didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 187/188**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2025
Źródło:
https://didaskalia.pl/pl/artykul/frank-castorf-o-sprawie-dantona-i-nieudanych-rewolucjach

/ ZAGRANICA

Frank Castorf o sprawie Dantona i nieudanych rewolucjach

Marek Podlasiak

Staatsschauspiel Dresden

Georg Büchner

Śmierć Dantona

z wykorzystaniem fragmentów *Misji* Heinera Müllera

reżyseria: Frank Castorf, scenografia: Aleksandar Denić, kostiumy: Adriana Braga Peretzki, światło: Johannes Zink, muzyka: William Minke, videodesign: Andreas Deinert, dramaturgia: Jörg Bochow

premiera: 25 kwietnia 2025

Frank Castorf po trzydziestu jeden latach od inscenizacji *Sprawy Dantona* Stanisławy Przybyszewskiej w berlińskiej Volksbühne (1994) powraca do tematu rewolucji francuskiej i burzliwych sporów pomiędzy jej przywódcami: Dantonem i Robespierre’em, wystawiając *Śmierć Dantona* Georga Büchnera z wykorzystaniem tekstu teatralnego Heinera Müllera *Misja.* Premiera

trwającego sześć i pół godziny spektaklu, zrealizowanego z dużym rozmachem – przejawiającym się szczególnie w warstwie scenograficznej, niezwykle efektownych kostiumach, a także w zawartym w scenariuszu szerokim spektrum odniesień intertekstualnych (między innymi interesujące nawiązania do filmu *Danton* Andrzeja Wajdy) – odbyła się 25 kwietnia 2025 roku w Staatsschauspiel Dresden.

Drezdeńska *Śmierć Dantona* nie zaczyna się, jak można by oczekiwać, scenami z dramatu Georga Büchnera, ale sekwencjami z *Misji* Heinera Müllera, które dominują na planie akcji przez pierwszą godzinę spektaklu, a następnie w coraz większym stopniu zaczynają splatać się z tekstem Büchnera. Zdialogizowanie przez Castorfa utworów Büchnera i Müllera nie jest przypadkowe, gdyż wielowątkowa *Misja* podejmuje problematykę rewolucji francuskiej, sporów ideowych jej przywódców, rozczarowania z powodu porzuconych ideałów czy niezrealizowanych postulatów rewolucyjnych, a także stawia w centrum uwagi kwestię kolonializmu w kontekście jednego z haseł rewolucji francuskiej, jakim było zniesienie niewolnictwa i rasistowskiego podziału społeczeństwa w państwach globalnego Południa. Tytułowa misja w tekście Müllera to próba eksportu europejskiej myśli rewolucyjnej do Jamajki, gdzie trzech emisariuszy francuskich miało wywołać powstanie w kolonii brytyjskiej, które jednak nie doszło do skutku, ponieważ po obaleniu Dyrektoriatu i przejęciu rządów we Francji przez Napoleona jako pierwszego konsula w 1799 roku tajna akcja została odwołana, gdyż jej zleceniodawcy utracili władzę.

Atmosferę Paryża doskonale oddawała scenografia autorstwa Aleksandara Denicia, której centralny element stanowiły charakterystyczne dla teatru Castorfa domki, zainspirowane autentycznymi lokalami miejskimi. Na parterze dwupoziomowej konstrukcji odwzorowana została założona w 1686

roku słynna paryska kawiarnia z Dzielnicy Łacińskiej – Café Procope, w której spotykali się filozofowie, artyści, a także przywódcy rewolucji francuskiej (Danton, Marat, Robespierre). Klimatyczny charakter miejsca został podkreślony przez dbałość o detale – wystrój lokalu tworzyły wykwintne drewniane meble, kanapy obite czerwoną skórą, żyrandol z kryształów i lustra na ścianach. W sąsiedztwie kawiarni Procope w drezdeńskim spektaklu zlokalizowany został budynek z szyldem: „l'Objet qui Parle" (przedmioty mówiące). Ten paryski sklepik, znajdujący się na Montmartre – oferujący bogaty asortyment nietypowych pamiątek, zwłaszcza staroci (meble, zabawki, zegary, medaliony etc.), chętnie odwiedzany przez turystów i kolekcjonerów – u Castorfa przejął funkcję magazynu z bronią palną i innymi militariami, co korespondowało z wytworzoną na scenie atmosferą rewolucyjnego ferworu walki.

