

TEMAT Z OKŁADKI

1 i 2 / Liberatura w teatrze

1

2



Wzniosłe upadki

AUTOR: ARTUR GRABOWSKI

Anna Augustynowicz zgromadziła na swój finisaż aktorów i aktorki, z którymi pracuje od lat, a którzy w większości rozproszyli się po różnych teatrach w Polsce. Zjechali, żeby towarzyszyć jej w odlocie ku, miejmy nadzieję, nowym krainom kreacji.

1.

■ *Odlot* Zenona Fajfera został pierwotnie rozegrany na kartach książki zaprojektowanej zgodnie z zasadami liberatury. Ta książkowa postać *Odlotu* winna być zatem uznana, choćby z szacunku dla autora, za organiczne dzieło sztuki – zarazem literackiej, plastycznej i performatywnej, a może nawet i dźwiękowej. Oglądając spektakl teatralny, nawet taki, w którym tekst wybrzmiewa wyraziście, a inscenizacja podąża za nim dyskretnie, wielu walorów tego napisanego dzieła nie będzie nam dane doświadczyć. Ale i formalna atrakcyjność wynikającego zeń teatru pozostanie w sferze niezrealizowanych możliwości. Dramaturgia liberackiej książki teatrowi umyka, ale teatr nic na tym nie traci, bo znakomicie radzi sobie z nią po swojemu, elegancko neutralizując potencjalne zagrożenie dla swojej autonomii. Z językowych fajerwerków pisarza aktorzy korzystają, i owszem, ale przecież po to głównie, żeby wzniecić z nich rozbłyśki własne, dawno przećwiczone. I nie czynię im z tego zarzutu, bo dzięki temu błyskotliwe frazy i językowe kalambury brzmią efektownie, co przecież nader rzadkie na naszych scenach. Mam jednak nieodparte wrażenie, że w rezultacie obcujemy z dziełem o dwóch równoległych przebiegach, a każdy raduje osobno.

W scenicznym pomysle Anny Augustynowicz, jakkolwiek imponującym perfekcją kompozycji i wykonania oraz pełnym nieodpartego uroku, nie znajdziemy bowiem prób przekroczenia współczesnej konwencji teatru postbrechtowskiego. Reżyserka znakomicie poradziła sobie z dziełem literatury przekraczającej literackość, żeby oddać pisarzowi, co pisarskie, ale nic nie wskazuje na to, żeby

skorzystała z impulsu, jaki ta dramatyczna liberatura stwarza dla teatralnego nowatorstwa. Rad jestem niezmiernie, że usłyszałem ze sceny pięknie wypowiedziany język polski, że doświadczyłem świetnego aktorstwa i dramaturgicznego rytmu scen, ale zarazem utwierdziłem się w smutnej konstatacji, z dawna mi towarzyszącej, że oto minęły czasy, kiedy dramatopisarze zmieniali teatr – na lepsze. Ten czas minął nie dlatego, że autorzy „tekstów dla teatru” zrezygnowali

nenci gustów. W szczecińskim *Odlocie* widzę próbę odbicia we właściwym kierunku: ku literaturze, która zrodzi teatr. Współczesny spektakl, w którym słychać i widać słowa, to już cud zaiste. Oby nam zwiastował, że jesteśmy na pasie startowym.

Piszę o tym dlatego, żeby uprzedzić czytelnika, że nie będzie to zwykła recenzja teatralna, raczej czytanie dramatu ze sceny i z karteł jednocześnie... Sam spektakl, choć zajmujący, nie daje bowiem wiele możliwości

Przesłanie dramatu, ostatecznie wynikające również z przedstawienia, jest boleśnie, ale wzruszająco naiwne, a tym samym wymykające się politycznym kwalifikacjom. To marzenie o jakimś idealnym społeczeństwie, które zjedna się z narodem pod światłym przewodem Kultury.

