

**LBRIS** | We know  
**YORICK** books

PETER M.  
BOENISCH  
și  
THOMAS  
OSTERMEIER

**TEATRUL**  
lui **THOMAS**  
**OSTERMEIER**

Traducere din limba engleză de  
SILVIA NĂSTASIE

Prefață de  
SIMON MCBURNEY

Postfață de  
SILVIA NĂSTASIE

**NEMIRA**

<i>Prefață de Simon McBurney</i> .....	7
<b>1. Joaca cu efectul R(ealismului): O introducere în creația teatrală a lui Thomas Ostermeier</b> .....	17
<b>2. Scrierile lui Ostermeier [1]: Spre un nou realism</b> .....	36
2.1 Teatrul în epoca accelerării sale (1999)	
2.2 Gânduri despre realitatea comunității umane: O apărare a realismului în teatru (2009)	
<b>3. Lucrul în teatru cu Thomas Ostermeier</b> .....	55
3.1 Crearea unor spații scenice cum nu mai sunt altundeva: Jan Pappelbaum, despre 20 de ani de inventat spații pentru Thomas Ostermeier	
3.2 Dezvăluirea adevărilor despre existența umană: Lars Eidinger despre „a juca Ostermeier“	
3.3 O întreagă lume nouă de explorat: Sébastien Dupouey despre videodesign în teatrul lui Thomas Ostermeier	
<b>4. Scrierile lui Ostermeier [2]: „Suntem noi“: Piesele lui Ibsen și neliniștile contemporane</b> .....	117
4.1 „Teatru contra fricii“: Thomas Ostermeier în dialog cu Alex Rigola (2005)	
4.2 Citindu-l și montându-l pe Ibsen (2010)	
<b>5. Ostermeier la lucru [1]: <i>Un dușman al poporului</i> (2012)</b> .....	134
5.1 Munca dramaturgului: Florian Borchmeyer	
5.2 Munca actorilor: Drumul spre <i>Un dușman al poporului</i>	
5.3 <i>Un dușman al poporului</i> în jurul lumii: Jurnal de actor	

- 5.4 Munca artistului: Katharina Ziemke  
5.5 Munca asistentului: Christoph Schletz

<b>6. Ostermeier despre regie.....</b>	<b>212</b>
6.1 Arta comunicării: „Metoda inductivă“ de Regie a lui Thomas Ostermeier	
6.2 Post-scriptum despre regia în teatrul postdramatic. Și Shakespeare	
<b>7. Ostermeier la lucru [2]: <i>Richard al III-lea</i> (2015) .....</b>	<b>297</b>
7.1 <i>Totus mundus agit histrionem:</i> Citindu-l și montându-l pe Shakespeare (2014)	
7.2 Pregătirile pentru <i>Richard al III-lea:</i> Aspirând la abisul dezavuat (septembrie 2014)	
7.3 Repetând <i>Richard al III-lea:</i> Un jurnal (septembrie 2014–februarie 2015)	
7.4 După <i>Richard:</i> Misiunea „Spirit de trupă“ (iunie 2015)	
<b>8. Scrierile lui Ostermeier [3]:</b>	
<b>Agenda teatrului contemporan .....</b>	<b>356</b>
8.1 „Cu cât suntem mai politici, cu atât vindem mai bine“: O conversație despre potențialul politic al regiei de teatru clasic și despre capcanele neplăcute ale industriei culturale de azi (2014)	
8.2 Viitorul teatrului (2013)	
Anexe:	
A.1 Thomas Ostermeier: Spectacole 1994–2015.....	383
A.2 Sursa textelor din acest volum .....	397
<i>Postfață de Silvia Năstasie.</i>	
<i>Thomas Ostermeier, acum.....</i>	399
<i>Mulțumiri.....</i>	403

