

Corinna Hirle*

WSPIERANIE WSPÓŁCZESNEJ, NIEMIECKOJĘZYCZNEJ DRAMATURGII SZWAJCARSKIEJ – ZARYS MIĘDZY GONITWĄ ZA PREMIERĄ A DEBATĄ O ZRÓWNOWAŻONYM, TRWAŁYM ROZWOJU¹

W dzisiejszym niemieckojęzycznym teatrze istnieje pewien fenomen, który krytycy teatralni próbują opisywać do tego stopnia kreatywnie, że w ich tekstach aż roi się od neologizmów próbujących uchwycić to zjawisko: chodzi o premierę. Dziennikarze żonglują takimi określeniami jak „machina premiery”², „zamieszanie promocyjne wokół premiery”³, „mania premiery”⁴, „premierowe szaleństwo”⁵, „premierowa karuzela”⁶, „premierowa olimpiada”⁷, „premierowy cyrk”⁸, „premierowa spirala”⁹,

* Uniwersytet w Bernie.

¹ Ten tekst powstał w oparciu o pracę magisterską autorki: C. Hirle, *Ein illusorisches Nachhaltigkeitskonzept? Die zeitgenössische DramatikerInnenförderung im deutschsprachigen Raum. Förderstrukturen von 2000 bis 2014*. Praca napisana pod kierunkiem prof. dr Beate Hochholding-Reiterer, Institut für Theaterwissenschaft, Uniwersytet w Bernie 2015.

² Ch. Dössel, *Diese Hetze versaut alles*, „Süddeutsche Zeitung” 2009, nr z 13.10, [w:] Berliner Festspiele, *Dokumentation. Schleudergang neue Dramatik. Symposium zur Zukunft der zeitgenössischen Dramatik. 09.-11.10.2009*, Berlin 2009, s. 12.

³ A. Schäfer, *Nachhaltigkeit statt Aufführungshype*, „kultiversum” 2009, nr z 14.10, [w:] Berliner Festspiele 2009, s. 14.

⁴ P. Laudenbach, *Zu Tode gepflegt. Junge Dramatiker in Deutschland*, „Brandeiens Wirtschafts magazin” 2013, nr 7, online: <http://www.brandeins.de/archiv/2013/fortschrittswagen/zu-tode-gepflegt/> [dostęp: 27.11.2014].

⁵ Susanne Burkhardt, *Dramatische Zukunft*, [w:] Deutschlandradio Kultur, Fazit, 11.10.2009, Berliner Festspiele 2009, s. 14.

⁶ Deutsches Theater Berlin, *Innehalten. Symposium mit Till Briegleb und Gästen. Impulsvortrag, Gesprächsrunden, Diskussionen*, Deutsches Theater Berlin, 9.06.2014, <http://www.deutschestheater.de/spielplan/innehalten/> [dostęp: 11.12.2014] [już niedostępny online].

⁷ Th. Walser, *Förderung?*, [w:] Berliner Festspiele 2009, s. 6.

⁸ T. Becker, *Ist doch kein Drama*, [w:] „Kultur SPIEGEL” 2009, nr 11; Berliner Festspiele 2009, s. 11.

⁹ P. Michalzik, *Die Übergangsgesellschaft*, [w:] Berliner Festspiele 2009, s. 7.

„premierowa monokultura”¹⁰. Po *boomie* dramaturgów w Royal Court Theatre w Anglii w latach dziewięćdziesiątych wzrosła liczba dramatów w obszarze niemieckojęzycznym, a w szczególności liczba premier. Dzisiaj teatry konkurują ze sobą o premiery nowych sztuk, najchętniej takich autorów, którzy mają między dwadzieścia a trzydzieści lat, rzekomo po to, aby móc zajmować się promocją dramaturgów. W rzeczywistości wielu dyrekcjom artystycznym teatrów miejskich chodzi jednak o to, aby wypromować własny teatr. Droga ku temu jest następująca: jeśli autor wystawionej w ramach premiery sztuki zostanie zaproszony do udziału w jednym z renomowanych festiwali i być może zostanie nawet nagrodzony, splendor spadnie również na teatr. Jako odkrywca współczesnego autora teatr będzie uchodził za genialny i wzrośnie jego popularność. Teatry wydają się przy tym troszczyć głównie o siebie, popadając w (premierową) spiralę, zamiast umieścić dramaturgów w centrum zainteresowania. Autorzy wprawdzie zostają wrzuceni w system teatralny, później są jednak odwirowywani – podobnie jak w tytule sympozjum w Deutsches Theater w 2009 roku¹¹. Trzeba przyjrzeć się temu, jak i czy w ogóle są oni w stanie zadomowić się w tym nowym świecie. Rynek jest przecież ograniczony. Niektórzy przyznają być może rację szwajcarskiej dramatopisarce Theresii Walser, która taki stan rzeczy odważnie określa jako „promocyjne oszustwo”¹². Wielu krytykuje „fetysz świeżości”¹³ lub też „szał młodości”¹⁴, czyli ograniczenia wiekowe w programach stypendialnych i presję, jakiej poddawani są autorzy, mający dostarczać wciąż nowe teksty, po to, aby sztuki już wystawione w ramach premiery nie musiały być ponownie grane. Jest jednak również faktem, że współczesny teatr niemieckojęzyczny kieruje do młodych autorów liczne rodzaje wsparcia: nagrody, konkursy, warsztaty pisania, programy wiążące autora z danym teatrem. Mówi się nawet o przeciążeniu, o „dżungli promocji i festiwali”, cytując krytyka Tobiasa Beckera¹⁵. Wprawdzie wspiera się możliwie wielu autorów, jednak tylko przez krótki okres.

