτρέπει και το αποζητά. Επιπλέον το σύστημα επιδοτήσεων της Γερμανίας, σε κάθε τομέα που αφορά τους νέους, αποτελεί άλλο ένα βοήθημα για να ξεκινήσει ένας σκηνοθέτης την καριέρα του. Δυναμισμός, επαναστατική διάθεση και διάθεση για κατάρριψη κάθε ταμπού, είναι πλέον χαρακτηριστικά που δεν συναντά κανείς μόνο στην «ελεύθερη», πειραματική σκηνή και παραστάσεις με αυτές τις ιδιότητες πολύ γρήγορα εντάσσονται στο ρεπερτόριο μεγαλύτερων θεάτρων.⁷⁵ Ο Enghart, σε αναφορά του το 2013 στους νέους σκηνοθέτες και συγγραφείς της Γερμανίας, αναφέρει τα ονόματα των Anna Bergmann, Jette Steckel, Tilmann

⁷⁴ Raab στους Williams και Hamburger (2008) 350

⁷⁵ Enghart (2013) 115

Köhler, Anja Hilling, Thomas Freyer κ.ά.⁷⁶ Πρόκειται για καλλιτέχνες που τη στιγμή που γράφεται αυτή η μεταπτυχιακή διατριβή, έχουν ξεπεράσει οι περισσότεροι τα 35 τους χρόνια και δεν μπορούν να θεωρηθούν ή να καταταχθούν από το σύστημα ως «νέοι σκηνοθέτες». Η Anna Bergmann, μία από τις πιο πετυχημένες σκηνοθέτιδες της νέας γενιάς, διατύπωσε το πρόβλημα με την εύστοχη έκφραση «μάρκα νέος σκηνοθέτης». Παρόλο που προέρχεται η ίδια από τη γενιά αυτή, αντιμετωπίζει με σκεπτικισμό την πληθώρα αποφοίτων των σχολών σκηνοθεσίας, με την εξήγηση πως πολλοί θα σκηνοθετήσουν έργα κατά παραγγελία για την επιτυχία ή τα χρήματα.⁷⁷ Τα φόρουμ για νέους σκηνοθέτες, τα υποπαράρτηματα των φεστιβάλ θεάτρου, όπου παρουσιάζονται έργα ηλικιακά νέων συγγραφέων ή σκηνοθετών (Stückemarkt, Berliner Symposium, Radikal Jung κ.ά.) ή οι επιδοτήσεις για «νέα ταλέντα» από κρατικούς πόρους ή ιδρύματα, τους δίνουν ένα βήμα, μία ή και περισσότερες ευκαιρίες για να γίνουν γνωστοί, όμως μέσα σε πολύ λίγο χρόνο χάνουν το «πλεονέκτημα», αυτό καθώς η ηλικία τους δεν δικαιολογεί πλέον «τη νομιμότητα συμμετοχής»⁷⁸ τους στην κατηγορία αυτή. Το ίδιο το σύστημα δηλαδή, που από τη μία υποστηρίζει τους νέους καλλιτέχνες, θα είναι αυτό που θα τους απορρίψει μέσα σε πολύ μικρό χρονικό διάστημα, με αποτέλεσμα πολλοί από αυτούς που ξεχώρισαν, μετά από δύο - τρία χρόνια να έχουν ήδη ξεχαστεί. Το θεατρικό σύστημα έχει ανάγκη από «φρέσκο κρέας για να τραβήξει την προσοχή, οπότε σπρώχνει όλο και περισσότερους νέους σκηνοθέτες και συγγραφείς στη ράμπα», σχολιάζει με ευθύ τρόπο η σκηνοθέτης Andrea Breth, για να συμπληρώσει: «σχεδόν κανείς δεν ενδιαφέρεται για τη βιωσιμότητα»,⁷⁹ δηλαδή τη βιωσιμότητα των νέων καλλιτεχνών από τη στιγμή που θα πάψουν να αποτελούν «νέο αίμα».

Όλη αυτή η συζήτηση βεβαίως, είναι αποτέλεσμα των «προνομίων» που απολαμβάνει το θέατρο στη Γερμανία. Σε μια σύγκριση με την Ελλάδα, για παράδειγμα, όπου δεν υπάρχουν αναγνωρισμένες σχολές σκηνοθεσίας και κυρίως εδραιωμένος κρατικός σχεδιασμός υποστήριξης νέων ταλέντων, δεν ασκείται κριτική για την «υπερβολική προώθησή τους» αλλά αντίθετα τονίζεται η ανάγκη πρόσληψης μοντέλων εκπαίδευσης και χρηματοδότησης όπως υπάρχουν εδώ και πολλά χρόνια στη Γερμανία.

⁷⁶ Ο.π.

⁷⁷ *Süddeutsche Zeitung*, Nr.203, 03.09.2010, 12
http://www.aurelscheibler.com/files/documents/exhibitions/press_infos_de/sz2010.pdf

⁷⁸ Englhart (2013) 117

⁷⁹ Breth (2004) 77 «Προς τα πού πάει το θέατρο;» (Wohin treibt das Theater?) ομιλία στα πλαίσια ημερίδας της Γερμανικής Ακαδημίας Γλώσσας και Ποίησης στο Ντάρμστατ στις 21.10.2004.



Επιγραφή στο εσωτερικό του θεάτρου: «Παίζετε θέατρο εδώ μέσα σε συντρίμια, τώρα παίζετε σε ένα ωραίο σπίτι, όχι μόνο για να περνάει η ώρα. Από εσάς και εμάς να γεννηθεί ένα ειρηνικό ΕΜΕΙΣ, ώστε το κτίσμα αυτό και κάθε άλλο, να παραμείνει όρθιο». Brecht, 1954, για τη μετακόμιση του ΒΕ στο Theater am Schiffbauerdamm. © Vanessa Christodoulou

4.2. Maxim Gorki Theater

και το μετα-μεταναστευτικό θέατρο της ενσωμάτωσης

Το Maxim Gorki Theater είναι το πιο μικρό από τα θέατρα που επιδοτεί η πόλη του Βερολίνου. Στεγάζεται στην πρώην Ακαδημία Τραγουδιού (Singakademie) στη φημισμένη λεωφόρο Unter den Linden. Χτίστηκε το 1827 σε σχεδιασμό του Karl Friedrich Schinkel, ως το πρώτο δημόσιο μέγαρο μουσικής της πόλης. Μετά την καταστροφή του στον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο και την ανακατασκευή του, επαναλειτούργησε το 1952 ως Maxim Gorki Theater. Σύντομα εξελίχθηκε σε έναν από τους σημαντικότερους θεατρικούς θεσμούς της Λαοκρατικής Δημοκρατίας της Γερμανίας, άλλοτε υποστηρίζοντας το καθεστώς και άλλοτε αμφισβητώντας το: το 1988 ο Thomas Langhoff, αγνοώντας την κρατική λογοκρισία, σκηνοθέτησε, σχεδόν προφητικά, την *Μεταβατική Κοινωνία* (*Die Übergangsgesellschaft*, 1982) του Volker Brauns, ως ένα κύκνειο άσμα της ΛΔΓ.⁸⁰ Πέντε σημαντικοί καλλιτέχνες έχουν αναλάβει τον ρόλο του Intendant στο Gorki: Maxim Vallentin (1952 – 1968), Albert Hetterle (1968 – 1994), Bernd Wilms (1994 – 2001), Volker Hesse (2001 – 2006) και Armin Petras (2006 – 2013).

⁸⁰ Το έργο δανείζεται χαρακτήρες του Τσέχοφ (κυρίως από τις *Τρεις Αδελφές*) και τους μεταφέρει στην Ανατολική Γερμανία του 1970.

Τη θεατρική περίοδο 2013/14, την καλλιτεχνική διεύθυνση του θεάτρου ανέλαβαν από κοινού οι Shermin Langhoff⁸¹ και Jens Hillje, οι οποίοι δηλώνουν πως υποστηρίζουν το πολιτικό και αντιστασιακό του παρελθόν.⁸² «Το πρόγραμμα του Gorki αντικατοπτρίζει μια κοινωνία σε μια εποχή συνεχούς οικονομικής και πολιτικής κρίσης, όπου οι κοινωνικές και πολιτιστικές συγκρούσεις γίνονται όλο και αιχμηρότερες»,⁸³ υποστηρίζει στην ιστοσελίδα του. Το θέατρο δηλώνει «ανοιχτό και προσβάσιμο σε όλη την πόλη, σε όλους τους ανθρώπους, ανεξάρτητα από την καταγωγή τους, και από το εάν γεννήθηκαν στο Βερολίνο ή βρέθηκαν σε αυτό ως πρόσφυγες, εξόριστοι ή μετανάστες.»⁸⁴



Shermin Langhoff και Jens Hillje © <http://www.gorki.de/de/haus/profil>

«Θαρραλέα» χαρακτηρίζει ο αρθρογράφος Till Briegleb την Shermin Langhoff⁸⁵. Καταγόμενη η ίδια από την Τουρκία, θέλησε να φτιάξει ένα θέατρο που να αντικατοπτρίζει την πόλη του Βερολίνου, της οποίας η ετερογένεια είναι ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά. Η Langhoff προσκάλεσε στο Ensemble του Gorki έναν αριθμό από άγνωστους στο ευρύ κοινό ηθοποιούς, με καταγωγή από την Τουρκία, την Αφρική ή την Ανατολική Ευρώπη και δημιούργησε ένα Welt-Ensemble (σύνολο ηθοποιών του κόσμου),⁸⁶ το οποίο εκπροσωπεί με τον πιο εύγλωπτο τρόπο το λεγόμενο «postmigrantisches Theater» (μετα-μεταναστευτικό θέατρο). Το μετα-μεταναστευτικό θέατρο καταπιάνεται με τις εμπειρίες και τη συλλογική μνήμη

⁸¹ Σύζυγος του Lukas Langhoff, γιο του Thomas και εγγονό του Wolfgang, της σημαντικής θεατρικής οικογένειας Langhoff.

⁸² <http://www.gorki.de/de/haus/profil>

⁸³ ό.π.

⁸⁴ <http://www.gorki.de/de/haus>

⁸⁵ Briegleb (2015) 66

⁸⁶ Briegleb (2015) 68

ανθρώπων που ζούνε μεν στον γερμανόφωνο χώρο, χωρίς όμως να έχουν αποπονηθεί το μεταναστευτικό τους παρελθόν.⁸⁷ Έτσι, πέρα από το ανέβασμα των κλασικών –Ibsen, Hebbel και Kleist— το θέατρο παρουσιάζει σύγχρονα έργα, καθώς και δραματοποιημένα αποτελέσματα ερευνών, κωμωδίες για τη ζωή ενός μουσουλμάνου ή ομοφυλόφιλου σε μια μικρή πόλη, ενώ συχνά παρουσιάζει επίκαιρα αφιερώματα, όπως π.χ. για το ολοκαύτωμα των Αρμενίων στην Τουρκία, το οποίο αναγνωρίστηκε επισήμως από την Ομοσπονδιακή Κάτω Βουλή το 2016. Η ετερογένεια και πολυπολιτισμικότητα εκφράζονται και μέσα από την προωθητική δραστηριότητα του θεάτρου, όπου κυριαρχούν ανθρωποκεντρικές φωτογραφίες σύγχρονων αναπαραστάσεων στην πόλη ή φύση, με έντονα χρώματα και οριακά «κιτς» αισθητική. Μαζί με τον Jens Hillje και τον διευθύνοντα σύμβουλο Jürgen Maier, η Langhoff οραματίζεται ένα «θέατρο για όλους, ένα μοντέρνο «Stadtvolktheater» (θέατρο πόλης του λαού).⁸⁸ Η ιδέα δείχνει να αρέσει στο κοινό του Βερολίνου, που υποστηρίζει τις παραστάσεις του Gorki και τις επιβραβεύει: το 2014 και το 2016 το Maxim Gorki ανακηρύχθηκε ως «θέατρο της χρονιάς» από το έγκριτο περιοδικό *Theater heute*.⁸⁹



Προωθητικές φωτογραφίες παραστάσεων του Gorki: *Η νομική ασάφεια ενός γάμου* (*Die juristische Unschärfe einer Ehe*, Olga Grjasnowa, 2014)⁹⁰ και *Οθέλλος* (Σαίξπηρ, σε διασκευή Soeren Voima, 2016)

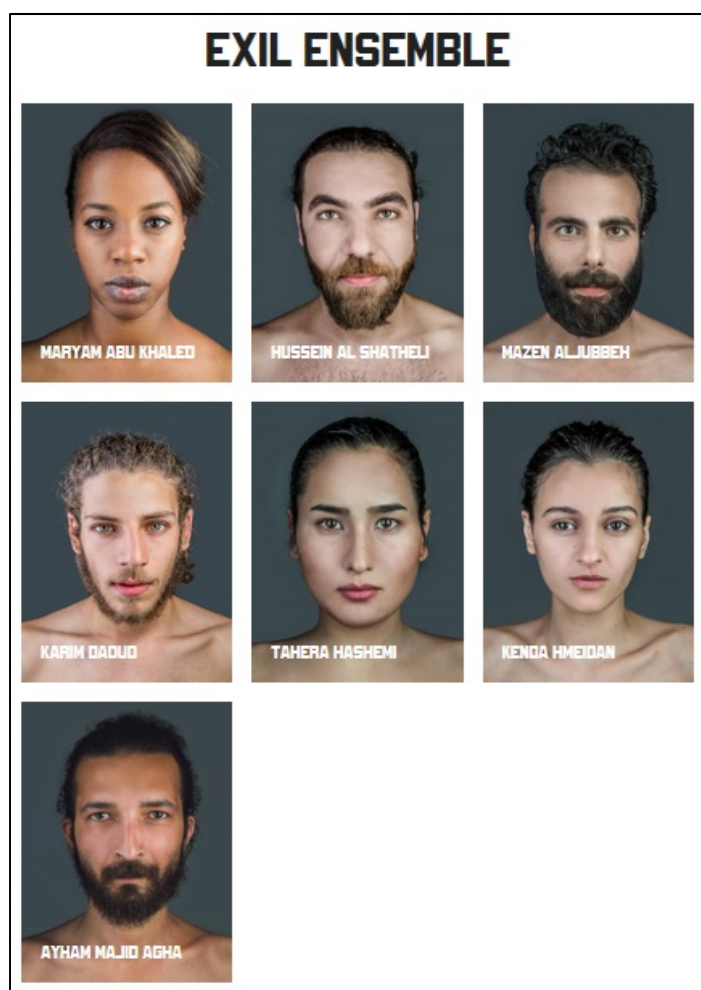
⁸⁷ Englhart (2013) 114

⁸⁸ Briegleb (2015) 69

⁸⁹<https://www.welt.de/kultur/buehne-konzert/article131672019/Maxim-Gorki-Theater-zum-Theater-des-Jahres-gewählt.html> και <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/berliner-volksbuehne-und-maxim-gorki-theater-sind-theater-des-jahres-a-1109229.html>

⁹⁰ © Esra Rotthoff, <http://www.gorki.de/de/presse/produktionen#d>

Την περίοδο που διανύουμε, το Ensemble του Gorki αποτελείται από μια ομάδα δεκαοκτώ ηθοποιών και των σταθερών σκηνοθετών Nurkan Erpulat, Sebastian Nübling και Yael Ronen.⁹¹ Στις αρχές του 2017 το σύνολο συμπληρώθηκε από το Exil Ensemble, το οποίο απαρτίζουν επτά νέοι ηθοποιοί από το Αφγανιστάν, τη Συρία και την Παλαιστίνη, και το οποίο χρηματοδοτείται από το Ομοσπονδιακό Ίδρυμα Πολιτισμού (Kulturstiftung des Bundes), το Ίδρυμα LOTTO Βερολίνου και το Ίδρυμα Mercator.⁹² Παράλληλα, λειτουργούν η σκηνή Studio Я ως μία πλατφόρμα διαλόγου και δράσεων, καθώς και το θεατροπαιδαγωγικό εργαστήριο Gorki X.