z reformatorskich ambicji, lecz dlatego, że teatr poczuł się dostatecznie komfortowo na swojej pozycji, żeby skutecznie odpierać jakiegokolwiek zakusy na własną stabilność. Nie chciałbym, żeby zabrzmiało to pesymistycznie, bo szczeciński *Odlot* dowodzi, że droga ku lepszemu otwarta. Coraz częściej wszak pojawiają się dramatyczne dzieła sztuki poetyckiej i sztuki myśli, dzieła bezwstydnie eksponujące swój formalny korpus. Atoli coraz chętniej ambitne dramaty zostają na papierze, jakby tam właśnie znalazły możliwość rozegrania się po swojemu, tam wyzwolone spod dominacji publicystycznych „tematów”, których oczekują dyrektorzy, dyktatorzy i dyspo-

do analitycznych penetracji, a przy tym nie chce też ani prowokować prostym przesłaniem, ani epatować nadmiarem znaków. Jego formę reżyserską należałoby wręcz uznać za ascetyczną, szlachetnie skromną, a zarazem ostentacyjnie wirtuozerską. Do takiego teatru przyzwyczajała nas Anna Augustynowicz przez lat trzydzieści i teraz na swój pożegnalny benefis przygotowała dzieło spełnione. Zenon Fajfer, choć znacznie młodszy, również nie jest teatralnym debiutantem. Pamiętam jego przejmującą krakowską *Pietę*; tamten dramat pasji macierzyństwa, podobnie jak ten dramat narodowej katastrofy, niejednoznaczny był i świadomie balansujący na gra-



Odłot, reż. Anna Augustynowicz, Teatr Współczesny w Szczecinie (2021)

nicy „skandalu”, ale skrojonego bynajmniej nie na użytek jakiegokolwiek konfrontacji. W porównaniu do reżyserki dramaturgów wydaje się tu więcej ryzykować. Zaczę zatem od próby zrozumienia nieoczywistej formuły liberackiego dzieła – formy, która wynika z założonego celu obcowania z nim.

2.

Performatywność utworu literacko-typograficznego nie jest jego cechą immanentną i konstytutywną (jak w sztukach, które muszą „dziać się”, żeby zaistnieć jako swoiste), ale też nie jedynie potencjalnie atrybutywną (jak tekst przeznaczony do realizacji kinetycznej, która sama rządzi się własną konwencją), lecz jest jego cechą koniecznie towarzyszącą (potencjał znaczeniowy uruchamia się za sprawą wykonania, którego sposób wymusza forma książki-tekstu). Jest to zatem dzieło zasadniczo literackie, które ma cechy dzieła performatywnego; i to nie jedynie w potencji, jak tekst klasycznego dramatu. Nowoczesny pisarz, piszący wszak świadomie „do druku”, niejednokrotnie uruchamia literacki potencjał znaczeniowy tekstu za pomocą narzędzi pozostających w stałej dyspozycji literatury, ale jako jej nośnik, element zasadniczo neutralny wobec tekstu.

Odłot jest dziełem literackim, które ma cechy dzieła performatywnego; i to nie jedynie

w potencji, jak tekst klasycznego dramatu. Typografia intencjonalnie ingeruje w nim w proces lektury. Można by uznać to za próbę stworzenia partytury dla czytelnika-wykonawcy, dla jakiegoś aktualizatora dramatyzacji, której on sam doświadcza. W przeciwieństwie do dramatyzacji scenicznej, efekty dramatyzacji quasi-teatralnej tekstu ograniczają się do (i wynikają z) materialnego wymiaru nośnika (książki), tam też, na papierze, pozostają i tam tylko działają. Mamy więc do czynienia z czymś w rodzaju ingerencji teatru w literaturę. Dzieje się to niejako w drodze od tekstu do performansu – ten pierwszy rozszerza swoje terytorium, ale broni swoich granic, ten drugi ingeruje i przeciąga na swoją stronę, ale zostaje wciągnięty w grę na terenie literatury. W pewnym sensie zatem, teatr służy tu literaturze, ale nie po staremu – w inscenizacji, lecz po nowemu – aktor/reżyser wnosi do książki swoje narzędzia, jest gościem w domu pisarza.

