



Monika Wąsik-Linder

UNIWERSYTET ŁÓDZKI

 <https://orcid.org/0000-0002-0412-4305>

Czar rewii

Nowoczesne oblicze teatru robotniczego Erwina Piscatora

The charm of the revue

The modern face of Erwin Piscator's workers' theatre

Abstract: The article is devoted to the phenomenon of political revue, which in the 1920s became a form of political propaganda in Germany. Erwin Piscator's revue *RRR* described here is a good example of its agitprop success. Piscator used the revue (which had been associated with bourgeois entertainment until then) for revolutionary goals, appreciating its form primarily for its huge staging potential. The open form of the revue enabled him to combine different genres and contrasting threads, and exploited the new technologies of the time, including the new media (film, photography, radio). Another interesting point is that for Piscator the revue was the future of modern theatre – not only agitprop theatre, but theatre in general.

Keywords: Erwin Piscator, workers' theatre, political revue

Początek lat dwudziestych upłynął w Republice Weimarskiej pod znakiem ekonomicznego i społecznego kryzysu. Wzrastające zadłużenia państwa, niemożność spłaty reparacji wojennych (a w konsekwencji okupacja Zagłębia Ruhry przez Francuzów i Belgów) oraz narastające wydatki publiczne, wpędziły Republikę w pułapkę inflacji. Niewydolność ekonomiczna i socjalna państwa stworzyła zaś doskonałe warunki do rozkwitu skrajnych ruchów ideologicznych, które potrafiły bezwzględnie wykorzystać antyparlamentarne i antyrepublikańskie nastroje, narastające w walczącym z bezrobociem i nędzą społeczeństwie. W tej atmosferze społecznego niepokoju, ale także agresji wymierzonej w politycznych oponentów, partie stanęły przed koniecznością zintensyfikowania aktywności propagandowej.

Gdy jesienią 1924 roku, zapewne dzięki zagranicznym kredytom, państwo zaczęło skutecznie rozwiązywać problem bezrobocia, zyskując jednocześnie coraz większą, choć jedynie chwilową, stabilność finansową, Niemiecka Partia Komunistyczna (Kommunistische Partei Deutschlands, KPD) postanowiła wykorzystać nowoczesne formy oddziaływania na masowego odbiorcę, podatnego na radykalizm skrajnej prawicy. Przygotowując się do wyborów parlamentarnych, partia zdecydowała się wesprzeć sceny

robotnicze, słusznie dostrzegając rosnącą popularność teatrów, kabaretów i kawiarni literackich, które mogły – w ocenie działaczy KPD – stać się miejscem dla działań politycznych. Od początku istnienia partii robotniczej w Niemczech teatr był nieodłącznym instrumentem agitacji i propagandy (KNILLI, MÜNCHOW, 1970; HOFFMAN, HOFFMAN-OSWALD, 1972; HOFFMAN, PFÜTZER: 1980; MICHALAK, 2011), ale w „złoty latach dwudziestych” (*Goldene Zwanziger*) musiał zacząć poszukiwać nowych, bardziej atrakcyjnych dla publiczności form wyrazu, odpowiadających nowoczesnym masom – coraz bardziej spragnionym rozrywki, ciekawskim i zafascynowanym nowinkami technicznymi, ale jednocześnie przytłoczonym bezrobociem i biedą, szukającym atrakcyjnej odskoczni od rzeczywistości. W połowie lat 20. odpowiedział na potrzeby nowej, zgnębionej latami wojny i biedy, publiczności (także proletariackiej), w której – jak pisała Bärbel Schrader – „masowo manifestowała się nowa chęć do życia” (SCHRADER, 1987, s. 139), miały stać się nowe widowiska, między innymi ciesząca się coraz większą popularnością rewia.

Jako gatunek rewia rozwinęła się w drugiej połowie XIX wieku. Od swych początków – a należy się ich doszukiwać się we francuskich teatrzykach *variété* – była elementem przemysłu rozrywkowego. Jej wielki rozkwit na przełomie wieków w USA związany jest z powstaniem tzw. *show*, czyli widowiska estradowego z rozbudowanym aparatem scenicznym, tworzonym przy udziale dziesiątków (a czasem setek) zazwyczaj skąpo ubranych tancerek, prezentujących synchroniczne układy taneczne (GIESE, 1925).

