

Z numeru: **Didaskalia 191**

Data wydania: luty 2026

Źródło: <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/ludzkie-doswiadczenia>

/ FESTIWALE

## Ludzkie doświadczenia

Paweł Schreiber

Festiwal Prapremier w Bydgoszczy, 7-18 listopada 2025

Hasło przewodnie tegorocznego Festiwalu Prapremier w Bydgoszczy, „Wszystko, co ludzkie”, jest niezwykle szerokie i można by nim pewnie objąć większość historii teatru. Spośród zaproszonych spektakli właściwie tylko *Monga* Jéssiki Teixeira podejmuje tematy ściśle związane z definiowaniem granic człowieczeństwa – pozostałe opowiadają po prostu o różnych sferach ludzkiego doświadczenia. *Inkubator* dotyczy polityki i przemocy, *Tęsknię za domem* i *Helena* to opowieści o rodzinie, a *Lista uchybień* i *Pieśni piekarzy polskich* – o pracy. Chociaż tematyka jest tu różnorodna, można dostrzec pewien charakterystyczny wspólny mianownik. Wszystkie przedstawienia poruszają się na granicy bardzo szeroko pojmowanego teatru dokumentalnego – opierają się na doniesieniach medialnych (*Inkubator*), zbiorach wywiadów i historii mówionej (*Lista uchybień*, *Helena*), czy wreszcie – to trend dominujący – twórczym przetworzeniu własnych

doświadczeń w duchu autoetnografii (*Lista uchybień, Pieśni piekarzy polskich, Monga, Tęsknię za domem*).

*Inkubator* w reżyserii Olivera Frljicia był jednym z najbardziej oczekiwanych punktów festiwalu. Nic dziwnego – poprzedni spektakl chorwackiego reżysera na Prapremierach, pokazywana tam w roku 2016 *Nasza przemoc, wasza przemoc*, wywołał prawdziwą burzę medialną i polityczną, nie wspominając o dochodzeniu wszczętym przez prokuraturę. Rok później polskim teatrem wstrząsnęła warszawska *Kłątwa*, wyprzedzająca falę rozliczeń polskiego Kościoła katolickiego zapoczątkowaną przez *Tylko nie mów nikomu* braci Sekielskich. Frljić trzymał rękę na pulsie wydarzeń, wywoływał wielkie skandale, czasem wydobywał na wierzch kwestie, o których inni woleli nie mówić.

Punkt wyjścia *Inkubatora* jest podobny. Spektakl znowu obraca się wokół bieżących wydarzeń, które i boją, i budzą kontrowersje. Tym razem chodzi o izraelskie ludobójstwo w Palestynie, w szczególności zaś sytuację szpitala Al-Szifa, w którym ginęły leżące w inkubatorach noworodki. Jednak zanim spektakl przejdzie do Gazy, podkreśla najpierw swoją europejską perspektywę. Aktorzy po kolei się przedstawiają, czasem dodają dwa słowa o kontekście swojej pracy w teatrze albo osobistej historii. Atmosfera jest luźna, sypią się żarty i docinki, widownia trochę chichocze. Jedna z aktorek (Lina Akif) nagle zdobywa się na dość śmiałe wyznanie – w związku z tym, że przy porodzie zaplątała się w pępowinę, lubi być podduszana w trakcie seksu; jej słowo bezpieczeństwa to „Gaza”. Scena nagle przechodzi w skomplikowany układ choreograficzny – aktorzy zaczynają się wymyślnie torturować przy akompaniamencie piosenki Eden Golan *Hurricane*, którą Izrael próbował wygrać zeszłoroczny konkurs Eurowizji. Jest w tej scenie wszystko. Na powierzchni, jak często u Frljicia, bezczelne, prowokacyjne

zestawienie ludzkiego cierpienia z komiczną popkulturową trywializacją. W głębi – cała sieć znaczeń, od diagnozy wyobrażenia Europejczyków o cudzym bólu (punktem odniesienia dla tortur staje się seksualna zabawa – bo tylko takich tortur zdarza im się doświadczać), przez arogancję działań władz izraelskich na arenie międzynarodowej po gorzki komentarz na temat estetyzacji przemocy w kulturze.

