

Heiner Goebbels

Nie ma czegoś takiego jak szkoła giessenśka

www.polishtheatrejournal.com

Wydawca

Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie
Akademia Teatralna w Warszawie

Heiner Goebbels

Nie ma czegoś takiego jak szkoła giessenśka

Kiedy kilka dni temu powiedziałem jednemu z naszych polskich studentów, dokąd jadę i o czym będzie konferencja, stwierdził: „W Polsce zbyt dużo mówi się o Giessen”. Nie wiem, czy szło mu o to, że nasz instytut jest tutaj mocno przereklamowany, czy może po prostu nie chciał, by przyjeżdżało tam więcej jego kolegów.

Tak czy inaczej, bardzo dziękuję za zaproszenie na konferencję i za jej temat, który nakłada na nas ciężar dużej odpowiedzialności.

Już dawniej wiele mówiłem i pisałem o właściwej równowadze, o być może nieosiągalnej równowadze pomiędzy badaniem i rzemiosłem. Jak wszyscy wiecie – i dlatego właśnie tu jesteśmy – nie jest to tylko problem Zachodu. Jest to problem ogólnoświatowy, od Chin po Nową Zelandię, od Buenos Aires po Bogotę, Moskwę czy Seattle: wszystkie uczelnie teatralne i pokrewne, szkoły dla tancerzy, śpiewaków, instrumentalistów, aktorów, reżyserów, scenografów i kostiumologów uświadamiają sobie właśnie fakt, że ich istnienie stanowi rezultat z dawna rozwijanej estetycznej konwencji. Wszystkie te ośrodki szkoleniowe założono wyłącznie po to, by dostarczały nowe talenty reprezentatywnym instytucjom, które dzięki nim mogą co wieczór dawać koncerty, wystawiać balety, opery, przedstawienia i musicale. Stanowią one rezultat ponad stuletniej praktyki wykonawczej – a w przypadku podstawowych założeń kształcenia operowego praktyki znacznie starszej.

Żadna z tych placówek nie powstała po to, by zmieniać estetyki lub kwestionować struktury czy podstawowe założenia instytucji, dla których kształcą. Dlatego kształcenie z myślą o istniejącym „rynku” jest ostatnim i najbardziej bezwładnym ogniwem w łańcuchu form artystycznych, instytucji artystycznych i edukacji dla instytucji artystycznych. Kiedy rozmawiam z kolegami z uczelni podobnych do tutejszej, wielu z nich powiada: „Tak, chcemy otwartości, chcemy, żeby aktorzy tworzyli własne projekty, żeby poza głównym trybem rozwijali własne pomysły, ale nie ma na to czasu. Program wymaga od studentów, by cały czas, od ósmej rano do dziewiątej wieczorem, intensywnie uczyli się tych wszystkich kluczowych technik, które zapewnią im przyszłość, pozwolą im grać na scenach teatralnych”.

To Hanns Eisler – kompozytor i bliski współpracownik Brechta, któremu zawdzięczam wiele inspiracji – wprowadził formułę postępu i cofnięcia (*Fortschritt und Zurücknahme*), mówiącą, że nie da się rozwijać określonych rzeczy, nie cofając się w innych. Tak się właśnie działo, kiedy trzydzieści pięć lat temu założyciele Instytutu Stosowanych Nauk

Teatralnych w Giessen postanowili znieść podział na poszczególne dyscypliny (taniec, aktorstwo, reżyserię, scenografię itd. – żadnej z nich nie mamy) i nastawić naukę na ciągłe badania nad przyszłością sztuk performatywnych wolnych od rzemiosła. Kiedy zaczynałem uczyć praktyk artystycznych w Giessen, spodziewałem się znaleźć trzy typy studentów: teoretyków, techników i artystów. Myliłem się: najlepsi z nich łączyli w sobie te trzy rodzaje zdolności.

