

# Panorama del teatre alemany des de finals del segle xx a l'actualitat

**Brigitte E. Jirku**

Universitat de València

## I. Tradició cultural

El teatre de parla alemanya gaudeix d'una llarga tradició que es remunta al segle XVIII, moment decisiu en la tradició cultural en llengua alemanya. Les obres d'aquesta època marquen i acompanyen la cultura: en moments de grans crisis es recorre a aquest material. Però no sols les obres són decisives, sinó també l'organització de les institucions culturals, una herència igualment del segle XVIII. Per això voldria començar fent un breu esbós del sistema cultural i teatral que existeix a l'Alemanya actual.

Ara com ara, Alemanya –amb una població de vora 82 milions, de la qual només un 20 % va al teatre de forma regular– disposa de 208 teatres estatals, autonòmics i independents (*Stadttheater*, *Staatstheater* i *Privattheater*) i 28 orquestres simfòniques; tots subvencionats per l'Estat. En els darrers 10 anys s'ha reduït el nombre dels seus empleats: de 45.200, aproximadament, a 38.200. El 2006 es van subvencionar amb 2.078.894.000 euros –equivalent al 0,4 % de la despesa pública– i això suposa al voltant de 65 milions menys que el 2001. Cada teatre estatal sol estrenar entre 6 o 8 obres per temporada. Els teatres obren les portes entre 300 i 330 dies a l'any aproximadament. No obstant això, els teatres petits lluiten

per la seva supervivència renunciant a tot tipus d'increment salarial i acontentant-se amb sous mínims.

Al contrari que, per exemple, el sistema belga, Alemanya –i també Suïssa i Àustria– gaudeixen d'un sistema establert: cosa que és, alhora, una benedicció i una maledicció. La falta de flexibilitat per afrontar la crisi que afecta tots els teatres o, millor dit, la incapacitat d'anticipar-se a la crisi i evitar-la, l'aparell burocràtic, la necessitat d'innovació i experimentació són només alguns dels problemes que afligeixen el món del teatre de parla alemanya. Ara bé, malgrat tot, es tracta d'un teatre establert i de gran dinamisme. Aquest sistema teatral és herència de segles passats. En el món alemany perdura una forta tradició teatral: no ens oblidem que Alemanya va ser fins al 1871 una unió de principats més o menys grans i que tots tenien, a més de la seva cort, un teatre. Així doncs, cada principat tenia el seu propi teatre de cort a més de teatres populars i autonòmics. No hem d'oblidar tampoc que durant els segles XVIII i XIX el teatre va ser un dels pilars per constituir una identitat nacional. És per això que encara ara tota ciutat de certes dimensions ha de disposar d'un teatre estatal de repertori i d'una companyia més o menys fixa, tot i que en els darrers anys aquest món no s'hagi escapat de les retallades. En general, es tracta d'un teatre de repertori amb un sistema, d'una banda, d'abonaments i, d'altra, de venda lliure, mantenint així un públic fix i sense renunciar al públic encara per conquistar. En els últims 30 anys els grans teatres, majoritàriament, han obert un espai per al teatre experimental que els permet arriscar-se amb aquelles produccions que no solen atraure el gran públic. Així, en els anys 70 es va posar en marxa a Bremen la denominada *Bremer Theaterwerkstatt*<sup>1</sup>

<sup>1</sup> La *Bremer Theaterwerkstatt* sempre havia estat part del teatre de Bremen i mai havia existit per se, però per la tasca que s'hi realitzava es va passar a denominar en un moment determinat amb el nom de *Theaterwerkstatt*.

que va gaudir de directors com ara Peter Zadek, Kresnik, George Tabori i d'actors com Bruno Ganz, Edith Clever o Otto Sander. Va ser aquell un moment únic i estel·lar per al teatre alemany, que va tenir una gran repercussió en altres ciutats.<sup>2</sup>

Una alternativa als teatres estatals la representen ara els teatres independents, també denominats escenes o teatres independents (*freie Szene*), com la Fleischerei, sota la direcció d'Eva Brenner; malauradament, aquests són els que més han patit les retallades dels últims anys.

Així mateix, es pot parlar d'algunes constants en la discussió sobre el teatre:

1. Crisi econòmica? El teatre alemany es queixa sempre de la falta de diners. Però comparat amb els diners públics que el Ministeri de Cultura o les Conselleries de les diferents autonomies de l'Estat espanyol dediquen al teatre, aquesta queixa manca de fonament. Alemanya, Àustria, Suïssa dediquen bastants diners al teatre, si bé els anys de vaques grasses van acabar fa vora 15 anys.