Kto właściwie decyduje o tym, którzy dramatopisarze, w jaki sposób, gdzie i kiedy, lub na jak długo i za co, to znaczy za jaki rodzaj tekstu teatralnego otrzymają wsparcie? Celem mojej pracy magisterskiej było opracowanie spisu istniejących w latach 2000–2014 struktur wsparcia dla współczesnych autorów teatralnych. W centrum znalazł się cały obszar niemieckojęzyczny, ponieważ

¹⁰ J. Popig, *Neue Dramatik. Zu jung? Zu alt? Zu deutsch?*, „Die Deutsche Bühne” 2009, nr 9, s. 36.

¹¹ *Schleudergang neue Dramatik. Symposium zur Zukunft der zeitgenössischen Dramatik*, Haus der Berliner Festspiele, 9–11.10.2009.

¹² T. Walser, *Berliner Festspiele* 2009, s. 6.

¹³ T. Becker, *Berliner Festspiele* 2009, s. 11.

¹⁴ S. Burkhardt, *Berliner Festspiele* 2009, s. 14.

¹⁵ T. Becker, *Berliner Festspiele* 2009, s. 11.

wiele programów stypendialnych, z uwagi na wspólny język i podobieństwo systemu teatralnego, skierowanych jest do autorów pochodzących ze wszystkich trzech krajów tego obszaru językowego. Teza, że jest to system innowacyjny, była punktem wyjścia do sprawdzenia trwałości tych struktur. O ile w środowisku teatralnym wsparcie dla dramatopisarzy stanowi temat kontrowersyjny, o tyle w środowisku naukowym jest on marginalny¹⁶.

¹⁶ Do najnowszych publikacji należy tom zbiorowy wydany przez teatrologów Andreea Engharta i Artura Pelkę *Junge Stücke. Theatertexte junger Autorinnen und Autoren im Gegenwartstheater* (2014), będący dokumentacją międzynarodowej konferencji *Junge Stücke. Zur Situation und zu den Theatertexten Junger AutorInnen im europäischen Gegenwartstheater*, zorganizowanej przez Ludwig-Maximilians-Universität in Monachium oraz Uniwersytet Łódzki w dniach 24–25.09.2010. W roku 2013 literaturoznawca Gunther Nickel wydał tom prezentujący sposoby wspierania młodej dramaturgii w państwach niemieckiego obszaru językowego (*Die Förderung junger Dramatik in Deutschland, Österreich und der Schweiz*, [w:] A. Gall, G. Nickel (red.), *Theaterlandschaften der Gegenwart. Rahmenbedingungen und Zeitbezüge im zeitgenössischen Drama*, Tübingen 2013, s. 267–272). Enghart napisał w roku 2011 artykuł, w którym bada trwałość fali wsparcia dla młodych autorów (*Junge Stücke am Ende der Geschichte? Die Dramatik junger AutorInnen und der Verlust der Utopie*, [w:] A. Pelka, S. Tigges (red.), *Das Drama nach dem Drama*, Bielefeld 2011, s. 311–327). Andreas Beck opisuje swoją pionierską pracę w obszarze wsparcia autorów piszących teksty dla teatru (*stück/für/stück. Der Dramaturg und die Autorenförderung*, [w:] A. Roeder, K. Zehlele (red.), *Die Kunst der Dramaturgie. Theorie. Praxis. Ausbildung*, Leipzig 2011, s. 25–37). Znamienna jest dokumentacja sympozjum zorganizowanego w 2009 roku w ramach festiwalu Berliner Festspiele pt. *Schleudergang neue Dramatik* w dn. 9–11.10.2009. Teatrolog Stefan Tigges opublikował analizy kierunków studiów oferujących pisanie sceniczne (Jürgen Hofmann, *SCHREIBEN LERNEN. Erfahrungen mit einem Studiengang*, [w:] S. Tigges (red.), *Dramatische Transformationen*, Bielefeld 2008, s. 123–124; A. Roeder, *Sterne und andere S-Klassen. Beobachtungen zu einzelnen Stücken und Autoren des Studiengangs Szenisches Schreiben an der UDK Berlin*, [w:] A. Pelka, S. Tigges (red.), *Das Drama nach dem Drama*, s. 327–341). Dwa zarysy modeli wsparcia dla autorów teatralnych w Szwajcarii wydali: w 2002 Stefan Koslowski w odniesieniu do niemieckojęzycznej Szwajcarii (*Theaterautorenförderung in der Deutschschweiz. Bestandaufnahme im Jahr 2002*, Bern 2002) i pięć lat później Veronica Sellier, uwzględniając pozostałe obszary językowe kraju (*Den Stein ins Rollen bringen. Die Dramatikerförderung in der Deutsch- und Westschweiz ist so schweizspezifisch wie erfolgreich*, [w:] B. Engelhardt, D. Walser (red.), *Eigenart Schweiz. Theater in der Deutschschweiz seit den 90er Jahren*, Arbeitsbuch 2007, Berlin 2007, s. 108–112). Dokumentację różnego rodzaju nieudanych prób wsparcia, podejmowanych w latach osiemdziesiątych w Szwajcarii, opublikowało Szwajcarskie Towarzystwo Kultury Teatralnej – co nie powinno być pominięte jako tło podejmowanych w późniejszym okresie działań (*Dramatikerförderung*, „Schweizerisches Theaterjahrbuch” 1986, nr 48).