## Joaca cu efectul R(ealismului)

O introducere în creația teatrală  
a lui Thomas Ostermeier

PETER M. BOENISCH

---

Niciun alt teatru german și niciun alt artist de teatru german contemporan nu sunt prezenți astăzi în toate colțurile lumii ca Thomas Ostermeier (n. 1968) și Berlin Schaubühne am Lehniner Platz, compania de teatru pe care o conduce, ca director artistic, din toamna lui 1999. Pe lângă faptul că asigură, pentru cele patru săli de la sediul din Kurfürstendamm, un program repertorial continuu, de aproximativ 500 de reprezentații pe stagiune, teatrul joacă, anual, și aproximativ 100 de spectacole în străinătate. În stagiunea 2014-2015, aproximativ 68.000 de spectatori au participat la spectacolele susținute de Schaubühne în afara Berlinului – nu toate, evident, dar majoritatea producțiilor erau regizate de Ostermeier. În cele douăsprezece luni dintre iulie 2014 și iulie 2015, compania a călătorit la Avignon (unde a deschis și a închis stagiunea cu spectacole selectate în cadrul Festivalului de la Avignon), Oslo, Londra, Seul, Dublin, Moscova (de trei ori, cu trei producții diferite), Belfast, Cluj-Napoca, Amsterdam (cu două producții diferite, în două ocazii), Lausanne, Delhi, Calcutta și Chennai, São Paulo, Rennes, Montréal, Wiesbaden, Macao, Recklinghausen, Tianjin și Beijing (cu două producții), Napoli, Atena, Paris, Lisabona și Veneția (cu două producții la Bienală). Ca urmare a acestei prezențe globale, teatrul lui Thomas Ostermeier, dincolo de propriile sale montări aclamate la nivel mondial, precum *Hedda Gabler* (2005), *Căsătoria Mariei Braun* (2007/2014), *Hamlet* (2008), *Un dușman al poporului* (2012), *Vulpile* (2014)

și *Richard al III-lea* (2015), a ajuns să reprezinte teatrul german în lumea largă, depășind de mult hotarele Europei. În 2011, la 43 de ani, Ostermeier a devenit cel mai tânăr laureat din istorie al Leului de Aur, pentru întreaga sa activitate în teatru. Pe bună dreptate, așadar, săptămânalul german *Zeit Magazin* l-a descris drept „ imaginea teatrului german modern”<sup>1</sup>.

Cu toate acestea, cu greu s-ar putea găsi un regizor mai puțin tipic pentru teatrul german contemporan decât Ostermeier. În puternic contrast cu popularitatea sa peste hotare și la sediu (la Schaubühne biletele pentru spectacolele regizate de el se epuizează, de regulă, în ziua punerii în vânzare), reacțiile criticilor de teatru germani – după entuziasmul inițial din jurul activității sale regizorale de la Baracke, pe care l-a condus din 1996 – au fost cel mult călduțe, chiar și în privința celor mai apreciate spectacole ale lui, cum ar fi *Hamlet*. De când a preluat conducerea Schaubühne, la finalul anului 1999, Ostermeier a primit doar trei nominalizări la Berlin Theatertreffen, selecția anuală a celor mai bune zece spectacole ale anului, votate de un juriu de critici de teatru<sup>2</sup>. Compararea cronicilor la recentul său *Richard al III-lea* (2015) cu întâmpinarea critică de care s-a bucurat spectacolul în Franța (unde premiera de la Avignon a ajuns pe prima pagină a cotidianului național *Le Monde* și în alte două ziare) scoate la lumină o discrepanță uluitoare. În țara lui natală, creația lui Ostermeier pare să fie, în mare măsură, ignorată de direcțiile critice dominante și nici cercetarea teatrală germană nu s-a aplecat prea mult asupra operei lui<sup>3</sup>. Spre deosebire de

<sup>1</sup> Stephan Lebert, „Thomas Ostermeier: Der Radikale“, în *Zeit Magazin* 50, 8 decembrie 2011, pp. 14–25. [Toate notele de subsol, în caz că nu este specificat altfel, îi aparțin lui Peter M. Boenisch.]