W Niemczech rewia święciła triumfy przede wszystkim przed berlińską publicznością tzw. „pałaców przyjemności” (*Vergnügungspalast*) – takich jak słynne Admiralspalast, Metropol-Theater, Komische Oper, Theater es Westens czy Wintergarten Variété – i wielu innych scen rozrywkowych oraz tancbud. Wprawdzie w Niemczech rewie znane były jeszcze przed rokiem 1914 (VÖLMECKE, 1997), ale dopiero w okresie Republiki Weimarskiej – przede wszystkim za sprawą Erica Charella, Hermanna Hallera i Jamesa Kleina – rewia zaczęła zajmować ważne miejsce w przemyśle rozrywkowym (BECKER, 2014; GROSCH, 2004; JANSEN 1995), doskonale odpowiadając potrzebom ciekawskiego i coraz bardziej pozbawionego indywidualności tłumu, reprezentującego zjawisko, które Siegfried Kracauer nazwał „kultem dystrakcji” (KRACAUER, 2009).

Kracauer, przyglądając się rosnącej popularności kinoteatrów wśród berlińskiej publiczności lat 20., rozpoznał w niej wręcz symptomy uzależnienia od „powierzchnowego blasku gwiazd”, rozrywki dostarczającej widzom bodźców zmysłowych w takim tempie, że nie mają oni możliwości, aby poddać to, co widzą, jakiegokolwiek kontemplacji. Popularności rewii Kracauer doszuki-

je się przede wszystkim w jej zewnętrzności: „To tutaj, w czystej zewnętrzności, publiczność napotyka samą siebie; swoją własną rzeczywistość objawioną w rozczłonkowanej sekwencji niezwykłych wrażeń zmysłowych. Gdyby rzeczywistość ta pozostała ukryta przed publicznością, nie mogłaby ona nigdy ani jej zaatakować ani zmienić; jej ujawnienie posiada przez ten fakt wagę moralną. [...] owe *shows*, których celem jest dystrakcja, są złożone z tej samej mikstury rzeczy zewnętrznych, z której składa się świat mas miejskich, [...] takie *shows* nie posiadają autentycznej i materialnie umotywowanej koherencji, poza być może klejem sentymentalności, który pokryć ma ów brak, a czyni go jedynie bardziej widocznym. Fakt, że owe *shows* przekazują w dokładny i nie zamaskowany sposób tysiącom oczu i uszu *nieporządek* społeczeństwa – to właśnie dokładnie to, co umożliwiła im ewokowanie i podtrzymywanie napięcia, które musi poprzedzać nieuchronną i radykalną przemianę. Na ulicach Berlina nierzadko ktoś może zostać dotknięty chwilowym objawieniem, że pewnego dnia wszystko to nagle rozleci się z hukiem. Rozrywka, do której ciągną ludzkie rzesze, winna wytwarzać taki właśnie efekt” (KRACAUER, 2009, s. 211).

Trudno zatem nie dostrzegać w rewii lat 20. znaku nowoczesności. Do takiej interpretacji skłania się Tomasz Majewski, szukając w tym gatunku przejawu emancypacji, seksualnej równości oraz demokratyzacji. Dla Majewskiego, który za Kracauerem „ulotne zjawiska życia” odczytuje jako przejaw nowoczesności, nowy typ widowisk reprezentuje nowoczesność w jej różnorodnych i sprzecznych przejawach. Przyglądając się amerykańskiemu chórom tanecznym, przeszczepionym na niemieckie sceny, Majewski wskazuje, że pokazy te działały na zasadzie „*pars pro toto* – jako obraz nowych czasów [...]. Zamiast obrazu alienacji i reifikacji jednostki, odnajdowali [widzowie – M.W.L.] wizję spętanej witalności, rozkoszy rozpuszczenia się w masie, całkowitego »zgrania się« z całością. Idealne dopasowanie ruchów, energia przepełniająca »kolektywne ciało« były czymś niepojętymi i pociągającym” (MAJEWSKI, 2011, s. 300).

