didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 185**
Data wydania: luty 2025
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/frank-castorf-i-demony-hansa-fallady

/ ZAGRANICA

Frank Castorf i demony Hansa Fallady

Marek Podlasiak

Berliner Ensemble

Kleiner Mann – was nun? / Co dalej, szary człowieku?

według powieści Hansa Fallady

reżyseria: Frank Castorf, scenografia: Aleksandar Denić, kostiumy: Adriana Braga Peretzki, światło: Rainer Casper, sound design: William Minke, wideo: Jens Crull, Andreas Deinert, dramaturgia: Amely Joana Haag

premiera: 14 września 2024

Dokonana przez Franka Castorfa w Berliner Ensemble adaptacja sceniczna głośnej powieści Hansa Fallady *Co dalej, szary człowieku?* (*Kleiner Mann – was nun?*) była niewątpliwie jedną z najbardziej oczekiwanych premier w Berlinie w sezonie teatralnym 2024/2025. Po tym, jak latem 2017 roku w berlińskiej Volksbühne zakończyła się „era Castorfa”, reżyser pracował między innymi w Wiedniu, Hamburgu, Dreźnie czy Belgradzie. Natomiast nie proponowano mu zbyt często reżyserii w stolicy Niemiec. Teatrem otwartym na współpracę z byłym dyrektorem Volksbühne stał się Berliner Ensemble,

którego kierownictwo po długoletniej kadencji Clausa Peymanna przejął w 2017 roku Oliver Reese. Umożliwił on Castorfowi przygotowanie następujących spektakli: *Les Misérables* według Victora Hugo (2017), *Galileo Galilei – Das Theater und die Pest* według Bertolta Brechta (2019), *Fabian oder Der Gang vor die Hunde* według Ericha Kästnera (2021) oraz *Kleiner Mann – was nun?* według Hansa Fallady (2024).

Opublikowana w 1932 roku powieść Fallady (Castorf opiera się na nowym, nieocenzurowanym wydaniu z 2016 roku), przedstawiająca rozterki reprezentanta klasy średniej Johannesa Pinneberga w okresie kryzysu ekonomicznego i ostrej walki politycznej w Niemczech na początku lat trzydziestych XX wieku, nie traci na aktualności i regularnie jest prezentowana na scenach niemieckich. Jej adaptacji scenicznej podejmowali się wybitni reżyserzy: Peter Zadek (1972, Schauspielhaus Bochum, opracowanie rewiowe wspólnie z Tankredem Dorstem), Luk Perceval (2009, Münchner Kammerspiele – w 2010 roku zaproszenie na Berliner Theatertreffen) czy Michael Thalheimer (2013, Schauspiel Frankfurt am Main). Z ostatnich realizacji dzieła Fallady należy wyróżnić inscenizacje Volkera Löscha w Nationaltheater Mannheim (premiera 5 maja 2018) oraz Tilmana Köhlera w Düsseldorfer Schauspielhaus (premiera 8 października 2021).

Przystępując do adaptacji *Co dalej, szary człowieku?*, Castorf przyznał, że ma krytyczny stosunek do tej powieści, ponieważ prezentuje ona zbyt schematyczny i uproszczony obraz życia społecznego w Niemczech w schyłkowej fazie Republiki Weimarskiej. Stwierdził, że brakuje mu w niej ekspresji, a także wyostrzenia aspektów politycznych niemieckiej rzeczywistości tego okresu. Dostrzegł w niej także elementy kiczu i zgodził się z opinią Herberta Iheringa wyrażoną w recenzji po ukazaniu się powieści

(1932), że w kręgach drobnomieszczaństwa jej lektura wzmacniała postawy apolityczne i eskapistyczne. Castorf wypowiadający się w krytycznym tonie o utworze, który w Niemczech zyskał miano longsellera, uznał natomiast za niezwykle intrygującą biografię Hansa Fallady jako ekscentryka, skandalisty, morfinisty, pacjenta szpitali psychiatrycznych.

