

Teatralne emanacje Fajfera

AUTOR: KATARZYNA BIELA

W *Odlocie* Fajfer zdaje się wzywać twórców teatralnych do korzystania ze strategii angażujących widza, które pozwalają odczuć trudne emocje towarzyszące autorowi podczas pisania sztuki.

■ 13 grudnia 2021 roku Anna Augustynowicz finalizuje trzydziestoletni okres pracy na stanowisku dyrektora artystycznej Teatru Współczesnego w Szczecinie. Premiera ostatniego spektaklu w jej reżyserii – *Odlotu* Zenona Fajfera – kończy się owacją na stojąco. We foyer liczne przemówienia i podziękowania, kierowane do niej, całego zespołu, a także autora sztuki. W oczach przyjaciół tego ostatniego głębokie wzruszenie, wywołane bogactwem przeżyć estetycznych i niepowtarzalną okazją, ale czy tylko? Jest jeszcze jedna przyczyna – to pierwsza sztuka Zenona Fajfera, której produkcją zajął się instytucjonalny zespół; której nie wyreżyserował sam autor, pilnując każdego szczegółu. Z wyjątkiem kilku festiwali, Fajfer po raz pierwszy znalazł swoje miejsce na tak dużej scenie. Ile sztuk było wcześniej? Czego dotyczyły? Jakim twórcą teatralnym jest autor *Odlotu*?

Liberatura

Zarówno w Polsce, jak i na świecie Zenon Fajfer chyba najczęściej kojarzony jest z poetyką liberatury – gatunku literackiego, którego cechą charakterystyczną jest zjednoczenie treści i formy. W opublikowanym w 1999 roku eseju-manifeście o tytule *Liberatura. Aneks do słownika terminów literackich* poeta zaznacza, że nigdy nie jest obojętny na kształt książki (łac. *liber*). Uczuła, że materialność i przestrzenność woluminu komunikują znaczenia, że pisarz powinien świadomie dobierać czcionki, kolory i inne elementy tak, by komponowały

się z treścią. Wszak to z książką, fizycznym przedmiotem, czytelnik zaznajamia się na samym początku, jeszcze zanim przystąpi do lektury. A na bliskim kontakcie i interakcji z odbiorcą szczególnie Fajferowi zależy. Wspominając Kantora i Grotowskiego, przyrównuje on materialność książki do przestrzeni, w której rozgrywa się spektakl teatralny. Uważa, że pisarz ma prawo dowolnie kształtować przestrzeń swojego dzieła, tak jak reżyser we współczesnym teatrze, który dawno już zerwał z iluzją czwartej ściany. W rezultacie utwory Fajfera są wyzwolone z wszelkich konwencji wydawniczych.

W 2003 roku wraz z małżonką, Katarzyną Bazarnik, Fajfer zapoczątkował liberacką serię wydawniczą w Korporacji Ha!art, obierając sobie za cel upowszechnienie książek, których forma jest znaczącym elementem dzieła literackiego. Seria ma być otwarta zarówno dla autorów uznanych, jak i dla debiutujących. Obecnie znajdziemy w niej dwadzieścia cztery pozycje, w tym *Oka-leczenie* – trójksiąg, który Fajfer i Bazarnik napisali w trakcie definiowania liberatury, łącząc trzy osobne kodeksy przy pomocy wspólnej okładki. Wykorzystując różne formy zapisu, w tym także pismo odręczne i słowne piktogramy, autorzy opowiadają o trzech fazach: śmierci, przejściu i ponownych narodzinach. By dotknąć tak nieuchwytnych tematów, Fajfer wymyślił autorską poetykę emanacyjną, umożliwiającą stworzenie tekstu oddającego to, co niewidzialne i niewysłowione. Chcąc poznać całą

treść, należy nauczyć się innowacyjnej techniki czytania, korzystając z podanej na okładce instrukcji.

