PTJ Polish Theatre Journal

Ewa Guderian-Czaplińska

Skrzydlate słonie.
Wokół projektu *Jeżyce Story*

www.polishthatrejournal.com

Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego

Ewa Guderian-Czaplińska

Skrzydlate słonie. Wokół projektu *Jeżyce Story*

Teatr Nowy w Poznaniu – jeden z dwóch miejskich teatrów dramatycznych – dawno temu plasował się wśród najciekawszych teatrów w Polsce o nastawieniu krytycznym i politycznym. Po przełomie 1989 roku stracił tę opinię, stopniowo stał się teatrem dość elitarnym, ale nie ze względu na jakość i wartość przedstawień, ale z powodu zewnętrznego blichtru i „kryształowej" elegancji wyremontowanego *foyer* oraz publiczności, która raczej w nim „bywała" (prezentując na premierach eleganckie stroje) niż po prostu do niego „przychodziła". Czasy dyrekcji Janusza Wiśniewskiego przekształciły to miejsce niemal w teatr autorski, jednak o monotonnej estetyce i przewidywalnych sezonach.

Kiedy więc w 2011 roku rozniosła się wieść, że dyrektorem Teatru Nowego w Poznaniu zostanie Piotr Kruszczyński, przyjęto ją zarazem z zaskoczeniem i nadzieją. Zaskoczenie brało się z całkowitej nieprzystawalności wizerunku obu bytów (teatru i Kruszczyńskiego). Nadzieja, jak zwykle, brała się z powszechnie podzielanego wśród teatromanów poczucia, że przyszedł najwyższy czas na zmiany. Za Kruszczyńskim szła bowiem legenda odnowiciela teatru w Wałbrzychu (post górniczym mieście na Śląsku), niemal cudotwórcy, który z prowincjonalnej sceny w głębokiej zapaści, będącej o krok od rozwiązania przez władze niechętne jej dalszemu utrzymywaniu, potrafił wykreować najgorętszy z polskich teatrów, a z nikomu nieznanych dramatopisarzy i reżyserów uczynić gwiazdy młodej sceny, stwarzając im szansę debiutu właśnie w Wałbrzychu. Widzowie z innych części kraju pielgrzymowali do tamtejszego teatru, gdzie wystawiano spektakle ożywczo niepokorne, nowatorskie formalnie, z pasją komentujące rzeczywistość, a przy tym często „brudne", obrazoburcze, niepoprawne. Miejscowi widzowie także przekonywali się stopniowo do nowego oblicza teatru, który zaczynał z nimi rozmawiać o ich własnych sprawach – jednym z wyrazistych przykładów takich prób była *Kopalnia* Michała Walczaka, sztuka napisana na miejscu i rozważająca sprawy byłych górników.

Wracając do Poznania, swojego rodzinnego miasta (co ważne, a o czym wielu komentatorów nie pamiętało lub w ogóle nie wiedziało, łącząc reżysera niemal wyłącznie z wyczynami wałbrzyskimi) oraz do sceny, którą przecież znał dobrze z pierwszych lat własnych teatralnych doświadczeń – Kruszczyński podjął decyzję bardzo trudną. O ile – jak używając piłkarskiego porównania diagnozował Wojciech Majcherek – „w Wałbrzychu był trenerem klubu z trzeciej ligi, który doprowadził do ekstraklasy", o tyle w Teatrze Nowym został „jakby trenerem Lecha Poznań, który ma swoją tradycję, swoje legendy i sukcesy, zawodników

grających tu od lat, no i swoich wiernych kibiców"[1], klubu, dodajmy, od lat utrzymującego się na czołowych miejscach w polskiej ekstraklasie futbolowej. Porównanie Majcherka było efektowne, ale kryło w sobie mylący paradoks: Teatr Nowy odznaczał się wprawdzie stabilnym zespołem, wyremontowanymi scenami i zapleczem technicznym oraz marmurowo-lustrzanym foyer, ale do polskiej ekstraklasy było mu równie daleko, co drużynie Górnika Wałbrzych. Teatr Nowy od lat był bowiem postrzegany jako „miejski teatr środka", a jego publiczność złożona z przedstawicieli nieźle sytuowanej klasy średniej nie oczekiwała eksperymentów czy zmian, ale ceniła sobie stałość i przewidywalność. Z jakąkolwiek misją obywatelską teatr rozstał się już dawno. Ostatnie dwudziestolecie Teatru Nowego, porzucając już retorykę piłkarską, porównałabym raczej do luksusowego statku cumującego w porcie: przyjmuje gości na rautach i kapitańskich balach, ale w żadną podróż ich już raczej nie zabierze.