1. Panoptikon struktur wsparcia

Aby przedstawić możliwie jak najdokładniej wszystkie możliwości wsparcia, została zastosowana metoda jakościowo-empiryczna i analiza dyskursu¹⁷. Przeprowadzono wywiady z zaangażowanymi protektorami współczesnego środowiska teatralnego, w takich obszarach jak: giełda tekstów scenicznych, dramaturgia, dyrekcja, wydawnictwa teatralne i kształcenie¹⁸. Przedmiotem badań był teatr artystyczny w teatrze miejskim, jak również teatr amatorski i scena niezależna.

Jeśli za wsparcie dla dramaturgów uznamy: 1) finansowanie, 2) tworzenie nowych lub wykorzystywanie już istniejących instytucji bądź przestrzeni twórczych, 3) umożliwienie wymiany między autorami, osobami związanymi z teatrem oraz publicznością, 4) pośredniczenie w promocji autorów i ich tekstów oraz 5) różnorodność i wysoką jakość produkcji tekstów¹⁹, to możemy na tej podstawie wyłonić pięć obszarów wsparcia.

„Targi specjalistyczne i dla publiczności”²⁰ to nie tylko instytucje o charakterze informacyjnym, oferują one również imprezy towarzyszące, jak na przykład warsztaty tematyczne, sympozja czy formaty dyskusyjne. Są one okazją do nawiązywania kontaktów. Dramaturdzy i dyrektorzy teatrów czerpią z prezentowanych tam sztuk inspiracje do tworzenia własnych repertuarów – służą one jako „narzędzie orientacji”, jak ujęła to była dyrektor berlińskiego konkursu tekstów scenicznych Iris Laufenberg²¹. Dlatego tego typu konkursy uchodzą za trampolinę do zawodowego świata dla młodych dramaturgów. W swojej strukturze implikują pewne mechanizmy wsparcia, np. przyznając nagrody za drugą inscenizację

¹⁷ Ponieważ statystyka Towarzystwa Scenicznego uwzględnia w przypadku liczby premier również projekty o charakterze performancé'u, adaptacje powieści i filmów, trudno jest oszacować dokładnie liczbę samych premier.

¹⁸ Wywiady przeprowadzono z byłą dyrektor konkursu tekstów scenicznych organizowanego podczas Berlińskich Spotkań Teatralnych i ówczesną dyrektor w Konzert Theater Bern Iris Laufenberg, szwajcarskim dramaturgiem Wernerem Wüthrichem, dyrektorem wydawnictwa tekstów teatralnych Hanspeterem Burlą, ówczesnym dyrektorem Schauspielhaus w Wiedniu Andreasem Beckiem i dyrektor Szwajcarskiego Instytutu Literatury Marie Caffari. Wywiady zostały przeprowadzone latem 2015 roku, a ich kompletne transkrypcje stanowią załącznik do pracy magisterskiej.

¹⁹ Czynniki te zostały opracowane na podstawie szwajcarskiej ustawy Administracji Federalnej o wspieraniu kultury. Jednym z jej celów jest „wspieranie różnorodnej i wartościowej pod względem jakości oferty kulturalnej” i „stworzenie korzystnych warunków ramowych dla twórców kultury, jak również dla instytucji i organizacji związanych z kulturą”. Por. *Bundesgesetz über die Kulturförderung*, art. 3 pkt. b i c KVG i.V.m. Art. 69 BV.

²⁰ Y. Budenhölzer, *Gesichter des europäischen Dramas*, „Die Deutsche Bühne” 2010, nr 4, s. 38.

²¹ Wywiad z I. Laufenberg, Bern, 21.08.2014. Patrz przypis numer 18.

spektaklu. Generalnie można wyróżnić tutaj konkursy mające na celu odkrycie nowych twórców i takie, które prezentują w ramach występów gościnnych wprowadzić nowe, ale już wystawiane sztuki. Do najważniejszych w niemieckim obszarze językowym należą „Stückemarkt” organizowany podczas Berlińskich Spotkań Teatralnych, konkurs „Stücke”, organizowany podczas Dni Teatru w Mülheim, „Autorentheatertage Berlin”, „Heidelberger Stückemarkt” oraz międzynarodowe festiwale współczesnej dramaturgii, jak na przykład „Neue Stücke aus Europa” czy też „F.I.N.D. – Festival Internationale Neue Dramatik”²².

