didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 155**
Data wydania: luty 2020
DOI: 10.34762/ckb7-dp11
Źródło:
https://didaskalia.pl/pl/artykul/zbojcy-psy-i-kolektywy-franka-castorfa-w-volksbuhne-w-latach-1992-2017

/ Volksbühne

Zbójcy, psy i kolektywy Franka Castorfa w Volksbühne w latach 1992-2017

Artur Duda | Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

Abstract: Artur Duda. “Frank Castorf’s Robbers, Dogs and Collectives in Volksbühne from 1992-2017”

The article is an attempt to sketch the problem of the theatre group in the work of Frank Castor, German director and head of Berlin’s Volksbühne. The aesthetics of cynical, political, and critical theatre adopted by Castorf determined his thoughts about the theater group as a dynamic, constantly evolving category, developed with the contemporary theatre program in mind and in opposition to the theatre as an institution. The author presents the collectives of Frank Castorf during his time as head of Volksbühne, recalling the statements of the director himself and his colleagues, as well as reaching for the source of his practice through the lens of his activities in the eighties in a provincial theatre in Anklam.

Key words: political theater, German theater, Frank Castorf, Volksbühne, theatre groups

Artystyczne *dossier* Franka Castorfa zawiera całą serię ekscentrycznych inscenizacji i towarzyszących im zazwyczaj impulsywnych reakcji odbiorczych, które współtworzą legendę zarówno samego artysty, jak i

berlińskiej Volksbühne. Niewątpliwie wielki sukces reżysera nie byłby możliwy bez współpracowników – słowem: zespołu, który zgromadził wokół siebie Castorf. Tyle że kariera teatralna tego reżysera (i, jak sądzę, wielu innych, którzy działali w ramach teatru instytucjonalnego) wyraźnie pokazuje problematyczność i niestabilność pojęcia „zespół". W tym przypadku można mówić tylko o dynamicznej strukturze zorientowanej wokół głównego reżysera i dyrektora, zmieniającej się nieustannie, nieopartej na wspólnie określonej czy narzuconej przez lidera koncepcji artystycznej, programie czy deklaracji ideowej. Gdyby rozrysować skład osobowy zespołu etatowego Volksbühne w latach, kiedy Castorf był jej intendentem (Intendant)[1], powstałaby wielka tabela, przypominająca chronogram megalitów w Europie (zob.: Krzak, 2001, s. 61) albo barwną oś czasu, obrazującą przypływy i odpływy ludzi (tak jak czyni się w odniesieniu do zespołów rockowych[2]). Może nawet trzeba by przyjąć liczbę mnogą i mówić o kolektywach Franka Castorfa w kontekście czynników decydujących o ich dynamice, nieustannej zmienności, kompromisach, na jakie musiał godzić się niemiecki artysta, rzucając wyzwanie instytucjom, a nieraz także władzy, która chciała wywrzeć wpływ na jego pracę w teatrze.

Gesamtkunstwerk, czyli efekt końcowy

Dyrekcja Franka Castorfa w Volksbühne trwała równo ćwierć wieku. Jej zakończenie, obwieszczone w 2015 roku, kiedy władze miasta zdecydowały o nieprzedłużaniu reżyserowi kontraktu i wybrały jego następcę – cenionego belgijskiego kuratora Chrisa Dercona (wtedy dyrektora Tate Modern w Londynie), wywołało burzliwą dyskusję, więcej nawet: gwałtowne protesty, włącznie z okupacją budynku teatru, petycjami w obronie byłego intendenta i dorobku Volksbühne. W niemieckiej prasie ukazały się całe serie artykułów i wypowiedzi, w tym numer specjalny „Theater der Zeit" czy też wnikliwy

tekst Diedricha Diederichsena w roczniku „Theater heute” z 2017 roku w rubryce „Abschied des Jahres”. Afera wokół zmiany dyrekcji w Volksbühne znalazła szczęśliwy finał dopiero przed wakacjami tego roku, kiedy ogłoszono, że od 2021 roku kierownictwo teatru obejmie dobrze tutaj znany René Pollesch. W Polsce burza wokół zmiany dyrekcji w Volksbühne była na bieżąco relacjonowana, nie zamierzam jej więc szczegółowo opisywać, podobnie jak nie chciałbym przedstawiać ogromnego dorobku i znaczenia tej sceny dla teatru w Berlinie, Niemczech i Europie. Zrobili to świetnie m.in. Stefanie Carp i wspomniany już Diedrich Diederichsen (zob.: Carp, 2016; Diederichsen, 2017). Ta pierwsza pisała:

> Na dachu napis OST. Osobę z zachodnich Niemiec na początku lat dziewięćdziesiątych to mogło przestraszyć. Czy wolno mi tam wejść? Volksbühne przekornie odrzucała męczącą śpiewkę o zjednoczeniu, aby z perspektywy Wschodu naszkicować zupełnie inne rozumienie przełomu 1989 roku, zarówno dla wschodnich, jak i zachodnich Niemców niezwykle atrakcyjne – przeciw kolonializmowi RFN, ale także przeciw ostalgicznemu resentymentowi, z ostrym spojrzeniem ojcobójców na przeszłość. To, co improwizowane, nietrwałe, sprzeczne, związane ze sztuką przetrwania, hochsztaplerską polemicznością, anarchistyczne, zostało wydobyte na jaw przez Volksbühne w momencie likwidacji państwa i kraju, stało się ekstatyczną formą życia, która wyrażała się we wszystkim, od mody do designu (Carp, 2016, s. 43, podkr. moje).

Volksbühne stała się zaprzeczeniem tradycyjnego teatru miejskiego i mieszczańskiego, pisze Carp, zaprzeczeniem teatru jako świątyni sztuki,

wzorcem nowego teatru na wskroś artystycznego, miejscem tworzenia nowych form ekspresji, nowych stylów inscenizacyjnych, a także przedstawiania najważniejszych problemów współczesnych Niemców i Europejczyków. W sumie powstała „Gesamtkunstwerk Volksbühne", a jej centrum „stanowi osobista aura: Frank Castorf" (tamże, s. 46). W podobnym tonie wypowiadał się Diederichsen, uznając, że Castorf pozycjonował się polemicznie wobec prowincjonalności odchodzącej w niebyt NRD i zarazem światowości zachodniej Bundesrepublik, szydzącej ze wschodniej, ubogiej siostry. Castorf nie odwrócił, tak po prostu, znaków, nie wysunął na plan pierwszy pochwały NRD jako kolonialnej ofiary, lecz skonstruował model „uniwersalności tego, co skolonizowane, ujarzmione przez globalny kapitalizm" (Diederichsen, 2017, s. 105).

