

Wędrowanie za głosem

AUTOR: MIROSŁAW KOCUR

Cyfrowa platforma Teatru ZAR umożliwia rzadki wgląd w proces powstawania unikalnych dzieł teatralnych, zrodzonych z opętania głosem.

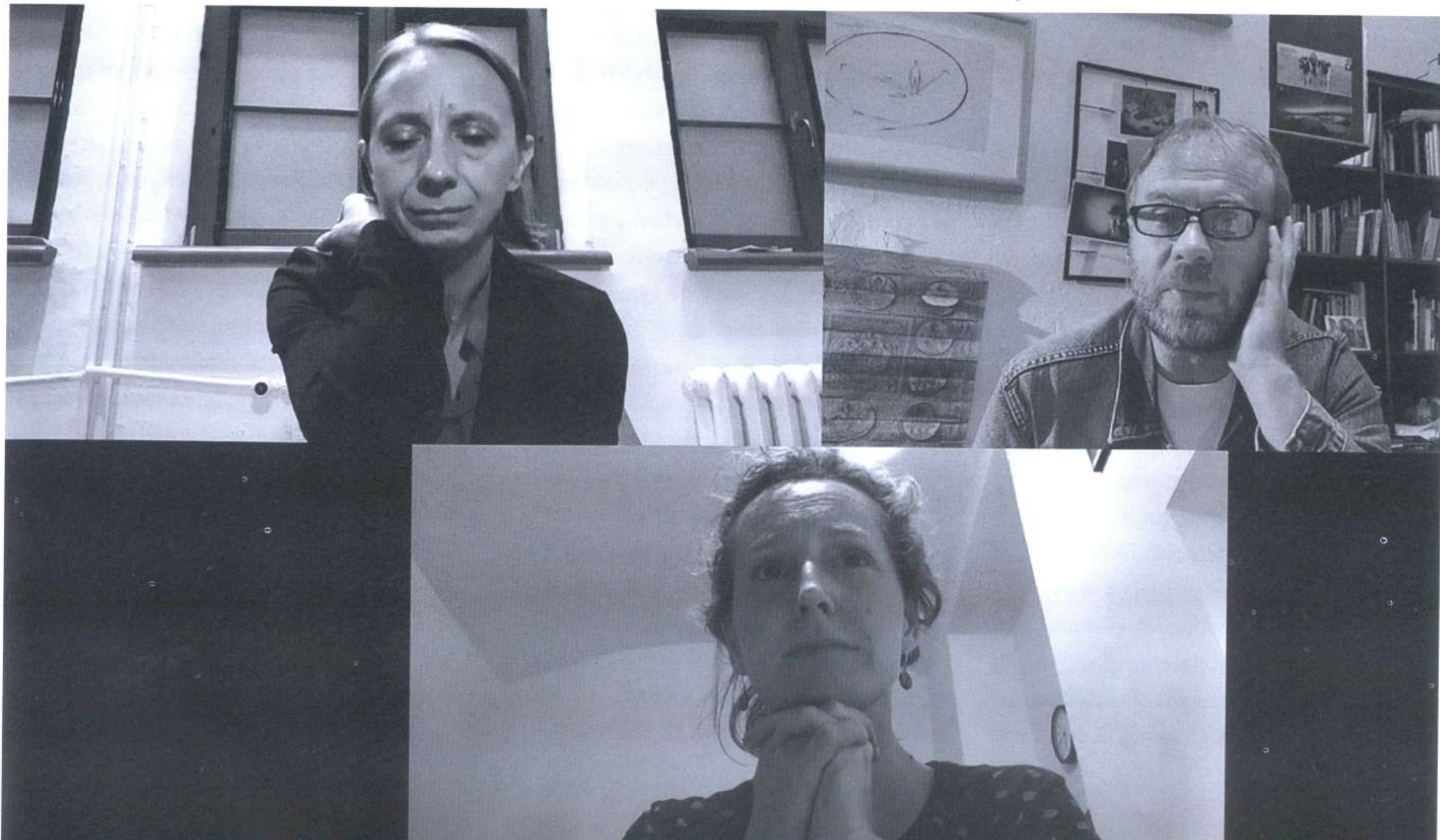
■ Najpierw, w roku 1999, po wielu przygodach docierają do Tbilisi, stolicy Gruzji. W sławnej katedrze Sioni podczas czterogodzinnej liturgii słyszą być może jeden z ostatnich występów chóru mieszanego, kobiet i mężczyzn. Doznają duchowego olśnienia. Przez kilka następnych dni Gruzini uczą ich podstaw archaicznych technik polifonicznych, w których trzeba śpiewać ćwierćtony. Zakochani w Gruzji, wracają tam potem wiele razy. Latem 2001 roku odwiedzają Kaukaz. W wysokogórskiej Swanetii Jarosław Fret i Kamila Klamut pierwszy raz słyszą zar, krótki lament pogrzebowy, niezwykle

