



*Cesarskie cięcia. Próby o samobójstwie: Kamila Klamut, Ditte Berkeley
fot. Łukasz Giza*

kolumna i szczelina

Dariusz Kosiński

Parabaza

Około świąt Bożego Narodzenia, 13 i 14 grudnia 2007 roku w tak zwanej sali Apokalipsy Instytutu im. Jerzego Grotowskiego we Wrocławiu miały miejsce pierwsze oficjalne polskie prezentacje *Cesarskiego cięcia* – drugiego spektaklu Teatru Zar, kierowanego przez Jarosława Freta. Liczba osób, dla których było to wydarzenie ważne, rośnie. Rośnie też potrzeba poważnej, nie recenzencko doraźnej refleksji na temat Zaru. Ja sam potrzebę tę czuję od dawna i próbowałem ją już nawet na piśmie zaspokajać, zrymując się jednocześnie na ciszę, jaka w polskiej krytyce teatr Freta otacza. Usiłując po raz kolejny ją przezwyciężyć, czuję potrzebę wyjaśnienia swojej specyficznej pozycji wobec przedstawianego zjawiska. Nie mam i nigdy nie miałem zamiaru ukrywać, że z Instytutem im. Grotowskiego i z Teatrem Zar łączą mnie więzi silne i liczne, że czuję się (może na wyrost) zadomowiony i w legendarnym budynku przy wrocławskim Rynku, i w leśnej „bazie” w Brze-

zinie. Na dodatek Zar to teatr, który „kupił mnie” od razu, od pierwszej prezentacji w czasie jubileuszu „Gardzienic” w roku 2002, czemu zresztą od razu dawałem wyraz na łamach „Didaskaliów”. Wziąwszy to wszystko pod uwagę, przyznaję, że mój głos nie jest bezstronny. Jest głosem człowieka, który od kilku lat z radością korzysta z każdej okazji pozwalającej po raz kolejny wysłuchać *Ewangelii dzieciństwa* i już wie, że podobnie będzie starał się wykorzystywać każdą możliwość wejścia w świetlistą szczelinę *Cesarskiego cięcia*. Piszę o Zarze nie po to, by chwalić lub ganić, zachęcać lub odstręczać, ale z intencją zdania sobie i czytającym te słowa sprawy z tego, dlaczego ten teatr jest mi szczególnie bliski. Nie chcę pisać laurki – chcę zrozumieć.

Okno

Przyszły historyk polskiego teatru XXI wieku, któremu przyjdzie zająć się Teatrem Zar i innymi działającymi w podobny do niego sposób, będzie musiał na początek porzucić przyzwyczajenia wyniesione z pracy nad dziejami teatrów instytucjonalnych, powoływanych w określonych ramach, według określonych zasad i dla określonych celów, posiadających więc, na przykład, wyraźną datę powstania. W przypadku Zaru (oczywiście nie tylko – podobnie rzecz się ma z początkami „Gardzienic”) jest inaczej. Na początku nie było instytucji, ani nawet zespołu. Na początku była potrzeba i projekt pozwalający ją zrealizować. Projekt nazywał się *Ewangelie dzieciństwa* i obejmował wyprawy muzyczno-antropologiczne, dla których inspirację stanowiło, najogólniej rzecz ujmując, poszukiwanie zapomnianych na Zachodzie tradycji chrześcijańskich: gnostyckich wierzeń i opowieści oraz pieśni i działań ocalonych w odległych od stolic enklawach. Sama idea takich poszukiwań ma, oczywiście, własne tradycje – w Polsce znaczone nazwiskami Włodzimierza Staniewskiego i Jerzego Grotowskiego (kolejność nieprzypadkowa) – dwóch artystów, którym teatr Freta od początku stara się udzielić odpowiedzi, twórczo czerpiąc z ich dorobku, działając w przestrzeni, którą przed sztukami przedstawieniowymi otworzyli, a zarazem zajmując w niej odrębne miejsce. Ten swoiście podwójny patronat z jednoczesnym wędrowaniem własną drogą widoczny jest w kierunku i w sposobie poszukiwań prowadzonych od roku 1999. Równoległe: chrześcijańska a nierzymskokatolicka tradycja muzyczna (pieśni gruzińskie i pieśni prawosławne z góry Athos) oraz gnostyckie enklawy Mandejczyków w Iranie. Widoczna jest tu, zawarta już w samej nazwie projektu – *Ewangelie dzieciństwa* – intencja odnalezienia tego, z czego „dojrzała” kultura chrześcijańskiego Zachodu „wyrośla”, a co stanowi, być może, rezerwar możliwości niewykorzystanych lub zagubionych w procesie historycznych przemian i kompromisów.

