

***Karolina Prykowska-Michalak***

Uniwersytet Łódzki

ORCID 0000-0003-1560-1645

***Eliza Szymańska***

Uniwersytet Gdański

ORCID 0000-0002-6644-9631

---

## TEATR SPOŁECZNY, INTERKULTUROWY, POSTMIGRANCKI

**Social, Intercultural, Post-Migrant Theater**

**Abstrakt:** Badania teatru migrantów, jeden z głównych nurtów współczesnych badań teatralnych, szczególnie intensywnie prowadzone są w Niemczech, kraju o największej skali imigracji w Europie. Istotny ich wątek stanowi zagadnienie teatru postmigranckiego. W pracach Wolfganga Schneidera (2011) i Azadeh Sharifi (2017) zagadnienie to włączone zostało w szerszą refleksję nad zmianami struktur teatru niemieckiego oraz nad jego rozwojem. Badania te stanowią punkt wyjścia dla podjętej w artykule próby usytuowania działalności trzech teatrów (Teatr Kreatur, Theater der Migranten, Ballhaus Naunynstraße) w typologii teatru interkulturowego zaproponowanej przez Wolfganga Stinga (2011), by pokazać, jak można w jej ramach opisywać teatry migranckie i postmigranckie oraz jak praktyka i kontekst społeczny modyfikują rozumienie tej kategorii.

**Słowa kluczowe:** teatr niemiecki 1980–2020, teatr migrantów, teatr postmigrancki, teatr interkulturowy

**Abstract:** Research on migrant theater, one of the main currents of contemporary theater studies, is particularly strong in Germany, the country with the highest immigration rate in Europe. An important aspect of these studies is post-migrant theater. In the works of Wolfgang Schneider (2011) and Azadeh Sharifi (2017), this problem is discussed in the broader context of structural changes in German theater and its development. In the article, this research is the point of departure for an attempt to situate the activity of three theaters (Teatr Kreatur, Theater der Migranten, Ballhaus Naunynstraße) within the typology of intercultural theater proposed by Wolfgang Sting (2011), in order to demonstrate not only this framework's potential for describing migrant and post-migrant theaters, but also to show how theater practice and the social context modify the framework. (*Trans. Z. Ziemann*)

**Keywords:** German theater 1980–2020, migrant theater, postmigrant theater, intercultural theater

Teatr migrantów to jedno z ważnych społecznie, politycznie i etycznie zjawisk, które pozostają poza głównym nurtem debat teatralnych w Polsce. Warto zająć się nim z co najmniej trzech powodów. Po pierwsze, teatr dawnych i obecnych polskich migrantów współtworzy dziedzictwo kulturowe i poszerza jego granice<sup>1</sup>. Po drugie, w dynamicznie rozwijających się od kilku dekad badaniach kulturowych nad teatrem migrantów wypracowane zostały rozmaite kategorie i typologie, które nie były wykorzystywane na szerszą skalę w pracach dotyczących polskiego teatru emigracyjnego<sup>2</sup>. Po trzecie, badania nad polityką kulturalną krajów, w których liczba migrantów wzrasta systematycznie, stanowiąc mogą ważne źródło inspiracji w chwili, gdy także w Polsce ich przybywa. Opisane w tym artykule zagadnienia obecne są bowiem od dawna w badaniach kulturowych w Europie Zachodniej, głównie w Wielkiej Brytanii i w Niemczech, zarówno w dyskursie medialnym jak i naukowym.

W Niemczech, kraju o największej liczbie imigrantów w Europie (co ósmy mieszkaniec tego kraju nie jest Niemcem; szacuje się, że co czwarty ma korzenie migranckie)<sup>3</sup>, różne formy ich kulturowej aktywności od lat budzą zainteresowanie mediów, działaczy społecznych, polityków i badaczy. Niemiecki dyskurs wokół teatru i migracji będzie stanowić tutaj tło dla analizy działalności trzech wybranych teatrów tworzonych przez osoby z doświadczeniem migracyjnym, aby na ich przykładzie ukazać zmianę, jaka nastąpiła w ostatnich latach w sposobie samodefiniowania się teatrów offowych tworzonych przez migrantów i postmigrantów (dzieci i wnuki pokolenia migrantów). Obserwujemy bowiem wyraźną tendencję do eksponowania przez artystów własnego doświadczenia migracyjnego i czynienia go centralną osią działalności kulturowej. Wybrane przykłady

<sup>1</sup> Autorki prowadzą badania nad teatrem współczesnych polskich migrantów.

<sup>2</sup> Przykładem może być porządkujący i syntetyczny artykuł D. Kosińskiego i E. Orzechowskiego, który uwzględni działalność teatralną poza krajem do 1999, w tym wiele wariantów popularyzowania i funkcjonowania polskich przedstawień za granicą, ale nie posługuje się takimi kategoriami jak: teatr interkulturowy, transkulturowy czy postmigrancki, zob. eidem, *Teatr polski poza krajem*, [w:] *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku. Teatr-Widowisko*, red. M. Fik, Warszawa 2000.

<sup>3</sup> Informacje za: <https://mediendienst-integration.de/migration/bevoelkerung.html> [dostęp: 30 VII 2020].

– dwa teatry stworzone przez polskich migrantów (Teatr Kreatur i Theater der Migranten) oraz berliński ośrodek Ballhaus Naunynstraße – pozwolą ukazać z jednej strony przemiany w samoświadomości twórców z zapleczem migracyjnym, z drugiej zaś pewne aspekty procesu instytucjonalizacji teatru migranckiego i postmigranckiego w Niemczech.

## TEATR A MIGRACJA

Niemcy stosunkowo szybko zauważyli potencjał tematu migracji w literaturze i filmie. Świadczy o tym choćby fakt, że na listach kandydatów do utworzonej w 2005 roku, a dziś jednej z najbardziej prestiżowych nagród literackich Deutscher Buchpreis<sup>4</sup> pojawiają się nazwiska osób o migracyjnych korzeniach. W 2013 zdobyła ją Terézia Mora, a ostatnim laureatem jest Saša Stanišić – niemieckojęzyczny pisarz pochodzenia bośniacko-chorwackiego, w którego nagrodzonej powieści o wszystko mówiącym tytule *Herkunft* (Pochodzenie) właśnie doświadczenia migracyjne tworzą trzon narracji. Najdobitniejszym jednakże przykładem świadczącym o aktualnym sposobie myślenia o kulturze w Niemczech jest fakt, że powołana w 1985 nagroda literacka Chamisso-Preis, stworzona jako forma wsparcia pisarzy, dla których niemiecki nie jest językiem ojczystym, została w 2017 zlikwidowana, a sponsorująca ją Fundacja im. Roberta Boscha ogłosiła, że założone cele uważa za „zrealizowane”<sup>5</sup>. Likwidacja nagrody miała być przede wszystkim odpowiedzią na pojawiające się zarzuty, że dzielenie literatury na pisaną z jednej strony przez Niemców, z drugiej – po niemiecku przez osoby z zapleczem migracyjnym (o jej nazwę toczą się zresztą niezmiennie spory teoretyczne) jest *passé*<sup>6</sup>. Dziś trudno bowiem wyobrazić sobie niemiecką scenę literacką bez takich twórców, jak Emine Sevgi Özdamar, Feridun Zaimoğlu, Vladimir Vertlib, Ilja Trojanow, Yoko Tawada, czy wspo-

<sup>4</sup> Zob. A. Wąsik, *Recepcja współczesnej literatury niemieckiej w Polsce na przykładzie powieści nagrodzonych w konkursie Deutscher Buchpreis*, [w:] *Zrozumieć obcość. Recepcja literatury niemieckojęzycznej w Polsce po roku 1989*, red. M. Wolting, S. Wolting, Kraków 2016, s. 444.

