didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 179**
Data wydania: luty 2024
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/cisza-i-piesni-dwudziestolecie-teatru-zar

/ FESTIWALE

Cisza i pieśni. Dwudziestolecie Teatru ZAR

Tadeusz Kornaś

Teatr ZAR, którym kieruje Jarosław Fret, obchodził jesienią dwudziestą rocznicę powstania. Od samego początku do dzisiaj w zespole działa dwójka, a właściwie trójka osób. Fret podczas uroczystego jubileuszowego wieczoru wspomniał, że wszystko zaczęło się od wyprawy do Armenii, Gruzji i Persji, na którą wyruszył z Kamilą Klamut. Tam, w Swanetii, zetknęli się z tradycją śpiewu zar – stąd nazwa teatru. Trzecią osobą, współzałożycielką, która dołączyła ciut później, jednak występowała już w pierwszej premierze ZAR-u – *Ewangeliach Dzieciństwa* – jest Ditte Berkeley. Przez te dwadzieścia lat zespół zazwyczaj liczył kilka lub kilkanaście osób. Niektórzy pracowali w teatrze kilka lat, inni dołączali do konkretnych spektakli.

Pierwsze pokazy *Ewangelii Dzieciństwa* to rok 2003, czyli właśnie dwadzieścia lat temu. Z czasem zespół się konsolidował, zaś jego założyciel został dyrektorem Instytutu im. Jerzego Grotowskiego (w 2004 roku). Najpierw kierował Instytutem razem z Grzegorzem Ziółkowskim, później samodzielnie. Umożliwiło to organizacyjne umocowanie zespołu, do dziś działającego w kontekście Instytutu. Choć trzeba zaznaczyć, że Instytut

Grotowskiego i Teatr ZAR to formalnie dwie oddzielne instytucje.

Fret wyreżyserował kolejne spektakle, między innymi *Cesarskie cięcie* (2007), *Anhelli. Wołanie* (2009). Od samego początku, od pierwszego spektaklu, muzyczność i śpiew były fundamentem przedstawień ZAR-u. Jedną z najważniejszych premier było *Armine, Sister* (2013), opowiadające o ludobójstwie Ormian. W przedstawieniu zagłada narodu była jednoznacznie związana z zagładą pieśni. Końcowe fragmenty przedstawienia, gdy ostatnie ślady umierających na pustyni Ormian zasypywał piasek, toczyły się w zupełnej ciszy. Teatr ZAR po raz pierwszy wykorzystał wtedy ciszę jako przejmujący i wstrząsający nawet środek wyrazu artystycznego. Fret stworzył w tym przedstawieniu szczególny język teatralny, w którym struktura muzyczna wydaje się prymarna wobec działań aktorskich. Śpiewacy niekoniecznie biorą bezpośredni udział w akcji scenicznej, jednak tworzą dla niej przestrzeń, otaczając głosem pole gry. Oto na przykład zdarzenia związane z ludobójstwem Ormian sprzed stu lat przywołane były poprzez konflikt pieśni różnych tradycji: liturgiczne ormiańskie pieśni z Anatolii zderzały się ze śpiewem tureckim czy perskim. Reżyser zaprosił do tego spektaklu śpiewaków z wszystkich tych krajów, a przede wszystkim kantora Kościoła ormiańskiego Arama Kerovpyana, który jako jeden z nielicznych już wykonuje muzykę liturgiczną według starych modalnych tradycji. To właśnie śpiew modalny dominował w tym przedstawieniu. W praktyce więc w *Armine, Sister* wyglądało to tak, że kantorzy i śpiewacy nie uczestniczyli w działaniach teatralnych, lecz nieustannie byli widoczni, siedząc czy stojąc na obrzeżach sceny, jakby poprzez stare pieśni stwarzali świat w centrum przestrzeni gry. Natomiast aktorzy otoczeni tym dźwiękiem, niekiedy włączający się w pieśń, tworzyli partyturę działań fizycznych, obrazujących rozpad całego świata, przemoc, tortury, zagładę. Świat pieśni i świat działań budowały wspólnie precyzyjną strukturę spektaklu. Aktorstwo

preferowane w teatrze ZAR jest bardzo ekspresyjne, fizyczne. Tym mocniej oddziaływało na widza to zderzenie pieśni i ciała, dźwięku i potu, liturgii i przemocy.