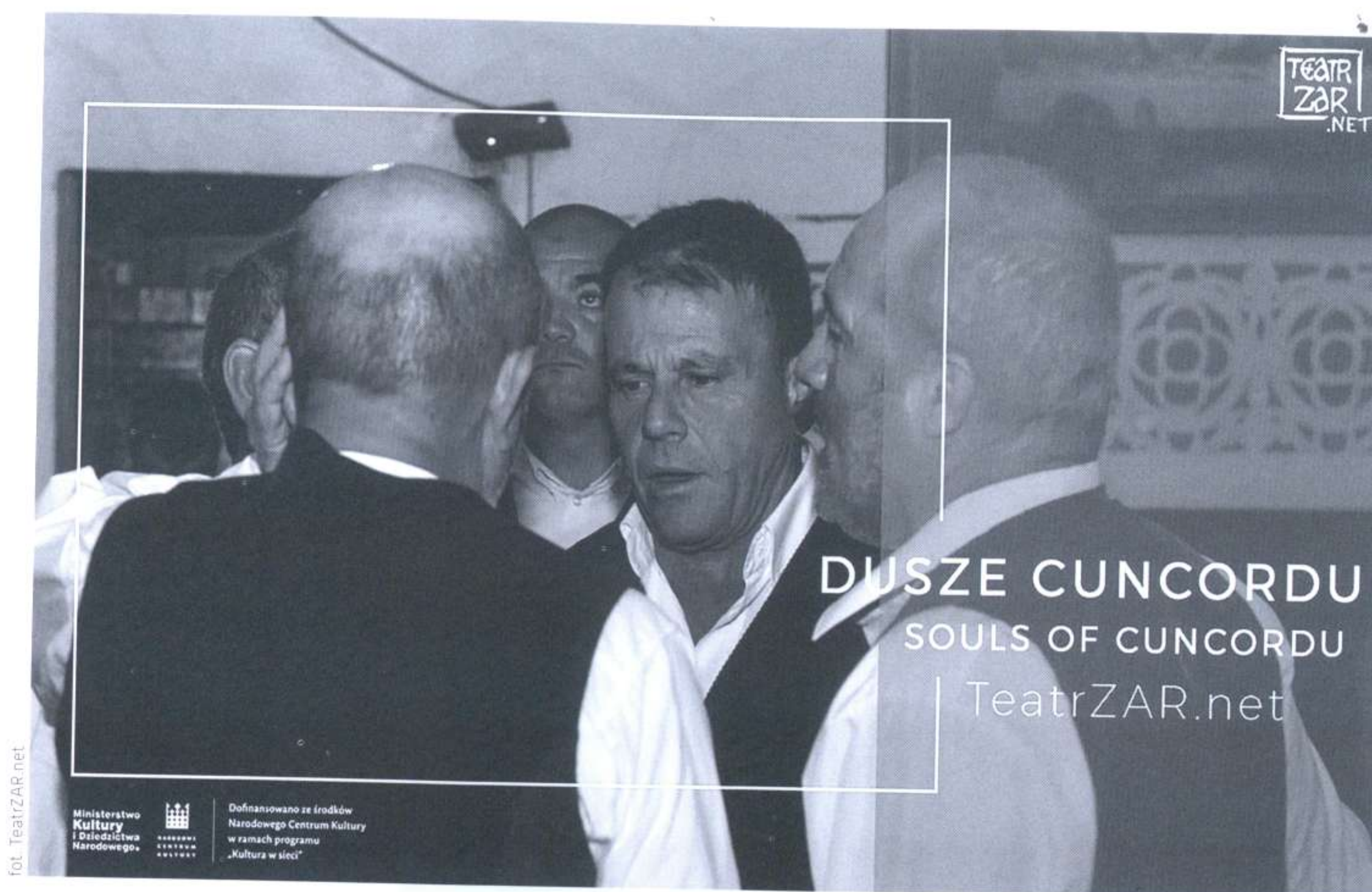
trudny do wykonania. Zachwyceni porywającą, wielogłosową formą tej pieśni, nazywają swój teatr ZAR. Po gruzińsku „zar” znaczy „dzwon”.