Fallada (właściwie Rudolf Ditzen) od wczesnej młodości przejawiał skłonności suicydalne. W wieku osiemnastu lat podjął z kolegą próbę wspólnego aktu samobójczego, upozorowanego na pojedynek (przyjaciel zmarł wskutek postrzału z pistoletu, natomiast Fallada został ranny). Po tym tragicznym w skutkach czynie umieszczono go w szpitalu psychiatrycznym, gdzie spędził blisko półtora roku. Gdy opuścił klinikę, jego stan psychiczny, który uległ jedynie okresowej poprawie, stopniowo pogarszał się ze względu na uzależnienie Fallady od alkoholu i morfiny. Używki wyzwalały w młodym pisarzu wewnętrzne „demony". W celu zdobycia funduszy na narkotyki dopuszczał się oszustw i defraudacji pieniędzy, za co został skazany na dwa i pół roku więzienia. Ślub z Anną Issel, która stała się pierwowzorem Lämmchen (Jaginki) z powieści *Co dalej, szary człowieku?*, a następnie sukcesy literackie na początku lat trzydziestych wniosły do życia Fallady pozorną stabilizację. W 1933 roku na ekscentrycznego pisarza złożono donos do SA, gdyż w prywatnej rozmowie wypowiadał rzekomo treści antypaństwowe, za co na krótko został osadzony w areszcie. Fallada nie udał się na emigrację, jak to uczyniło wielu niemieckich pisarzy po objęciu władzy przez Hitlera. W obawie, że opresyjny system III Rzeszy może pozbawić go praw obywatelskich jako pacjenta z pokaźną dokumentacją medyczną w szpitalach psychiatrycznych czy sanatoriach odwykowych, przyjął postawę oportunistyczną. Pod koniec wojny po dłuższym okresie abstynencji zaczął pogrążać się w nałogach narkotykowym i alkoholowym, pobudzających mroczną stronę jego natury. W sierpniu 1944 roku został oskarżony o próbę

zabójstwa byłej żony, do której, będąc w stanie delirium alkoholowego, wystrzelił z rewolweru podczas rodzinnej awantury, w wyniku czego został umieszczony na oddziale psychiatrycznym zakładu penitencjarnego. Nieoczekiwany zwrot w życiu Fallady nastąpił po kapitulacji Niemiec hitlerowskich, gdy Sowiecka Administracja Wojskowa w Niemczech na krótki okres mianowała go burmistrzem miasteczka Feldberg. Następnie zamieszkał w Berlinie przy Majakowskiring – enklawie dla prominentów enerdowskich. Ostatnie dwa lata życia przyniosły nasilenie się nałogu alkoholowego i uzależnienia od morfiny, skutkujących kolejną nieudaną próbą samobójczą (uratował go mieszkający po sąsiedzku pisarz Johannes R. Becher). Fallada zmarł w 1947 roku w wyniku przedawkowania tabletek nasennych, które w nieodpowiedniej dozie podała mu przez pomyłkę druga żona, Ursula Losch, tak jak on uzależniona od leków i narkotyków.

Castorf, mierząc się z „demonami" Fallady w ponad pięciogodzinnym spektaklu *Co dalej, szary człowieku?*, bardzo skrótowo potraktował warstwę fabularną powieści: zachował w zarysie tylko jej najważniejsze wątki, włączył natomiast do scenariusza informacje o życiu autora, a także bardzo obszerne fragmenty awangardowej noweli *Die Kuh, der Schuh, dann du* (Krowa, but, a potem ty), której pisanie Fallada rozpoczął w 1920 roku podczas pobytu w zakładzie psychiatrycznym (utwór ukazał się po śmierci autora). W kręgu zainteresowania reżysera znalazł się także obraz kliniczny stanów psychicznych pisarza przeanalizowany przez psychiatrę Klausa-Jürgena Neumärkera w książce *Der andere Fallada. Eine Chronik des Leidens* (Inny Fallada. Kronika cierpienia).

Berliński spektakl rozpoczynał się wymownym gestem zerwania przez aktorów z tylnej ściany sceny czerwonej płachty przypominającej ogromną flagę, stanowiącym antycypację wprowadzonych przez Castorfa odniesień do

