



FILOZOFICKÁ FAKULTA
Univerzita Karlova

KATEDRA DIVADELNÍ VĚDY
2019

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Adam Pospíšil

Král je mrtev – ať žije král!

Kauza proměny správy berlínské Volksbühne 2015 – 2018.

Le Roi est mort – vive le Roi!

The Case of the Transformation of the Volksbühne Berlin during 2015 – 2018.

Vedoucí práce: doc. Mgr. Martin Pšenička, Ph.D.

PODĚKOVÁNÍ

Děkuji **doc. Martinu Pšeničkovi** za laskavé vedení nejen mé bakalářské práce, ale za jeho inspirativní a kritické podněty, vřelou povahu a především nesmírnou trpělivost (téměř svatého muže), jejichž prostřednictvím mě povzbuzoval v průběhu celé „odysey“ mého bakalářského studia.

Děkuji své rodině za to, že mě nepřestali podporovat nevinnými a současně dotěrnými dotazy typu: „*A co škola, mladíku?*“. Především pak svému dědečkovi **Jiřímu Duchanovi** za jeho: „*Když člověk jednou něco začne, tak to má dodělat...*“.

Děkuji divadlu *Alfred ve dvoře*, jmenovitě **Marii Cavině**, za nevídaně chápavý lidský přístup, který mi umožnil spojit pracovní a studijní povinnosti.

Děkuji vám všem. <3

PROHLÁŠENÍ

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu. V Praze, dne 4. srpna 2019.

Adam Pospíšil

KLÍČOVÁ SLOVA/ KEYWORDS

Berlin, CDA, Chris Dercon, diskurz/ discourse, Frank Castorf, gentrifikace/ gentrification, Hangar Tempelhof, Klaus Lederer, kritika/ critics, obsazení/ occupy, performance, politické divadlo/ political theatre, René Pollesch, Staub zu Glitzer, Tim Renner, Volksbühne Berlin

ABSTRAKT

Práce je koncipována jako případová studie, jež usiluje o kvalitativní rozbor diskuse kolem transformace berlínského divadla *Volksbühne* v době jmenování a aktivního působení intendanta Chrise Dercona. Komparativním způsobem, prostřednictvím teoretické školy kritické diskurzivní analýzy, mapuje, překládá a analyzuje klíčové dokumenty, čímž přispívá k pochopení širších divadelních, kulturních a politických souvislostí, které doprovázely/jí výměnu ředitelství a vizi proměny dramaturgie a provozu této přední evropské scény.

ABSTRACT

The thesis is conceived as a case study that focuses on qualitative analysis of the discussion around the transformation of the *Volksbühne Berlin* during the time of the Chris Dercon's appointment and intendantship. In a comparative way, through the theoretical school of critical discourse analysis, it maps, translates and analyses key documents, thus contributing to an understanding of the broader theatrical, cultural and political contexts that have accompanied the exchange of management and the new vision of the dramaturgy and policy of this famous European Theatre.

OBSAH

ÚVOD.....	6
DISKURZ	9
DOPIS I.....	11
OBAVY	13
DOPIS II.....	14
IDENTITA	17
KONCEPCE	21
OBSAZENÍ	28
TANEC BLÁZNŮ	32
ZÁVĚR.....	34
PRAMENY	37

ÚVOD

Na jaře 2015 starosta Berlína **Michael Müller**¹ oficiálně oznamuje jméno nového intendanta divadla *Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz*. Po dvaceti pěti letech vlády **Franka Castorfa** převezme od sezóny 2017/2018 žezlo **Chris Dercon**, toho času odcházející ředitel londýnské *Tate Modern*. Oznámení vzbudí bouřlivou vlnu reakcí kulturní obce na lokální i světové úrovni. Vznikají otevřené dopisy směřované vedení města vyzývající ke zrušení kontraktu a volající po udržení statutu quo nedotknutelnosti milované avantgardní scény. Stejnou měrou se ozývají hlasy přímé podpory a radosti. Následuje protestní obsazení divadla a také deseti hodinový „tanec bláznů“ na letišti *Tempelhof*, kterým Dercon vykopává své aktivní působení. Změnu vedení této přední evropské scény doprovází celá řada výrazných společenských, politických a v neposlední řadě performativních aktů a událostí. Bakalářská práce sleduje a rozebírá toto dění v rozhodném období 2015 – 2018, tedy od oznámení záměru do konce první sezony Derconova vedení.

Metodologicky se práce opírá o školu *kritické diskurzivní analýzy* (**Critical Discourse Analysis**). Ta se konstituovala v 90. letech 20. století kolem **Normana Fairclougha** a skupiny dalších výzkumníků – **Teun van Dijk**, **Gunther Kress**, **Theo van Leeuwen** a **Ruth Wodak**. Ačkoli byla skupina prostředím a zájmy rozličně orientovaná, rozhodli se společně konfrontovat a diskutovat působení různých možných teorií, metod a přístupů, které sjednotili pod vizí CDA. Kritická diskurzivní analýza je více programem, nebo školou, představuje řadu přístupů a nikoli uzavřený systém nebo teorii. Je charakterizována množstvím principů, například všechny přístupy jsou problémově orientované, nutně interdisciplinární, systematicky rozebírají sémiotická data (psaná, mluvená nebo vizuální), jazyk je chápán jako společenská praxe a kontext jeho užívání je klíčový. Rozebírá a nahlíží v různých polohách různé společenské, kulturní a politické koncepty, například „moc“; „kritika“; „ideologie“. V této práci vycházím především z proudu diskurzivně-historického přístupu (**The Discourse-Historical Approach**), jak jej prezentuje Ruth Wodak. Kritickou diskurzivní analýzu volím jako výchozí metodologický impuls, protože svým otevřeným charakterem umožňuje tvůrčí vzájemné prolínání a oscilaci mezi historickým, kritickým a teoretickým přístupem, čímž koresponduje se základními pilíři české divadelní vědy a nabízí plastický a současně ucelený pohled. Přídomek „kritická“ může být chápán obecněji jako proces, ve kterém si badatel udržuje při práci s daty adekvátní odstup, usazuje je přesně v daném kontextu, objasňuje pozici všech zúčastněných a v rámci výzkumu se soustředí na kontinuální sebereflexi.

¹ **Tučně** jsou zvýrazněna jména lidí, která se v textu objevují poprvé. *Kurzivou* jsou vedeny názvy inscenací, skupin, míst a institucí. **Toto formátování** označuje text, který je současně hypertextovým odkazem. Všechny fotografie po kliknutí odkazují na svůj zdroj. Tímto písmem jsou rozlišeny překlady oficiálních dokumentů, které si jinak drží formátování originálu. Všechny německé a anglické citace jsou vedeny v pracovním překladu autora této práce.

Koncepce kritiky v rámci diskurzivně-historického přístupu se podle Ruth Wodak opírá o tři hlavní linie²:

1. *Textuální* nebo *diskurzivně- imanentní kritika* zaměřená na objevování nesrovnalostí, rozporuplností, protimluvů, paradoxů a dilemat uvnitř textových či diskurzivních struktur.
2. *Sociodiagnostická kritika* se zabývá demytizací - manifestovaného či latentního - přesvědčivého či manipulativního charakteru diskurzivních praktik. Zde se využívají kontextuální znalosti a čerpá se ze společenských teorií i teoretických modelů z různých oborů k interpretaci diskurzivních událostí.
3. *Perspektivní kritika*, která se obrací k budoucnosti a snaží se přispět ke zlepšení úrovně komunikace. (Například vypracováním pokynů proti sexistickému užívání jazyka, nebo snížení jazykových bariér v nemocnicích, školách atd.)

V kontextu kauzy proměny berlínské *Volksbühne* se obracím k těmto liniím a zpracovávám, překládám a komentuji primární texty, které mají podobu například oficiálních prohlášení a stanovisek, otevřených dopisů, petic, rozhovorů, novinových článků, blogů, veřejných diskusí, komentářů a intervencí přímých i nepřímých účastníků, kterými jsou zaměstnanci divadla včetně starého i nového vedení, volení zástupci města, umělecká a kritická divadelní obec, veřejnost. Svou práci chápu za kritickou, protože jejím prostřednictvím vstupuji do jiného kontextu nejen divadelního. Německo představuje specifický společenský, kulturní i politický prostor. Jelikož pronikám do tématu z pozice českého pozorovatele, je mi snáz umožněno nahlédnout téma odjinud a nabídnout další roviny kvality informace a interpretace. Má ambice pramení z akademického zájmu, není motivována společenskými, mocenskými, nebo jinými aktivními vazbami, což je podstatné a rovněž kritické. Práce je v tomto duchu artikulována ve snaze o co největší míru transparence a objektivitu.

Práce vznikala částečně na studijním pobytu v Berlíně, kde jsem studoval v rámci programu *Erasmus+* na *Freie Universität* v letním semestru 2018. Tato zkušenost mi umožnila nahlédnout kauzu kontextu svého dění a uvažovat ji i v poli etnografických intencí.

² WODAK, Ruth. *The Discourse-Historical Approach (DHA)*. IN: *Methods of Critical Discourse Analysis*. Citace. Str. 88.



Chris Dercon, 2017 (FOTO: Jörg Carstensen)



Frank Castorf, 2015 (FOTO: Theater)

DISKURZ

V této práci je *diskurz* chápán v návaznosti na teoretickou činnost Theo van Leeuwena, potažmo **Michela Foucaulta**, jako „*context-specific frameworks for making sense of things*“³, jinak řečeno jako rámce specifických prostředí, které se podílí na opodstatňování věcí, dějů či stavů. Diskurz v tomto slova smyslu představuje konstruktivní způsob poznávání určitého aspektu skutečnosti. Je daným uspořádáním významotvorných linií, polem vztahů. Jakožto analytický konstrukt se diskurz vždy odvíjí od perspektivy vypravěče. Jako předmět zkoumání není diskurz uzavřenou jednotkou, ale dynamickou sémiotickou entitou, která je kontinuálně reinterpretována.

Takové uvažování diskurzu považuji za užitečné, jelikož je nazírán v momentu svého dění a působení, nikoli účinku. Texty jsou součástí diskurzu. Umožňují průběh řeči v čase a vytvářejí rozšíření situace mezi promluvu a její čtení, tedy mezi produkci a recepci. Jinak řečeno texty - vizualizované, psané, nebo ústní – objektivizují jazykové akce. Texty je možné přiřadit k žánrům, které mohou být charakterizovány jako ustálené užívání jazykových forem ve spojení s typem lidské aktivity.

Každou jednotlivost je možné nahlížet mnoha způsoby. Podívám-li se na plán města Berlína, konkrétně na náměstí, jehož název je posledních šedesát let spojený se jménem **Rozalie Luksenburgové** (*Rosa-Luxemburg Platz*⁴), vidím trojúhelníkový půdorys, který v jednom vrcholu přechází v promenádu hlavní ulice s kolem přilehlými kavárnami a restauracemi, obchody, *kinem Babylon* a konečně otevřeným pohledem na reprezentativní čelo budovy divadla *Volksbühne*⁵, na jehož střeše se ještě nedávno skvěl velký nápis OST (východ). V druhém vrcholu náměstí vystupuje stejnojmenná stanice U-Bahnu (U2), který vede přes nádvoří, kde je možné sedět na lavičce, nalézt pohozené noviny, lahve od piva i knihy. Z další strany je náměstí rámováno (ulicí) *Linienstraße*, odkud je možné navést kulisy či zhlédnout představení takřka neozorován.

Je patrné, že každý z těchto pohledů „na Divadlo“ je odlišný nejen svou fyzikální a materiální podstatou, ale představuje také specifickou konstrukci sociálního vztahu k místu. Zatímco narychlo projíždějící návštěvník Berlína využije pravděpodobně centrální cesty, tak domácí se sveze metrem a vrátí se do divadla si nejdříve zakouří u zadního vchodu. Při určování diskurzu

³ LEEUWEN T.: *Discourse as the Recontextualization of Social Practice: A Guide*. IN: WODAK R., MEYER M.: *Methods of Critical Discourse Analysis*. Str. 144.

