

Το Μπερλίνερ Ανσάμπλ χωρίς τον «καλό άνθρωπο»

ΜΠΕΑΤΕ ΤΕΜΠΡΙΑΗ

ΕΔΩ ΚΑΙ ΠΟΛΛΑ χρόνια το άγαλμα του Πέρτολτ Μπρεχτ στέκεται στην ομώνυμη πλατεία στην περιοχή Schiffbauerdamm του Βερολίνου και κοιτάει τον κόσμο που πηγαίνει στο θέατρο Μπερλίνερ Ανσάμπλ, τελευταίο και διασημότερο χώρο δουλειάς του Μπρεχτ. Εκεί στεγάστηκε και ο γνωστός θιάσος που με τις εμφανίσεις του στις μεγάλες πρωτεύουσες της Ευρώπης θεμελίωσε τη διεθνή φήμη του. Η δημιουργία αυτού του θιάσου υπήρξε ο βασικότερος στόχος του Μπρεχτ όταν επέστρεψε από την εξορία το 1948, αφού ο μέχρι τότε περιπλανώμενος καλλιτέχνης γνώριζε ότι μόνο με ένα σταθερό θιάσο σε δικό του θέατρο θα ήταν δυνατόν να δοκιμάσει στην πράξη και να αναπτύξει τη θεατρική του αισθητική: «να αγωνιστεί ενάντια στο αστικό θέατρο που με τα παρηκμασμένα καλλιτεχνικά του μέσα είναι προσανατολισμένο στη “συνγκάλυψη των κοινωνικών προσδιορισμών” και να φτιάξει ένα κοινωνικά παραγωγικό θέατρο»¹.

Το κτίριο του θεάτρου στο Schiffbauerdamm επέζησε πολλών διαφορετικών εποχών εδώ και εκατόν πέντε χρόνια. Η ιστορία του άρχισε το 1892 όταν ο γνωστός αρχιτέκτονας του θεάτρου Heinrich Seeling πρότεινε και έκτισε το Νέο Θέατρο σύμφωνα με τις πιο σύγχρονες τεχνικές επιταγές της εποχής του. Από εκεί και πέρα το Νέο Θέατρο επρόκειτο να συμβάλλει καθοριστικά στη διαμόρφωση του γερμανόφωνου θεάτρου. Εκεί παρουσιάστηκε το 1893 για πρώτη φορά το κοινωνικό δράμα του Gerhart Hauptmann *Οι Υφαντές*, ένα από τα μεγαλύτερα έργα του νατουραλισμού ενώ το 1905 ο Max Reinhardt σκηνοθέτησε το σαϊεπηρικό *Όνειρο καλοκαιρινής νύχτας*, μια από τις πρώτες παραστάσεις με τις οποίες εισάγεται το λεγόμενο θέατρο των σκηνοθετών. Την επόμενη δεκαετία το Νέο Θέατρο μεταμορφώνεται σε χώρο ελαφράς ψυχαγωγίας και οπερέτας. Αυτή την εποχή τη διεύθυνση του ιδρύματος έχει ο Ernst Josef Aufrecht, ο οποίος από το 1928-31 χρεώνεται πολλές επιτυχίες. Αυτό το διάστημα γίνονται όμως με ιδιωτική χρηματοδότηση και πολλές προεμίρες των Toller, Horknath, Fleisser όπως και του Μπρεχτ. Η πρώτη επαφή του με το Νέο Θέατρο γίνεται το 1928, όταν ο Aufrecht συνεννοείται με τους Μπρεχτ και Βάιλ για να γράψουν μια οπερέτα. Το

1929 γίνεται η προεμίρα της *Όπερας της Πεντάρας* της οποίας η επιτυχία υπήρξε μοναδική. Το Νέο Θέατρο είναι επίσης πάντα καθρέφτης των γεγονότων της εποχής. Στην περίοδο του ναζισμού, το θέατρο μετονομάζεται σε Γερμανικό Εθνικό Θέατρο στο Schiffbauerdamm και ανεβάζει ελαφρά λαϊκά ψυχαγωγικά έργα. Η λειτουργία του αναστέλλεται όταν το 1944, στα πλαίσια του «ολοκληρωτικού πολέμου» κλείνουν, με εντολή του υπουργείου προπαγάνδας, σαν ένα πρώτο μέτρο, όλα τα θέατρα.