walki politycznej ruchów lewicowych z przełomu lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku. Po tym sugestywnym obrazie następowała sekwencja wygłaszania na pustej scenie przez artystów w strojach kojarzących się z rewią czy variétés końcowych fragmentów tekstu noweli *Die Kuh, der Schuh, dann du*, zawierających opisy zażywania narkotyków, a także świadectwa cierpień pacjenta zakładu psychiatrycznego związanych z terapią odwykową i obsesyjnym myśleniem o śmierci samobójczej. Muzycznym – przewrotnym – komentarzem do tej sceny, który zdynamizował momentami nużące spektatorów deklamacje, był śpiewany jako przerywnik monologów song szwajcarskiego muzyka Fabera *Nie wieder* z refrenem: „Nie wieder Kokain" (Nigdy więcej kokainy). Passusy z noweli Fallady (bez zachowania chronologii narracji) wielokrotnie wybrzmiewały w spektaklu w formie ekspresyjnych lejtmotywów. Natomiast z *Prologu* i pierwszej części powieści *Kleiner Mann – was nun?* Castorf zachował jedynie trzy epizody: wizytę Jaginki u ginekologa, odwiedziny u rodziny Mörschelów – przyszłych teściów głównego bohatera, a także uwalnianie się przez Pinneberga od kłopotliwych zalotów Marii Kleinholz. Najciekawszymi fragmentami tej części przedstawienia były konfrontacja Johannesa z rodzicami Jaginki badającymi kandydata na męża córki pod kątem kompetencji małżeńskich i zaradności finansowej oraz awantura rodzinna z bratem przyszłej żony Pinneberga – uzbrojonym w nóż komunistą, który w celu zamanifestowania poglądów politycznych oblał się czerwoną farbą przy wtórze pieśni rebeliantów o bitwie nad Jaramą z czasów wojny domowej w Hiszpanii. Polityczne tło spektaklu podkreślały także songi robotnicze. Różnorodny soundtrack dzieła Castorfa uzupełniały między innymi szlagiery niemieckiego kina, piosenki zespołów punkowych (Die Kassierer), undergroundowych (Malaria!), *Perfect Day* Lou Reeda, czy też melodia z *Carmen* Bizeta.

Zabiegiem nietypowym dla Castorfa, który przyzwyczaił widzów do

wypełniających przestrzeń sceniczną kubików, domków czy innych tego rodzaju konstrukcji, było zagranie spektaklu na niemal ogołoconej ze sprzętów scenie. Poza dwoma ekranami LED, na których pojawiał się obraz z kamer live, w jej prawym rogu ustawiono pianino wykorzystywane w funkcji instrumentu, ale też parawanu, za którym odbyło się badanie lekarskie Jaginki. Pusta przestrzeń mogła o tyle też zaskakiwać, że w poprzednim spektaklu Castorfa, *Fabian oder der Gang vor die Hunde*, którego akcja rozgrywa się także w stolicy Niemiec w podobnym jak w powieści Fallady okresie historycznym, była bardzo bogata oprawa scenograficzna autorstwa Aleksandara Denicia, współpracującego od lat z Castorfem (choćby przy realizacjach *Pierścienia Nibelungów* w Bayreuth czy *Fausta* w berlińskiej Volksbühne) i tworzącego do jego przedstawień projekty bardzo rozbudowanych scenografii. Odnosząc się do ukształtowania przestrzeni scenicznej w *Co dalej, szary człowieku?*, reżyser podkreślał, że nie planował powtórzenia w Berliner Ensemble schematu „pełnej sceny" kojarzonej z jego dotychczasowymi dziełami, lecz poszukiwał nowych koncepcji scenograficznych i odkrył dla siebie „pustą scenę", co można także odebrać jako swoisty hołd oddany Brechtowi, który w swoim teatrze epickim stosował model „ogołoconej" sceny. Ponadto według Castorfa pustka sceny w doskonały sposób oddawała opisaną w powieści Fallady samotność Pinneberga w Berlinie.

Główna scena pozostawała pusta, gdy akcja przedstawienia przeniosła się na plan wydarzeń powieściowych rozgrywających się w stolicy Niemiec. W tych sekwencjach reżyser i scenograf wykorzystali także zascenie i podscenie. Castorf odkrył jako inspirującą przestrzeń podziemia Berliner Ensemble, a w szczególności stary mechanizm sceny obrotowej (powstałej z inicjatywy Maxa Reinhardta, który w styczniu 1905 roku przedstawił na niej „wirujący las" w słynnej inscenizacji *Snu nocy letniej* Szekspira). W kontekście

wystawienia *Co dalej, szary człowieku?* Castorf przypomniał, że Bertolt Brecht i Helene Weigel po przejęciu teatru przy Schiffbauerdamm postanowili powiększyć scenę obrotową. Podczas przebudowy zamontowano w jej mechanizmie trzydzieści dwa koła od sowieckiego czołgu T-34, pozyskane przez Weigel od armii radzieckiej, które – jak podaje Berliner Ensemble – do dzisiaj funkcjonują niezawodnie.