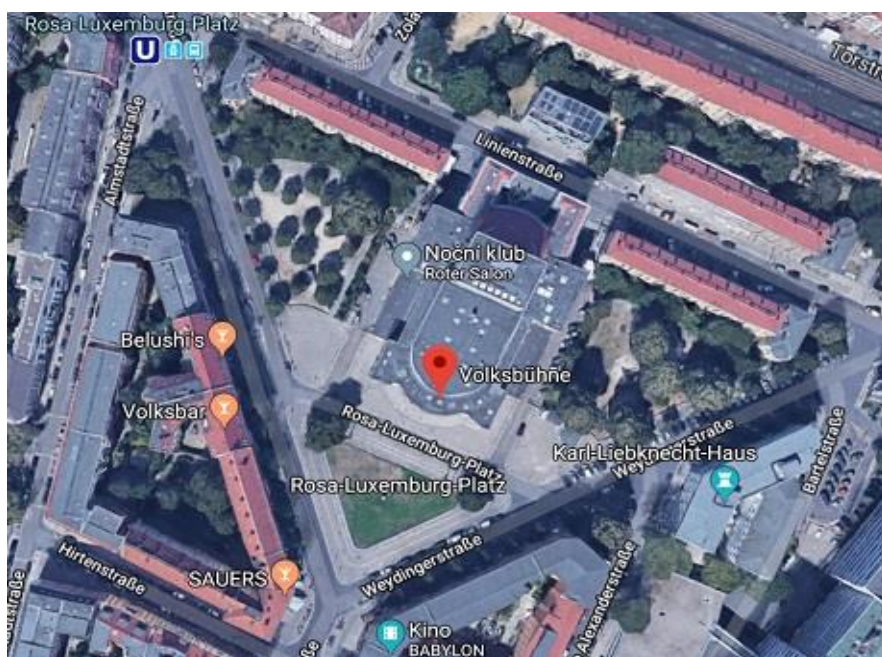
⁴ Náměstí se za posledních sto let přejmenovalo pětkrát: *Babelsberger Platz* (1907-1910); *Bülowlplatz* (1910-1933); *Horst-Wessel-Platz* (1933-1945); *Liebknechtplatz* (1945-1947); *Luxemburgplatz* (1947-1969), *Rosa-Luxemburg-Platz* (1969).

⁵ Je-li označením myšlena přímo budova divadla, je text psán kurzivou. Pokud označuje obecnější ideu, např. diskurz, pak je psána bez formátování.

Volksbühne jsem si vědom skutečnosti, že se jedná o mnohvrstevnaté prostředí, na kterém se podílí celá řada impulsů společenských, kulturních i politických. Událost jako změna vedení divadla je registrována a hodnocena ve všech těchto úrovních. V tomto případě je zastupují město Berlín jako celek, jeho volení zástupci, zaměstnanci a lidé, kteří se bezprostředně podílí na provozu divadla, externí pracovníci, umělci, akademici, kritici, novináři, obyvatelé čtvrti Berlin-Mitte a neposlední v řadě diváci a návštěvníci. Každá skupina vytváří specifickou perspektivu obrazu a odráží významotvornou rezonanci.



Die Volksbuehne am Buelowplatz, kolem 1920



Volksbühne Berlin. Google maps, 2019.

DOPIS I.

Jako výchozí dokument je možné označit otevřený dopis zaměstnanců divadla *Volksbühne* ze dne 20. června 2016 směřovaný všem stranám poslanecké sněmovny a ministryni pro kulturu a media **Monice Grütters**. Dopis byl zveřejněný na oficiálních internetových stránkách divadla i v dalších médiích⁶. Předkládám přepis německého originálu v autorském pracovním překladu⁷:

Velevážené dámy a pánové, předsedové stran, paní ministryně!

Z rozpočtového plánu města Berlín 2014/15:

„Volksbühne je souborové, repertoárové divadlo, které se snaží v duchu Erwina Piscatora a Benno Bessona o syntézu obsahu a prostředků avantgardy s tradicí sociálně angažovaného divadla. Programovou nabídku divadla rozšiřuje taneční a hudební produkce.“

S obavami hledíme vstříc výměně vedení Volksbühne v nadcházejícím roce. Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz se svým uměleckým a technickým zázemím je produkčním místem pro umělecké výzvy. Nás nestraší nové.

Valná hromada nového vedení 28. dubna nicméně rozhodla, že ve Volksbühne se už žádné nové formy a umělecké výzvy konat nebudou. Koncepční linie umělecko-strukturálního vývoje našeho divadla není v zastoupení Chrise Dercona a jeho programové ředitelky Marietty Peikenbrock rozpoznatelná.

Jako inovaci nám představili tanec, hudební divadlo, performance, digitální umění a film – vše, co už beztak bylo pevnou součástí dřívější dramaturgie. Jedním dechem pak informovali shromážděné zaměstnance, že *„mluvené slovo nebude určujícím pilířem tohoto Divadla“* a pokračovali floskulí, že usilují o *„divadelní jazyk, který je spíše polyglotním“*. Banalita těchto vyjádření v nás probouzí obavy, že jsou laciným výprodejem pro nás platných uměleckých standardů, který povede k oslabení schopností našeho divadelního provozu.

Místo „radikálně nového počátku“, tvrzeného státním tajemníkem pro kulturu Rennerem, ve skutečnosti nastává zlom v mimořádných dějinách Volksbühne, které začaly před více než 100 lety v centru Berlína založením divadla lidového hnutí. Pro tento dům zásadní zavedené lokální a historické vazby na město, politická orientace umělců a jejich umění, z nich vyplývající nezaměnitelná estetika, jsou neutralizovány.

⁶ *Berliner Bühnen, Bühnenverein, Rat für die Künste, Nachtkritik* atd.

⁷ Německý originál i anglický překlad je možné dohledat [[online](#)] v archivu *Akademie der Künste*.

Tato změna vedení není přátelským převzetím. Je nevratným předělem a zlomem v mladší historii divadla, v které se Volksbühne dříve podařilo ubránit se proměně v pouze taneční a festivalovou scénu. Tato změna představuje historickou nivelaci a zbroušení identity. Umělecké zpracování společenských konfliktů je vytlačováno ve prospěch globálně rozšířeného konsenzu kultury s jednotnými způsoby prezentace a vzorci prodeje.

V navrženém záměru nového vedení postrádáme vše, co toto divadlo dělá pro nás a s námi tak nezaměnitelné: politicky angažované umění, specifický divadelní koncept, repertoár a soubor, který odpovídá unikátnímu potenciálu domu čítajícímu přes 200 zaměstnanců a s vlastními dílnami. Potenciálu, který umožňuje plánování a přípravy inscenací na velkých jevištích.

Máme obavy, že s ohledem na plány nového vedení nebudou naše schopnosti a kapacity zapotřebí. Obáváme se snížení počtu pracovních míst, včetně likvidace celých oddělení. Pracovníci Volksbühne jsou ve svých strukturách silní, oslabení stávajících kapacit povede k oslabení divadla jako takového. Pokud jsou tyto strukturální možnosti jednou ohroženy, mohou být navždy ztraceny. Důsledkem by byl zničující signál pro celou kulturní krajinu a systém státem financovaných divadel v Německu.

Naše kritika rovněž míří na berlínskou kulturní politiku: ve jménu údajné internacionalizace a diverzity intenzivně pracujete na zničení originality a svébytnosti, která získala Volksbühne mezinárodní pověst a celosvětové uznání.

Budoucnost Volksbühne je podle nás ohrožena! Vyzýváme vás, abyste se těmito obavami zabývali a zajistili funkčnost divadla tak, jak byla popsána v rozpočtovém plánu města. Programové přeměrování Volksbühne ohlášené Chrisem Derconem nelze připustit za cenu likvidace dlouhodobých uměleckých standardů, kooperací a zaměstnaneckých základů!

Žádáme poslaneckou sněmovnu a senát, aby důkladně přezkoumaly koncepci nového vedení Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, s ohledem na námi zformulované obavy.

Jménem zaměstnanců Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, Berlín, v červnu 2016,

(následuje seznam 237 jmen)

Dopis představuje poměrně silnou výpověď zevnitř divadla plnou obav, kritiky a obvinění směrem k novému vedení Chrise Dercona a Marietty Peikenbrock i městu. Jelikož je artikulovaný veřejně a konfrontuje se přímo s vládou, je současně velkým gestem, zastává jasný postoj, požaduje akci a rozhodně nemůže zůstat bez povšimnutí. Kdo a ke komu mluví? O čem a proč? Co požaduje? To jsou základní otázky, které jsem si pokládal při důsledném čtení tohoto dopisu. Sledoval jsem jednotlivé argumentační linie a pokusil se text shrnout do jediného odstavce, čímž

vyvstala na povrch pomyslná hlavní témata, či možná lépe strategie vyprávění, nejen dopisu ale celé kauzy. Strategie, které určují směr jejího dalšího vývoje včetně této analýzy. Shrnutí by mohlo znít následovně:

My, zaměstnanci a spolupracovníci Volksbühne, máme **obavy**, že změna vedení divadla zásadním způsobem ohrožuje jeho **identitu**, zavedený systém hodnot, schopnosti provozu včetně našeho postavení. Kritizujeme tímto navrhovaný program, kulturní politiku města a v zájmu historie i budoucnosti požadujeme zajištění fungování divadla dle dřívějších prohlášení a přezkoumání **koncepce** nového ředitele Chrise Dercona.

OBAVY

V první řadě se tu objevuje pozice strachu a obav, která jasně vymezuje distinkci mezi „my“ a „oni“. To je částečně pochopitelné s vědomím, že se v určitém ohledu jedná o krizovou situaci. Nastává změna, restart, kdy staré pomalu umírá a nové se ještě nezrodilo. S novým vedením je zapotřebí po čtvrt století(!) „z gruntu“ zhodnotit aktuální stav divadla po ideové i materiální stránce a transformovat je do nového stavu. V rámci předávání agendy a know-how, vybavení, nastavování nových postupů atd. jistě mohou vznikat mnohdy nepříjemné momenty křivd, pocitů nespravedlnosti a melancholie po „starých dobrých časech“. Tento proces postupné proměny má ovšem trvat téměř tři roky, oficiální oznámení proběhlo na jaře 2015 a Chris Dercon má plnohodnotně spustit svůj program v září 2017. To se jeví jako dostatečně dlouhá doba na případné podniknutí patřičných kroků i v těch smutných případech, kdy změna předpokládala např. ztrátu pracovního poměru. Kancelář **Timma Rennera**⁸, tajemníka pro kulturní záležitosti Berlína pod jehož vedení *Volksbühne* administrativně spadá, navíc plán jakéhokoli snižování počtů zaměstnanců vyvrátila, nová vize naopak předpokládala jejich navýšení. Podobnou strategii aktivizace víceméně anonymního kolektivního názoru s cílem jednohlasného veřejného označení a odsouzení nepřítele⁹ považuji přinejmenším za problematickou. Dopis je psán v první osobě množného čísla ve jménu zaměstnanců a spolupracovníků divadla, sám o sobě svého autora neprozrazuje. Naopak ho schovává za výčet 237 jmen na konci dopisu, která i ve své ryze textuální podobě působí velmi silným dojmem jako jakási abstraktní hradba a nemohu se ubránit určité

⁸ Tim Renner byl v letech 2014-16 tajemník pro kulturu města Berlína. Je označován jako osoba zodpovědná za jmenování Chrise Dercona novým intendantem *Volksbühne*.

⁹ viz dopis: „*Tato změna vedení není přátelským převzetím. Je nevratným předělem a zlomem v mladší historii divadla, (...)*“

naléhavosti připomínající *Frontu Vladimira Sorokina*¹⁰. Co to je za seznam, kdo jsou ti lidé? V textu je zmínka, že divadlo zaměstnává přes dvě stě osob, znamená to, že se na dopisu podílí a schvalují ho úplně všichni? Je něco takového možné? V minulosti byly podobné projevy „nekritické sounáležitosti“ příznakem ideologie, považuji tedy za vhodné tuto nevšední jednotu dále hlouběji dotazovat.

Podobná pospolitost předpokládá silný identifikační moment. Vzhledem k tomu, že divadlo pracovalo kontinuálně pod vedením Franka Castorfa 25 let, hovoříme o celé jedné generaci přátelství i konfliktů, lidských návyků, pracovních a uměleckých postupů, atd. Rok před oznámením nového ředitele proběhlo výročí sto let od založení *Volksbühne*, které bylo doprovázeno řadou vzpomínkových akcí a jistě podpořilo punc „kolektivního uvědomění“. Rozhodnutí jmenovat intendanta je vedeno „shora“ z pravomocí městských zastupitelů. Je otázkou, do jaké míry jej může stávající vedení ovlivnit a také, zda o něco podobného vůbec stojí. Rozhodnutí se může zaměstnancům na první pohled jevit a priori politické a s nepříjemným nádechem „o nás bez nás“. V tomto případě navíc na post ředitele přichází cizinec a ke všemu „galerista“ jak promlouvá ne jeden komentář na sociálních sítích a v diskuzích pod články. *"Shromáždění zaměstnanců bylo jako boxerský zápas, velmi hlučné, velmi agresivní, byla to moje první konfrontace s takovou agresí v tomto městě. Nakonec jsem ale měl dobrý pocit, přežili jsme to. Tento optimismus byl možná naivní."* – Chris Dercon¹¹.