Oczywiście, rozwoju form rozrywkowych nie sposób interpretować bez świadomości momentu historycznego. Lata 20. w Republice Weimarskiej upływają pod znakiem ekonomicznego i socjalnego kryzysu, w atmosferze politycznej walki między skrajnymi ruchami ideologicznymi i naznaczone są wewnętrzną ambiwalencją. Z jednej strony człowiek będący jedynie jednostką w tłumie ma poczucie wyobcowania i strachu o niepewne jutro, tym bardziej, że niekiedy egzystuje na skraju nędzy, z drugiej zaś przeżywa silną fascynację metropolią i ulega nastrojowi przełomu. „Złote lata dwudzieste” to okres ożywienia kulturalnego, wręcz kulturalnej rewolucji, zrywającej z relikami starego porządku i cenzury, rewolucji związanej z procesem industrializa-

cji i urbanizacji oraz fenomenem szeroko pojętej „kultury miasta” (WĄSIK, 2016). Towarzyszące temu krótkiemu okresowi świetności hasło „tempo i przyjemność” w pełni oddaje ówczesny rytm życia i charakter społecznych przemian: „Najważniejsze gazety pojawiają się dwa razy, trzy razy dziennie, poczta przychodzi rano i wieczorem, zakłada się pocztę źródłową, poczta pneumatyczna biegnie przez miasto, możesz zadzwonić bezpośrednio do Nowego Jorku, w domach towarowych na Leipziger StraÙe i na stacjach metra montuje się ruchome schody, kanały wentylacyjne miasta szumią grzechotem metra, na górze samochody, tramwaje, ludzie biegnący naprzód, jakby nie było jutra” (ILLIES, 2017).

Takie doświadczenia – doświadczenie prędkości, oczarowania zmysłów i jednocześnie ucieczki od szarej rzeczywistości czasu kryzysów – oferowała widzom właśnie rewia, otwierając się na nowe możliwości techniczne, w tym nowe media (film, fotografię, radio), budziła entuzjazm możliwościami nowoczesnego świata. Żyjąca dzięki masom i grana dla mas rewia stała się pewnego rodzaju formą zbiorowej ekspresji, w której masy śniły swój własny sen o sobie, zatracając się w spontanicznym przeżyciu chwili. Barwne rewie, antyrealistyczne, apolityczne i często nonsensowne w swoim przekazie, pozwalały „emocjonalnie reagującemu widzowi reprodukować [...] stereotyp starych dobrych czasów, które odwracały uwagę od niepewnej teraźniejszości” (KOTHEs, 1997, s. 99). Znamienne wydaje się, że twórcy rewii traktowali jej eskapizm wręcz jako magnes przyciągający publiczność. Program jednej z rewii Charella, granej w Grosses Schauspielhaus w roku 1924, głosił na przykład, że „Istotą rewii jest brak istoty” (KASTEN, 1924, s. 97) i podkreślał jej tak zwaną „nieokreśloność”. Przede wszystkim jednak dyrektorzy teatrów rewiowych dbali o to, aby potencjalny widz nie miał wątpliwości, że sprzedawana mu rozrywka uwolni jego umysł od trosk codzienności. Franz-Peter Kothés, w swojej książce poświęconej rozwojowi rewii w teatrach berlińskich i wiedeńskich w pierwszej połowie XX wieku, przywołuje fragment jednego z programów teatralnych, w którym rewię *Pociąg na zachód* reklamowano jako beztrudnie przedstawienie, gwarantujące widzowi ucieczkę do lepszego świata: „Przez dwie, trzy godziny mówi się publiczności: Nie ma biedy, nie ma zmartwień, nie ma walki o przeżycie... Życie to przyjemność! Rewia zaprzecza szaremu codziennemu życiu...” (KASTEN, 1924, s. 97).

Nic dziwnego, że rewia uchodziła w tym czasie w Berlinie nie tylko za najpopularniejszy gatunek teatralny, ale również rozrywkę, mogącą (pod względem zainteresowania widzów) śmiało konkurować z kinem.

Popularności rewii sprzyjała również jej otwarta forma, pozwalająca łączyć ze sobą różne gatunki. Zbudowana z monologów i skeczów, numerów tanecznych a nawet cyrkowych – oraz, oczy-

wiście, piosenek – zapowiadanych przez połączonych przez zapowiadającego poszczególne numery konferansjera, rewia stanowiła heterogeniczny gatunek, oferujący widzom „upojenie patrzeniem” (KOTHES, 1997, s. 95). Dla publiczności w latach 20. rewia była po prostu niezwykle dynamiczną i urozmaiconą formę rozrywki¹.