2. Crisi ideològica/literària? Es tracta d'una crisi permanent i es viu en una renovació permanent. Depèn del punt de vista que s'hi adopti. N'exposaré alguns elements sense haver de donar necessàriament cap resposta.

## II. El teatre de la postguerra: les dècades de 1950 i 1960

La situació del teatre de parla alemanya actual ha de ser considerada dins d'una llarga tradició històrica que va començar al segle XVIII i que es va reprendre a la segona meitat del segle XX, després dels anys viscuts durant el Tercer Reich.

<sup>2</sup> Peter Zadek va anar als grans teatres alemanys i George Tabori a Viena, on va dirigir el seu propi teatre.

El Tercer Reich no sols no va frenar el teatre,<sup>3</sup> sinó que se'n va aprofitar per a la seva propaganda. Tot just acabada la guerra es van reobrir els teatres i aquests van tornar a tenir un paper central en la reconstrucció d'Alemanya. La reeducació passava pel teatre: el repertori d'autors clàssics havia de restablir els valors humanístics perduts durant el Tercer Reich.<sup>4</sup>

A Berlín, només a la tardor de l'any 1945, va haver-hi 120 produccions de les quals dos terços eren comèdies musicals i operetes aprovades per la censura dels Aliats que ocupaven Alemanya. Durant el Tercer Reich no va haver-hi tancament, però sí un estancament del desenvolupament de l'art teatral. Es va iniciar una lluita entre l'avanç de la influència soviètica i la nord-americana. Aquells que tornaven de Rússia, com ara Maxim Valentin i Wolfgang Langhoff es van fer ressò de la teoria de Constantin Stanislavski, mentre que el món occidental innovava amb les seves obres teatrals incorporant recursos estilístics propis del teatre èpic; això sí, sense finalitats polítiques –tal com es pot observar en les obres d'Eugene O'Neill i Thornton Wilder o en les dels existencialistes francesos.<sup>5</sup>

<sup>3</sup> Els teatres no es van tancar fins a l'any 1943, quan ja havia esclatat l'anomenada guerra total i el patiment de la població era màxim.

<sup>4</sup> Així, *Iphigenia auf Tauris*, de Johann Wolfgang Goethe, va ser l'emblema dels valors humans, *Intriga i amor* i el *Don Carlos* de Friedrich Schiller, representaven la insubordinació i la rebel·lia contra l'autoritat i *Nathan el savi*, de Gotthold Ephraim Lessing, simbolitzava i simbolitza l'ideal de la tolerància (religiosa) –un primer pas per demanar perdó per la massacre jueva.

<sup>5</sup> Els Aliats es van proposar l'objectiu de distraure la població dels temes quotidians. A banda dels autors clàssics alemanys com Goethe, Schiller i Lessing, es van escenificar les obres dels grans dramaturgs de principi de segle com Ernst Toller, Johannes R. Becher, Bertolt Brecht i algunes obres noves com *El carrer sense portes* de Wolfgang Borchert –que morí el mateix dia de l'estrena– i l'obra de Carl Zuckmayer *El general del diable*.

Després de la reobertura dels teatres, en les dècades del 1950 i del 1960, no va haver-hi cap centre teatral dominant.<sup>6</sup> El que compta són els directors d'escena que desenvolupen un teatre psicològic en què tot acte queda subordinat a la motivació psicològica dels personatges.<sup>7</sup>

El sistema d'abonaments, el domini dels directors d'escena així com les idees del moviment estudiantil del 68 promouen importants canvis que tenen com a resultat la renovació del teatre: es trenca amb la tradició i amb tot el que s'hi assenta. Es reorganitza el tracte amb la quotidianitat teatral, fet que posa fi a la dictadura dels grans o, vist des d'un altre punt de vista, l'estableix. La democratització i la discussió determinen l'ordre del dia, de tal manera que els canvis arriben fins a altres instàncies. A partir de les bases d'un teatre juvenil del proletariat concebut en els anys 20 per Walter Benjamin i Asja Lachs, es crea un teatre juvenil participatiu com el Grips-Theater a Berlín.<sup>8</sup> En els últims anys, el Grips-Theater ha passat a convertir-se en un teatre més convencional, superat per nous teatres juvenils amb un programa i un estil més avantguardista.

