

MAGDALENA HASIUK  
*Instytut Sztuki PAN*

## PROWADZENI ŚWIATŁEM

*Pamięci Sotigui Kouyaté*

### OD PRASTARYCH OPOWIEŚCI DO WSPÓŁCZESNYCH KONFLIKTÓW

Peter Brook niekiedy powraca do swoich wcześniejszych spektakli. Nad ważnymi tematami pracuje etapami, zgłębia je i rozwija<sup>1</sup>, ale niezwykle rzadko powtórnie bierze na warsztat wyreżyserowany dramat czy opracowany temat. Do wyjątków należą *Hamlet* (1955, 1995) i *Burza* Szekspira (kolejne realizacje to lata: 1957, 1963, 1968 oraz 1990), a w ostatnim czasie także powieść Amadou Hampaté Bâ *Życie i nauczanie Tierno Bokara — mędrca z Bandiagary*. W 2004 roku premierę miało francuskojęzyczne przedstawienie *Tierno Bokar*, a blisko sześć lat później spektakl w języku angielskim — *11 and 12*. Choć obie realizacje zdecydowanie się różniły, operowały zbliżonymi środkami. Eksponowały rygorystycznie traktowaną prostotę, która za każdym razem służyła odkrywaniu pogłębionego obrazu życia, jego różnorodnych aspektów i związanych z nimi doświadczeń<sup>2</sup>. W obu wydobyta została także identyczna zasada

---

Adres do korespondencji: mahas@o2.pl

<sup>1</sup> Jego przekonanie jest bliskie tym cechującym wiele społeczności tradycyjnych na Bliskim i Środkowym Wschodzie, że rzeczy naprawdę wartościowe nigdy nie tracą swojej wartości i aktualności. Jeśli myśl lub idea jest rzeczywiście ważna, to rozwinię się i nabierze jeszcze większej wartości w miarę upływu czasu (por. Lefort 1995, s. 148–149).

<sup>2</sup> Według Brooka, teatr jest formą skoncentrowanego życia, jedną z dróg pozwalających odnaleźć naturę ograniczoną do esencji. „Teatr przekracza codzienność i zaprasza nas do doświadczania świata, który nie jest wyobrażony, ale bardziej intensywny” (Brook 1992, s. 164).

naczelna charakterystyczna dla teatru epickiego — stwarzanie rzeczywistości przedstawionej dokonywało się przez opowiadanie historii (por. Kornaś 2009, s. 301, 303). Odchodząc od obrazów współczesnego świata i ponownie odtworząc minione narracje (podobnie jak w przypadku *Mahabharaty*) reżyser konfrontował się z problemami aktualnej rzeczywistości (por. Pleśniarowicz 1996, s. 153). Odnajdywał w odległej historii jakości uniwersalne, jakby zapomniane, choć przywoływane w życiu społecznym ludzi Zachodu, nieobecne w ich rzeczywistym doświadczeniu. Podejmując afrykański temat Brook zastosował formę teatralną bliską tamtej kulturze. Podstawową funkcję w przedstawieniu sprawował narrator pełniący rolę pośrednika między osobami widowiska a publicznością. Warto podkreślić, że od kilku dekad to opowiadacz właśnie stanowi model Brookowskiego aktora. Z radością i wewnętrzną powagą przywołuje on wobec zebranych szczególną opowieść. W każdej chwili jest otwarty na zgromadzoną publiczność, by dzielić z nią wartość tekstu. Jednocześnie nigdy nie zapomina o wielkości mitu, który powołuje do życia. Jako świadek, a nie autor, wsłuchuje się w opowiadaną przez siebie historię, współistnieje z wyobrażonymi postaciami, nie tracąc kontaktu z widownią i z tym, co dzieje się na zewnątrz. Znajduje się jednocześnie w środku i poza wskrzeszaną opowieścią.

Brook „odkrył” opowiadacza na początku lat siedemdziesiątych, podczas podróży po Bliskim i Środkowym Wschodzie oraz w trakcie teatralnych poszukiwań w odległych afrykańskich wioskach. Szacunkiem obdarzył też ciemnoskórych aktorów, którzy począwszy od lat osiemdziesiątych regularnie zasilali jego zespół Théâtre des Bouffes du Nord. W spektaklu z 2004 roku rolę Tierno Bokara przygotowywał niezapomniany Sotigui Kouyaté, z pochodzenia Malijczyk — jeden z emblematycznych aktorów Brooka — porażający Bhiszma z *Mahabharaty*, magnetyzujący Prospero z (ostatniej) *Burzy*, zadziwiający Poloniusz w *Tragedii Hamleta*, pamiętny Edyp w wyreżyserowanym przez siebie przedstawieniu<sup>3</sup>. To „zapewne w dużej mierze dzięki niemu — pisał Tadeusz Kornaś (2009, s. 302) — spektakl zyskał taką a nie inną formę teatralną”. Dzięki niemu, ale także — dodajmy — dzięki sta-

---

<sup>3</sup> Aktor należał do rodu Kouyaté, który zajmuje w hierarchii Jeli najwyższą pozycję. Uważa się nawet, że Kouyaté to „jedyne, czyste ród Jeli” (Charry 2008, s. 228). Termin *Jeli*, stosowany zamiennie ze słowem *griot*, w języku maninka oznacza typ artystów sztuki muzycznej i werbalnej. To podzieleni na trzy specjalizacje instrumentalści i narratorzy historii, „pieśniarze, mówcy publiczni, historycy sztuki słowa, piewcy, pośrednicy, doradcy, kronikarze i rzeźbiarze wydarzeń przeszłych oraz teraźniejszych”, strażnicy słowa. „Przekazują [oni] historię polityczną i społeczną swego ludu w formie genealogii poszczególnych rodów, opowiadań, hymnów pochwalnych i przypowieści”. Choć większość Jeli miała styczność z nauką islamu, wiedza, którą zachowują w pamięci i przybliżają, z natury jest bardziej historyczna i polityczna niż religijna (Charry 2008, 215, 218). Zdarza się jednak, że w przekazywane historie wplatają przypowieści islamskie. Sami grioci twierdzą, że pochodzą od Surakata, towarzysza proroka Mahometa. Klany Jeli mają w swoich społecznościach szczególną pozycję oraz monopol na twórczość muzyczną i słowną. Grioci rozwijają wysokie kwalifikacje przez całe życie oraz przekazują kolejnym pokoleniom, w ściśle określonej grupie rodzin.

rej, skrupulatnie przekazywanej tradycji, którą Sotigui Kouyaté reprezentował.

Dla Brooka punkt wyjścia w pracy nad każdą sztuką stanowi niezrozumiałe, głębokie przecucie podobne do zapachu lub koloru. Reżyser jest przekonany, że dana sztuka powinna zostać wystawiona właśnie w tym czasie, dysponuje także aktorami, którzy pomagają mu zmaterializować wewnętrzną wizję. Zapewne podobne doznania towarzyszyły początkom pracy nad *Tierno Bokarem*, spektaklem poświęconym życiu i nauczaniu malijskiego mistrza sufickiego. I w tym przypadku Brook już na wstępie konfrontował się z bogactwem wielu źródeł<sup>4</sup>. Przede wszystkim odwoływał się do własnych doświadczeń reżyserkich. Nawiązywał do ważnych dla siebie tradycji: począwszy od teatru elżbietańskiego przez wizję „teatru na skrzyżowaniu kultur” i „afrykańskie poszukiwania cudownego” (por. Ziółkowski 2000, s. 195) po japoński esencjonalny minimalizm<sup>5</sup>. Obok powieści — świadectwa Hampaté Bâ<sup>6</sup> — mierzył się z tradycją suficką, nieobcą mu (nie tylko pod względem artystycznym) po *Spotkaniach z wybitnymi ludźmi* i *Konferencji ptaków* na podstawie poematu Farida Uddina Attara<sup>7</sup>. Jednakże podstawową, jak można przypuszczać, pozostawała inspiracja wniesiona przez zespół, a zwłaszcza przez aktora ucieleśniającego afrykańską tradycję oralną, wykonawcę, którego ciało zapewne było pamięcią starszą i bogatszą niż wielu innych.

Bazując na zebranych materiale i rozległej wiedzy Brook odnalazł się w precyzyjnym kontekście społecznym, co szczególnie istotne w przypadku dzieła teatralnego. Ponieważ „teatr istnieje, by poddawać w wątpliwość wszystkie przyjęte przekonania” (Brook 2005, b.n.s.), reżyser nowym spektaklem zaj-

<sup>4</sup> W niektórych środowiskach muzułmańskich rozpowszechniony był semiotyczny synkretyzm, nakazujący kreować zgodną całość z różnorodnych elementów, zamiast je sobie przeciwstawiać. Maulana Dżalaloddin Rumi, poeta suficki, spadkobierca wypracowanego w wielokulturowym środowisku etosu jednania, przez wiele lat związany był z Balchem i Chorasaniem. Geniusz tego miasta tkwił w umiejętności stworzenia wyjątkowego *modus vivendi* różnych religii i szkół myślenia, których korzenie, oprócz islamu, sięgały zoroastryzmu, buddyzmu, tradycji helleńskiej i manicheizmu. W przedstawieniu Brooka można odnaleźć ślady takiego synkretyzmu. Scena „odkrycie Qutuba” przypominała obraz z tradycji tybetańskiej. Z kolei przekazywanie w depozyt insygniów władzy Mistrza Czasu, ukazane obrazowo jako przesypanie piasku, mogło kojarzyć się z biblijnym wezwaniem „z prochu powstałeś i w proch się obrócisz”. Nawet najwyższa i najważniejsza funkcja (także duchowa) sprawowana na Ziemi okazuje się znikoma w boskiej perspektywie.

<sup>5</sup> Inspiracje te znalazły swoje echo w przedstawieniu. Tadeusz Kornaś (2009, s. 301) pisał, że afrykański koloryt w nieuchwytny sposób łączył się z japońskim zgeometryzowanym uporządkowaniem.