Ponieważ użyłam sformułowania „miejski teatr środka", na chwilę muszę cofnąć się do dyskusji wywołanej przez felieton Tadeusza Nyczka o teatrze mieszczańskim. Felieton ów zaowocował ankietą miesięcznika „Dialog": poproszono ludzi teatru o ustosunkowanie się do kilku terminów (teatr mieszczański, środka, artystyczny, krytyczny, komercyjny) pojawiających się zdaniem redakcji w środowiskowych debatach, a nie dość precyzyjnie zdefiniowanych i dlatego mylących i prowadzących do nieporozumień (a na pewno nie neutralnych, lecz używanych w charakterze obelg, lub przeciwnie, pochwał – w każdym razie zawsze jakoś nacechowanych). „Zdaje nam się, że samo jasne wyłożenie, co rozumiemy pod podstawowymi pojęciami dotyczącymi funkcjonowania teatru w przestrzeni publicznej, usunie lwią część nieporozumień i wątpliwości"[2] – pisali Redaktorzy, choć – jestem prawie pewna – takiej nadziei nie mieli i mieć nie mogli; włożyli raczej z pozorowaną powagą kij w mrowisko, by pokazać, jak szafujemy kategoriami, które obiegowo funkcjonują bez historycznego zaplecza, bardzo doraźnie próbując „na własny użytek" (wspomagany działaniami samej instytucji pragnącej wypracować sobie określony wizerunek) identyfikować i klasyfikować teatry, zazwyczaj dość tendencyjnie. Pokazał to klarownie Jacek Kopciński, do swojej odpowiedzi na ankietę dodając propozycję wypełnienia prostego testu: wymienił mianowicie spektakle znajdujące się w bieżącym repertuarze Teatru Narodowego w Warszawie i poprosił o próbę dokonania klasyfikacji tego zbioru wedle podanych kategorii – nie udało by się, oczywiście, tego zrobić, ponieważ zestaw przedstawień był wyjątkowo eklektyczny, a spektakle grane w Narodowym celowo „należą do różnych nurtów teatralnych, odwołują się do różnych języków, operują różnymi estetykami"[3]. Wśród odpowiedzi nadesłanych do Redakcji znalazły się i takie, które w ogóle nie próbowały wskazanych pojęć definiować i wręcz odcinały się stanowczo od podobnych prób: „uważam te kategorie za idiotyczne", „trudno mi wziąć udział w ankiecie, ponieważ nie «definiuję na własny użytek» żadnej z wymienionych kategorii", „jakakolwiek próba kategoryzowania służy tylko [ludziom] karmiącym się teatrem, żaden praktyk, żaden twórca nie ma takiej potrzeby i się tym nie zajmuje", „teatr [mieszczański] nie istnieje, a samo pojęcie, kiedyś odsyłające do konkretnej rzeczywistości

1 Zob. Wojciech Majcherek, Kruszczyński, http://wojciech-majcherek.blog.onet.pl/2011/09/08/kruszczynski/Kruszczyński, dostęp: 2 kwietnia 2016.
2 *„Mieszczański" i inne etykietki*, „Dialog" 2013, nr 12.
3 Tamże.

społecznej, wegetuje dziś już tylko w języku tych artystów i krytyków, którzy raz na jakiś czas ogłaszają w teatrze rewolucję i potrzebują chłopca do bicia”[4]. Pomna tej dyskusji powinnam więc co prędzej porzucić termin „teatr środka” (najsilniej zresztą atakowany przez respondentów: chodzi o „środek” między jakimi mianowicie biegunami?) i mogłabym to bez żalu uczynić na rzecz na przykład „teatru autorskiego”, w ostatnich bowiem latach dyrekcji Janusza Wiśniewskiego piętno specyficznej formy jego spektakli niewątpliwie odcisnęło się na wizerunku Nowego. Byłby to jednak termin próbujący uchwycić rzecz z innej perspektywy, a ja chciałabym zachować perspektywę publiczności.

