



Scena zbiorowa w spektaklu *Anielli*. *Wolanie* Teatru ZAR. Fot. Ken Reynolds

Marta Pulter

# UPRZESTRZENIĆ PIEŚŃ – rozmowa z Jarosławem Fretem

**Chciałabym nawiązać do kluczowych pojęć, którym poświęcony jest pierwszy numer pisma „Nietak-t”. Interesuje mnie, czy miejsca, w których odbywała się praca Teatru ZAR, miejsca silnie „naznaczone” – Brzezinka i Sala Apocalipsis w Instytucie im. Jerzego Grotowskiego – wywarły wpływ na kształt i „ducha” przedstawień tam realizowanych?**

Miejsce, w którym powstaje spektakl, ma dla całej pracy kluczowe znaczenie. I tak *Ewangelie dzieciństwa* powstawały w Brzezince, *Cesarские cięcie* natomiast od początku zaplanowane było na przestrzeń studyjną. Po przeniesieniu *Ewangelii...* do Wrocławia, podczas zestawienia tych dwóch spektakli, zauważyliśmy, że różnią się one od siebie znacznie, są inne niemalże w pojęciu gatunkowym. Dziś z perspektywy *Tryptyku* (*Ewangelie...* stanowią jego *Uwerturę*) – zauważam, że od samego początku jego pierwsza część zamierzona była jako przedsięwzięcie muzyczne – w muzyce się zamykające i organizujące – z całym zenitem muzycznej dramaturgii, który równocześnie staje się nadirem działań, jakim jest zar. Czas rozbrzmiewania zaru w *Ewangelinach...* to moment, kiedy cała widzialność zapada się – jest bezgranicznie ciemno. Taka sytuacja mogła powstać początkowo tylko w Brzezince – w miejscu, które nie było miejscem teatralnym, w miejscu, w którym ciemność rozszerza się poza ściany budynku, przynosząc uobecnienie lasu, natury. Równocześnie Brzezinka, jako bardzo konkretna przestrzeń, podyktowała nam rozmiar kompozycyjny

przedstawienia. Rozpiętość przestrzeni scenicznej, którą moglibyśmy mierzyć w dowolnej skali, ma bezpośrednie przełożenie na dynamikę spektaklu – na liczbę kroków, na relacje między działającymi, przede wszystkim oddziałuje na najważniejszą sferę spektaklu – na jego akustykę. „Akustyczne rozpoznanie”, zmaganie się z tą fundamentalną i w pewnym sensie partnerską obecnością przestrzeni, zależne jest od rodzaju i jakości materiału, z jakiego została zbudowana. Cały ten proces „akustycznej negocjacji” wpisany jest w *Ewangelie dzieciństwa*. Warunki akustyczne, których potrzebujemy do naszej pracy, muszą być wyjątkowe. Przede wszystkim zależy nam na ciszy, ale nie mam tu na myśli ciszy cyfrowej, zera absolutnego. Jakość ciszy jest kluczowa do zrozumienia naszego miejsca w świecie. Cisza miasta oferuje nam niekończący się proces nacierania i wzajemnego znoszenia się fal. To, co znajdowaliśmy w Brzezince, było pozbawione tej agresji, potrafiło zaakceptować nawet nasze rozedrganie. Nie znoszę miejsc, w których muszę się zmagać np. z szumem wentylatorów. Ale na pewno nie przeszkadza mi sfera dźwiękowych istnień, o potencjale muzycznym, takich wibracji, jakimi otaczani jesteśmy tutaj we Wrocławiu. To również oddziałuje na naszą pracę.