Mechanizm sceny obrotowej, którego praca była wyraźnie słyszalna zwłaszcza w ostatnich sekwencjach przedstawienia, Castorf asocjował z „kołem młyńskim", mogącym człowiekowi roztrzaskać kości, tak jak „roztrzaskała się" egzystencja „szarego człowieka" Pinneberga w konfrontacji z brutalną rzeczywistością Niemiec na początku lat trzydziestych XX wieku.

Sekwencje zlokalizowane w podsceniu należały bez wątpienia do najlepszych części spektaklu. Wyświetlany na ekranie film live z rozgrywających się pod sceną wydarzeń wnosił ogromny ładunek energii i emocji, które przypominały ekspresję pamiętnych produkcji Castorfa w Volksbühne. W podsceniu dochodziło do burzliwych interakcji matki Pinneberga – Mii (Artemis Chalkidou) z jej ekscentrycznym kochankiem Jachmannem (Andreas Döhler). Erotyczny nastrój w tej scenie przeplatany był gwałtownymi kłótniami pary protagonistów, między innymi o to, czy Jachmann załatwił już pracę dla syna konkubiny, rozrzucaniem banknotów i wymachiwaniem rewolwerem (w zachowaniu Jachmanna można dostrzec refleksy burzliwych relacji Fallady z jego pierwszą żoną), a ponadto kabaretowymi gagami w epizodzie zmagań berlińskiego birbanta z obsłużeniem nowoczesnej pralki firmy Bauknecht, w której zamierzał wyprać spodnie od smokingu. Werystycznie pokazano przyjmowanie morfiny przez kochanków (leżących na zapasowych żelaznych kołach od sowieckich tanków) oraz ich wspólną kąpiel

pod prysznicem, z którego płynęła czerwona woda. Za doskonałe dramaturgiczne rozwiązanie należy uznać zdialogizowanie zmysłowych dialogów Mii i Jachmanna z fragmentami noweli *Die Kuh, der Schuh, dann du*, ukazującymi fantazje narratora dotyczące spotkań z wyimaginowaną prostytutką o tajemniczym imieniu Coccola (z nią powiązany jest tytułowy motyw noweli, czyli but [der Schuh] jako fetysz erotyczny). Dynamika i szybkie tempo tej sceny, nacechowanej absurdem i nabierającej momentami wymiaru tragifarsy, zostały podtrzymane przez pojawienie się w mieszkaniu Mii jej syna wraz z młodą żoną. Pinneberg, powracający do berlińskiego domu po wieloletnim niekontaktowaniu się z matką, zamiast do drzwi mieszkania puka do drzwi kabiny prysznicowej, w której leży naga Mia odurzona narkotykami (w powieści Fallady Mia Pinneberg udaje się w celu powitania syna i synowej na dawny berliński Dworzec Szczeciński). Rodzinne spotkanie po latach w spektaklu Castorfa kończy się spektakularną kłótnią, w trakcie której spodziewająca się dziecka Jaginka z przerażeniem konstatuje, że trafiła do „narkotykowego piekła".

W przedstawieniu wykorzystano także zascenie, gdzie zaaranżowano pomieszczenia luksusowego domu towarowego Mandla, w którym dzięki protekcji Jachmanna znalazł zatrudnienie Pinneberg. Najciekawszym epizodem związanym z pracą Johannesa w charakterze subiekta była scena obsługiwania egzaltowanej gwiazdy filmowej – pani Schlüter (Pauline Knof). W celu wyrobienia normy miesięcznego utargu Pinneberg opracował misterny plan stania się „performatywnym sprzedawcą", polegający na wykorzystaniu w praktyce handlowej „liryki, prozy i jazzu". Ta osobliwa strategia sprzedażowa stanowiła nawiązanie do wschodnioniemieckich programów rozrywkowych z lat sześćdziesiątych XX wieku, w których wykonywano muzykę jazzową i deklamowano teksty kabaretowe. Jedną z gwiazd tych programów był Manfred Krug, przywołany przez Pinneberga w

spektaklu Castorfa jako wzorzec do naśladowania. Metoda „performatywnej" sprzedaży nie sprawdziła się jednak w konfrontacji z kapryśną artystką. Pomimo prezentowania pani Schlüter ogromnego stosu ubrań z ekskluzywnych kolekcji, wypełniających kolorowe i ozdobione lustrami pomieszczenia domu towarowego Mandla, Johannesowi nie udało się doprowadzić do sfinalizowania jakiejkolwiek transakcji, w związku z czym upokorzony zaatakował aktorkę werbalnie i fizycznie w napadzie szału, czego konsekwencją była utrata pracy.