<sup>5</sup> Zob. S. Kister, *Klassenziel erreicht – ohne Auszeichnung*, „Stuttgarter Nachrichten” [online 20 IX 2016], <https://www.stuttgarter-nachrichten.de/inhalt.chamisso-preis-wird-eingestellt-klassenziel-erreicht-ohne-auszeichnung.964383b1-3b2c-44e0-98d3-85b7ac2e0388.html> [dostęp: 06 VIII 2020]. Decyzję fundacji jako przedwczesną oprotestowało dwóch wcześniejszych laureatów nagrody Ilja Trojanow i José F. A. Oliver, eidem, *Ade, Chamisso-Preis?*, „Frankfurter Allgemeine Zeitung” [online 21 IX 2016], <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/debatten/kritik-an-bosch-stiftung-ade-chamisso-preis-14443175.html> [dostęp: 05 XI 2020].

<sup>6</sup> Na temat powstania, krytyki, modyfikacji i uzupełnień, a wreszcie zawieszenia nagrody zob. E. Pabis, *Nach und jenseits der «Chamisso-Literatur»*, „Zeitschrift für interkulturelle Germanistik” 2018 nr 9, s. 191 et passim.

mniani wyżej Terézia Mora i Saša Stanišić<sup>7</sup>, a niemiecką scenę filmową bez Fatiha Akina czy Feo Aladağa<sup>8</sup>.

Artyści wywodzący się ze środowisk migracyjnych z większym trudem znajdowali swoje miejsce w teatrze. W latach dziewięćdziesiątych, kiedy niemiecko-turecki film święcił już triumfy, próżno by szukać w niemieckich teatrach instytucjonalnych reżyserów czy aktorów o migranckich korzeniach<sup>9</sup>. Przed siedmiu laty niemiecki aktor indyjskiego pochodzenia Murali Perumal w liście otwartym do redaktorki „Süddeutsche Zeitung” Christiane Lutz stwierdził z goryczą, że w ciągu trzynastu lat pracy zawodowej nie zauważył, by aktorzy z wyraźnie widocznym pochodzeniem migracyjnym odgrywali na niemieckich scenach istotną rolę<sup>10</sup>. Wypowiedź Perumala nabrała szczególnego znaczenia w kontekście debaty o „blackfacing” w niemieckim teatrze, która przetoczyła się przez media w ostatnim czasie<sup>11</sup>. Wprawdzie pierwsi reżyserzy tureckiego pochodzenia, jak Neco Çelik, Nuran David Calis i Nurkan Erpulat, na początku millenium zaczęli powoli torować sobie drogę na niemieckie sceny, jednak jeszcze w 2010 Erpulat zauważał: „Twierdzę, że znam Shakespearea’a lepiej niż uliczne opowieści

<sup>7</sup> Dość blado na tym tle wypadają pisarze pochodzenia polskiego, których twórczość, nawet jeżeli powstaje w języku niemieckim, nie trafiła do szerokiego grona odbiorców, co potwierdza niejako tezę P. O. Loewa o „niewidzialności Polaków w Niemczech”, zob. idem, *My niewidzialni. Historia Polaków w Niemczech*, przeł. J. Górny, Warszawa 2017. Wyjątek stanowią jedynie Artur Becker i mieszkający oraz tworzący w Austrii Jurek Knapp. Por. D. Uffelmann, *Paradoxe der jüngsten nichtslavischen Literatur slavischer Migranten*, [w:] *Die Ost-West-Problematik in den europäischen Kulturen und Literaturen*, hrsg. S. Ulbrecht, H. Ulbrechtova, Praha–Dresden 2009, s. 604 et passim.

<sup>8</sup> Zob. H. Blumentrath, J. Bodenbug, R. Hillman, M. Wagner-Egelhaaf, *Transkulturalität. Türkisch-deutsche Konstellationen in Literatur und Film*, Münster 2007.

<sup>9</sup> Miejscem działalności osób z środowisk migracyjnych w Niemczech była od zawsze tzw. Freie Szene (Wolna Scena), a więc inicjatywy teatralne plasujące się poza mainstreamem teatrów publicznych, zaliczane do nurtów offowych. Por.: *Das Freie Theater im Europa der Gegenwart. Strukturen, Ästhetik, Kulturpolitik*, hrsg. M. Brauneck, Bielefeld 2016; H. Fülle, *Freies Theater. Die Modernisierung der deutschen Theaterlandschaft (1960–2010)*, Berlin 2016. Ostatnio zaś zaobserwować można coraz częściej pracę w formie projektów. Por. F. Schößler, Ch. Bähr, *Die Entdeckung der „Wirklichkeit“. Ökonomie, Politik und Soziales im zeitgenössischen Theater*, [w:] *Ökonomie im Theater der Gegenwart. Ästhetik, Produktion, Institution*, hrsg. idem, Bielefeld 2009, s. 11.

<sup>10</sup> Zob. M. Perumal, *Brief von Murali Perumal*, nachkritik.de [online 15 XII 2013], [https://nachkritik.de/index.php?option=com\\_content&view=article&id=8880:debatte-migranten-an-deutschen-theatern-ein-offener-brief-des-schauspielers-murali-perumal-an-die-sueddeutsche-zeitung&catid=101:debatte&Itemid=84](https://nachkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=8880:debatte-migranten-an-deutschen-theatern-ein-offener-brief-des-schauspielers-murali-perumal-an-die-sueddeutsche-zeitung&catid=101:debatte&Itemid=84) [dostęp: 30 VII 2020]. Z kolei bułgarski aktor Samuel Finzi, któremu udało się nawiązać współpracę z najbardziej uznanymi reżyserami scen niemieckich, uważa, iż nie dla wszystkich jest oczywistością, że jest on na scenie „jak wszyscy inni”. W wywiadzie udzielonym „Die deutsche Bühne” wspomina również, że w latach 90. XX w. aktorzy bułgarscy traktowani byli na scenach niemieckich jako postaci egzotyczne. Zob. M. Laages, „Ich bin nur vorläufig hier”, „Die deutsche Bühne” 2018 nr 12, s. 38.

<sup>11</sup> Zob. H. Voss, *Reflexion von ethnischer Identität (szuweisung) im deutschen Gegenwartstheater*, Marburg 2014, s. 13 et passim.

z Neukölln<sup>12</sup>. Ale dyrektorom teatrów brakowało do tej pory odwagi, aby pozwolić mi taki materiał inscenizować”<sup>13</sup>.

Niemieccy krytycy teatralni i teatrologzy zaczęli pisać o tych wykluczających mechanizmach stosunkowo późno. Pierwsze wyraziste wypowiedzi o tym, że teatr nie wykorzystuje potencjału osób z zapleczem migracyjnym pojawiły się mniej więcej dekadę temu. Postulaty włączenia migrantów w działalność instytucjonalnego teatru niemieckiego sformułował wtedy Wolfgang Schneider, jeden z wiodących badaczy migracji w teatrze, podkreślając, że nieobecność migrantów oraz tematów migracyjnych na scenie sprawia, że także na widowni nie ma osób o migracyjnych korzeniach, a to budzi niepokój o przyszłość teatru w kraju. Schneider opublikował swoje „Hildesheimer Thesen” (Hildesheimskie tezy) na łamach opiniotwórczego portalu nachtkritik.de, wieńcząc je stanowczą w tonie konkluzją:

Najwyraźniej nasza osławiona scena teatralna nie zareagowała we właściwy sposób na migrację, a różnorodność kulturowa nie stała się częścią życia codziennego teatru. A przecież to właśnie teatry miejskie i teatry poszczególnych landów określają się jako zwierciadła społeczeństwa. W naszym państwie aktorstwo pozostało jednak zdominowane przez Niemców. Nie tylko publiczność, ale także personel i produkcja teatralna nie odzwierciedlają wieloetnicznego społeczeństwa<sup>14</sup>.