Το Exil Ensemble παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, καθώς αποτελεί μία από τις λίγες οργανωμένες κινήσεις ενσωμάτωσης προσφύγων στην κοινωνία μέσω της τέχνης. Προσπάθειες τέτοιου είδους γίνονται συνεχώς, από την αρχή της λεγόμενης «ευρωπαϊκής

⁹¹ <http://gorki.de/de/ensemble>

⁹² <http://gorki.de/de/exil-ensemble>

μεταναστευτικής κρίσης»,⁹³ όμως, ενώ παρουσιάζονται ως «τρόποι αφύπνισης και ευαισθητοποίησης» του κοινού, συχνά καταλήγουν να μοιάζουν περισσότερο με επίκαιρες προσπάθειες αυτοπροβολής του καλλιτέχνη, ακόμα κι αν η πρόθεσή του ήταν ειλικρινής.⁹⁴ Πέρα από την αυτοπροβολή των εμπλεκόμενων καλλιτεχνών, οι προσπάθειες αυτές συχνά αστοχούν καθώς απευθύνονται γενικά και αυθαίρετα στο σύνολο των προσφύγων των οποίων τη συμμετοχή επιζητούν και, επιπλέον, είναι συνήθως δραστηριότητες μικρής διάρκειας χωρίς δυνατότητα εξέλιξης και περαιτέρω κοινωνικής ένταξης για τους πρόσφυγες.



© <http://www.gorki.de/de/haus>

Το Exil Ensemble του Gorki διαφέρει όχι μόνο ως προς τους στόχους (την ενσωμάτωση των προσφύγων και την ευαισθητοποίηση του κοινού) αλλά ως προς την οργάνωση και λειτουργία του. Οι επαγγελματίες ηθοποιοί που αποτελούν το Ensemble, είναι μεν πρόσφυγες/μετανάστες και μιλούν στα έργα που ανεβάζουν για τις προσωπικές τους εμπειρίες, είναι όμως κυρίως ηθοποιοί. Προσλαμβάνονται ως ηθοποιοί, πληρώνονται ως επαγγελματίες και αντιμετωπίζονται ως τέτοιοι. Παράλληλα όμως, η Langhoff έχει βάλει -προς

⁹³ Αρχή της κρίσης θεωρείται το 2015, αν και τα μεταναστευτικά ρεύματα προς την Ευρώπη, ξεκίνησαν ήδη το 2011 ως αποτέλεσμα της Αραβικής Άνοιξης. Βλ. <http://www.cfr.org/refugees-and-the-displaced/europes-migration-crisis/p32874>.

⁹⁴ Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση του εικαστικού Ai Wei Wei, που σε μια σειρά καλλιτεχνικών δραστηριοτήτων, φωτογραφήθηκε αναπαριστώντας ένα ανήλικο αγόρι, τον Aylan Kurdi, του οποίου η φωτογραφία του νεκρού κορμιού του, ξεβρασμένου σε μια παραλία της Λέσβου, κυκλοφόρησε σε όλο τον κόσμο και προκάλεσε ιδιαίτερη αίσθηση. Τα αισθήματα και σχόλια που προκάλεσε η αναπαράσταση του κινέζου εικαστικού ήταν ανάμεικτα έως πολύ επικριτικά. Βλ. και <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kritik-an-ai-weiwei-fuer-aufnahme-als-toter-fluechtling-aylan-kurdi-14048462.html> ή <http://www.lifo.gr/now/people/88405>.

το παρόν τουλάχιστον- ένα όριο ζωής δύο χρόνων για το συγκεκριμένο Ensemble.⁹⁵ Η λογική πίσω από αυτή την απόφαση είναι ξεκάθαρη: με την ελπίδα πως μέσα στα επόμενα δύο χρόνια η μεταναστευτική κρίση θα έχει ξεπεραστεί, παύει να υφίσταται η ανάγκη για ένα θέατρο ευαισθητοποίησης και ενσωμάτωσης τέτοιου τύπου. Η Langhoff γνωρίζει πως αυτό που έστησε δεν είναι κάτι καινούριο: ο Peter Stein είχε κάνει μια παρόμοια κίνηση το 1979 στην Schaubühne με το Türkisches Ensemble (τούρκικο Ensemble). «Αυτός είναι ο δικός μου τρόπος, να κάνω την ιστορία προσωπική μου υπόθεση», δηλώνει.⁹⁶ Η σκηνοθέτης τιμήθηκε το 2017 με τον με τον Σταυρό του Τάγματος της Αξίας της Ομοσπονδιακής Δημοκρατίας της Γερμανίας για τη συνεισφορά της στις προσπάθειες ενσωμάτωσης (προσφύγων).

4.3. Deutsches Theater Berlin

και η διαμάχη για το ρόλο του θεάτρου στη σύγχρονη κοινωνία

Ιδρυθέν το 1849, το Deutsches Theater είναι από τα θέατρα του Βερολίνου με την πλουσιότερη παράδοση στον γερμανόφωνο θεατρικό χώρο. Το 1905 ο Max Reinhardt γίνεται Intendant και ιδιοκτήτης του θεάτρου μέχρι το 1920. Υπό την διεύθυνσή του, το Deutsches Theater θα γίνει το κέντρο της γερμανικής τέχνης του θεάτρου και οι παραστάσεις του θα φιλοξενηθούν σε πολλές χώρες, χαρίζοντάς του διεθνή φήμη. Κατά την περίοδο εκείνη το ρεπερτόριο περιλάμβανε σχεδόν όλες τις κατευθύνσεις του τότε ευρωπαϊκού θεάτρου, με τις σκηνοθεσίες του Reinhardt πάνω στον Σαίξπηρ να ξεχωρίζουν (Κύκλος Σαίξπηρ - Shakespeare-Zyklus, 1913-1914). Στο Ensemble του ανήκαν σχεδόν όλοι οι ξακουστοί ηθοποιοί των αρχών του προηγούμενου αιώνα: Elisabeth Bergner, Tilla Durieux, Gertrud Eysoldt, Lucie Höflich, Albert Bassermann, Werner Kraus, Alexander Moissi, Albert Steinrück, Paul Wegener και πολλοί άλλοι.

Μετά τον πόλεμο και τον διαχωρισμό της Γερμανίας, το Deutsches Theater θα βρεθεί στην Ανατολική πλευρά του Βερολίνου. Ο -από το 1946- Intendant, Wolfgang Langhoff, συνθέτει ένα ρεπερτόριο που αποτελείται πέρα από αυτά των κλασικών, από έργα αντιφασιστικού περιεχομένου, ανθρωπιστικής παράδοσης και πολιτικού διαφωτισμού.⁹⁷ Λόγω των επαφών του με τη Δύση, η κομμουνιστική κυβέρνηση τον παρακολουθεί στενά.

⁹⁵ <http://www.fr.de/kultur/theater/gorki-theater-deutsch-lernen-mit-pegida-a-1257513>

⁹⁶ Συνέντευξη στον Decker, (2017) 15

⁹⁷ http://www.deutschlandfunk.de/wolfgang-langhoff-ruhm-und-ungnade-im-ddr-theater.871.de.html?dram:article_id=363949



Deutsches Theater και Kammerspiele στην Schumannstraße 13a © Vanessa Christodoulou

Ο Langhoff όμως έχει κάνει το Deutsches Theater το θέατρο-βιτρίνα της ΛΓΔ και έτσι διατηρεί τη θέση του μέχρι το 1963, όταν τελικά απολύεται.⁹⁸ Το Deutsches Theater παραμένει στο προσκήνιο με παραγωγές που έμειναν στην ιστορία και αποτέλεσαν συγκαλυμμένες φωνές, άλλοτε περισσότερο και άλλοτε λιγότερο, ενάντια στο καθεστώς. Αξίζει να αναφερθούν οι σκηνοθεσίες του Βεννο Βεσσον στο έργο *Η Ειρήνη* (1962, διασκευή της αριστοφανικής κωμωδίας από τον Peter Hacks) –στην πρεμιέρα της οποίας το χειροκρότημα για την πετυχημένη σύγκριση του Πελοποννησιακού Πολέμου με την απειλή του Ψυχρού Πολέμου, κράτησε σαράντα-πέντε ενθουσιώδη λεπτά—⁹⁹ στο *Ο Δράκος (Der Drache, 1965)* του Γεβγκένη Σβαρτς, που επιλέχθηκε από το Berliner Theatertreffen του 1966, χωρίς όμως να ταξιδέψει στο δυτικό Βερολίνο για να παρουσιαστεί, και *Ο Οιδίποδας Τύραννος* του Σοφοκλή (1967). Το 1968 οι Adolf Dresen και Wolfgang Heinz σκηνοθετούν τον *Φάουστ* του Γκαίτε με μια χιουμοριστική προσέγγιση και προκαλούν μεγάλη αναστάτωση στους θεατρικούς αλλά και τους πολιτικούς κύκλους. Οι κλασικοί ήταν μέχρι τότε για την κυβέρνηση αλλά και για τους σκηνοθέτες, μία ασφαλής επιλογή. Η δυσκολία αποδοχής μιας κωμικής εκδοχής του Goethe, του εθνικού ποιητή, θα οδηγήσει στην απαγόρευση περαιτέρω παραστάσεων.¹⁰⁰ Η *γκλάσνοστ*, η νέα πολιτική κατεύθυνση λίγο πριν την πτώση του Τείχους, που επέτρεπε πλέον την ανοικτή συζήτηση πολιτικών και κοινωνικών προβλημάτων, έφερε στο προσκήνιο και στο

⁹⁸ Ανεβάζει, όπως του έχει ζητηθεί από κυβερνητικά στελέχη, το έργο *Οι Έγνοιες και η Εξουσία (Die Sorgen und die Macht)* του νεαρού συγγραφέα Peter Hacks, όμως καλείται να απολογηθεί για την σκηνοθεσία του, η οποία θεωρείται προσβλητική για την ΛΓΔ και την εργατική τάξη. (ό.π.)

⁹⁹ Raab στους Williams και Hamburger (2008) 335

¹⁰⁰ <https://www.freitag.de/autoren/der-freitag/der-fall-faust> και ό.π. 337

πρόγραμμα του Deutsches Theater σοβιετικούς και ανατολικογερμανούς συγγραφείς με κριτική πένα (περίοδος 1984 – 1991).¹⁰¹ Δίπλα από τον Frank Castorf σκηνοθετούν και οι Friedo Solter και Thomas Langhoff (γιος του Wolfgang Langhoff). Ο Heiner Müller σκηνοθετεί τα έργα του *Η Μείωση Μισθού* (*Der Lohndrucker*, 1988), *Hamlet/Hamletmaschine* (1990) και *Mauser* (1991).

Τη δεκαετία του 1990 το Deutsches Theater είχε εδραιωθεί ως θέατρο της μπουρζουαζίας. Ο Intendant του, Thomas Langhoff (†2012), επιθυμώντας το θέατρο να αποκτήσει την εικόνα ενός εθνικού θεάτρου, προσπάθησε να βρει έναν τρόπο να προσελκύσει ένα νεώτερο και πιο λαϊκό κοινό, χωρίς όμως να χάσει τους μέχρι τώρα σταθερούς θεατές του.¹⁰² Η πρώτη του κίνηση ήταν να μετατρέψει μια παλιά ανεξάρτητη αίθουσα προβών σε μια νέα σκηνή με δικό της φουαγιέ και καμαρίνια. Η Baracke (παράγκα), όπως ονομάστηκε, θα αφιερώνονταν σε νέα έργα, προερχόμενα από και απευθυνόμενα σε νέους. Στην επιτυχία της νέας αυτής σκηνής, συνέβαλε η ανάθεσή της από τον Langhoff σε έναν νέο σκηνοθέτη που είχε προκαλέσει αίσθηση με την πτυχιακή του εργασία *Faust/Artaud*, τον Thomas Ostermeier. Για τέσσερα χρόνια (1996-1999) ο Ostermeier σκηνοθετεί στην Baracke, παρουσιάζοντας νέα έργα που καταπιάνονται με τα ναρκωτικά, την εγκληματικότητα, το σεξ, την εξουσία. Το κοινό του Βερολίνου ενθουσιάζεται και το 1998 οι κριτικοί θεάτρου αναγγέλλουν την Baracke του Deutsches Theater ως «θέατρο της χρονιάς».¹⁰³



Νεαροί θεατές στην είσοδο της Baracke, 1993 © david baltzer / bildbuehne.de

¹⁰¹ https://www.deutschestheater.de/ueber_uns/chronik/

¹⁰² Carlson (2009) 161

¹⁰³ <http://www.goethe.de/kue/the/reg/reg/mr/ost/deindex.htm>

Από το 2009 έχει αναλάβει την καλλιτεχνική διεύθυνση του Deutsches Theater ο Ulrich Khuon,¹⁰⁴ ο οποίος αντιλαμβάνεται ως θεμέλιο του καλλιτεχνικού σχεδιασμού του «το χαρακτηριστικό, ξεχωριστό σκηνοθετικό ύφος» και προσλαμβάνει σκηνοθέτες όπως τον Andreas Kriegenburg, τον Stephan Kimmig, τον Sebastian Hartmann, τον Stefan Pucher, την Jette Steckel και τον Dimiter Gotscheff (†2013). Στο σύνολο των ηθοποιών ανήκουν διακεκριμένοι ηθοποιοί όπως η Maren Eggert, η Corinna Harfouch, η Susanne Wolff, ο Samuel Finzi, ο Alexander Khuon και ο Ulrich Matthes. Το ρεπερτόριο περιλαμβάνει κλασικά έργα των Σαίξπηρ, Γκόρκι, Τσέχοφ, Σαρτρ, Ίψεν, Χορνάθ κ.ά., καθώς και έργα σύγχρονων συγγραφέων, όπως των Dea Loher, Rebekka Kricheldorf, Wolfram Lotz και Lot Vekemans. Ο Khuon δηλώνει πως «στο σύγχρονο θέατρο έχουμε αφιερώσει την πεισματάρικη αγάπη μας». Μια φορά το χρόνο λαμβάνουν χώρα στο Deutsches Theater τα „Autorentheatertage“, ένα δεκαήμερο φεστιβάλ σύγχρονης θεατρικής γραφής. Το θέατρο διαθέτει τρεις σκηνές: Το Großes Haus χωρητικότητας 610 θέσεων, το Kammerspiele με 234 θέσεις και το Box –ένα μαύρο «κουτί» στο φουαγιέ του Kammerspiele που χωράει περίπου 70 θεατές.¹⁰⁵



Ιστορίες από το Βιεννέζικο Δάσος (*Geschichten aus dem Wiener Wald*) του Ödön von Horváth σε σκηνοθεσία Michael Thalheimer στο Deutsches Theater, πρεμιέρα: 2013 ©Arno Declair¹⁰⁶

Το συμβόλαιο του Ulrich Khuon διαρκεί ως το 2019 και προς το παρόν δεν φαίνεται να αλλάζει κάτι για το Deutsches Theater στο άμεσο μέλλον. Μπορεί το θέατρό «του» να μην είναι μέρος των επίκαιρων συζητήσεων και διενέξεων των άλλων μεγάλων θεάτρων περί διευθυντικής πολιτικής, αισθητικής και λοιπόν ανησυχιών, σίγουρα όμως μπαίνει στο στόχαστρο των επικριτών όταν πρόκειται για τα δημόσια χρήματα που επενδύονται ειδικά στο θέατρο (ας μην ξεχνάμε πως η βασική πηγή των επιδοτήσεων είναι οι φόροι) αλλά και το ερώτημα που συνοδεύει σχεδόν πάντοτε την κριτική αυτή, για το ρόλο του θεάτρου στην

¹⁰⁴ Από τον Ιανουάριο του 2017 ο γερμανός δραματουργός Ulrich Khuon είναι και πρόεδρος του Ομοσπονδιακού Συνδέσμου Θεάτρων και Ορχηστρών (Deutscher Bühnenverein).