Jesteśmy uniwersytetem, ale nasz instytut ma charakter szkoły artystycznej. Współistnieją tu zatem dwa skrajnie różne systemy, co oczywiście wiąże się z permanentną walką pomiędzy odmiennymi wymogami uniwersytetu i szkoły artystycznej (na przykład: jestem jedynym na uniwersytecie wykładowcą bez doktoratu). Niemniej jednak jest to bardzo twórcza walka i koegzystencja, które musimy świadomie podtrzymywać, nie rozstrzygając na rzecz jednej czy drugiej opcji.

Kiedy przyszedłem do instytutu – za pierwszym razem gościnnie w 1994 roku, a potem w 1999 roku jako stały wykładowca – jeszcze pokutowała, choć już wychodziła z użycia etykieta „szkoły giessenńskiej”. Był to raczej wymysł krytyków teatralnych z głównych mediów – wrogich wobec każdej teoretycznej refleksji – którzy nie znosili naszego podejścia i generalnie tępil Giessen za pseudoartystyczny, cwany dyletantyzm. W jednej z głównych gazet Gerhard Stadlmayer nazwał Giessen „kuźnią katastrofy niemieckiego teatru” – co było dla nas, rzecz jasna, nie lada komplementem. Prace naszych studentów i absolwentów albo miażdżono w recenzjach, albo zbywano milczeniem. Dopiero w dzień po odejściu Stadlmayera na emeryturę zespół Rimini Protokoll – po raz pierwszy od piętnastu lat swojego istnienia – doczekał się stosownego artykułu na pierwszej stronie działu kulturalnego.

Nazwa „szkoła giessenńska” może trafnie określać strukturę kształcenia, ale nie odpowiada jej specyfice twórczej. Studenci czy absolwenci nie wynoszą z niej jakiejś wspólnej estetyki. Od 1982 roku jej koncepcja edukacyjna nie pozwalała też oddzielać pracy badawczej pracowników od nauczania, stawiając w zamian na wspólne poszukiwania ze studentami.

Ukształtował mnie polski krytyk teatralny, autor i teatrolog Andrzej Wirth pospołu z Hansem-Thiesem Lehmannem, jego ówczesnym asystentem, znanym dziś z racji swojej książki *Teatr postdramatyczny*. Andrzej Wirth obchodził wiosną swoje dziewięćdziesięciolecie, lecz nadal jest bardzo aktywny. Minionej nocy przysłał mi nowe teksty – krótkie teksty, wiersze o polityce i teatrze. Skomentował też wykonaną niedawno przez fotografa Antonia Storchę serię swoich portretów w maskach, przywołując Witolda Gombrowicza, który „przewycięża Sartrowski egzystencjalistyczny indywidualizm, pokazując, że pragnienie autentyczności nie może zwyciężyć, gdyż zawsze wypacza ją nasza gra z Innym”. A trzeba podkreślić, że dla niego „gra z maskami i obliczami jest próbą bycia sobą w codziennej walce”.

No tak, ostatnio każdy mówi o badaniu przez sztukę. Proszę mi tego nie poczytywać za próżność, ale „my to właśnie robimy”. Wokół tego terminu robi się dużo szumu i często się go nadużywa. Prawdziwe poszukiwanie musi zaś kwestionować wszystkie podstawowe założenia teatru, takie jak obecność, ekspresja, krasomówstwo, technika – ponieważ każda umiejętność, każda technika jest zideologizowana. Ćwiczenie głosu może stłumić brzmienie osobowości, może zaprzepaścić biografię, zagłuszyć

właściwy ton i unikalność czyjegoś głosu, dostosowując je do danego wzorca estetycznego. Podobnie z nauką śpiewu czy innych umiejętności – pracą nad rolą w treningu aktorskim czy metodami inscenizacji w szkołach reżyserskich, które wciąż z trudem sobie radzą z niepsychologicznymi, postdramatycznymi tekstami pozbawionymi dialogu i linearnej narracji. W treningu aktorskim rzadko można znaleźć czysto formalne, „zewnętrzne”, techniki, które wykraczałyby poza „empatię”. I to w XXI wieku. Wiele metod szkolenia chciałoby utrzymać w nas wiarę w „naturalność” klasycznych konwencji.