Spektakl *Ewangelie dzieciństwa* nie mógł zamknąć swojej struktury dopóki nie znalazłem dla niego miejsca w sali w Brzezince. Ta przestrzeń oferowała bardzo wiele. Tam jest taka nisza z poidłem, gdzie zwierzęta wcześniej miały swoje wejście, są tam kolumny, jest co najmniej kilka kierunków, w które może być skierowane działanie, jest kominek z żywym ogniem. Zabudowałem go drzwiami i nagle te drzwi okazały się carskimi wrotami – tak jak w ikonostasie, jak w cerkwi – środkowymi drzwiami, z ukrytą energią diaconów, którzy tamtędy przechodzą. Dopóki tego nie zrobiłem, nie miałem pomysłu, jak zaprząć tę przestrzeń do pracy, jak uczynić ją partnerem. Równocześnie wiedziałem, że potrzebujemy kompletnej

ciemności. Ten ujarzmiony ogień z kominka, zza drzwi stał się prostą szczeliną światła. Przez moment próbaliśmy wyłącznie nim oświetlać przestrzeń działań aktorskich; potem weszły w użycie reflektory. Ogień był jednak kluczowy.

Wróćmy do akustyki. Wielopłaszczyznowe przestrzenie muzyczne Brzezinki odsłaniają się już w pierwszym momencie spektaklu. Kiedy wchodzimy do sali, słyszymy przede wszystkim pieśń *Cmi-dao Ghmerto*. Rozbrzmiewa tak, jak rozbrzmiewała podczas naszych wyjazdów, w cerkwi Sioni w Tbilisi. Zaraz potem, gdy tylko wszyscy widzowie wejdą, pieśń się kończy. Tę pierwszą sekwencję nazywamy „Zamykaniem”. Staramy się nią obnażyć pewną podstawową niedoskonałość ludzkiego doświadczenia, które zawsze wymyka się świadomości, ucieka nam. Chór się rozprasza i rozumiemy, że coś się skończyło, chociaż nie wiemy dokładnie co. Lamy i świece gasną, zamykane są wszystkie drzwi. W sekwencji „Zamykania” odsłaniają się kolejne przestrzenie, kolejne pokłady dźwiękowe. To jest coś fundamentalnego – najpierw mamy pieśń i wydaje nam się, że to jest wszystko, co słyszymy. Pieśń milknie i słyszymy wtedy wyraźnie dźwięki towarzyszące działaniom osób, które gaszą światła, zlewają olej z lamp, czyszczą naczynia. Kiedy to ucichnie, słyszymy dźwięki z zewnątrz – szumiący las, często słychać nawet mały, młyński jaz, i dopiero potem dociera do nas dźwięk ognia zza niedomkniętych drzwi kominka. Płomień gra na strunie powietrza, jest jak harfa eolska, jest swoistym dźwiękowym *perpetuum*. Dopiero z perspektywy oddychającego ognia staruje cały spektakl. To jest doświadczenie Brzezinki.

### **Ewangelie... zostały jednak przeniesione do Wrocławia. Czy ta zmiana miejsca odbiła się w samym przedstawieniu?**

Atmosfera Brzezinki nie udało się przenieść do studia. Tutaj następuje zupełnie inne odsłanianie – odsłaniamy, odsłaniamy, odsłaniamy – a na końcu zostaje szum ulicy. Czy szum ulicy może mieć takie walory, jak oddech ognia? Nie! Ale doświadczenie Brzezinki na pewno jest wpisane w ten spektakl. Całe instrumentarium *Ewangelii...*, wszystko, co jest obecne w spektaklu, to rzeczy znalezione w Brzezince, w miejscu, w którym działali uczestnicy projektów Teatru Laboratorium. To jest bardzo ważne. I stół, i krzesła, i ławka, nawet koła. Te pożyczaliśmy od pana Franka Piklińskiego, który opiekował się Brzezinką. Pożyczaliśmy, wiedząc, że mu ich nie oddamy. On też wiedział i podarował je nam. Koła te stały się kandelabrami dla świec. Doświadczenie tak rodzącego się instrumentarium udaje się przynosić do studia. Brzezinka dała nam jednak wiele innych doświadczeń stanowiących własną reinterpretację działań, które były realizowane w Teatrze Laboratorium. Tu także próbaliśmy na początku inspirować się pracą „Gardzienic”: bieg wieczorny, praca z pieśniami jako strukturami oddechowymi w naturalnej przestrzeni lasu. Zauważyliśmy np., że śpiewając hymn grecki, możemy biec przez las, oddając naszymi krokami