Niestety, późniejszy tok spektaklu jest już banalniejszy i bardziej przewidywalny. Frljić próbuje dotykać problemu od najróżniejszych stron. Zobaczymy więc roześmianych żołnierzy izraelskich robiących sobie selfie na miejscu swoich zbrodni. Wysłuchamy dyskusji o tym, ile był wart propalestyński protest głodowy występującej w spektaklu aktorki Dragi Potočnjak; oczywiście część pozostałych aktorów będzie ją oskarżała o antysemityzm. Obejrzymy długą sekwencję smażenia mięsa na kebab w konwencji kulinarnego *show*, któremu towarzyszy analiza różnicy w między cenami mięsa Palestyńczyków i Izraelczyków oparta na proporcjach w historycznych wymianach więźniów i zakładników; apetycznie pachnący kebab trafi ostatecznie do jednego z widzów. Żadna z tych scen nie ma jednak lakoniczności i błyskotliwości zbliżonej do tej, która otwiera spektakl. Uśmiechnięte twarze żołnierzy są bardziej wstrząsające w mediach społecznościowych. W dyskusji na temat głodówki Potočnjak powtarzają się te same przerysowane argumenty, które pojawiają się w każdym poruszającym ten temat wątku na Facebooku czy X, a cała rozmowa wydaje się sztuczna i wymuszona, stwarzająca tylko pozory autentycznego sporu. Rozmowa o wartości palestyńskiego ciała obnaża izraelskie okrucieństwo, ale przeciągnięty ozdobnik w postaci smażenia mięsa i towarzyszących mu żarcików osłabia wymowę sceny, zamiast ją wzmacniać.

Finał spektaklu wydaje się kapitulacją – najpierw oglądamy komiczną scenę,

w której jeden wcześniak z Al-Szifa okazuje się przyszłym Edwardem Saidem, a drugi Hannah Arendt, następnie zaś przechodzimy do sądu odgrywanego przez całą obsadę wcześniaków nad Benjaminem Netanjahu. Odwołanie do Saida i Arendt jest w kontekście tematyki spektaklu do bólu oczywiste. W scenie procesu padają pytania w rodzaju „Ile dzieci zabiłeś? [...] Czy myślisz o swoich wnukach?”, sprowadzające rozmowę o izraelskim ludobójstwie do poziomu sentymentalnego banału. Takie podsumowanie wydaje się przede wszystkim świadectwem bezsilności. Frłjiciowi zdarzało się – tak jak w przypadku warszawskiej *Kłątwy* – wyprzedzać rzeczywistość społeczną i polityczną. W *Inkubatorze* chce za nią nadążyć i nie zawsze mu to wychodzi; spektakl próbuje szokować i poruszać, ale błędnie wobec fali obrazów, wiadomości i kłamstw, jakie możemy codziennie zobaczyć w naszych smartfonach. I może jeszcze jedno – język silnych emocji i radykalnych uproszczeń, którym zawsze posługiwał się teatr Frłjicia, nie działa już tak jak kiedyś. Dzisiaj najlepiej posługują się nim niezliczone propagandowe profile w mediach społecznościowych, których racją bytu jest już nie budowanie wspólnot, a ich widowiskowe rozbijanie. Trudno dziś takim skompromitowanym językiem upominać się o empatię.

Tytuł performansu Jéssiki Teixeiry *Monga* odnosi się do klasycznej brazylijskiej sztuczki cyrkowej, w której dzięki odpowiedniemu wykorzystaniu gry światła i lustra piękna kobieta uwięziona w klatce wydaje się zmieniać w goryla, ku przerażeniu zgromadzonej widowni. Teixeira nadaje jej dodatkowy kontekst, łącząc ją z historią Julii Pastrany, urodzonej w roku 1834 Meksykanki, która chorowała na hipertrichozę i całe życie była traktowana jako „najbrzydsza kobieta na świecie”. jarmarczna atrakcja w amerykańskich *freak shows*. Po śmierci Pastrana na polecenie męża (dla którego stanowiła główne źródło dochodów) została zmumifikowana, a kolejni nabywcy mumii wystawiali ją aż do lat siedemdziesiątych XX wieku.

Kiedy spektakl się zaczyna, Teixeira wychodzi do widzów właśnie jako kobieta-małpa, dziwowisko dla gawiedzi – naga, w tandetnej masce goryla na twarzy. Nie ma się gdzie ukryć, bo widownia otacza ją z trzech stron. Ale ukrywać się nie zamierza. Od razu przechodzi do konfrontacji i odwrócenia domyślnej hierarchii – to nie publiczność gapi się na nią, tylko ona na publiczność. Podchodzi do pierwszych rzędów i patrzy z bliska w oczy kolejnym osobom, miejsce za miejscem. Na niektórych twarzach widać zakłopotanie i dezorientację.