<sup>2</sup> A fost invitat cu *Nora – O casă de păpuși*, *Hedda Gabler* și *Căsătoria Mariei Braun*, aceasta din urmă creată inițial pentru Kammerspiele München, înainte de transferul la Schaubühne.

<sup>3</sup> Prima carte în limba germană despre activitatea regizorului a fost volumul de interviuri *Backstage Ostermeier* al reputatului critic de teatru Gerhard Jörder (Berlin: Theater der Zeit, 2014). Primele două monografii academice ale operei sale au fost publicate în limba franceză: Jitka Pelechová, *Le Théâtre de Thomas Ostermeier*, Louvain: Études Théâtrales, vol. 58 (2013), și *Le théâtre et la peur*, Actes Sud, 2016.

LIBRIS | We know books

mulți alți artiști teatrali din țara care a inventat „teatrul de regizor“, activitatea lui nu poate fi ușor sintetizată printr-o mână de principii artistice, refolosite în fiecare spectacol. La prima vedere, cel puțin, pare să nu aibă acea „semnătură regizorală“ reprezentativă și, deși reușește să dea unor piese de Ibsen, Shakespeare, Lillian Hellman și Tennessee Williams o puternică rezonanță contemporană, Ostermeier se ferește de interpretările auctoriale, pline de idiosincrazii; acestea sunt, desigur, amprenta specifică a aceluia *Regietheater* german, pe care majoritatea criticilor profesioniști, precum și a cercetătorilor teatrali o consideră etalonul de aur când vine vorba despre evaluarea succesului regizoral. Abordarea anglo-americană, care tinde să-i încadreze creația în paradigma unui *auteur* în regia de teatru, ratează, de asemenea, principiile esențiale și valorile de bază ale operei sale, pe care acest capitol introductiv încearcă să le schițeze.

Ostermeier însuși își plasează viziunea despre teatru, în primul și în primul rând, în afara, după și contra deconstructivismului postmodern și a interpretării postdramatice – paradigme estetice predominante în teatrul german în deceniile recente. Mai mult decât orice, respinge teatralitatea autoreferențială estetică a teatrului contemporan (din Germania, mai ales, și, cu siguranță, de oriunde). După părerea lui, acest teatru a rămas, într-o mare măsură, încremenit în clișeele epigonice ale deconstructivismului, pierzându-și mult, dacă nu tot avântul critic care declanșase inițial spiritul contestatar al postmodernilor față de certitudinile moderne după 1968, anul revoltelor, așa cum demonstrează exemplar Michel Foucault și Jacques Derrida. Ostermeier se descrie drept „fratele mai mic al deconstructiviștilor“, care se trezește că trebuie să facă curat după ei<sup>1</sup>. Pentru el teatrul este, înainte de toate, un forum de

---

<sup>1</sup> Jörder, *Backstage*, p. 9. Ostermeier se descrie ca punând cioburile din nou laolaltă, dar într-un mod care lasă la vedere spărturile și crăpăturile: „Cultura japoneză are un nume pentru această idee: *kintsugi*. Un obiect ceramic este cel mai frumos după ce a fost făcut țândări și reconstruit. Scopul acestei estetici este de a face crăpăturile vizibile“.

autorefecție critică – însă nu o autoreferențialitate izolată estetic, ci o chestionare autocritică a sinelui nostru și a lumii din jur, a atitudinilor noastre sigure pe ele, a tuturor adevărilor care aparent sunt de la sine înțelese, aparținând societății care ne înconjoară și care ne condiționează. Propriile sale scrieri-cheie despre teatru, din anii 1990 și până în ziua de azi, demonstrează foarte limpede intenția lui principală (vezi capitolele 2, 4 și 8, în continuare). El unifică aceste valori fundamentale și esențialmente politice ale creației sale teatrale în ideea de „realism“, care îi susține opera și pe care o înțelege ca fiind ceva extrem de diferit de orice „realism al chiuvetei de bucătărie<sup>1</sup>“ sau de simplul naturalism. Manifestul inițial al Schaubühne, intitulat „Misiunea“ (*Der Auftrag*), cu care Ostermeier și codirectorul său de la vremea respectivă, coregrafa Sasha Waltz, și-au lansat mandatul comun la conducerea teatrului în ianuarie 2000, rezuma pe scurt câteva dintre aceste elemente „neorealiste“ esențiale<sup>2</sup>:

Teatrul poate fi unul dintre spațiile în care încercările de a înțelege într-un alt fel lumea se amplifică într-o perspectivă comună asupra lumii și o atitudine. Teatrul poate fi un spațiu în care societatea să redevină conștientă, așadar, să fie repolitizată.

În acest scop, avem nevoie de un teatru contemporan [...]. Avem nevoie de un nou realism, pentru că realismul contrazice „falsa conștientizare“, care, în zilele noastre, înseamnă mai degrabă absența oricărei conștientizări. Realismul nu este o

<sup>1</sup> Gen literar axat pe portretizarea vieții cotidiene și a luptelor clasei muncitoare. Spre deosebire de „piesele bine făcute“ din secolul al XIX-lea, dramele *Kitchen Sink* se concentrează pe descrierea situațiilor și a provocărilor din viața reală într-un mod simplist și onest (n. tr.).

<sup>2</sup> Am folosit termenul „neo(n)realism“ în „Thomas Ostermeier: Mission neo(n)realism and a theatre of actors and authors“, în Maria M. Delgado și Dan Rebellato, editori, *Contemporary European Theatre Directors*. Abingdon and New York: Routledge, 2010, pp. 339–357. În actualul capitol, revizitez și dezvolt câteva dintre argumentele și analizele acestui text anterior.

LIBRIS

We know books

simplică reprezentare a lumii așa cum este ea. Înseamnă o perspectivă asupra lumii, cu o atitudine care impune schimbarea<sup>1</sup>.

Ideea de realism a lui Ostermeier este la ani-lumină distanță de reprezentările ca atare, literale ale realității, reprezentări care, prin caracterul lor recognoscibil, afirmă lumea așa cum credem că o cunoaștem deja. Opunându-se „realismului capitalist“, telenovelistic al presei mainstream, dar și unei părți importante din creațiile performative postdramatice, realismul lui materialist apelează la senzația de „autenticitate“ pentru a-i confrunta pe spectatori cu unele dintre conflictele și contradicțiile puternic înrădăcinate, poate chiar negate, care stau la baza societății noastre de azi. Printr-o abordare care poate părea chiar depășită în zilele noastre, teatrul lui afirmă, așadar, primele valori cetățenești – libertate, egalitate, solidaritate –, combinându-le cu credința într-un umanism luminat și cu utopia brechtiană conform căreia înțelegerea survenită prin denaturalizarea percepției noastre obișnuite ar putea duce la reflecție, cunoaștere, la o atitudine critică și poate chiar la imboldul de a face o schimbare; în perioada Baracke, Ostermeier a declarat: „După victoria comunismului, teatrul va fi redundant“<sup>2</sup>. Din această perspectivă, sondând adânc sub straturile superficiale ale intențiilor și interpretărilor estetice, teatrul lui Thomas Ostermeier ni se dezvăluie într-adevăr ca având un parcurs surprinzător de consecvent, care leagă direct primele sale spectacole la Baracke, unde monta

<sup>1</sup> Schaubühne am Lehniner Platz, „Der Auftrag“, publicat inițial în caietul-program al stagiunii de primăvară 2000 și republicat ca „Wir müssen von vorn anfangen“, în *Die Tageszeitung*, 20 ianuarie 2000, p. 15. Am hotărât să nu includem acest document în prezentul volum deoarece contribuția lui Ostermeier la manifestul unde a fost coautor a fost profund inspirată de secțiunile revizuite din mult mai amănunțita sa conferință din 1999, „Teatrul în epoca accelerării sale“, care la acea vreme nu fusese tipărită (vezi capitolul 2.1, în continuare).