Warto podkreślić, że *Ewangelie dzieciństwa* nie były projektem artystycznym, lecz raczej badawczym. Nie chodziło o poszukiwanie ma-

teriału do przedstawienia, ale o poznanie. Widziany pod tym kątem, przyniósł on bardzo cenne i ciekawe efekty: materiał filmowy dokumentujący ceremonie chrztu Mandejczyków, odkrycie, przyswojenie i wykonywanie pieśni gruzińskich, zwłaszcza pieśni Swanów. To zdobywcze o niezwykłej wartości, niezależnie od tego, czy – i w jaki sposób – stanowiły inspirację lub materiał obecny w spektaklu. Ten bowiem dopiero stopniowo wyłaniał się z projektu, podobnie jak z grupy realizującej go wyłaniał się zespół, który w roku 2002 przyjął nazwę Zar. To właśnie nazwy – i zespołu, i pierwszego dzieła – wyraźnie wskazują na proces, z którego się wyłoniły. Z tej perspektywy jasne jest, że działalność Zaru wymaga innego podejścia niż stosowane wobec tradycyjnej produkcji spektakli. Nawet proces twórczy wraz ze swoimi wytworami – przedstawieniami – stanowi tylko jedną z form działalności, obok wypraw, warsztatów, a także udziału w wydarzeniach organizowanych i współorganizowanych przez Instytut, którego pracownikami są niektórzy członkowie zespołu. Ten całościowy (by nie powiedzieć: holistyczny) sposób pracy sprawia, że spektakl – najbardziej widoczny, bo dosłownie wystawiony jej element – niekoniecznie musi być zarazem jej elementem najważniejszym. Według jakiej hierarchii uznać, że wyższą wartość ma najlepszy nawet spektakl niż śpiewane przez Zar pieśni, zwłaszcza ta, od której pochodzi nazwa zespołu? Czy umożliwienie spotkania z nią nie jest aktem tak doniosłym, że wręcz spycha spektakl na drugi plan? Czy – z drugiej strony – doświadczenia i wiedza, które zdobyli w wyniku realizacji projektu jego uczestnicy, nie przekraczają w stopniu bardzo wysokim tego, czym mogą się podzielić z widzami przedstawienia? Tej całościowej wartości nie sposób mierzyć wyłącznie w skali teatralnej – działalność Zaru to budowanie własnej kultury, praca z sobą i nad sobą, prowadzona też w różnych formach z innymi i dla innych. Przedstawienie jest jednym ze sposobów dzielenia się pracą, oknem na nią, a zarazem swoistym zwornikiem nadającym jej dyscyplinę, rytm, dramaturgię, trzymającym ją w ryzach. Jest więc bardzo ważne, wręcz konieczne, ale nie znaczy to, że właśnie ono wyznaczać ma standardy oceny całości pracy. Innymi słowy rzecz ujmując: myślenie o Zarze (i nie tylko, bo to przecież ani nie pierwsza, ani nie jedyna grupa, która tak pracuje) wyłącznie w kategoriach teatralnych jest ograniczeniem i zubożeniem jego sensu i wartości.

Oczywiście takie stwierdzenie jest nieco niebezpieczne. Rodzi bowiem szansę wykrętu, wymówienia się „wartością pracy” w przypadku kwestionowania wartości dzieła. By go uniknąć, trzeba przyjąć, że przedstawienie ma też znaczenie swoistej weryfikacji – potwierdzenia jakości i rzetelności pracy, która nie jest o c e n i a n a w kategoriach teatralnych, ale s p r a w d z a n a przy ich wykorzystaniu. Zatem pisząc o Teatrze Zar, piszę o tej części rozległej działalności zespołu Freta, która jest wystawiona jako teatralna i zarazem stanowi rodzaj weryfikacji pracy, nie będąc zarazem jej celem ani modelem.

Muzyka spoza ciszy

Wspomniane już krótko związki Zaru z dokonaniem i odkryciem Włodzimierza Staniewskiego i Jerzego Grotowskiego przejawiają się może najwyraźniej w muzyczności tego teatru. Jest to bodaj jego najbardziej oczywista cecha, choć może być rozumiana zbyt powierzchownie i ograniczać się do oczywistego dość stwierdzenia, że podstawową tkankę przedstawień Zaru tworzą pieśni, w zdecydowanej większości posiadające długą tradycję i niosące ze sobą nie tylko walory czysto muzyczne i energetyczne, ale także własne znaczenia symboliczne, własny kontekst kulturowy, w tym – zwłaszcza – liturgiczny. Nie są to utwory muzyczne, ale formy obecności, pojawiające się każda z własną siłą i charakterem. Oczywiście, nie zawsze cały kontekst jest



