didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 195**
Data wydania: październik 2026
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/fakty-partycypacji

/ FESTIWALE

Fakty partycypacji

Justyna Kowal

V Festiwal Teatru na Faktach „Poziom zero”, Instytut im. Jerzego Grotowskiego we Wrocławiu, 11–14 czerwca 2026

Festiwal Teatru na Faktach na stałe wpisał się w kalendarz wydarzeń organizowanych przez Instytut im. Jerzego Grotowskiego. Tegoroczna, piąta już odsłona była jedną z najbardziej rozbudowanych ze wszystkich dotychczasowych edycji: na cztery festiwalowe dni złożyło się osiem spektakli, osiem czytań performatywnych, sześć paneli dyskusyjnych i pięć wydarzeń towarzyszących. Poetykę festiwalu wyznacza – co oczywiste – pojęcie „faktu”, problem sztuki jako dokumentu, próba performatywnego zmierzenia się z ideą prawdy absolutnej i strategie teatralnego odzwierciedlania lub kreowania rzeczywistości. Podtytułem, czy raczej hasłem przewodnim tegorocznej edycji był „poziom zero” – metafora z zakresu inżynierii, oznaczająca wysokość nad poziomem morza (równą długości ludzkiej stopy), chroniącą fundamenty przed przypadkowym zalaniem. Parafrazując słowa Jakuba Tabisza, kuratora festiwalu: poziom

zero w teatrze dokumentalnym oznacza dotarcie do źródła i niemożliwe do zrealizowania pragnienie uchwycenia prawdy (2026). W pragnieniu tym kryje się coś, co Hayden White widział w różnicy pomiędzy wynalezieniem (*invent*) wydarzenia i odkryciem (*discover*) faktu: wynalezione wydarzenia, te czyste poziomy zero, w procesie konstruktywistycznej interpretacji przekształcają się w odkryte fakty (zob. Domańska, 2000, s. 12). Wspominam tutaj White'a, by podkreślić istotny lejtmotyw, który wyłonił się mimochodem w piątej edycji Festiwalu Teatru na Faktach – przetwarzanie dokumentalnych poziomów zero w fakty nie tylko artystyczne, ale przede wszystkim społeczne. Niepisanym hasłem przewodnim mogłaby być „partycypacja", rozumiana na kilka sposobów: jako niwelowanie granicy pomiędzy performerami i widownią oraz aktywne uczestnictwo tej drugiej w spektaklu, społeczne zaangażowanie wypowiedzi artystycznej i chęć realnej zmiany rzeczywistości, a także dążenie organizatorów festiwalu do maksymalnej dostępności wydarzeń i dobrostanu wszystkich uczestników.

Traktowanie widza jako pełnoprawnego uczestnika spektaklu lub nawet postawienie go w pozycji uprzywilejowanej w procesie decyzyjnym uwidoczniło się w najciekawszym wydarzeniu – otwierającym festiwal spektaklu *7 pudełek* Tomasza Borczyka i Carlosa Tuñona, będącym autobiografią opowiedzianą poprzez zwrot ku rzeczom. Borczyk, jako reżyser i główny performer, dzieli się swoją historią, w której centrum jest wyprowadzka z Polski do Hiszpanii na studia aktorskie. Przedmioty gromadzone przez dzieciństwo i nastoletniość zostały spakowane przez jego rodziców, umieszczone w siedmiu kartonowych pudłach i oddane do magazynu. Status owych przedmiotów jest niejasny, zarówno dla widowni, jak i dla samego Borczyka – nie wiadomo, czy są to bezwartościowe szpargały, czy uświęcone pamiątki przeszłości. Nie wiadomo, co z tymi rzeczami zrobić, nie wiadomo, jaka doza sentymentalizmu i zbieractwa kryje