¹⁰⁵ https://www.deutschestheater.de/karten/plaetze_preise/

¹⁰⁶ https://www.deutschestheater.de/service/presse/produktionen/f-j/geschichten_aus_dem_wiener_wald/

κοινωνία. Το ερώτημα αυτό δεν είναι καινούργιο. Ήδη ο Schiller στο δοκίμιό του «Τελικά τι μπορεί να επιτύχει ένα καλό θέατρο;» (Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?, 1784) προσπαθεί να τονίσει την κοινωνική λειτουργία του θεάτρου, με σκοπό να μεταπείσει τους σύγχρονούς του, στους οποίους επικρατούσε η άποψη πως το θέατρο έχει μόνο επίκαιρο, ψυχαγωγικό χαρακτήρα. Συγκεκριμένα, ο Schiller υποστήριξε πως το θέατρο αποτελεί ένα ίδρυμα ηθικής διαμόρφωσης και σχολή πρακτικά εφαρμοσμένης σοφίας, ένα κοινωνικοπολιτικό ίδρυμα και όργανο του Διαφωτισμού και τέλος ένα ίδρυμα αισθητικής.¹⁰⁷ Παρομοίως και ο Lessing χαρακτηρίζει το θέατρο «σχολείο του ηθικού κόσμου».¹⁰⁸ Αλλά και οι πιο σύγχρονοι θα υποστηρίξουν αυτές τις απόψεις. Με σαφώς μπρεχτικές ιδεολογικές επιρροές, λίγο μετά το τέλος του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου, ο σκηνοθέτης Falk Harnack θα υπερασπιστεί το παραδειγματικό, διδακτικό έργο. Η άποψη αυτή θα διατυπωθεί και 15 χρόνια αργότερα (1961) από τον ηθοποιό και σκηνοθέτη Harry Buckwitz. Το θέατρο για αυτούς έχει μια πολιτική αποστολή και απαιτούν το κείμενο και η σκηνοθεσία να βρίσκονται πιο μπροστά από τους θεατές, να γνωρίζουν και να είναι σε θέση να κρίνουν και επικρίνουν την πραγματικότητα. Το θέατρο δηλαδή αναλαμβάνει το λειτουργήμα του καθοδηγητή του κοινού. Το ρόλο αυτό θα του αποδώσουν και στις επόμενες πολυσυζητημένες θεατρικά δεκαετίες του '60, '70 και '80. Προφανώς, σχολιάζει ο Koebner, είναι αναπόσπαστο κομμάτι του γερμανικού θεατρικού κόσμου, η επιθυμία του να διαχωρίσει αυστηρά τον εαυτό του από τις άλλες καθαρά ψυχαγωγικές και εμπορικές επιχειρήσεις.¹⁰⁹

Τον 21ο αιώνα, η συζήτηση αυτή είναι πιο επίκαιρη από ποτέ. «Ποια είναι η αποστολή του θεάτρου σήμερα; Ποιος επιτρέπεται να ανεβαίνει στη σκηνή και να παίζει θέατρο; Ποια είναι η αξία της τέχνης του ηθοποιού; Έχει ανάγκη η πραγματικότητα από ένα θεατρικό προσομοίωμα; Έχει νόημα να ασκείται κριτική στο θέατρο, και αν ναι, τι είδους; Γιατί, ενώ όλα τα οικονομικά περιθώρια έχουν στενέψει, εξακολουθούμε να επιδοτούμε ακριβά Ensembles;» Αυτά είναι μόνο μερικά από τα ερωτήματα που τίθενται όχι μόνο από τους πολέμιους του θεάτρου αλλά και εκ των έσω. Υπό το πρίσμα αυτό, οι μεγαλύτεροι επικριτές του γερμανικού θεάτρου φαίνεται να είναι οι ίδιοι οι δημιουργοί του. Είναι όμως τόσο πολύπλευρη η σύγχρονη γερμανική σκηνή, που ο στόχος της κριτικής δεν είναι πάντοτε σαφής. Στο στόχαστρο βρίσκονται συνήθως τα δημόσια θέατρα, αυτά που απολαμβάνουν τη μεγαλύτερη μερίδα των κρατικών επιδοτήσεων. Ο Thomas Ostermeier –πάντοτε ιδιαίτερα προσεχτικός στις δηλώσεις του για άλλους, ειδικότερα όταν πρόκειται για την θεατρική γενιά

¹⁰⁷ Beutin (2001) 159

¹⁰⁸ Στην *Δραματολογία του Αμβούργου*, <http://gutenberg.spiegel.de/buch/hamburgische-dramaturgie-1183/4>

¹⁰⁹ Koebner (1984) 287-288

πριν ή μετά από αυτόν— έχει εκφράσει το παράπονό του σχετικά με την απαίτηση της ελεύθερης σκηνης ή του off-Theater (των σκηνών και θιάσων δηλαδή που δέχονται σε σχέση με τα δημόσια θέατρα, ελάχιστη έως μηδενική οικονομική υποστήριξη) για αναδιανομή του κρατικού προϋπολογισμού που αφορά τα θέατρα. Αυτό που δεν συνειδητοποιούν, υποστηρίζει ο Intendant της Schaubühne, όταν λένε «πως τα χρήματα που κατασπαράζουν οι μεγάλοι θεατρικοί οργανισμοί, εμείς θα τα αξιοποιούσαμε καλύτερα», είναι πως ουσιαστικά, δίνουν πάτημα στους πολιτικούς να δώσουν λιγότερα στην τέχνη. Είναι σαν να τους λένε «σας δίνουμε περισσότερη τέχνη για λιγότερα χρήματα.»¹¹⁰ Η κατάργηση των σταθερών επιδοτήσεων θα είχε πολλαπλές συνέπειες στη θεατρική πραγματικότητα της Γερμανίας. Λόγω έλλειψης σταθερών πόρων, όλοι οι εργαζόμενοι στα θέατρα θα προσλαμβάνονταν με συμβάσεις για ένα συγκεκριμένο πρότζεκτ ή –στην καλύτερη περίπτωση— για μια μόνο θεατρική περίοδο. Αυτό θα είχε ως συνέπεια την διάλυση των Ensembles, τα οποία αποτελούν ένα από τα πιο θεμελιώδη στοιχεία της γερμανικής σκηνης. Όπως υποστηρίζει ο Ostermeier, κάθε επόμενη επιδότηση θα εξαρτάται από την επιτυχία της προηγούμενης παράστασης, με αποτέλεσμα, η αστάθεια αυτή να οδηγεί επίσης σε ανασφάλεια, με τους ηθοποιούς (και όχι μόνο) να αναζητούν επιπλέον τρόπους εσόδων, γεγονός που πιθανότατα θα οδηγήσει σε καλλιτεχνική ανεπάρκεια καθώς δε θα μπορούν να συγκεντρωθούν μόνο στην τέχνη τους.

Ωστόσο, η κρίση που έχει ξεσπάσει τα τελευταία χρόνια δεν έχει αποκλειστικά οικονομικά αίτια,¹¹¹ αλλά αφορά και το περιεχόμενο και, κυρίως, το νόημα του θεάτρου. Ειδικές εκδηλώσεις όπως η ημερίδα *Προς τι το θέατρο; (Was soll das Theater?)*, που διοργανώθηκε στις αρχές του 2016 από την Ακαδημία των Τεχνών (Akademie der Künste)¹¹² στο Βερολίνο, εκδόσεις, όπως η θεατρολογική μελέτη του κριτικού θεάτρου Jan Künveller με τον ειρωνικό τίτλο *Μισώντας το Θέατρο (Theater Hassen, 2016, εκδ. Tropen, J.G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger GmbH)* ή τα πολυάριθμα άρθρα εφημερίδων που καταπιάνονται με το ζήτημα, φανερώνουν μια έντονη ανησυχία σχετικά με το μέλλον του γερμανικού θεάτρου και τον κοινωνικό του ρόλο. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον μάλιστα παρουσιάζει η άποψη του κοινωνιολόγου Dirk Baecker, καθώς απαλλάσσει το θέατρο από την απαίτηση να «εξυπηρετεί» άλλους κοινωνικούς τομείς πριν από την ίδια την τέχνη. Συγκεκριμένα αναφέρει: «το θέατρο δεν πρέπει να περιορίζεται στον ηθικό, πολιτικό ή παιδαγωγικό του ρόλο, αλλά να λαμβάνεται σοβαρά υπόψη ως Τέχνη. Την κοινωνική λειτουργία που εκπληρώνει το θέατρο,

¹¹⁰ Ostermeier στο περιοδικό *TEXT + KRITIK. Zeitschrift für Literatur* (2013) 5

¹¹¹ Για λεπτομερή ανάλυση βλ. τη μελέτη Schmidt, T. (2017). *Theater, Krise und Reform*. Springer VS, Wiesbaden

¹¹² http://www.adk.de/de/presse/pressemitteilungen.htm?we_objectID=49815

την εκπληρώνει ως τέχνη, μόνο που αυτή πρέπει να αναζητείται και να επιβεβαιώνεται κάθε φορά εκ νέου.»¹¹³



Από την ημερίδα *Προς τι το θέατρο;* (*Was soll das Theater?*, 24.01.2016) στην Akademie der Künste: (από αριστ.) Christine Wahl - κριτικός θεάτρου, Björn Bicker - συγγραφέας, δραματουργός και σκηνοθέτης, Friederike Emmerling – λέκτορας και Ulrich Khuon – Intendant Deutsches Theater © David Baltzer

Ο Intendant του Deutsches Theater δεν αμφισβητεί πάντως τον κοινωνικό ρόλο του θεάτρου. Σε μια ερώτηση περί πολιτικής και την άνοδο των δεξιών κομμάτων στη Ευρώπη, ο Khuon απαντάει ότι «η τέχνη πάντοτε είχε να παλέψει με αισθητικά και πολιτικά κριτήρια, όπως και για το περιεχόμενό της. Δεν μπορεί το θέατρο να τα κάνει αμέσως πάνω του επειδή εμφανίζονται προβλήματα. Είναι προνόμιο να παράγεις τέχνη για μία πόλη.»¹¹⁴ Το θέατρο για τον Khuon είναι «ένας χώρος που αντέχει και μάλιστα επιζητά να γίνονται γύρω του κοινωνικές συζητήσεις, καθώς και να διατυπώνονται διαφορετικές απόψεις, χωρίς να υπάρχει ο φόβος των συνεπειών που θα διακόψουν αυτή τη συζήτηση πριν καλά καλά αρχίσει. Οι παραστάσεις συνεχίζουν και ανεβαίνουν κάθε βράδυ, όσα προβλήματα κι αν εμφανιστούν. Δεν είναι αυτό όμως ο αυτοσκοπός. Το ζήτημα είναι η ισορροπία μεταξύ τάξης και

¹¹³ Baecker (2013) 1

¹¹⁴ <http://www.berliner-zeitung.de/25203968> ©2017

ελευθερίας.»¹¹⁵ Ο γερμανός δραματουργός υποστηρίζει τον δημόσιο ρόλο του θεάτρου και τη σημασία του για την διατήρηση της ανοιχτής κοινωνίας και της δημοκρατίας, την εναντίωση στην απομόνωση ενός έθνους και το μίσος απέναντι σε άλλους λαούς ή θρησκείες. Το μόττο του Deutsches Theater αυτή την θεατρική περίοδο είναι η ενθαρρυντική φράση «Κανένα φόβο από κανέναν!»¹¹⁶



Δεν φοβάται κανέναν: ο Intendant του Deutsches Theater, Ulrich Khuon © Arno Declair

4.4. Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz

και το Regietheater (θέατρο του σκηνοθέτη)

Είναι πλέον αδιανόητο να μην συμπεριλαμβάνεται ο όρος Regietheater στη συζήτηση περί κριτικής και αξιολόγησης μιας παράστασης. Είναι ένας αμφιλεγόμενος όρος που συνήθως χρησιμοποιείται όταν ένα θεατρικό κείμενο που ανεβαίνει στη σκηνή έχει υποστεί πολλές περικοπές ή καθολικές αλλαγές σε σχέση με το πρωτότυπο. Η χρήση του όρου δείχνει ξεκάθαρα πως, αφενός υπηρετεί ως «κάδος» για όλα αυτά που θεωρούνται άσχημα και ανεπιτυχή επί

¹¹⁵ Από το πρόγραμμα της περιόδου 16/17 του DT: https://issuu.com/dtmagazin/docs/spielzeitbuch_16-17_online_11062016

¹¹⁶ Keine Angst vor Niemand!

σκηνής, αφετέρου περιγράφει μια μορφή ενασχόλησης με το θεατρικό κείμενο που θέτει υπό συζήτηση την αποστολή του θεάτρου και τον ρόλο του θεατή.¹¹⁷

*Regietheater ist eine deutsch-deutsche Angelegenheit gewesen.*¹¹⁸



119

Η Volksbühne χτίστηκε το 1913-14 στο κέντρο του τότε Βερολίνου, σύμφωνα με τα σχέδια του Oskar Kaufmann.¹²⁰ Πάνω από έναν αιώνα «στέκεται» στο ίδιο σημείο, σε μια πλατεία, η οποία στη διάρκεια των εκατό αυτών ετών έχει αλλάξει όνομα έξι φορές: Babelsberger, Bülow, Horst-Wessel, Liebknecht, Luxemburg, και τελικώς πλατεία Rosa-Luxemburg. Χαρακτηριστική είναι η επιγραφή που χαραχτηκε στην πρόσοψη του κτιρίου: «Η τέχνη στον λαό» (die Kunst dem Volke). «Volksbühne» σημαίνει «σκηνή του λαού» και αρχικά την ονομασία αυτή είχε κάθε θεατρικός οργανισμός που με τις συμμετοχές των μελών του συλλόγου που τον είχε ιδρύσει, πραγματοποιούσε θεατρικές παραστάσεις για τις οποίες τα μέλη λάμβαναν μειωμένα εισιτήρια. Η ιδέα της «σκηνή του λαού» γεννήθηκε το 1890 και έδωσε τη δυνατότητα στη σοσιαλιστική δημοκρατική εργατική τάξη, καταρχήν να συμμετέχει στην πολιτιστική ζωή και

¹¹⁷ Gutjahr (2008) 5

¹¹⁸ Μτφρ: Το θέατρο του σκηνοθέτη ήταν μια γερmano-γερμανική υπόθεση. Günter Heeg στον Gutjahr (2008) 65.

¹¹⁹ © <https://www.facebook.com/volksbuehne>

¹²⁰ Ο Oskar Kaufmann ήταν αρχιτέκτονας ουγγροεβραϊκής καταγωγής που εργάστηκε από το 1895 μέχρι το 1933 στη Γερμανία και ασχολήθηκε κυρίως με την κατασκευή θεάτρων. Πέρα από την Volksbühne, έργα του στο Βερολίνο αποτελούν η Krolloper, το Hebbel-Theater, το Renaissance-Theater, κ.ά.

αμέσως μετά να διαμορφώσει ένα πολιτικοποιημένο πρόγραμμα παραστάσεων, αλλά και να χτίσει δικά της θέατρα. Ένα από αυτά τα θέατρα ήταν η Volksbühne Berlin.

Στη Volksbühne έδρασαν σημαντικές –σε παγκόσμιο επίπεδο– προσωπικότητες του θεάτρου, με πιο γνωστούς τον Max Reinhardt (Intendant του θεάτρου από το 1915 μέχρι το 1918) και τον μαθητή του Erwin Piscator (από το 1924 μέχρι το 1927).¹²¹ Αναλογιζόμενη την βαριά αυτή ιστορία της, η Volksbühne αναφέρει στην ιστοσελίδα της: «Εδώ στην Volksbühne επεκτάθηκαν τα όρια της τέχνης και προσδιορίστηκαν εκ νέου οι ορισμοί του θεάτρου και τα είδη του. Εδώ αναπτύχθηκε επίσης το θέατρο πολυμέσων, εδώ γεννήθηκε η ιδέα του Piscator για το *απόλυτο θέατρο* (Totaltheater) που επικρατεί έως σήμερα πάνω σε όλα ως έννοια και σύλληψη.»¹²² Το τέλος του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου βρίσκει την Volksbühne, όπως άλλωστε και πολλά άλλα κτίρια του Βερολίνου, σε συντρίμια. Η αναστήλωσή της θα γίνει μόλις το 1950-54 με μια αρκετά απλοποιημένη πρόσοψη. Ως ένα από τα βασικά θέατρα της ΛΔΓ, απέκτησε ένα πρόγραμμα παραστάσεων που συνδύαζε σύγχρονα έργα με τη μοντέρνα (για την εποχή της) αισθητική του θεάτρου του σκηνοθέτη (Regietheater). Πρότυπα αποτέλεσαν τα έργα του Heiner Müller και οι σκηνοθεσίες των Benno Besson και Fritz Marquardt.¹²³

Το 1992, τον ρόλο του Intendant της Volksbühne αναλαμβάνει ο Frank Castorf. Εκτός από τις δικές του σκηνοθεσίες, καθοριστικές για τη δεκαετία του 1990 θα είναι οι παραστάσεις των Christoph Schlingensiefel (†2010),¹²⁴ Johann Kresnik και Christoph Marthaler. Από το 2001 μέχρι το 2010, μεγάλη επίδραση στην ταυτότητα του θεάτρου θα έχουν οι σκηνοθεσίες του Dimiter Gotscheff (†2013).¹²⁵ Την περίοδο που διανύουμε, δίπλα από τον Castorf και τον Marthaler, γνωρίζουν διεθνή επιτυχία οι δουλειές των Herbert Fritsch και René Pollesch.