Schneider nawoływał do głębokiej reformy teatru w Niemczech, której wynikiem miałyby być traktowanie migracji nie jako sytuacji wyjątkowej, ale jako powszechnego doświadczenia. W podobnym duchu wypowiadali się Klaus Hoffmann<sup>15</sup>, Franziska Schöbner<sup>16</sup> czy Björn Bicker. Bicker nie tylko apelował o większą otwartość teatru instytucjonalnego na sprawy migracji, lecz także o stworzenie nowej definicji kultury, w której migracja zostałaby ujęta jako norma<sup>17</sup>.

<sup>12</sup> Dzielnica Berlina, w której duży odsetek mieszkańców stanowią osoby z zapleczem migracyjnym.

<sup>13</sup> Zob. A. Sharifi, *Theater und Migration. Dokumentation, Einflüsse und Perspektiven im europäischen Theater*, [w:] *Das Freie Theater im Europa...*, op. cit., s. 418.

<sup>14</sup> Zob. W. Schneider, *Under Construction. Reformbedarf auf der Baustelle Theater*, [w:] *Theater planen und entwickeln. Kulturpolitische Konzeptionen zur Reform Darstellender Künste*, hrsg. idem, Bielefeld 2013, s. 22, przeł. E. S.

<sup>15</sup> Zob. K. Hoffmann, *Theater heute und die Interkulturalität*, <https://www.kulturrat.de/wp-content/uploads/2016/07/kkb-11.pdf> [dostęp: 27 VII 2020].

<sup>16</sup> Zob. F. Schöbner, *Drama und Theater nach 1989. Prekär; interkulturell, intermedial*, Erlangen 2013, s. 12.

<sup>17</sup> Zob. B. Bicker, *Theater als Parallelgesellschaft? Über das Verhältnis von Theater und Migration*, [w:] *No intergration?! Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Integrationsdebatte in Europa*, hrsg. S. Hess, J. Binder, J. Moser, Bielefeld 2009, s. 27.

## WOKÓŁ TEATRU INTERKULTUROWEGO

Christopher Balme, w artykule z 2007 zatytułowanym dość zaczepnie *Deutsches Welttheater?* (Niemiecki teatr świata?), dowodził, że: „interkulturowość wydaje się słowem obcym w niemieckim krajobrazie teatralnym”<sup>18</sup>. Jego prowokacyjna teza była wtedy kolejnym sposobem sformułowania postulatu wykorzystania potencjału migrantów w niemieckim teatrze instytucjonalnym. Jej istotę stanowiło ostrzeżenie, że rezygnacja z interkulturowego wymiaru oznacza zubożenie teatru.

Interkulturowość bowiem – rozumiana w pierwotnym znaczeniu terminu jako wzajemne przenikanie się dwóch (bądź więcej) obcych sobie kultur – była cechą teatru od początku jego istnienia<sup>19</sup>. Wymiana interkulturowa w teatrze zasadała się na tłumaczeniu i recepcji dramatów obcych, jej formą i źródłem były również spotkania grup wędrownych z różnych regionów czy krajów. Od XIX wieku, dzięki zwiększonym możliwościom podróżowania i rozwijającym się międzykontynentalnym relacjom handlowym, wzrosło zainteresowanie odległymi kulturami teatralnymi<sup>20</sup>. Według Eriki Fischer-Lichte świadome i produktywne spotkania z kulturami pozaeuropejskimi na początku XX wieku, zwłaszcza japońską i chińską, przyczyniły się do licznych innowacji estetycznych w teatrze tego okresu<sup>21</sup>. Fischer-Lichte podkreśla również, że właśnie w XX stuleciu teatr w stopniu większym niż wcześniej odegrał rolę platformy spotkań obcych sobie kultur<sup>22</sup>. Fascynacje teatralnymi kulturami Wschodu nasiliły się w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku<sup>23</sup>. W latach dziewięćdziesiątych największe sukcesy na scenach niemieckich odnosili kolejni twórcy, których działalność interpretowano w kontekście teatru interkulturowego: Sasha Waltz, Ong Ken Sen, Tadashi Suzuki, Ralph Lemon

<sup>18</sup> Ch. Balme, *Deutsches Welttheater?*, „Die deutsche Bühne” 2007 nr 5, s. 20, [http://die-deutsche-buehne.de/sites/default/files/archiv/files/DDB\\_2007\\_05\\_20\\_23.pdf](http://die-deutsche-buehne.de/sites/default/files/archiv/files/DDB_2007_05_20_23.pdf). Najnowszy artykuł Balme’go odczytać można jako swoiste orędzie na rzecz uznania kulturowej różnorodności społeczeństwa niemieckiego, idem, *Kultur ist Vermischung*, „Die deutsche Bühne” 2018 nr 12, s. 34–36, <https://www.die-deutsche-buehne.de/kultur-ist-vermischung> [dostęp: 10 XII 2020].

<sup>19</sup> Zob. E. Fischer-Lichte, *Das eigene und das fremde Theater*, Tübingen–Basel 1999, s. 9. Przykłady można mnożyć, poczynając od najbardziej znanych jak: wpływy teatru greckiego na rzymski i obu na klasyczny teatr francuski, obecność elementów komedii dell’arte u Molière’a, ibidem.

<sup>20</sup> Zob. Ch. Weiler, *Interkulturalität*, [w:] *Metzler Lexikon. Theatertheorie*, hrsg. E. Fischer-Lichte, D. Kolesch, M. Warstat, Stuttgart–Weimar 2005, s. 157.

<sup>21</sup> Zob. E. Fischer-Lichte, *Interculturalism in contemporary theatre*, [w:] *Intercultural Performance Reader*, ed. P. Pavis, London–New York 1996, s. 30. Bez odwołania się do azjatyckich form teatralnych niemożliwe jest zrozumienie koncepcji teatralnych Reinhardta, Artauda, Craiga, Copeau czy Brechta. Zob. też: Ch. Regus, *Interkulturelles Theater zu Beginn des 21. Jahrhunderts. Ästhetik, Politik, Postkolonialismus*, Bielefeld 2009; Z. Osiński, *Polskie kontakty teatralne z Orientem w XX wieku (cz. I: Kronika, cz. II: Studia)*, Gdańsk 2008.

<sup>22</sup> Zob. E. Fischer-Lichte, *Das eigene und das fremde Theater*, op. cit., s. 13.

<sup>23</sup> Choćby u Petera Brooka, Jerzego Grotowskiego, Eugenia Barby, Ariane Mnouchkine, Roberta Wilsona czy Roberto Ciulliego, by przywołać powszechnie znane nazwiska.



czy Karin Baier<sup>24</sup>. Wymiana interkulturowa przebiegała, rzecz jasna, w obu kierunkach. Europejska tradycja teatralna poddawana była zaskakującym niekiedy modyfikacjom w teatrze azjatyckim czy afrykańskim<sup>25</sup>. Christel Weiler w następujący sposób podsumowuje wzajemne wpływy i zrodzone z nich pytania, które badacze tych praktyk powinni stawiać sobie wciąż od nowa:

Owe wzajemne procesy wymiany przyniosły – często jako rezultat okropnych nieporozumień – nie tylko liczne estetyczne innowacje w poszczególnych kulturach teatralnych, ale dały teatrologii podstawy do stawiania ważnych pytań. Sformułować je można w następujący sposób: Czy wymiana interkulturowa w teatrze spełnia w każdej z kultur specyficzną funkcję? Czy istnieją na całym świecie podobne motywy? Czy przy przyswajaniu teatralnych elementów obcych kultur mówić możemy o nadużyciach, czy też procesy wymiany są konstytutywnym elementem kultur/teatru? [...] Jak rozróżnić możemy między tym co swoje, a tym co obce? Czy proces przyswojenia podlega refleksji twórców? Gdzie są granice zrozumienia? Jak z biegiem czasu zmieniły się formy przyswajania<sup>26</sup>?