I to prawdopodobnie właśnie otwarta i dynamiczna forma rewii, jej zdolność uwodzenia masowego odbiorcy, zdecydowały o tym, że w roku 1924 Erwin Piscator wykorzystał rewię, kojarzoną do tej pory z niewymagającą trywialną rozrywką, jako medium dla treści politycznych. Trudno jednoznacznie stwierdzić, jaki wpływ na koncepcję politycznych rewii Piscatora miały rewie z berlińskich „fabryk rozrywki”. W swoim *Teatrze politycznym* Piscator z całą mocą podkreślał, że jego *Revue Roter Rummel*: „To nie rewia w stylu Hallera, Charella i Kleina, którzy importowali z Ameryki i Paryża wielkie shows” (PISCATOR, 1983, s. 72), ale jasnym jest, że z pełną świadomością wykorzystywał formę burżuazyjnej rozrywki na zasadzie zaprzeczenia – wkładając w formę rewii rewolucyjną treść.

Już od początku lat 20. Piscator przyglądał się komercyjnym widowiskom importowanym na niemieckie sceny z USA i rozważał ich wykorzystanie dla celów politycznych. Dla Piscatora, z pewnością pozostającego pod dużym wrażeniem zwłaszcza technicznej strony widowisk, formy te stwarzały duże możliwości inscenizacyjne, pod warunkiem pozbycia się reprezentowanych przez nie wartości (ŽMEGAČ, 1994, s. 72). Pierwszą próbą takiego eksperymentu były prawdopodobnie przygotowywane w roku 1923 tak zwane „kolorowe wieczory”, urządzone z Międzynarodową Organizacją Pomocy Rewolucjonistom, które – jak wskazywał – odznaczyły się podobną rewii różnorodnością. Politycznie podbudowanym „kolorowym wieczorom”, choć ciekawym formalnie, z pewnością brakowało rozmachu rewii, ale to właśnie one przekonaly działaczy KPD o swoim propagandowym potencjale.

Ziszczeniem marzeń Piscatora o „bezpośredniej akcji” w teatrze i mocniejszym oddziaływaniu propagandowym była przygotowana dla KPD w listopadzie 1924 roku, tuż przed wyborami do Reichstagu, *Revue Roter Rummel*². Wystawiana w różnych dziel-

1 Tę różnorodność rewii doskonale oddawał w jednym ze swoich berlińskich reportaży Joseph Roth: „Balet, opera, kinematograf, kabaret, variété, operetka, pokaz mody, tkaniny, kicz, sentymentalizm, liryka, światło, dźwięk, erotyka, sakralność, patos, ironia – co jeszcze tam jest? – Sport, społeczeństwo, militarizm, moda, zabawki, statek, kolej, statek powietrzny/sterowiec, woda, ogień, rokoko, teraźniejszość, humanizm, technika – ze wszystkich tych rzeczy składa się »rewia«”. J. ROTH: *Mütter in der Revue*. In: *Schall und Rausch: Musikfeuilletons und Artverwandtes 1918–1930*. Schwarzwasser Verlag, 2017, s. 165.

2 *Rewia Czerwony Raban/Rewia Czerwony Jarmark* powstała przy współpracy Felixa Gasbarra, który wraz z Piscatorem był autorem tekstów oraz Edmunda Meisela, odpowiedzialnego za stronę muzyczną.

nicach Berlina od 22 listopada do 7 grudnia (do dnia wyborów) *Revue Roter Rummel* okazała się wielkim sukcesem. Niezwykłe entuzjastycznie komentowała przedsięwzięcie Piscatora berlińska prasa i to właśnie recenzje i relacje ze spektakli są dziś podstawowym źródłem wiedzy o przebiegu przedstawienia, którego tekst zaginął. Z recenzji tych wyłania się obraz dynamicznego, heterogenicznego widowiska z rozbudowaną stroną techniczną. Dwuczęściowa, składająca się z czternastu obrazów rewia prowadzona była przez dwóch konferansjerów – proletariusza i karykaturalnie przedstawionego burżuja. Dla obu bohaterów (nawiązujących do występujących w pierwszych rewiach postaci Compère i Commère) komentowanie kolejnych scen było pretekstem do prezentacji swojego światopoglądu i – oczywiście – kłótni, w której ochoczo uczestniczyli również widzowie. Zaangażowanie publiczności, tak głęboko pochłoniętej akcją, że w czasie jej trwania dyskutowała i komentowała wydarzenia na scenie, podkreślała większość recenzentów, pozostających pod wielkim wrażeniem siły oddziaływania przedstawienia. Część publiczności dawała upust swoim emocjom z takim zaangażowaniem, że w niektórych salach trzeba było ochraniać aktora grającego burżuja, bowiem wzburzeni widzowie nie tylko go przedrzeźniali, ale wręcz przechodzili do rękoczynów³.