W ożywionej debacie na temat przyszłości berlińskich scen pojawiła się także seria argumentów krytycznych pod adresem dawnych dyrektorów berlińskich teatrów – zwłaszcza Franka Castorfa i Clausa Peymanna. Sporą ich część zebrała Monika Wąsik w artykule *Jurassic World dla bogatych*. Z niektórymi spośród tych zarzutów trudno polemizować; swoją drogą uważam, że legendzie Castorfa i jego Volksbühne dobrze zrobiła ta decyzja senatu Berlina. Jego dyrekcja jak rozpoczynała się w 1992 roku w atmosferze medialnej wrzawy, tak się i zakończyła. Punktem wyjścia dla dalszego wywodu o zespołach Franka Castorfa można uczynić fragmenty wypowiedzi Henrike Kohpeiss (cytowanej przez Wąsik) o tym, że „prawdę mówiąc, Volksbühne tworzyli dotąd wyłącznie biali mężczyźni" i że trudno sobie wyobrazić, aby „po dwudziestu pięciu latach pracy w tym samym zespole starych rewolucjonistów przeciwieństwa działały tak samo pobudzająco, jak na początku lat dziewięćdziesiątych" (Wąsik, 2018, podkr. moje; zob. także Kohpeiss, 2017).

Zespoły Castorfa – ciągle w budowie

Zarzut, że Castorf pracował przez dwadzieścia pięć lat „w tym samym zespole starych rewolucjonistów", jest absolutnie chybiony. Tak naprawdę nigdy nie było jednego zespołu Castorfa, co wiąże się z faktem, że pracował on w publicznych teatrach repertuarowych i nie miał pełnej swobody doboru współpracowników. Kiedy na początku lat dziewięćdziesiątych XX wieku zaczęły się przymiarki do jego dyrekcji w Volksbühne, a Ivan Nagel w słynnym raporcie o teatrach Berlina sugerował, aby oddać szacowną scenę z wielkimi tradycjami międzywojnia i epoki NRD w ręce młodego zespołu, od razu wyłonił się problem, co zrobić z ówczesnym zespołem – bardzo zasłużonym, przez dziesięciolecia uprzywilejowanym, teraz już jednak w zaawansowanym wieku, pogrążonym w marazmie i depresji. Wbrew temu, co niemiecki reżyser mówił w książce Jürgena Balitzkiego *Castorf, der Eisenhändler. Theater zwischen Kartoffelsalat und Stahlgewitter*, że „Volksbühne była taka wielka, taka pusta i całkiem martwa"[3], pustkami świeciła widownia, natomiast na etatach pozostawało mnóstwo ludzi chronionych prawem pracy.

Fali zwolnień nie chciał wziąć na siebie nikt: ani tymczasowe trzyosobowe kierownictwo, ani senat Berlina, ani tym bardziej nowy intendent. Jak pisze Robin Detje:

> Dla biurokratów […] z Zachodu planowane przejście od ramowych umów zbiorowych w NRD do zwykłych umów indywidualnych w RFN pociągało za sobą groźną konsekwencję: większość starszych aktorów w Volksbühne musiałaby zostać zatrudniona na stałe (Detje, 2013, s. 188).

Zespół stawiał opór, broniła go część lewicowej prasy, natomiast Castorf był świadom, że z tymi ludźmi za dwa lata będzie raczej martwy niż sławny. Wyręczył się jednak współpracownikami – kiedy sam reżyserował w Monachium, Matthias Lilienthal, *de facto* współdyrektor w pierwszych latach działalności teatru, dawał wypowiedzenia kolejnym pracownikom. Mimo to w zespole pozostała grupa dawnych aktorów enerdowskiej Volksbühne, na przykład Joachim Tomaschewsky czy Heide Kipp.

Wybierając na swojego głównego współpracownika Matthiasa Lilienthala, Castorf podjął równocześnie decyzję, by nie czynić z tego miejsca wschodnioeuropejskiego getta czy monokultury oferującej tylko jego spektakle. Lilienthal pochodził z zachodnich Niemiec, drugi z kluczowych współpracowników, scenograf Bert Neumann – ze wschodnich. Przy czym Neumann stał się dla Volksbühne kimś więcej niż scenografem – osobą odpowiedzialną za wizerunek sceny. To on wprowadził do obiegu słynne koło na nogach – średniowieczny znak wędrownych łotrzyków i aktorów, które stało się znakiem rozpoznawczym teatru prowadzonego przez Castorfa. To on projektował afisze, gadżety w postaci T-shirtów i słynnych pudełek zapałek, a także książeczki programowe i informacje o obsadzie, drukowane na starym enerdowskim papierze z odzysku. Owszem, Castorf kazał umieścić na dachu neon OST i upomniał się o patronkę placu, na którym stoi teatr – Różę Luksemburg, zarazem jednak od początku tworzył zespół z osób, które pochodziły z różnych rejonów obszaru niemieckojęzycznego.

Castorf, aby przyciągnąć różne grupy publiczności, nie tylko znacznie obniżył ceny biletów, lecz także w pierwszej dekadzie postawił na zbudowanie artystycznego kwartetu złożonego z wielkich indywidualności. Wielką czwórkę tworzyli artyści o, być może, zbliżonych poglądach, reprezentujący jednak niezwykle wyraziste, autorskie style teatru. Castorf pochodził ze

wschodniego Berlina, Christoph Marthaler ze Szwajcarii, Christoph Schlingensief z Niemiec Zachodnich, a Johann Kresnik z Austrii. Tworzyli w ten sposób, nie wiem, czy rozmyślnie zestawioną, symboliczną reprezentację wielkiego obszaru teatru niemieckojęzycznego, która zapewniła Volksbühne nie tylko przetrwanie, lecz znacznie więcej: autentyczny sukces frekwencyjny i artystyczny. Przy czym, jak pisze Anja von Witzler, „kiedy jeden z nich zajmował się realizacją spektaklu w Volksbühne, pozostali mogli oddawać się licznym obowiązkom w innych teatrach. Ostatecznie sytuacja przypominała bardziej sztafetę niż grę zespołową" (Witzler, 2003, s. 90).