O tym wszystkim Fret i Klamut barwnie opowiadają na filmach nakręconych w ramach programu „Kultura w sieci”, a udostępnionych za darmo na platformie cyfrowej TeatrZAR.net. Dwa pierwsze odcinki cyklu „Źródła” poświęcone zostały opowieściom o początkach. Każdy odcinek wzbogacają unikalne nagrania. Do filmu o wyprawie na Kaukaz, zatytułowanego *Kolumna dźwięku*, dodano oryginalny zar. Po-

ruszające głosy gruzińskich górali zachowały moc nawet na nagraniu, mnie szybko wpadły w rodzaj zachwycenia. Trzeba tych pieśni koniecznie posłuchać. Dzisiaj nikt już tak nie śpiewa poza góralami z Kaukazu i performeraми Teatru ZAR. Z tych pieśni narodziła się nie tylko nazwa grupy, ale też ich pierwszy spektakl, *Ewangelie dzieciństwa*. Więcej o źródłach tego spektaklu Fret, Klamut i Ditte Berkeley opowiadają w innym filmie, udostępnionym w cyklu „Konteksty”. Platforma TeatrZAR.net prezentuje trzy dopełniające się serie filmów i zbiorów performatywnych do-

Od lewej: Kamila Klamut, Ditte Berkeley i Jarosław Fret w rozmowie o *Ewangeliach dzieciństwa*, „Konteksty” / „Transformacje”, TeatrZAR.net





fot. TeatrZAR.net

kumentów: „Źródła”, „Konteksty” i „Lekcje”. Czwarty cykl tworzą „Spektakle online”.

ZAR to teatr z misją. Artyści, ucząc się starożytnych technik wokalnych, ratują przed zagładą te jakże kruche tradycje kultury niematerialnej. Rdzenne śpiewy znikają bowiem ze świata jeszcze szybciej niż języki. Nauka dawnych technik wokalnych służy także weryfikacji ich performatywnej skuteczności. Podczas prób młodzi performerzy w żmudnej, klasztornej wręcz dyscyplinie godzinami powtarzają stare pieśni, żeby ujawnić ich transformacyjne działanie. Własne ciała służą im za swoiste laboratoria, głos staje się narzędziem przemiany. Wcielanie do spektakli teatralnych tak uwewnętrznionych, archaicznych pieśni to jedna z bardziej skutecznych form wyrażania szacunku do przeszłości, a zarazem świetny sposób na propagowanie wiedzy o mało znanych praktykach kulturowych. Pieśni z Kaukazu żyją nowym życiem poza naturalnym kontekstem. ZAR gra spektakle po całym świecie.

Wędrowki Jarosława Freta i jego przyjaciół na swój sposób kontynuują Teatr Źródeł, ostatni realizowany w Polsce projekt Jerzego Grotowskiego, bardziej antropologiczny niż teatralny. Grotowski testował transformacyjną jakość rytuałów w zmienionych okolicznościach kulturowych i przyrodniczych. Kapłanów z Indii czy Haiti przywoził do Polski i kazał im pracować w lasach pod Wrocławiem czy w Kruszynianach na Suwalszczyźnie. Nie wcielał jednak tych praktyk obrzędowych w dzieła artystyczne. Wszystko to działo się bowiem w okresie poteatralnym, kiedy Gro-

towski przeistoczył się – jak nieco uszczypliwie zauważyła Halina Filipowicz – w Gurtowskiego.

Członkowie Teatru ZAR wyruszyli we własne, bardzo osobiste wędrówki ku źródłom teatru i kultury. Szukali miejsc, w których wibruje wciąż archaiczny głos, śpiew, z którego mógł się kiedyś narodzić język. Jeśli nawet powtarzali wyprawy Gardzienic, to jednak ich cel był zgoła odmienny. Nie proponowali rdzennym kulturom dialogu czy wymiany, ale wsiąkali w te kultury, terminowali u lokalnych mistrzów, gubili własne tożsamości podczas wielogodzinnych nauk śpiewu, wzbogacali własne ciała o nowe możliwości techniczne.

