



TADEUSZ KORNAŚ

PIASKI ŚWIĄTYNI

Teatr ZAR
ARMINE, SISTER

dramaturgia muzyczna, architektura spektaklu, reżyseria:
Jarosław Fret, prowadzenie śpiewu modalnego: Aram
Kerovpyan, premiera: 28 listopada 2013 w Studio na Grobli
Instytutu im. Jerzego Grotowskiego we Wrocławiu

1.

Jak pokazać w teatrze rozpad świata? Jak ukazać ludobójstwo? Jak przedstawić krajobraz zapomnienia o nim? Czy to w ogóle możliwe?

Gdy widzowie wchodzą do pograżonej w półmroku sali Studia na Grobli, śpiewany już jest po ormiańsku fragment Ewangelii. Scenografię stanowią potężne kolumny – takie, jakie wspierają dziesiątki ormiańskich kościołów. Widzowie, siadając na miejscach, przechodzą przez ten las kolumn – są jak w świątyni. Sylwetka kantora stojącego na końcu sali jest w półmroku ledwie widoczna. Wznosi on ręce w geście oranta, pada na twarz w pokorze. Brzmi śpiewana perykopa o wskrzeszeniu Łazarza...

2.

Wielka Armenia obejmowała ogromny obszar. Było to pierwsze na świecie państwo, które przyjęło chrześcijaństwo jako religię państwową (301 rok). Apostolski Kościół Ormian nie jest jednak ani rzymskokatolicki, ani prawosławny. Istnieją różnice doktrynalne, bo nie przyjęto tutaj ustaleń soboru chalcedońskiego, Kościół ten ma więc charakter nieco monofizycki, posługuje się własną liturgią, własnym językiem liturgicznym. Z tych powodów Kościół stanowi wyraźny znak odrębności Ormian.

Historia Ormian, jak wielu narodów z regionu Azji Mniejszej, jest niezwykle zagmatwana. Niegdyś Wielka Armenia sięgała od Morza Kaspijskiego po Morze Śródziemne. Przez wieki tereny Anatolii były ich ojczyzną. Jeszcze na początku XX wieku Ormianie licznie żyli tu obok Turków, Kurdów i innych grup narodowych. Młodoturecka polityka jednak coraz bardziej marginalizowała chrześcijan, a w szczególności Ormian. Już w końcu XIX wieku zdarzały się pogromy i zabójstwa. W 1915 roku nastąpiła tragedia – pierwsze na tak wielką skalę zorganizowane przez aparat państwowy ludobójstwo. Według różnych szacunków w latach 1915-1920 na terenie dzisiejszej Turcji zginęło od miliona do dwóch milionów Ormian. Masowe egzekucje, potworne zbrodnie, zsyłki tysięcy ludzi na pustynię syryjską, gdzie ginęli z głodu i wycieńczenia – to obraz tamtych lat. Teraz powoli zapominamy, wypieramy z pamięci Europy.

Dzisiaj, jadąc przez środkową i wschodnią Turcję, napotykamy setki ormiańskich kościołów, czasem zamienionych w meczety, ale częściej popadających w ruinę, zamienionych na stajnie, rozebranych na materiał budowlany, niekiedy niknących w piaszkowym krajobrazie. Na terenie Turcji leży obecnie „miasto tysiąca i jednego kościołów” – Ani, niegdyś stolica państwa Ormian. Dziś sprawia upiorne wrażenie – puste, wyludnione, niszczone przez czas ruiny świątyni i innych zabudowań. Na obszarze Turcji znajduje się też góra Ararat – dla Ormian święta, będąca znakiem ich narodowości. Turcja i Armenia do dzisiaj nie utrzymują stosunków dyplomatycznych, nie ma oficjalnych przejść przez granicę dzielącą te kraje. Ormianie na Ani mogą popatrzeć jedynie z drugiej strony granicznej rzeki. Ararat góruje nad ich stolicą, Erewaniem, choć na jego stoki dostać się nie można.

Te symbole Ormian są przynajmniej w zasięgu ich wzroku. Jednak zdecydowaną większość ruin świadczących o obecności Ormian w Anatolii dzielą od dzisiejszej Armenii setki kilometrów.

Kościóły ormiańskie bardzo często wznoszono na granicach miejscowości, częściej jeszcze w miejscach oddalonych od miast, z uwagi na silną tradycję monastyczną. W Anatolii więc już tylko ich kikuty na pustkowiach mówią o dawnych mieszkańcach. Także o ich holokauście. Wiatr i piasek powoli je niszczą. Ale nawet te zniszczone świątynie wyglądają pięknie – są jak grobowce. Ponad milion ofiar nie ma tu przecież własnych grobów.

Dlatego wybór kościoła jako znaku zagłady w spektaklu Teatru Zar był bardzo trafny, wręcz oczywisty. Ale jak taką przestrzeń teatralnie wykorzystać?

3.

Widzowie zasiadają na ławkach po przeciwległych stronach sali. Przestrzeń gry wypełnia szczerze wspomniany już las grubych kolumn, regularnie ustawionych po cztery w czterech rzędach – jest ich więc szesnaście. Żaden z widzów nie ma możliwości zobaczyć wszystkiego, co dzieje się w przestrzeni gry – bo grube kolumny to uniemożliwiają...

Tak, przestrzeń przypomina ormiański kościół, ale tylko go przypomina – w żadnej z rzeczywistych świątyń kolumn nie stawiano w takim zgęszczeniu. Jednak półmrok, sączące się ciepłe światło, no i śpiew perykopy Ewangelii nie pozostawia wątpliwości – nawiązanie do wnętrza świątyni jest oczywiste. Ta przestrzeń ulegać będzie w czasie przedstawienia daleko idącym metamorfozom. Gdy wybuchnie fala przemocy, ogromne, ciężkie kolumny będą przemieszczane przez mężczyzn w wojskowych butach. Kolejno będą one wywracane, a spajające je metalowe obręcze, spadając z wysoka, ostrym dźwiękiem współtworzyć będą przerażający pejzaż zagłady. Gdy obalane i stawiane są kolejne kolumny, zmieniają się proporcje wnętrza, odnosimy wrażenie, jakby kościół ożywał i obracał się wokół osi. Fizyczna przemoc obecna w muzyce i działaniach aktorskich dopełni krajobrazu niszczenia. W pewnym momencie z rozpękłych kolumn zaczyna sączyć się piasek. Wnętrze świątyni staje się miejscem kaźni, przemocy, tortur. Ale i sama świątynia jest im poddawana. Czy zdemolowane brutalnie wnętrze wciąż pozostaje kościołem?

