



Marta Kufel

„A WY ZA KOGO MNIE UWAŻACIE?”

„A wy za kogo mnie uważacie?” – ewangeliczne pytanie Jezusa, które zadaje swoim uczniom tuż przed pierwszą zapowiedzią męki. To pytanie fenomen, otwierające na „partnera”, przed którym się stoi, świadczące o konieczności przejrzenia się w nim, a w końcu ufne powierzenie się temu „partnerowi”. Pytanie to wydaje mi się wciąż wybrzmiewać w działaniach Teatru ZAR. W każdym razie ja często je sobie stawiam, stykając się z aktywnością tego zespołu. Fenomen tego ewangelicznego pytania przytaczam z wielu powodów. W pierwszym rzędzie wrocławska grupa stawia widza wobec Chrystusowego mitu, prowokując odpowiedź na to niepokojące pytanie: „za kogo Go uważacie?”. W dalszym znaczeniu zdarzenia kreowane przez Teatr ZAR są na tyle otwartą strukturą, za-

kodowaną na tak wielu percepcyjnych poziomach, iż wymagają od widza postawienia sobie jeszcze jednego, analogicznego pytania: „za kogo nas i naszą propozycję uważasz?”. Doświadczenie odbiorcy „teatru muzyczności” nie jest nigdy do końca gotowe. Trzeba sobie zapracować wraz z zespołem na jakąkolwiek odpowiedź. Podobnie jak z przytoczonym powyżej ewangelicznym pytaniem nic się „nie dokona” bez trudu podjęcia „odpowiedzi”. Rodzaj pracy twórczej, jaką uprawia wrocławska grupa, jest długotrwałym i dynamicznym procesem, kumulującym w momencie spotkania widowni z twórcami zmieniające się doświadczenie obu stron. Od kilku już lat śledzę uważnie dyptyk Teatru ZAR i za każdym razem „odpowiedź”, jaką ZARowi i sobie za jego pośrednictwem udzielam,