<sup>6</sup> Reżyser niezwykle ceni twórczość Amadou Hampaté Bâ, nazywa go „wielkim autorem fulani” (Por. *Tierno Bokar*. Program spektaklu prezentowanego na zaproszenie Ośrodka Grotowskiego w dniach 8–13 marca 2005) oraz „wielkim afrykańskim pisarzem” (Por. 11 and 12. Program spektaklu prezentowanego we Wrocławiu w dniach 16–17 oraz 19–23 stycznia 2010).

<sup>7</sup> Już kolejny raz nawiązania sufickie łączyły się w twórczości Brooka z Afryką. Po raz pierwszy miało to miejsce podczas wspomnianej podróży na Czarny Łąd na przełomie roku 1972 i 1973, podczas której aktorzy Międzynarodowego Centrum Poszukiwań Teatralnych (CIRT) wykorzystywali wybrane wątki z poematu Attara w trakcie improwizacji w odwiedzanych wioskach.

mował stanowisko wobec aktualnej sytuacji na świecie (w roku 2004), postrzeganej zarówno w skali indywidualnej, jak i społecznej, co następująco ujął w słowa Tierno Bokara przywołane we wprowadzeniu do przedstawienia:

„Jedynym istotnym dla mnie zmaganiem jest to wymierzone w nasze własne słabości. Ta walka nie ma niestety nic wspólnego z wojną, którą tak wielu synów Adama prowadzi w imię Boga, którego — jak głoszą — kochają głęboko, ale którego kochają źle, ponieważ niszczą część Jego stworzenia” (wypowiedź Bokara, w: Brook 2005, b.n.s.).

Zwracał uwagę na „siłę przemocy i prawdziwą naturę tolerancji” w życiu każdego człowieka (w tym widzów swojego przedstawienia), a jednocześnie reagował na działania zbrojne prowadzone przez Amerykanów i ich aliantów na obszarze Środkowego Wschodu oraz cyniczną ofensywę skierowaną przeciwko wartościom islamu.

Kiedy po sześciu latach powrócił do nauczania „skromnego i niezwykłego” mistrza sufickiego, sytuacja zewnętrzna uległa przeobrażeniu. „Zmieniło się wszystko. Warunki polityczne, moja sytuacja osobista, perspektywa, z jakiej patrzę na tekst” — zwierzył się w jednym z wywiadów (Brook 2010, s. 20). Zmienić musiała się zatem i odpowiedź reżysera. Tym bardziej że pracował z całkowicie odnowionym zespołem aktorskim. Co znaczące, główne role: Tierno Bokara i Szeryfa Hamallaha, Brook powierzył wykonawcom z Izraela i Palestyny — Makramowi J. Khoury’emu i Khalifie Natourowi. Taka obsada była dla niego tak ważna, że na Khoury’ego, zaangażowanego do filmu Stevena Spielberga, z realizacją czekał wiele miesięcy *11 and 12*. Piątka pozostałych aktorów i muzyk, pochodzący z czterech kontynentów<sup>8</sup>, tworzyli barwny i — tak jak w teatrze elżbietańskim — w całości męski ensemble. Kolejna zmiana dotycząca tytułu przedstawienia sygnalizowała odmienną problematyzację wydarzeń. W nowym spektaklu twórcom nie chodziło już o to, aby koncentrować się na jakiejś wybitnej osobowości, mistrzu, nauczycielu, ale by zająć się naturą konfliktów międzyludzkich. W jego centrum znalazł się dylemat teologiczny. Czy przekazywaną z pokolenia na pokolenie modlitwę należy odmawiać zgodnie z tradycyjną regułą 11 czy też 12 razy — jak stało się przypadkiem, z zakłopotania w stosunkowo młodej i żarliwej, od niedawna zislamizowanej wspólnocie w Mali. Brook ukazał, w jaki sposób liczby, które na poziomie czysto teologicznym i symbolicznym mają głębokie, ukryte znaczenie, przed niespełną stu laty „stopniowo przemieniały się w ciało i krew, prowadząc do sporów, przemocy i masakr” (Brook 2010b, b.n.s.). Paradoks i zarazem wyjątkowość objawiły się w tym, że reżyser tworząc przedstawienie o rujnującej wszelką jedność nienawiści, zrobił jeden z najbardziej ludzkich, a jednocześnie najbardziej wzniosłych spektakli o rzeczywistej sile tolerancji zrodzonej z otwartości i dialogu.

<sup>8</sup> Z Europy pochodzili: Tunji Lucas, Maximilien Seweryn i César Sarachu; z Azji — Toshi Tsuchitani; z Afryki — Abdou Ouologuem; z Ameryki Północnej — Jared McNeill.

Główny zarys fabuły w obu przedstawieniach był zbliżony, ale w wersji z 2010 roku została ona wyraźnie rozszerzona o sceny z życia Szeryfa Hamallaha (Qutuba<sup>9</sup>, Mistrza Czasu, związanego z bractwem Tidżanija), o migawkowe ujęcia wprowadzające w temat oraz o sekwencje „obyczajowe”, często zabarwione komicznie. Dzięki takim zabiegom całkowicie zmieniła się struktura nowego spektaklu, jego rytm i nastrój. Dwie linearne, do pewnego stopnia dwutorowo przebiegające quasi-hagiografie łączyły się w uniwersalną ewangeliczną przypowieść o wartości ofiary niewinnej, obdarzonej szczególnymi przymiotami jednostki, ofiary jako jedynej siły, zdolnej zatrzymać nienawiść i przemienić rzeczywistość.

Ramę i szkielet spektaklu, jak już wspomniano, stanowił proces opowiadania. Narrator pełnił podwójną rolę: obiektywnego opowiadacza, wprowadzającego w świat przedstawiony, przygotowującego słuchaczy i przekazującego im informacje niezbędne do zrozumienia prezentowanych scen, oraz bohatera Amadou Hampaté Bâ — przez jego doświadczenia widzowie postrzegali pewne wydarzenia. Przejścia między dwiema rolami Narratora kształtowały podstawowy rodzaj montażu wykorzystanego w przedstawieniu. Niekiedy Narrator na pewien czas całkowicie wycofywał się z jakiegokolwiek funkcji i wówczas zmieniające się światło i muzyka kształtowały przejścia między poszczególnymi obrazami. W drugim przypadku sceny nie łączyły się na zasadzie porządku przyczynowo-skutkowego, ale swobodnych asocjacji i kontrastów. Niekiedy nakładały się na siebie jak fotografie w egzotycznym albumie, połączone głównym tematem. Takie zestawienie różnych technik komponowania opowieści nie tylko uatrakcyjniało prezentowaną historię, utrzymywało uwagę widzów, ale także nawiązywało do bogactwa rzeczywistości, którego nie sposób ogarnąć jedynie z indywidualnych punktów widzenia, lecz możliwe jest to dopiero dzięki ich syntezie. Szczególnego rodzaju montaż odbywał się także na poziomie każdej postaci. Reżyser uzyskał to poprzez obsadzenie wykonawców w kilku komplementarnych rolach. Uduchowienie i skupienie na innej rzeczywistości Khalify Natoura jako Hamallaha zamieniły się w wulgarność i okrutne zachowanie Komendanta „Jaja Boga”. Z kolei w istic szekspirowskiej finałowej sekwencji aktor wystąpił w roli dozorca cementarnego Matrona. W stroju „przeciętnego Francuza” był bardziej prywatny, ale i nieco uduchowiony. Jawił się jako rozmówca umarłych, strażnik grobu, a jednocześnie inny obraz Mistrza. Z kolei zjawiskowy, tajemniczy Abdou Ouologuem z Mali (z dredami do kolan) jako Szejk ukazywał skupienie duchownego, jako mąż kokieteryjną łagodność, a jako duch jeziora grozę. Jared McNeill w większość ról wprowadzał łagodność i śmiech, największy w roli żołnierza. Najciekawszy był natomiast jako kobieta

---

<sup>9</sup> Qutub (lub Kolumna) to jeden z czterech najwyższej rangi Mistrzów Sufich, którzy reprezentują cztery części kuli ziemskiej. Zgodnie z przekonaniem Sufich czterech Qutubowie i podlegających im czterdziestu Abdali są odpowiedzialni za procesy ewolucyjne Ziemi (por. Lefort 1995, s. 40–41).

z imbrykiem, gdy za pomocą skrótowego gestu ukazał zakłopotanie i złość żony Mamadou Salima.

Szczególnie istotne w *11 and 12*, podobnie jak w przypadku innego rodzaju przykładów literatury ustnej, było wyznaczenie granicy tekstu (por. Dobrzyńska 1978, s. 101–102). W pierwszej zapowiedzi Narratora: „Spójrz. Widzisz to ziarno? To paciorek różańca”, choć żadne określenie gatunkowe nie pojawiało się *explicite*, jak dzieje się to zazwyczaj, opowiadający zapewniał sobie uwagę słuchaczy i zmuszał ich od pierwszej chwili do zajęcia aktywnej postawy nie tyle wobec przekazywanych informacji, ile wobec postrzeganej rzeczywistości. Uwagę odbiorców koncentrował na znaczeniu i funkcji wzroku (o czym nieco później). O ile w opowieściach ustnych zazwyczaj eksponuje się zmysł słuchu, używając zapowiedzi w stylu „Powiem ci pewną historię...”, w przypadku sztuki teatru, złożonej z obrazów, zogniskowanie uwagi widza objęło inny obszar. Drugi człon wstępnej wypowiedzi Narratora wprowadzał także w temat przedstawienia. Określenie „paciorek różańca” niezwykle trafnie przywoływało istotną dla wielu prac Brooka ideę delimitacji kultury (por. Pleśniarowicz 1996, s. 160). Widzowie początkowo nie dostawali bowiem żadnych wskazówek, do jakiej precyzyjnej tradycji religijnej ani nawet do jakiego kręgu kulturowego w swej opowieści nawiąże Narrator. Wiadomo było jedynie, że odwoła się do sfery praktyk duchowych i tematyki związanej z *sacrum*.

