didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 169/170**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2022
DOI: 10.34762/q78k-j877
Źródło:
https://didaskalia.pl/pl/artykul/wyzwania-kolektywnej-dyrekcji-volksbuhne-oraz-teatru-politycznego-par-excellence

/ Berlin

Wyzwania kolektywnej dyrekcji Volksbühne oraz teatru politycznego par excellence

Artur Duda | Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

Challenges of Collective Management of the Volksbühne and of the Political Theatre Par Excellence

The article presents selected issues related to the collective management of the Volksbühne initiated by René Pollesch together with six representatives of the theatre company. The crisis caused by the non-renewal of Frank Castorf's managerial contract and the disclosure of the sexist practices of one of his successors, Klaus Dörr, provoked a broad debate around the preferred management style in this Berlin theatre. Drawing on numerous articles and conversations published in professional magazines (Theater heute, Theater der Zeit) and the opinion-forming all-German press, the author illuminates the heuristic, intuitive character of the new collective management at the Volksbühne against the background of the growing debate in Germany about the need to empower social groups excluded in terms of class, race or gender. The calls for dismantling the central position of the theatre manager (Intendant) and employing a post-heroic management model are confronted with the analysis of the Volksbühne case in terms of 'politicised' theatre. According to Jacques Rancière, the political nature of art manifests itself in establishing an open space in which voiceless groups or communities can articulate their political aspirations and attempt to redefine the order of the 'distribution of the sensible.' On the one hand, it is worth noting that the newest collective management of the Volksbühne seeks to go beyond the centralised pattern of leadership performed by Frank Castorf and his group of 'old revolutionaries' towards the emancipation of women and non-heteronormative groups. On the other hand, the problem of empowerment of Eastern Europeans regained its importance

after the outbreak of the war in Ukraine. It means the restitution of a key challenge of Castorf's theatre that was proclaimed after the reunification of Germany.

Keywords: Volksbühne; post-heroic management; contemporary German theatre; political theatre; the order of the distribution of the sensible

Od ponad pięciu lat nad berlińską Volksbühne zdaje się wisieć fatum. Zaczęło się od niespodziewanego wotum nieufności wobec Franka Castorfa, przeszło w burzę wokół kandydatury Chrisa Dercona i jego nowej strategii działania teatru, co przerodziło się w żywiołową okupację budynku; w końcu nastały przejściowe rządy Klausa Dörra, który został zmuszony do odejścia wiosną 2021 roku po serii oskarżeń o molestowanie i nadużywanie władzy w teatrze przy Rosa-Luxemburg-Platz. Jak relacjonowała Christine Dössel w „Süddeutsche Zeitung", Dörr został oskarżony przez dziesięć pracownic Volksbühne o „cielesną bliskość i dotykanie, erotyczne spojrzenia, dwuznaczne żarty i seksistowskie odzywki", a także o „bezwstydne wpatrywanie się w biust" oraz fotografowanie pod spódnicą (sic!) (Dössel, 2021). Przed odejściem Dörr wyraził ubolewanie, ale nikogo nie przeprosił. Dołączył do grona żałosnych figur, których w ostatnich latach pojawiło się w niemieckim teatrze i kinie całkiem sporo. Dość szeroko te kwestie zostały opisane w artykule Anety Głowackiej *Jaka jest przyszłość niemieckiego teatru?* (2022), który pokazuje skalę problemu i wyzwania, jakie stoją przed niemieckim systemem zarządzania teatrami z wszechmocną figurą intendenta, który – jak pisze Dössel – decyduje w teatrze o wszystkim: repertuarze, obsadach spektakli, przedłużeniach umów (mają one charakter krótkoterminowy, to znaczy mogą zostać rozwiązane wraz z końcem sezonu z niejasno zdefiniowanych „powodów artystycznych"). Stwarza to rażącą asymetrię między hegemoniczną pozycją intendenta a prekarną niejednokrotnie sytuacją artysty czy pracownika technicznego. Osobna

kwestia to dysproporcje w zarobkach.

W momencie niesławnego odejścia Dörra było już wiadomo, że w połowie września 2021 roku kadencję intendenta berlińskiej Volksbühne rozpocznie René Pollesch, dobrze znany w tym teatrze reżyser-autor wzbudzających żywe reakcje spektakli. Natychmiast pojawiły się pytania, na ile będzie to kontynuacja modelu teatru stworzonego przez Franka Castorfa, na ile też Pollesch zareaguje na aferę Dörra i narastające dyskusje o hegemonii intendentów, z których siedemdziesiąt siedem procent to w Niemczech mężczyźni. Paradoksalnie prorocze okazały się słowa samego Castorfa sprzed lat, że artysta teatru ma być sejsmografem wychwytującym turbulencje i zmiany nastrojów społecznych (*Auf der Suche nach dem Trojanischen Pferd*, 1998, s. 28). Teraz sama instytucja pod nazwą Volksbühne zaczęła funkcjonować jako taki właśnie sejsmograf – stanowiąc kość niezgody między frakcjami wiedzącymi lepiej, jakie zadania powinna realizować, będąc obiektem ostrej krytyki (na przykład w artykule Henrike Kohpeiss *Who Wants a Theatre Company and Doesn't Have One?*[1]), a także miejscem testowania nowych strategii estetycznych, a ostatnio także organizacyjnych.

W nowej sytuacji René Pollesch podjął decyzję o dekonstrukcji wszechmocnej figury intendenta. W relacji Anny Vollmer pod znamiennym tytułem *Keine One-Man-Show* (2021) pojawiają się projekty zmian, plany i obawy tercetu, który przejął urząd intendenta Volksbühne. Jednemu mężczyźnie towarzyszą dwie kobiety – Marlene Engel, Austriaczka, która ma odpowiadać za muzyczny program teatru, oraz Vanessa Unzalu Troya, która od kilkunastu lat prowadzi tutaj młodzieżową grupę P14. Do ścisłego zarządu dodano piątkę przedstawicieli zespołu: dwie dramaturżki, aktora, aktorkę i scenografa (aktor to Martin Wuttke, aktorka – Kathrin Angerer, a scenograf