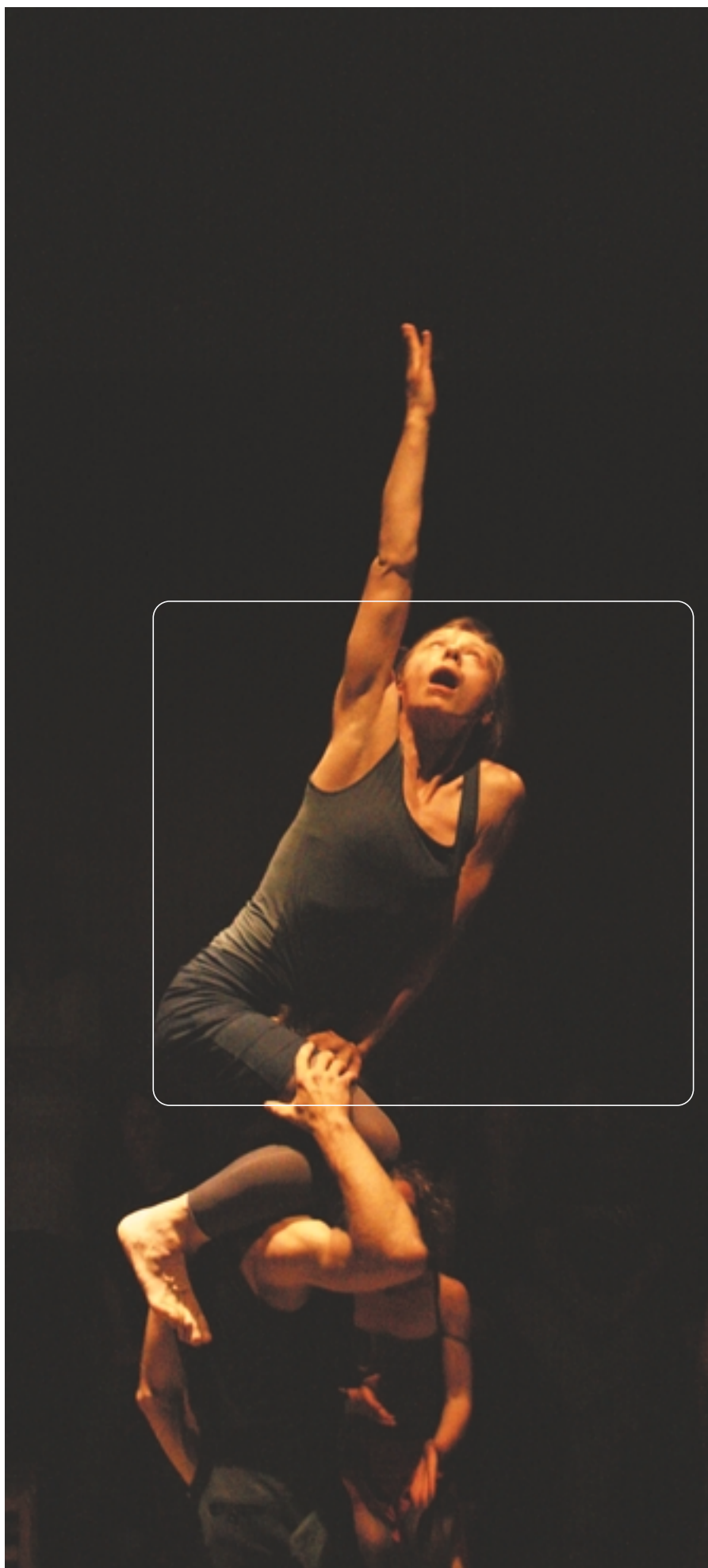
brzmi inaczej. Dzieje się tak, gdyż przedstawienia grupy Jarosława Freta oscylują pomiędzy dwoma, chyba tylko pozornie przeciwnymi, biegunami: wiarą i niewiarą. Decyzja, w którym miejscu tej osi umieścimy własną odpowiedź, zależy w dużej mierze od nas samych. Słowa „wiara” używam tutaj dość swobodnie, bez wyłączości dla zagadnień religijności. Wiara jest również ludzkim, wewnętrznym przekonaniem o słuszności swojego działania niedomagającym się dowodów. Jest również postawą charakteryzującą się „działaniem w zaufaniu” do elementów świata, z którymi wchodzi się w interakcję. Taką oto listę wieńczy dopiero wiara/niewiara w Zmartwychwstanie. Wspominam o tej wielości znaczeń pojęcia wiary, ponieważ o ile w *Ewangeliach dzieciństwa* dość łatwo czyta się biblijne nawiązania odsyłające wprost do Pisma Świętego i jego apokryfów, o tyle *Cesarskie cięcie*, będące w stosunku do pierwszej części zupełnie inną estetyczną propozycją, odchodzi w swojej konstrukcji od ewangelicznych wątków. Nie oznacza to, że druga część staje się inną opowieścią, a już z całą pewnością nie mniej ważną.

W kwietniu tego roku tryptyk Teatru ZAR zostanie domknięty trzecią częścią zatytułowaną *Anhelli. Wołanie*. Główną inspiracją literacką ZARu stanie się tym razem poemat Juliusza Słowackiego. Korzystając z czasu oczekiwania na ostatnią część trylogii, warto jeszcze raz zmierzyć się z najbardziej niepokojącymi doświadczeniami wyniesionymi z *Ewangelii dzieciństwa* i *Cesarskiego cięcia*, jeszcze zanim padnie ostatnie słowo ZARu. Przywołam te niepokojące wątki, bardzo dwuznaczne w swojej wymowie, których umiejscowienie pomiędzy wiarą i niewiarą jest już chyba tylko decyzją widza. Podjęcie tej decyzji jest wyzwaniem, ale podejmuje się je raczej z perspektywy czasu. Jeszcze siedząc w sali teatralnej, wchodzi się w zaproponowany przez ZAR świat – głównie dzięki pośrednictwu pieśni – raczej bezboleśnie. Po spektaklu ciało bardziej niż rozum pamięta serię doświadczeń, wymykających się szczegółowej analizie.