Ewangelie dzieciństwa: Kamila Klamut i Przemysław Błaszczyk
fot. Tom Dombrowski

dla każdego słuchającego równie łatwo rozpoznawalny. Na przykład reakcja Polaków na *Kiedy ranne wstają zorze...* lub *Anielski orszak niech twą duszę przyjmie...* jest z pewnością zupełnie inna niż słuchaczy/widzów, którzy nigdy wcześniej nie słyszeli tych pieśni na porannych nabożeństwach czy na pogrzebie. Ale nawet wówczas, gdy kontekst pieśni jest nam nieznan, jej obecność, jakość jej istnienia działa i stanowi ważny element dramaturgii przedstawienia. Mówić więc, że Zar w swoich spektaklach śpiewa pieśni, to mówić za mało, ale mówić, że je wykorzystuje – to posunąć się do pomówienia. Formuła „uobecnia” wydaje mi się najtrafniejsza, przy czym od razu dodać trzeba, że owo uobecnienie wiąże się z miejscem, jakie dla pieśni jest przygotowane w strukturze całości, z kompozycją, którą tworzą dźwięki, cisze, działania aktorskie, obrazy, rzadziej słowa.

Zar jest w pierwszej kolejności teatrem do słuchania. Przywraca zapomnianą, a nie tak odległą tradycję kultury, w której szło się do kościoła słuchać Mszy i w której teatralną publiczność nazywano słuchaczami. Z tego punktu widzenia zakwestionować można samo słowo „przedstawienie” jako nieadekwatne w odniesieniu do tego, co Jarosław Fret ze swoimi aktorami przygotowuje dla przybywających. Są to raczej środowiska przestrzenno-dźwiękowe, w których zachodzą określone zdarzenia, przy czym dramaturgia tych środowisk i tych zdarzeń jest dramaturgią muzyczną. Tracą w niej swój prymat (co nie znaczy, że znikają) takie literackie i związane z pismem kategorie, jak wątki fabularne, przebieg akcji, linearnie budowane napięcie, charakterystyki tworzone przez spójne wypowiedzi czy wreszcie przeznaczone do odczytania znaczenie całości. Każdy teatr zrodzony z ducha muzyczno-

ści stanowi raczej przygotowane doświadczenie niż tekst.

Doświadczenie to rozciąga się pomiędzy dwoma biegunami: milczeniem tego, co niewysłowione, a co stanowi rdzeń dramaturgii, i milczeniem słuchaczy, również swoiście nieobecny w samym dziele, milczeniem rozproszonym na peryferiach. W tej przestrzeni między milczeniami lokuje się działanie dźwięków, ciał i słów, które wobec tego nie może być inne, jak tylko nieciągłe i nienasycone. Tym, dookoła czego buduje się muzyczna dramaturgia i *Ewangelii dzieciństwa*, i *Cesarskiego cięcia*, jest bowiem milczenie ostateczne – cisza śmierci. To cisza umożliwia pieśń, daje jej życie i w niej ostatecznie pieśń ginie. Zarazem jednak pieśń, tak jak zar w *Ewangeliiach...* i *Kyrie w Cesarskim cięciu*, stanowić może kolumnę, pomost dźwięków, które umożliwiają coś, co ośmieliłbym się określić jako doświadczenie przekraczania milczenia, wchodzenia w jego głąb, docierania do muzyki, która brzmi spoza jego granicy. Trudno to ująć w słowa, ale doświadczenie, zwłaszcza w przypadku zaru, jest wręcz fizjologiczne, zrodzone z porwania rytmem oddechów, z wibracji ciemności, którą pieśń wypełnia, docierając do skóry i dobierając się do wibracji wewnątrz słuchacza. Nie jest to doświadczenie wypowiadalne, ale jest doznawalne dzięki pieśni, która w tym teatrze nie obrazuje i nie towarzyszy, lecz dramatycznie podbija przestrzeń, i wszystkich, którzy się w niej znajdują.