Wykres 1. Konkursy tekstów scenicznych i festiwale dla dramatopisarzy



Źródło: opracowanie własne

2. Dyskursy

Media kształtują dyskurs, generują informacje i wskazują kierunek, wspierają dramatopisarzy mniej lub bardziej, na przykład pisząc o ich sztukach, o tym, że zostały wydane czy przetłumaczone, lub też o tym, że dana sztuka została uznana za najlepszą w sezonie. Za instrumenty służące rozpowszechnianiu nowej

²² Wybór został dokonany na podstawie zestawienia umieszczonego na stronie Instytutu Goethego z 2012 roku, autorstwa Christiane Wahl, recenzentki i jurorki podczas Berlińskich Spotkań Teatralnych. Por. *Die deutschen Stückemärkte*, Goethe Institut, 08/2012, <http://www.goethe.de/kue/the/ibf/de9655830.htm> [dostęp: 31.03.2014] [już niedostępna online].

dramaturgii uznawane są: 1) publikacje sztuk wraz z towarzyszącymi im relacjami w czasopismach branżowych, jak na przykład „Theater heute” czy „Theater der Zeit”, 2) informacje w prasie lub na znaczących portalach internetowych, jak na przykład nachtkritik.de i 3) wydawnictwa teatralne, które wydają i wprowadzają na rynek sztuki teatralne oraz zarządzają prawami autorskimi i tantiemami (trójkąt autor-wydawnictwo-teatr).

3. Nagrody

Nagroda jest obietnicą uznania, rozpowszechnienia nazwiska, wsparcia dla twórcy. Jest dotowana kwotą pieniężną, wiąże się z gwarancją premiery lub/ oraz stypendium na realizację projektu. Nagrody różnią się w zależności od branży, fundatora, kryteriów wyboru, dotacji i częstotliwości przyznawania, są wśród nich te przyznawane w drodze konkursu lub też z jego pominięciem. Należy wymienić tutaj również dotacje dla twórców oraz stypendia, które przyznawane są przez państwo, kanton lub gminę. Do najbardziej prestiżowych i najwyższ dotowanych nagród w obszarze niemieckojęzycznym należą: Nagroda im. Georga Büchnera, Nagroda im. Lasker-Schüler, Nagroda im. Bertolta Brechta, Nagroda im. Kleista, nagroda dla dramaturgów miasta Mülheim, nagroda miasta Monachium (Münchner Förderpreis) lub nagroda miasta Monachium dla teatru autorskiego, nagroda dla nowej dramaturgii przyznawana podczas berlińskiego konkursu sztuk teatralnych lub też nagroda przyznawana przez Fundację Welti oraz nagroda dla dramaturgów, przyznawana przez niemiecki sektor gospodarczy (Dramatikerpreis der Deutschen Wirtschaft)²³. Oprócz tego uwagę przyciąga szereg nagród dotowanych niższą kwotą, przyznawanych młodym dramaturgom.

4. Kształcenie

Toczą się liczne dyskusje na temat zasadności kształcenia dramaturgów. Z jednej strony mamy ducha geniusza Goethego, z drugiej kształcenie rzemieślnika. Pięć profesjonalnych programów studiów dotyczących pisania scenicznego, dramatycznego, kreatywnego i literackiego, które powstało w ostatnich latach w niemieckim obszarze językowym (każdy z naciskiem na inną dziedzinę), realizowanych jest w Bernie (Wyższa Szkoła Teatralno-Muzyczna), w Berlinie (Uniwersytet Sztuk Pięknych), na Uniwersytecie w Lipsku, na Uniwersytecie w Hildesheim oraz w Gazu (UniT)²⁴.

²³ Zestawienie najważniejszych nagród w państwach niemieckiego obszaru językowego, sklasyfikowane w oparciu o wyżej wymienione kryteria (stan z roku 2014/15), znajduje się w pracy magisterskiej. Por. C. Hirrle, *Ein illusorisches Nachhaltigkeitskonzept?...*, s. 72–75.

²⁴ Na przykład istniejący od roku akademickiego 2005/2006 kierunek studiów „Pisanie literackie”, oferowany przez Szwajcarski Instytut Literatury w Biel jest

5. Projekty realizowane przez teatry i przez dramatopisarzy

Od roku 2000 widoczne były starania, mające na celu wypracowanie modeli pozwalających na silniejsze związanie dramatopisarzy z teatrem, tak aby mogli poznać realia panujące w teatrze i podkreślić swoją obecność. Takie inicjatywy jak: autor kontraktowy, *artists in residence* czy sztuki pisane na zlecenie należą dzisiaj do codziennej praktyki w teatrach miejskich i znaczących ośrodkach sceny niezależnej. Te i kolejne trzy projekty realizowane w niemieckojęzycznej części Szwajcarii zostaną dokładnie opisane poniżej.

Model autora kontraktowego – za i przeciw

Dramatopisarz Ewald Palmetshofer, współpracujący z teatrem w Bazylei, pisze, że teksty teatralne powinny być „zsyte” z teatralną rzeczywistością, ponieważ powstają, aby być grane. I to splatanie zachodzi w czasie, kiedy pisarz jest związany kontraktem z danym teatrem:

Uwalnia to pisanie z aury tajemniczości. Pisanie staje się w połowie publiczne. Możliwość zmierzenia się z tematem wspólnie z zespołem teatru i stworzenia tekstu, sprawdzenia go, przy uwzględnieniu głosów aktorek i aktorów, ich warunków fizycznych, wszystko to wpływa na tekst, otwiera go. Dzięki temu już w fazie pisania tekstu ujawniają się sytuacje, które zachodzą właściwie tylko podczas prób. Nie tylko pisze się sztukę, ale rozwija się ją. Sprawia to, że praca nad tworzeniem tekstu jest bardziej transparentna i bardziej uwrażliwiona²⁵.