Seria *Liberatura* obejmuje także polskie tłumaczenia uznanych dzieł literatury światowej. *Rzut kośćmi nigdy nie zniesie przypadku* Stéphanego Mallarmégo prezentuje niekonwencjonalne rozmieszczenie słów na stronie, zachęcając czytelnika do tworzenia własnych konstelacji tekstu z odczytywanych elementów, które można układać na wiele sposobów. *Sto tysięcy miliardów wierszy* Raymonda Queneau pozwala dowolnie dobierać wersy ze stron pociętych na paski. Z kolei *Życie. Instrukcja obsługi* Georges’a Pereca to historia oparta na architektonicznym planie kamienicy, a *Finneganów tren* Jamesa Joyce’a zaplanowany był przez autora jako księga zamykająca w sobie cały świat, napisana językiem stworzonym specjalnie na potrzeby takiego *opus magnum*. Aktualnie liberacką kolekcję zamyka wspomniany na wstępie *Odlot*, odsłaniając wyjątkową gatunkową fuzję z pogranicza dramatu i poezji.

Teatr

Twórczość Zenona Fajfera nie ogranicza się jednak tylko do pracy z tekstem i książką. Pisanie od zawsze szło u niego w parze z praktyką teatralną, a teoria liberatury, jak wynika z eseju-manifestu, wyraźnie podszyta jest teatralną wrażliwością. Swoją przygodę z teatrem Fajfer rozpoczął w wieku osiemnastu lat w krzeszowickim liceum, reżyserując – przy

współpracy z Katarzyną Bazarnik – *Proces I* i *Proces II*, oparte, odpowiednio, na motywach Witolda Gombrowicza i Franza Kafki oraz Kafki i T.S. Eliota. Spektakle te zaprezentowano premierowo w 1988 roku. W kolejnych latach powstały jeszcze trzy inne autorskie spektakle: *Madam Eva*, *Ave Madam* (premiera: 1992 w Krakowie), *Finnegans Make* (premiera: 1996 w Dublinie) i *Pieta* (premiera jednoaktówki: 2006, wersji dwuczęściowej: 2007, trzyczęściowej całości: 2012). Gdy bliżej się im przyjrzeć, można jeszcze lepiej zrozumieć, jakie doświadczenia teatralne doprowadziły Fajfery do napisania *Odlotu*.

Madam Eva, Ave Madam

W 1992 roku Zenon Fajfer i Katarzyna Bazarnik założyli Stowarzyszenie Teatralne Zenkasi, z ramienia którego wystawili *Madam Eva*, *Ave Madam*. Pomysł na tę sztukę zrodził się, gdy Fajfer pracował w Domu Pomocy Społecznej w Krakowie, przy ówczesnej ul. Zielnej, odbywając służbę zastępczą, zamiast wojskowej. Spektakl ten, przygotowany we współpracy z osobami z niepełnosprawnością ruchową, wystawiany w Polsce i w Anglii w latach 1992–1995, to propozycja rewizji stworzenia świata. Świata przenikniętego cierpieniem, obarczonego kalectwem.

Poruszający się na wózkach Adam i Ewa ukazują prawdę o człowieku z wyjątkowej perspektywy. Adam, poznając swoje ciało, musi jednocześnie zrozumieć jego ścisłą zależność od

maszyny. Uczy się poruszać, dokonuje samopoznania poprzez lekturę Księgi Rodzaju, pokramia zaskoczenie i trudności. Jego pierwsze spotkanie z Ewą to taniec na wózkach, oddalanie się na przemian ze zbliżaniem i bezsłowna komunikacja za pomocą dołączonych do wózka świateł. To poznanie oparte na geście, w poszukiwaniu adekwatnego języka. To także pytanie o to, co to znaczy, że stworzony człowiek jest „bardzo dobry” i jak się odnaleźć na ziemi, którą otrzymało się w posiadanie.