W spektaklu podejmującym temat bezrobocia i ubożenia niemieckiej klasy średniej w dobie kryzysu ekonomicznego z przełomu lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku za element swoistej prowokacji można uznać zaprojektowane przez Adrianę Bragę Peretzki (współpracującą z Castorfem od 2007 roku) kostiumy utrzymane w stylistyce rewii: połyskujące suknie z cekinami lub frędzlami, diademy z pawich piór, etole, srebrzyste garnitury, w których aktorzy występowali niemal we wszystkich scenach (warto nadmienić, że tego rodzaju kostiumy rewiowe pojawiły się już w adaptacji scenicznej powieści Fallady dokonanej przez Petera Zadka w 1972 roku). W przedstawieniu Castorfa komizmem sytuacyjnym nacechowany był epizod składania wizyty rodzicom Jaginki przez Pinneberga w stroju estradowym, wzbudzającym podejrzliwość pani Mörschel, która po uważnym przyjrzeniu się ubiorowi przyszłego zięcia skonstatowała z zaniepokojeniem, że w tak szykownym garniturze „nie wygląda na takiego, który zamierza oszczędzać pieniądze". Kostiumy galowe w zamyśle reżysera – wprowadzającego często do swoich przedstawień elementy kolorytu berlińskiego – miały oddawać atmosferę zabawy panującą w stolicy Niemiec u schyłku „złotych lat" dwudziestych XX wieku (w pierwotnej wersji powieści Fallady, która stanowiła podstawę adaptacji scenicznej Castorfa, obrazy życia nocnego Berlina zostały bardziej uwypuklone niż w wydaniu z 1932 roku). W

epizodzie „imprezy” przy Friedrichstraße aktorzy zamienili stroje rewiowe na nieco bardziej „stonowane” ubrania z logo Louis Vuitton czy Gucci.

W spektaklu Castorfa zamiast „szarego człowieka”, zaanonsowanego w tytule powieści Fallady, na scenie staje protagonista ekstrawagancki, o barwnej osobowości, gdyż na historię niepozornego subiekta i byłego urzędnika Johannesa Pinneberga zostaje nałożona ekscytująca biografia pisarza o rozbitej osobowości. Rysy Fallady ma także morfinista Jachmann. Ten aspekt wyraźnie wybrzmiał w scenie, w której grający berlińskiego bon vivanta Andreas Döhler wjechał na scenę furgonetką z figurą krowy i wygłaszał długi monolog powiązany treściowo z nowelą *Die Kuh, der Schuh, dann du*, kończąc swój statement stwierdzeniem, że jej autor miał rozdwojoną osobowość: „Istnieje dwóch Hansów Fallada”.

Bardzo skrótowo (najczęściej w formie migawkowych projekcji filmowych) w berlińskim przedstawieniu zostały ukazane wydarzenia powieściowe związane z narodzinami dziecka Pinnebergów: poród w zaroślach na nieczynnych torach kolejki miejskiej, oglądanie dziecięcych zabawek, obliczanie kosztów utrzymania powiększonej rodziny. Warto wspomnieć, że w scenie, w której niezadowolony z wyglądu noworodka ojciec martwi się, że syn może mieć wodogłowie, rozbrzmiewa kołysanka z *Dziecka Rosemary* Polańskiego.

W kontekście zawartego w spektaklu dyskursu historycznego i próby odpowiedzi na postawione w tytule utworu Fallady pytanie: „Co dalej, szary człowieku?” za bardzo udany dramaturgiczny koncept Castorfa należy uznać włączenie do scenariusza obszernych fragmentów ze sztuki Heinera Müllera *Die Schlacht. Szenen aus Deutschland* (Bitwa. Sceny z Niemiec), zainspirowanej *Strachem i nędzą III Rzeszy* Brechta, i skonfrontowanie ich brutalnego języka z eskapistyczną wymową powieści *Kleiner Mann – was*