Napisałem o tym przedstawieniu, bo jak mówił podczas jubileuszu Jarosław Fret, był to punkt zwrotny w poszukiwaniach zespołu. Zetknięcie się ze śpiewem modalnym stało się dla Freta odkryciem nowych możliwości i ukształtowało w konsekwencji główny kierunek muzycznej pracy ZAR-u. Oczywiście nie było tak, że po *Armine, Sister* zaczęto śpiewać wyłącznie monodię ormiańską. Chodziło raczej o odkrycie zupełnie nowych możliwości, jakby wbrew kierunkowi rozwoju muzyki. Nastąpiło przejście od wielogłosowości ku monodii, od skomplikowania do prostoty. A na innym planie – odkrywanie głębokiej tajemnicy w rzeczach pozornie prostych.

Na jubileusz (20-28 października 2023) składały się trzy wydarzenia: koncert *Anamnesis*, instalacja sceniczna *Medee/Mojry* i pokaz powstającego dopiero spektaklu *Materiały do Pokojówek*. W takim doborze kryje się być może wskazanie, jaki kolejny krok zamierza uczynić, a może już czyni Teatr ZAR. Tworzenie zespołu związanego długofalową pracą, ograniczonego do kilku osób artykułujących podobne potrzeby artystyczne zmieniło się w dosyć luźną – projektową – strukturę przedsięwzięć. Każdy z tych trzech elementów jubileuszowego świętowania wydawał się odmienny.

Głównym punktem jubileuszu był koncert w Centrum Sztuk Performatywnych Instytutu Grotowskiego „Piekarnia”. Naprzeciw widowni zasiadło kilkunastu śpiewaków. W centrum siedział Aram Kerovpyan, jego żona Virginia Kerovpyan oraz Murat İçlinalça, mistrzowie liturgicznej monodii ormiańskiej, obok nich Ditte Berkeley i Kamila Klamut – aktorki od zawsze obecne w ZAR-ze, prócz tego śpiewaczki z Persji i Turcji (Marjan Vahdat, Selda Őztűrk) oraz młodzi ludzie z kilku krajów, którzy są teraz

związani z Teatrem ZAR. Jarosław Fret poprzez charakter tego koncertu ukazał, jak siła pieśni, niewspomagana żadną akcją sceniczną, może stworzyć strukturę dzieła teatralnego. Główni protagoniści w tym koncercie to śpiewacy uczestniczący niegdyś w *Armine, Sister*. Teraz, wykonując nieco inne pieśni, odwoływali się jednak do powidoków tamtego spektaklu.

Kerovpyan zaczął śpiew od liturgicznych pieśni Kościoła ormiańskiego. Niezwykle dyskretnie dyrygował całym ansamblem. Nie potrafię powiedzieć, bo nie znam dobrze ormiańskiej tradycji śpiewaczej, czy tak właśnie kantor dyryguje chórem w kościele… Jego ręce wykonywały raczej znaczące gesty niż proste wskazówki dotyczące tempa, rytmu czy wysokości, jakie znamy z tradycji koncertowych Zachodu. Było to raczej zbieranie gestem dźwięku do naczynia mieszczącego się między dłońmi, otwieranie go, rozrzucanie dźwięku i chwytanie znów pieśni do czary złączonych rąk. Pieśń zebranego na to spotkanie międzykulturowego zespołu wyraziście podążała za tymi gestami. Ale nie był to zwykły koncert prezentujący liturgiczny śpiew ormiański. Oto Ditte Berkeley zaczęła w na bazie modalnego tonu bardzo wyrazistą improwizację, z innego zupełnie kręgu muzycznej kultury. Na zasadzie kontrastu zabrzmiały pieśni perskie – śpiewaczki siedziały na dwóch końcach tego zespołu. To znów Kamila Klamut włączała się swoją improwizacją. Pojawił się także ton śpiewów gregoriańskich zachodniego Kościoła, potem wielogłos nawiązujący do korsykańskiej polifonii. Jeszcze inne pieśni, których rozpoznać nie umiem. Pieśni, dźwięki, oddechy to dopełniały się, to wchodziły w konflikt, to łączyły w harmonię, przekraczały ramy stylów i epok. Co z tego dramatycznego dzieła wynika? Czy to tylko popis wokalnych umiejętności zespołu? Nie tylko: to raczej próba porozumienia łącząca kultury, tradycje, estetyki, różne epoki. Ukazująca harmonię i jej rozpad, konflikt, ale i możliwość spotkania.

