

## PAMIĘĆ MUZYCZNA

Agata Diduszko-Zyglewska

Dzięki „Anhellemu” konstruowany od kilku lat przez Jarosława Freta tryptyk „Ewangelie dzieciństwa” zyskał ostateczny kształt. Najnowszy spektakl teatru ZAR to opowieść o śmierci zbiorowych symboli.

W Instytucie Grotowskiego przy okazji otwarcia nowej siedziby, Na Grobli, odbyła się premierowa prezentacja spektakli Teatru ZAR. Konstruowany już od kilku lat przez Jarosława Freta Tryptyk „Ewangelie dzieciństwa” zyskał ostateczny kształt.

Niejaką wbrew tytułowi, optyka wszystkich trzech spektakli jest nastawiona na ten moment życia społeczności, w którym wkracza w nią śmierć. W części pierwszej (*Uwertura. Fragmenty o przeczuciach nieśmiertelności ze wspomnień wczesnego dzieciństwa.*) – kulminantą jest śmierć Łazarza, w części drugiej (*Cesarskie cięcie. Próby o samobójstwie.*) – próba samobójcza jako swoista perypetia na drodze poznania i wreszcie w trzeciej, premierowej (*Anhelli. Wołanie*) – obumieranie ducha narodu w syberyjskiej pustce. W swojej fascynacji tym tematem, Fret odnosi się do paradygmatu romantycznego, zgodnie z którym pełna społeczność składa się z żywych, umarłych i tych, co dopiero się narodzą. Warunkiem ich rzeczywistego współistnienia jest „pamięć życia, które siebie pamięta”. Fret traktuje ciało ludzkie jako naczynie pamięci zbiorowości i precyzyjnie orkiestruje graniczne doświadczenia społeczności. W swojej partyturze cyzeluje symboliczne gesty, grymasy twarzy, sploty ciał i nuty (m.in.) bizantyjskich, sardyńskich i gruzińskich pieśni liturgicznych.

Trzecia część tryptyku Freta, *Anhelli. Wołanie*, formą mocno nawiązuje do pierwszej - aktorzy używają tego samego języka gestów, symboliczne obrazy są ze sobą mocno spokrewnione, a wielogłosowe pieśni stanowiące bazę obydwu spektakli utrzymują emocje widzów na tym samym diapazonie – reżyser cały czas draży fascynujący go temat pamięci muzycznej, która sprawia, że „aktor-pieśniarz na wzór homeryckiego aoida, snuje opowieść, ale pamięta przede wszystkim swoim ciałem, pamięta każdą najmniejszą jakością, która płynie z jego wnętrza” i w dzięki temu może przekazać pewne ponadczasowe duchowe doświadczenie społeczności.

W poemacie Słowackiego mistyczna wędrówka Anhellego u boku szamana pozwala przyrzeć się z bliska wyizolowanej społeczności zesłańców. Pośród wyrzuconych poza kontekst historii, czasu i świata budzą się demony - emocje społeczne wyostwiają się i tracą wynikające z osadzenia w „naturalnym środowisku” proporcje. Apogeum to powtórzenie Golgoty – ukrzyżowanie trzech rycerzy-ochotników. „Syberia to przestrzeń mało nasycona przedmiotami” - jak napisał wiek później inny mimowolny znawca tematu Paweł Hertz. Wynikająca z tego faktu deprywacja może służyć szamanowi, który w mistycznej wędrówce wypełnia pustkę wizjami przyszłego „przeanielenia” ludzkości (reżyser przywołuje także

„Króla-Ducha”), ale u zwykłych śmiertelników nieodzownie prowadzi do obumierania pozbawionej niezbędnych artefaktów zbiorowej pamięci.

