

Andrej Mirčev

# Kazalište između gentrifikacije, okupacije i intervencije

Analiza izvedbe smjene intendanta i zauzimanja Volksbühne, Berlin 2017.

Prije nego li je započela kako treba, nova sezona berlinskog kazališta (2017./2018.) obilježena je performansom zauzimanja Volksbühne, čiju je kulminaciju predstavljala scena deložacije prosvjednika. Manji dio njih koje je policija iznijela iz zgrade potom je završio na kriminalističkoj obradi dok je većina okupljena na Trgu Rose Luxemburg (gdje je kazalište smješteno) nastavila s mirnim prosvjedom koji se ubrzo pretvorio u koncert i zabavu, povremeno prekidanu jesenjom kišom. Polarizacija na relaciji između starog vodstva utjelovljenog u liku i djelu redatelja Franka Castorfa (koji je 25 godina bio intendant Volksbühne) i novog intendanta Chrisa Dercona time je dosegla kritičnu točku u kojoj je Dercon izvukao deblji<sup>1</sup> kraj, zamjerivši se zbog policijske intervencije čak i onima kojima je Castorfova kazališna vizija postala dosadna i koji su nakon više od dvije decenije strpljivo čekali promjenu estetičke (i političke) paradigme. Interventne jedinice policije koje smo posljednjih godina vidali oko kazališta od Poljske do Hrvatske, Bosne i Srbije stupile su na scenu i u Berlinu, markirajući akcijom definitivni kraj Castorfove umjetničko-intendantske prakse koja je godinama prkosila globalizaciji, bivajući jednim od rijetkih institucionalnih okvira unutar kojih se generala, mislila i performativno kritika neoliberalnog poretka (i to novcem poreznih obveznika!).

Smještena u istočnom Berlinu, nedaleko od poznatog televizijskog tornja, Volksbühne zauzima važno mjesto u povijesti berlinskog glumišta, posebice u segmentu koji se tiče povijesti radničkog i eksperimentalnog kazališta. Ime koje u ovom kontekstu treba spomenuti, a koje je utemeljilo tradiciju onog što je Volksbühne bila u prošlosti i što je bila svojevrsna estetičko-poetička linija Castorfove intendanture je redatelj Erwin Piscator. Osim radikalnih medijskih eksperimenata, kojima je iz temelja redefiniran odnos žive izvedbe i filmske slike, u Piscatorovoj režiji kazalište je djelovalo kao topos subjektivacije i estetičke edukacije berlinskih proletera. Drugim riječima, osim umjetničkih inovacija, Volksbühne je već dvadesetih godina prošlog stoljeća postala mjestom prakticiranja društveno angažirane izvedbe, čiji je cilj bio umjetnost približiti svim društvenim strukturama i klasama, odnosno kazalište tretirati kao medij agitacije.

Od kako je nakon pada berlinskog zida Frank Castorf 1992. godine preuzeo funkciju intendanta, u kazališnoj kući na Trgu Rose Luxemburg reaktivirano je avangardističko naslijeđe političkog kazališta, čija je oštrica u novim okolnostima bila uperena protiv devastirajućih učinaka neoliberalnih politika koje su iz korijena izmijenile gradske vedute istočnog Berlina. Bivajući svojevrsnom toč-

kom otpora kulturnim industrijama i konzumerističkom spektaklu, Castorfovo doba ostat će, stoga, upamćeno po beskompromisnom zalaganju za afirmaciju kritičke funkcije kazališta, koje razgolićuje i demontira društvenu konstrukciju te odbija legitimirati klasni i ideološki *status quo*.