– Leonard Neumann, w sumie reprezentatywny kolektyw strażników tradycji Castorfa). W razie potrzeby zespołowy zarząd Volksbühne ma być poszerzany o kolejne osoby, co nasuwa znów pytania: czy wszyscy mają wpływ na strategiczne decyzje o przyszłości? czy zarobki zostaną podniesione i staną się bardziej proporcjonalne? czy znikną umowy krótkoterminowe? Na wszystkie te pytania pada w artykule Vollmer ogólna odpowiedź o potrzebie dalszych zmian. Wszyscy mają świadomość eksperymentalności sytuacji, zwłaszcza w świetle tego, co się niemal równolegle wydarzyło w berlińskim Maxim Gorki Theater, instytucji-symbolu podejścia równościowego: definiującej się jako teatr postmigrancki otwarty na wszelką odmienność rasową, płciową i narodową. Zarządzająca tym teatrem Shermin Langhoff, urodzona w Turcji, ale mająca korzenie grecko-czerkieskie, stanęła przed sądem, oskarżona o bezprawne rozwiązanie umowy z będącą w ciąży dramaturżką. Rzecz skończyła się ugodą, umowa o pracę wygasła, ale poszkodowana pracownica otrzymała spore odszkodowanie. Jednocześnie sprawa domniemanych przewin intendentki wobec podwładnych została zamieciona pod dywan. Właściwie nie wiadomo, jak wielka była skala jej nadużyć – oskarżenia grupy anonimowych współpracowników o werbalne ataki i stwarzanie atmosfery strachu zawisły w próżni. Martin Müller i Paula Perschke, autorzy artykułu w „Theater der Zeit", z którego czerpię powyższe informacje, kończą swój wywód pryncypialnym pytaniem do władz miast, dlaczego umowa z Shermin Langhoff została przedłużona, a nie tak jak w wypadku Klausa Dörra w Volksbühne, rozwiązana ze skutkiem natychmiastowym (Müller, Perschke, 2021).

Głośne skandale z udziałem intendentów dały w Niemczech asumpt do dyskusji na temat podwójnych standardów oraz słabości kolektywnego zarządzania. Przypomniano częściowe przynajmniej fiasko demokratycznego modelu współuczestnictwa praktykowanego w berlińskiej Schaubühne am

Lehniner Platz czy frankfurckim Schauspiel („Zaangażowani [w tych teatrach] – relacjonowała Wiebke Puls – powiedzieli, że oczekiwane dyskusje były po prostu tak szalenie męczące i czasochłonne, że wielu zaczęło sobie życzyć, aby ktoś powiedział, co jest do zrobienia, aby można było w końcu poświęcić się aktorstwu" – *House of Arts*, 2020). W rozmowie Dorte Leny Eilers z Renate Klett pojawia się znacznie ostrzejsza teza o podwójnej moralności:

> Interesujące we frankfurckim modelu współuczestnictwa wydaje się także podwójna moralność: wszyscy są równi, ale niektórzy są równiejsi. Zewnętrzny wizerunek i wewnętrzne struktury różnią się drastycznie. Na tym wyłożył się cały szereg intendentek i intendentów, jak Peter Spuhler ze Staatstheater Karlsruhe, Klaus Dörr z Volksbühne, Wilfried Schulz z Schauspielhaus w Düsseldorfie, a ostatnio Shermin Langhoff z Maxim Gorki Theater. Na zewnątrz sygnalizowali: jesteśmy feministyczni, antyrasistowscy i antyhierarchiczni – ale to, co działo się rzeczywiście w teatrze, było zupełnym tego przeciwieństwem (*Theater ist kein Finanzamt*, 2021).

Eilers w tym samym wywiadzie demaskuje byłego dyrektora z Frankfurtu, którego równościowe deklaracje nie przeszkodziły odmówić artystce reżyserowania spektakli tylko dlatego, że była kobietą (tamże). Tyle że miało to miejsce w latach siedemdziesiątych ubiegłego wieku. Z polskiego punktu widzenia odpowiedź na pytanie o podwójne standardy nie jest aż tak istotna, jak konstatacja, że żaden model zarządzania – jednoosobowy czy kolektywny – nie chroni przed nadużyciami. Także kolektywy mogą mieć interes w ukrywaniu prawdy. Jeśli zawodzą ciała funkcjonujące wewnątrz zespołu,

pozostają doniesienia do mediów i sądów, które, póki co, są w stanie wywrzeć istotną presję i doprowadzić do sprawiedliwego rozsądzenia spornych spraw.

W Volksbühne w nowej kadencji możliwe pole konfliktu zostało wykluczone w dwojaki sposób: każdy w kolektywnej intendenturze ma wyznaczone pole kompetencji i prawo do decyzji w tym zakresie, ponadto Pollesch wycofał się na wyraźne życzenie koleżanek z zapowiadanej współpracy ze „wściekłym" niemiecko-norweskim duetem performerskim Ida Müller-Vegard Vinge, co zostało podyktowane – jak sądzę – nie brakiem zaufania do artystycznych kompetencji Müller i Vingego, lecz troską o równowagę w nowym zespole. Można odnieść wrażenie, że droga wybrana przez kolektywny zarząd teatru przy Rosa-Luxemburg-Platz daleka jest od studiowania teoretycznych modeli zarządzania, o których pisze obszernie Aneta Głowacka (2022) czy też pójścia ścieżką coachingu oraz szkoleń dla liderów lub kreatywnych zespołów, bliższa natomiast heurystycznym, intuicyjnym rozwiązaniom wprowadzanym w reakcji na feedback ze strony władz, środowiska teatralnego, recenzentów i krytyków, a wreszcie widowni. Nie bez znaczenia wydaje się ponadto osobowość Pollescha:

> Pollesch, który przez lata inscenizował spektakle w Volksbühne, nigdy nie uchodził za żądnego władzy geniusza narzucającego zespołowi swoją wolę. Przeciwnie – mimo kultowego statusu związanego z jego osobą – [jest uznawany] za reżysera, którego przedstawienia charakteryzują się tym, że powstają we współpracy: z aktorami, scenografami i dramaturgami. Teraz pozwala wybrzmieć zdaniu, że nie sam, lecz wraz z zespołem prowadzi Volksbühne. Współpraca w teatrze to „prawie konieczność", mówi także Engel. „To nie jest przecież one man show". Celem jest,

> dodaje, przełożenie tego sposobu tworzenia teatru na styl zarządzania nim. Logiczna kontynuacja i rozszerzenie także własnej pracy teatralnej (Vollmer, 2021).

Nietrudno zauważyć, jak bardzo idealistyczne to założenie w świetle ogromnych oczekiwań wobec jednej z najbardziej prestiżowych i zasłużonych scen w Niemczech.

