Claudia Roselli, roselliclaudia@gmail.com

Teatr Zar presenta Armine Sister: testimonianza del genocidio Armeno del 1915.

Durante Fabbrica Europa, festival svoltosi a Firenze da Maggio a Giugno 2015, ho potuto incontrare ed intervistare Jaroslaw Fret, fondatore e regista del gruppo di ricerca teatrale polacco Teatr Zar. Già da diversi anni conoscevo il gruppo ed il loro lavoro sull'uso della voce e sul canto, è stato perciò molto bello ed interessante poter parlare con lui.
La preparazione di "Armine Sister", lo spettacolo andato in scena dall'8 al 10 maggio alla Stazione Leopolda, è durata diversi anni: dal 2010 sino al 2015, anno durante il quale lo spettacolo è stato presentato, proprio in occasione del centenario del genocidio armeno. Nello studio interdisciplinare, oltre che al serio lavoro di ricerca di alcune linee musicali monodiche modali di antichissima tradizione armena, sono state presentate esposizioni di fotografie storiche e nuove (relative all'archeologia armena), ma anche performance ed esecuzioni di canti sacri all'interno di chiese, sia in Europa che in Turchia.
Riporto le parole di Jeroslaw Fret ad introduzione della performance, descrittive della poetica del lavoro e delle sue intenzioni: *" La musica è il fulcro del nostro progetto. Si può parlare di un nuovo stile proprio: il dramma, lo spettacolo musicale. La composizione della performance non è lineare. Non vengono usate le parole, ma c'è un forte legame con le immagini che sono state scattate durante il genocidio, centinaia di anni fa. O con le immagini scattate da Magda Magra durante il nostro viaggio in Anatolia nel 2012. La performance è come un libro di poesie, o meglio è poesia in azione, è poesia nel canto. Poesie stampate in materiali molto fragili, trasparenti, come i negativi delle immagini. Quando vengono raccolte, come in una sorta di libro di poesie, si compone un album di gesti e di canti. Tutti insieme urlano verso di voi molto forte chiedendo di essere guardati, ma quando li guardate si sovrappongono e, come i negativi delle immagini, per essere compresi devono essere guardati uno ad uno controluce. " (J.Fret, 2015)*

Aleksandra Kotecka in Armine Sister, Foto di Karol Jarek

Claudia Roselli: Ciao Jaroslaw, puoi raccontare la storia della nascita del Teatr Zar? Quando e come è nato il gruppo?
Jaroslaw Fret: Il gruppo è nato in un momento tra il 1999 ed il 2002, con un processo molto intenso di ricerca ed investigazione, un lavoro che è stato carico di molte aspettative ed ha compreso viaggi in Caucaso e in Iran, già dall'inizio anche l'Armenia era nelle nostre mappe. Con Kamila Klamut decidemmo di cercare un nuovo percorso, non avevamo nessuna idea della forma che avrebbe preso, non pensavamo al teatro e non ci immaginavamo assolutamente che sarebbe diventato un gruppo di teatro. Eravamo interessati solo a studiare la musica, i canti e le polifonie, per questo infatti eravamo molto interessati alla Georgia ed ai suoi canti. Nel 2002 abbiamo composto un gruppo di persone con il quale abbiamo viaggiato sino alla Georgia ed abbiamo cominciato a lavorare insieme. Anche il nome Teatr Zar comparve in quell'anno, nel 2002. In seguito al nostro incontro con gli abitanti della Svanezia, in particolare con dei cantanti, e con una tradizione particolare di cantare della Svanezia, chiamata Zar.