Ten wieczór był także czasem wspomnień, jak najbardziej osobistych. Pośród widzów znalazło się wiele osób z pierwszego składu ZAR-u, z kolejnych składów. Te dwadzieścia lat to wiele historii, wiele zdarzeń. Koncert otworzył przestrzeń spotkania, które przeniosło się do foyer. Godzinę później Jarosław Fret pokazał publiczności zgromadzonej w „Piekarni" spektakl-instalację *Medee/Mojry*. Jak deklarował w programie: „W pierwszej części spektaklu przywołujemy nieobecność uchodźców chcących ratować, czy choćby odmienić swoje życie w próbie dotarcia do Europy. Pytamy o tych, którzy giną bezimiennie, bez śladu i tylko sporadycznie pojawiają się w przekazach medialnych jako liczby – nieprecyzyjne szacunki. Pytamy się, czy jest możliwe, by teatr mógł ich zawołać, a raczej, czy możliwe jest, aby przez teatr usłyszeć ich ciszę". Spektakl ten jest nieco przekształconą wersją przedstawienia *Medee. O przekraczaniu* z 2016 roku, w którym główną rolę grała Simona Sala[1]. Teraz protagonistą jest mężczyzna – Mertan Semerci. Występują także Davit Baroyan, Katya Egorova, Nicola Fadda, Aleksandra Kugacz-Semerci, Orest Sharak, Kim Whatmore oraz gościnnie Marie-Suze Jean Baptiste, Selda Özturk, Marjan Vahdat.

Zasada konstrukcji przedstawienia jest analogiczna, jak w *Armine, sister*. Przestrzeń gry (o wiele większą niż w dawnej wersji) otaczają śpiewacy. Pieśni niejako kreują akcję – otaczają ją, stanowią do niej komentarz. To akcja muzyczna niesie podstawowe znaczenia spektaklu. Aktorzy natomiast używają bardzo wyrazistych środków ekspresji – posługują się językiem teatru fizycznego. Widzowie zasiadając na niskich ławkach czy krzesełkach otaczają prostokątną przestrzeń gry. Wszechobecną w spektaklu materią jest woda. Podest na środku wygląda jak arka. Z wody w skrzyniach przypominających wystawowe gabloty wyciągane są jakieś buciki, części garderoby, przedmioty, bardzo niekiedy drobne, których publiczność nie jest w stanie rozpoznać. To ślady po tych, którzy utonęli, zaginęli, nie dotarli do

wymarzonego europejskiego raju. Za nich ZAR rozpoczyna żałobną liturgię. Brzmią wyśpiewywane fragmenty katolickiej liturgii za zmarłych. *Dies irae* śpiewane jest w specyficznej manierze – tradycyjnym wielogłosem korsykańskim. *Dies irae* – Dzień gniewu – to łacińska sekwencja odnosząca się do końca świata i do Sądu Ostatecznego. „W gniewu dzień, w tę pomsty chwilę, / Świat w popielnym legnie pyle: […] / Gdy dzieł naszych sędzia stanie, / Odpowiedzieć każąc za nie".