wartości akcentowanych i nieakcentowanych sylab (co jest odpowiednikiem iloczasu). W ten sposób możemy „uprzestrznić” pieśń – powołując doświadczenie pozbawione odniesienia religij-



nego, konfesyjnego – zbadać, jakim znaczeniem jest dla nas dzisiaj ta tysiącletnia struktura. „Uprzestrznić” pieśń – to znaczy sprawić, że nagle ma dla nas czasową wartość wyrażoną w konkretnych krokach, w konkretnym dystansie. Całe to doświadczenie zabrać z powrotem na salę i wpisać w strukturę pieśni śpiewanej przy stole.

Zupełnie inaczej działa się z samym zarem. Zaczęliśmy śpiewać zar i wiedzieliśmy, że to wokół niego będziemy tworzyć ós spektaklu – zdarzenia, na które zaprosimy naszych widzów. Zar jest fenomenem, a równocześnie obecnością, z którą spotkaliśmy się w Swanetii, tak jak spotyka się z osobą. Mało tego, spotykaliśmy się z zarem w konkretnym pokoleniu i dzięki pokoleniom osób. Od nich się uczyliśmy. Zapraszaliśmy Eptime Pilpaniego do Wrocławia i rozwijaliśmy nasze rzemieślnicze umiejętności. Ale od momentu, kiedy zostaliśmy poproszeni, by śpiewać na pogrzebie naszych przyjaciół, nagle nastąpiła absolutna zmiana rozumienia naszych działań. Pojawiło się pytanie: Czy jest możliwe przeniesienie funkcji, które pełni zar, zamigotanie tymi funkcjami w obrębie współczesnego teatru? Kwestia przywołania łączności duchowej z przodkami jest w Swanetii absolutnie fundamentalna, wciąż jest podstawą dla uprawiania tam tej pieśni. Czy to jest możliwe tutaj? Jakby *ad hoc*? To pytanie nabrało zupełnie innego znaczenia w momencie, kiedy zaśpiewaliśmy zar na pogrzebie przyjaciela. Zacząłem inaczej rozumieć wtedy swoją rolę i własne doświadczenie związane z moim dziadkiem, który był członkiem chóru, śpiewakiem. Jako dziecko często uczestniczyłem w pogrzebach, stałem obok, on śpiewał pieśni, które znamy z katolickiego obrządku. Inaczej spojrziałem wówczas na pieśń *Przybądźcie z nieba* – polski zar, który śpiewany jest dokładnie w momencie zamykania trumny, w momencie pożegnania. Jego melodia brzmi dość

tkliwie, prosto, nawet słodko, a przede wszystkim pozostaje w wielkim kontraście do treści, do znaczeń samego tekstu oraz do momentu, w którym rozbrzmiewa. To także zawarte jest w doświadczeniu Brzezinki, które jednak z upływem czasu rozszerzało się, tak jak rozszerza się nasze życie.

Czy udało się to wpisać w spektakl? Chciałbym, żeby się udało, nawet jeżeli zewnętrznie jest to niewidoczne, bo nikt nie musi dbać o to, jakie są moje motywacje. Jeżeli jednak dałoby się wpisać takie doświadczenie w moment, w którym uwaga i pamięć obecnych na spektaklu widzów uwewnętrznia się, i gdy pod ich powiekami tworzą się obrazy także takie, które przywołują śmierć najbliższych, wówczas częściowo mój cel zostałby osiągnięty.