Wynurzenie

Odpowiadając na nieliniarny i muzyczny charakter dzieł scenicznych Zaru, chciałbym w pierwszej kolejności oddać głos samemu doświadczeniu, w jego, że tak to nazwę, kompleksowości i przypomnieć, przywołać moje doświadczenie pierwszego z nich – *Ewangelii dzieciństwa* (oficjalna premiera: październik 2003 roku) jako pewną zapamiętaną całość. W całości tej dominuje muzyka, przede wszystkim zar i finałowe hymny bizantyjskie. „Dominuje” – znaczy tu tyle, że

przedstawienia, akcję, którą wykonało ono w moim doświadczeniu, użyłbym słowa „wynurzenie”. *Ewangelie...* jawią mi się jako jasne ziarno wynurzające się ze splątanych, mglistych i niejasnych fragmentów. Ich dramaturgia to nie dramaturgia podróży ku czemuś, ale wynurzania się, rozjaśniania, obnażania, narodzin wreszcie. Z rozsypanych scen początkowych, z ich różnorodnych tematów stopniowo buduje się linia główna, wybrzmiewająca w ciemności i świetle scen końcowych. Ta linia wiedzie do centralnej sytuacji całego dramatu: śmierci (lamentacyjnie czytany fragment *Ewangelii św. Jana* o śmierci Łazarza) i zmartwychwstania, które dokonuje się (?) w zupełnej ciemności wypełnionej tylko przez zar i lamenty kobiet. Kiedy po długiej chwili powraca światło, chór intonuje pieśń o zmartwychwstaniu Chrystusa, a aktorzy na naszych oczach tworzą swoistą instalację zmartwychwstania – rozkopany grób, rozrzucone płótna, świece kołyszące się na drewnianych kołach. Rozbrzmiewają dzwony i radosny hymn, ale co stało się w ciemności – nie wiemy. Tylko dzięki zarowi, dzięki obecności pieśni, centralne i najważniejsze doświadczenie *Ewangelii...* staje się doświadczeniem próby przekroczenia granicy śmierci, otwarcia drzwi, które zamykają się z trzaskiem za odchodzącymi w wieczność. Być może dlatego najmocniej utkwił mi w pamięci okrzyk „Drzwi!”, wpleciony w zaskakujący sposób w logia z *Ewangelii Tomasza* – okrzyk, który zdaje się nie należeć do kwestii żadnej z postaci i który zarazem brzmi jak bojowe zawołanie.

Słuchając rozpaczliwego krzyku Marii/Marty (Ditte Berkeley/Kamila Klamut) wołających do Jezusa: „Gdybyś tu był, mój brat by nie umarł”, oglądając tworzony na naszych oczach obraz zmartwychwstania, odnieść można wrażenie, że *Ewangelie...* są lamentem nad utraczonymi „przecuciami ze wspomnień wczesnego dzieciństwa”. A przecież to nieprawda. Choć *Ewangelie...* wypełnia płacz i krzyk rozpacz, to ich finał otwiera się na doświadczenie zmartwychwstania, którego

Cesarskie cięcie. Próby o samobójstwie: Kamila Klamut, Ditte Berkeley, Matej Matejka; fot. Łukasz Giza



kiedy myślę o *Ewangeliiach...*, najpierw pojawia się ciemność i brzęczą w niej zar, a po nim światło paschalnego hymnu i kołyszących się na drewnianych kręgach świec. „Dominuje” znaczy też, że – podobnie jak etnooratoria „Gardzieniec” – *Ewangelie...* są dla mnie przede wszystkim doświadczeniem muzyczności, doświadczeniem związanym z byciem raczej słuchaczem niż widzem.

Gdybym natomiast miał określić syntetycznie działanie tego

sednem jest odsłonięcie obecności Tego, który nie podlega śmierci. Bo siostry, wykrzykujące swoje pretensje, mylą się. Nie jest prawdą, że w *Ewangeliiach...* Jezus, Zbawiciel jest nieobecny – jest obecny cały czas w tym, co wyznacza, ogarnia i wypełnia całą powołaną przez Zar przestrzeń – w muzyce. To właśnie ona wytycza nadrzędny wobec działań postaci model dramaturgiczny, który odczytuję jako model liturgiczny. Nie chodzi przy tym o to, że Chór śpiewa w odpowiednich