<sup>2</sup> Barbara Burckhardt, „Der Bassist als erste Geige: Ein Meister-Musterschüler will zurück zu den Wurzeln und ganz nach oben – Thomas Ostermeier, Nachwuchsregisseur des Jahres“, în *Theater Heute Yearbook* 1998, pp. 96–102.

mai ales teatru anglo-american „in-yer-face“, de spectacolele lui recente, pe texte dramatice clasice și moderne, de la Schaubühne.

Principalul motor care acționează această recunoaștere și detașarea de o perspectivă normatoare în creația sa este jocul teatral<sup>1</sup>. Viziunea regizorală a lui Ostermeier, descrisă detaliat în capitolul 6, rămâne fidelă principiilor fundamentale pe care le-a articulat încă din 1998. Mai presus de orice, atunci când vine vorba despre *Regie*, el crede fără rezerve că actorii sunt „creatorii supremi“.

[...] rolul principal al regizorului este să descrie situațiile și să comunice cu actorul. Discutați despre un schimb de replici, cădeți de acord asupra unei situații dintr-o piesă – și apoi totul ține de actor. [...] În timpul repetițiilor, când se întâmplă ceva ce nu controlez, când se descătușează ceva în actori, atunci plec din sală într-o stare de beatitudine. Nu simt asta și-atunci când îmi spun: „Bine, conceptul meu funcționează“<sup>2</sup>.

În loc să-și impună viziunea și conceptele asupra unei piese, abordare pe care o descrie drept „metoda regiei deductive“ (vezi capitolul 6), Ostermeier urmează principiile unei *Regie* „inductive“. În acest sens, adaugă la angajamentul lui politic brechtian și o viziune estetică influențată de școala lui Max Reinhardt, bazată pe convingerea că fiecare piesă necesită o abordare regizorală și o manieră de producție specifice, în același timp extinzând căutările lui Reinhardt în privința unei teatralități captivante, deseori spectaculoase și, fără îndoială, populare și accesibile. Creația lui Ostermeier, prin urmare, are un rol important în regia de teatru, deoarece aduce laolaltă cele două școli

<sup>1</sup> Inspirat de Rudolf Münz și Helmar Schramm, fac o distincție între „teatral“, care se referă la „jocul magic“ al teatrului, și „teatralitate“, asociată cu falsitatea și amăgirea. Vezi Peter M. Boenisch, *Directing Scenes and Senses: The Thinking of Regie*, capitolul 2, „The restless spirit of Regie: Hegel, theatricality and the magic of speculative thinking“, Manchester: Manchester University Press 2015, pp. 33–53.

<sup>2</sup> Thomas Ostermeier, „«Ich muss es einfach versuchen»: Ein Theater Heute-Gespräch mit Thomas Ostermeier“, în *Theater Heute* 5 (1998), pp. 26–30.

germane de regie, reprezentate de Reinhardt (în termeni grosieri, un fel de „Stanislavski german“) și Brecht, amalgamul tehnicilor psihofizice foarte concrete ale lui Meyerhold și „cruzimea“ vizionară a lui Artaud, creând mediul propice pentru aducerea celor două laolaltă<sup>1</sup>.

### „Săream cu fundul gol în capul oamenilor“: teatru existențialist la Baracke

„Ascensiunea meteorică“<sup>2</sup> a lui Thomas Ostermeier a început de pe vremea când era încă student la regie la Academia de Teatru „Ernst Busch“ din Berlin, principalul institut de studii teatrale din fosta Germanie de Est, care a reușit să-și mențină până în ziua de azi statutul central și distinct în învățământul teatral german, urmând o programă teatrală specific „est-europeană“, în tradiția lui Stanislavski, Meyerhold, Eisenstein și Brecht<sup>3</sup>. În 1996, Michael Eberth, *dramaturgul* principal, atunci pe picior

<sup>1</sup> Ținând cont de „bilanțul regizoral“ al lui Ostermeier de la acea vreme, m-am tot întrebat, scriind în 2008, dacă „nu e prea prematur să-l proclam deja pe Ostermeier ca moștenitorul de drept al lui Reinhardt și Brecht“ [„Mission neo(n)realism“, p. 356]. Astăzi, șapte ani mai târziu, o astfel de precauție nu-și mai are sensul.