się w performerze oraz w uczestnikach wydarzenia. Choć każde widowisko teatralne nosi w sobie zalążek jednorazowości, w przypadku projektu Borczyka i Tuñona aspekt ten ma istotne znaczenie – spektakl ma być zagrany tylko siedem razy, za każdym razem performer z udziałem widowni ma pozbywać się jednego pudła (podczas festiwalu odbyła się „premiera", co oznacza, że wspólnie dokonaliśmy wstępnej selekcji i wyrzuciliśmy pudło pierwsze). Widzowie postawieni są przed wyborem już na początku spektaklu – autobiograficzna opowieść Borczyka, poprzedzająca działania z rzeczami, składa się z siedmiu epizodów, a zadaniem uczestników jest wyeliminowanie jednego z nich za pomocą kart do głosowania. Następnie Borczyk na scenie dzieli się kulisami narodzin pomysłu na spektakl, historią odysei siedmiu pudełek, swojego dzieciństwa, okresu studiów aktorskich w Madrycie i powrotu do Polski (wszystko to okraszone jest zdjęciami i materiałami wideo z prywatnego archiwum). Borczyk daje się poznać na tyle, na ile to możliwe w ciągu kilkudziesięciominutowego spotkania, co sugeruje uczestnikom, które przedmioty chciałby zachować. Po prywatnej narracji następuje selekcja: wszystkie przedmioty zostają wyciągnięte z siedmiu pudeł i rozłożone na scenie Centrum Sztuk Performatywnych Piekarnia. Jest to wszystko, czym człowiek obrasta przez lata i tylko z wiadomych sobie powodów od razu nie wyrzucił przy przeprowadzce: książki, płyty, zeszyty, rysunki i plany lekcji z podstawówki, zdjęcia, bilety z koncertów, zabawki, drobiazgi o niewiadomym przeznaczeniu i statusie. Widzowie mają kilkadziesiąt minut, by swobodnie krążyć pomiędzy rzeczami, wziąć każdą do ręki. Gest Borczyka, by wystawić ten magazyn pamięci na widok publiczny, oscyluje pomiędzy odwagą a ekshibicjonizmem i wytrąca uczestnika z roli obserwatora – wszak zadanie polega na rozgrzebywaniu cudzej intymności. Jednocześnie buduje wspólnotę ludzkiego doświadczenia – chyba każdy ma w domu szufladę takich szpargałów z przeszłości. Po tym gruntownym

rekonesansie następuje kilka tur eliminacji przedmiotów, każda według innych zasad, aż do momentu, w którym magazyn pamięci zmniejszy się z siedmiu do sześciu pudeł. Przedmioty o statusie „resztek z resztek” (które nie zmieściły się do finałowych sześciu pudeł i dalej leżą scenie) pozostają do dyspozycji uczestników – można je zabrać do domu. W spektaklu pojawia się także wątek, który umieszcza ten intymny zwrot ku rzeczom w posthumanistycznym kontekście, i to dosłownie: jaka sprawczość czeka przedmioty „po człowieku”, te wszelkie „ruchomości”, które zostawiamy po śmierci? Borczyk przeprowadza na scenie symulację rozmowy z prawnikiem, pełną objaśnień zasad dziedziczenia, spadków i testamentów. Archiwum rzeczy odcięte od swojego twórcy zmienia właściciela, który po raz kolejny przypisuje im wartość lub tej wartości im odmawia. Zakończenie spektaklu nie tylko pozostawia Borczyka ogołoconego z jednej siódmej przeszłości, odsuwa także wagę gromadzenia materialnego archiwum i przenosi punkt ciężkości na pamięć ciała i znaczenie gestu. W czasie spektaklu performer dzieli się jednym ze swoich ulubionych wspomnień z dzieciństwa, fragmentem domowej rutyny. „Babuleńka” to stan bezpieczeństwa i błogości, kiedy to po kąpieli mama otulała go całego ręcznikiem. W finale Borczyk wchodzi nago do kartonowego pudła, a jego matka pojawia się na scenie, by okryć go wielkim ręcznikiem w Pokemony. Z tego działania bije rozbrajająca czułość i pewnego rodzaju emocjonalna rekompensata dla uczestników, którzy przez kilkadziesiąt poprzednich minut okradali performera ze wspomnień i naruszali granice jego intymności; w zamian za to dość instrumentalne obchodzenie się z przeszłością performera widz doświadcza ciepłego pocieszenia.

