

Henrike Kohpeiß

Kto chce teatru, a go nie ma?

www.polishtheatrejournal.com



Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego

Henrike Kohpeiß

Kto chce teatru, a go nie ma?

Wprowadzenie

Na początku 2016 roku ogłoszono, że Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz nie będzie już dłużej istniała w takim kształcie, jaki nadano jej w minionych dekadach. Berliner Senatsverwaltung, reprezentowany głównie przez burmistrza Berlina Michaela Müllera oraz ministra kultury Tima Rennera, postanowił mniej lub bardziej niespodziewanie, że od jesieni 2017 roku dyrekcję teatru po Franku Castorfie przejmie Chris Dercon. Chociaż Frank Castorf kierował teatrem od 1992 roku, wiadomość tak czy inaczej była zaskakująca. Chris Dercon jest obecnie szefem muzeum Tate Modern w Londynie, a wcześniej pracował jako kurator w różnych innych miejscach.

Dyskusja wokół zapowiedzianej wymiany dyrekcji w Volksbühne szybko przerodziła się w burzliwy spór o różne modele organizacyjne teatru i zyskała między innym miano „berlińskiej walki o kulturę” – *Berliner Kulturkampf*.

W niniejszym artykule pokażę pokrótce, jak ta debata się rozwijała i jak rysują się stanowiska. Następnie omówię pewne implikacje, które kryją się zwłaszcza za jedną z dwóch linii argumentacyjnych: jakie wyobrażenia instytucji kulturalnych i przestrzeni publicznych stoją za obroną Volksbühne w jej dotychczasowym kształcie.

Nie opowiadając się bynajmniej za dyrekcją Chrisa Dercona (głównie dlatego, że w tym momencie nie wiem, co ona przyniesie), chcę krytycznie rozpatrzyć twierdzenie, że obecny model Volksbühne jest Berlinowi potrzebny¹. Na koniec spróbuję sformułować pewne sugestie odnośnie tego, jak mogłaby wyglądać instytucja teatralna, której udałoby się uwzględnić niektóre uwidocznione w debacie punkty krytyki.

Zapowiedź zmiany wywołała polityczną debatę, która szybko zesłała na poziom nie mający konkretnego związku z tym, co rzeczywiście miało się wydarzyć. Osoby Franka Castorfa i Chrisa Dercona stały się reprezentacjami dwóch różnych koncepcji instytucji teatru: Castorf opowiada się za niemieckim teatrem państwowym, który działa nieprzerwanie i lokalnie, nie tylko dostarczając burżuazyjnej rozrywki, ale stanowiąc też miejsce identyfikacji i dyskusji na tematy polityczne. Z kolei Chris Dercon uchodzi za człowieka działającego na międzynarodową skalę i interdyscyplinarnie, jego wizję teatru kształtuje praktyka kuratorska, która łączy formaty i środki, a kwestie polityczne rozpatruje z uwzględnieniem

1 Joachim Lux, Martin Kušej i Ulrich Khuon w swoim liście otwartym do Tima Rennera napisali, że „Berlin potrzebuje Castorfa”, <http://www.tagesspiegel.de/kultur/offener-brief-an-tim-renner-intendanten-berlin-braucht-frank-castorf/11658772.html>

pluralistycznego charakteru dzisiejszych społeczeństw.

To niezwykle, jak szybko ustaliły się dwa skrajnie przeciwne stanowiska. Od każdego uczestnika debaty oczekiwano opowiedzenia się po którejś stronie. Spór o dwie różne koncepcje organizacyjne teatru (w tym jedną jak dotąd mało znaną) był emocjonalny, ale też zaciekle i ideologiczny. Było się za albo przeciw: za Castorfem ALBO za Derconem. Od samego początku debatowano w ostrych słowach², a liczba uczestników sporu stale rosła.

Pierwszym aktem wzywającym do powszechnego oporu był list otwarty, opublikowany w czerwcu 2016 roku i podpisany przez sporą liczbę pracowników różnych działów Volksbühne³. Personel wyrażał w nim obawę, że kiedy tylko nowy dyrektor przejmie władzę, teatr zostanie poddany poważnej restrukturyzacji a oni staną przed groźbą utraty pracy. Ta obawa – jak pisali – pojawiła się już podczas pierwszego spotkania z Chrisem Derconem. Fakt, że Dercon pracował jako kurator, wzbudził przekonanie, że zaraz pierwszego dnia zlikwiduje sprawdzony, samowystarczalny teatr-zespół. Warsztaty rzemieślnicze, zatrudniające na stałe pracowników technicznych i charakteryzatorów, nie będą przecież potrzebne w teatrze, który ma w planach prezentację wciąż nowych gościnnych przedstawień, tworzonych gdzie indziej.