Taki konfrontacyjny początek okazuje się, wbrew pozorom, świetną formą przełamania lodów – kiedy Teixeira zdejmie maskę i zacznie swobodnie rozmawiać z widzami, resztki zakłopotania szybko znikają. Powstaje bezpieczna przestrzeń, w której przy granej na żywo muzyce można porozmawiać o wszystkim. Na przykład o tym, jak widzowie wyobrażają sobie swoje życie w wieku stu lat. Jak ludzie reagują na odmienność i cudze cierpienie. Jak może wyglądać niebo nie dla tych, którzy mają wszystko, tylko dla tych, którym czegoś brakuje. Jest też opowieść o Julii Pastranie, która nie była ani jarmarczną atrakcją, ani najbrzydszą kobietą na świecie, tylko wybitną artystką-performerką, o której talencie świat zapomniał przez jej odmienność.

Nagość performerki i jej nienormatywne ciało nie mają już w sobie nic z atrakcji dla podglądaczy – są fundamentem bezpiecznego środowiska, w którym widzowie nie boją i nie wstydzą się rozmowy, czasem nawet bardzo osobistej, kiedy mówią o swoich nadziejach czy lękach. Teixeira nie poucza nawet, kiedy uczy – na przykład w sytuacjach, w której widzowie udają, że nie dostrzegają jej odmienności. Rozmowie towarzyszy grana na żywo muzyka, w której rytm tańczy nawet obecna na scenie tłumaczka polskiego języka migowego. W kręgu otaczającym Teixeirę tworzy się niezwykła

wspólnota. Performerka nadaje jej zaskakujący religijny kontekst, stwierdzając, że wierzy w transformacyjną moc teatru, po czym dodaje: „oto wielka tajemnica wiary”. Końcowym owocem tej utopijnej przemiany, przełamującej bariery językowe, kulturowe i granicę między widownią a sceną jest wspólny taniec. Widzowie wstają z krzeseł i dołączają w nim do performerki.

Zakończenie to kubel zimnej wody. Gasną światła, a zza sceny rozlega się szarpanie krat i wściekły ryk nadzorcy: „Uspokój się, Monga!”; piękny sen Julii Pastrany o ludzkiej wspólnocie zostaje zburzony przez brutalną rzeczywistość klatki, w której ją uwięziono, uznając ją za istotę pozostającą na granicy człowieczeństwa. Kiedy światło ponownie się zapala, zdezorientowani widzowie wciąż stoją na scenie, ze wspomnieniem utopii, której na chwilę doświadczyli.

*Tęsknię za domem* z radomskiego Teatru Powszechnego to inscenizacja tekstu Radosława Maciąga, który zdobył w roku 2024 Gdyńską Nagrodę Dramaturgiczną, w reżyserii autora. Dramat jest opowieścią o gorzkim powrocie młodego artysty, Macieja, z wielkiego miasta do domu rodzinnego na wsi i do rodziny zmagającej się z trudnymi do zniesienia problemami – ojciec jest alkoholikiem po próbie samobójczej, babcia ma zaawansowaną demencję, znerwicowana matka zbudowała sobie strategię przetrwania na bazie ataków na pozostałych członków rodziny. Młodsze pokolenie też z trudem sobie radzi – zgorzkniały brat Macieja zdaje sobie sprawę z całkowitego braku perspektyw życiowych (które jego starszemu bratu się trafiły), a jego żona kryje swój ból za fasadą fałszywej potulności.

Dominika Nikiel stawia w scenografii na realizm posunięty tak daleko, jak to

tylko możliwe – od pokrywających ściany tapet i boazerii, przez dziesiątki bibelotów na meblościance, po naklejone na drzwiach serduszka WOŚP z kolejnych lat. Jest nawet kaloryfer pod oknem – ale nie ma sufitu. Ten natłok szczegółów daje specyficzny efekt, zawieszony między rzeczywistością polskiej prowincji a jej muzealną rekonstrukcją na potrzeby miejskiej widowni. Spektakl funkcjonuje podobnie. Bardzo chce być autentyczny, ale cały czas wyczuwa się w nim nutę sztuczności. Postaci są zbudowane z wyrazistych stereotypów, poza które rzadko wykraczają. Czasem to nie przeszkadza, jak w przypadku postaci Matki, którą Izabela Brejtkop gra (wspaniale!), nawiązując do świetnej roli Marzeny Kipiel-Sztuki w *Świecie według Kiepskich*. Czasem stanowi większy problem – postaci Macieja i ojca, które aż się proszą o wielowymiarowość, są napisane i grane według uproszczonych schematów. Stołeczny pięknoduch Maciej (Filip Łannik), który zaznał lepszego świata, poucza rodzinę na przemian żargonem psychoterapeutycznym i buddyjskim. Ojciec cały czas narzeka i pomrukuje, a Piotr Kondrat gra go ze specyficzną mieszanką ociężałości i patosu, która dodatkowo tę postać usztywnia.