Mniej więcej w połowie spektaklu na chwilę wracamy do liturgii – znów w półmroku, jak zjawy, wchodzi w środek przestrzeni trzech mężczyzn. Zostawiają młoty, stają w kręgu, śpiewają *Havadamk* – wyznanie wiary w Boga. Czy to żywi, czy tylko cienie tych, którzy już tu zostali zamordowani? Trzy nieruchome postaci śpiewają żarliwie, wznosząc błagalnie ręce. Ten kościół, choć kolumn ubyło, choć okaleczony, choć zdarzyły się w nim przerażające rzeczy, staje się na chwilę domem modlitwy. Tylko czy modlitwy żywych?

Przestrzeń rozpada się dalej – wielkie kolumny wciąż pękają, wciąż wysypuje się z nich piasek, ale teraz niektóre z nich zostają ustawione po trzy, tworząc charakterystyczne stożkowe formy. Każdy, kto widział zdjęcia z zagłady Ormian,

rozpozna ten kształt. Na takich trójnogach-szubienicach oprawcy wieszali swe ofiary.

Destrukcja przestrzeni postępuje. W piaszkowym krajobrazie pozostały już tylko nieliczne kolumny, z innych powstaje cmentarzysko. Chaczary – tak nazywają się niezwykle charakterystyczne ormiańskie nagrobki – wypełniają sporą część sali. Ale nie koniec na tym... Chaczary świetnie nadają się na podkłady kolejowe. W kącie sali z cmentarzyska powstaje tor. Znów niezwykle scena – obok układanych płyt kładą się akto-rzy. Zmarli, których upamiętniały chaczary, teraz rozmawiają jak cienie, znów leżą obok siebie. Scena zarysowana jest bez żadnej dosłowności, bardzo delikatnie, poetycko – i może dzięki temu przemawia tak mocno. Zniszczone kolumny, piaskowe pagórki – to krajobraz już z finału przedstawienia. Gdzieś w stercie piachu można dostrzec zaśniedziałe wachlarze liturgiczne, zaschnięty lawasz, kadzielnice, zdeptane owoce granatu, ciało kobiety. Oto wszystko, co pozostało ze świątyni, z cmentarza, z narodu tu mieszkającego. Nad zagrabaną w piasku kobietą już nie ma się nawet kto pomodlić. I ona, i świątynia rozpadają się teraz wraz z upływem czasu. Pozostaną tam, dopóki pozostanie pamięć o nich. Później będzie tutaj już tylko pustynia – dusze i modlitwy roz-płyną się w powiewach wiatru.

4.

Miejsce gry wypełnione jest prawie bezustannym śpiewem. Do pracy nad spektaklem *Armine, Sister* Teatr Zar zaprosił śpiewaków z Armenii, Iranu i Kurdystanu. Schodzą się z dwóch przeciwległych końców sali, otaczając pole działań. Tworzą jakby dwa półchóry snujące muzyczną opowieść, w którą zamknięta została cała historia. Śpiewana na żywo muzyka nie jest tylko tłem – wkracza niejednokrotnie w przestrzeń gry, wiele wątków muzycznych splata się z konkretnymi działaniami aktorów. We wcześniejszych przedstawieniach – *Ewangeliach dzieciństwa*, *Cesarskim cięciu* i *Anhellim* – Teatr Zar także opierał się na muzyce, brzmiała ona nieustannie. Tym razem jednak – po raz pierwszy – w czasie spektakli śpiewają nie tylko członkowie grupy, ale także inni wokaliści. I to nie byle jacy. Aram Kerovpyan – kantor w katedrze ormiańskiej w Paryżu, doktor muzykologii, śpiewak w świetnym zespole Ensemble de Musique Arménienne – był nauczycielem Teatru Zar w zakresie śpiewu modalnego i podczas spektaklu „odpowiada” za wykonanie ormiańskiej muzyki liturgicznej. Wraz z nim występują inni Ormianie: Vahan Keprovpyan (z Paryża) i Murat İğlinalça (mistrz śpiewu ze Stambułu). Słyszymy nie tylko śpiew ormiański. Zupełnie inny charakter ma muzyka kurdyjska. Dengbesz Kazo jest przedstawicielem ginącej tradycji śpiewaków epickich poematów, legendarnych historii wojowników. Rząd turecki zakazał działalności Dengbeszów w 1960 roku. Wciąż jednak śpiewali swoje narodowe eposy, aż w 2003 roku udało zbudować się w Diyarbakir dom spotkań i oficjalnie przywrócić tradycję kurdyjskich wokalnych opowieści. Śpiewają też w spektaklu dwie Iranki, siostry Mahsa i Marjan Vahdat, założycielki Vahdat Ensemble. Repertuar tego zespołu to tradycyjna

muzyka irańska – przede wszystkim perskie poezje Rumiego, Hafiza, Saadiego. Warto dodać, że po islamskiej rewolucji w 1979 kobiety nie mogą w Iranie śpiewać solowo publicznie. W Teatrze Zar mogą ten zakaz zlekceważyć.

Muzyka to rdzeń tego przedstawienia. Można nawet, zamykając oczy, potraktować ten występ jako wspaniały koncert. Szukając terminu określającego gatunek dzieła, bez wahania można powiedzieć, że to dramat muzyczny. Niezwykle różnorodny, z kumulacjami, własną muzyczną dynamiką. Jednak trudno słowami opowiedzieć poprawnie „fabułę” tego utworu. „Treść” stanowią pieśni śpiewane przynajmniej w trzech różnych językach. Teatr Zar w programie nie zamieścił synopsisu (w poprzednich spektaklach tej grupy zawsze dawano takie objaśnienia). Słowa dla większości widzów są zatem pozbawione znaczeń. Zamiast słów oddziałuje na widzów sam dźwięk, jego natężenia, dramaturgia.

Spektakl, jak już napisałem, rozpoczyna śpiew perykopy ewangelicznej o wskrzeszeniu Łazarza. Podobnie jak ramą scenograficzną były kolumny, tak ramą muzyczną *Armine, Sister* jest śpiew ormiańskiej liturgii. Oczywiście reżyser nie odwzorowuje pełnego porządku nabożeństwa, ale centralne punkty przedstawienia są zaznaczone liturgicznym ormiańskim śpiewem modalnym. Na początku śpiew Ewangelii, potem *Sanctus*: (*Surp, Surp* – „Święty, święty”), dalej, w centralnym momencie spektaklu, *Credo* (*Havadamk*) i pod koniec niezwykle dynamicznie zaśpiewany hymn św. Nersesa o zmartwychwstaniu Chrystusa. Wyraźnie zarysowano tu oś ormiańskiej duchowości, ale i czytelnie przedstawiono dramat narodu. Na początku jesteśmy w świątyni, po zagładzie śpiewają *Havadamk* już tylko cienie, by wreszcie z przejmującym dramatyзмом zakończyć liturgię śpiewem o zmartwychwstaniu. Potem jest już tylko cisza.