W sztuce początkowe didaskalia rozdzielały widownię (ostro) i scenę (nieostro) na dwie części, dzieląc tym samym „narod” na kobiety i mężczyzn. Nie chodzi jednak, jak sądzę, o seksualną binarność w starym stylu, lecz o wyrazistość współczesnego podziału, którego przecież ze względu na poglądy polityczne nie dałoby się jawnie przeprowadzić, bo nie no-

simy jeszcze na rękawach partyjnych opasek. Z drugiej strony (dosłownie) skrywa się (bo tylko mówi się o nich) para złączona pocałunkiem, nierozłączna podczas całego spektaklu/tekstu; para, jak miemam, także heterotożsamościowa, bo inaczej nie miałoby to sensu. Podział zatem istnieje w postaci zmieszanej, bo w miksturze mocno wstrząśniętej wspólnoty, zaś wyobrażona jedność możliwą zda się jedynie w formie spolaryzowanej miłości pojedynczych bliźnich. Poza tym – Polak jaki jest, każdy widzi, bo siedzimy naprzeciw siebie i odbijamy się w sobie wzajem jako siedzący obok, niczym wystawione na spotkanie scena i widownia w teatrze uporządkowanym w rzędy i szeregi.

Fajfer pisze o smoleńskiej sprawie nie dlatego, podejrzewam, że ta „narodowa tragedia” była albo nie była momentem akceleracji politycznego kryzysu, czy wręcz otwarciem dziejowego etapu, lecz dlatego, że samolot rozbity w miejscu i czasie symbolicznie nacechowanym sam również układa się w figurę symboliczną – w scenę i widownię, w symetryczne odbicie siedzących tam w siedzących tutaj. Stwarza to wyjątkową przestrzeń gry, narzuca dramatyzację, wyzwala formułę konfrontacji, a w końcu podsuwa tragiczny problem – problem jak z *Wesela* i jak z *Wyzwolenia* – szaleństwa zamkniętego kręgu,



fot. Piotr Nykowski / Teatr Współczesny w Szczecinie

zaślepienia jednostronnym widzeniem, za-
trzaśnięcia w lustrzanym „swoim”, co się ma
za jedynie „nasze”. Fajfer postąpił więc jak ra-
sowy dramaturg – za Wyspiańskim i za Gom-
browiczem wyprowadził dramat z miejsca,
w którym powinien się rozegrać koniecznie,
a zatem tragicznie. Wyspiański wszak pisał
nie tyle „na scenę”, ile „na chatę polską”, „na
teatr krakowski”, „na katedrę wawelską”,
a Gombrowicz reżyserował rytualność i tea-
tralność ślubu i *Ślubu* tym samym gestem. Czy
dlatego, że tak nauczył ich obu autor dramy
wywiedzionej z liturgiczno-zabobonnych ry-
tuałów kresowego ludu?

Podążając za tą intuicją, Augustynowicz
stawia na scenie rzędy foteli teatralnych, do-
dając im tylko białe zagłówki, jakie spotyka
się w samolocie, czym udatnie i dyskretnie
łączy przestrzeń realną z wyobrażoną, miejsce
gry z miejscem rozgrywki. Zanim jednak
zajmiemy miejsca na widowni, pośród pu-
bliczności zjawia się wodzirej/guślarz w oso-
bie Grzegorza Falkowskiego, który jedna-
kowoż nie ograniczy się do, niezbyt natręt-
nego, przydzielania nam miejsc, lecz będzie
również, jakby mimochodem, przywoływał
cytaty – a to z *Wesela* i *Wyzwolenia*, a to ze
Ślubu właśnie – nieodparcie przywołując przy-
tym pamięć o pamiętnym spektaklu tej sa-
mej reżyserki z tym samym aktorem w roli

Henryka, postaci wywiedzionej przecież
wprost z obu teatralnych Konradów, niczym
z ducha dawnych bohaterów. Tak też – Dawne
Bohatery – nazywają się w sztuce linie lotnicze,
których maszyna spadnie w smoleńskie bło-
to, żeby potem wznieść się na cokół war-
szawskiego pomnika. Lecimy zatem razem,
wspólnie podzieleni niewidzialną, ale nie-
przenikalną granicą. I nie jest to może nasze
najgorsze... Bo najgorsze jest chyba to, że
jednak nie lecimy, bo zasiedzieliśmy się
w teatrze: każdy z wygodnego miejsca ogląda
własną fikcję.