miejskach przedstawienia takie hymny i aklamacje, które mogą sugerować, że dana sekwencja winna być odczytywana jako odpowiednik określonej części Mszy, czy to katolickiej, czy prawosławnej. Taki zabieg byłby banalny i łatwy. By uchwycić, na czym polega nadrzędna dramaturgia dźwięku, zamiast oglądać *Ewangelie...*, trzeba ich przede wszystkim wysłuchać – potraktować je jak dzieło zbudowane wyłącznie z dźwięków. Wówczas okaże się, że przy braku bezpośrednich analogii z liturgią, są one – podobnie jak Msza – działaniem wiodącym ku centralnemu doświadczeniu, jakim jest wyznaczenie i otwarcie przestrzeni poza przemijającą (nie)obecnością kształtów tego świata. Tyle że w *Ewangelich...* nic nie zostanie okazane. Podróż, w którą wyruszają i którą przebywają osoby działające, kończy się na progu ciemności, na progu tego, co widzialne. Dalej jest tylko pieśń – zar. Jeśli tylko ona jest w stanie przekroczyć granicę życia i trwać w przestrzeni śmierci, to nie ulega wątpliwości, że Zmartwychwstający, na którego brak wskazują wszystkie elementy spektaklu, jest obecny właśnie w niej. Nie dziwi więc, że w *Synopsis* do spektaklu sekwencja, którą wypełnia zar, nosi tytuł *Lament Jezusa*. I jest w tym kontekście ściśle logiczne przeprowadzenie sceny Zmartwychwstania wyłącznie poprzez pieśń, tu już jednoznacznie nawiązującą do liturgii. Można, oczywiście, zobaczyć tę scenę tak, że oto ludzie w sposób widomy inscenizują Zmartwychwstanie. Ale nie można tej sceny tak u s ł y s z e ć. Obraz rodzi się tu z dźwięku, a wśród działających nie ma już postaci, które wcześniej były wyróżnione i oddzielone. Zespół ludzki zdominowany przez pieśń wraca do pozycji operatorów, wykonawców działań, które z pieśnią się rodzą i są jej dopełnieniem. Pieśń głosi, że „Chrystus zmartwychwstał”, zaś prawdę tę potwierdza światło podnoszone do góry, rozświetlające mrok. Ostateczny sens tej figury, jaką odruchowo uznałem za podstawową dla *Ewangelii...*, jest właśnie taki: z ciemności wynurzają się światło i pieśń, które stają się symbolami niemożliwej do pojęcia tajemnicy – zmartwychwstania.

Szczelina i szkło

Wobec tak rozpoznanego sensu doświadczenia *Ewangelii...*, doświadczenie najnowszego dzieła scenicznego Zaru jest niezwykle wprost zgodne z jego tytułem – *Cesarskie cięcie* działa jak zimne ostrze przerywające brzemienne ciszę, która zapada po *Ewangelich*. Otwiera je rozbrzmiewający w ciemnościach huk tłuczonego szkła – uderzenie brutalne i niezwykle agresywne. Po chwili zapala się światło, które wydobywa przede wszystkim biegnącą przez środek przestrzeni scenicznej szczelinę. Wokół owalnego miejsca działań, w półmroku mającej krzesła, na których siedzą trzy dziewczyny tworzące głosowo-muzyczny chór dla całości (Nini Julia Bang, Aleksandra Kotecka, Ewa Pasikowska) – będą śpiewać budujące dramaturgię pieśni, a także grać, między innymi, na skrzypcach i wiolonczeli. Przy jednym z krótszych boków przestrzeni stoi fortepian, na którym gra (także śpiewający) Tomasz Bojarski. Po przeciwległej stronie stół, przy którym siedzą dwie młode kobiety.

Gdy zapala się światło, pierwsza z nich, którą roboczo nazywać będę „Jasna” (Ditte Berkeley) wstaje ze swojego miejsca i mówiąc „It’s a joke”, zdejmuje buty. Jednocześnie, druga, którą nazwę „Ciemna” (Kamila Klamut)¹ z wyciągniętej ze stołu szuflady wysypuje jej pod nogi okruchy szkła. „Jasna”, lawirując stopami między odłankami, tańczy rozpaczliwe i straceńcze tango o zwolnionym rytmie. „Ciemna” wylewa na stolik czerwone wino stojące w kieliszku i powoli unosi blat, tak że płyn spływa na ziemię. Z boku na scenę wchodzi „Chłopiec” (Matej Matejka), który płynnymi, tanecznymi ruchami zmiata okruchy spod nóg tańczącej, spychając je do szczeliny tworzącej oś przestrzeni. Kobieta wkłada buty i zdecydowanym krokiem podchodzi do stolika,

by nagle paść na ziemię, jakby właśnie straciła resztkę sił.