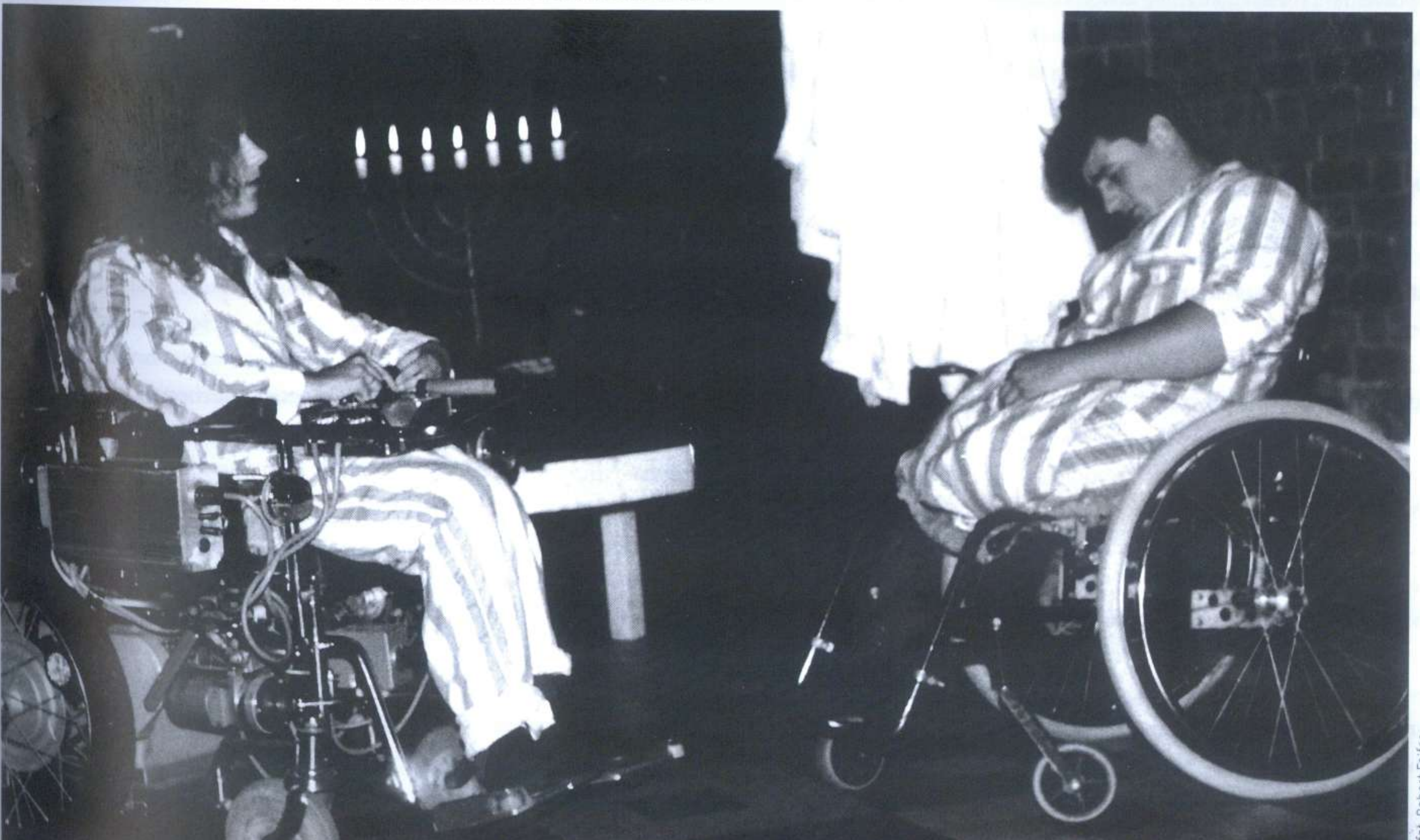
Towarzyszący pierwszemu człowiekowi Bóg, grany tutaj przez samego Fajfery, przechadza się po scenie w lekarskim kitlu. Konstruuje wózek, by później gwałtownie zrzucić z niego Adama i przeczołgać po scenie. Trudno pojąć to okrucieństwo, przyjąć taki obraz wypędzania z raju. Pomóc może wiedza o tym, że w tym spektaklu bohaterowie mają wielopoziomową tożsamość: grana przez Fajfery postać to tak naprawdę Lucyjahwer, czyli bluźniercze zjednoczenie przeciwieństw, Dobra i Zła. Co więcej, reprezentuje on również bóstwa z greckiej czy chińskiej mitologii, a także kod genetyczny. Interakcje pomiędzy aktorami sprawnymi i tymi z niepełnosprawnością to jeden z głównych tematów *Madam Eva*, *Ave Madam*, skłaniający do refleksji nad kondycją ludzką i relacjami z drugim człowiekiem.