Szczególnie wyraziste zasygnalizowanie początku i końca charakteryzujące komunikację oralną i tym razem służyło niezbędnemu wyodrębnieniu określonych całości. To one, wydzielając zakres komunikatu, umożliwiły jego spójne zrozumienie (Dobrzyńska 1978, s. 109). Jeżeli jednak zdania inicjalne *11 and 12* miały pewne cechy dystynktywne tekstu mówionego, to w zakończeniu spektaklu brakowało narratorskich podziękowań za uwagę i zwrotów w rodzaju: „Nie powiem nic więcej”, „Opowiedziałem to, żebyś zrozumiał/zrobił...”. Badająca tekst mówiony Teresa Dobrzyńska zwróciła uwagę, że jeżeli brakuje w wypowiedzi wyżej wymienionych sformułowań, to określenie formalnej postaci zdań finalnych pozostaje poza zasięgiem narzędzi badawczych. Jednakże pewne właściwości końca tekstu dadzą się uchwycić w płaszczyźnie znaczeniowej. Dlatego też „koniec tekstu [...] ma niezwykle doniosłą funkcję w kształtowaniu całościowego znaczenia tekstu, rzutuje na obraz świata przedstawionego lub sumaryczny sens komunikowany w wypowiedzi mówionej” (Dobrzyńska 1978, s. 118). W takiej perspektywie jednym z kluczy do spektaklu Brooka byłaby ostatnia wypowiedź dozorczy cmentarnego Matrona:

„Słyszałem, że chcą przenieść ciało do Afryki. Wtedy, rozumie pan, nie będę już widywał nikogo, tym bardziej Afrykanów... Cmentarz będzie wtedy tak pusty, tak smutny...”

W takiej perspektywie, tak jak śmierć Tierno Bokara potrafiła pojednać zwaśnione rody w Afryce, tak ofiara Hamallaha zdolna była odmienić serca rodaków jego prześladowców. Miejsce spoczynku Qutuba wyznaczyło przestrzeń

międzyludzkich spotkań, szacunku, wymiany. Odwiedzających je paradoksalnie obdarzało rodzajem radości i życiodajną mocą.

Spektakl *11 and 12* nie przestając być prostą, uroczystą historią o niezwykłych ludziach — jak pisał o *Tierno Bokarze* Kornaś (por 2009, s. 308) — stawał się przykładem współczesnego przedstawienia elżbietańskiego. Scena przeniknięta metafizyką (bezpośrednio wpisaną w temat bractwa sufich) mieściła w sobie bogactwo (afrykańskiego) placu publicznego. Łączyła *sacrum* i *profanum*, tragizm, komizm i ironię, prywatne ze społecznym, intymne z ogólnym, codzienne z magicznym.

Perspektywa indywidualna, społeczna i transcendentálna splatały się zarówno na poziomie poszczególnych scen, jak i całego przedstawienia. Jeszcze silniej niż w *Tierno Bokarze*, wyeksponowany został związek sceny z widownią. Dodatkowo elżbietańskość *11 and 12* z całą siłą objawiała się w pewnym, wyjątkowym podobieństwie. Teatr elżbietański bezpośrednio odsyłał do platońskiej wizji podwójnej natury rzeczywistości, w której widzialne odbija niewidzialne, a mikrokosmos makrokosmos (Brook 1997, s. 95). Jeden z najważniejszych kluczy do przedstawienia z 2010 roku stanowił efekt lustrzanego odbicia<sup>10</sup> wpisany w konstrukcję przestrzeni, w symetrię obrazów i powracających motywów; wyeksponowany w sposób szczególny w postaciach głównych protagonistów, jakby „przeglądających się” w sobie nawzajem. Dodatkowo efekt odbicia zakładał obecność źródła, bez którego nie mógłby zaistnieć lub przynajmniej nie zostałby dostrzeżony. Było nim światło<sup>11</sup>.

#### HIENA I MOTYL

Zasada podwójności wpisana w strukturę przedstawienia dostrzegalna była w powtarzanej symetrii obrazów ukazujących rozwój duchowy jednostek (kolejne spotkania Amadou z Bokarem), ostracyzm społeczny i niezmienną postawę władz (Hamallah przed gubernatorem Terrasson de Fougèressem i przed generałem Boissonem), narastającą agresję i nienawiść niszczącą społeczność suficką<sup>12</sup> (scena dziecięcej zabawy z początku spektaklu przeistaczała

<sup>10</sup> Dzięki zastosowaniu lustrzanego odbicia, jak również: echa, dubletu, paraleli, korespondencji, pary, dwa różne wydarzenia mogą być postrzegane jako podobne. Z zastosowania w utworze literackim takich zabiegów zaczyna wyłaniać się pewien wzór. Niezależnie od tego, czy słuszna jest teza, że podstawy operacji umysłu ludzkiego z natury są binarne. Na przykład greccy tragicy często tworzyli pary podobnych scen, by wydobyć różnice między nimi. Choć podobieństwa tkwiły zasadniczo w kontekstualnym lub werbalnym paralelizmie, najczęściej jednak efekt lustra osiągnąć był w wymiarze wizualnym; podwójna prezentacja na scenie tego samego obrazu wzmocniała skojarzenia, a wynikała z oszczędności formy (por. Taplin 2004, s. 199).

<sup>11</sup> *Światło* — to tytuł poświęconego *Tierno Bokarowi* tekstu Tadeusza Kornasia (2009, s. 301–308).

<sup>12</sup> „Pod skórą” przedstawienia pulsował temat wojny domowej. Amadou w rozmowie z *Tierno Bokarem* mówił o tym wprost: „U źródła tego konfliktu jest nie tylko osoba Szeryfa Hamallaha. To my sami, nasza rodzina, nasze klany”.

się w obraz bratobójczej rzezi, odległe opowieści o torturach stawały się rzeczywistością). Niemal całe przedstawienie rozgrywało się między dwiema opowieściami<sup>13</sup>: historią o hienie przytaczaną przez Cherifa Hamallaha w odpowiedzi na szykany gubernatora Terrasson de Fougèresa i znaną opowieścią suficką o trzech motylach, którą Tierno Bokar zegnał się ze światem. Te narracje wplecione w główne dzieje pełniące funkcję opowieści w opowieści zyskiwały szczególną moc i ujawniały swoją rolę jako lustra.

Przypowieść o wygłodzonej hienie, która pożerała własne młode, biorąc je za jagnięta, doskonale charakteryzowała postawę kolonizacyjną Francuzów wobec społeczności malijskiej. Hiena<sup>14</sup>, zwierzę padlinożerne i nocne, ma w Afryce znaczenie symboliczne podwójnie ambiwalentne. Szczególna siła jej szczęk zdolnych zmiażdżyć najtwardsze kości to alegoria poznania i wiedzy, ale ponieważ dotyczą one jedynie tego, co czysto materialne, stają się ciężarem, wulgarnością, naiwnością, tchórzostwem wobec Mądrości i Poznania transcendentalnego Boga (Chevalier, Gheerbrant 1992, s. 515). Hamallah poprzez opowieść ujawniał rzeczywiste intencje kierujące działaniami gubernatora i bronił siebie oraz swoich uczniów przed niesprawiedliwymi atakami. Opowieść świadczyła o wyostrej świadomości własnej sytuacji społecznej i pozycji własnego ludu, charakteryzującej mistrza-kontemplatora, człowieka wiary, zdawałoby się, „odciętego” od problemów tego świata. Z kolei historia opowiadana przez Tierno Bokara przybliżała metafizyczny wymiar indywidualnego doświadczenia. W obrazie trzech motyli i zapalanej świecy ukazywała odmienne postawy jednostek wobec prawdy boskiego poznania. Podczas gdy pierwszy motyl obserwował płomień z oddali, drugi nieznacznie zbliżył się do niego, trzeci „upojony miłością” rzucił się weń i spłonął. „Tak, ten zrozumiał... ale on jest jedynym, który wie. Ot i cała historia” — kończył opowieść Tierno. Motyl, w doświadczeniu potocznym często kojarzony z tym, co nietrwale i ulotne, w wymiarze symbolicznym wiąże się z odrodzeniem i zmartwychwstaniem. Poprzez ko-

<sup>13</sup> W społeczeństwach o tradycji oralnej miejsce opowieści jest uprzywilejowane. Opowieści edukują jednostki, ukazują im to, co je przerasta, co znajduje się poza nimi (tak w wymiarze społecznym, jak i w innych). Za pośrednictwem opowieści komunikacja między nadawcą a odbiorcą staje się wymianą między tradycją i aktualnymi sytuacjami. Dzięki opowieści jednostka porozumiewa się z całym społeczeństwem, z samą tradycją. Tak rozumiana opowieść staje się dialogiem z prawdą uznaną przez grupę, do której należą opowiadający i słuchacze.

Każda myśl oraz obraz w umyśle odnoszą nową sytuację do znanej, ale dzięki opowieściom każdy człowiek (jednostka) zyskuje poręczenie tradycji i grupy społecznej jako rodzaj nieomyślnej gwarancji. Nadawca i odbiorca opowieści jawią się jako „aktualizatorzy” tradycji, a grupa jako całość jako jej depozytariusz. Każda jednostka posiada jedynie kilka fragmentów tradycji, przywołując je w nowych sytuacjach pozwala tradycji żyć i być aktualną, łączyć się z rzeczywistością, by czynić ją bardziej zrozumiałą i ludzką. Stała obecność tradycji pozwala jednostkom przekroczyć niepokój izolacji. Nawet jeśli słuchacz nie odpowiada (w przeciwieństwie do codziennej rozmowy), obecne w opowieści przesłanie wzmacnia i scala społeczeństwo (por. Cauvin 1980, s. 43–45, 47).