Na drugiej kondygnacji konstrukcji znajdowało się więzienie, do którego przylegał duży taras. Akcja rozgrywająca się w celach więziennych czy też w innych pomieszczeniach była prezentowana za pomocą kamer live na opuszczanym ekranie projekcyjnym. Wykorzystanie sceny obrotowej umożliwiło zaaranżowanie na tyłach parterowych budynków dodatkowego planu akcji – pokoju schadzek Dantona i gryzetki Marion. Przytulną przestrzeń mieszkania (perskie dywany na ścianie i podłodze) urozmaicały ekstrawaganckie rekwizyty, jak ogromny gumowy krokodyl. Po wprawieniu w ruch sceny obrotowej oczom widzów ukazywały się umieszczone na ścianach bocznych budynków obrazy związane z tematem rewolucji. Na jednej ze ścian znajdował się mural przedstawiający Emiliano Zapatę z grupą meksykańskich rewolucjonistów, opatrzony inskrypcją: „Tierra y Libertad" (ziemia i wolność – rewolucyjne hasło Zapaty, wzywające do walki o sprawiedliwość społeczną i reformę rolną w Meksyku). Z kolei na drugiej ścianie widniał plakat z napisem: „The Beatles. Revolution", nawiązujący do

tytułu wydanego w 1968 roku singla zawierającego utwory *Hey Jude* i *The Revolution* (ta druga piosenka została zainspirowana między innymi studenckimi rozruchami w Paryżu oraz protestami przeciwko wojnie w Wietnamie). Ponadto nad boczną ścianą budowli górowało podświetlone logo Citibanku jako aluzyjne odniesienie do turbulencji finansowych z okresu przed rewolucją francuską i podczas rewolucji. Tło konstrukcji składającej się z kompleksu domków stanowił – wypełniający całą tylną ścianę sceny – prospekt przedstawiający zachmurzone niebo, port oraz krajobraz ze stojącymi gdzieniegdzie budynkami trawionymi płomieniami, co wprowadzało perspektywę nieuchronnej katastrofy do świata toczącej się rewolucji.

Do najbardziej pasjonujących wątków spektaklu z całą pewnością należy konfrontacja Dantona z Robespierre'em. W swojej koncepcji tych ról Castorf bazuje wprawdzie na charakterystykach przywódców rewolucji utrwalonych w przekazach historycznych: Dantona jako sensualisty i hedonisty, a Robespierre'a jako skrajnego idealisty i moralisty, ale jednocześnie każdej z tych figur reżyser nadaje jakiś rys osobliwy – w przypadku Robespierre'a są to napady furii prowadzące do rozmaitych ekscesów, natomiast prowadzącemu sybarycki tryb życia Dantonowi zostają przypisane skłonności fetyszystyczne (aresztowany bohater zabiera do więzienia naręcze wytwornych kobiecych strojów, przebiera się w jedną z sukien, a z pozostałych formuje posłanie więziennej pryczy). Kulminacyjnym momentem sporu toczonego przez dwóch przywódców rewolucji jest zapadająca w pamięć scena dysputy podczas wspólnej kolacji. W tej sekwencji przedstawienia znajdujemy bezpośrednie nawiązania do filmu *Danton* Andrzeja Wajdy i dramatu *Sprawa Dantona* Stanisławy Przybyszewskiej, w którym tytułowy bohater przedstawiony jest jako „renegat powołania",