Dramat muzyczny ma także inny porządek. Śpiew Dengbesza Kazo zwiastuje przemoc, destrukcję. Okrzyki mężczyzn demontujących świątynię i dźwięk spadających z hałasem metalowych obręczy są dopełnieniem jego pieśni. W najbardziej dramatycznym momencie śpiewak porzuca słowa – modulowaną wokalizą buduje przestrzeń grozy. Wspaniały, piękny głos obrazuje przemoc, gwałt, zniszczenie. Być może – tego nie wiem – śpiewa jakiś stary kurdyjski epos, ale tu dramaturgia wskazuje jednoznacznie funkcję pieśni – to ona jest agresorem wobec łagodnych śpiewów liturgii.

Na koniec kilka słów o przejmujących pieśniach sióstr Vahdat. Tutaj już tych prostych schematów lektury przenieść się nie da. Ich śpiew odnosi się do innego porządku, wykraczającego poza kontekst ludobójstwa Ormian. Bohaterkami spektaklu są kobiety, torturowane, męczone, katowane. Śpiew jest wzmocnieniem tej opowieści, wchodzi w dialog z działaniami aktorek. Dopowiada coś, czego przez samo działanie chyba wyrazić się nie dało: uzmysławia wewnętrzny świat upokarzanych kobiet.

Przedstawiony tu opis to ledwie zarys wielkiej i złożonej struktury, na dodatek dokonany z pozycji widza nie znającego perskiego i kurdyjskiego, rozumiejącego tylko kilka słów

z ormiańskiej liturgii. Widza zdanego na domysły i własną emocjonalną wrażliwość.

W ostatnich scenach spektaklu muzyka milknie, a wokaliści kolejno opuszczają salę. Panuje przerażająca cisza, w której aktorki powtarzają wciąż na nowo rytuał umierania. Słychać tylko chrzęst i szum piasku – dźwięk nieuchronnie mijającego czasu. Dźwięk zapomnienia. Na koniec zamrze wszelki ruch, nawet cienie zakatowanych kobiet rozpląną się na wietrze. Zostanie tylko jedno ciało na wpół zasypane piaskiem. Nieruchome. Cisza trwa, ogarnia zasklepionych w niej widzów.

5.

Kościół ormiański stał się w tym przedstawieniu synonimem losu całego narodu. Wariacje na temat tej przestrzeni sięgały wielu poziomów. Kościół zmieniał się też w zwykły ormiański dom. Lampka oliwna z kościoła, podjęta przez aktorkę, stała się domowym światłem. Wydobyła z mroku łóżko, drzwi, stół, krzesło. Później dom zmienia się w katownię, więzienie. Na walące się z hukiem, wyrwane z zawiasów drzwi upada dziewczyna. Spokój domu zostaje brutalnie sprofanowany. Łóżko z miejsca spokojnego snu zmienia się w pole gwałtu i przemocy.

Aktorzy nie mówią. Otoczeni pieśnią, odgrywają przed nami niezwykle ekspresyjne sceny. Poza nielicznymi fragmentami, kobiety istnieją z osobna, nie wchodzą między sobą w relacje. Każda z nich buduje silną osobowość, ale ich historie są zarysowane subtelnie i wieloznacznie, choć zawsze naznaczone przemocą.

Mężczyźni natomiast cały czas współpracują między sobą w akcie niszczenia świata. Ruinowanie kościoła, przenoszenie i rozbijanie kolumn wymaga zsynchronizowanego współdziałania. Padają komendy, wzmacniane brzękiem metalu, łańcuchów. Fizyczny wysiłek jest prawdziwy. Ubrani w ciężkie buty, zaopatrzeni w młoty, liny, półnady, spoceni w realnym trudzie, są jak wieloelementowa niszczycielska maszyna.

Teatr Zar zorganizował w czasie okołopremierowym dwie wystawy: na ulicach Wrocławia ustawiono ekspozycję *Być świadkiem świadków*, a w sali teatru otwarto wystawę fotografii Magdaleny Mądrej *Obrazy z Anatolii*. Zdjęcia Magdaleny Mądrej pokazują świątynie ormiańskie we Wschodniej Turcji dzisiaj – wciąż piękne, szlachetne, choć popadające w ruinę. Z kolei wystawa na ulicy Świdnickiej pokazuje też zdjęcia z czasów zagłady. Kontrast fotografii Mądrej ze zdjęciami Armina Theophila Wegnera, który fotografował ludobójstwo Ormian, jest ogromny. Obie wystawy dopełniają się więc wzajemnie. Wegner – niemiecki oficer w armii tureckiej – dokumentował tragedię. Był jednym z nielicznych, którzy robili wtedy zdjęcia. Sterty zwłok, rozpacz ludzi, powieszzone na trójnogich szubienicach ciała, rozpacz matki nad zwłokami dziecka, głód... Aparat fotograficzny jest bezlitosny i beznamiętny. Ale patrzeć na te zdjęcia obojętnie się nie da. Nie sposób uwolnić się od myśli o tym, kto stał po drugiej stronie,

robiąc je. Co czuł, myślał? A jeszcze bardziej poraża pytanie, jak można było tak metodycznie i bezduszenie mordować bezbronnych.

Odwolania do fotograficznego dokumentowania zagłady występują także w spektaklu. W przestrzeń sceny wchodzi w pewnym momencie mężczyzna z trójnogiem przypominającym statyw aparatu fotograficznego. Jest tam tylko przez chwilę – można go nawet nie zauważyć, nie zapamiętać. Ale to ważny sygnał, bo wiele obrazów w spektaklu Teatru Zar przypomina zdjęcia z wystawy *Być świadkiem świadków*. Chciałbym podkreślić: przypomina, nie odwzorowuje. Ale powidoki wiszących na szubienicach zwłok czy zagrzebanych w piasku ciał nie dają się odpędzić.

Poza jedną sceną przesłuchania, wszystkie obrazy w tym onirycznym przedstawieniu są wieloznaczne i niedomknięte. My, widzowie, przeczuwamy raczej co się wydarza, niż rozumiemy: gwałty, wieszanie głową w dół, szaleństwo, ból i rozpacz..., łóżko – miejsce gwałtów, przemocy, do którego wiązana jest kobieta..., ciąża... Łóżko wędruje po całej sali, a w pewnej chwili zawisa na łańcuchach, wciągnięte na wysoką kolumnę. To świat bez granic i kierunków.