<sup>14</sup> Hiena to zwierzę powracające w przysłowia ludów zamieszkujących Mali. Z badań Jeana Cauvina (1980, s. 33) wynika, że jedno na dziewięćdziesiąt przysłów traktuje o hienie.



lorystykę i drgający ruch skrzydeł przywołuje obraz płomienia. Stanowi symbol duszy i witalnego oddechu wydobywającego się z ust konającego. Na freskach w Pompejach mała uskrzydłona dziewczynka reprezentowała Psyche (Chevalier, Gheerbrant 1992, s. 728–729). Stojący na pustej scenie, na wprost publiczności, lekko przygarbiony, z trudem opierający się na ugiętych, jakby zniekształconych przez starość, nogach Makram J. Khoury mówił prosto, bezpośrednio do widzów. Moment opowieści jawił się jako uroczysty i podniosły. Asceza zastosowanych środków aktorskich obrazowała konieczność ostatecznego ogołocenia, porzucenia wszystkiego, co dotychczas znane, by osiągnąć inny wymiar istnienia<sup>15</sup>. Kilka sekwencji wcześniej Tierno pouczał Amadou:

„Wiedz, że w tym życiu, czy weźmiesz czegoś jeno trochę, czy też pełnymi garściami czerpał będziesz, kiedyś ostatecznie wszystko to z rąk wypuścisz! To życie nazywa się «wypuszczaniem»”!

Dzięki opowieści i poprzez nią Tierno u kresu życia zanurzał się w doświadczeniu prawdy boskiego poznania. Sam stawał się trzecim motylem, który leciał prosto, by spłonąć w ogniu miłości (do Boga, ale także zdolnej połączyć aktora i widza). Opowieść przybliżała doświadczenie. Opisywała drogę do niego, ale ono samo pozostawało niedyskursywne, jak tajemnica, wobec której można tylko trwać w powadze i milczeniu. Siła tego doznania całkowicie i nieodwracalnie przemieniała bowiem na wszystkich poziomach formę doświadczającego podmiotu. Dzięki tej cesze opowieść o doświadczeniu prawdy zapowiadała śmierć i przygotowywała na nią.

## W GŁĘBI

Projektując przestrzeń *11 and 12 Brook* nawiązywał do horyzontalnej sceny panoramicznej. W przedstawieniu można było wyróżnić odrębne (do pewnego stopnia) obszary, jakby pasy-wstęgi, przysługujące kolejnym wykonawcom. Lewą stronę zajmował Narrator. Niekiedy opuszczał ją, towarzysząc jak cień lub świadek akcji rozgrywającej się w centrum sceny. Od czasu do czasu wcielał się także w rolę Amadou — kolejno chłopca, młodzieńca i mężczyzny. Na środku pojawiali się aktorzy, w różnych ustawieniach i konfiguracjach, niewielkie obrazki przeplatały się ze scenami zbiorowymi. Prawa strona należała do muzyka i jego instrumentów. Toshi Tsuchitori, współpracujący z Brookiem od *Mahabharaty*, z kawałków muzyki z różnych kontynentów „zmaisterkował”

<sup>15</sup> Wiele lat wcześniej opowieść o trzech motylach znalazła się w finale *Konferencji ptaków*. Wówczas wprowadzone przez Brooka środki aktorskie były mniej ostateczne, a wpisana w historię potrzeba ogołocenia (także reżysera i wykonawców) nie tak radykalna jak trzydzieści lat później. W przedstawieniu z 1979 roku Mistrz Cieni snując opowieść posługiwał się trzema papierowymi figurkami na patykach i świecą. Brook tworząc teatr, który ogarnia wszystkie poziomy rzeczywistości i ujmuje pełnię ludzkiego doświadczenia, potrzebował jeszcze „małych” rzeczy i prostych obrazów. W 2010 roku elementy te stały się zbędne. Pozostali tylko aktor i widz, połączeni elektryzującą relacją.

zadziwiająco bogatą, afrykańsko brzmiącą całość. Wertykalny kierunek scenografii nadawały trzy wysokie pnie, egzotyczne drzewa przypominające proce skierowane ku górze lub wyrąbane siekierą w pniach drabiny — wariacja na temat drzewa kosmicznego, po którym można się wspinać krok po kroku w górę. Trzy drzewa odpowiadały trzem prawdom z nauczania Tierno Bokara, a jednocześnie nasuwały inne skojarzenie — z Golgotą.

Brook wykorzystał wybrane elementy przestrzeni wyróżnione przez Georgesu Banu<sup>16</sup>, ale umieścił je w nowej, całkowicie własnej ramie. I podczas gdy scena *à l'italienne* eksponuje wymiar wertykalny, a scena kabuki horyzontalny, Brook w *11 and 12* wydobył i w szczególny sposób zaakcentował trzeci wymiar przestrzeni — jej głębię<sup>17</sup>. Ukształtował ją, umieszczając jeden za drugim, na podłodze przypruszonej delikatnym piaskiem, dwa gigantyczne dywany<sup>18</sup>. Takie ustawienie jeszcze przed rozpoczęciem przedstawienia sugerowało, że część scen rozegra się w oddali. Reżyser podkreślał w ten sposób, że aby odkryć właściwy wymiar pewnych wydarzeń, trzeba popatrzeć na nie z dystansem. Niemal naturalistyczny obraz człowieka konającego w bliskości widzów przerażał, agonia Tierno Bokara dokonująca się z tyłu jawiła się jako zwieńczenie i ukoronowanie życia, wprowadzające wzniosłość i spokój. Jednocześnie wspo-

---

<sup>16</sup> Georges Banu zestawiając scenę *à l'italienne* ze sceną kabuki odwołał się do terminów: wertykalność i horyzontalność. Tę pierwszą, charakterystyczną dla sceny zachodniej, określił jako „terytorium Boga ukrytego”. Miejsce teatralne jawi się w nim jako widzialne i czytelne uprzedstrzennienie świata duchowego. Z kolei horyzontalna scena kabuki otwiera się na świat i rezygnuje z dualnego podziału (bycia tu i tam — ponad tym). Odrzuca zarówno dozór nad światem, jak i jego obserwację z zewnątrz. W tym teatrze nie osądza się realności, lecz przyjmuje się ją w jej integralności. Nieobecność boskiego osądu sprawia, że ocena świata może być tylko czynem ludzkim opartym na kodeksie etycznym uznany społecznie. Przeciwwstawienie wertykalności i horyzontalności odpowiadałoby, według Banu, opozycji sześcianu i kuli, sformułowanej przez Étienne'a Souriau. Podczas gdy sześcian i jego wertykalność skupiają spojrzenie, odsyłają do niewidocznej, wykraczającej poza ów sześcian, mającej odmienną naturę przestrzeni, scena panoramiczna i jej horyzontalność zapraszają do odkrywania świata, w którym różnorodne plany współistnieją, losy się krzyżują, a spojrzenie swobodnie wędruje. Centrum sześcianu stanowi istota ludzka obserwowana przez boskie oko. Obszar sceny kabuki przeciwnie — relatywizuje obecność człowieka, umieszczając go na tym samym poziomie co góry i wody, drzewa i skały. Włącza człowieka w świat, a nie go z niego wycofuje. „Antropomorfizmowi sześcianu horyzontalność panoramiczna przeciwstawia animizm, dualności wielość” (Banu 1993, s. 43). Nie ma boskiego zbawienia ani centrum. Scena kabuki czy bunraku odmawia wartościowania, ale nie podziału. Przestrzeń nie zostaje uporządkowana jak w przypadku sceny zachodniej w odwołaniu do trzech terminów: góra, prawo, środek, ale zorganizowana w taki sposób, by połączyć trzech interpretatorów: recytatora, aktora i akompaniatora (Banu 1993, s. 42–44).

<sup>17</sup> W japońskiej sztuce projektowania ogrodów poziom wiąże się z ziemią, pion z niebem, a skos z człowiekiem. Płaszczyzna pozioma odbierana jest jako sugerująca spokój i wyciszenie, pionowa obrazuje nagromadzenie napięcia, a przekątna wprowadza dynamizm (por. Slawson 2001, s. 244–245). W sufizmie jedność nieba i ziemi odnaleźć można w geście rozłożonych rąk (Smurzyński 2008, s. XLII).

<sup>18</sup> Brook odkrył dywan jako podstawowy element scenografii podczas afrykańskich podróży na początku lat siedemdziesiątych. Od tego czasu stosował go wielokrotnie w różnej formie (poza tkaniną także ziemia czy piasek) w swoich przedstawieniach.

mniany układ czynił z oddalonego dywanu rodzaj sceny wewnętrznej. Stawał się przez to dalekim (możliwe, że niezamierzonym) nawiązaniem do teatru elżbietańskiego (z przestrzenią podzieloną w poziomie na proscenium i wnętrze). Jednak podczas gdy scena wewnętrzna teatru szekspirowskiego najczęściej zarezerwowana była dla intymnych, obyczajowych wydarzeń rozgrywających się w domowym zaciszu, na oddalonym dywanie spełniały się najważniejsze etapy życia Tierno Bokara. Scena wewnętrzna objawiała zdarzenia kształtujące przemianę sufickiego mistrza, decydujące o jego rozwoju. W przedstawieniu traktującym o naturze międzyludzkich konfliktów<sup>19</sup>, o walce wewnętrznej człowieka, o siłach drzemiących w jego sercu w oddalonej, poniekąd ukrytej w głębi przestrzeni ukazywały się kluczowe działania, mające sprawczą moc kształtowania jednostki i przemiany świata.

W drugim planie w finale umierał mistrz Amadou Hampaté Bâ, a jego śmierć przywracała jedność zwaśnionej wspólnoty, ale wcześniej dochodziło tam do kulminacyjnego w spektaklu spotkania Tierno Bokara praktykującego modlitwę 12 paciorków z Szeryfem Hamallahem mistrzem 11 pereł. Jak zauważył Jacques Lacan w *Etyce psychoanalizy*, w prawie wszystkich językach szczęście pojmowane jest jako spotkanie (por. Bielik-Robson 2004, s. 21). Spotkanie z innym, rozpoznanie siebie w nim przekracza sztucznie narzucony, przyjęty jako oczywisty i niezbywalny podział. Rozszerzając pole empatii przynosi poczucie spełnienia i harmonii. Koncentracja na tym, co łączy, a nie dzieli, prowadzi do podjęcia dialogu i budowania wspólnoty. „A więc jesteśmy tak samo ubrani!” — tymi słowami powitał Hamallah Bokara, który odwiedził jego zawiję. Obaj mistrzowie odziani w jasne, zgrzebne tuniki, podparci kijami<sup>20</sup> stanowili jakby swoje lustrzane odbicia. Symbolika lustra zwraca uwagę, że odbija ono zawartość serca, świadomość (Chevalier, Gheerbrant 1992, s. 636). Nie wiadomo, który z nauczycieli był pierwotnym obiektem, a który jego obrazem. Choć Tierno zdecydowanie odpowiadał na pytanie Hamallaha:

— „Który z nas jest starszy?”.