Dziś członkowie Teatru ZAR dają osobne koncerty, ich wokalne kompetencje są wysokiej próby. Pobierali nauki nie tylko w Gruzji. Na Korsyce Jean Charles Adami, członek konfraterni Świętego Krzyża, uczył ich, że „pieśni rosną jak drzewa: od korzeni ku światłu”. Doświadczenie liturgii ciemności na Korsyce w roku 2006 zaowocowało powstaniem spektaklu *Cesarskie cięcie. Próby o samobójstwie*. W Mussomeli na Sycylii Fret i jego zespół uczyli się z kolei mało znanych technik lamentacji z użyciem rzadkiej formy polifonicznej i trudnych modulacji głosów. W Orosei na Sardynii zgłębiali tajemnice śpiewu cuncordu. Doświadczenia te wcielili potem w przedstawienie *Anhelli. Wołanie*. Także na Sardynii, w niewielkim miasteczku Cuglieri, poznali tylko tam praktykowane, unikalne techniki wokalne, które przetworzyli w spektakl *Medee. O przekraczaniu*. Szczegóły wy-

praw na italskie wyspy Fret przybliży w czterech rozmowach z Alessandrem Curtim, włoskim członkiem Teatru ZAR.

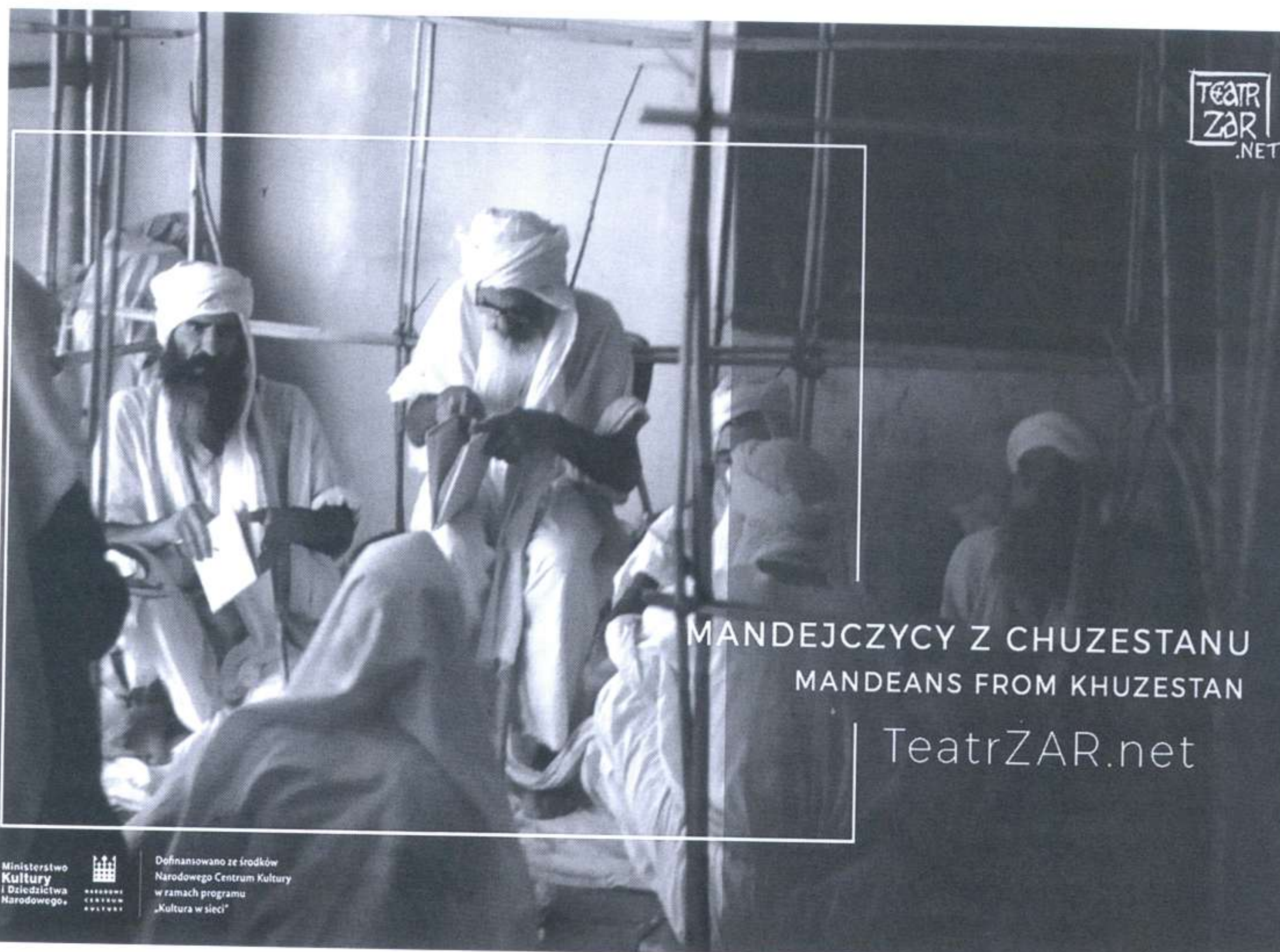
Ciekawym opowieściom towarzyszą linki do nagrań. W kilku przypadkach można też obejrzeć krótkie filmy z występów konfraterni. Znakomitym dodatkiem do cyklu źródłowego są „Konteksty”, a nade wszystko pięć rozmów Tomasza Wierzbickiego i Aleksandry Koteckiej z mistrzami, których ZAR napotkał na swej drodze.