Mężczyźni tworzą rodzaj ciała zbiorowego, dokonującego aktów przemocy. Są jednak sceny przełamujące ten schemat – gdy wchodzi w rolę powidoków ofiar. Jak widma, zbiorą się na środku, by wyśpiewać jeszcze *Havdamk* za tych, którzy zginęli. Inaczej kobiety, grane przez Ditte Berkeley, Kamilę Klamut, Aleksandrę Kotecką i Simonę Sala. To w gruncie rzeczy z ich perspektywy patrzemy na zagładę: ich mękę, ich poniżenia, ich śmierć.

Końcowe sceny spektaklu pozostają na długo w pamięci. Gdy kościół zmienił się w ruinę, a muzyka umilkła, pozostały na scenie same aktorki. Jedna z nich (Ditte Berkeley) gdzieś w piasku odnajduje złotą kadzielnicę. Podnosi ją. Patrzemy na kobietę obłąkaną przez rozpacz, która delikatnymi ruchami okadza piach – mogiłę tyłu istnień. Kadzielnica jest pusta, ale to jedyny sposób by pożegnać swoich umarłych i uświęcić ich pamięć. Trudno opisać tę scenę, jej siła jest jednak porażająca. Inna kobieta (Aleksandra Kotecka) w ciszy zdruzgotanego świata powtarza raz po raz swoje umieranie. Staże w miejscu, gdzie wcześniej była kolumna. Zawisa w nienaturalnej pozycji, jak przywiązane do słupa ciało, na wpół naga, i zastyga w bezruchu. Podnosi się, by umrzeć raz jeszcze, i znów... Teraz staje się kolumną kościoła. Wszystko to dzieje się w przerażającej ciszy. Ostatnia kobieta (Simona Sala) wykonuje jeszcze kilka drapieżnych, dramatycznych gestów, po czym zamiera w bezruchu, stając się elementem martwego pejzażu, niszczącym ciałem poddanym procesowi zapomnienia, nad którym nie brzmi już żadna modlitwa. ■



Z JAROSŁAWEM FRETEM rozmawia TADEUSZ KORNAŚ

WOŁANIE

Skąd pomysł na zrobienie spektaklu o ludobójstwie Ormian? Jak rodziło się przedstawienie *Armine, Sister*?

Robimy spektakle, które są w nas głęboko zakorzenione, więc trudno wskazać ich jedną przyczynę. Historia i kultura Ormian były obecne w naszej pracy od samego początku. Pierwsze moje wyprawy z Kamilą Klamut, gdy dziesięć lat temu powstawał Teatr ZAR, to były podróże właśnie do Armenii. Była to próba – poprzez „wgrzyzenie się” w muzykę, czasem rekonstruowaną, odbitą echem w ludziach, w pokoleniach – odnalezienia materiału wyjściowego, inspiracji do pierwszego spektaklu *Ewangelie dzieciństwa*. Armenia to przecież pierwszy kraj, który przyjął chrześcijaństwo. Pojechaliśmy do Republiki Armenii, wolnego tuż po uzyskaniu niepodległości po rozpadzie ZSRR państwa, i nie znaleźliśmy tam ani tej dynamiki, którą zaoferowała nam ostatecznie muzyka Gruzji, a później Sardynii i Korsyki, ani nie spotkaliśmy właściwych osób, więc materiał do pierwszego spektaklu nie pochodził stamtąd. To, co spotkaliśmy w Armenii – czyli wielkie polifonie, msza Makara Egmaliana, msza Komitasa wykonana w stolicy apostolskiego Kościoła ormiańskiego, czyli Eczmiadzinie – nie zgadzało się z kierunkiem naszej pracy artystycznej. To wszystko było piękne, byliśmy pod wielkim wrażeniem, ale nie mogliśmy w tym rozpoznać potencjału dramatycznego i teatralnego. Nie znaczy to jednak, że to wszystko nie odłożyło się w nas jako pewien podkład, podglebie, w którym wciąż byliśmy zanurzeni.

Chciałem jednak wrócić do opowieści o historii Ormian, a więc i do ludobójstwa w Anatolii. I tak się stało. Projekt ormiański realizujemy już od trzech lat, czyli od premiery *Anhellego*. Oczywiście teraz kulminuje on w postaci spektaklu, w postaci muzycznej kompozycji, ale wzrastał już od bardzo, bardzo dawna. Jedną z wykorzystanych w nim pieśni: *Havadamk* (Wierzymy) – *credo* jeszcze przedniejskie, *credo* Kościoła ormiańskiego, monofizycznego – była od samego początku z nami. Gdy pierwszy raz usłyszeliśmy ją w Erywaniu, wykonaną na koncercie w filharmonii – wszyscy, oczywiście, wtedy wstali – nie mieliśmy nawet pojęcia, co to jest. Później znaleźliśmy ten fragment i nauczyliśmy się go. Natomiast modalnie – przeskoczę teraz do czasu pracy nad *Armine, Sister*, nauczył nas śpiewać *Havadamk* Aram Kerovpyan.

Czy praca nad *Armine, Sister* wiązała się z kolejnymi wyprawami? Czy jeździliście do Armenii, czy może to muzycy pochodzący stamtąd przyjeżdżali do was?

Okazało się, że w Armenii nie możemy uczyć się śpiewu modalnego. Nie funkcjonuje on tam. To kwestia historii tej części Armenii, ale też konsekwencja szeroko rozumianej

polityki kulturalnej, nie tylko radzieckiej. Teraz nazwałbym to „westernizacją”, czyli fascynacją harmonią, polifonią (rozumiana właśnie na sposób zachodni), koncepcją wielkiego chóru i wprowadzenie tego do liturgii. Śpiew modalny to była zachodnia Armenia, czyli Anatolia, inaczej Wyżyna Armeńska, dziś zamieszkała przez wiele ludów, gdzie od tysięcy bytowali też Ormianie. Ale tam tej muzyki już nie ma, bo od prawie stu lat nie ma tam Ormian. Więc jeździliśmy do Stambułu – jest tam wciąż ponad trzydzieści kościołów ormiańskich. Jednak dopiero spotkanie Arama Kerovpyana dało nam klucz pedagogiczny i ludzki, żeby tę tradycję otworzyć dla nas. Arama spotkaliśmy jednak nie nad Bosforem, ale w Paryżu, gdzie w katedrze ormiańskiej prowadzi śpiew. Aram pochodzi ze Stambułu – jest wyjątkowym praktykiem, ale i naukowcem: prowadzi badania, rekonstruuje starą muzykę, jest czynnym śpiewakiem, autorem opracowań na ten temat. Także, co okazało się bardzo przydatne – zna abso-lutnie wszystkich, którzy mogą na temat muzyki modalnej w ormiańskiej liturgii coś powiedzieć lub też po prostu ją wykonują. To on otworzył dla nas kilkoro drzwi w Stambule. Zarazem sam stał się dla nas bramą, przez którą wkroczyliśmy w świat ormiańskiej muzyki modalnej. Od początku zakładaliśmy, że proces pracy będzie trwał co najmniej dwa lata. Każdy proces wpisania pieśni w pamięć, ucieleśnienia jej, wymaga minimum takiego czasu.