hedonista i człowiek natury. W spektaklu Castorfa scena rozmowy rewolucjonistów nie rozgrywa się w Café Procope, ale przed sklepem z amunicją, gdzie na stercie drewnianych europalet zostaje ustawiony stół i dwa krzesła. Przez witrynę magazynu widoczny jest arsenał broni, co potęguje napiętą atmosferę konfliktu racji czołowych postaci rewolucji. Figury kreowane przez Jannika Hinscha[1] (Danton) i Franza Pätzolda[2] (Robespierre) są silnie skontrastowane. Robespierre ubrany w czerwony garnitur, symbolizujący terror jakobinów, jest bezwzględny, fanatyczny, despotyczny; powstrzymuje się od jedzenia, skupiając się na bacznym obserwowaniu oponenta. Natomiast Danton zachowuje się nonszalancko, momentami można odnieść wrażenie, że wręcz ignoruje interlokutora zajęty pałaszowaniem pieczonego udka kurczaka. Ten nawiązujący do *Dantona* Wajdy epizod, akcentujący elementy hedonistyczne w postawie bohatera, trwa w drezdeńskim spektaklu o wiele dłużej niż w filmie. Castorf przejął od polskiego reżysera także słynną scenę napełniania przez Dantona winem aż po same brzegi kieliszka Robespierre'a. Ten, jak przystało na „człowieka cnoty", wypija tylko troszeczkę trunku, natomiast Danton łapczywie opróżnia kieliszek, po czym ostentacyjnie przelewa do niego wino niedopite przez Robespierre'a. Podobnie wyobrażoną scenę znajdujemy w utworze Przybyszewskiej, gdzie Robespierre – jak czytamy w didaskaliach – pije wino „z doskonałą obojętnością", zaś sensualista Danton „pełnym haustem" i „coraz bezwzględniej" (2003, s. 95). Należy jednak zaznaczyć, że w spektaklu Castorfa podczas konfrontacji przywódców rewolucji żaden z rozmówców nie uzyskuje mentalnej przewagi jak w *Sprawie Dantona*, której autorka wyraźnie faworyzuje Robespierre'a. Po spektakularnej debacie ideowej, podczas której Danton broni retorycznie „szczęścia" przeciwko „cnocie terroru", której wyznawcą jest jego polityczny oponent nazwany „żandarmem nieba" (Polizeisoldat des Himmels), Robespierre w ataku furii

demoluje sklep z bronią i zagrzewa się do dalszej bezwzględnej walki w celu wyeliminowania Dantona, gdyż postanowił, że przeciwnik musi zostać zgładzony.

W niezwykle intrygujący sposób Castorf przedstawia w *Śmierci Dantona* figury kobiece, które w dramacie Büchnera stanowią tło dla świata męskich sporów i konfrontacji. Na uwagę zasługuje zwłaszcza kreowanie przez Nihan Kirmanoğlu prostytutki Marion jako postaci doświadczającej stanów wizyjnych. W scenach transu w protagonistce – pięknie prezentującej się w długiej czerwonej sukni, diademie z długimi piórami w tym samym kolorze i opasce na oczach zawiązanej przez Dantona – ujawniają się wielkie pokłady hedonizmu, dionizyjskości, a także jedynego w swoim rodzaju seksualnego panteizmu[3], co w spektaklu Castorfa realizuje się poprzez scenę kopulacji gryzetki z dużym gumowym krokodylem. Sekwencja ta stanowiła prowokacyjne nawiązanie do wywodów Marion w dramacie Büchnera, że „radość możemy odczuwać także przy obcowaniu z ciałami, obrazami Chrystusa, kwiatami, czy też dziecięcymi zabawkami. To jest to samo uczucie; kto najczęściej korzysta z rozkoszy, ten najczęściej się modli" (Büchner, 1974, s. 20).