Taka byłaby konkluzja postawiona na wstę-
pie. *Odlot* szczeciński jest bowiem odlotem
w dwojakim sensie: zarazem prapremierą dra-
matopisarza (odlotem ku) i finałem (odlotem z)
długiego i pięknego okresu tutejszego dyrek-
torowania reżyserki. Jest też nowoczesnie me-
tateatralny, bo ostentacyjnie „wystawiony” na
spojrzenia i reakcje współgraczy tragicznej
farsy. Tę podwójność wierni widzowie łapią
natychmiast, towarzyszy nam ona do końca,
a nawet dalej, bo po premierze wiatom i to-
astom nie było końca. *Odlot* jest więc podsu-
mowaniem, które próbuje być wstępem do...
niewiadomego, ale bardzo chcianego dalszego
ciągu, co ciągnąć miałyby się w zgodnym po-
życiu aż do naturalnego spełnienia. Tylko czy
jakikolwiek naród, a niechby i społeczeństwo

obywatelskie, może się nieustająco całować?
Może, ale to chyba nie jest nasze najlepsze...
Bo przecież teatr, właśnie on, domaga się dra-
matu. Żeby ożywić aktorów i widzów, a z nich
pospołu skomponować organizm – narażony
na choroby, cierpienia, konflikty, ale i zdolny
radować się swoim prawdziwym życiem.
Nie wierzę w pobożne zaklęcia do zgody, bo
zalatują trupią maską. Taką, jakie mają na
twarzach aktorzy tego przedstawienia, choć
tutaj są to zaledwie białe smugi: dla jednych
ślady dołów zasypanych wapnem, dla innych
resztki teatralnego pudru.

I lot się zaczyna. Autor poddaje parody-
stycznej obróbce dwie rzeczywistości i dwie
metafory jednocześnie: samolotową wspól-
notę pasażerów portretuje jako zgromadzenie
ludu polskiego, dzięki czemu osiąga efekt
komicznego kontrastu między trywialnością
pokładowych rytuałów a celebrą narodowej
tożsamości, między zwykłą kłótnią, prze-
chodzącą w karczemne awantury, a nie dość
niezwykłą (jak na wyobrażenia wieszczów)
„Polaków rozmowę”. W tym niezgodnym chó-
rze szybko rozpoznajemy współczesne typy
i tradycyjne stereotypy. Jednak w spektaklu
poszczególne głosy oratorium brzmią znacz-
nie bardziej jednowymiarowo niż w tekście.
Podczas lektury książkowej autor wciąż nam
bowiem towarzyszy: a to w didaskaliach, jako
dosłowny „głos ze strony”, a to jako demiurg,
na naszych oczach improwizujący imiona
i funkcje postaci, bo wywodzący je wprost
z językowych skojarzeń, a to wreszcie jako
wodzirej widowiska, które rozgrywa się gdzieś
między mętną pamięcią zbiorową, kostiu-
mową zgrywą politycznej celebry, medialną
zadymką propagandową, a rekonstrukcją
sceniczną na użytek pospolitego ruszenia się
z siedzisk, do oklasków, rzecz jasna. Aktorzy
wyrzucają z siebie kwestie, wstając z miejsc
lub wciskając się w fotel, rzadziej wychodząc
w stronę widzów, raczej nie zwracają się
do siebie wzajem, co najwyżej półgębkiem
i profilem.

Reżyserka szczęśliwie nie puszcza tego
gadulstwa na żywioł afektów. Głosy budzą się
w precyzyjnie skomponowanych interwałach,
dialogując ze sobą wprawdzie, jednak nie jak
ludzie, lecz na podobieństwo instrumentów,
bo nawet nie instrumentalistów. Ta perfekcja
muzyczna sprawia niemałą przyjemność, bu-
dzi nawet podziw, ale zarazem to ona właśnie
odpowiada za odczucie nieznośnej niepraw-
dziwości wszystkich tych wypowiedzi. Tutaj
nikt nie mówi od siebie, chociaż każdy mani-

festuje tylko swoje interesy. Na szczęście nie wygłaszają się tu również sławetne „dyskursy”, którymi zazwyczaj gaworzą infantylne „teksty dla teatru” podstarzałych rewolucjonistów i rewolucjonistek, do znudzenia nawiedzających miejskie i państwowe instytucje kultury. Fajferowy tekst ma wymiar poematu rozpiętego między *Balem w Operze* a *Balem u Senatora*, chociaż w tym pierwszym drwi się z elity, bo jest „elitą” samozwańczo, a w tym drugim spotkamy również „patriotów” nieośmieszonych, których tutaj próżno szukać. Ale dowcip pozostaje elegancki, niczym z przedwojennego kabaretu, wiersz czysty, jakby spod pióra skamandryty wyszedł, językowa wrażliwość błyskotliwa, na wzór Białoszewskiego osadzona między mikrocząstkami polszczyzny. Aż chce się słuchać!