W tym miejscu warto wspomnieć, że podczas przedstawienia widzowie również usadzeni są na wózkach inwalidzkich. W drugiej części spektaklu zostają oni zaangażowani

w rozgrywające się wydarzenia. Stają się uczniami w szkolnych ławkach, rodem z *Umarłej klasy* Kantora, dyscyplinowanymi przez nauczycielkę, w której rolę wcieliła się Katarzyna Bazarnik. Lekcja nie trwa jednak zbyt długo, ustępuje miejsca dokonanej przez uczniów destrukcji, chaosowi demolowanej klasy. Z tyłu widowni leży kobieta, a wokół niej rozkładane są talerze; kompozycja przywodząca na myśl Ostatnią Wieczerzę. Zainscenizowany jest także pogrzeb Tadeusza Kantora, którego klepsydra, przymocowana do wózka inwalidzkiego, niesiona jest w procesji przez środek pomieszczenia. Już tutaj widać, że Fajfer chętnie korzysta z chrześcijańskiego rytuału i wykorzystuje obrzędy liturgiczne na potrzeby teatralnej awangardy.

Stworzona w ten sposób Realność Jeszcze Niższej Rangi jest odpowiedzią na rozumienie teatru zaproponowane przez Tadeusza Kantora, szczególnie jego zamiłowanie do przedmiotów ubogich i koncepcję bio-objektu. Fajfer i Bazarnik zwracają uwagę, że połączenia człowieka i przedmiotu nie trzeba tworzyć w teatrze – przykłady zaobserwować można już w rzeczywistości, choćby w życiu osób z niepełnosprawnościami. Osoby, które Fajfer spotkał w Domu Pomocy Społecznej w Krakowie, wiodły biedne, monotonne życie pozbawione nadziei. Angażując się w teatr, miały szansę stanowić o sobie, a także skonfrontować publiczność ze stereotypami dotyczącymi niepełnosprawności. Konwencjonalne myślenie

Madam Eva, Ave Madam, reż. Zenon Fajfer, Stowarzyszenie Teatralne Zenkasi [1992]



czy wcześniejsze doświadczenia teatralne nie były w tym przypadku widzom w żaden sposób pomocne, co wywołało intensywne reakcje, oscylujące między zachwytem, dezorientowaniem i złością. Jak wspomina Katarzyna Bazarnik, angielska publiczność dużo entuzjastyczniej reagowała na komizm Grzegorza Taborskiego, który wcielił się w postać Adama. Polacy z kolei powstrzymywali śmiech z obawy, że w obliczu niepełnosprawności nie jest on mile widziany. Niektórzy nawet uznali takie ujęcie niepełnosprawności za niehumanitarne i agresywne. Co jednak istotne, nikt nie pozostawał wobec tej sztuki obojętny.