Una altra renovació important és la creació d'un "teatre independent" com a alternativa al teatre estatal subvencio-

6 Em centraré en el teatre de l'Alemanya occidental. Ometré els problemes relatius a la situació del teatre a l'antiga Alemanya de l'est i també la situació actual en els teatres de les províncies de l'antiga Alemanya de l'est. La primera pel·lícula d'Andreas Dresen *Stilles Land – Silent Country* (1992) dóna una idea de la situació: presenta la producció de *Fi de partida* de Beckett, obra censurada fins al 1989, en un teatre de província en els mesos anteriors a la caiguda del mur.

7 Un dels representants principals en va ser el director Fritz Kortner. Cal destacar que és en aquest sentit que es va desenvolupar el treball en uns quants centres com ara Viena, Zuric o Düsseldorf sota la direcció de Gustaf Gründgens i, més tard, sota la de Karl Heinz Stroux.

8 Entre altres canvis, aquest tipus de teatre juvenil s'allunya de les típiques produccions teatrals per a joves com les obres de Nadal. Cf. Wolfgang Kolneder, *Das Grips Buch – Theater Geschichten. Das Grips Theater Buch*. Berlín: Hentrich, 1994.

nat:<sup>9</sup> en aquell moment, de final dels anys 60, va tenir lloc una important renovació tant ideològica estètica com formal que va influir fins i tot en els teatres estatals. L'orientació va ser, entre altres, la companyia de performance del Living Theater a Nova York. No obstant això, pocs dels grups van arribar a sobreviure, però el seu llegat perdura en les iniciatives –sobretot relatives a les renovacions estètiques– que han estat arrelades pels teatres estatals on es van traslladar directors i escenògrafs i alguns dels actors amb més èxit. Ara com ara, les subvencions fins i tot continuen sent necessàries per garantir la supervivència d'aquests teatres: amb el temps van guanyant-se un públic fidel, però que també els exigeix renovació. Ja als anys 90 aquestes iniciatives resulten antiquades: la cultura del teatre-taller ha perdut el seu propòsit tant de renovació com de discussió política i estètica.<sup>10</sup>

Hi intervé també un altre poder del qual caldria parlar en un altre moment: el poder de la premsa. La premsa nacional no es va fer al seu dia res de les iniciatives de l'escena independent, que només van tenir repercussió en l'àmbit local. La "crisi del teatre" –aquest tema tan recurrent des dels anys seixanta– es deu, en bona part, a la política teatral que es desplega a la premsa. Són els crítics els que tenen el poder, i m'atreviria a dir que avui més que mai és la premsa qui fa o desfà una obra. Hi ha dues revistes teatrals totpoderoses, *Theater heute* i *Theater der Zeit*, i, al parer d'alguns, el major dels èxits d'una obra constitueix a sortir-hi. Les seves opinions orienten el públic en general, però, sobretot, la mateixa gent de teatre.

9 Cf. Peter Simhandl, *Theatergeschichte in einem Band*. Berlín: Henschel (2001), p. 311.

10 Una altra de les conseqüències de les renovacions dramaturgiques de la darreria dels 60 i dels 70 és el desenvolupament d'un nou teatre-dansa la principal representant del qual és Pina Bausch. Cf. Rika Schulze-Reuber, *Das Tanztheater Pina Bausch. Spiegel der Gesellschaft*. Frankfurt/Main: Fischer, 2008.

### III. Un canvi generacional: els anys 70 i 80

Les revoltes dels anys 60 van aconseguir alguns canvis. Però la base del teatre alemany, el *Regietheater* –un teatre dominat pels grans directors d'escena– no ha canviat gens. El que sí es va donar cap al 1970 és un important canvi generacional. El relleu el prenen en aquell moment directors tan importants com Peter Zadek (Bochum), el seu *alter ego* Peter Stein (Berlín) i, en menor grau, Claus Peymann, Dieter Dorn, Luc Bondy o altres. Peter Stein va treballar al principi amb Botho Strauß, i Claus Peymann amb Thomas Bernhard. Aquests són els directors i els autors que dominen els teatres alemanys dels anys 70 i 80. Però no s'hi troben sols, sinó que estan molt ben acompanyats per companyies de qualitat excel·lent. Per tenir un gran èxit fan falta uns bons comandaments mitjans que empenyin per darrere.