Oraz odwołać się do jeszcze jednej odpowiedzi na ankietę „Dialogu”, szczęśliwie bowiem wziął w niej udział także Piotr Kruszczyński, który spojrzał właśnie z perspektywy publiczności i stwierdził:

> Teatrem mieszczańskim zwykło się potocznie określać teatr zaspokajający niewybredne gusta niezbyt wyrobionej widowni. Osobiście nie łączę tego określenia z jakością dzieła scenicznego, nie dostrzegam też w nim pejoratywnego zabarwienia. Definiuje ono raczej, z jakim odbiorcą mamy do czynienia i jakie w związku z tym podejmować działania, by tak zwany „mieszczański widz” mógł z wypiekami na twarzy doświadczać kolejnych teatralnych wtajemniczeń, na przykład na drodze od farsy do... teatru krytycznego, kierującego uwagę na bieżące problemy społeczne i polityczne. Sam nazywam taki teatr „zaangażowanym”, choć nie traktuję go jako oddzielnej kategorii zakładając, że każda sceniczna wypowiedź powinna właśnie z tegoż „zaangażowania”, z pasji, z „wkurzenia na świat” wynikać. […] Tak zwany teatr środka […] kojarzy mi się z konkretnymi nazwiskami reżyserów, których teatralne środowisko łączy automatycznie z tym pojęciem. „X to taki reżyser środka” - zwykło się mawiać (nie wymieniam nazwisk, żeby nikogo nie urazić, darzę bowiem to grono wielkim szacunkiem). Dyrektorzy najczęściej zapraszają twórców „teatru środka”, by zapewnić sobie przyzwoite wpływy z biletów przy zachowaniu walorów artystycznych przedsięwzięcia. Nie traktowałbym jednak tego w kategoriach bolesnego kompromisu. Być może „teatr środka” to po prostu artyzm połączony z rzemiosłem - idealna symbioza „ducha i rozumu”?

Chociaż nie zgadzam się z większością wyrażonych tu przekonań Piotra Kruszczyńskiego (okazuje się zresztą, że rzeczywiście przywołane kategorie rozumiemy inaczej), to jedno trzeba mu przyznać: doskonale wie, skąd (z jakiego miejsca) mówi, a jego strategia jest jasna. W skrócie brzmi: „nie zabijaj”. W mniej ostrym skrócie: „nie będziesz rewolucjonistą w Poznaniu”. A może wręcz: „nie będziesz rewolucjonistą w teatrze”.

W Wałbrzychu przecież w istocie także nie było żadnej rewolucji, tylko może w Poznaniu z odległej perspektywy widziano to inaczej. W Wałbrzychu odbyła się przede wszystkim potwornie mozolna i trudna praca nad budowaniem publiczności, pewnie w ogóle po raz pierwszy w tym mieście. Teatr Nowy zaś, jak zauważał słusznie Majcherek, „miał już swoich wiernych kibiców”. Chodziło więc o takie poprowadzenie teatru, które skupiłoby wokół niego nowych widzów, nie odstraszając zarazem „starych”, a także o to, by stopniowo proponować tej wymieszanej, nowo formowanej publiczności kolejne „teatralne wtajemniczenia”. W jednym z pierwszych wywiadów po objęciu dyrekcji Kruszczyński mówił, że na początku po prostu chce wsłuchać się w komentarze i opinie

4 Tamże.

publiczności, że na razie „obwąchuje" teatralną rzeczywistość. – I co Pan wywąchał? – pyta dziennikarka.

> […] pachnie elegancją. Odnoszę jednak wrażenie, że wystrój Teatru Nowego niepotrzebnie mobilizuje widzów do potraktowania tej przestrzeni jako miejsca hiperelitarnego. I to jest pewien problem. Chciałbym, żeby teatralna kreacja dotyczyła raczej przestrzeni sceny, a nie foyer i widowni. Proszę mnie źle nie zrozumieć: nie o to chodzi, żeby ludzie przychodzili do teatru ubrani w dres. Chodzi o to, żeby przyjście do teatru nie zakładało z góry wyłącznie zdystansowanego „obejrzenia sztuki". Teatr nie cierpi dystansu, teatr to bliskie spotkanie żywych ludzi, które każdego wieczoru zawiera element improwizacji. Tu potrzebna jest otwartość obu stron. Nazwałbym ten stan „gotowością na nieprzewidywalne"[5].