Osim vlastitih projekata koje je režirao u godinama svoje intendanture, Castorf je stvorio i protežirao platformu na kojoj će niknuti suvremeni, postdramski izraz, odnosno estetika koju karakterizira odustajanje od mimetičkih načela naturalizma i jačanje refleksije o medijskoj uvjetovanosti kazališnih dispozitiva. Također, riječ je o umjetničkoj praksi koja nerijetko inzistira na društvenim i političkim konzekvencama izvedbe, brišući granicu između umjetničke i društvene zbilje. Umjetnici i umjetnički kolektivi poput Renée Pollescha, Rimini Protokolla, She She Pop, Gob Squad, Christoph Schlingensiefel, Forced Entertainment, Christoph Marthaler, Herberta Fritscha i sl. upravo su u Volksbühne dosljedno forsirali inovativni kazališni jezik, kojeg će najpregnantnije dešifrirati Hans Thies-Lehmann u svojoj studiji *Postdramsko kazalište*.

Volksbühne je postala simbolom estetičko-političkog stava koji se odupire globalizacijskim tendencijama spektakularizacije kulture i umjesto toga nudi prostor za artikuliranje društveno i etički odgovorne umjetničke prakse.

Kada je početkom 2015. sekretar za kulturu grada Berlina, Tim Renner obznanio da će Castorfa naslijediti Chris Dercon, stručna javnost odmah je počela negodovati<sup>2</sup>. Kritike su prije svega bile usmjerene prema najavljenom festivalizaciji kazališta, odnosno potezima koji su sugerirali radikalno preustroj samog kazališta. Drugim riječima, estetička i poetička transformacija implicirala bi ne samo promjenu intendanta, već i temeljnu ideološku reorijentaciju u kojoj bi Volksbühne izgubila svoju društvenu i političku funkciju. Budući se radi o kazalištu koje je do sada imalo stalni ansambel, najsuvremeniju scensku opremu i



Smjena Franka Castorfa percipirana je kao direktan obračun s lijevim ideološkim spektrom iz kojeg je kazalište kontinuirano agitiralo protiv društvene nepravde.

tehniku te u odnosu na hrvatske prilike vrtoglavi iznos od oko 25 milijuna eura budžetskog novca po sezoni, posrijedi je ozbiljan produkcijski okvir, koji značajno može utjecati na suvremene kulturne i izvedbene prakse kako u Berlinu, tako i u europskim (pa i svjetskim) okvirima.

U tom je smislu smjena Franka Castorfa od mnogih protagonistista iz umjetničkih, ali i teorijsko-znanstvenih krugova percipirana kao napad ne samo na estetska načela angažiranog kazališta, već i kao direktan obračun s lijevim ideološkim spektrom iz kojeg je kazalište kontinuirano agitiralo protiv društvene nepravde. Koliko god možda zvučalo paradoksalno, Volksbühne je bila suvremena upravo po tome što se nastavljala na avangardističku tradiciju, u kojoj je kazalište funkcioniralo kao medij koji reflektira neuralgične točke zajednice i djeluje izvan okvira umjetničke autonomije. Ako je do sada kazalište funkcioniralo kao platforma za kritičku artikulaciju i refleksiju oštećenog života u kapitalizmu s Derconovom intendanturom, strahuju berlinski kulturni krugovi, otvorena su vrata komodifikaciji kazališta koje će kroz navodnu retoriku internacionalizacije izgubiti svoju lokalnu specifičnost i svesti se na putujuću pozornicu na kojoj će strana gostovanja potisnuti vlastitu produkciju.

Da je ova bojazan<sup>3</sup> opravdana, postalo je jasno u trenutku kada je Dercon objavio da će preustrojem kazališta ansambli biti raspušteni, odnosno da će umjesto dosadašnjih radnih mjesta dramaturga, biti zaposleno osam kustosa te nekoliko ljudi u marketingu. Osim što je ovim potezom obznanio da kazališnu kuću namjerava više voditi kao galeriju, Derconu je zamjereno da ne poznaje načine na kojima funkcionira kazalište te da, iako se dokazao kao uspješan ravnatelj nekoliko važnih galerijskih institucija (Tate Modern, Museum Boijmans van Beuningen Rotterdam, Haus der Kunst München, MoMa PS1 New York), očigledno nema iskustva u vođenju kazališne kuće.