Castorf nadał również żonom rewolucjonistów bardziej dynamiczne cechy niż w literackich portretach tych postaci naszkicowanych w dramatach Büchnera czy Przybyszewskiej, w których protagonistki podejmowały wprawdzie próby pomocy uwięzionym mężom, ale ich rola na planie akcji pozostała marginalna. W drezdeńskim spektaklu kobiety biorą aktywny udział w scenach związanych z aresztowaniem i sądzeniem dantonistów, uczestniczą czynnie w dysputach politycznych czy światopoglądowych w pałacu Luxembourg. Pojawia się wśród nich między innymi Julia (w tekście Büchnera Danton po uwięzieniu nie spotykał się już z żoną), wspierająca

męża, dodająca mu otuchy i mobilizująca okrzykami do walki. Krzyk jest ważnym aspektem wystąpień i dysput rewolucyjnych zarówno w dramacie Büchnera, jak i w spektaklu Castorfa, w którym najwyższe rejestry osiąga w scenach zbiorowych, gdy wzburzony tłum domaga się chleba i zgładzenia arystokratów, a także podczas mowy Dantona przed Trybunałem Rewolucyjnym, czy też w akcie rozpaczy żony Camille'a po śmierci męża. Najbardziej wymownym przykładem odwagi kobiet w drezdeńskim przedstawieniu jest scena kilkukrotnego spoliczkowania Robespierre'a przez Lucyllę, wykrzykującą – przypisany jej przez reżysera – szyderczy passus Dantona skierowany w Büchnerowskim dramacie do Robespierre'a: „Ty nigdy nie robiłeś długów, nie spałeś z żadną kobietą, zawsze nosisz przyzwoity surdut i nigdy się nie upiłeś" (1974, s. 24).

Wyrazistość postaci scenicznych wykreowanych w spektaklu doskonale podkreślały różnorodne, bogate kostiumy autorstwa współpracującej od wielu lat z Castorfem Adriany Bragi Peretzki. Przy tworzeniu projektów do *Śmierci Dantona* artystka czerpała inspiracje z historii mody – w efekcie powstały stroje eklektyczne, nawiązujące do różnych epok: ancien regime'u, okresu rewolucji francuskiej, a także do stylu empire. Spośród kostiumów kobiecych szczególnie zachwycały wytworne rozłożyste suknie z falbanami lub spódnicami udrapowanymi w dwa skrzydła na biodrach, często zdobione kwiatami, koronkami, cekinami, haftami. Dopełnieniem tych kreacji były wysokie peruki, diademy z piór czy kapelusze o szerokich rondach. W kostiumach męskich również znalazła odbicie moda różnych epok: *habits*, spodnie typu *culotte*, białe koszule z plisami, ozdobne kamizelki, którym Peretzki nadała współczesny sznyt. Noszone przez protagonistów stroje typu *habit* zostały uszyte z połyskujących tkanin w kolorze złota lub czerni, często zdobionych ornamentami. Danton ten rodzaj ubrania – w mocno uwspółcześnionej wersji z nawiązującymi do stylistyki rewiowej złotymi

frędzlami – nosił nonszalancko bez koszuli, a jedynie z białym żabotem opadającym na goły tors. Z kolei uosabiający krwawy terror Robespierre występował najczęściej w czerwonym garniturze i białej koszuli z ozdobionej plisą w formie falbanki. Duże wrażenie robiły także – zainspirowane modą połowy XVI wieku – czarne kostiumy rewolucjonistów zdobione złotymi pasamonami czy galonami, których charakterystyczny elementem stanowiły epolety obszywane frędzlami i kryształkami. W niektórych scenach protagoniści nosili ciemne garnitury o współczesnym kroju.

