

# Idee teatru Petera Brooka na przykładzie postaci Tierno Bokara

Autor tekstu: Kinga Chabros

## SPIS

## TREŚCI:

1.					Wprowadzenie
2.	Georgij		Iwanowicz		Gurdżijew
3.	Teatr	esencji		Petera	Brooka
4.					Ontologia
5.	Tasawwuf		—		Sufizm
6.	Nauka		Tierno		Bokara
7.	Życie		Tierno		Bokara
8.					Podsumowanie

Bibliografia

## 1. Wprowadzenie

Esencja — czym ona właściwie jest? Wielu filozofów czy mistyków prowadziło od zawsze spory na temat tego, co jest ważniejsze: esencja czy egzystencja. Głównie podważają one pryncypialny charakter esencji, jako czegoś, co nie istnieje i nie dotyczy nas tak bezpośrednio jak egzystencja. Są to pytania podobne do przysłowiowych pytań retorycznych: „jajko czy kura — co było pierwsze?”. Jednak w teatrze Petera Brooka esencja była tym, co zrodziło się z egzystencji. Esencja okazała się dla niego podstawą egzystencji.

Dlaczego teatr esencji? Wydaje mi się to bliskie gurdżijewskiemu pojmowaniu człowieka. Mówi ono, że człowiek w pełni ukształtowany nie jest świadomy tego, że żyje, całe życie spędzając niejako we śnie, gdzie ociera się „rytualnie” (w sensie pejoratywnym — mechanicznie) z postaciami, zdarzeniami. Większość czynności wykonywana jest przez człowieka mechanicznie (uwarunkowane jest to położeniem człowieka w społeczeństwie). Gurdżijew twierdził, że tylko dziecko ma w sobie tę cząstkę esencji. Brook szukać jej zaczął w sobie dopiero w dorosłym życiu, po spotkaniu w 1949 z Jeane Heap, uczennicą Gurdżijewa i uczestnictwie w serii spotkań grupy badającej jego praktyki. Po tych spotkaniach Brook chciał zrezygnować z reżyserowania i „żyć esencjonalnie”, jednak nie zrobił tego, a esencja od tego momentu zaczęła warunkować jego rozwój duchowy, ale przede wszystkim wdzierać się do jego teatru: zarówno w sposobie prowadzenia pracy z aktorami, jak i w wyborze dzieł wystawianych na scenie. W pracy z aktorem Brook wykorzystał trzy najważniejsze, według Gurdżijewa, ośrodki rozwoju człowieka, wzięte wprost z pojęcia doskonalenia duchowego. Pierwszy ośrodek — ciała, drugi — ducha, trzeci — intelektu. Tym samym gra aktora stała się nie tylko „odtworzeniem”, ale także doskonaleniem (nie tylko technicznym, ale głównie duchowym). Ten aspekt pracy Brooka z aktorami jest wart podkreślenia, ponieważ jako początkujący reżyser traktował on inscenizatora jako osobę najważniejszą, natomiast ewolucja jego sposobu pracy dotyczyła przede wszystkim przesunięcia punktu ciężkości na osobę aktora.

Teatr esencji w pewnym sensie koresponduje, według mnie, z pojęciem „teatru jako sobowtóra” Artauda. Dla obu (Artaud, Brook) teatr ma wymiar kosmiczny i „odwołuje się do innej rzeczywistości” [1]. Jednak jest to rzeczywistość wspólna nam wszystkim, a nie osobista idea twórcy (która przystaje do rzeczywistości samego twórcy). Błoński we wstępie do dzieła Artauda [2] pisze o jego teatrze jako o pogodzeniu się człowieka z nim samym i kosmosem — „teatr dzięki temu ma budować człowieka” i „uzmysłowić [mu] dramat kosmiczny”. Bardzo bliski w twórczości Artauda i Brooka wydaje mi się jeszcze jeden fakt: teatr przez obu rozumiany jest jako „choroba wywołująca przemiany w umyśle” i „plaga drążąca nie ciało, lecz obyczaje” [3], teatr nawiązujący do innej rzeczywistości — bo tej nadludzkiej. Tym, co nadludzkie w przypadku Brooka okazuje się to, co najbliższe człowiekowi — esencja jego życia, coś stałego pośród niestałości w jakiej „wiedzie swoją drogę” egzystencja. „W kulturze istnieje tylko jeden element stały — człowiek. Przy czym element ten jest ciągle zmienny” — Peter Brook [4]

Myślę, że najpełniej ideę Brooka można prześledzić na przykładzie trzech przedstawień: *Ikowie*, *Król Ubu*, *Konfederacja ptaków*. Co ciekawe, na festiwalu w Adelajdzie w 1980 roku Brook wystawił je właśnie w takiej kolejności jako jedno przedstawienie. *Ikowie* i *Król Ubu* — to „dramaty” rzeczywistości przyziemnej, gdzie pokarm stanowi jedyny aspekt życia, a jego brak

— jak w przypadku *Ików* - to brak więzi duchowych, społecznych — brak rodziny. Są to dramaty upadku, rozkładu i wydawałoby się, że nie ma ucieczki od tej destrukcji. Brook daje odpowiedź w trzeciej części przedstawienia: głód zaspokoi „głód” duchowy. Poemat Attara *Konferencja ptaków* [5] to poemat drogi, poznania, rozwoju, duchowego samodoskonalenia. W warstwie scenicznej tego przedstawienia Brook skorzystał z ciekawego zabiegu. Pierwsza część — namawianie ptaków, odbyła się na zasadzie animacji ptaka (wykonywanej przez trzy osoby) na podobieństwo teatru bunraku. W drugiej części - podróży aktorzy nosili balijskie maski (ponieważ przedstawiały dziewięć różnych typów osobowościowych - Ennangram suficki). W trzeciej części — dotarcia, poznania, aktorzy bez masek. Poznanie duchowe zostało przedstawione jako zrzucenie Ennagramów osobowościowych i dotarcie do esencji. Podróż ptaków przez siedem gór to kolejne etapy rozwoju, a celem tej drogi jest poznanie. Także z tematem doświadczenia, poznania, poszukiwania prawdy łączy się pojęcie *dharmy*, która ma sto różnych znaczeń.

*Mahabharata* to kolejna próba dotarcia do esencji ludzkiej egzystencji. Główna myśl spektaklu sprowadza się do przesłania, że każdy powinien w swoim życiu kierować się *dharma* — jest to jak gdyby dążenie do doskonałości, której się nie osiągnie, bo nie wiadomo czym ona naprawdę jest. Przedstawienie można potraktować jako potwierdzenie założenia o pokrewieństwie myśli Artauda i Brooka — najpierw myśl, a potem czyn [6], zasady Artaudowskie doskonale stapiają się z poznaniem, empiryzmem Brooka (myśl), który wpływa na dzieło, spektakl (czyn).

Brook teatr esencji łączy także z rozwijanymi przez siebie ideami innych artystów. Przede wszystkim wyróżnia się tutaj idea craigowskiej nadmarionety. W pierwszej scenie filmu Brooka *Meeting with remarkable man* [7] zwołany jest konkurs muzyków: wygra ten, którego dźwięk poruszy kamienie. Najpierw dźwięk ten trzeba znaleźć w sobie, a dopiero potem - zagrać go. Scena ta odnosi się do pracy Brooka z aktorem, który ma odnaleźć dźwięk w sobie, a dopiero „instrument-ciało” ma umożliwić mu swobodne przepłynięcie tego dźwięku. Widać to wyraźnie w scenach pracy z aktorem w filmie *Brook by Brook* [8] - ciało aktora ma być właśnie takim „bezemocjonalnym” mechanizmem, który pozwala zagrać. Craig postulował wprowadzenie nadmarionety, jako czegoś wolnego od uczuć, które są niestałe i mogą wyrządzić więcej szkód niż dobrego. [9] W artykule o Gurdżijewie [10] Brook pisze, że aktor i rola mają być jak rękawiczka, która przylega do ręki, ale jednocześnie jest osobno. Wprowadza to rodzaj intelektualnego zdystansowania. Anne Banckoft pisze o utrzymywaniu w stosunku do świata i siebie dystansu (Widzenie Obiektywne), procesy te stymulowały proces rozwoju uczniów Gurdżijewa. Jako przykład podaje ćwiczenie „pomocne do osiągnięcia czwartego stanu świadomości - Świadomości Obiektywnej” [11], polegającej na zdaniu sobie sprawy z istnienia, bycia świadomym swego ramienia o różnych porach dnia, czy to jadąc tramwajem, czy wykonując jakąkolwiek inną czynność. Myślę, że koresponduje to także z ideami Artauda, który porównuje tancerzy z Bali do aktorów. Tancerze z Bali dochodzą do transu w precyzyjnie, matematycznie „wygrywanych” ruchach. Jest to „mechaniczne”, które wywołuje duchowe. Jak nazwał to Artaud — duchowe w transie przeradza się w materialne. Jest to dla niego ideał aktora, posługującego się cielesnym do wyrażenia duchowego (blisko transu jest esencja oraz ekstaza — najpełniejsze doznanie jedności ze światem). Sam Gurdżijew przykładał dużą wagę do cielesności (tańce rytualne — precyzyjne, zharmonizowane ruchy), nie można doskonalić ducha i intelektu w oderwaniu od ciała. Cielesne staje się bramą do duchowego, jak u baulów (ugrupowanie religijne), dla których ciało jest „instrumentem pozwalającym doświadczyć Boga” [12]. Kontrola zmysłów jest u nich naczelnym elementem i środkiem poznania.

Tak samo jak mistycy sufi, Artaud wiele razy odwoływał się do śmierci, destrukcji, rozpadu — na tych trzech głównych filarach osadził tak teatr, jak i jakiegokolwiek inne działanie. W sufizmie z kolei, jedna z czterech stacji rozwoju opisanych przez Al - Balhiego (IX w.) nazwana została bojaźnią, wprowadza ona umysł człowieka w odpowiedni stan drżenia, polega na ciągłym uświadamianiu sobie śmierci i destrukcji, wywołując tym strach przed umieraniem i powodując „budzenie” się w życiu. Świadomość życia, była także silnie związana z Gurdżijewem (do którego Brook się odwoływał), dla którego doświadczenie śmierci i przemijania miały kluczowe znaczenie. Gurdżijew traktował je jak obudzenie się ze snu, odzyskanie świadomości, właśnie esencji.