Pewna liczba reżyserów, *Intendanten* oraz ogólnie mówiąc ludzi kultury solidarnie poparła obecny zespół pracowników Volksbühne, podkreślając ich kulturalne i artystyczne znaczenie⁴. Ludzie tacy jak Claus Peymann z Berliner Ensemble, z jednej strony, i z drugiej Martin Kušej, intendent Residenztheater München, deklarowali przynależność do tej drużyny, czego wcześniej raczej nie robili. Jak zauważyła Amelie Deuffhard, nagle wielu ludzi opowiedziało się za tym teatrem i jego zespołem, mimo poważnych różnic i konfliktów, które dzieliły ich przez minione dwadzieścia pięć lat⁵.

Kilka miesięcy później ukazał się kolejny list otwarty, w którym różnej narodowości kuratorzy i artyści przystąpili do obrony Chrisa Decrona⁶. Podkreślali jego profesjonalizm i artystyczne kontakty oraz zapewniali wszystkich, że jest on świadom, jakiego rodzaju instytucją ma kierować.

Spuścizna Castorfowej Volksbühne

Dzieła powstałe w Volksbühne za dykcji Castorfa cieszyły się dużym uznaniem zarówno w kraju, jak i za granicą. Reżyserzy tacy jak sam Castorf, René Pollesch, Dimitar Gottscheff i Herbert Fritsch stworzyli estetyki teatralne, które w znacznym stopniu ukształtowały kanon teatru postdramatycznego. Regularne zmiany koncepcji estetycznych, które

2 Carl Hegemann mówił o wrogim przejęciu (*feindliche Übernahme*): <https://www.freitag.de/autoren/der-freitag/raus-aus-dem-business-as-usual>, Claus Peymann zapowiadał, że Chris Dercon zrobi z Volksbühne eventową knajpę (*Eventschuppen*).

3 Oryginał dostępny tutaj: http://volksbuehne-berlin.de/deutsch/offener_brief, przekład angielski: <http://conversations.e-flux.com/t/volksbuehne-staff-on-chris-dercon-we-fear-job-cuts-and-liquidation/3911>

4 <http://www.tagesspiegel.de/kultur/offener-brief-an-tim-renner-intendanten-berlin-braucht-frank-castorf/11658772.html>

5 <http://www.ndr.de/kultur/Amelie-Deuffhard-zur-Debatte-ueber-Chris-Dercon,journal520.html>

6 Przegląd listów po angielsku jest dostępny na stronie NYT: <https://www.nytimes.com/2016/07/06/theater/plans-for-volksbuehne-theater-cause-worry-about-berlins-artistic-direction.html>

w ciągu tych lat następowały kilkakrotnie, sprawiły, że teatr zyskał autorytet kulturalny. Frank Castorf uosabiał tę instytucję i dawał niektórym z wymienionych reżyserów możliwość stałej twórczej pracy. W niemieckim systemie teatrów państwowych ciągłość pracy teatru i stały zespół nie są czymś oczywistym. Nawet najbardziej wziętym reżyserom przychodzi pracować z bardzo różnymi aktorkami i aktorami, w zależności od ich aktualnych kontraktów – podczas gdy zespół Volksbühne pozostawał mniej więcej ten sam. Ów przywilej stałości dotyczy nie tylko relacji reżyser – aktor. Kiedy liczne instytucje kulturalne z powodu, na przykład, cięć finansowych czy zmieniającej się publiczności zostają zmuszone do restrukturyzacji, Volksbühne trwa jako niezachwiany filar. Powodzenie i zaufanie do dyrekcji Castorfa dało teatrowi pozycję, z której można tylko obserwować zmiany – zamiast ich doświadczać. Kiedy dzięki kontynuacji takiego myślenia teatr staje się stabilnym bytem w ciągle zmieniającej się rzeczywistości, wyznacza to zdecydowane stanowisko estetyczne. W takim modelu teatru produkcja kulturalna zachowuje niezależność zamiast podlegać zmianom natury materialnej.

Pracownicy teatru i skupieni wokół niego myśliciele obstają przy tym, że teatr i sztuka muszą zdecydowanie opierać się dyktatowi gospodarki, która narzuca kształt dzisiejszej rzeczywistości. W przypadku instytucji znaczy to, że zapewnienie stabilnych struktur, funkcjonujących w zgodzie z prawami pracowniczymi, stanowiłoby element antykapitalistycznego oporu. A czy w przypadku wytwarzanych estetyk mogłoby znaczyć to samo? Czy w czasach przyspieszającego kapitalizmu estetyczna niezmiennność, zachowywanie form zrodzonych z radykalnie lewicowych postaw automatycznie utrwała ich radykalizm? Może ważne jest, by trzymać się form, którym bardzo widocznie udało się zmierzyć ze sprzeczną logiką kapitalizmu.

Mamy tu do czynienia z marksistowskim sposobem myślenia, przeformułowanym w XX wieku na użytek estetyczny przez Heinera Müllera, Bertolta Brechta i – z pewnymi zastrzeżeniami – przez Teodora W. Adorna. To znaczy – z ideą twórczości artystycznej głęboko zakorzenionej w dwudziestowiecznych zjawiskach politycznych, takich jak faszyzm czy represje w NRD. Bierze się ona między innymi z przekonania, że w polityce postęp dokonuje się w drodze dialektycznego następstwa tez oraz antytez i że Volksbühne zaczęła odnosić sukcesy właśnie jako antyteza.