C.R.: La Svanezia?
J.F.: La Svanezia è una regione nella parte più alta del Caucaso in Georgia. E' abitata da un gruppo etnico particolare, gli Svan, i quali sono una tribù con tradizioni proprie ed anche con musica, stili e lingua propria. In Georgia, tutti sanno che la musica della Svanezia è una delle forme polifoniche più antiche nel mondo. Gli abitanti proteggono questa forma, tra le più antiche in Giorgia.
Andammo in Svanezia e tornammo indietro, viaggiando insieme, sino alla Bulgaria ed ad altri luoghi nei Balcani. Tornando indietro cominciammo a lavorare, nel 2003, alla nostra prima performance "Gospel of Childood". Per me il giorno della nascita del Teatr Zar coincide proprio con questo, con la prima presentazione di "Gospel of Childood": quando lessi il nome del gruppo Teatr Zar nella locandina. Il nome del gruppo per intero non è solo Zar, ma Teatr Zar. Zar è una formula, una tipologia di canto o meglio di modalità di cantare, una formula di comprensione profonda, una formula di azioni vocali, di drammaturgia vocale. La prima presentazione fu nell'Ottobre del 2003 in Brezinka (Polonia), nella foresta dove si trova uno degli spazi del Grotowski Center.

C.R.: Prima di questo eri nel tuo processo di ricerca personale? Eri un attore, ma non avevi un gruppo tuo? Venivi dal campo dell'antropologia?
J.F.: Nel mio percorso universitario ho studiato Letteratura. Ero un membro di 'Gardzienice' un gruppo di teatro polacco. Poi ho cominciato a lavorare nel centro di Grotowski, dove ho invitato Grzegorz Bral e Anna Zubrzycki. Loro hanno creato "Song of the Goat Theatre" e insieme con Kamila diventammo membri di questo gruppo. Questa era la realtà a metà degli anni novanta e poi cominciammo da soli con la nostra ricerca. Raccogliemmo delle persone intorno a noi, cominciando a pensare lentamente al teatro. Teatr Zar è il nostro primo serio approccio al teatro. Dopo il primo lavoro "Gospel of Childood" fu proprio Roberto Bacci che ci spinse a pensare ad una nuova performance. Era il 2006 quando presentammo il workshop di canzoni georgiane a Firenze e quando lui ci chiese, provocandoci, quando avevamo intenzione di ideare una nuova performance. Noi gli rispondemmo che sarebbero serviti forse tre o quattro anni. E lui ci disse: "No, portatemi qualcosa l'anno prossimo!"
Cominciammo a pensare e portammo "Cesarian Section" qui a Fabbrica Europa come un'anticipazione della prima. Non so se tu l'hai visto, era il maggio del 2007. La performance "Cesarian Section" fu presentata a Wroclaw, più tardi. Dopo questa grossa vittoria siamo andati in Sud America, in Asia, in Cina. L'anno scorso in Brasile ed anche negli Stati Uniti, abbiamo vinto diversi premi tra i quali il Total Theatre Award e l' Herald Angel Award, in Edimburgo.

C.R.: Ciò che ho constatato fin dall'inizio è che un elemento molto importante nella vostra creazione è il viaggio. Come strada per capire o per scoprire, per cercare e ritrovare le antiche radici della conoscenza o alcuni segreti che non possono essere imparati da lontano.
J.F.: No non sono segreti, sono piuttosto fenomeni dimenticati o marginalizzati.

Aleksandra Kotecka in Armine Sister, Foto di Karol Jarek

C.R.: Come è nato in te ed in Kamila questo processo di apprendimento?
J.F.: Per noi è naturale, rispecchia la strada di come noi da sempre abbiamo imparato. Per esempio: devi creare un sistema di annotazione individuale. Qualche volta non si può utilizzare nessun sistema di annotazione occidentale, per segnare alcune cose. In questi casi la soluzione migliore è utilizzare il proprio corpo. Il nostro corpo è come un supporto bianco sul quale scrivere: quando impariamo una canzone, per esempio, possiamo usare il nostro corpo come pagina sulla quale segnare note. Segnare la progressione della melodia o delle scale musicali. In ogni caso il processo di apprendimento è un processo lungo, non è semplicemente imparare una sola canzone. Anche relativamente alla quantità delle canzoni: puoi impararne tantissime. Se vuoi usare una canzone nella performance forse devi conoscerne una decina della stessa tipologia.