Jednak w spektaklu słyszymy też śpiewy należące do tradycji, które Kościołowi ormiańskiemu są obce, by nawet nie powiedzieć – do pewnego stopnia wobec niego wrogie. Skąd pomysł, by zatrudnić śpiewaków z Iranu i Kurdystanu?

W pewnym momencie, kiedy po pierwszym rozpoznaniu materiału liturgicznej muzyki ormiańskiej dotarła do nas jej złożoność, ale też niezwykła wewnętrzna spójność, zrozumiałem, że nie będę w stanie zbudować dramatu muzycznego na bazie tej jednej tradycji. Niezwykle głęboka w swoich odcieniach paleta modalnych skal ormiańskich nie umożliwiała mi jednak naszkicowania tego wszystkiego, co chciałem. Pomyślałem wtedy: dlaczego nie przedstawić tych monodii ormiańskich w kontekście tak silnych i rozpoznawalnych tradycji muzycznych, jak kurdyjska i perska? Kiedy je zestawimy ze sobą, okaże się, że jedna ze skal jest właściwie tożsama. Niestety, tylko jedna. Umożliwia to wspólny śpiew, ale jest bardzo trudne. Dlatego założyłem, że w spektaklu zbudujemy całe fragmenty heterofoniczne, z liniami głosu opartymi na zupełnie innych pryncypiach, innych skalach. Umożliwi to zderzenie, możemy mówić o konfrontacji, a nawet konflikcie, który jest niezbędny, by stworzyć dramat muzyczny. Ale tak naprawdę, tworząc to pole heterofonii, geograficznie pozostajemy na tym samym skrawku ziemi – Dengbesz Kazo, który śpiewa w spektaklu, pochodzi z Vanu, czyli z miejscowości, której architektura była kształtowana przez Ormian; dziś są to tylko resztki, ślady, ze słynnym kościołem Akhtamar na wyspie na jeziorze Van.

Ucząc się śpiewu modalnego od Arama Kerovpyana, na początek dokonaliśmy dekompozycji i rekompozycji

materiału przeznaczonego dla nas. Czyli była to dosłownie kwestia wyboru – co jesteśmy, a czego nie jesteśmy w stanie zrobić. Ale później, kiedy zrozumieliśmy, że Aram może ten spektakl przecież razem z nami wykonać, razem zaśpiewać – był to w naszej pracy punkt zwrotny. Narodził się koncept chóru, który otacza całą przestrzeń, wszystkie wkomponowane w nią działania, w ogóle wszystko, co dzieje się na scenie. Postanowiliśmy, że ten koncept ulegnie radykalnemu poszerzeniu, że po prostu zaprosimy śpiewaków z Kurdystanu, Persji i jeszcze kilku Ormian (stąd obecność Vahana Kerovpyana i Murata Içlinalça, młodego śpiewaka, ale też już mistrza, prowadzącego śpiew w jednym z kościołów w Stambule po stronie azjatyckiej). Ich obecność zasadniczo zmieniła kierunek naszej pracy, którą poprowadziliśmy tak, by możliwe stało się zbudowanie – wciąż to tak nazywam – muzycznego dramatu. Teraz pozostało uczynić ten dramat czytelnym. Najpierw słyszalnym, a potem czytelnym. Kiedy śpiewamy cały materiał osobno – to jak próba czytana, a raczej śpiewana – wtedy klarowność zawartego tam przekazu jest pełna.

Pozostanę jeszcze przez chwilę w tej sferze dramaturgii muzycznej, ale wchodząc już w nieco inne pole – pole znaczeń. Stosunki kurdyjsko-ormiańskie nie były takie proste w czasie zagłady Ormian na początku XX wieku. Kurdowie byli wobec Ormian oprawcami. Ciekawi mnie, czy myślałeś też o zderzeniu muzyki obu tych narodów w tym kontekście?

Absolutnie tak. Zdecydowałem, że w naszym spektaklu głos kurdyjski będzie niezwykle silny, indywidualny, bardzo wyrazisty. To on towarzyszy zwrotom akcji, przemieszczaniu kolumn, burzeniu świątyni, wreszcie rozerwaniu kolumn, wyrażając obroty wielkiej historii, wewnątrz której toczy się mała historia, indywidualna – może losy jednej kobiety, a może czwórki kobiet (bo tyle widzimy aktorek). Od początku wiedziałem, że przecież to nie głos pieśni ormiańskich mógłby oddać i wypełnić te sceny, gdy w tej naszej architektonicznej maszynie scenicznej dokonują się nieodwracalne przemiany, mówiące o tym, jak konsekwentnie niszczona była obecność i ślad po obecności Ormian. I że to niszczenie nie ma końca, że nawet niszczenie śladów nie ma końca. I że to jest najbardziej przerażające w ludobójstwie. Nie tylko eksterminacja fizyczna, skazanie na śmierć bez wyroku, bez procesu, i to skazanie tysięcy i setek tysięcy ludzi, ale też skazanie na zapomnienie i konsekwentne przygotowanie programu, który by to zapomnienie ułatwił. Obraz ludobójstwa dopełni się, jeśli zrozumieni, że tysiące ludzi ginęły z rąk tysięcy innych ludzi, którym oddano władzę nad życiem, nad historią i nad niweczeniem pamięci. I w takim sensie to wciąż trwa. W rozproszeniu, wśród milionów dzisiejszych potomków uczestników tamtych zdarzeń.

W waszym przedstawieniu aktorzy nie mówią. Ale działania otoczone są muzyką dochodzącą z zewnątrz. Przemawiają pieśni chóru i solistów, bo przecież zawierają tekst. Ale te słowa, poza kilkoma zdaniem z ormiańskiej

liturgii, były dla mnie zupełnie niezrozumiałe. Jest to więc w przedstawieniu warstwa, paradoksalnie, dla polskiego odbiorcy nieprzejrzysta. Nie podajecie też w programie tłumaczeń śpiewanych pieśni. W jakim stopniu dla ciebie, jako reżysera, słowa pieśni mają znaczenie dramatyczne, czy zawiera się w nich jakaś „fabuła” tej scenicznej opowieści?