Punktem wyjścia do dalszych rozważań będzie dla mnie rozwinięcie wszystkich powyższych tez, których idealnym podsumowaniem jest założenie Artauda, że sztuka jest dla tłumów, a nie elit. Uważam, że właśnie z tym wiąże się uniwersalne, ponadnarodowe oddziaływanie teatru Brooka. Tradycja to w jego rozumieniu przede wszystkim wydobywanie

esencji, tego co nam wszystkim jest wspólne. Wszystkie te powyższe idee znalazły swój wyraz w najnowszym, i być może ostatnim, przedstawieniu Brooka — *Tierno Bokar* [13].

"Nauczanie Gurdżijewa jest uderzająco współczesne. Poddaje ono analizie sytuację człowieka z porażającą precyzją. Pokazuje, jak mężczyźni i kobiety od najwcześniejszego dzieciństwa są uwarunkowani; jak działają według głęboko zakorzenionych schematów, żyjąc od przyczyny i skutku w nierozzerwalnym łańcuchu reakcji. Owe reakcje wytwarzają strumień doznań i obrazów niebędących nigdy rzeczywistością, pod którą się podszywają. Stanowią one jedynie interpretację rzeczywistości, a ich ciągły przepływ nieuchronnie przesłania ją".  
Peter Brook, *Sekretny wymiar*

## 2. Georgij Iwanowicz Gurdżijew

„Pierwszym powodem wewnętrznej niewoli człowieka jest jego niewiedza, a nade wszystko nieznanie samego siebie. Bez poznania siebie, bez zrozumienia funkcjonowania i funkcji swojej maszyny człowiek nie może stać się wolnym, nie może sobą rozporządzać i na zawsze pozostanie on niewolnikiem, zabawką dla sił, które na niego oddziałują”. [14]

Stan w jakim znajduje się obecnie człowiek został zobrazowany przez Gurdżijewa [15] w jednej z jego przypowieści: o powozie, stangrecie i koniu. Porównuje on osobowość człowieka do konia ciągnącego powóz (zmysły), samego powozu (fizyczność — ciało), i kierującego stangreta (świadomość, myślenie). Jak można zauważyć schemat przedstawia trójdzielny podział osobowości człowieka, który porusza się w tym powozie. Owe trzy części osobowości człowieka rozwijały się niezależnie od siebie, a jeszcze bardziej niezależnie od samego człowieka: między tymi częściami nie ma żadnej komunikacji. Osoba jadąca pojazdem z przypowieści Gurdżijewa reprezentuje zmienne JA, zmysły reagują na coraz to inne chwilowe zdarzenia, które wywołują szereg niekontrolowanych uczuć; ciało często się zmienia pod wpływem impulsu, kontrolowane jest przez niekontrolowane zmysły człowieka; świadomość i myślenie zmienia się wraz ze zmieniającymi się opiniami, poglądami, czyli wraz z napływem idei z zewnątrz. „W związku z tym nie ma współdziałania między tymi trzema elementami ludzkiej osobowości. (...) Tylko stały właściciel może zadbać o cały pojazd — konia, stangreta i powóz, ale taki właściciel reprezentuje człowieka z jednym prawdziwym i niezmiennym JA, człowieka, który osiągnął poziom prawdziwej świadomości i obiektywnego rozumu”. [16] Jak osiągnąć to niezmienne JA, prawdziwą świadomość tego, że się żyje? Gurdżijew na tak postawione pytanie daje następującą odpowiedź: w procesie drogi samorozwoju. Aby człowiek mógł zrozumieć siebie musi stać się wolnym, aby stać się wolnym musi zacząć kierować samym sobą, ponieważ człowiek może zrozumieć siebie jedynie na drodze indywidualnego wysiłku poprzez „rozwijanie wyższego poziomu świadomości”. [17] Najważniejsze na tej drodze jest pozbycie się cierpienia w swoim życiu. Odbywa się to poprzez świadome likwidowanie cech osobowościowych, które cierpienie wywołuje. Proces ten jest zbliżony do sufickiej teorii Enneagramu [18], którą Gurdżijew rozwinął. „Na podłodze sali w Instytucie Harmonijnego Rozwoju Człowieka miał narysowaną dużą gwiazdę o dziewięciu wierzchołkach, wpisaną w okrąg”. [19] Palmer uważa, iż oznaczało to „model odwiecznego ruchu”, zapewne ruchu na drodze ku świadomości. Poznanie *Enneagramu* pozwala na zrzucenie naszej osobowości, co jest pierwszym etapem rozwoju duchowego człowieka. Poznanie to oparte jest na prostej zasadzie: żeby zwalczyć przeciwnika rozwoju, trzeba najpierw go bardzo dobrze poznać oraz zbadać mechanizmy jakie nim kierują. Dokonuje się wtedy przemiana wewnętrzna, człowiek dopiero zaczyna umacniać swoją esencję wyzbytą od wszelkiej mechaniczności, swoje stałe JA. Teoria ta bazuje na przeświadczeniu, że nie rządzą sami sobą, ale steruje nami nasza osobowość. Osobowość wykształciła się jako mechanizm obronny człowieka (opisuję to w dalszej części pracy), traktowane jest to jako narzucenie sobie maski (patrz: maski balijskie - dziewięć typów w przedstawieniu Brooka *Konferencja ptaków*).

Bardzo ważna w odkrywaniu swojego typu osobowości jest autoobserwacja - uświadomienie sobie mechaniczności wielu czynności jakie wykonujemy, czy wzorów postępowania. Jesteśmy wtedy w pozycji zdystansowanego obserwatora, obiektywnie możemy stwierdzić kim tak naprawdę jesteśmy. Człowiek wstępuje wtedy na drogę samoświadomości —

trzeci stan świadomości człowieka, pierwszym jest sen, a drugim życie na jawie, gdzie człowiek funkcjonuje jak maszyna. Czwarty stan to Świadomość Obiektywna, którą osiąga się bardzo rzadko. „Prawdziwa wola, zdolność 'działania' przychodzi wraz z odnalezieniem wewnętrznego 'ja' lub istoty (...). Człowiek jest niczym bez przejścia w stan trzeci — pozostaje tylko kłębowiskiem impulsów”. [20] Przeszkodą na drodze zrzucenia osobowości są bufory, czyli mechanizmy obronne w nomenklaturze Gurdżijewa, które „ukrywały negatywne cechy charakteru” [21] i hamowały rozwój (jak już pisałam, odkrycie tych negatywnych cech charakteru pozwalało człowiekowi wyeliminować cierpienie ze swojego życia i tym samym zlikwidować te cechy osobowościowe, które je wywołują). Bufory powstały, kiedy zaczęliśmy się zmierzać z rzeczywistością i utraciliśmy esencję, którą posiadaliśmy jako dzieci. Ten pierwszy etap samoświadomości można także nazwać demaskowaniem i obserwowaniem swoich buforów, ponieważ to one zniekształcają nasz obraz rzeczywistości — „widzimy wszystko nie takim jakim jest, ale takim jakim nam się jawi”. [22]

Gdyby człowiek miał doświadczyć wszystkich istniejących w nim sprzeczności, przeżywałby stałe ich ścieranie się, ciągły niepokój. Gdyby musiał wszystkie je odczuwać, odniósłby wrażenie, że popada w szaleństwo. Człowiek co prawda nie może usunąć sprzeczności, ale „bufory” chronią go przed wstrząsem powstającym przy konfrontacji wykluczających się punktów widzenia, emocji, słów. (...) Zwracaj więc uwagę na wewnętrzne dysonanse, doprowadzą cię bowiem do rozpoznania buforów. Bądź szczególnie czujny, gdy jakiś temat jest dla ciebie drażliwy [23].

Gurdżijew starał się w swoim Instytucie Harmonijnego Rozwoju w Priere [24] prowokować „wewnętrzne dysonanse”, tworzyć napięcia: „zażądał, aby wszyscy składali codzienne raporty o innych, (...) celowo popierał irytujące lub kłótniwe osoby”. [25]

Podsumowując teorię Gurdżijewa: człowiek buduje swoją fałszywą osobowość, którą tworzy jako mechanizm obronny, „chroniący go” przed rzeczywistością, umożliwiając funkcjonowanie w świecie fizycznym. Natomiast w odróżnieniu od JA zmiennego, istnieje JA stałe, określa się ją słowem sufich — esencja i oznacza prawdziwego człowieka; u takiej osoby harmonijnie funkcjonują myśli, emocje i instynkty (potrafi utrzymywać nad nimi pełną kontrolę).