Atmosferę rewolucji podkreślało dobrze dobrane tło muzyczne (William Minke). W tle rozbrzmiewały zarówno złowieszcze, jak i patetyczne dźwięki, ponadto francuskie pieśni, w tym *Marsylianka.*

Z włączeniem przez Castorfa *Misji* Heinera Müllera do scenariusza przedstawienia wiązało się wprowadzenie w spektaklu konwencji teatru w teatrze. Porównania rewolucji do sceny teatralnej pojawiają się w sztuce Büchnera, ale mają charakter retoryczny, natomiast w tekście Müllera silnie zaznacza się gra iluzji i deziluzji. Teatr w teatrze konstytuuje się w sekwencjach *Misji*, w których główni protagoniści, posługując się maskami odwzorowującymi głowy przywódców rewolucji francuskiej, odgrywają role toczących spory przeciwników ideowych: Galloudec – Dantona, Sasportas – Robespierre'a. Należy podkreślić, że u Heinera Müllera obydwie te figury przedstawione są w sposób groteskowy, co było implikowane krytycznym stanowiskiem autora wobec negatywnej enerdowskiej recepcji postaci Dantona jako „nihilisty" i zinstrumentalizowanej ideologicznie gloryfikacji Robespierre'a. Wyobrażona w *Misji* scena „teatru rewolucji" ukazuje Galloudeca-Dantona i Sasportasa-Robespierre'a, którzy niczym niesforne dzieci obrzucają się inwektywami, niewolnicy strącają im z karków głowy-maski (aluzja do gilotynowania) i bawią się nimi, przerzucając je sobie z rąk

do rąk, po czym „głowę” Robespierre’a wykorzystują do gry w iłkę (Galloudec-Danton przyłącza się do owego „futbolowego” performansu postponującego krwawego dyktatora rewolucji francuskiej). W inscenizacji Castorfa po zaanonsowaniu „teatru rewolucji” przez Sasportasa (znakomicie kreowanego przez Philippa Grimma) następuje ciąg sekwencji ukazujących przygotowania do spektaklu – za pomocą streamingu z kamery live widzowie mogą podglądać na ekranie aktorów malujących się i przebierających za kulisami w kostiumy. W nawiązania do konwencji teatru w teatrze Castorf wpisał wątek autotematyczny, ujęty w sposób pastiszowy. Autoironia najsilniej dochodzi do głosu w scenie, w której mający wystąpić w „teatrze rewolucji” aktorzy sygnalizują, że do realizacji spektaklu niezbędny jest reżyser. Dyskusje związane z poszukiwaniem odpowiedniego twórcy ucina należący niegdyś do zespołu aktorskiego berlińskiej Volksbühne (od 2009 w drezdeńskim Staatsschauspiel) Torsten Ranft, orzekając w tonie satyrycznym, że najlepszym kandydatem do objęcia funkcji inscenizatora jest Frank Castorf, który ma w dorobku artystycznym wystawienia oper Wagnera. Ranft, znakomicie parodiujący Castorfa w scenie próby teatralnej, nawiązywał żartobliwie do jego kontrowersyjnych inscenizacji dzieł wagnerowskich podczas festiwali w Bayreuth, przywołując przy tym humorystycznie megalomańskie stwierdzenie mistrza: „Bayreuth leżało u moich stóp”. Wydźwięk komiczny w ujęciu drezdeńskiego zespołu aktorskiego uzyskał również spektakl wystawiony w „teatrze rewolucji”, w którym „mecz piłkarski” został rozegrany z wykorzystaniem butelek po winie zamiast piłki.

Swoiste intermezzo, wprowadzające do drezdeńskiej *Śmierci Dantona* elementy komizmu, stanowił także stand-up wykonany przez Torstena Ranfta, który na tle płachty materiału podświetlonej na czerwono wygłosił przepełniony witalnym humorem monolog człowieka w windzie z *Misji*

Müllera. Tekst traktował o tajnym zadaniu, które podwładny miał otrzymać od przełożonego, ale „misja” nie doszła do skutku, ponieważ podekscytowany urzędnik – zamiast dotrzeć do gabinetu szefa – w absurdalny, nieoczekiwany sposób znalazł się w Peru, gdzie jako Europejczyk nie potrafił mentalnie odnaleźć się w przestrzeni globalnego Południa. Odnoszący się parodystycznie do tematu nieudanych rewolucji monolog, wygłoszony z wykorzystaniem dialektu saksońskiego, został przyjęty przez widzów zasłużonymi owacjami.