Ten swoisty artystyczny płodozmian miał niebagatelne znaczenie dla aktorów – nie da się ukryć, że starzy członkowie zespołu pozostawali nieufni wobec Castorfa. Słychać to w wypowiedziach wspomnianej Heide Kipp (ur. 1938), którą do Volksbühne ściągnął w 1971 roku sam Benno Besson. Po trzydziestu latach pracy nagle stanęła przed wstrząsem typowym dla wszystkich Ossis:

> Przez wiele lat byliśmy czołowym zespołem. A teraz przychodzą nowi ludzie i dzielą nas na wartościowych, użytecznych i złom [*Schrott*]. „Złomem" określa się bardzo wielu. To nas napełniło goryczą i jakoś wpłynęło na spektakl Marthalera [*Murx den Europäer*] (Kipp, 1995, s. 186).

W całej wypowiedzi Kipp o współpracy z Castorfem, mimo że grała w jego spektaklach ważne role, na przykład Reganę w *Królu Learze* Szekspira czy Amalię w *Zbójcach* Schillera, próżno szukać tonu zadowolenia. Aktorka narzeka na brak alternatywy: „Przecież trzeba mieć jakiś biegun przeciwny. Tylko jedna dobra zupa z czasem przestaje smakować" (tamże, s. 189). Podobne trudności miał Castorf wcześniej z aktorami Deutsches Theater,

których próbował przekonać – mało skutecznie – do porzucenia nawyków stylu realistycznego czy naturalistycznego. W efekcie żadnego z nich nie zabrał ze sobą do Volksbühne.

Zabrał natomiast tych, którzy wiernie mu towarzyszyli w latach osiemdziesiątych w prowincjonalnym teatrze w Anklam. Swoją ówczesną partnerkę życiową Silvię Rieger (ur. 1957), Hendrika Arnsta (ur. 1950 w Weimarze, NRD), Kurta Naumanna (ur. 1948 w NRD). Henry'ego Hübchena nie musiał zabierać, gdyż ten pracował w Volksbühne już w latach osiemdziesiątych, więcej: był jednym z orędowników idei ściągnięcia Castorfa z prowincji do tego teatru. Nawiasem mówiąc, żaden z tych wiernych druhów nie został z Castorfem na całe dwadzieścia pięć lat. Odchodzili stopniowo w efekcie kryzysu końca pierwszej dekady XXI wieku. Inni ważni aktorzy Castorfa trafiali do jego zespołu w różnym czasie i okolicznościach. Z Gerdem Preusche (1940-2001) Castorf poznał się w Karl-Marx-Stadt. Preusche grał potem Karla Moora w *Zbójcach* Castorfa w Berlinie (1990). Martin Wuttke (ur. 1962 w Gelsenkirchen, RFN) przyszedł do teatru przy placu Róży Luksemburg po wielkim sukcesie *Kariery Artura Ui* Brechta w Berliner Ensemble w reżyserii Heinera Müllera (1995, spektakl grany do dziś), a odszedł w 2009 roku do Burgtheater w Wiedniu. Corinna Harfouch (ur. 1957 w Suhl, NRD), która w latach osiemdziesiątych pracowała w Berliner Ensemble, trafiła do Volksbühne Castorfa na krótko, za to błysnęła kreacją generała Harrasa w *Teufels General*. Kilku aktorów poznał Castorf, pracując w Republice Federalnej Niemiec – z Herbertem Fritschem (ur. 1951 w Augsburgu, w Bawarii) poznali się podczas pracy nad *Miss Sarą Sampson* Lessinga w Monachium (1989), w Volksbühne Fritsch spędził piętnaście lat (1992-2007); potem wracał tu już jako reżyser. Z Bernhardem Schützem (ur. 1959 w Leverkusen) Castorf spotkał się w Bazylei podczas pracy nad *Ajasem* i *Wilhelmem Tellem*. Schütz prosił później o

przyjęcie do berlińskiego zespołu, a Castorf nie umiał odmówić.

Warto wspomnieć o kilku jeszcze aktorkach. W Volksbühne tworzonej przez „białych mężczyzn" pozycje gwiazd zajmowały przez lata kobiety, zresztą w portretach tworzonych przez krytyków teatralnych wyraźnie demonizowane. Artykuł o Sophie Rois (ur. 1961 w Austrii) zwraca uwagę tytułem *Królowa zombies* (zob.: Müry, 1999), z kolei zbiorowy portret pięciu artystek został opatrzony na okładce „Theater heute" krzykliwym hasłem reklamowym „Furie Volksbühne", a sam nosił tytuł *Kobiety w gównianych kostiumach, czyli o sztuce niezauważalnego czynienia mężczyzn impotentami* (por.: Behrendt, 2002). Wbrew tytułowi artykuł rzeczowo pokazuje znaczenie aktorek w zespole Castorfa. Do „Furii Volksbühne" Eva Behrendt zaliczyła – poza Sophie Rois – Kathrin Angerer (ur. 1970 w Oranienburgu, NRD), która do zawodowego teatru przebijała się jako dyplomowana sekretarka, garderobiana i aktorka offowa, a w końcu życiowa partnerka Castorfa; pochodzącą z Bułgarii, z rodziny bułgarsko-ormiańskiej, Jeanette Spassovą (ur. 1962), która należała do zespołu Volksbühne w latach 1996-2000 i 2004-2017; dalej – urodzoną w Rostocku (NRD) w 1960 roku Astrid Meyerfeldt (w zespole 1992-2008) i wreszcie najmłodszą, Cordelię Wege z Halle (NRD), która dołączyła do kolektywu w 1999 roku w wieku dwudziestu dwóch lat.

Podaję tę sporą garść dat urodzin i przynależności do zespołu, żeby pokazać dynamikę zmian składu osobowego grupy, którą wokół siebie tworzył Castorf. Przynależność do trzonu tego zespołu wiązała się zazwyczaj z graniem pierwszoplanowych ról. Wprawdzie, na przykład, Hendrik Arnst nieraz kreował postaci drugorzędne, ale czynił z nich błyskotliwe epizody. Interesujące byłoby ujawnienie kryteriów doboru tych ludzi, wydaje mi się jednak, że ten dobór miał charakter intuicyjny i na pewno nie ideologiczny,

to znaczy nie według kryterium podobieństwa światopoglądowego do lidera. Raczej według kryterium gotowości, a nawet entuzjazmu w podejmowaniu stawianych przez niego wyzwań. Jeżeli dobrze rozumiem hasło „pasywność", którego w odniesieniu do Castorfa używa Robin Detje (2013, m.in. s. 141), niemiecki reżyser starał się zawsze ustanawiać pole wolności, na którym jego współpracownicy (nie tylko aktorzy) mogli uruchamiać własną inwencję twórczą, nade wszystko zaspokajać, jak nieraz mówił, własne narcystyczne czy hedonistyczne potrzeby. To pole wolności miało wyzwalać radość współdziałania i współkreowania nie tylko spektaklu, ale i samej próby (serii prób) jako spektakli dla uczestniczących w nich performerów.