### **Brzezinka czasów Grotowskiego nie była miejscem, w którym powstawał teatr. Czy mimo to *Ewangelie...* czerpią pewne inspiracje z historii tego miejsca?**

W Brzezince nigdy nie powstawały żadne przedstawienia Teatru Laboratorium. Przez blisko dekadę była to przestrzeń działań parateatralnych i projektu Teatr Źródła. Korzystano tam z wielu aktorskich narzędzi teatralnych – były pieśni, były teksty, były działania. Nie było żadnego postaciowania, żadnych scen – tam praktyka teatralna została wówczas zupełnie odsunięta na bok. Czy to w jakiś sposób oddziaływało na nasz spektakl? Chyba nie! To nie było moje doświadczenie! Znane jest mi ono wyłącznie ze skąpych dokumentów pisanych, bo tylko takie istnieją – najbardziej skąpe ze skąpych. To okres nieopisany i chyba w jakiś sposób nieopisywalny. Na pewno jednak nasza obecność w Brzezince prześwietlona jest lekturą wielu tekstów Grotowskiego pochodzących z tamtych czasów. Wśród nich jest *Działanie jest dostowne*, jest *Wędrowanie za Teatrem Źródła* – czyli teksty, w których Grotowski dokonywał jakiegoś dopełnienia, bo nie tylko komentarza, ale dopełnienia dzieła, jakim była jego ówczesna praktyka. Nie ma tu jednak żadnego bezpośredniego przenikania ani żadnego zbliżenia. Jest to pokoleniowo niemożliwe.

### **Przestrzeń, w której powstawało *Cesarskie cięcie*, też jest szczególna, ale i równie silnie naznaczona przez Grotowskiego.**

To zupełnie osobna sprawa. *Cesarskie cięcie* musiało czekać bardzo długo na to, żeby móc powstać w tym miejscu. Sala Apocalipsis z jej wyjątkową historią nie jest moim doświadczeniem. Miałem jednak możliwość wielokrotnie otwierać tę salę współpracownikom, przyjacielom Teatru Laboratorium, osobom, które bywały tu wcześniej. W sposobie, w jaki odnosili się do niej, w ich postawie, w ich oczach, widziałem i słyszałem ten szczególny rodzaj podniesienia, które kiedyś im towarzyszyło. Takim odniesieniem kierowany byłem ja sam, więc bardzo trudno było mi rozpocząć tutaj pracę. Przeniesienie struktury *Ewangelii...* z Brzezinki, które nastąpiło po dwóch i pół roku od chwili pierwszych pokazów, było pierwszym krokiem. Z czasem zawaraliśmy z tą przestrzenią swoisty „pakt o nieagresji” – nie znaczyło to, że była agresywna, ale krzyczała do mnie obcym doświadczeniem, wibracją. Nie wiem dlaczego, ale wydawało mi się, że ona do mnie coś mówi. To się uładziło, powstał „pakt o nieagresji” pisany życiem. Kolejne lata obecności, lata pracy, wpływają na poczucie bliskości miejsca, w którym się pracuje. Trzeba się jednak odważyć i podjąć pracę naprawdę. Staramy się to robić absolutnie na własny rachunek, na własne ryzyko. Widać, że *Cesarskie cięcie* w swej estetyce teatralnej nie ma nic wspólnego z Teatrem Laboratorium. Równocześnie to dzięki tej tradycji można się z nami porozumieć. Nie zgadzam się, aby ktoś próbował czerpać wiedzę o Grotowskim, patrząc na naszą pracę, i w ten sposób próbował interpretować np. jego teksty, zawarte tam przesłanie. Natomiast jeżeli w naszej pracy czy raczej

dla jej opisu posługujemy się „językiem” Grotowskiego – to jest to dla mnie zrozumiałe, ponieważ ja sam jestem tym przesiąknięty. Ja mówię „Grotowskim” w znacznej i pewnie zbyt mało uświadomianej sobie mierze, ja sam dokonuję opisu tym językiem. Świat Grotowskiego i jego język jest spotkaniem Grotowskiego z kolejnymi pokoleniami. Parafrazując znane hasło: Grotowski to miejsce spotkań.