Rozpoczyna się seria scen sprawiających wrażenie improwizacji, a wykonywanych osobno przez każdego z trojga protagonistów przy krzesłach, które stanowią jakby punkty ich oparcia. „Chłopiec” maluje sobie na twarzy maskę klauna, staje na krześle, z trudem utrzymując równowagę, potem jakby gra sam ze sobą w kości (?). „Jasna” wykonuje przy swoim krześle rodzaj gwałtownego tańca, jakby coś nosiło jej ciało i nie pozwoliło mu zatrzymać się w żadnej pozycji; w pewnym momencie animując założone na ręce buty odgrywa scenę samobójstwa: buty „wchodzą” na krzesło i nagle zawisają w powietrzu na długich sznurowadłach. Równolegle „Ciemna” wspina się na stół, sięga w górę, ku czemuś, co tylko ona widzi, traci równowagę i upada. Stopniowo między bohaterami zaczynają budować się jakby cienie relacji – „Chłopiec” podtrzymuje i wspiera upadającą w tańcu „Jasną”; oboje tworzą dynamiczną sekwencję taneczną osnutą wokół tematu upadku i ocalenia. „Jasna” powtarza charakterystyczny dla siebie gest jakby zdzierania własnej skóry, wydzierania się z siebie – szarpie ubranie, próbuje zębami rozgryźć więzy żył, uwolnić się od życia. „Chłopiec” zakłada białą koszulę i podaje kobietom butelkę wina. „Jasna” wypija duży łyk, zbliża się tanecznym krokiem do „Chłopca”, przytula go i nagle wypluwa wino na jego koszulę, potem jeszcze raz. „Chłopiec” zrywa się do biegu, a gdy rozpędzony wyskakuje w górę, „Ciemna” upada. Po chwili drugi skok i upada „Jasna”. „Chłopiec” odbija się jeszcze raz tuż obok niej i kończy tym skokiem swój taniec.

Po chwili wraca, stawia obok „Jasnej” kieliszek z winem, który kobieta próbuje podnieść tak, by nie wylać napoju. Daremnie – gdy upada, wino się rozlewa. „Jasna” i „Chłopiec” znów zaczynają tańczyć drapieżne i męczące tango, które przerywa stuk drobnych przedmiotów (szkła? cukierków?) wypadających na ziemię z ręki „Ciemnej”.

Cały ten ciąg, pamiętany (co widać w zapisie) niejasno, niepewnie i fragmentarycznie, ma charakter powracającego snu, jakby coś usiłowało się wyrazić, uporządkować, ale wciąż ulegało wpływowi jakiejś siły unicestwiającej. Wszystkie działania podejmowane przez aktorów jawią się jako próby dotarcia do czegoś, co wciąż się wymyka, jest niszczone. Ta nieciągłość jest też wpisana w estetykę działań fizycznych, przechodzących nagle od płynności tańca do gwałtownych i pozornie niekontrolowanych, ekspresyjnych ruchów. Zarazem są to sekwencje stanowiące efekt improwizacji osnutych nie tyle wokół centralnego dla całości tematu samobójstwa, ile wokół tematu walki o życie. Odwrócony tu zostaje porządek obecny w stereotypowym myśleniu – to nie życie jest przerywane i zagrożone przez śmierć, ale śmierć stanowi rzeczywistość, której przeciwstawia się życie. Jawi się ono jako cel uporczywej walki toczącej w obliczu przeważającej obecności śmierci.

Kolejne sceny – wyraziste i dlatego też lepiej pamiętane – potwierdzają, a zarazem poszerzają to rozpoznanie. Pierwszą z nich nazwałbym na własny użytek „Wniebowstąpieniem”. „Ciemna” staje na ustawionym w centrum krześle i wyciąga ręce ku czemuś, co dostrzega w górze. Dąży do tego uporczywie, niemal wyrывая się z siebie. Pomaga jej „Chłopiec”, na którego ramiona „Ciemna” wspina się, by, z ogromnym trudem utrzymując równowagę, wstępować coraz wyżej. Spada (czasem niezwykle ryzykownie), ale po chwili znów się wspina. Wreszcie, po kolejnym upadku, „Chłopiec” odnosi ją na bok, a sam zaczyna budować coś w rodzaju sali kinowej – ustawia krzesła w rzędach, bliżej środka umieszcza „projektor”. W centralnej części scenicznej podłogi pojawia się jasny prostokąt światła – ekran. Troje protagonistów kolejno wkracza weń, odgrywając humorystyczno-groteskowe sceny samobójczych usiłowań. Zaczyna „Chłopiec”, gwałtownie usiłujący sam skrócić sobie kark. Potem na „ekran” wchodzi „Jasna”, niosąca sznur zakończony pętlą i doniczkę z malutkim drzewkiem pomarańczowym.