C.R.: Della stessa linea?
J.F.: Tradizione similare: con un tempo similare e con una modulazione similare. E' necessario praticare, praticare, praticare. All'inizio si spende una quantità incredibile di ore a provare e riprovare. Praticando canzoni, che è una delle cose principali del nostro training, anzi l'unica, poi entriamo anche nel dominio della fisicità. Potrei scendere in dettagli relativamente al nostro lavoro, ma non voglio. Posso però specificare, per esempio relativamente alla drammaturgia. Il senso drammaturgico può essere letto all'interno delle azioni fisiche e anche nella musica, ma quando lavoro, io penso all'intero come ad un fenomeno coibentante. La musica proviene dalle origini in maniera assoluta e per questo il training musicale è assolutamente collegato con un percorso di ricerca nuovo. In primo luogo è carico di un rispetto assoluto per tutti i nostri maestri ed i nostri insegnanti. Nel progetto sulla cultura armena, i nostri maestri hanno potuto diventare membri del gruppo per un periodo, lavorando e cantando con noi. Possiamo dire che noi con il nostro lavoro abbiamo cercato di abbracciarli ma in realtà sono loro che hanno abbracciato noi con le loro canzoni. Tramite il materiale armeno abbiamo imparato diciassette piccoli/grandi frammenti di canti armeni.

C.R.: Diciassette?
J.F.: Diciassette, si. Nella performance ne cantiamo solo cinque temi. C'è materiale creato da Aram Kerovpyan e da Murat İçlinalça: i nostri maestri in questo enorme potere. Non li raggiungeremo mai, ma come coro possiamo di certo dare qualcosa di nuovo alla qualità del canto. Il lavoro sul materiale armeno non è per noi nuovo, rispetto alla nostra metodologia di lavoro tradizionale ma c'è qualcosa di nuovo, se paragonato con lo studio dei canti polifonici dell'inizio.

C.R.: Quale cambiamento è avvenuto dall'inizio della ricerca: cominciando dai canti georgiani per arrivare sino ai canti armeni?
J.F.: I canti georgiani come i canti sardi e i canti corsi, appartengono tutti al mondo dei canti polifonici. I canti della tradizione armena, appartengono alla tradizione monodica, non alla tradizione polifonica. Ed in particolare, tra i canti monodici abbiamo lavorato sul canto modale. Un fenomeno di canto precedentemente conosciuto in tutto il mondo. Ma attualmente molto raro. In Asia è già meno raro trovarla ancora oggi; ma in Asia minore, in Turchia – in Anatolia, in particolare – molte linee di canti modali armeni sono state distrutte completamente e dimenticate dopo il genocidio armeno del 1915. Questo spiega perché oggi vengono cantati canti modali soltanto in pochissime chiese armene a Istanbul. Può sembrare un paradosso, ma a Istanbul oggi solo poche chiese ricordano ancora queste canzoni. Prima Istanbul era una città con grandissima presenza di chiese armene, certo la comunità armena era sempre una minoranza in Turchia, ma gli armeni erano numerosi. Oggi ci sono una trentina di chiese armene ed in alcune di queste che sono rimaste si pratica ancora il canto modale. Aram è stato la nostra chiave per aprire questo mondo.