Tymczasem na scenie pojawia się szereg postaci, uchodźców. Ich działania są jak taniec, teatr ruchu, teatr fizyczny – odwzorowują przemoc, bezsilność, rozpacz, gniew, bezradność. Prostokąt sceny zaopatrzony jest jeszcze w różnorakie dźwignie, łańcuchy. Wygląda jak klatka, pułapka, z której nie sposób się wydostać, w której utknęli ludzie, która jest miejscem ich udręczenia. W tej przestrzeni otoczonej śpiewem aktorzy przedstawiają wiele scen, które oddziałują na widzów przede wszystkim emocjonalnie, trudno odnaleźć dla nich słowne ekwiwalenty. Między widzami na krzesłach siedzą dwie śpiewaczki z Persji. Ich pieśni żałobne w kontekście struktury spektaklu brzmią inaczej niż chorał śpiewany przez chór. Trochę jak skarga tych, którzy zginęli.

Widzowie są w tym spektaklu jak podglądacze cudzych śmierci. Albo też śladów śmierci. Postawieni są w sytuacji bez wyjścia. Bez rozwiązania. Co myśleć o tych, którzy nie dotarli do Europy? Którzy zginęli, utopili się, którym poświęcone jest to requiem, ten żałobny spektakl?

Spektakl grany jest przez aktorów pochodzących z różnych krajów i kultur. Pod koniec spektaklu w przestrzeni gry pojawia się jeszcze Haitanka, Marie-Suze Jean-Baptiste (Mambo Nini). Nie potrafię powiedzieć, co to za pieśń, którą śpiewa ta związana z tradycją wudu kobieta. Może to obrzędowa

melodia związana z kultem. Kobieta ubrana jest w białą suknię, pojawia się w przestrzeni gry jak zjawa i jak zjawa wychodzi, wciąż śpiewając. Nie wykonuje, jak wcześniej aktorzy, gestów przemocy, rozpaczy, gniewu, bezsiły. Ten międzykulturowy kontekst pojawia się na wszystkich właściwie planach spektaklu. Żałobne pieśni liturgiczne z requiem ustępują coraz wyraźniej miejsca pieśniom innych kultur. Końcowe zastyganie wszystkiego w milczeniu jest też jasnym znakiem. Całą przestrzeń gry – jak morze – na koniec zalewa biały dym sięgający łydek widzów, wypełniający całą salę. Jak potop. Jak Sąd.

Spektakl trwa prawie godzinę. Budują go, jak już wspominałem, pieśni, fizyczne działania, niekiedy synchroniczne, uderzenia, upadki, stuki, dźwięki i pieśni. Nie potrafię spektaklu jednak „opowiedzieć". Dojmującym doznaniem jest bijący ze sceny gniew, bezsilność i smutek. Po tej pierwszej części scenicznej instalacji *Medee/Mojry* widzowie zostają poproszeni o przejście na stałą, wznoszącą się widownię „Piekarni". Stamtąd obserwują przygotowywania do drugiej części spektaklu. Okazuje się, że już one same stanowią swoisty wizualny i dźwiękowy spektakl. Za pomocą dźwigni i bloczków podnoszony jest centralny podest, z którego wylewa się woda. Zawisa ukośnie, niezgrabnie, może półtora metra nad ziemią. Wszystko odbywa się przy zapalonych światłach. Wyposażenie sceny jak i sam podest z perspektywy widowni wyglądają jak zrujnowane miejsce po katastrofie, bombardowaniu, trzęsieniu ziemi. Wciąż skapuje z niego woda. Po dwóch stronach tej nowej konstrukcji ustawiano przy ścianach kawiarniane stoliki. Rozkładano darń, jakby zniszczony świat zarastał trawą.

Niektórzy z widzów siadają przy stolikach, jak w kawiarni. Dla wszystkich nie wystarczyłoby miejsca, większość więc siedzi nadal na wznoszącej się widowni, jak za sceniczną rampą. Do sali wchodzą muzycy. Kwartet

smyczkowy. Zasiadają na granicy między widownią, ku której są zwróceni, a tym światem kawiarnianych stolików i ruin, do którego siedzą tyłem. Grają Adagio z kwartetu smyczkowego op. 11 Samuela Barbera. Na scenie nic się nie dzieje, jedynie krople wody skapują z podwieszonej ukośnie jak ruina sceny pierwszej części. Koncert dobiega końca. Nie rozlegają się brawa, wszyscy powoli się rozchodzą. Nic już się nie zdarzy, nic nie da się dopowiedzieć.