Próba rekonstrukcji przebiegu akcji nie pozostawia wątpliwości co do powodów zachowania widzów. Najbardziej rozbudzające publiczność sceny przedstawiały trudne warunki życia proletariatu, niesprawiedliwe traktowanie robotników przez aparat państwa oraz marginalizowanie znaczenia tej warstwy społecznej w politycznej dyskusji. Większości recenzentów w pamięć zapadła scena *Sąd klasowy*, której bohater – kandydat partii komunistycznej do Reichstagu – zostaje aresztowany za agitowanie na rzecz swojej partii. Na scenie obok ubranego w więzienny pasiak towarzysza pokazano także policjanci i konferansjerzy – przedstawiciel burżuazji i komunista. Podczas gdy konferansjerzy komentują proces aresztowanego agitatora, oczom publiczności ukazuje się projekcja fotografii przedstawiająca zdjęcia aresztów i więzień. Dużo emocji wzbudzała także scena muzyczna *Elastyczny ośmiogodzinny dzień pracy*, przedstawiająca motorniczego tramwaju, który z powodu przepracowania doprowadził do wypadku. W rewii Piscatora winą za wypadek obarczony został nie motorniczy, ale państwo nieludzko traktujące robotników. Komentarzem do tej sytuacji był kolejny obraz, przedstawiający mieszkańca Marsa dzwoniącego do krewnych, mieszkających na odległej planecie. Marsjanin zszokowany tym, co obserwuje podczas pobytu w stolicy Niemiec, opowiadał krewnym o dziw-

³ Znamienna jest również obecność kobiet wśród publiczności – warto podkreślić fakt, że wiele z nich zabrało na przedstawienia także dzieci.

nym świecie, w którym ludzie zapracowują się na śmierć lub giną z głodu tylko po to, aby korzyści z ich wyzysku płynęły do uprzywilejowanych warstw społeczeństwa.

Także pozostałe sceny rewii przedstawiały strony konfliktu na zasadzie silnej polaryzacji, co niewątpliwie było jedną z przyczyn tak wielkiej popularności. Bohaterowie sportretowani byli w sposób stereotypowy i jednostronny, co wywoływało efekt silnej samoidentyfikacji i solidarności grupowej. Ponadto w rewii przedstawiano bieżące wydarzenia polityczne i społeczne. Ciągłe aktualizowanie tekstu i improwizacji Piscator uważał za jeden z priorytetów swojej „scenicznej pedagogiki”. Pisał: „Nic nie mogło tu być niejasne, dwuznaczne i tym samym bezskuteczne. Trzeba było wszędzie znaleźć odniesienie do wydarzeń dnia. Dyskusja polityczna, ogarniająca w czasie wyborów warsztat, fabrykę i ulicę, musiała sama stać się elementem scenicznym” (PISCATOR, 1983, s. 74).

Tym jednak, co przede wszystkim wyróżniało rewię Piscatora, była dynamiczna i niezwykle atrakcyjna wizualnie inscenizacja. W rewii w szybkim tempie przeplatano sceny poważne ze scenami groteskowymi i satyrycznymi, numery muzyczne z kabaretowymi i cyrkowymi. W sposób bezkompromisowy – jak chciał tego Piscator – używano „wszelkich środków: muzyki, piosenki, akrobatyki, błyskawicznego rysunku, sportu, projekcji, filmu, statystyki, skeczu i konferansjerki” (PISCATOR, 1983, s. 73). Numerom tym towarzyszyły projekcje zdjęć i filmów (między innymi zamykający przedstawienie film ukazujący Lenina, Różę Luksemburg i Karla Liebknechta).