Opravdu velmi specifická je v tomto případě skutečnost, že diskuse neprobíhá za zavřenými dveřmi, ale je vržena do veřejné sféry. Dopis současně nešetří vykřičníky ani silnými obraty jako „zničující signál“ či „zničení originality a svébytnosti“. Velmi brzy přišla [odpověď](#), která si nevšedního vyznění dopisu také všimá a vyjadřuje obavy zase jiného druhu:

DOPIS II.

Otevřený dopis znepokojených kulturních činitelů ohledně nedávné diskuze kolem ředitelství berlínské *Volksbühne*¹².

Vážený starosto, Michaeli Müllere,

¹⁰ *Fronta*. Přeložil Jakub Šedivý z ruského originálu *Očered'*. 1. vyd. Praha: Malá Skála, 2003. Značnou část novely tvoří dlouhý seznam jmen. Ukázka [zde](#).

¹¹ "Die Personalversammlung war wie ein Boxkampf, sehr laut, sehr aggressiv, es war meine erste Konfrontation mit einer solchen Aggression in dieser Stadt. Doch ich hatte hinterher ein gutes Gefühl, wir haben es überlebt. Dieser Optimismus war vielleicht naiv." GOETZ, John - LAUDENBACH, Peter. *Die 255 Tage von Chris Dercon – Chronologie eines Desasters*. Das Erste. [\[online\]](#) [cit. 11. 7. 2019]

¹² Anglický originál k nahlédnutí [\[online\]](#) v archivu *Nachtkritik*.

minulý týden jsme se zaujetím i zděšením četli otevřený dopis podepsaný devadesáti zaměstnanci a osmdesáti spolupracovníky divadla Volksbühne v Berlíně proti jmenování Chrise Dercona jejich ředitelem. Za běžných okolností sporu mezi členy vedení a zaměstnanci bychom byli v posuzování dopisu obezřetnější.

Jelikož však zmíněný dopis byl zamýšlen jako mechanismus, jehož hlavním cílem bylo popření ředitelského mandátu, který byl Chrisu Derconovi právně zaručen berlínským senátem, nechtěli jsme zůstat stranou a být svědky justičního pochybení. Také jsme nechtěli schvalovat, rozhodně ne bez veřejného komentáře, tuto taktiku veřejného pranýřování kritiky pana Dercona s cílem poškodit jeho profesionální důvěryhodnost a zpochybnit jeho osobní integritu.

Samozřejmě připouštíme autorům dopisu skutečnost, že Chris Dercon vychází z kontextu světa muzeí a galerií, nikoli z oblasti divadelní. O tom není sporu. Nicméně prohlašování signatářů dopisu, že jeho provázanost s muzejní oblastí znamená, že do Volksbühne bude zaveden „*globálně rozšířený konsenzus kultury s jednotnými způsoby prezentace a vzorci prodeje*“, je směšné, stejně jako tvrzení, že existuje pouze jediná pravda, na kterou dohlíží ti, kdo podepsali onen otevřený dopis. Pohrdavý tón a odsouzení kulturního programu a priori ještě před jeho realizací ukazuje, že smysl dopisu souvisí s agendou úplně jiného druhu.

Už zběžné pročtení námitek a obvinění v dopise jasně ukazuje, že motivem nejsou pracovní místa nebo ochrana odkazu Volksbühne; není ani o umění či otevřeném střetu idejí. Ve své hrubosti je to otevřený dopis o moci a o zneužití pravomoci, propůjčené státními zaměstnanci, k porážce vize jednotlivce. V cílevědomé snaze docílit agendy veřejné kooptace překročili signatáři dopisu veškeré standardy seriózní diskuze a uchýlili se k využití strachu a cenzury proti myšlenkám, které nepodporují.

Veřejný cirkus, který obklopuje jmenování pana Dercona, nedostatek slušnosti při jeho přijetí a nadevše neschopnost kritiků prokázat mu alespoň minimální zdvořilost, by měly být profesně žinantní a poškozující celkovou váženost města Berlína. Pokud město vyhoví tomuto úzkoprsému a do sebe zahleděnému *coup d'état*, pak podlehe levným narážkám a selže v ochraně profesních standardů, na jejichž základě byl Chris Dercon jmenován. Berlín se tím také vzdá veškerých nároků na to být otevřeným městem, kosmopolitním místem, kde profesionálové mohou přijmout místo v dobré víře, že jim bude poskytnuta svoboda dobrodružně přemýšlet a tvořit za konvenčními hranicemi institucionálních struktur.

S vědomím, že opakujeme očividné, Chris Dercon přináší s sebou do Berlína třicetiletou zkušenost vizionářského vedení muzeí. Vytvořil a obratně spravoval silné a prosperující instituce a při

podněcování změn má pro význam a smysl umění pochopení a ucelený názor. Jako vysoce respektovaná osobnost v oblasti současného umění podporoval, rozvíjel a realizoval kritické vize umělců; neúnavně prokazoval odhodlání experimentovat a riskovat, čímž si získal důvěru a obdiv svých kolegů.

Podporujeme Chrise Dercona s nadějí, že zdravý rozum převáží nad alarmující senzacechtivostí. Také bychom rádi poznamenali, že každá změna vedení je z definice volbou kreativního rozkolu. Aby kultura mohla vynikat a žít, musíme se neustále odvažovat jmenovat nové správce institucí, kteří jsou zatíženi přijetím výzvy nově představit své místo v kulturní, politické a morální skutečnosti. Vzhledem k jeho úspěchům za poslední tři dekády věříme, že Chris Dercon je nejen mimořádně způsobilý k vedení Volksbühne, ale je také odvážnou a inspirativní volbou. Tleskáme senátu města Berlín, že ho pozval. Dále jsme přesvědčeni, že pan Dercon využije své předchozí zkušenosti z některých z nejrespektovanějších a nejrenomovanějších muzeí na světě, aby posílil a zlepšil zaslouženou pověst Volksbühne.

(následuje 25 jmen včetně profesního zařazení, názvu instituce a města)

Podporovatelům je nutné především přiznat fakt, že autoři prvního dopisu se dopouštějí odsouzení programu a priori ještě před realizací. Označení jako „veřejné pranýřování“ či „agenda kooptace“ jsou bohužel poměrně výstižná. Je podstatné si uvědomit, ke komu první dopis promlouvá a co požaduje. Je adresován do nejvyšších zastupitelských kruhů, přímo kritizuje kulturní politiku a zpochybňuje daná rozhodnutí. Ve své argumentaci se ale opírá o obecná tvrzení, fráze a hyperboly jako např.: *Tato změna představuje historickou nivelaci a zbroušení identity; Důsledkem by byl zničující signál pro celou kulturní krajinu a systém státem financovaných divadel v Německu.; Valná hromada nového vedení rozhodla, že ve Volksbühne se už žádné nové formy a umělecké výzvy konat nebudou.* atd. Podobná tvrzení vyžadují hlubší nejen argumentační základnu, aby mohla být brána vážně. Velmi funkční jsou ovšem podobné výroky ve spouštění rychlých emočních hodnocení. *Dopis I.* je publikován v řadě médií, je dokonce přeložen do angličtiny a nutno podotknout, že již v „odlehčené“ verzi o stejném významu ale vybranějšími slovy. Je možná adresován senátu, ale spíše promlouvá k široké veřejnosti a do značné míry může ovlivnit její mínění. To, co druhý dopis shrnuje jako „veřejný cirkus“ je v pravdě manipulativní jednání. Dopis podpory do němčiny přeložen nebyl a divadlo jej vůbec neuveřejnilo. *Daný konflikt ve Volksbühne může být nahlížen typickým pro město uvnitř transformace. Prohlásil Dercon v emailu. Staří a noví Berličané se musí víc než kdy jindy naučit žít a pracovat společně.*¹³

¹³ “The current conflict at the Volksbühne could be seen as typical for a city in transformation,” Mr. Dercon said in the email. “The old and new Berliners will more than ever have to learn to live and work

IDENTITA

Dopis I. začíná připomínkou rozpočtového plánu města Berlína, ve kterém zaznívá stručný popis divadla. Hovoří o řadě estetických, historických, politických i ryze praktických vlastnostech a hodnotách. Jinými slovy, obrací se k procesu sebepojímání, který probíhá v mnoha úrovních a jehož cílem je konstrukce identity, jejíž záchova se má stát jedním z hlavních argumentů i požadavků.

V tomto kontextu bych rád vzpomněl dílo **Alasdaira MacIntyry** – *Ztráta ctnosti*. MacIntyre se v kontextu zkoumání lidské identity odvrací od nahodilého pojmání jednotlivostí a epizod, jež by mohly vypovídat o člověku nezávisle na jeho dějinách či prostředí, tedy z modernistické pozice, kterou zastupuje například **Jean-Paul Sartre**, a přiklání se k nahlížení lidské identity skrze modus narativního celku. Vychází z ústřední teze, že „člověk je ve svých jednáních a praxích, stejně jako ve svých fikcích, bytostně živočichem vyprávějícím příběhy.¹⁴“ Prostřednictvím příběhů zasazuje sebe sama a své okolí do srozumitelnosti a porozumění, protože „žádné společnosti, včetně té naší, nelze porozumět jinak než prostřednictvím určité zásoby příběhů, které jsou jejími prvotními dramatickými zdroji.¹⁵“ Z této pozice jednotného života, který hodnotíme a chápeme jako celek od narození do smrti, může podle MacIntyry následně vytanout soud o lidských ctnostech, či neřestech, neboť jsme plně zodpovědní za jednání a události, z nichž se skládá narativní život.

„Úspěšné poznání a porozumění tomu, co někdo dělá, vždy spočívá v zasazení konkrétních příběhů do kontextu vícero vyprávěných dějin, a to jak dějin jedinců, o něž jde, tak do dějin prostředí, v nichž tito jedinci jednají.¹⁶“

Z uvedeného plyne, že pro MacIntyru je pojem osobní identity přísně podmíněn uplatněním pojmů příběh, srozumitelnost a odpovědnost. Je zajímavé, že dějiny prostředí, které se nutně podílí na konstrukci vlastní identity, neznamenaají pro člověka žádný předpoklad determinismu. Prostředí je určující předpoklad srozumitelnosti a porozumění, neboť výrok se stává srozumitelným až tehdy, nalezne-li své místo v nějakém příběhu a je možné ho konfrontovat prostřednictvím dialogu. Nevytváří ale žádný kodex jednoty lidského jednání. Podle MacIntyry spočívá jednota morálního života v systematickém dotazování sebe sama po dobru příběhu ztělesněného jednotlivým životem a ve snaze odpovídat svými činy a slovy a je tedy výsledkem

together.“ SHEA, D. Christopher. *Plans for Volksbühne Theater Cause Worry About Berlin's Artistic Direction*. The New York Times, 5. července 2016. [online] [cit. 11.7.2019]

¹⁴ MACINTYRE, A.: Ctnosti, jednota lidského života a pojem tradice. Str. 252.

¹⁵ Tamtéž.

¹⁶ MACINTYRE, A. Op. cit. Str 246.

narativního hledání sama sebe v celku a celku v sama sobě, protože: „*Příběh mého života je totiž vždy zasazen do příběhu společenství.*“

Divadlo *Volksbühne* za svých sto let existence bezesporu otisklo hlubokou stopu. Bylo postaveno v letech 1913-14 v historickém centru Berlína podle návrhu **Oskara Kaufmanna**. Toho času byla v průčelí budovy kovaná cedule s nápisem: „*DIE KUNST DEM VOLKE*“.

Zde nastupuje překladatelská otázka, která má a v kontextu chápání identity zvláštní význam. Do češtiny by se tento slogan mohl přeložit jako „UMĚNÍ LIDU“, nebo také „UMĚNÍ LIDEM“ Tyto zdánlivě nepatrné rozdíly ale hrají roli vedlejšího významotvorného příznaku. V kontextu historického vědomí je „LIDU“ rozhodně přesnější, stejně jako překlad názvu divadla jako „*Scéna lidu*“ (VOLKS-BÜHNE), spíše než lidové divadlo, lidová scéna apod¹⁷. Varianta „LIDEM“ na druhé straně možná poskytuje právě neutralizaci tohoto příznaku ideologických struktur a nabízí svobodnější asociace. Vzpomeňme v podobném duchu se vinoucí rozdíl mezi „*Wir sind das Volk*“ (My jsme ten lid) a „*Wir sind ein Volk*“ (Jsme jeden národ), ve kterém nepatrná změna členu představuje totální proměnu a posun diskurzu. První sloužil v roce 1989 jako proklamace tehdejšímu socialistickému režimu, že to, co tamější režim dělá, není ani náhodou v zájmu toho lidu, který údajně zastupuje. Po pádu Berlínské zdi bylo heslo převtěleno do druhého a volalo po požadavku znovusjednocení východního a západního Německa¹⁸.