W spektaklu Castorfa nie zabrakło oczywiście typowych dla reżysera humorystycznych odniesień intertekstualnych do innych dzieł literackich. Najciekawsze z nich to aluzyjne powiązanie sceny ze *Śmierci Dantona* (akt II, scena I), w której melancholijny Danton prowadzi dyskurs o męce i nudzie związanej z codziennym ubieraniem i rozbieraniem się, z „cierpieniami” Estragona przy próbach zdejmowania buta w *Czekając na Godota* Becketta. Ten wątek unaoczniony został w spektaklu Castorfa w pastiszowej scenie, w której jeden z kompanów Dantona nie był w stanie przez kilka minut zawiązać sobie sznurówek w bucie.

Od pierwszych sekwencji spektaklu przetaczające się przez scenę postaci w wytwornych kostiumach, perukach i diademach przypominają korowód zmierzający ku katastrofie. Castorfowska wizja rewolucji silnie naznaczona jest fatalizmem. Obraz historii jako brutalnego „walca”, który wszystko niszczy na swojej drodze, znajduje odzwierciedlenie w wypowiadanych na scenie przez Franza Pätzolda passusach z tzw. listu fatalistycznego (Fatalismusbrief) Büchnera, skierowanego do narzeczonej Wilhelmine Jaeglé (styczeń 1834). Autor *Śmierci Dantona* na kanwie swoich studiów nad rewolucją francuską snuł w nim refleksję na temat terroru i „okropnego fatalizmu historii”, odnosząc się do masakr wrześniowych 1792 roku. Wiele

fraz z tego listu Büchner wprowadził w formie niemal niezmienionej do swojego „rewolucyjnego” dramatu, na przykład kwestię, że ludzie są tylko marionetkami poruszanymi przez nieznane siły, którą wygłasza Danton (akt 2, scena 5). Podobnie pesymistycznie o istocie rewolucji wyraża się z perspektywy dialektyki negatywnej Debuisson w długim monologu w *Misji* Müllera, wypowiadając znamienne zdanie: „rewolucja przychodzi na świat martwa. Droga prowadzi z Bastylii do Conciergerie, oswobodziciel staje się wartownikiem więziennym” (Müller, 1981, s. 57).

W drezdeńskiej *Śmierci Dantona* do pesymistycznych rozważań Büchnera i Müllera na temat nieudanych rewolucji nawiązują dwie – niezwykle efektowne – teatralne metafory zagłady rewolucyjnego świata. Pierwszą stanowi obraz dwupoziomowej konstrukcji odwzorowującej paryskie budynki, która nieoczekiwanie wraz ze sceną obrotową zapadała się do podscenia (reżyser coraz chętniej wykorzystuje w swoich pracach przestrzeń podscenia, czego przykładem jest ubiegłoroczna realizacja *Kleiner Mann – was nun?* Hansa Fallady w Berliner Ensemble[4]). Ta sekwencja przedstawienia symbolizowała „upadek”, porażkę dantonistów. Powstała w deskach scenicznych wyrwa, przywodząca na myśl lej po bombie, zapowiadała także unicestwienie całego rewolucyjnego świata, w myśl okrutnej logiki wyartykułowanej w dramacie Büchnera przez Dantona: „Rewolucja jest jak Saturn, pożera własne dzieci”.