— „Urodziłem się przed tobą, lecz ty jesteś starszy ode mnie”<sup>21</sup>.

John Berger (1999, s. 256) pisał o doświadczeniu naszych własnych ciał, które działają jak lustro oczu innego. Chodzi o to, by lustra te były jak najbardziej wypolerowane, najmniej deformujące. Celem osobowej realizacji sufich

<sup>19</sup> Obraz człowieka, który nie ma oparcia w Bogu, jako istoty słabej. Dlatego spektakl to także „przestroga i przypomnienie, jak zło najgorsze i największe dobro zdolne są zawładnąć każdą częścią naszego życia” (tekst wygłoszony przez Narratora).

<sup>20</sup> Tradycyjny Afrykanin był człowiekiem w drodze. O niezbędności kija podczas wędrówek, na które udawali się nie tylko poszczególni ludzie, ale i całe wsie, wspominał Ryszard Kapuściński (2001, s. 26): „Najbardziej tajemnicze i niebezpieczne są ścieżki w dżungli. Człowiek ciągle zahacza o jakieś kolce i gałęzie, nim dojdzie do celu, jest cały podrapany i opuchnięty. Warto mieć kij, bo jeżeli na ścieżce będzie leżał wąż (co się zdarza często), trzeba go wypłoszyć, właśnie najlepiej kijem”.

<sup>21</sup> Scena ta może się kojarzyć ze świadectwem Jana Chrzciciela o Jezusie.

jest uzyskanie świadomości „niebiańskiego ja”, „ja w drugiej osobie” (Corbin 2005, s. 120), rozpoznanie stwórcy w stworzeniu (w sobie, ale także w innym) oraz połączenie z nim dokonane przez miłość<sup>22</sup>. Spotkanie mistrzów stawało się znakiem budowania takiej świadomości. Warto dodać, że sylwetki mężczyzn widziane z oddali przypominały postać pielgrzyma z jednego z plakatów eksponowanych na wystawie poświęconej czterdziestolecu Teatru Laboratorium. Przedstawiał on Grotowskiego podczas wędrówek po Indiach. Peter Brook w spektakl o otwartości i tolerancji delikatnie wprowadził wątek autotematyczny — wspomnienie przyjaźni z twórcą *Apocalypsis cum Figuris*.

Dialog Bokara z Hamallahem odbywał się w ciemności przy świetle latarek. Przedstawiał wspólne kroczenie dwóch mężczyzn, całymi sobą skoncentrowanych na rozmowie, maksymalnie uważnych, skupionych na sobie nawzajem i na temacie konwersacji. Ich ciała mówiły o Bogu samą obecnością (Kornaś 2009, s. 307). Widzowie nie słyszeli wypowiedzianych słów, dostrzegali natomiast w układzie ciał mistrzów, w harmonii ruchu, łagodności gestów wyraz bliskości i braterstwa, prawdziwą jedność. Tak ukształtowany obraz podsumować można słowami Szamsoddina Mohammada Tabriziego: „Rozmowa ze sobą jest możliwa. Rozmowa była możliwa w każdym i z każdym, w kim widziałem siebie” (1990 [1369], s. 99; cyt. za Smurzyński 2008, s. XXXII).

W decydującym momencie, rozgrywającym się już w pierwszym planie, tuż przed publicznością, Hamallah przestrzegwał Bokara przed odnowieniem jego modlitwy zgodnie z regułą 11 paciorków. Trzykrotnie (jak Jezus św. Piotrowi) zadał mu także pytanie: „Nie boisz się?”. Odpowiedź Bokara pozostawała niezmienna. Znał konsekwencje swojego wyboru, wiedział, że czeka go samotność i społeczne wykluczenie, a jednocześnie że jest to jedyny sposób nie tylko, by sprawdzić własną pobożność i siłę swej wiary, lecz także by zaświadczyć o Prawdzie. Miał świadomość, że w drodze ku nieznanemu nie tylko można, ale trzeba wszystko stracić (por. Kornaś 2009, s. 308). Jego postawa nie była odosobniona wśród mistrzów sufickich. Al-Halladz, który celowo poszukiwał cierpienia, by móc pojąć „namiętą miłość”, a więc istotę Boga i tajemnicę stworzenia, pragnął umrzeć jako wyklęty (Eliade 1995, s. 87, 88). Spokój Bokara i pogoda ducha, jaką zachował w swojej ostatniej próbie, w momencie odrzucenia przez rodzinę, uczniów i całą wspólnotę, stanowiły ukoronowanie i najpełniejszy obraz jego świętości. Szedł „na spotkanie śmierci, jakby szedł na święto”, umierał jako człowiek spełniony, przepelniony pokojem, który dotrzymał przysięgi złożonej niegdyś Hamallahowi. Wypowiedzane wówczas słowa należały do najsilniej oddziałujących, a zarazem najwznioślejszych w przedstawieniu:

„Choćby nawet moja skóra miała oddzielić się od mego ciała, moje ciało od moich nerwów, moje nerwy od mych kości, a kości me od szpiku, jeśli mój szpik porzuciłby ciebie, wtedy ja porzucę mój szpik!”.

<sup>22</sup> W zupełnie innym kontekście Emmanuel Lévinas (1998, s. 252) pisał: „W oczach drugiego człowieka patrzy na mnie trzeci”.

Bokar jako mistrz jawił się nie tylko jako świadectwo bożej tajemnicy, ale sam był Żywą Księgą, „miarą tego, co wieczne, w odróżnieniu od zmieniających się prawd zawartych w książkach pisanych przez uczonych” (Smurzyński 2008, s. XXIX). Gotowość do samoogłocenia i ostatecznego odrzucenia wszystkiego, co oddziela człowieka od jego prawdziwej istoty, a co prowadzi przez rozpoznanie w stworzeniu (tak w sobie, w mistrzu, jak i w otaczającym świecie) obrazu Boga do zjednoczenia z nim<sup>23</sup>, jest nieodzowna w religii sufickiej. „Poszukiwacz prawdy nie zostanie prawdziwym sufim, dopóki każdy element jego szpiku kostnego nie zostanie dokładnie wytrawiony w piecu rzeczywistych doświadczeń” — pisał Rafael Lefort, w książce poświęconej mistrzom Gurdżijewa (1995, s. 85). W literaturze europejskiej podobną siłę, żarliwość, pełnię czci i oddania można odnaleźć nie tylko w pismach mistyków chrześcijańskich, ale także w poezji miłosnej. Wielokrotnie wskazywano na podobieństwa mistyki i erotyki. Wiersze sufickie czytane bez świadomości i znajomości kontekstu religijnego, podobnie jak na przykład *Pieśń nad pieśniami*, jawią się jako doskonały przykład miłosnych wyznań. W 1897 roku dwudziestodwuletni Rainer Maria Rilke podczas pobytu w Wolfratshausen napisał krótki wiersz bez tytułu:

„Zgaś moje oczy ja cię widzieć mogę  
 zamknij mi uszy, a ja cię usłyszę/nawet bez nóg znajdę do Ciebie drogę  
 i bez ust nawet zaklnę cię najciszej.  
 Ramiona odrąb mi, ja cię obejmę  
 sercem mym, które będzie mym ramieniem  
 serce zatrzymaj, będzie tętnił mózg,  
 a jeśli w mózg mój rzucisz swe płomienie  
 ja ciebie na krwi swojej będę niósł” (Rilke 1987, s. 27).

Przez wiele lat uchodził on za modlitwę do Boga, zanim po latach nie opublikowano wspomnień, w których Lou Andreas-Salomé wyjaśniła genezę utworu. Poryw miłosnego wyznania, potrzeba całkowitego zjednoczenia z ukochanym (człowiekiem, Bogiem), podobnie jak moc religijnego zawierzenia, ostatecznego ślubu, otwiera przed tym, kto ich doświadcza, nowe drogi, prowadzące po drabinie drzewa kosmicznego ku nieznanym i nieprzeczuwanym obszarom. W obliczu najważniejszych doświadczeń przemiana jednostki prowadzi do przemiany świata, powoduje, że dzięki zmienionej percepcji doświadczającego podmiotu w dotychczas jednowymiarowej przestrzeni otwiera się jakby drugie dno, ukazuje głębia, opada zasłona. W szczególnych przypadkach także ta oddzielająca człowieka od Boga<sup>24</sup>. Jeden z mechanizmów jej uchylania opisał John Berger (1999, s. 259–260) w tekście *Pole*:

<sup>23</sup> „Człowiek doskonały odbija jak w zwierciadle nie tylko moce natury, lecz także moce Boga”, dlatego też jawi się jako myśl kosmiczna, mikrokosmos (Corbin 2005, s. 264). Maulana Dżalaloddin Rumi (2008, s. 37) pisał: „Gdy zobaczę twój obraz w lustrze, przywróć mi mowę [...] / W wodzie gdy cię zobaczę, gdy zechcę cię dotknąć [...]”.

<sup>24</sup> Jej zerwanie odbywało się w zróżnicowany sposób, w odmiennych sytuacjach i kontekstach. Dla mistyków choraszańskich akt zniesienia zasłony dokonywał się w stanie jakby szamańskiej

„Płaska powierzchnia [...] łatwo dostępna [...]. Pamiętasz, jak to było, kiedy nucono ci do snu. Jeśli będziesz mieć szczęście, pamięć ta będzie świeższa niż dzieciństwo. Powtarzające się wersy słów i muzyki są jak ścieżki. Te ścieżki są koliste, a pierścienie, które tworzą, łączą się razem podobnie jak w łańcuchu. Kiedy tak idziesz wzdłuż tych ścieżek, prowadzą cię kolidacie [...] coraz to dalej i dalej. Pole, po którym spacerujesz i na którym układa się łańcuch, jest pieśnią”.