Osim planiranog preustroja same strukture kazališta, simptomatičan je repertoar što ga je Dercon javnosti predstavio u svibnju 2017., a iz kojeg je vidljiva tendencija otvaranja prema suvremenom plesu i performansu, tj. smanjivanje naslova koji bi se mogli svrstati u eksplicitnu kazališnu praksu, koja podrazumijeva projekte s glumcima, tekstom, scenografijom i sl. U tom smislu, prva predstava kojom je otvorena nova sezona u rujnu, bila je plesna<sup>4</sup> predstava Borisa Charmatza *A Dancer's Day*. Istodobno, s njom je otvorena i nova, izdvojena scena u bivšoj zračnoj luci Tempelhof koja bi ubuduće trebala djelovati kao izmješteni pogon Volksbühne. Osim Charmatza, u novoj sezoni najavljeni su plesni projekti danske koreografkinje Mette Ingvartsen, odnosno francuskog koreografa Jérôma Bela, čime se već i na prvi pogled može zaključiti da se Dercon u repertoarnom smislu odlučio za estetiku čiji učinak nije toliko radikalna društvena kritika koja antagonistički intervenira u političke odnose kao što je to bio slučaj s projektima koji su producirani u vrijeme Castorfa.

U dramskom pak smislu, težište je stavljeno na dva projekta koja za polazište uzimaju djelo Samuela Becketta (autori su Tino Sehgal i Walter Asmus), odnosno na *Ifigeniju* (dramski tekst autora Mohammad Al Attaria i u režiji sirijskog umjetnika Omara Abussada) te projekt *Women in Trouble* (u režiji Susanne Kennedy). Ostali naslovi u svojoj medijskoj i žanrovskoj odrednici osciliraju između instalacije, filma, performansa i koncerta te, kao takvi, također ukazuju na to da Volksbühne više neće biti mjesto gdje se primarno producira dramsko kazalište. Iako bi se kritičarima Derconovog programa moglo prigovoriti da su im argumenti konzervativni jer je već sama paradigma postdramskog i performativnog kazališta implicirala dekonstrukciju logocentričkog ustroja scene, riječ je o stavu koji Volksbühne percipira kao mjesto (post)dramske izvedbe, koja bez obzira na sve intermedijalne i hibridno eksperimentalne forme, treba primarno biti u funkciji kreacije kazališne umjetnosti.

Posljednjih par mjeseci prije Castorfovog odlaska u kazalištu je vladala gotovo slavljenička atmosfera, čiji je afektivni naboj oscilirao između slavlja i melankolije. Kao autentično kazalište koje čuva duh beskompromisnog i pobunjenog Berlina, Volksbühne je postala simbolom eteti-



čko-političkog stava koji se odupire globalizacijskim tendencijama spektakularizacije kulture i umjesto toga nudi prostor za artikuliranje društveno i etički odgovorne umjetničke prakse. Sada, na kraju jednog turbulentnog razdoblja u kojem Castorf, njegovo kazalište i umjetnici koji su djelovali nisu prestajali šokirati i provocirati berlinsku javnost, publika je još jednom pohrlila u gledalište. Posljednjih pola godine gotovo sve su predstave unaprijed bile rasprodane.

Ulaznice puštene u slobodnu prodaju za posljednji mjesec Castorfove intendanture (lipanj) otišle su već prvog svibnja. U redu koji se protezao na desetke metara ispred kazališta čekalo se i po dva sata. Nakon izvedbe *Graditelja Solnessa* (u režiji Franka Castorfa), koja je zvanično bila posljednja izvedba u njegovom mandatu, publika je dugotrajnim aplauzom od skoro 40 minuta ispratila glumce i redatelja. U gotovo karnevalskoj priredbi koja se potom nastavila na platou ispred Volksbühne jedna značajna etapa kazališne povijesti polako je odlazila u smiraj.