Te proste schematy sprawdzają się w pojedynczych scenach, ale kiedy emocjonalny ciężar fabuły narasta, nie są w stanie już go udźwignąć. Pomysł Macieja, żeby pocieszyć ojca prezentem w postaci papugi, wypada nie przejmująco, a komicznie. Najslabiej działa scena finałowa, w której Maciej odbiera telefon ze szpitala i zamiast powiedzieć pozostałym członkom rodziny, jaki jest stan ojca po kolejnej próbie samobójczej, zaczyna ich pouczać – tu na pierwszy plan wychodzi nie rodzinny kryzys dający nadzieję na przyszłość, tylko zadufanie w sobie i okrucieństwo głównego bohatera.

Wątek powrotu do bolesnych historii rodzinnych jest również tematem spektaklu *Helena* w reżyserii Magdaleny Dąbrowskiej, ale tu stosunek do

nich jest zupełnie inny. Punktem wyjścia jest historia mówiona – wspomnienie nagrane przez babcię reżyserki, Helenę Wiktorię Dąbrowską. Opowiada ona o swojej młodości, zaaranżowanym małżeństwie z niemal obcym człowiekiem, procesie przywiązywania się do niego, wreszcie przedwczesnej śmierci męża i samotności, która po niej przyszła. Nawet o najcięższych doświadczeniach mówi po latach ze spokojem i czułością, czasem z nutą humoru. Spektakl jest konsekwentnie poprowadzoną ilustracją relacji starszej kobiety; zespoleni z lalkami aktorzy milczą, odgrywając tylko gestami opisywane w tekście sytuacje. Pomysł na stworzenie spektaklu lalkowego ściśle opartego z jednej strony na dokumencie historycznym, a z drugiej na osobistej historii rodzinnej jest bardzo ciekawy, ale realizacja nie zawsze w pełni wykorzystuje jego potencjał. Najciekawsze są te rzadkie momenty, w których lalki zyskują autonomię, wyrazistym ruchem odrywają się na chwilę od dobiegającego z głośników tekstu albo są w stanie przez chwilę funkcjonować z nim na równych prawach. To spore wyzwanie, bo i osobowość mówiącej, i jej wspomnienia są na tyle absorbujące, że warstwie scenicznej trudno wyrwać się z roli tła.

Bardzo ciekawy jest sceniczny pomysł Dąbrowskiej na śmierć – aktorzy odrywają się od lalek i odkładają je na bok. Obrazem duszy staje się ciało. W finałowej scenie przedstawiającej odejście babci dwoje ludzi, najpierw rozdzielonych przez śmierć, a po latach przez nią połączonych, obejmuje się i tańczy za półprzezroczystą zasłoną. Mogłaby to być scena nieznośnie sentymentalna, ale na szczęście uzupełnia ją *Puściła po stole swawolący wianek* Leśmiana w przejmującym wykonaniu Andrzeja Struga. „Już mnie nie ma nigdzie i nigdy nie będzie!” – „Nie ma ciebie nigdzie, bo już jesteś wszędzie”.

*Lista uchybień* to spektakl o pracownikach instytucji kultury przygotowany przez nich samych. Twórcy ze Stowarzyszenia Pedagogów Teatru przeprowadzili z przedstawicielami środowiska szereg wywiadów, z których wyłania się bardzo gorzki obraz zderzenia idealistycznych marzeń o pracy dla dobra ogółu z najróżniejszymi przeszkodami, od wszechobecnego mobbingu i trudnych realiów finansowych po żargon pełen haseł o dostępności i otwartości, *de facto* pokrywający bezczynność, biurokratyczny zamęt i próby dyscyplinowania pracowników. Scenografia przypomina siłownię, spektakl otwiera scena, w której Iga Dziegielewska, Karolina Pluta i Łukasz Wójcicki biegną przez kilkanaście minut w miejscu, najpierw szczerząc się w uśmiechach, a potem ciężko dysząc z wycieńczenia. To celna synteza tego, o czym spektakl będzie opowiadać: ekstremalnym wysiłku, który jednocześnie nie pozwala posunąć się do przodu. Odpowiedzią na takie realia jest bezsilna wściekłość – centralne miejsce na scenie zajmuje duży worek treningowy, ale uderzanie w niego też nie przynosi ulgi. W zakończeniu pojawia się postulat radykalnej zmiany – zamknięcia instytucji, w której działają bohaterowie. Finałowa piosenka, śpiewana razem z publicznością, to jednocześnie kapitulacja i katharsis: „Nie będzie udowadniania, że damy radę. Odmawiam i czuję satysfakcję. Cieszę się, że nie mogłam ci pomóc”.