Przyczepia sznur do gałązki, zakłada sobie pętlę na szyję i staje obok z konewką w ręce. Będzie podlewać drzewko, aż urośnie ono w prawdziwą szubienicę. Z kolei „Chłopiec” staje na krześle i wypada z niego na podłogę. „Ciemna” obrysowuje jego ciało kredą, a gdy „Chłopiec” wstaje, sama kładzie się w jego zarysie i usiłuje dopasować doń własne ciało. W „ekran” wchodzi „Jasna”, znów gwałtownymi ruchami „wyszarpując” sobie zębami żyły z rąk. Gwałtowność ogarnia pozostałych: przesuwa krzesła „widowni” na środek, przewracając niektóre i tworząc coś w rodzaju stosu. „Jasna” chwyta rękę „Ciemnej” i zmusza ją do biegu. Po chwili przejmując ją „Chłopiec”. „Ciemna” w biegu zdejmuje ubranie. Zostaje tylko w bieliźnie i rajstopach. Próbuje je zdjąć, ale udaje się jej uwolnić tylko jedną nogę. Luźno zwisającą nogawkę chwyta „Chłopiec” i zamienia ją w rodzaj uwięzi. „Ciemna” biegnie dalej. Napięta nogawka zahacza o krzesła, wywraca je. „Ciemna” mimo to biegnie po kole aż do utraty sił. Wreszcie upada, ciężko dysząc.

„Jasna” próbuje podać leżącej kobiecie wino w kieliszku, ale rozlewa je na jej twarz i włosy. Śpiewaczki siedzące dotychczas na obrzeżu sceny zbliżają się wraz ze swoimi krzesłami do obu kobiet. Siadają, stawiając przed sobą kieliszki z winem. Rozbrzmiewa *Kyrie eleison* przywiezione przez zespół z wyprawy na Korsykę, nieco przearanżowane przez Freta. Śpiewające na zmianę, w sobie znanym rytmie przewracają stojące przed nimi kieliszki. Wino wylewa się na podłogę. Po chwili podnoszą je i znów wywracają – puste. Pieśń zagarnia całą przestrzeń. Zatrzymuje dramaturgię na długą chwilę – kontemplacji? lamentu? modlitwy?

W tym czasie „Ciemna” odchodzi na bok i staje tyłem do środka sceny ubrana w długą białą koszulę. Unosi w górę rękę i z jej zaciśniętej dłoni znów wysypują się – te same co wcześniej – drobne przedmioty. *Kyrie* i towarzyszący mu lament „Jasnej” urywają się, a w ich miejsce słychać *Gnosienne I* Eryka Satie – fortepianowe „krople dźwięku” zamrożone, spadające jak okruchy szkła. Chór wycofuje się na swoje miejsca. „Ciemna” wyjmując skądś torbę z pomarańczami (owoce z drzewa samobójców?) i rozsypuje je na podłodze, na której sama gwałtownie siada. Toczące się po podłodze pomarańcze w niezwyklej sposób kontrastują z otoczeniem, światłem i muzyką. Tworzą zaskakująco ciepły i przez to obcy akord. „Jasna” siada obok „Ciemnej” i przy pomocy nóg próbuje sobie nałożyć na głowę foliową torbę. W końcu upada na „Ciemną”, która nad jej ciałem wydaje z rozwartych szeroko ust niemy krzyk.

Światło skupia się na szczelinie. W zapadającej powoli ciemności pozostaje tylko ona. Ostatni obraz, ostatni akord – cięcie.

Kiedy pierwszy raz (w czerwcu ubiegłego roku) miałem możliwość usłyszeć i obejrzeć *Cesarskie cięcie*, byłem przede wszystkim uderzony odmiennością jego estetyki, muzyki, techniki aktorskiej od tego, co Zar czynił w *Ewangeliach*... Daleko posunięta rezygnacja z tradycji (upraszczając) „pogrotowskiego” teatru fizyczności i symbolu na rzecz techniki i lokującej się bliżej teatru tańca, dramaturgia skupienia zamiast rozproszenia widoczna także w ograniczeniu przestrzeni – wszystko to jawiło się jako wyrazista deklaracja artystów świadomych bogactwa możliwości współczesnego teatru i potrafiących z tego bogactwa korzystać w zależności od potrzeb, bez zamykania się w jednej formule. Przy niezmienności zasadniczych wyznaczników (muzyczność, nielinearność, osaczenie milczenia stanowiącego centrum), Teatr Zar pokazał, że nie jest niewolnikiem jednej poetyki czy artystycznej ideologii, a formułowane po *Ewangeliach*... – całkowicie fałszywe, moim zdaniem – oskarżenia o anachroniczną, „dętą” sakralność, czy posługiwanie się elementami zawdzięczającymi swą siłę kontekstowi pozateatrycznemu, okazały się przedwczesne i niesprawiedliwe.