Chcąc ocenić, jak Volksbühne uaktualnia swoje strategie krytyczne, spróbuję przyjrzeć się jej dialektycznemu mechanizmowi od środka. To znaczy: poszukam możliwych wewnętrznych przeciwieństw w systemie teatru – jest to heretycka metoda, ale jako bodaj jedyna pozostaje w zgodzie z jego auto-koncepcją.

Nie zamierzam podważać spuścizny Volksbühne na rzecz konkurencyjnej koncepcji estetycznej, chcę tylko wyobrazić sobie, jak mogłaby wyglądać jej strukturalna odnowa, mając na uwadze pewne istotne zasady, którymi kierowali się przedstawiciele epoki Castorfa.

Skupię się tutaj na argumentacji Guillaume'a Paoliego, filozofa, któremu – jak sam mówi – Volksbühne jest bardzo bliska ideowo i który usiłuje jej bronić, proponując odnowę pierwotnego, tworzącego ją ruchu⁷.

7 <http://guillaumepaoli.de/allgemein/aufruf-zur-gruendung-einer-neuen-volksbuehnenbewegung/>. Historycznie rzecz biorąc, Volksbühne została założona przez robotniczy związek zawodowy, który sam wybudował teatr. W swojej propozycji Paoli

Wewnętrzna sprzeczność i opór

„Nic nie powinno zostać takie, jakie jest” – zaczyna swoją obronę Paoli⁸ i w danej sytuacji to zdanie brzmi paradoksalnie. Paoli stawia sobie cel bardzo bliski mojemu, tylko dochodzi do odmiennych wniosków: chce przyjrzeć się opozycji między tradycjonalistami i wizjonerami, która zdominowała całą debatę. Zamierza pokazać, jak dalece Frank Castorf i jego zespół są – wbrew mniemaniu opinii publicznej – raczej teatralnymi wizjonerami, którzy z powodzeniem opierają się ekonomizacji niemieckiej kultury.

Rzecz ma się następująco. O ile wobec tych, którzy przedstawiają Volksbühne jako ostoję tradycjonalizmu, Paoli potrafi być krytyczny, brakuje mu krytycyzmu, gdy nakreśla rzekome plany Chrisa Decrona. Nowy dyrektor usunie ponoć z programu teatr dramatyczny i oparty na języku na rzecz formatów bardziej komercyjnych. Paoli twierdzi, że obecny program Volksbühne jest nastawiony na lokalną publiczność, ponieważ gra się po niemiecku. To z natury swojej stanowi element anty-komercyjnego oporu, gdyż – według niego – źródłem siły ekonomicznej, zmieniającej w minionych latach oblicze Berlina, są mieszkający w nim obcokrajowcy, którzy z racji swojego ekonomicznego uprzywilejowania mogą „całkowicie ignorować język kraju”⁹. Paoli nadmienia, że program przyszłej Volksbühne, jakkolwiek stanie się międzynarodowy i przystępny dla osób nieznających niemieckiego, dalej nie będzie przeznaczony dla „syryjskich i afgańskich uchodźców, którzy są zmuszeni uczyć się niemieckiego, by przetrwać”¹⁰.

W wywodzie Paoliego linia podziału przebiega pomiędzy opozycyjnym, historycznie podbudowanym, lokalnym podejściem do twórczości kulturalnej oraz podejściem elastycznym, niezależnym od kontekstu, a co za tym idzie już skomercjalizowanym. Wyznacznikiem każdego z nich jest zasadniczo – choć nie tylko – przywiązywanie lub nieprzywiązywanie wagi do języka w teatrze. Paoli myśli, jak się zdaje, że wszelkiej sztuce, która nie uznaje języka za element kluczowy, automatycznie grozi większe niebezpieczeństwo ekonomiczne zawłaszczenia.

Ogólna idea tego wywodu ma na pewno pewien sens: analizuje się tutaj, dlaczego elastyczność – do której zmuszają twórczość artystyczną konkretne zmiany w obecnej fazie kapitalizmu – okazuje się głównym problemem, gdy idzie o prekaryzację pracy artystycznej¹¹. To, jakim kosztem artyści zmuszani są dostosowywać swoje życie nie tyle do trybu pracy, ile do formy instytucjonalnego wsparcia dla własnej twórczości – rezygnując ze stałego miejsca zamieszkania, zamieniając stałe zatrudnienie na krótkoterminowe projekty i ogólnie przestając rościć sobie prawa do warunków umożliwiających im pracę (takich jak odpowiednie wynagrodzenie i tym podobne) – pokazuje skalę jednego z najpoważniejszych problemów międzynarodowej branży teatralnej. Ale, prawdę mówiąc, nie Paoli pierwszy to zauważył, a Volksbühne zdecydowanie nie jest najpewniejszym źródłem pomysłów na rozwiązanie czy ewentualnych rozwiązań tego problemu. Niezmiennność swojej formuły artystycznej może ona

odwołuje się do tej demokratycznej i samodzielnej inicjatywy.