V každém případě slogan „*DIE KUNST DEM VOLKE*“ vychází z myšlenek Bruno Willa, který ve svém článku „*Výzva k založení svobodné scény lidu*“¹⁹ definoval představu a principy fungování takového divadla již v roce 1890. Will bojoval proti segregaci pracující třídy od vyšší divadelní kultury. Usiloval o zpřístupnění tehdejších velkých děl a autorů jako byli Dostojevski, Tolstoj, Ibsen, Zola a další realisté a naturalisté nejširším vrstvám lidí, kteří byli především z ekonomických, ale i společenských či politických důvodů z těchto produkcí jinak vyloučení. „*Volksbühne*“ doslova znamenalo, že dělnické vrstvy založily kulturní společnost, věnovaly členské příspěvky na divadelní produkce, kterých se posléze jako členové klubu mohli účastnit se sníženou sazbou. Záměrem bylo, aby pracovníci, organizovaní a vedení sociálními demokraty, získali přístup ke kulturnímu životu Berlína a podíleli se na něm.

¹⁷ Přímo „*Volksbühne*“ se ve slovnících příliš nevyskytuje a obecně se jakožto název divadla často vůbec nepřekládá. Konkrétně například paralelní slovník [InterCorp](#) v rámci Českého národního korpusu uvádí pouze 9 výskytů slova „*Volksbühne*“ a pokud už je přeloženo, pak jako "Lidové divadlo" (3 x) a "Lidová scéna" (1 x).

¹⁸ ZDROJ

¹⁹ WILL, Bruno. *Aufruf zur Gründung einer Freien Volksbühne*. Berliner Volksblatt, 28. 3. 1890, str. 5. [[online](#)] [cit. 11.7. 2019]

V letech 1915 až 1918 bylo divadlo, tehdy nesoucí název *Volksbühne Theater am Büllow-Platz*, pod uměleckým vedením **Maxe Reinhardta** a po jevišti se procházeli velké osobnosti divadla a filmu jako například historicky první držitel Oskara za nejlepší mužský herecký výkon **Emil Jannings**²⁰, **Eduard von Winterstein**, **Paul Wegener**, **Werner Krauss** nebo **Ernst Lubitsch**, lidé velmi aktivní a politicky angažováni v Německu i emigraci. V roce 1924 nastoupil do funkce ředitele *Volksbühne* **Erwin Piscator**. Ten se proslavil kontroverzními inscenacemi, ve kterých rozvíjel koncept „proletářského divadla“ a zavedl také termín „epické divadlo“, který později přejal a rozpracoval **Bertolt Brecht** jako ústřední koncept své divadelní teorie. Ve *Volksbühne* se rozšiřovaly a redefinovaly hranice divadla jako žánru, byly zde uvedeny první multimediální pokusy a produkce, které používaly projekce, diapositivy a spojovaly divadlo s filmem. Piscator zde na konci dvacátých let definuje svou vizi „totálního divadla“²¹.

Za nacistického režimu byla *Volksbühne* přejmenována na „*Theater am Horst-Wessel-Platz*“, podle příslušníka SA²², který byl zabit komunisty a jeho odkaz posloužil k propagandistickým účelům po celé zemi. Krátce před koncem druhé světové války byla budova divadla téměř kompletně zničena.

V letech 1950 až 1954 byla přestavěna podle návrhu architekta **Hanse Richtera**. Náměstí se po druhé světové válce přejmenovalo na *Luxemburgplatz* a v roce 1969 na dodnes užívané *Rosa-Luxemburg-Platz*. Jako jedno z předních divadel v hlavním městě tehdejší NDR se *Volksbühne* vyznačovala explicitním propojováním současných her s avantgardními strategiemi režisérského divadla. Produkci zaštiťovali mezinárodně uznávaní režiséři a tvůrci jako **Heiner Müller**, **Benno Besson** či **Fritz Marquardt**.

Může to budít určité rozpaky, ale pád berlínské zdi v roce 1989 nedoprovázelo další přejmenování náměstí, přestože příběh vraždy zakladatelky *Komunistické strany Německa* Rosy Luxemburg při povstání v roce 1919 také dobře posloužil ideologickým záměrům jako mučednický vzor. Pravděpodobně za to může rafinovaný tah právě *Volksbühne*. Divadlo vytušilo, že sjednocení Berlína a změna režimu by mohlo vést k opětovnému přejmenování náměstí, tak se samo v rychlosti přejmenovalo a přídomek „*am Rosa-Luxemburg-Platz*“ oficiálně zasadilo do svého názvu. Tím případnou diskusi o názvu náměstí předběhli a dilema rovnou posunuli do absurdních

²⁰ Cenu mu nově vzniklá Akademie filmových umění a věd udělila v roce 1929 za filmy *Poslední komando* (1927) a *Velké pokání* (1928).

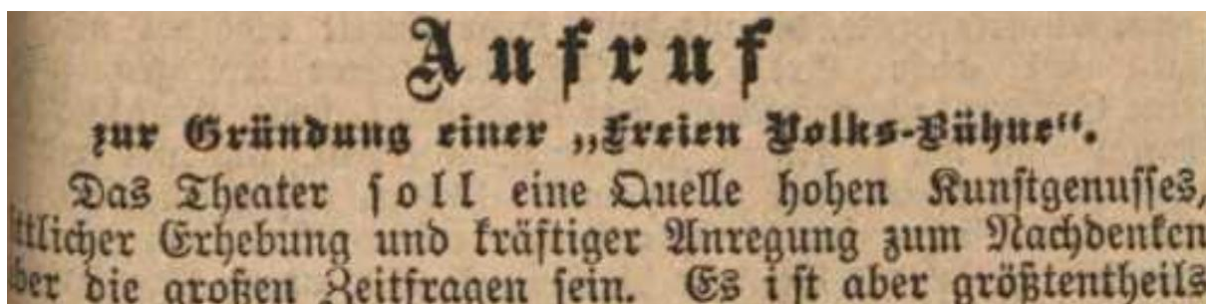
²¹ Nerealizovaný projekt architekta a zakladatele školy *Bauhaus* **Waltera Gropia** pro Erwina Piscatora. Jednalo se o variabilní divadelní prostor, který by se modifikoval podle inscenačních potřeb a záměrů režiséra. Hlediště mělo být tvořeno kombinovanými točnami.

²² *Sturmabteilung*, neboli úderné oddíly byla paramilitární organizace vzniklá při NSDAP na počátku dvacátých let.

rovin. Jen považme např. „Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz am Platz der Freiheit“ (“Scéna lidu na náměstí Rozalie Luxemburg na Náměstí Svobody“). V roce 1992 se uměleckým ředitelem stal Frank Castorf a profil divadla začala utvářet jeho díla společně s tvorbou **Christopha Schlingensiefela**, **Johanna Kresnika** a **Christopha Marthalara**. Nejmladší dějiny pak nadále utváří Castorf a další mezinárodně uznávaní režiséři - **Dimiter Gottscheff**, **Herbert Fritsch** a **René Pollesch**.

Koncem června 2017 nechává Frank Castorf sundat slavný nápis OST, který se stal symbolem divadla a zdobil jeho střechu od devadesátých let²³. O pár dní později nechává také vykopat před budovou stojící sochu „Räuberrad“, která vstoupila do historie divadla coby jeho logo. Tímto jednáním symbolicky naplňuje představy historického zlomu.

Do bohatství všech těchto příběhů, uměleckých představ a záměrů vstupuje další článek. Chris Dercon nechává přejmenovat divadlo na *Volksbühne Berlin*.



²³ Pro inscenaci Dobrého člověka ze Sečuanu v roce 1994 vytvořil Bert Neumann.

KONCEPCE

Na oficiálních stránkách města Berlín je k dohledání [dokument](#) podepsaný Chrisem Derconem a jeho programovou ředitelkou Mariettou Peikenbrock, ve kterém představují průvodní myšlenku nové „*Volksbühne Berlin*“ následovně:

Je zásadní vyvinout nové modely umění a kulturní produkce.

Musíme redefinovat, co dnes znamená „veřejný prostor“.

Když přemýšlím o těchto problémech, vždy mám na mysli divadlo.

Chris Dercon

volksbühne berlin: spolupráce jako model

plán

Pod jednou střechou *volksbühne berlin* spojuje dohromady divadlo, tanec, performance, koncerty, kino, vizuální umění a digitální kulturu. Do 21. století *volksbühne berlin* přináší historický nádech směru Bauhaus, určující myšlenky moderního divadla. Herci, tanečníci a umělci všech oblastí přeměňují tuto scénu v klíčové místo a křižovatku pro experimentální a site-specific projekty.

Volksbühne berlin vytváří programovou osu mezi budoucími strategickými místy Mitte a Tempelhofer Feld/ Neukölln. Zároveň toto nové městské seskupení vytváří spojnici mezi raně modernistickou architekturou (Poelzig, Kaufmann, Sagebiel) a tekutou architekturou dnešních digitálních médií. Postup usiluje o respektování bohaté historie těchto míst jako kulturního dědictví a ručí za udržení jejich viditelného odkazu, historická jména míst dodnes stále užívaná nebudou přeformulována, ale ponechána.

Ve *volksbühne berlin* stojí vedle sebe jako partneři a spolupracovníci *Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, Prater*, prostory na bývalém letišti Tempelhof - *Hangar*, nová digitální scéna *Terminal Plus* a neposlední v řadě *Kino Babylon*.

scény a místa

VOLKSÜHNE AM ROSA-LUXEMBURG-PLATZ, *Linienstraße*; postaveno 1913/14; architekt: *Oskar Kaufmann*; kapacita: 800. Volksbühne bylo silně ovlivněno vedením řadou renomovaných režisérů, autorů a umělců – od Maxe Reinhardta a Erwina Piscatora po Benno Bessona, Heinera Müllera, Franka Castorfa, Matthiase Lilienthala, Christopha Schlingensiefela a René Pollesche – kteří pracovali nepřetržitě zatlačeni uvnitř hranic budovy divadla. Stejně jako končí ve *volksbühne* éra Franka Castorfa, performativní umění zakouší proměnu paradigmatu a čelí tváří v tvář novým globálním problémům a tématům a rozpínání do digitálních médií. Stěžejním zaměřením této scény je „in-

house“ divadlo a taneční produkce. Červený a Zelený Salon budou nadále plnit funkci prostor k pořádání diskusí.

PRATER, Kastanienallee; founded 1837; kapacita: 200 (tbc). Po renovaci a prozatímním užívání Theater and der Parkaue bude dřívější satelitní scéna Volksbühne uvnitř populární *Prater Garten* na konci roku 2018 znovu připravena k otevření. Krytá i venkovní scéna v prostorách *Prater Garten* budou platformou pro experiment a místem pro podporu současného vývoje tance a performance.

HANGAR, bývalé letiště Tempelhof, navrženo Ernstem Sagebielem; 4000 m²; kapacita až 2000 podle typu akce. Bývalé letiště Tempelhof je nevšední ve svém ostrém kontrastu mezi nacistickou architekturou, která je stále patrná na fasádě vstupní haly, a inovativním uspořádáním prostor interiéru. Jako modulární prostorová jednotka *Hangar* skvěle doplňuje nabídku scén napříč čtvrtí Berlin-Mitte. Svým industriálním charakterem, nezastavěnou rozlehlostí a obdivuhodnou výškou vytváří flexibilní místo pro experimentální okázalé formáty. Velká divadelní, taneční a jiná představení či koncerty zde mohou nalézt potřebnou platformu a prostor. Vysouvací dveře až ke střeše umožňují venkovnímu prostředí, aby se stalo přímou součástí scény.

TERMINAL PLUS je digitální scéna *volksbühne berlin*. Pilotní projekt je inspirován návrhem Alexandra Kluga pro nezávislou televizní platformu *dtpc* a živou místností Tate Modern *BMW Tate Live*. *Terminal Plus* produkuje, prezentuje, archivuje a živě vysílá performance, filmy a diskuze. Umělci jsou zváni k experimentování s výzvami, které představuje digitální sféra a její specifický potenciál. *Studiobühne* bude přeměněno v online studio a místo pro nahrávání a živé vysílání.