Το 1948 ο Μπρεχτ γυρίζει από την εξορία. Μη έχοντας ακόμα δικό του θέατρο σκηνοθετεί το 1949 τη *Μάνα Κουράγιο και τα παιδιά της* στο Deutsches Theater. Εκεί θα φιλοξενηθούν αρχικά και οι παραστάσεις του Μπερλίνερ Ανσάμπλ που ιδρύθηκε μέσα στο καλοκαίρι του ίδιου έτους. Αλλά ως μόνη στέγη του θιάσου του ήθελε το θέατρο της πρώτης του επιτυχίας, το θέατρο στο Schiffbauerdamm, το κτίριο του οποίου είχε παραδόξως επιβιώσει του πολέμου με ελάχιστες εξωτερικές καταστροφές. Το 1954 το συμβούλιο του Ανατολικού Βερολίνου συμφωνεί να του παραχωρηθεί το θέατρο όπου ο θιάσος εμφανίζεται μέχρι σήμερα. Αυτή η απόφαση ήταν αποτέλεσμα της ασταθούς ισορροπίας που ο Μπρεχτ προσπαθούσε να διατηρήσει μεταξύ των απαιτήσεων του κυβερνώντος κόμματος και των δικών του διαφοροποιημένων προσδοκιών, μια ισορροπία που ήταν και η προϋπόθεση επιβίωσης του Μπερλίνερ Ανσάμπλ.

Ο Μπρεχτ γίνεται καλλιτεχνικός διευθυντής και η Βάιγκελ γενική διευθύντρια. Ο Μπρεχτ καθορίζει την πολιτική του προγράμματος, η οποία διακρίνεται κύρια από το δικό του δραματικό ρεπερτόριο. Δίνει επίσης σημασία στην οικειοποίηση έργων της κλασικής κληρονομιάς, του κριτικού και σοσιαλιστικού ρεαλισμού και τη σύγχρονη δραματική τέχνη της Ανατολικής Γερμανίας (Γ.Λ.Δ.), ώστε να παρουσιάσει τις νέες μορφές συμβίωσης των ανθρώπων και τις αλλαγμένες σχέσεις παραγωγής. Ο χειρισμός των έργων σχετικά με τη σύγχρονη Γερμανία είναι βέβαια πάντα προβληματικός δεδομένου του πολιτικού κλίματος². Τον ενδιαφέρουν ακόμα έργα που δραματοποιούν στιγμές από την ιστορία των κοινωνικών επαναστάσεων, ενώ παράλληλα

θέλει να εμπεδώσει μια παράδοση κωμωδίας που έλειπε από τη Γερμανία³.

Το καθοριστικό διακριτικό γνώρισμα του Μπερλίνερ Ανσάμπλ είναι ο συλλογικός τρόπος εργασίας που συμπεριλάμβανε ισότιμα όλους τους συνεργάτες του θιάσου. Μέσα από συζητήσεις, αντιπαραθέσεις και κριτική διερευνούν την προβληματική της μπρεχτικής αισθητικής, η οποία δοκιμάζεται στην πράξη και εξελίσσεται. Επανειλημμένα ο Μπρεχτ συνεργάζεται με νέους ηθοποιούς, σκηνογράφους και σκηνοθέτες και διαπαιδαγωγεί μέσα από τη θεατρική πρακτική πολλούς από τους ανθρώπους που έμελλε να διαμορφώσουν την πορεία του μεταπολεμικού γερμανικού θεάτρου⁴.