Różne odpowiedzi na postawione przez Weiler pytania znaleźć można w licznych typologiach teatru interkulturowego<sup>27</sup>. Jednym z wariantów jest propozycja Wolfganga Stinga, która wydaje się szczególnie interesująca w kontekście badań nad polskim teatrem migrantów w Niemczech<sup>28</sup>. Sting zwraca uwagę na cztery możliwe formy funkcjonowania teatru interkulturowego. Pierwsza to egzotyzyacja, czyli próby budzenia zainteresowania obcą kulturą za sprawą ekspozowania jej obcości (na przykład na gościnnych występach czy festiwalach). Druga forma określana jako internacjonalizacja charakteryzuje wiele współczesnych zjawisk teatralnych, zwłaszcza teatr muzyczny czy teatr tańca. Sting podkreśla jednak, że sama współpraca ludzi z różnych krajów przy realizacji spektaklu nie wystarczy, by stworzyć teatr interkulturowy, jeśli spektakl powstaje w jednorodnej tradycji. Kolejną formą teatru interkulturowego to transkulturowość. Przywołując jako przykłady teatru Brooka<sup>29</sup> i Barby, Sting wskazuje, że podstawową strategią

<sup>24</sup> Zob. E. Fischer-Lichte, *Theaterwissenschaft. Eine Einführung in die Grundlagen des Faches*, Tübingen 2010, s. 175 et passim.

<sup>25</sup> Zob. Ch. Balme, *Deutsches Welttheater?*, op. cit., s. 22.

<sup>26</sup> Ch. Weiler, op. cit., s. 157, przeł. E. S.

<sup>27</sup> Do najbardziej znanych należą propozycje Schechnera, Pavis, Carlsona czy też w niemieckojęzycznym kręgu kulturowym Fischer-Lichte oraz Balmego.

<sup>28</sup> Zob. W. Sting, *Interkulturalität und Migration im Theater*, [w:] *Irritation und Vermittlung. Theater in einer interkulturellen und multireligiösen Gesellschaft*, hrsg. W. Sting, N. Köhler, K. Hoffmann, W. Weiße, D. Grießbach, Berlin 2010.

<sup>29</sup> Działalność Brooka poddana została ostrej krytyce przez Rustoma Bharuchę: teatralne praktyki orientalizacji oraz stereotypizacji (także poprzez redukcję istniejących różnic) stosowane w imię uniwersalizacji kultur w rzeczywistości oznaczały przystosowanie spektakli do oczekiwań i upodobań europejskiego widza. Zob. R. Bharucha, *Peter Brook's „Mahabharata”: A View from India*, „Framework” 1988 nr 35, s. 35.



jest tu szukanie płaszczyzny dialogu poza warstwą słowną i stworzenie takiej formy teatralnej wypowiedzi, która dla wielu jest zrozumiała. Czwarty wariant to zaczerpnięta z teorii Homi Bhabhy kulturowa hybrydyzacja<sup>30</sup>, polegająca na współistnieniu różnych tradycji i różnych form mieszanych relacji.

### TEATR POLSKICH MIGRANTÓW W NIEMCZECH

W siatkę Stinga można wpisać formy charakterystyczne dla teatru polskich migrantów w Niemczech. Wariant pierwszy w połączeniu z drugim realizował działający w latach dziewięćdziesiątych w Berlinie offowy Teatr Kreatur założony przez polskiego emigranta – malarza i reżysera Andreja (Andrzeja) Worona. Zespół złożony z zawodowych artystów różnych narodowości poszukiwał wspólnej uniwersalnej formy wyrazu. Woron przyjął strategię prezentacji elementów kultury polskiej, żydowskiej oraz bliżej niesprecyzowanej wschodnioeuropejskiej estetyki. Zyskał dzięki temu zainteresowanie poszukujących nowych form rozrywki mieszkańców najpierw Kreuzbergu, później całego Berlina. Już pierwszy spektakl *Sklepy cynamonowe* (*Die Zimtläden*, premiera 23 marca 1990 w Theatermanufaktur) był sukcesem, jaki nieczęsto odnoszą teatry offowe (zagrany sto trzydzieści razy, zarejestrowany przez stację telewizyjną Sat3). Teatr Kreatur trafił na sprzyjającą koniunkturę, jak pisze Hans-Peter Bayerdörfer<sup>31</sup>, pojawił się w momencie, w którym wzrosło w Niemczech zainteresowanie kulturą wschodniego sąsiada. Zespół Worona nie wykorzystywał statusu teatru migranckiego. W latach dziewięćdziesiątych byłoby to zresztą pojmowane raczej jako ograniczenie wynikające z niewystarczającej znajomości niemieckiego. Wywodzący się ze środowiska malarzy i plastyków Woron postawił głównie na pozawerbalne środki wyrazu, co bez wątpienia przyczyniło się do sukcesu artystycznego jego przedsięwzięcia. W 1992 przedstawienie *Das Ende des Armenhauses* (*Koniec przytulku* na podstawie prozy Izaaka Babla) zaproszono na berliński festiwal teatralny Berliner Theatertreffen<sup>32</sup>, a Andrej Woron został uznany przez miesięcznik „Theater heute” reżyserem sezonu 1992/93, chociaż miał na swoim koncie zaledwie dwa spektakle znane szerszej publiczności. W wywiadach<sup>33</sup>, udzielanych początkowo tylko berlińskiej, później także ogólnokrajowej niemieckiej prasie, Woron nie mówił wprost o migranckim pochodzeniu

<sup>30</sup> W. Sting, op. cit.

<sup>31</sup> H. P. Bayerdörfer, *Polnische „Kreaturen” für deutsche Zuschauer? Worons Theater in Berlin*, [w:] *Ein schwieriger Dialog Polnisch-deutsch-österreichische Theaterkontakte nach 1945*, red. M. Sugiera, Kraków 2000, s. 211–226.

<sup>32</sup> Był to bez wątpienia wyjątek w tradycji tego festiwalu, skupiającego tylko zawodowe teatry repertuarowe. Zob.: K. Prykowska-Michalak, *Kurtyna w górę! Relacje między teatrem polskim i teatrem niemieckim po 1990 roku*, Łódź 2012; R. Schaper, *Die Ausnahme und die Regel*, „Tip” 1992 nr 10, s. 64.

<sup>33</sup> Zob.: K. Prykowska-Michalak, op. cit.; R. Schaper, *Mehr Form weniger Inhalt*, „Tip” 1990 nr 14; A. Winter, *Das wird wirklich, kurwa, phänomenal sein*, „Berliner Zeitung” 30 I 1997.

i doświadczeniach, które być może wcale nie różniły się szczególnie od tych, jakie mieli mieszkańcy Niemiec wschodnich. Podkreślał głównie odmienność wrażliwości i romantyczną duszę Słowian<sup>34</sup>, czyniąc tę kategorię podstawową jakością scalającą elementy przedstawienia. Taka strategia pozwalała włączać do kolejnych spektakli nowych aktorów, zazwyczaj cudzoziemców – w sumie jedenastu narodowości – którzy ogrywali wybrane symbole kultury polskiej, żydowskiej czy rosyjskiej. Trudno byłoby zatem stwierdzić, że problematyka tych spektakli dotyczyła migranckich doświadczeń członków zespołu, problemów z asymilacją czy akulturacją. Teatr Worona ograniczał się raczej do reprezentacji pewnych stereotypów. Dlatego w typologii Stinga należałoby zaklasyfikować go jako teatr egzotyzujący, choć korzystający także z internacjonalizacji: twórcom zależało przede wszystkim na zainteresowaniu widzów obcą kulturą poprzez podkreślanie jej egzotyczności, ale starali się także uniwersalizować swoje spektakle, czyniąc ich podstawą pozasłowne środki wyrazu.