Już otwarcie tryptyku, a zatem *Ewangelii dzieciństwa*, jest przewrotne. Widzowie

stoją przed drzwiami teatralnej sali, słysząc dobiegającą z niej pieśń. Kiedy wreszcie drzwi się otworzą, okazuje się, że coś się przed chwilą skończyło. Za ledwie siadamy w swoich ławkach, pieśń dobiega końca, a zespół rozchodzi się. Obserwujemy spokojną krzątanicę grupy, porządkującą salę. Scena ta w synopsie spektaklu nosi paradoksalny tytuł *Zamykanie*, a opatrzona jest komentarzem: „Spóźnieni, w niedoczasie; przychodzimy zbyt późno, by jeszcze zrozumieć”. Grupa ZAR podczas jednej ze swoich licznych wypraw na Wschód spóźniła się na uroczystość w cerkwi w Odesie. Stąd wzięła się inspiracja tego przewrotnego otwarcia spektaklu. Ten „otwierająco-zamykający” gest ZARu wywołuje lawinę skojarzeń. Na co już się spóźniliśmy, a na co jeszcze się spóźnimy? Przecież „spóźnić się” znaczy nie przeżyć czegoś do końca, zmarnować doświadczenie, będące w zasięgu naszej ręki. Im dłużej myśli się nad tym gestem ZARu, przekładając je na swoje osobiste doświadczenie, tym boleśniej odczuwa się jego wymowę. J. Fret mówi o tym doświadczeniu jeszcze mocniej jako o naszej ciągłej niegotowości wobec takich życiowych ról, jak wychowanie dziecka czy śmierć rodziców. Ta „niegotowość” dotyczy również tajemnicy nieśmiertelności sugerowanej w podtytule spektaklu (*Fragmenty o przeczuciach nieśmiertelności ze wspomnień wczesnego dzieciństwa*). Jednak refleksja, jaka wiąże się z tym gestem Teatru ZAR, jest tylko pozornie pesymistyczna. Przecież za chwilę grupa podejmie działania sceniczne. Tej szansy mamy już okazję nie zmarnować.

Najbardziej zagadkową sekwencją *Ewangelii dzieciństwa* jest *Ponowna próba wyjścia do grobu*. Zapada cisza – wyjątkowa w tym świecie, którego nieodłącznym elementem jest pieśń. Wraz z zapadającym milczeniem zmienia się uwaga widowni. Dwie kobiety szykują się powoli do wyjścia, obmywają ciała, ubierają się. Uwaga skupia się na zachowaniu jednej z nich, wyraźnie obawiającej się czegoś, co ma za chwilę nastąpić. Kobiety opatulają się szalami, coraz bardziej przypominając ikonograficznie Marie, zmierzające do Chrystusowego grobu. Uderza specyficzna





atmosfera tej sceny – powolne, bezsłowne przygotowanie, jakby przed pogrzebem bliskiej osoby. Kobiety są już gotowe. Pierwszy krok. Maria przypomina sobie, że zostawiła olejki. Chwyta flakon w pośpiechu, ten wyslizguje się jej z rąk. Maria w afekcie rzuca jedno zdanie „No to nie pójdę!”, przecinając napięcie tej długiej sekwencji. Koniec. Zaczyna się następna scena. Jarosław Fret pozostawia same niewiadome. Nie możemy być nawet pewni, czy to „te Marie” – wszak te same kobiety pojawiają się niemal we wszystkich sekwencjach *Ewangelii dzieciństwa*. Maria odmawiająca swojej roli to dla mnie najważniejszy element tego spektaklu. Ten „wycofujący się gest” Marii może spowodować, że pusty grób Chrystusa nie zostanie odkryty. Na ile to zakłócenie rzeczywiście zmienia biblijne sensy? A może Maria rezygnuje z namaszczenia ciała Chrystusa, bo już wie, że Ten zmartwychwstał? Czy też odmawia tego ostatniego obrządku ciała zmarłego, ponieważ na-

maszczenie w pewnym sensie przypieczętuje nieodwołalną w jej mniemaniu śmierć Jezusa – odwołanie pochówku w beznadziejnym oczekiwaniu na cud. Warto przypomnieć, że w *Ewangelii św. Łukasza* Maria nie pamięta słów Jezusa, zapowiadających Jego Zmartwychwstanie. Zastanawiająca ta niepamięć Marii. Uczniowie w Nowym Testamencie uwierzyli w Zmartwychwstanie dopiero, kiedy zobaczyli żywego Jezusa. Maria, odmawiając udania się do grobu, rezygnuje z ujżenia na własne oczy tego cudu – jakby nie potrzebowała dowodu, polegając na „przecuciach nieśmiertelności” z podtytułu spektaklu. Staje się nami, czyli tymi, którzy nie widzieli.