Ukoliko bismo detaljnije htjeli analizirati kontekst unutar kojeg se odvijala promjena intendanta, potrebno je osvrnuti se i na nekoliko događaja koje bismo mogli označiti kao činove preimenovanja, a koji mogu poslužiti kao semantički okvir za razumijevanje ideoloških transforma-

U tjedan dana koliko je trajala okupacija, Volksbühne je privremeno postala toposom anarhične izvedbe u kojoj su se spontano kreirali umjetničko-diskurzivni sadržaji.

cija s kojima je povezana cijela priča. Jedan od prvih, vrlo simptomatičnih poteza bio je akt preimenovanja kazališta: naime, puni i zvanični naziv kazališta glasio je Volksbühne na Trgu Rose Luxemburg, a novi naziv sada glasi samo: Volksbühne. Povlačeći paralelu s lošom, ideološki motiviranom praksom prekrajanja povijesti koju smo nedavno imali prilike vidjeti u Zagrebu na primjeru promjene imena Trga maršala Tita i ovdje se može detektirati stanovita praksa cenzuriranja označitelja socijalističke prošlosti.

Čin koji će ovaj aspekt učiniti možda još vidljivijim je performans kojim je sa zgrade kazališta uklonjen neonski natpis „Ost“ (Istok), koji je godinama bio smješten na vrhu. Demontaža natpisa spektakularno je inscenirana za vrijeme monologa Alexandra Scheera, koji u tom trenutku utjelovljuje lik Ivana Pavloviča Karamazova i čija se afektivna izvedba događala paralelno s demontažom. Navedeni događaj bio je uvertira u uklanjanje skulpture

Dercon je objavio da će preustrojem kazališta ansambl biti raspušten, odnosno da će umjesto dosadašnjih radnih mjesta dramaturga, biti zaposleno osam kustosa te nekoliko ljudi u marketingu.

kola što ju je izradio scenograf Bert Neumann za potrebe Castorfove režije Schillerovih *Razbojnika* iz 1990-e, a koja je u međuvremenu postala jedna od ikona ne samo kazališta, već i prepoznatljiv simbol Berlina. U oba slučaja, uklanjanjem skulpture i natpisa iz javnog prostora reaktivira se ikonoklastička gesta koja u Berlinu, kao i u velikom dijelu jugoistočne Europe, implicira obračun<sup>5</sup> sa socijalizmom. U Castrofovom slučaju međutim, riječ je o *afirmativnom ikonoklazmu* koji kritički intervenira u revizionističke politike sjećanja, čineći vidljivim potiskivanje memorije i antikomunistički sentiment.

Ako je točna dijagnoza što ju je u prijelomnim trenucima 1989. formulirao dramatičar i pisac Heiner Müller o tome da Njemačka predstavlja dvije Europe od kojih je jedna utemeljena u tradiciji Rima, a druga svoje korijene vuče iz Bizanta, onda Berlin utjelovljuje točku u kojoj se te dvije kulture i susreću, ali i permanentno razilaze, tj. sukobljavaju. Uzimajući u obzir ovu geopolitičku specifičnost estetika što ju je Castorf afirmirao u posljednjih 25 godina u jednom je svom segmentu motivirana nastojanjima da se kroz umjetničku optiku i medij estetske refleksije sagledaju i analiziraju dalekosežne promjene do kojih je došlo ujedinjenjem Njemačke nakon pada berlinskog zida. Volksbühne sa svojim natpisom „Istok“ na vrhu zgrade godinama je pružala utočišta umjetnicima i intelektualcima čiji svjetonazor nije bio u suglasju sa procesom kojim je Zapadna Njemačka ekonomski i kulturno restrukturirala i transformirala bivši DDR. Drugim riječima, kao rijetko koja institucija koja je kritički sagledavala reunifikaciju Njemačke, Volksbühne je generirala diskurs unutar kojeg je bilo moguće progovoriti o naličju i traumatskim aspektima novije njemačke prošlosti.

U situaciji u kojoj se Berlin suočava s gentrifikacijskim procesima koji, osim što drastično mijenjaju sliku grada

(posebice u istočnim kvartovima), dovode do poskupljenja nekretnina, pitanje stanovanja i prekarne pozicije umjetnika (i radnika) u međuvremenu je postalo akutno. Bivajući u epicentru gentrifikacijskog vala, kazališna kuća na Trgu Rose Luxemburg do sada je bivala pozornicom s koje su se uvijek čuli glasovi protiv urbanističkih transformacija. Stoga i ne čudi da je – kada je krajem rujna kazalište okupirano – jedna od linija identifikacije koja je okupila sudionike protesta bio i zahtjev za pronalazanjem alternative dosadašnjoj stambenoj politici, čije su konsekvence iseljavanje radničkog stanovništva iz središnjih dijelova grada i postupna aproprijacija javnog prostora.