BABYLON, Rose-Luxemburg-Str.; postaveno 1929; architekt: Hans Poelzig; tři sály s kapacitou: 468, 70, 37. Bohatá historie kina byla určujícím způsobem ovlivněna konceptem „filmu jako uměleckého žánru“, myšlenkou, která již rezonovala v dílech velkých německých divadelních režisérů Maxe Reinhardta a Erwina Piscatora. *Volksbühne berlin* staví svůj filmový a video program na historickém profilu kina *Babylon*, které svého času představovalo nejzajímavější artové kino pro experimentální, dokumentární a krátké filmy ve východním Berlíně. Dohromady s programovými manažery *Babylonu* nastolíme společné priority a ukážeme filmové autory, kteří těžili z dialogu mezi performativním a vizuálním uměním.

divadlo a tanec jako forma života

Spektrum divadelních forem je dnes velmi rozsáhlé a pro společnost představuje skutečnou (a často manipulativní) sílu. Odkazujeme tím k teatralizaci každodenního života a politické sféry, rozdělování veřejného prostoru, projevům moci, úspěchu a individualitě, performativnímu charakteru trhu a informací. Kořeny divadla neleží ve vytváření dojmů, ale v *agonu*, v rozmluvě protilehlých principů

prostřednictvím diskuze nebo soutěže. Nový způsob života městských států starověkého Řecka byl ovlivněn touto schopností veřejného rozporování jakožto specifického přístupu vývoje komunikace. To chce Volksbühne připomenout: divadlo vyvolává pocit neklidu vůči kultuře liberálního konsenzu. Divadlo vyzývá společnost ke společnému shromáždění tady a teď a přetváří veřejnou sféru v arénu umělecké protiakce. Je metaforou par excellence pro princip produktivního konfliktu. Tyto myšlenky neplatí pouze pro divadlo, ale jsou stejně patrné v současném tanci. Choreografové zapojují a otevírají různé formy, aby uvolnili tělo z jeho schémat, gramatiky a rutiny. Když dnes mluvíme o tanci, mluvíme o něm jako o otázce, nesouhlasu, vzpouře, protestu nebo filozofii.

výstavy jako divadlo

V posledních letech se formát výstav zásadním způsobem změnil a nabyl na významu - jako médium i rituál. Mnoho současných umělců mění muzea v jeviště a iniciují dialog s architekturou nebo demonstrují jejich kontext. Jejich díla obsahují prvky představení, choreografie, zvuku, projekcí a artefaktů a zároveň umožňují návštěvníkům prozkoumat svou zkušenost vnímání ve vlastním čase. *Hangar* na bývalém letišti Tempelhof nabízí flexibilní prostor pro tento nový typ prezentací a umožňuje otevřít formy současného umění širokému publiku.

internet jako scéna

Celosvětová síť (WWW) se stala nákupním centrem, kde jsou lidé oslovováni především jako zákazníci a spotřebitelé. Je čas položit si nové otázky: Nezasloužíme si jinou formu internetu? Jaké tvůrčí schopnosti a umělecké proti-strategie digitální kultura nabízí? Jaký potenciál otevírá web pro performativní umění? Jaké jsou výhody digitálního prostoru ovlivněného a chráněného nezávislou neziskovou institucí? *Terminal Plus* je pro *volksbühne berlin* digitálním pódium. Diváci mohou navštívit volksbühne Berlín všude, kde mají internetové připojení. Novým webovým pódium je současná verze Shakespearova divadla Globe – otevřená všem, radikálně globálním, reflexním, interdisciplinárním, nezávislým, interkulturním, interaktivním a vysoce produktivním.

umělci

Jednáme se širokým spektrem umělců a partnerů. Pozvali jsme pět mezinárodních umělců z oblasti divadla, choreografie a filmu, aby ve *volksbühne berlin* pracovali a rozmýšleli různé strukturální přístupy tvorby, produkce a organizace. Patří mezi ně německá divadelní režisérka **Susanne Kennedy**, dánská choreografka žijící v Bruselu **Mette Ingvarsten**, francouzský choreograf **Boris Charmatz**, francouzský filmový režisér a producent žijící v Berlíně **Romuald Karmakar**, a mnichovský filmař a autor **Alexander Kluge**. Už dříve jsme intenzivně spolupracovali, v některých případech mnoho let, s Borisem Charmatzem, Romualdem Karmakarem nebo Alexanderem Klugem, zatímco

Susanne Kennedy a Mette Ingvartsen jsou dvě mladé umělkyně, jejichž produkce pokládá klíčové otázky a otevírá inovativní formy. Díla těchto pěti umělců představují silné výpovědi a navzdory svým autonomním přístupům jsou stále recipročně referenční. Jejich součinnost, vzájemné prolínání forem a konstelace nabízí výchozí definici pozice, o níž se domníváme, že odráží naši vizi „lidového divadla“ (Volksbühne) jako modelu mezinárodního divadla ve dvacátém prvním století.

spolupráce a účast: model udržitelných kulturních postupů

Uvědomujeme si, že žádný divadelní, muzejní či umělecký ředitel nemůže upozorňovat na střety hodnot a nerovné sociální podmínky nebo jim vzdorovat osamocen. Německý sociolog Ulrich Beck nám zanechal inspirativní odkaz směrem k budoucnosti. Ve svých posledních přednáškách a spisech Beck zvažoval nová řešení stojící proti morálnímu imperativu „Spolupracuj, nebo selžeš!“. Při aplikaci na umění a kulturu to vyžaduje interdisciplinární myšlení a zapojování ostatních ke spolupráci. Úzce vymezené kategorie sektorů, městských částí, diváckých milieu, disciplín a hierarchií dominují myšlení už příliš dlouho. Solidarita, propojenost a spolupráce nejsou pouze racionální úvahy nebo sliby tvrzené morální filosofií, jsou to praktiky pronikající do skutečnosti našich měst.

Ve stále složitějším světě, který uniká úplnému pochopení, lidé touží po pocitu sounáležitosti. Mnoho současných umělců navrhuje scénáře, prostředí, choreografie a instalace, ve kterých se návštěvníci mohou vzájemně setkat. Roste počet uměleckých děl, která vznikají teprve až v dialogu s publikem. Vlastnit umělecká díla, nebo je nepřetržitě vystavovat už není nutné. Místo toho si stačí připomenout vlastní setkání s nimi, nebo jen cítit spojení s jejich myšlenkami. Stále častěji je vzájemná inspirace a společná oslava umění důležitější než vlastnictví.

Setkání, zkušenost, výměna, výzkum a bádání nahrazují pedagogický imperativ: „více kulturního vzdělávání a komunikace!“. Návštěvníky a diváky už nezajímají jednoduché odpovědi, ale otázky, které lze klást zodpovídat pouze uvnitř sociálních situací: tváří v tvář mizení přírodních zdrojů, co je existenčně zásadní zážitek? Co znamená spolupráce? Co to znamená být součástí něčeho? Jakou sílu má společenství? Která pravidla bychom měli respektovat a která ignorovat? Cílem směřování už není sdílený jazyk původu (němčina), nebo národní stát (Německo), ale rozmanitost jazyků a kosmopolitní společnost. S tím jak jsou hranice a známky exkluze jsou odstraňovány, vznikají nové mentální prostory pro nepřímé účinky, jako jsou udržitelnost, zkušenost a solidarita.

„Umění lidem!“, silný zakládající slogan Volksbühne úspěšně podněcující zapojení široké veřejnosti spolu s ideou žánrového propojování do „totálního divadla“ avantgardního režiséra Erwina Piscatora zůstanou inspirací budoucího programu ve *volksbühne berlin*.

Koncepce nové *Volksbühne Berlin* se opírá v první řadě o rozšíření působnosti do vícero prostor/budov a vychází z jejich dramaturgického propojování, přičemž každá se věnuje konkrétní specializaci dle možností prostoru a uměleckého směřování – divadlu, tanci a filmu. *Volksbühne am Rosa-Luxemburg Platz* jako herecká scéna pro drama a tanec pod vedením [Suzanne Kennedy](#). *Hangar* pro velkoformátové divadelní, taneční, vizuální produkce [Borise Charmatz](#) a [Mette Ingvartsen](#). *Kino Babylon* a *Terminal Plus* pro dvojici [Romuald Karmakar](#) a [Alexander Kluge](#), filmovou a digitální experimentální tvorbu. *Prater* pro performance. Derconovo vymezení se vůči minulým intendantům výrokem o „nepřetržitým zatlačení dovnitř hranic budovy divadla“ je sporné, ale následující tvrzení, že je zapotřebí se vypořádat s proměnami paradigmatu, které s sebou přináší především rozpínání digitálních forem komunikace, je rozhodně na místě. Ambice otevřít internetové divadlo (*Terminal Plus*), stejně jako zasadit vedle tradiční historické budovy modulární „ne-místo“ letištní haly (*Hangar*), je cílevědomou odpovědí a velmi konkrétní plán. Hovořit o tom, že „*koncepční linie umělecko-strukturálního vývoje není v zastoupení nového vedení rozpoznatelná*“, jak prohlašuje otevřený dopis zaměstnanců, je s ohledem na tento dokument v přímém rozporu. Otázkou je, jakým způsobem byl text koncepce distribuován mimo specializovanou skupinu posuzovatelů, případně artikulován v rámci valné hromady a při shromáždění zaměstnanců. V tomto případě se ale zmiňovaná „rozpoznatelnost“ odvíjí spíše od zavedené perspektivy vlastní praxe, než že by se chápala být konstruktivní kritikou, a tedy jakákoli její proměna vytváří kontroverzi. Derconův plán nicméně v tomto ohledu kontroverzní skutečně je. V koncepci ani jednou nezazní slova soubor nebo repertoár. Naopak z textu vyplývá, že *Volksbühne* se má stát experimentující křižovatkou, která sdružuje různé projekty napříč celým žánrovým spektrem. Historická budova má pokračovat v produkci „in-house“ divadla, což soubor v určitém smyslu předpokládá, jeho podoba ani záruka však nejsou jasně specifikované. Na tiskové konferenci 24. dubna 2015 Dercon hovoří obecně ve smyslu, že soubor bude zachován. Po uveřejnění otevřeného dopisu zaměstnanců reaguje již jasně slovy, že soubor bude zachován ve své současné struktuře jako stálý umělecký soubor, který bude doplněn hostujícími umělci. Otázka udržení souboru a repertoáru se stala klíčovým požadavkem [petice](#), kterou v červnu 2017 publikovala **Evelyn Anuss** a další členové akademické a kritické obce Berlína, jež požadovala po městě formální znovuotevření diskuse ohledně budoucnosti *Volksbühne* a udržení jejího provozu ve stávajících tradičních strukturách. Petici podpořilo během jediného měsíce více než 40 000 signatářů.

Derconova situace dobře koresponduje se shrnutím, které pronesl ředitel Goethe Institutu v Praze **Berthold Franke** při diskusi na téma „Divadlo a politika“, která proběhla v rámci festivalu německého jazyka v listopadu 2016: „*V Německu byly činěny pokusy o to, aby divadla jako*

instituce sama vybočovala ze své zavedené perspektivy. Přibývají experimenty. Slavné scény už delší dobu neprovozují klasickou divadelní práci ve smyslu souborového repertoáru a všech profesí, které k tomu patří, ale chápou sebe sama jako „crossmediální“ akční prostor. Vedou se o tom kontroverzní diskuse.“

Marietta Peikenbrock v emailové korespondenci varovala Tima Rennera i Chrise Dercona, že transformace ze zavedené souborové scény na mezinárodní projektově orientovanou platformu je rizikovým podnikem a bude ji potenciálně doprovázet nervózní diskuse. Řešením měla být výzva ke spolupráci a svěření vedení herecké sekce a historické budovy do rukou dramatika a režiséra Reného Pollesche. Jeho osobnost se měla stát pro veřejnost zárukou určité kontinuity a současně důvěry v nové uspořádání. Pollesch však tuto pozici odmítl. Naopak „stará Volksbühne“ se novému vedení zcela zavřela, Castorf, Fritsch i Pollesch odmítli předat své inscenace a zachovat tak jejich možné pokračování na repertoáru. Raději inscenace převedli do v minulosti rivalských ale „tradičních berlínských“ domů *Schaubühne* a *Berliner Ensemble*. V tomto ohledu je opět kritika zevnitř divadla, která hovoří o historickém předělu a ztrátě kontinuity nemístná. Na jedné straně požadují zachovu a kontinuitu, na straně druhé odmítají pro tuto zachovu cokoli poskytnout a sami se zcela distancují. Jako nezávislý pozorovatel mohu pouze konstatovat, že podobné jednání je nekorektní a manipulativním způsobem ovlivňuje veřejné mínění. Dercon s Piekenbrock o spolupráci s Polleschem upřímně stáli, jeho jméno figurovalo v jejich programových plánech od samého počátku. Bylo dokonce ve hře jako možné motto celého projektu užít „*Dívám se ti do očí*“, což je odkaz názvu Polleschovy inscenace. „*Mikrokosmos, vizi Nové Volksbühne s Polleschem na jedné straně a velikou scénou s ohromujícím foyer na Tempelhof na druhé, považuji za velmi vzrušující: umění jako sociální práce a tvorba města.*“²⁴, píše Dercon v emailu Timu Rennerovi. Pollesch se ale rozhodl jinak a to byl jeden z klíčových momentů celé kauzy.