C.R.: Quando e dove avete incontrato Aram?
J.F.: Circa cinque anni fa. All'inizio cercavamo solo la persona giusta, viaggiando verso ciò che prima era Armenia. Cominciando a cercare lungo le linee della diaspora…

C.R.: Tra le persone della diaspora Armena?
J.F.: Sì e poi finalmente abbiamo incontrato Aram a Parigi. Lui è un maestro di canti e dirige un coro in una cattedrale armena a Parigi. E' emigrato e vive a Parigi, e forse è per questo che la sua prospettiva, non per la musica in sé, ma per il mondo e anche verso la tradizione, è molto aperta. Quando abbiamo iniziato ad imparare da lui, gli ho chiesto: "Aram potresti cantare con noi nella performance?". Glielo ho chiesto sapendo che avrebbe detto si. E' successo dopo due anni di lavoro, non è stato immediato. Perché ho sentito chiaramente che non volevo solo imparare da lui, ma creare con lui.

C.R.: Volevi che lui prendesse parte al progetto?
J.F.: Si, l'ho introdotto alla mia idea di performance, chiedendogli se lui poteva riconoscersi in questo progetto. Dopo la sua decisione ho potuto invitare un altro musicista, intuendo che era arrivato il momento di ingrandire la costellazione degli artisti.

C.R.: Tu capisci le parole delle canzoni?
J.F.: Si certo. Cioè, no non capisco, ma conosco il significato di tutti i frammenti che abbiamo scelto.

C.R.: Quello che ieri è stato detto prima dell'inizio della performance Armine Sister, è che Aram vi ha dato delle linee delle canzoni e voi le avete riformulate in maniera nuova. L'affermazione è relativa alla musica oppure alle parole?
J.F.: E' in relazione al significato, noi non ignoriamo quello che la canzoni dicono e giochiamo con il significato. Per gli armeni capire il messaggio della performance è un compito più grande. Noi sappiamo con precisione, i frammenti da dove provengono, a quale parte di liturgia fanno riferimento. Quale parte è dedicata alla luce, quale alla vestizione del prete, noi sappiamo riconoscerle. Quando cantiamo sappiamo esattamente i frammenti a cosa si riferiscono. All'inizio abbiamo dovuto fare un'altra spedizione a Istanbul. Una settimana fa, quando abbiamo onorato i cento anni della fine del genocidio armeno il 24 febbraio, abbiamo canto frammenti di Suzo, ovvero Sanctus in una chiesa durante la liturgia.

C.R.: Avete una sorta di mappa delle chiese armene esistenti? A Wroclav e a Istanbul?

J.F.: A Wroclaw c'è una minoranza di armeni che usano chiese cattoliche per celebrare la messa e parte delle messe cattoliche sono dedicate alla comunità armena con i preti armeni ed abbiamo cantato Sanctus per loro. Quello che vogliamo trasmettere al teatro non è un materiale ma è una pratica. Il materiale è dentro la pratica. Su che cosa stiamo lavorando? Su delle canzoni. Le canzoni sono il materiale ma è attraverso l'intera pratica che si compone il lavoro.

Ditte Berkeley, Aleksandra Kotecka, Simona Sala in Armine Sister, Foto di Karol Jarek

C.R.: Che cosa volete trasmettere al pubblico con le vostre performance? Che cosa state cercando con il vostro lavoro? Qual è il significato più profondo che volete trasmettere con le canzoni, le voci e con tutti gli elementi che vanno a comporre la performance?
J.F.: Ogni performance è diversa. Il lavoro sulla trasmissibilità delle parole è utilizzato solo per l'aspetto relativo alle pratiche vocali. Solo qui si può parlare di questo genere di trasmissibilità. Per esempio da Aram a noi. Di questo stiamo parlando: relativamente ai significati e relativamente alla comunicazione, che fanno parte per lo più dell'aspetto trasgressivo dell'arte. Si può capire come queste pratiche che derivano dalla chiesa e dal rituale, possano giocare un ruolo completamente diverso nella nostra performance. Possiamo dire che trasmettere è trasgredire.
Dall'inizio del lavoro su questa performance, noi sapevamo che il nostro lavoro sarebbe stato orientato verso la questione della memoria e della commemorazione. Di sicuro, per tutti gli armeni che sono morti cento anni fa e per tutta la memoria dopo di loro. Non abbiamo chiesto a noi stessi se avessimo il diritto di scrivere o di parlare relativamente a questo. Perché noi sappiamo di lavorare con qualcosa che non è stato dimenticato. Siamo consapevoli che più richiamiamo alla memoria chi è morto e più possiamo ascoltare loro che ci hanno chiamato. La musica è soltanto un medium, nel senso spirituale del termine. La domanda vera ed il vero significato dell'intenzione della performance non è quello di raccontare quello che è successo durante il genocidio, ma piuttosto quello che è successo il giorno dopo, anni dopo. Che cosa sta succedendo con la nostra memoria? Perché qualsiasi bisogno artistico, qualsiasi azione politica, qualsiasi azione umana che noi vogliamo fare – actions deriva proprio dal verbo to act, ovvero fare – sicuramente non può ridare loro vita. Ciò che produciamo attraverso la