Ale wcześniej jeszcze – o czym Kruszczyński znakomicie wiedział – potrzebne było wywołanie gotowości wielu potencjalnych widzów do tego, by w ogóle przekroczyć próg eleganckiego teatru, w którym nigdy wcześniej ich noga nie postała. Będący w pewnym sensie jedną z wizytówek Jeżyc – dzielnicy Poznania – bo usytuowany na samym początku ulicy prowadzącej od centrum miasta w głąb tej dzielnicy, Teatr Nowy nigdy się z nią nie identyfikował ani nią nie interesował. Kruszczyński powziął więc plan w istocie bardzo podobny do planu wałbrzyskiego, plan stworzenia nowego rodzaju więzi pomiędzy miastem (na początek – dzielnicą) i teatrem. Założył, że dla fortunności tego działania, czyli po to, żeby ludzie zainteresowali się sceną, najpierw teatr musi zainteresować się ludźmi.

Pomiędzy wieloma innymi działaniami (na przykład zdjęciem luster i marmurów) budowaniu więzi z mieszkańcami dzielnicy służył stworzony w Nowym „pierwszy dokumentalny serial teatralny" *Jeżyce Story. Posłuchaj miasta!* W okresie od lutego do czerwca 2013 roku odbyły się premiery czterech jego odsłon, czy raczej odcinków, zatytułowanych kolejno: *Buntownicy, Lokatorzy, Gracze* i *Miasto kobiet*. Serial został przygotowany techniką verbatimu przez grupę aktorów, którzy zdecydowali się na pracę (wraz z reżyserem Marcinem Wierzchowskim i dramaturgiem Romanem Pawłowskim) inną niż zwykła praca aktora w teatrze dramatycznym, ponieważ wymagającą uprzedniego kontaktu z potencjalnym przyszłym widzem i zarazem postacią spektaklu: to do aktorów należało wybranie bohaterów i przeprowadzenie z nimi wywiadów, z których dramaturg tworzył potem teksty do poszczególnych odcinków, a reżyser pracował nad prezentacją sceniczną. Nie chodziło przy tym o szukanie dziwności, sensacji czy osobliwości, ale właśnie zwykłości i codzienności, która powinna być zarazem interesująca i w pewien sposób reprezentatywna dla Jeżyc; chodziło o „historie przeciętne, nieheroiczne i niespektakularne" (jak mówił reżyser), które jednak miałyby moc przyciągania. To, czy rzeczywiście będą dysponowały taką mocą, miało się okazać w praktyce. Wszystkie odcinki grane są na tzw. Trzeciej Scenie, w przestrzeni niewielkiej (84 miejsca dla widzów), dostatecznie intymnej, by sprostała zwykłym opowieściom. Konstrukcja jest zawsze taka sama: aktorzy reprezentują swoich bohaterów, opowiadając ich historie w pierwszej osobie, starając się grać w miarę powściągliwie, jednak

5 *Chcę robić teatr także dla wiary z fyrtla*. Z Piotrem Kruszczyńskim rozmawia Marta Kaźmierska, „Gazeta Wyborcza. Poznań", 14 lutego 2012.

charakterystycznie: oddają podpatrzone gesty, sposób mówienia, temperament. Opowieści rytmizowane są zwykle projekcjami lub animacjami wideo, bardzo jednak skromnymi (np. w *Graczach* będą to mapy codziennie pokonywanych przez bohaterów miejskich tras) oraz zestawiane z historiami zwierząt (zapewne przez skojarzenie ze starym ogrodem zoologicznym mieszczącym się w dzielnicy, ale też ze zwierzętami wolno żyjącymi w mieście obok ludzi – szczurami, kotami czy gołębiami).