„Cílem směřování už není sdílený jazyk původu (němčina), nebo národní stát (Německo), ale rozmanitost jazyků a kosmopolitní společnost.“ Tato myšlenka, společně s nejistou pozicí pevného souboru, pálí Derconovy kritiky možná nejvíce. Je to paradoxní, Berlín představuje dlouhodobě jedno z nejliberálnějších měst světa, ve dvacátých letech 20. století se stal např. hlavním městem gay komunity. Všední život v tomto městě doprovází každodenní setkávání a komunikaci s lidmi nejrozličnějších kultur, jazyků i zájmů. Orientace na „nadmárodní“ dramaturgii se v kontextu zavedených diverzifikovaných struktur města jeví přirozená a nijak překvapivá. Chris

²⁴ "Ich fand den Mikrokosmos, die Vision der Neuen Volksbühne mit Pollesch auf der einen Seite und der ganz großen Hangar-Bühne mit dem riesigen Foyer von Tempelhof auf der anderen Seite sehr spannend: Kunst als soziale Arbeit und City-Making." GOETZ- LAUDENBACH. Op. Cit.

Dercon hovoří plyně čtyřmi jazyky (anglicky, německy, francouzsky, vlámsky). Důraz na kosmpolitní společnost a mezinárodní projektovou spolupráci tak vychází z jeho profesního i lidského zázemí. Na druhou stranu, nic není tak samozřejmé. Nakonec bývá v Berlíně často zvykem, že se uspořádá mezinárodní setkání zabývající se globálními tématy a problémy, ale skrze ryze lokální perspektivu. Němčina je stále, navzdory všudypřítomné angličtině, chápána jako primární jazyk společenství. Účastnil jsem se například symposia *Translate!*, organizovaného spolkiem **Drama Panorama** společně s **Performing Arts Programm Berlin**, které se věnovalo problematice: „*Language and Language Transfer in International Productions*“²⁵. Popisy příspěvků a představení diskutujících a hostů bylo možné nahlédnout v překladu, průběh samotné akce už ale proběhl zcela v němčině s výjimkou poslední panelové diskuse. A to hovoříme o akci, která se přímo věnovala problematice překladů a jazykových přenosů.

Dercon vychází z prostředí muzeí a galerií, také ale studoval divadelní vědu a v 70. a 80. letech spolupracoval s divadelní avantgardou v Belgii a Nizozemsku. Při svém působení v *Tate Modern* a *Haus der Kunst* inicioval řadu představení a setkání vizuálních umělců a performerů. Jeho poznámka o proměně galerijního diskurzu blíže směrem k performativní činnosti je poměrně výstižným pojmenováním aktuální situace vzájemného prolínání umělecké scény. Je rozhodně „trendem“ posledních let například zaměřovat role „dramaturg“ a „kurátor“²⁶. Dochází ke společnému uvažování prostoru jako výchozího bodu možnosti dialogu s publikem. Návštěvník galerie se stává divákem a opačně, důležitá je společná reflexe času více než žánrově specializovaná objektivizace skutečnosti. Na kritiku reagoval Dercon emailem, ve kterém píše: „*Na mnoha místech světa jsou zkoumány nové, odlišné divadelní zážitky. Německo a zejména Volksbühne by neměly v tomto fascinujícím vývoji zůstat pozadu.*“²⁷

Prosinec 2016 znamená konec kariéry Tima Rennera, ve kterém měl Dercon silného spojence a zastání v kontextu řídicích politických struktur města. Jeho „nástupcem“ je nově zvolený „senátor pro kulturu“ - **Klaus Lederer**²⁸, který naopak od počátku stojí proti transformaci v otevřené opozici.

²⁵ „Jazyk a jazykové přenosy v mezinárodních produkcích.“

²⁶ Tento rys je reflektován i v akademické sféře, například divadelní věda na Freie Uni při mém studijním pobytu nabízela přímo předmět „*Curating Performance*“.

²⁷ „In many places in the world new, different theater experiences are being probed. Germany and especially the Volksbühne should not stay behind such fascinating developments.“ SHEA, D. Op. Cit.

²⁸ Klaus Lederer v kampani při parlamentních volbách v září 2016 prosazoval koncepci integrální kulturní politiky. Vítězství jeho strany (*Die Linke*) mu od prosince otevřelo pozici „kulturního senátora“, která byla naposledy obsazena v roce 2006. Znamenalo to reorganizaci struktur kulturních kompetencí a konec funkce tajemníka pro kulturu Tima Rennera.



Demontáž ikonické sochy „Rauberrad“ v srpnu 2017. FOTO: Markus Wächter



„Tanec bláznů“. FOTO: Barbara Braun, via Volksbühne Theater, 2017.

OBSAZENÍ

Jaké bylo obsazení? Kdo ještě v tom hrál? V pátek 22. září 2017 jménem skupiny *Staub zu Glitzer*²⁹ budovu divadla obsadilo několik stovek aktivistů, kteří *Volksbühne* prohlásili za „majetek lidu/lidí“. Dle svého prohlášení tímto jednáním bojují proti cílené „gentrifikaci“ Berlína a nabízí alternativní plán v podobě kolektivního vedení divadla. Současně proces „occupy Volksbühne“ zahrnují do širšího plánu *B6112*³⁰ a akci označují jako transmediální divadelní produkci, tj. taková, která se děje na rozhraní politického divadla a skutečné sociální změny, spojuje fiktivní rámce vyprávění s reálnou zkušeností. Během víkendu se „soubor“ okupantů rozrostl na přibližně tři tisíce lidí. Sousedství volá po jídle a hygienických potřebách. Divadlo se mění v otevřenou scénu veřejného prostoru. Hraje se, zpívá, diskutuje. Ale také se mažou fekálie po dveřích kanceláře Chrise Dercona.

Z Prahy podobná aktivita působí trochu jako podivná karnevalová ironizace. V našem prostředí není občanský aktivismus tohoto formátu běžný, ba snad ani možný. V Berlíně je ale podobná činnost téměř kulturním klišé a „okupanti“ tvoří plnohodnotné partnery k diskusi. Mezi squatterry, Chrisem Derconem, kulturní správou Berlína a policií probíhá série jednání. Okupace sice brání zkouškám a přípravám listopadových inscenací, jinak ale tolik nevadí, začátek sezóny je věnován hlavně scéně na *Tempelhof*. Témata a požadavky jsou následující: aktivisté mají údajně alternativní plán hraní na tři měsíce. Chtějí skutečnou „lidovou scénu“, která bude více provokativní a méně komerční. Dále má v divadle vzniknout „anti-gentrifikační centrum“ a „parlament bezdomovců“. Je patrné, že *Volksbühne*, potažmo kauza výměny intendanta, se pro skupinu *Staub zu Glitzer* staly spíše prostředníkem mnohem širší diskuse kulturního a politického směřování, než přímo cíleným bojkotem divadla a nového vedení jako takového. „*Nájmy v Berlíně nezadržitelně rostou, pro umělce začíná být nemožné zde žít a pracovat*“, dodává např. jedna z organizátorek - **Sarah Waterfeld**. Management divadla nabízí aktivistům možnost dlouhodobě využívat *Zelený salón* a *Volksbühne-Pavillon* pod podmínkou, že se tam nebudou konat žádné techno parties a nebude narušován ostatní provoz divadla a přípravy podzimních premiér. Vstřícnost je ze strany squatterů brána jako ultimátum vedené „shora“. Nabídku zamítají a požadují nahrazení současné hierarchizované struktury vedení divadla kolektivní správou pod dohledem prozatímní rady. Tento požadavek je ze strany managementu brán jako nenaplnitelný a ve středu večer je podána výzva, aby na další den byl objekt vyklizen policií. Rozšíření protestů

²⁹ „Z prachu lesk“, anglická média užívají „(From) Dust To Glitter“. Jedná se o levicovou skupinu vyznávající antirasismus, feminismus a sociální rovnost. Oficiální web skupiny. [[online](#)] [cit. 11. 7. 2019]

³⁰ Dle oficiálního webu skupiny název *B6112* odkazuje k americké jaderné zbraně. Skupina se silně vymezuje proti globálnímu zbrojení. [[online](#)] [cit. 11. 7. 2019]

na revoluční úroveň jako v květnu 1968 v Paříži se nekoná, přestože se příběh obsazeného *Théâtre de l'Odéon*³¹ rovněž aktivně vzpomíná a vzniká snaha o vytvoření paralelního kontextu.

Po celkem šesti dnech 28. září kolem desáté ráno divadlo policie vyklidila. Většina účastníků odešla dobrovolně ještě před zásahem. Pět aktivistů muselo být vyvedeno. Podle skupiny *Staub zu Glitzer* bylo v době zásahu přítomno zhruba padesát lidí, několik jich bylo zadrženo a předvedeno k výslechu. Klaus Lederer na svém Facebooku vyjádřil podporu základním myšlenkám, ale odsoudil metody, kterými skupina postupovala: „*Mrzí mě, že aktivistky a aktivisté návrh Volksbühne nepřijali. Umožnilo by to kráčet bok po boku, aniž by to ovlivnilo práci interních umělců divadla. Debata o vysídlování a obraně svobody bude pokračovat. Ale chci ještě jednou zdůraznit: Volksbühne byla a je veřejnou kulturní institucí, která patří všem Berličanům. Může být i nadále místem pro městský a sociální diskurz. To však nesmí být provedeno způsobem, který zaměstnanci domu považují za nepřátelský akt, ne-li za nepřátelské převzetí.*“³²

Obsazení je přijímáno dvousečně, někým jsou aktivisté označováni za „samozvané lidové komisaře“, obecně je ale přijetí spíše pozitivní nebo neutrální. Dá se říct, že nic špatného neudělali, přeci jen ale někomu „vtrhli do pokoje“ a sebevíc se ohání rámcem spolupráce, šlo především o politické sebepojímání za hranicí zákona. Chris Dercon je skupinou obviněn z „neoliberalismu“ a kulturní zastupitelé z „městoizrady“. Aktivisté píšou další otevřený dopis, ve kterém odsuzují podání trestného oznámení Chrisem Derconem a připomínají mu, že v letech 2013/14 byl součástí poroty *ECF Princess Margriet Award*, jež ocenila *Teatro Valle Occupato*³³. Dercon tehdy při udílení ceny prohlásil: „*Pro mnoho zemí jsou tyto nové modely kulturní spolupráce, a neopomenutelná sebeorganizace, způsoby, jak vyvést společnost z chaosu. Budoucnost kulturních institucí a kulturních tvůrců bude určena těmito iniciativami, a dotazování běžných lidí, kteří nacházejí politická témata za uměním, jsou velmi důležitým poselstvím solidarity.*“³⁴ Jeho pozice se může

³¹ SIMON, Alfred – PANICI F. William. *The Theatre in May*. IN: *Yale French Studies* No. 46, *From Stage to Street* (1971). Str. 139-148. [online] [cit. 11. 7. 2019]

³² „Dass die Besetzerinnen und Besetzer das Angebot der Volksbühne nicht angenommen haben, finde ich bedauerlich. Es hätte ein Nebeneinander ermöglicht, ohne die Arbeit der Volksbühnen-Künstler*innen zu beeinträchtigen. Die Debatte um Verdrängung und zu verteidigende Freiräume wird weitergehen. Aber ich will noch einmal festhalten: Die Volksbühne war und ist eine öffentliche Kultureinrichtung, die allen Berlinerinnen und Berlinern gleichermaßen gehört. Sie kann auch weiterhin ein Ort für den stadt- und gesamtgesellschaftlichen Diskurs sein. Dieser darf aber nicht auf eine Art und Weise geführt werden, die von den Mitarbeiter*innen des Hauses als unfreundlicher Akt, wenn nicht als feindliche Übernahme betrachtet werden muss.“ LEDERER, Klaus. Facebook, 28. 9. 2017. [online] [cit. 11. 7. 2019]

³³ „Umělecké“ obsazení divadla v Římě roku 2011. Oficiální stránky. [online] [cit. 11. 7. 2019]

³⁴ „For many countries, these new models of cultural collaboration and not to forget self organisation are ways to lead us out of the mess. The future of cultural institutions and cultural makers will be determined by these initiatives, and the question of the commons, which has political questions beyond art, is a very important message of solidarity“. DERCON, Chris. European Cultural Foundation, 18. 3. 2014 [online] [cit. 11. 7. 2019].

jevit paradoxní, nicméně je zapotřebí zdůraznit skutečnost, že *Teatro Valle Occupato* bylo revitalizačním procesem již zavřeného prostoru, který se měl privatizovat, proti tomu *Volksbühne* je živá scéna s aktivním programem, jehož průběh byl narušen. Výchozí situace je tedy úplně jiný příběh, jakkoli se jeví podobně.