Herbert Fritsch opowiadał o współpracy z Castorfem następująco: „Kiedy idę na próbę, naprawdę mam uczucie bycia w piaskownicy. Mogę wyżyć się w całej mojej dziecinności, przy czym nie wiem, czy dziecinność to właściwe określenie" (Fritsch, 1995, s. 190). Przed spotkaniem Castorfa Fritsch miał same złe doświadczenia teatralne w Monachium. Podczas wspólnej pracy znalazł w sobie spokój:

> To nie znaczy, że traktuję go jak wielkiego terapeutę. W teatrze to jest zawsze problem chemii, kogo się spotyka, czy coś się wydarzy lub nie. Przy Franku nigdy nie czuję się ograniczony, nigdy prowadzony za rączkę. Czuję, że ktoś stawia mi wyzwania, czasami w dość niemiły sposób, ponieważ jest w stanie podgrzać konkurencję (tamże, s. 190).

Wtóruje mu Bernhard Schütz, podkreślając, że lubi ten „rodzaj zatracenia w inscenizacjach Franka Castorfa", to, że „ma się niespodziewane swobody" („man habe ungeahnte Freiheiten"), że jest to teatr dla aktorów, ale nie

gwiazd czy kabotynów przedstawiających samych siebie (*Selbstdarsteller*)" (cytaty za: Schödel, 2001, s. 8).

Sophie Rois stara się znaleźć bardziej precyzyjne określenia. Mówi o „ironicznym eklektyzmie" i „filozofującym teatrze dla dzieci" oraz – co najważniejsze – że styl aktorski w teatrze Franka Castorfa

> […] jest kodem [zrozumiałym] dla tuzina najważniejszych aktorów w zespole (*Stammspieler*), obok Sophie Rois przede wszystkim: Herberta Fritscha, Henry'ego Hübchena, Silvii Rieger, Bernharda Schütza, Gerda Preusche, Hendrika Arnsta, Astrid Meyerfeldt. Oni wszyscy są już straceni dla teatru literackiego, który opiera się na psychologicznej autentyczności postaci. W Volksbühne autentyczność osoby [aktora] bierze górę nad rolą (Müry, *Königin der Zombies*, 1999, s. 8).

Powyższe słowa Rois wypowiadała w tekście opublikowanym w 1999 roku, w ciągu kilku kolejnych lat do grupy *Stammspielern* dołączyli: Kathrin Angerer, Jeanette Spassova i Martin Wuttke. Wydaje się, że właśnie w tej szczytowej fazie sukcesów związanych z serią inscenizacji w konwencji Big Brothera powstało wrażenie istnienia stałego, niezmiennego zespołu, owej „bandy" Castorfa, jak ją określał Robin Detje, która przebojem wdarła się na szczyt niemieckiego teatru. Starałem się jednak wyżej dowieść, że ten zespół nigdy nie pozostał zamknięty, że stanowił swego rodzaju zadaniową grupę, wciąż otwartą na nowych członków, których nazwisk ze względu na liczebność nie sposób tu wymienić.

Zgadza się to zresztą z refleksją samego Castorfa, wypowiedzianą w 2001 roku (choć można to traktować jako uzasadnienie dodane *post factum*):

> Dla mnie ważna jest artystyczna twórczość z ludźmi, których znalazłem, którzy są starzy i młodzi, czasami o poglądach lewicowych, czasami prawicowych, ale tacy, których można poprzez wspólną pracę niesamowicie zhumanizować [sic!]. Piękne jest to, co praktykowałem już we wschodnich Niemczech jako polityczne zadanie przeciw poststalinowskiej polityce kulturalnej NRD, mianowicie, że można wytwarzać pewne relacje solidarnościowe i rodzaj politycznej odwagi (Castorf, 2016, s. 18).

Co więcej, zmiany w teatrze przy placu Róży Luksemburg przyspieszyły w fazie kryzysu, który nastąpił po największych sukcesach. Tak jakby ujawniło się zmęczenie materiału. Robin Detje przedstawia to w dużym uproszczeniu jako walkę Castorfa o jedynowładztwo, prowokowanie współpracowników do odejścia. Sam intendent ocenia to z perspektywy czasu samokrytycznie jako efekt zaniechania zmian i błędów personalnych:

> Powinienem zmienić ten teatr i ten zespół o wiele bardziej radykalnie, o wiele wcześniej. Obniżył loty z powodu rutyny sukcesów. Po odejściu Matthiasa Lilienthala długo nie znalazłem nikogo, kto mógłby zająć jego miejsce. Sprowadziłem niewłaściwych ludzi, zawiódł mnie instynkt, wielokrotnie. Czasami byłem przerażony, jak ludzie tu, w teatrze nie potrafią pojąć impulsów artystycznych. Ale to powinienem był zrozumieć wcześniej (*Am liebsten hätten sie…*, 2017, s. 60).

Lilienthal odszedł jeszcze w 1998 roku, zastąpiony przez Carla Hegemanna na stanowisku dramaturga, ale już nie współdyrektora. W efekcie cięć budżetowych w 2001 roku nastąpiło rozstanie z zespołem teatru tańca

Johanna Kresnika, który z natury rzeczy stanowił jakby „zespół w zespole". Detje pisze, że „Marthaler w 2000 roku uciekł do Zurychu, gdzie został dyrektorem Schauspielhaus. Schlingensief na razie jeszcze cierpliwie wszystko znosił" (Detje, 2013, s. 235). Zdaje się jednak, że dla Marthalera był to po prostu zasłużony awans, zwłaszcza że w późniejszych latach wracał do Volksbühne. Schlingensief pracował tu rzeczywiście nieprzerwanie do przedwczesnej śmierci w 2010 roku. W roli dyżurnego twórcy teatru krytycznego wobec własnego kraju, demokracji i systemu kapitalistycznego w erze globalizacji zastąpił go René Pollesch.