Prema riječima Sarah Waterfeld, glasnogovornice umjetničkog kolektiva *Staub zu Glitzer* koji je preuzeo inicijativu skvotiranja kazališta, njihova intencija bila je nenasilnim sredstvima «prisiliti» novog intendanta na odstupanje, odnosno realiziranje nečeg što je označila kao *kollektivna intendatura*. Zamišljena kao „kollektivna transmedijalna i mimetička kazališna inscenacija“ akcija skvotiranja Volksbühne radikalizirala je pitanje granica između umjetničkog i društvenopolitičkog čina, gurajući u prvi plan urgentnost pronalazjenja novih modela upravljanja u kulturi (ali i politici!). Iako bi bilo naivno očekivati da bi političke elite dopustile da budžet od 25 milijuna eura bude stavljen na raspolaganje nekakvom samoupravnom, anarhičnom i samoproglašanim kolektivnu marksističke orijentacije, skvoterska inicijativa demonstrirala je (ne)mogućnost alternativnih upravljačkih struktura i još jednom, nažalost, potvrdila neorganiziranost ljevice. Kriza reprezentativne demokracije u kojoj pod krinkom interesa svih zapravo pobjeđuje interes manjine (koja posjeduje financijsku i simboličku moć) i čije kontradikcije i krize jačaju moć konzervativnih<sup>6</sup> i retrogradnih političkih opcija, u ovoj se konstelaciji manifestirala kao problem koji osim političke zahtijeva umjetničko-estetsku artikulaciju i ozbiljnu organizaciju.

U tjedan dana koliko je trajala okupacija Volksbühne je privremeno postala toposom anarhične izvedbe u kojoj su se spontano kreirali umjetničko-diskurzivni sadržaji. Od recitacije, ozbiljnih, (post)marksistički intoniranih diskusija o tome kako misliti budućnost upravljačkih modela i proizvodnih odnosa do punk koncerta u foajeu, atmosfera u zgradi i okolo nje odasala je utopijskim zanosom iz čije

će se energije izroditi bolji, pravedniji i humaniji svijet. Izvedbu kolektivne intendature moguće je stoga tumačiti kao izraz idealističkog stremjenja prema oblicima nehijerarhijski organizirane zajednice, čije su strukture i svjetonazori nalik hippijevskim komunama ili pak modusu kroz koji se subjektivirao studentski pokret 1968. koji je (također) bio angažiran protiv društvene nepravde, zahtijevajući veća prava za radnike i studente.

Ipak, akcija skvotiranja bila je kratkog daha. Iako je u prvom pristao na ustupak i kompromis, ponudivši prosvjednicima tzv. Zeleni salon (jedan od prostora u sklopu Volksbühne) kao platformu u okviru koje bi mogao biti iskušan eksperimentalni model kolektivnog upravljanja, Dercon je nakon tjedan dana uz pomoć policijske intervencije kazalište vratio u svoje ruke. Akcijom deložacije u kojoj je sudjelovalo oko 200 policajaca zgrada je bila ispražnjena već oko 12h, 28.9.2017., čime je stavljena točka na mirni prosvjed kojim je, kako je primijetio jedan novinar: «politika provalila u umjetnost». I dok je jedan dio javnosti s izrazitim simpatijama reagirao na ovaj performans zaposjedanja kazališta, drugi dio (mahom konzervativnije javnosti) izražavao je nezadovoljstvo, pravdajući to tezom kako je riječ o pogonu i programu koji se financira sredstvima poreznih<sup>7</sup> obveznika, koji žele umjetnost, a ne politiku.