politica, le azioni, i riconoscimenti, sino alle opere d'arte, sono solo azioni consolatorie, però queste azioni ridanno ai morti parte della loro dignità perduta.

C.R.: Che cosa hai imparato durante il processo creativo di Armine Sister? Che cosa hai preso da questo processo di ricerca che pare più complesso di quello di tutti i lavori precedenti?
Forse perché è più lungo e più ampio e perché la geografia di riferimento è più vasta e ci sono così tanti altri strumenti che avete utilizzato.
J.F.: Non è la scala di grandezza importante, ma piuttosto la lunghezza dell'intero progetto e la costellazione degli artisti coinvolti. Abbiamo cominciato, per la prima volta, ad interrogarci ed a riflettere con domande molto più profonde delle domande che ci facevamo in precedenza. Le questioni che ci ponevamo nel nostro primo viaggio, erano molto più legate alla nostra esistenza, diciamo più orientate ad esplorare cose intime e personali, problematiche e domande. Ora vogliamo dedicare il nostro lavoro a qualcosa che è parte della nostra storia e non soltanto parte delle nostre esperienze. Abbiamo sentito, quasi come un obbligo umano di non restare in silenzio, di non restare passivi. Siamo consapevoli di quello che stiamo mostrando. Durante il processo di lavoro abbiamo cominciato a studiare moltissimo su tutto quello che riguarda il genocidio armeno, come un fatto storico, ma non era abbastanza.
Perciò in una maniera molto speciale, ci siamo interrogati relativamente al nostro posto ed alla nostra posizione, in una catena di testimonianze. Questo è perché con Simona Sala, abbiamo cominciato a chiamare questo particolare dominio di ricerca del lavoro che stavamo facendo: azioni di testimonianza. Noi abbiamo realizzato di essere testimoni dopo altri testimoni. Questo è il nostro posto, dopo cento anni di drastiche testimonianze. Noi, fin dall'inizio, avevamo coscienza di essere sempre dietro l'obbiettivo della macchina da presa. Quando guardavamo le foto ed i corpi ormai cadaveri dei morti, eravamo sempre dietro l'obbiettivo ed abbiamo capito che non potevamo forse neanche immaginare che cosa ha provato chi era invece dall'altra parte. La finalità del nostro lavoro era quella di creare una situazione dove poter guardare queste immagini insieme: noi, o meglio gli attori ed i cantanti, insieme con lo spettatore, ascoltatore e nostro ospite. Certamente oggi queste immagini, possono essere rappresentate e possono manifestarsi anche nelle azioni, comprese le azioni vocali, perché anche queste parlano di immagini. Non mi riferisco infatti soltanto alle immagini fotografiche, ma anche ai suoni, alle musiche del passato. Più che immagini, forse dovrei parlare di lettere, lettere inviate direttamente a noi dal passato. Torno indietro al concetto di trasmissibilità. Chi trasmette queste lettere? Umani. Catene viventi di esseri umani. Aram, il maestro di Aram, il maestro del maestro di Aram…. Loro trasmettono canzoni ed insieme alle canzoni passano anche testi, qualità, tecniche, parti di culture… Questo è molto importante. Molto più vivo e leggibile di qualsiasi fotografia. Pensando a questo ho una risposta alla domanda: "Chi siamo? Siamo testimoni dopo altri testimoni." Questa è la lezione più importante che ho imparato lavorando ad Armine Sister.
Alla fine quello che voglio promuovere, riguardo il lavoro che sta dietro al teatro, dietro la performance stessa, posso dire che sia una prospettiva per un testimone.
La testimonianza è un ruolo fondamentale per ogni spettatore che invitiamo. La testimonianza può essere qualcosa di molto molto importante nell'arte. Abbiamo restituito la categoria della testimonianza al mondo dell'arte. Qualcosa che generalmente era stato dimenticato, perché l'arte aveva dimenticato questa sua funzione di essere un medium per la testimonianza. In particolare l'arte dedicata al mondo dell'estetica e dell'intrattenimento, sta uccidendo il tempo. L'arte può essere qualcosa di molto molto più profondo: l'arte di cantare, di produrre azioni fisiche, di catturare immagini.