Na łamach komunistycznej „Die Rote Fahne” opisywano rewię jako nowoczesną formę propagandy, która – choć adaptuje na swe potrzeby gatunek rozrywkowy – „nie służy [...] głupim potrzebom rozrywki mas, gdyż każdy jej migawkowo oświetlony poważny lub burleskowy obraz, dotyczący problemów proletariackiego życia, stawia pytania, wskazuje drogę, skłania do myślenia albo zachwyca, wzbudza emocje” (HOFFMANN, HOFFMAN-OSWALD, 1972, s. 159). Takie oddziaływanie rewii było możliwe, ponieważ, co podkreślał Piscator, rewia mogła działać na widza poprzez bezpośrednią akcję, bez psychologizowania (znamiennego dla mieszczańskiej dramaturgii) i pokazywania abstrakcyjnej (zwłaszcza dla widza teatru robotniczego) problematyki (PISCATOR, 1983, s. 72). Piscator pragnął, aby w teatrze konfrontować widza z konkretnymi pytaniami, na które widz otrzymuje odpowiedź, gdy przedstawi mu się określone sytuacje. Reżyser pisze wręcz o używaniu wobec widza „huraganowego ognia przykładów ilustrowanych masą cyfr” (PISCATOR, 1983, s. 72-73), uświadamiających mu, że przedstawiane problemy dotyczą w równym stopniu i jego. Tej technice „huraganowego” piętżenia przykładów sprzyjała luźna budowa rewii, pozwalająca połączyć „szybko zmieniające się treści i da-

jąca możliwości zmontowania kontrastujących ze sobą krótkich scen, wstawek słownych, muzycznych i obrazów” (ŽMEGAČ, 1994, s. 72). Jak zauważa Christin Heidler: „Rewia opiera się na zasadzie wskazywania. Demonstruje społeczne i faktyczne zjawiska oraz ludzkie zachowania, których nie można wyrazić jedynie w absolutności powiązanego ze sobą odniesienia. W przeciwieństwie do epickiej dramaturgii procesów historycznych, która obrazuje interakcje społeczno-ludzkie, procesy i rozwój, rewia w luźno powiązanych lub w ogóle niepowiązanych sekwencjach scen i liczb daje przegląd przestrzennie zestawionych lub chwilowo następujących po sobie zjawisk, które nie mają swojej funkcji. Wprowadzone zostają [...] osoby, mające ze sobą bardzo luźne relacje lub nie mające ich wcale i których zachowanie jest relatywizowane do strony trzeciej” (HEIDLER, 2003, s. 90).

W ciągu zaledwie czternastu dni rewii Piscatora obejrzało – jeśli wierzyć wyliczeniom jej reżysera – dziesięć tysięcy proletariuszy. Jej sukces był zatem niepodważalny, choć wbrew oczekiwaniom KPD nie przełożył się na wyniki wyborów. W wyborach do Reichstagu partia komunistyczna straciła niemalże milion głosów (czyli 1/4 swoich wyborców) w stosunku do wyborów przeprowadzonych zaledwie pół roku wcześniej. Prawdziwym sukcesem *Revue Roter Rummel* Piscatora było natomiast zapoczątkowanie mody na polityczną rewię⁴. Wysyp młodzieżowych grup teatralnych⁵, najczęściej powstałych pod auspicjami Komunistycznego Związku Młodych Niemiec (Kommunistische Jugendverband Deutschlands, KJVD), sprawił, że w kolejnych latach przedstawienia rewiowe (lub silnie odwołujące się do tej estetyki) były jedną z głównych form teatralnej propagandy. Ale Piscator widział w rewii więcej niż tylko sprawne narzędzie perswazji, czy dowód upadku teatru mieszczańskiego. Dla Piscatora rewia miała być po prostu przyszłością nowoczesnego teatru w ogóle.

Bibliografia

- BECKER Thomas, 2014: *Inszenierte Moderne. Populäres Theater in Berlin und London 1880–1933*. Oldenbourg: Walter de Gruyter.
- GIESE Fritz, 1925: *Girlkultur. Vergleich zwischen amerikanischem und europäischem Rhythmus und Lebensgefühl*. München: Delphin Verlag.
- GROSCH Nils, 2004: „*Bilder, Radio, Telephon*“. *Revue und Medien in der Weimarer Republik*. In: *Aspekte des modernen Musiktheaters in der Weimarer Republik*. Hrsg. Nils GROSCH. Münster: Waxmann.

4 Po swoim spektakularnym sukcesie Piscator wystawił jeszcze dwie inne rewie: *Trotz alledem! Historische Revue* (1925) i *Hoppla wir leben!* (1927).