Skupina *Staub zu Glitzer* je stále aktivní. V květnu 2018 vydala brožuru³⁵ o padesátičtyřech stranách, kde shrnuje alternativní program pro *Volksbühne* v rámci projektu *B6112*, své postoje a cíle v kontextu kolektivní správy divadla, feminismu a transmediality.



FOTO: *Staub zu Glitzer*, 2018.



Occupy Volksbühne. Twitter, 2017.

³⁵ *Operation Staub zu Glitzer*. Archiv Nachtkritik. [[online](#)] [cit. 11. 7. 2019]

TANEC BLÁZNŮ

Nová *Volksbühne Berlin* startuje svou první sezónu 10. září 2017 programem na letišti *Tempelhof*, které se má na dvanáct hodin změnit v spektakulární otevřenou taneční scénu. Akce nese příznačný název *Fous de danse – Ganz Berlin tanzt auf Tempelhof* (*Tanec bláznů – celý Berlín tančí na Tempelhof*). Probíhá v koprodukcí s *Musée de la danse / Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne* pod uměleckým vedením dvojce Boris Charmatz a **Sandra Neueut**. V oficiální anotaci program vyzývá děti i dospělé ke spoluúčasti na formě choreografie, jež se má stát pospolitou metamorfózou prostoru města a gest jeho obyvatel. Program má upoutat pozornost k nově vzniklé dočasné a modulární scéně *Volksbühne*. Dramaturgie divadla sem soustředí většinu programu v průběhu celého září. Po velkolepém otevření mají následovat bloková uvedení dalších dvou choreografií Borise Charmatze – světová premiéra *A Dancer's Day* a německá premiéra *Danse de nuit*, dále premiéra inscenace *Iphigenia* od **Mohammada Al Attara** v režii **Omara Abusaada** a také koncert *Let Them Eat Chaos* zpěvačky **Kate Tempest** s orchestrem a chórem. Při nejmenším poslední dva zmíněné programy rozhodně vzbuzují kladné ohlasy a totálně splňují požadavek „angažovaného umění“. *Iphigenii* hrají „ne-herečky“ v arabštině na místě, kde ne tak dávno dočasně pobývalo na 2000 uprchlíků. Berlín se stal novým domovem mnoha lidí ze Sýrie, pro mnohé také jen místem touhy. Konfrontace vlastních zažívaných příběhů vykořisťování a osamělosti s antickou tragédií má co nabídnout. Básnířka, performerka a rapperka Kate Tempest je jednou z nejosobitějších současných osobností britské nejen hudební scény, která jen pár měsíců před tímto vystoupením zcela odzbrojila *Festival Glastonbury*.

Kritika nese velmi špatně toho času „prázdnou“ budovu na *Rosa-Luxemburg Platz*, kde má program pro diváky začít až v listopadu. Z organizačního hlediska, ve smyslu snahy o rozšíření povědomí o nových scénách divadla a limit, které s sebou nese například počasí, je ale podobný koncept pochopitelný. Vezmeme-li v úvahu distancování předchozích režisérů od nového vedení a zákazu pokračování jejich inscenací možná i nutný. Repertoár historické budovy momentálně neexistuje, fakticky skončil v červnu společně s Frankem Castorfem, je zapotřebí ho znovu vybudovat a nazkoušet. V listopadu má hlavní scéna uvést tři premiéry – interaktivní divadelně-hudební instalaci *Samuel Beckett/ Tino Sehgal* a „činohru“ *Nicht Ich / Tritte / He, Joe* v režii **Waltera Asmus**, a inscenaci *Women in Trouble* režisérky Susanne Kennedy. Do konce roku 2017 potom dalších šest nových projektů různých formátů od půlnoční instalace „mysteriózních objektů“ po „scénickou konferenci“ *What if Woman Ruled the World? (Co kdyby ženy režírovaly svět?)*.

Přichází již zmíněné obsazení divadla. Sedm měsíců od začátku první sezóny je divadlo v krizi, především „ekonomické“. Podle *Das Erste* návštěvnost historické budovy, jejíž kapacita je 824 míst, se drží pod 50% a řada představení má méně než 200 diváků. Provoz na *Tempelhof* se do značné míry měl opírat o investice dalších institucí a partnerů, ale v kontextu všeobecného odmítání a mediálního brojení se mnohým jiným spolupráce s Derconem jeví příliš riskantní. Klaus Lederer podněcuje aktivní **zakročení** proti úpadku *Volksbühne*. Ve čtvrtek 12. dubna 2018 je Chris Dercon pozván do sídla kulturní správy města Berlín v *Brunnenstrasse*, aby přijal svou rezignaci, což následující den udělá. Tady předčasně končí první sezóna intendanty Chrise Dercona a pomalu i tato práce.



(dpa)

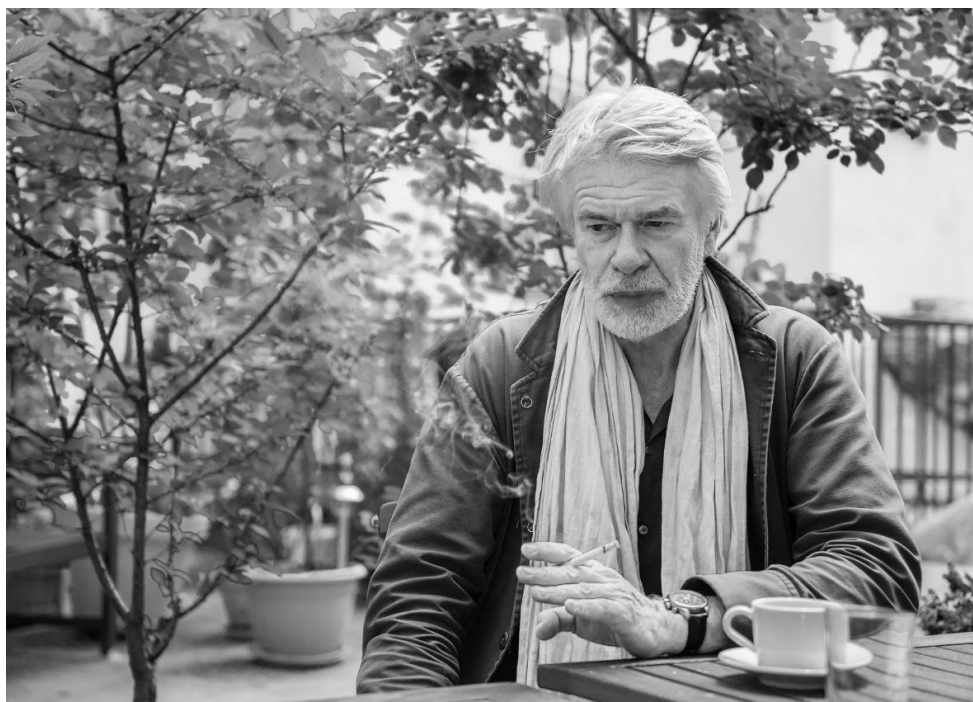


Foto: FA Schaap, 2018.

ZÁVĚR

Záměrem této práce bylo české divadelní vědě, respektive širší kulturní obci představit současné silně rezonující evropské téma, vymezit výchozí texty a události a z nich plynoucí otázky. Celá kauza nabízí několik rovin čtení: kulturní a politickou, neboť ukazuje „křehkost“ užívání veřejných nástrojů jako jsou otevřené dopisy, petice, demonstrace a jejich možný potenciál pro mediální ovlivňování; estetickou, ve které konfrontuje řadu výrazných otázek: má být městské divadlo v 21. století založeno na lokální nebo globální jazykové identitě? Lze docílit smysluplné kombinace obou přístupů? Jak může divadlo existovat v digitálním prostoru? Je ulice součástí divadelní scény a tedy obyvatelé městské čtvrti herci oprávnění vstoupit za hranice budovy? (Vystavovat akt zabránění budovy jako umělecké dílo je esteticky zajímavý a politicky drzý koncept); dále otázky organizačního a praktického rázu: jak často se má měnit vedení městských divadel, potažmo jejich dramaturgicko-provozní koncepce?

Mezi základní stavební kameny režii Franka Castorfa ve *Volksbühne* (i jinde) dlouhodobě patří reflexe a kritika mediální kultury ve snaze vymanit diváka ze zavedené perspektivy a vlastní komfortní zóny. Je úsměvné, že celá kauza kolem výměny vedení divadla vytváří přesně takový „velký mediální příběh“, který by zasluhoval odhalit „do morku přítomnosti“, a za jiných okolností věřím, že by Castorf byl pravou osobností pro její dramaturgii. Konstrukce individuální reality se vždy opírala o obrazy, texty a události, které jsou člověku předkládány médii. Ať už je médiem – nosičem paměti a potenciálního poznání – kdokoli a cokoli: divadla, hospody, knihy, noviny, pokladní v *Aldi*, rozhlas, sousedka, televize či učitel a další. Lidé vždy byli a jsou v nepřetržitém styku s informační zónou, která spoluutváří jejich názorové spektrum. Digitální věk přináší pouze rozšíření nosičů a nabízí další cesty, někdo by křikl „platformy“, přijímání a vysílání. Dnes máme pocit, že díky mobilním útržkům „sebe-scénovanosti“ „víme více“ a v určitém slova smyslu také ano: „víme šířeji“. Internet v každém okamžiku znovu a znovu vytváří prostředí, ve kterém je možné nalézt cokoli o čemkoli, a to především mimo limity lokální perspektivy. „Vědět více“ má ale ještě druhou osu – „hloubku“, a ta bývá často přehlížena ve prospěch rychlých úsudků, emočních hodnocení či prosté důvěry. Zapotřebí je neustále pochybovat, ověřovat a znovu dotazovat. Často jsem si v průběhu psaní tohoto textu tuto zdánlivě očividnou pravdu připomínal, ale jsem si téměř jistý, že jsem navzdory vši snaze několikrát podlehl jejímu protiřečení.

Přímá konfrontace textů, které jsem nabídl a označil jako výchozí, ukazuje paradoxní a sporné plochy. Vidím silnou pozici kritiky nového vedení, která se opírá o konkrétní body: udržení souboru a repertoáru, pracovních míst, požadavek na lokální politicky angažovanou dramaturgii. Nové vedení se ke všem těmto bodům jasně vyjádřilo, vykonalo patřičné kroky k nalezení kompromisů, a přesto nepřišel žádný moment přijetí nebo smíření. Naopak vznikala stále další

paralelní aktivita odmítání a recyklace i již „vyřešených“ témat, jako např. petice pro záchovu souboru, jehož záchova již byla dříve potvrzena při tiskové konferenci. Udržení repertoáru, který není předán bývalým vedením, je neproveditelné a volání po tomto požadavku absurdní. Odsuzování programu, který ještě nezačal, je rovněž sporné, založené na individuálním estetickém vkusu a předpokladech či předsudcích. Vzpomeňme v českém prostoru na kauzu *Divadla Komedie* a souboru *Company.cz*, která může podobný druh diskuse dobře ilustrovat – po odchodu „velkého“ Dušana Pařízka se také „téměř všem“ zdálo, že „naplnit“ toto divadlo diváky nebo uměním už prostě není možné, a nezdráhali se, navzdory své divadelní/publicistické/jiné profesionalitě veřejně hlásit velmi silné, nevhodně podložené a silně emotivní soudy. (Jeden z mála, kdo se tehdy postavil na obranu proti veřejnému pranýřování, byl Vladimír Just – všechna čest). *Strašnické divadlo* každopádně není londýnská *Tate Modern*, *Haus der Kunst* v Mnichově, nebo *Witte de With* v Rotterdamu, což jsou všechno velké světové instituce, kterými Dercon coby ředitel prošel a poskytly mu nespornou zkušenost. Jak si podobnou aktivitu vysvětlit? Je skutečně kult osobnosti Franka Castorfa natolik nezlomným, že zaslepuje prosté čtení faktů? Tlak na veřejné mínění, potažmo diváckou obec, v jednosměrném uvažování *Volksbühne* je patrný. Divadlo je – kromě městských peněz – živeno účastí diváků. A nejde tolik o příjmy ze vstupného, ty pokrývají ve skutečnosti relativně zanedbatelnou část provozních nákladů, jako právě o jejich přítomnost. Návštěvnost se ve finále stála jedním z rozhodujících, nebo možná lépe řečeno „oficiálních“, důvodů ke zrušení kontraktu a odvolání Chrise Dercona.