C.R.: Come hai scelto gli elementi della scenografia? Che significati hanno? Ieri durante la performance ho visto che sono stati utilizzati alcuni oggetti particolari, non mi riferisco agli elementi più grandi come le colonne, le porte in metallo. Mi riferisco agli elementi più piccoli ma molto visibili: per esempio le melegrane, la sabbia, le lampade per l'incenso, il letto di metallo…
J.F.: Questo è il risultato del lavoro in sé. Decisioni artistiche. Fin dall'inizio volevamo creare un'opposizione tra l'architettura delle spazio, il quale è composto da sedici colonne movibili, trasformabili che vengono distrutte alla fine per creare il deserto e qualcosa che invece proviene dal mondo dei sensi e della sostanza. All'inizio ho scelto cinque sostanze sapendo che con queste, avrei

potuto creare qualcosa di profondamente sensuale. Qualcosa capace di catturare, raccontando storie. Le colonne non possono catturarti, le colonne ti attaccano. Invece attraverso la sabbia, le melegrane, il pane lavash (ovvero il pane armeno), la pelle e gli altri materiali sensibili si crea qualcosa di sensuale.Tutti glia ltir elementi presenti in scena, fin dall'inizio li ho inseriti considerandoli strumenti musicali: le corde, i letti, i ganci….

C.R.: Sono strumenti per gli spettatori, perché producono sonorità durante la performance.
J.F.: Ovviamente guardando le azioni si può capire che qualcosa è successo prima e che gli attori stanno facendo qualcosa…. Ho composto queste immagini visive come si compone una musica e cioè pensando a come costruire l'azione e per produrre anche suoni. Questo è la ragione dell'utilizzo degli oggetti di metallo. C'è anche un altro strumento che si chiama kishotz e che è uno strumento tipico della chiesa armena.

C.R: Sembrano pezzi di carta…
J.F.: Non sono pezzi di carta ma sono di metallo. Quelli che usiamo in scena non sono gli originali. Perché non possiamo prendere i kishotz, i pezzi originali, dalle chiese. Per me rappresentano l'anima della chiesa e non posso pensare di prendere l'anima della chiesa. Perciò noi abbiamo creato dei kishotz. Ho capito che il suono metallico, compreso quello degli anelli e delle strutture presenti in scena, sarebbe stato uno dei suoni dominanti. Il letto metallico assomiglia ai letti degli ospedali psichiatrici.