Ale i oglądać jest co, chociaż na scenie niewiele się dzieje. Dramaturgia spektaklu opiera się na solowych występach, na minietudach aktorskich, na roszadach postaci w przestrzeni. Anna Januszewska, Irena Jun, Mateusz Wiśniewski, Mirosław Gawęda czy brawurowy Bogusław Kierc oraz wielu innych ochocho korzystają ze znakomitego materiału do grania, jakby cudownie wrócili do źródła prawdziwego dramatu. To typowa strategia Anny Augustynowicz, która czarno-białymi pionkami rozgrywa od lat swoje partytury na głos i ciało w rezonansowym pudle teatru. Bo i co też mogłoby się tu wydarzyć? Tutaj, czyli w samolocie; tutaj, czyli w narodowej wspólnocie niemiłosiernie poukładanej we wzory rozpoznawalne chyba tylko z kosmosu, czyli z nieziemskiej perspektywy, dla jednych metafizycznej, dla innych fantazmatycznej. Reżyserka zgromadziła na swój finał swoich najwierniejszych współtwórców, aktorów i aktorki, z którymi pracuje od lat, a którzy w większości rozproszyli się po różnych teatrach w Polsce. Zjechali, żeby towarzyszyć jej w odlocie ku, miejmy nadzieję, nowym krainom kreacji. Przyszła też stała publiczność, doskonale znająca bohaterów wieczoru. Jednym słowem:

sami swoi, polska szopa! Uciechy więc było co niemiara, bo przecież wszyscy zgodnie podzieleni, zgodnie mądrzy w uzgodnionych zapatrywaniach na „ten kraj”. Nawet wpisane w tekst, nieczęste co prawda, próby rozbicia stwardniałej kupy ironicznym komentarzem też w końcu w niekwestionowalne prawdy się ucukrują. Nawet liryczne, raz po raz padające „całują się” nie przebije muru chóralnej pieśni tryumfu nad polskim ludem, w oczywisty sposób niedorastającym do europejskich ambicji panów i pań z towarzystwa. W znakomitym poemacie dramatycznym Zenona Fajfera narasta więc warstwa wapna – nad usilnymi próbami zamieszania w narodowym kotle zastyga lawa. Czy coś pod nią kipi?

3.

Reżyserka wyraźnie, choć trzeba przyznać taktownie, przechyla jedno skrzydło ku ziemi, drugie odrywając jakimś narzędziem tnącym, a wyłoniłym zapewne z mgły bańki informacyjnej. Dramatyczną maszynę, którą autor stara się jednak utrzymać w jako takiej równowadze, sprowadza więc raz po raz na ziemię, ale w ostatniej chwili znowu podrywa ją do dalszego lotu. Jakkolwiek w spektaklu mieści się znaczna większość oryginalnego tekstu, to jednak za sprawą cięć i rozkładu akcentów pewne elementy jawią się wyraźniej i przez to jaskrawiej niż w samym dramacie. Autor wprawdzie też nie stara się bynajmniej o sprawiedliwy rozkład racji (gdyby chcieć ten gromadny zaśpiew uznać za narodową debatę) i zapewne nie poróżniłby się z inscenizatorką w kwestii politycznych preferencji, ale w wersji drukowanej tożsamości mówiących są wzięte w ironiczny cudzysłów, ich rozbudowane i wprost z odautorskiej narracji wynikające imiona czasem wręcz intencjonalnie mącą czytelniczą percepcję, co powoduje, że nie jesteśmy pewni, czy mamy im wierzyć na słowo, czy raczej przyznać im prawo do autokomentarza. Fajfer idzie tu, rzecz jasna, za Wyspiańskim, dla którego, począwszy od *Wesela*, nic w drama-

cie nie będzie mogło być wypowiedziane wprost, a wiele nawet przyjdzie rozumieć „na odwyrtek”. Nie starając się oddać sprawiedliwości, kapitan statku dramatycznego utrzymuje się na kursie, choćby tylko po to, żeby katastrofa nie zdarzyła się, lecz żeby lot wznosił się ku ziemi jak najdłużej – nie przesądzając, czy to oczywiste złamanie prawa grawitacji to jeszcze symptom nadziei, czy już wyrok.