W wielu tekstach pojawiły się już wyrazy rozczarowania startem tej kolektywnej dyrekcji. Tak właśnie podsumowuje pierwsze pół roku redakcja „Theater heute" (Rakow, 2022, s. 32-35), zauważając słabości nowego przedsięwzięcia. Trzeba się zgodzić, że w oczy rzuca się dominacja spektakli wyreżyserowanych przez Pollescha – aż trzy premiery odbyły się jesienią 2021 roku: *Aufstieg und Fall eines Vorhangs und sein Leben dazwischen* (Rozkwit i upadek kurtyny i jej życie pomiędzy), *Die Gewehre der Frau Kathrin Angerer* (Karabiny pani Kathrin Angerer) oraz *Herr Puntila und das Riesending in Mitte* (Pan Puntila i kolos w centrum). Spektakle mają kilka zauważalnych cech wspólnych – w szczególności obecność aluzji do dramatów Bertolta Brechta: *Rozkwitu i upadku miasta Mahagonny*, *Karabinów pani Carrar* oraz *Pana Puntili i jego sługi Mattiego*, tyle że te intertekstualne gry z Brechtem nie mają charakteru metodycznego, tylko czysto pretekstowy (o czym więcej za chwilę). Druga rzecz to kluczowe znaczenie scenografii, która – podobnie jak w wielu spektaklach Franka Castorfa – rozrasta się do ram samoistnej machiny teatralno-audiowizualnej stworzonej przez scenografkę Pollescha Ninę von Mechow oraz w wypadku *Aufstieg und Fall eines Vorhangs* – przez Leonarda Neumanna. Trzeci element łączący to ludzie – wielcy aktorzy Castorfa, od kilku lat regularnie współpracujący z Polleschem, także poza Niemcami, zwłaszcza Kathrin Angerer i Martin Wuttke, a na osobnym biegunie chór tańczących kobiet z

młodzieżowego zespołu motion's.

Wspomniane cechy kulminują w *Karabinach pani Kathrin Angerer*, zwracając uwagę na dominację żywiołu autotematycznego w najnowszych berlińskich przedstawieniach Pollescha. Można odnieść wrażenie, że dokonuje on swoistego przeglądu wojsk – „karabinów", którymi dysponuje jego teatr-instytucja, teatr-medium, który tworzą ludzie i przedmioty, grupy pracowników i maszyny. W ruch zostaje wprawiona scena obrotowa i kurtyna, „Riesending in der Mitte" to sama Volksbühne, której zreplikowana fasada znalazła się w centrum sceny i dzielnicy miasta, która nosi tę właśnie nazwę. Spektakle ogląda się świetnie, ale niejeden zawiedziony krytyk pisał, że forma przerasta treść, że co prawda atmosfera panuje tu wyśmienita, ale „brakuje jeszcze nowych dyskursów" (Wahl, 2021). Najostrzej ujął to Jan Küveler w „Die Welt":

> Scena także obraca się gładko. Ale tekst i reżyseria wyraźnie zmierzają donikąd. Płytką paplaninę o tożsamości, obrazach samych siebie i innych widz chwyta po dwóch sekundach i uznaje za odgrzewany kotlet. Ciągłe powracanie do spraw trywialnych jest nietypowe dla Pollescha. Musi odnaleźć formę, do której nas przyzwyczaił. […] Trochę to bez stylu, zaczynać nowy sezon od tylu własnych przedstawień. Dziwnym trafem nie ma już mowy o zapowiadanym kolektywie zarządzającym z ludźmi takimi jak Kevin Rittberger, Ida Müller i Vegard Vinge. Dochodzą słuchy, że poróżnili się z Polleschem, zanim rozpoczął swoją dyrekcję. Socjalistyczny duch trąci mocno egoistycznym zagraniem zamiast od dawna gorliwie deklarowanego *pluralis maiestatis*. Krótko: Zbójeckie koło Volksbühne, ostatnio rozpikselowane, jeszcze nie zostało wprawione w ruch (2021).

Rozpikselowane drewniane koło na nogach, zaprojektowane przez Leonarda Neumanna, zdigitalizowany symbol nowej Volksbühne pamiętającej o ciążącej na niej tradycji, to dobry wstęp do przedstawienia kontrargumentów wobec utyskiwań krytyki. Widzów wchodzących na salę witają dźwięki walca *Nad pięknym modrym Dunajem*. Ilustracja muzyczna łącząca ogień i wodę, klasykę z czysto rozrywkowym popem, zawsze była wyróżnikiem tego teatru. Na obrotowej scenie dominuje metalowa beczka z umieszczonym w niej kontenerem wyposażonym jak standardowy pub – z kontuarem po lewej stronie, barowymi wysokimi stołkami, abstrakcyjnym malowidłem na ścianach (repliką dzieła berlińskiego malarza Alekosa Hofstettera). Nad kontuarem łatwo dostrzec hasło „Fame or Shame". Beczka obraca się wokół własnej osi, dodatkowo scena obraca się w poziomie. W dialogach mowa o „kręceniu" filmu, „kręceniu się" i „przekręceniu". Widz dostaje na wielkich ekranach transmisje z tego, co dzieje się na scenie, za kulisami i – zwłaszcza – w beczkowym *spinning room*. Zastosowano chwyt znany z filmu *Royal Wedding* (1951) z Fredem Astaire'm, który tańczył na suficie dzięki efektowi kamery wmontowanej w obracający się wokół własnej osi *spinning room*. Kamerzysta został tam przymocowany do deski do prasowania, aby mógł pozostać nieruchomy, kiedy beczka była wprawiana w ruch. W berlińskim spektaklu aktorzy turlają się po ścianach i suficie kontenera jak w bębnie pralki automatycznej.

