

ZAR ZNACZY DZWON

Pierwszą ze ścieżek, najbardziej oczywistą, może być dźwięk. Dźwięk niesie za sobą energię. Fale akustyczne, działając na zmysł słuchu, mogą wpływać również na inne ludzkie zmysły. Dźwięk potrafi być polisensualny, tak jak polisensualna jest sztuka teatru. Lider zespołu pytany wielokrotnie o główne idee swojej twórczości niezmiennie powtarza jedną odpowiedź:

Wierzmy, że teatr jest czymś bardziej do słyszenia niż do oglądania, czyli niekoniecznie chodzi nam w naszej pracy o owo greckie *thea* [z gr. 'widzenie, widok' – T.P.]. Wierzmy, że słyszenie może zmienić sposób widzenia, że pieśń ze swoją jakością, ze swoim kolorem, może zmienić kolor światła. Pieśń może spowodować, że dana sekwencja ruchów jest zupełnie inaczej postrzegana. Nabiera kompletnie innych znaczeń. Wierzę, że istnieją pewne energie, dla których w e h i k u l e m [podkr. moje – T.P.], naczyniem jest muzyka¹.

Fret ten rodzaj teatru, który uprawia, nazywa „teatrem z ducha muzyki”. W tym określeniu najwięcej esencji zawiera się w słowie duch. Nie chodzi o tworzenie teatru muzycznego w tradycyjnym rozumieniu tego gatunku. Nie chodzi tylko o samą muzykę. Chodzi o muzyczność. Istotą jest energia, którą za sobą niesie dźwięk, pieśń,

Zar znaczy tyle co dzwon. Nie ma słowa, które lepiej określałoby charakter grupy teatralnej prowadzonej przez Jarosława Freta. Ten w pierwszej chwili niezbyt jasny rzeczownik – dla widza, który choć raz zetknął się z twórczością opisywanego teatru – mówi nagle bardzo wiele. Wiele, ale nie wszystko, nazwa zespołu prowadzi bowiem raczej do wielokrotnego interpretacyjnego otwarcia. Odbiorca może podążyć wieloma ścieżkami. Wyraźnego celu wędrówki jednak nie widać. Jest tylko podróż, która może stać się wartością samą w sobie. Jest poszukiwanie. Proces.

muzyka. Także cisza. Energia ta jest trudna do nazwania, możliwe, że nieuchwytna, jednak dla widza istnieje. Muzyka ustępuje miejsca duchowi. Wszystko ma źródło w pieśni. Wywodzi się z d u c h a p i e ś n i. Wypowiedzi reżysera nie pozostawiają żadnych wątpliwości. W swoistym credo umieszczonym na stronie teatru Fret akcentuje to jeszcze mocniej:

Postrzegam życie jako muzyczną w i b r a c j ę [podkr. – T.P.], gdzie nasłuchuje się pomruki pierwszego wybuchu tak, jak w łonie matki zaczynamy rozpoznawać świat poprzez głosy, które do nas docierają, gdzie człowieka można postrzegać jako dźwięk, gdzie nawet bóg wchodzi w ciało kobiety przez ucho, a aktor staje się akordem, wielokierunkową figurą na wzór antycznych protagonistów. Wierzę, że śpiew może warunkować widzenie, że pieśń może zmienić kolor płomienia świecy, odsłonić to, co niewyrażalne².

Mottem przytaczanym często przez twórcę i oddającym charakter jego podstawowych założeń są słowa Adama Mickiewicza. Jego wiersz zatytułowany *Widzenie* zaczyna się właśnie od słowa dźwięk. To w dźwięku autor upatruje źródła wizji. To dźwięk staje się początkiem wszystkiego. Zacytuję kilkanaście wybranych wersów,

które mają najbardziej reprezentatywny charakter i oddają ducha utworu.