Όμως το έργο του Μπρεχτ δεν έβρισκε πάντα σύμφωνο το καθεστώς της Γ.Λ.Δ. Οι κατηγορίες για φορμαλισμό διαδέχονται η μία την άλλη τόσο όσον αφορά τα δικά του έργα όσο και σκηνοθεσίες έργων του κλασικού γερμανικού ρεπερτορίου όπως ο *Φάουστ* του Γκαίτε. Ιδιαίτερα σκληρές είναι οι κατηγορίες σε σχέση με την όπερα του Μπρεχτ και Dessau, *Η Ανάκριση του Λούκουλλου*. Σε αυτή την περίπτωση, ο Μπρεχτ κλήθηκε ουσιαστικά σε απολογία στα πλαίσια μιας συζήτησης στην Ακαδημία των Τεχνών. Κατηγορήθηκε για πειραματισμούς πάνω στη μορφή που παρέμεναν κενοί περιεχομένου, αν δεν ήταν ανοικτά αντιδραστικοί, μια και δεν εντάσσονταν ρητά στην εξυπηρέτηση των ταξικών προσανατολισμών της καλλιτεχνικής δημιουργίας σύμφωνα με την αντίληψη των υπέρμαχων του σοσιαλιστικού ρεαλισμού⁵. Για να υπερασπιστεί το έργο του ενάντια σε αυτές τις κατηγορίες ο Μπρεχτ επινόησε τα βιβλία-μοντέλα. Εκεί, φωτογραφίες και λεπτομερείς περιγραφές και αναλύσεις της σκηνοθεσίας, σκηνογραφίας και υποκριτικής των παραστάσεων παρείχαν μια εικόνα της διαδικασίας της δουλειάς του προκειμένου να γίνει κατανοητή σε όλες τις διαστάσεις. Ταυτόχρονα και άλλοι σκηνοθέτες θα μπορούσαν να «μεταμορφώσουν, εμπλουτίσουν και αναπτύξουν περαιτέρω τις προτάσεις»⁶, αν και αυτή η λειτουργία συχνά παρανοήθηκε ως προσκλητήριο για μίμηση που οδήγησε σε πολλές αποστεωμένες αναπαραγωγές των παραστάσεων του θιάσου.

Μετά από το θάνατο του Μπρεχτ, η Βάιγκελ ανέλαβε και την καλλιτεχνική διεύθυνση του ιδρύματος με την υποστήριξη της πρώτης γενιάς μαθητών του Μπρεχτ όπως οι Manfred Wekwerth και Peter Palitzsch. Αυτοί δημιούργησαν μια ομάδα σεναρίου που ενίσχυσε το συλλογικό τρόπο εργασίας σε ένα νέο τομέα, προσπάθεια που αποδείχτηκε ιδιαίτερα επιτυχημένη. Το Μπερλίνερ Ανσάμπλ άρχισε όμως σταδιακά να μετατρέπεται σε ένα μουσείο της θεατρικής τέχνης. Άρχισε εκείνη η «ολέθρια εξάρτηση από την ορθοδοξία»⁷ στη σχέση με τα κείμενα του Μπρεχτ και τα θεατρικά πρότυπα που εκείνος είχε αναπτύξει. Πολλοί καλλιτέχνες του θεάτρου αντιμετώπισαν δυσκολίες υποταγής σε αυτά και επιθυμούσαν την υπέρβασή τους ώστε να ανταποκριθούν στις νέες συνθήκες.