Doświadczenia dotyczące esencji mają charakter totalny w tym sensie, że wypierają świadomość „ja”. Tracimy wtedy poczucie „naszych osobistych myśli” czy „naszych jednostkowych uczuć”, więc w pewnym sensie porzucamy naszą dorosłą osobowość i wracamy do stanu umysłu dziecka. [26]

Małe dzieci nie dostrzegają jeszcze granic, nie wytwarzają też mechanizmów obronnych, będących reakcją na rzeczywistość. Co różni jeszcze te dwa „typy”: osobowość nie pozwala nam kierować własną wolą, esencjonalne życie natomiast oznacza wolność człowieka. Palmer w swojej książce przytacza powiedzenie sufickie, które wskazuje na pewne pokrewieństwo między osobowością a esencją: „mówi ono o stawianiu się tym, kim byłeś zanim byłeś, przy zachowaniu pamięci i zrozumienia tego, czym się stałeś”. [27]

„Doskonalić się w aktorstwie, to znaczy — doskonalić się jako człowiek”.  
Peter Brook, *Pusta przestrzeń*

### 3. Teatr esencji Petera Brooka

Brook podejmuje decyzję odejścia od teatru instytucjonalnego w roku 1970 i razem z Micheline Rozan zakłada w Paryżu Międzynarodowy Ośrodek Poszukiwań Teatralnych (Centre International de Recherche Theatrale, w skrócie CITER) mieszczący się w opuszczonym teatrze - Les Bouffes du Nord. Nawiązuje tym samym do Instytutu Harmonijnego Rozwoju Człowieka założonego przez Gurdżijewa. Ziółkowski twierdzi, że Brook odnoszący sukcesy z Anglii, zdecydował się na założenie Ośrodka w Paryżu, ze względu na Jeanne de Salzman, uczennicę Gurdżijewa, która pracowała właśnie tam. Rzeczywiście, z perspektywy czasu, można dostrzec, że Ośrodek funkcjonował wedle zasady „poszukujących prawdy”, szukając raczej tego, co pierwotne w człowieku, niż tego, co pierwotne w teatrze. Dowodami na to mogą być chociażby takie przedsięwzięcia jak wyprawa do Afryki (1973) czy przedstawienie *Orghast* (1971). Dopiero na początku lat dziewięćdziesiątych Brook wyjawiał, że w tym okresie nawiązywał bezpośrednio do pracy i teorii Gurdżijewa, czy to w doskonaleniu aktora, czy też w poszukiwaniu jednej idei dla wszystkich spektakli. Celem Centrum nie był spektakl, nie miało też to nic wspólnego z eksperymentami (Brook eksperymentował wcześniej z ideami Artauda m.in. w widowisko *US* - 1966 czy przedstawienie *Marat — Sad* Petera Weissa — 1964).

Centrum było raczej nastawione na poszukiwania tego, co bliskie każdemu człowiekowi i tego, co wszystkich łączy. Jak pisze Ziółkowski w swojej książce o Brooku [28] można od tego momentu wyróżnić dwie fazy poszukiwań reżysera: pierwsza to szukanie tego, co pozakulturowe, przedkulturowe, druga to poszukiwania interkulturalne. Pokazuje to, iż w obu wypadkach Brook nawiązuje do „esencji” tego, co pierwotne, wspólne każdemu, tyle że pierwszy etap (działania podejmowane na początku istnienia Centrum) to „powrót do źródła”, badanie stanu przed: przed powstaniem języka, „stanu, który może sobie wybrać język: muzykę, gesty, ruchy, słowa” [29], drugi zaś to tworzenie przedstawień z elementów przynależnych różnym tradycjom. Tyle że pojęcie tradycji w teatrze Brooka ma inne znaczenie. Powszechnie używamy słowa tradycja, gdy mamy na myśli:

“A way of thinking or acting inherited from the past”: it is therefore linked with the words ‘custom’ and ‘habit’. In this sense, one might refer to ‘academic tradition,’ to a ‘Comédie Française tradition’ or to ‘Shakespearean tradition’. In theatre, tradition represents an attempt at *mummification*, the preservation of external forms at all costs-inevitably concealing a corpse within, for any vital correspondence with the present moment is entirely absent”. [30]

Natomiast tradycja, do której odwołuje się Brook w swoim teatrze ma inne znaczenie:

“A second, less familiar meaning of ‘Tradition’ is ‘a set of doctrines and religious or moral practices, transmitted from century to century, originally by word of mouth or by example’ or ‘a body of more or less legendary information, related to the past, primarily transmitted orally from generation to generation’”. [31]

Teatr według Brooka powinien otwierać się na transcendencję. Wiele ma to wspólnego z teoriami Artauda, dla którego teatr istnieje po to, aby dokonywać przemian w umyśle i uzmysłwić nam dramat kosmiczny. „Teatr to Sobowtór innej rzeczywistości — typowej lecz niebezpiecznej, rzeczywistości nadludzkiej”. [32] Idee Brooka i Artauda łączy także koncepcja „aktorstwa”. Tancerze z Bali, których opisuje Artaud w swojej książce, w czasie rytuału zatracają swoją osobowość, natomiast koncentracja na swoim ciele — wykonywanie precyzyjnych ruchów, co obserwującemu może narzucać obraz mechaniczności — zostaje poddana czemuś wyższemu. Żeby pokazać człowieka doskonałego, aktor Brooka sam musi stać się człowiekiem doskonałym (pozbyć się swojej osobowości). Jako człowieka doskonałego Brook wskazuje osobę, która przeszła cztery etapy rozwoju świadomości Gurdżijewa. Jak już wspominałam charakter pracy Brooka w Ośrodku miał raczej wymiar duchowy niż teatralny. Badanie wnętrza, esencji wpływało na zewnątrz. Tak rodził się spektakl jako wypadkowa poszukiwań. Dlatego starałam się skupić na metodach stymulowania rozwoju człowieka wprowadzonych przez Gurdżijewa, ponieważ trudno zrozumieć teatr Brooka bez odwoływania się do tej nauki. Ziółkowski pisze, że ten rodzaj teatru „pojmowany jest szczególnie — jako wehikuł ludzkiego samorozwoju i środek międzyludzkiej komunikacji”. [33] Brook chciał udowodnić swoimi poszukiwaniami, że istnieje teatr uniwersalny, zdolny połączyć wszystkich ludzi. Taka idea przyświecała *Orghastowi* [34], spektaklowi — rytuałowi. Rytuał, opętanie Ziółkowski nazywa „modelowym przykładem prototeatru”. Reżyser odniósł się do tego, co przedkulturowe, co wspólne jest wszystkim, do tego, co było przed teatrem i przed kulturą, a co stanowi wspólny wszystkim rdzeń, esencję, chciałoby się powiedzieć archetypy, które tkwią w naszej podświadomości. Zarysował wyraźny konflikt między naturą a kulturą. Te właśnie elementy są uważane jako dowód na istnienie Boga. Dla Brooka zawsze istotny był problem komunikacji aktor — widz, badał ją w czasie podróży do Afryki, a w tym przedstawieniu [*Orghast*] starał się zneutralizować poziom znaków do takich, które trafiają bezpośrednio do widza, bez udziału jakichkolwiek kulturowych kontekstów; można powiedzieć, że odarł człowieka z naleciałości osobowościowych i postawił go w „pustej przestrzeni”. Przypomina to początkowe praktyki Brooka z aktorami różnych narodowości w Ośrodku. Reżyser kazał odrzucić aktorom „wyczone techniki (...) i starał się ograniczyć do minimum kulturowe nacechowanie środków ekspresji” [35], koresponduje to z dążeniem do esencji Gurdżijewa i odzyskania samoświadomości. Jedno z ćwiczeń polegało na uświadamianiu sobie nabytych nawyków ciała i pozbyciu się ich. Rozwój ciała był tak samo ważny jak ducha i umysłu, nie można było zaniedbywać rozwoju żadnego z tych ośrodków. Taką funkcję miały tańce sakralne Gurdżijewa (zakorzenione w tradycji sufich), w trakcie których należało zachować świadomość dwóch pozostałych ośrodków i doprowadzić do ich integracji. Różne ćwiczenia Gurdżijewa miały na celu walkę z automatyzmem ruchów wykonywanych przez ciało człowieka i pokazanie jego ograniczeń. Rozwijaniu w sobie tej zdolności służyło ćwiczenie *stop exercise*. „Gurdżijew ustalał wraz z ćwiczącymi znak, na który wszyscy zamierali w całkowitym bezruchu — bez znaczenia,

w jak wymagającej pozycji się znajdowali. Unieruchomienie miało obejmować nie tylko działanie fizyczne, ale również przepływ myśli i skojarzeń" [36] Koresponduje to z koncepcją ciała „naładowanych” (dyspozycyjnych) Brooka:

„Ciało wcale nie musi być ekspresyjne przez cały czas. Ale powinno być tak czujne, nawet w swej nieruchomości, by w jakimkolwiek momencie stać się częścią scenicznej wypowiedzi". [37]

Przed powstaniem CIRT Brook miał styczność z podobną ideą gry aktorskiej wyrażającej się w koncepcji maski neutralnej Jacques'a Copeau, tutaj także chodziło o wyzbycie się nawyków ruchowych. W ramach programu *Teatr okrucieństwa* reżyser współpracował z Michelelem Saint-Denis, siostrzeńcem Jacques'a. Tym razem aktorzy mieli osiągnąć ten sam stan neutralności bez użycia maski. Takiego rodzaju ćwiczenia były niejako procesem autoobserwacji, a także kontroli swojego ciała (sięgając do nieświadomości), które postulował Gurdżijew. Pozwalało to grającemu na panowanie nad rolą — określenie Brooka, że aktor „jest niczym ręką w rękawiczce - oddzielny, a przy tym niedający się rozdzielić; rola przenika każdą jego komórkę, ale w żaden sposób nie więzi go. Wewnątrz jest wolny i wysoce świadomy".