Δύο χρόνια έχουν περάσει από την ανακοίνωση πως ο Chris Dercon, βέλγος κριτικός τέχνης, θεωρητικός του θεάτρου, ειδικός πολιτιστικής διαχείρισης και διευθυντής της Tate Modern στο Λονδίνο, θα αναλάβει τη διεύθυνση της Volksbühne από τη θεατρική περίοδο 2017/18. Από την πρώτη στιγμή ξεκίνησε μια πολιτιστική αλλά και πολιτική¹²⁶ διαμάχη. Το όνομα του Frank Castorf και οι εμβληματικές σκηνοθεσίες του εδώ και 25 χρόνια, είναι τόσο

¹²¹ Ιδρυτής του «θεάτρου του προλεταριάτου», πρόδρομος του επικού θεάτρου αλλά και του πολιτικού Regietheater μαζί με τον Leopold Jessner, Dietze (2015) 94, 108.

¹²² «πάνω σε όλα» ενν. σε κάθε παραγωγή και δράση του θεάτρου, https://www.volksbuehne-berlin.de/deutsch/volksbuehne/archiv/geschichte_des_hauses/

¹²³ https://www.volksbuehne-berlin.de/deutsch/volksbuehne/archiv/geschichte_des_hauses/

¹²⁴ Ο Schlingensiefel θεωρείται από τις «μεγάλες απώλειες» του γερμανικού θεάτρου καθώς απεβίωσε σε ηλικία μόλις 50 ετών, προσβληθείς από καρκίνο του πνεύμονα.

¹²⁵ Βούλγαρος σκηνοθέτης που έδρασε κυρίως στη Γερμανία. Την ημέρα του θανάτου του, οι εφημερίδες έγραψαν για τον χαμό ενός «από τους σημαντικότερους σκηνοθέτες στο γερμανόφωνο θέατρο», βλ. <http://www.zeit.de/kultur/2013-10/dimiter-gotscheff-gestorben> και <http://www.sueddeutsche.de/kultur/theater-regisseur-dimiter-gotscheff-ist-tot-1.1799203>.

¹²⁶ Τον εκάστοτε Intendant της Volksbühne ορίζει πολιτικός φορέας, η Γερουσία που είναι υπεύθυνη για θέματα πολιτισμού του Βερολίνου (Kultursenat Berlin).

στενά συνδεδεμένες με την Volksbühne, γεγονός που προβληματίζει την πλειονότητα του θεατρόφιλου κοινού σχετικά με τη διαδοχή του από έναν «μάνατζερ των τεχνών», όπως αποκαλούν τον Dercon.



Chris Dercon¹²⁷

Ο Castorf ανέλαβε τη θέση του Intendant στην Volksbühne σε μια κρίσιμη για το θέατρο περίοδο. Με την ανέγερση του Τείχους, το δυτικό Βερολίνο έμεινε σχετικά φτωχό από θέατρα, καθώς τα περισσότερα έτυχε να βρίσκονται στην άλλη πλευρά του. Το γεγονός αυτό οδήγησε στην ίδρυση νέων θεατρικών οργανισμών και στην ανέγερση νέων κτιρίων για τη φιλοξενία τους. Με την πώση του Τείχους και την επανένωση της Γερμανίας, ο κρατικός προϋπολογισμός δεν αρκούσε για να καλύψει την πληθώρα των θεάτρων, με αποτέλεσμα οι διοικητικές αρχές να εξετάζουν το ενδεχόμενο κλεισίματος πολλών εξ αυτών.¹²⁸ Το 1991 η Volksbühne αποτέλεσε ένα από τα υποψήφια προς κλείσιμο θέατρα, όμως ο υπεύθυνος για πολιτιστικά θέματα στην γερουσία, Ulrich Roloff-Momin, έδωσε στο θέατρο μια ακόμα ευκαιρία, την οποία έβλεπε στις ικανότητες του πλέον επίμαχου σκηνοθέτη του Βερολίνου, τον Frank Castorf. Το περιθώριο που δόθηκε στον Castorf για να ανανεώσει το θέατρο με ένα «νέο Ensemble, διψασμένο για καλλιτεχνική πρωτοπορία και θάρρος να δημιουργήσει σύγχρονο, πολιτικό θέατρο», ήταν δύο χρόνια.¹²⁹ Ο Castorf αποδέχτηκε με ενθουσιασμό την πρόταση και με επιτυχία προχώρησε σε κινήσεις που ήταν πολύ κοντά στους αρχικούς στόχους της Volksbühne από την ίδρυσή της. Υπό τη διεύθυνσή του το θέατρο ανοίχτηκε σε

¹²⁷ © Dazaifu89 (<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>), via Wikimedia Commons

¹²⁸ Το κλείσιμο του Shillertheater το 1993 προκάλεσε έντονες αντιδράσεις στο θεατρόφιλο κοινό και τους κριτικούς του Βερολίνου και οι συζητήσεις γύρω από αυτό θεωρούνται από τις πιο έντονες και σημαντικές στην ιστορία του σύγχρονου γερμανικού θεάτρου.

¹²⁹ Carlson (2009) 100

ένα νεώτερο αλλά και πιο «λαϊκό» κοινό, το οποίο οι σκηνοθεσίες των θεάτρων της Δύσης άφηναν αδιάφορο. Προσέγγισε το κοινό αυτό, προσφέροντας μειωμένα ή και δωρεάν εισιτήρια για φοιτητές και ανέργους και προβάλλοντας τη δουλειά της Volksbühne στους κινηματογράφους της γειτονιάς ή στο δρόμο με τη μορφή μικρών δρώμενων. Η επιτομή της εργατικής, αριστερίζουσας και κάπως νοσταλγικής για την πρώην Ανατολική Γερμανία αυτής εικόνας, ήταν η τοποθέτηση της λέξης «OST» (Ανατολή, εννοώντας Ανατολικό Βερολίνο) στην πρόσοψη του κτιρίου. Παρά τον ενθουσιασμό που μπορεί να προκάλεσε αυτό το νέο πρόσωπο της Volksbühne, που ταίριαζε απόλυτα στην γειτονιά στην οποία βρισκόταν, το Prenzlauer Berg, μια περιοχή στην οποία είχαν εγκατασταθεί φοιτητές, επίδοξοι καλλιτέχνες, άστεγοι και άνεργοι, η επιτυχία του θεάτρου δε θα είχε επιτευχθεί εάν ο Castorf δεν προσέφερε και το θέαμα που θα προσέλκυε το κοινό, παρατηρεί πολύ σωστά ο Carlson.¹³⁰

Ο Castorf γίνεται ηγετική μορφή του σύγχρονου Regietheater. Οι σκηνοθεσίες του στα κλασικά έργα χαρακτηρίζονται «εξωφρενικές».¹³¹ Επεμβαίνει ουσιαστικά στο *Zeitgeist* των έργων: η πλοκή τοποθετείται σε άλλη εποχή, οι έντονα σεξουαλικοί χαρακτήρες απομακρύνονται από τα συνηθισμένα πρότυπα, ξέφρενη ροκ και ποπ μουσική ντύνουν τις σκηνές και το ίδιο το κείμενο ενίοτε κομματιάζεται και ενώνεται με γραφές άλλων συγγραφέων και ποιητών. Οι ιστορίες του Castorf δεν αλλάζουν μόνο χρόνο, αλλά και τόπο, ακόμα και κουλτούρα, ενώ στις σκηνοθεσίες του ο Innes και η Shevtsova εντοπίζουν παραλογισμό κατά τα ντανταϊστικά πρότυπα.¹³² Οι χαρακτήρες του όμως δεν φαίνεται να αντιλαμβάνονται αυτόν τον παραλογισμό, σε αντίθεση με τους θεατές, που, παρά την πληθώρα των υπερβολικών στοιχείων vaudville, burlesque, cabaret αλλά και σύγχρονου clubbing, εντοπίζουν μέσα σε αυτή την υπερβολή και κάτι από την καθημερινότητά τους, δοσμένη απλώς σε υπέρμετρο βαθμό.¹³³

Το Regietheater αποτέλεσε την απόλυτη παρέμβαση στο κείμενο και την τοποθέτηση του οράματος του σκηνοθέτη πάνω από όλα. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η παρατήρηση του ηθοποιού, θεατροκριτικού και συγγραφέα Robin Detje: αντί «OST», η μεγάλη, φωτεινή επιγραφή στην οροφή της Volksbühne, θα μπορούσε να γράφει «ΕΓΩ».¹³⁴ Βέβαια, ο Detje αναφέρεται περισσότερο στην προσωπικότητα του Castorf και στον τρόπο με τον οποίο χειρίζεται συνεργάτες και συναδέλφους,¹³⁵ όμως η βασική κριτική που δέχεται το

¹³⁰ Ο.π 100-101

¹³¹ Ο.π 101

¹³² Eilers, Imer και Müller στην ειδική έκδοση «Castorf», του περιοδικού *Theater der Zeit*, νομ.8, 2016, 7

¹³³ Innes και Shevtsova (2013) 107

¹³⁴ Detje (2002) 216

¹³⁵ Χαρακτηριστική έως σκανδαλώδης είναι η συνέντευξη που παραχώρησε στην *Berliner Zeitung* (07.10.1997), όπου μίλησε απαξιωτικά σχεδόν για κάθε σκηνοθέτη που εργαζόταν στην Volksbühne και για τον βασικό

Regietheater αφορά ακριβώς αυτό τον ναρκισσισμό και την επιβολή του σκηνοθέτη απέναντι στο κείμενο αλλά και στους υπόλοιπους συντελεστές (φυσικά και μη πρόσωπα) μιας παράστασης. Όμως, όπως έχει προαναφερθεί, πλέον το Regietheater δεν δέχεται μόνο κριτική. Ειδικότερα στην περίπτωση του Castorf, το «είδος» έχει βρει τη λειτουργία του, σημειώνει ο καθηγητής θεατρολογίας Günter Heeg: ο τρόπος με τον οποίο ο Castorf χειρίζεται το παρελθόν, σημαίνει για το θέατρο να κάνει παραγωγική χρήση του αναχρονισμού,¹³⁶ δηλαδή να επεμβαίνει το θέατρο μέσω του αναχρονισμού στο μέλλον (σ.σ.: η επέμβαση και προσαρμογή του *Zeitgeist* που αναφέρθηκε νωρίτερα). Εφόσον το Regietheater αποσκοπεί και πετυχαίνει αυτό, τότε αποτελεί πράγματι, σύγχρονο θέατρο.¹³⁷ Ο Castorf διαθέτει ένα αξιοσημείωτο ταλέντο να πλέκει πολιτικές ιδέες, κοινωνικές καταστροφές, ιστορικά γεγονότα, παγκόσμιες φιλοσοφικές ιδέες και πεμπουσίες. Ένα από τα βασικά του εργαλεία σε αυτό είναι οι αναφορές από άλλα θεατρικά κείμενα, κάθε λογής λόγοι και καταγραμμένες απόψεις, σίχοι από τραγούδια, κ.ά. Χρησιμοποιεί ό,τι χρειάζεται για να μεταφέρει το μήνυμα που επιθυμεί, μπλέκοντας εποχές, ιδεολογίες και αισθητικές με ιδιαίτερα αναρχική διάθεση απέναντι στο θέατρο και τα κείμενα. «Με ενδιαφέρουν αναχρονιστικά πράγματα όπως η ιστορία και η λογοτεχνία» αναφέρει ο ίδιος ο Castorf, και συμπληρώνει: «με ενδιαφέρει ο Ντοστογιέφσκι, γιατί βρίσκω σε αυτόν μια συγκεκριμένη κοινωνική κατάσταση, το αδιέξοδο, την αθλιότητα, την ευθραυστότητα του ανθρώπου.»¹³⁸ Δεν μπορεί να αμφισβητήσει κανείς τη βαθιά λογοτεχνική γνώση του Frank Castorf. Το αποδεικνύει ο εξαιρετικός τρόπος με τον οποίο παρεμβαίνει στο βασικό κείμενο μιας παράστασης: το αποδομεί¹³⁹ και εισάγει σε αυτό λέξεις, φράσεις ή και σελίδες ολόκληρες από άλλα έργα, γεγονός που του έχει προσάψει το προσωνύμιο «Stücke – Zertrümmerer» (διαμελιστής έργων). Αγαπημένη επιλογή του αποτελούν αποσπάσματα από τα ιδιαίτερα κείμενα του Heiner Müller. «Το ριζοσπαστικό Regietheater απαιτεί έναν ιδιοφυή σκηνοθέτη που θα μπορεί να προσφέρει συνεχώς περισσότερα», υποστηρίζει ο Thomas Ostermeier, ο οποίος τοποθετεί τον Castorf στην κορυφή του είδους.¹⁴⁰

δραματουργό του θεάτρου, Matthias Lilienthal, ο οποίος μάλιστα με πρόταση του ιδίου του Castorf είχε πάει στο Βερολίνο. Το γεγονός πως ο Castorf συμπεριέλαβε ειρυνικά και τον εαυτό του στην κριτική δεν απαλύνει τον ανταγωνισμό, με αποτέλεσμα την αποχώρηση του Lilienthal την επόμενη χρονιά.

¹³⁶ Στη λογοτεχνία: η μεταφορά ενός πολιτισμικού στοιχείου που χαρακτηρίζει μια συγκεκριμένη ιστορική περίοδο σε αφήγηση που αναφέρεται σε μίαν άλλη εποχή.

¹³⁷ Heeg στον *Gutjahr* (2008) 32

¹³⁸ <http://www.sueddeutsche.de/kultur/frank-castorf-im-gespraech-kunst-braucht-wahnsinn-1.2973912>

¹³⁹ Αποδόμηση σύμφωνα με την ερμηνευτική θεωρία του Ντερριντά, δηλαδή τη λεπτομερή ανάγνωση κειμένων με στόχο την υπόδειξη ότι κάθε δεδομένο κείμενο, αντί να είναι ένα ενωμένο όλο, έχει αδιάλλακτα αντιφατικά νοήματα.