Nic więc dziwnego, że w miarę osvajania się publiczności z kulturą Europy Wschodniej estetyka Worona oparta na kilku symbolach dość szybko się wyczerpała. Ponadto pod koniec lat dziewięćdziesiątych zmieniła się organizacja pracy teatrów offowych: zaczęły one łączyć się z teatrami miejskimi jako sceny alternatywne. Był to jednak proces skomplikowany. W przypadku teatru Worona, który pod swoje skrzydła przyjęła Volksbühne kierowana wówczas przez Castrofa, okazało się to zbyt dużym wyzwaniem: na wielkiej scenie trudno było wykorzystać chwyt z teatru *stricte* kameralnego.

Znacząca pozycja Teatru Kreatur na mapie teatralnej Berlina na początku lat dziewięćdziesiątych przyczyniła się jednak niewątpliwie do wzrostu rangi teatrów offowych, reprezentatywnych dla migracyjnego tygla, jakim było i jest to miasto. W czasach sukcesów zespołu Worona nie funkcjonowało jeszcze pojęcie teatru migranckiego ani postmigranckiego jako określenie statusu bytowego i artystycznego zarazem. Woron nie akcentował migranckiej tożsamości, lecz wykorzystał istniejącą wtedy w Niemczech koniunkturę:

Ugruntował, zbudowany jeszcze w czasach gościnnych spektakli Kantora, paradygmat innej wrażliwości, innej teatralnej stylistyki polskiego teatru, dalekiej od realizmu czy intelektualnego angażowania doświadczanego w teatrze niemieckim. Właśnie ta odmienność stylistyk – nazywana także Ostblockästhetik, jak pokazują badania, stała się dla niemieckiej publiczności interesująca<sup>35</sup>.

Teatr Kreatur był potencjalnie atrakcyjny również dla cudzoziemców nieuczęszczających do miejskich teatrów między innymi z powodu bariery językowej, a także

<sup>34</sup> Zob. D. Kaman, *Theater der Maler in Deutschland und Polen*, Münster 2001, s. 266.

<sup>35</sup> K. Prykowska-Michalak, op. cit., s. 137.

dla dużego grona młodych mieszkańców Berlina, których sceny takie jak Berliner Ensemble czy Deutsches Theater odstraszały mieszczańską widownią.

W zupełnie innym miejscu siatki zaproponowanej przez Stinga usytuować można Theater der Migranten (Teatr Migrantów), podkreślający swoje zaplecze migracyjne już w nazwie, założony przez Manfreda Olka Witta w 2008 w etnicznie zróżnicowanej dzielnicy Berlina Neukölln<sup>36</sup>. Na wzór organizowanych w Anglii projektów *community dance* Witt tworzy teatr transkulturowy, odwołując się do potencjału artystycznego osób mieszkających w okolicy<sup>37</sup>. Z formułą *community dance* najmocniej łączy to przedsięwzięcie przekonanie reżysera, że owocem wspólnej pracy nad projektem jest nie tyle przedstawienie, ile trwała zmiana nastawienia i zachowania osób w nim uczestniczących<sup>38</sup>. Idea pracy teatralnej, która ma prowadzić do zmiany w świadomości zarówno uczestników projektów, jak i widzów, nawiązuje do *special projects* Grotowskiego<sup>39</sup>, teatru więziennego, teatru szkolnego czy też teatru funkcjonującego na obszarze działań wojennych<sup>40</sup>. W takim nastawieniu wyczuwalne są doświadczenia życiowe samego reżysera, który na własnej skórze odczuł zdiagnozowaną przez Perumala marginalizację<sup>41</sup>. Witt zasługuje więc na miano interkulturowego innowatora, jakim określa się organizatorów, aktywistów czy artystów, którzy z powodu własnych doświadczeń migracyjnych i związanej z nimi dyskryminacji chcą przeciwdziałać stygmaty-

<sup>36</sup> Zob. artykuły, które stanowią podstawę niniejszych rozważań: E. Szymańska, *Berliński „Teatr migrantów” Olka Witta a program interkultury*, [w:] *Między językami, kulturami, literaturami. Polska literatura (e)migracyjna w Berlinie i Sztokholmie po 1981 roku*, red. E. Tedorowicz-Helmann, J. Gesche, wpółpr. M. Brandt, Sztokholm 2013, s. 133–146; eadem, *Theater und Migration – Olek Witts „Theater der Migranten” aus interkultureller Perspektive*, [w:] *Bild-Reflexion-Dialog. Interkulturelle Perspektiven in der Literatur und im Theater*, red. M. Borzyszkowska-Szewczyk, E. Szymańska, A. Telaar, Gdańsk 2014, s. 245–256. Innymi ważnymi teatrami polskich migrantów, które działały w Niemczech od lat 80. XX w., są: Transformtheater Henryka Baranowskiego (1981–1991, Berlin), Polnisches Theater Kiel Tadeusza Galii (od 1982, Kiel), Actor’s Studio Pullheim Michała Noconia (1992–2004, Köln), Teatr Studio am Salzuffer – Tadeusz Różewicz Bühne Janiny Szarek i Olava Münzberga (od 2004, Berlin). Na temat działalności tych teatrów powstaje monografia E. Szymańskiej *Interkulturelle Theaterstrategien. Polnisches (E)Migrantentheater in Deutschland*. Ciekawą inicjatywą jest też Polnisches Theater Berlin prowadzony przez Przemysława Wojcieszka, który ma za sobą dwie premiery – *Światłanę* (Berlin, 20 XII 2019) i *Scenariusz dla trzech aktorek* (Berlin, 10 VII 2020).

<sup>37</sup> Zob. *Wir brauchen nachbarschaftliche Strukturen. Ein Interview mit Olek Witt*, [w:] *Über die Teilhabe in der Kunst. Zwischen Anspruch und Wirklichkeit*, Bonn 2016, s. 55–57, [https://issuu.com/montagstiftungen/docs/\\_berditeilhabeinderkunst\\_mkg/55](https://issuu.com/montagstiftungen/docs/_berditeilhabeinderkunst_mkg/55) [dostęp: 22 XII 2020].

<sup>38</sup> Wywiad przeprowadzony przez E. Szymańską 27 I 2012 w Berlin-Neukölln, wszystkie cytaty z wywiadów przeł. E. S., pełne teksty w zbiorach autorki.

<sup>39</sup> Witt w jednym z wywiadów przywołuje Grotowskiego jako jednego ze swoich mistrzów, przede wszystkim w kontekście „wspólnoty przeżycia”. Wywiad przeprowadzony przez E. Szymańską 17 IV 2016 w Berlin-Neukölln.

<sup>40</sup> Zob. E. Fischer-Lichte, *Przedstawienia kulturowe*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, „Didaskalia” nr 101 (2011), s. 49.