nun?. Fallada, który w roku wydania powieści (1932) nie znał jeszcze katastrofalnych skutków rządów nazistów, kończy swoje dzieło obrazem wycofania się w świat iluzji pary głównych bohaterów, próbujących uratować swoją godność. Castorf, prezentując kilka scen z *Die Schlacht* Müllera, w tym *Die Nacht der langen Messer* (Noc długich noży) i *Fleischer und Frau* (Rzeźnik i żona), wyostrzył w spektaklu polityczne napięcia panujące w Niemczech w ostatnich latach Republiki Weimarskiej, gdy dochodziło do krwawych starć ulicznych pomiędzy komunistami a nazistami (w powieści Fallady wątek ten został tylko zasygnalizowany). Unaocznieniem powyższego był rozgrywający się na głównej scenie epizod, w którym brat komunista zabijał brata nazistę. Podobnie duży ładunek ekspresji zawierała zlokalizowana w podsceniu ostatnia sekwencja z *Die Schlacht*, zatytułowana *Das Laken oder die unbefleckte Empfängnis* (Prześcieradło, czyli niepokalane poczęcie), rozgrywająca się w 1945 roku w piwnicy berlińskiego domu, do której wkraczają żołnierze sowieccy i podarowują chleb chroniącym się tam Niemcom. Castorf wykracza znacznie poza ramy czasowe narracji powieści Fallady i pokazuje klęskę Niemiec nazistowskich. W sekwencjach, w których wykorzystano teksty Heinera Müllera, diametralnie zmieniała się poetyka spektaklu: dominowała w nich mroczna atmosfera, postaci występowały w strojach o charakterze militarnym, a rozgrywająca się w podsceniu akcja była prezentowana na ekranach LED w formie czarno-białych obrazów. Posępną, tragiczną aurę tej części przedstawienia dopełniały odgłosy wybuchów bomb i głośna praca maszynerii sceny obrotowej jako niepokojący sygnał niszczycielskiej siły „koła historii".

W finałowej scenie Castorf powraca do biografii Fallady, akcentując zagadkowe i tragiczne tło śmierci pisarza. Po tym jak w ostatnim epizodzie powieści Pinneberg i Jaginka udają się do domku działkowego pod Berlinem,

w którym zamierzają w odosobnieniu kultywować swoją miłość jako antidotum na okrutny świat, w spektaklu z offu zostają podane informacje dotyczące okoliczności zgonu autora w 1947 roku w berlińskim szpitalu oraz losów jego uzależnionej od narkotyków żony Ursuli Losch.

Niewątpliwym walorem spektaklu była gra aktorów, z których każdy wcielał się w kilka postaci z utworów Fallady czy Müllera. Świetny zespół aktorski stanowili w większości artyści, którzy jeszcze nie współpracowali z Castorfem (poza Jonathanem Kempfem, a szczególnie Andreasem Döhlerem, występującym już wcześniej w kilku spektaklach Castorfa). W jednym z wywiadów reżyser wspomniał, że praca z aktorami nad adaptacją powieści Fallady przebiegała według zasady, którą określił jako *free jazz*. Efekt tej współpracy krytyka teatralna uznała jednomyślnie za bardzo dobry.

Realizacja sceniczna *Kleiner Mann – was nun*? w Berliner Ensemble pokazała, że Frank Castorf nadal pozostaje w czołówce twórców europejskiego teatru. Wiele partii przedstawienia nie odbiegało od artystycznego poziomu z okresu triumfów reżysera w Volksbühne. W swoim kolażu scenicznym Castorf zdialogizował w błyskotliwy sposób *Die Schlacht* Heinera Müllera z twórczością i biografią Fallady, tworząc w ten sposób w Berliner Ensemble fascynującą opowieść o pełnych sprzeczności rewiowo-upiornych obliczach XX-wiecznej historii i demonach Hansa Fallady.

Wzór cytowania:

Podlasiak, Marek, *Frank Castorf i demony Hansa Fallady*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2025, nr 185, https://didaskalia.pl/pl/artykul/frank-castorf-i-demony-hansa-fallady.

Autor/ka

Marek Podlasiak

Marek Podlasiak – profesor Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu w Katedrze Literatury, Kultury i Mediów Niemieckiego Obszaru Językowego. Zainteresowania badawcze: dramat i teatr niemiecki, ze szczególnym uwzględnieniem historii teatru niemieckiego na ziemiach polskich, dramat epoki oświecenia, dramat i teatr po 1945 roku, teatr w epoce cyfrowej. Wykłady gościnne w Niemczech (Berlin, Bonn, Oldenburg, Würzburg, Marburg) i w Austrii (Wiedeń) oraz wystąpienia na konferencjach w Niemczech, Czechach, Rumunii i Estonii. Autor książek: *Deutsches Theater in Thorn. Vom Wander- zum ständigen Berufstheater (17.–20. Jahrhundert)*, Berlin 2008; *Spór o teatr w Toruniu. Słowo polskie wobec propagandy niemieckiej (1904–1920)*, Toruń 2023.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/frank-castorf-i-demony-hansa-fallady*