Intensywny pomarańcz pagórków wyżyny Bandiagary, którego znak w 11 *and* 12 stanowiły rozłożone dywany, stawał się obszarem opowieści. Obraz jej splotów, widoczny w strukturze materii<sup>25</sup>, przywoływał tak charakterystyczną dla Afryki „karbowaną powierzchnię dróg” (Kapuściński 2001, s. 48). Dywany, które pozbawiały sztukę wszelkich korzeni realistycznych, geograficznych i historycznych, uwalniały ją od naturalizmu i pomagały uczynić bardziej skoncentrowaną. Podobnie jak kondensowały opowieść, czyniąc z tej odległej czasowo i kulturowo historii niemal ewangeliczną parabolę. Elementy na pierwszym z dywanów, rozmieszczone zgodnie ze wzorem trójkąta, tak charakterystycznym dla organizacji przestrzeni w japońskich ogrodach (pozioma triada kamienna, buddyjska triada kamienna — por. Slawson 2001, s. 240, 242), to piasek, łukowate konary oraz pniaki o przekroju gwiazd wykonane z ciemnego, wyszlifowanego drewna. Ich układ wprowadzał na scenę dynamikę asymetrycznej symetrii. W obrazie-symbolu, jaki tworzyły, nie było niczego z dosłownej ilustracji. Pewne skojarzenie wiązało przestrzeń z ogrodem Zen, w którym natura ograniczona do kamieni (tutaj konarów) i piasku staje się modelem kosmicznego porządku. Należy jednocześnie do świata realności i ducha.

Dywany rozdzielone wąskim pasem zajęтым przez trzy drzewa spoczywające na niewielkich ruchomych platformach zostały umieszczone na tle ekranu w kolorze intensywnej czerwieni, zmieniającego barwę w zależności od oświetlenia. Barwa i forma należą w sufizmie do podstawowych miar sztuki. Świat zmysłowy oddziałuje na człowieka przez kształt, kolor, ale także wzajemne usytuowanie poszczególnych elementów, ich liczbę i kombinacje. Wszystko to razem tworzy impresje przekazywane do głębszych warstw świadomości i bezpośrednio na nią oddziałuje. Wybór elementów scenografii dokonany przez Brooka, ich zakomponowanie, nasycenie i prostota barw budowały ład, wzbudzały rezonans, wprowadzały widzów w głęboki, a zarazem tajemniczy świat, w rzeczywistość różną od znanej większości z nich z codziennych doświadczeń. Z całości emanował odświętny „nastrój”, „atmosfera” przypominająca spokój

---

ekstazy. Drogą do tego było słowo wypowiedziane w jednośći sensu i rytmu (słowa, muzyki lub tańca) (por. Smurzyński 2008, s. XVII).

<sup>25</sup> Można było dostrzec pewne dalekie skojarzenie faktury dywanu z tkaniną, splotem. Warto przypomnieć, że termin „sufizm” etymologicznie pochodzi od słowa „suf” wełna i nawiązuje do wełnianych płaszczy noszonych przez sufich. Dostrzegalna struktura dywanu pełniła funkcję wzoru. Istnieje twierdzenie, że wzór dywanów perskich pozostaje w zgodzie lub nie z pozytywnym kierunkiem strumienia myśli, nie zakłóca równowagi umysłu lub ją zaburza.

łagodnego krajobrazu. Wprowadzając w tak harmonijną przestrzeń niesłychanie barwny zespół wykonawców, różniących się nie tylko rasą i odcieniem skóry, ale także wiekiem, posturą, temperamentem i doświadczeniem aktorskim, sprawiał, że każdego z nich (!) można było uznać za integralną część środowiska<sup>26</sup>; ze zdziwieniem powiedzieć o nich w podobny sposób, w jaki Ryszard Kapuściński opisywał Afrykanów: „I wreszcie odkrycie najważniejsze — ludzie [...]. Jakże pasują do tego krajobrazu, światła, zapachu. Jak tworzą jedność. Jak człowiek i krajobraz są nierozdzielalną, uzupełniającą się, harmonijną wspólnotą, tożsamością” (2001, s. 9).

Chociaż obydwaj dywany różniły się tym, co się na nich (w ich obrębie) znajdowało — umieszczony w głębi sceny w przeciwieństwie do znajdującego się bliżej widowni przez większą część przedstawienia pozostawał pusty i tylko w wyjątkowych sytuacjach stawał się miejscem akcji — wprowadzały dominujący efekt przegładania się w sobie. Wpisana w ten sposób w scenografię, a obecna także u elżbietańczyków, wizja podwójnej natury, w której to, co niewidzialne, odbija się w widzialnym, spotykała się z kluczowymi dla sufizmu przekonaniami, że „wszystko, co zmysłowe, widzialne, słyszalne ma podwójny sens, gdyż objawia to, co niewidzialne, niesłyszalne”<sup>27</sup>, a para stwórca–stworzenie powtarza się na wszystkich poziomach „schodzącej w dół hierarchii bytu” (Corbin 2005, s. 247, 254). Scena stawała się jakby dalekim odpowiednikiem symbolizującej wszechświat sali, w której tańczą derwisze. Podział koła tancerzy na dwa półkola: wyobrażającego łuk zejścia czy involucji dusz w materię oraz łuk wznoszenia się dusz ku Bogu, poniekąd odpowiadał podwójnej przestrzeni wyznaczonej przez dywany. W koncepcji sufickiej człowiek został zobowiązany przez Boga, by stał się pośrednikiem między Nim a światem. Tierno Bokar określał siebie jako „sługę Boga”, a Hamallah przedstawiał się jako Jego świadek na ziemi oraz „sługa prawdziwej władzy”, z kolei uczniowie Hamallaha nazywali Mistrza Czasu „przedstawicielem Boga na ziemi”. Zadanie człowieka, który „odbył podróż od nasienia do rozumu”, to dążyć, by ostatecznie zanurzyć się w oceanie boskiej jedności (Eliade 1995, s. 99).

Eksponując głębię miejsca scenicznego i podział w tej płaszczyźnie, Brook uprzestrzenił zasadę odbicia. Scena poprzez świat widzialny objawiała przegładający się w nim obszar niewidzialnego. Otwarcie na świat fizycznie istniejący było nieodzowne, gdyż poprzez rzeczywistość form zmysłowych przejawia się to, co umyka zmysłom i wykracza poza nie. Jednak poprzestanie na świecie form nie wystarcza. Poprzez poszukiwanie esencji doświadczanych bezpośred-

<sup>26</sup> Alan W. Watts w tekście na temat Zen w sztuce pisał, że dzieło sztuki nie tyle ma przedstawiać przyrodę, ile samo winno być uznawane za jej część. A „taoizm, konfucjanizm i Zen to wyrazy mentalności, która czuje się we wszechświecie jak w domu, a człowieka uważa za integralną część środowiska” (Watts 1987, s. 177).

<sup>27</sup> Zasada ta może się dojarzyć z naczelną zasadą hermeneutyczną zapisaną na Szmaragdowej Tablicy: „To, co jest na dole, jest takie jak to, co jest na górze, a to, co jest na górze, jest takie jak to, co jest na dole [...]”.

nio zjawisk, odkrywanie ich prawdziwej istoty, a także swojej rzeczywistej natury, człowiek odnajduje boską obecność. Bóg nie obserwuje świata, ale w nim jest, trwa, niejako oczekując na odnalezienie go w stworzeniu poprzez miłość. Rzeczywistość o tyle służy człowiekowi, o ile pomaga mu odkryć tę obecność i z nią się jednoczyć. Zadaniem każdej istoty staje się być w świecie, ale i poza jego wpływem, emanować, jak postać Hamallaha, w interpretacji Khalify Natoura, światłem rzeczywistego spotkania.

### „MIĘDZY ZAKOLAMI WYSOKICH BRZEGÓW A ŁAWICAMI ŻÓŁTEGO PIACHU”

Kluczem pozwalającym rozpoznać w spektaklu Brooka w widzialnej rzeczywistości świata przedstawionego tę niewidzialną był zmysł wzroku, zarówno w wymiarze fizycznym, jak i duchowym. Można nawet zaryzykować stwierdzenie, że *11 and 12* było także sztuką o patrzeniu. Pierwsza fraza przedstawienia stanowiła szczególne zaproszenie (mające siłę rozkazu), kierowane niejako indywidualnie przez Narratora oddzielnie do każdego widza. Bezpośrednio potem następowało związane z nim pytanie. Całość brzmiała następująco: „Spójrz. Widzisz to ziarnko?”. Nie zapominajmy, że tak wezwanie, jak i zadana kwestia zostały wypowiedziane w szczególnej przestrzeni, odpowiadającej greckiemu *theatron* (stąd źródłosłów słowa „teatr”), skąd widzowie oglądali spektakl. Rodzi się zatem pytanie: w jakim celu wzywać do patrzenia w miejscu do tego przeznaczonym? Chyba nie tylko po to, by już na wstępie przypomnieć publiczności, po co przybyła do teatru. Wydaje się, że chodzi raczej o pobudzenie i jakby zachęcenie widzów do innego rodzaju postrzegania, do odbioru nie poprzestającego tylko na tym, co jawi się jako oczywiste i fizycznie dostępne. Narrator — pośrednik między dwoma światami — wzywa publiczność, by — z uwagą obserwując prezentowane na scenie stany i zdarzenia — dotarła do tego, co istnieje w głębi, w czym może ujawnić się przekaz obejmujący niecodzienne obszary istnienia i płaszczyzny świadomości. Brook sprytnie ominął przy tym oficjalny obraz tradycji zachodniej, w której „spojrzenie wyposażone zostało w zawłaszczający charakter” — ogarniając rzecz lub przenikając ją na wskroś, przyswaja ją patrzącemu (Kwietniewska 2005, s. 129–130). Skojarzenie widzenia z myśleniem, a więc działaniem intelektualnym, zostało odrzucone. W *11 and 12* patrzenie, widzenie to doświadczenie budzące utajone funkcje świadomości, wprowadzające kontemplację, służące otwieraniu się człowieka na przerastające go zjawiska, zanurzaniu się w tajemnicy.