<sup>41</sup> Wywiad przeprowadzony przez E. Szymańską 27 I 2012 w Berlin-Neukölln.

zacji migrantów, aktywnie definiując swoją tożsamość. Interkulturowi innowatorzy często postrzegają siebie jako buntowników<sup>42</sup>. Gest stworzenia teatru pomyślanego jako platforma wypowiedzi dla ludzi, którzy w życiu codziennym doświadczają marginalizacji i stygmatyzacji, traktować można w tym kontekście jako wyraz swoistego buntu.

Cechą charakterystyczną teatru Witta jest „estetyka socjalna” (*soziale Ästhetik*). Takim określeniem Sting obejmuje formy, o których kształcie przesądza bliska uczestnikom tematyka przedstawić<sup>43</sup>. Drugim wyróżnikiem jest zasada „uczestnictwa w sztuce”, której celem jest wprowadzenie sztuki w życie codzienne oraz udzielenie głosu grupom społecznym do tej pory marginalizowanym w dyskursie publicznym. Przedsięwzięcie Witta mieści się zatem w kategorii *applied theatre*. Na gruncie niemieckim Matthias Warstat objął nią wiele różnych wariantów społecznego wykorzystania teatru: teatr w pracy socjalnej i socjalno-terapeutycznej; teatr w edukacji, projekty teatralno-pedagogiczne i teatralne kluby młodzieżowe; terapia przez dramat, psychodrama; teatr w więzieniu; teatr w przedsiębiorstwie; teatr pomagający w pokonaniu kryzysów politycznych i kryzysów przemocowych<sup>44</sup>.

Propozycja Witta skłania do poszerzenia typologii Warstata o kategorię teatru zorientowanego na wypracowanie struktur dobrosąsiedzkich. W jego teatrze realizowany jest bowiem szeroko dyskutowany zwrot partycypacyjny, w którym zaciera się granica między sztuką a pracą socjalną, a na pierwszy plan wysuwa się tematyka społeczna, nie zaś przeżycie estetyczne<sup>45</sup>. Erika Fischer-Lichte nieprzypadkowo podkreśla, że w ramach estetyki performatywności niemożliwe jest narysowanie jednoznacznej granicy między sztuką a życiem społeczno-politycznym. Co więcej, sama współobecność cielesna aktorów i uczestników przedstawienia stanowi jej zdaniem gwarancję, że estetyka, kultura społeczna i polityka wiążą się ze sobą nierozzerwalnie<sup>46</sup>. Wolfgang Sting dopowiada, że wymiar polityczny jest stałym komponentem estetyki teatru interkulturowego, ponieważ właśnie poprzez formę estetyczną aktualizowana jest problematyka różnic (*Differenz*) oraz (nie) równości szans społecznych<sup>47</sup>. W ten nurt myślenia włącza się świadomie Theater der Migranten. Olek Witt, wierząc, że „wspólna praca teatralna może też stanowić

<sup>42</sup> Zob. M. Terkessidis, *Interkultur*, Berlin 2010, s. 218.

<sup>43</sup> Zob. W. Sting, op. cit., s. 25.

<sup>44</sup> M. Warstat, J. Heinicke, J. K. Kalu et al., *Applied Theater: Theater der Intervention*, [w:] *Theater als Intervention. Politiken ästhetischer Praxis*, hrsg. eidem, Berlin 2015, s. 9.

<sup>45</sup> A. Bailey, M. Englert, *Partizipation. Teilhabe durch Kunst*, [w:] *Über die Teilhabe...*, op. cit., s. 117, [https://issuu.com/montagstiftungen/docs/\\_berdieteilhabeinderkunst\\_mkg/117](https://issuu.com/montagstiftungen/docs/_berdieteilhabeinderkunst_mkg/117) [dostęp: 22 XII 2020].

<sup>46</sup> Zob. E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera. Kraków 2008, s. 67.

<sup>47</sup> W. Sting, op. cit., s. 23.

model demokratyczny, szczególnie dla osób z różnych struktur rodzinnych<sup>48</sup>, deklaruje, że w teatrze chce łączyć w sposób płynny trzy główne obszary: estetykę, kwestie społeczne oraz politykę<sup>49</sup>.

Lokując swoje działania „na styku polityki i sztuki”<sup>50</sup>, Witt wpisuje się w obręb działań charakterystycznych dla teatrów postmigranckich. Wprawdzie nie należy do pokolenia postmigrantów (zamieszkał w Niemczech z rodzicami w wieku 17 lat), w swoich licznych projektach czerpie jednak z potencjału, jaki niesie ze sobą praca w zespole, którego znaczną część to postmigranci. W pierwszym projekcie – zrealizowanym w 2008 *Oppelner Straße – eine theatrale Reise auf den Spuren von Emin Pascha und anderen Wandervögeln* (Ulica Opolska – teatralna podróż śladami Emina Paschy i innych ptaków wędrownych) – Witt odwoływał się do biografii osób w nim uczestniczących, które pochodziły z Polski, Libanu, Izraela, Turcji, Filipin, Zambii czy Australii. W przedstawieniu pojawiły się więc rozmaite problemy interkulturowe: tożsamość, przynależność, poczucie inności czy też obcości, strategie włączania bądź wyłączania osób z zapleczem migracyjnym z dyskursu publicznego. Przede wszystkim jednak uwydatniono transkulturowe nastawienie uczestników do kwestii migracyjnych i ich przekonanie, że trwała zmiana miejsca zamieszkania stanowi w dzisiejszej liminalnej rzeczywistości swoistą normę. Witt udzielił głosu osobom, które reprezentując kulturową różnorodność społeczeństwa niemieckiego, jednocześnie nie chcą, by przypinano im łatkę „obcego”. W jego teatrze funkcjonują one jako stały i naturalny komponent niemieckiego życia społecznego.

Projekt z 2013 roku *Mittendrin* (Pośrodku) dowodzi jednak, że nie zawsze i nie dla wszystkich jest to oczywiste. Witt odnosi się w nim krytycznie do stereotypowo ukształtowanego obrazu migranta. W jednej z opowieści uczestnik projektu mówi o policjantce, która jego jazdę po niewłaściwej stronie ścieżki rowerowej skomentowała słowami „typowy napływowy”. Oburzyło go to tym bardziej, że pochodził co prawda z rodziny o korzeniach tureckich, ale sam urodził się już w Berlinie. Scena ta w sposób dobitny pokazuje, że „migranckość” bywa przypisywana ludziom wbrew ich rozumieniu własnej tożsamości, jest więc projekcją oceniającego, nie zaś rzeczywistością ocenianego. Główny trzon przedstawienia stanowią jednak historie osób z dziesięciu różnych krajów, które mają za sobą doświadczenia migracji i podsumowują je słowami: „zmiana jest jedyną stałą”<sup>51</sup>. To wyraźna manifestacja formuły „bycia w ruchu” jako transkulturowej formy funkcjonowania. Formuła ta w połączeniu z przekonaniem reżysera, że „wszyscy

<sup>48</sup> <https://neukoelln-plus.de/meldung/news/theater-ist-integration-mit-spielfreude-interview-mit-huelya-karci-winfried-tobias-und-olek-witt/> [dostęp: 04 VIII 2020], przeł. E. S.

<sup>49</sup> Por. wywiad przeprowadzony przez E. Szymańską 27 II 2012 w Berlin-Neukölln.

<sup>50</sup> Por. wywiad przeprowadzony przez E. Szymańską 17 IV 2016 w Berlin-Neukölln.

<sup>51</sup> Zapis DVD przedstawienia *Mittendrin*, prywatne archiwum reżysera.

jesteśmy migrantami”<sup>52</sup>, współtworzy oś, wokół której obraca się transkulturowe podejście Witta do kwestii migracji. Jego projekty w Theater der Migranten stanowią swego rodzaju pomost między teatrem interkulturowym w jego transkulturowej odsłonie a teatrem postmigranckim.