Autor kontraktowy jest zatrudniony w teatrze na stałe w danym sezonie, co stwarza dla niego takie warunki finansowe, które uwalniają go od presji tworzenia nowych tekstów. Otrzymuje zlecenie na sztukę teatralną, która będzie miała premierę w tym konkretnym teatrze, do tego dochodzą jeszcze inne działania na rzecz teatru: na przykład kontraktowa autorka w Konzert Theater

bilingwalny (niemiecko-francuski) – autorzy piszą w swoich ojczystych językach i specjalizują się w jednym gatunku literackim – w dramacie, liryce lub w prozie. Najważniejsze są indywidualne projekty pisarskie, realizowane pod okiem mentorów. Ponadto oferowane są kursy literaturoznawcze oraz te dotyczące praktyki zawodowej, jak również projekty artystyczno-praktyczne realizowane w ramach przedsięwzięcia „Y-Institut für Transdisziplinarität”. Znani absolwenci to na przykład: Arno Camenisch (proza) czy Wolfram Höll i Katja Brunner (dramat). Por. Hochschule der Künste Bern: *BA Literarisches Schreiben*, [w:] Hochschule der Künste Bern, 2014, <http://www.hkb.bfh.ch/de/studium/bachelor/baliteratur/studieren/studienaufbliteratur/> [dostęp: 14.10.2016].

²⁵ E. Palmetshofer, *Theater ist die Kunst Texte mit Körpern zu vernähen*, [w:] Schauspielhaus Wien. Spielzeit 2007/08, http://archiv.schauspielhaus.at/uber_das_schauspielhaus/autorinnen_und_autoren/spielzeit_0708_hausautor [dostęp: 14.10.2016].

w Bernie, Gornaya, pisze bloga, na który składają się „myśli i skrawki”²⁶, informacje o aktualnych premierach; Szwajcar Reto Finger jako autor kontraktowy przy Teatrze Narodowym w Mannheim organizował spotkania autorów²⁷. Taki *writer in residence* uwzględnia ponadto w doborze tematów i miejsc akcji swoich utworów interesy teatru. Jego powiązanie z instytucją jaką jest teatr, może – zdaniem teatrologa Andreasa Engharta – oddziaływać na sztukę pozytywnie, lub też może zahamować proces twórczy, ponieważ autorzy są „ukierunkowywani, prowadzeni, przy tym z pewnością ograniczani, ale jednocześnie też zachęcani do pracy twórczej, a nawet do niej zmuszani”²⁸.

***Artists in residence* (artyści rezydenci) i utwory na zlecenie – zawężenie działalności**

Innym, bardziej luźnym sposobem związania twórcy z teatrem jest zatrudnienie go w charakterze rezydenta, zaproszenie artysty na krótki czas do teatru w związku ze zleceniem na napisanie sztuki albo wysyłanie takich zleceń do dramatopisarzy z zewnątrz. „Sytuacja, kiedy sztuka jest gotowa i trzeba tylko znaleźć dla niej odpowiedni teatr, należy u nas do wyjątków”, twierdzi Tobias Philippen z niemieckiego wydawnictwa teatralnego Schäfer-Philippen²⁹. Zaletą utworów pisanych na zlecenie jest, jak uważa Frank Kroll z wydawnictwa Suhrkamp, że pisze je tylko jeden autor i ma za to zagwarantowane wynagrodzenie. Podczas gdy w przypadku konkursu na najlepszy utwór, wielu autorów pisze „za darmo”, jako że tylko jeden z nich otrzyma wynagrodzenie i sławę³⁰. A i tak „teatr mógłby w najgorszym przypadku nie wystawić nadesłanego tekstu” – podkreśla krytyk John von Düffel³¹.

²⁶ Por. Gornayas Blog: *Gedanken und Schnipsel der Hausautorin zu den Premieren dieser Spielzeit*, [w:] Konzert Theater Bern, <http://www.konzerttheaterbern.ch/schauspiel/gornayas-blog/> [dostęp: 14.10.2016].

²⁷ Por. J. Berger, *Spielräume – Die Rolle von Hausautoren an Theatern*, Goethe Institut, 03/2013, <https://www.goethe.de/de/kul/tut/gen/neu/20364713.html> [dostęp: 14.10.2016].

²⁸ A. Enghart, *Ist das Theater eine Institution? Junge Autoren zwischen Anpassungszwang und Kreativitätsfreiraum*, [w:] A. Enghart, A. Pełka, *Junge Stücke. Theatertexte junger Autorinnen und Autoren im Gegenwartstheater*, Bielefeld 2014, s. 69.

²⁹ W. Behrens, S. Kaempff, G. Kasch, *Lasst die neuen Stücke atmen! Ein Gespräch über neue Dramatik mit den Verlegern Gesine Pagels, Frank Kroll und Tobias Philippen*, „Nachtkritik” 2013, nr 4, online: <http://heidelberger-stueckemarkt.nachtkritik.de/2013/index.php/debatte/verlegerseite> [dostęp: 14.10.2016].

³⁰ Tamże.

³¹ John von Düffel, *Der Hype und seine Möglichkeiten. Eine Erwiderung auf Frank Krolls Überlegungen zum Stellenwert neuer Dramatik*, „Theater heute” 2007, nr 12, s. 23.

Autorzy skarżą się, że w momencie gdy stawia im się tematyczne i formalne wymagania, ograniczana jest ich kreatywność, jak na przykład w sytuacji, kiedy z powodu możliwości technicznych danego teatru preferowane są sztuki z dwu- lub trójosobową obsadą, które mogą być wystawione na scenie studyjnej³². Presja produkcyjna nie pozwala ani na zagłębienie się w temat, ani na pogłębienie własnych zainteresowań. Chodzi o nową i aktualną tematykę, a nie o sztukę o charakterze globalnym.