Ludzkie oko symbolizuje odbiór intelektualny, a jednocześnie poznanie i nadnaturalną percepcję. Jako szczególny narząd zmysłu zastępuje wszystkie pozostałe. Oczy to jedyny organ zmysłu, który pozwala na odkrycie i percepcję rzeczywistości. Bambaras twierdzą, że „świat człowieka to jego oko” (Chevalier, Gheerbrant 1992, s. 689). Z kolei w tradycji islamu słowo *'ayn*, oznaczające oko, wskazuje także na źródło lub esencję (Chevalier, Gheerbrant 1992, s. 688). Podczas gdy funkcją oczu fizycznych jest odbierać światło, zarówno oko czo-



łowe (tak zwane trzecie oko), jak i związane z nim oko serca odbierają światło duchowe. W *Upaniszadach*, taoizmie i w szinto dwoje oczu fizycznych, uznawanych za słońce i księżyc<sup>28</sup>, stanowi symbol dualności i podziału, a trzecie oko jako organ wizji wewnętrznych i uzewnętrznienie oka serca wskazuje kondycję nadludzką. Oko serca dla większości sufich (podobnie jak dla Siuksów) to obraz człowieka widzącego Boga, ale i Boga widzącego człowieka, instrument zjednoczenia Boga i duszy, Zasady i manifestacji (por. Chevalier, Gheerbrant 1992, s. 686–689).

Różne wymiary funkcjonowania wzroku (patrzenia, widzenia) w *11 and 12* powracały. W różnych miejscach przedstawienia pojawiały się informacje określające wzrokowy odbiór fizycznej rzeczywistości. Narrator opisywał podróż do szkoły: „Woda jest tak czysta i przejrzysta, że można zobaczyć dno rzeki między zakolami wysokich brzegów a ławicami żółtego piachu”, i wstrząsającą ją doświadczenie spotkania człowieka konającego z głodu: „Tego, co się wtedy na naszych oczach stało, nigdy nie zdołamy zapomnieć”.

„ZASTANAWIAM SIĘ, CZY NIE MA NIKOGO,  
KTO BY TYM BIEDAKOM ZAMYKAŁ PO ŚMIERCI OCZY?”

Jakiś czas później Amadou przywoływał w obecności nauczyciela trudne sytuacje, jakich doświadczał jako pisarz administracji francuskiej: „Tierno, przez wszystkie te lata widziałem rzeczy straszne”. Niekiedy widzenie w sensie fizycznym obejmowało tak wiele różnorodnych doświadczeń, związanych z obserwacją konkretnych zdarzeń, a także wiedzę o nich, że występowało w funkcji metaforycznej, o zabarwieniu synekdochy, jak w innej wypowiedzi Narratora: „Na własne oczy widziałem, jak ten paciorek pęczniał i rósł, aż stał się bombą”. Zmysł wzroku odgrywał również ważną rolę w zawartych w spektaklu opowieściach. W historii o hienie chodziło o widzenie złe, niezgodne z prawdą, oparte na pozorze, zniekształcone przez niezaspokojone podstawowe potrzeby i prowadzące do nieodwracalnej, straszliwej pomyłki:

„Po długim i bezowocnym poszukiwaniu pożywienia hiena wraca do gniazda, straszliwie głodna, i widzi w nim swoje młode. «Wyglądasz zupełnie jak jagnię». Prerażone młode krzyczy: «Ależ mam, jestem twoim dzieckiem!». Hiena na to: «Tak, ale beczysz jak jagnię». Co powiedziawszy, pożarła je”.

Zakaz patrzenia, oglądania rzeczywistości fizycznej miał stać się największą karą, najsroższym cierpieniem, jakiego szukał dla pognębienia Szeryfa Hamal-

<sup>28</sup> Obraz słońca i księżyca w pełni w zupełnie innym kontekście pojawiał się w spektaklu. Tierno Bokar mówi, że symbolem Prawdy, która nie należy do nikogo, jest pełnia księżyca. I dalej w słowach kierowanych do Amadou rozwija ten obraz:

„Czy zauważyłeś, że podczas trzech dni księżycowej pełni ziemi nigdy nie spowija mrok? Słońce nie zachodzi, zanim nie ujrzy wylaniającej się srebrnej tarczy. A księżyc nie znika, nim nie dostrzeże wschodzącego słońca. To chwila prawdziwego piękna!”

laha generał Boisson: „Skazuję cię na dożywotnie wygnanie. Nigdy więcej nie ujrzysz afrykańskiej ziemi!”. W aspekcie fizycznym generał zrealizował swój zamiar, Hamallah, deportowany do obozu karnego w Evaux, zmarł we Francji. Wcześniej jednak przepowiedział uczniom swoje aresztowanie, zesłanie, ale i powrót. Choć na poziomie fizycznym prochy mistrza spoczęły na francuskim cmentarzu, opiekujący się nim dozorca, niejaki Matron, doskonale rozpoznał specyfikę sytuacji. Jego komentarz skierowany do Amadou w sekwencji kończącej sztukę brzmiał:

„Wydaje się bowiem, że w Afryce ciągle czekają na powrót Szeryfa Hamallaha. Dla ludzi stamtąd on wcale nie umarł... Mam jednak pewne obawy. Słyszałem, że chcą przenieść ciało do Afryki. Wtedy, rozumie pan, nie będę już widywał nikogo, tym bardziej Afrykanów... Cmentarz będzie wtedy tak pusty, tak smutny...”.

Ewentualny powrót nauczyciela i przeniesienie jego prochów do ojczyzny zmieni rzeczywistość dozorca, jak się można domyśleć, zarówno w aspekcie codziennych doświadczeń (nie będzie widywał żadnych osób odwiedzających cmentarz), jak i głębszych doznań, jakie w jego życie wewnętrzne wносиły te spotkania. Niewidywanie nikogo stanie się powodem smutku i odczucia pustki. Pośmiertna obecność nauczyciela poprzez „przyciąganie” osób odwiedzających jego grób przemieniała życie Matrona, czyniła je szczęśliwszym.

Wzrok traktowany jako synonim całej duchowej mocy człowieka, jego istnienia postrzeganego w najgłębszych wymiarach, pojawiał się w podniosłej wypowiedzi Hamallaha. Mistrz — „człowiek widzący Boga, ale i przez Niego widziany” — dobrowolnie rezygnując ze wszystkiego poza Stwórcą, składał siebie w ofierze za zgodę i pokój w swojej ojczyźnie.

„Ja, Szeryf Hamallah, jestem świadkiem Boga na ziemi. Świadcowi Boga nie wypada zaś czynić na tej ziemi rzeczy, które się Bogu nie podobają: wzbudzać gwałt i przemoc. Nigdy, z miłości dla tego świata, nie uczyniłbym podobnej rzeczy. Nie uczyniłbym tego nawet z miłości do syna. Wszystkiego się zrzekam. Swoją wiarę kieruję tylko ku Bogu. Nie boję się wygnania ani prześladowań. Nie chcę jednak, by moja rodzina była powodem domowej wojny między naszymi klanami”.

Akt patrzenia stawał się dla Hamallaha formą modlitwy — sposobem zbliżania się do absolutu (por. Berger 1999, s. 236). Całkowite ogołocenie prowadziło do przemiany Mistrza, którego pozafizyczna obecność, wiele lat później, zdolna była odmienić życie innych osób, w tym cmentarnego dozorca, rodaka jego ciemniejszych, w odległym i zapomnianym miejscu.

Zmysł wzroku w 11 and 12 bezpośrednio wiązał się ze światłem, zakładał jego istnienie. Podobnie jak widzenie, także światło postrzegane było w różnych wymiarach. Fizycznie istniejące na scenie, zmieniające kolory i natężenie, obrazujące kolejne pory dnia i odmienne nastroje, kształtowało rytm i wewnętrzną strukturę przedstawienia, różnicowało poszczególne sekwencje. Przez znaczną

część spektaklu pozostawało silne, nieco spatynowane, równomiernie spływające na całą przestrzeń. Stanowiło znak gorącego afrykańskiego słońca. „Przed wszystkim rzuca się w oczy światło. Wszędzie — światło” — oto początek *Hebanu* (Kapuściński 2001, s. 7). W podobny sposób można byłoby rozpocząć opis *11 and 12*. „Scenę zalewa jednolite, ciepłe światło. Jak w słoneczny, gorący dzień” — to z kolei pierwsze zdania tekstu Tadeusza Kornasia (2009, s. 301) na temat przedstawienia *Tierno Bokar*. W innym miejscu Kornas (2009, s. 307) dodawał: „Spektakl zaczyna się tak, jakby Brook w tym ciepłym świetle padającym na scenę chciał wyczarować szczęśliwy byt” i ukazać cały „światlisty potencjał postaci”. Światło fizycznie istniejące w przedstawieniu zostało wpisane w tekst do zobaczenia (Thomasseau 1980, s. 92), tylko sporadycznie można było o nim usłyszeć na przykład w wypowiedzi Narratora, który opisywał okoliczności codziennych spotkań dwóch sufickich mistrzów:

„Lecz któreś nocy, o trzeciej nad ranem... z ciemności wylania się smuga światła, a po chwili dołącza do niej druga... *Tierno Bokar* i Szeryf Hamallah widują się co noc o trzeciej nad ranem. Nigdy nie dowiemy się, o czym wtedy rozmawiali”.

