

<https://doi.org/10.19195/0867-7441.29.13>

**Joanna Królikowska**

ORCID: 0000-0003-3375-264X

Uniwersytet Łódzki

## ***Wrocław. Escape Room* — groza w teatrze lalek dla dorosłych**

**Słowa kluczowe:** monstrum, manekin, teatr lalek, lalka teatralna, kostium teatralny, groza

**Keywords:** monster, mannequin, puppet theatre, puppet, theatrical costume, terror

### ***Wrocław: Escape Room* — the Terror in Puppet Theatre for Adult Viewers**

#### Summary

The article concerns the graduation puppet performance *Wrocław: Escape Room*, directed by Arkadiusz Buszko from the National Academy of Theatre Arts in Kraków at the Puppetry Department in Wrocław. The narrative of the performance is set in post-apocalyptic Wrocław, and the heroes are historic figures connected with this city at various stages of their lives. An analysis of the performance, with particular emphasis on the role and form of puppets, animated objects and costumes, made it possible to assess how the staging concepts of the creators contributed to the horror effect and how they influenced the presentation of the characters. The authors of the Wrocław diploma piece utilized the puppets' potential for formal transformations in creating characteristic, fascinating, but also quite frightening puppets and costumes made of fragments of mannequins. Therefore, the analysis of the elements of the performance was supplemented with considerations on the mannequins and their role in the theatre. The second category that is significant for the interpretation of the performance is the notion of a monster. Research on the perception of monsters in culture proved to be helpful, as it allowed for reading the characters of the performance through the lens of monstrosity.

Ogromny potencjał formalny teatru lalkowego, skierowanego nie tylko do dzieci, ale również do widzów dorosłych, nie przestaje zaskakiwać — pomysły in-

scenizatorów umożliwiają kreowanie fascynujących scenicznych światów. „Lalki rzadko bywają tradycyjne, bo ambicją twórców jest poszukiwanie nowych form, oryginalnych sposobów animacji oraz współistnienia na scenie aktorów w żywym planie i animantów”<sup>1</sup> — pisała badaczka teatru lalek Halina Waszkiel o współczesnych kierunkach jego rozwoju.

Teatr lalek dla dorosłego widza, choć nie tak popularny jak teatr dla młodszej publiczności, ma w Polsce wieloletnią tradycję. Oprócz aktywności podejmowanych przez wiele instytucji lub twórców na marginesie ich pracy artystycznej już na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku powstawały sceny przeznaczone wyłącznie dla publiczności niedziecięcej. Jako pionierów tak sprofilowanej, konsekwentnie i długotrwanie realizowanej działalności Marek Waszkiel wskazywał: Małą Scenę we Wrocławskim Teatrze Lalek, Scenę Młodych w Teatrze Lalki i Aktora Marcinek w Poznaniu oraz Scenę dla Dorosłych w Białostockim Teatrze Lalek<sup>2</sup>. Tacy twórcy nie tylko szukali nowej publiczności dla teatru lalek, wykorzystując literaturę dla dorosłych jako materiał dla spektakli<sup>3</sup>, lecz także podejmowali eksperymenty z formą i badali relacje między animatorem a lalką.

Eksplorowanie możliwości teatru lalkowego łączy się zarówno z podejmowaną w spektaklach dla dorosłych tematyką, jak i ich estetyką. Choć i tu, podobnie jak w spektaklach dziecięcych, można tworzyć piękne sceniczne światy, to nie stroni się również od tego, co brzydkie, straszne i groźne. W tym kontekście warto przywołać chociażby spektakle Wiesława Hejny na Małej Scenie Wrocławskiego Teatru Lalek. Do jego najbardziej znanych przedstawień należą: *Proces* Franza Kafki (1985), *Gyubal Wahazar* Stanisława Ignacego Witkiewicza (1987) i *Faust* Johanna Wolfganga Goethego (1989), składające się na cykl „Fenomen Władzy”. Były one przygotowywane w ścisłej współpracy ze scenografką Jadwigą Mydlarską-Kowal, odpowiedzialną za ich charakterystyczną warstwę plastyczną. Marek Waszkiel pisał: „Siła wyobraźni plastycznej Mydlarskiej-Kowal bywała w tych spektaklach tak porażająca, że z intelektualnej gry zostawał wizualny obraz”<sup>4</sup>. Grozę wywoływały szczególnie lalki ze sztuki Witkacego *Gyubal Wahazar* — jak relacjonował Jan Kłossowicz — blade, chude postacie o wylupiastych oczach, przypominające zombie, „galeria łysych, pomarszczonych, trzęsących się starców i jeszcze bardziej obrzydliwych, posiwiiałych, pokraccznych i rozmamłanych staruch”<sup>5</sup>. Sensy były ewokowane nie tylko na poziomie treści, ale również wydobytane przez warstwę plastyczną spektaklu, wyrazistą i mocno oddziałującą

<sup>1</sup> H. Waszkiel, *Teatr lalek dla dorosłych*, „Teatr” 2015, nr 11, s. 94.

<sup>2</sup> M. Waszkiel, *Dzieje teatru lalek w Polsce 1944–2000*, Warszawa 2012, s. 158.

<sup>3</sup> Zob. H. Waszkiel, *Lalkowe adaptacje sceniczne dla dorosłych*, [w:] H. Waszkiel, *Dramaturgia polskiego teatru lalek*, Warszawa 2013, s. 271–303.

<sup>4</sup> M. Waszkiel, *op. cit.*, s. 214.

<sup>5</sup> J. Kłossowicz, *Podróż do krainy lalek*, Encyklopedia Teatru Polskiego, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/107926/podroz-do-krainy-lalek> (dostęp: 29.06.2022).

na widzów. Przedstawienia miały bowiem angażować publiczność zarówno intelektualnie, jak i zmysłowo<sup>6</sup>.

W podobny sposób oddziałują także najnowsze spektakle z nurtu teatru lalkowego dla dorosłych, niejednokrotnie wywołujące efekt grozy. Jednym z takich przedstawień jest — by pozostać przy wrocławskich inscenizacjach — spektakl dyplomowy studentów Wydziału Lalkarskiego we wrocławskiej filii Akademii Sztuk Teatralnych w Krakowie, zatytułowany *Wrocław. Escape Room*<sup>7</sup>. Akcja przedstawienia w reżyserii Arkadiusza Buszki toczy się w alternatywnym Wrocławiu<sup>8</sup>. Scenariusz Piotra Rowickiego zakłada, że w wyniku apokalipsy życie na Ziemi stało się niemożliwe, a mieszkańcy miasta musieli przenieść się do podziemia<sup>9</sup>. Taka rzeczywistość budzi niepokój, bo — jak pisał Georges Canguilhem — „antyświat jest urojonym, niepokojącym i przerażającym światem tego, co potworne”<sup>10</sup>.

Analiza tego spektaklu, ze szczególnym uwzględnieniem roli i formy lalek, animowanych przedmiotów oraz kostiumów, pozwoli stwierdzić, w jaki sposób współczesne koncepcje inscenizacyjne przyczyniły się do wywołania efektu grozy i jak wpłynęły na przedstawienie postaci scenicznych. Ze względu na wykorzystanie nieklasycznych lalek pomocny będzie termin „animant”, wprowadzony przez Halinę Waszkiel, oznaczający wszystko, co poddawane jest animacji przez aktora-lalkarza<sup>11</sup>. W wypadku omawianego spektaklu posłużenie się tym pojemnym pojęciem wydaje się konieczne z uwagi na płynną granicę między kostiumami aktorów a animowanymi przez nich lalkami i przedmiotami. Ponadto stosowo-

<sup>6</sup> M. Waszkiel, *op. cit.*, s. 214.

<sup>7</sup> *Wrocław. Escape Room*, spektakl dyplomowy studentów IV roku Wydziału Lalkarskiego w Akademii Sztuk Teatralnych w Krakowie, Filia we Wrocławiu, reż. i chor.: Arkadiusz Buszko, tekst: Piotr Rowicki, scen., kostiumy, lalki i oprac. graficzne: Dżesika Zemsta, Wojciech Bereś (ASP), wizualizacje: Katarzyna Trzewik (PJATK), muz.: Dawid Dorożyński (AM), asyst. reż.: Miłosz Broniszewski, Bartosz Kurowski, obsada: Julia Bochenek, Miłosz Broniszewski, Szymon Bujak, Ula Gołdowska, Agnieszka Horniczak, Antonia Lewicka, Sandra Obrębska, Adriana Paprocka, Joanna Piłska, prapremiera: 5.02.2021, Scena im. Tadeusza Różewicza.

<sup>8</sup> Wrocław wielokrotnie był miejscem akcji w tekstach kultury, szczególnie w literaturze, na przykład w powieściach fantasy Roberta J. Szmidta (między innymi cykl „Szczyry Wrocławia”) czy kryminałach Marka Krajewskiego (seria o detektywie Eberhardzie Mocku). Na podstawie tych ostatnich powstały sceniczne adaptacje: *Koniec świata w Breslau* (2015) w reżyserii Agnieszki Olsten we Wrocławskim Teatrze Współczesnym im. Edmunda Wiercińskiego, *Mock. Czarna Burleska* (2019) w reżyserii Konrada Imieli w Teatrze Capitol we Wrocławiu, a także spektakl Teatru Telewizji *Mock* (2018) w reżyserii Łukasza Palkowskiego oraz słuchowisko Teatru Polskiego Radia *Widma w mieście Breslau* (2017) w reżyserii Mariusza Malca.

<sup>9</sup> Zob. opis spektaklu na stronie Akademii Sztuk Teatralnych w Krakowie, Filia we Wrocławiu, <http://www.ast.wroc.pl/spektakle/wroclaw-escape-room-rez-arkadiusz-buszko/> (dostęp: 8.02.2022).

<sup>10</sup> G. Canguilhem, *Potworność i to, co potworne*, przeł. D. Leszczyński, „Nowa Krytyka” 14, 2003, s. 236.

<sup>11</sup> Zob. H. Waszkiel, *Dramaturgia...*, s. 10 oraz P. Olkusz, H. Waszkiel, *Lalka, czyli animant*, „Teatr” 2014, nr 6, s. 79.

wanie animantów w teatrze — jak pisała Waszkiel — sprzyja kreowaniu postaci nierealistycznych, charakteryzujących się tajemniczością, pochodzących ze sfery pozaludzkiej i mających niejasny status ontologiczny<sup>12</sup>, co dobrze koresponduje z bohaterami spektaklu *Wrocław. Escape Room*.

Autorzy wrocławskiego przedstawienia wykorzystali możliwości absurdałnych i fantastycznych przekształceń formalnych lalek, tworząc charakterystyczne animanty i kostiumy, skonstruowane z fragmentów manekinów. W związku z tym analiza elementów spektaklu, uwzględniająca specyfikę teatru lalkowego, zostanie uzupełniona o rozważania na temat manekinów i ich funkcji w teatrze.

Drugą ważną dla interpretacji przedstawienia kategorią jest pojęcie monstrum. Pomocne okazały się więc badania nad postrzeganiem monstrów w kulturze, pozwalające na odczytywanie bohaterów spektaklu przez pryzmat monstrualności i ukazujące interpretacyjne możliwości tej kategorii w przypadku analizowanego spektaklu.

## Manekiny w postapokaliptycznym Wrocławiu

Żyjący w postapokaliptycznej rzeczywistości ludzie spotykają autentyczne postaci z przeszłości, związane na różnych etapach swojego życia z Wrocławiem — niektóre długotrwale, inne wyłącznie epizodycznie. Ponadto ich opowieści dotyczą różnych okresów w historii miasta — od końca XIX wieku, przez dwudziestolecie międzywojenne, II wojnę światową, aż po PRL. W spektaklu pojawiają się: Clara Immerwahr (Julia Bochenek<sup>13</sup>) — chemiczka, pierwsza kobieta ze stopniem doktora w Uniwersytecie Wrocławskim; Fritz Haber (Szymon Bujak) — mąż Clary, chemik, wynalazca gazów bojowych stosowanych podczas I wojny światowej; Manfred von Richthofen (Miłosz Broniszewski) — urodzony we Wrocławiu niemiecki lotnik z okresu I wojny światowej, nazywany „Czerwonym Baronem”, znany ze swoich licznych zwycięstw w bitwach powietrznych; Karl Denke (Miłosz Broniszewski) — rzeźnik spod Wrocławia, morderca wykorzystujący ciała swoich ofiar do wyrobu przetworów mięsnych; Zbigniew Cybulski (Szymon Bujak) — wybitny polski aktor, który zginął pod kołami pociągu na wrocławskim dworcu; Zofia Gostomska-Zarzycka (Ula Gołdowska) — bibliotekarka, współtwórczyni Biblioteki Uniwersyteckiej we Wrocławiu, poszukiwaczka zaginionych zbiorów; Edith Stein (Antonia Lewicka) — pochodząca ze stolicy Dolnego Śląska filozofka, zakonnica, zamordowana w Auschwitz, a po śmierci kanonizowana; Pari Banu [właśc. Janina Kozaczewska] (Adriana Paprocka) — jasnovidzka wraz z Frau Kupfer (Joanna Pilska) — wróżbitką o nieznanym imieniu, działające we Wrocławiu po II wojnie światowej; oraz Maria Błaszkwicz (Agnieszka Horniczka) — matka himalaistki Wandy Rutkiewicz.

<sup>12</sup> Zob. H. Waszkiel, *Teatr...*, s. 92.

<sup>13</sup> W nawiasach zostały podane nazwiska aktorów i aktorek grających wymienione postaci.

Wszystkie te postaci pojawiają się w podziemnym Wrocławiu, by opowiedzieć ludziom, którzy przetrwali kataklizm, epizody ze swojego życia. Fabuła spektaklu zostaje zatem zorganizowana wokół luźno powiązanych kolejnych historii i problemów postaci. Bohaterowie są trochę jak wracający do żywych zombie, jednak w przeciwieństwie do nich mają głos<sup>14</sup>, dlatego mogą mówić o tym, co ich spotkało. Nie tyle więc zwiastują katastrofę (ta w świecie przedstawionym spektaklu już się zdarzyła), ile swoją obecnością ostrzegają przed kolejną. Zarazem jednak ich obecność budzi niepokój, bo — jak pisał Mikołaj Marcela — „Żywe trupy to [...] ci, którzy z perspektywy naszej kultury jawią się jako nie-my: Inni, zagrażający naszemu porządkowi”<sup>15</sup>. Ich pojawienie się w świecie narusza granicę między żywymi a martwymi.

Oprócz postaci inspirowanych autentycznymi osobami występują również bohaterowie, których status ontologiczny nie jest jasny: Chochlik (Sandra Obrębska) — specjalizujący się w żartach i psikusach; Matka Boska (Sandra Obrębska) — chodząca po wrocławskich piwnicach i szukająca dla siebie odpowiedniego przydomka (na przykład Matka Boska Piwniczna); Czarna Pani (Adriana Paprocka) — która może być uosobieniem śmierci (Czarną Panią nazywano też epidemię ospy wietrznej we Wrocławiu w 1963 roku<sup>16</sup>); oraz Mumia (Joanna Pilaska) — mumia egipska znajdująca się we wrocławskiej Aptece „Pod Murzynem”<sup>17</sup>.

Zasada rządząca wyborem tak różnorodnych postaci — ludzkich i nieludzkich — nie jest klarowna. Niewątpliwie jednak wprowadzenie ich do spektaklu uwypukla dziwność świata przedstawionego.

Tytułowa metafora Wrocławia (lub w uogólnieniu — świata) jako escape roomu pozwala uwidocznic fikcyjną ramę przedstawienia (podobnie jak motyw teatru w teatrze) mimo wykorzystania autentycznych postaci i wydarzeń. Logika pokoju zagadek dopuszcza łączenie fikcji z faktami historycznymi, odnoszenie się zarówno do wyobraźni widzów, jak i do ich wiedzy o realnym świecie. Niemniej metafora escape roomu zawarta w tytule przedstawienia nie zostaje wykorzystana przez twórców dosłownie. Jej zastosowanie nie oznacza możliwości ingerencji publiczności w przebieg wydarzenia, gdyż widzowie znajdują się poza escape roomem. Jednocześnie narracja pokoju zagadek powinna uzasadniać konstrukcję spektaklu i umożliwiać spójne połączenie poszczególnych epizodów, a także motywować wybór postaci i kolejność ich pojawiania się w przedstawieniu. Tymczasem ich obecność w spektaklu wydaje się chaotyczna. Postaci są autonomiczne,

<sup>14</sup> Por. M. Marcela, *Potwór nie-my, czyli rzecz (o) Zombie*, [w:] M. Marcela, *Monstruarium nowoczesne*, Katowice 2015, s. 104.

<sup>15</sup> *Ibidem*, s. 105.

<sup>16</sup> Zob. A. Kraska-Lewalski, „Czarna Pani we Wrocławiu...”. *Epidemia ospy prawdziwej w 1963 r. w archiwum i obiektywie Józefa Bakalarskiego, operatora Polskiej Kroniki Filmowej*, „Czasopismo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich” 30, 2019, s. 153–185.

<sup>17</sup> Zob. B. Maciejewska, *Tajemnice kamienicy Pod Murzynem na wrocławskim placu Solnym*, „Gazeta Wyborcza. Wrocław”, 22.08.2014, <https://wroclaw.wyborcza.pl/wroclaw/7,35771,16516684,tajemnice-kamienicy-pod-murzynem-na-wroclawskim-placu-solnym.html> (dostęp: 11.03.2022).

a sceny zazwyczaj niepowiązane z sobą, co zaburza przyczynowo-skutkową logikę escape roomu. Kompozycję przedstawienia lepiej opisałyby raczej metafora fotoplastikonu niż pokoju zagadek. Spójności między bohaterami należałoby zatem szukać nie tyle w fabularnej strukturze spektaklu, ile w warstwie plastycznej — lalkach, kostiumach i scenografii.

Efekt grozy w spektaklach lalkowych skierowanych do dorosłej publiczności może być związany z akcentowaniem specyfiki teatru lalkowego i niejednoznacznego statusu lalki, wynikającego z usytuowania jej na pograniczu życia. „Być może głównym powodem strachu, jaki wywołuje lalka, jest jej nieoczywisty status ontologiczny, plasujący się pomiędzy tym, co żywe, i tym, co nieżywe”<sup>18</sup> — zastanawiał się Jakub Kłeczek. Lalka bowiem, będąc przedmiotem, zostaje poddana ożywieniu dzięki animacji. Działanie lalkarza pozwala zatem na tymczasowe użyczenie jej życia. Ten pograniczny status wydaje się szczególnie problematyczny w wypadku lalek reprezentujących ludzi, gdy martwej materii zostaje nadany pozór żywej istoty. Jednocześnie, jak zauważała Katarzyna Fazan:

lalka ze swą potęgą martwoty, a równocześnie możliwościami przekształceń formalnych, często skandalicznych, tzn. pornograficznych bądź absurdalnych, łączących członki w sposób fantastyczny, przełamuje nieruchomość, poszerza przestrzeń egzystencji. Pozwala także doświadczyć ambiwalencji panowania „stworcy nad stworzeniem”: uwolnienie jej potencjalnych metamorfoz wyzwala nieskończone wariacje, cudowne wcielenia, a także zagrożenia<sup>19</sup>.

Grozę odczuwaną podczas odbioru spektaklu, wynikającą z niejasnego statusu ontologicznego samych bohaterów, wywołuje nie tylko użycie lalek teatralnych, których status jest immanentnie graniczny. Potęguje ją także zastosowanie manekinów, które — podobnie jak lalki — również łączą w sobie życie i śmierć. Ta kondycja manekinów inspirowała chociażby Tadeusza Kantora, wykorzystującego je w swoich spektaklach (niebędących przecież przedstawieniami lalkowymi):

To niejasne i niewytłumaczalne uczucie, że przez tę istotę ludzką podobną do żywej, pozbawioną świadomości i przeznaczenia, przepływa ku nam groźny przekaz Śmierci i Nicości — to właśnie ono staje się przyczyną — równocześnie przekroczenia, odtrącenia i przyciągania. Oskarżenia i fascynacji<sup>20</sup>.

Również w spektaklu *Wrocław. Escape Room* widoczna jest fascynacja manekinami i właściwą im martwotą. Ich wykorzystanie dobrze koresponduje z pojawieniem się nieżyjących już postaci związanych z Wrocławiem oraz wykreowaną na scenie sytuacją postapokaliptyczną. Scenę wypełniają porzucane nogi, ręce i korpusy, co sprawia wrażenie, jakby na podłodze leżały rozczłonkowane ludzkie ciała. Postapokaliptyczne pobojuwisko, kojarzące się z usłanym trupami polem

<sup>18</sup> J. Kłeczek, *Groza w polskim teatrze lalek*, [w:] *Groza w kulturze polskiej*, red. R. Dudziński, K. Kowalczyk, J. Płoszaj, Wrocław 2016, s. 41.

<sup>19</sup> K. Fazan, *Sztuczne reprezentacje osoby. Lalki, manekiny, zombie i inne obrazy (nie)istnień*, „Konteksty: Polska Sztuka Ludowa: antropologia kultury, etnografia, sztuka” 2017, nr 1–2, s. 290.

<sup>20</sup> T. Kantor, *Teatr Śmierci*, [w:] T. Kantor, *Pisma. Teatr Śmierci. Teksty z lat 1975–1984*, Wrocław-Kraków 2004, s. 18 (pisownia oryginalna).

bitwy, budzi grozę od pierwszych scen spektaklu (szczególnie że temu widokowi towarzyszą w pierwszej sekwencji jęki i krzyki oraz mnóstwo dymu). Manekinowe korpusy są też powieszone na linkach, potem spadają z hukiem na podłogę. Elementy sklepowych manekinów nie pełnią przy tym jedynie funkcji scenograficznej, ale są także animowane przez aktorów. Ponadto plastikowe kończyny okazują się tworzywem lalek teatralnych — składających się zarówno z elementów manekinów, jak i fragmentów lalek zabawek. W tym przypadku status lalek jest więc tym bardziej niejednoznaczny — same będąc na granicy tego, co żywe i nieożywione, jednocześnie są złożone z elementów o niejasnym statusie. Co więcej, plastikowe kończyny stały się również materiałem, z którego zostały wykonane przedmioty animowane przez aktorów, na przykład krzyż, śmigło, kosa, krzesło, walizki czy karabiny. I wreszcie — dodatkowe członki zostały także wykorzystane jako elementy kostiumów.



Fotografia 1. Scena zbiorowa, fot. Tobiasz Papuczys

Jak pisała Katarzyna Fazan, „manekin w teatrze występuje obok ciała, w następstwie ciała, w celach jego *prze m i e n i e n i a* lub podwojenia [wyr. J.K.]”<sup>21</sup>. We wrocławskim spektaklu pierwsza i druga funkcja nie realizują się, natomiast trzecia — już tak. Manekin występuje bowiem nie tyle obok ciała aktora, ile w połączeniu z nim. Nie chodzi więc o wytworzenie kontrastu między nimi, ale o ich zespolenie. W przypadku wykonanych z manekinowych kończyn kostiumów zacierają się granice między manekinem a lalkarzem. Przypomina to niektóre animanty stosowane przez brazylijskiego tancerza i performerę Dudę Paivę<sup>22</sup> — wyko-

<sup>21</sup> K. Fazan, *op. cit.*, s. 291.

<sup>22</sup> Zob. stronę internetową Duda Paiva Company, <https://dudapaiva.com/> (dostęp: 14.03.2022).

nane z gąbki lalki-hybrydy. Ich wykorzystanie wiąże się ze współdzieleniem ciała aktora z lalką, a co za tym idzie — płynnością granicy między nimi<sup>23</sup>. Choć w wypadku spektaklu *Wrocław. Escape Room* inny jest materiał, z którego wykonano lalki, to — podobnie jak u Paivy — udaje się osiągnąć efekt przenikania się ciała animatora i animanta.

Zachodzi tu specyficzna relacja między cielesnością aktorów a manekinami włączonymi w strukturę kostiumów. „Napięcie dramatyczne wyznaczone jest właśnie przez dynamikę tych form — człowieka i manekina”<sup>24</sup> — pisał o spektaklu Paweł Stangret. Wygląda to, jakby elementy manekinów zostały połączone z ciałami wykonawców, stając się niejako protezami, dodającymi „sztuczność do naturalności, martwe do żywego, przedmiot do podmiotu”<sup>25</sup>. Wbrew założeniom, według których proteza miałaby zastępować nieobecną część ciała, w spektaklu są one jednak naddatką. Nie zastępują brakujących kończyn, ale je duplikują. Podważają więc funkcję protezy, której wykorzystanie powinno zbliżać ciało człowieka do wyglądu uznanego za normę. W tym przypadku manekinowe kończyny-protezy nie przybliżają ciał aktorów do normalności. Wręcz przeciwnie — prowadzą do ich wynaturzenia. Kostiumy wykraczające poza cielesną normę sprawiają, że wykonawcy przypominają monstra.

## Potencjał monstrualności

Zastosowane w spektaklu psychodeliczne kostiumy i lalki autorstwa Dżesiki Zemsty i Wojciecha Beresia<sup>26</sup> nie tylko wydają się wyrazem twórczej wyobraźni projektantów, ale zdają się nieść wielorakie znaczenia. Wybór monstrualnej formy nie jest przecież przypadkowy i trudno byłoby ograniczać jego funkcję

<sup>23</sup> Zob. M. Waszkiel, *Lalkarze świata: Duda Paiva*, „Teatr Lalek” 2021, nr 1 (143), s. 2–6.

<sup>24</sup> P. Stangret, *Turystyczna atrakcja*, e-teatr, 23.11.2021, <https://e-teatr.pl/turystyczna-atak-cja-19053> (dostęp: 18.02.2022).

<sup>25</sup> A. Rosochacka, *Potworne ciała protetycznego. Obcość uwewnętrzniona*, „Świat i Słowo” 2012, nr 1, s. 126.

<sup>26</sup> Wówczas studenci Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu na kierunku scenografia. Być może należałoby w ich projektach scenograficznych i kostiumograficznych szukać odniesień do działalności wrocławskich twórców, na przykład powstałej na początku lat osiemdziesiątych XX wieku grupy Luxus, odrzucającej rygory formalne oraz ciężar i powinność sztuki wysokiej, postulującej całkowitą wolność twórczą, czerpiącej z popkultury, odrzucającej abstrakcję na rzecz „atrakcji”, postrzegającej twórczość jako strategię komunikacyjną i zdającej sobie sprawę z siły oddziaływania wizualności na odbiorcę (zob. A. Mituś, P. Stasiowski, P. Rybison, *Agresywna niewinność. Historia grupy Luxus*, Wrocław 2014, s. 13–14, 29–39, 100–101, 122–142). Szczególnie popkulturowy sznyt prac Luxusu i stosowane przez nich techniki kolażowe wydają się bliskie młodemu pokoleniu artystów. Kostiumy do spektaklu *Wrocław. Escape Room* są bowiem swego rodzaju popkulturowym, atrakcyjnym wizualnie kolażem sklepowych manekinów kojarzących się z wystetyzowanymi wystawami w centrach handlowych oraz fragmentów masowo produkowanych, popularnych lalek typu Barbie i Baby Born.



jedynie do wizualnej efektowności. „Monstrualne ciało w swoich reprezentacjach jest zawsze ciałem niespokojnej wyobraźni, ale też rodzajem autorefleksji i autokomentarza”<sup>27</sup> — pisała Monika Bakke o nieuchronnych konotacjach związanych z reprezentacjami monstrów. Figura monstrem jest bowiem otwarta na różnorakie odczytania, może obejmować — co podkreślała Anna Wiczorkiewicz — szeroki zakres sensów, w zależności od kontekstu i aktualnej sytuacji społeczno-politycznej<sup>28</sup>. Wielość i różnorodność bohaterów spektaklu, obdarzonych przez twórców monstrualnym kostiumem, pozwala na wskazanie kilku ścieżek interpretacyjnych.

Podstawą stroju każdego z aktorów jest cielisty trykot, do którego przymocowane są dodatkowe elementy, będące zazwyczaj fragmentami manekinów. Kostium Clary Immerwahr wyróżniają doczepione dłonie oraz dodatkowa twarz z tyłu głowy, strój Fritza Habera również składa się z nadmiernej liczby dłoni. Kostium Zofii Gostomskiej-Zarzyckiej łączy cztery dodatkowe ręce oraz niezliczoną liczbę gałek ocznych. Manfred von Richthofen oraz Edith Stein mają dodatkowe stopy oraz torsy, przy czym do stroju lotnika zostaje potem dołączony czerwony korpus z nogami, przypominający śmigło, które kojarzy się z profesją bohatera i jego przydomkiem („Czerwony Baron”). Kostium świętej pozostaje zaś niezmienny, choć w toku akcji aktorka grająca tę postać wykorzystuje krzyż składający się z manekinowych kończyn (nie jest on jednak włączony w strukturę jej stroju). Zbigniew Cybulski ma dodatkową parę rąk i pierś, Frau Kupfer — osiem nadprogramowych nóg (w tym sześć wyrastających z głowy), tors oraz dwie głowy przymocowane do ramion, a Pari Banu — dodatkowe nogi (zarówno z manekinów, jak i z dziecięcych lalek), tors oraz naszyjnik z główek lalek. Z kolei Karl Danke najpierw ma tylko kolejne ręce i naszyjnik w kształcie ludzkiego serca, później otrzymuje nowy kostium — pośladki wyrastające z głowy, korpus z biustem, następne dłonie oraz frędzelki z nówek lalek. Kostium Marii Błaszczewicz został skonstruowany z dwóch dodatkowych par biustu, głowy wyrastającej z ramienia oraz nienaturalnie długich rąk; Czarna Pani ma kołnierz z nóg, nadprogramowe dłonie przyczepione do korpusu oraz nogę wyrastającą z pośladków. Natomiast kostium Matki Boskiej składa się z dwóch bezgłowych korpusów manekinów przyczepionych do bioder oraz diademu z nówek lalek (towarzyszą jej aniołki — kukły wykonane z fragmentów lalek zabawek, przypominające putta, tyle że jakby stworzone przez doktora Frankenstein). Chochlik ma tymczasem wydłużone szponiaste palce oraz bulwiastą narośl na karku, a Mumia nakrycie głowy składające się z główki oraz nówek dziecięcego manekina.

Opisane kostiumy łączą żywe ciało aktora z elementami sztucznymi, w tym wypadku plastikowymi kończynami. „Pierwszą zasadą, której podlega wytwa-

<sup>27</sup> M. Bakke, *Wyobrażone ciałem się staje. O hybrydach, monstrach i istotach postludzkich*, [w:] *O wyobraźni*, red. R. Liberkowski, W. Wilowski, Poznań 2003, s. 33.

<sup>28</sup> A. Wiczorkiewicz, *Monstruarium*, Gdańsk 2009, s. 57.

rzanie monstrualnego ciała, jest zasada hybrydyzacji<sup>29</sup> — wydaje się, że zostały jej podporządkowane również stroje z wrocławskiego spektaklu. Ponadto ich cechą jest nadmiar, uznany przez Annę Wieczorkiewicz — oprócz braku — za istotę odmienności<sup>30</sup>. W przypadku wrocławskiego przedstawienia chodzi przede wszystkim o zwielokrotnienie części ciała.

Multiplikacja kończyn poprzez kostiumy nie jest zabiegiem nowym. Pod tym względem stroje z *Wrocław. Escape Room* przypominają kostiumy projektu Krzysztofa Pankiewicza do spektaklu *Jan Maciej Karol Wścieklica* Stanisława Ignacego Witkiewicza w reżyserii Krystyny Barwińskiej w Teatrze Ziemi Mazowieckiej w Warszawie (1967)<sup>31</sup>. Różnica polega jednak na tym, że tamte kostiumy wywoływały raczej efekt udziwnienia, podczas gdy stroje z wrocławskiego przedstawienia budzą grozę. Multiplikacja członków nie prowadzi bowiem jedynie do zniekształcenia postaci ludzkich, ale wręcz do ich monstrualizacji. Nie należy jednak łączyć fizycznych anomalii zobrazowanych poprzez kostiumy z faktyczną cielesnością bohaterów. Animanty nie mają w spektaklu funkcji mimetycznej — nie chodzi o odtworzenie autentycznej anatomii postaci. W wypadku *Wrocław. Escape Room* należałoby rozpatrywać znaczenie kostiumów na poziomie metaforycznym.

Jedną z dróg interpretacji mogłoby być ukazywanie przez monstrualność aberracji psychicznej. O odniesieniu kategorii monstrualności do bestialskich czynów pisała Wieczorkiewicz:

Mówi się wprawdzie o monstrach w sensie moralnym — pozbawionych wyobraźni emocjonalnej przestępcach, o seryjnych mordercach. Określając ich w ten sposób, stawiamy barierę między tym, co cechuje nas, ludzi w pełnym tego słowa znaczeniu, a bestialskim wykroczeniem poza prawa moralne. Określenie „monstrum” to znak wykluczenia<sup>32</sup>.

Taka interpretacja wydaje się zasadna w wypadku postaci kanibala Karla Denkego — można przyjąć, że monstrualny wygląd ciała konotuje potworności dokonane przez mordercę, wytwarzającego ze szczątków zamordowanych ludzi przetwory mięsne i sprzedającego je na wrocławskim rynku. Jednocześnie wiąże się to z klasyfikacją przez innych jego czynów jako niehumanitarnych. Monstrum to zatem ten człowiek, którego inni postrzegają jako takiego. Monstrualność podlega więc relatywizacji w zależności od kontekstu, podobnie jak opisana przez Bernharda Waldenfelsa kategoria obcości, określana „poprzez odniesienie do każdorazowego Tu i Teraz, w których człowiek mówi, działa, myśli”<sup>33</sup>.

<sup>29</sup> J.J. Courtine, *Ciało niehumanitarnie*, [w:] *Historia ciała. Od renesansu do oświecenia*, t. 1, red. G. Vigarello, przeł. T. Stróżyński, Gdańsk 2011, s. 351.

<sup>30</sup> A. Wieczorkiewicz, *op. cit.*, s. 11.

<sup>31</sup> Zob. galerię zdjęć ze spektaklu *Jan Maciej Karol Wścieklica*, Encyklopedia Teatru Polskiego, <https://encyklopediateatru.pl/przedstawienie/28824/jan-maciej-karol-wscieklica> (dostęp: 29.06.2022).

<sup>32</sup> A. Wieczorkiewicz, *op. cit.*, s. 7.

<sup>33</sup> B. Waldenfels, *Topografia obcego. Studia z fenomenologii obcego*, przeł. J. Sidorek, Warszawa 2002, s. 19.



Fotografia 2. Matka Boska (Sandra Obrębska), fot. Tobiasz Papuczys



Fotografia 3. Karl Denke (Miłosz Broniszewski), fot. Tobiasz Papuczys

Podążając tą drogą, w podobny sposób można interpretować kolejne postaci, doprowadzające w bezpośredni lub pośredni sposób do śmierci innych swoimi niejednoznaczными etycznie działaniami — jak w wypadku lotnika Manfreda von Richthofena (zestrzelił w bitwach powietrznych 80 wrogich samolotów podczas I wojny światowej) czy Fritza Habera (wynalazcy gazów bojowych, które pozbaWiły życia tysiące ludzi). W obu przypadkach nie chodzi jednak o jednoznaczną, zasługującą na potępienie aberrację psychiczną. W przeciwieństwie do mordercy Denkego czyny von Richthofena i Habera są ambiwalentne, wpisane w spełnianie okrutnego, choć z ich perspektywy patriotycznego obowiązku wobec ojczyzny w czasie wojny. Mimo iż obaj są winni śmierci wielu osób, von Richthofen uznawany jest w Niemczech za legendę lotnictwa i bohatera wojennego, Haber zaś za swoje osiągnięcia naukowe otrzymał Nagrodę Nobla. W tym wypadku monsturalny kostium podkreśla dwuznaczność ich czynów, każe widzieć dwie strony postaci — zarówno tę bohaterską, jak i potworną.

Trop interpretacyjny, według którego monsturalny kostium miałyby piętnować i sugerować dokonanie potwornych czynów, traci jednak swoją zasadność w przypadku innych postaci spektaklu, niezasługujących na potępienie. Konieczne jest więc myślenie o monsturalności w znacznie szerszym kontekście. Być może należałoby w tej sytuacji łączyć monsturalność fizyczną, wizualizowaną przez teatralne kostiumy, nie tyle z aberracjami psychicznymi i dokonaniem czynów moralnie niejednoznacznych, ile z szeroko pojętą innością bohaterów: „cielesne monstrum jest przecież właśnie skrajnym przypadkiem Innego, gdzie cechy definiujące Inność są ekstremalnie wyrażone. Monstrum to radykalnie Inny, czyli obcy”<sup>34</sup> — pisała Anna Alichniewicz o powiązaniu cielesnej monsturalności z innością. Gdyby interpretować monsturalną cielesność bohaterów spektaklu, zobrazowaną poprzez kostiumy, jako uwidocznienie ich odmienności względem otoczenia, to okaże się, że niemal w każdej postaci tkwi — czasem dość wyraźny, innym razem zakamuflowany — pierwiastek inności.

Pozanormatywność może mieć jednak wymiar pozytywny, jak w przypadku wybitnych kobiet, przebijających szklany sufit patriarchalnego świata, takich jak Clara Immerwahr czy Zofia Gostomska-Zarzycka. Inność to w ich życiorysach podważenie obowiązującej normy w zakresie aktywności kobiet w życiu naukowym, a z perspektywy mężczyzn zagrożenie dla *status quo*. Kobiety poprzez swoje działanie i odchodzenie od przypisanych im ról społecznych zaczęły burzyć zastany porządek. Znamienne, że ubiegająca się o przyjęcie na studia w Uniwersytecie Wrocławskim Immerwahr (jej aktywność uniwersytecka przypada na koniec XIX wieku) słyszy od ówczesnych przeciwników nasilających się tendencji feministycznych, że jest kuriozum i dziwadłem, a Gostomska-Zarzycka, z uporem przeszukująca po II wojnie światowej Wrocław i okolice w celu odnalezienia zagi-

<sup>34</sup> A. Alichniewicz, *Doświadczenie monsturalnej cielesności. Próba analizy fenomenologicznej w świetle Medytacji kartezjańskich Husserla*, „Przegląd Filozoficzny — Nowa Seria” 2017, nr 1 (101), s. 215.

nionych zbiorów, zostaje nazwana wariatką. Obie są więc czymś w rodzaju anomalii w życiu społecznym — te zaś są związane z pojawiającym się zagrożeniem<sup>35</sup>.



Fotografia 4. Zofia Gostomska-Zarzycka (Ula Gołdowska), fot. Tobiasz Papuczys

Z jednej strony charakterystyczny kostium tych bohaterek może być interpretowany jako piętno w związku z przekroczeniem ówczesnych norm społeczno-obyczajowych. Przy takiej interpretacji miałby on stygmatyzujący charakter, tak samo jak inwektywy, którymi były obrzucane bohaterki. Z drugiej natomiast niespodziewanie zyskuje on inny wymiar w obliczu słów jednej z postaci. Clara Immerwahr mówi: „Czasy były takie, że kobieta bez męża była niewidzialna, a nawet podejrzana”<sup>36</sup>. Zwrócenie uwagi na problem niedostrzegania kobiet w życiu społecznym nieoczekiwanie nadaje monstrialnym kostiumom nowe znaczenie — dzięki nim kobiety stają się widoczne (lub też ich problem zostaje dodatkowo podkreślony dzięki strojom) na równi z mężczyznami, przynajmniej w świecie przedstawionym spektaklu.

Skoro „cechą wyróżniającą monstrum jest odmienność od reszty otoczenia”<sup>37</sup>, być może to właśnie w szeroko rozumianej odmienności, zarówno negatywnej, jak i pozytywnej, należałoby szukać klucza interpretacyjnego do zaprojektowa-

<sup>35</sup> Por. A. Wieczorkiewicz, *op. cit.*, s. 13.

<sup>36</sup> Cytat ze spektaklu, spisany na podstawie nagrania udostępnionego przez Akademię Sztuk Teatralnych w Krakowie, Filia we Wrocławiu.

<sup>37</sup> M. Lyszczyna, *Monstrum jako substytut śmierci*, [w:] *Transgresywne monstrum*, red. D. Bastek, M. Fołta, Katowice 2013, s. 245.

nych makabrycznych kostiumów. Monstrualność strojów można rozpatrywać jako wskaźnik ponadprzeciętności postaci, posiadających wyjątkową wiedzę i predyspozycje. W takim rozumieniu odmiennosc reprezentują nie tylko Clara Immerwahr i Zofia Gostomska-Zarzycka, ale także dwie jasnovidzki, Pari Banu i Frau Kupfer, dysponujące niezwykłą przecież umiejętnością przepowiadania przyszłości. Ponadprzeciętność jest również domeną filozofki Edith Stein, nie tylko ze względu na jej zainteresowania badawcze. Fenomenolożka została kanonizowana jako Święta Teresa Benedykta od Krzyża, co dla wiernych Kościoła katolickiego oznacza wyniesienie jej ponad przeciętnego człowieka.

Gdyby postrzegać rzeczoną ponadprzeciętność jeszcze szerzej, można by uwzględnić jako wskaźnik odmienności również wszelkiego rodzaju talenty, w tym wybitny talent aktorski. To wyjaśniałoby monstrualność kolejnego z bohaterów — kultowego aktora Zbigniewa Cybulskiego. Niezwykłe przymioty lub niepowседневne działania postaci zostają więc podkreślone właśnie poprzez wykorzystanie monstrualnych kostiumów, które — eksponując nienormatywne ciało — pozwalają na dostrzeżenie wyjątkowości bohaterów. I nawet matka Wandy Rutkiewicz — Maria Błaszczkiewicz — jest tu postacią nieprzeciętną, nadopieczniczą, ale i wiernie strzegącą prywatności, a potem także pamięci swojej zaginionej w górach córki.

Przyjęcie kryterium odmienności charakteryzującej monstra dotyczyłoby też postaci o niejasnym statusie bytowym, takich jak Chochlik, Matka Boska, Czarna Pani i Mumia, których pojawienie się między autentycznymi bohaterami wydaje się problematyczne. Niemniej zaklasyfikowanie ich jako osobliwości jest możliwe. Dodatkowe tropy podsuwa postać Mumii będącej eksponatem we wrocławskiej aptece. Jej obecność każe ponownie spojrzeć na pozostałych bohaterów i również w nich dostrzec obiekty wystawione, w tym wypadku przez twórców spektaklu, na pokaz. Zakładając więc, że „Stygmaty fizyczne i wyjątkowe umiejętności przeważnie stanowią punkt wyjścia do obrócenia osoby w osobliwość”<sup>38</sup>, być może należałoby bohaterów przedstawienia postrzegać nie tylko indywidualnie, ale też jako zbiorowość, która tworzy swego rodzaju gabinet osobliwości.

## Gra o życie

Wykorzystanie monstrualności w spektaklu ma ogromną siłę oddziaływania na publiczność poprzez wzbudzanie różnorodnych reakcji emocjonalnych. Świadczą o tym chociażby recenzje: Henryk Mazurkiewicz pisał o dreszczach wywołanych przez kostiumy i lalki<sup>39</sup>; Paweł Stangret zwracał uwagę na przerażającą

<sup>38</sup> A. Wiczorkiewicz, *op. cit.*, s. 242.

<sup>39</sup> H. Mazurkiewicz, *Koniec świata po wrocławsku*, Teatralny.pl, 14.04.2021, <https://teatralny.pl/recenzje/koniec-swiatea-po-wroclawsku,3275.html> (dostęp: 11.03.2022).

i odpychającą sferę wizualną spektaklu, odzwierciedlającą apokalipsę<sup>40</sup>; Kamil Bujny na pierwszy plan wysuwał poczucie bezradności<sup>41</sup>; Paulina Drezniak wskazywała na magnetyczność i absurdalność kostiumów oraz chaos i niepokój całego spektaklu<sup>42</sup>; Julia Gawryszczak podkreślała psychodeliczność scenicznej rzeczywistości<sup>43</sup>; Zofia Kędra opisywała zaś niepokój połączony z fascynacją<sup>44</sup>. Nie bez przyczyny oprócz strachu czy grozy Anna Wieczorkiewicz wskazywała, że również „podziw i odraza to reakcje pojawiające się w konfrontacji z monstrem”<sup>45</sup>.

Efekt grozy spowodowany na początku przedstawienia nie jest jednak stały. Jego natężenie nie wzrasta równomiernie, ale ma charakter pulsujący, co wiąże się także z wywoływaniem zaskoczenia. Groza powraca wraz z najbardziej niejednoznacznymi moralnie postaciami, ustępuje miejsca akceptacji w przypadku bohaterów, których wysiłki można uznać z dzisiejszej perspektywy za słuszne. Uświadamia to historyczną zmienność postrzegania monstrialności oraz relatywność cech uważanych za monstrialne. Monstrialność, podobnie jak obcość, jest względna, definiowana w określonym czasie, przestrzeni i porządku kulturowym<sup>46</sup>, a zatem — parafrazując Waldenfelsa — ile porządków, tyle monstrialności<sup>47</sup>.

Sceniczny pokój zagadek umiejscowiony w alternatywnym Wrocławiu okazał się gabinetem osobliwości, w którym postaci wskazują na zaburzenie zastanego ładu. Monstrialna fizjonomia animantów dopełnia nie tylko charakterystykę bohaterów, lecz również zmusza do postawienia pytań o kondycję świata. Jak pisała Wieczorkiewicz:

Myślenie za pomocą monstrialnych figur to sposób zajmowania się niejasnymi, wątpliwymi, budzącymi niepokój obszarami ludzkiego bycia w świecie. Zarówno powoływanie ich do życia w tekstach i obrazach, jak i dostrzeżenie w świecie rzeczywistym pozwala zbliżyć się jakoś do obaw związanych z zaburzeniem owego porządku i końcem takiego świata, w którym ludzie są w stanie czuć się bezpiecznie. Jest też pewnym rodzajem twórczej refleksji nad ludzkim uniwersum<sup>48</sup>.

Oznacza to, że wykorzystanie reprezentacji monstrów ma zwracać uwagę nie tylko na nie same, ale też na świat, w którym się pojawiły, i na wywołane dysonanse. Ich obecność problematyzuje także kwestię norm społecznych i odchyień

<sup>40</sup> P. Stangret, *op. cit.*

<sup>41</sup> K. Bujny, *Wrocław jako zagadka*, Teatr dla Wszystkich, 17.02.2021, <https://teatrdlawszystkich.eu/wroclaw-jako-zagadka/> (dostęp: 10.04.2022).

<sup>42</sup> P. Drezniak, *Nauka prowadzi do śmierci*, „Tupot” — gazeta 39. Festiwalu Szkół Teatralnych w Łodzi (druk ulotny), 29.10.2021, s. 6.

<sup>43</sup> J. Gawryszczak, *Remiks*, „Tupot” — gazeta 39. Festiwalu Szkół Teatralnych w Łodzi (druk ulotny), 29.10.2021, s. 7.

<sup>44</sup> Z. Kędra, *Czy tak wygląda koniec?*, „Tupot” — gazeta 39. Festiwalu Szkół Teatralnych w Łodzi (druk ulotny), 29.10.2021, s. 8.

<sup>45</sup> A. Wieczorkiewicz, *op. cit.*, s. 145.

<sup>46</sup> Por. B. Waldenfels, *op. cit.*, s. 11, 31.

<sup>47</sup> Por. *ibidem*, s. 30, 33.

<sup>48</sup> A. Wieczorkiewicz, *op. cit.*, s. 52.

od nich. Niewątpliwie postaci spektaklu wskazują zarówno na własne problemy, jak i na rzeczywistość, w której funkcjonowały. Odbija się w nich portret ludzi epoki. Obecność monstrów uwidoczniła obawy społeczeństwa i mówi wiele nie tylko o oglądanych osobliwościach, lecz również o ludziach postrzegających je w taki sposób.

Nie bez przyczyny postacie nawiedzają Wrocław już po apokalipsie, gdy pojawia się szansa na odbudowę świata. Będzie to możliwe, gdy ludzie dokonają prze wartościowania dotychczasowego życia, stawiają czoła lękom i pokonają uprzedzenia — nie tylko te uświadamiane przez bohaterów. Obecność monstrów ma więc ogromny wpływ na przebieg zabawy w escape roomie, która okazuje się metaforą życia. „To tylko gra. O być albo nie być”<sup>49</sup> — można usłyszeć w spektaklu. Stawka jest więc wysoka. Wygranie tej gry to w rzeczywistości wygranie nowego życia i nowego porządku świata.

## Bibliografia

### Opracowania

- Alichniewicz A., *Doświadczenie monstrialnej cielesności. Próba analizy fenomenologicznej w świetle Medytacji kartezjańskich Husserla*, „Przegląd Filozoficzny — Nowa Seria” 2017, nr 1 (101), s. 215–221.
- Bakke M., *Wyobrażone ciałem się staje. O hybrydach, monstrach i istotach postludzkich*, [w:] *O wyobraźni*, red. R. Liberkowski, W. Wilowski, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu–Wydawnictwo Naukowe Instytutu Filozofii, Poznań 2003, s. 23–34.
- Canguilhem G., *Potworność i to, co potworne*, przeł. D. Leszczyński, „Nowa Krytyka” 14, 2003, s. 223–236.
- Courtine J.J., *Ciało nieludzkie*, [w:] *Historia ciała. Od renesansu do oświecenia*, t. 1, red. G. Vi-garello, przeł. T. Stróżyński, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011, s. 341–353.
- Fazan K., *Sztuczne reprezentacje osoby. Lalki, manekiny, zombie i inne obrazy (nie)istnień*, „Konteksty: Polska Sztuka Ludowa: antropologia kultury, etnografia, sztuka” 2017, nr 1–2, s. 289–300.
- Kantor T., *Teatr Śmierci*, [w:] T. Kantor, *Pisma. Teatr Śmierci. Teksty z lat 1975–1984*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich–Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka, Wrocław-Kraków 2004, s. 13–22.
- Kłęczek J., *Groza w polskim teatrze lalek*, [w:] *Groza w kulturze polskiej*, red. R. Dudziński, K. Kowalczyk, J. Płoszaj, Stowarzyszenie Badaczy Popkultury i Edukacji Popkulturowej „Trickster”, Wrocław 2016, s. 37–51.

<sup>49</sup> Cytat ze spektaklu, spisany na podstawie nagrania udostępnionego przez Akademię Sztuk Teatralnych w Krakowie, Filia we Wrocławiu. Wprowadzenie metafory gry wiąże się również z pojawieniem się napięcia między samą grą a jej stawką. Wydaje się, że w tym wypadku słowo „gra” jest wieloznaczne i może dotyczyć także gry aktorskiej. W sytuacji studentów „gra o być albo nie być” w spektaklu dyplomowym toczy się o zostanie zauważonym przez recenzentów, dyrektorów teatrów czy reżyserów, co może się w przyszłości przełożyć na propozycje zawodowe.



- Kraska-Lewalski A., „Czarna Pani we Wrocławiu...”. *Epidemia ospy prawdziwej w 1963 r. w archiwum i obiektywie Józefa Bakalarskiego, operatora Polskiej Kroniki Filmowej*, „Czasopismo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich” 30, 2019, s. 153–185.
- Lyszczyna M., *Monstrum jako substytut śmierci*, [w:] *Transgresywne monstrum*, red. D. Bastek, M. Fołta, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2013, s. 245–258.
- Marcela M., *Monstrarium nowoczesne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2015.
- Mituś A., Stasiowski P., Rybson P., *Agresywna niewinność. Historia grupy Luxus*, BWA Wrocław — Galerie Sztuki Współczesnej, Wrocław 2014.
- Olkusz P., Waszkiel H., *Lalka, czyli animant*, „Teatr” 2014, nr 6, s. 76–79.
- Rosochacka A., *Potworne ciała protetycznego. Obcość uwewnętrzniona*, „Świat i Słowo” 2012, nr 1, s. 125–136.
- Waldenfels B., *Topografia obcego. Studia z fenomenologii obcego*, przeł. J. Sidorek, Oficyna Naukowa, Warszawa 2002.
- Waszkiel H., *Dramaturgia polskiego teatru lalek*, Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwero-wicza w Warszawie, Warszawa 2013.
- Waszkiel H., *Teatr lalek dla dorosłych*, „Teatr” 2015, nr 11, s. 90–94.
- Waszkiel M., *Dzieje teatru lalek w Polsce 1944–2000*, Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwero-wicza w Warszawie, Warszawa 2012.
- Waszkiel M., *Lalkarze świata: Duda Paiva*, „Teatr Lalek” 2021, nr 1 (143), s. 2–6.
- Wieczorkiewicz A., *Monstrarium*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009.

## Źródła internetowe

- Bujny K., *Wrocław jako zagadka*, Teatr dla Wszystkich, 17.02.2021, <https://teatrdlawszystkich.eu/wroclaw-jako-zagadka/>.
- Duda Paiva Company, <https://dudapaiva.com/>.
- Galeria zdjęć ze spektaklu *Jan Maciej Karol Wścieklica*, Encyklopedia Teatru Polskiego, <https://encyklopediateatru.pl/przedstawienie/28824/jan-maciej-karol-wscieklica>.
- Kłossowicz J., *Podróż do krainy lalek*, Encyklopedia Teatru Polskiego, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/107926/podroz-do-krainy-lalek>.
- Maciejewska B., *Tajemnice kamienicy Pod Murzynem na wrocławskim placu Solnym*, „Gazeta Wyborcza. Wrocław”, 22.08.2014, <https://wroclaw.wyborcza.pl/wroclaw/7,35771,16516684,tajemnice-kamienicy-pod-murzynem-na-wroclawskim-placu-solnym.html>.
- Mazurkiewicz H., *Koniec świata po wrocławsku*, Teatralny.pl, 14.04.2021, <https://teatralny.pl/recentzje/koniec-swiata-po-wroclawsku,3275.html>.
- Mikołajewska K., *Dwie premiery studentów AST — zagłada świata i powrót do spektaklu Lupy*, „Gazeta Wyborcza. Wrocław”, 23.02.2021, <https://wroclaw.wyborcza.pl/wroclaw/7,35771,26818870,postapokaliptyczna-wizja-wroclawia-i-zapatrzeni-w-siebie-artystci.html?disableRedirects=true>.
- Stangret P., *Turystyczna atrakcja*, e-teatr, 23.11.2021, <https://e-teatr.pl/turystyczna-atrakcja-19053>.
- Wrocław. Escape Room*, strona Akademii Sztuk Teatralnych w Krakowie, Filia we Wrocławiu, <http://www.ast.wroc.pl/spektakle/wroclaw-escape-room-rez-arkadiusz-buszko/>.

## Druki ulotne

- Dreznik P., *Nauka prowadzi do śmierci*, „Tupot” — gazeta 39. Festiwalu Szkół Teatralnych w Łodzi (druk ulotny), 29.10.2021, s. 5–7.
- Gawryszczak J., *Remiks*, „Tupot” — gazeta 39. Festiwalu Szkół Teatralnych w Łodzi (druk ulotny), 29.10.2021, s. 7–8.

---

Kędra Z., *Czy tak wygląda koniec?*, „Tupot” — gazeta 39. Festiwalu Szkół Teatralnych w Łodzi (druk ulotny), 29.10.2021, s. 8–9.

## Spektakle teatralne

*Wrocław. Escape Room*, reż. A. Buszko, prapremiera: Wydział Lalkarski w Akademii Sztuk Teatralnych w Krakowie, Filia we Wrocławiu, 5.02.2021, Scena im. Tadeusza Różewicza.