Jarosław Fret jasno określał swój spektakl jako requiem dla migrantów, którzy zginęli, utonęli w Morzu Śródziemnym, płynąc do Europy. Wydarzenia ostatnich miesięcy – wojna w Ukrainie – dodały spektaklowi jeszcze innych kontekstów. Jak napisał w programie Fret: „Druga część dedykowana jest uchodźcom, którzy ratują swoje życie w związku z wojną na Ukrainie". Międzynarodowy, szerzej nawet – międzykulturowy skład grupy realizującej spektakl sam w sobie jest już odpowiedzią na pytanie o stosunek Teatru ZAR do tego problemu. Fret mówi o tym, że spektaklem „pytamy, przywołujemy" każdego, kto zginął. *Requiem* staje się więc w pewnym sensie modlitwą, wspominaniem, czy – jak to określił reżyser – anamnezą.

Tydzień później w Studiu na Grobli pokazane zostały *Materiały do Pokojówek*. Widzów czekało kilka zaskoczeń. Najpierw frekwencyjne. Tydzień wcześniej, w wielokrotnie większej sali „Piekarni", nie było wolnych miejsc. Tymczasem w Studiu na Grobli było może piętnaście osób, nie więcej. Dla tylu osób przeznaczony był spektakl. Kolejne zaskoczenia dotyczyły tekstów. Na stronie internetowej wyczytałem, że w scenariuszu – poza *Pokojówkami* Jeana Geneta – wykorzystano fragmenty *Stabat Mater Furiosa* Jean-Pierre'a Siméona, *Umieram jako kraj* Dimitrisa Dimitriadisa i *Materiały do Medei* Heinera Müllera oraz Konstytucji Republiki Francuskiej. Spektakl natomiast obywał się bez słów, pomijając śpiewane fragmenty. „Tradycyjne

pieśni wykonywane na żywo stanowią dramatyczny rdzeń tej performatywnej sesji" – to kolejny cytat z zapowiedzi. Również to zapewnienie rozumiane było dosyć szczególnie. Pieśni było niewiele, a działania przez większość spektaklu toczyły się w całkowitej ciszy. Po krótkim wstępie Freta widzowie przeszli do małej sali, która podczas innych wydarzeń w Studiu na Grobli służy jako szatnia, poczekalnia, przedsionek. Tam ustawiono stół, przy którym siedziało kilka kobiet ubranych w białe suknie. Widzowie przycupnęli, gdzie się dało, większość stała. Kobiety śpiewały pieśni z różnych tradycji w sposób, do jakiego przyzwyczaił swoich widzów Teatr ZAR – z improwizowanymi solami, z dużą dynamiką, z angażowaniem ciała i gestu w pieśń. Widzowie siedzieli w ciemności, jedynie stół był oświetlony. Ten stół i pogodne śpiewy były jak dom, jak miejsce codziennego odpoczynku, spokoju, celebrowania zwykłych chwil.

Później pieśń się urwała, kobiety weszły do sali teatralnej, po chwili wszyscy widzowie ruszyli za nimi. Krzesełek było niewiele, tyle, ilu widzów. Prawie całą salę zajmowała szczególna konstrukcja – rama prostopadłościanu. Podłogę prostopadłościanu wypełniała woda pokrywająca całą powierzchnię sceny do wysokości kilku centymetrów. Wnętrze dzielone było na segmenty płatami na wpół przezroczystych luster, giętkich i plastycznych. Podwieszane w trakcie spektaklu w różnych miejscach, dzieliły wnętrze na rozmaite sposoby. Tworzyły jakby wnętrze domu o przezroczystych ścianach, przez które można śledzić przebywające w nim kobiety. W dwóch zakamarkach tego „domu" były umywalki. Ta druga, trwająca niespełna godzinę, część spektaklu toczyła się w całkowitej ciszy. Katya Egorova, Aleksandra Kugacz-Semerci, Marie Walker, Elisa Guaraggi i Monika Wachowicz rozgrywały w tej ograniczonej przestrzeni swoje akcje. Bardzo rzadko były to działania wspólne. O ile pieśni na początku czyniły z siedzących przy stole kobiet zespół, o tyle teraz każda z nich została sama. Niekiedy akcje poszczególnych