### **Oprócz miejsca, uwaga w tym numerze kierowana jest w również stronę mitu. Czy w odniesieniu do twórczości ZARu można mówić o jakichś szczególnych mitach kulturowych, towarzyszących powstawaniu przedstawień?**

Nasze pierwsze, formacyjne przedsięwzięcie nazwaliśmy *Tryptyk. Ewangelie Dzieciństwa*. Składają się na nią trzy niezależne spektakle, formacyjnie – w sensie formowania się grupy – równoważne, wszystkie jednak oparte są na jednym zmaganiu, w różnych jego odsłonach, różnych hipotetycznych inkarnacjach. Mam tu na myśli zmaganie się z własną śmiertelnością i towarzyszące mu przekonanie, że wszelka twórczość w ogóle jest możliwa z powodu naszej śmiertelności. Dlatego też rozpoznanie tej kwestii powinno być niezwykle wnikliwe i konsekwentne, tzn. nie powinniśmy za



wszelką cenę pozostać w domenie odpowiedzi, które zostały nam dane, np. przez Kościół czy przez rodziców. Chodzi tu o moje życie – jeśli więc mówimy o jakiejś śmiertelności, to tylko o mojej, tylko tę mam naprawdę. Jeżeli więc w rozpoznaniu naszej śmiertelności upatrujemy źródła naszej wszelkiej twórczości, źródła każdego naszego kolejnego oddechu, naszej chęci przedłużania życia, bycia płodnym i posiadania dzieci – to w dalszym ciągu jest to to samo źródło. I właśnie ono, ten powód powinien być rozpoznany bardzo konsekwentnie. Wydaje mi się, że teatr staje się narzędziem tego rozpoznania i opisu, że w teatrze pewne narzędzia są najdoskonalsze. I to jest nasz mit założycielski. Czy uzupełniony on zostaje o zmaganie się jednocześnie z mitem chrześcijańskim? Historia wskrzeszenia Łazarza jest tu tylko zaprzęgnięta w jego olbrzymie tryby. A kwestia samobójstwa zaprzęgnięta jest do wypowiedziania się z większego problemu – problemu wolności.

**Samobójstwo jest – według mnie – bardzo nienaturalnym rodzajem śmierci. Dlaczego ludzie, którzy realizują w życiu swoje pasje – bo w taki sposób myślę o twórcach Teatru ZAR – zajmują się samobójstwem? Czy jest w nim coś fascynującego?**

Samobójstwo jako stan to coś, co możemy nosić w sercu przez całe życie – samobójstwo „doświadczane” po stronie życia. Jest ono przez nas rozpatrywane wyłącznie jako *in praxis* postawione pytanie o granice naszej wolności. Uważam, że nie ma poważniejszej, poza samobójstwem, na serio postawionej kwestii, która mogłaby te granice definiować. Dlatego więc mówimy o samobójstwie. Cesarskie cięcie dokonane jakby od wewnątrz przez dojrzewający płód staje się tu sposobem mówienia o granicach ludzkiej wolności, nie jest zaś rozważaniem na temat tego, w jaki sposób to zrobić i dlaczego ludzie chcą popełnić samobójstwo. To mnie kompletnie nie interesuje. Gdyby miało mnie interesować, to tylko z własnej perspektywy – dlaczego ja? I pewnie straciłbym dziesiątki lat na to, żeby tę sprawę rozpoznać, więc tak naprawdę niczego by to nie zmieniło. Tu wracam nie tyle do sedna sprawy, ile do początku „pytania pierwszego”, które – jak chce Camus – „podkopuje”: doświadczenie samobójstwa i niemożność doświadczenia śmierci. To ta oczywistość, ten paradoks zarazem, prowadzi mnie przez całe zmaganie się z teatrem: jak jest możliwe doświadczenie śmierci? Śmierci w ogóle, tutaj, póki mamy ciało? Doświadczać możemy tylko wtedy, kiedy jesteśmy jednocześnie tym, co zewnętrzne i wewnętrzne, duszą i ciałem, jednością. Wśród wielu kultur znajdujemy przekonanie, że dusza jest w środku w nas, ukryta w ciele jak w naczyniu. Inni dowodzą, że nas otacza, całe nasze ciało biorąc w ochronę. Być może jest tak, że nasze ciało fizyczne jest pośrodku tych dwóch sfer. Jak jest możliwe doświadczenie śmierci, której przeżycie (w sensie dosłownym) nie będzie nam dane? Czy tylko poprzez ból i poprzez emocje towarzyszące śmierci bliskich? Wtedy na pewno zbliżamy się do tego doświadczenia bardzo mocno. Czy jest to możliwe inaczej? Czy można przywołać własną śmierć? Czy można ją pamiętać? Czy możliwa jest łączność z tymi, którzy nie tylko są za nami, ale są także przed nami?