Typowym sposobem promocji teatru w niemieckojęzycznej części Szwajcarii są projekty teatralne skierowane do dramatopisarzy. Zarówno w przypadku teatrów miejskich, jak i w przypadku sceny niezależnej, wyłoniły się trzy modele z różnymi formatami prezentacji tekstu, które osiągnęły zasięg o wiele większy niż ponadregionalny.

Model autora kontraktowego.

„Laboratorium sztuki teatralnej – nowa dramaturgia szwajcarska”

W roku 2008 teatr w Bazylei zainicjował projekt promujący autorów kontraktowych: „Laboratorium sztuki teatralnej” w Bazylei (Stücklabor Basel). Teksty opracowane w teatrze w Bazylei zostały zaprezentowane na małym festiwalu w formie inscenizacji warsztatowej, tzn. z krótką próbą, bez dekoracji i kostiumów. Od 2011 roku „Laboratorium sztuki teatralnej” wspiera trzech uznanych autorów w trzech teatrach szwajcarskich – w Bazylei, Bernie i Lucernie – w pracy nad tekstem teatralnym i gwarantuje im premierę w jednym z tych trzech teatrów³³. Chodzi o połączenie klasycznej koncepcji autora kontraktowego z uczestnictwem w warsztatach wraz z innymi autorami, co umożliwia wymianę idei, doskonalenie zawodowe i tworzenie sieci kontaktów³⁴. W laboratorium sztuk teatralnych brali udział tacy uznani autorzy jak Philipp Löhle, Wolfram Höll czy Katja Brunner.

Czytania sceniczne podczas „Procesora dramatów” (*Dramenprozessor*)

Istniejąca od piętnastu lat inicjatywa o nazwie „Procesor dramatów” (*Dramenprozessor*) została powołana przez dyrekcję artystyczną teatru Winkelwiese w Zurychu i udzieliła do tej pory wsparcia pięćdziesięciu autorom. Połowa powstałych tekstów została wydana, przetłumaczona i była wystawiana również po premierze. Jako przykład może posłużyć Katja Brunner, która w ramach takiej współpracy stworzyła tekst *W nogach za krótka*, który przyniósł jej sławę i liczne wyróżnienia. Uczestnicząc w projekcie „Procesor dramatów”, czworo lub pięćro wybranych młodych szwajcarskich autorów otrzymuje niewielkie stypendium

³² Por. W. Behrens, S. Kaempf, G. Kasch (red.), *Lasst die neuen Stücke atmen!...*

³³ Por. *Stücklabor – neue Schweizer Dramatik: Das Theater Basel*, [w:] Stücklabor, <http://www.stuecklaborbasel.ch/Das-Theater-Basel> [dostęp: 14.10.2016].

³⁴ Por. tamże.

i przez okres jednego sezonu pracuje nad sztuką teatralną, przy czym w tym czasie odbywają się tygodniowe warsztaty, połączone z ćwiczeniami pisanie tekstów oraz tematycznymi dyskusjami z udziałem ekspertów³⁵. Zestawienie w tytule przedsięwzięcia dwóch rzeczowników „dramat” i „procesor” wskazuje na proces powstawania tekstu teatralnego. Na zakończenie sezonu teksty są prezentowane w teatrze Winkelwiese w formie czytania scenicznego, tzn. aktorzy siedzą przy stole i po raz pierwszy czytają tekst publiczności. „Procesor dramatów” jest współfinansowany przez inne teatry partnerskie, a celem tej współpracy jest to, aby w kolejnym sezonie odbyła się tam jedna czy dwie premiery³⁶.

Odpowiednikiem „procesora dramatów” we francuskojęzycznej części Szwajcarii, gdzie organizacja teatrów opiera się na modelu typowym dla obszaru romańskiego³⁷, jest profesjonalny warsztat pisarski „Textes-en-scènes”³⁸.

Platforma dla współczesnego dramatu „Stückbox”

W ramach projektu „Stückbox” wspierane są wybrane, zazwyczaj już wystawiane sztuki współczesnych dramatopisarzy. Cztery razy w roku zespół składający się z siedmiu aktorów i reżyser Ursiny Greuel, założycielki projektu „Stückbox”, oraz autora czy autorki danej sztuki, wystawia na scenie niezależnej teatrów partnerskich aktualne sztuki w ramach inscenizacji warsztatowych

³⁵ *Dramenprozessor 2013/14. Eine Werkstatt für Schweizer Nachwuchsdramatiker/Innen*, [w:] Theater Winkelweise 2014, s. 30–31.

³⁶ Por. *Dramenprozessor. Werkstatt für szenisches Schreiben*, Winkelweise, <http://winkelweise.ch/dramenprozessor> [dostęp: 14.10.2016]. Teatrami partnerskimi w sezonie 2016/17 są Theater Chur, Schlachthaus Theater Bern, Stadttheater Schaffhausen, Theater Tuchlaube Aarau, Theater Rampe Stuttgart und Theater St. Gallen, ponadto istnieje współpraca w ramach kierunku studiów licencjackich Teatr i Reżyseria Akademii Sztuk w Zurychu.