8 Oryginalny tekst: <http://www.textezurkunst.de/articles/ein-fels-dem-branding/>

9 Tamże.

10 Tamże.

11 Zob. Bojana Kunst, *Artist at Work – Proximity of Art. And Capitalism*, Zero Books, London 2015.

zachowywać tylko dzięki stałemu dostępowi do funduszy wspierających bardzo specyficzny typ teatru. Artyści zainteresowani przestrzeniami poza dużą sceną mieliby kłopot z tworzeniem przedstawień w obowiązującej tam formule.

Volksbühne Castorfa znalazła pewną formę niezgody na zmienione stosunki produkcji w swoich własnych strukturach. Wiąże się ona jednak z bardzo szczególnymi metodami produkcji, które z kolei łączą się z pewną estetyką. Czy zatem nie warto byłoby uwzględnić inne sposoby rozwijania sztuk performatywnych i otworzyć się na większą różnorodność? Myślę, że tego właśnie wymaga bardziej złożona idea współczesnego kapitalizmu.

Hito Steyerl pokazuje, jaką rolę zarówno w tym konflikcie, jak i w wielu innych, odgrywa przeciwstawienie „kosmopolitycznych elit” i „uciskanych miejscowych”¹². Kategorie są tu mętne, a różne argumenty i krytyczne wywody sprowadzają się do bardzo silnych i nieprzejednanych stanowisk, które na ogół ujmują rzecz w kategoriach „albo-albo”. W naszym przypadku „uciskani miejscowi” wiążą się z użyciem języka niemieckiego, z pewną ciągłością programową, określoną estetyką oraz – na koniec – z zachowaniem Stadttheater jako instytucji publicznej w jej obecnym kształcie.

Inni artyści i przedstawiciele berlińskiego środowiska zajmowali ambiwalentne stanowisko: zasadniczo zgadzano się jednak co do tego, że zamknięcie Castrofowej Volksbühne to wielka strata dla krajobrazu kulturalnego Berlina. Wielu ludzi podkreślało, jak ogromną rolę odegrała ona w ich własnej pracy artystycznej i w twórczości teatralnej w ogóle. Z goryczą i smutkiem myślano, że już nie będzie tego teatru. Wszyscy, którzy go lubili, myśleli o nim z nostalgią. Berlińskie popowe czasopismo „Das Wetter”¹³ poświęciło mu niemal cały numer, mimo że zwykle wspiera artystów znacznie młodszych niż René Pollesch i Frank Castorf. Zdaje się, że wielu ludzi zamierza godnie upamiętnić Volksbühne.

Gdy mowa o listach otwartych, należy jeszcze wspomnieć o liście anonimowych artystów na wyrazy poparcia dla Dercona sygnowane przez kuratorów działających na międzynarodowym rynku¹⁴. Owi artyści napisali o wszechobecnym strachu przed połknięciem przez zglobalizowany rynek sztuki, przed utratą stałych dochodów i koniecznością stawiania się coraz bardziej elastycznymi. Sprawa Volksbühne – jak pisali – jest tego przykładem, ale zdecydowanie nie jedynym.

Można oczywiście powiedzieć: nie pozwólmy otwierać kolejnej przestrzeni reprodukcji struktury wyzysku, które na naszych oczach zaczynają rządzić pracą artystyczną w sztukach performatywnych, a na polu sztuk pięknych robią to już od dawna. Można – tyle że łączenie z tymi strukturami różnych stylów funkcjonowania teatru albo przeciwstawianie jednych drugim nic tu nie pomoże. Bardzo być może, że ów rodzaj wyzysku, który wiąże się z elastycznością, dużo częściej występuje

12 „Wiele dzisiejszych globalnych konfliktów sprowadza się do opozycji „wielkomiejskich elit” i „uciskanych miejscowych”. Jest to, moim zdaniem, przeciwstawienie idiotyczne, które do niczego nie prowadzi. Hito Steyerl komentuje artykuł podczas dyskusji na platformie e-flux. Dostępne w sekcji komentarzy pod adresem: <http://conversations.e-flux.com/t/volksbuhne-staff-on-chris-dercon-we-fear-job-cuts-and-liquidation/3911>

13 „Das Wetter – Magazin für Text & Music”, 02/2017, Berlin 2017.