W *Buntownikach* wideo zrobione jest jak stary niemy film, którego podstawą są archiwalne fotografie: to historia z 1912 roku, kiedy do Poznania przyjechał cyrk Sarrasani z pokazami tresury zwierząt. Pewnego dnia z cyrku uciekł słoń; biegł ulicami miasta i trzeba było obławy policjantów, by go złapać i odstawić do klatki, odbyło się więc coś w rodzaju „miejskiego safari", które wzbudziło wielką sensację. W ramach przeprosin za ten incydent dyrektor cyrku podarował słonia miejscowemu Zoo. Mały Cohn przeżył tu dwanaście lat. Bohaterami tego odcinka są: Tomek (współzałożyciel squatu Rozbrat i wokalista zespołu Apatia), ojciec Tomka (starszy pan mieszkający ongiś na Jeżycach, który nie bardzo potrafi pogodzić się z wyborami syna), bardzo znany polski raper Peja (do dziś mieszkaniec tej dzielnicy), aktywistka miejska Kaśka (także z Rozbratu), wreszcie emeryt-meloman i muzykolog (właściciel znakomitego audiofilskiego sprzętu i tysięcy płyt). Bunt związany jest więc w większości przypadków z muzyką, choć nie ma to w istocie znaczenia dla problematyki odcinka. Wszyscy bowiem opowiadają swoje historie, skupiając się głównie na trudnych relacjach rodzinnych i tych momentach, w których trzeba było dokonać jakiegoś ważnego życiowego wyboru (Peja opowiada na przykład o tym, jak przestał pić), zwykle też „umiejscawiają" swoje monologi, odwołując się do jeżyckich ulic, podwórek, rynku. Słoń łączy się z bohaterami nie tylko, by tak rzec, przestrzennie (z racji Zoo), ale stanowi również podstawę porównania: bunt słonia, który uciekł z cyrku (bo chciał po prostu biec, chciał czuć w sobie moc wolnych zwierząt, chciał „polecieć") łączy się z postawami buntowników-ludzi. Opowiedziany na scenie sen o słoniu, którego uszy zamieniły się w skrzydła i mógł odlecieć, łączy pragnienie życia na własnych zasadach, wbrew społecznym regułom z problemem wdrażania tych zasad, dalsza część opowieści dotyczy bowiem łamania oporu zbuntowanego słonia po schwytaniu go na poznańskich ulicach, a wzmocniona jest wystąpieniem cyrkowego tresera oskarżanego o znęcanie się nad zwierzętami (który jednak uważa, że wszystko jest w porządku, a uczenie słoni tańca na rozgrzanej płycie jest jak uczenie małych dzieci, które przecież także zmusza się do robienia wielu rzeczy wbrew ich woli). Ta historia o słoniu wstawiona dyskretnie między współczesne opowieści nie jest li tylko materiałem „archiwalnym" (*Zoo* z roku 1912, zakazane dziś metody tresury zwierząt, niemy film), ale jego przesłanie aktualizuje się w finale spektaklu, który zasadniczo mówi o tym, iż wolnościowe działania jeżyckich buntowników nie przynoszą żadnych szkód społecznych, przeciwnie, mogą (jak w przypadku pracy anarchistów z Rozbratu na rzecz lokalnych społeczności i grup wykluczonych) okazać się pożyteczne i więziotwórcze, i choć nie są realizowane w zgodzie z mieszczańską normą, to z pewnością nikomu nie zagrażają. Nie ma więc sensu przywoływanie przemocą skrzydlatych słoni do porządku, niech lecą.

Czy to nie brzmi dobrodusznie i nieco naiwnie? Z pewnością. Czy to przypadkiem nie jest (jako teatr) trochę nudne? Owszem, jest. Opowieści bywają sztampowe i przewidywalne, ich „zwykłość" zamienia się

w banał, aktorzy bardzo starają się utrzymywać półprywatny kontakt z publicznością, co przy – jednak – kreowaniu konkretnej postaci staje się dwakroć sztuczne i nieprawdziwe. Można dodać do tego w nieznośny sposób konserwujący stereotypy kobiecości odcinek *Miasto kobiet*. Właściwie jedynym odcinkiem, który rzeczywiście starałby się diagnozować jakąś aktualną, gorącą i niepokojącą sytuację pozostają *Lokatorzy*, poruszający sprawę czyścicieli kamienic (czyli bandyckich grup bezprawnie, siłą i nękaniem, usuwających starych lokatorów z mieszkań na polecenie nowych właścicieli), nieformalnych wynajmów mieszkań studentom, a zarazem delikatnie odtwarzający piękno starych – choć przecież w większości wciąż zaniedbanych – domów, tworzących klimat Jeżyc. Ale jednocześnie mam poczucie, że nie powinnam stosować do serialu tych samych kryteriów, którymi oceniam „dzieło teatralne", ponieważ to nie jest dzieło teatralne, a przynajmniej chyba nie chce nim być, choć narzędzi teatru używa. Ten projekt jest poświęcony w całości integrowaniu nowej widowni, stąd jego nierewolucyjny i koncyliacyjny charakter. Rodzaj więzi z teatrem w nim proponowany jest nie tyle (nie tylko) artystyczny, ile wspólnotowy i sąsiedzki.