Inna sprawa, że dzięki tym odejściom otworzyła się przestrzeń organizacyjna i finansowa dla wielkich spektakli samego intendenta, opartych na powieściach Dostojewskiego i Bułhakowa. Nie wiem, w jakim stopniu prawdziwe są słowa Robina Detje o Castorfie, że „tylko jego wierny zespół pozostał. Wytresował go tak, żeby sabotował innych reżyserów poprzez zwykłe zaniechanie pracy" (tamże, s. 236). Trudno to sobie wyobrazić po lekturze serii wywiadów z tymi aktorami, których Kathrin Angerer określiła mianem „bardzo egocentrycznych, narcystycznych ludzi" (cyt. za: Behrendt, 2002, s. 9). Fakty są takie, że wielu z nich mogło się poczuć zmęczonymi intensywnością udziału w wielkich przedstawieniach, część otrzymała atrakcyjne propozycje pracy, na przykład wspomniany Martin Wuttke, który odszedł do Burgtheater. W efekcie w zespole pojawiła się fala młodych aktorów, takich jak Alexander Scheer (ur. 1976).

Wrażenie wymiany pokoleniowej robił spektakl *HUNDE – Reichtum ist die Kotze des Glücks* (PSY – Bogactwo to wymioty szczęścia, 2008). Zapowiedź spektaklu w pełni korespondowała z tym, co można było zobaczyć na scenie:

> Po Atenach błąka się pewna banda ze społecznego marginesu,

> nazywana Psami: dziwaczni, oryginalni, prowokujący, odważni, a także natrętni ludzie w płaszczach. Konsekwentnie podążają za swoim ideałem. Wszelkimi środkami dążą do celu, aby swoich bliźnich nakłonić do duchowej przemiany! Pieniądze, władza i własność materialna są przeceniane, mówią! Banda wędruje od domu do domu i uczy bez pouczania i manifestu biednych bogaczy sensu (szczęśliwszego) życia[4].

Wyglądało to przede wszystkim na próbę powrotu do źródeł – do lat osiemdziesiątych, kiedy sam Castorf był takim właśnie Psem-outsiderem w prowincjonalnym teatrze w Anklam.

Anklam, czyli źródło

Siegfried Wilzopolski w swoim tekście z 2016 roku, wspominając czas współpracy z Castorfem w Anklam, użył określenia „underdog". *Underdog in Anklam. Eine Zeitreise* (Outsider w Anklam. Podróż w czasie). Określenie „underdog" powstało prawdopodobnie w Stanach Zjednoczonych w związku z XIX-wiecznymi walkami psów – określano takim mianem psa, który przegrał. Castorf we wspomnianym wyżej spektaklu bezpośrednio odniósł się do swojej fascynacji filozofią cyników. Jej znaczenia doświadczył na własnej skórze w latach osiemdziesiątych, kiedy został „zesłany" do prowincjonalnego teatru w Anklam, aby objąć tam posadę kierownika artystycznego sceny (*Oberspielleiter*). Jak wspomina Wilzopolski:

> Czas Castorfa w Anklam był właściwie sytuacją laboratoryjną. Castorf mógł w tym hermetycznym klimacie Anklam wiele rzeczy wypróbować, wykorzystał to i nie zrezygnował (Wilzopolski, 2016, s.

157).

Z czym po latach kojarzyły się intendentowi Volksbühne lata spędzone w osiemnastotysięcznym Anklam, blisko granicy z Polską? Z próbami odbywanymi na plaży, z pijackimi nasiadówkami w kantynie, z mieszaną publicznością złożoną z lokalnych notabli, gości pielgrzymujących z Berlina i żołnierzy z pobliskich garnizonów, wśród których znalazł się m.in. późniejszy krytyk teatralny i admirator twórczości Castorfa, Thomas Irmer (Detje, 2013, s. 95). Z procesami przed sądem pracy – o dziwo, wygrywanymi za sprawą Gregora Gysiego, późniejszego polityka postkomunistycznej lewicy. Z chryją, jaka rozpętała się wokół premiery *Werbli w nocy* Brechta, kiedy ówczesny dyrektor teatru kazał usunąć publiczność z widowni, grożąc interwencją policji (*Ja, ja, weiter…*, 2003, s. 255). Jeśli chodzi o zespół, Castorf wspomina to tak:

> Jako kierownik artystyczny mogłem odczuć w Anklam przypływ władzy. Jeździliśmy do szkół teatralnych i próbowaliśmy znaleźć studentów aktorstwa [dla naszego teatru]. To było oczywiście trudne. Czy to w Lipsku w szkole teatralnej, czy w Berlinie lub Rostocku: jaki student poszedłby chętnie do Anklam? Próbowałem przekonywać aktorów i na wzór Fassbindera, a więc tego osobliwego teamu, przyciągnąć ludzi do takiej wspólnoty życia i pracy [*eine Lebens- und Arbeitseinheit*], aby stworzyć, zgodnie z witalistyczną zasadą, błyskotliwą grupę artystyczną z widokami na sukcesy. Sukcesy były wtedy, kiedy – jak to powiedzieć? – ktoś z Anklam wyjeżdżał na Zachód. Marzenie o karierze: osobiście przeżyć filmy zrobione przez [Claude'a] Chabrola, [Jean-Luca] Godarda, [Rainera Wernera] Fassbindera, spektakle [Petera]

> Zadeka, opór, muzykę undergroundową. Pojechać kiedyś na Zachód, móc być chojrakiem, odnieść sukces. Tak jak sukces Fassbindera zaczął się w małym kinoteatrze w Monachium – gdzieś tam, ku karierze światowej" (tamże, 2003, s. 252-253).

Mimo wszystko jako *Oberspielleiter* Castorf znajdował się w niezłej sytuacji, mogąc składać propozycje pracy za odpowiednie wynagrodzenie, oferować udział w konkretnych produkcjach teatralnych. Przyciągał tych, którzy, ze względu na złożenie wniosku o wyjazd do RFN, nie mogli znaleźć nigdzie zatrudnienia:

> To była, oczywiście, możliwość praktykowania solidarności. Herbert König [1944-1999, reżyser, *enfant terrible* teatru w NRD – przyp. mój] miał *de facto* zakaz pracy, więc mogłem powiedzieć: możesz tu pracować, dostaniesz dobre warunki. Było też tak, że on pracował z Renate Krößner i wzbudzającymi sensację aktorami. Miałem bardzo ciekawych ludzi: Silvię Rieger, Thomasa Wolffa, Kurta Naumanna, Hendrika Arnsta, Günthera Marxa, który później w Anklam został aresztowany na scenie (tamże, s. 253).