My staramy się ukazać związki wszystkich mediów; już od pierwszego roku zapoznajemy studentów na przykład z programowaniem audio i wideo, uczymy, jak programować oświetlenie, zawieszać reflektory, myśleć o oświetleniu; dyskutujemy, zastanawiamy się i próbujemy przechodzić od hierarchicznego do bardziej horyzontalnego operowania różnymi środkami, uniezależniać poszczególne elementy, odchodzić od pojęcia „dramatu”, które przez ponad pięćdziesiąt lat oznaczało psychologiczne zderzenia reprezentatywnych postaci na scenie, ku dramatowi mediów, dramatowi percepcji tych, którzy nań patrzą.

Tradycyjny podział na dyscypliny (aktorstwo, taniec, reżyserię, scenografię i tym podobne) ma ogromną siłę przyciągania. Pamiętam rozmowę z kolegami ze szkoły teatralnej w Berlinie, którzy trochę zazdrościli, że nasi studenci potrafią tak swobodnie eksperymentować ze wszystkimi mediami. „Nasi studenci reżyserii – mówił – też by tak chcieli, ale studentów z aktorskiego w ogóle to nie interesuje; od drugiego roku myślą tylko o angażu w którymś z dużych berlińskich teatrów: Berliner Ensemble, Deutsches Theater, Volksbühne czy Schaubühne. To jest ich jedyna perspektywa i nie interesuje ich nic, co mogłoby im w tym przeszkodzić”.

Nasi studenci przychodzą do szkoły z mało sprecyzowanym zainteresowaniem sztukami performatywnymi, współczesną sztuką na żywo. I może na tym właśnie polega największa różnica pomiędzy Giessen a innymi szkołami reżyserskimi. Studenci z Giessen często nie potrafią na wstępie powiedzieć, czym chcieliby się w teatrze, przy teatrze czy wokół teatru zajmować. Ale to znaczy, że są otwarci na wiele aspektów i możliwości istniejących na pograniczu sztuk wizualnych, muzyki, filmu i teatru.

Może u młodych ludzi deklaracje i decyzje, że zostaną aktorem czy reżyserem, zapadają zbyt wcześnie i opierają się na dość stereotypowych wyobrażeniach o zawodzie, co każe z kolei zapytać, czy w ostatecznym rozrachunku nie wiąże się to z określonym pojęciem teatru, do którego jesteśmy przyzwyczajeni – w Monachium czy gdzie indziej. A za takim pojęciem idzie już estetyczne ograniczenie, stale towarzyszące przez całe studia i dalej utwierdzane przez zawodowe aspiracje.

Mamy duży wybór wizytujących profesorów i ich różnorodność stanowi niezwykłą inspirację, pozwalając studentom zetknąć się z różnymi estetykami, które pomogą im wybrać specjalizację. Przez ponad dwadzieścia lat mojej obecności w Giessen uczyli Marina Abramović, wielu choreografów i artystów, w tym Jérôme Bel, Xavier La Roy, Kate McIntosh, Tino Sehgal, Walid Raad, Rabi Mroué, Ivana Müller, Kris Verdonck, Ivo Dimchev, Eszter Salamon, Vaginal Davis, the Lone Twin, Antonia Baehr, Laurent Chétouane, ale także architekci, teoretycy popu, artyści spoza

Europy, z Indii i Chin, scenografowie i projektanci kostiumów, artyści dźwięku i inni. Czterech różnych wizytujących profesorów co roku.

Do tego trzeba dodać, że teoria – i to jest coś, co niełatwo przenieść do szkoły o bardziej rzemieślniczym nastawieniu – stanowi co najmniej pięćdziesiąt procent zajęć i pozwala studentom wybrać także zawód teoretyczny. Mamy ogromny wybór zajęć z historii teatru: teatr starożytnej Grecji i Rzymu, tragedia i komedia, teatr barokowy, teatr elżbietański, teatr hiszpański, złotego wieku, komedia dell'arte, teatr francuski XVII wieku, rytuały, opera i teatr muzyczny z koncepcji Gesamtkunstwerk, teatr muzyczny XXI wieku, rozwój tańca od lat 20. XX wieku do dziś, awangarda początku XX wieku (Artaud i Brecht, futuryści i dadaizm), amerykańska awangarda lat 60. i 70. – uczyli u nas gościnnie Robert Wilson, Richard Schechner i Richard Foreman.