***Finnegans Make* do myśli, słów i uczynków Jamesa Joyce'a**

Niedługo po *Madam Eva, Ave Madam* przyszedł czas na *Finnegans Make*, sztukę zaprezentowaną przez Teatr Zenkasi w Irlandii (premierowo), w Polsce i we Włoszech, również w latach dziewięćdziesiątych. Tym razem celem było wystawienie prozy Jamesa Joyce'a. Sięgając po fragmenty dzieł z różnych etapów twórczości Irlandczyka, Fajfer, ponownie we współpracy z Katarzyną Bazarnik, stworzył unikatowy teatralny kolaż. Spektakl rozpoczyna się od fragmentu *Finnegánów trenu* (oryg. *Finnegans Wake*), który ustępuje miejsca monologowi Molly Bloom. Ten z kolei płynnie przeradza się w kazanie Ojca Arnalla z *Portretu artysty z czasów młodości*, by potem mógł zostać wprowadzony fragment opowiadania *Siostry*. Później, w środku sztuki, znów fragment *Finnegánów trenu*, a następnie powrót do wyżej wymienionych utworów, tym razem w odwrotnej kolejności. Jak piszą Fajfer i Bazarnik, nie jest to tradycyjna adaptacja, polegająca na zaprezentowaniu fabuły na scenie; Joyce odrzucił przecież linearność już na początku XX wieku. Jest to raczej nowa struktura, niezależna od wykorzystanych tekstów, pozwalająca wniknąć w twórczość i biografię Irlandczyka, dostrzec motywy, do których regularnie powracał.

Pierwszy kwadrans spektaklu, obejmujący fragment *Finnegánów trenu* i monolog Molly Bloom, rozgrywa się w całkowitych ciemnościach, co można uznać za sceniczny ekwiwalent strumienia świadomości. Z mroku wyłania się przedmiot kluczowy dla całej sztuki, mianowicie trumna. Pogrzeb jest tu motywem wiodącym, klamrą całego dzieła. Wokół trumny, w blasku świec modlą się postaci, siedząca za audytorium Molly Bloom wspo-

mina emocjonalne epizody ze swojego życia, a następnie Ojciec Arnall wygłasza kazanie o śmierci, sądzie, niebie i piekle. Zwraca się do widzów w drugiej osobie, sugerując, że ich rola nie ogranicza się do obserwowania rozgrywających się na scenie wydarzeń – powinni oni także podjąć refleksję nad swoim życiem.

To nie koniec wyzwań stawianych przed publicznością. W środkowej części spektaklu na scenie pojawia się sam James Joyce, pijany, chętny podzielić się whisky z osobami w pobliżu. Chwilę później chowa się za amboną wykorzystaną uprzednio podczas kazania. Tam wymiotuje, by potem ukryć się pod nogami widzów. Na to wszystko wbiegają roześmiane praczki w samych halkach. Jeszcze później okazuje się, że postać w trumnie to wcale nie trup, a ksiądz pedofil, który na oczach widzów agresywnie rzuca się na Joyce'a. Czy to fikcja występuje przeciwko autorowi? Najwyraźniej, a do tego spektakl staje się nie tylko kolażem z dzieł Joyce'a, ale także kolażem parodii, parafraz i perwersji, przejawiających się zgodnie z logiką snu czy pijackiego zwidu. Jak w przypadku *Madam Eva, Ave Madam*, reakcje na tę sztukę nie były jednoznaczne. Jeden z widzów, Derek West, zwraca uwagę na różnorodność przeżyć – zestawienie zaskoczenia, dyskomfortu, żałoby i poczucia chaosu.

Warto jeszcze wspomnieć, że po wystawieniu sztuki powstała partytura, wydana w tomie *Wokół Jamesa Joyce'a* (2007). Ma ona liberacki charakter: układ słów na wybranych stronach odpowiada rozmieszczeniu postaci na scenie, pogrubienia i kursywy sugerują natężenie dźwięku, a marginesy w różnych odcieniach szarości – natężenie światła w poszczególnych scenach. Co ciekawe, zaprezentowany w ten sposób układ elementów w przestrzeni teatru przypomina tradycyjną aranżację katolickiego kościoła. Na początku spektaklu postaci usytuowane są na scenie, wokół trumny, a Molly Bloom z tyłu, za widownią, co sugeruje, że dźwięk dociera do widzów z dwóch stron, analogicznie do ołtarza i organów. Widzowie, podobnie jak wierni w trakcie mszy świętej, usadzeni są pośrodku. Może być to kolejne nawiązanie do religii w *Finnegans Make*, tym razem architektoniczne. Byłby to mocno niekonwencjonalny kościół, z tradycyjnym układem przestrzennym, ale absolutnie awangardowym rytuałem.