*Pieśni piekarzy polskich* Mariusza Gołósza to również tekst o pracy i wściekłości. Duet piekarzy zatrudnionych w eleganckiej piekarni wścieka się na wymuszającego nadgodziny szefa, na wiecznie bajerującego klientów sprzedawcę, na coraz dziwniejsze pomysły na wypieki (bo zwykły chleb już snobistycznego klienta nie interesuje) – a przede wszystkim na pracę w warunkach narzucanych przez dojrzały kapitalizm w modnej dzielnicy modnego miasta.

W telewizyjnej adaptacji *Pieśni* wybuchów emocji piekarzy jest sporo. W pokazywanej na Prapremierach inscenizacji w reżyserii Piotra Polaka piekarze (Jan Sobolewski i Michał Surówka) okazują się zaskakująco spokojni. Zamiast pracować przy cieście, pochylają się nad konsolą – są przede wszystkim didżejami, dającymi właśnie koncert na żywo. Ich kwestie są, zwłaszcza na początku spektaklu, ściśle dopasowane do ścieżki muzycznej i wypowiedziane nienaturalnymi, często cyfrowo modyfikowanymi głosami. Sprzedawczyni (Ewelina Pankowska) i szef (Piotr Polak) z przejęciem opowiadają o wzlotach i upadkach piekarni, a piekarze odpowiadają na to radykalnym dystansem. Chociaż są fundamentem piekarnianej maszyny, jednocześnie nie chcą stać się jej częścią.

Bunt piekarzy pojawia się po całej fali radykalnych i widowiskowych rebelii młodych przeciwko porządkowi świata, od ruchu Oburzonych, przez Czarny Protest, po Extinction Rebellion. Po każdej z nich przychodził czas wyczerpania, w którym brakowało sił, motywacji i nadziei na zmianę. Piekarze są właśnie w takim momencie. Nie chcą zmieniać świata. Pozostaje im tylko osobista frustracja i prosty gest symbolicznego nieposłuszeństwa – żądanie, żeby pracodawca pozwolił im na swobodne słuchanie hip-hopu w miejscu pracy. Przez to pozostają w swojej własnej przestrzeni, sterylnie oddzielonej od biznesowych ambicji sprzedawczyni i szefa.

Bezpieczny kokon ostatecznie pęka wraz ze zniknięciem jednego z piekarzy. Drugi najpierw słyszy przerażający głos niewidocznego pieca, który próbuje go przekonać, że jego kolega jest w środku, a potem rozmawia z byłym szefem, który mu tłumaczy, że żadnego kolegi nigdy nie było. Piekarz jest w takiej samej sytuacji, co ponad ćwierć wieku wcześniej przytłoczony systemem dobrobytu narrator *Fight Clubu* – tyle tylko, że nie będzie próbował zniszczyć świata, a sam zostanie przez niego zniszczony. Michał

Surówka świetnie rozgrywa przejście od budowanego z początku muzyką dystansu do obrazu samotności i zagubienia. Szef analizuje jego frustracje i marzenia, kończąc wywód prostym, nie pozostawiającym nadziei „A wtedy znikasz”. Przecież klienci przychodzący do piekarni widzą chleb na półkach, ale nie piekarza. Kto wie, czy on w ogóle istnieje. Może największą supermocą kapitalizmu jest zdolność do usuwania stojących za produktem doświadczeń, a potem też ludzi, którzy je przechodzili, tak, jakby ich nigdy nie było.

Wzór cytowana:

Schreiber, Paweł, *Ludzkie doświadczenia*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2026, nr 191, <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/ludzkie-doswiadczenia>

## Autor/ka

**Paweł Schreiber** – doktor nauk humanistycznych, adiunkt w Katedrze Literatur Anglojęzycznych Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy, specjalista w zakresie współczesnego dramatu brytyjskiego. Badacz i krytyk gier wideo, członek rady programowej fundacji Indie Games Polska.

---

**Źródło:** <https://didaskalia.pl/arttykul/ludzkie-doswiadczenia>