¹⁴⁰ Ostermeier στον *Gutjahr* (2008) 61, 63



Εκδόσεις – αφιερώματα στον Frank Castorf © Vanessa Christodoulou

Η συζήτηση γύρω από το Regietheater φτάνει στο αποκορύφωμά της προς το τέλος της δεκαετίας του '90 και μετατρέπεται σε έντονη αντιπαράθεση με αφορμή τις σκηνοθεσίες του Castorf. Παραμένει στην επικαιρότητα και την επόμενη δεκαετία, με ημερίδες αφιερωμένες εξ ολοκλήρου σε αυτή, ποικίλες εκδόσεις και αρθρογραφία.¹⁴¹ Παρόλο που ο όρος σήμερα έχει γίνει πλέον αποδεκτός και οι συνειρμοί που προκαλεί δεν είναι απαραίτητα αρνητικά επιφορτισμένοι, η νέα γενιά σκηνοθετών, ηθοποιών και κριτικών προσπαθεί να απαλλαχθεί από το Regietheater και να το κατηγοριοποιήσει ως βαρετή και παρωχημένη ιδιαιτερότητα της προηγούμενης γενιάς.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει η περίπτωση του Herbert Fritsch, πρώην ηθοποιού στο Ensemble του Castorf και στη συνέχεια σκηνοθέτη, μεταξύ άλλων και στην Volksbühne. Ενώ ο ίδιος γαλουχήθηκε κατά κάποιον τρόπο από το Regietheater, σήμερα αποτελεί έναν από τους μεγαλύτερους απαξιωτές του. «Το Regietheater είναι συνδυασμένο με πολλή γνώση και οι θεατές είναι σε αυτή την περίπτωση οι ηλίθιοι, αυτοί οι οποίοι πρέπει να νιώθουν ενοχές επειδή δεν κατάλαβαν κάτι» αναφέρει σε μια συνέντευξη, σχολιάζοντας παράλληλα πως θεωρεί αυτή τη στάση αλαζονική και ανόητη και ξεκαθαρίζοντας πως ο ίδιος δεν επιθυμεί να διδάξει το κοινό.¹⁴² Πράγματι, οι σκηνοθεσίες του Fritsch είναι πρώτα απ' όλα διασκεδαστικές. Οι ηθοποιοί είναι πάντοτε εξαιρετικά «κουρδισμένοι» και απόλυτα συντονισμένοι στο ύφος της παράστασης, υποδύομενοι χαρακτήρες απρόσωπους, αλλόκοτους και πολύ μακριά από

¹⁴¹ Βλ.π.χ. το 6^ο Συμπόσιο στο πλαίσιο της σειράς εκδηλώσεων «Το θέατρο και το πανεπιστήμιο συζητούν», που πραγματοποιήθηκε στο Thalia Theater στο Αμβούργο στις 23 Σεπτεμβρίου 2007.

¹⁴² <https://www.morgenpost.de/kultur/berlin-kultur/article134769845/Ein-bisschen-Chaos-an-der-Komischen-Oper.html>

την πραγματικότητα. Από την άλλη, τα ίδια τα κείμενα αποτελούν απλώς μία βάση για αυτό που συμβαίνει στη σκηνή. Μία από τις μεγαλύτερες σκηνοθετικές επιτυχίες του Fritsch είναι πάνω στο *Μουρμουρητό* (*Murmel Murmel*, Dieter Roth, 1974), ένα έργο 176 σελίδων και διάρκειας μίας ώρας και σαράντα λεπτών, κατά την οποία οι ηθοποιοί επαναλαμβάνουν αποκλειστικά την γερμανική έκφραση για το μουρμουρητό, «Murmel, Murmel». ¹⁴³ Το έργο αυτό θα μπορούσε να αποτελεί την προτίμηση κάθε σκηνοθέτη που θέλει να προβάλει αποκλειστικά το δικό του όραμα επί σκηνής. Το θέατρο που παράγει ο Fritsch μπορεί να είναι ανάλαφρο και να αποποιείται το πολύ και πολύπλοκο κείμενο, όμως η προσέγγισή του στους κλασικούς δεν είναι ιδιαίτερα διαφορετική από αυτή των σκηνοθετών του Regietheater. Για παράδειγμα, οι παρεμβάσεις και περικοπές που έκανε στο *Κουκλόσπιτο* του Ίψεν (*Nora*, 2010, Theater Oberhausen) αφήνουν μόνο έναν σκελετό του αρχικού κειμένου ¹⁴⁴ γεγονός που, σε συνδυασμό με τις γκροτέσκες φιγούρες του, οδήγησε σε ένα κωμικό αποτέλεσμα, απομακρύνοντας την παράσταση κατά πολύ από το πνεύμα του συγγραφέα. Εν τέλει, οι θεατές στις παραστάσεις του δέχονται έναν καταιγισμό αισθητικά δυνατών εικόνων και ήχων, όμοιων με τα πυκνά νοήματα του Regietheater.



Murmel, Murmel στο Bergen International Festival © Thomas Aurin ¹⁴⁵

¹⁴³ <https://www.volksbuehne-berlin.de/praxis/murmel/>

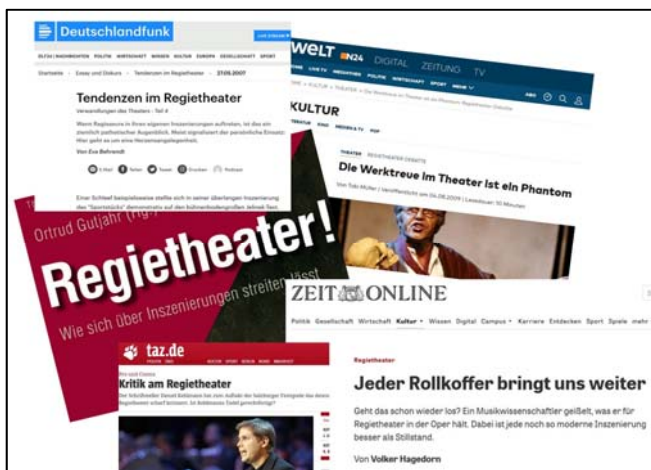
¹⁴⁴ https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=4833:nora-herbert-fritsch-laesst-in-ibsens-puppenheim-die-zombies-und-pueppchen-tanzen&catid=38&Itemid=40

¹⁴⁵ <http://www.fib.no/en/Press/Press-photos/Press-photos-2014/Murmel-Murmel/>



Nora © Thomas Aurin¹⁴⁶

Οι παραστάσεις του είναι τόσο χαρακτηριστικές και αναγνωρίσιμες¹⁴⁷, γεγονός που θα μπορούσε να τον κατατάξει στους σκηνοθέτες του σύγχρονου Regietheater, όσο κι αν ο ίδιος αρνείται τον όρο. Η περίπτωση του Fritsch και κυρίως η θεατρική του επιτυχία αποδεικνύει τη δυσκολία να δοθεί ένας απόλυτος ορισμός στο Regietheater, που συχνά χρησιμοποιείται ακόμα απλώς για να περιγράψει και κατακρίνει οτιδήποτε κακόγουστο συμβαίνει στη σκηνή. Το γεγονός αυτό επιδεικνύει εν τέλει και την ανάγκη να αποδεσμευτεί το γερμανικό θέατρο από τον όρο αυτό και τις ξεπερασμένες πλέον αντιπαραθέσεις γύρω από αυτόν.



Αγαπημένο θέμα των γερμανικών πολιτιστικών μέσων ενημέρωσης: κριτική στο Regietheater.

¹⁴⁶archiv2.berlinerfestspiele.de/en/archiv/festivals2011/03theatertreffen11/tt11_programm/tt11_programm_gastspiele/tt11_programmlistedetailseite_gast_20453.php

¹⁴⁷Πέρα από αυτά που έχουν ήδη αναφερθεί, χαρακτηριστικά των παραστάσεών του αποτελούν τα έντονα χρώματα που χρησιμοποιεί στους φωτιζόμενους τοίχους του σκηνικού, τα υπερμεγέθη σε σχέση με τους ηθοποιούς αντικείμενα επί σκηνής ή το μακιγιάρισμα και ντύσιμο των ηθοποιών, που τους κάνει να μοιάζουν με γκροτέσκες συνθετικές κούκλες.

4.5. Schaubühne am Lehniner Platz

και πώς ο Thomas Ostermeier ίσως έσωσε το γερμανικό θέατρο

Η Schaubühne am Lehniner Platz αποτελεί το μεγαλύτερο θέατρο του δυτικού Βερολίνου. Ιδρύθηκε ως ιδιωτικό θέατρο το 1962 με την ονομασία Schaubühne am Halleschen Ufer και χαρακτηριζόταν εξ αρχής από ένα ιδιαίτερο πολιτικοκοινωνικό ρεπερτόριο. Το 1970, γύρω από τον ανατρεπτικό σκηνοθέτη Peter Stein,¹⁴⁸ συγκεντρώθηκε μια ομάδα νεαρών καλλιτεχνών, οι οποίοι, με πρωτοποριακές δομές συλλογικής θεατρικής δημιουργίας, άνοιξαν ένα νέο κεφάλαιο στην ιστορία του ευρωπαϊκού θεάτρου.

Το 1981 η Schaubühne μετακομίζει στο κτίριο που προηγουμένως φιλοξενούσε τον κινηματογράφο «Universum» στην κεντρική λεωφόρο Kurfürstendamm, και αλλάζει την ονομασία της σε Schaubühne am Lehniner Platz. Σχεδιασμένο αρχικά από τον αρχιτέκτονα Erich Mendelsohn, το διατηρητέο κτίριο προσαρμόζεται το 1978-81 στις ανάγκες ενός σύγχρονου θεάτρου από τον Jürgen Sawade. Το ανακαινισμένο κτίριο χαρακτηρίζεται από μια αρχιτεκτονική ιδιαιτερότητα: δεν υπάρχει συγκεκριμένη, σταθερή σκηνή. Αντίθετα, ο 68,8μ. μακρής και 33μ. πλατύς εσωτερικός χώρος (με στέγη από 6μ. μέχρι 8μ.) μπορεί να προσαρμοστεί και διαμορφωθεί σε σχήμα και μέγεθος ανάλογα με τις ανάγκες κάθε παραγωγής.¹⁴⁹ Έτσι, μπορεί να φιλοξενήσει παραστάσεις για 2000 θεατές ή να χωριστεί σε τρεις σκηνές, χωρητικότητας 300, 500 και 700 θεατών. Τον πρωτότυπο αυτό σχεδιασμό συμπληρώνει το πάτωμα, το οποίο μπορεί να ρυθμιστεί σε διάφορα επίπεδα δημιουργώντας επιπλέον δυνατότητες σκηνογραφίας ή χώρο για το κοινό. Άλλωστε, οι παραγωγές της Schaubühne έδιναν πάντοτε ιδιαίτερη σημασία στην σκηνογραφία αλλά και στη σχέση σκηνή - θεατή. Παραστάσεις όπως ο επτάωρος *Άμλετ* σε σκηνοθεσία Klaus Michael Grüber (1982-83), *Οι Νέγρες* του Genet σε σκηνοθεσία Peter Stein (1982-83) ή η διασκευή της *Ορέστειας* του Αισχύλου, *Antikenprojekt II*, πάλι σε σκηνοθεσία Stein (1980-81), είναι χαρακτηριστικά παραδείγματα άριστης εκμετάλλευσης των εξαιρετικών αρχιτεκτονικών δυνατοτήτων του κτιρίου.¹⁵⁰

¹⁴⁸ Ο κριτικός M. Merschmeier βάπτισε τον Stein «Max Reinhardt B'», Carlson (2009) 16

¹⁴⁹ Condee και Irmer στους Williams και Hamburger (2008) 270

¹⁵⁰ Για λεπτομερή περιγραφή και φωτογραφίες της σκηνογραφίας της κάθε παράστασης, βλ. το άρθρο του Martin Graue "West German Scenography", *TDR* 28 (1984) 95-7



Schaubühne: «Εδώ υπάρχει ζουμί» ©Vanessa Christodoulou

Σίγουρα η αρχιτεκτονική του κτιρίου και η τεχνολογία επηρέασαν τη σκηνοθεσία των παραστάσεων της Schaubühne από το 1981 και μετά. Σε κάθε περίπτωση όμως δε θα πρέπει να αγνοήσουμε τη συμβολή των καλλιτεχνών που βρέθηκαν να εργάζονται εκεί την εποχή εκείνη. Δίχως το ταλέντο, τις ιδέες και τη διάθεση για πειραματισμό, ειδικότερα ως προς την εφαρμογή του οράματος του σκηνοθέτη στον χώρο, οποιαδήποτε αρχιτεκτονική ή σκηνογραφική πρωτοπορία από μόνη της μπορεί να είχε περάσει απαρατήρητη ή και να είχε αποτύχει. Με τον Peter Stein ως κύριο εκπρόσωπό της, και τη συνέργεια του δραματουργού Dieter Sturm, του σκηνοθέτη και ηθοποιού Klaus Michael Grüber και του συγγραφέα Botho Strauß, η Schaubühne έγινε μία από τις ηγετικές¹⁵¹ σκηνές του γερμανόφωνου, αλλά και του ευρωπαϊκού θεάτρου της δεκαετίας του '70, ενώ για περισσότερο από μία δεκαετία καθόριζε αυτό που αυτό που αντιλαμβανόταν κανείς με τον όρο «προοδευτικό θέατρο.»¹⁵² Τον Peter Stein θα ακολουθήσουν στη διεύθυνση του θεάτρου οι Luc Bondy, Jürgen Gosch και Andrea Breth.

Επιπλέον, η Schaubühne ξεχώριζε όχι μόνο με τις παραγωγές της, αλλά και για τον ίδιο τον τρόπο λειτουργίας της, ο οποίος ακολουθούσε ένα μαρξιστικού τύπου μοντέλο: οι ηθοποιοί και οι άλλοι συμβαλλόμενοι, από τη διοίκηση μέχρι τους τεχνικούς, είχαν λόγο και αποφάσιζαν για τις μελλοντικές παραγωγές, καθώς και για τους σκηνοθέτες αυτών. Με απώτερο στόχο να ενισχυθεί η ιδέα του συνόλου και να αποφευχθούν ιεραρχίες, ηγετικές

¹⁵¹ Ο Enghardt συγκεκριμένα την ονομάζει «την ηγετική σκηνή (Leitbühne) του γερμανόφωνου θεάτρου», Enghardt (2013) 56

¹⁵² Enghardt (2013) 72

προσωπικότητες και διασημότητες, επικρατούσε ισότητα μέχρι και στους μισθούς όλων των συνεργατών. Στην πράξη όμως, το ταλέντο ορισμένων εντέλει επικράτησε, με πολλούς διάσημους ηθοποιούς να μπαίνουν στο Ensemble και να ξεχωρίζουν. Ανάμεσά τους, οι Jutta Lampe, Edith Clever, Michael König, Otto Sander, Bruno Ganz κ.ά.¹⁵³

Πάνω από τριάντα προσκλήσεις στο Berliner Theatertreffen, σαράντα τέσσερις τηλεοπτικές λήψεις και προβολές παραγωγών και πληθώρα παραστάσεων σε άλλα θέατρα, αποδεικνύουν την επιτυχία της Schaubühne. Χαρακτηριστικά του ύφους του θεάτρου είναι η προσεκτική και ψυχολογική προσέγγιση και προβολή των κειμένων και των εκάστοτε εποχών της παγκόσμιας λογοτεχνίας. Το ρεπερτόριό της περιλαμβάνει αρχαία ελληνική τραγωδία, Σαίξπηρ και Τσέχοφ, συγγραφείς του 19^{ου} αιώνα, γερμανούς και γάλλους κλασικούς, αλλά και νεώτερα έργα συγγραφέων όπως ο Botho Strauß και ο Peter Handke.¹⁵⁴

Το 1999 ξεκινάει μια νέα εποχή για την Schaubühne: τα ηνία της αναλαμβάνει από κοινού μια ομάδα νέων καλλιτεχνών που αποτελείται από τη χορογράφο Sascha Waltz και τον συνεργάτη και σύζυγό της, Jochen Sandig, τον σκηνοθέτη Thomas Ostermeier και τον Jens Hillje στη θέση του δραματουργού, συνάδελφο και φίλο του Ostermeier από την εποχή της Baracke στο Deutsches Theater. Διαφωνίες πάνω στη διαχείριση των κρατικών επιδοτήσεων¹⁵⁵ θα οδηγήσουν σε παραίτηση της Waltz το 2004/05. Από το 2009 και μετά, ο Ostermeier αναλαμβάνει ως μοναδικός Intendant την Schaubühne. Παράλληλα με εκείνον και τους γερμανούς σκηνοθέτες Michael Thalheimer, Falk Richter και Marius von Mayenburg, σκηνοθετούν στην Schaubühne σε τακτά χρονικά διαστήματα σκηνοθέτες διεθνούς φήμης όπως ο Ιταλός Romeo Castellucci, η Αγγλίδα Katie Mitchell και η χορογράφος Constanza Macras από την Αργεντινή. Στο Ensemble της Schaubühne ανήκουν επίσης ιδιαίτερα γνωστοί ηθοποιοί, ορισμένοι εκ των οποίων εργάζονται και στον κινηματογράφο και την τηλεόραση, όπως η Nina Hoss και ο Lars Eidinger. Κάθε χρόνο οι παραγωγές της περιοδεύουν με πάνω από εκατό παραστάσεις διεθνώς, ενώ στο Βερολίνο μπορεί να παρακολουθήσει κανείς μέχρι και τρεις παραστάσεις την ημέρα, συχνά και με αγγλικούς ή γαλλικούς υπέρτιτλους.