Doktor Aram Kerovpjan, wielki znawca i nauczyciel ormiańskiej muzyki liturgicznej Akn, fascynująco opowiada

o niezwyklej tradycji chóralnej, w której każdy głos pełni funkcję solisty i jest w równym stopniu ważny. Kilka lat temu we Wrocławiu Kerovpjan dał wspaniały popis swoich wyjątkowych możliwości wokalnych, śpiewając lamentacje w spektaklu *Armine, Sister* (2013). Przedstawienie to upamiętniało ludobójstwo Ormian, a narodziło się podczas kolejnej wyprawy Teatru ZAR, tym razem do Turcji.

Wielka perska śpiewaczka Mahsa Vahdat znana jest na całym świecie, choć nie w ojczystym Iranie, gdzie od wybuchu rewolucji islamskiej w 1979 roku solowy śpiew kobiet jest zakazany. Niezwykle pouczające są próby Wierzbickiego wydobywania od nieeuropejskich śpiewaków definicji śpiewu modalnego, kluczowego dla ich technik wokalnych. Nikt nie potrafi dać jasnej odpowiedzi. Praktyka nie tylko poprzedza, ale wręcz kształtuje teorię. Dla Vahdat modalność to po prostu stan ducha... Performerka ożywia się jednak, kiedy mówi o śpiewie, o relacjach pomiędzy dźwiękiem centralnym i innymi dźwiękami, o płynnym charakterze tych relacji. Osobnym bonusem są oczywiście nagrania perskiej śpiewaczki.

Podobne problemy pojawiają się w rozmowie z Muratem İçlinalçą, mistrzem śpiewu ze Stambułu. İçlinalça, absolwent konserwatorium, wzbogaca jednak rozmowę pojęciami technicznymi. Wyjaśnia, czym jest bardzo mały interwał, zwany komat, a przede wszystkim – co znaczy makam, termin kluczowy w tradycyjnej muzyce arabskiej. To odpowiednik europejskiej skali, choć wzbogaconej ćwierćtonami, a nade wszystko poszerzonej o infor-



MANDEJCZYCY Z CHUZESTANU MANDEANS FROM KHUZESTAN

TeatrZAR.net

Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego



Dofinansowano ze środków Narodowego Centrum Kultury w ramach programu „Kultura w sieci”

macje na temat sposobu wykonania. Ćlinalca deklaruje znajomość trzydziestu ośmiu makamów. Bardzo zawile tłumaczy Aleksandrze Koteckiej, współprowadzącej rozmowę, czym te wszystkie makamy różnią się pomiędzy sobą. Potrafi je oczywiście zaśpiewać. Po raz kolejny praktyka okazuje się ważniejsza od teorii.

Śpiewaczka i perkusistka Selda Öztürk przed otwarciem doktoratu na Wydziale Muzykologii i Teorii Muzyki Uniwersytetu Technicznego w Stambule studiowała biologię molekularną i genetykę. Muzyki uczyła się od ojca, mistrza gry na bağlamie, instrumencie strunowym z progami w kształcie wałeczków. Öztürk pisze doktorat o muzyce uchodźczyń, kobiet, które uciekły do Turcji z Iraku i Syrii.

Niepokojące mikroodległości, czyli interwały mniejsze od półtonu, szczególnie wyraźnie słychać w pieśniach kurdyjskich dengbeszów. To śpiewacy opowieści. W archaicznej Grecji podobną funkcję pełnili aoidowie, wędrowni muzycy-improvizatorzy. Kulturowa rola takich performerów jest dziś w kurdyjskiej diasporze, jak niegdyś w Helladzie, fundamentalna. Pieśni zachowują przeszłość wierniej niż pismo. Kurdowie, szykanowani w Turcji, dzięki oralnym performansom trwają wciąż w swej odmiennej tożsamości. Opowiada o tym wszystkim Dengbesz Kazo, jeden z największych kontynuatorów tej tradycji. Jego głos wibruje z taką mocą, że słucha się tych porywających wokaliz całym ciałem.