A może nie warto doszukiwać się chrystopologicznych sensów? Już na bardzo ludzkim poziomie akt „wyjścia ze swojej roli” Marii, poddania się swojej słabości, gdy wszyscy na nasz ruch oczekują, sam w sobie jest bardzo ważnym tematem. Na ile jej udział w tej ewangelicznej historii ma istotne znaczenie? Może historia równie dobrze ma szansę dokonać się bez jej udziału. Głównymi postaciami w *Ewangeliiach dzieciństwa* są dwie kobiety: Maria i Marta, czyli biblijne postaci w pewnym sensie poboczne, choć jest w tym wyrażeniu jakaś nieodpowiedniość. Centralna scena pierwszej części tryptyku, bazująca na przypowieści o wskrzeszeniu Łazarza, również koncentruje się na siostrach zmarłego przyjaciela Jezusa, czytających na scenie przypowieść z Biblii. To, że widzimy Łazarza po rozkopaniu w ciemnościach jego grobu, też nie jest niczym pewnym, może to już po prostu inna scena i kolejna postać. Całą historię poznajemy z perspektywy tych, którzy stoją z boku. To, co najbardziej zapada w pamięć w tych sekwencjach, to narastające wyrzuty kobiet skierowane do Jezusa: „Gdybyś ty był, mój brat by nie umarł!”, powtarzane wielokrotnie, rzucające w pustkę: „Gdybyś ty był, mój brat by nie umarł!”. Jednak przed nimi, w przeciwieństwie do biblijnych siostr, nie stoi Jezus. Jest On pozornie Wielkim Nieobecny. W tej „nieobecności” postaci Jezusa ujawnia się pytanie, jakie zaproponowałam na wstępie tego tekstu: „A wy za kogo mnie uważacie?”

Wydaje się, jakby bohaterki *Ewangelii dzieciństwa* celowo aranżowały wiele scen, poszukując powtórzenia doświadczenia, jakim obciążona jest ich pamięć. Można mnożyć przymiotniki na określenie tej pamięci, szukając tego najbardziej odpowiedniego: pamięć antropologiczna, zbiorowa, kulturowa, przodków... Jarosław Fret wierzy, że narzędziem uruchamiającym potencjał tej pamięci jest tradycyjna pieśń. Obrazy, jakie przywołuję na potrzeby tego tekstu, są jedynie częścią doświadczenia, na które składa się projekt *Ewangelii dzieciństwa*. To pieśń jest spoiwem dramaturgicznym i to ona tak naprawdę koduje najważniejsze sensy. W niej też najsilniej ujawnia się postawa wiary, kontrapunkująca często niepokorne w swoich znaczeniach sceny. Dlatego wcześniej zwróciłam uwagę na pozorną tylko nieobecność Jezusa. On uobecnia się w pieśni i to jest jej fenomen. Kiedy siostry Łazarza lamentują: „Gdybyś ty był, mój brat by nie umarł!”, równocześnie wybrzmiewa pieśń *Kyrie eleison*: „Panie, zmiłuj się nad nami”. Kobiety włączają się w pieśń pomiędzy biblijnymi wersetami. Sprzeczne komunikaty nakładają się na siebie, ale to pieśń zdaje się mieć wyższość, włada wrażliwością zarówno postaci scenicznych, jak i widowni.

Ewangelie dzieciństwa kończy pieśń *Christos anesti*: „Chrystus zmartwychwstał, śmiercią śmierć zwyciężył i zmarłym dał życie wieczne”. Już prawie daje się odczuć uspokojenie, ale pieśń zostaje niejako urwana, niedokończona, jakby przed chwilą nic się nie dokonało, choć przestrzeń teatralna odsłania wszystkie znaki jej eksploatacji. Jednak nasza pamięć „odnowiła się” w pieśni.