14 <https://www.textezurkunst.de/articles/ein-anonymes-kunstleriinnen-statement-zur-volksbuhnendebatte/>

na międzynarodowym gruncie sztuk performatywnych niż w systemie niemieckiego teatru państwowego. Jeśli jednak chce się twierdzić, że pewne koncepcje artystyczne sprzyjają wyzyskowi, trzeba bliżej przyrzeć się temu, w jaki sposób jego struktury rozwijają się. Wszyscy rzecz jasna chcemy, żeby teatr finansowało państwo świadome znaczenia kultury dla dobrostanu obywateli. Musimy jednak zadać sobie pytanie, jak owo przekonanie, które zasadniczo zrodziło się w kręgach niemieckiego mieszczaństwa XIX wieku, skutecznie przenieść w XXI wiek. Stoimy w obliczu zmiany stosunków klasowych oraz zglobalizowanych form produkcji kultury. I jak powinna wyglądać nasza reakcja?¹⁵

Co nadchodzi?

Obecny zespół Volksbühne od dawna zajmował się problematyką struktur wyzysku. Można jednak podejrzewać, że pewne sprawy związane ze statusem uprzywilejowania i zmianami społecznymi uszły jego uwagi. Może właśnie dlatego olbrzymi gmach w środku Berlina dojrzał do zmiany: powinny go zająć inne odmiany pracowników kultury.

Chris Dercon sprowadzi za sobą dalszych kuratorów, współtworzących program teatru. W pracy tych ludzi rzadko dostrzegano materiał, z którego można by czerpać strukturalne propozycje decydujące o przyszłości Volksbühne.

Mette Ingvarsen i Boris Charmatz są tancerzami i choreografami specjalizującymi się w tańcu współczesnym. To między innymi oni rozsadzili instytucjonalne ramy sztuk performatywnych, wyznaczając nowe przestrzenie i na przykład przenosząc swoje działania z teatrów do muzeów. Ich twórczość zapoczątkowała nową refleksję na temat percepcji teatralnej. Ponadto przestrzeń sceniczna, z którą się ich często identyfikuje, sprowokowała całkiem nowe pytania o to, jak rozumieć „konceptualność” sztuki konceptualnej¹⁶. Ponieważ praca w różnego typu instytucjach lub w przestrzeniach zastanych, przy rozmaitym stopniu dofinansowania pozwala bardzo bezpośrednio doświadczyć tego, jak działają instytucje i rynki, obydwój artyści mogą wnieść do Volksbühne ciekawą perspektywę. Ingvarsen i Charmatz to tylko dwoje z pięciorga twórców, których Dercon zamierza przyprowadzić, są zatem duże szanse, że wraz z nimi wszystkimi pojawią się różne, dialogujące ze sobą koncepcje organizacyjne (i koncepcje oporu). I już sama ta heterogeniczność zmieni strukturę Volksbühne, w której szefem od decyzji był zawsze Frank Castorf. Oczywiście podejmował te decyzje razem z innymi, na przykład z dramaturgami Carlem Hegemannem oraz – na początku – z Mathiasem Lilienthałem, ale ciągłość zatrudnienia spowodowała, że

15 Mam tu raczej na myśli zasadnicze zmiany w kapitalizmie, które przyczyniają się do wytwarzania różnych układów reakcji, niż jakiś systemowy twór, któremu można się przeciwstawić jako pewnej całości. Gdyż – jak powiada Guattari – kapitalizm tak się zmienił i dostosował do różnych warunków, że nie wystarczają już tradycyjne środki reagowania. Problemy trzeba raczej integrować i rozwiązywać w obrębie samej instytucji. A wówczas nie można już „sprzeciwiać się kapitalizmowi czysto zewnątrznie, jak to robią na przykład istniejące związki zawodowe i tradycyjne polityki. Równie konieczna jest konfrontacja ze skutkami kapitalizmu w sferze mentalnej ekologii życia codziennego: indywidualnego, rodzinnego, małżeńskiego, sąsiedzkiego, twórczego czy osobistego życia etycznego”. Felix Guattari, *The Three Ecologies*, trans. Chris Turner, „New Formations” n 8, lato 1989, s. 138.

16 Zob. Bojana Cvejić, *Choreographing Problems – Expressive Concepts in Contemporary Dance and Performance*, Macmillan, Pelgrave 2015.

pewne cele i prawdopodobnie także pewne tryby podejmowania decyzji utrwaliły się. Ciekawie jest zajrzeć do tego, co na temat hegemonii instytucjonalnej pisze w swoim eseju *Kultur und Verwaltung* (Kultura i administracja) Theodor Adorno:

Obserwowaną dziś przewagę skuteczności krajów totalitarnych, „monolitycznych”, nad krajami liberalistycznymi w zakresie polityki siły można także dostrzec w strukturach organizacji małego formatu. Ich zewnętrzna skuteczność jest funkcją ich wewnętrznej jednorodności, o której z kolei decyduje prymat tak zwanej całości nad indywidualnymi interesami, ustępującymi miejsca interesom organizacji jako takiej. Instynkt samozachowawczy zmusza organizację do niezależności, ale zapewnienie tej niezależności oddala ją jednocześnie od jej celów i ludzi, z których się składa. Ostatecznie – chcąc odpowiednio realizować swoje cele – staje się z nimi sprzeczna¹⁷.