Krytycy mają rację, że prawie dwie godziny trwa w spektaklu Pollescha jałowa gadanina w stylu postbeckettowskiego „czekania na…". Postaci, w tym Kathrin Angerer, która gra siebie, i Martin Wuttke, zabawny konferansjer (reżyser czy impresario?), rozmawiają o kręceniu filmu. Do końca nie będzie wiadomo, czy chodzi im o adaptację *Karabinów pani Carrar* Bertolta Brechta, czy filmowy musical (*Tanzfilm*), a może film przedstawiający walki w formule wrestlingu. Wiadomo mniej więcej, że jest

rok 1938, znajdujemy się w studiu filmowym w Hollywood, a stawką, jak głosi napis w barze, będzie „sława" albo „niesława". „Sława" sugeruje czekanie na Bertolta Brechta i Franka Castorfa. Im dłużej nie pojawia się jakikolwiek epizod z panią Carrar, prostą, dobrą kobietą, która w czasie wojny domowej w Hiszpanii, mimo że straciła męża, chce pozostać neutralna, ale w końcu rusza z karabinami i młodszym synem do walki, wstrząśnięta śmiercią starszego, tym bardziej widz może być pewny, że Pollesch chciałby na tej scenie dać „nowego", „współczesnego", zaangażowanego Brechta. W końcu *spinning room* to realizacja Brechtowskiego modelu K – teatru jako Karuzeli, który przyprawia widza o zawrót głowy, wciąga go, porusza, kręci – te wszystkie metafory „karuzelowe" oddają arystotelesowski model dramaturgii wczucia, którego egzemplifikację widział autor *Opery za trzy grosze* właśnie w dramacie *Karabiny pani Carrar*. Zarazem Pollesch, podtrzymując „karuzelową" więź z widzem, dając mu mocne poczucie zaangażowania w świat przedstawiony, stosuje rozliczne efekty deziluzji – demaskuje „beczkę cudów", pozwalając widzom zobaczyć jednocześnie obraz z nieruchomej kamery w środku oraz naocznie przekonać się o mechanizmie tego triku; ostentacyjnie dodaje do każdej ze scen mówionych czuwającą nad przebiegiem suflerkę; wysyła Kathrin Angerer do pierwszego rzędu na widowni, aby mogła rozbić czwartą ścianę i przy okazji oddać się refleksji nad zawodem aktorskim. Jest gwiazdą czy nie jest? Każdy może ją zastąpić? Nawet ta niezgrabna dublerka, która krąży za nią jak cień?

Robiąca słodkie oczy Angerer i wywracający się komicznie Wuttke muszą wywoływać u widzów wielką tęsknotę za Frankiem Castorfem. Pollesch dużo się nasłuchał o tym, jaką odpowiedzialnością jest objęcie tej sceny po wielkim Franku i jego równie wybitnym scenografie. Nie obsadził etatu głównego scenografa, a Castorfowi oddaje hołd poprzez refleksję nad „karabinami" tego teatru, poprzez machinę sceny, która przypomina

powiększony do gigantycznych rozmiarów warsztat tkacki z *Tkaczy Hauptmanna*. Warsztat tkacki – tę samowystarczalną maszynę aneantyzacyjną (jak u Tadeusza Kantora), która zastąpiła rzesze rzemieślników i pozbawiła ich społecznej przydatności. Cała machina teatralno-filmowa zdaje się tańczyć w takt walca *Nad pięknym modrym Dunajem*. Powróciła po latach kryzysu instytucji, a teraz łaskawie wpuszcza do swojego wnętrza drepczące ludziki.

Narzuca się wręcz interpretacja drugiego w ciągu ćwierćwiecza kryzysu Volksbühne (pierwszy to poważne ryzyko zamknięcia wielu teatrów berlińskich zaraz po zjednoczeniu Niemiec) w kategoriach polityczności sztuki według Jacques'a Rancière'a. Polityczność kryzysu wokół Volksbühne wyrasta z uwidocznienia konfliktu pomiędzy istniejącym porządkiem społecznym (porządkiem policyjnym lub policją, w znaczeniu wszakże szerszym niż potoczne) a tymi, którzy czują się wykluczeni, zmarginalizowani, pozbawieni głosu. Porządek policyjny obejmuje instytucjonalnych strażników organizujących „ciała" społeczne, które określają wspólnotowe dzielenie postrzegalnego, to jest „system współrzędnych definiujących tryby bycia, działania, tworzenia i komunikowania, które ustalają granice pomiędzy tym, co widzialne i niewidzialne, słyszalne i niesłyszalne, dające się wypowiedzieć i niewypowiadalne" (Rancière, 2004, s. 1606). Według francuskiego filozofa polityka zawsze wychodzi z kręgu ludu (*demos*), w którym znajdują się wykluczeni z jakichś powodów ze wspólnoty i domagający się włączenia w nią. Artykułując konflikt, dążą oni do własnej emancypacji i upodmiotowienia, które prowadzą do przeorientowania dotychczas istniejącego porządku dzielenia postrzegalnego. Źródłowa polityczność sztuki wynika zatem nie z tego, że pewni artyści mniej lub bardziej angażują się na rzecz zmian społeczno-politycznych, i nawet nie dlatego, że w ramach

różnych form sztuki może dochodzić do wyartykułowania konfliktu oraz uruchomienia procesów emancypacyjnych czy upodmiotowiających. Polityczność sztuki wiąże się nierozerwalnie z jej uwikłaniem w kształtowanie porządku dzielenia postrzegalnego, czyli nieustannym zaangażowaniu i czerpaniu korzyści z istniejącego reżimu percepcji określającego normy widzialności, słyszalności i – określmy to tak – dopuszczania do głosu zarówno podmiotów, jak i wymiarów rzeczywistości.

Z tej perspektywy wolno interpretować złożoną sytuację berlińskiej Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz jako (w punkcie wyjścia) skostniałej instytucji wschodnioniemieckiej, w której panował podwójny porządek policyjny (ten społeczno-partyjny wzmocniony przez wewnętrzne regulacje porządku instytucjonalnego teatru tak doskonale wyeksponowanego w *Szatni* Tadeusza Kantora i Teatru Cricot 2), a zarazem potencjalnie otwierała się swoista „szczelina" w systemie, to znaczy emancypacyjne i upodmiotowiające medium teatru jako przestrzeń nieustannego od wieków deliberowania na temat porządku „ciał" społecznych, widzialności, słyszalności i dopuszczalności (do) głosu. To jest ta cecha teatru, która frapowała Franka Castorfa od czasu jego artystycznych początków w teatrach Niemieckiej Republiki Demokratycznej, możliwa i niekontrolowalna przestrzeń wolności otwierająca się wraz z wejściem aktora na scenę w obecności widzów (Duda, 2020). Idąc tropem Rancière'a, łatwo zauważyć, że porządek policyjny po zjednoczeniu Niemiec nie zniknął, zmienił się tylko zestaw instytucji i strategie przez nie stosowane. Po nieprzedłużeniu dyrekcji Castorfa pięć lat trwała batalia o zapobieżenie zamknięciu Volksbühne, nie definitywnemu, ale ograniczającemu możliwość zabrania głosu przez tych, którzy gdzie indziej nie mogliby się wypowiedzieć. Batalia udana.