Dźwięk wszystkich rozmów, poza fragmentem dodanym przez Mahsę Vahdat, został nagrany w innym czasie niż filmowy obraz, przypuszczalnie z powodów technicznych. Podczas wywiadu z Kerovpyanem on sam milczy i przegląda papiery w swoim paryskim mieszkaniu. Dialogi z Öztürk są ilustrowane krzątaniem się śpiewaczki po pokoju w Stambule, na krótko pojawia się nawet jej ojciec. Dengbesz Kazo rusza wprawdzie na ekranie wargami, ale w innym rytmie niż jego głos. A właściwie dwa głosy. Kazo mówi bowiem po turecku, co na angielski symultanicznie przekłada Kerovpyan.

Oderwanie dźwięku od obrazu staje się znakomitą metaforą odrębności Wschodu i Zachodu. Rozumienie przez Europejczyka muzyki ormiańskiej, kurdyjskiej czy gruzińskiej nigdy nie będzie pełne, zawsze zabraknie tej podstawowej intuicji, którą można wykształcić tylko poprzez żywe doświadczenie wyrastania od dziecka w unikalnym środowisku dźwiękowym w bezpośrednim kontakcie z mistrzami. Szlachetne i cenne wysiłki performerów z Teatru ZAR nigdy nie zastąpią nawiedzonych performansów rdzennych śpiewaków. Głos dengbesza Kazo wciąż żyje w moim ciele.

Cennym dodatkiem do rozmów jest film dokumentalny z chrztu mandejczyków w irańskim Chuzestanie. Tam właśnie z Gruzji i Armenii zawędrowali Jarosław Fret i Kamila Klamut po raz pierwszy w roku 1999. Mandejczycy to gnostycy, chrześcijańscy intelek-

tualiści. „Mand” w języku staroaramajskim znaczy „wiedza”, to samo co po grecku „gnosis” (γνῶσις) – „gnoza”. Na ziemi pomiędzy Eufratem i Tygrysem mandejczycy przybyli z doliny Jordanu na przełomie I i II wieku. Do dziś praktykują swoje chrzty w szyickim Iranie tak samo, jak to czynili w początkach chrześcijaństwa. Fret i Klamut w ciekawej rozmowie wyjaśniają, czym dla nich jest mandaizm i dla czego zdecydowali się zarejestrować chrzest.

„Konteksty” dopełnione zostały „Transformacjami”, czyli opowieściami członków Teatru ZAR o pracy nad przedstawieniami. Dzielą się też osobistymi refleksjami o doświadczeniach wyniesionych z grania spektakli w bardzo różnych miejscach świata, od kampusu Uniwersytetu Kalifornijskiego w Los Angeles po zrujnowany kościół w gruzowskim Belchite, miasta pomnika hiszpańskiej wojny domowej w roku 1937. Osobny dział poświęcono także, jak już wspomniałem, spektaklom online. Kiedy to piszę, dostępna jest rejestracja przedstawienia *Anhelli. Wołanie*.

Edukacyjna wartość platformy cyfrowej TeatrZAR.net jest nie do przecenienia. Artyści w bardzo przystępny sposób opowiadają o mało w Polsce znanych tradycjach performatywnych. Liczne przykłady muzyczne pomagają lepiej zrozumieć genezę spektakli Teatru ZAR. Teorie muzyczne w czterech „Lekcjach” bardzo przystępnie, choć może zbyt topornie, wyjaśnia jeden z aktorów, Tomasz Wierzbowski.

Jarosław Fret wymyślił własny sposób na teatr. Wsłuchuje się w archaiczne dźwięki, wciąż jeszcze wibrujące w śpiewach niewielkich społeczności, które żyją z dala od globalnej cywilizacji. Przepuszcza te głosy przez ciało własne i ciała swoich przyjaciół z Teatru ZAR, a energia źródeł tworzy potem ich spektakle. Ciała i głosy performerów nadają tej energii formę i treść niekoniecznie świadomie, jak w kultach opętania. Cyfrowa platforma umożliwia rzadki wgląd w proces powstawania unikalnych dzieł teatralnych, rodzonych z opętania głosem. Teatr to wyjątkowo trudna sztuka. Trzeba dużo umieć. ■