kobiet powtarzały się w trakcie spektaklu kilkukrotnie, ale z drobnymi wariacjami, coraz bardziej destrukcyjnymi, nieszczęśliwymi. Spektakl pokazywał historie kobiet z różnych zakątków świata, którym przyszło pracować w obcym środowisku, w domyśle – w bogatych krajach Europy. Piękne dziewczyny – trzeba to powiedzieć, by zrozumieć spektakl – ubrane w nieskazitelnie białe sukienki, stawały się coraz bardziej wyalienowane i nieszczęśliwe. Kolejne akcje-powtórzenia jasno uzmysławiały to zapadanie się w sobie. „Czy potrafię się wciąż śmiać, czy jestem piękna i uwodząca, czy wciąż pracuję, zachowując godność?" – to tylko kilka nasuwających się pytań, gdy patrzyliśmy na czytelne i mniej czytelne działania kobiet.

Także przestrzeń, w której rozgrywany był spektakl, ulegała metamorfozom. W lustrach kobiety śledziły same siebie, ale przejrzystość luster nie pozwalała na samotność i intymność. Przez długi czas kobiety nie były poddawane żadnej zewnętrznej opresji, ale można było patrzeć przez przezroczyste ściany na ich narastające nieszczęście. Były „pokojówkami", wykonywały codzienne prace, ale stawały się coraz bardziej nieszczęśliwe, niespełnione, samotne. W końcu doszło do aktu przemocy. Rytm delikatnych w gruncie rzeczy wcześniejszych akcji został radykalnie przełamany. Jedna z kobiet została zgwałcona. Scena została zagrana bardzo drastycznie. Aktorka zagrała ją sama, ale pokazała przejmująco, jak bezbronna była wobec swojego oprawcy, biorącego ją siłą przy umywalce. Brutalnie ciągniona za włosy, siłą przytłaczana do umywalki… Po prawie zupełnej ciszy towarzyszącej poprzednim działaniom rytmiczny, brutalny dźwięk gwałtu zabrzmiał ogłuszająco. Woda przelewała się z umywalki, ciało kobiety zaczęło barwić wodę wypełniającą przestrzeń na czerwono. Gdy potem kobiety zaczerpnęły do kieliszka wodę rozlewającą się w całej przestrzeni sceny, była czerwona jak krew.

Na koniec wróciła pieśń, ale całkiem inna niż otwierająca przedstawienie. Marie-Suze Jean-Baptiste (Mambo Nini) – haitańska kapłanka wudu – została przez jedną z aktorek wwieziona w przestrzeń sceny na inwalidzkim wózku. Siedząc w nim, śpiewała. Przyznam się, że wielu scen ze spektaklu nie potrafiłem deszyfrować w prosty, intelektualny sposób. Tak było w tym przypadku tej końcowej sceny. To rozesłanie kobiet pieśnią było bardzo wyraziste. Mambo Nini zaśpiewała jakąś melodię, w której dostrzegalne były nuty gniewu, niezgody.

Spektakl *Materiały do Pokojówek* w sposób subtelny, momentami delikatny, ukazywał stopniowy proces rozpadu wszelkich więzi. Każda z „pokojówek" ukazana została jako postać samotna – wyobcowanie kobiet stawało się coraz większe w miarę kolejnych ich akcji. Zamiast asymilacji pojawiało się doznanie niedopasowania, stopniowego tracenia radości widocznej tak wyraźnie w początkowym fragmencie spektaklu. To wewnętrzne niespełnienie zostało spotęgowane zewnętrzną opresją – gwałtem. Otaczający świat okazał się miejscem, w którym nie ma szczęścia.