Teoretyczne studia i seminaria obracają się wokół semiotyki i dekonstrukcji, postukturalizmu, filozoficznej refleksji na ich temat, zagadnień tożsamości; są studia postkolonialne, genderowe i queerowe. Obowiązkowe są też dyscypliny pokrewne: historia muzyki, historia sztuki, literatura angielska, romańska, niemiecka.

To, ogólnie rzecz biorąc, wymagający program i jestem bardzo dumny z tego, że nasi studenci podchodzą do niego poważnie. Oznacza to jednak, że rzadko który z nich jest w stanie zrobić to wszystko w ciągu przewidzianych pięciu lat: trzech lat studiów licencjackich i dwóch magisterskich. Pytanie, rzecz jasna, czy znajdą odpowiednią pracę, żeby się utrzymać, ale dla ich artystycznego rozwoju czas jest bardzo istotny: nie da się go skondensować. Dlatego przedłużamy okres studiów i nie możemy zmuszać studentów, by trzymali się ściśle wymagań licencjatu i magisterki. Zasadniczo – nie powinienem tego mówić za głośno – nie ogranicza się u nas czasu studiowania.

Giessen nie jest dla ludzi, którzy źle się czują bez restrykcji. To trudny program. Na dodatek studenci organizują jeszcze – całkiem niezależnie – dwa festiwale: Diskurs i Theatermaschine. Tak że szerokie spektrum artystycznych i bardziej teoretycznych zawodów naszych absolwentów jest tylko jego konsekwencją: są wśród nich nie tylko performerzy i zespoły takie jak She She Pop, Showcase Beat le Mot, Auftrag, Lorey, Mobile Albania, Monster Truck, Skart, Herbordt Mohren, Rimini Protokoll, ale również reżyserzy teatralni: René Pollesch, Boris Nikitin, Bastian Kraft, Jan Philipp Gloger, jest kurator festiwalowy Florian Malzacher, są dramaturdzy, teoretycy, redaktorzy radiowi i telewizyjni, kierownicy techniczni i kierownicy produkcji, jak również profesowie w Hildesheim, Bayreuth, Honolulu, Norwegii – by wymienić tylko niektórych.

Od założenia instytutu w 1982 roku ciekawie wyglądała relacja między teorią i praktyką. Zawsze traktowano je niezależnie. Nie należy wymagać, żeby działania artystyczne były ilustracją jakiejś teorii, ani żeby teoria stanowiła okazję czy motywację dla dzieła sztuki.

Sądzę, że teoria powinna wywracać na nice i zgłębiać codzienną praktykę. Ale znowu: na zasadzie koegzystencji dwóch niezależnych obszarów. Nie dzielimy roku akademickiego na okres teorii i okres praktyki, jak robią niektóre inne uczelnie. Stawiamy na jednoczesność. Ponieważ nigdy nie da się przewidzieć i ocenić, co zadziała – intuicja i inspiracja chodzą dziwnymi drogami, w poszukiwaniu tematu pracy interesujące

bywają niezamierzone kombinacje: czytasz coś a pracujesz nad czymś innym, ale jedno i drugie jakoś przenika przez twoje ciało.

Dlatego tak nam zależy na swobodnym wyborze i rozwijaniu studenckich projektów. Nie pokazujemy, jak coś zrobić, ponieważ interesuje nas artystyczne podejście podyktowane pragnieniem, by dojść do czegoś dotąd niewidzianego. Dużą część refleksji poświęcamy temu, „co już zostało zrobione”. W realizacji przedsięwzięcia kluczowa jest wolność i szukanie własnej, indywidualnej drogi artystycznej.