Po pierwsze bowiem, projekt obejmuje nie tylko spektakle, ale należą też do niego: strona internetowa, zawiązana przy okazji prowadzenia poszukiwań Nieformalna Inicjatywna Grupa Jeżycka (z często odwiedzanym profilem na Facebooku) złożona z twórców przedstawienia, socjologów, konsultantów, anarchistów, jeżyckich (i nie tylko) działaczy kultury, wykłady dotyczące teatru dokumentalnego i verbatimu, wreszcie (zorganizowany jednorazowo) otwarty pokaz pracy (*Jeżyce Story – Making of*) z udziałem bohaterów, aktorów, reżysera i dramaturga oraz wielu gości, którymi byli przede wszystkim poznani podczas „prac wywiadowczych" mieszkańcy dzielnicy, tworzący już pewną nieformalną grupę znajomych. Podczas tego spotkania doszło także do wymiany kolejnych historii, a część z nich zaadaptowano do przedstawień. W październiku aktorzy wyszli z teatru i na jeden dzień zagarnęli stragany rynku jeżyckiego: gdzie zwykle sprzedaje się warzywa i owoce, tam oni „sprzedawali" historie swoich bohaterów. Był to więc rodzaj publicznego, niespodziewanego aktu wymiany, barteru opowieści, słuchacze bowiem mogli także odwdzięczyć się własnymi historiami. Wszystkie te działania są w moim przekonaniu równorzędne, wobec tego spektakl/pokaz nie jest tu „zwieńczeniem" kolejnych etapów, ale jednym z elementów całości.

Po drugie, w strategii rozwijania publiczności Teatru Nowego (zachować „starą", zaprosić „nową", zaktywizować wszystkich) pojawiło się wyraźne miejsce na różnicę: ta pomnażana publiczność nie będzie już łatwa do identyfikacji, nie będzie można stereotypowo założyć, że jest to – jak zakładano dotąd – inteligencka publiczność z klasy średniej. Przeciwnie, różnice społeczne widoczne na ulicy będą odtąd widoczne także w teatrze. „Nie zabijaj" – tu występuje w wersji: nie wykluczaj – i jest koniecznym otwarciem w obie (a właściwie we wszystkie) strony. Sąsiedztwo jako strategia musi uwzględnić towarzystwo rozmaite, czasem przypadkowe, często niekoniecznie pożądane. Najwyraźniej na tym etapie chodzi o to, żeby się poznać i pozbyć uprzedzeń: może dlatego odcinki są tak ostrożne, nieostre, nie pokazują i nie problematyzują konfliktów, punktują raczej możliwości współpracy i porozumienia, czy z sentymentem przypominają o sąsiedzkiej zażyłości mieszkańców z czasów (nie tak dawno przecież) minionych. Podtytuł projektu – *Posłuchaj miasta!* – także w tę stronę prowadzi: nie ma tu żadnego nakazu

interwencji, jest tylko prośba o wyostrzenie zmysłów i w konsekwencji bardziej empatyczny stosunek do tego, którego słucham.