W *Ewangeliiach dzieciństwa* proces, przez jaki prowadzi nas grupa ZAR, wydaje się kumulować energię do wewnątrz, kontemplując tajemnicę przekraczania śmierci. Może nie jest to proces pokorny, ale nie ma w tym działaniu bluźnierstwa. Dzięki pieśni nie odczuwa się radykalności niektórych teatralnych gestów. *Ewangelie*... to doświadczenie, które określa bardzo obrazowo Dariusz Kosiński jako proces: „wynurzania się, rozjaśniania, obnażania, narodzin wreszcie”¹. Powolne dorastanie, by

pojąć choć po części to, co czeka za progiem śmierci. Jest to próba wyzwolenia się z „permanentnego spóźnienia”, którego tryumf otwierał spektakl.

Cesarskie cięcie. Próby o samobójstwie jest już zupełnie innym doświadczeniem. Cała energia kumulowana w *Ewangeliach...* zostaje niejako uwolniona. *Cesarskie cięcie* uderza swoją dynamiką, zapisaną już w samym tytule: cięcie, samobójstwo. Ton drugiej części świetnie oddaje otwarcie spektaklu: rozbicie szkła w ciemnej sali teatralnej, wywołujące poczucie lęku. Przez środek sali przebiega świetlista szczelina wypełniona potłuczonym szkłem – stanie się ona centralnym punktem, wobec którego postaci będą prowadzić swoje działania sceniczne w nieustannym poczuciu zagrożenia zranieniem. I tym razem centralnymi postaciami są dwie kobiety grane przez te same aktorki, w *Cesarskim cięciu...* dołącza do nich mężczyzna. Obserwujemy całą serię odgrywanych prób samobójczych. Te próby podejmowane przez postaci są raczej wyzwaniem rzuconym śmierci niż rzeczywistą próbą targnięcia się na swoje życie. W tych grach ze śmiercią odczytać można przewrotny manifest życia – Kantorowskie „życie można wyrazić tylko przez brak życia”. W *Cesarskim cięciu...* ma się wrażenie jakby postaci próbowały z całym nagromadzonym w *Ewangeliach...* potencjałem wiary i niewiary wyłamać drzwi do tajemnicy przekraczania śmierci. Jedna z kobiet wspina się na krzesło, chcąc wyskoczyć, wyciągnąć się w stronę sztucznego przeciwieństwa światła wydobywającego się z reflektora. Przypomina to groteskowe, ale bardzo przejmujące w swojej nieudacznosci „pseudowniebowstąpienie”. Nic się „nie udaje” w *Cesarskim cięciu...*, znowu ma się wrażenie jakby pieśń „wiedziała za nich lepiej”, stając się jedyną dostępną przestrzenią doświadczenia.

Elementem *Cesarskiego cięcia...* zapadającym w pamięć jest wielokrotnie rozlewane czerwone wino. Szkło kieliszków wypełnionych winem koresponduje ze świetlistą szczeliną wypełnioną szkłem, która przecina powierzchnię sceny. Rozpoczęcie spektaklu rozbiciem szklanych kieliszków otwiera motyw rozlewania wina.