Μετά από το κτίσιμο του Τείχους του Βερολίνου το 1961 άρχισε για το Μπερλίνερ Ανσάμπλ μια δύσκολη περίοδος. Ο αντίκτυπος των συνθηκών αναζωπύρωσης του ψυχρού πολέμου φτάνει μέχρι τον περιορισμό των παραστάσεων των έργων του Μπρεχτ και ενίοτε μέχρι και την πλήρη απαγόρευσή τους στην Ομοσπονδιακή Γερμανία και την Αυστρία. Πολλοί συνεργάτες του θιάσου όπως ο Palitzsch διαμαρτυρόμενοι για το κτίσιμο του Τείχους παραμένουν στη Δυτική Γερμανία όπου έτυχε να βρίσκονται τότε, ενώ οι προσπάθειες του Wekwerth να φτιάξει μια ομάδα σεναρίου με τον Joachim Tenschert δεν έχει την ίδια επιτυχία. Η κρίση στο Μπερλίνερ Ανσάμπλ αρχίζει να γίνεται φανερή. Υπάρχουν διαρκείς ρυθμιστικές παρεμβάσεις από την πλευρά των κομματικών υπευθύνων στη λειτουργία του θιάσου και τη διαμόρφωση της καλλιτεχνικής αντίληψης. Η εμπιστοσύνη στην προοπτική του σοσιαλισμού κλονίζεται, ενώ φτάνουν απόηχοι από την «άνοιξη της Πράγας» και τις φοιτητικές κινητοποιήσεις στη Δύση το 1968.

Έτσι τα σύγχρονα προβλήματα εισβάλλουν δυναμικά στο Μπερλίνερ Ανσάμπλ. Το θέατρο ήταν πάντα ένας χώρος όπου οι καλλιτεχνικές αντιπαραθέσεις είχαν πολιτικό υπόβαθρο. Όρος για τη συνέχισή της λειτουργίας του ήταν η εξασφάλιση μιας ισορροπίας μεταξύ της ορθόδοξης μπρεχτικής παράδοσης που καλλιεργούσε η Βάιγκελ και που είχε πλέον συνδεθεί με την υποστήριξη του καθεστώτος και των πειραματικών αναζητήσεων, εκφραστές των οποίων ήταν καλλιτέχνες με κριτική διάθεση. Η ισορροπία αυτή γίνεται επισφαλής επειδή η κομματική ηγεσία θέλει να επιβάλλει αυστηρότερο έλεγχο, κάτι που θα οδηγούσε το θιάσο σε μαρασμό. Ο Wekwerth όπως και άλλοι αναγνώρισαν τον κίνδυνο τον οποίο διέτρεχε το θέατρο και με νέες αντιλήψεις για το πρόγραμμα που κάπως παραμέριζαν τα έργα του Μπρεχτ ήθελαν να καταστήσουν το θέατρο πάλι ένα χώρο συνάντησης και κύρια αντιπαράθεσης. Η Βάιγκελ όμως απέρριπτε αυστηρά κάθε διαφορετική επιλογή σχετικά με την αισθητική αντίληψη και έτσι το 1969, μετά από περίπου δεκαπέντε χρόνια δουλειάς, ο Wekwerth εγκαταλείπει το Μπερλίνερ Ανσάμπλ.

Η Ruth Berghaus που διαδέχτηκε τη Βάιγκελ το 1971 έφερε στο θέατρο σκηνοθέτες όπως οι B. K. Tragelehm και Einer Schleeef που απαλλάσσουν τα έργα του Μπρεχτ από τον μουσειακό και ακαδημαϊκό χαρακτήρα που είχαν αποκτήσει αλλά και δραματογράφους όπως ο Χάινερ Μύλλερ, Georg Seidel και Klaus Mickel. Αυτοί στα κείμενά τους αντιμετώπιζαν με κριτική διάθεση το παρόν της Γ.Λ.Δ. και προβάλλουν τις αδυναμίες της σοσιαλιστικής κοινωνίας. Έτσι ο θιάσος αυτός γίνεται ένας από τους λίγους χώρους που λειτουργεί με κάποια μορφή ελευθερίας και στεγάζει έργα που καλλιεργούν προβληματισμούς και θέτουν ερωτήματα σχετικά με τα κοινωνικά προβλήματα. Παρέχει έτσι τη δυνατότητα για μια μορφή πολιτικής παρέμβασης σε ένα

πολιτιστικό τοπίο οριοθετημένο από την απουσία αντιλόγου⁸ αν και το καθεστώς παρείχε ένα σχετικό πεδίο ελευθερίας αφού το Μπερλίνερ Ανσάμπλ αποτελούσε βιτρίνα, το κύριο πολιτισμικό προϊόν εξαγωγής.