Dźwięk mię uderzył – nagle moje ciało,
Jak ów kwiat polny, otoczony puchem,
Pryśło, zerwane aniola podmuchem,
I ziarno duszy nagie pozostało.
I zdało mi się, że się nagle zbudził
Ze snu strasznego, co mię długo trudził.
[...]
Ziemię i cały świat, co mię otaczał,
Gdzie dawniej dla mnie tyle było ciemnic,
Tyle zagadek i tyle tajemnic,
I nad którymi jam dawniej rozpaczał, –
Teraz widziałem jako w wodzie na dnie,
Gdy na nią ciemną promień słońca padnie.
Teraz widziałem całe wielkie morze,
Płynące z środka, jak ze źródła, z Boga,
A w nim rozlana była światłość błoga
[podkr. – T.P.]³

Drugą podstawową ścieżkę stanowi ludzka tradycja. To ona wyznacza historię powstania zespołu. Teatr ZAR właściwie narodził się za sprawą pieśni, od której wziął nazwę. Wyraz pochodzący z języka Swanów, ludu żyjącego w najwyższych partiach gruzińskiego Kaukazu, nie odsyła tylko do swojego językowego desygnatu. Zar to nazwa najstarszej pieśni pogrzebowej Swanów, której początku należałoby szukać co najmniej dwa tysiące lat wstecz.

MUZYKA USTĘPUJE MIEJSCA DUCHOWI.
WSZYSTKO MA ŹRÓDŁO W PIEŚNI.
WYWODZI SIĘ Z DUCHA PIEŚNI —

Pieśń niezwykle ważna dla tradycyjnej kultury tej społeczności, śpiewana na pogrzebach ludzi, których życie się spełniło⁴. Nazywana przez Swanów „kolumną duchów”, gdyż wierzą oni, że śpiewając, tworzą kolumnę dźwięków, którą odprowadzają duchy zmarłych⁵. Wykonywana tylko w intencji przodków, nieśpiewana w sytuacjach pozbawionych religijnego kontekstu i funkcji. Zgodnie z tradycją wykonawcami mogą być tylko mężczyźni. Śpiew towarzyszy odprowadzaniu do grobu trumny ze zmarłym. Ta właśnie pieśń sprawiła, że zespół prowadzony przez Jarosława Freta rozpoczął działalność teatralną.

W 1999 roku grupa stażystów Ośrodka Grotowskiego we Wrocławiu wybrała się na pierwszą wyprawę badawczą do Gruzji, Armenii i Iranu. Podróż miała charakter etnograficzny, uczestnicy zbierali materiał muzyczny. Po rekoniesansie w krajach, które znane są jako najstarsze kościoły chrześcijaństwa (Gruzja i Armenia), przyszedł czas na kolejne wyprawy. W latach 2000–2002 zespół odwiedził jeszcze trzykrotnie Gruzję. Także Bułgarię i grecką wyspę Atos. Przedmiotem szczególnego zainteresowania stały się wielowiekowe polifoniczne pieśni liturgiczne. Prawdopodobnie jedne z najstarszych form wielogłosu. Wyprawy miały również charakter warsztatowy. Najważniejsze okazały się wyjazdy do Gruzji. W czasie drugiego uczestnicy doskonalili techniki wokalne w Szkole Śpiewu Liturgicznego przy cerkwi Sioni w Tbilisi. Trzeci był podróżą do Swanetii, kaukaskiej prowincji położonej w północno-zachodniej części kraju. Tam działająca wciąż nieformalnie grupa natrafiła na wspomniany już zar. Nauka śpiewu tych lamentacyjnych pieśni sprawiła, że w sierpniu 2002 roku po powrocie z kolejnej gruzińskiej wyprawy zespół przyjął nazwę Teatr ZAR i rozpoczął konkretne prace nad pierwszym przedstawieniem. Pieśń zar miała stać się osią powstającego spektakla⁶.

Jedną z motywacji była chęć pokazania tej muzycznej formy, która – przekazywana przez pokolenia od początków naszej ery – do dziś odgrywa ważną rolę w tradycji Swanów⁷. Przyjęcie takiej a nie innej nazwy jest jasną informacją, że teatr ten inspiracji i materiału będzie poszukiwał przede wszystkim w ludowej kulturze tradycyjnej.