Oglądając jubileuszowe widowiska, miałem wrażenie, że estetyka widowisk Teatru ZAR w istotny sposób zmieniła się przez te lata. Struktura spektakli jest teraz niedomknięta. Rozumiem przez to, że widzowie raczej odbierają spektakle poprzez skojarzenia, emocje niż poprzez nakreślenie historii – jak było jeszcze w *Armine, Sister*. Łączenie, „zszywanie" indywidualnych akcji aktorów daje możliwość segmentowego ich łączenia.

Ogromną rolę gra scenografia. Zarówno *Medee/Mojry*, jak i *Materiały do Pokojówek* grane były we wnętrzu ogromnych sześcioboków – choć w obu przypadkach ramy sceny przekraczane były przez aktorów. Jednak takie efekty, jak zatonięcie łodzi w *Medeach/Mojrach*, gdy widzowie po kostki zanurzeni zostali w dymie spowijającym całą przestrzeń czy zmiana koloru

wody w symboliczną krew, jak działo się to w *Materiałach do Pokojówek*, były równie wymownym znakiem, jak wyrafinowane akcje aktorów. Trzeba jednak dodać, że aktorstwo w zaprezentowanych spektaklach było nierówne. O ile w *Materiałach do Pokojówek* osamotnione akcje były bardzo skupione, interesujące i intrygujące, choć nie zawsze czytelne, o tyle wspólne działania aktorów w *Medeach/Mojrach* niekiedy były po prostu sztuczne, jakby niedopracowane, wykonywane na komendę (na przykład w scenie z kanistrami przenoszonymi z miejsca na miejsce).

Oba spektakle dotyczyły wątku imigrantów i uchodźców. W *Medeach/Mojrach* była to opowieść przede wszystkim o tych, którzy utopili się w Morzu Śródziemnym. W przypadku *Materiałów do Pokojówek* – można, jak sądzę, tak też odczytać ten spektakl – były to historie młodych kobiet, które w „raju", do którego się dostały, nie potrafią się odnaleźć, znaleźć szczęścia. Wydaje się, że dla Freta ten temat jest teraz najistotniejszy, o nim chce się wypowiadać w swoich spektaklach. Ale te przedstawienia nie są publicystyczne – w znaczeniu najprostszym, spektakle te nie dają autorskiej odpowiedzi na pytania: otworzyć granice, czy bronić dawnej tożsamości Europy?

Pokazane na jubileusz spektakle i koncert uświadamiają jeszcze jedną rzecz: swoistą przemianę w strukturze ZAR-u. Jedynie w koncercie brały udział aktorki będące w zespole od początku. Natomiast wyreżyserowane przez Freta spektakle tworzone były siłami aktorów silniej bądź słabiej związanych z zespołem, ale bez Kamili Klamut czy Ditte Berkeley. ZAR nie stał się zespołem laboratoryjnym o stabilnym składzie. Raczej zmienia się w strukturą otwartą na włączanie innych.

Wzór cytowania:

Kornaś, Tadeusz, *Cisza i pieśni. Dwudziestolecie Teatru ZAR*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2024 nr 179, https://didaskalia.pl/pl/artykul/cisza-i-piesni.

Autor/ka

Tadeusz Kornaś

Tadeusz Kornaś – doktor habilitowany nauk humanistycznych, profesor UJ, pracuje w Katedrze Teatru i Dramatu Wydziału Polonistyki UJ. Wydał między innymi książki: *Włodzimierz Staniewski i Ośrodek Praktyk Teatralnych Gardzienice* (2004), *Between Anthropology and Politics. Two Strands of Polish Alternative Theatre* (2007), *Aniołom i światu widowisko* (2009), *Schola Teatru Węgajty. Dramat liturgiczny* (2012), *Apologie* (2017).

Przypisy

1. Opublikowałem tekst o tym przedstawieniu: Tadeusz Kornaś, *Dies irae*, „Teatr” 2017 nr 9, s. 70-71.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/cisza-i-piesni-dwudziestolecie-teatru-zar*