## TEATR POSTMIGRANCKI

Pojęcie „postmigrancki”, upowszechnione w kulturze anglosaskiej na początku XXI wieku, na gruncie niemieckim przyswojone zostało dzięki ludziom teatru, między innymi Shermin (Şermin) Langhoff, i naukowcom takim jak Erol Yildiz, socjolog z Uniwersytetu w Innsbrucku, czy Azadeh Sharifi, badaczka teatru z Uniwersytetu Ludwiga-Maximiliana w Monachium<sup>53</sup>. Wprowadzenie tego terminu w Niemczech przez osoby z osobistym doświadczeniem migranckim przyczyniło się do jego legitymizacji. W 2009 Shermin Langhoff, kierująca wówczas Ballhaus Naunynstraße w dzielnicy Kreuzberg, mówiła:

Około dziesięć lat temu poznałam termin „postmigrant” dzięki angloamerykańskim studiom literackim. Ma to dla mnie sens, że historie opowiadane przez drugie i trzecie pokolenie określamy w inny sposób. Pozostawiony jest kontekst migracji, ale mówią o niej ci, którzy w ogóle nie zmienili na stałe swojego miejsca zamieszkania. Po prostu postmigranci<sup>54</sup>.

Słowa Langhoff obudziły zainteresowanie koncepcją postmigranckości. W późniejszych wypowiedziach reżyserka podkreślała, że określenie jej teatru jako postmigranckiego oznacza,

że jest w nim krytycznie kwestionowana dotychczasowa narracja, produkcja i odbiór opowieści o migracji oraz o migrantach. Produkujemy te historie na nowo, otwierając możliwości nowego odbioru<sup>55</sup>.

Wśród opowieści o migrantach najczęściej powracających w niemieckich mediach, telewizji i filmach były historie o krzywdzonych kobietach pochodzących z Turcji. Przez wiele lat, jak uważa Yasemin Yildiz, problem ten był definiowany jako problem kultury islamskiej:

<sup>52</sup> Wywiad przeprowadzony przez E. Szymańską 27 I 2012 w Berlin-Neukölln.

<sup>53</sup> Azadeh Sharifi realizuje tam projekt *Teatr (post)migrancki w historii teatru niemieckiego – (nie)ciągłość estetyki i narracji*.

<sup>54</sup> S. Langhoff, *Wir inszenieren kein Getto-Theater*, „die tageszeitung” [online 18 IV 2009], <https://taz.de/Wir-inszenieren-kein-Getto-Theater/!674193/> [dostęp: 30 VII 2020], przeł. K. P. M.

<sup>55</sup> „50 Jahre Scheinehe”: *Deutsche, Türken, Integration und postmigrantisches Theater*, „Deutschlandfunk” [online 21 VIII 2011], [https://www.deutschlandfunk.de/50-jahre-scheinehe-deutsche-tuerken-integration-und.911.de.html?dram:article\\_id=128276](https://www.deutschlandfunk.de/50-jahre-scheinehe-deutsche-tuerken-integration-und.911.de.html?dram:article_id=128276) [dostęp: 30 VII 2020], przeł. K. P. M.



W ciągu ostatnich trzech dziesięcioleci cierpienie ofiar było wielokrotnie przedstawiane jako spowodowane przez kulturę turecką, która z kolei była utożsamiana z zacofaniem i pełnym przemocą patriachatem – tym samym dyskurs etniczno-narodowy przeszedł w religijny<sup>56</sup>.

Tymczasem hasło „postmigrancki” to termin oznaczający walkę ze stereotypem tureckiego migranta, gdyż przedrostek post- oznacza spojrzenie z dystansu. Erol Yildiz uważa, że termin

„postmigrant” obejmuje dekonstruującym spojrzeniem interpretacje, które polaryzują miejscowych i migrantów. To perspektywa duchowo bliska genealogii Foucaulta czy krytycznym ideologicznie teoriom postkolonialnym. Akcentuje splątania, nakładania się i przejścia, a zatem – w przeciwieństwie do konwencjonalnego myślenia izolującego – otwiera możliwość realistycznego podejścia do rzeczywistości<sup>57</sup>.

Miejscem twórczości artystycznej postmigrantów stał się Ballhaus Naunynsstraße – ośrodek zlokalizowany w robotniczej dzielnicy Kreuzberg w zachodniej części Berlina<sup>58</sup>. Otwartą w 1983 salę teatralną dla niezależnych teatrów i międzynarodowych produkcji przekształcono w 2008 – po gruntownej renowacji – w ośrodek skupiający niezależnych, profesjonalnych artystów pochodzących z rodzin o przeszłości migranckiej. Jego szefową została Langhoff. Znana z pracy w tego rodzaju środowiskach między innymi w ramach festiwalu „Beyond Belonging – Migration” w HAU, miała wszystkie cechy dobrego menadżera, była akceptowana przez środowisko jako osoba o tureckich korzeniach, a jednocześnie posiadała wyczuć artystyczne<sup>59</sup>.

Na inaugurację Ballhaus Naunynsstraße w 2008 zorganizowano festiwal młodego teatru postmigranckiego „Dogland”. Opowiadane na scenie historie migrantów oraz historie kwestionujące granice – zarówno terytorialne, jak i kulturowe – cieszyły się wielkim powodzeniem. Kierownictwo teatru donosiło o wykorzystaniu miejsc na widowni w dziewięćdziesięciu procentach oraz zróżnicowanej strukturze publiczności. Ballhaus odwiedza ponadprzeciętna, w porównaniu z resztą teatrów w Niemczech, liczba młodych ludzi zainteresowanych kulturą

<sup>56</sup> Zob. Y. Yildiz, *Turkish girls, Allah's daughters, and the contemporary German subject: itinerary of a figure*, [http://yyildiz.weebly.com/uploads/2/5/2/8/2528064/yildiz\\_turkish\\_girls.pdf](http://yyildiz.weebly.com/uploads/2/5/2/8/2528064/yildiz_turkish_girls.pdf) [dostęp: 30 VII 2020], przeł. K. P. M.

<sup>57</sup> Zob. *Nach der Migration Postmigrantische Perspektiven jenseits der Parallelgesellschaft*, hrsg. E. Yildiz, M. Hill, Bielefeld 2014, s. 12, przeł. K. P. M.

<sup>58</sup> Z dzielnicą Kreuzberg związany jest mit wskazujący, że jest to trzecie pod względem liczby ludności tureckie miasto świata. Por. J. Hein, *Berlin. Hipsterska Stolica Europy*, przeł. K. Markiewicz, Kraków 2016, s. 55.

<sup>59</sup> Nie bez znaczenia był też fakt, że jako żona Lukasa Langhoffa należała do znanej niemieckiej rodziny teatralnej Langhoffów (ojciec Thomas – reżyser teatralny, długoletni dyrektor Deutsches Theater, wuj Matthias – reżyser związany z Berliner Ensemble, dziadek Wolfgang – reżyser i wieloletni dyrektor Deutsches Theater).



i teatrem. Znaczna część widowni to osoby z biografiami migracyjnymi, a przede wszystkim mieszkańcy dzielnicy Kreuzberg, czyli sąsiedzi. Artyści, którzy grają lub reżyserują w Ballhaus Naunynstraße, urodzili się głównie w Niemczech lub przynajmniej przybyli do Niemiec w młodym wieku, dorastali zatem w społeczeństwie niemieckim. Łączą doświadczenie kultury niemieckiej i niemieckiego systemu edukacji z doświadczeniem innej tradycji w jakiś sposób kulturowanej w rodzinach. Większość studiowała reżyserię lub aktorstwo w niemieckich szkołach teatralnych i jest na początku kariery artystycznej. Ballhaus Naunynstraße, jak pisze Azadeh Sharifi, „postrzega siebie jako «bank talentów i trampolinę do klasycznych instytucji kultury» dla artystów-postmigrantów”<sup>60</sup>. Twórcy, którzy rozpoczęli tam karierę, Nuran David Çalış, Neco Çelik i Nurkan Erpulat, są dziś znanymi na niemieckiej scenie teatralnej reżyserami i współpracują także z teatrami instytucjonalnymi (Schauspiel Bochum, Deutsches Theater Berlin, Theater Bremen, Düsseldorfer Schauspielhaus czy Münchner Kammerspiele).