Kolejnym znaczącym aspektem jest podejmowana przez twórców tematyka. Nieśie ona za sobą konkretne konsekwencje. Nie chodzi wyłącznie o tematykę przedstawień. Tu również wszystko ma źródło w pieśniach. Pieśniach takich samych jak zar, mimo że nie pochodzą z Gruzji, ale np. z Grecji, Bułgarii czy Korsyki. Wiele znaczy już dobór materiału, zainteresowanie konkretnymi obrzędami i funkcją, jaką pełnią w kulturze te właśnie pieśni, których zespół poszukuje. Także same kierunki wypraw mówią dużo – odwiedzanie krajów prawosławnych, w których chrześcijaństwo zachowało wiele pierwiastków gnostyckich – wyraźnie dobudowuje kolejne znaczenia.

Główne tematy i motywy, które pojawiają się w spektaklach, to w zasadzie pytania. Pytania elementarne. Pytania o śmierć i śmiertelność (czy też nieśmiertelność), o istnienie duszy, o możliwości przemiany czy odrodzenia. Jak ma się wolność człowieka wobec śmierci? A jak wobec życia? Czy człowiek za wszelką cenę walczy o życie, czy może raczej o śmierć? Wiadomo, że są to podstawowe kwestie podejmowane przez wszystkie religie. To na ich podstawie opiera się wszelkie sacrum. Kulturowanie pamięci przodków oraz odpamiętywanie tego, co w tradycji zapomniane, również mieści się w tej sferze. Postawienie człowieka w centrum tej sfery zbliża zaś każde działanie, nie tylko teatralne, do rytuału. Z ideowego punktu widzenia Teatr ZAR w swojej twórczości odwołuje się do słów Juliusza Osterwy: „Teatr stworzył Bóg dla tych, którym nie

wystarcza kościół”⁸. Wspomniana tematyka, zwłaszcza tematyka śmierci, jednoznacznie odsyła do tradycji romantycznej. Do związku sztuki i religii, związku odbywającym się w tym przypadku na poziomie pełnionych przez te dziedziny funkcji i przekazywanych przez nie znaczeń. To próba pogodzenia lub może nawet wskrzeszenia obu sfer. Dariusz Kosiński ten kierunek artystycznych poszukiwań nazywa „polskim teatrem przemiany”, opierając się na powiązanych przez kontynuację przykładach twórczości Adama Mickiewicza i Stanisława Wyspiańskiego w literaturze, którzy byliby tym samym twórcami tej idei, oraz Juliusza Osterwy i Jerzego Grotowskiego w teatrze, którzy dążyliby do urzeczywistnienia jej w praktyce⁹. W swojej książce Kosiński, charakteryzując te nurty, zwraca wyraźną uwagę na

¹ J. Fret, *Pneumatyka aktora. Teatr z ducha muzyki*, wykład podczas festiwalu Giving Voice, 24 kwietnia 2009 r. (zob. także: *Przychodzi reżyser do teatru alternatywnego*, dyskusja z J. Fretem w ramach zajęć akademickich *Wstęp do myślenia o teatrze*, Wrocław, Instytut Filologii Polskiej UW, 22 stycznia 2009 r.).

² Zob. <http://teatrzar.art.pl>

³ A. Mickiewicz, *Dzieła poetyckie*, t. 1: *Wiersze*, Warszawa 1982, s. 364–366.

⁴ W tradycji Swanów człowiek spełniony to taki, którego życie trwało co najmniej osiemdziesiąt lat, a jego dzieci i wnuki go przeżyły.

⁵ Dla uzupełnienia warto jeszcze dodać, że przechowywanie w pamięci Swanów pieśni liczących tyle wieków sprawiło, że wykonywane są one w języku, który nie jest już dla nich zrozumiały, co – moim zdaniem – raczej dodatkowo wzmacnia niż osłabia ich siłę oddziaływania podczas obrzędu.

⁶ *Ewangelie dzieciństwa* – pierwszy pokaz odbył się 23 października 2003 r. w Brzezince koło Oleśnicy. Dzień wcześniej zespół zaprezentował *Łazarza* – wspólny projekt Teatru ZAR i tancerza butoh Daisuke Yoshimoto.