W *Karabinach pani Kathrin Angerer* Pollesch odnosi się, jak już

wspomniałem, autotematycznie do samej Volksbühne jako instytucji, a także do kondycji artysty i zagrożeń z tym związanych. Dialogi w dużej mierze dotyczą zakulisowych działań w trakcie powstawania dzieła – podpisywania umów, obsadzania ról, wyboru formy ekspresji, lęku przed znalezieniem się w obsadzie rezerwowej albo i na bocznym torze. Panuje nerwowe podniecenie, ale „kręcenie" filmu nie doprowadza do żadnych rezultatów. Wydaje się, że krytycy przeoczyli kilka elementów spektaklu, które można uznać za rodzaj deklaracji programowej Pollescha w kontekście afery Klausa Dörra. Na scenie reprezentowane są niemal wszystkie grupy zawodowe w teatrze: przemykają techniczni, a suflerka wręcz maniakalnie trwa na posterunku. W obsadzie znalazło się tylko dwóch mężczyzn, a reprezentację kobiet (i młodzieży) wzmacnia ansambl tancerek, o których krytycy pisali, że stanowią najmocniejszy element spektaklu, mimo że tańczą po prostu rewiowe numery. W jednej ze scen na schodach dają werbalny wyraz swojemu niezadowoleniu, domagając się więcej uwagi i wykrzykując brzydkie słowo na „g". Naprawdę brzydkie nie są jednak słowa, tylko proceder wypychania ze sfery publicznej tych, które są w danym momencie słabsze. Dzięki chórowi tancerek (*Tanzchor*) reżyser powtarza postdramatyczny gest anihilacji tekstu Brechta na rzecz cielesnej obecności osób niedostatecznie dotąd widzialnych i słyszalnych.

Kobiecy ansambl tańczy do utworów, które – jak zawsze w teatrze postdramatycznym – mogą wnosić dodatkowe znaczenia, nie tylko służyć jako podkład kreujący klimat spektaklu. Reżyser zderza instrumentalną wersję *Another Day of Sun* z musicalu *La La Land*, gdzie początkująca aktorka i jazzman outsider osiągają w finale sukces zawodowy ze wspaniałą wersją *Like a Rolling Stone* Boba Dylana, przedstawiającą wizję ulicznej degradacji dziewczyny z dobrego domu. W *La La Land* outsiderzy – już nie razem, ale jednak – mają swój „kolejny dzień słońca". Hollywoodzki sen

kontrastuje w berlińskim spektaklu zarówno z obrazami drepczących nieporadnie protagonistów, jak i z bohaterką piosenki noblisty:

> Kiedyś ubierałaś się tak elegancko,
>
> Rzucałaś miedziaka bezdomnemu, będąc na szczycie
>
> Czyż nie?
>
> […]
>
> Jak to jest [teraz]
>
> Nie mieć domu
>
> Nie mieć dokąd pójść [*no direction home*]
>
> Jako ktoś zupełnie nieznany
>
> Jako włóczęga [*rolling stone*].

Poza wymiarem egzystencjalnym zostaje tutaj odzwierciedlony teatr jako instytucja wytwarzająca to zasadnicze napięcie między sławą i zapomnieniem, ambiwalentne medium wytwarzające szczelinę wolności i zarazem lęk przed odrzuceniem, wrzący garnek (*Kochtopf*), jak określają go rozmówczynie w *Theater ist kein Finanzamt*. Teatr to nie urząd finansowy, tu emocje kipią, padają grube słowa, które powinny pozostać w kantynie, nie trafiać do gazet, argumentuje feministka Dorte Lena Eilers, ale kiedy słyszy,

że ktoś z zarządu teatru tytułował współpracowniczkę niezmiennie *Fotze* (gorzej nie można kobiety wyzwać po niemiecku), natychmiast zmienia zdanie (*Theater ist kein Finanzamt*, 2021).

Walka toczy się nie o to, co można wypowiedzieć ze sceny, ale co mówić i jak się zachowywać w tym kipiącym garnku codziennych kulis teatru. Niemieckie dyskusje są niezwykle interesujące, gdyż rozmawia się krytycznie o konkretnych rozwiązaniach, na przykład o obowiązku psychologicznego szkolenia dyrektorów przed objęciem funkcji, coachingu dla zarządzających i całych zespołów, mediacjach i zwiększeniu aktywności ciał przedstawicielskich, które w teatrach od dawna istnieją, tyle że bez widocznych efektów prewencyjnych i interwencyjnych. Coach Stefan Bartling zwraca uwagę, że udział w pracy z nim wymaga pewności, że klient tego właśnie chce, że należałoby zmienić kryteria oceny działalności teatrów (więcej parametrów nieekonomicznych i niestatystycznych), że coaching nie służy wskazaniu słabości, tylko jest zorientowany na samorozwój tego, kto w nim uczestniczy – jednostki lub zespołu. W końcu wskazuje, że teatry potrzebują nowego typu przywództwa: postheroicznego, w ramach którego ten, kto przewodzi (jednostka lub kolektyw) potrafi rezygnować z pokusy pełnej kontroli, złudzenia własnej wszechwiedzy oraz dzielić się kompetencjami i słuchać informacji zwrotnych (*Das postheroische Führung*, 2020).

W niemieckiej dyskusji o potrzebie zmian w systemie teatralnym i relacjach międzyludzkich w procesie tworzenia teatru na szacunek zasługuje rzeczowy ton, a także gotowość wskazywania praktycznych za i przeciw danemu rozwiązaniu systemowemu. Od Niemców można się także sporo nauczyć w wymiarze teatru politycznego. Przecież uważny widz najnowszych spektakli Pollescha mógłby mieć wątpliwości, czy to w ogóle kwalifikuje się jako teatr

polityczny, skoro tyle tu dobrej atmosfery, rozrywki, „anarchistycznej ludyczności, która nie ma na horyzoncie żadnego klasyka” (Blech, 2021). Uważam, że zasadnicze nieporozumienie w recepcji Rancière’owskiej tezy o polityczności sztuki i na odwrót: estetyczności polityki polega na tym, że uznanie teatru za polityczny *par excellence* nie zamyka drogi do wskazania rozmaitych wariantów tego upolitycznienia. Sam francuski filozof daje przykład, interpretując twórczość Bertolta Brechta jako jeden z możliwych wariantów tak zwanej sztuki „upolitycznionej”:

> Teatr Brechta, archetypowa forma sztuki „upolitycznionej” jest zbudowany na niezwykle złożonej i sprytnej równowadze między formami politycznej pedagogiki i artystycznego modernizmu. Nieustannie prowadzi grę między środkami służącymi uzyskaniu politycznej świadomości a środkami podważającymi prawomocność sztuki wysokiej, które znalazły wyraz w teatrze poprzez domieszki sztuk performatywnych minorum gentium: marionetek, pantomimy, cyrku, music hallu czy kabaretu, nie wspominając o boksie. Jego „teatr epicki” stanowi kombinację logiki pedagogicznej uprawomocnionej przez teksty marksistowskie i, z drugiej strony, techniki fragmentaryzacji oraz mieszankę przeciwieństw typowych dla historii teatru i twórczości z pierwszych dwóch dekad XX wieku (Rancière, 2004, s. 1076).