Pieta

W pierwszej dekadzie XXI wieku, na zaproszenie Joshuy Crone'a do międzynarodowego

projektu czterech jednoaktówek różnych autorów pt. „Cztery widoki na Golgotę”, Zenon Fajfer napisał *Pietę*, którą nazwałabym sztuką o Chrystusie bez Chrystusa. Opowiada ona o tym, co działo się w otoczeniu Jezusa przed i po drodze krzyżowej. Centralną postacią jest tu Maryja, rozgoryczona po śmierci Syna, zbuntowana przeciw zwiastowaniu i jego konsekwencjom. Zarówno sztuka, jak i sam spektakl w autorskiej reżyserii i – w odróżnieniu od poprzednich sztuk – w wykonaniu zawodowych aktorów, Beaty i Tomasza Schimscheinerów, powstawały etapami, przez kilka lat, tworzone niejako od końca. Ostatecznie *Pieta* składa się z dwóch Aktów przedzielonych Antraktem granym we foyer. W 2006 roku zaprezentowano to, co obecnie jest Aktem II, w 2007 – Antrakt i Akt II, a w 2012 – całość, na festiwalu Boska Komedia.

Akt I opiera się na koncepcie teatru w teatrze. Obserwując zdesperowanego dramaturgę i towarzyszącą mu kobietę, widzowie słyszą fragmenty jego najnowszej sztuki, z której wyraźnie nie jest on zadowolony. Skrawki utworu prezentują wgląd w sytuację Poncjusza Piłata i jego żony Klaudii Prokuli. Ten pierwszy okazuje się odpowiedzialny za uwięzienie i osądzenie Jezusa, jest inicjatorem intrygi przeciwko Żydom. Historia jego i Klaudii zostaje precyzyjnie spleciona z dynamiką relacji pary widocznej na scenie.

W Antrakcie Obcy, popijając, zwierza się niewidzialnej kobiecie, z którą rzekomo siedzi przy stoliku. Oszołomiony po drodze krzyżowej, mówi, że rozumie ją tylko ci, którzy widzieli ją na własne oczy, i że tego nie da się oglądać na trzeźwo. Pyta, jak jeszcze po czymś takim można się modlić.

W Akcie II natomiast pojawiają się Maryja i Jan, scena również rozgrywa się po mecie Pańskiej. Jan przychodzi z wiadomością, że udało się odzyskać ciało ukrzyżowanego Chrystusa. Maryja jest rozgoryczona i załamana, a także sfrustrowana tym, że Jezus się jej wyparł. Wątpi w sens zwiastowania, myśląc, że mógł stać za nim szatan w przebraniu anioła – pyta: „Bo czy człowiek może urodzić Boga?”¹. Ma poczucie, że nie może o sobie decydować. Obwinia się, że rodząc syna, spowodowała rzeź niewiniątek. Pojawia się też niezrozumiała sugestia, że „to wszystko jest nieprawdziwe”². *Pieta* proponuje więc niezwykle ludzkie, empatyczne i wnikliwe podejście do biblijnej historii, z drugiej jednak strony te przepełnione niepokojem poglądy zdają się być usytuowane na granicy bluźnierstwa wobec religijnych

wierzeń, a stąd już chyba niedaleko do przepisanie historii zbawienia i stworzenia nowego apokryfu. W ten sposób sztuka ta ukazuje, jak trudno czasem zrozumieć Boga.

Warto wspomnieć, że obrazem jednoczącym wszystkie trzy części sztuki jest stół z płótnem – w Akcie I dramaturg leży na stole, w Antrakcie Obcy siada przy stole, podobnie w Akcie II czyni Maryja. Taka scenografia przywodzi na myśl śmierć i zmartwychwstanie, a także stół eucharystyczny, co pasuje do treści spektaklu. W Akcie I istotne są również próby odczytania tekstu, także niewidzialnego – napisanego autorską techniką poetycką Zenona Fajfera. Obserwujemy tu powrót do motywów widocznych w *Madam Eva*, *Ave Madam*, takich jak hermeneutyczne poznawanie świata i siebie poprzez słowo i pismo. Po raz kolejny na scenie pojawiają się pary, mężczyzna i kobieta.