⁷ *Przychodzi reżyser do teatru alternatywnego...*

⁸ J. Osterwa, *Przez teatr – poza teatr*, wyb. i oprac. I. Guszpit, D. Kosiński, Towarzystwo Naukowe „Societas Vistulana”, Kraków 2004, s. 11.

⁹ Dwa pozostałe – zdaniem Kosińskiego – główne nurty polskiego teatru to teatr śmierci i teatr ogromny. Ze względu na tematykę przedstawień (np. samobójstwo) twórczość Teatru ZAR zbliżałaby się również do granicy teatru śmierci, z tym, że wówczas ten nurt zwiarałaby się w idei teatru przemiany. Zob. D. Kosiński, *Polski teatr przemiany*, Instytut im. J. Grotowskiego, Wrocław 2007.

ZAR PROPONUJE COŚ ZBLIŻONEGO DO RYTUAŁU BEZ RELIGIJNOŚCI, RYTUAŁU TEATRALNEGO, KTÓRY ODWOŁUJE SIĘ DO SFERY TAJEMNIC, METAFIZYKI, TRANSCENDENCJI

[...] przeniesienie punktu ciężkości z działań wiodących do powstania dzieła sztuki na proces wewnętrzny, którego rezultatem ma być ograniczona czasowo lub (jak u Mickiewicza) obejmująca całe życie przemiana objawiająca konkretnie i nacocznie istnienie transcendencji. Procesów wymaga długotrwałej i rzetelnej pracy, której metody zostają zaczerpnięte z dziedziny teatru i muzyki¹⁰.

Taką praktyką będzie oddawanie czci zmarłym – najważniejsza, pierwotna funkcja pieśni, które stanowią materiał do przedstawień teatru Freta i budują dramatyczną strukturę przedstawień. Zawsze są to pieśni o charakterze funeralnym. Dla Leszka Kolankiewicza podstawą wszelkich obrzędów są dziady – oddawanie czci zmarłym, cykliczne kultywowanie pamięci o własnych przodkach. Adam Mickiewicz właśnie w taki sposób postrzegał sztukę. Twierdził, że jest ona „pewnego rodzaju wywoływaniem duchów, sztuka jest czynnością tajemniczą i świętą”¹¹. Kosiński ujmując tę postawę w następujący sposób. Otóż prawdziwa sztuka jest dla Mickiewicza obrzędkiem religijnym, podstawą świętości i rytualności sztuki jest zaś to, że ukazuje ona duchy indywidualne, że jest ucieleśnieniem ducha. Wydobywa to, co podstawowe w człowieku, jego esencję, ma moc ucieleśniania duchów w kształtach widomych i żywych¹². I jeśliby wrócić teraz do koncepcji Osterwy, można by znaleźć wspólny ideowy mianownik – w rodzaju sztuki, którą widzowi proponuje Teatr ZAR. Twórca Reduty definiuje teatr jako

[...] tajemnicze miejsce, gdzie się odbywa tajemnicze nabożeństwo podobnie jak w kościołach, bożnicach, synagogach i w świątyniach pogańskich. Jedna grupa tam się modli, odprawiając nabożeństwo,

druga modli się przez swoją obecność i przytomność. Tak i w teatrze jest scena i widownia¹³.