Światło, o którym mówiono w spektaklu, dotyczyło (najczęściej) sfery duchowej. Jednak nie funkcjonowało jako metafora racjonalności (związanej z przemocą), ale kształtowało perspektywę oglądu świata opartą na empatycznej miłości, mającej swe źródło w zjednoczeniu Stwórcy i stworzenia, przejawiającą się w stojącym przed jednostką zadaniu: powrotu kropli do oceanu. Światło, we wszystkich mitologiach związane z boską naturą, jawi się jako idealna granica i spełnienie. Mistycy islamu dodatkowo uważają, że to serce człowieka zawiera najbardziej sekretną świadomość, oświeconą przez światło ducha. Twierdzą także, że światło Boga emanuje pięknem i czystością, przenika wszelkie własności oraz zdolności ludzkiej duszy (por. Chevalier, Gheerbrant 1992, s. 584, 588, 589). Obraz światła, silnie zakorzeniony w kulturze islamu, powraca w *Koranie*. Do najczęściej komentowanych i omawianych w tej religii należą następujące jego wersety:

„Bóg jest światłem nieba i ziemi.  
Jego światło jest podobne do nisy,  
w której jest lampa;  
lampa jest we szkle,  
a szkło jest jak gwiazda świecąca.  
Zapala się ona od drzewa błogosławionego  
— drzewa oliwnego, ani ze Wschodu, ani z Zachodu,  
którego oliwa prawie by świeciła,  
nawet gdyby nie dotknął jej ogień.  
Światło na świetle!  
Bóg prowadzi drogą prostą ku światłu,  
kogo chce.

Bóg przytacza przykłady dla ludzi.

Bóg o każdej rzeczy jest wszechwiedzący!" (Koran XXIV, 35).

Pytanie Amadou: „Skąd bierze się światło, które mnie ocala?”, stało u początku jego rzeczywistego nawrócenia. Od chwili, w której je wypowiedział, stawał się prawdziwym uczniem Bokara, poszukującym w swoim sercu jedynie pokoju. Starał się go odnaleźć i w każdej sytuacji zachować. Jego mistrz znacznie wcześniej mówił wprost: „Wiedza to światło, które w człowieku już jest. Jest dziedzictwem wszystkiego, czego nauczyli się nasi przodkowie i co nam przekazali”. Prawdę, o której nauczał, „leżącą pośrodku”, „nieprzynależną” do nikogo, Tierno Bokar nazywał czystą światłością. A płomień, w którym w opowieści ginął trzeci motyl, nienazwany i słowami nieokreślony, oznaczał prawdę boskiego poznania. W świetle można zobaczyć rzeczywisty obraz siebie, obraz świata i Boga. To w jego blasku człowiek może i powinien stawać się lustrem dla Prawdy.

Doświadczenie światła, kroczenie w nim lub w jego kierunku, to zadanie życia ludzkiego. Podobnie jak rozpoznające świetlistą zasadę rzeczywistości patrzenie, kierowanie wzroku ku Bogu. Tylko zachowując takie wytyczne, zdaje się mówić pozbawiony iluzji reżyser — sędziwy mężczyzna — człowiek może zająć godne miejsce wobec okrucieństwa świata, odnaleźć siły, aby podjąć dialog niezbędny do budowania pokoju. Tylko „przebywając w świetle” będzie w stanie przypomnieć sobie obraz czegoś ulotnego, smak zapomnianych jakości, które dawno utracił. Przedstawienie *11 and 12* bardziej niż prastarą opowieścią czy historią o uniwersalnym konflikcie było źródłem dającym publiczności nowe tchnienie, poczucie zakorzenienia i siły do podejmowania codziennych trudów. Przez obcowanie ze spektaklem zakodowana w nim wiedza miała szansę stopniowo przeniknąć głębsze poziomy świadomości widzów. Kluczem do przedstawienia było nie to, by coś/wszystko „zrozumieć”, ale by doświadczyć odnawiającej przemiany, (choć) przez chwilę dać się poprowadzić światłu jaśniejącemu w głąbi — w sercu każdej żywej istoty.

#### BIBLIOGRAFIA

- Banu Georges, 1993, *L'acteur qui ne revient pas. Journées de théâtre au Japon*, Gallimard, Paris.
- Berger John, 1999, *O patrzeniu*, tłum. Sławomir Sikora, Fundacja Aletheia, Warszawa.
- Bielik-Robson Agata, 2004, *Słowo i trauma: czas, narracja, tożsamość*, w: Włodzimierz Bolecki, Ryszard Nycz (red.), *Narracja i tożsamość (I). Narracje w kulturze*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa.
- Brook Peter, 1992, *Points de suspension*, tłum. Jean-Claude Carrière, Sophie Reboud, Paris.
- Brook Peter, 1997, *Perfidna nuda*, tłum. Iwona Libucha, w: Peter Brook, *Nie ma sekretów. Myśli o aktorstwie i teatrze*, Wydawnictwo PWSTvTiE, Łódź.
- Brook Peter, 2005, *W historii ludzkości*, tłum. Grzegorz Ziółkowski, w: *Tierno Bokar*. Program spektaklu prezentowanego na zaproszenie Ośrodka Grotowskiego w dniach 8–13 marca 2005 w Teatrze Polskim we Wrocławiu.

- Brook Peter, 2010a, *Wściekłość i lenistwo*. Rozmawiała Joanna Derkaczew, „Gazeta Wyborcza”, 15 stycznia.
- Brook Peter, 2010b, *O przedstawieniu*, tłum. Miron, w: *11 and 12*. Program spektaklu prezentowanego we Wrocławiu w dniach 16–17 oraz 19–23 stycznia 2010.
- Cauvin Jean, 1980, *L'image, la langue et la pensée*, Anthropos-Institut–Haus Völker und Kulturen, St. Augustin.
- Charry Eric, 2008, *Muzyka Mande: Jeliya*, tłum. Jakub Jedliński, w: *Estetyka Afryki. Antologia*, Małgorzata Cymorek (red.), Universitas, Kraków.
- Chevalier Jean, Gheerbrant Alain, 1992, *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont/Jupiter, Paris.
- Corbin Henry, 2005, *Historia filozofii muzułmańskiej*, tłum. Katarzyna Pachniak, Wydawnictwo Akademickie Dialog, Warszawa.
- Dobrzyńska Teresa, 1978, *Delimitacja tekstu pisanego i mówionego*, w: Maria Renata Mayenowa (red.), *Tekst, język, poetyka. Zbiór studiów*, Ossolineum, Wrocław.
- Eliade Mircea, 1995, *Historia wierzeń i idei religijnych*, t. 3: *Od Mahometa do wieku reform*, tłum. Agnieszka Kuryś, Pax, Warszawa.
- Kapuściński Ryszard, 2001, *Heban*, Warszawa, Czytelnik.
- Koran, 1986, *Koran*, tłum. Józef Bielawski, PIW, Warszawa.
- Kornaś Tadeusz, 2009, *Światło*, w: Tadeusz Kornaś, *Aniołom i światu widowisko*, Homini, Kraków.
- Kwietniewska Małgorzata, 2005, *Różnica a metafizyka Emmanuela Lévinasa*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Philosophica”, t. 17.
- Lefort Rafael, 1995, *Mistrzowie Gurdżijewa*, Troubadour Publications, Montreal.
- Lévinas Emmanuel, 1998, *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrzności*, tłum. Małgorzata Kowalska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Pleśniarowicz Krzysztof, 1996, *Przestrzenie deziluzji. Współczesne modele dzieła teatralnego*, Universitas, Kraków.
- Rilke Rainer Maria, 1987, *Księga narodzin*, w: *Poezje*, tłum. Mieczysław Jastrun, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Rumi Maulana Dżalaloddin, 2008, *W mgnieniu słów. Poezje*, tłum. Marek Smurzyński, Homini, Kraków.
- Slawson David A., 2001, *Sztuka ogrodów*, tłum. Magdalena Kusiak, w: Krystyna Wilkoszewska (red), *Estetyka japońska*, t. 1: *Wymiary przestrzeni*, Universitas, Kraków.
- Smurzyński Marek, 2008, *Przedmowa*, w: Maulana Dżalaloddin Rumi, *W mgnieniu słów. Poezje*, tłum. Marek Smurzyński, Homini, Kraków.
- Tabrizi Szamsoddin Mohammad, 1990 [1369], *Maqalat*, M. A. Mowahheda (red.), Wyd. Chorazmi, Teheran.
- Taplin Oliver, 2004, *Tragedia grecka w działaniu*, tłum. Andrzej Wojtasik, Homini, Kraków.
- Thomasseau Jean-Marie, 1980, *Les textes du spectacle, ou la toile de Pénélope*, w: *Le théâtre*, Daniel Couty, Alain Rey (red.), Bordas.
- Watts Alan W., 1987, *Zen w sztuce*, tłum. Sławomir Magala, w: *Buddyzm*, Jacek Sieradzan i in. (wyb. i oprac.), Krakowskie Wydawnictwo Prasowe, Kraków.
- Ziółkowski Grzegorz, 2000, *Teatr Bezpośredni Petera Brooka*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk.

## GUIDED BY THE LIGHT

## Summary

In the play *11 & 12*, based on Amadou Hampaté Bâ's story *A Spirit of Tolerance: The Inspiring Life of Tierno Bokara*, Peter Brook has used a narration about the past to confront

the problems of the contemporary world and the nature of inter-human conflicts. In the mosaic form of the performance he has combined reference to the Elizabethan theatre and the African griot tradition with inter-cultural exploration and Japanese essentialist minimalism. He has intensified the Platonic principle of nature's duality, which was familiar to the Elizabethans, by confronting it with the Sufi tradition and weaving it into the performance's structure and spatial construction. The sense of sight (in the physical and spiritual sense) and the proper way of seeing, as well as the related experience of (spiritual) light, which are made into themes of *11 & 12*, are indicators of the play's evangelical message.

#### Key words/słowa kluczowe

Peter Brook; staging / inscenizacja; light / światło; story / opowieść; narrator; Sufism / sufizm; Elizabethan stage / scena elżbietańska; *griot*; intercultural theatre / teatr międzykulturowy