5 Warto wymieć tu choćby takie zespoły jak: Rote Rummel, Die Roten Raketen, Rote Sensen, czy Die Rote Schmiede.

- HANSCH Susanne, 2000: *Varieté-Tänzerinnen, Salon-Humoristen und Excentric-Radfahrer das Regensburger Varieté-Theater Velodrom*. Regensburg Edition Vulpes e.K.
- HEIDLER Christin, 2003: *Erwin Piscator Bühne als Form politischer Agitation (1920–1931). Theatertechnik, Projektion und Film im Einsatz für Klassenkampf und Revolution*. Wien: Diss. Universität Wien.
- HOFFMANN, Ludwig, HOFFMAN-OSWALD Daniel (Hrsg.), 1972: *Deutsches Arbeitertheater 1918–1933*. Berlin: Henschelverlag.
- ILLIE Florian, 2017: 1927. „Die Zeit“: <https://www.zeit.de/kultur/kunst/2017-11/berlin-goldene-zwanziger-kunst-kultur-leben-florian-illies> [dostęp: 27.03.2019].
- JANSEN Wolfgang, 1955: *Unterhaltungstheater in Deutschland: Geschichte, Ästhetik, Ökonomie*. Berlin: Weidler Buchverlag.
- JANSEN Wolfgang, 1990: *Das Varieté die glanzvolle Geschichte einer unterhaltenden Kunst*. Berlin: Edition Hentrich.
- KASTEN Reinhold, 1924: *Vom Wesen der Revue*. In: Prog. „An Alle, Grosse Schau“. Grosses Schauspielhaus 1924.
- KLOOS Reinhardt, REUTER Thomas, 1980: *Körperbilder, Menschenornamente in Revuetheater und Revuefilm*. Frankfurt am Main: Syndikat.
- KNILLI Friedrich, MÜNCHOW Ursula (Hrsg.), 1970: *Frühes deutsches Arbeitertheater 1947–1918. Eine Dokumentation*. Berlin: Henschelverlag.
- KOTHES Franz-Peter, 1977: *Die theatralische Revue in Berlin und Wien 1900–1938. Typen, Inhalte, Funktionen*. Berlin: Henschel Verlag.
- KRACAUER Siegfried, 2009: *Kult dystrakcji. O berlińskich kinotatrach*. Przeł. M. KARKOWSKA. W: *Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna*. Red. Tomasz MAJEWSKI. Warszawa: Wydawnictwo WAIp.
- MAJEWSKI Tomasz, 2011: *Dialektyczne feerie. Szkoła frankfurcka i kultura popularna*. Łódź: Wydawnictwo Oficyna.
- PISCATOR Erwin, 1983: *Teatr polityczny*. Przeł. Roman SZYDŁOWSKI. Warszawa: Wyd. Artystyczne i Filmowe.
- PRYKOWSKA-MICHALAK Karolina, 2011: *Ruch robotniczy a teatr masowy w Niemczech przed II wojną światową*. W: *Teatr masowy, teatr dla mas*. Red. Małgorzata LEYKO. Łódź: Wydawnictwo UŁ.
- ROTH Joseph, 2017: *Mütter in der Revue*. In: *Schall und Rausch. Musikfeuilletons und Artverwandtes 1918–1930*. Königswartha: Schwarzwasser Verlag
- SCHRADER Bärbel, 1987: *Die „goldenen“ zwanziger Jahre. Kunst und Kultur der Weimarer Republik*. Wien–Graz: Edition Leipzig.
- HOFFMANN Ludwig, PFÜTZER Klaus (Hrsg.), 1980: *Theater der Kollektive. Proletarisch-revolutionäres Berufstheater in Deutschland 1928–1933. Stücke, Dokumente, Studien*. Berlin: Henschelverlag.
- VÖLMECKE Jens-Uwe, 1997: *Die Berliner Jahresrevuen 1903–1913 und ihre Weiterführung in den Revue-Operetten des Ersten Weltkrieges*. Köln: Verlag TÜV Rheinland.

WĄSIK Monika, 2016: „*Futro z czcigodnej padliny*”. *Volksstück od Nestroya do Fassbindera*. Łódź: Wydawnictwo UŁ.

ŽMEGAČ Viktor (Hrsg.), 1994: *Geschichte der deutschen Literatur vom 18 Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Bd. III/1. Weinheim: Beltz Athenäum.