Rancière dodaje, że model teatru epickiego nigdy nie został skonfrontowany z widownią, co potwierdzają nowe badania[2]. Nie zmienia to faktu, że źródłowa polityczność każdej sztuki dopiero otwiera debatę nad panoramą możliwych wariantów sztuki „upolitycznionej”. W katalogu form teatru, które

wchodzą w związki z polityką poprzez uczestnictwo w utrzymywaniu lub kwestionowaniu (świadomym lub nie) systemu dzielenia postrzegalnego, można wyróżnić, jak proponuje Joanna Krakowska, teatr polityczny w wąskim znaczeniu – ten, który sam siebie definiuje jako polityczny (2022, s. 261).

Wróćmy jednak do Volksbühne i do kwestii wyboru własnego obszaru zainteresowania spośród całej palety wyzwań w kwestii upodmiotowienia marginalizowanych grup społecznych. Nie da się ukryć, że Frank Castorf stworzył konkretny profil lewicowego zaangażowania sceny, którą prowadził przez ćwierć wieku. Zamiast pogodzić się ze statusem obywateli drugiej kategorii, aspirujących pokornie do miana prawdziwych (czytaj: zachodnich) Niemców i Europejczyków, poszedł drogą emancypacji Ossis, czego wyrazistym symbolem stał się neon „Ost" na gmachu Volksbühne. Historyczne napięcia pomiędzy zachodnimi i wschodnimi Niemcami nie zniknęły do dzisiaj, oficjalne dane pokazują, że na prestiżowych stanowiskach w gospodarce, polityce, sądownictwie i nauce w Niemczech pracuje dziś tylko 4,2 proc. osób pochodzących z dawnej NRD (*Deutsch-deutsche Assymetrien*, 2019). Wciąż trwają dyskusje na temat kulturowego kolonializmu, w myśl którego zjednoczenie Niemiec było właściwie inkorporacją dawnej komunistycznej republiki z negatywnymi konsekwencjami trwającymi do dzisiaj. Z tej perspektywy trudno odmówić następcom Castorfa w Volksbühne prawa do kontynuowania tej wschodnioeuropejskiej misji, mimo że prowadzona jest ona w pewnej mierze na przekór narastającym w Niemczech tendencjom emancypacyjnym w wymiarze tożsamości płciowej, rasowej czy klasowej, wykraczającej daleko poza linię podziału na wschodnich i zachodnich Niemców. To nie jest zamknięty rozdział z życia „starych rewolucjonistów", jak pisała krytycznie Henrike Kohpeiss, to jedno z wciąż otwartych pól niedokonanej emancypacji,

na wskroś politycznego wyzwania, które domaga się podjęcia. Kiedy bowiem jako społeczeństwo chcemy tworzyć prawdziwą demokrację, szybko ujawnią się grupy wykluczonych, domagające się głosu i konkurujące ze sobą.

Tę kwestię konkurujących o uwagę opinii publicznej, o sceny dla własnej autoprezentacji podejmuje, moim zdaniem, długoletni intendent Schaubühne am Lehniner Platz Thomas Ostermeier, który zapytany w wywiadzie dla „Theater der Zeit" o wyzwania stojące przed teatrem, zwrócił uwagę na problem elitarności sztuki w społeczeństwach zachodnich i związany z tym klasizm:

> Niedawno rozmawiałem na Zoomie ze studentami reżyserii, których uczę. Najpierw rozmawialiśmy o równości płci, rasizmie i homofobii, a potem przywołałem pojęcie klasizmu. Jedna ze studentek odpowiedziała, że to typowy dyskurs białych heteroseksualnych mężczyzn, który służy rozwodnieniu innych form dyskryminacji i daje tym mężczyznom sposobność do przedstawienia samych siebie jako ofiar społeczeństwa. Klasizm, tak uważała, miałby być przedmiotem dyskusji tylko ludzi z pozycji władzy (*Die Marx-Brille*, 2021).

W obronie tezy o konieczności dyskusji na temat nierówności klasowych Ostermeier podał najpierw procentowe dane dotyczące liczby osób uczestniczących w wydarzeniach kulturalnych, wykazując, jak dalece elitarna i klasowo określona jest publiczność teatralna w Niemczech. Następnie wspomniał, że tego samego typu elitarność dotyczy grona artystów. Kiedy zadał swoim studentom pytanie, kto jest „twórcą w pierwszym pokoleniu", okazało się, że „rodzice większości byli filmowcami,

scenarzystami, dziennikarzami" (*Die-Marx-Brille*, 2021). Aby tego wątku nakładania się problemów tożsamościowych i mniejszościowych, przeciwstawiania dyskryminowanych grup sobie nawzajem nadmiernie tutaj nie rozwijać, odwołam się do przykładu inscenizacji *Powrotu do Reims* Didiera Eribona zrealizowanej przez Ostermeiera dwukrotnie w odstępie kilku lat. Jak wiadomo, w spektaklu zrealizowanym w warszawskim Nowym Teatrze przez Katarzynę Kalwat z Jackiem Poniedziałkiem w roli głównej, akcent padał zasadniczo na homoseksualną tożsamość aktora korespondującą z doświadczeniami pisarza pochodzącego z robotniczej rodziny i mogącego dokonać coming outu po osiągnięciu społecznego awansu w Paryżu, z dala od rodzinnego Reims. „Powrót do Reims" może być w tym kontekście interpretowany metaforycznie jako konfrontacja z konserwatywną „małą ojczyzną".