Στην ιστοσελίδα του, το θέατρο δηλώνει:

Η Schaubühne βλέπει τον εαυτό της ως ένα εργαστήριο που βρίσκεται σε συνεχή διάλογο με άλλους κλάδους όπως είναι η αρχιτεκτονική, οι εικαστικές τέχνες, η μουσική, η λογοτεχνία ή ο κινηματογράφος, προσπαθώντας να δημιουργήσει μια γλώσσα θεάτρου για το σήμερα, το παρόν. Στόχος της είναι, να ακονίζει την

¹⁵³ Englhardt (2013) 57

¹⁵⁴ <https://www.schaubuehne.de/de/seiten/geschichte.html>

¹⁵⁵ Η διαφωνία αφορούσε την «άνιση μοιρασιά» της δημόσιας επιδότησης ανάμεσα στο θέατρο και τον χορό.

πάντοτε αναγνωρίσιμη ταυτότητα του θεάτρου και να ανταποκρίνεται στη φήμη που κατέχει ως ένα από τα ηγετικά γερμανόφωνα θέατρα στη Γερμανία και το εξωτερικό.¹⁵⁶

Αδιαμφισβήτητα, η πλέον παγκόσμια φήμη της Schaubühne συνδέεται με το όνομα και το ταλέντο του Thomas Ostermeier. Το 2004 καλείται ως «artiste associé» (συνεργαζόμενος καλλιτέχνης) στο Φεστιβάλ Θεάτρου της Αβινιόν. Η σκηνοθεσία του στον *Άμλετ* έκανε πρεμιέρα στην Αθήνα τον Ιούλιο του 2008¹⁵⁷ και ταξιδεύει από τότε διεθνώς, παραμένοντας μάλιστα στο Λονδίνο για μία ολόκληρη εβδομάδα (2011).¹⁵⁸ Μετά από παραστάσεις σε πάνω από τριάντα χώρες, ανακοινώθηκε τον Απρίλιο του 2017 η Broadway εκδοχή της παραγωγής της Schaubühne στον *Εχθρό του Λαού* του Ίψεν.¹⁵⁹ Ο ίδιος ο Ostermeier θα σκηνοθετήσει και την αμερικάνικη παραγωγή. Στα εγκαίνια της 41ης Μπιενάλε Θεάτρου της Βενετίας βραβεύτηκε με τον Χρυσό Λέοντα του φεστιβάλ «για την ανανέωση που προσέφερε στην τέχνη του θεάτρου αλλά και του Βερολίνου, μια από τις πιο σημαντικές και ζωτικές πρωτεύουσες του ευρωπαϊκού θεάτρου».¹⁶⁰



Ο ηθοποιός Christoph Gawenda είναι «ο εχθρός του λαού», Δρ. Στόκμαν ©Arno Declair 2014

¹⁵⁶ <https://www.schaubuehne.de/de/seiten/geschichte.html>

¹⁵⁷ <http://www.rizospastis.gr/story.do?id=4569018>

¹⁵⁸ <https://www.barbican.org.uk/theatre/event-detail.asp?ID=12501>

¹⁵⁹ https://www.nytimes.com/2017/04/20/theater/trump-era-theater-broadway-revival-of-an-enemy-of-the-people.html?_r=1

¹⁶⁰ <http://www.bz-berlin.de/artikel-archiv/thomas-ostermeier-in-venedig-geeht>

Την επιτυχία όμως, συνοδεύει σχεδόν πάντοτε και η έντονη κριτική. Ενώ θαυμάζεται από πολλούς για τη δυναμική και την ακρίβειά του που μετατρέπουν το θέατρο σε τόπο αναζήτησης της αλήθειας, η άλλη μεριά των κριτικών εντοπίζει στις δουλειές του επιφανειακότητα και ευκαιριακές προσεγγίσεις.¹⁶¹ Παρόλο που κάθε ένα από τα διάσημα θέατρα του Βερολίνου έχει τη δική του ταυτότητα, παρατηρώντας τα ως σύνολο, η Schaubühne του Ostermeier διαφοροποιείται κάπως από τα υπόλοιπα. Γεωγραφικά πρώτα απ' όλα, είναι το μόνο από τα μεγάλα θέατρα που βρίσκεται στο δυτικό Βερολίνο και μάλιστα στην πολυτελή και τουριστική λεωφόρο Kurfürstendamm. Το γεγονός αυτό επηρεάζει ακόμα, υποσυνείδητα ή μη, τη σκέψη των παλαιότερων που διακρίνουν μεταξύ Δυτικών και Ανατολικών, καπιταλισμού και κομμουνισμού, χαρακτηρίζοντας το θέατρο του Ostermeier ως «αστικό» με μία αρνητική έννοια. Η κριτική αυτή προκαλεί εντύπωση, καθώς ο Ostermeier είναι από τους σκηνοθέτες που υποστηρίζουν ανοιχτά την πολιτική τους ταυτότητα και σχολιάζει συχνά τις πολιτικές εξελίξεις.¹⁶² Δηλώνει αριστερών πεποιθήσεων και στις παραστάσεις του επιδίδει τον χαρακτηρισμό του «καπιταλιστικού ρεαλισμού»,¹⁶³ επιχειρώντας να προβάλλει τα αρνητικά στοιχεία της σημερινής καπιταλιστικής κοινωνίας. Η βάση του σύγχρονου ρεαλισμού για τον Ostermeier είναι «η τραγωδία της καθημερινότητας».¹⁶⁴

Η πρώτη σκηνοθεσία του με την οποία προκάλεσε αίσθηση εφαρμόζοντας την αισθητική αυτή, ήταν το 2002 στο *Κουκλόσπιτο* του Ίψεν. Το κοινό ήρθε αντιμέτωπο με ένα σοκαριστικά διαφοροποιημένο τέλος: η Νόρα δεν εγκαταλείπει τον άνδρα της, αλλά τον πυροβολεί. Η παράσταση κλείνει με το άψυχο σώμα του Χέλμαν να βυθίζεται σε ένα τεράστιο ενυδρείο και τη Νόρα, σιωπηλή και χωρίς καμία ένδειξη πως επιθυμεί να φύγει, μπροστά στην έξοδο του μοντέρνου, υπερπολυτελούς σπιτιού του ζευγαριού.¹⁶⁵ Ανάλογα, και στην άλλη μεγάλη επιτυχία της Schaubühne *Ο Εχθρός του Λαού*, πάλι του Ίψεν (πρεμιέρα: 2012), το τέλος παραμένει ανοιχτό και διαφοροποιείται από την εκδοχή του συγγραφέα που δείχνει έναν Δρα Στόκμαν έτοιμο να αντιμετωπίσει όλη την κοινωνία. Ο Στόκμαν του Ostermeier δεν μας φανερώνει πώς θα πράξει, εάν δηλαδή θα αποφασίσει προς το ατομικό του συμφέρον ή θα

¹⁶¹ <http://www.zeit.de/2011/50/Regisseur-Ostermeier/seite-5>

¹⁶² Πρόσφατα, σχολίασε την στάση της Καγκελάρια Angela Merkel ως προς το μεταναστευτικό ζήτημα, ενώ στο παρελθόν έχει συχνά επικρίνει την πολιτική που ακολούθησε η Γερμανία σε σχέση με την οικονομική κρίση στην Ελλάδα.

Βλ. <https://causa.tagesspiegel.de/politik/die-merkel-republik-wie-hat-die-kanzlerin-das-land-veraendert/wir-sollten-merkels-einfluss-nicht-ueberschaetzennbsp.html> και <http://www.tovima.gr/culture/article/?aid=337310>

¹⁶³ Σε αντιπαράθεση ίσως και με τον σοσιαλιστικό ρεαλισμό που είχε επιβάλλει η ΛΔΓ.

¹⁶⁴ Carlson (2009) 166-167

¹⁶⁵ Την αισθητική του Ostermeier συνοδεύουν άριστα οι δημιουργίες του σκηνογράφου της Schaubühne από το 2000 και πέρα, Jan Pappelbaum.

συνεχίσει την επανάστασή του, ενώ ταυτόχρονα, έχει ήδη ολοκληρωθεί ο δημόσιος διάλογος των ηθοποιών με το κοινό,¹⁶⁶ από τον οποίο ο Στόκμαν φεύγει μάλλον ηττημένος, παρά τον δυναμικό του λόγο. Οι χαρακτήρες του Ostermeier είναι οι ηττημένοι του σύγχρονου καπιταλιστικού συστήματος, και ο γερμανός σκηνοθέτης έχει βρει την ιδανική φόρμα να μεταφέρει τα δραματικά πρόσωπα κλασικών έργων στη σκληρή, κυνική πραγματικότητα του σήμερα. Με αυτή την έννοια, οι παραστάσεις του σίγουρα αποτελούν πολιτικό θέατρο, ένα είδος στενά συνδεδεμένο με την ιστορία του γερμανικού θεάτρου. Ο ίδιος όμως αμφισβητεί την παντοδυναμία της τέχνης:

Εάν η τέχνη μπορούσε να λύσει πολιτικά προβλήματα δε θα είχε επιβληθεί ο φασισμός. Ο Brecht ήταν από τους πιο σημαντικούς γερμανούς καλλιτέχνες. Προειδοποίησε για την απειλή, δεν μπόρεσε όμως να την σταματήσει. Οι καλλιτέχνες δεν είναι πολιτικοί. Στην τέχνη πρέπει να κυβερνά η αναρχία χωρίς ηθικούς φραγμούς και άλλα πνευματικά εμπόδια. Φυσικά και υπάρχουν καλλιτέχνες που αντλούν τη δημιουργικότητά τους από την ενασχόλησή τους με την πολιτική. Εγώ ο ίδιος προσπαθώ να κάνω πολιτική τέχνη αλλά δεν είμαι ακτιβιστής. Δεν είμαι τόσο αφελής να πιστεύω πως οι σκηνοθεσίες μου θα αλλάξουν τον κόσμο.¹⁶⁷

Διαφορετική είναι και η προσέγγισή του Ostermeier ως προς την επικαιροποίηση των έργων και τη σκηνική προσαρμογή τους. Ναι μεν παρεμβαίνει και προσαρμόζει το κείμενο (πάντοτε με τη συμβολή ικανών δραματουργών όπως οι Florian Borchmeyer, Peter Kleinert,

¹⁶⁶ Παραμένοντας πλήρως μέσα στον ρόλο («in character»), οι ηθοποιοί ξεκινούν με το κοινό τη συζήτηση πάνω στους βασικούς προβληματισμούς του έργου: εμπιστοσύνη ή δυσπιστία απέναντι στις ανώτερες πολιτικές αρχές και το σύστημα, ελευθερία γνώμης και Τύπου, ατομικό και συλλογικό συμφέρον, οικονομική ανάπτυξη με δόλο ή αλήθεια, δημοκρατία και δικαιοσύνη. Ο Ostermeier μετατρέπει το σανίδι σε τόπο δημόσιας συζήτησης και τοποθέτησης. Σπάει τον τέταρτο τοίχο με έναν μοναδικό τρόπο αγγίζοντας με πλήρη συνείδηση, αν και «ελαφρά», τα χαρακτηριστικά του διαδραστικού θεάτρου. Οι αντιδράσεις στο σκηνοθετικό αυτό εύρημα ήταν σε κάθε χώρα ιδιαίτερες παρά την αρχική δυσπιστία των διοργανωτών του εκάστοτε φεστιβάλ ως προς τη συμμετοχή του κοινού: στο Λονδίνο η συμμετοχή ήταν έντονη και ιδιαίτερα συναισθηματική. Στη Νέα Υόρκη άνοιξε μια συζήτηση για το αμερικανικό σύστημα αξιών και την επίμονη αναζήτηση ευτυχίας. Στη Νότιο Αμερική υπήρξαν θεατές που στάθηκαν προστατευτικά μπροστά από τον ηθοποιό που έπαιζε τον Δρα Στόκμαν και «βομβαρδίστηκαν» οι ίδιοι με χρώμα και νερό που πετούσαν οι άλλοι ηθοποιοί-ρόλοι πάνω του. Στο Μπουένος Άιρες, το κοινό ζήτησε να σηκωθούν όρθιοι όσοι πολιτικοί βρίσκονταν στο θέατρο και να δώσουν εξηγήσεις. Πράγματι κάποιοι σηκώθηκαν και προσπάθησαν να υπερασπιστούν τη θέση τους. Στη Μόσχα σχεδόν 200 θεατές ανέβηκαν στη σκηνή για να σταθούν δίπλα στον «εχθρό του λαού». Αξίζει να σημειωθεί και η αντίδραση του αθηναϊκού κοινού (Φεστιβάλ Αθηνών, 3-5 Ιουλίου 2013): αντίθετα με αυτό που θα περίμενε κανείς, ειδικότερα λόγω της εκτενούς πολιτικής, οικονομικής και κοινωνικής αστάθειας στην Ελλάδα, οι παραστάσεις στην Αθήνα δεν ήταν πετυχημένες. Οι θεατές έδειχναν «καταθλιπτικοί και ληθαργικοί» σχολιάζει η ηθοποιός Eva Meckbach, και η συζήτηση ήταν πολύ επιφανειακή. Σε προσωπική συζήτηση των ηθοποιών που ακολούθησε, ορισμένοι Έλληνες απέδωσαν την –μη- αντίδραση αυτή, στην απόγνωση των πολιτών και την αμφισβήτηση πως η κατάσταση μπορεί να βελτιωθεί. Boenisch (2016) 106
https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=10674:2015-03-13-14-19-51&catid=53:portraet-a-profil&Itemid=83

¹⁶⁷ <https://causa.tagesspiegel.de/politik/die-merkel-republik-wie-hat-die-kanzlerin-das-land-veraendert/wir-sollten-merkels-einfluss-nicht-ueberschaetzennbsp.html>

Marius von Mayenburg, κ.ά.), όμως δε φτάνει ποτέ στην απόλυτη αποδόμηση του Castorf. Ο ίδιος βλέπει τον εαυτό του ως «τον μικρό αδερφό των αποδομητών» (Dekonstruktivisten), «εκεί που τα μεγάλα αδέρφια διέλυσαν τα πάντα, πρέπει να έρθει κάποιος να μαζέψει τα θρύψαλα και να τα επανενώσει. Αυτό κάνω εγώ». ¹⁶⁸ Έτσι, επανέφερε την ισχυρή αφήγηση στο γερμανικό θέατρο χωρίς όμως να «πάσχουν» οι παραστάσεις του από υπέρμετρο μοντερνισμό ή πρωτοπορία. Ο Ostermeier αφαίρεσε ουσιαστικά την αποδόμηση από το Regietheater και το έκανε ίσως λίγο πιο κατανοητό. Στον *Άμλετ* του, ο μύθος εξιστορείται ολόκληρος επί σκηνής, όμως η σκηνοθετική ανάγνωση είναι ιδιαίτερα αισθητή: μπορούν να εντοπιστούν οι παρεμβάσεις, τα σημεία όπου κόβεται η αφήγηση, ο εμβληματικός μονόλογος «να ζει κανείς ή να μη ζει» ακούγεται τρεις φορές μέσα στο έργο, τα κοστούμια είναι σύγχρονα και ο *Άμλετ* χρησιμοποιεί βιντεοκάμερα, ενώ, παράλληλα, η Οφηλία και η Γερτρούδη ερμηνεύονται από την ίδια ηθοποιό. Η προσέγγιση αυτή είναι που έχει αποφέρει στον Ostermeier τους περισσότερους θαυμαστές στο εξωτερικό, ιδιαίτερα στον αγγλοσαξονικό χώρο, αλλά και στην Αμερική, όπου το θέατρο βασίζεται ιδιαίτερα στην αφηγηματική παράδοση.