Największym sukcesem Ballhaus Naunynstraße było niewątpliwie przedstawienie *Verrücktes Blut*<sup>61</sup> (*Wściekła krew*), obecnie przeniesione do Maxim Gorki Theater, którym od 2013 kieruje Shermin Langhoff. *Wściekła krew* to sztuka Nurkana Erpulata i Jensa Hillje, która powstała na podstawie filmu *La Journée de la jupe* (*Pokolenie nienawiści*) Jean-Paula Lilienfelda. Akcja rozgrywa się we współczesnej niemieckiej szkole – słabo przygotowanej pod względem programów kształcenia i treści edukacyjnych do zmieniającego się dynamicznie wieloetnicznego społeczeństwa: „jest to niesamowity taniec gatunków od thrilleru przez komedię do melodramatu i [...] dekonstrukcja wszystkich rzekomo czystych tożsamości”<sup>62</sup>. *Wściekła krew* ugruntowała pozycję nie tylko Langhoff, ale także reżysera Nurkana Erpulata. Praktyki teatru offowego zostały więc z sukcesem przeniesione do miejskiego teatru, który już dwukrotnie w 2013 i 2016 został wybrany teatrem roku w rankingu miesięcznika „Theater heute”, a w 2016 Langhoff i ówczesny współdyrektor Hillje otrzymali także nagrodę w dziedzinie teatru od miasta Berlina oraz doroczne wyróżnienie fundacji Preußische Seehandlung. Pod koniec 2019 umowa z Langhoff została przedłużona, berlińskie władze sprzyjają zatem kontynuacji tej koncepcji teatru, choć rosnące znaczenie partii Alternative für Deutschland (AfD) protestującej przeciwko tego rodzaju scenom nie ułatwia ich codziennego funkcjonowania.

<sup>60</sup> A. Sharifi, *Postmigrantisches Theater. Eine neue Agenda für die deutschen Bühnen*, [w:] *Theater und Migration. Herausforderungen für Kulturpolitik und Theaterpraxis*, hrsg. W. Schneider, Bielefeld 2011, s. 39.

<sup>61</sup> *Verrücktes Blut* Erpulata i Hillje, reż. N. Erpulat, scen. M. Willi, prem. 9 IX 2010 w Ballhaus Naunynstraße w Berlinie (kooprodukcja Rhurtriennale). Spektakl pokazywano w 2012 na festiwalu „Kontakt” w Toruniu.

<sup>62</sup> <https://www.gorki.de/de/verruecktes-blut> [dostęp: 20 I 2020], przeł. K. P. M.

Teatr postmigrancki istnieje nie tylko w Berlinie. Niezwykle ciekawe inicjatywy rozwijają się także w Hamburgu w ośrodku Migrantpolitan, który definiuje się jako

laboratorium i miejsce spotkań, w którym testuje się i rozwija nowe formy wspólnego życia, pracy i świętowania. Miejsce, które pozostawia za sobą społeczne rozróżnienia na „refugees” i „locals”, którego uczestnicy wspólnie tworzą kosmopolityczne wizje<sup>63</sup>.

Ośrodek ten jest organizatorem festiwalu KRASS realizowanego wspólnie z międzynarodowym Kampangel. Inna tradycja kształtowała teatr migrantów w Monachium. W latach 1995–2010 zespoły tego typu gościły w Gasteig. Następnie centrum działań teatru migranckiego przeniosło się do Kammerspiele, gdzie od początku dyrekcji Matthiasa Lilienthala (2015/16) na kilku scenach odbywa się stały dialog widowni z twórcami o korzeniach migranckich. W 2016 powstał Theater Grenzlos (Teatr bez granic) realizujący artystyczne projekty teatralne z młodzieżą ze środowiska uchodźców. Jego działania prowadzone są w ramach stałego programu centrum kultury Mohr-Villa, stawiającego na integrację społeczną i przeciwdziałanie dyskryminacji rasowej. Tego rodzaju ośrodki są owocem tzw. nowej polityki kulturalnej<sup>64</sup>, w której doprecyzowano pojęcie „kultura dla wszystkich” i propaguje się wizję kultury jako przestrzeni dialogu interkulturowego. Formą realizacji tej idei jest tworzenie miejsc i ofert programowych uwzględniających multietniczny charakter społeczeństwa. Dialog ma być bowiem wypracowywany dzięki sztuce i wspólnym działaniom artystycznym.

### TEATR POSTMIGRANCKI – PERSPEKTYWY ROZWOJU

Przedstawione przykłady działalności teatralnej migrantów i postmigrantów w Niemczech pokazują, w jak różny sposób można lokować swoją działalność w obrębie teatru interkulturowego oraz postmigranckiego – czy to egzotyzując własną kulturę, czy to szukając kontekstów transkulturowych, czy też wreszcie próbując w sposób zdecydowany zerwać ze stereotypizacją poszczególnych kultur. Wszystkie te strategie pozwalają reżyserom-(post)migrantom nie tylko odnaleźć swoje miejsce na teatralnej mapie Niemiec, lecz także włączyć się w prowadzone od lat dyskusje nad przyszłością teatru i kierunkiem, w którym powinien on podążać w zmieniającej się sytuacji demograficznej. Szczególnie istotny jest w tej dyskusji głos teatru postmigranckiego. Z perspektywy polskiej przemiany

<sup>63</sup> Por. <https://www.migrantpolitan.com> [dostęp: 20 XI 2020].

<sup>64</sup> B. Mandel, *Audience Development, Kulturelle Bildung, Kulturentwicklungsplanung, Community Building. Konzepte zur Reduzierung der sozialen Selektivität des öffentlich geförderten Kulturangebots*, <https://www.kubi-online.de/artikel/audience-development-kulturelle-bildung-kulturentwicklungsplanung-community-building> [dostęp: 20 XI 2020].

niemieckiego teatru migranckiego i postmigranckiego stanowią bezcenne pole doświadczeń, z których być może przyjdzie nam korzystać w przyszłości.

Niemiecki teatr instytucjonalny powinien i zapewne będzie szukać nowych tematów i nowej estetyki, by w odpowiedni sposób wprowadzać w praktyki teatralne problemy społeczne związane z kryzysem uchodźczym i migracjami. Podpowiedzi można znaleźć już dziś właśnie w teatrze postmigranckim. Z natury swojej udziela on bowiem głosu tym, którzy doświadczenie funkcjonowania na styku dwóch (bądź więcej) kultur mają już za sobą i dzięki temu mogą pełnić rolę przewodników po meandrach życia w społeczeństwie multietnicznym, propagując przekaz transkulturowy, nie zaś ideę „zderzenia cywilizacji”<sup>65</sup>. Teatr postmigrancki w naturalny sposób może stać się zatem przestrzenią, w której różne wizje tożsamości, przyszłości i wspólnego funkcjonowania w obrębie jednego społeczeństwa wchodzi w produktywny dialog.

---

<sup>65</sup> Zob. S. P. Huntington, *Zderzenie cywilizacji*, przeł. H. Jankowska, Warszawa 2007.