Ο Wekwerth επιστρέφει στη θέση του καλλιτεχνικού διευθυντή το 1977 και μένει μέχρι το 1990. Αν και το 1982 εκλέγεται Πρόεδρος της Ακαδημίας των Τεχνών της Ανατολικής Γερμανίας και είναι μέλος της Κεντρικής Επιτροπής του κόμματος αντιμετωπίζει πολιτικές πιέσεις επειδή δεν αποτρέπει και ενίοτε ενθαρρύνει τα μέλη του θιάσου που αναζητούσαν τρόπους έκφρασης πέρα από τα δεδομένα πλαίσια. Τον τελευταίο χρόνο παραμονής του στο Μπερλίνερ Ανσάμπλ, χρονιά που καταρρέει και το Τείχος, ο Wekwerth προσπαθεί να επανασυνδεθεί με ανθρώπους της παλαιάς μπρεχτικής παράδοσης όπως ο Palitzsch και να επιστρέψει σε στόχους ανάλογους με εκείνους που είχε διαμορφώσει ο Μπρεχτ την εποχή του, παραπέμποντας όμως σε ζητήματα που προέκυψαν μετά από το Τείχος. Το θέατρο μετατρέπεται από θέατρο ρεπερτορίου σε πειραματικό και δίνεται έμφαση σε ανθρώπινα και όχι σε ταξικά προβλήματα⁹. Ο εξαναγκασμός του Wekwerth σε παραίτηση δεν επιτρέπει την υλοποίηση των σχεδίων του ενώ μαζί του αποχωρούν και πολλά άλλα μέλη. Το 1992 η Γερουσία του Βερολίνου αποφασίζει να διοικείται το θέατρο από μια επιτροπή πέντε σκηνοθετών που θα είναι μέλη μιας ανώνυμης εταιρείας. Ένας από αυτούς, ο Matthias Langhoff, προτείνει την επανίδρυση του Μπερλίνερ Ανσάμπλ με μια δομή αντίστοιχη εκείνης των θεάτρων στη Δύση. Το θέατρο όμως θα εξακολουθούσε να καλλιεργεί εναλλακτικές μεθόδους δουλειάς και να είναι ένα γερμανικό θέατρο ρεπερτορίου. Βασικό σημείο στην πρότασή του αποτελεί η άποψη ότι το θέατρο αυτό θα μπορούσε να στηριχτεί μόνο σε έναν άνθρωπο που, όπως ο Μπρεχτ, θα ήταν συγγραφέας και σκηνοθέτης μαζί. Αυτό το άτομο δεν θα μπορούσε να είναι άλλο από τον Χάινερ Μύλλερ, έναν κλασικό συγγραφέα που «παρακολούθησε, περιέγραψε και βίωσε την ιστορία της Γερμανίας και της Ευρώπης» και που έτσι «μπορούσε να συλλάβει τη συνολική ιστορία του αιώνα που φτάνει στο τέλος του»¹⁰. Τα σχέδια αυτά ήταν πρώιμα για την εποχή τους και το θέατρο μένει ουσιαστικά ακυβέρνητο για ένα χρόνο ενώ η μόνιμη «κρίση» του Μπερλίνερ Ανσάμπλ γίνεται προσφιλές θέμα στον τύπο. Τον Σεπτέμβριο του 1992 το θέατρο μετατρέπεται σε ιδιωτική εταιρεία με δημόσια κάλυψη και με ετήσια επιχορήγηση εικοσιτριών εκατομμυρίων μάρκων. Οι αντιπαραθέσεις όμως μεταξύ των μελών της διοικούσας επιτροπής είναι συνεχείς και πολλά παλαιά μέλη του θιάσου απολύονται οδηγώντας την κόρη του Μπρεχτ, Barbara Schall, να αμφισβητήσει το δικαίωμα του θιάσου να διατηρήσει τον τίτλο «Μπερλίνερ Ανσάμπλ». Ενώ όμως ο τίτλος παραμένει, ο θιάσος κινδυνεύει να χάσει την ιστορική του έδρα στο Schiffbauerdamm επειδή με-