[38] Aktor miał stać się „ogolony” ze swojej osobowości, tylko taka osoba mogła przyjąć rolę. Widać tutaj podobieństwo, o którym pisałam wcześniej: transowy charakter tancerzy z Bali a aktorstwo, w obu przypadkach mamy do czynienia z pozbyciem się osobowości. Brook postulował rozwój aktora, po to, aby ciało, umysł i duch umożliwiły swobodny przepływ „dźwięku”, „roli”. W swoim eseju wypowiada się na temat wpływu myśli Gurdżijewa na jego pracę z aktorem:

„Gurdżijew często posługuje się obrazem aktora jako metaforą w pełni rozwiniętego człowieka. (...) Dobry aktor nigdy nie wierzy, że jest postacią, którą gra. Zły aktor oddaje się ciałem i duszą swojej roli — do tego stopnia, że ztraca się w niej całkowicie". [39]

Brook przywiązuje dużą wagę do ćwiczeń aktorskich i prób, oprócz doskonalenia aktora, stymulowania jego rozwoju, chciał osiągnąć konkretne cele dla teatru. Próby Brook nigdy nie zaczynał, jak ma to miejsce w wielu teatrach instytucjonalnych, od stolikowej analizy, „rozumowego” opracowywania roli. Brook większą wagę przywiązuje do intuicji, jak mówi: „aktorzy zawsze popełniają błąd, ilekroć pracę zaczynają od intelektualnych dyskusji, ponieważ racjonalny umysł nie jest tak potężnym instrumentem służącym dokonywaniu odkryć, jak bardziej tajemnicze zdolności intuicji”. [40] W jednym ze swoich manifestów opisuje do czego chce doprowadzić grę aktora:

1. Rozwijanie w aktorze umiejętności artykułowania wewnętrznych impulsów i nadawania im zewnętrznej formy - klarownej i bezpośredniej (przejrzystość) oraz poszukiwanie formy czystej, oszczędnej, a zarazem intensywnej (destylacja).
2. Aktor, a właściwie grupa aktorów, jako podstawowy element i źródło procesu twórczego w zespole ma być „opowiadaczem o wielu głowach” — stąd wymóg otwartości, nastawienia na współuczestnictwo oraz żywego reagowania na wrodzoną potrzebę transformacji.
3. Improwizacja jako konieczny element praktycznego przygotowania uczestników przedstawienia oraz, co za tym idzie, bezpośrednie doświadczenie gry w różnych warunkach i dla różnej publiczności (...) po to, by oderwać aktorów od rutynowych działań i otworzyć ich na przepływ innych energii i wartości.
4. Stworzenie określonej struktury jest absolutnie niezbędne — forma daje aktorowi szansę wolności. Poszukiwanie formy i gra to elementy pozostające w stałej przeciwstawie, które przenikają się i podtrzymują wzajemnie.
5. Poszukiwania polegające na „wejściu w siebie”; są procesem ewolucji i indywidualnego rozwoju, wykorzystującym teatr, który gwarantuje miejsce i skuteczne środki, ale rzadko bywa końcem drogi. Inaczej mówiąc teatr służy temu, żeby wyjść poza teatr (...). [41]

Dochodzimy w końcu do najważniejszej myśli Brooka, związanej z rozumieniem funkcji teatru. Dla reżysera sztuka nie jest celem samym w sobie, a teatr to tylko półśrodek do osiągnięcia przez aktora i widza „wyższego poziomu świadomości”. [42] Dalej pisze: „sztuka tylko w przelotny i cząstkowy sposób może przekazać nam odbicia ukrytych rzeczywistości”. [43] W niewielkim stopniu teatr przekazuje nam „ukryte rzeczywistości”, ale jednak stara się to robić. Koresponduje to z ideami Artauda, co starałam się pokazać we wstępie, a co teraz

chciałabym jeszcze raz podkreślić: teatr to „Sobowtór innej rzeczywistości, sceniczne urzeczywistnienie”. [44] To łączy wszystkie spektakle Brooka wystawione po 1970 roku — jedna nadludzka rzeczywistość. Teatr służy przekazaniu metafizyki, która, jak określił to Artaud, wejdzie w umysły tylko przez skórę. Teatr traktowany jest jak modlitwa, pozwala uzmysłwić nam istnienie niematerialnego wymiaru ludzkiego życia.

Podobne metody pracy z aktorem wprowadził Jerzy Grotowski. Jego sposób „badania” jest także pokrewny metodom psychologicznego stymulowania rozwoju. Ważna w jego teatrze była rola świadomości odkrywającej to co podświadome, a najważniejsze było uaktywnienie w aktorze pomostu między świadomością a podświadomością (czerpał z psychologii analitycznej Junga).

Grotowski poprzez umożliwienie aktorowi kontaktu z nieuświadomioną dotąd sferą impulsów wewnętrznych, (...) czynił aktora narzędziem, pośredniczącym między świadomością widza i archaicznymi obszarami doświadczenia zbiorowego, nadając spektaklowi formę misterium. Owo misterium samoofiarcowania, w którym uczestniczył aktor, wyrażało archetypalną potrzebę człowieka, do doświadczania i przeżywania pierwotnej jedności ze światem, z Bogiem i samym sobą. [45]

Aktor Grotowskiego stawał się niejako pośrednikiem między widzem a tym co duchowe, wspólne wszystkim - esencjonalne, było to odkrywane obserwatorom w „akcie całkowitym”, akcie otwarcia. Tak jak wyobrażenia w sufizmie łączy duchowy świat z realnym, tak w tym teatrze aktor jest tym łącznikiem, medium, które „świadomie w obliczu innych, dokonuje aktu prawdy, ujawniając siebie”. [46] W czasie prób Grotowski koncentrował się na tym, co stanowi barierę dla aktora: na jego ograniczeniach psychologicznych i fizycznych. To usuwanie blokad u aktora nazwane było przez Grotowskiego techniką negatywną. Podobnie u Brooka równoczesna praca nad umysłem i ciałem aktora miała doprowadzić do „poruszenia kamienia” przez wydobywający się dźwięk, z czymże dźwięk miał najpierw zostać zaprojektowany przez umysł, a dopiero potem wyzwalać się z ciała wyzbytego barier. Widzimy tutaj wpływ teorii Gurdziejewa (do którego odwoływał się także Grotowski w swojej pracy z aktorem), mówił on o harmonijnej pracy wszystkich ośrodków: ciała, ducha i umysłu. Tylko poprzez zrozumienie swoich mechanizmów możemy rozwijać się na drodze ku świadomości. Odkrycie podświadomości umożliwia grę, która jest aktem świadomym i która rozumiana była przez Grotowskiego jako kontakt z najbardziej pierwotnymi przeżyciami (kosmos Artauda, esencja Brooka). „Aktor to medium umożliwiające innym ludziom kontakt z ukrytymi obszarami psyche”. [47] Jak u Artauda tutaj także metafizyczne ujawnia się w fizycznym.

"Sufizm ma na celu poprowadzenie nas wstecz do miejsca, w którym zaczęliśmy, tak byśmy mogli odkryć ponownie pamięć o tym, kim naprawdę jesteśmy i ustanowić na nowo związek z Bogiem".

Oliver Leaman, *Krótkie wprowadzenie do filozofii islamu*

## 4. Ontologia

Mistycyzm najprościej zrozumieć na przykładach wziętych z samej filozofii islamu, mianowicie przywołując dwa sposoby badania natury rzeczywistości: *falsafa* (filozofia) i *hakima* (mistycyzm lub „mądrość”). Oliver Leaman twierdzi, że metody, które obejmuje filozofia, stosowane powinny być „na niższych poziomach w hierarchii bytów” i dalej „jeśli mamy osiągnąć rozumienie wszystkiego, są szersze i bardziej ambitne metody, stąd potrzeba *hakimy*”. [48] *Hakima* może zapewnić bezpośrednie doświadczenie rzeczywistości, *falsafa* niestety nie. Mamy tu porównanie analitycznego (logicznego, pojęciowego) podejścia do rzeczywistości z doświadczalnym (doświadczenie jedności bytu, swoistego zjednoczenia, bliskości z Bogiem). Jedności bytu — *wahad al - wudżud* według Leamana możemy doświadczyć w miarę jak „postępujemy wzwyż w skali świadomości”. [49] Istnieją techniki, które prowadzą nas do „ujrzenia rzeczywistości jako jednej rzeczy”. [50] Jedność bytu można osiągnąć dzięki specjalnym ćwiczeniom: na przykład wzorowanym na jodze ćwiczeniu oddechowym wykonywanym w trakcie zbiorowego recytowania imion Boga. Te wielogodzinne recytacje prowadziły do ekstazy i zbliżenia się do Boga (Leaman nazywa to *zikr* bądź „wspominanie”). [51] Mistycy wprowadzali się tym samym w stan *fana* (unii z Bogiem). Podobne funkcje ma odmawianie litanii do Boga, Matki Bożej i różnych świętych w

chrześcijaństwie. Jest to swoisty rodzaj kontemplacji i tylko poprzez nią możemy uchwycić „charakter źródła bytu”. [52] Powinno się kontemplować byt, ponieważ byt nie może stać się wiedzą wyrażoną w zdaniach.

Tak właśnie należy rozumieć mistycyzm, jako sztukę rozumienia rzeczywistości. Bardzo ważną funkcję w odkrywaniu Boga przez *falsafa* odgrywał język; figury retoryczne zostały przejęte przez nich z myśli greckiej (przejęcie pewnej formy neoplatonizmu), było to ważne w prowadzeniu sporów z filozofami, którzy atakowali islam (muzułmanie bronili się tymi samymi chwytami retorycznymi), a także w pozyskiwaniu nowej rzeszy wiernych. Boga trudno jest wyrazić za pomocą zwykłego języka, ponieważ język „stworzyła forma istnienia, której nie można wyjaśnić” [53], stąd mistycyzm — aby określić coś niewyraźnego niewyraźnym. Stąd też mistycy nie przywiązywali wagi do zewnętrznych praktyk religijnych.

Poszukujący to ktoś czujący niezadowolenie właśnie z wiedzy teoretycznej. Ważną rolę w poznawaniu, szukaniu odgrywa *diedzina wyobrażeniowa*, której to częścią jest zarówno intelekt, jak i zmysły. [54] Jest to *barzach* (pomost) pomiędzy tym światem, który Leaman nazywa światem ograniczeń, a światem wyższym. [55] Duże znaczenie ma też dla mistyków *sen* — są to wizje, które tkwią w rzeczywistości fizycznej (doświadczenie „wymaginowane”) i mają te szczególne doświadczenia wpływ na rzeczywistość. Jeden z mistyków, Ibn al — Arabi, uważa, że to, co się dzieje w snach, bardzo wyraźnie symbolizuje charakter naszego doświadczenia świata. Kiedy śnimy jesteśmy tymczasowo rozłączeni ze światem świadomości, sny więc mogą dostarczyć nam wiedzy, jakiej nie możemy osiągnąć w sposób analityczny, czysto filozoficzny.

Teoria *awerroizmu* mówi, iż istnieją dwie drogi do tej samej prawdy (analityczna — *falsafa* i subiektywna — *hakima*), te dwie drogi są równie dobre, tyle że każda wybierana jest przez inną grupę odbiorców. Mistycy wybrali drogę *hakimy*, aby szukać Boga, taką drogę wybrał także Tierno Bokar (1875 — 1939), sufi z Bandiagary (Mali).