Żaden to jednak symetryzm, poniżający strony przeciwwagi swoją źle skrywaną pychą albo konformizmem, lecz utopijne marzenie o concordii kontrkierunków, mającej unieść spadający samolot ku niebu, żeby tam piloci i pilotowani znaleźli wieczne lotnisko. Przesłanie dramatu, ostatecznie wynikające również z przedstawienia, jest boleśnie, ale wzruszająco naiwne, a tym samym wymykające się politycznym kwalifikacjom. To marzenie o jakimś idealnym społeczeństwie, które zjedna się z narodem pod światłym przewodem Kultury, pochodzącej chyba z bardziej kulturalnego kraju, bo przecież nie z „tego”, zalanego w trupa, przynajmniej na poziomie umysłowym. To wiara w świeckie miłosierdzie, znane pod imieniem solidarności, konieczne małą literą znaczonej. Polska więc tak wymarzona to nie ta z najlepszych własnych tradycji wywiedziona, lecz z przeszłości własnej oczyszczona w destylowanej cieczy humanistycznych ideałów. Polska to „ona”, o której rękę prosić nie są godne sarmackie sobiepanki. Takie postpolityczne wyznanie zaiste rozbraja konflikty, bo prowadzi prosto w sztuczny obłok medialnej niewiedzy, będącej na wyposażeniu każdej ambitnej armii.

Kusi więc, by ten spektakl, zmyślnie zacierający granicę między sceną a widownią, ująć jednak w ramę teatralnego budynku. Wnętrze takie objawi się wówczas jako akwarium pełne rybek w pstrokatych barwach ochronnych, błędzących, zderzających się lub mijających się ze sobą w przeźroczystym niczym, które sugeruje wolność, będąc w istocie wewnętrzną emigracją. Kto te rybki karmi? Szczeciński teatr dramatyczny mieści się w miejscu szczególnym, bo w samym środku wielkiego gmachu Muzeum Narodowego, gmachu wzniesionego na początku XX wieku ku chwale pruskiego państwa. Dziś wiszą tu nasze narodowe pamiątki, dzieła sztuki polskiej; tak jak wisiały w bronowickiej izbie, żeby, tak jak tam, razić oczy przez transparentne ściany teatru, paczyć patrzenie artystów i adoratorów jednako. To dzięki nim, dzięki tej ich bolesnej ingerencji w naszą przytomność,

W przeciwieństwie do dramatyzacji scenicznej, efekty dramatyzacji quasi-teatralnej tekstu ograniczają się do (i wynikają z) materialnego wymiaru nośnika (książki), tam też, na papierze, pozostają i tam tylko działają. Mamy więc do czynienia z czymś w rodzaju ingerencji teatru w literaturę.



fot. Piotr Nijkowski / Teatr Współczesny w Szczecinie

Odlot, reż. Anna Augustynowicz, Teatr Współczesny w Szczecinie [2021]

można w Polsce grać... Hamleta, bo mamy o czym myśleć po naszymu. Teatr polityczny, dramat Polski demokratycznej, który daje do myślenia, zamiast dawać po twarzy, to zaiste cud mniemany, co nam chyba z nieba spadł.