Els estils de Peter Zadek i Peter Stein van marcar la manera de fer d'aquests anys. Stein desenvolupava l'escena confiant plenament en el text dramàtic, cosa que va suposar, als anys 80, una espècie de tornada a posicions més tradicionals. Per la seva banda, Zadek, i altres directors de la mateixa generació, forçaven el text fins aconseguir una obertura i l'utilitzaven com a punt de partida de les seves pròpies propostes i de les dels actors.

La nova subjectivitat, que regnava entre els autors de parla alemanya dels anys 70 i 80, va destacar pel seu culte a allò sensual i físic. Es tractava d'explorar el punt de vista de la percepció individual. El teatre va haver de buscar un nou llenguatge: en aquesta ocasió es tractava d'una regeneració del llenguatge sensual que introduís alhora noves formes de comunicació. En primer lloc, es va postular la desinhibició de les relacions sexuals i el nu va fer la seva entrada a escena. També es va vessar sang pertot arreu.

Les creacions dramàtiques, les obres noves dels 70 i 80, no es fan necessàriament ressò d'aquesta tendència d'interpretació i de direcció, sinó que estan marcades per l'individualisme i per un ampli ventall de temes.<sup>11</sup> En aquests anys, un quart de les produccions dels teatres són obres contemporànies. En el seu discurs, quan va rebre el Premi Büchner el 1989, Botho Strauß resumeix la situació: «El teatre demostra una forta tendència a comportar-se com l'òpera. Reforça el domini dels intèrprets, que es dona una rotació en un món d'estrelles no gaire rutilant i conclou: repertori tancat i quota plena».<sup>12</sup> En el repertori, doncs, hi dominen els clàssics com ara Goethe, Schiller, Lessing i Kleist juntament amb Ibsen, Strindberg i Txèkhov: les obres d'aquests autors els van donar plenament la possibilitat d'enfrontar-se a les estructures sociològiques i psicològiques de les classes.

A la fi dels 80 es produeix la discussió sobre la dona com a autora de teatre i directora. La dona sembla relegada al rang d'actriu o ajudant de direcció. D'ençà, es promociona sistemàticament dones com a directores i com a autores dramàtiques. L'èxit de les obres d'Elfriede Jelinek es deu en bona part, gosaria dir, a la molt sistemàtica tasca de la seva lectora/editora Ute Nyssen.<sup>13</sup> Aquesta generació de dramaturgues va escriure

<sup>11</sup> Per exemple: Peter Handke, Thomas Bernhard, Tankred Dorst, Peter Turrini, Botho Strauß. Luc Bondy o Dieter Dorn eren, juntament amb els directors esmentats, altres de les figures estel·lars. Peymann palesava un culte absolut als actors. (Més d'una obra de Thomas Bernhard o d'un altre autor va tenir, gràcies als actors, una gran acollida per part del públic), però al mateix temps afavoria els joves dramaturgs. Cf. Peter von Becker, *Das Jahrhundert des Theaters*. Colònia: DuMont, 2002.

<sup>12</sup> «Das Sprechtheater zeigt [...] eine starke Tendenz, sich wie die Oper zu verhalten. Es verstärkt die Herrschaft der Interpreten, lässt einen kleinen, nicht sehr glanzvollen Starbetrieb rotieren und befindet im übrigen: Repertoire zu, Bestand geschlossen.» *Theater heute*, 12 (1989), p. 37.

<sup>13</sup> En aquest moment comencen a sorgir una sèrie de dramaturgues i algunes autores ja establertes es van atrevir a escriure teatre: Gerlind Reinshagen, Frederike

des d'una consciència i un compromís feministes. Moltes d'aquestes obres han desaparegut dels teatres, però han permès a una nova generació de dones de concebre's elles mateixes, promocionar-se i percebre's d'una altra manera: de ser preses seriosament i de transcendir l'espai reservat a la dona com havia passat en la dansa.