**Ale czy możliwe jest doświadczenie śmierci poprzez teatr?**

I tu pojawia się problem samego języka teatru, problem jego ograniczeń. Bardzo dobitnie ujawnia się to w niemożności „przedstawienia śmierci”. W ostatecznym ograniczeniu, jakim podlega wszelka dostępna nam reprezentacja. Uważam za co najmniej nie stosowne i nieetyczne przedstawianie poprzez żywe ciało człowieka, żywe ciało aktora, żywe ciało performerera, jednym słowem żywe, czyniące ciało, w przestrzeni zwanej sceną, ciała zmarłego. Jednym słowem – wszystkie postaci wymagające, aby ich ciała porażone gromem śmierci na scenie, zalegały całą jej przestrzeń, sprawiają, że taki gatunek teatralnej, scenicznej wypowiedzi jest dla mnie odpychający. Nie potrafię się pogodzić z faktem, że w domenie ludzkiej aktywności, jaką jest teatr, kwestia reprezentacji jest tak lekkomyślnie podejmowana i przedstawia się zmarłego przez rozciągnięte ciało żywego człowieka, który przez moment zamknie oczy, „wysztyni” swoje członki w jakimś grymasie, a sprawę uznaje się za załatwioną. Nie mogę tego zrozumieć. Wiem, że istnieje jedynie aktor, a istnienie postaci nie jest konieczne dla teatru i dokonywać się może w niezliczonych jego możliwościach i tworzywach.

Być może pytanie o doświadczenie śmierci, które noszę, jest tak silne, że nie ma we mnie zgody, by tak lekko, tak beztrudno przedstawiać śmierć. Nie mam już nawet na myśli chwili, w której widzę „umarłego” aktora wstającego do ukłonów – co jest daleką konsekwencją całej tej konwencjonalnej głupoty, którą się w ten sposób uprawia. Głupoty wpisanej w sam język teatru, cyrk teatru, w jego niewydolność, w „jego prawdę”, ale prawdę źle rozpoznaną. (Nie przekonuje mnie wzruszenie ramion towarzyszące stwierdzeniu, że przecież inaczej się nie da.) Nie ma we mnie zgody na tego typu przedstawienie, tak jak nie mogę się zgodzić na wiele innych konwencjonalnych typów reprezentacji w teatrze. Być może chodzi mi o inny rodzaj sztuki. Być może chodzi mi jednak o teatr w jego najważniejszej funkcji, kiedy szukam harmonii w dynamicznym balansowaniu między reprezentacją a uobecnieniem, między pseudonimizacją a budowaniem zdarzenia tu i teraz. Niech ono będzie na scenie, niech nazywa się wciąż teatrem. Niech stoi jednak po stronie uobecnienia czegoś fundamentalnego. Na moment. Uprzytomnienia. Niech będzie rodzajem epifanii. W *Ewangeliach*... ta chwila (w której rozciąga się inna, żywa sztuka) może trwać tyle, ile trwa zar, w *Cesarskim cięciu* tyle, ile trwa bieg, albo tylko tyle, ile trwa moment, w którym upada kielich trącony stopami – to mogą być tylko te sekundy.