W pierwszej inscenizacji Ostermeiera z 2017 roku znacznie mocniej niż w polskim przedstawieniu podkreślony został wymiar polityczny. Mimo że na ekranie widzowie mogli zobaczyć samego Didiera Eribona odwiedzającego matkę w rodzinnym domu, ten sam ekran służył wprowadzeniu wątku prowincjonalnego elektoratu robotniczego, który w dość krótkim czasie przerzucił swoje sympatie ze związków zawodowych i lewicowych partii na Front Narodowy Marie Le Pen. Ostermeier zrobił wszystko, aby opowieść Eribona stała się egzemplifikacją *Zeittheater*. Spektakl miał premierę w dniu wyborów do Bundestagu, w których znaczącą liczbę mandatów zdobyła faszyzująca Alternative für Deutschland. Dodatkowy wymiar spektaklu budowały odniesienia do biografii aktorów. Nina Hoss dodała do tekstu Eribona osobistą opowieść o ojcu, członku Komunistycznej Partii Niemiec zdelegalizowanej w 1956 roku, spawaczu i związkowcu, współzałożycielu Partii Zielonych, który u schyłku życia poświęcił się pracy w deszczowych lasach Amazonii. Nawiasem mówiąc, w latach sześćdziesiątych Willi Hoss

wstąpił do ponownie utworzonej partii komunistycznej, ale został wyrzucony za krytykę interwencji wojsk Układu Warszawskiego w Czechosłowacji w 1968 roku.

Ostermeier wystawił *Powrót do Reims* w nowej obsadzie w 2021 roku. Miejsce Niny Hoss, niekwestionowanej gwiazdy teatru, zajęła Isabelle Redfern, w roli reżysera filmowego eseju wystąpił Christian Tschirner, a technika obsługującego studio nagrań zagrał Amewu Nove, dzięki czemu ostrzej mogły wybrzmieć kwestie skrywanego i jawnego rasizmu, seksizmu i klasizmu wśród niemieckiej klasy średniej. Przestrzeń sceniczna, czyli studio, w którym lektorka czyta obszerne fragmenty powieści Eribona, podczas gdy na ekranie trwa projekcja przyszłego filmu dokumentalnego, pozwala uwiarygodnić momenty wyjścia z roli – najpierw z ról lektorki, reżysera filmu i technicznego pracownika studia, którzy dyskutują ze sobą w przerwach, następnie wyjścia z ról scenicznych, aby ujawnić elementy biografii aktorów występujących na scenie. Wtedy, krok po kroku, okazuje się, że w „białym", „mieszczańskim" Charlottenburgu toczy się podskórnie, a na scenie już otwarcie walka o ujawnienie pełnowymiarowej tożsamości aktorki Isabelle Redfern o korzeniach afroamerykańskich i latynoamerykańskich, berlińskiego rapera Amewu Nove, między innymi twórcy płyty *Leidkultur* (2017, z ciekawą grą słów: *Leitkultur* to kultura dominująca, niemiecka, *Leidkultur* to Freudowska kultura jako źródło cierpień), urodzonego w Charlottenburgu, ale pochodzącego z rodziny zachodnioafrykańskiej, a wreszcie Christiana Tschirnera, który wspomina swoich śląskich przodków z rodziny „Czarnych".

W drugiej części spektaklu każdy z wykonawców może wystąpić z oskarżeniem dominującej kultury niemieckiej. Kwestia gustu, które oskarżenie widz uzna za mocniejsze: emocjonalną wypowiedź Redfern o

niemożności przebicia szklanego sufitu czy hiphopowe piosenki Amewu Nove o migrantach. Redfern mówi, że aby zasłużyć na funkcję członkini jury prestiżowego festiwalu artystycznego, musiałaby zagrać trzy główne role w filmie czy serialu. Kto w Niemczech daje główne role aktorom czy aktorkom o niebiałym kolorze skóry? – pyta retorycznie. Zawartości utworu Amewu zatytułowanego *Haben oder Sein* (Mieć czy być) z właśnie wydanej płyty pod tym samym tytułem nie trzeba nikomu tłumaczyć. Amewu wyrzuca z siebie jak z karabinu słowa o ludziach zamykanych w obozach dla uchodźców, wyzyskiwanych w nisko płatnych zawodach, pozbawionych latami prawa do legalizacji pobytu w Niemczech. „Migracja nie jest zakupem [tanich] towarów" – rapuje Amewu. I dodaje spodziewaną puentę: „Wiem, że w każdej chwili mogę stracić wszystko, co mam / Ale wiem też, że nigdy nie stracę tego, kim jestem". Przesłanie jego utworu ma zresztą szeroki posthumanistyczny kontekst: wyzysk ludzi powiązany jest z rabunkową eksploatacją roślin i zwierząt. Powracają tu wątki antykapitalistycznej refleksji, które towarzyszą Thomasowi Ostermeierowi od lat. Kiedy po 11 września 2001 roku w Schaubühne odbyła się seria dyskusji, między innymi z udziałem Richarda Rorty'ego, właśnie o gruntownej weryfikacji systemu kapitalistycznego mówił intendent tej sceny, wywołując śmiech na widowni idealizmem swoich propozycji. Teraz już wszyscy wiemy, jaka może być stawka antropocenu.

Podsumowując wywód na temat wyzwań stojących przed teatrem politycznym w Niemczech (które zaraz stanowią zadania do wykonania także dla zaangażowanego teatru w Polsce), chciałbym napisać o kilku kwestiach. Kiedy zaczynałem pisać ten artykuł, siedząc w hotelu w Charlottenburgu, niedaleko od Ku'dammu, mogło się dość powszechnie wydawać, że sprawa obrony tożsamości wschodnich Europejczyków nie wymaga utrzymywania osobnych teatrów działających w ich imieniu. To miał być beztroski czas

konsumowania owoców zjednoczenia Europy. Wojna w Ukrainie i niejednorodność stanowisk państw europejskich, czy się angażować w pomoc, czy nie, zwłaszcza dotkliwa obojętność rządu Niemiec, zmieniły diametralnie ocenę sytuacji. Nadal nasza wschodnioeuropejska tożsamość stanowi problem i wyzwanie. Nie ma sensu nawet szukać winnych tego zaniedbania, ale artykułowanie odmienności językowej i kulturowej, mentalnych różnic między Wschodem i Zachodem Europy nadal jest zadaniem dla współczesnego teatru. Nawet jeśli ten teatr nie ma mocy performatywnej, aby zatrzymać wojnę (nie ma jej zresztą żadna z instytucji międzynarodowych), sensem jego istnienia jest bycie otwartą przestrzenią artykułowania sporu politycznego, konfliktu, ujawnienia tych, którzy dotąd byli pozbawieni głosu. Więcej, w świetle ostatnich wydarzeń w Volksbühne i wokół niej trzeba dodać jeszcze jeden aspekt: otwarta przestrzeń emancypacji w teatrze nie powinna być sprowadzana do sceny czy przestrzeni przeznaczonych do działań wyłącznie artystycznych. Teatr może stać się – ba, w berlińskiej Volksbühne, Schaubühne czy w Gorki Theater, by wymienić najbardziej znane, już się stał – przestrzenią performatywnego wytwarzania nowego typu relacji instytucjonalnych i międzyludzkich. W Polsce tak zaniedbanych. Przechodzących ulicami dzielnicy Mitte witało wyświetlone na fasadzie prowadzonej przez René Pollescha Volksbühne hasło „They live". Oni żyją. Dodawanie otuchy to jedno z wyzwań teatru politycznego, próba odpowiedzi na pytanie „Jak (oni żyją ze sobą?) Jak (się do siebie odnoszą)?", to drugie. W Polsce chyba nawet ważniejsze.