Un home –dramaturg i director d'escena– que, al meu parer, ha marcat el teatre alemany dels anys 70 i 80, és George Tabori. Emigrat als EUA, va escriure guions per a Alfred Hitchcock, Anatole Livtak o Joseph Linsey. També va treballar amb Bertolt Brecht. L'Actors Studio de Lee Strasberg va marcar Tabori de manera molt especial i en aquesta tradició es va produir, el 1968, a Off Broadway l'obra *Els caníbals*. A partir de mitjan dels 70, Tabori estableix el seu teatre experimental a Bremen: amb deu actors i una escenògrafa desenvolupa noves formes teatrals a partir del mètode de Lee Strasberg. Lluny del dominant Regietheater (teatre de directors), Tabori va donar als seus col·laboradors molta llibertat, però al mateix temps els demanava una dedicació més que absoluta. Els temes centrals del seu treball van ser l'amor i la mort, sempre amb l'holocaust com a rerefons. En l'esfera social el gran èxit de les obres de Tabori va ser una renovació del discurs sobre l'holocaust i sobre la superació del passat tant per la banda alemanya com per la juevoalemanya. Des del punt de vista estètic, aconsegueix la síntesi entre el teatre psicològic i les estratègies del teatre èpic per plasmar els grans problemes de la fi del segle xx. Va ser un dels últims grans homes de teatre.<sup>14</sup>

Roth, Dea Loher, Marlene Streeruwitz, etc. Cf. per exemple: Helga Kraft, *Ein Haus aus Sprache. Dramatikerinnen und das andere Theater*. Stuttgart: Metzler, 1996.

<sup>14</sup> Cf. Peter Höyng, «A seguir dando juego, George. Introducción al teatro de George Tabori (1914-2007)». *Art teatral. Cuadernos de minipiezas ilustradas*, 22, (2007), pp. 86-91.

Tabori sabia combinar com cap altre la tradició teatral, el xou i la història. El seu teatre és, al meu parer, un teatre que uneix la tradició dels grans directors com Stein i Palitzsch amb el teatre postdramàtic, on desapareix el gran personatge, l'actor com a estrella, i es fon en una companyia.

#### **IV. Un nou punt de partida: els anys 90 i el principi del segle XXI**

El canvi de generació dels directors d'escena així com dels autors es fa notar. I la postmodernitat sobre l'escenari arrenca de forma definitiva, tant per part dels autors com per part dels directors i els seus equips. No obstant això, el teatre tradicional com a institució burgesa –el teatre de realisme psicològic com l'hem conegut durant un segle– continua existint i entretenant el seu públic d'abonament: el teatre com a ideologia i religió o substitut d'ideologia i religió.

En plena discussió sobre formes i tendències, el teatre no ha perdut ni el seu encant ni el seu interès ni la seva actualitat. Més que mai sembla el medi artístic més adequat per expressar una transformació, per expressar aquest canvi de paradigma en què estem immersos, a què intentem posar noms o organitzar en categories. Perquè el teatre és precisament l'art que requereix presència i condició de present, corporalitat i materialitat i que resisteix davant del món imaginari dels altres mitjans de comunicació (cine, televisió...).

Molts veuen en la “postmodernitat” noves formes de representació i busquen en les teories idees per afrontar el món de la globalització. El logocentrisme ja no val: qui parla? La psicologia ja no ofereix cap resposta.

Els directors de teatre i l'art dramàtic es fan ressò dels elements d'aquell teatre postdramàtic que Hans-Thies Lehmann

ha arreplegat en l'obra *Postdramatisches theater*.<sup>15</sup> L'obra de Lehmann ofereix tot un seguit d'elements sense atribuir-los cap sentit propi. És un punt de partida i no d'arribada a l'hora de recrear el teatre. No és gens estrany que Lehmann, entre els pocs exemples que dona, esmenti el teatre de Heiner Müller i de Robert Wilson. Un teatre desenvolupat a partir del cos: a priori no hi ha cap trama, no s'hi narra cap història, però són les imatges i els cossos els encarregats de generar-la: podria afirmar-se que l'escenografia de *Maquina Hamlet* de Heiner Müller s'ha convertit en l'obra emblemàtica del teatre postdramàtic. Aquest arreplega els elements del teatre èpic sense la seva finalitat política. La utopia del canvi polític es converteix en reflexió sobre els processos històrics, el present o els processos socials. El subjecte es dissol en múltiples discursos i el signe teatral –sense psicologia– es redefeix. La comunicació teatral es trasllada a altres espais: per exemple, l'anagnòrisi, que en la poètica d'Aristòtil se situa en el personatge teatral, es trasllada a l'espectador. Són ell o ella els qui experimenten el procés d'entendre mitjançant el reconeixement.