Po trzecie: w projekcie zostały wyznaczone publiczności całkiem nowe role. Nie tyle do „odegrania" w bezpośrednim akcie udziału, ale prowadzące do wyobrażenia sobie siebie w możliwej komunikacji z teatrem. Najpierw więc jest to bardzo nietypowa rola dostawcy historii. Już w tym punkcie została także naruszona – czy może: twórczo przekształcona – metoda verbatimu, która opiera się wprawdzie na bezpośrednich wywiadach oraz gromadzeniu dokumentów, zwykle jednak celem spektaklu jest odsłonięcie faktów i sytuacji dotąd przed publicznością zakrytych, przynajmniej w sferze dającej dostateczną podstawę do wyrobienia sobie własnego zdania o mechanizmie wydarzeń. Verbatim, praktykowany głównie w teatrach angielskich i rosyjskich, ma silnie podłoże polityczne i krytyczne, ujawnia machinacje władzy lub kapitału, oddaje głos grupom wykluczonym i ofiarom. W *Jeżyce Story* starannie unika się tych konotacji (mimo że wprowadzający wykład Romana Pawłowskiego mocno je akcentował, choćby przywołaniem tematów i tytułów spektakli z Royal Court, Tricycle Theatre czy Teatru.doc – jednak nie da się wykluczyć, że było to działanie celowe, podjęte dla podkreślenia odmienności założeń poznańskiego projektu), gdyż pozostając przy „odsłonięciu" przesuwa się poszukiwania w obszar „normalności", codzienności zupełnie niewyjątkowej, przeciwnie, podkreślającej wspólnotę doświadczeń. Historie dostarczone przez mieszkańców są w pewnym sensie uniwersalne (mogłyby zdarzyć się w każdej „normalności", w której występują różne profesje, różne pasje, różne problemy i sposoby życia, ale wszystkie one istnieją w pewnym polu wspólnym) i nawet nie są charakterystyczne właśnie dla Jeżyc, które istnieją tu raczej topograficznie niż poprzez personalia. Ważne, że są to historie podarowane, oddane, przyniesione; indywidualne jedynie dlatego, że opowiedziane przez konkretną osobę, jej własne. W tym sensie – i jest to kolejna nowa rola widza – w spektaklu zostaje publiczności powierzona funkcja weryfikatora, który może dokonywać operacji porównawczych (jeśli to jego osobista historia – patrzy, co się z nią stało w interpretacji teatru; jeśli to historia sąsiada/znajomego – sprawdza, jaką jej część znał wcześniej, na ile bliski jest mu ten, o którym się opowiada; jeśli to historia słyszana po raz pierwszy – można weryfikować mapę i własną pamięć o mieście, wreszcie wywoływać historie własne i wprawić w ruch mechanizm porównywania/zestawiania/odróżniania), a także poczuć się swego rodzaju depozytariuszem cudzej opowieści. Bohaterowie występują przecież pod własnymi imionami i nazwiskami, ujawnili często dość intymne, a przynajmniej niewygodne szczegóły swojej biografii – sytuacja uczestnictwa w takim spotkaniu w szczególny sposób wywołuje, jak sądzę, refleksję dotyczącą ról społecznych, czyli jednocześnie własnego w tej społeczności miejsca. Teatr występuje więc tutaj nie tylko w funkcji archiwum, przechowalni powierzonych historii, ale też zaczyna być ogniwem społecznej komunikacji, faktycznego społecznego sprawstwa.

I wreszcie na koniec: projekt, jak zaznaczyłam wcześniej, powstał między innymi po to, by zaktywizować sąsiedzkie stosunki teatru i mieszkańców dzielnicy, ale też zmienić wizerunek jednorodnej, elitarnej i zdystansowanej publiczności na rzecz skupienia wokół teatru widzów różnorodnych. *Jeżyce Story* dają tymczasem okazję również do tego, by widz poczuł swoją własną niejednorodność – nie tylko chodzi więc o zróżnicowanie publiczności, ale i o rozmnożenie ról pojedynczego

widza (który w teatrze nie będzie już dłużej postrzegał siebie wyłącznie jako widza, który odkryje też w sobie obywatela, artystę, działacza, czytelnika…). Kruszczyński, przypomnę, zamyśla o pokojowym przeprowadzeniu publiczności od farsy do teatru krytycznego – chodzi mu, jak rozumiem, właśnie o to, by słonie mogły rozwinąć skrzydła.

Pierwodruk: *Mapowanie publiczności. Publikums - mapping*, red. Anna R. Burzyńska, Teatr Lalek „Pleciuga" (Biblioteka Kontrapunktu), Szczecin 2015.

BIBLIOGRAFIA

Chcę robić teatr także dla wiary z fyrtla. Z Piotrem Kruszczyńskim rozmawia Marta Kaźmierska, „Gazeta Wyborcza. Poznań", 14 lutego 2012.

Majcherek, Wojciech, *Kruszczyński*, http://wojciech-majcherek.blog.onet.pl/2011/09/08/kruszczynski/Kruszczyński, dostęp: 2 kwietnia 2016.

„Mieszczański" i inne etykietki, „Dialog" 2013, nr 12.