³⁷ Podczas gdy w niemieckojęzycznym środowisku teatralnym stosowany jest system repertuarów, w krajach romańskich stosowany jest (korzystniejszy) system *en-suite*. Zamiast wydawnictw teatralnych, które w niemieckojęzycznym obszarze są odpowiedzialne za publikowanie, dystrybucję i zarządzanie prawami autorskimi, w zachodniej Szwajcarii kwestia administracji prawami autorskimi, ale z pominięciem dystrybucji, leży w gestii SSA (Société Suisse des Auteurs). Nie istnieje tam też zawód dramatopisarza w takiej formie, jak w niemieckojęzycznym obszarze kulturowo-językowym, gdzie pełni on kluczową rolę, jeśli chodzi o wsparcie udzielane autorom.

³⁸ Od 2004 roku „Textes-en-scènes” oferuje dwa razy w roku warsztat pisarski dla czterech młodych dramatopisarzy szwajcarskich, z których każdy otrzymuje proponowanego przez siebie mentora oraz honorarium w wysokości 1200 CHF przyznawane na okres jednego sezonu. W dwóch teatrach: Saint-Gervais Genève i Arsenic in Lausanne mogą odbywać się próby sztuk, a jedna z czterech sztuk jest wystawiana w najbliższym sezonie. Por.: *Textes-en-scènes. Atelier d’auteurs de théâtre 2014*, [w:] SSA, 01/2014, <https://www.ssa.ch/sites/default/files/ssadocuments/m128f0114.pdf> [dostęp: 14.10.2016].

(z dwutygodniowym czasem prób, bardzo skromnymi dekoracjami i niewymagającymi kostiumami)³⁹. Celem jest wyeksponowanie na pierwszym planie tekstu i gry aktorskiej, ponieważ „ta surowa forma prezentacji ma zainicjować debatę nad tekstem sztuki, a nie wystawić sztukę na piedestał”, jak czytamy w programie teatru Schlachthaus⁴⁰. Pełna inscenizacja pozostawia bowiem mało miejsca na fantazję, utrudnia koncentrację jedynie na tekście, który powinien być odgrywany, a nie tylko czytany, jak twierdzi Ursina Greuel w jednym z wywiadów⁴¹. Szczególnie ważna jest planowana po zakończeniu wystąpienia dyskusja z publicznością.

Wszystkie inicjatywy dążą do połączenia trzech elementów: tekstu, autora i sceny. „Laboratorium sztuki teatralnej” oraz „Procesor dramatów” oferują strukturę warsztatu i możliwości premierowego wystawiania sztuk. „Procesor dramatów” wprowadza młodych autorów o krok dalej w praktykę sceniczną, „Laboratorium sztuki teatralnej” tworzy w teatrach miejskich miejsca pracy dla uznanych dramatopisarzy na okres jednego sezonu. „Stückbox” tworzy platformę umożliwiającą rozpowszechnianie nowych dramatów wybranych autorów, dając publiczności okazję do dyskusji nad wystawionym tekstem w obecności jego autora. Czy te „surowe” formy prezentacji bardziej lub mniej skoncentrowane na tekście i grze, począwszy od odczytu, scenicznego czytania, inscenizacji warsztatowej po skromną premierę, skierowane są do wąskiego grona ekspertów czy raczej do szerokiej publiczności?

6. Dyskusje wokół zapewnienia trwałości efektów

Trwałość efektów uchodzi za „pojęcie z gumy”, które może zostać użyte w różnych kontekstach, również w dyskusji dotyczącej wspierania współczesnych twórców dramatu⁴². Co dokładnie ono oznacza? Ekonomista Jürgen Kopfmüller porównuje liczne modele zapewniania trwałości efektów w obszarze kultury i zauważa, że obszar ten zostaje praktycznie pominięty lub też uwzględniany jest w tej kategorii niejako przy okazji⁴³. To zapożyczone z innej branży

³⁹ Teatrami partnerskimi są Theater Winkelwiese, der Burgbachkeller Zug, Schlachthaus Theater i Theater Tuchlaube (stan z roku 2015/16). Od 2016 „Stückbox” ma stałą siedzibę w teatrze neuestheater.ch w Dornach k. Bazylei.

⁴⁰ Matterhorn Produktionen. *Longnight Stückbox*, Schlachthaus Theater Bern, http://www.schlachthaus.ch/spielplan/detail.php?spielpunkt_id=3328 [dostęp: 14.10.2016].

⁴¹ Nieoficjalna rozmowa z U. Greuel podczas *Longnight Stückbox*, Schlachthaus Theater Bern, 29.05.2016.

⁴² Temu m.in. były poświęcone konferencje: w 2009 roku „Schleudergang neue Dramatik” w Deutsches Theater i w roku 2010 konferencja „Junge Stücke”, zorganizowana przez LMU w Monachium i Uniwersytet Łódzki.