Wiernie wypełniać zadanie administrowania kulturą można tylko wówczas, gdy w pełni uprawia się tę grę sprzeczności. A to znaczy: nie tylko stwarzać nowe przeszkody własnemu myśleniu, ale też kształtować obstrukcyjne otoczenie instytucjonalne. I tutaj dochodzimy do polityki reprezentacji. Prawdę mówiąc, Volksbühne tworzyli dotąd wyłącznie biali mężczyźni. Oczywiście przeszkód można by w takim razie poszukać gdzie indziej, w rozbieżności doświadczeń społecznych – jednak trudno mi sobie wyobrazić, żeby po dwudziestu pięciu latach pracy w tym samym zespole starych rewolucjonistów przeciwieństwa działały tak samo pobudzająco, jak na początku lat 90.

W podtekście wypowiedzi Paoliego i innych sojuszników Castorfa tkwi podejrzenie, że program artystyczny nowej Volksbühne będzie elitarny i ekskluzywny – głównie z racji powiązań Chrisa Dercona ze sferą sztuk pięknych. A przecież sztuka współczesna to gatunek klasycyzujący, nieważne, czy tworzy ją Damian Hirst, czy René Pollesch. Za jej finansowaniem ze środków publicznych nie przemawiają jej formy estetyczne, tylko przekonanie, że może ona – kiedy zapewni się do niej stały dostęp – zdobyć ludzkie zaufanie i uznanie. Można je oczywiście zapewnić utrzymując przez wiele lat określony styl teatralny. Ale można też jako instytucja zaproponować dialog i mediację, albo pomyśleć o lokalizacji teatru w mieście. Chris Dercon sugeruje, że można by otworzyć nową placówkę przy Tempelhofer Feld.

Przyszłe bodźce

Pospierawszy się trochę ze obrońcami Volksbühne w jej dotychczasowym kształcie, chciałabym wrócić teraz do ogólniejszych rozważań na temat teatru jako instytucji publicznej. Zanim całkiem porzucę ten temat, nie mogę jednak nie nadmienić, że decyzję o całkowitym zamknięciu Volksbühne am Rosa-Luxemburg Platz uważam za jedną z najbardziej nieprofesjonalnych decyzji w historii polityki kulturalnej. Wszystkie moje wątpliwości nie wynikają bowiem – co, mam nadzieję, stało się już jasne – z awersji do uprawianego obecnie w Volksbühne typu teatru. Wynikają one z awersji do skandalicznych uproszczeń, jakimi zdają się zadowalać uczestnicy debaty. Moja krytyka w żadnym

17 Theodor W. Adorno, *Culture and Administration*, w: *The Culture Industry – Selected Essays on Mass Culture*, Routledge, London 1991, s. 110. Wersja oryginalna: *Kultur und Verwaltung*, „Merkur”, luty 1960, s. 101-121.

razie nie jest wyrazem poparcia dla przyszłego kierownictwa Chrisa Dercona. Prekaryzacji w sztukach performatywnych obawiam się i wobec Volksbühne w kształcie, jaki przyjmie od października. Dostrzegam jednak inne niż Guillaume Paoli sposoby przeciwdziałania tym niebezpieczeństwom. Domagałabym się raczej prawdziwego radykalizmu w decyzjach. Niechby je podjęto i zaniechano alternatywy: albo podtrzymujemy działający system, albo oddajemy tę placówkę w ręce jednego, białego człowieka, mężczyzny, w średnim wieku, z wyższej warstwy społecznej. Kiedy w grę wchodzi odpowiedzialność za instytucje kulturalne, nie można tak stawiać sprawy.

Ta kwestia może się wydawać oczywista, ale osobiście w ogóle nie pojawiła się w dyskusji. Tym osobiście, że przecież przenosi się ona na meta-poziom: jak zauważa Amelie Deuffhard, nawet w samą debatę wokół Volksbühne rzadko włączają się kobiety czy choćby ludzie z młodszego pokolenia¹⁸. Hanna Lühmann, młoda dziennikarka z Berlina, napisała artykuł, w którym z lekką tylko nutą polemiczną nazywa wewnętrzny protest „spiskiem rocznika 1951 przeciwko młodym”¹⁹.

Polityka reprezentacji najwyraźniej nie leży w obszarze zainteresowania tych, którzy zwykli odpowiadać za instytucje publiczne.

Kto chce teatru, a go nie ma?

Jakkolwiek bolesna może być utrata zaprzyjaźnionego miejsca – zawsze da się na nie spojrzeć z pewnego dystansu. Zamiast żałować specyfiki teatru ostatnich dwudziestu pięciu lat, chciałabym wiedzieć, jakiego rodzaju struktury pozwoliłyby uruchomić te wspaniałe procesy konsolidacji poprzez sztukę. Żeby o tym dyskutować, trzeba jednak oddzielić samą kwestię takich możliwości od nazwisk, z którymi się je aktualnie wiąże. Frank Castorf, Sophie Rois, Christoph Schlingensiefel i René Pollesch stworzyli kanon pozwalający wierzyć, że może istnieć dynamiczna społeczność artystów i myślicieli, która potrafi nawiązać żywe relacje z publicznością różnych pokoleń. Tyle że inni obiecują to samo w równie przekonujący sposób. A ponieważ tak działo się zawsze, może przyszedł czas, by szukanie przyszłych sposobów przetrwania powierzyć kobietom, tańcowi i w ogóle – nieco bardziej zróżnicowanej społeczności.