Interpretacja Jarosława Freta akcentuje ten aspekt poematu Słowackiego – najdobitniej widać to w komponowanych przez niego symbolicznych obrazach. Nad przestrzenią spektaklu dominuje biała płachta utworzona z wielkiego prostokątnego żagla – w pierwszej scenie półnagi Anhelli przywiązany grubą liną do jednego z jej rogów miota się próbując uchylić rąbka tajemnicy, a może wspiąć się do góry niczym biblijny Jakub. Kolejny obraz to zesłańcy, którzy długimi tyczkami podbijają płachtę coraz wyżej jakby chcieli powstrzymać niebo przed runięciem im na głowy. W chwilę potem, nie znajdując bezpieczeństwa również pod stopami poruszają się po scenie budując przed sobą pomosty z niskich stołeczków, które mozolnie przestawiają, żeby brnąć do przodu. Zawieszeni w pustce, próbują tworzyć własne prowizoryczne szlaki, które jednak znikają tuż po ich przejściu. Przestrzeń pozbawiona jest fizycznych punktów odniesienia, a jej przymusowi mieszkańcy zdają się stopniowo tracić także te symboliczne - ze starej grubej księgi, otwieranej przez jednego z bohaterów sypie się ziemia.

Kiedy Anhellego nawiedzają aniołowie, „ich skrzydła nie są śnieżnobiałe, już raczej szare, osmolone dymem dogasających dusz.” – jak pisze sam reżyser. Syberyjska otchłań powoli pożera wszelkie sensory. W finałowej scenie aktorzy w sekwencji dramatycznych upadków i podźwignięć odsłaniają pod deskami podłogi prostokąty ziemi, w których ostatecznie nieruchomięją. Płachta „nieba” spada na nich i przykrywa całą scenę tworząc pejzaż bieli naznaczonej pagórkami grobów. Jedyne widoczne rekwizyty to klatka z dwoma żywymi ptakami – krukiem i wroną.

Tryptyk pokazano Na Grobli niechronologicznie – część druga znalazła się na końcu. W kontekście spójności stylistycznej premierowej części trzeciej i uwertury, takie rozwiązanie okazało się niespodziewanie celne. *Cesarskie cięcie* to spektakl osobny wobec pozostałych, bo osadzony we współczesności. Jarosław Fret rezygnuje w nim ze zmagania z historią i mitami zbiorowości - i przenosi temat śmierci w sferę być może najistotniejszą dla współczesnego Europejczyka – w kameralną przestrzeń indywidualnego umysłu. To przekierowanie uwagi pokazuje już znakomita symboliczna scena, która otwiera spektakl – na podłodze zasypanej potłuczonym szkłem, które wypełnia również szczelinę przecinającą całą scenę w poprzek, bosa dziewczyna z butami w rękach, balansując na granicy upadku, samotnie tańczy tango.

Znaczącą wobec pozostałych części tryptyku metamorfozę przechodzi tu sfera muzyczna: oddające ducha społeczności wielogłosy w dużej mierze ustępują pieśni indywidualnej i motywom muzycznym rodem z Półwyspu Iberyjskiego. Dwie wiolonczele, pianino i głosy aktorów tworzą drapieżną przestrzeń dźwiękową, w której pojawiają się krzyki, dysonanse i zgrzyty. Wreszcie, w scenie, w której bohaterowie wypróbują różne niedorzeczne sposoby na odebranie sobie życia, reżyser pozwala sobie na żart, nieoczekiwane „mrugnięcie okiem do widza”. Chwilowe dopuszczenie do głosu sfery *profanum* wybrzmiewa jako bardzo istotne „dotknięcie ziemi” w pracy, która skupia się na wertykalnym porządku świata.

Te wszystkie, zarysowane tutaj tylko hasłowo, aspekty sprawiają, że to właśnie „Cesarskie cięcie” zasadniczo skraca perspektywę między widzem a tematem i ta zmiana optyki jest w

Tryptyku potrzebna. Przeniesienie uwagi ze zbiorowości na człowieka i z mitu na stan umysłu uwalnia nowe środki wyrazu, ale centralnym zagadnieniem, tak jak w dwóch pozostałych spektaklach, pozostaje metafizyka śmierci.