τά από μακρό δικαστικό αγώνα η έγχειος ιδιοκτησία αποδόθηκε σε ένα ίδρυμα του οποίου ηγείται ο δυτικογερμανός θεατρικός συγγραφέας Rolf Hochhuth.

Ο θάνατος του Μύλλερ το 1995, ο οποίος είχε αναλάβει τα ηνία του θιάσου τα τελευταία χρόνια με ένα ρεπερτόριο που στηριζόταν σε έργα δικά του, του Μπρεχτ και του Σαίξπηρ, αφήνει το θίασο χωρίς καλλιτεχνικό προσανατολισμό σε μια ραγδαία μεταλλασσόμενη εποχή με οικονομικές ανακατατάξεις στον πολιτισμικό χώρο ιδιαίτερα αυτόν της ενοποιημένης Γερμανίας. Σε αυτό το διάστημα το Μπερλίνερ Ανσάμπλ δεν έχει κάνει νέες παραγωγές και αναμένει τον καινούριο διευθυντή T. Peymann. Αυτός θα κληθεί να αντιμετωπίσει μια αβεβαιότητα που επιδεινώνεται από τις αξιώσεις που επιβάλλει το ιστορικό βάρος της παράδοσης και αφορά τόσο το πρόγραμμα όσο και τη χρηματοδότηση του ιδιαίτερα δαπανηρού θιάσου και τις θέσεις εργασίας.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Ernst Schumacher, *Brecht-Kritiken*, Berlin: Henschel, σ. 266.
2. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση του *Katzgraben* (1953) του Erwin Strittmatter, ενός έργου που ασχολείται με την ταξική πάλη στη μεταλλασσόμενη μεταπολεμική γερμανική επαρχία. Οι προσπάθειες του Μπρεχτ να τελειώσει το έργο με έναν αισιόδοξο τόνο παραπέμποντας σε ένα συλλογικό μέλλον δεν απέδωσαν με αποτέλεσμα τη δριμύεια κριτική. Βλ. Carl Weber «Brecht and the Berliner Ensemble - the Making of a Model», *The Cambridge Companion to Brecht*, eds. Peter Thomson and Glendyr Sacks, Cambridge: CUP, 1994, σσ. 175-177.
3. Weber, ό.π. σ. 170.
4. Weber, ό.π. σ. 169.
5. Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με αυτό το θέμα βλ. Hanns Eisler, *Das Argument AS5*, Berlin West, 1975.
6. Joachim Tenschert, «The Origins, Aims and Objectives of the Berliner Ensemble» trans. John Mitchell, *Re-interpreting Brecht, his Influence on Contemporary Drama and Film*, eds. Pia Kleber and Colin Visser, Cambridge: CUP, 1990, σ. 43. Βλ. ακόμα και Weber, ό.π., σ. 173.
7. Funke-Jansen, *Das Theater am Schiffbauerdamm*, Berlin σ. 177.
8. Martin Linzer, «Thoughts on a Walking Corpse: the Berliner Ensemble Five Years after the "Wende"», trans. Maarten van Dijk. *The Brecht Yearbook*, 21, ed. M. von Dijk, Waterloo: Canada, 1996, σ. 290.
9. Linzer, ό.π., σσ. 291-292. Βλ. ακόμα Carl Weber, «Crossing the Footbridge again or a Semi-Sentimental Journey», *Theater Journal*, 1 (March 1993), σ. 85.
10. Linzer, ό.π., σ. 293.

Μετάφραση από τα γερμανικά
Γιώργος Μεταξάς