A stało się to tym cudowniej, że bardziej na scenie języka, niż w języku sceny. Fajfer nie rozmontowuje, nie wykręca, nie torturuje polszczyzny, lecz igra z nią, podszczypuje, czasem kuksańca wymierzy. Jakże niepodobny jest ten jego gest zbratania się z mową rodaków do ciosów zadawanych gwarom lokalnego ludu przez ulubieńców i laureatów, na które z masochistyczną lubością wystawiają się profesorowie i profesorki, dziennikarscy profeci i profesjonalistki od narodowej psychoanalizy. Tutaj przejęzyczenia, bon moty, aluzje, krypto- i pseudocytaty, dziecięce rymowanki, szlagiery, przyśpiewki i szkolne wierszyki układają się w litanię, w suplikację do Niedosiężnej Polskości, katastroficznie sprowadzanej na ziemię przez powtarzające się akty strzeliste naszej „mądrości po szkodzie”. Modlitwa to wesoła, a jakże przez to smutna o uwolnienie Polaka od polaczkowatości jego, i jej także. W tych gorzko-kwaśnych dowcipach nie wyczuwam ni pogardy, ni odtrącenia, jeśli pojawia się niesmak, to i on jest do przełknięcia. Bo nie akceptacji trucizn, a choćby i dziegiu tylko, domaga się od nas poeta, lecz solidarnej zgody na to, że ta strawa nasza wspólnym winna być posiłkiem, że innej nie

mamy, przeto ją przyjdzie uczynić daniem godnym biesiady, jaka nam się marzy. Może przesadzam, może przypisuję autorowi swoje własne pragnienie... Chciałbym, żeby w jasny dzień Polacy opowiadali sobie dowcipy o sobie samych, jak Żydzi opowiadają szmoncesy – bo nie wątpię w siebie i nie boją się być sobą.

Ale autor nie ustrzegł się też uproszczeń, mechanicznie przyjętych opinii, banałów wreszcie. Za dużo tu o wódce (jak z PRL-owskiej kroniki filmowej), o pedofilii i zaborczym katolicyzmie (gazeta wybrańców), a za mało, albo nawet wcale, o konformizmie celebrytów i cynizmie polityków. Rozmowy masek nie zgrzytają przeto w polskich uszach, nie kłują sumień, nie świerzbą dłoni, wykrzywiają się tylko do lusterka dystansującego przytaknięcia. Jeżeli kiedyś Mickiewicz sięgał fundamentów, Słowacki szczytów, Krasiński geopolityki, a Norwid serca, to współczesny romantyk rozkłada ręce na scenie. A przecież nie trzeba nam wcale patosu sprzed stuleci. Nowocześni ironiści – Wyspiański, Witkiewicz, Mrozek – także potrafili obudzić w nas głosy różne, nawet jeżeli też mieli poglądy. Czy dlatego, że wymagali od artysty oprócz talentu również zdrowego rozsądku i patriotycznego instynktu? Współczesny twórca domaga się raczej „wolności słowa” niż wolności, która pozwoliłaby mu dać słowo honoru. No właśnie, honor i ojczyzna... Słowa, z których wolno nam już tylko kpić? Dramatopisarz ich

nie neguje, ale też ich nie wypowie, zaledwie pozwoli, żeby nad nami krążyły chybotliwym lotem orła. W spektaklu brakuje jeszcze jednego, niezwykle ważnego wątku, który poeta prowadzi przez wiele scen, niczym pług przez kości przodków, może w nadziei, że jednak i z tego będą plony. To wątek zbrodni. Całość przebiega dreszcz śmierci (Katyń, obozy, deportacje), który kontrastuje z całowaniem się kochanków i z okrzykami gawiedzi. Ten dreszcz biorę za drżenie wewnętrznego kręgosłupa moralnej odpowiedzialności. Za co?

Dramat o smoleńskiej katastrofie nie jest, na szczęście, o „katastrofie smoleńskiej”, lecz unosi się nad nią i zapada się w nią, po obu stronach wraku znajdując to, co w Polsce jest do myślenia – nasze marzenia, nasze pamiętki. Tak nas kiedyś niosły wzniosłe dramaty o upadłych powstaniach. Ustawicznego wracania do nich w literaturze i w teatrze nie powinniśmy więc brać sobie za brzemię i przekleństwo, bo najwyraźniej dzięki temu, że odgrywamy nasze wzniosłe upadki w nowych odsłonach i w przytomności wzajemnej – nie spadamy. ■

Teatr Współczesny w Szczecinie
Odlot Zenona Fajfera
reżyseria Anna Augustynowicz
prapremiera 13 grudnia 2021