Słowo „solidarność" pojawia się tu nieprzypadkowo, uruchamiając konteksty polskie. Zdradza inspirację NSZZ „Solidarność", aczkolwiek nie bezkrytyczną:

> Nieważne, że ten ruch [„Solidarność"] miał niejasne ideologiczno-religijne podstawy, był dla nas bardzo ważny i to też mówiliśmy. Można było te idee praktykować w teatrze. […] To przecież polityczny akt, w jaki sposób formułuje się zasady pracy – i jak

> obchodzi się z tą pracą w teatrze od strony organizacyjnej. Wytworzyło się coś nowego, co funkcjonowało przez lata (tamże, s. 254).

Zanim władze, chcąc pozbyć się Castorfa, dały mu szansę na zrealizowanie i zarejestrowanie ostatniej inscenizacji (*Nory* Ibsena) pod warunkiem odejścia z teatru, mógł w Anklam kształtować zasady i praktykę budowania zespołu w okolicznościach zastanych, w opozycji do systemu organizacji pracy czy systemu politycznego, w jakim przyszło mu funkcjonować. Czynił to pod czujnym okiem dyrekcji teatru, zobowiązanej do kontroli prawomyślności spektakli, które pokazywano w prowadzonej przez nią instytucji, pod okiem lokalnych władz partyjnych – sztuka wszak miała być zgodna z poglądami proklamowanymi przez Komitet Centralny SED. Wreszcie pod okiem cenzury, a także – zapewne nie w pełni świadomy tego faktu – sporej grupy tajnych współpracowników tajnej policji Stasi. Władze komunistyczne dysponowały różnymi instrumentami nacisku – formalnego i nieformalnego, działały nieraz metodą kija i marchewki. Mogły przecież mamić artystów iluzją dobrobytu na lokalną, NRD-owską skalę. Odpowiedzią Castorfa i jego współpracowników na te prośby i groźby (włącznie z realną karą więzienia, częściej zakazem wystawienia spektaklu, zdjęciem z afisza przed premierą) było nie tylko wykorzystywanie legalnych sposobów oporu – wytoczenie sprawy w sądzie pracy, wykorzystanie obecności ojca Gregora Gysiego, partyjnego sekretarza do spraw kościelnych, jako parasola ochronnego (*Castorfs Anwalt*, 2003, s. 269) – lecz przede wszystkim przyjęta postawa aspołeczności, życia „przeciwżyciem” (*Gegenleben*) w przestrzeni wolności wyznaczonej przez artystyczną komunę, której celem jest tworzenie sztuki, nawet jeśli wydaje się to bezcelowe i pozbawione przyszłości. Oznaczało to odrzucenie aspiracji materialnych, zgodę na status outsidera. Castorf

wspominał po latach: „Nie mam wiele do stracenia: piwo, mój stek, moje mieszkanie, moje kasety, to wszystko już mam, a więcej nie potrzebuję i nie chcę mieć" (*Ja, ja, weiter…*, 2003, s. 258). Było w tej postawie sporo kokieterii. Młody reżyser ciągle myślał o powrocie do Berlina. Przyjęcie oferty intendenta teatru w Anklam, że w zamian za odejście pozwoli mu zrealizować *Norę* Ibsena, zagrać ją kilka razy i zarejestrować na wideo, otwierało drogę do starania się o angaż w stolicy NRD.

W tych arcytrudnych warunkach Castorf ujawnił swoją charyzmę jako artysta i umiejętnie balansował pomiędzy stabilnością grupy, w której prym wiedli doświadczeni liderzy, a ciągłym jej odnawianiem, dopływem świeżej krwi. Potrafił odwdzięczyć się współpracownikom zaufaniem. Tak było w wypadku scenografów, właściwie tylko dwóch, którzy tworzyli plastyczny wymiar jego spektakli. Hartmut Meyer, który nie chciał pracować w enerdowskiej telewizji, woląc, jak sam mówił, najgorszą wieś (tamże, s. 253), towarzyszył Castorfowi aż do momentu zjednoczenia Niemiec i swojego wyjazdu na Zachód. Bert Neumann – od początku dyrekcji w Volksbühne przez dwadzieścia trzy lata, aż do nagłej śmierci w czerwcu 2015 roku. Już po jego zgonie premierę miała inscenizacja *Braci Karamazow* z asfaltową autostradą do wieczności, na której przez całe siedem godzin spektaklu zalegała publiczność, czyli współczesna, zdezorientowana ludzkość.

Paradoksalnie, współpraca Castorfa ze scenografem i twórcą wizerunku Volksbühne, Bertem Neumannem, trwała o wiele dłużej niż związek z którąkolwiek z licznych aktorek partnerek. Spojrzenie z krótkiego dystansu – po śmierci Neumanna i oficjalnym końcu dyrekcji Castorfa – pozwoliło rozpoznać wagę wkładu scenografa w stworzenie „Gesamtkunstwerk Volksbühne", uznać w nim realnego współlidera[5]. W tym przypadku słynna „pasywność" Castorfa, oddanie pola innemu artyście, przyniosła jak

najlepsze owoce.

Osobną kwestią pozostaje wątek aktualnych lub byłych aktorek partnerek, niewątpliwie komplikujący dynamikę kolektywów Castorfa. Lukas Langhoff mówił o tym z podziwem:

> Frank jest najbardziej niezależnym człowiekiem, jakiego znam, najbardziej niezależnym punkiem, kimś, kto odrzuca normy społeczne [*ein Gesellschaftsverweigerer*]. Zostawia kogoś, zwymyśla go albo kocha trzy kobiety naraz, zapoznaje je ze sobą i im pozostawia kwestię, jak sobie z tym poradzą…[6]