Bycie świadkiem obrzędu – i nie mam tu na myśli tylko wzrokowej obserwacji (podglądactwa), chodzi raczej o pewną świadomość tego procesu – wymusza uczestnictwo. Na tym procesie bazują właśnie przedstawienia ZARu. Skierowane są do widza, nie do widowni. Pojedynczy widz, znajdujący się w dość niewielkiej grupie ludzi, w małej zamkniętej salce, w której każdy jest świadkiem scenicznych wydarzeń o dużym ładunku emocjonalnym, staje się częścią wspólnoty, która opiera się na wzajemnym świadectwie tego, w czym uczestniczyła. Wspólnoty zbliżonej do Kościoła lub domu, jeśli obu słów nie traktować zbyt literalnie. Nie jest to oczywiście rytuał w sensie religijnym. Jeśli użyć tego niejasnego pojęcia to tylko z przymiotnikiem świecki. ZAR proponuje coś zbliżonego do rytuału bez religijności, rytuału teatralnego, który odwołuje się do sfery tajemnic, metafizyki, transcendencji i który jest procesem polegającym na próbie szukania nowych znaczeń dla tych wszystkich pojęć. Odbywa się to przez poruszanie się na granicy sacrum i profanum, zacieranie różnic między tymi sferami, wtargnięcie pierwszej w drugą, i odwrotnie. Przez uczynienie z hierofanii podstawowej jakości ideowej i estetycznej.

Teatr ZAR jest zjawiskiem nie tylko teatralnym. Projekty sceniczne są jedną z dróg, którą podąża prowadzony przez Jarosława Freta zespół. Są poniekąd uzasadnieniem i eksplikacją doświadczeń i działań, polegających na szeroko zakrojonych poszukiwaniach kulturowych. Działalność członków zespołu zakłada przede wszyst-

kim proces wewnętrzny. Każda wyprawa nie jest z założenia wyprawą po konkretny materiał do przedstawienia. Polega na samorozwoju aktorów, Teatr ZAR jest bowiem również zjawiskiem o otwartym charakterze. Ta cecha objawia się przez prowadzenie warsztatów wokalnych oraz wymianę teatralnych doświadczeń i umiejętności z innymi grupami o podobnym spojrzeniu na sztukę teatru¹⁴. Również przez dokumentację obrzędów kultury tradycyjnej i prezentację tego materiału publiczności podczas wykładów, pokazów, koncertów¹⁵. Ten sposób działania wynika być może z historii zawiązania grupy, która utworzyła się wśród uczestników cyklu warsztatów organizowanych przez Ośrodek Grotowskiego. Nawiązując swobodnie do tytułu książki Aldony Jawłowskiej, można zatem śmiało powiedzieć, że ZAR to w pewnym sensie **w i ę c e j n i ż t e a t r**, zaś początkiem i jednocześnie punktem stycznym dla wszystkich przejawów jego działalności jest oczywiście pieśń.

Tobiasz Papuczys

¹⁰ D. Kosiński, *Argumentum: polski teatr przemiany 2002*, [w:] ibidem, *Polski teatr przemiany...*, s. 31.

¹¹ A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska. Kurs czwarty*, [w:] ibidem, *Dzieła*, t. 11, przeł. L. Płoszewski, oprac. J. Maślanka. Warszawa 1998, s. 63.

¹² D. Kosiński, *Argumentum...*, s. 28.

¹³ J. Osterwa, *op.cit.*, s. 11.

¹⁴ Wrocławski zespół współpracuje z lwowskim teatrem Maisternia Pismi, w którym aktorzy mogli uczyć się śpiewu irmologicznego. Również „wymianę warsztatową” ZAR nawiązywał wielokrotnie z Marią Sadowską, pieśniarką i aktorką związaną niegdyś z Teatrem „Gardzienice”, która współpracowała przy przedstawieniu *Cesarskie cięcie. Próby o samobójstwie*. Od strony ruchowej w tym samym projekcie brała udział również Vivien Wood, choreograf, tancerka i aktorka Teatru DV8.

¹⁵ Przykładem niech będzie film *Mandjezycy* nakręcony podczas wizyty grupy w Iranie w 2002 r., gdzie jej członkowie mieli okazję udokumentować obrzęd chrztu tej gnostyckiej sekty. Warto również dodać, że ZAR często podczas koncertów prezentuje materiał, którego nie ma zamiaru wykorzystywać w przedstawieniach.

JAK MA SIĘ WOLNOŚĆ CZŁOWIEKA WOBEC ŚMIERCI? A JAK WOBEC ŻYCIA? CZY CZŁOWIEK ZA WSZELKĄ CENĘ WALCZY O ŻYCIE, CZY MOŻE RACZEJ O ŚMIERĆ?