<sup>2</sup> Marvin Carlson, „Thomas Ostermeier“, în *Theatre is more beautiful than war: German stage directing in the late twentieth century*. Iowa City: University of Iowa Press 2009, pp. 160–180.

<sup>3</sup> Într-un interviu în presa franceză din 2001, Ostermeier a corectat asocierea pe care intervievatorul a făcut-o între spectacolele sale și tradiția (vest-)germană a *Regietheater*, urmată de fostul director al Schaubühne Peter Stein. În schimb, el declară că rolul cel mai important în formarea lui l-a avut moștenirea transmisă de câțiva dintre creatorii de teatru din Germania de Est, în timpul studiilor la Academia de Teatru „Ernst Busch“: „Comparația cu Peter Stein nu este deloc pertinentă – munca mea este în întregime inspirată de tradiția de la Berliner Ensemble: de Matthias Langhoff și Manfred Karge sau chiar Benno Besson“ (citat în Pelechová, *Le Théâtre de Thomas Ostermeier*, p. 84; traducerea mea). Max Reinhardt, fostul director de la Deutsches Theater, care nu doar că a lansat compania Baracke a lui Ostermeier ca pe un nou vlăstar, ci și, mult înainte, Berliner Ensemble al lui Brecht, a înființat și prima școală de teatru din Germania și a pus, prin urmare, rădăcinile Academiei de Teatru „Ernst Busch“ (care își menține în continuare strânsele legături tradiționale cu D.T.).

de plecare de la Deutsches Theater (D.T.), a obținut o subvenție din partea organizației de sponsori pentru a transforma baraca de lemn dezafectată de lângă teatru, folosită, rând pe rând, ca atelier, cantină și spațiu de depozitare, într-o sală mică, unde să se monteze producții experimentale. Remarcând spectacolele din facultate ale lui Ostermeier, Eberth l-a desemnat pe el la conducerea acestui proiect, inspirat numit Baracke (la propriu, „baracă”; în germană, cuvântul nu comportă asocierile din limba engleză cu barăcile militare). Eberth, care și-a părăsit în acea perioadă postul de la D.T., i-a lăsat lui Ostermeier un vraf de piese și traduceri care aveau în scurtă vreme să transforme spațiul mic, improvizat și mai degrabă dărăpănat într-un loc faimos și dincolo de granițele Berlinului. *Grăsani în fustă*, a dramaturgului newyorkez Nicky Silver, a inaugurat Baracke în decembrie 1996, premiera fiind urmată de *Cuțite în găini* de David Harrower, *Shopping and Fucking* a lui Mark Ravenhill, piese de Martin Crimp, Enda Walsh și, nu în ultimul rând, Sarah Kane. Între toamna lui 1996 și vara lui 1999, opt spectacole au avut premiera la Baracke, șapte dintre ele fiind regizate de Ostermeier însuși, susținut de dramaturgul Jens Hillje (cu care a fost coleg de școală în orașul său natal bavarez Landshut) și de arhitectul-scenograf Jan Pappelbaum, care a transformat o colibă de lemn într-un spațiu flexibil, gol, adăugând structuri portabile pe post de cabine și o casă de bilete în spate (vezi capitolul 3.1 și figurile 3.2 și 3.3). Aveau parte de susținere financiară limitată din partea sediului principal al D.T. și, din pricina disponibilității limitate a trupei de actori a D.T., erau constrânși la un anumit număr de reprezentații. Prin urmare, au condus Baracke mai degrabă ca pe un centru artistic subcultural, care găzduia, pe lângă spectacole, și lecturi, expoziții, seri de club, dezbateri politice și concerte, inclusiv ale trupei de punk-rock în care Ostermeier cânta la bas. Rupând tradiția elitismului și cea a conservatorismului asociate multor teatre, și-au imaginat un spațiu teatral deschis, primitiv și accesibil oricui. În continuarea direcției lansate cu câțiva ani în urmă de Volksbühne-ul la fel de alternativ și de mare succes al lui Frank Castorf, Baracke a reușit să transforme teatrul într-o destinație „marfă” și „cool” pentru