Wypowiedź Langhoffa odsłania, oczywiście, barwną osobowość reżysera jako rock'n'rollowego wiecznego chłopca, korzystającego z wolności w ramach patriarchalnej kultury rocka. Nie ma tu krzty nonkonformizmu, to raczej manifestacja poglądów antydrobnomieszczańskich. W zestawieniu z tym, że Castorf stwarzał aktorkom pole artystycznej wolności, owocujące wielkimi kreacjami pełnowymiarowych postaci kobiecych w jego spektaklach, komplikuje to ocenę stosunku reżysera do artystek, z którymi współpracował. Już po zamknięciu dyrekcji Castorfa w Volksbühne ukazał się w „Süddeutsche Zeitung" zdumiewający wywiad. Przy okazji przygotowań do premiery *Don Juana* w Monachium Castorf wypowiedział serię zdań, które w znacznym stopniu potwierdziły zarzut Henrike Kohpeiss o „wyłącznie białych mężczyznach" tworzących Volksbühne w minionym ćwierćwieczu. Szczególnie silne protesty w sferze publicznej wzbudziła odpowiedź artysty na pytanie Christine Dössel, dlaczego nie zatrudniał w swoim teatrze reżyserek. Castorf palnął (bo trudno to inaczej nazwać), że „mamy mistrzostwa świata kobiet w piłce nożnej oraz mistrzostwa mężczyzn i różnią

się bardzo jakością gry". Jakby tego było mało, dołożył jeszcze po pytaniu, czy da się tak łatwo porównać futbol z reżyserią teatralną, następujące słowa: „Kiedy kobieta jest lepsza, nie mam nic przeciwko temu, ale niewiele takich spotkałem". Brnął dalej, mówiąc o Pinie Bausch jako wyjątku potwierdzającym regułę i o tym, że nie interesuje go futbol (czytaj: teatr) kobiet (*Es ist so wie mit einer Liebe…,* 2018). Wyłonił się z tego obraz nie Don Juana libertyna, który ma piątkę dzieci z sześcioma kobietami traktowanymi po partnersku, lecz portret starzejącego się seksisty, którego czas minął. Seria bezpardonowych uwag pod adresem byłych współpracowników w tym samym wywiadzie dowodzić może, że, wbrew deklaracjom, Castorf wciąż bardzo emocjonalnie reaguje na zakończenie dyrekcji w Berlinie (wypowiada się na tym samym poziomie agresji, jak w publikowanym pół roku wcześniej wywiadzie Petera Laudenbacha, atakując imiennie zwłaszcza Chrisa Dercona i Matthiasa Lilienthala, zob. *Am liebsten hätten sie…*, 2017, s. 7-12). Co nie zmienia faktu, że człowiek o tak wyrazistym wizerunku teatralnego buntownika dowodzi tutaj, że nie potrafi już (nie chce?) odpowiedzieć na pytanie postawione w tytule artykułu Kohpeiss: *Who wants a theatre company and doesn't have one?* Inną rzeczą jest bowiem uznanie tradycji Volksbühne jako zobowiązania/wyzwania dla każdego nowego dyrektora[7], a także tego, że podejmowany przez Castorfa od ćwierćwiecza problem (wschodnio)niemieckiej tożsamości zyskał niespodziewanie na aktualności w kontekście kryzysu imigracyjnego i sukcesów skrajnie prawicowej Alternative für Deutschland (AfD), a inną – postulat poszerzenia adresatów repertuaru teatru przy Rosa-Luxemburg-Platz o nowe grupy społecznych outsiderów, o co upomina się w swoim artykule Kohpeiss (Kohpeiss, 2017). Młoda badaczka przypomina w ten sposób Castorfowi o początkach jego berlińskiej dyrekcji, kiedy przygarniał bezdomnych i strajkujących, czyniąc z teatru przestrzeń aktywnego oporu.

Wracając na koniec do kwestii kolektywów Castorfa, warto zauważyć wieloznaczność kluczowego słowa „zespół”. Castorf pracował przecież przez dziesięciolecia w teatrach dramatycznych, z których każdy miał zespół w znaczeniu grupy ludzi zatrudnionych na etatach, na podstawie umów o pracę, przywiązanych tymi umowami do instytucji, ale niekoniecznie stanowiących spójny kolektyw twórczy. Ani w Anklam, ani w Volksbühne na początku lat dziewięćdziesiątych nie miał komfortu swobodnego kształtowania składu swojego kolektywu twórczego. Wykorzystywał jednak umiejętnie pozycję w instytucji teatru – nieważne: enerdowskiej (czytaj: konstruowanej według zasad socjalistycznej biurokracji i pełnej kontroli państwa nad tą dziedziną sztuki) czy erefenowskiej (czytaj: konstruowanej według zasad demokratycznego państwa prawa, ale niewolnej od politycznych nacisków, a także nadal na tyle sztywnej, że nieustannie zagrażającej swobodzie działań artystycznych) – aby w jej ramach wytworzyć zespół w ściślejszym sensie tego słowa: dynamiczną, gdyż zmieniającą się w czasie, grupę twórczo nastawionych artystów, których łączyła nie tyle idea (jak, na przykład, w Reducie Osterwy i Limanowskiego), ile wspólny cel artystyczny. Trwałość tych grup zadaniowych nie stanowiła dla Castorfa celu samego w sobie, raczej dość świadomie określał ich trwanie: na czas jednego spektaklu, dwóch lat „do sukcesu”, czyli wyjazdu (Anklam), czy też – jak w szczytowej fazie dyrekcji berlińskiej – na serię przedstawień literatury rosyjskiej z zastosowaniem technologii medialnych (co trwało mniej więcej pięć lat). Jak się zdaje, kluczem do sukcesu okazała się raczej „zmiana” niż „ciągłość”, zgoda na dynamikę relacji, na mobilność. Logo Volksbühne przy Rosa-Luxemburg-Platz odzwierciedla najlepiej tę fundamentalną regułę, obejmującą zarówno proces kształtowania zespołu, jak i etos teatru tworzącego wciąż nowe formy wyrazu.

Tekst jest poprawioną i rozszerzoną wersją referatu wygłoszonego na IV Zjeździe Polskiego Towarzystwa Badań Teatralnych *Czy tylko Reduta? Wspólnota – zespół – spółdzielnia twórcza – kolektyw w teatrze*, który odbył się w Spale w dniach 20-22 września 2019 roku. Jego pierwotna wersja ukazała się w książce *Czy tylko Reduta? Wspólnota – zespół – spółdzielnia twórcza – kolektyw w teatrze*, Encyklopedia Teatru Polskiego, Warszawa 2020.