Wzór cytowania:

Duda, Artur, *Wyzwania kolektywnej dyrekcji Volksbühne oraz teatru politycznego par excellence*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2022 nr

169-170, DOI: 10.34762/q78k-j877.

Autor/ka

Artur Duda

Artur Duda (dudaart@umk.pl) – teatrolog, performatyk, profesor uniwersytetu zatrudniony w Instytucie Nauk o Kulturze UMK 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* (2020). Stały współpracownik Centrum Badania Teatru Europy Wschodniej powołanego przy Akademii Teatralnej w Szanghaju w 2018 roku. Numer ORCID: 0000-0002-2522-6888.

Przypisy

1. Świadczy o tym na przykład ten passus: „As a matter of fact, the Volksbühne history named thus far is entirely male and white. Other obstacles can be found than those in divergent social experiences, of course, but after twenty-five years with the same team of old revolutionaries, I can hardly imagine the contradictions to be as activating as they were in the beginning of the 1990s.” (Kohpeis, 2017)
2. Ciekawie przedstawia to napięcie między teorią a praktyką Brechta z perspektywy aktorów niemieckich, którzy cenili elastyczność i nieortodoksyjne podejście do sztuki teatru lidera Berliner Ensemble, Margaret Edershaw w rozdziale *Actors on Brecht* opublikowanym w *The Cambridge Companion to Brecht* (2006, s. 284-288).

Bibliografia

Auf der Suche nach dem Trojanischen Pferd, „Theater heute” Jahrbuch 1998.

Blech, Volker, *Voll die Angebernummern*, „Berliner Morgenpost” 12.11.2021, https://www.morgenpost.de/kultur/article233822107/Voll-die-Angebernummer.html [dostęp: 5 V 2022].

Das postheroische Führung. Rozmowę ze Stefanem Bartlingiem prowadzą Christine Wahl i

Dorte Lena Eilers, „Theater der Zeit” 2020 nr 10, https://www.theaterderzeit.de/2020/10/38931/komplett/ [dostęp: 5 V 2022].

Deutsch-deutsche Assymetrien. Anja Nioduschewski rozmawia z Thomasem Krügerem, „Theater der Zeit” 2019, nr 11, https://www.theaterderzeit.de/2019/11/38159/komplett/ [dostęp: 5 V 2022].

Dössel, Christine, *Unter Machos*, „Süddeutsche Zeitung”. 21 marca 2021, https://www.sueddeutsche.de/meinung/volksbuehne-klaus-doerr-theater-me-too-1.5238786 [dostęp: 5 V 2022].

Duda, Artur, *Zbójcy, psy i kolektywy Franka Castorfa w Volksbühne w latach 1992-2017*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2020 nr 155.

Głowacka, Aneta, *Jaka jest przyszłość niemieckiego teatru*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2022 nr 167.

The History of Polish Theatre, red. K. Fazan, M. Kobialka, B. Lease, Cambridge University Press, Cambridge 2022.

House of Arts. Rozmowa z udziałem Dorte Leny Eilers, Skadi Jennicke, Wiebke Puls, Svena Schlötcke i Christine Wahl Glanz, „Theater der Zeit” 2020 nr 10, https://www.theaterderzeit.de/2020/10/38930/komplett/ [dostęp: 5 V 2022].

Kohpeiss, Henrike, *Who Wants a Theatre Company and Doesn’t Have One?*, „The Polish Theatre Journal” 2017 nr 3-4, https://www.polishtheatrejournal.com/index.php/ptj/article/view/122/565 [dostęp: 5 V 2022].

Krakowska, Joanna, *The Political Subject*, [w:] *The History of Polish Theatre*, red. K. Fazan, M. Kobialka, B. Lease, Cambridge University Press, Cambridge 2022.

Küveler, Jan, *Bei Pollesch klemmt’s*, „Die Welt” 01.10.2021, www.welt.de/kultur/theater/article234123234/Gewehre-der-Kathrin-Angerer-an-der-Volksbuehne-Bei-Pollesch-klemmt-s.html [dostęp: 5 V 2022].

Müller, Martin; Perschke, Paula, *Im Namen der Kunst verführbar*, „Theater der Zeit” 2021 nr 6, https://www.theaterderzeit.de/2021/06/39980/komplett/ [dostęp: 5 V 2022].

Rakow, Christian, *Der Preis der Freundlichkeit*, „Theater heute” 2022 nr 2.

Rancière, Jacques, *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*, tłum. G. Rockhill, Bloomsbury, London 2004.

Theater ist kein Finanzamt, Renatte Klett rozmawia z Dorte Lena Eilers, https://www.theaterderzeit.de/2021/06/39981/komplett/ [dostęp: 5 V 2022].

The Cambridge Companion to Brecht, red. P. Thomson, G. Sachs, Cambridge University Press, Cambridge 2006.

Vollmer Anna, „Frankfurter Allgemeine Zeitung” 15 grudnia 2021, https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buehne-und-konzert/pollesch-und-die-neue-leitung-an-der-berliner-volksbuehne-17677186.html) [dostęp: 5 V 2022].

Wahl, Christine, *Wrestling ist Ausdruckstanz*, „Tagespiegel” 2.10.2021 www.tagesspiegel.de/kultur/neue-pollesch-premiere-an-der-volksbuehne-wrestling-ist-ausdruckstanz/27671250.html [dostęp: 5 V 2022].

Źródło:
https://didaskalia.pl/artykul/wyzwania-kolektywnej-dyrekcji-volksbuhne-oraz-teatru-politycznego-par-excellence