Myślę, że zastanawiając się nad formą tworzenia instytucji publicznych czy nawet instytucji teatralnych, idziemy po różnych liniach politycznego myślenia. Nie mam nic przeciwko temu, żeby była wśród nich dialektyka kontrrewolucyjna. Ale chcę też, by uwzględniono, na przykład, refleksje nad makropolityką Deleuze’a i Guattari’ego, analizę władzy (strukturalnej) Michela Foucaulta oraz feministyczno-instytucjonalną teorię redystrybucji i uznania Nancy Fraser. Ponadto domagam się zapewnienia w instytucji odpowiednich stosunków płci i rasy. Jak miałyby to wyglądać? Paoli dochodzi ostatecznie do wniosku, że należy odtworzyć ruch Volksbühne – środowisko robotników, którzy w XIX wieku ją założyli. Oni chcieli teatru, ale go nie mieli. On chce zainicjować nowe środowisko, w którym powinno się dyskutować o przyszłości miejsca i ludzi mających je tworzyć. Jest to, rzecz jasna, bardzo demokratyczna propozycja. To próba wykreowania przestrzeni dyskursywnego

18 Zob. <http://www.ndr.de/kultur/Amelie-Deuffhard-zur-Debatte-ueber-Chris-Dercon,journal520.html>

19 <http://www.welt.de/kultur/article159207567/Warum-die-Berliner-Volksbuehne-sterben-muss.html>

uczestnictwa, która być może pozwoli stworzyć nowy, budzący szeroki odzew typ teatru. Do tego uczestnictwa Paoli zaprasza, co prawda, bardzo szerokie kręgi („ludzi zainteresowanych i niezainteresowanych teatrem”²⁰) – ale tylko w Niemczech i co więcej: bez zastanowienia się, dlaczego pewne przestrzenie pozostają ekskluzywne mimo jakże częstych deklaracji przeciwnych. Dzieje się tak przecież z racji strukturalnych – daleko nie szukając, wielce się do tego przyczynia już samo prowadzenie dyskusji po niemiecku. Kiedy stawiamy pytanie „Kto chce teatru, a go nie ma?” ze wszystkimi jego implikacjami i niuansami, nie powinniśmy o tym dyskutować w Roter Salon – małej sali estradowej przylegającej do Volksbühne. Ciekawie byłoby poszukać innych miejsc, w których ludzie być może już dyskutują o teatrze, jakiego by chcieli – i tam rozmawiać.

Christoph Schliengensief, bez wątpienia jeden z najbardziej radykalnych weteranów Volksbühne, regularnie konfrontował się z tą wewnętrznie sprzeczną formą inkluzji i ekskluzji w teatrze, wychodząc na zewnątrz i zapraszając ludzi do środka. Wciąż od nowa rozpatrywał logikę architektury teatru, form uczestnictwa i osłony. Żeby zachować wierność idei demokracji, trzeba ten zabieg powtarzać, ale w odmienny, bardziej współczesny sposób i z wysiłkiem, który nie sprowadza się do wysyłania drukowanych zaproszeń na teatralne salony. Christoph Schliengensief zmarł w 2010 roku: dotkliwie brakuje nam tej siły, z jaką rzucał nowe wyzwania teatralnym autokonceptjom.

Estetyka wytwórczości

W tej debacie stale powraca jedna, bardzo zresztą ogólna kwestia: jak dyskusja o estetyce wiąże się z dyskusją o polityce i o strukturze władzy, i z lewicową teorią? W tym artykule starałam się pooddzielać od siebie te sfery, żeby zrozumieć, jakiego rodzaju założenia i implikacje pojawiają się, gdy mowa o różnych postawach estetycznych i dyscyplinach artystycznych. Bardzo wyraźnie widać, że instytucje sztuk pięknych z reguły dużo bardziej niż teatr kojarzy się z produkcją rzeczy wartościowych. Dzieje się tak ponieważ dlatego, że wytwórczość teatralną w znacznej części finansuje się ze środków publicznych (zwłaszcza w Niemczech). Inną przyczyną może być zawsze z natury swej społeczny charakter sztuk performatywnych: większość procesów wytwórczych przebiega tu z udziałem więcej niż jednej osoby i dlatego od początku wiążą się one z kwestiami dystrybucyjnymi i ekonomicznymi²¹.