C.R.: Ed anche la veste che indossa ad un certo punto una performer sembra provenire dagli ospedali psichiatrici…
J.F.: Perché nella storia Armena, ci sono state diverse persone che si sono perse, o meglio che hanno perso la loro mente. La figura più importante nel 1915 era Komitas, un musicista, un monaco ed un insegnante di canto di Istanbul. Oggi l'Accademia della Musica, in Yerevan, porta il suo nome. Komitas viveva in Istanbul ed era armeno, lavorava con musicisti eccellenti. Quando lo arrestarono, durante il genocidio, alcuni persone protestarono caldamente. Alla fine lo rilasciarono, ma lui perse la sua mente e fino alla fine della sua vita, visse rinchiuso in un ospedale psichiatrico. Al termine proprio a Parigi.

C.R.: Perché?
J.F.: Per quello che è successo alla sua terra, alla sua gente. Lui smise di cantare. Smise di parlare. La situazione psichiatrica rappresenta la follia del tempo. Tornando al letto di metallo: era il letto di un monastero. Come un monastero occidentale della chiesa luterana. I monaci hanno aiutato i rifugiati e le donne nell'esilio. Non li hanno aiutati solo sino alla fine del 1915, ma anche più tardi, sino agli anni 20, cercando di salvarli e di proteggerli ma mai con successo. Perché loro stessi hanno dato la vita, sono stati arrestati, uccisi, violati…C'è della follia in tutto questo. In una delle sequenze principali nella prima parte della performance, che tu hai visto, c'è una delle donne protagoniste, Simona con il letto. Lei percuote il letto, con altri oggetti metallici, con i ganci creando una musica. Lei sta suonando i suoni di una violenza. Non la rappresenta, ma la suona. C'è un uomo di lato che sta fumando, ma lei recita da sola, utilizzando il suo corpo, lanciando il suo corpo nel letto, non sappiamo tutte le cose che succedono. Non è necessario sapere tutto, ma è già abbastanza che sappiamo. Non avremmo mai voluto sapere, perché questo crimine non è parte della nostra esperienza. Insieme abbiamo voluto capire i limiti, non della nostra storia, ma piuttosto i limiti del nostro codice e del nostro linguaggio espressivo. Per esempio: una protesta forte nasce dentro me, specialmente in teatro, ma anche relativamente ad un film o in tutto il dominio delle arti performative, nel veder rappresentata la violenza direttamente, in una maniera naturalistica. Preferisco invece che, come nella nostra performance, possa essere raccontata in maniera molto suggestiva, ma assolutamente non realistica. Una sorta di piccolo frammento poetico.
Tutti questi sono strumenti importanti per me, nella totalità della performance abbiamo: l'architettura come elemento scenografico-drammaturgico, alcune sostanze che sono sparse nella scena e rappresentano il trascorrere del tempo, – se tu apri una melagrana non puoi più chiuderla e tornare indietro, se tu mangi del pane, questo non può ricomporsi. Il tempo scorre, il tempo scorre, tutto si sfa, si distrugge – E poi ci sono gli strumenti musicali.

C.R.: Che strumenti utilizzate? Ci sono i tubi di metallo e i tamburi.
J.F.: Ci sono le campane di metallo. I tamburi, l'armonium con i toni del sistema modale. Perché l'originale non può essere usato per il sistema modale e va perciò sistemato apposta per questo sistema. E poi tutte le cose delle quali abbiamo parlato: i ganci, le catene, le porte, il letto di metallo. Tutto diventa uno strumento, creando un'unica sonorità. La comunicazione della performance, la drammaturgia sonora. Il perché gli attori stanno facendo le loro azioni.