Ο Thomas Ostermeier επιθυμεί το θέατρό του να κοιτάει τους θεατές στα μάτια, να βρίσκεται στο ίδιο ύψος με αυτούς και να μοιράζεται την ιστορία και τις εμπειρίες του μαζί τους. ¹⁶⁹ Η Schaubühne το επιτυγχάνει σε παγκόσμιο επίπεδο: Ενώ αρκετά από τα μεγάλα γερμανικά θέατρα περιοδεύουν στο εξωτερικό, κανένα δεν το κάνει με τη συχνότητα και την επιμονή που το κάνει το «θέατρο της πλατείας Λένιν». ¹⁷⁰ Οι σκηνοθεσίες του Ostermeier γίνονται δεκτές παντού με ενθουσιασμό, όμως και, αντίστροφα, ο σκηνοθέτης και οι ηθοποιοί κερδίζουν εμπειρίες από αυτή τη διαδικασία. Το Ensemble καταγράφει τις αντιδράσεις του κοινού αλλά και τις εμπειρίες και τις σκέψεις των ηθοποιών από τις περιοδείες των παραστάσεων. Είτε πρόκειται για τις αντιδράσεις του κοινού στον *Εχθρό του Λαού*, όπου στην Καλκούτα κάποιος από τους θεατές προέτρεψε τον Δρα Στόκμαν να «ποστάρει στο twitter», είτε για τις σκέψεις της ηθοποιού του Ensemble Jenny König, σχετικά με την ελευθερία των γυναικών κατά την παρουσίαση του *Άμλετ* στην Τεχεράνη, η Schaubühne μοιράζεται τις εμπειρίες αυτές, καταγράφοντας και αρχειοθετώντας το υλικό αυτό στην ιστοσελίδα της. ¹⁷¹ Ο πρωταγωνιστής του θεάτρου Lars Eidinger είναι ιδιαίτερα δραστήριος στα κοινωνικά δίκτυα και παρέχει στους «ακόλουθους» του στο instagram ματιές από τα

¹⁶⁸ Jörder και Ostermeier (2014) 9

¹⁶⁹ https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=10674:2015-03-13-14-19-51&catid=53:portraet-a-profil&Itemid=83

¹⁷⁰ Από την θεατρική περίοδο 1999/2000, η Schaubühne έχει πραγματοποιήσει 1298 παραστάσεις εκτός Γερμανίας. <https://www.schaubuehne.de/de/seiten/unterwegs-archiv.html>

¹⁷¹ βλ. τα σχετικά αρχεία βίντεο: <http://www.schaubuehne.de/de/seiten/international-altuelles.html>

παρασκήνια, τις πρόβες, αλλά και τις προσωπικές του εντυπώσεις και αισθητική.¹⁷²



Ο Lars Eidinger ερμηνεύει Άμλετ ©Arno Declair 2008

Στην ερώτηση «ποιος είναι ο ρόλος του θεάτρου σήμερα στη Γερμανία;» ο Ostermeier διαχωρίζει τη Schaubühne από τα υπόλοιπα θέατρα,¹⁷³ στο γεγονός ότι η πρώτη ενδιαφέρεται για την αντιμετώπιση των προσωπικών ελαττωμάτων του καθενός και το μοίρασμα των εμπειριών ανάμεσα στο θέατρο και το κοινό του. Εντοπίζει το πρόβλημα του γερμανικού θεάτρου στο ότι:

[Το θέατρο] έχει καταχωρηθεί –και από πολλούς αποκηρυχθεί— ως το μέρος όπου ξεσαλώνουν ημι-ιδιοφυείς νεαροί σκηνοθέτες, όπου όλοι επί σκηνής φωνάζουν, ακούγεται δυνατή μουσική, οι ηθοποιοί εμφανίζονται γυμνοί και ο θεατής εν τέλει δεν βρίσκει αυτό που θα βρει, για παράδειγμα στο σινεμά. Αποτελεί το μέρος όπου δεν συζητείται τίποτα από αυτά που θα ήταν σημαντικά για αυτόν ή για την κοινωνία. Ένας πύργος ελεφαντοστού με μερικούς τρελούς.¹⁷⁴

Παρουσιάζει ενδιαφέρον η άποψη αυτή, καθώς τουλάχιστον ένα από τα χαρακτηριστικά αυτά μπορεί να εντοπιστεί σε κάθε σκηνοθεσία του Ostermeier. Αυτό που

¹⁷² <https://www.instagram.com/larseidinger/?hl=de>

¹⁷³ Η ταπεινοφροσύνη δεν αποτελεί χαρακτηριστικό που αναμένει κάποιος όταν συνομιλεί με τους γερμανούς Intendanten ή σκηνοθέτες. Ο Ostermeier μάλιστα εκφράζεται με σχετική μετριοφροσύνη σε σύγκριση με συναδέλφους του, Peymann ή Castorf.

¹⁷⁴ https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=10674:2015-03-13-14-19-51&catid=53:portraet-a-profil&Itemid=83

ίσως κάνει τις παραστάσεις του Ostermeier να διαφέρουν, είναι πως δίνει σε κάθε τι που γίνεται στη σκηνή έναν λόγο. Οι ηθοποιοί φωνάζουν, γδύνονται, τραγουδούν, χορεύουν, τρώνε λάσπη, αλλά ο θεατής αναγνωρίζει την αιτία. Ακόμα και η πιο υπερβολική αντίδραση είναι δικαιολογημένη. Είναι ίσως η μεγαλύτερη επιβράβευση και ισχυρή βάση για νοηματοδότηση από το θέατρο του σκηνοθέτη. Η φόρμα παύει να υφίσταται αυτόνομα και γίνεται απόλυτη έκφραση της ερμηνείας του κειμένου. Αυτό, είναι το μεγάλο επίτευγμα του Thomas Ostermeier.



Thomas Ostermeier © Paolo Pellegrin

Επίλογος

Τις τελευταίες μέρες συγγραφής αυτής της μεταπτυχιακής διατριβής, συνέβησαν πολλά στην θεατρική σκηνή του Βερολίνου: ο Herbert Fritsch κέρδισε το Βραβείο Θεάτρου της πόλης, ο Castorf ανακοίνωσε μια ακόμα «αποχαιρετιστήρια σκηνοθεσία» στην *Αδύναμη Καρδιά* του Ντοστογιέφσκι, ο Claus Peymann οργάνωσε την τελευταία του δημοπρασία στο Berliner Ensemble. Ο αρχιτέκτονας Diébédo Francis Kéré δήλωσε σε συνέντευξη πως μέσα στο 2018 θα πραγματοποιηθεί η κατασκευή που του έχει αναθέσει ο Chris Dercon, μιας νέας, πρωτοποριακής σκηνής για την Volksbühne μέσα στο Tempelhof, το παλιό αεροδρόμιο του Βερολίνου.¹⁷⁵



Η νέα σκηνή της Volksbühne, χωρητικότητας 1000 θεατών θα βρίσκεται μέσα σε ένα από τα πρώην hangar του αεροδρομίου αλλά θα έχει τη δυνατότητα να μετακινείται και έξω από αυτό, στον αεροδιάδρομο.



Παρά τις αντιδράσεις του κοινού, των εργαζομένων αλλά και των Peymann και Castorf, όλα δείχνουν πως η αντικατάστασή τους από τους λεγόμενους «τεχνικούς» των τεχνών θα έχει ολοκληρωθεί με το τέλος της θεατρικής περιόδου 2016/2017. Οι Reese και Dercon αναλαμβάνουν τη νέα τους θέση με διάθεση για μεγάλες αλλαγές. Η εξέλιξη θα παρουσιάσει ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τη σκηνή του Βερολίνου, και ενδέχεται η ταυτότητα του

¹⁷⁵ <http://www.taz.de/!5398028/>

Berliner Ensemble και της Volksbühne να επηρεαστεί σε μεγάλο βαθμό, μέχρι και να αλλάξει εντελώς. Με τον Ostermeier να ανήκει ακόμα στους σκηνοθέτες και Intendanten της «νέας γενιάς» και τους Langhoff και Hilje να έχουν σχηματίσει ήδη τη νέα ταυτότητα του Gorki, η έλευση των δύο καινούργιων αυτών προσώπων στο θεατρικό προσκήνιο θα φέρει νέα δυναμική στις σκηνές του Βερολίνου. Το σίγουρο είναι πως οι συζητήσεις γύρω από το θέατρο και τον ρόλο του στη σημερινή κοινωνία θα εξακολουθήσουν να υπάρχουν. Αντίθετα, είναι πολύ πιθανόν να προστεθούν νέοι προβληματισμοί, ανεξάρτητα από το αν θα είναι πετυχημένη η περίοδος Reese/Dercon ή όχι.

Αντί τελικού επιλόγου, ζητήσαμε από δύο γερμανούς σκηνοθέτες της «ελεύθερης σκηνής» να απαντήσουν σε δύο ερωτήματα σχετικά με τις τελευταίες εξελίξεις στη θεατρική σκηνή του Βερολίνου.

- 1) «Η γερμανική θεατρική πρακτική βρίσκεται σε καλλιτεχνική και οικονομική κρίση»: Η άποψη αυτή επικρατεί από τη δεκαετία του '80. Θεωρείτε πως ισχύει αυτό σήμερα; Εάν ναι, σε ποια μορφή;
- 2) Η Volksbühne και το Berliner Ensemble θα αλλάξουν μετά από πολλά χρόνια Intendant. Ποιες είναι οι σκέψεις σας για αυτή την αλλαγή; Τι πιστεύετε πως θα αλλάξει στην θεατρική σκηνή του Βερολίνου ή της Γερμανίας γενικότερα;

Ακολουθούν οι απαντήσεις του σκηνοθέτη και σκηνογράφου Andreas R. Bartsch, κατοίκου Βερολίνου και προσωπικού φίλου του Frank Castorf και του Daniel Wetzel, μέλους της πρωτοποριακής τριάδας σκηνοθετών Rimini Protokoll, κατοίκου Βερολίνου και Αθήνας.

Andreas R. Bartsch

- 1) Κρίση υπάρχει σίγουρα σε πολλά επίπεδα, όμως από την άλλη μπορεί να πει κανείς πως το θέατρο συντηρεί επιμελώς μια αιώνια κρίση από μόνο του. Δεν είναι τυχαίο που σχεδόν πάντα ακούγεται από τα σκοτεινά ενδότερα του θεάτρου η φράση «μα έτσι δε μπορώ να δουλέψω!» Πέρα από την πραγματική, δραματική μείωση των κρατικών επιδοτήσεων, δε θα πρέπει να υποτιμήσουμε και μια νέα, δαιμονική σχεδόν, ψυχολογική συνιστώσα: τη μοιραία διακριτική αλλά καταστροφική πολιτική ορθότητα. Αποτελεί την απόλυτη καταστροφή του ελεύθερου θεάτρου. Μετά από την πολιτική – και μόνο με αυτό τον τρόπο καλλιτεχνικά ελεύθερη – μαχητικότητα, οδηγείται στην καταστροφή του και το αδάμαστο πνεύμα του πραγματικού ταλέντου. Ο καλλιτέχνης

του δρόμου, ο μάντης, ο ελεύθερος διασκεδαστής, όλοι τους αφανίζονται. Αυτός που συμφωνεί σε όλα χωρίς να σκεφτεί, αυτός που λέει συνεχώς ναι, ο οποίος στην καλύτερη περίπτωση απλά δείχνει ανοιχτός σε συζήτηση ή αντιπαράθεση, αυτός προωθείται και υποστηρίζεται. Με αυτό τον τρόπο, όμως, δε θα δημιουργηθεί ποτέ ξανά η αντιπαράθεση του Φάουστ με τον Μεφιστοφελή.

Το αποτέλεσμα είναι τα θέατρα, ειδικά αυτά της επαρχίας, λόγω έλλειψης πόρων, να προσαρμόζονται στις απαιτήσεις των συνήθως ηλικιωμένων αλλά παράλληλα καλοπληρωτών θεατών της μπουρζουαζίας και των εμπορικών χορηγών. Τη θέση του Intendant αναλαμβάνει πλέον όλο και συχνότερα ένας μανάτζερ, ένας πρώην επιχειρηματίας ή γραφειοκράτης που ουδεμία σχέση έχει με την ψυχή του θεάτρου. Νεκρές ψυχές αποφασίζουν πάνω στα «σανίδια που σημαίνουν τον κόσμο όλο».¹⁷⁶ Αυτοί δεν κατέχουν το ένστικτο που χρειάζεται για την κατανόηση των ευαισθησιών των «παιδιών του σπιτιού», των καλλιτεχνών. Η Γερμανία παραμένει στην πρώτη θέση παγκοσμίως όσον αφορά τον συνολικό αριθμό των θεάτρων, και το χαρακτηριστικό αυτό προσπαθεί να το διατηρήσει με όλα τα μέσα.¹⁷⁷ Λοιπόν, εάν αυτό είναι το μόνο που έχει πραγματικά νόημα, τα άστρα το γνωρίζουν...

2) Το γερμανικό θέατρο έγινε φτωχότερο με το να χάσει ένα από τα σημαντικότερα συστατικά του: την Volksbühne με το Ensemble της γύρω από τον Frank Castorf. Αυτός ο φιλόνομος «γραφικός χαρακτήρας» και η καινοτομία επιρροή που είχε στο σύγχρονο θέατρο, η καλλιτεχνική και πολιτική του επίδραση γενικότερα ακόμα και σε διεθνές επίπεδο, πρέπει να είναι μοναδική. Δεν είναι τυχαίο που μπορείς να βρεις τόσους επιγόνους και βιντεοτέχνες¹⁷⁸ που αντιγράφουν την ετικέτα της μάρκας Castorf. Αλλά μόνο ότι γράφει Volksbühne, περιέχει και Volksbühne. Το

¹⁷⁶ Ο Bartsch αναφέρεται στον στίχο «Auf den Brettern, die die Welt bedeuten» από το ποίημα του Schiller *Στη Χαρά (An die Freude)*, 1803). Με τα «σανίδια που σημαίνουν τον κόσμο όλο» ο γερμανός ποιητής εννοεί φυσικά τη σκηνή του θεάτρου και σιδηρόπτε σημαντικό και μεγάλο που έχει συμβεί στον κόσμο και που κάποια στιγμή έχει παρουσιαστεί ή θα παρουσιαστεί στη σκηνή. Οι «νεκρές ψυχές» εδώ είναι οι προαναφερθέντες μανάτζερ και γραφειοκράτες.

¹⁷⁷ Βλ. σχετικά και την αναφορά στην εισαγωγή της διατριβής για την αίτηση καταχώρησης των γερμανικών θεάτρων και ορχηστρών στη λίστα UNESCO.

¹⁷⁸ Ο Bartsch κάνει στο σημείο αυτό ένα εξαιρετικό λογοπαίγνιο: Χρησιμοποιεί τη λέξη βιντεοτέχνες (*Videotanten*) αντί για τη λέξη ερασιτέχνες (*Dilettanten*), αναφερόμενος σε ένα από τα σκηνοθετικά ευρήματα που χρησιμοποιεί κατά κόρον ο Castorf, δηλαδή τη ζωντανή λήψη βίντεο των τεκταινόμενων σε κάποιο σημείο του σκηνογραφικού που είναι αθέατο από το κοινό και την ταυτόχρονη αναπαραγωγή αυτού σε οθόνες (πρόκειται για σκηνογραφικό εύρημα του Bert Neumann). Βλ. για παράδειγμα αποσπάσματα από την διασκευή του μυθιστορήματος του Λουί-Φερντινάν Σελίν *Ταξίδι στην Άκρη της Νύχτας (Voyage au bout de la nuit)*, 1932): <https://www.youtube.com/watch?v=XHWmGriJRYo> (σημ.: η συγκεκριμένη παραγωγή του 2013 ήταν του Residenztheater Μονάχου και όχι της Volksbühne). Ανεκδοτολογικό ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός πως η λέξη *Videotanten*, περιέχει τη λέξη *Tanten* που στα γερμανικά σημαίνει *θείες* και πιο ειρωνικά, *θείσες*.