Nieco inaczej postrzeganą partycypacją widzów charakteryzował się wykład performatywny *Good Waves Only* Agi Błaszczak i Pawła Bernadowski z

Teatru Ochoty w Warszawie. Na kameralnej scenie Teatru Laboratorium odbył się wykład w prawdziwym tego słowa znaczeniu, bez otoczki teatralnego usztucznienia i kreacji nowej rzeczywistości. Bernadowski opowiada uczestnikom historię słynnego wieloryba 52, okrzykniętego „najbardziej samotnym wielorybem na świecie”; ze względu na wydawane przez siebie dźwięki o częstotliwości pięćdziesięciu dwóch herców nie jest w stanie skomunikować się z żadnym przedstawicielem swojego gatunku. Wykład to historia obsesji, by nawiązać kontakt z samotnym ssakiem; Bernadowski prezentuje widzom skonstruowany przez siebie syntezator wielorybiej mowy, eksperymenty dźwiękowe z użyciem mikrofonów i rozchodzących się na wodzie fal, korespondencję mailową ze światowej sławy oceanografem, a nawet wideoreportaż (sprawnie zmontowany, jedyny oczywisty przebłysk fikcyjności) ze swojej wyprawy na Florydę, u której brzegów walczył ze sztormem podczas poszukiwania wieloryba. Historia morskiego olbrzyma staje się metaforą otwierającą dyskusję o ludzkiej samotności, nazywanej plagą XXI wieku. Bernadowski wręcza uczestnikom listy samotnych jednostek skierowane do wieloryba 52, które są wyrazem międzygatunkowego współodczuwania, w finale spektaklu zgromadzeni słyszą z radioodbiorników opowieści ludzi w różnym wieku o ich doświadczeniu osamotnienia. Akcję performera można odczytywać jako rodzaj przeciwdziałania problemowi, któremu poświęcił godzinny wykład – wspólnotowy charakter tego parateatralnego namysłu nad samotnością zadziałał jak chwilowe remedium.

Partycypacja rozumiana jako sceniczne zabieranie głosu, czy raczej bycie głosem w imieniu grup społecznie zmarginalizowanych objawiła się najmocniej w dwóch spektaklach: *Royberkach* Leny Witkowskiej oraz w *Szpiegu z krainy Głuchych* Edyty Kozub, Marka Śmietany i Lukasa

Wojcickiego. Obydwa wydarzenia łączyła także podobna poetyka koncepcji scenicznej, wyraźne umuzycznienie czy nawet „ukoncertowienie". Opierało się ono na konwencjach gatunków powszechnie kojarzonych z buntem i ekspresją outsiderów: w przypadku *Royberek* był to punk rock i muzyka elektroniczna, w *Szpiegu* – rap.

Osoby performerskie w *Royberkach* (Marika Bocewicz, Marta Wołczecka, Weronika Siwicka, Joanna Bielawska i Lena Witkowska) wykonują na scenie pieśń oporu z powracającym refrenem „Nie ma tego złego, co by nas nie obeszło"; wypowiadają się w imieniu tych, których podstawowe prawa obywatelskie są łamane. Wspominanym wcześniej „poziomem zero" są materiały zebrane dzięki poznańskim ruchom społecznym, między innymi Inicjatywie Pracowniczej i związkom lokatorskim. Jest to więc narracja o poszerzaniu pola widzialności i upodmiotowieniu. Bohaterkami koncertu, tytułowymi royberkami, są pracownice niemedyczne szpitali i żłobków, osoby pracujące w magazynach Amazona, opiekunki seniorów i aktywistki lokatorskie. Uznanie budzą umiejętności wokalne i multiintrumentalizm osób performerskich; łatwość, z jaką wymieniają się instrumentami i partiami wokalnymi sprawia, że to po prostu dobry koncert. W bardzo atrakcyjną dla ucha formę ubrano palący problem społeczny, dlatego można odnieść wrażenie, że Witkowska dokonała czegoś, co udało się wcześniej chociażby Tomaszowi Lipińskiemu, Grzegorzowi Ciechowskiemu czy Jackowi Kaczmarskiemu – zrobić protest song, który jest jednocześnie przebojem.