Autor/ka

Artur Duda

Artur Duda (dudaart@umk.pl) – profesor uniwersytetu, teatrolog, performatyk, zatrudniony w Instytucie Nauk o Kulturze Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Zajmuje się problemami teorii dramatu i teatru: relacją między tekstem dramatu a jego inscenizacją, estetyką teatru współczesnego, w szczególności teatrem polskim (dzieje teatru w Toruniu), litewskim i niemieckim oraz badaniami z zakresu performatyki, które obejmują m.in. kulturowe korzenie piłki nożnej, muzyki rockowej i *reality show*, a także performans na żywo jako medium ludzkie. Autor książek *Teatr realności* (2006), *Performans na żywo jako medium i obiekt mediatyzacji* (2011), *Reżyserskie strategie inscenizacji dzieła literackiego* (2017), *Teatr w Toruniu 1904-1944. Opowieść performatyczna* (w druku). Stały współpracownik Centrum Badania Teatru Europy Wschodniej, powołanego przy Akademii Teatralnej w Szanghaju w 2018 roku.

Numer ORCID: 0000-0002-2522-6888

Przypisy

1. Intendent – używam niemieckiej nomenklatury, ponieważ polskie słowo „dyrektor” nie oddaje specyfiki tego stanowiska w teatrze niemieckim. Intendent to ktoś w rodzaju „naddyrektora”.
2. Zob. np. hasło „Lista członków Megadeth” w Wikipedii: https://pl.wikipedia.org/wiki/Lista_członków_Megadeth lub w miarę stabilny diagram ilustrujący zmiany składu zespołu Dżem (https://pl.wikipedia.org/wiki/Dżem_(zespół_muzyczny)
3. Wypowiedź Castorfa, [w:] Balitzki, 1995, s. 75.
4. https://www.volksbuehne.adk.de/praxis/hunde/index.html [dostęp: 14 IX 2019].
5. Warto przejrzeć chociażby dwa albumy: *„Imitation of Life”. Bert Neumann* –

Bühnenbildner, red. Hanna Hurtzig, Berlin 2015 oraz monumentalny *1992-2017. Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz. Fotoalbum*, red. Thomas Aurin, Carl Hegemann, Raban Witt, Berlin 2018.
6. Lukas Langhoff, *Schach oder Gameboy – Das ist die Frage*, [w:] Balitzki, 1995, s. 218.
7. Castorf mówił o tym w wywiadzie *Am liebsten hätten sie veganes Theater* z 2014 roku: „Znam ten teatr od lat siedemdziesiątych XX wieku, pracowali tu Benno Besson, Fritz Marquardt i Heiner Müller. Wcześniej [Erwin] Piscator robił tu radykalnie lewicowy teatr. Jestem tradycjonalistą tego teatru. W decyzji o przyszłości Volksbühne trzeba uwzględnić tę historię. Nie można jej po prostu wymazać, tak jak wymazano historię teatru Brechta w Berliner Ensemble" (*Am liebsten hätten sie…*, 2017, s. 104).

Bibliografia

Am liebsten hätten sie veganes Theater. Frank Castorf Peter Laudenbach Interviews 1996-2017 mit einem Interview mit Bert Neumann, Theater der Zeit, Berlin 2017.

Balitzki, Jürgen, *Castorf, der Eisenhändler. Theater zwischen Kartoffelsalat und Stahlgewitter*, Links Verlag, Berlin 1995.

Behrendt, Eva, *Frauen in Scheiß-Kostümen, oder von der Kunst, Männer unmerklich impotent zu machen*, „Theater heute" 2002 nr 1.

Carp, Stefanie, *All that. Das Gesamtkunstwerk Volksbühne*, „Theater der Zeit", Arbeitsbuch 2016, Heft 7-8.

Castorf, Frank, *Ausschnitte aus Gesprächen mit „Theater der Zeit" 1987-2016*, „Theater der Zeit", Arbeitsbuch 2016, Heft 7-8.

Castorfs Anwalt und Premierenfeiern in Anklam: Gregor Gysi, [w:] *Die Bühnenrepublik. Theater in der DDR*, red. W. Bergmann, Alexander Verlag, Berlin 2003.

Detje, Robin, *Castorf. Prowokacja dla zasady*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Korporacja Ha!art, Kraków 2013.

Diederichsen, Diedrich, *Eine Stadt versteht sich selbst*, „Theater heute", Jahrbuch 2017.

„Es ist so wie mit einer Liebe, die vorbei ist". Frank Castorf im Interview von Christine Dössel, „Süddeutsche Zeitung" 28 czerwca 2018, https://www.sueddeutsche.de/kultur/frank-castorf-im-interview-es-ist-so-wie-mit-einer-liebe-die-vorbei-ist-1.4033924?reduced=true

https://www.volksbuehne.adk.de/praxis/hunde/index.html [dostęp: 14 IX 2019].

Fritsch Herbert, *Wahrscheinlich trickse ich Frank permanent aus* [w:] Balitzki, 1995, s. 190.

Ja, ja, weiter im Zusammenbruch: Frank Castorf, [w:] *Die Bühnenrepublik. Theater in der*

DDR, red. W. Bergmann, Alexander Verlag, Berlin 2003.

Kipp Heide, *Und manchmal denkt man: Also nee!*, [w:] Balitzki, 1995

Kohpeiss, Henrike, *Who Wants a Theatre Company and Doesn't Have One?*, „Polish Theatre Journal" 2017 nr 1-2.

Krzak, Zygmunt, *Megality świata*, Ossolineum, Wrocław-Warszawa-Kraków 2001.

Müry, Andres, *Königin der Zombies. Ein Portrait der Schauspielerin Sophie Rois*, „Theater heute" 1999 nr 2.

Schödel, Helmut, *Die Mir ist sein Schicksal. Ein Porträt von Bernhard Schütz*, „Theater heute" 2001 nr 7, s. 8.

Wąsik, Monika, *Jurassic World dla bogatych*, „Dialog" 2018, nr 7-8, podkreślenie moje.

Wilzopolski, Siegfried, *Underdog in Anklam*, „Theater der Zeit", Arbeitsbuch 2016 z. 7-8, s. 157.

Witzler, Anja von, *Meister linken Furors. Wo Kresnik draufsteht, ist auch Kresnik dar*, [w:] *Zehn Jahre Volksbühne. Intendanz – Frank Castorf*, red. Thomas Irmer i Harald Müller, Theater der Zeit, Berlin 2003.

Źródło:
https://didaskalia.pl/artykul/zbojcy-psy-i-kolektywy-franka-castorfa-w-volksbuhne-w-latach-1992-2017