Alessandro Curti, Aleksandra Kotecka, Simona Sala, Tomasz Wierzbowski in Armin Sister, Foto di Karol Jarek

C.R.: Gli attori che sono con te nella ricerca e nella performance sono gli stessi dall'inizio? E si come è cambiata la relazione con loro e con il gruppo durante questa ricerca?
J.F.: Kamila, Ola e Ditte sono con me dall'inizio del gruppo, così come anche Jamek. Ma in questo gruppo a parte i musicisti, che sono stati invitati per la prima volta in una performance del mio lavoro, per ampliare la costellazione artistica, ci sono anche dei nuovi attori. Simona Sala, che è italiana ed è di Ancona ed Alessandro Curti, che collabora con noi dal 2009 e che ha partecipato anche a performance precedenti. Si può dire che il gruppo sia parzialmente nuovo, ma c'è un nucleo antico che è con me sin dall'inizio. Ma specialmente la scala artistica della performance mi ha permesso o mi ha richiesto di fare la costellazione delle persone coinvolte più grande. Alla fine ci sono sedici persone nel palco: che cantano e recitano. Nella prima di Cesarian Section, presentata qui per la prima volta, c'erano sette persone. E' una grossa differenza.

C.R.: Tu mi hai detto che per la ricerca di Armine Sister hai visitato anche alcune rovine architettoniche?
J.F.: In Anatolia, si.

C.R.: Questa esperienza di visitare le vecchie rovine e le architetture, ti ha dato qualche

ispirazione legata a sensazioni sensuali o emozioni per creare?
J.F.: Si certo. C'era già nell'idea iniziale, nell'architettura progettuale dell'inizio. Ma era molto importante capire l'aspetto più sottile della performance. Quale sarebbe stato il codice di riferimento alla fine, quale stile di recitazione alla fine avrebbe prevalso. In Anatolia, abbiamo incontrato solo rovine. C'erano solo tracce del passato armeno. In Anatolia non abbiamo incontrato molti Armeni: in realtà pochissimi e quelli che ci sono ancora, nascondono le loro origini Armene. Ma abbiamo visitato tantissime rovine. Alcune in uno stato disastroso, alcune invece ancora in una forma che permette di capire che anticamente di trattava di chiese. Le persone sanno, ma nelle descrizioni ufficiali non è scritto assolutamente che lì si trovava un villaggio armeno, o una chiesa, o che armeni dell'Anatolia hanno vissuto o vivevano lì mille e mille anni prima. Parliamo anche di questo dell'era temporale.
La decisione artistica era già stata presa prima del viaggio, ma il viaggio era necessario per capire la temperatura delle azioni, la qualità ed anche per prendere alcune decisioni relativamente alle collaborazioni artistiche. Dopo questo viaggio in Anatolia, forse è un paradosso, io sapevo che avrei voluto lavorare e cantare con Aram, ma ho invitato un altro armeno e un musicista curdo per comporre la performance musicale

C.R.: C'è un curdo nella performance?
J.F.: Sì certo, Dengbej Kazo è curdo. Lo abbiamo incontrato in Istanbul, ma lui è originario, di Van, che si trova molto lontano da Istanbul, in Anatolia.

Aleksandra Kotecka, Kamila Klamut, Przemyslaw Blaszczak in Armine Sister, Foto di Karol Jarek

C.R.: L'ultima domanda: se tu sai come andare avanti nella ricerca dopo Armine Sister. Hai un'idea?
J.F.: Si sto pensando a creare una performance dedicata alla domanda relativa alla migrazione. O alle leggi collegate con il rigetto dei migranti, principalmente in Europa. Un progetto che immagino potrebbe intitolarsi Medea, o come un plurale di Medee. Coinvolgendo una cantante musulmana donna. Oltre a questo io vorrei fare un pezzo dedicato a Beckett ma senza i suoi testi e nessuna delle

sue parole. Piuttosto solo con le sonorità che secondo me sono presenti e nascosti nel lavoro di Beckett. Testi e azioni specifiche, provenienti dal suo immaginario, forse il titolo potrebbe essere "Parlar Comune" che è anche il titolo dell'ultimo poema corto di Beckett. Ma Medea, forse sarà il prossimo lavoro.

C.R.: Jeroslaw, grazie, per il tempo passato insieme. Buon lavoro.

Più informazioni:
http://www.teatrzar.art.pl/en
http://fabbricaeuropa.net