τέλος της φτάνει, και μαζί, η εποχή Peymann με τη συχνά αστεία σκονισμένη, αλλά λιγότερο καινοτόμα ακτινοβολία της. Το ΒΕ του Peymann¹⁷⁹ προσπαθούσε να ασκήσει πολιτική επίδραση, συνήθιζε να κομπάζει και να είναι μελοδραματικό και σκορπούσε χρήματα χωρίς λόγο. Η αστική ελίτ σίγουρα θα νοσταλγήσει αυτό το «χουχουλιάρικο» θέατρο υπό την διεύθυνση του κάθε άλλο παρά διακριτικού ηγεμόνα της. Εν τέλει, στο σύνολό του, αυτό ήταν ιδιαίτερα αξιαγάπητο. Και έτσι θα μας λείψει [ο Peymann]. (Μάιος 2017)

Daniel Wetzel

1) Εγώ θα μιλούσα για τον κίνδυνο που υπάρχει σε οικονομικό επίπεδο και για την πίεση αναγνώρισης του λόγου ύπαρξης του θεάτρου. Και τα δύο αυξάνονται. Υπάρχει ένας πραγματικά μεγάλος αριθμός θεάτρων και ομάδων που δέχονται κρατικές επιδοτήσεις και καταπιάνονται με ό,τι συμβαίνει σε κοινωνικό ή πολιτικό επίπεδο. Εκεί, υπάρχει μια κρίση καλλιτεχνικής φύσης. Το θέατρο είναι για τους επισκέπτες ενδιαφέρον, ευκολόπεπτο ή διασκεδαστικό, αλλά προκαλεί λίγο έως καθόλου. Ίσως δεν είναι πλέον σε θέση να προκαλέσει, γιατί ακόμα και τα Staatstheater (κρατικά θέατρα) δεν απολαμβάνουν την κοινωνική αποδοχή όπως παλαιότερα. Για αυτό το λόγο συναντάς πολύ θέατρο στο δρόμο. Η μαζική αναδιάρθρωση των συστημάτων κοινωνικής πρόνοιας και η μετατροπή της πλειοψηφίας των μόνιμων υπαλλήλων σε εύκολα απολύσιμους συμβασιούχους, έλαβε χώρα και στον θεατρικό χώρο. Μόνο που εκεί, είμαστε εμείς οι ίδιοι οι μάνατζερ. Όσο πιο παραγωγική γίνεται και όσο περισσότερη επιρροή αποκτά η λεγόμενη «ελεύθερη σκηνή» που δεν λειτουργεί με το σύστημα και τη λογική του ρεπερτορίου (Repertoirebetrieb), αλλά με μεμονωμένα πρότζεκτ, τόσο περισσότεροι καλλιτέχνες του θεάτρου πρέπει να αιτιολογούν την ύπαρξή τους από παραγωγή σε παραγωγή. Όλο και περισσότεροι καλλιτέχνες και συνεργάτες από τον χώρο του θεάτρου εξαρτώνται από τις αποφάσεις κάποιων φορέων, που δίνουν επιδοτήσεις σχετικά ληξιπρόθεσμα. Με τον τρόπο αυτό είναι πολύ πιο εύκολο να δοθεί μια κατεύθυνση (στην τέχνη) -ακόμα και απευθείας από τους ίδιους τους πολιτικούς φορείς- που μπορεί να ορίσει τάσεις τόσο στο περιεχόμενο όσο και στον τρόπο λειτουργίας του θεάτρου.

¹⁷⁹ Φυσικά ο Bartsch εδώ εννοεί τον ίδιο τον Peymann.

2) Εάν κάποιος χώρος του θεάτρου¹⁸⁰ έπρεπε να συνεχίσει όπως έκανε μέχρι τώρα, για να πηγαίνουμε που και που και να χαιρόμαστε που παραμένει ίδιος, αυτός θα έπρεπε να είναι η Volksbühne. Θα της άξιζε να την αναλάβουν τα «παιδιά της», να την ανακατώσουν λίγο, να πετάξουν και μερικά έπιπλα, αλλά να μην αφήσουν το πνεύμα της να εκπνεύσει. Από τα επιδοτούμενα θέατρα του Βερολίνου ήταν το μόνο που κρατούσε μια σταθερή στάση. Προσωπικά, θα το θεωρούσα πιο προοδευτικό, εάν είχαν δώσει τον Dercon στους αναγνώστες της *Die Zeit* του Deutsches Theater¹⁸¹ ή τους τουρίστες του Berliner Ensemble. Αυτό δε θα προκαλούσε κατά τη γνώμη μου καμία ζημιά και θα ήταν και στο Βερολίνο - Μίπτε.¹⁸² Υπάρχουν όμως δύο παράγοντες που αλλάζουν τα πάντα: αυτή η πανηλίθια ιδέα να διακινδυνέψουν την ύπαρξη της Volksbühne και ο πραγματικά απίστευτος, θλιβερός θάνατος του Bert Neumann.¹⁸³ Και τα δύο θα αφήσουν για καιρό ανοιχτές πληγές. Αλλά έτσι ήρθαν τα πράγματα, η «θεία» (σ.σ.: ο Castorf) θα φύγει και θα έρθει ένας τύπος, νέος στην περιοχή, χωρίς πραγματική ιδέα περί τίνος πρόκειται. Ανεξάρτητα από αυτό, το γεγονός πως θα δοθεί μια νέα ώθηση, θα δημιουργηθούν νέες δομές και νέα πράγματα γενικώς, σίγουρα από μόνο του δεν είναι λάθος και στην καλύτερη περίπτωση αυτό το καινούργιο θα τραβήξει την προσοχή και θα δημιουργήσει χώρο για νέες συζητήσεις και αντιπαραθέσεις. Στο θέατρο έτσι κι αλλιώς τίποτα δεν μένει όπως ήταν, είναι ένα συνεχές γίνεσθαι. (Μάιος 2017).

¹⁸⁰ Στη συνέντευξη ο Wetzel χρησιμοποίησε την έκφραση *Theatertanten* (θείσες του θεάτρου), εδώ όμως θετικά διακείμενος απέναντι στον Castorf. Ο τρόπος με τον οποίο εκφράζονται οι «άνθρωποι του χώρου» για τους συναδέλφους τους –όταν τουλάχιστον δεν βρίσκονται σε «ανοιχτή» διαμάχη- αποτελεί ένα αρκετά συμπαθητικό χαρακτηριστικό της γερμανικής σκηνής και αποτελεί προφανώς αποτέλεσμα του γερμανικού *Diskurs* που τους έχει συνηθίσει στην ανταλλαγή αυστηρών απόψεων, ενίοτε και καθαρά προσωπικών εκτιμήσεων, χωρίς όμως να οδηγούνται σε παρεξηγήσεις.

¹⁸¹ Ο σκηνοθέτης ταυτίζει εδώ στους πιστούς θεατές του Deutsches Theater με τους αναγνώστες της εφημερίδας *Die Zeit*. Ισχύει πως μεγάλο ποσοστό του αναγνωστικού κοινού της εφημερίδας αυτής, αποτελείται από άτομα ηλικίας 60 ετών και άνω, συνήθως κατόχους απολυτηρίου ανωτάτης εκπαίδευσης, ευκατάστατους και προερχόμενους κυρίως από τα βόρεια της χώρας ή το Βερολίνο. Διασταύρωση αυτής της πληροφορίας έγινε με μια έρευνα του Jens Schröder (2013), απ' όπου προκύπτουν τα παραπάνω, αλλά αντιθέτως με την γνώμη που επικρατεί και προφανώς υποστηρίζει εδώ και ο Wetzel, το μεγαλύτερο ποσοστό των αναγνωστών της εφημερίδας είναι νέο σε ηλικία. <http://meedia.de/2013/01/29/print-analyse-der-typische-zeit-leser/>

¹⁸² Περιοχή στο κέντρο του Βερολίνου στην οποία βρίσκονται τα δύο αυτά θέατρα και που αποτελεί τουριστικό κέντρο σε αντίθεση με την περιοχή στην οποία βρίσκεται η Volksbühne.

¹⁸³ Ο σκηνογράφος Bert Neumann υπήρξε το δεξί χέρι του Castorf από το 1988. Ο Neumann έφτιαχνε το σκηνικό και ο Castorf προσαρμόζε την παράστασή του σε αυτό, το έβλεπε σαν πρόκληση και σαν ερέθισμα για τη φαντασία του. Ο Neumann έφερε πρώτος τους κλειστούς σκηνικούς χώρους πάνω στις σκηνές του γερμανόφωνου θεάτρου και οδήγησε έτσι στην εκτεταμένη χρήση βίντεοπροβολής. Σύμφωνα με μια ιδέα του σχεδιάστηκε και το λογότυπο της Volksbühne, η ακτινωτή ρόδα πάνω σε πόδια. Πέθανε ξαφνικά από κρίση άσθματος στις 30 Ιουλίου 2015 σε ηλικία 54 ετών.

BIBLIOΓΡΑΦΙΑ

- Baecker, D.** (2013). *Wozu Theater?*. Βερολίνο: Theater der Zeit.
- Beutin, W.** (2001). *Deutsche Literaturgeschichte*. Στουτγκάρδη: J.B. Metzler.
- Boenisch, P.** και **Ostermeier, T** (2016). *The theatre of Thomas Ostermeier*. Νέα Υόρκη: Routledge.
- Breth, A.** (2004). «Προς τα πού πάει το θέατρο;» (*Wohin treibt das Theater?*). Ομιλία στα πλαίσια ημερίδας της Γερμανικής Ακαδημίας Γλώσσας και Ποίησης στο Ντάρμστατ στις 21.10.2004 (περιλαμβάνεται στην έκδοση *Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung: Jahrbuch 2004*. Γκαίτινγκεν: Wallstein.
- Briegleb, T.** (2015) «Eine Bühne für die offene Gesellschaft», *DE Magazin Deutschland*, τεύχ.2, σελ. 66-69.
- Carlson, M.** (2009). *Theatre is more beautiful than war*. Άιοβα: University of Iowa Press.
- Decker, G.** (2017). «Die Identität an sich ist die Krise», *Theater der Zeit*, τεύχ. 4, σελ. 12-15.
- Detje, R.** (2002). *Castorf*. Βερολίνο: Henschel.
- Dietze, A.** (2015). *Ambivalenzen des Übergangs*. Γκαίτινγκεν: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Eilers, D. L., Irmer, T. και Müller, H** (2016) «Editorial», *Theater der Zeit*, ειδική έκδοση «Castorf», ν.8.
- Englhart, A.** (2013). *Das Theater der Gegenwart*. Μόναχο: C.H. Beck oHG.
- Fischer-Lichte, E., Kolesch, D. και Warstat, M.** (2005). *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Στουτγκάρδη: Metzler.
- Guthjahr, O.** (2008). *Regietheater! : wie sich über Inszenierungen streiten lässt*. Βύρτσμπουργκ: Königshausen & Neumann.
- Hensel, G.** (1975). *Spielplan - Illustrierter Schauspielführer von der Antike bis zur Gegenwart*. Στουτγκάρδη: Deutscher Bücherbund.
- Hughes, D.A.** (2007) «Notes on German Theatre Crisis», *TDR*, τεύχ. 51, ν.4, σελ. 133-155 [Ανακτήθηκε: 12/03/2017].
- Innes, C. και Shevtsova, M.** (2013). *The Cambridge introduction to theatre directing*. Καίμπριτζ: Cambridge University Press.
- Jörder, G. και Ostermeier, T.** (2014). *OSTERMEIER*. Βερολίνο: Theater der Zeit.

- Koebner, T.** (1984). *Tendenzen der deutschen Gegenwartsliteratur*. Στουτγκάρδη: Kröner.
- Maß, T., Dasgupta, G., Hertling, N., Fischer-Lichte, E., Fiebach, J. και Engelhardt, B.** (2000). Berlin Conversations. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, [Ανακτήθηκε: 12/03/2017].
- Ostermeier, T.** (2013). *TEXT + KRITIK. Zeitschrift für Literatur*. Ειδικό τεύχος: Zukunft der Literatur (Το μέλλον της λογοτεχνίας). Μόναχο: Richard Boorberg Verlag GmbH & Co. KG.
- Pavis, P.** *Λεξικό του θεάτρου*. Επιμέλεια Γεωργουσόπουλος Κ., μετάφ. Στρουμπούλη Α. 1η έκδ. Αθήνα : Gutenberg - Δαρδανός, 2006.
- Radler, R.** (1985). *Knaurs grosser Schauspielführer*. Μόναχο: Droemer Knaur.
- Schmidt, T.** (2012). *Theatermanagement*. Βισμπάντεν: Springer VS.
- Schulze-Reimpell, W.** (1992) *Entwicklung und Struktur des Theaters in Deutschland*. Γ' έκδ. Βόννη: Inter Nationes Bonn.
- Sidiropoulou, A.** (2011). *Authoring performance*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Von Matt, P., Michalzik, P. και Petras, A.** (2011). *Dramenklassiker auf der Bühne*. Κολωνία: Deutscher Bühnenverein.
- Weber, C.** (1991). «German Theatre: Between the past and the Future», *Performing Arts Journal*, τεύχ. 13, ν.1, σελ. 43-59 [Ανακτήθηκε: 10/02/2017].

Ηλεκτρονικές πηγές

- <http://gutenberg.spiegel.de/buch/hamburgische-dramaturgie-1183/4>
- http://www.adk.de/de/presse/pressemitteilungen.htm?we_objectID=49815
- http://www.aurelscheibler.com/files/documents/exhibitions/press_infos_de/sz2010.pdf
- <http://www.berliner-zeitung.de/25203968 ©2017>
- <http://www.buehnenverein.de>
- <http://www.bz-berlin.de/artikel-archiv/thomas-ostermeier-in-venedig-geeht>
- http://www.deutschlandfunk.de/wolfgang-langhoff-ruhm-und-ungnade-im-ddr-theater.871.de.html?dram:article_id=363949
- <http://www.fr.de/kultur/schauspiel-berlin-hat-berlin-zu-bieten-a-522763>
- <http://www.goethe.de/kue/the/reg/reg/mr/ost/deindex.htm>
- <http://www.gorki.de>
- http://www.monika-gruetters.de/image/inhalte/file/P_120502_Theatertreffen_BZ.pdf
- <http://www.rizospastis.gr/story.do?id=456901>

<http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/berliner-volksbuehne-und-maxim-gorki-theater-sind-theater-des-jahres-a-1109229.html>

<http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/claus-peymann-im-interview-ich-bin-aufgeklaerter-monarch-a-1114182.html>

<http://www.stuttgart.de/item/show/138032>

<http://www.tagesspiegel.de/kultur/neuer-be-chef-oliver-reese-im-gespraech-die-lust-ueberwiegt-den-schiss/19304712.html>

http://www.zeit.de/2008/20/Sechs_Anmerkungen_zum_deutschen_Theaterwunder/seite-2

<http://www.zeit.de/2011/50/Regisseur-Ostermeier/seite-5>

<http://www.zeit.de/2016/27/berliner-volksbuehne-intendant-chris-dercon/seite-2>

<https://www.barbican.org.uk/theatre/event-detail.asp?ID=12501>

<https://www.berliner-Ensemble.de>

<https://www.deutschestheater.de>

<https://www.freitag.de/autoren/der-freitag/der-fall-faust>

<https://www.kmk.org/aktuelles/artikelansicht/deutsche-theater-und-orchesterlandschaft-fuer-unesco-liste-des-immateriellen-kulturerbes-nominiert.html>

<https://www.morgenpost.de/kultur/berlin-kultur/article134769845/Ein-bisschen-Chaos-an-der-Komischen-Oper.html>

https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=4833:nora-herbert-fritsch-laesst-in-ibsens-puppenheim-die-zombies-und-pueppchen-tanzen&catid=38&Itemid=40

https://www.nytimes.com/2017/04/20/theater/trump-era-theater-broadway-revival-of-an-enemy-of-the-people.html?_r=1

<https://www.schaubuehne.de>

<https://www.volksbuehne-berlin.de>

<https://www.welt.de/kultur/buehne-konzert/article131672019/Maxim-Gorki-Theater-zum-Theater-des-Jahres-gewaehlt.html>

Talk-Show «Montagskultur» (2013) - <https://www.youtube.com/watch?v=V8A4bV6JBM8&t=201s>

<http://www.tagesspiegel.de/kultur/claus-peymann-verlaesst-be-oliver-reese-wird-neuer-intendant-am-berliner-Ensemble/11056226.html>

<https://www.morgenpost.de/kultur/article209170737/Der-Neue-am-Berliner-Ensemble.html>

<http://www.sueddeutsche.de/kultur/frank-castorf-im-gespraech-kunst-braucht-wahnsinn-1.2973912>