

"The Monstrum Band": intrygująca koprodukcja białostockiej Grupy Coincidentia i Teatru Lalki i Aktora "Kubuś" w Kielcach

Marta Smoleń-Sidyk

Instytut Kulturoznawstwa UMCS Lublin

m.smolen-sidyk@o2.pl

Biogram: Magister Sztuk Plastycznych, absolwentka PJWSTK, doktorantka kulturoznawstwa na UMCS w Lublinie. Interdyscyplinarna wędrowiec, ofiara digitalizacji, wiecznie zagubiona między obrazem a słowem transhumanistka. Autorka tomiku poezji „Imago” i multimedialnego zbioru „Ciało i umysł. Portret własny” oraz licznych realizacji audiowizualnych. Obecnie kontynuuje eksplorację sztuk performatywnych, narratologii cyfrowej i nowoczesnych metod dydaktyki. W oparciu o instalacje i projekty Teatru NN przygotowuje dysertację na temat roli Digital Storytellingu w archiwizacji i popularyzacji wątków mikrohistorycznych.

Abstract:

The essay concerns subjective connotations and personal impressions accompanying the reception of spectacles for adults and performed on the stage of the "Kubuś" Puppet and Actor Theater in Kielce. The play "The Monstrum Band" has been subjected to a detailed formal analysis and ideological reflection. This performance prompts us to reflect on the human condition at the turn of the millennium: the crisis of modern man's identity and complicated interpersonal relationships, especially between children and parents, women and men, human and technology, man and society.

Keywords: Alternative Theater, Animator, Archetype, Coincidentia Group, Catharsis, Empathy, Fundamental Myths, Great Theater Reform, Kubuś Theater, Mateusz Pakuła, Naturalism, Objectification Of Man, Patriarchy, Postapocalyptic, Post-Industrial, Pro-Body, Psychodrama, Puppet Theater, Robert Drobniuch, Taboo, Theater Of The Future, Transgenetics, Transhumanism, Transmedia.

Abstrakt:

Esej dotyczy subiektywnych konotacji i osobistych wrażeń, towarzyszących recepcji spektakli scenicznych przeznaczonych dla widzów dorosłych i performowanych na deskach Teatru Lalki i Aktora „Kubuś” w Kielcach. Szczegółowej analizie formalnej i refleksji ideowej poddana została sztuka „The Monstrum Band”. Spektakl ten skłania do przemyśleń na temat ludzkiej kondycji na przełomie tysiącleci: kryzysu tożsamości współczesnego człowieka oraz skomplikowanych relacji międzyludzkich, zwłaszcza pomiędzy dziećmi a rodzicami, kobietami i mężczyznami, człowiekiem a technologią, jednostką a społeczeństwem.

Słowa kluczowe: animator, archetyp, empatia, Grupa Coincidentia, katharsis, Mateusz Pakuła, mity fundamentalne, naturalizm, patriarchy, postapokaliptyczny, postindustrialny, prakobieta,

psychodrama, Robert Drobnich, tabu, teatr alternatywny, teatr Kubuś, teatr lalek, teatr przyszłości, transgenetyka, transhumanizm, transmedia, uprzedmiotowienie człowieka, Wielka Reforma Teatru.

1 Prolog

Nauki humanistyczne poświęcone stosunkom społecznym, takie jak chociażby historia, aż do XIX wieku opierały się na systemie mitów fundamentalnych, pozwalających do pewnego stopnia sklasyfikować każdy byt i uporządkować otaczającą rzeczywistość. Wraz z nastaniem nowej ery masowego przekazu system ten zadrżał w posadach i przestał wyczerpywać wszystkie problemy współczesnej kultury. Poprzez ucyfrowienie (digitalizację) przekazu, wytwory sztuki zaczęły przyjmować coraz mniej wymierną, konkretną i fizyczną, a coraz bardziej umowną i symboliczną postać. W konsekwencji ich zdefiniowana na nowo, bardziej umowna "forma" częściowo uległa rozpuszczeniu. Nagle pojawiać się i mnożyć zaczęły eksperymentalne wytwory sztuki wielo-, inter-, multi- i transmedialnej oraz liczne prace z gatunku *mixed media*. Wydawać by się mogło, że dzięki rozwojowi cywilizacyjnemu człowiek wreszcie osiągnął tak upragnione, a niedostępne nigdy przedtem panowanie nad przestrzenią i czasem, w których przyszło mu żyć. Paradoksalnie jednak owa "przewaga" obnażyła słabość człowieka – a właściwie całej generacji – oraz strach wobec zdobyczy cywilizacji, swoisty brak dojrzałości do technologii. Postęp obrócił się przeciwko nam, generując nowe problemy oraz dylematy natury moralnej, estetycznej, psychologicznej, itd.

2 Wielka Reforma Teatru

Żadna z tak fundamentalnych przemian społecznej świadomości, nie może wybrzmieć bez echa w przestrzeni sztuki. Pojawieniu się zjawiska masowości – najpierw w komunikacji, potem przemyśle, a później także w polityce – towarzyszyła tzw. Wielka Reforma Teatru. Ani jej nazwa, ani dokładny początek czy koniec nie są jednoznacznie czy precyzyjnie określone. Reforma bywała zwana też „rewolucją” lub „ekspresjonistyczną eksplozją”. Korzeni tego nurtu upatruje się nawet w XVIII-wiecznej twórczości teatralnej, a jako jego początek określa się albo przełom XIX i XX wieku, albo okres po pierwszej wojnie światowej (głównie ze względu na prowadzone po raz pierwszy w historii działania wojenne na masową skalę i z użyciem broni nowej generacji). Z perspektywy niniejszej recenzji jest to jednak kwestia drugorzędna – tym bardziej, że nie brak fachowej literatury dotyczącej tego zagadnienia. (Zob. Braun, 1984) Istotnym jest natomiast fakt, iż w odróżnieniu od tradycyjnej, akademickiej odmiany teatru, nowy nurt z założenia dążył do „zerwania maski”. Szukano w nim przede wszystkim autentyzmu w konwencjonalnych relacjach międzyludzkich - rezygnowano z wyuczonej gry na rzecz naturalizmu – zarówno zachowań u aktorów, jak i reakcji u widzów. Mimo licznych subtelnych niuansów, możliwych do wychwycenia jedynie przez wprawne i obyte z teatrem oko oraz mimo tak nieostrej dla laika granicy pomiędzy teatrem tradycyjnym, a alternatywnym, zasadniczo jednym z głównych wyznaczników jest odejście od literatury na rzecz środków pozawerbalnych, takich jak mimika, gest, taniec, ruch oraz większe znaczenie

rekwizytów i dekoracji scenicznych, które przestały odgrywać funkcję wyłącznie dekoracyjną, zyskując tym samym własną „osobowość”. Nastąpiło również wyraźne przeniesienie punktu ciężkości z funkcji estetycznych ku wartościom etycznym.

Teatr staje się zatem nową formą filozofii: przewodniczki życia, a nie jedynie jego interpretatorki. Filozofia ta, jako swoista sztuka życia, nie tylko udziela odpowiedzi na podstawowe pytania, ale nie poprzestając na refleksji diagnostycznej, staje się w sposób konstruktywny praktyką życia, wyrażającą się w działaniu. (Milczarek-Pankowska, 1986, 16)

Mimo to należy również wyraźnie zaznaczyć, że aż do samego końca swego trwania, wspomniana Reforma nie zwyciężyła ilościowo czy statystycznie; nie zostały więc wyznaczone przez nią jakieś nowe standardy teatralne. Nie jest to również tendencja *stricte* awangardowa, jak to wynikało z jej początkowych, utopijnych założeń. Wprawdzie w swoim pierwszym okresie Reforma pełniła funkcję awangardy teatralnej, kładąc podwaliny pod teatr alternatywny, jednak już w swoim drugim prądzie (przełom lat 50. i 60. XX wieku) stała się o wiele bardziej powszechna, opanowując bardziej znaczące teatry i wyznaczając na jakiś czas określone reguły praktyk scenicznych.

Chcąc zmierzyć się z refleksją na temat działalności określonej placówki, warto zawsze odnieść ją do jakiegoś szerszego kontekstu, poszukując różnic, jak i podobieństw z dotychczasowym dorobkiem w określonej dziedzinie. W stosunku do koncepcji artystycznej Teatru Lalki i Aktora „Kubuś” w Kielcach wydaje się to działanie ściśle uzasadnione.

3 Teatr lalek

W świadomości przeciętnego współczesnego człowieka lalkarstwo kojarzone bywa przede wszystkim z rozrywką przeznaczoną dla dzieci. Jednak obok teatru dla najmłodszych (a więc głównie bajek i baśni), teatr „Kubuś” może poszczycić się również bogatą ofertą ambitnych i nowatorskich spektakli skierowanych do młodzieży i widzów dorosłych. Wówczas człowiek występuje na deskach teatru niejako w asyście takiej lalki, wcielając się nie tylko w rolę transparentnego animatora czy operatora, ale również (albo raczej przede wszystkim) w aktora w zupełnie nowym wymiarze. Role te bywają zresztą dość umowne i płynne – często zmieniają się w trakcie trwania spektaklu, a jedna osoba z powodzeniem może piastować kilka funkcji jednocześnie. O ile człowiek jako taki pozostaje postacią pierwszoplanową, a jego świat wewnętrzny, losy i przemyślenia – wiodącym tematem, to nigdy nie możemy być pewni KTO aktualnie wciela się w rolę głównego bohatera - aktor, lalka, rekwizyt, czy też jakaś zupełnie abstrakcyjna, a przez to trudna do zobrazowania idea (jak chociażby nieuchwytny, choć obecny w świadomości każdego człowieka „absolut” – Podmiot nadrzędny). Właśnie z tego względu teatr lalek wydaje się najbardziej adekwatną formą wyrażania abstrakcyjnych i wysublimowanych koncepcji, problemów i zjawisk. Poprzez pewną umowność i konieczność spersonifikowania nieożywionych twórców jakimi są lalki, pobudzona zostaje zdolność do abstrahowania. Wchodzimy dzięki

temu w dialog ze światem a rchetypów: wzniosłych, abstrakcyjnych idei oraz tematów trudnych i wstydlivych, ale możliwych do zaakceptowania właśnie dzięki ich uogólnieniu i swego rodzaju metaforyzacji. Rewaloryzacja sztuki teatru polega dziś na docieraniu do najintymniejszych sfer życia wewnętrznego człowieka. Problemy konkretnych jednostek i grup stają się problemami ludzkości jako ogółu. Prawdopodobnie na tym zjawisku oraz wrodzonej ludzkiej wrażliwości i empatii zasadza się głębokie emocjonalne zaangażowanie w treść oraz utożsamienie się z bohaterami spektaklu.

Nowe zadania, których podjął się teatr współczesny, zmuszają jego twórców do eksperymentalnego korzystania z dorobku innych dziedzin sztuki czy z innych, pozaartystycznych obszarów działalności człowieka. Chodzi przede wszystkim o teatralizację działań muzycznych i plastycznych. Oryginalną odmianę teatru stanowi teatr narracji plastycznej, który charakteryzuje specjalna gra aktora z przedmiotem, polegająca na swoiście „plastycznym” kontakcie z nim, podczas której przemienia się jego funkcja (plastyczne uprzedmiotowienie), a także funkcja przedmiotu (animacja). W ten sposób powstaje nowy układ tworzywa teatralnego. (Milczarek-Pankowska, 1986, 7).

4 Teatr przyszłości

Koncepcja tzw. „teatru przyszłości”, do którego dążył w swojej twórczości m.in. Jerzy Grotowski, realizowana jest współcześnie głównie w parateatralnych działaniach psychoterapeutycznych. Dzięki uczestnictwu w nich, ludzie nie tylko doskonalą swoje zdolności interpersonalne, ale nierzadko zyskują szansę na pojednanie z innymi i samym sobą. Wnikliwy, niebanalny psychologizm, realizm, naturalizm, a nierzadko wręcz turpizm miesza się w tej konwencji z symbolizmem, metafizyką, nastrojowością i dojrzałym namysłem nad kondycją współczesnego człowieka, nad odwiecznym problemem "ból istnienia". Tak skonstruowana twórczość teatralna przestaje być obiektem percepcji, a staje się czystym, dogłębnym, oczyszczającym doświadczeniem, swoistym *katharsis*. W tym znaczeniu teatr przejmuje funkcję sakralno-ludyczną i z powodzeniem spełnia rolę odwiecznej ceremonii „przejścia”, pozwalającej adeptowi wkroczyć w nowy wymiar społeczny, duchowy i mentalny. Arystotelesowskie *katharsis* występuje w czasach współczesnych pod szyldem psychodramy. Jej twórca, Jacob Moreno, przekonywał, że obserwowanie takiego spektaklu jako bierny widz, daje efekt wyłącznie wtórny. Jednak dzięki wrodzonej wrażliwości, empatii i na skutek wywołanego przez aktorów teatru „Kubuś” szoku i wstrząsu, mamy do czynienia z efektem silnego utożsamienia się, albo wręcz identyfikacji z bohaterem spektaklu. Ów wstrząs pozwala artystom scenicznym na pozyskanie rzeczy z punktu widzenia sztuki teatralnej bezcennej – niekłamanej, niewymuszonej i całkowitej uwagi publiczności. Z reguły na osiągnięcie tego efektu pozwala złamanie jakiejś ogólnie przyjętej normy czy tematu tabu, np. poprzez nagość, wulgarność, przemoc, lub zachowania

o charakterze niedwuznacznie erotycznym. To najprostsze, najmniej wyszukane, a przez to również najmniej ambitne rozwiązanie, mogące czasami świadczyć o pewnej desperacji twórcy (zwłaszcza gdy są to działania nieuzasadnione treścią sztuki).

5 Teatr Kubuś

Aktorzy teatru „Kubuś” nie muszą się uciekać do tak „drastycznych” środków, a osiągnięty przez nich efekt bywa równie, a może nawet bardziej dojmująco odczuwalny dla widza, niemal namacalny. W szlachetny, subtelny, umiejętny, ale szalenie precyzyjny, a przez to przekonujący sposób wskazane są subtelne aspekty człowieczeństwa, artyzmu, niezwykle skomplikowanych relacji międzyludzkich, oczekiwań, kompleksów, lęków i innych słabości. To rzeczy, o których nie mówi się innym, a często nie werbalizuje się ich we własnej świadomości – nawet samemu sobie. Oglądanie ich niejako „obnażonych” na scenie, prowokuje pewną bliskość z bohaterami, ale zarazem uczucie bardzo głębokiego i krępującego dyskomfortu. Im mniej spodziewamy się takiego „skutku ubocznego”, tym większe robi na widzu wrażenie, przyczyniając się do ważnych, nierzadko wręcz fundamentalnych przemian w jego świadomości, postrzeganiu innych ludzi i nas samych. Zaczynamy z nimi współodczuwać, a tym co nas łączy i spaja jest wewnętrzny ból, nieustanny „error mode” pojawiający się w styczności ze światem. Skoro bohaterowie są zlepkiem wielu różnych osobowości, ciał i marzeń, szanse że w tej układance odnajdziemy nas samych stają się niepokojąco wysokie...

6 The Monstrum Band

Spektakl „The Monstrum Band” powstał w oparciu o tekst napisany pod autorskim podtytułem „Frankensztajnozaur” przez pochodzącego z Kielc dramaturga Mateusza Pakułę. Jak pisze w jednej ze swoich analiz dramatologicznych sztuk teatralnych Agata Dąbek: *Pakuła sięga po teksty innych autorów oraz cytaty z różnych estetyk i konwencji, wprowadzając następane piętra scenicznej rzeczywistości. Zasada organizująca świat jego tekstów to misternie wykonany montaż.*¹ Inscenizacja została wyreżyserowana przez dyrektora kieleckiego Teatru Lalki i Aktora „Kubuś” Roberta Drobniucha, zaś w obsadzie spektaklu mogliśmy podziwiać pochodzącą z Białegostoku czteroosobową Grupę Coincidentia. Huczna premiera spektaklu miała miejsce 29 października 2016 r. w teatrze „Kubuś” i od tamtej pory spektakl wielokrotnie gościł zarówno na kieleckiej, jak i wielu innych scenach w całej Polsce i na świecie.²

Spektakl rozpoczyna kakofonia przypadkowych, znanych z codziennego życia dźwięków, które w kontekście całej fabuły można uznać za jęk materii nieożywionej, „martwych śmieci” które w ten sposób upominają się o swoje miejsce w ludzkim systemie wartości. Głos należący do scenicznego Diga

¹ <https://www.dwutygodnik.com/artukul/1282-sztuki-teatralne-mateusza-pakuly.html> [dostęp 12.05.2019]

² <http://encyklopediateatru.pl/przedstawienie/68545/the-monstrum-band> [dostęp: 16.04.2019]

(Andrzej Kuba Sielski) oznajmia: „Dokopałem się. Do tej jakby nie patrzeć zbiorowej mogiły. Ale kilka ciał z niej wstało one wcale nie żyły.” Kształty wyłaniają się z mroku, w którym skąpana jest cała scena. Na etapie pierwszego monologu nie wiemy w kogo (lub w co) wcielają się pojawiający się na scenie aktorzy. W tym momencie wszystko może być wszystkim i nic nie może nie być niczym...

7 Pinokio

Wówczas rozlega się donośne „Mam na imię Pinokio...”, dobiegające z ust niewysokiej, pokraccie ubranej postaci, kołyszącej się na chwiejnych nogach, pośrodku sceny pełnej zagadkowych, chaotycznie rozrzuconych przedmiotów. Chłopiec (Błażej Twarowski) kontynuuje swoją opowieść autobiograficzną poprzez blaszaną marionetkę o twarzy ze smartfona i stopniowo dowiadujemy się, że w realiach fabuły jest on na wpół syntetycznym wytworem ludzkich tęsknot, nostalgii i pierwotnych instynktów; przede wszystkim takich jak potrzeba posiadania własnego dziecka. W owo „posiadanie” wpisane jest uprzedmiotowienie potomstwa, które zostaje sprowadzone do roli pociesznej maskotki, zwierzątka, zabawki, bezrefleksyjnego obiektu. Ludzkie uczucia, empatia, przywiązanie i namiastka miłości są niejako wkalkulowane w strukturę osobowości takiego „tworu”, który zostaje „wychodowany” na potrzeby coraz liczniejszych bezdziejnych par. Owemu „dziecku do tresowania” nie przysługują żadne, nawet podstawowe prawa przynależne jednostce ludzkiej; „dziecko jest marionetką” krzyczy bezbronny chłopiec. Rosnąca znieczulica stanowi jednak broń obosieczną, sprawiając że ludzie oddalają się również od siebie nawzajem. W skrajnych przypadkach dzieci nie wahają się odebrać sobie życie, co wykracza poza możliwą do zaakceptowania otaczającą nas na co dzień rzeczywistość. Swój monolog Pinokio kończy znamiennej konstatacją „Lepiej się w ogóle nie urodzić!”

8 Monstrum

Drugą postacią, która ujawnia swą tożsamość jest przerażający syn Frankensteina, określony jako sceniczne Monstrum (Paweł Chomczyk) – humanoidalny twór o zdeformowanej twarzy (której zgrafizowana podobizna zdobi plakat promujący spektakl). Jego pojawienie się na scenie poprzedza „śpiewogranie” utrzymane w konwencji muzyki punk, w którym wielokrotnie możemy usłyszeć refren „O-o-ożywianie martwej materii”. Monstrum bełkotliwym, drżącym głosem wyrzuca z siebie po kolei: „nie pamiętam imienia swego ojca”, „pierwsze co pamiętam to był strach”, „całe moje zewnętrzne ciało czuło ból”, itd. Zmuszony do wykonywania bezsensownych czynności, poniżany i karcony, nieustannie powtarza swoją historię za każdym razem zaczynając od tego samego początku. Jego agresja i nienawiść do ojca zostaje zduszona przez rozpaczliwą miłość i potrzebę jego bliskości. „Ja się go nie boję – ja go znam, choć nikt go nie zna!” wrzeszczy rozdierającym głosem, miotając się. Wtedy pojawia się „żona jego ojca”, którą Monstrum rozpaczliwie usiłuje pochwycić i zniewolić, by karmić się jej ciepłem i bliskością. Odrzucony przez ojca, zdaje się rościć sobie prawo do jego

kobiety. Brak pokory zostaje ukarany – ojciec okalecza go i sprowadza na powrót do rangi przedmiotu.

9 Ewa

Trzecim elementem monstrialnej układanki jest archetypiczna Ewa (Dagmara Sowa), która pojawia się na scenie przy dźwiękach musicalowej piosenki „Czy moje dziecko będzie szczęśliwe?” Dowiadujemy się, że Ewa powstała jako wytwór inżynierii genetycznej przez co wie dzie żywot zmodyfikowanej jednostki humanoidalnej, stworzonej przez ludzi w konkretnym celu i przeznaczeniu. Jako pierwsza wyznaje z godnością „Nie jestem twoim wykopaliskiem, ale człowiekiem!” Ewa uosabia głęboko zakorzenioną ludzką potrzebę powrotu do pierwotnego łona, powrotu do Matki Natury i zawładnięcia jej siłami kreacji. Ewa została przypadkowo obdarzona niemożliwą do okiełznania zdolnością telepatii, która coraz bardziej komplikuje jej relację z rodzicami, a dla niej samej stanowi źródło frustracji. Szczególnie dotkliwie doświadcza Ewa uczuć i myśli innych kobiet, które czynią jej życie istnym piekłem – w zasadzie od momentu poczęcia: „Królowa bólu – pomyślałam – otworzyłam się na ból i ból mnie zalał doszczętnie.” Ewa jest również przejawieniem trzech odwiecznych kobiecych archetypów: Dziewicy, Matki i Dziwki, które reprezentują trzy role przypisane kobiecie w patriarchalnym społeczeństwie. „Byłam boginią, jestem boginią, będę to powtarzać!” wyrzuca z siebie beznamiętnie i katatonicznie. Jej głos niknie w odmětach chaotycznych dźwięków i szaleńczych okrzyków, które zdają się rozrywać panującą wszędzie wokół ciemność.

10 Godot

Spektakl zamyka monolog Diga, który sam siebie przedstawia tym razem jako Godota (tytułowa postać z dramatu Samuela L. Becketta „Czekając na Godota”; imię o nieustalonym pochodzeniu, jego sens stał się przedmiotem licznych spekulacji literaturoznawczych i filozoficznych). Postać dzieli się własnym osobistym doświadczeniem ciemności oraz „przestrzeni rozświetnionej nieznośną muzyką i ruchem, niepodobnej niczemu co nosiła ziemia.” Wszystko to budzi w nim lęk, lecz cicha pustka wzbudza z kolei niemożliwą do ukojenia tęsknotę. Ciemność i kakofonia dźwięków o różnej proveniencji i skali głośności jest tym, co unifikuje wszystkie postaci występujące w spektaklu. Oddają się one bezpamiętnej gloryfikacji mroku, który daje im wytchnienie i łagodzi ich ból.

11 Epilog

Bohaterowie spektaklu „The Monstrum Band” uosabiają odwieczne problemy i dylematy, które wpisane są w naturę ludzkiej egzystencji. Nigdy nierozwiązane, nie do końca uświadomione powracają pomnożone przez potencjał nowych technologii. Niedoskonała i wewnętrznie skonfliktowana istota ludzka kuli się w sobie i drży przed tym, co sama bezrefleksyjnie ośmieliła się stworzyć, co miało zrekompensować jej własną ułomność

i ograniczenia. Tkwi w tym swego rodzaju ironia, że to samo co stanowi dowód rozwoju ludzkiej cywilizacji, jest zarazem świadectwem jej upadku i widmem nieuchronnej zagłady.

W spektaklu mieszają się z sobą kanony literatury, koncepcje filozoficzne i dyskursy technologiczne. Mechaniczny taniec przy dźwiękach pozytywki przeplata się z rozdzierającym wrzaskiem garażowego zespołu punkrockowego i występem typowo estradowym lub musicalowym, w wykonaniu drobnej aktoreczki o imponującej sile głosu. Motywy powieści Mary Shelley „Frankenstein” harmonijnie łączą się z wątkiem Pinokia z baśni Carlo Collodiego pod tymże tytułem. Niczym nieuchwytny cień bezosobowej postaci przez fabułę przemyka tytułowy Godot ze sztuki Samuela Becketta. Pojawia się też starotestamentowa Ewa, która jako archetypowa prakobietka przyjmuje na siebie całe odwieczne brzemie trudów kobiecości, macierzyństwa oraz nowe problemy związane z transhumanizmem, transgenetyką i dehumanizacją społeczeństwa. Rekwizyty i instrumenty muzyczne nadają drugie życie odpadom, tworząc postindustrialne, postapokaliptyczne piekło gatunku ludzkiego, do którego w sposób nieuchronny wszyscy zmierzamy. Twórcy spektaklu z beztroskim uśmiechem zdają się pukać nas w ramię, pytając czy aby na pewno wiemy dokąd idziemy.

12 BIBLIOGRAFIA:

- [1] Braun, Kazimierz; 1984, Wielka reforma teatru w Europie: ludzie-idee-zdarzenia, Wrocław: Ossolineum;
- [2] Milczarek-Pankowska, Krystyna; 1986, Współczesny teatr poszukujący, Warszawa: WSiP.

12.1 PUBLIKACJE INTERNETOWE:

- [3] Dąbek, Agata; 2010, Sztuki teatralne Mateusza Pakuły, <https://dwutygodnik.com/arttykul/1282-sztuki-teatralne-mateusza-pakuly.html>;
- [4] Encyklopedia Teatru Polskiego, 2016, <http://encyklopediateatru.pl/przedstawienie/68545/the-monstrum-band>