didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 191**
Data wydania: luty 2026
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/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 Teixeiry podejmuje tematy ściślej 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 *Klątwa*, 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 bolą, 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 Binjaminem 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. Frljiciowi zdarzało się – tak jak w przypadku warszawskiej *Klątwy* – wyprzedzać rzeczywistość społeczną i polityczną. W *Inkubatorze* chce za nią nadążyć i nie zawsze mu to wychodzi; spektakl próbuje szokować i poruszać, ale blednie 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 Frljicia, 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 świateł 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 wystawali 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 kubeł 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. Najsłabiej 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 Dzięgielewska, 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 Gołosza 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 konsoletą – są przede wszystkim didżejami, dającymi właśnie koncert na żywo. Ich kwestie są, zwłaszcza na początku spektaklu, ściśle dopasowane do ścieżki muzycznej i wypowiadane 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 hiphopu 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 cytowania:

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

Autor/ka

Paweł Schreiber

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/artykul/ludzkie-doswiadczenia*