És cert que el teatre postmodern o postdramàtic és una etiqueta multifacètica. Però a partir de quin moment podem començar a parlar del teatre postdramàtic/postmodern? Si em permeteu que em remeti a la meva faceta de docent, la discussió a classe n'és un indicatiu. Si els estudiants llegeixen una obra més o menys clàssica, tenen les eines per analitzar-la: anàlisi de la trama, dels caràcters, del rerefons històric, etc. En el moment que llegeixen una obra d'Elfriede Jelinek, com ara *Nora i Clara S.*, o *Mein Kampf*, de George Tabori o *Les presidents*, de Werner Schwab, o *Tard*, de Sabine Wang, els manquen les

<sup>15</sup> Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*. Frankfurt/Main: Verlag der Autoren, 1999.

eines.<sup>16</sup> Quins són els paràmetres?, quines les referències?, com acostar-s'hi?

El teatre postmodern és un espai estètic que tradueix en llenguatge de signes el passat i el present, la tradició i l'experiment. El personatge i el diàleg perden el domini de l'escena: no hi ha ni element dominant ni sentit predeterminat. Aquest es crea a partir de la lectura i de la representació. Alguns dels seus elements clau són: a) la trama va més enllà d'una acció: quines són les formes de percepció? Com percebem el món? Com percebem la realitat?, a través dels sentits?; b) el cos cobra un significat fora del llenguatge: el llenguatge ja no l'acompanya, però el comenta o fins i tot pot convertir-se en el seu antagonista. En aquest sentit cal entendre els experiments que, amb el cor, va realitzar Einar Schlee; c) la relació entre la ficció i la realitat no es defineix per l'antagonisme, sinó per la seva complementarietat: és la base sobre la qual es planteja; d) el problema de representar la realitat: amb quins recursos estètics?; e) la interacció entre l'escena i el públic utilitza el seu propi espai: la representació –la performance– posa l'èmfasi sobre la immediatesa de l'experiència comuna; f) el llenguatge –la veu– és un dels protagonistes de la representació: el text és presència acústica i lingüística i es projecta en l'espai; g) l'espai mateix és el muntatge i té valor per si mateix; h) hi ha una disseminació temporal: el text està integrat per diversos estrats temporals;<sup>17</sup> i) els recursos mediàtics: el teatre clàssic en tant que “teatre de la il·lusió” ha desaparegut –el protago-

<sup>16</sup> Cf. Evelyn Anness, «Las escenificaciones de Elfriede Jelinek», *Art teatral. Cuadernos de minipiezas ilustradas*, núm. 22, 2007 : 65-67; Brigitte E. Jirku, «La muerte del personaje dramático: El teatro de Elfriede Jelinek», *ADIU teatre*, núm. 108, (2005), p. 20-25; Mila Crespo Picó, «Sabine Wen-Ching Wang y las palabras superfluas», *Art teatral. Cuadernos de minipiezas ilustradas*, 22 (2007), pp. 72-74.

<sup>17</sup> Com ara les referències històriques, temps del text, temps del drama, temps de l'acció, dimensió de la posada en escena, etc.

nista ja no apareix com a individu, sinó com a portador de signes, com a representant de signes. Les referències exteriors –l’intertext, la intertextualitat– són tan nombroses i polifèniques que un sol significat o un significat dominant ja no és possible. En aquest sentit, un dels grans problemes del teatre dels darrers anys ha estat, i continua sent, la representació de l’individu o de l’ésser humà que sembla haver desaparegut en una infinitat de discursos, en un món globalitzat on s’ha superat l’antiga autonomia, l’individu davant la societat.<sup>18</sup> El director d’escena esdevé el primer lector i intèrpret i, en conseqüència, coautor de l’obra. Elfriede Jelinek ho porta a l’extrem quan afirma que ella lliura el text al seu director i aquest haurà de triar i compondre el text que vol escenificar. Aquest desdoblament i duplicació de rols torna a aparèixer en el dramaturg Fritz Kater, àlies Armin Petras, Armin Petras, àlies Fritz Kater, que, en l’obra *Heaven*, converteix les històries d’uns personatges individuals –*Ich-Geschichten* [Històries del jo]– en un espai de memòria col·lectiva. Qualsevol producció d’una obra passa a ser el procés creatiu d’un equip. I crec que un dels punts més interessants en aquest sentit seria explorar la dinàmica entre procés i producte: és a dir, els aspectes relatius a la producció.