**Zar jest pieśnią śpiewaną podczas ceremonii pogrzebowych na Kaukazie. Próba doświadczenia śmierci poprzez spektakle Teatru ZAR silnie się z nim wiąże.**

Tu wracamy do fundamentu muzycznego: czy sfera dźwiękowa, sfera muzyczna daje możliwość przesunięcia ciężaru reprezentacji w stronę uobecnienia? Czy daje możliwość na moment uobecnienia śmierci? Tej śmierci, którą każdego dnia nosimy naszymi ciałami, naszymi oddechami. W *Cesarskim cięciu* nagromadziliśmy mnóstwo narzędzi, począwszy od szkła, pomarańczy, po

metronomy, instrumenty. Przede wszystkim jednak w tym spektaklu dysponujemy pieśniami, które zbieraliśmy, podróżując do ludzi – tak jak np. na Kaukazie, i wśród ludzi, którzy od dwóch tysięcy lat śpiewają zar i którzy dowiedli nam: „To jest narzędzie, w którym uobecnia się coś, czego współczesna sztuka nie potrafi określić. Tworzy się kolumnę dźwięku”. Mówili, że ta kolumna jest po to, aby wznosić, żegnać dusze umarłych i pozwolić im krążyć pomiędzy nami. Jest czymś, czego współczesna sztuka już nie rozpoznaje i z czego dawno już zrezygnowała. Jestem przekonany, że teatr, w samej jego pierwotnej definicji (nie chodzi jednak o pierwotność rozumianą genetycznie, ze wskazaniem na konkretny okres historyczny w teatrze lub poprzez nawiązania do antycznej Grecji) jest miejscem, w którym tak esencjonalne funkcje sztuki mogą być realizowane. I tylko tu, tylko w teatrze. Jakich zatem narzędzi potrzebuje Teatr? Uważam, że są to narzędzia muzyczne. Mam na myśli coś więcej jednak niż pieśni i brzmienia.

### **Czy istnieje, Pana zdaniem, jakaś szczególna więź łącząca muzyczność ze – zgłębianą przez ZAR – przestrzenią sacrum?**

Sam urodziłem się w rodzinie chrześcijańskiej, katolickiej. Mój dziadek śpiewał w chórze kościelnym. Zostałem silnie ukształtowany w duchu katolickim. Jeżeli mam dokonać rozpoznania tego, co uważam za najważniejsze, to wydaje mi się, że narzędzia mam pod ręką. Nie ogolę swojej głowy i nie zostanę dziś buddystą, to nie miałoby sensu. Ja mam swoje zadanie, swoje miejsce oraz narzędzia dostarczane przez moich przodków. Brakowało mi w tym jednak czegoś, co byłoby namacalne, uchwytnie tak jak fizycznie uchwytnie wydają się pieśni swańskie. Stąd nasze podróże ograniczały się i jeszcze długo będą się ograniczały do świata chrześcijańskiego, świata, który w swojej strukturze mitycznej jest dla mnie rozpoznawalny, zrozumiały. Do świata, z którym mogę podjąć dialog, bo po prostu w nim wyrosłem, jestem nim otoczony. Staram się go rozumieć, bo chcę rozumieć swoich rodziców, chciałem rozumieć swojego dziadka, chcę rozumieć swoje dzieci. Równocześnie (wracając do teatru) w perspektywie praktycznej musiałem odmówić zgody na to, aby w teatrze śmierć była reprezentowana przez tak proste chwytły, triki, w których ciało aktora zmuszone jest do zobrazowania problemu, który wymyka się naszym doświadczeniom, a który stanowi fundamentalne rozważanie w naszym kręgu kulturowym. Taka odmowa to niezgoda na tanią igraszkę, pustą grę, w której widzę przede wszystkim niewydolność teatru, jego języka i naszych tam poczynań. Oczywiście, że czyjaś śmierć czy morderstwo są tematem wielu dramatów (rozumianych jako projekty teatralne) i są strukturalnie wplecione w ich plan narracyjny, i że to jest konieczne dla przekazu zupełnie innego rzędu. Ale ten temat, najważniejszy w moim życiu – temat tego „jak ja nie będę” – to temat zbyt ważki, by zasłaniać go czymkolwiek. Tu chodzi raczej o odsłonięcie.