⁴³ J. Kopfmüller, *Von der kulturellen Dimension nachhaltiger Entwicklung zur Kultur nachhaltiger Entwicklung*, [w:] O. Parodi, G. Banse, A. Schaffer (red.), *Wechselspiele: Kultur und Nachhaltigkeit. Annäherungen an ein Spannungsfeld*, Berlin 2010, s. 46.

określenie pojawia się wtedy w dyskusji, kiedy chodzi o ustalenie, jaki rodzaj wsparcia dla autorów jest „najlepszy”, czyli najbardziej długofalowy. Przy przeprowadzeniu analizy pomocne mogą być ogólne kryteria działania, mającego na celu zapewnienie trwałości efektów, tzn. wykorzystanie zasobów, zapewnienie odnowy i zachowanie stabilności⁴⁴. I tak, zasobami są na przykład instytucje i festiwale, które mogą być wykorzystane jako platforma wymiany myśli lub tworzenia sieci kontaktów między autorami, osobami związanymi z teatrem i publicznością. Podobnie sztuki teatralne wystawiane ponownie po premierach. Stabilność może zostać zapewniona poprzez finansowanie lub też związane dramatopisarza z teatrem. Odnowa i rozwój autorów mogą być realizowane dzięki warsztatom lub też miejscom pracy twórczej, gdzie autorzy nie muszą tworzyć pod presją czasu. Sensowne jest również ustalenie, na ile struktury okazują się trwałe ogólnie dla dramatopisarzy, nie zaś, czy zapewniają one trwałość efektów w takim samym stopniu w odniesieniu do wszystkich autorów teatralnych. Nie jest możliwe przeanalizowanie pod tym kątem i uogólnienie indywidualnego rozwoju autorów, a szczególnie debiutantów. Ponadto wiek danego twórcy nie powinien być mylony z jego stażem pracy w środowisku, z doświadczeniem zawodowym. Również celowe wsparcie może mieć długotrwały wpływ na profesjonalny rozwój dramatopisarzy.

7. Wnioski końcowe i impulsy

Analiza poszczególnych źródeł dofinansowania wykazała, że można zaobserwować presję innowacyjności i produktywności: poprzez usilne dążenie do wystawiania premier oraz dużą liczbę przede wszystkim małych nagród dochodzi do autoreferencji systemu. Konkursy i szkoły pisania, z uwagi na ograniczenia wiekowe, układają się w spiralę: stawia się na młodość. Jednak zachodzi również zmiana sposobu myślenia: struktury festiwali są odnawiane: w 2013 roku podczas Stückemarkt w ramach Berlińskich Spotkań Teatralnych pokazano *revival* dotychczas nagrodzonych autorów, zamiast nagradzać nowych. To samo miało miejsce w 2014 roku podczas Autorentheatertagen w Berlinie. Wbrew tendencji do tego, aby zaprezentować jak najlepiej nowy dramat w formie czytania scenicznego czy premiery na małych scenach studyjnych, podczas Autorentheatertage w 2016 roku postawiono na produkcję trzech nagrodzonych sztuk w trzech renomowanych współczesnych niemieckojęzycznych teatrach: Burgtheater w Wiedniu, Deutsches Theater w Berlinie i Schauspielhaus w Zurychu. W teatrze w Bazylei widoczna jest tendencja do „przepisywania” klasyków przez dzisiejszych

⁴⁴ Por.: definicja trwałości efektów z perspektywy ekologicznej, sformułowana przez socjologa środowiska Karla-Wernera Branda, [w:] K.-W. Brand (red.), *Nachhaltige Entwicklung. Eine Herausforderung an die Soziologie*, Opladen 1997, s. 28.

twórców dramatu, jak choćby w przypadku Rolanda Schimmelpfenniga, który opracował sztukę *Bachantki* Eurypidesa w sezonie 2015/2016.

We wszystkich wywiadach wymienione zostały dwa rodzaje wsparcia jako najbardziej przyczyniające się do sukcesu i najbardziej trwałe: 1) model autorów kontraktowych, aby pogłębić związek autora z teatrem i 2) wystawianie tekstów autorów. Nie szukanie wciąż nowych programów wsparcia, a konsekwentne wystawianie sztuk zapewnia ciągłość. Z jednej strony autorzy otrzymują tantiemy, z drugiej strony ich sztuki, poprzez wielokrotne inscenizacje, poddawane są próbie trwałości czy aktualności. W ten sposób mógłby powstać kanon nowych dramatów, zawierający sztuki o znaczeniu globalnym. W teatrze amatorskim lepiej sprzedają się sztuki już wystawione, ponieważ wypróbowano, czy sztuka nadaje się do ponownego wystawienia i zespół nie musi ponosić żadnego ryzyka. Dokładnie to podkreśla juror Till Briegleb podczas Autorentheatertagen w 2016 roku: „najlepszą drogą do tego, aby odkryć i wspierać autorów, jest wystawianie ich utworów!”⁴⁵.

W dalszej perspektywie badawczej znajduje się porównanie rodzajów wsparcia stosowanych w niemieckojęzycznej części Szwajcarii z innymi, istniejącymi w pozostałych trzech obszarach kulturowych i językowych tego kraju (oraz w państwach sąsiedzkich, jak Francja czy Włochy). Wyniki tego porównania mogłyby dostarczyć nowych impulsów badawczych w tej dziedzinie⁴⁶.

Z języka niemieckiego przełożyła Elżbieta Tomasi-Kapral

⁴⁵ T. Briegleb, *Autorentheatertage Berlin 2016*, Deutsches Theater, <https://www.deutschestheater.de/programm/a-z/autorentheatertage-berlin-2016/> [dostęp: 14.10.2016].

⁴⁶ W Instytucie Teatrologii Uniwersytetu w Bernie powstaje praca doktorska Corinny Hirrle, której celem jest zbadanie instytucji wspierających niemieckojęzyczny szwajcarski oraz włoski dramat współczesny.