No hi ha dubte que el procés d’elaboració d’una producció és fonamental –el teatre alemany amb les seves companyies més o menys estables té en aquest sentit una situació idònia: poden treballar i créixer d’una manera estable. A causa de les esmentades tendències i canvis, la formació dels actors, directors, dramaturgs i de tot l’equip artístic, ha resultat ser d’una importància cabdal. Per participar en una producció (post-

dramàtica), tot l’equip dramàtic necessita conèixer a fons els nous recursos tècnics i estètics. El teatre dels grans directors d’escena continua; per bé que s’hi pot observar un canvi. Cada vegada més directors treballen formant els seus actors; els autors depenen tant d’aquell equip dramàtic com de la figura del “dramaturg” –la paraula és un fals amic. Aquesta figura, amb una llarga tradició en el teatre alemany, és una peça central en l’organització de la vida d’un teatre: amb el seu equip prepara les produccions des d’un punt de vista científic, participa en la programació de la temporada, acompanya la direcció, o fins i tot, pot arribar a intervenir en la versió final d’una obra. És d’alguna forma l’ull crític de qualsevol producció.

Si volem un teatre viu i en ple auge, fa falta no sols formar les generacions següents, sinó també noves obres que representin el nostre món, que incideixin en el mercat. Més que mai es potencia i es cuida els joves autors. Malgrat la influència de les arts i de la performance, el text dramàtic continua sent el punt de partida fonamental, encara que hi domini la representació. Les editorials tenen una oferta impressionant de textos dramàtics d’autors joves. Així mateix, els directors de teatre tenen una política explícita per integrar obres de joves autors en el seu repertori. Fins i tot hi ha reemergit la idea de tenir un “dramaturg de la casa” com Marius von Mayenburg a la Schaubühne de Berlín. Aquesta no és l’opció de la majoria dels teatres, però la resta no deixa d’encarregar obres als joves: un dels grans èxits de la temporada de 2008 va ser *Kaspar Häuser Meer* de Felicia Zeller, obra d’encàrrec sobre un cas d’abús infantil en què els serveis socials no havien complert el seu deure. Des de la perspectiva teòrica, les obres no es deixen encasellar sota termes com “postdramàtic” o “nova autenticitat” o “la tornada de l’heroi”, un “nou teatre èpic”, o “teatre documental postdramàtic”.

<sup>18</sup> No obstant això, el director de teatre Ulrich Khuon insisteix en el concepte de l’individu i el considera essencial per a qualsevol tipus de teatre. Cf. Ulrich Khuon, «Verändern durch Passionswissen», *Theater heute*, 02 (2008), pp. 30-35.

Una de les tendències actuals existents en el teatre alemany és la dramatització de grans obres de prosa com és el *Werther* de Goethe, *Berlin Alexanderplatz* de Döblin o els *Buddenbrooks* de Thomas Mann. No hi ha dubte que aquestes obres, en explorar les diferents maneres de veure i representar el món, repercuteixen sobre el gènere dramàtic i sobre la producció dels joves autors en la mesura que redueixen la gran narrativa a un enunciat essencial. La mateixa idea es troba en una altra tendència, el minidrama o peça curta, que sembla estar en auge: la realitat només es percep a través de finestres i pot copsar-se en un moment essencial al qual no pot donar-se el sentit d'una evolució coherent.<sup>19</sup> La realitat s'organitza al voltant d'un tema determinat de gran actualitat. En els últims anys<sup>20</sup> els diferents teatres aposten també per les produccions de joves directors d'escena als quals intenten formar i integrar en el seu repertori a fi que s'hi produeixi una innovació escènica que els dugui a guanyar un públic nou i fomenti l'intercanvi amb instituts escolars.

Encara que pateixin la crisi més que cap altre teatre, els teatres independents són els que asseguruen la renovació de tal manera que moltes de les seves innovacions s'integren i es desenvolupen, després, en els teatres establerts. Continua sent vàlida la doble tasca del teatre: mantenir-se i resistir, la tensió i el dilema, apoderar-se del món i al mateix temps negar-se al món, el dilema del totpoderós i de la impotència absoluta. Entre aquests dilemes vacil·la el teatre estatal i el teatre independent: ambdós es necessiten mútuament.

19 Hi dominen dos elements: l'èpic i el moment, reduït al mínim.

20 Cf., per exemple, Anja Quickert, «Marktplatz Junge Regie», *Theater heute*, 06 (2008), pp. 4-19; Egbert Tholl, «Selbstverständlich neu», *Theater heute*, 06 (2008) pp. 20-21.