Pieśni, które stały się budulcem tej kompozycji – a przynajmniej ich znaczenia, także funkcja, jaką pełnią w liturgii, zostały w spektaklu szczegółowo uwzględnione. Spektakl otwiera fragment Ewangelii św. Jana, inkantowany przez Alessandra Curti w towarzystwie Arama i Murata. Ten fragment i jego przesłanie, a także formuła głosów biegnących ku sobie z przeciwnych stron tworzą oś spektaklu. To perykopa o wskrzeszeniu Łazarza. Na dodatek jest to dokładnie ten fragment, który został urwany w *Ewangeliach dzieciństwa*. Czytanie przez Martę i Marię zostało przerwane w momencie, gdy Jezus przyszedł do Betanii, ale czekał na granicy wioski. Marta wychodzi do niego i mówi: „Panie, gdybyś tu był, mój brat by nie umarł”. I te słowa, powracające przez dwa tysiące lat, sprawiają, że siostry nie mogą czytać dalej – taką koncepcję zawarliśmy w *Ewangeliach dzieciństwa*. W *Armine, Sister* podejmujemy inkantację w tym właśnie momencie. Ta recytacja została zaśpiewana przez nauczyciela Murata, Nishana – mistrza śpiewu ze Stambułu – i wiedzie nas do momentu, gdy Jezus zapłakał. W tłumaczeniach polskich mamy „zapłakał”, ale należałoby raczej to oddać słowem „zawył”. Można w tym tekście doszukać się śladów egzorcyzmu, którego Jezus dokonuje na Łazarzu. Wskrzeszenie Łazarza zostało opisane tylko w Ewangelii św. Jana, ale w różnych odpisach niekanonicznych ten fragment pojawia się w różnych wariantach. W tak zwanej arabskiej Ewangelii Jana ten fragment jest poszerzony. Ta Ewangelia ma swe odpisy w języku amcharskim i dzięki tłumaczeniom profesora Witolda Witakowskiego z Uppsali mogłem poznać te fragmenty. Jest pośród nich dialog, prowadzony ze swymi uczniami przez szatana, który jest przerażony siłą tego, który może głosem zatrzymać śmierć. Nie ma dla mnie, jako reżysera, silniejszej metafory, mocniejszego znaku niż idea zatrzymania śmierci głosem. Nie możemy się przeciwstawiać śmierci, możemy tylko przeciwstawić się umieraniu. A raczej możemy tylko to opisać – nasze umieranie, naszym głosem. Podczas pracy nad *Armine*, nad śladem głosu tych, którzy odeszli blisko sto lat temu, dotarło do mnie, że u m i e r a n i e z m a r ł y c h nigdy się nie kończy. Człowiek żywy umiera raz, człowiek umarły umiera bez końca, umiera zawsze. To w takim „stanie odchodzenia” są ci, którzy odeszli wygnani, zamordowani, pozbawieni godności. *Armine, Sister* to rodzaj seansu, w którym głos miałby opisać – bo przecież nie powstrzymać – to odchodzenie, to zacieranie, to milczenie. I chciałbym, żeby ten fragment Ewangelii kierował odbiorców na taki sposób odczytania sensu spektaklu.

Tak samo traktuję wszystkie pieśni. Wszystkie one tworzą znaczenie lub raczej naznaczają, choć nie ma jednej osoby, która rozumiałaby wszystkie te języki. Kolejny przykład: *Surp* – „Święty, święty Pan Bóg zastępów”... W naszym spektaklu owo *Sanctus* Komitasa jest śpiewane w kanonie. Ale

tylko pierwsza jego część. Nie ma już słów *Benedictus*, czyli „Błogosławiony, który przychodzi w Imię Pańskie”. Jest tylko wołanie. Zostaje tylko wołanie. Pierwsza część spektaklu zbudowana jest na nieustannych muzycznych próbach ustanowienia tematu, który mógłby być przeprowadzony przez cały dramat, ale nie udaje się to – kolejna pieśń, kolejny temat „opada”, rozbijając muzyczną konstrukcję. Jedynie *Credo – Havadank* – jest zaśpiewane w całości. To jest trochę jak śpiew zaru w *Ewangeliach dzieciństwa* – centralny moment spektaklu – tu tworzący figurę trzech młodzianków w piecu ognistym. Jak wiemy, zostali oni ocaleni poprzez swój śpiew – płomień się ich nie miał, choć płonęli nawet ci, którzy dokładali do pieca. Wzywającym Imienia Pańskiego nic się nie stało, ponieważ anioł, który był nad nimi – czyli ich oddech, który złączył się z przedwiecznym oddechem, ochraniał ich. Tak to wygląda w deuterokanonicznej Księdze Daniela. I znów pojawia się ta rama głosu, który zbawia, nie tylko poprzez treść, którą niesie, ale poprzez brzmienie, poprzez vibrację. Dopóki ona trwa, dopóty jest w niej życie. Tak zamyka się dramat pierwszej części.

Spektakl ma trójdzielną kompozycję. Jest w nim jedenaście obrazów scenicznych, ukazujących obrót historii. W nich ukryte jest pytanie: jak długo jesteśmy w stanie rozpoznać tożsamość miejsca, w którym jesteśmy (a więc i czasu, w którym żyjemy). Kiedy widzowie wychodzą z naszego spektaklu, to jedyne pytanie, które mógłbym im zadać, brzmiałoby: czy miejsce, z którego wychodzą, stanowi dla nich wciąż obraz świątyni. Kiedy zaczyna się spektakl, czy to poprzez skojarzenia z architekturą, czy też przez obecność Ewangelii, jest dla nas jasne, że przebywamy w miejscu oznaczającym kościół. Lecz czy na końcu spektaklu, gdy nie zostaje dosłownie ziarno piasku na ziarnku piasku, wciąż jeszcze jest to świątynia? A tak wyglądają – nawiążę tu do naszego doświadczenia podróży – ormiańskie świątynie w Anatolii dzisiaj. Na tej pustyni, którą oglądamy w finale spektaklu, są jednak nie tylko szczątki kościoła, szczątki ludzi, fragmenty życia, które tam gdzieś przebiegało, ale i zwykle odciski żołnierskiego buta. To nie jest idealny ani idealizowany obraz, ale próba złapania momentu, gdy obraz przemawia do nas najmocniej. Ostatnie sceny spektaklu nazywam liturgią prochu. Ta liturgia „sprawuje się” tam na co dzień – to znaczy, wiatr ją sprawuje nad szczątkami. Czy więc wciąż jest to świątynia?