Proza tym warto byłoby zbadać związki pewnych estetyk z określonymi modelami produkcji. Moim zdaniem, to badanie nie daje się ostatecznie sprowadzić do modelu produkcji teatru zespołowego; musi być znacznie subtelniejsze: jeśli chcemy się czegoś dowiedzieć o podatności procesów wytwórczych na komercjalizację czy o ich krytycznym potencjale, powinniśmy badać je uważnie i uwzględniać ich osobliwość. Jak już wspomniałam, obecne punkty przecięcia procesów wytwórczych stwarzają po temu duże możliwości. We współczesnych sztukach performatywnych widać akurat pewne kroki zmierzające ku czemuś, co można by uznać za nowe krytyczne podejście. Choć oczywiście łatwo

20 <http://guillaumepaoli.de/allgemein/aufruf-zur-gruendung-einer-neuen-volksguehnenbewegung>

21 Mam tu na myśli negocjacje w sprawach budżetu w nieformalnych strukturach produkcyjnych, jak również planów czasowych, indywidualnych zasobów i tym podobne.

ów krytyczny potencjał zaprzepaścić i wszystko nader prosto dostosować do ekonomicznych realiów. W jaki sposób zatem teatr publiczny może tworzyć ramy, które pozwoliłyby artystom zastanawiać się nad modelami wytwórczymi bez zagrożenia prekaryzacją? Tu właśnie pojawia się pole dla instytucjonalnego radykalizmu, które by mnie interesowało z uwagi na krytyczne dziedzictwo Volksbühne – instytucji uczącej krytycznego myślenia i dyskursu, dopuszczającej różnorakie głosy, a co za tym idzie również różnorakie wewnętrzne przeciwieństwa.

Sposoby wytwórczości, które uważam za warte badania i refleksji poprzez sztukę, występują raczej poza teatrem finansowanym ze środków publicznych niż w jego obrębie. Zadanie teatru polega na umożliwieniu wiarygodnej rozmowy na ich temat: żeby do niej doszło, teatr musiałby je nawet częściowo dopuścić, to znaczy – w przemyślanych modyfikacjach – wpuścić do budynku, żeby zobaczyć, co tak naprawdę się dzieje. Pozwólmy Chrisowi Derconowi wejść do budynku, żeby sprawdzić, co chce zrobić i jak pracuje. Nie da się bowiem ocenić, czy coś jest dobre, czy złe, patrząc z daleka zza barykady. Trzeba przyjrzeć się stosunkom produkcji.

Brecht pisał:

Teatr, który z wytwórczości czyni główne źródło rozrywki, musi również uczynić z niej swą myśl przewodnią, i to ze szczególną skwapliwością dziś, gdy na każdym kroku człowiek przeszkadza człowiekowi produkować się, to znaczy zdobywać podstawę bytu, bawić się i dostarczać zabawy²².

Rozumiem, że Brecht widział szansę teatru w refleksji nad stosunkami wytwórczości, ponieważ, poza wszystkim, to one stanowią źródło rozrywki. Wytwórczość stanowi sferę wiążącą życie z teatrem i jeśli teatr ma zachować prawdziwość, musi zaangażować się w rzeczywistość, tworząc jej realne obrazy. W odmiennej estetyce, która opierałaby się nie tylko na obrazowych środkach wyrazu, współczesna wersja Brechtowskiej myśli przewodniej mogłaby polegać na włączeniu procesów produkcji w artystyczne procesy produkcji i na refleksji nad nimi w tych procesach.

Bibliografia

Adorno, Theodor W., *Culture and Administration*, w: *The Culture Industry – Selected Essays on Mass Culture*, Routledge, London 1991.

Brecht, Bertolt, *Małe organon dla teatru*, przeł. Roman Karst, „Pamiętnik teatralny” 1955, nr 13, z. 1.

Cvejič, Bojana, *Choreographing Problems – Expressive Concepts in Contemporary Dance and Performance*, Macmillan, Pelgrave 2015.

„Das Wetter – Magazin für Text & Music”, 02/2017, Berlin 2017.

²² Bertolt Brecht, *Małe organon dla teatru*, przeł. Roman Karst, „Pamiętnik teatralny” 1955, nr 13, z. 1, s. 46.

Guattari, Felix, *The Three Ecologies*, trans. Chris Turner, „New Formations” n 8, lato 1989, s. 138.

Kunst, Bojana, *Artist at Work – Proximity of Art. And Capitalism*, Zero Books, London 2015.

Abstrakt

Henrike Kohpeiß

Kto chce teatru, a go nie ma?

Przyglądając się uważnie debacie, jaka rozgorzała wokół zmiany wieloletniego dyrektora Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz w Berlinie, Franka Castorfa, zastanawiam się nad różnymi aspektami spuścizny teatru instytucjonalnego i nad możliwościami, przed jakimi stoi. Omawiam dwa zasadnicze, ale całkiem odmienne żądania, jakie stawia się instytucjom artystycznym: reprezentowania rzeczywistości, z jednej strony, i rewolucyjnego zacięcia, z drugiej. Na koniec wyjaśniam, dlaczego rozpatrywanie stosunków produkcji z estetycznego punktu widzenia może politycznie legitymizować zespół teatralny.