Obejrane po raz drugi, pół roku później, *Cesarskie cięcie* ukazało

mi się jako silniej, niż wcześniej sądziłem, związane z *Ewangeliami*... Tematem podstawowym dla obu jest przecież śmierć. O ile „dziecinne” *Ewangelie*... odwoływały się do przeczuć (naiwnych i świętych zarazem), dotyczących możliwości jej przekroczenia i pokonania, o tyle „dorosłe” *Cesarskie*... stanowi swoisty taniec walki o nieuleganie oczywistości śmierci. Te „próby o samobójstwie”, inspirowane prozą Agłai Veteranyi i rozważaniami Alberta Camusa (wszystkie te i inne jeszcze inspiracje, do których przyznaje się Jarosław Fret, warto by kiedyś dokładnie prześledzić), pytają nie o to, co nie pozwala nam żyć, a więc nie o przyczyny samobójstwa, lecz raczej o to, co pozwala nam nie umrzeć. O ile w *Ewangeliach*... siła skierowana przeciwko śmierci była tajemnicą doznawaną dzięki pośrednictwu pieśni, o tyle w *Cesarskim cięciu* tajemnicą tą jest samo życie, widziane (i tu, jak sądzę, tkwi sedno inspiracji płynącej od Veteranyi) jako seria zabiegów odsuwających dojmującą podręczność samounicestwienia. Kolejne (nie)udane próby, kolejne walki podejmowane przez aktorów, kolejne heroiczne wręcz akty (będące zwłaszcza udziałem „Ciemnej”) wiodą do konfrontacji z tajemnicą życia, które jest nie ku śmierci, lecz przeciw niej. Muzycznym środowiskiem tego życia jest *Kyrie* – modlitwa czyniąca to, czego nie zdołała uczynić „Ciemna” w scenie „Wniebowstąpienia”, a także finałowa kompozycja Satie – esencja oczyszczona z wszystkiego, co przypadkowe, czyste trwanie w dźwięku, ruch w spoczynku. Sądzę też, że – przy wszystkich różnicach – oba dzieła sceniczne Zaru mają to samo wspólne jądło: dążenie do konfrontacji ze śmiercią i znalezienie sposobu na jej doświadczenie, więc i zarazem przekroczenie. Ten teatr zrodzony z ducha muzyki podejmuje więc na nowy, własny, twórczy sposób wyzwanie biegnące przez najwyższe akty polskiej sztuki przedstawieniowej – wyzwanie teatru przeciwko śmierci.

Bez końca

Ewangelie dzieciństwa i *Cesarskie cięcie* wciąż są prezentowane i ich historia nie jest jeszcze skończona. Nie tylko dlatego, że stanowią dwie pierwsze części trylogii, której dopełnieniem ma być *Anhelli. Inkantacje* (pierwsze pokazy zapowiadane na rok 2009), ale także dlatego, że są to dzieła wciąż żyjące i jako takie ulegające rozlicznym zmianom. W ciągu sześciu lat miałem okazję spotykać się z *Ewangeliami*... osiem czy dziewięć razy i za każdym było to dzieło inne, czasem bardzo różniące się od wersji poprzednich (dość wspomnieć Łazarza, czyli *Ewangelie*... z udziałem tancerza butō, Daisuke Yashimoto). Dwukrotne, jak dotąd, spotkanie z *Cesarskim cięciem* już było spotkaniem z dwiema różnymi kompozycjami. Podejrzewam, że spektakl będzie się nadal zmieniać, a z pewnością zmieniać się będzie mój sposób doświadczenia go. Obcowanie z Teatrem Zar nie jest bowiem jednorazową przygodą, ale swoistym ciągiem, może nawet projektem – wieloletnim i wielowartościowym.

Nie będzie więc konkluzji, a za puentę niech posłuży – zaproszenie do współudziału.

¹ Nazw tych używałem w niepublikowanym jeszcze opisie *Ewangeli* *dzieciństwa*, dystansując się poniekąd od nadanych i (jako jedyne) zachowanych nazw głównych protagonistek przedstawienia Marty/Marii (Ditte Berkeley/Kamila Klamut). Opozycja „Jasna” – „Ciemna” odnosi się nie do fizyczności i nawet nie do charakteru postaci, lecz do specyficznych aspektów ich sposobu działania i istnienia. Zachowanie obu nazw wskazuje na łączność osób działających w *Ewangeliach*... i w *Cesarskim cięciu*, łączność wykraczającą jednak zdecydowanie poza prosty „ciąg dalszy” i wymagającą odrębnych analiz, które podjąć będzie można, jak sądzę, dopiero po powstaniu *Anhellego* – ostatniej części tworzonego przez Freta tryptyku.