Odłot

I wreszcie, w 2019 roku, Fajfer publikuje *Odłot*, swoje najnowsze dzieło, które na warsztat wzięła Anna Augustynowicz. Jak pisze Dariusz Kosiński, mamy tu do czynienia z teatrem katastrofy zainscenizowanym na kartkach książki. Wszystko po to, by skomentować katastrofę smoleńską, a właściwie zaznaczyć, że nadal jesteśmy pod jej wpływem. Bohaterowie umieszczeni są w kabinie lecącego samolotu, a w ich dialogach dominują niepokój i rozgoryczenie. Siedząc blisko siebie, narażają się na konflikty i nieporozumienia. Ich tożsamość nie jest jasna, tak naprawdę występują tylko jako głosy.

Wielu z nich to postaci realne i fikcyjne razem, na przykład św. Piotrowicz, św. Pawłowicz, Najprzewielebniejszy Pan Tadeusz i Filiżanka Wisławy. Dzięki ich obecności *Odłot* jest aż gęsty od nawiązań kulturowych, szczególnie do polskiego romantyzmu, który powraca także w aluzjach formalnych, takich jak użycie trzynastozgłoskowca. Oprócz tego pojawiają się nawiązania do kultury popularnej, m.in. muzyki i mediów społecznościowych, a także, jak w poprzednich sztukach, odniesienia do religii chrześcijańskiej. Takiej różnorodności towarzyszą liczne gry językowe.

W *Odlocie* Fajfer zdaje się również wzywać twórców teatralnych do korzystania ze strategii angażujących widza, które pozwalają odczuć trudne emocje towarzyszące autorowi podczas pisania sztuki. Na samym początku z didaskaliów dowiadujemy się, że widownia ma zostać podzielona na dwie części według kryterium płci. To wtargnięcie w prywatność widza, detale,

o których dramaturg, wydawałoby się, nie ma prawa decydować – kto z kim przyszedł, kto chce obok kogo siedzieć, jaka jest czyjaś tożsamość? Przede wszystkim jednak to symboliczna ilustracja podziałów w społeczeństwie. Pikanterii dodaje fakt, że scena również ma być podzielona na pół, z prawą stroną zarezerwowaną dla pary, która całuje się przez cały czas trwania spektaklu i w ten sposób próbuje zrównoważyć wszechobecny rozłam.

Podział na prawą i lewą stronę zachowany jest również na kartach książki. Lewe strony przeznaczone są na wspomniane już, pełne niepokoju dialogi, a także opisy przerażających, a może groteskowych egzekucji, m.in. przy pomocy kabla telefonicznego. Na prawych stronach niemalże niezmiennie widnieją didaskalia „całują się”. Te dwa słowa i towarzysząca im biel przestrzeni strony równoważą traumatyczną treść stron przeciwnych.

To wszystko mogłoby wydawać się nie do zniesienia, gdyby nie fakt, że na końcu przewidziane jest ukojenie i zjednoczenie. Finalna scena, „która może kiedyś się zdarzy i na zawsze odmieni oblicze teatru, a jeśli teatru to za dużo powiedziane, to niechby widowni, tej widowni³”, przywodzi na myśl słowa Jana Pawła II wypowiedziane w czasie pierwszej pielgrzymki do Polski. Pojawiają się werse-ty o śnieniu i oczekiwane didaskalia, mówiące o tym, że „wychodzimy z przydzielonych nam rzędów i padamy sobie w objęcia...⁴”. Wplątany w teatr katastrofy „bezsłowny hymn o miłości”⁵, jak ujmuje to Kosiński, przebija się ostatecznie przez hałas krytyki i konfliktów.