Dla mnie ten krajobraz upływu czasu był oczywisty. To spostrzeżenie narzucało mi nawet sposób odbioru przedstawienia. Ale chyba byłem jednak specyficznym widzem. Kilka lat temu podróżowałem do Anatolii i w pobliżu jeziora Van szukałem Nareku. Widziałem więc ten rzeczywisty krajobraz. Nareku nie znalazłem, zobaczyłem za to ruiny dziesiątek kościołów – rozsypujących się, służących niekiedy jako zagrody dla krów, czasem pozostały już tylko zasypany piaskiem czy zarastające fundamenty. Zapadają się teraz, zmieniają w sterty kamieni i wietrzeją w piasek. Ten krajobraz, nawet kolor, dostrzegłem w waszym spektaklu. Tam – w Anatolii – o ludobójstwie naprawdę mówi tylko

cisza i piach. Już po powrocie do Polski dowiedziałem się, że Narek dzisiaj nazywa się Yemisilk, kościół Grzegorza z Nareku był tam, gdzie dziś stoi meczet (powstał on w latach sześćdziesiątych XX wieku), a jedynym śladem po Ormianach jest rozbity fragment chaczkaru. Czemu o tym opowiadam? Mówiłeś, że chciałeś zadać widzom pytanie o to, czy dostrzegają przy wyjściu z twojego spektaklu ślady dawnej świątyni. Odpowiedziałbym, że tak. Piasek zasypuje wszystko, ale dopóki się pamięta, świątyni nie da się „zburzyć”. Istnieją one nawet jako piasek. Ale dalsie też widzom wiele czytelnych sygnałów, drobnych artefaktów, które wyzierały spod piasku. Kościelne wachlarze...

...raczej instrumenty – kyszots...

...obrazy...

...tak, można odnaleźć ich ślady: zeschnięty chleb, trybularz...

...i przede wszystkim ten piasek, w który obróciła się świątynia. Piasek, w którym leży martwe ciało pięknej dziewczyny. Wciąż umierającej – jak to wcześniej powiedziałeś. Ukazanie ludobójstwa poprzez destrukcję świątyni jest, moim zdaniem, niezwykle celnym zabiegiem. Obok radykalnej dosłowności aktorstwa jest w tym i bardzo mocna metafora.

Od samego początku istnienia Teatru ZAR muzyka religijna, a dokładniej – muzyka liturgiczna – jest dla nas szczególnie ważna. To ją właśnie staramy się przenieść i przetworzyć we współczesny teatr, wciągnąć w domenę sceny. Dodaje nam odwagi przekonanie, że scena może być „miejscem ludzkiego doświadczenia”. I w tym sensie scena teatru i kościół, deski sceny i posadzka kościoła, nie różnią się między sobą, bo są tak samo bliskie ludzkim stopom.

Koncept kościoła, który jest konsekwentnie niszczony i, jakby tego było mało, jego elementy służą jako narzędzie dalszego niszczenia, istniał już od samego początku pracy nad tym przedstawieniem. To z kolumn powstają szubienice, to z kolumn powstają płyty nagrobne, a z płyt nagrobnych powstają podkłady kolejowe, i wszystko rozsypuje się potem w piasek. Ta idea była dla mnie najbardziej przerażająca i chciałem ją zawrzeć w *Armine*. Najpierw zaczęliśmy pisać tę historię improwizacjami – tę małą historię tworzoną przez dziesiątki, setki, tysiące relacji i wspomnień o czasach zagłady. Osobami, które najczęściej były autorami takich wspomnień o marszach śmierci [w 1915 roku około pół miliona Ormian wypędzono z Anatolii na Pustynię Syryjską, gdzie najczęściej ginęli z wycieńczenia i braku wody – TK], były kobiety, dzieci, starcy. Mężczyźni najczęściej byli zabijani od razu, wieszani lub wykorzystywani do ciężkiej pracy, podczas której umierali z wyczerpania.

Historie kobiet zapisane we wspomnieniach są przerażające. Ale to jest jedyna „historia, która istnieje”, wszystkie inne są konstrukcjami. Historia to ciąg życia, ciąg zdarzeń zapisanych w sercu i ciele każdego człowieka i w ten sposób przekazana, przeniesiona. Tę historię chcieliśmy przywołać. Kiedy ją odczytywaliśmy, a raczej rozpisywaliśmy improwizując,

odnosząc się do tamtych wspomnień, obrazów przekazanych przez kobiety, zrozumiałem, że w naszym spektaklu świątynia, a później szczątki świątyni – pole chaczkarów, pole cmentarne a nawet podkłady kolejowe – że to wszystko mieści się wyłącznie w „pokoju wspomnień”. Trochę jak u Kantora...

Moje skojarzenia zmierzały raczej ku *Akropolis Teatru Laboratorium*...

Rzeczywiście, właśnie *Akropolis* i *Wielopole*, *Wielopole* stanowiły dla mnie najważniejsze teatralne pola odniesień. Starałem się te dwa kierunki myślenia o teatrze spleść w jedno, a było to możliwe dzięki odczytaniu rygoru muzycznej kompozycji, która godzi te spektakle. Na pewno w *Armine*, *Sister* zawarliśmy oryginalną ideę kontrpunktu (nie tylko muzycznego, ale dramatycznego), która jest wyłącznie nasza – jest współczesna. Jednak bez tych dwóch arcydzieł absolutnie nie mielibyśmy odwagi, i w ogóle nie rozumielibyśmy, że można coś robić w teatrze w tak radykalnej formie. Nie jest to kwestia konkretnych odwołań, przywołań, ale jestem absolutnie przeniknięty *Wielopolem*... i *Akropolis*. W *Armine* założenie, że to wszystko dzieje się w pokoju wspomnień, że to łóżko wciąż nie wyjechało z tego pokoju, że te drzwi, które wypadają z framugi, uderzone – nie wiem: kolbą, butem – wciąż wypadają w nieskończoność czasu, poza czas: że to jest tylko spowiedź dziewczyny, która została zgwałcona, której „proponuje się” usunięcie płodu, czyli wyrwanie z jej ciała tej pamięci i obrazu, który przenikał jej ciało i który, jeśli się go nie przetrnie, zostanie z nią na całe życie – wyrośnie z niej. Bo ta mała, intymna historia to też jest obraz, który jest wpisany w ludobójstwo, stając się równoważnym zburzeniu świątyni. Ktoś, kto niszczy człowieka, w pewnym sensie burzy świątynię.

Zacząłeś już trochę mówić o aktorstwie... W twoim przedstawieniu najbardziej przejmujące role tworzą kobiety. Mężczyźni pojawiają się jako agresywny, destrukcyjny element lub – jak biblijni młodzianowie – jako powidok.