Twórcy *Szpiega z krainy Głuchych* również określili spektakl mianem protest songu, który „łączy słowo, muzykę oraz język migowy, tworząc wielogłosową opowieść o tożsamości i prawie do własnego głosu". Forma działania performatywnego jest ekstremalnie inkluzywna i dostosowana do egalitarnego odbioru – podczas gdy Lukas Wojcicki rapuje werbalnie, Marek

Śmietana (performer, lektor polskiego języka migowego i aktywista, którego doświadczenia są jedną z głównych kanw spektaklu) rapuje w języku migowym. Z protest songu wyłania się narracja o przerażającej rzeczywistości osób Głuchych i słabosłyszących, wypełnionej dyskryminacją i brakiem zrozumienia ze strony dominującej kultury słuchu. W jaki sposób wezwać karetkę do umierającego ojca, skoro na pogotowie trzeba zadzwonić? Jak nawiązać znajomości w nowej pracy i wyjść z kolegami na drinka, skoro nikt nie miga? Jak to możliwe, że w Polskiej Radzie Języka Migowego nie ma żadnej osoby Głuchej? Jak odnaleźć swoje miejsce w społeczeństwie, będą osobą Głuchą i LGBTQ+? Manifestacja *deaf power* oczekuje od uczestników tylko i aż „bycia dobrym sojusznikiem" i „więcej zrozumienia". Trzeciego dnia festiwalu wraz ze *Szpiegiem z krainy Głuchych* na scenie Centrum Sztuk Performatywnych Piekarnia pokazano także spektakl Małgorzaty Lech *Meltdown*, intymną opowieść o neuroróżnorodności i reprezentacji osób atypowych w sztuce. Spektakle w programie festiwalu rozdzielała inspirująca dyskusja zatytułowana *Dlaczego w szkole teatralnej nie ma głuchych?* z udziałem Marka Śmietany, a także przedstawicieli osób neuroatypowych.

Dyskusja jest jednym z elementów przemyślanej strategii Instytutu im. Jerzego Grotowskiego i działań specjalistki do spraw dostępności Magdaleny Mądrej, które prowadzą do kolejnego modelu partycypacji – inkluzywnego dostępu do kultury. Miejsca festiwalowe zostały dostosowane do potrzeb osób z niepełnosprawnością ruchową. Każdy spektakl i czytanie performatywne poprzedzał audiowstęp, każdemu wydarzeniu (łącznie z dyskusjami) towarzyszyła audiodeskrypcja i tłumaczenie na polski język migowy oraz możliwość wypożyczenia słuchawek wygłuszających. W Centrum Sztuk Performatywnych Piekarnia znajdował się pokój wyciszeń, umożliwiający odpoczynek i odcięcie od nadmiaru bodźców. Większość

wydarzeń odbywała się w intensywnie propagowanej przez Instytut im. Grotowskiego formule zrelaksowanego odbioru, pozwalającej na opuszczenie sali teatralnej w dowolnym momencie i swobodny powrót. To wszystko sprawia, że V Festiwal Teatru na Faktach stał się aktem społecznej solidarności, poszerzania widzialności i dbałości o reprezentację.

Program trzech pierwszych dni festiwalu uzupełniały także spektakle: *Inwazja* Aliny Kostiukovej, *Chłopaki. Prawo głosu*kolektywu Kobietostan i Weroniki Fabich oraz *Czarna skrzynka* Ady Tabisz. Na szczególną uwagę zasługuje ostatni projekt, poświęcony postaci wybitnej poetki Urszuli Kozioł, a jednocześnie niezwykle ważny z punktu widzenia lokalnej pamięci teatralnej. Kozioł przez wiele lat związana była z wrocławskim Teatrem Kalambur, na scenie występuje także aktorka Kalambura – Krystyna Krotoska, która prowadzi dialog z nagranym w przeszłości głosem Kozioł. Spektakl jest ascetyczny, a mimo to ciekawy formalnie, trochę duchologiczny, jakby zaprojektowany na potwierdzenie tez Marvina Carlsona z jego książki *The Haunted Stage. The Theatre as Memory Machine* (2003) – teatr jest prawdziwą machiną pamięci, ożywa poprzez nawiedzanie ciała aktora. Obecność Krotoskiej na scenie jest właściwie podwójnym peformansem i palimspestowym gestem powtórzenia; na prywatny wymiar rozmów z Kozioł nakłada się metateatralna opowieść o grze aktorskiej, powrocie nie tyle do konkretnych ról teatralnych, ile raczej do roli „aktorki Kalambura" i „wcielania się" poza czasem.