#### 4. *Tasawwuf* — Sufizm

„Stopień duchowości” — jak pisze E. Wnuk-Lisowska — oznacza „akceptację niematerialnego wymiaru ludzkiego życia i zdawanie sobie z tego faktu sprawy na co dzień”. [56] Modlitwa zatrzymuje człowieka w ciągu dnia (pięciokrotna modlitwa w ciągu doby) i pozwala „wsłuchać się” w rzeczywistość niewidzialną. Jednak tylko wyobrażenia pomagają nam połączyć realny świat z duchowym — pozwala nam zrozumieć go. Otwiera dusze na inne możliwości postrzegania i rozumienia, niedostępne racjonalnemu umysłowi.

„The *mundus imaginalis* is the realm where invisible realities become visible and corporeal things are spiritualized. Though more real and 'subtle' than the physical world, the World of Imagination is less real and 'danser' than the spiritual world, which remains forever invisible as such”. [57]

W *Koranie* i *hadisach* *diedzina wyobrażeniowa* jest miejscem, w którym spirytualne rzeczywistości są widziane w wizjonerskim doświadczeniu:

„If on the Day of Resurrection, as reported by the Prophet, 'death is brought in the form of a salt-colored ram and slaughtered', this is because imaginal existence allows abstract meanings to take on concrete form. And if all the works we performed during our lives are placed in the Scales, the good deeds in the right pan and the bad deeds in the left, this is because imagination brings about the subtilization of corporeal activities”. [58]

Przytoczone powyżej cytaty opisują pokrótce jaka jest funkcja *diedziny wyobrażeniowej*. Wspominam o niej, ponieważ jest ona ważna w sufizmie. Warto zaznaczyć jest także fakt, że w doświadczeniu mistycznym kluczową rolę odgrywa wiedza, intelekt, który jest związany z duchem. „Charakterystycznym rysem islamskiego poznania jest jednocześnie jego rozumowy i gnostyczny kształt”. [59]

Jednym z największych autorytetów w świecie muzułmańskim jest Ibn al-Arabi (1165-1240). Napisał około siedmiuset książek, traktatów i zbiorów poezji. Jedną z jego prac *The Meccan Openings* opisuje „otwarcie” (*opening*) jako drogę do zdobycia bezpośredniej wiedzy o Bogu, bez pomocy nauczyciela czy jakichkolwiek studiów. Jest to typ wiedzy, który jest dany prorokom. „Otwarcie” ma miejsce podczas medytacji i nie jest ono celem, który zostanie osiągnięty przez każdego ucznia, gdyż jest to uzależnione od indywidualnej natury człowieka. Ibn al-Arabi doświadczył „otwarcie” kiedy był jeszcze młody. Zdobył wówczas całą swoją wiedzę i stopniowo wyrażał ją w swoich pracach. Podkreślał, że *Koran* jest kluczem do osiągnięcia tego stanu. Ibn al-Arabi i liczne inne islamskie teksty przypisują specjalną rolę



sercu (*galb*). Serce postrzegają raczej jako centrum (*locus*) wiedzy niż uczuć i sentymentów, a wiedza z kolei jest jedyną rzeczą, przez którą można objąć Boga. Dlatego serce jest esencją, istotą zrozumienia Boga.

Wiedza (*ma'rifa, gnosis*), jak już wspomniałam, uzyskiwana jest podczas mistycznego doświadczenia. Cel tego to wejście w stan unii z Bogiem, stan *fana*. Wiedza ta jest dostępna tylko wybranym, prorokom.

Gnoza (...) To tożsamość, jedność tego, który poznaje z tym, co poznaje, i z tym za pomocą czego poznaje. Chodzi więc o tożsamość jaźni gnostyka z boską rzeczywistością. [60]

Bóg mistyków to przede wszystkim Bóg miłości. Relacja tutaj podobna jest tu do relacji Kochający — Ukochana [61] i na rozpaczliwym poszukiwaniu rozdzielonej pary, aby móc znów się zjednoczyć i wtopić w jedność, „tylko poprzez gorącą miłość można się do niego [Boga] zbliżyć”. [62] Mistyk „spala się” w ogniu miłości. E. Wnuk-Lisowska opisuje ten związek jako akt samounicestwienia „ja” i tylko w nim widzi możliwość zjednoczenia z Absolutem, poznanie idzie tym samym z miłością, a to z kolei wiąże się z wiedzą. Ten rodzaj więzi z Bogiem wprowadza Ukochanego (człowieka) w stan ciągłego poszukiwania, ciągłego dążenia do niego. Mistycyzm jest poznaniem subiektywnym, a zaczyna się od poznania samego siebie („kto zna siebie zna swojego pana” [63])

Choć nieraz za wzór sobie stawiałem sam siebie,  
W sobie byłem, a nie mogłem zadowolić siebie,  
Nie widzący — słyszałem zawsze swoje imię,  
Ale gdy wyszedłem z siebie, zobaczyłem siebie... [64]

Tutaj możemy wywnioskować coś bardzo ważnego, co leży u podstaw tej religii. Owo „poznaj siebie” wskazuje na to, iż poznanie Boga związane jest ściśle z rozwojem duchowym człowieka. Wykorzystał to w swojej nauce Gurdżijew - mistyk, który nawiązywał do praktyk sufich. Dla sufich i Gurdżijewa droga do poznania wiedzie przez zrozumienie, przez zderzenie pierwszej zasłony, poprzez uświadomienie sobie tego, że rzeczywistość jest tylko snem. Dlatego dla obu tych dróg, ważne jest istnienie świata niewidzialnego, wyobrażeniowego, ukrytego, ukazującego się czy to we snach, czy mistycznym doświadczeniu. Natomiast stwierdzenie, że wszyscy ludzie śpią, a budzą się jedynie wtedy, kiedy umierają jest podstawą nauk zarówno Gurdżijewa, jak i sufich. Dla jednych i drugich ten pierwszy krok na drodze do rozwoju to „bycie świadomym” siebie samego. „Szukanie wymaga niezwyklej czujności, koncentracji, intelektualnego i emocjonalnego napięcia prawie niemożliwego do pogodzenia ze zwykłym życiem”.

"Celem sufizmu jest sprawienie, by religia powróciła do swych korzeni tkwiących w prostej, nieskomplikowanej wierze w Boga. Wiare tę czyni prostą inny aspekt religii, na który kładą nacisk sufi, konieczność zakosztowania rzeczywistości"  
Oliver Leaman, *Krótkie wprowadzenie do filozofii islamu*.

## 5. Nauka Tierno Bokara

Nazwa sufizm pochodzi od słowa suf — lnianego sukna, które nosili pierwsi muzułmańscy asceci, albo S,U,F to rodzaj mantry. [65] Sufi głosili, że istota bóstwa znajduje się w sercu człowieka. Jedno zdarzenie — nocna wizja Mahometa wywarła silny wpływ na mistyków islamu: "[Mahomet] został porwany ze świętego meczetu w Mekce do świątyni w Jerozolimie, następnie zaś do tronu Boga. Wizja ta, opisana w *Koranie*, stanowi wzór mistycznej ekstazy [66] dla zwolenników sufizmu". [67]

Bardzo ważna na drodze poznania jest także rola szejka (*szeik* czyli wyższy, mistrz). Był nim, w *zawii* - szkole, którą sam założył, Tierno Bokar. Szeik obserwuje postępy duchowe ucznia oraz jego zachowanie, prowadzi i udziela rad (zgodnie z powiedzeniem sufickim: „Jeśli ktoś nie ma przewodnika, wówczas Szatan będzie jego przewodnikiem”). Szajch al - Tarqā Azad Rasodi — współczesny sufi mówi, że bez przewodnika duchowego podróż jest o wiele trudniejsza, a nawet może być niebezpieczna, gdyż ucznia prowadzi jego ego (*nafs*). [68]

W pierwszej scenie przedstawienia Petera Brooka widzimy, jak wszyscy wspólnie recytują — w milczeniu — słowa modlitwy „Perła Doskonałości” - wypowiadają tę modlitwę 12 razy — tak, jak się tego nauczyli od swych ojców, którzy wcześniej sami uczyli się jej od wielkiego Al

— Hadż Omara. [69] Wszystko to odbywa się przy dźwiękach tradycyjnych instrumentów. Nie są one jednak u Brooka jedynie tłem dla działań, rozmów, ale służą kontemplacji, są środkiem do pobudzania „Duchowej Pasji” [70] uczniów modlących się w zawii w Bandiagarze.

Poznanie w sufizmie odnosiło się do Siedmiu Szczęśliwych Drog „odpowiadającym siedmiu stanom duszy — siedmiu rodzajom duszy” [71], z których ostatnia — siódma, to dusza oczyszczona, doskonała. W nauce Tierno Bokara mamy trzy stany wtajemniczenia, czy raczej należałoby to nazwać stanami duchowej przemiany.

Pierwszy odcinek drogi poznania nazywa się *Primordial Pact* i jego punktem startowym jest wers 171. sury VII *Koranu*, gdzie Bóg zadaje duszom ludzi następujące pytanie: „Czy jestem waszym Panem?” i odpowiedź brzmi: „Tak, jesteśmy świadkami”. W każdym człowieku Bóg zawarł fragment sekretu boskiej obecności. Ten fragment pozwala człowiekowi wyciągnąć z jego wątpliwości i kłamstw zasadniczą prawdę. Tierno nalegał na dokonanie wyboru: wybór pomiędzy trudnym życiem, które wymaga wysiłku i odwagi, a łatwym wyborem życia, które prowadzi do zatracania samego siebie. Drugi „stan duszy” nazywa się *Maddin*. Kiedy zadano Tierno Bokarowi pytanie: „Czym jest religia?”, odpowiedział: „Religia jest drogą”. Kolejne pytanie brzmiało: „Jak wiele istnieje dróg?”, odpowiedział: „73. Pierwsze 72 są drogami błędu, 73. jest drogą prawości, jedyną drogą, która prowadzi do Boga”. Podstawowe zasady islamu stają się odtąd zasadami wtajemniczonej duszy: poddanie się Bogu, wiara i idealne zachowanie (*Islam, Imam, Ishan*). Trzeci etap dotyczy określonych nauk sufi, bazujących na trzech podstawowych prawach: prawo, droga, prawda (*Sharia, Tariqa, Haqiqa*), prawach zbudowanych na trzech filarach (*Islam, Imam, Ishan*). [72] Tierno głosił, że te filary zawierają wszystkie tajemnice, a wielcy prorocy i prawdziwi początkujący każdej religii wiedzą to, zaś ci, którzy tego nie wiedzą, nie powinni zabierać głosu. Poszukiwaniom tym towarzyszą słowa Mahometa: „Tym, którzy potrafią rozpoznać ograniczenia swojej nauki Bóg pomoże zdobyć inną naukę głębszą i bardziej boską”.