Pozice Chrise Dercona nebyla vůbec snadná. Měl se stát prostředníkem transformace divadla, které se v průběhu čtvrt století soustředilo kolem osobnosti Franka Castorfa. Castorf je bezesporu velkým tvůrcem, nabízí se však praktická otázka, zda takto dlouhotrvající působení nepřináší v důsledku více potíží než užitku? Německo je v jiných případech velmi důsledné v pravidelném střídání pozic divadelních ředitelů³⁶. Proč v tomto případě činí jinak? Navíc hovoříme téměř o „autoritativním“ spojování manažerské a umělecké role, kdy jeden člověk vládne všem – coby ředitel, dramaturg i režisér. Dokáží si představit, že tato na první pohled ne úplně „transparentní struktura“ umožnila v jistých dobách snáze a rychleji rozhodovat i o umělecky a provozně odvážnějších inscenacích, což v kontextu raných devadesátých let mohla být pro *Volksbühne* cesta pro kritiku nového konsensu. Její dlouhodobá „udržitelnost“ je ovšem diskutabilní. Je-li praktikována čtvrt století, považují podobné dotazování téměř za povinnost.

³⁶ VARYŠ, Vojtěch. *Kupte si raději další kalhoty, pane Peymanne. Divadelní noviny*, 14. 9. 2015. [\[online\]](#)

Důsledná analýza příčin i důsledků by patrně vydala na další samostatnou studii a věřím, že téma bude zpracováno.

PS:

Tempelhof je 3ha rozlehlý park ve městě Berlín.

Téma sezóny Volksbühne Berlin 2019/20: GESCHICHTSMASCHINE.

Od ledna 2019 je Chris Dercon součástí vedení Réunion des musées nationaux et du Grand Palais des Champs-Élysées Paris.

Od září 2021 povede divadlo Volksbühne pán na fotce dole: POLLESCH, René.



PRAMENY

Dostupnost všech URL ověřena 17. července 2019.

ANUSS, Evelyn. *Zukunft der Volksbühne neu verhandeln*. **Change**. [online]

URL: <https://www.change.org/p/zukunft-der-volksb%C3%BChne-neu-verhandeln>

BATYCKA, Dorian. *Activists Occupy Berlin's Famous Volksbühne Theater*. **Hyperallergic**, 24. 9. 2017. [online]

URL: <https://hyperallergic.com/402095/activists-occupy-berlins-famous-volksbuhne-theater/>

BATYCKA, Dorian. *Police Raid Berlin's Volksbühne Theater, Ending Six-Day Occupation*.

Hyperallergic, 28. 9. 2017. [online]

URL: <https://hyperallergic.com/402949/police-raid-volksbuhne-berlin-occupation/>

BROWN, Kate. *Police Swarm the Volksbühne Theater in Berlin to Remove Anti-Gentrification Art Collective*. **Artnet**, 28. 9. 2017. [online]

URL: <https://news.artnet.com/art-world/volksbuhne-police-occupation-1098815>

CASTORF, Frank – LAUDENBACH, Peter. *Am liebsten hätten sie veganes Theater*. *Frank Castorf - Peter Laudenbach Interviews 1996–2017*. **Theater der Zeit**. [online]

URL: <https://www.theaterderzeit.de/buch/am-liebsten-h%C3%A4tten-sie-veganes-theater-frank-castorf-peter-laudenbach/>

COLLECTIVE LETTER. *Open Letter to Chris Dercon: The Volksbühne Occupation and the Police*.

Google, 2019. [online]

URL: <https://docs.google.com/document/d/13woQlp3RBqo1mfyX9ZMvLahfltaoLrj7r4rNIF1XpQA/edit>

DETJE, Robin. *Rührung ist keine Kunst*. **Die Zeit**, 28. 9. 2017. [online]

URL: https://www.zeit.de/kultur/2017-09/volksbuehne-besetzung-raeumung-berlin-chris-dercon?fbclid=IwAR3E7qNR8_MTfM3b6ITM9V8lpovgiX0tiRuX3-WjWal6GUnYk6JDdB0mWAg

GOETZ, John - LAUDENBACH, Peter. *Die 255 Tage von Chris Dercon – Chronologie eines Desasters*. **Das Erste**. / **Süddeutsche Zeitung**. [online]

URL: <https://www.daserste.de/information/wissen-kultur/ttt/sendung/dossier-chris-dercon-100.html> or <https://projekte.sueddeutsche.de/artikel/kultur/intendant-der-volksbuehne-chris-dercons-scheitern-e608226/>

GREŠÁKOVÁ, Lýdia – NYTRA, Matěj. *ALTE NEUE VOLKSBÜHNE Kam povede snaha o modernizaci významné berlínské scény?* **A2**, #13/17. [online]

URL: <https://www.advojka.cz/archiv/2017/13/alte-neue-volksbuhne>

KÜVELER, Jan. „*Make Berlin Geil Again*“. **Welt**, 23. 9. 2017. [online]

URL: <https://www.welt.de/kultur/theater/article168962995/Make-Berlin-Geil-Again.html?fbclid=IwAR3D9yhVWomqLRx4exwxmOxRreSynmEM-e5g7lBdP8T-ZlauqX8zoWPTW>

KÜVELER, Jan. *Das Drama um Chris Dercon hat ein Ende*. **Welt**, 14. 4. 2018. [online]

URL: <https://www.welt.de/kultur/article175448041/Abgang-Chris-Dercon-geht-Wie-schoen-Und-jetzt.html>

LAUDENBACH, Peter. *Peter Laudenbach zum Ende von Chris Dercon an der Volksbühne*. **Tip Berlin**, 24. 4. 2018. [online]

URL: <https://www.tip-berlin.de/peter-laudenbach-zum-ende-von-chris-dercon-an-der-volksbuehne/>

MACINTYRE, A.: *Ztráta ctnosti*. Praha: **Oikoymenh**, 2004.

MARSHALL, Alex. *Volksbühne Theater in Berlin Names Artistic Director, Ending Leadership Crisis*. **The New York Times**, 12. 6. 2019. [online]

URL: <https://www.nytimes.com/2019/06/12/theater/volksbuhne-berlin-rene-pollesch.html>

MARSHALL, Alex. *After Strife in Berlin, Chris Dercon Is to Run the Grand Palais in Paris*. **The New York Times**, 8. 10. 2018. [online]

URL: <https://www.nytimes.com/2018/11/08/arts/design/chris-dercon-paris-grand-palais.html?searchResultPosition=7&module=inline>

Neues Personal und Ensemble an der Volksbühne Berlin. **Theater der Zeit**, 17. 7. 2019. [online]

URL: https://www.theaterderzeit.de/blog/meldungen/sonstiges/neues_personal_und_ensemble_an_der_volksb%C3%BChne_berlin/pdf/

Offener Brief. **Das Archiv der Akademie der Künste**, 20. 6. 2016. [online]

URL: https://www.volksbuehne.adk.de/deutsch/offener_brief/index.html

Open Letter. **Das Archiv der Akademie der Künste**, 20. 6. 2016. [online]

URL: https://www.volksbuehne.adk.de/english/calender/open_letter/index.html

PATOČKA, Josef. *Berlínští umělci obsadili divadlo Volksbühne, vyhlásili boj komercializaci*.

Deník Referendum, 27. 9. 2017. [online]

URL: <http://denikreferendum.cz/clanek/26146-berlinsti-umelci-obsadili-divadlo-volksbuhne-vyhlasil-boj-komercializaci>

PEARSON, Alex. *Activists occupy Berlin's famous Volksbühne theater, say they resist city's gentrification.* **Deutsche Welle**, 23. 9. 2017. [online]

URL: <https://p.dw.com/p/2kZ6W>

PERLSON, Hili. *Berlin's New Culture Senator Wants to 'Rethink' Chris Dercon's Appointment.* **Artnet**, 17. 11. 2016. [online]

URL: <https://news.artnet.com/art-world/new-berlin-culture-senator-751475>

PLACENTI, Stefania. *Re-shaping space, re-making theatre: the case of Teatro Valle Occupato between activism and art intervention.* **Interdisciplinary Italy**, 15. 4. 2019. [online]

URL: <http://www.interdisciplinaryitaly.org/re-shaping-space-re-making-theatre-case-teatro-valle-occupato-activism-art-intervention/>

ROGERS, Thomas. *Activists Occupy Volksbühne Theater in Berlin as Conflict Widens.* **The New York Times**, 24. 9. 2017. [online]

URL: <https://www.nytimes.com/2017/09/24/theater/activists-occupy-volksbuhne-theater-berlin.html>

SCHAPER, Rüdiger. *Dercons Volksbühne tanzt in die erste Saison.* **Der Tagesspiegel**, 10. 9. 2017. [online]

URL: <https://www.tagesspiegel.de/kultur/tempelhofer-feld-in-berlin-dercons-volksbuehne-tanzt-in-die-erste-saison/20307668.html>

SCHNEIDER, Ruth. *Much ado about nothing? Chris Dercon.* **Exberliner**, 14. 9. 2017. [online]

URL: <http://www.exberliner.com/whats-on/stage/interview-volksbuehne-chris-dercon/>

SEIDLER, Ulrich. *Räuberrad Das Volksbühnensymbol soll noch im September wieder aufgestellt werden.* **Berliner Zeitung**, 11. 9. 2018. [online]

URL: <https://www.berliner-zeitung.de/kultur/raeuberrad-das-volksbuehnensymbol-soll-noch-im-september-wieder-aufgestellt-werden-31251316>

SHEA, D. Christopher. *Plans for Volksbühne Theater Cause Worry About Berlin's Artistic Direction.* **The New York Times**, 5. července 2016. [online]

URL: <https://www.nytimes.com/2016/07/06/theater/plans-for-volksbuhne-theater-cause-worry-about-berlins-artistic-direction.html>

SIMON, Alfred – PANICI F. William. *The Theatre in May*. IN: *Yale French Studies* No. 46, *From Stage to Street* (1971). Str. 139-148. [online]

URL: https://www.jstor.org/stable/2929613?seq=1#metadata_info_tab_contents

SLAWSON, Nicole. *'Not acceptable': head of Berlin theatre hits out at Volksbühne occupation*.

The Guardian, 24. 9. 2017. [online]

URL: <https://www.theguardian.com/world/2017/sep/24/activists-occupy-berlin-volksbuhne-theatre-artistic-director-chris-dercon>

SLEVOGT, Esther. *Missionare im Niemandsraum*. **Nachtkritik**. [online]

URL: https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=15432:volksbuehne-fullscreen&catid=53:portraet-a-profil&Itemid=83

STAUB ZU GLITZER KOLLEKTIV. *Operation Staub zu Glitzer*. **Nachtkritik**. [online]

URL: https://www.nachtkritik.de/images/stories/pdf/B6112_Broschure.pdf

SVOBODA, Víték. *Aktivisti obsadili slavné berlínské divadlo Volksbühne. Protestují proti gentrifikaci*. **Radio Wave**, 25. 9. 2017. [online]

URL: <https://wave.rozhlas.cz/aktivisti-obsadili-slavne-berlinske-divadlo-volksbuhne-protestuji-proti-5988241?page=23>

VARYŠ, Vojtěch. *Kupte si raději další kalhoty, pane Peymanne*. **Divadelní noviny**, 14. 9. 2015.

[online] URL: <https://www.divadelni-noviny.cz/kupte-si-radeji-dalsi-kalhoty-pane-peymanne>

VAŠÍČKOVÁ, Yvona – RESLOVÁ, Marie – HERMAN, Josef. *Kancelář pro nechtěné otázky*. **Divadelní noviny**, 15. 12. 2016. [online]

URL: <https://www.divadelni-noviny.cz/kancelar-pro-nechtene-otazky>

Volksbühne seit 1914. **Das Archiv der Akademie der Künste**. [online] URL:

https://www.volksbuehne.adk.de/deutsch/volksbuehne/archiv/geschichte_des_hauses/index.html

WILL, Bruno. *Aufruf zur Gründung einer Freien Volksbühne*. **Berliner Volksblatt**, 28. 3. 1890, str. 5. [online]

URL: <http://fes.imageware.de/fes/web/>

WITT, Raban. *Spielplan-Recherche: „Volksbühne Berlin“, Erste Hälfte der Spielzeit 2017/18*.

Nachtkritik, 16. 8. 2017. [online]

URL: <https://www.nachtkritik.de/images/stories/pdf/Spielplan-Recherche-Stand-16.8.17.pdf>

WODAK, R. & MEYER, M.: *Methods of Critical Discourse Analysis*. **SAGE Publications**, 2009.