un public tânăr, la modă, majoritatea între 20 și 30 de ani. La un moment dat, echipei de la Baracke i-au fost oferite frâiele prestigiosului Schaubühne, făcut celebru în anii 1970 de Peter Stein. A acceptat și a hotărât să pornească la drum, într-o conducere asociată cu coregrafa Sasha Waltz și partenerul ei, producătorul Jochen Sandig, formulă care avea să dureze până în 2005<sup>1</sup>. Împreună, s-au mutat de la sediul improvizat din fosta Germanie de Est în impresionanta clădire Bauhaus, construită de arhitectul Erich Mendelsohn, în Lehniner Platz, din înstăritul district (vestic) Charlottenburg, în ianuarie 2000, sincronizându-se la fix cu noul mileniu. Ostermeier avea 32 de ani la acea vreme – aceeași vârstă pe care o avusese și Peter Stein când preluase conducerea Schaubühne, în 1970.

Ostermeier a dedicat Baracke „textelor relevante“ și creării unui „teatru care ne interesează“<sup>2</sup>. Afilierea cu Deutsches Theater i-a permis să atingă aceste obiective, lucrând de la început cu actori de la una dintre cele mai bune trupe de teatru din țară, cum ar fi Thomas Bading, care este și astăzi în colectivul Schaubühne, unul dintre vechii membri ai companiei lui Ostermeier care l-au însoțit pe regizor încă de la producțiile sale de început<sup>3</sup>. Bading avea deja spre patruzeci de ani când a jucat rolul lui Mark în legendarul spectacol al tânărului regizor, *Shopping and Fucking*, care a devenit producția emblematică pentru Baracke, rămânând ulterior în repertoriul Schaubühne, unde în 2008 a împlinit zece ani de la premieră. Într-o conversație recentă, actorul și-a amintit de lucrul cu Ostermeier la Baracke și apoi de mutarea la Schaubühne:

<sup>1</sup> Waltz și Sandig înființaseră, la rândul lor, un laborator inovativ de artele spectacolului, la Sophiensäle, fost sediu de sindicat, care a jucat un rol major în mișcarea muncitorilor din Berlin la începutul secolului XX.

<sup>2</sup> Thomas Ostermeier, „Auf der Suche nach dem Trojanischen Pferd: Ein Theater Heute-Gespräch“, în *Theater Heute Yearbook* 1998, pp. 24–38.

<sup>3</sup> Pe lângă Bading, aceștia sunt Jule Böwe, Kay Bartholomäus Schulze și foștii colegi de facultate ai lui Ostermeier de la Academia de Teatru „Ernst Busch“, Robert Beyer și Mark Waschke, în vreme ce ceilalți studenți de la „Busch“ – Ursina Lardi și Nina Hoss – s-au (re)alăturat companiei Schaubühne de curând.

La Baracke, Thomas [Ostermeier] era mai naiv, mai agresiv, mai existențialist și mult mai ținut. Putea face orice, pentru că Baracke a pornit ca un teatru necunoscut, iar el n-avea nicio obligație să umple sălile. Eliberat de orice presiune, a creat spectacole care erau foarte angajate social și, mai presus de orice, foarte tulburătoare. Jucam mereu personaje la limită: personaje de la periferia societății, la un pas de declinul social și de dezastru, și, în anumite momente, la limita vieții – la hotarele morții. La asta mă refer prin „existențialist“. Perioada de început de la Schaubühne a fost asemănătoare. În *Personenkreis 3.1* de Norén jucam cu toții roluri de vagabonzi fără adăpost și drogați.