"Kto by zechciał poznać swoją rangę u Boga,  
ten niechaj spogląda jaką rangę Bóg posiada u niego".  
Powiedzenie sufickie

## 6. Życie Tierno Bokara

Tierno Bokar kroczy drogą Tidżanija. W rozmowie z Amkoullelem Tierno zwraca mu uwagę na gwałtowny spór jaki powstał wśród wyznawców Tidżanija:

Tierno Bokar: W Nioro du Sahel przybywa pewien niezwykle człowiek (...), człowiek ten nazywa się Hamallah i postanowił odmawiać modlitwę *Perła Doskonałości* 11 razy, podobnie jak czynił to nasz mistrz Szejk Ahmed Tidżani zanim jeszcze formy tej nie zmienił na powtarzanie dwunastokrotne, czyli takie, jakie i my wszyscy tutaj praktykujemy. Decyzja ta wywołała zażartą nienawiść w naszej rodzinie wywodzącej się od Al-Hadž Omara. [73]

W przedstawieniu Brooka następuje po tej scenie retrospekcja i możemy dokładniej poznać Szejka Ahmeda Tidżaniego. Tidżani naucza w Algierii. Kiedy pewien człowiek zadaje mu pytanie „Czy Bóg miłuje także niewiernego?”, Tidżani odpowiada „Tak, Bóg miłuje także niewiernego”. Powstaje wielki krzyk, gdyż taka odpowiedź jest wiarołomstwem. Aby nie spowodować rozlewu krwi, Szejk opuszcza Algierię i udaje się do Fezu. Tidżani zakłada zawiję w Fezie, gdzie codziennie z braćmi 11 razy odmawia modlitwę specjalną — „Perłę Doskonałości”, po czym Szejk błogosławi wszystkich.

Narrator: „Pewnego dnia Szejk nie zjawia się — uczniowie rozważają, co powinni uczynić — czy mają czekać? Ostatecznie postanawiają odmówić "Modlitwę Doskonałości" bez niego - właśnie kończą recytować ją po raz jedenasty, gdy słyszą głuchy szmer - to szelest Szejka Tidżaniego, który przechodzi pomiędzy nimi. Aby nie wprawić go w zakłopotanie, wszyscy razem, spontanicznie podejmują słowa modlitwy po raz dwunasty. A Szejk błogosławi ich (...). Narodził się nowy zwyczaj, przypieczętowany milczeniem”. [74]

Wyznawcy jedenastu i dwunastu żyją obok siebie w pokoju, aż do chwili sporu o „herbaciany imbryk”. Mamadou Salim — oficjalny tłumacz władz francuskich praktykuje regułę jedenastu paciorków, jego żona, będąca potomkiem Al-Hadž Omara, modli się regułą dwunastu paciorków. Salim daje swojemu mistrzowi - Szejkowi Amadou Sidiego imbryk, który wcześniej podarował żonie. Po śmierci Salima żona udaje się do Mistrza swojego męża. Wdowa chce, aby Mistrz zwrócił imbryk, bo nie ma już pieniędzy; on natomiast, jako iż imbryk był jego własnością, oddał go komuś innemu. Kobieta donosi o „kradzieży” Komendantowi Okręgu.

Komendant Okręgu (do Salima): „Moi kucharze skarżą się na ciebie, mówią, że skradłeś ich kuzynce jej srebrny imbryk. Skarżą się też na twoje religijne obojętności, szczególnie niebezpieczne dla Francji — ponoć trwasz w uporze recytowania twej modlitwy zgodnie z regułą 11 paciorków (...), nade wszystko masz powrócić do reguły 12 paciorków”. [75]

Szejk Sidi zostaje uwięziony, natomiast wyznawcy reguły dwunastu paciorków obwieszczają swoje zwycięstwo i wysyłają listy:

Narrator: „że od tej pory należy bezwzględnie bojkotować zwolenników jedenastu paciorków”.

Tymczasem Mohamed Lakdhar (mistrz sufi) chce przerwać niekończący się spór, przemierza Afrykę, aby wykonać misję odnalezienia tego, w którym są wszystkie znaki:

Tahar: „(...) przepowiedziano bowiem, że objawi się Mistrz Czasu — a jednocześnie przywrócenia wszystkich wspólnot Tidżanija do modlitwy jedenastu paciorków”.

Lakdhar znajduje Mistrza Reguły Tidżanija, Mistrza Czasu w Nioro — jest nim Hamallah. Po śmierci Lakdhara Hamallah obejmuje funkcję Kalifa. Hamallaha tłumnie nawiedzają wierni. Tłumy te do wrzenia doprowadzają kolonialną administrację francuską, „która z natury swej, na widok wielkich ludzkich zgromadzeń zawsze odczuwa niepokój”. [76]

Narrator: Pod wpływem obsesyjnych machinacji i wyznawców dwunastu, lwy zostaną wypuszczone z klatki, a wtedy francuska machina administracyjna zostanie puszczona w ruch, dla francuskiego Gubernatora Szarif Hamallah staje się celem, który należy zniszczyć. [77]

Szarif zostaje internowany przez władze francuskie. Hamallah spędza jedenaście lat na wygnaniu. Do Nioro du Sahel powraca w 1936 roku. Kiedy Tierno Bokar ma sześćdziesiąt dwa lata udaje się do Nioro, aby spotkać się z Szarifem Hamallahem. Tierno podjął tę decyzję pod wpływem snu:

Tierno Bokar: Miałem sen: jedenastu mężczyzn szło o zmierzchu przez las, wszyscy byli pokryci brudem i liszajami. Szli chwiejnym krokiem po piasku, rozdierali swe odzienie drapiąc ciała aż do krwi. Dołączyłem i ja do nich i natychmiast mnie również udzieliły się ich cierpienia. (...) Wreszcie wyłonił się mężczyzna na koniu, twarz miał zasłoniętą, a w dłoni dzierżył różaniec (...) twarz, którą wtedy ujrzałem była twoją twarzą. (...) Mężczyzna zaczerpnął dłońmi mlecznobiałej wody, pokropił mnie nią, a dręczące pragnienie i świąd natychmiast ustąpiły. [78]

Szarif i Tierno spotykają się co noc o trzeciej nad ranem i przeprowadzają ze sobą długie rozmowy. Te dyskusje umacniają Tierna w modlitwie jedenastu paciorków. Tierno wybiera obrządek jedenastu. Potomek Al-Hadż Omara zdradził sprawę dwunastu. Tierno Bokar powraca do Bandiagary, mieszkańcy tego miasta odwracają się od niego, uważają go za zdrajcę; mistrz, który swoje życie poświęcił regule dwunastu, poświęca się regule jedenastu. Można by tu przywołać jedno powiedzenie sufich: „Prawdomówny przemienia się w ciągu dnia czterdzieści cztery razy, a obłudnik trwa w swoim jednym stanie przez czterdzieści lat”.

W Bamko Tierno spotyka Amkoullę, swojego ucznia, mówi mu, że w Szarifie Hamallachu odnalazł samego siebie i że go uznał.

Do Szarifa Hamallaha przychodzą gwardziści. Wszyscy zwolennicy Szarifa zostają spędzeni na główny plac Nioro. Ludzie ci są bici, kuci w kajdany, wleczeni do więzienia. Wszystkim tym potwornościom towarzyszą radosne okrzyki zwolenników reguły dwunastu. Hamalliści zostają aresztowani i oskarżeni o dopuszczenie się zdrady wobec Francji, o przeciwstawienie się porządkowi publicznemu; wszczęty zostaje mroczny proces. Rodzina Szarifa zostaje skazana na śmierć, a Szarif trafia do Francji, gdzie zostaje osadzony w obozie karnym w Evaux. Z powodu zimna zapada na zapalenie płuc. Zostaje przewieziony do szpitala w Montlusion, gdzie umiera. Tam też spoczywa na cmentarzu wschodnim.

Tierno Bokar dostaje zakaz wchodzenia do meczetu na modlitwę. „Wprowadzono zakaz wypowiedziania twojego imienia” — mówi Naczelnik Kantony. Jest on śledzony dzień i noc, nikt nie chce mu niczego sprzedać, jedynie kilku przyjaciół przetrzuca mu przez mur woreczki z prosem i korzeniami. Tierno wciąż modli się „prowadzi rozmowy z Bogiem” [79] i pozostaje niezmiernie pogodny.

Tierno Bokar: Proszę Boga, bym w chwili swej śmierci więcej miał nieprzyjaciół, którym niczego nie wyrządziłem, niżli przyjaciół (...) Boże! Boże! Weź mnie żywego, zabij mnie, wyrwij mnie z tego bytu i daj schronienie w śmierci. Wiem, że zwrócisz mi życie, gdy tylko mi je zabierzesz. [80]

Kiedy Tierno umiera, ludzie ciągną do jego grobu, by prosić o przebaczenie, jego

nieobecność jednoczy — tym samym staje się on znów żywy.

Dlaczego Brook wybrał historię Tierna — mędrca z Bandiagary? Sam odpowiada na to pytanie w rozmowie z widzami. [81] Bractwo sufi to poszukiwacze prawdy, a to jest prywatne pytanie każdego człowieka. Ślepo nie możemy naśladować nikogo i każdy musi rozwijać w sobie postawę poszukiwania.