El teatre d'abonament és una part important perquè garanteix la continuïtat del teatre experimental.<sup>21</sup> I tots ells han d'obrir-se més que mai a la societat i als canvis socials, han d'enfrontar-se al desafiament de donar nom i figura als tabús socials, han de (re)afirmar-se com a espai de resistència de forma creativa.

Esmentaré només dos exemples d'aquest tipus de renovació i confrontació o, millor dit, d'integració social. Els impulsos d'una renovació social provenen dels teatres independents que, per demostrar els problemes de la quotidianitat, surten del seu àmbit tradicional i creen nous espais com el carrer o els edificis a punt de derrocar.<sup>22</sup> En aquest sentit, la companyia de teatre *Riminiprotokoll* ha causat una vertadera commoció en el món de teatre alemany.

En un altre format, Eva Brenner està desenvolupant a Viena un teatre de barri amb emigrants, en el qual canvia constantment d'escenari i barreja actors professionals amb gent del carrer que hi va a explicar la seva història. L'altra renovació és en l'àmbit interdisciplinari: el teatre envaeix els espais quotidians. Durant dècades el teatre i la "pedagogia didàctica de teatre" van viure donant-se l'esquena. La gent de teatre considerava que la pedagogia era una cosa diletant, aliena al teatre. Però no hem d'oblidar que la pedagogia de teatre va ser una conseqüència de la rebel·lió del 68 contra els teatres assentats i el teatre com a "intocable temple cultural". Amb el *cultural turn* (i la discussió sobre la postmodernitat) la societat s'enfronta a un nou concepte de l'art i al domini dels processos performatius. Així mateix, l'impacte dels resultats de l'estudi Pisa (informe que a Espanya no va tenir gens de repercussió) va suscitar a Alemanya una gran discussió amb repercussions

21 Amb els diners que es guanya en un projecte, se'n pot finançar un altre.

22 Cf. Exemples a Khuon, *Theater heute*, 02 (2008), p. 34.



en el món artístic: es va crear la figura del pedagog de teatre o pedagog teatral i, en molts instituts, es va introduir com a assignatura optativa la matèria teatre que s'ha anomenat "Representació Dramàtica". Els alumnes hi aprenen els primers passos per representar una obra; representar escenes pròpies és part de la seva formació com a éssers socials.

Aquesta aproximació a la societat ha estat tot un repte per als teatres. Hi ha diferents programes des dels anys 80, però és en els últims deu anys que han aconseguit ple auge. A la *Schauspiel Hannover* o a Munic, per exemple, els pedagogs de teatre, acompanyats de treballadors socials, surten al carrer i recluten joves perquè participin en una producció. A partir d'un tema s'escriu i es produeix una obra. Aquestes formes alternatives d'escriure i de fer teatre animen el debat sobre la definició de l'art i els seus límits: art o obra social?

## V. Podem arribar a unes conclusions?

Si comparem el teatre de parla alemanya amb altres teatres europeus, hi destaca l'existència d'una llarga herència teatral que vacil·la entre la tradició i la renovació, aspectes que s'empenyen i es nodreixen mútuament. Atès el gran nombre de teatres, la possibilitat d'innovació és més fàcil: el canvi entre teatres, aprendre dins d'una companyia, la cerca de nous reptes, ja que no existeixen uns grans centres fixos. El teatre alemany és tota una indústria amb un gran aparell al seu voltant: sense teatre no podem viure. Editorials com Verlag der Autoren o Rowohlt, que tenen la seva pròpia sèrie de textos dramàtics, ens brinden una biblioteca gran i assequible; l'art teatral va més enllà de l'art establert i es mou en l'àmbit social i pedagògic; l'estudi del teatre –les ciències dramàtiques– a les universitats i les acadèmies o escoles universitàries conserven i

transmeten la tradició desenvolupant alhora una activitat críticoteòrica que incita a integrar la novetat, a experimentar. Més que mai hi ha un intercanvi molt ric entre la pràctica i la teoria.

Les renovacions i els impulsos dels últims anys són conseqüència d'una llarga tradició i d'un compromís social. Fent servir la metàfora goetheana de la planta: els experiments sense arrels a la llarga no es cullen i desapareixen, mentre que els altres continuen creixent i donant els seus fruits. I, seguint l'esquema d'aquest article, estem vivint un altre canvi generacional en els teatres de parla alemanya que, al mateix temps, és un canvi paradigmàtic, que insisteix en les teories de performance i performativitat que caldria definir.

*Traducció: Mònica Fernández Arizmendi*