Pe vremea aia, săream la propriu cu fundul gol în capul oamenilor. Era un teatru dur, la care nu exista reprezentare unde să nu leșine cineva din public – recordul nostru la *Shopping and Fucking* a fost de opt leșinați într-o singură seară, și asta dintr-un public format din nouăzeci și nouă de spectatori! Când am venit aici [la Schaubühne], am crezut că asta nu se poate întâmpla într-o sală cu cinci sute de locuri și aer condiționat – dar s-a întâmplat și oamenii au continuat să leșine la spectacolele noastre; atât era de agresiv, de puternic teatrul pe care îl făceam. Publicul obișnuit al teatrului a fost, bineînțeles, dezgustat și a încetat să mai vină. Ne-a luat mai mulți ani să găsim un public nou și a trebuit să învățăm să facem spectacole care să nu ne lovească spectatorii direct în plex, ci, în schimb, să-i seducă și să îi atragă în moduri diferite, adaptate condițiilor de aici. Unii ar putea spune că din acest motiv creația lui Thomas a devenit mai comodă și mai superficială, dar nu-i așa – pur și simplu, nu-ți permiți să ai tot timpul parte de spectatori care o iau la fugă din sală sau care leșină, așa că a găsit moduri prin care spectacolele lui să-ți intre în continuare pe sub piele, dar fără ca noi să ne mai împingem fundul în nasul oamenilor<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Thomas Bading, conversație personală, mai 2015.

Ceea ce nu s-a schimbat odată cu trecerea lui Ostermeier de la teatrul dur, „in-yer-face“, la propriu chiar, la producțiile din ultimii ani, mai moderate din punct de vedere al formei, cum ar fi *Vulpile* (2014) de Hellman și *Bella Figura* (2015) de Yasmina Reza, aceasta din urmă scrisă special pentru regizor și trupa de actori de la Schaubühne, este atitudinea realistă prin care spectacolele sale fac cronică societății germane, într-o manieră seismografică. Pe măsură ce Ostermeier însuși a trecut de pe poziția de „outsider anonim“ în miezul sistemului teatral german, la conducerea Schaubühne, și în teatrul lui accentul a trecut de la radicalul, cumplitul „realism al proscrisului“ spre o mai ușor recognoscibilă „realitate a oamenilor de vârsta lui, de condiția lui socială“, după cum s-a exprimat în dialogul din 2005 cu regizorul catalan Àlex Rigola (vezi capitolul 4.1). Concentrarea aproape exclusivă pe texte noi, în perioada Baracke și în perioada de început de la Schaubühne, a lăsat loc unei explorări a pieselor clasice care continuau să-i ofere lui Ostermeier energia unui material actual, „relevant“. Această transformare a început cu montarea piesei lui Büchner, *Moartea lui Danton*, în 2001, și a culminat cu impresionantele lui serii cu piese de Ibsen și Shakespeare (vezi capitolele 4, 5 și 7).

### **Orientarea lui Ostermeier spre piesele clasice: povestind despre noi și abisul interior pe care îl negăm**

Fie că mută sufrageria Norei, Heddei Gabler sau a lui Thomas Stockmann direct în apartamentele renovate din înstăritul Berlin Mitte ori introduce crâmpie de realitate contemporană pe terenurile de joc în aer liber din *Hamlet*, *Othello*, *Măsură pentru măsură* și *Richard al III-lea*, drama canonică, așa cum e pusă în scenă de Ostermeier, ne îndeamnă să reflectăm asupra noastră și să recunoaștem lumea în care trăim, mai degrabă decât să empatizăm cu personaje dintr-o lume îndepărtată, pe care le privim de la o distanță sigură. După cum afirmă Ostermeier în capitolul 6: