didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 189**
Data wydania: październik 2025
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/inny-nie-dziwny

/ FESTIWALE

Inny, nie dziwny

Kamil Bujny

IV Festiwal Teatru na Faktach we Wrocławiu, 26–29 czerwca 2025

Tegoroczna edycja Festiwalu Teatr na Faktach, organizowanego po raz czwarty przez Instytut im. Jerzego Grotowskiego we Wrocławiu, odbyła się pod sugestywnie i interesująco brzmiącym hasłem „atypowo". Hasło to wyznaczyło kierunek całego programu, obejmującego przedstawienia i performanse ukazujące odmienność w różnych jej wymiarach i z wielu perspektyw. Zaprezentowano spektakle opowiadające między innymi o losach pracowników z Ameryki Łacińskiej, którzy przyjeżdżają do Polski w poszukiwaniu lepszego życia, o niełatwej codzienności osób w spektrum autyzmu, uchodźcach z Ukrainy i ich problemach oraz Afgankach odważnie walczących o prawa kobiet. Jak deklaruje Jakub Tabisz, dyrektor artystyczny festiwalu, w tekście dołączonym do programu:

> Zapraszamy do teatru kolejne osoby i pokazujemy ich spojrzenia na

> rzeczywistość. Zależy nam, by kultura była dostępna dla każdej osoby, także g/Głuchej, wierzącej, nieheteronormatywnej, uchodźczej, aseksualnej. Kultura powinna pomagać w pokonywaniu traum i odnajdywaniu spokoju. Kultura powinna nas łączyć z innymi.

Teatr na Faktach – projekt realizowany w Instytucie Grotowskiego od 2018 roku, składający się z corocznych kursów teatru dokumentalnego oraz przeglądów spektakli zrealizowanych przez jego uczestników – od samego początku skupia się na problemach grup pozbawionych należytej reprezentacji. Dość przywołać przedstawienia opowiadające o kobietach, które doświadczyły poronienia (*Matki wyklęte* w reżyserii Ady Tabisz), aktywistach i społecznikach walczących, nierzadko wbrew prawu, przeciwko niesprawiedliwości (*W końcu będzie ciepło* w reżyserii Magdaleny Młynarczyk, Marty Wiśniewskiej, Mateusza Brodowskiego i Przemysława Piskozuba, *Pogranica. Spektakl o tym, co się stało i dalej dzieje na granicy polsko-białoruskiej* w reżyserii Ady Tabisz i Jakuba Tabisza), ofiarach brutalności policji (*Paraliż. Sprawa Igora Stachowiaka* w reżyserii Krzysztofa Kopki i Jakuba Tabisza), skutkach homofobii i wykluczenia (*Zjemy wasze dzieci. Z cebulą* w reżyserii Doroty Bator, Grzegorza Grecasa, Ady Tabisz i Roberta Traczyka, *Cambio dolor. Wyznanie wiary* w reżyserii Grzegorza Grecasa i Pawła Pacyny) czy codzienności osób zmagających się ze skrzywieniem kręgosłupa (*eSki* w reżyserii Marty Wiśniewskiej). Zaangażowanie społeczne i nieobojętność na krzywdę drugiego człowieka stały się znakiem rozpoznawczym tego nurtu, a powstałe w ramach kursu spektakle – ukazując konkretny problem i oddając głos pokrzywdzonym – zyskały status interwencji. Tegoroczna odsłona festiwalu przyniosła przedstawienia o podobnym politycznym potencjale, choć wygrywające nieco

inne sensy – większość z nich była nie tyle doraźną reakcją na konkretne zdarzenia, ile zaproszeniem do spojrzenia na dany problem z perspektywy Innego. Kluczowe okazały się doświadczenia ofiar konfliktów zbrojnych, uchodźców i migrantów, natomiast mniej obecne – w porównaniu do poprzednich lat, gdy rząd Zjednoczonej Prawicy zwalczał tzw. ideologię LGBT – były problemy mniejszości seksualnych. Zdaje się to świadczyć między innymi o tym, że autorzy i autorki scenariuszy dokumentalnych oraz ich scenicznych realizacji poprzez swoje działania próbują partycypować w debacie publicznej, która od pewnego czasu – za sprawą wojny w Ukrainie i sytuacji na Bliskim Wschodzie – zdominowana jest przez temat legalnej i nielegalnej migracji oraz zagrożenie eskalacją wojny na terytorium NATO.

Wyrazić niewyrażalne

Zaprezentowane podczas przeglądu przedstawienia cechowały się nie tylko prospołeczną wymową, lecz także skupieniem ich twórców na poszukiwaniach form i środków pozwalających opowiedzieć o tym, co trudno wyrazić za pomocą słów – tragizm i brutalność wojny, tęsknotę za światem, którego już nie ma, czy doświadczenie dziwności własnego ciała. Dwa pierwsze tematy podjęto w spektaklach niezależnego teatru GAS, założonego w 2022 roku przez Sofiię Onishchenko, Darię Bogdan i Vasylynę Martseniuk. *Jutro 10 lat temu*, przedstawienie Onishchenko i Bogdan, opowiada o Ukraińcach i Ukrainkach, których młodość przypadła na okres pełnoskalowej wojny, przymusowych migracji i życia w obcym kraju. Siłą spektaklu jest autentyczność zbiorowej kreacji nastoletnich wykonawców, sprawiających wrażenie, jakby nie tyle występowali przed widzami i odtwarzali wypracowany w trakcie prób przebieg, ile dzielili się własną historią – opowieściami o utracie domu i poczucia bezpieczeństwa, procesie

odnajdywania się w nowej rzeczywistości, a także o planach na przyszłość. Przedstawienie balansuje między historiami poszczególnych bohaterów i ich perspektywą a szerokim obrazem całego młodego pokolenia Ukraińców i Ukrainek (wszyscy performerzy na początku spektaklu deklarują: „urodziłem/urodziłam się w Dniu Niepodległości Ukrainy"). Wykonawcy (Stefaniia Cherba, Maksym Dmytruk, Anastasiia Dzhulinska, Mariia Havrylova, Alina Khabinska, Ilia Prychyn, Mariia Romaniukha, Oleksandra Rudnienok, Polina Soliar, Ivanna Varenia, Ilia Voloshyn) na czas pokazu stają się nośnikami tak własnej, jak i cudzej pamięci; mówią w swoim imieniu, ale opowiadają też o tych, którzy nie mogą zabrać głosu – o śmiertelnych ofiarach rosyjskiej agresji, dawno niewidzianych rówieśnikach i ich rodzinach. Przedmiotem opowieści stają się tak radosne, jak i traumatyczne wspomnienia, obrazy zniszczonych miast, a także historie przedmiotów, w tym ocalałego z nalotów kapelusza. Znaczenia wyzwalają zarówno słowa (świadectwa, relacje i deklaracje), jak i „ruchy oddające sens". W indywidualnych i zespołowych choreografiach wyrażają się przeżycia, wspomnienia i emocje, które nie dają się opowiedzieć. Aurę tajemnicy i niepokoju wzmagają elegijne dźwięki saksofonu, na którym gra Serhii Savenko.

Introspekcyjny charakter ma również drugi zaprezentowany spektakl teatru GAS – *Słodko-kwaśny* w reżyserii i wykonaniu Sofii Onishchenko. Scenariusz przedstawienia powstał na podstawie rozmów z mieszkankami i mieszkańcami Kysliwki, niedużej ukraińskiej miejscowości całkowicie zniszczonej przez Rosjan po 2022 roku. Aktorka, występująca jako uosobienie nieistniejącej wsi („jestem Kysliwka"), próbuje ocalić od zapomnienia przeszłość poprzez symboliczne od-tworzenie zrujnowanego miejsca. Na pustej scenie, za pomocą papierowej taśmy, rekonstruuje topografię liczącej czterysta sześćdziesiąt lat miejscowości, wyklejając na

podłodze kształty niegdysiejszych ulic, placów i zarysy przywoływanych z pamięci budynków. Następnie, przemieszczając się po tak wyznaczonej i wydzielonej przestrzeni, opowiada o mieszkańcach i ich dawnym życiu, pytając retorycznie samą siebie: „co mam robić z tymi historiami?". Ciało – podobnie jak w *Jutro 10 lat temu* – potraktowane zostaje tu jako nośnik pamięci. Wydaje się poruszać nie tyle po scenie, ile między prawdziwymi – widzianymi tylko przez aktorkę i postrzeganymi przez jej zmysły – budynkami. Zostaje dowartościowane do tego stopnia, że aktorka mówi o nim – o przechowywanych przez nie wspomnieniach – jako o potencjalnym świadku na procesie w Hadze. Gdy Onishchenko zaczyna rozwieszać na rozpiętych sznurach białe prześcieradła, na których wyświetlane są czarno-białe zdjęcia zniszczonych miast (w tym Wrocławia), Kysliwka staje się uniwersalnym symbolem terroru – przypomina o cierpieniu, jakie każda wojna, niezależnie od tego, kiedy i gdzie się wydarza, przynosi ludzkości. Obrazy sceniczne wydają się przez to w równym stopniu mityczne (ewokujące tęsknotę za pięknym i utraconym światem) i wyrażające historię różnych społeczności i miast, co konkretne, osadzone wyłącznie w przestrzeni Kysliwki. Intrygująca jest sama plastyka prezentacji: *Słodko-kwaśny* zachwyca światłem i sposobem aranżacji przestrzeni, co prowokuje do refleksji nad tym, czy przedstawienie mówiące o wojennym bestialstwie powinno porywać pięknem.

Z głębi trzewi

W zbliżone dramaturgiczne rozpięcie – między tym, co intymne i jednostkowe, a tym, co polityczne i uniwersalne – wpisany jest monodram Wojtka Ziemilskiego, *Monolog wewnętrzny.* Performer przez prawie cały spektakl leży na plecach na wyłożonej białą wykładziną scenie i opowiada o

wieloletniej chorobie jelit. Za nim wyświetlane są cytaty i tytuły naukowych opracowań (typu: „Deepika Bagga i in., *Kiedy jelita mówią, mózg słucha: badania wpływu mikrobioty jelitowej na emocjonalne podejmowanie decyzji*, abstract from OHBM Annual Meeting, Vancouver, Canada 2017"), poświęcone medycznym i kulturowym zagadnieniom choroby. Przywodzą one na myśl wystąpienie naukowca, prezentującego podczas konferencji wyniki badań. W *Monologu wewnętrznym* ich odpowiednikiem staje się historia choroby Ziemilskiego – wieloletni proces poznawania własnego organizmu i jego potrzeb, relacja z walki o zdrowie i dobre samopoczucie. Przedmiotem obserwacji uczyniono tu ciało performera, a narzędziem badawczym – przyłożony do jego brzucha mikrofon. Widzowie – dzięki Jackowi Mazurkiewiczowi, obecnemu na scenie dźwiękowcowi, oraz nausznym słuchawkom – wsłuchują się w odgłosy pochodzące z wnętrza wykonawcy: bulgotania, burczenia, chlupotania, szmery i przelewające się płyny. W ten sposób artysta niejako usuwa się w cień, oddając głos pozbawionej świadomości florze bakteryjnej – po to, by prowadziła własny „monolog na 38 bilionów osób". Ziemilski, poprzez przejście z pozycji pionowej do poziomej oraz operowanie metateatralnymi kontekstami (typu „teatr mój widzę najmniejszy"), każe postrzegać swoje ciało jako scenę, na/w której rozgrywa się osobny spektakl – wieloletniej choroby, determinującej funkcjonowanie całego organizmu. W tej perspektywie oddanie „głosu" jelitom jawi się nie jako gest kapitulacji, lecz próba przełamania społecznego tabu i „odkrywania siebie jako kogoś innego". Pytanie „jak to możliwe, że jestem mną?", które pada w trakcie przedstawienia, zachęca do fenomenologicznej redukcji i namysłu nad tym, co właściwie stanowi o człowieku, a uczynienie tak intymnej sfery, jaką są procesy fizjologiczne, materią spektaklu, poszerza go o polityczną wymowę. To, co dziwne i obce dla Ziemilskiego w nim samym, jest przecież codziennością wielu osób, zmagających się z podobnymi

problemami. Nadanie im reprezentacji i opowiedzenie o nich przez pryzmat autobiografii performera przesuwa temat choroby ze strefy tabu do obszaru widzialności i pozwala na nią spojrzeć w nowym świetle – jako doświadczenie, które bynajmniej nie jest jednostkowe.

Dziwne relacje

W tegorocznej odsłonie Teatru na Faktach istotny okazał się także namysł nad tym, co warunkuje relacje międzyludzkie i wpływa na sposób postrzegania drugiego człowieka. Łukasz Basiak, reżyser *Cudownych rodziców* (a także autor scenariusza, powstałego na podstawie wywiadów z osobami, które ukończyły proces psychoterapii, oraz z psychoterapeutkami) podjął się próby przełamania stereotypu, że mężczyźni nie mówią o swoich emocjach. Bohaterami przedstawienia uczynił trzech pacjentów (Jakub Giel, Przemysław Kozłowski, Tadeusz Ratuszniak) i psychoterapeutkę (Anita Balcerzak-Michalska), a osią dramaturgiczną – przebieg terapii. Wszystkie role męskie zostały poprowadzone w sposób przerysowany i groteskowy, co w tym przypadku nie jest wadą – hiperbola pozwala uwidocznić utrwalone w społeczeństwie przekonania na temat męskiej emocjonalności. Bohaterowie, choć świadomi, że potrzebują leczenia, nie chcą rozmawiać z terapeutką ani o przeszłości, ani o swoich odczuciach: gdy ona milczy, czekając na reakcje pacjentów, milczą wraz z nią; gdy każe położyć się na kozetce, biorą to za dziwactwo; gdy stwierdza, że któryś z nich „tworzy związek z matką” lub „pochodzi z patologicznej rodziny”, oburzają się. Jaki związek? Jaka patologia? Po co wracać wspomnieniami do dzieciństwa? Czy mężczyźnie wypada mówić o emocjach? Basiak umiejętnie rozkłada napięcia między dystansem bohaterów wobec terapii a stopniowym odkrywaniem przez nich, że konfrontacja z własnymi uczuciami i przeszłością przynosi im realną

korzyść. Bawi nas stereotypowość każdego z pacjentów i karykaturalność ich postaw, ale równocześnie przejmuje to, co ujawnia się pod powierzchnią żartu i przesady – historie rodzinnych traum i ran, które nie zdążyły lub nie mogły się zagoić. Doskonale tę dualność ukazują aktorzy, prowadząc postaci, które z jednej strony odpowiadają kulturowej figurze *macho*, a z drugiej stopniowo odsłaniają przed widzem kolejne warstwy wrażliwości.

Meltdown Małgorzaty Lech także skupia się na relacjach rodzinnych – z tą różnicą, że koncentruje się na więzach między kobietami: matką (Katarzyna Kopczyk) i jej dorosłą córką z zespołem Aspergera (Karolina Lichocińska). Spektakl powstał na bazie rozmów z rzeczywistymi odpowiednikami bohaterek (Agnieszką i Natalią), które pojawiają się w przedstawieniu pod własnymi imionami na wyświetlanym z projektora nagraniu. Akcja przedstawienia rozgrywa się na plaży, a jego struktura odpowiada logice wspomnienia – podczas rozmowy matki z córką powracają obrazy z ich przeszłości, dawne emocje i zaszłości. Każda z nich inaczej postrzega rzeczywistość i rolę tej drugiej, co staje się powodem wielu – często błahych, ale bolesnych – kłótni. Młodsza kobieta – jako osoba neuroróżnorodna – ma specyficzne przyzwyczajenia i potrzeby: bez przerwy słucha tej samej piosenki, zadaje dużo podobnych pytań, domaga się ciągłej uwagi, raz po raz wraca do tych samych kwestii, popadając w złość, gdy poczuje się nieodpowiednio potraktowana. Jej matka jest zmęczona niekończącymi się pytaniami, nie chce już opowiadać o nieobecnym w ich życiu mężu i ojcu, ma dość odnawiania starych traum. Obwinia się za problemy dziecka i zastanawia, czy popełniła jakiś poważny błąd. Relacja kobiet jest bardzo nieoczywista: pełna miłości, poświęcenia i głębokiego zrozumienia, ale też naznaczona wzajemnymi oskarżeniami; bliska, ale jednocześnie determinowana dążeniem obu stron do autonomii. Każda z bohaterek – tak

samo dla siebie „dziwna” w swym zachowaniu – skrywa przed sobą jakąś tajemnicę, a ich stopniowe ujawnianie organizuje logikę przedstawienia: matka odsłania się i opowiada o odkrywaniu w dojrzałym wieku własnej seksualności (w tym o płomiennym romansie z poznanym na Tinderze obcokrajowcem), a córka coraz śmielej mówi o nieudanej próbie samobójczej. Lech na poziomie scenariusza bardzo zręcznie manipuluje perspektywą, dzięki czemu tę samą historię wspólnego życia poznajemy z dwóch stron: neuroróżnorodnej córki i samotnej matki. Ich stosunki nie są łatwe, a każda rozmowa obnaża niespełnione i sprzeczne oczekiwania, ale *Meltdown* wybrzmiewa przede wszystkim jako poruszająca opowieść o miłości i poszukiwaniu akceptacji – tak w relacji rodzic–dziecko, jak i związkach romantycznych. Przedstawienie, bardzo wiarygodnie zagrane przez Kopczyk i Lichocińską, obnaża laurkowy obraz rodziny – pokazuje, że różnego rodzaju napięcia i konflikty nie są zaprzeczeniem bliskości i trwałej więzi, lecz ich rewersem, naturalną częścią.

Inny charakter relacji, choć także naznaczony głębokim uczuciem, przedstawia Krzysztof Kopka w spektaklu *Miłość w czasach zamętu*, do którego scenariusz opracował na podstawie wielu rozmów z migrantami i migrantkami. Głównymi bohaterami są Kolumbijczyk (Mateusz Zilbert) i Meksykanka (Lucyna Szeriok-Giel), którzy przyjechali do Polski w poszukiwaniu pracy i lepszego życia. Choć po przybyciu do Europy byli przekonani, że los się wreszcie do nich uśmiechnął i postawił na ich drodze samych dobrych ludzi (pośrednik pracy wydawał się pomocny i zaangażowany w udzielenie im wsparcia, a słuchający Vivaldiego kierowca – nader uprzejmy i kulturalny), to z czasem okazało się, że padli ofiarą oszustwa. Pracodawca (Marian Czerski) odebrał im dokumenty, przydzielił obowiązki inne niż te, które były obiecane, zmuszał do nadgodzin i przy każdej okazji okradał. Kontrapunktem dla zła, jakiego bohaterowie raz po raz

doświadczają w Polsce, jest ich wiara w sprawiedliwość (postać kreowana przez Zilberta uparcie powtarza: „jeśli przestrzegasz prawa, to prawo cię chroni") oraz rodzące się między nimi uczucie. Kopka, opowiadając o bezradności Kolumbijczyka i Meksykanki wobec sytuacji, które spotykają ich między innymi ze strony nieuczciwych pracodawców i systemu administracyjnego, przekonująco ukazuje doświadczenia wielu migrantów, pochodzących nie tylko z Ameryki Łacińskiej. Spektakl wybrzmiewa przez to jako głos w ich sprawie – pokazuje mechanizmy umożliwiające wyzysk, pozwala widzowi przyjąć inną perspektywę niż własna w ocenie swojego kraju i obowiązujących w nim praw, a także symbolicznie oddaje głos tym, którzy z wielu powodów nie mogą go zabrać.

***

W ramach czwartej edycji Teatru na Faktach zaprezentowano również dwa spektakle: *Szpiega z Krainy Głuchych* Edyty Kozub, Marka Śmietany i Lukasa Wojcickiego, recenzowanego – jeszcze jako czytanie performatywne – już w „Didaskaliach" oraz przypominający bardziej performans niż przedstawienie *Ay Kash/ □□ □□ / If Only* afgańskiego kolektywu Under the Starry Afghan Sky oraz Rachel Karafistan z Cosmino Theatre. Niezwykle ciekawym doświadczeniem wynikającym z oglądania niektórych omówionych realizacji jest możliwość porównywania ich ostatecznych wersji (o ile w teatrze można o takich mówić) z wcześniejszymi – pokazywanymi w ramach poprzedniej odsłony jako czytania (mam na myśli *Cudownych rodziców*, *Szpiega z Krainy Głuchych* czy *Meltdown*). Powtórne obcowanie z tymi samymi historiami, opowiedzianymi na nowo, w bardziej rozbudowany sposób, pozwala widzowi dostrzec to, co wcześniej mogło mu umknąć, a także zastanowić się nad procesami, jakim podlega scenariusz dokumentalny w drodze do pełnej inscenizacji.

Wydarzenia takie jak te przypominają, że teatr – w tym przypadku dokumentalny: nie zawsze powstający metodą verbatim, lecz niezmiennie skupiony na realnych problemach konkretnych osób i grup społecznych – potrafi zmieniać perspektywę oglądającego oraz uwrażliwiać na potrzeby i krzywdę drugiego człowieka. Wszystkie zaprezentowane przedstawienia i performanse stanowiły próbę wytrącenia odbiorcy z jego przyzwyczajeń i nakłonienia go do spojrzenia na dany problem z innej strony. Opowieści o wojnie i migracji w spektaklach teatru GAS zostały osadzone w przeżyciach wykonawców – podobnie jak relacja Ziemilskiego z choroby czy *Szpieg z Krainy Głuchych*. W pozostałych przedstawieniach aktorzy i aktorki stali się „powiernikami" historii innych osób – historii rzadko opowiadanych, z różnych powodów przemilczanych lub nieobecnych w mainstreamie. Działania polegające na nadawaniu widzialności pokrzywdzonym lub wykluczonym stały się zresztą immanentną cechą Teatru na Faktach – jakością, która wyróżnia wrocławski projekt i czyni go społecznie ważnym.

Wzór cytowania:

Bujny, Kamil, *Inny, nie dziwny*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2025, nr 189, https://didaskalia.pl/pl/artykul/inny-nie-dziwny.

Autor/ka

Kamil Bujny

Kamil Bujny – absolwent filologii polskiej, kultury i praktyki tekstu: twórczego pisania i edytorstwa oraz publikowania cyfrowego i sieciowego na Uniwersytecie Wrocławskim. Ukończył także dwuletnie Studium Języka i Kultury Litewskiej. Publikował m.in. w „Czasie Kultury", „Teatrze", „Didaskaliach", „Odrze" i „zakładzie.magazyn".

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/inny-nie-dziwny*