Tierno Bokar: „Poszukujcie wiedzy, od kołyski aż po grób, nawet jeśli byłaby ona ukryta w Chinach”. [82]

## 7. Podsumowanie

Teatr, psychologia i religia, czego dowodzi praca Petera Brooka i spektakl *Tierno Bokar*, łączą się, przenikają siebie nawzajem. Wszystkie te trzy dziedziny mają na uwadze jeden cel: poznanie człowieka i dążenie do prawdy. Badanie świadomości i podświadomości wkracza w kształtowanie aktora — nie jako postaci, ale jako człowieka. Znane są przykłady, gdzie teatr stanowi metodę terapeutyczną — leczy pacjentów. Przejawy takiej funkcji teatru możemy zaobserwować w psychodramie — teatralnej scenie zaaranżowanej przez samych pacjentów. Jest ona grą pozorów, emocji, jednak jak się okazuje, ta gra budzi prawdziwe cierpienia i realne problemy. Religia, filozofia zaczyna nabierać coraz większego znaczenia w terapii. Wielu terapeutów jest zdania, że dzisiejszy człowiek nie przychodzi do psychologa po poradę, rozwiązanie rzeczywistych problemów, dlatego, że ich tak naprawdę nie ma i nie ma czego rozwiązywać. Coraz częściej zgłaszają się takie osoby, które w leczeniu nie szukają sposobu pozbycia się cierpienia, ale wartości duchowych, rozwoju samego siebie. Rozwój ten stymulować ma psychoterapia, ma ona wypełnić próżnię ich życia i nadać mu sens. Psychologia, teatr i religia — celem ich jest poszukiwanie prawdy: ale nie tej zmiennej - demokratycznej, tylko obiektywnej — niezmiennej, czy wręcz absolutnej. W tych trzech przypadkach przedmiotem badania jest sam człowiek: to on jest źródłem, sposobem dotarcia do Boga, podświadomości, postaci scenicznej; jakkolwiek by tego nie nazwać pod tymi pojęciami kryje się niezmienna prawda: metafizyka, do której dążymy poprzez subiektywne doznania. W sufizmie drogę tę stymuluje mistrz — pir, w psychologii — psychoterapeuta, w teatrze natomiast tę samą funkcję pełni reżyser (Brook) lub aktor (u Grotowskiego). Te trzy sposoby badania natury rzeczywistości szukają w *psyche* człowieka, teatrze, religii — tego co duchowe, co leży poza realnym światem, a co go tak naprawdę określa. W psychologii docieramy do natury rzeczywistości poprzez odkrywanie podświadomości, archetypów, w sufizmie poprzez doświadczenie mistyczne, w teatrze przez kontakt z samym aktorem czy spektaklem. Osterwa powiedział, że teatr jest dla ludzi, którym nie wystarcza religia. Teatr esencji w założeniach Brooka jest jak modlitwa: uzmysławia nam istnienie duchowego i nadludzkiego wymiaru życia; wyczuła nas na istnienie metafizyki. Przytaczając ponownie słowa Artauda: „Teatr służy przekazaniu metafizyki, która wejdzie w umysły tylko przez skórę”. [83] Teatr to tylko półśrodek do osiągnięcia przez aktora i widza wyższego poziomu świadomości. Postać Tierno Bokara realizuje założenia, do których Brook dąży w teatrze.

Tierno Bokar: Wielka księga przyrody, jest jedyną księgą, której karty nie ulegają zniszczeniu. Księga ta jest zawsze dla was dostępna — ona czeka, abyście ją odczytali.

Teatr to sztuka, która prowokuje do rozwoju, to od nas tylko zależy odczytanie „tej książki”, a ona „zawsze jest dla nas dostępna”.

## Bibliografia

1. Artaud A., *Teatr i jego sobowtór*, tł. J. Błoński, Warszawa 1966.
2. Bancroft A., *Współcześni mistycy i mędracy*, tł. M. Kuźnia, Warszawa 2002.
3. Bonarski A., *Ziarno*, Warszawa 1979.
4. Brook P., *Sekretny wymiar*, [w:] *Greorgij Iwaniwicz Gurdżijew*, P. Brook, J. C. Carriere, J. Grotowski, Wrocław 2001.
5. Brook P., *Pusta przestrzeń*, tł. W. Kalinowski, Warszawa 1977.
6. Brook P., *Nie ma sekretów. Myśli o aktorstwie i teatrze*, tł. I. Libucha i M. Orski, Łódź 1997.
7. Chittick W. C., *The Sufi Path of Knowledge*, State University of New York 1989.
8. Craig E. G., *O sztuce teatru*, przeł. Maria Skibniewska, Warszawa 1985.
9. Estienne M. H., tekst *Tierno Bokar*, skrypt z przedstawienia tłumaczonego na

- język polski, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Archiwum.
10. Estienne M. H., [About Tierno Bokar](#), 1.3.2005.
  11. Grotowski J., *Teksty z lat 1965 – 1969*, Wrocław 1990.
  12. Kulczyk W. K., *Wprowadzenie do nauk Gurdżijewa*, Łódź 2003.
  13. Kuźnicki A., *Dwie drogi samorozwoju – Grotowski i Gurdżijew*, "Albo albo", nr 4/98 – 1-4/99.
  14. Leaman O., *Krótkie wprowadzenie do filozofii islamu*, tł. Michał Lipszyc, Warszawa 2004.
  15. Marshall L., Williams D., *Peter Brook. Przejrzystości niewidzialna sieć*, „Dialog” nr 10, 2002.
  16. Nicolescu B., [Peter Brook and traditional thought](#), tł. na język angielski D. Williams, 1.6.2005.
  17. Palmer H., *Enneagram*, Warszawa 1992
  18. [Dyskusja z Szajchem al – Tarqą Azad Rasodem – współczesnym sufim](#), 14.2.2005.
  19. Szyszko-Bohusz A., *Hinduizm, buddyzm, islam*, Kraków 1995.
  20. Uspieński P. D., *Fragmenty nieznanego nauczania*, Warszawa 1991.
  21. Wnuk-Lisowska E., *Wiara i gnoza w islamie* [w:] *Między wiarą a gnozą*, red. naukowa M. Jakubczak, Kraków 2003.
  22. Ziółkowski G., *Budowniczy mostów. Georgij Iwanowicz Gurdżijew, Część II*, "Didaskalia", nr 31/32, 1999.
  23. Ziółkowski G., *Budowniczy mostów. Georgij Iwanowicz Gurdżijew, Część III*, "Didaskalia", nr 33, 1999.
  24. Ziółkowski G., *Teatr Bezpośredni Petera Brooka*,

---

Przypisy:

- [1] A. Artaud, *Teatr i jego sobowtór*, tł. J. Błoński, Warszawa 1966.
- [2] J. Błoński *Wstęp* [do:] *Teatr i jego sobowtór* A. Artaud, Warszawa 1966.
- [3] Ibidem.
- [4] Wywiad z P. Brookiem przeprowadzony w roku 1975 przez A. Bonarskiego, [w:] A. Bonarski, *Ziarno*, Warszawa 1979.
- [5] "Spektakl oparty na klasycznym tekście sufickim Muhammada Attara. Poemat opowiada o wyprawie grupy ptaków pod przewodnictwem dudka w poszukiwaniu mitycznego feniksa Simurgha. Po pokonaniu wielu niebezpieczeństw do jego pałacu dociera jedynie trzydzieści ptaków. Okazuje się, że ten, którego z narażeniem życia szukały, to one same (*si-murgh* oznacza w języku perskim 'trzydzieści ptaków')". G. Ziółkowski, *Budowniczy mostów. Georgij Iwanowicz Gurdżijew*, "Didaskalia", nr 33, 1999.
- [6] A Artaud, op. cit.
- [7] Film w archiwum Ośrodka Badań Twórczości J. Grotowskiego we Wrocławiu.
- [8] Ibidem.
- [9] E. G. Craig, *O sztuce teatru*, tł. Maria Skibniewska, Warszawa 1985.
- [10] P. Brook, *Sekretny wymiar*, s. 20 [w:] *Georgij Iwanowicz Gurdżijew*, P. Brook, J. C. Carriere, J. Grotowski, Wrocław 2001.
- [11] A. Bancroft, *Współcześni mistycy i mędrzy*, tł. M. Kuźnia, Warszawa 2002, s.71.
- [12] E. Wnuk-Lisowska, *Wiara i gnoza w islamie*, [w:] *Między wiarą a gnozą*, red. naukowa M. Jakubczak, Kraków 2003.
- [13] Przedstawienie Tierno Bokar w reżyserii Petera Brooka, odbyło się w Teatrze Polskim we Wrocławiu w dniach 8-13.3.2005
- [14] P.D. Uspieński, *Fragmenty nieznanego nauczania*, Warszawa 1991, s.149.

**[15]** "Gurdżijew (1873-1949) - mistrz duchowy. Urodził się na Kaukazie w rodzinie grecko-ormiańskiej. Studiował na akademii medycznej i w seminarium duchownym. Przez osiemnaście lat podróżował po Zachodniej i Środkowej Azji i Wschodniej Afryce, poznając różne systemy duchowe (m.in. suficki). W 1917 powrócił do kraju i założył w Tbilisi Instytut Harmonijnego Rozwoju Człowieka. Uczył tam m.in. harmonii i plastyki ruchu, rytmiki, starożytnych tańców orientalnych, gimnastyki leczniczej, pantomimy. W 1920 zdecydował się wprowadzić Instytut na wygnanie, do Francji. Urządzał pokazy działań Instytutu. W 1924 przeżył poważny wypadek samochodowy. Od tego czasu poświęcił się wyłącznie pracy pisarskiej", H. Palmer, *Enneagram*, Warszawa 1992.