### **To bardzo indywidualna kwestia.**

Oczywiście, ale chodzi o to, jak można tu toczyć spór? Gdybym miał różnorodność dotykających nas tematów obierać jak cebule,

to pozostałby ten jeden – temat mojego nieistnienia, na który muszę się przygotować. Nie nabrałem w tym nawyku, chociaż – jak mawiał Białoszewski – nie boję się tego, ponieważ już to raz przebrałem, to znaczy, już raz nie byłem przed własnym narodzeniem. To nie jest problem, to raczej zadanie. Jeżeli więc jest to temat bardzo ważny, najważniejszy – to chcę o nim mówić! Chcę móc o nim mówić, póki jestem, i chcę mówić teatrem! Teatrem, bo temu, o czym teraz mówię, w życiu nie można nadać znaczenia, gdyż zniszczyłyby się je (znaczenie lub życie). Mówić teatrem, tj. poprzez jakąś specyficzną energię ludzką. Język teatru zawiera w sobie język naturalny, język naszych gestów i wszystkie dźwięki z naszym oddechem włącznie. Prawdziwy problem praktyczny dotyczy jednak tego, jak mówić o tym w sposób sensowny? Jest kilka gatunków mowy teatralnej, które się tym zajmują. Przykładem może być *butoh*. To jest obecność ciał, która ma przede wszystkim uobecnić nasze zniknięcie, nasz ostateczny niebyt. Prawdziwe *butoh* jest przesiąknięte tym ostatecznym kierunkiem, do jakiego zmierza nasze życie.

### **Powrócę do mitu założycielskiego: w jaki sposób będzie się on realizował scenicznie w ostatniej części Tryptyku – *Anhellim*?**

*Anhelli*. Wołanie przynosi problem samotności bez miary, samotności wykluczającej, wychodzącej nawet poza sferę bycia i zniknięcia. Stawia pytania: „A co, gdyby to wszystko zakwestionować? Może to nie opiera się tylko na dualizmie? Może jest tam jeszcze jakaś miedza pomiędzy, jakaś szczelina?” Do śmierci możemy się zbliżyć na wiele sposobów. Zawsze odbijemy się od ściany. Może więc trzeba wziąć pod uwagę grubość tej ściany, tę miedzę. Może tam jest coś, co jest prawdziwym piekłem i czyściem zarazem – mówię o największej obawie. O tym jest *Anhelli*. Wołanie. Bohaterowi spektaklu nie dane jest nawet położyć się we własnej ziemi po to, aby czekać na Boga. Nie jest mu dane to najwłaściwsze dla tego zadania miejsce – własny grób, i nawet nasze ciało, które jest naszym pierwszym grobem (nie chcę, by pachniało tu siarką i średniowieczem, ale tak chyba należałoby widzieć naszą materialną powłokę), nie podpowiada rozwiązania. *Anhelli* rozumie, że podstawowym wehikulem, z którego należy krzyczeć hymn – nieważne, czy pochwalny, czy bluźnierczy – do Boga, jest właśnie grób, skoro ciało „nie potrafi”. *Anhellimu* nawet to nie jest dane. Nie może otworzyć w ostatniej scenie swojego grobu, nie może się tam położyć i krzyczeć. Tym mitem założycielskim jest znów nasza śmiertelność w bardzo różnych odsłonach, nie tyle problematyzowana, bo przecież nie o intelektualne rozważania tu chodzi, a raczej „energetyzowana” w pieśniach i działaniach. Zupełnie inne emanacje energii ludzkiej zawarte są w zarze, jeszcze inne w *Kyrie elejson* w *Cesarskim cięciu*. Ostatnia część *Tryptyku* nie ma takiej struktury jak poprzednie spektakle, cała jest wołaniem zawartym w tytule. „Wołanie” to także określenie „gatunkowe” tego spektaklu. Cały jest wyśpiewany, w rozedrganym, roztańczonym wołaniu.

*Z założycielem i liderem Teatru ZAR rozmawiała Marta Pulter*