Drugą zapadającą w pamięć teatralną metaforą jest pięknie oddana scena ukazująca protagonistów oczekujących na egzekucję w strugach rzęsistego deszczu. Strumienie wody, lejącej się na postaci stłoczone w przestrzeni podscenia, smagały ciała aktorów, zakłócały oddech, tak iż artyści z trudem mogli wypowiadać swoje kwestie. Można było odnieść wrażenie, że trwająca kilkadziesiąt minut ulewa wywoła potop, który zatopi podscenie i pogrzebie

rewolucjonistów. Źródłem tak wykreowanego obrazu było zawarte w dramacie Büchnera porównanie rewolucji do potopu.

W finałowej sekwencji spektaklu po samobójstwie Julii[5], żony Dantona, opada żelazna kurtyna niczym ostrze gilotyny. Stojący na parkiecie widowni cały zespół aktorski wykonuje nienaturalne, kompulsywne ruchy, wydobywając z siebie kakofoniczne dźwięki. Formuje się osobliwy jazgoczący chór, unaoczniający, że postaci nie są w stanie w żaden sposób wzajemnie się komunikować, a spór rewolucjonistów nadal trwa. Następnie, już na scenie, aktorzy wykonują groteskowy taniec w kole, co sugeruje, że nieustający ruch koła historii wkrótce przyniesie kolejną śmiercionośną rewolucję.

Określany często w niemieckich mediach jako „Regie-Altmeister" (dojrzały mistrz reżyserii) Castorf odniósł z drezdeńskim zespołem aktorskim kolejny sukces w swojej karierze artystycznej. Jego prace sceniczne nieprzerwanie zachwycają bogactwem asocjacyjnym, ujawniającym się szczególnie w dialogizowaniu tekstów literackich. W inscenizacji *Śmierci Dantona* Büchnera i *Misji* Heinera Müllera reżyser podjął uniwersalny dyskurs o rewolucji i polityce, która w swojej istocie jest zabójczą profesją. Heiner Müller oddał tę myśl w *Misji* (wygłoszoną kilkakrotnie w spektaklu) za pomocą słynnego chiazmu: „Rewolucja jest maską śmierci Śmierć jest maską rewolucji".

Wzór cytowania:

Podlasiak, Marek, *Frank Castorf o sprawie Dantona i nieudanych rewolucjach*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2025, nr 187/188, https://didaskalia.pl/pl/artykul/frank-castorf-o-sprawie-dantona-i-nieudanych-rewolucjach.

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.

Przypisy

1. Jannik Hinsch przechodzi od następnego sezonu teatralnego do zespołu Thalia Theater w Hamburgu.
2. Franz Pätzold gra obecnie w *Heldenplatz* Thomasa Bernharda w reżyserii Franka Castorfa w wiedeńskim Burgtheater.
3. Na aspekt „erotycznego panteizmu" w światopoglądzie Marion w dramacie Büchnera zwróciła także uwagę Anna R. Burzyńska, 2022, s. 359.
4. Zob. Marek Podlasiak, *Frank Castorf i demony Hansa Fallady*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2025, nr 185, https://didaskalia.pl/pl/artykul/frank-castorf-i-demony-hansa-fallady [dostęp:27.06.2025].
5. Samobójstwo żony Dantona jest fikcją literacką. W rzeczywistości Sophie Gely (w dramacie Büchnera żona Dantona nosi imię Julia) żyła do 1856 roku.

Bibliografia

Burzyńska, Anna R., *Atlas anatomiczny Georga Büchnera*, WUJ, Kraków 2022.

Büchner, Georg, *Dantons Tod*, Reclam, Stuttgart 1974.

Müller, Heiner, *Misja*, tłum. J.St. Buras, „Dialog" 1981, nr 7.

Przybyszewska, Stanisława, *Sprawa Dantona*, Universitas, Kraków 2003.

Źródło:
https://didaskalia.pl/artykul/frank-castorf-o-sprawie-dantona-i-nieudanych-rewolucjach