**[16]** W. K. Kulczyk, *Wprowadzenie do nauk Gurdżijewa*, s. 87-88, Łódź 2003.

**[17]** Ibidem, s. 11.

**[18]** "Enneagram to starodawna nauka suficka opisująca dziewięć różnych typów osobowości oraz związki między nimi. Może nam ona pomóc w rozpoznaniu własnego typu oraz w radzeniu sobie z naszymi problemami (...) Enneagram jest jednym z nielicznych systemów zajmujących się raczej zachowaniem normalnym niż patologią. (...) Słowo Enneagram pochodzi od dwóch greckich słów: *ennea* (dziewięć) i *grammos* (punkty). Model Enneagramu wykorzystywali początkowo mistycy suficy do wykreślenia procesów kosmologicznych i graficznego przedstawiania rozwoju ludzkiej świadomości", H. Palmer, op. cit., s. 19.

**[19]** Ibidem, s. 26.

**[20]** A. Banckoft, op. cit., s. 60.

**[21]** H. Palmer, op. cit., s. 29.

**[22]** Ibidem, s. 31.

**[23]** Ibidem, s. 30.

**[24]** Prowadzony był przez Gurdżijewa w zamku Prieure des Basses Loges w Fontainebleau-Avon w latach 1922 - 1934.

**[25]** A. Banckoft, op. cit., s. 73.

**[26]** H. Palmer, op. cit., s. 33.

**[27]** Ibidem, s. 35.

**[28]** G. Ziółkowski, op. cit., s. 172.

**[29]** Ibidem, s. 172.

**[30]** B. Nicolescu, *Peter Brook and traditional thought*, tłumaczenie na język angielski: D. Williams, 1.6.2005.

**[31]** Ibidem.

**[32]** A. Artaud, op. cit.

**[33]** G. Ziółkowski, op. cit., s. 168.

**[34]** "Najrozmaitsze sytuacje archetypowe zaczerpnięte z mitów tworzyć miały płaszczyznę porozumienia z wielokulturową widownią". Ibidem, s. 176.

**[35]** Ibidem, s. 177.

**[36]** G. Ziółkowski, *Budowniczy mostów - Georgij Iwanowicz Gurdżijew, część II*, "Didaskalia" nr 31/32, 1999.

**[37]** G. Ziółkowski, *Teatr Bezpośredni Petera Brooka*, op. cit., s. 178.

**[38]** P. Brook, op. cit., s. 20.

**[39]** Ibidem, s. 19.

**[40]** P. Brook, *Nie ma sekretów. Myśli o aktorstwie i teatrze*, tł. I. Libucha i M. Orski, Łódź 1997. Biorąc pod uwagę jednak liczbę odkryć dzięki racjonalnemu umysłowi i dzięki intuicji - hipoteza Brooka nie znajduje potwierdzenia - przyp. red.

**[41]** L. Marshall, D. Williams, *Peter Brook. Przejrzystości niewidzialna sieć*, "Dialog" nr 10, 2002.

**[42]** P. Brook, *Sekretny wymiar*, op. cit., s. 22.

- [43] Ibidem, s. 21.
- [44] A. Artaud, op.cit.
- [45] A. Kuźnicki, *Dwie drogi samorozwoju - Grotowski i Gurdżijew*, "Albo albo" nr 4/98 - 1-4/99.
- [46] J. Grotowski, *Teksty z lat 1965 - 1969*, Wrocław 1990, s. 42.
- [47] A. Kuźnicki, op. cit.
- [48] O. Leaman, *Krótkie wprowadzenie do filozofii islamu*, tł. Michał Lipszyc, Warszawa 2004, s. 125.
- [49] Ibidem, s. 136.
- [50] Ibidem, s. 139.
- [51] "Pierwszym stadium *zikru* jest dążenie do tego, aby odwrócić własny umysł od spraw ziemskich i skierować go ku Bogu i duchowości", ibidem, s. 122.
- [52] Ibidem, s. 140.
- [53] Ibidem, s. 140.
- [54] "Wyobraźnia jest niezbędna, abyśmy wznieśli się na wyższy poziom, skoro na niższym poziomie wiedzy musimy wyobrazić sobie, jakby to było znaleźć się na poziomie wyższym", ibidem, s. 142.
- [55] "Wyobraźnia jest jak drabina, po której się wchodzi, a którą następnie się odrzuca, kiedy przestaje już służyć celowi", ibidem, s. 146.
- [56] E. Wnuk-Lisowska, op. cit., s. 242.
- [57] "*Mundus imaginalis* jest rzeczywistością (krainą), w której niewidzialne rzeczywistości stają się widzialne i cielesne rzeczy są spirytualizowane. Pomimo, że bardziej rzeczywisty i "subtelny" niż świat fizyczny, Świat Wyobraźni jest mniej rzeczywisty i "gęstszy" niż świat spirytualny, który jako taki zawsze pozostaje niewidzialny" [tł. własne], William C. Chittick, *The Sufi Path of Knowledge*, State University of New York 1989, s. IX.
- [58] "Jeśli w Dniu Wskrzeszenia, jak opisane przez Proroka "śmierć jest przyniesiona w formie barana koloru soli i zaszlachtowana", jest tak ponieważ wyobrażeniowa egzystencja pozwala abstrakcyjnym znaczeniom przyjąć konkretną formę. Jeśli wszystkie prace (rzeczy), które wykonaliśmy w życiu zostaną umieszczone na Wadze, dobre uczynki na prawym talerzu [wagi] a złe na lewym, dzieje się tak dlatego, że wyobraźnia stwarza subtelny obraz cielesnych czynności" (tł. wł.), Ibidem, s. IX.
- [59] E. Wnuk-Lisowska, op. cit., s. 244.
- [60] Ibidem, s. 246.
- [61] Relacjonują tak stosunek do Boga mistycy - sufi, przedstawiają taki obraz w swoich poezjach i traktatach.
- [62] Ibidem, s. 253.
- [63] Ibidem, s. 255.
- [64] Ibidem, s. 255.
- [65] Na podstawie książki: Andrzej Szyszko-Bohusz, *Hinduizm, buddyzm, islam*, Ossolineum, Kraków 1995.
- [66] Ekstaza: "Bóg wypełnia cały jego byt i wówczas człowiek pogrąża się i istnieje tylko w Bogu", ibidem, s. 266.
- [67] Ibidem, s. 266.
- [68] [Dyskusja z Szajchem al - Tarqą Azad Rasodem - współczesnym sufim.](#)
- [69] Marie-Hélène Estienne, tekst *Tierno Bokar*, skrypt z przedstawienia tłumaczonego na język polski, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Archiwum.
- [70] Andrzej Szyszko-Bohusz, op. cit., s. 276.
- [71] Ibidem, s. 275.
- [72] Na podstawie [About Tierno Bokar](#)

- [73] Marie-Hélène Estienne, "Terno Bokar" - skrypt przedstawienia, op. cit.  
[74] Ibidem.  
[75] Ibidem.  
[76] Ibidem.  
[77] Ibidem.  
[78] Ibidem.  
[79] Ibidem.  
[80] Ibidem.  
[81] Odbyla się ona 9.3.2005 w Teatrze Polskim we Wrocławiu.  
[82] Marie-Hélène Estienne, "Terno Bokar" - skrypt przedstawienia, op. cit.  
[83] A. Artaud, *Teatr i jego sobowtór*, op.cit.

### **Kinga Chabros**

Studiowała teologię na PAT w Krakowie, obecnie studiuje dramatologię (wiedza o teatrze) na Uniwersytecie Jagiellońskim. Współpracuje z krakowskim radiem internetowym "Bez Kitu", gdzie prowadzi audycje kulturalne.

[Pokaż inne teksty autora](#)



(Publikacja: 05-03-2006 Ostatnia zmiana: 26-03-2006)

[Oryginał.](http://www.racjonalista.pl/kk.php/s,4624) (<http://www.racjonalista.pl/kk.php/s,4624>)

Contents Copyright © 2000-2008 by Mariusz Agnosiewicz

Programming Copyright © 2001-2008 Michał Przech

Autorem tej witryny jest Michał Przech, zwany niżej Autorem.

Właścicielem witryny są Mariusz Agnosiewicz oraz Autor.

Żadna część niniejszych opracowań nie może być wykorzystywana w celach komercyjnych, bez uprzedniej pisemnej zgody Właściciela, który zastrzega sobie niniejszym wszelkie prawa, przewidziane w przepisach szczególnych, oraz zgodnie z prawem cywilnym i handlowym, w szczególności z tytułu praw autorskich, wynalazczych, znaków towarowych do tej witryny i jakiegokolwiek ich części.

Wszystkie strony tego serwisu, wliczając w to strukturę podkatalogów, skrypty JavaScript oraz inne programy komputerowe, zostały wytworzone i są administrowane przez Autora. Stanowią one wyłączną własność Właściciela.

Właściciel zastrzega sobie prawo do okresowych modyfikacji zawartości tej witryny oraz opisu niniejszych Praw Autorskich bez uprzedniego powiadomienia.

Jeżeli nie akceptujesz tej polityki możesz nie odwiedzać tej witryny i nie korzystać z jej zasobów.

Informacje zawarte na tej witrynie przeznaczone są do użytku prywatnego osób odwiedzających te strony. Można je pobierać, drukować i przeglądać jedynie w celach informacyjnych, bez czerpania z tego tytułu korzyści finansowych lub pobierania wynagrodzenia w dowolnej formie. Modyfikacja zawartości stron oraz skryptów jest zabroniona. Niniejszym udziela się zgody na swobodne kopiowanie dokumentów serwisu Racjonalista.pl tak w formie elektronicznej, jak i drukowanej, w celach innych niż handlowe, z zachowaniem tej informacji.



Plik PDF, który czytasz, może być rozpowszechniany jedynie w formie oryginalnej, w jakiej występuje na witrynie. **Plik ten nie może być traktowany jako oficjalna lub oryginalna wersja tekstu, jaki zawiera.**

Treść tego zapisu stosuje się do wersji zarówno polsko jak i angielskojęzycznych serwisu pod domenami Racjonalista.pl, TheRationalist.eu.org oraz Neutrum.eu.org.

Wszelkie pytania prosimy kierować do [redakcja@racjonalista.pl](mailto:redakcja@racjonalista.pl)