Dostrzec, przepisać, zaangażować

Czym w takim razie charakteryzuje się Fajferowskie myślenie teatrem? Po pierwsze, Zenon Fajfer dostrzega różnego rodzaju pustki i rozpady, a następnie pragnie je przepisać, złożyć od nowa, tym samym otwierając się na konfrontację z cierpieniem.

Uwagę przykuwa także elastyczność symboli. Tradycyjne skojarzenia uzupełniane są nowymi; niejednokrotnie odbiorcy muszą nawet zrezygnować ze swoich interpretacyjnych przyzwyczajzeń. Elastyczność dotyczy również medium. Fajfer chętnie przenosi prozę i poezję na scenę, a jednocześnie pragnie, by odbiorca mógł wyobrazić sobie spektakl przy pomocy tekstu o performatywnym charakterze – Anna Augustynowicz w stosunku do *Odłotu* używa zresztą określenia „teatr książki”⁶. W tym nowatorskim podejściu Fajfer spotyka się ze Stanisławem Wyspiańskim, reformatorem sztuki

edytorskiej, jednym z twórców nowoczesnej typografii. Różnica polega jednak na tym, że Wyspiański wykorzystywał tradycyjną kodeksową formę, przekształcając książkę niejako od środka, natomiast Fajfer nadaje swoim utworom zupełnie nowy kształt, inicjując jeden z nurtów współczesnej awangardy literackiej, bo tak jest postrzegana liberatura.

Charakterystyczne dla Fajferowskiego teatru są też niezwykle skomplikowane, wielowarstwowe kompozycje, które mogą okazać się przytłaczające i trudne w odbiorze. Tu jednak pojawia się pytanie, czy taka twórczość wymaga racjonalizacji. Rytualność, do której Fajfer sięga m.in. w nawiązaniach do pogrzebu, sugeruje, że istnieje też inny sposób odbioru, oparty na afekcie, uczuciu i impresji. Niektóre z jego nowatorskich rozwiązań teatralnych zdają się ocierać o niemożliwość i niewystawialność. W *Madam Eva*, *Ave Madam* wprowadził nowy rodzaj aktora, *Finnegans Make* był spektaklem na pograniczu słuchowiska, *Pieta* to zmierzenie się z całą judeochrześcijańską tradycją, wreszcie w odniesieniu do *Odłotu* Dariusz Kosiński przywołał słowa Heinera Müllera, że najlepszy tekst dla teatru to taki, dla którego odpowiedni teatr jeszcze nie istnieje. W takich ekstremach Fajfer zdaje się szukać nowych, awangardowych przepisów na sztukę.

Równie złożona jest jego relacja z odbiorcą. Różnorodne strategie wplątujące widza w prezentowaną na scenie fikcję, często dotyczące jego poczucia prywatności i komfortu, idą w parze z widoczną chęcią kontaktu i wspólnego przeżywania. Utrudnianie odbioru ma zachęcić do refleksji i wzbudzić emocje. Ma także przypomnieć, że, jak mawiał Kantor, „do teatru nie wchodzi się bezkarnie”, a po zakończeniu spektaklu nieuchronnie przychodzi czas na konfrontację przeżyć estetycznych z rzeczywistością.

Wydaje się więc, że Zenon Fajfer to współczesny bohater romantyczny polskiego teatru – skomplikowany, niejednoznaczny, a jednocześnie tak bardzo nam wszystkim potrzebny. ■

Badania finansowane przez Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego ze środków na naukę 2018–2022 w ramach programu „Diamantowy Grant”.

1 ■ Z. Fajfer, *Pieta*, Teatr Łaźnia Nowa, festiwal Boska Komedia, Kraków 2012.

2 ■ Tamże.

3 ■ Z. Fajfer, *Odłot*, Kraków 2019, s. 152.

4 ■ Tamże.

5 ■ D. Kosiński, *Przeciwko teatrowi katastrofy. Posłowie*, [w:] Z. Fajfer, *Odłot*, dz. cyt., s. IV.

6 ■ Anna Augustynowicz – rozmowa kulturalna, [z A. Augustynowicz rozmawia A. Kochański], „wSzczenie”, YouTube, 14.11.2021.