Jakby z tego pękniętego szkła, będącego raną, sączyła się krew, której nie można zatamować. Motyw rozlewania wina pojawia się już w *Ewangeliach...*, kiedy Marta nie zdążyła uratować wina przed rozlaniem uczynionym z premedytacją przez postać trzeciej, obok Marii i Marty, kobiety. Skojarzenie z eucharystycznym winem w pierwszej części tryptyku jest niemal natchmiastowe, tym bardziej że pojawia się ono obok chleba. W *Cesarskim cięciu...* skojarzenia eucharystyczne uruchamiane są inaczej. I w tym miejscu warto wspomnieć o roli plakatów, promujących spektakle Teatru ZAR (warto by temu zagadnieniu poświęcić osobny tekst). Plakat drugiej części tryptyku cytuje słynną ikonę Rublowa *Święta Trójca*. Układ bocznych postaci w tej ikonie formuje kielich, w którego centrum znajduje się Chrystus (o ile przyjmie się przypuszczenia badaczy, że centralną postacią ikony jest rzeczywiście Jezus). Również na stole, przy którym zasiada Trójca, znajduje się kielich, w którego wnętrzu dopatrzyć można się głowy Baranka. Na plakacie ZARu poniżej stołu domalowana zostaje do tego układu szczelina ze spektaklu, a tuż przy niej przewrócony kielich, z którego wylewa się wino wprost do jej wnętrza. Obraz ten dominuje moje rozumienie drugiej części tryptyku. Szczelina przecinająca scenę nie jest już tylko „cesarskim cięciem”, raną być może wbrew naturze i brutalnie, ale jednak dającą nowe życie. Ikonograficzne rozwiązanie na plakacie sugeruje, że cięcie to jest również Chrystusową raną (być może nawet tą przebijającą serce Jezusa z Janowej *Ewangeli*). A to już bardzo poważny dowód na to, że w *Cesarskim cięciu...* nie mamy do czynienia z teatrem śmierci, ale ze zbliżeniem się do tajemnicy życia wiecznego, które „dokonało się” paradoksalnie poprzez śmierć: „śmiercią śmierć zwyciężył”. Jednak czerwone wino obciążone takim znaczeniem jest wciąż w tym spektaklu marnotrawione. Jedna z ostatnich scen polega na rytmicznym przewracaniu kieliszków wina przez kobiety z chóru, które równocześnie śpiewają *Kyrie eleison*. W centrum tej sceny znajduje się jedna z głównych bohaterek, niekompletnie ubra-

na, wyczerpana rozpaczliwym biegiem w kółko, żałośnie uczepiona na jednej z nogawek rajstopy trzymanej z premedytacją przez mężczyznę. Rozlewane wino zdaje się być powolnym wykrwawianiem się bohaterki, ujściem jej życiowych sił. Zarazem pamięć o ikonie Rublowa i związane z nią eucharystyczne skojarzenia pozwalają widzieć w tej sekwencji gest zrywania Nowego Przymierza, odrzucania ofiary Baranka. A może z każdą wylewaną kroplą czerwonego wina ofiara uobecnia się w tej poniższej kobiecie? I w tej sekwencji, podobnie jak w scenie nawiązującej do przypowieści o Łazarzu z pierwszej części tryptyku, fonosferę zagarnia pieśń *Kyrie eleison*, dominując doświadczenie tej sceny.

Tryptyk Teatru ZAR jest wciąż dziełem nieskończonym, dlatego wolę pozostać na poziomie niepewności. Mimo odmiennej estetyki pierwszych części obie są zwielokrotnionym doświadczeniem fenomenu wiecznie żywego życia, ujawniającego się za pośrednictwem pieśni. Sceny rozgrywane się w muzycznej fonosferze są chyba czymś w rodzaju „gry w wiarę i niewiarę”. Nie sposób uciec w tym procesie od konfrontacji z Tym, który w kulturze chrześcijańskiej stanowi wzorzec wiecznie żywego życia. Mocując się z życiem i śmiercią, bez względu na to, jaki punkt przyjmujemy, stałym punktem odniesienia jest wciąż jedno i to samo pytanie: „A wy za kogo mnie uważacie?”. Bezustanne odpowiadanie sobie na to zapytanie jest jak proces wsłuchiwania się w pozornie obcy, ale dziwnie znajomy dźwięk. W uważności tego procesu powstaje coś – jak mi się wydaje – bliskie wrażliwości czasu oddalania się od instytucji Kościoła: osobiste mikroteologie czy też – jeśli dobrze rozumiem słowa Jarosława Freta – „zamiast katedr – małe świątynie, świątynie serca, ciała, małe kościoły ciała”².

Marta Kufel

¹ D. Kosiński, *Kolumna i szczelina*, „Didaskalia” 2008, nr 83, s. 67.

² J. Fret, *Teatr z ducha muzyki. O pracy Teatru ZAR*. Wykład Jarosława Freta, [w:] A. Pietkiewicz, *Promieniowanie pamięci. Ewangelie dzieciństwa Teatru ZAR* [maszynopis].