Rozdzielenie kobiet i mężczyzn jest podstawowym dramaturgicznym zabiegiem, który ma oparcie w interpretacji historii. Mężczyźni uosabiają tutaj siłę, która dokonuje zniszczenia i samozniszczenia, jak właśnie w scenie ze śpiewanym *Credo*. Ale są też w naszym spektaklu innego rodzaju wspomnienia z udziałem mężczyzn – bardzo bolesne: obrazy, które być może utrzymywane są w ukryciu przez kobiety, i które, paradoksalnie, utrzymują je przy życiu. W jednej ze scen kobieta skacze na wiszące na słupie, pozostawione nie wiadomo na ile dni, ciało zamęczonego mężczyzny. Skacze, zakrywając całą sobą jego twarz tak, jakby chciała zerwać ten obraz. Mężczyzna ją odsyła łagodnie, przechwytyjąc jej ciało, ale równocześnie zasłania się – nie chce być przywoływany, nie chce być tak zapamiętany. Odsyła ją wielokrotnie, aż ona wreszcie ostatnim wysiłkiem zrywa go – tak jak zerwała go ze słupa straceń w swojej pamięci, bo przecież tylko to może zrobić.

A czy ten i inne obrazy w spektaklu są twoimi wyobrażenymi scenami, czy są odwołaniami do konkretnych zachowanych zdjęć, dokumentów z tamtych czasów...

I tak, i tak. Oczywiście są to obrazy, które swoją energią i swą radykalność zawdzięczają obcowaniu z takimi zdjęciami – na przykład fotografiami Armina Wegnera – czy innymi dokumentami tego ludobójstwa, ale nie są cytatami z tych zdjęć. Nie są nimi z wielu względów. Po pierwsze, nie odważyłbym się, nie widzę głębszego powodu, żeby w ten sposób przywoływać osoby z przeszłości. Bo możemy wołać głosem, ale możemy wołać też obrazem. O ile głosem – jak wierzę – jestem w stanie przybliżyć się do tego, co było potencjalnie śpiewane w kościołach w Anatolii, o tyle w płaszczyźnie wizualnej zachowuję o wiele większą ostrożność. Co nie znaczy, że z tego rezygnuję – wszystko w spektaklu było bardzo jednoznacznie inspirowane tamtymi obrazami ludobójstwa, ale równocześnie zostało silnie przetworzone.

Tak samo jest z kwestią kościoła. Mamy szesnaście kolumn – to jest pryncypium konstrukcji każdej świątyni ormiańskiej. Ten układ jest tylko pewnym archetypem. Nawet jeśli dzięki precyzyjnym proporcjom mamy wrażenie, że rzeczywiście jesteśmy w świątyni, to jednak jest to jedynie przywołany obraz. Więc pamiętajmy, że „jesteśmy w obrazie”; że nasze ciała nie są tamtymi zakatowanymi ciałami, że jesteśmy Europejczykami żyjącymi w XXI wieku (my, aktorzy i my, widzowie – wszyscy w jednym obrazie). W Teatrze ZAR nie posługujemy się kategorią postaci jako *principium* dramatycznym, bez którego nie można zbudować dramatu ani potem zrealizować przedstawienia. Postać w naszych spektaklach co najwyżej się przejawia, zamigocze – głównie poprzez głos.

Użyłeś określenia „radykalność obrazu”. Dodałbym jeszcze „radykalizm aktorstwa”. Użyłeś bardzo mocnych znaków: nagie ciało, ciało poddawane przemocy. Czasami miałem wrażenie, że takie aktorstwo wiąże się z cielesnym bólem, dosłownym, który odczuwają nie tylko postaci, ale i aktorzy. Oddech aktorów nie kłamie.

Myszę, że chodzi ci o tę scenę, w której jedna z aktorek „staje się kolumną”, zajmuje miejsce kolumny... To nie jest tylko radykalizm estetyczny. Jedno z fundamentalnych pytań, które towarzyszyły mi w pracy, jest następujące: jeżeli rzeczywiście zdarza się tak, że przywołuję czyjś głos (a śpiewając pieśni Ormian anatolijskich, przywołuję głosem ich głos), przywołuję obraz kształtem swojego ciała, a równocześnie wiem, że za tym konkretnym gestem stoi wołanie prawdziwych istnień, osób, które żyły sto lat temu (bo sto lat temu – dokładnie – oni jeszcze żyli), to w jakim kształcie przychodzi dusza zakatowanego? Kiedy wołam ich duchową, wieczną część, co do istnienia której jestem głęboko przekonany, to w jakim kształcie przychodzi dusza zakatowanego? Czy przychodzi w tym ciele, które pamięta swój ostatni kształt – ciele związanym, skatowanym, wyniszczonym? Z takich właśnie zdjęć znamy Ormian z początków XX wieku. Ścisłej – na fotografiach z początku XX wieku, wieku rozpowszechniającej się fotografii, Ormianie przedstawieni są przede wszystkim jako

zmarli. Ich ciała są nagie, z maltretowanymi. Jestem przerażony myślą, że wołane istnienia poszczególnych osób weszłyby tylko w taki obraz, który pozostał po nich. Głosem nadajemy im nie tylko formę, ale i nowe życie. Tu trzeba oddechu jako wehikułu. I oddechu jak formy.

Chciałem – oprócz ciał aktorów – użyć w spektaklu kilku elementów, substancji, które zawsze są obecne w przedstawieniach Teatru ZAR i pokazują upływ czasu albo, a może przede wszystkim, nieodwracalność procesu przemijania. W *Armine*

Na znajdujących się w wielu świątyniach chrześcijańskich ikonach, które przedstawiają czyściec czy piekło, widzimy wyłącznie ciała nagie, palone w ogniu. Ubranie, wszystko to, co je okrywało, zakrywało – nieważne, czy będąc znakiem wstydu, czy niewinności, czy grzechu – już nie istnieje. A przecież w spektaklu mówimy o prawdziwym czyściecu, prawdziwym, czyli takim, który na pewno się zdarzył tu, na ziemi. Pracując nad spektaklem zrozumiałem że, jeśli istnienia nieba nie da się wykluczyć, to istnienia piekła nie



tymi substancjami są piasek, owoc granatu, chleb lawasz, płótno lniane i... skóra aktorów. Te substancje podlegają ciągłym metamorfozom. I na końcu tego procesu jest ciało człowieka jako ikona. Było dla nas oczywiste, że nagość nie może być granicą, poza którą nie moglibyśmy sięgnąć. To może bardzo mocno znaczyć w konfrontacji z piaskiem, chlebem, owocami granatu. Ale nie ma w tym żadnej dosłowności.

da się zanegować. Ta myśl wykuła się w pracy nad *Armine*. Kwintesencją tego, o czym teraz mówię, jest właśnie scena, w której półnaga kobieta staje w miejscu świątynnej kolumny w pozycji, w której, być może, wykonano na niej egzekucję, czyli zadano jej śmierć, i tak trwa. Znajduje tu swoje miejsce i staje się kolumną. Na zawsze. ■