W jednej ze szkół teatralnych dowiedziano się, że przyszlą wiosną odchodzę na emeryturę, i zaproponowano mi stałą gościnną profesurę na wydziale reżyserii. Kiedy spotkaliśmy się w tej sprawie, zadałem właściwie trzy pytania. Czy studenci mogą dowolnie wybierać seminaria i warsztaty, w tym także pracę ze mną? Czy w warsztatach mogą uczestniczyć studenci z różnych lat? Czy mogą swobodnie dobierać zespół i partnerów?

Na wszystkie trzy pytania odpowiedź brzmiała „nie”. „Muszą pracować z panem; będą tylko studenci drugiego roku i cała ich czwórka musi pracować razem – pozostają razem przez cztery lata i czasem to się dobrze sprawdza”.

Nie zapytałem już, co wtedy, kiedy się nie sprawdza, ale tak czy inaczej taka formuła stanowi całkowite przeciwieństwo naszej metody. Ponieważ przygotowanie i wykształcenie naszych kandydatów jest bardzo różne, nie mamy podziału na lata (pierwszy rok, drugi rok...). Niektórzy przychodzą tuż po szkole, inni mają już jakieś podstawy – w zakresie realizacji dźwięku, projektowania stron internetowych i tym podobnych. Dlatego od pierwszego roku wszyscy mogą wybierać z programu, co chcą, a i tak o wiele więcej uczą się od siebie nawzajem niż ode mnie. Tworzą bowiem małe zespoły i są ze sobą w stałym kontakcie dzień i noc, gdyż w Giessen poza tym mało się dzieje – co jest dużą zaletą.

Zajmują się też wieloma nadprogramowymi produkcjami, ponieważ mogą swobodnie dołączać do projektów kolegów czy im asystować. Studentom zostawiamy wszystkie sprawy techniczne, światło, dźwięk i tym podobne, całą organizację prób – za wszystko sami odpowiadają i bardzo poważnie rzecz traktują.

Znana frankfurcka szkoła artystyczna, Städel Schule, z okazji swojego dwóchsetlecia przeprowadziła ankietę wśród obecnych oraz dawnych nauczycieli i profesorów, zadając pytanie, czy można „nauczyć sztuki”. Zasadniczo odpowiedź brzmiała: „no powiedzmy, że zdarza się komuś znaleźć w tej szkole swoją artystyczną drogę”. I to samo mogę chyba powiedzieć o Giessen, o wszystkich opisanych przeze mnie swobodach: o wolności wyboru, niezamierzonych inspiracjach, tworzeniu nieprzewidywanych powiązań, różnokierunkowym rozwijaniu własnych estetyk.

Mimo całej różnorodności istnieje może jednak pewien wspólny mianownik twórczości naszych studentów. Jest nim niezależność poszczególnych elementów performansu: środki teatralne, wydarzenia, teksty, motywy manifestują swoją odrębność, rozmijają się z oczekiwanym sposobem ich traktowania, nie „sumują się”, nie wzmacniają nawzajem swojego znaczenia, nie ilustrują się wzajemnie. Znamienne jest owo obstawanie przy autonomiczności elementów, przy działaniu scenicznym, które oznacza samo siebie, nie ma komentarza, nabiera mocy i skutecznie opiera się pochopnemu szufladkowaniu.

A właśnie niemożliwe jest piękne, ponieważ ono przysparza najbardziej zaskakujących i bodaj najlepszych chwil w dydaktyce – kiedy studentom, których pomysły krytycznie tolerowałem, nie dając im faktycznie szans powodzenia, udawało się w końcu dojść do zamierzonego celu.

Jakie zaś są rzeczywiste cele? Kiedy oświecenie robi, co chce, kiedy warstwa akustyczna oddziela się od wizualnej, kiedy obrazy uciekają nawzajem od siebie, kiedy mimo postępującej akcji to tekst wyznacza czas i vice versa? Wszystkie te zabiegi pozostawiają lukę, która pozwala widzom wytwarzać i znajdować znaczenia, każdemu na swój własny sposób.