Ostatni dzień festiwalu to tradycyjnie półmataron-konkurs czytań performatywnych; najlepsze czytania zostaną w przyszłym roku przekształcone w pełnowymiarowe spektakle. Jury w składzie: Dorota Brauntsch, Bartosz Panek, Roman Pawłowski-Felberg, Alina Szeptycka i Wojtek Ziemilski przyznało główną nagrodę czytaniu *…..obierania…..* Moniki

Rak, Agnieszki Magłowskiej i zespołu Kobiecego Zakładu Pracy. Czytanie o terapiach „leczenia z homoseksualizmu” podporządkowywało narrację metaforze obierania ziemniaków – obierać można na różne sposoby, tak jak kochać można na różne sposoby, a efekt jest przecież ten sam. Wśród tegorocznych laureatów znalazły się także: *MWK* Aliny Kostiukovej (Nagroda Publiczności), *Dać się porwać* (czytanie Olka Młyńskiego, Grzegorza Grecasa, Bartosza Kułagowskiego, Piotra Miszteli, Mateusza Zilberta i Anastazji Kowalskiej, laureat Nagrody Radia Wrocław Kultura) oraz *Ruda wiewiórka* Uliany Sharhaevej, Victorii Yegorovej i Chasii Korniewej (wyróżnienie Pełnomocniczki Prezydenta Wrocławia ds. Równego Traktowania).

Piąta edycja Festiwalu Teatru na Faktach wypracowała własny, unikatowy model partycypacji i przekształciła fakty artystyczne w fakty społeczne. Potwierdziła także, że – pomimo zrealizowanych w ciągu ostatnich kilku lat dziesiątków spektakli i czytań performatywnych – teatr w dalszym ciągu otwarty jest na poszukiwania odpowiednich form na zmagania z rzeczywistością.

Wzór cytowania:

Kowal, Justyna, *Fakty partycypacji*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2026, nr 195, https://didaskalia.pl/pl/artykul/fakty-partycypacji.

Autor/ka

Justyna Kowal

Justyna Kowal – doktora nauk humanistycznych, teatrolożka i literaturoznawczyni, pracowniczka Zakładu Teorii Kultury i Sztuk Widowiskowych w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego. Jej zainteresowania badawcze oscylują wokół szeroko

pojętego teatru *non-fiction* i problemu pamięci w teatrze. Współredaktorka tomu *Teatr zaangażowany w Polsce i na świecie. Wrocławski Zeittheater* (2021) i *Między filmem a teatrem III. Na granicy: środkowoeuropejska przestrzeń kulturowa* (2022). Współpracuje z Zakładem Narodowym im. Ossolińskich i Muzeum Pana Tadeusza we Wrocławiu; kuratorka wystawy *Dziady. Przejście* (2023) poświęconej najważniejszym inscenizacjom *Dziadów* Mickiewicza.

Bibliografia

Tabisz, Jakub, *Poziom zero* [tekst kuratorski], https://grotowski-institute.pl/wydarzenia/poziom-zero-tekst-kuratorski/ [dostęp: 27.07.2026].

Domańska, Ewa, *Wokół metahistorii*, [w:] Hayden White, *Poetyka pisarstwa historycznego*, red. E. Domańska, M. Wilczyński, Universitas, Kraków 2000.

Carlson, Marvin, *The Haunted Stage. The Theatre as Memory Machine*, The University of Michigan Press, Ann Arbor 2003.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/fakty-partycypacji*