Potencijal izvedbe da destabilizira društvenopolitički i ideološki *status quo* jedne zajednice čini kazališnu praksu moćnim alatom ne samo u estetičkom, već i u političkom smislu. Učestali prizori pozornice opkoljene policijskim jedinicama dakako nisu novost, ali nas iznova prizivaju i provociraju da promislimo ulogu i ulog umjetnosti, naročito u situaciji eskalacije desnih politika kojima je emancipacijski i kritički učinak umjetnosti trn u oku i koje svoju legitimaciju dobrim dijelom ostvaruju upravo kroz zabrane i cenzuru kulturnih sadržaja. Lekciju što ju možemo naučiti iz primjera berlinske okupacije Volksbühne odnosi se, stoga, na mogućnost aktiviranja i angažiranja kazališne izvedbe u pravcu senzibiliziranja javnosti za društvene subjekte i teme koje neoliberalna politika (u sprezi s konzervativnim društvenim akterima) svjesno drži na margini. Ukoliko na tom interpretativnom tragu događaje oko kazališta na Trgu Rose Luxemburg situiramo u horizont gentrifikacijskih i komodifikacijskih procesa, vidjet ćemo da umjetnost postaje ona instanca društvenog djelovanja u

Akcijom deložacije u kojoj je sudjelovalo oko 200 policajaca zgrada je bila ispražnjena već oko 12h, 28.9.2017., čime je stavljena točka na mirni prosvjed kojim je, kako je primijetio jedan novinar: «politika provalila u umjetnost».

okviru koje je moguće artikulirati *kritičke linije bijega* iz otuđenog krajolika današnjice. Bez obzira što se berlinski eksperiment kolektivne intendature realizirao kao neuspješan performativ, iskustvo generirano ovim događajem sugerira da politički revolucionarno djelovanje svog saveznika i suborca mora pronaći u umjetničkoj revoluciji. Drugim riječima, korjenita promjena društvenih odnosa nije niti misлива niti izvediva bez radikalnih transformacija u kazalištu, s kazalištem i kroz kazalište.

<sup>1</sup> Iako je Dercon već na samom početku svoje intendature na sebe navukao bijes berlinskih kulturnih krugova, ovaj događaj moguće je promatrati i kao odličan PR za novo vodstvo.

<sup>2</sup> Primjerice dramaturg Carl Hegemann će izjaviti kako će umjesto na konfliktu, Derconov program biti utemeljen na harmoniji i da će stoga izgubiti društvenu relevantnost, svodeći se na elitističku zabavu za turiste intelektualce.

<sup>3</sup> Tim povodom skupina eminentnih teatrologa i kritičara sročila je prosvjedno pismo i peticiju kojom se od berlinskog Senata za kulturu zahtijeva preispitivanje navedenog preustroja kazališta i najavljuje resistematizacija radnih mjesta. Međutim, iako je prikupljeno gotovo 40 000 potpisa Senat nije reagirao.

<sup>4</sup> Iako do sada nije bilo javne reakcije, u berlinskim plesnim krugovima ova reorijentacija Volksbühne prema plesu nije dočekana blagonaklono, prije svega zato što se na taj način pojavljuje još jedna institucija koja će opteretiti budžet za plesnu umjetnost.

<sup>5</sup> Manje je poznat podatak da su u istočnom Berlinu nakon ujedinjenja iz javnog prostora uklonjeni gotovo svi spomenici koji su se referirali na socijalističku prošlost bivše države. Najpoznatiji primjer te prakse je uklanjanje spomenika Vladimiru Iljiču Lenjinu.

<sup>6</sup> Politički kontekst unutar kojeg se događala akcija skvotiranja Volksbühne bili su republički izbori u Njemačkoj na kojima je, prvi put nakon Drugog svjetskog rata, jedna pronacistička stranka AfD (Alternativa za Njemačku) ušla u parlament.

<sup>7</sup> Zanimljivo je primijetiti da se slična argumentacija često može čuti i u domaćem kontekstu svaki put kada konzervativne udruge tipa Pravo na obitelj ili Viličare ocijene kako određeni umjetnički sadržaj moralno nije dobar i da ne odgovara kulturnom senzibilitetu poreznih obveznika.