Niekonkluzywność jest podwójna: zarówno studenci, jak i my nauczyciele, nie wiemy dokładnie, z góry, co się stanie, kiedy zderzy się kilka odrębnych elementów. To wymaga prób, doświadczeń, a nade wszystko zbadania środków teatralnych pod kątem percepcji. Nie da się też dokładnie przewidzieć oddziaływania na widzów. Ścieranie się ich sposobów i rytmów percepcji jest i pozostaje czymś indywidualnym, niemożliwym do określenia. I dobrze. Mówię o rytmach, o indywidualnych rytmach, nie metaforycznie, lecz całkiem dosłownie, mając na myśli to, co Bernhard Waldenfels nazywa „rytmem sensów”. Pojawiają się one, gdy konkurencyjne elementy walczą o uwagę i nie „zaskakują” natychmiast.

Skoro doświadczenie artystyczne jest doświadczeniem czegoś jeszcze niewidzianego, niesłyszanego, niezrozumianego, to może zdarza się ono jedynie w przestrzeni, gdzie nie ma jeszcze rzeczy zrozumianych – gdzieś w owej gorąco dyskutowanej przestrzeni pomiędzy teorią i praktyką. Jak to jest naprawdę, pozostaje tajemnicą, ponieważ żadne proste, bezpośrednio przełożenie teorii na praktykę rzecz jasna nie wychodzi.

Trudno powiedzieć, co się dokładnie dzieje pomiędzy czytaniem, dyskutowaniem, pojmowaniem, konceptualizacją, próbowaniem i odrzucaniem aż do momentu, gdy dzieło wychodzi na prostą. Krótko mówiąc, uważam, że procesy dopasowywania się, przekładania artystycznych zamierzeń na to, co się wydarza w działaniach artystycznych, muszą przechodzić poprzez ciało artysty, z jego złożoną percepcją, i muszą dopuszczać do głosu nieświadome – sam mózg tu nie wystarczy.

I w tej dziwnie nieracjonalnej sferze pomiędzy teorią i praktyką wcale nierzadko się zdarza, że nawet ludzie o bardzo różnych gustach zgodnie przyklaskują jakiejś udanej scenie; natomiast sugestii, jak uratować „chybioną” scenę, jest bodaj równie wiele, jak uczestników częstych, zaciekle dyskusji na wydziałowym korytarzu zwanym przez nas ulicą Wilsona.

Wykład wygłoszony na międzynarodowym sympozjum „Giessen i inni – transdyscyplinarne nauczanie teatru” podczas 9. Międzynarodowego Festiwalu Szkół Teatralnych w Warszawie, 4–5 lipca 2017

Przełożyła Edyta Kubikowska

ABSTRAKT

Heiner Goebbels

Nie ma czegoś takiego jak szkoła giesseńska

Wobec bliskiego odejścia wiosną 2018 roku z Instytutu Stosowanych Nauk Teatralnych w Giessen Heiner Goebbels przygląda mu się z perspektywy dwudziestu lat swojej pracy pedagogicznej, z których dziesięć poświęcił także na kierowanie Instytutem. Goebbels mówi o powszechnych dziś ograniczeniach w zakresie nauczania sztuk performatywnych a także przedstawia główne założenia Instytutu pozwalające rozwijać kreatywność studentów. Zalicza do nich twórczą aktywność uczących, interdyscyplinarność i korzystanie z różnorodnych mediów, brak podziału studiów na lata i właściwie ich nieograniczony czas. Wszystkie one sprowadza jednak do nadrzędnej zasady samodzielności: zamiast pokazywać „jak coś zrobić”, należy kłaść nacisk na proces niezależnego, powolnego dochodzenia studentów do swojej własnej estetyki. Pozwolić im dojrzewać. Autor twierdzi, że nie ma żadnej szkoły giesseńskiej, ponieważ nie da się jej utożsamić z żadną metodą, formułą czy estetyką. Znajduje tylko jeden wyróżnik prac jej absolwentów – obstawanie przy autonomiczności elementów, przy działaniu scenicznym, które oznacza samo siebie, nie ma komentarza, skutecznie opiera się łatwemu szufladkowaniu.