

C.I.C.T. / Théâtre des Bouffes du Nord

Tierno Bokar

według książki Amadou Hampaté Bâ *Życie i nauczanie Tierno Bokara – Mędrca z Bandiagara*

tekst: Marie-Hélène Estienne

poszukiwanie teatralne: Peter Brook

muzyka: Toshi Tsuchitori, Antonin Stahly

światła: Philippe Vialatte

Spektakle na zaproszenie Ośrodka Grotowskiego w Teatrze Polskim we Wrocławiu: 8-13 marca 2005

## **Tadeusz Kornaś**

### Światło

Peter Brook od lat zadaje sobie pytania o naturę teatru. Przeszedł bardzo długą drogę – był na niej i teatr szekspirowski, i eksperymenty teatru okrucieństwa, był monumentalny *Orgbust* i prezentacje prostych scenek na dywanie rozkładanym w zagubionych afrykańskich miejscowościach, były i dzieła operowe, międzykulturowe poszukiwania, wspaniała *Mahabharata...*

A teraz *Tierno Bokar*. Teatr, który zrezygnował prawie z wszystkiego, najprostszy. Jakby została sama esencja, odrzucono zaś wszystko, co mogłoby sprawiać wrażenie nadmiaru, co mogłoby uwieść widowiskowością, aktorską wirtuozerią, mistrzostwem warsztatu. Być już nie zakłócało tego, co ma być powiedziane.

Czyżby więc to, co ma być powiedziane, warte było zniszczenia teatru?

Odpowiedź musi być paradoksalna. Bo, tak naprawdę, jest odwrotnie, *Tierno Bokar* jest mistrzowskim dziełem teatru. Pod każdym względem: widowiskowości, aktorskiej wirtuozerii, precyzji. Teatr został zmuszony do służenia opowieści. Brook wymyślił optymalną formę.

Scenę zalewa jednolite, ciepłe światło. Jak w słoneczny, gorący dzień. Na deskach sceny rozłożono maty w kolorze słomy. Jest ledwie kilka sprzętów codziennych: taborety, misy, maty. Także dywaniki, poduszki – wszystko w zharmonizowanych pastelowych kolorach (ze zdecydowaną dominacją słomianej żółci). Zachowany został afrykański koloryt, lecz w nieuchwytny sposób połączony z japońskim zgeometryzowanym uporządkowaniem. Wielką matę, leżącą w centrum, otacza kilka mniejszych mat – jakby mansjonów, osobnych przestrzeni. Tyle że, jak się okaże w trakcie spektaklu, odstępstwa między matami nie stanowią żadnych granic. Może tylko chwilami, gdy aktorzy nie biorący w danej chwili bezpośredniego udziału w grze, siadają na nich, jakby w swoich domach, stając się słuchaczami i widzami opowieści.

Na środku znajduje się słup rozdwojony na końcu. W pewnym momencie będzie on drzewem, z którego spadło piskłę. To pod nim, jakby w jego cieniu, będzie nauczał suficki mistrz Tierno Bokar. Ale chyba na tym się nie wyczerpują niesione, albo przynajmniej sugerowane, znaczenia. Słup jest też rozdwojoną osią świata – choć może to zbyt śmiała interpretacja. Bezpieczniej może powiedzieć: nadaje scenografii wertykalny kierunek.

Po prawej stronie jest jeszcze wydzielone miejsce dla dwóch muzyków – maty, poduszki, wiele nieznanymi mi afrykańskich i orientalnych instrumentów. Muzycy nie starają się dźwiękiem przytłaczać ani komentować akcji. Często muzyka milczy, często delikatnie, bez pretensji do popisu, dopełnia akcję.

Spektakl powstał na podstawie książki Amadou Hampaté Bâ *Życie i nauczanie Tierno Bokara – Mędrca z Bandiagara*. Opowiada o zdarzeniach, jakie wiązały się z postacią niezwykłego mistrza z religijnego kręgu sufizmu (mistycznego nurtu w religii islamu).

Rolę Tierno Bokara przygotował wieloletni aktor Petera Brooka Sotigui Kouyaté. Osobowość to niezwykła – zapewne w dużej mierze dzięki niemu spektakl zyskał taką, a nie inną formę teatralną. Kouyaté pochodzi z rodziny griotów – afrykańskich opowiadaczy (ich rola w

społeczeństwie przypomina starogreckich aoidów). Grioci stanowią osobną kastę, są odpowiedzialni za przechowywanie pamięci o historii rodu, plemienia. Opowiadanie historii – często do wtóru instrumentów – stanowiło przez wieki w Afryce rodzaj teatru (teatr w europejskim rozumieniu nie istniał). „Opowiadanie historii” stanowi też materię spektaklu przygotowanego przez Brooka. Do Wrocławia nie mógł, niestety, przyjechać Kouyaté – jego rolę przejął Habib Dembélé. Formuła aktorstwa (jego i pozostałych aktorów) pozostała jednak niezmienną. To stwarzanie świata poprzez opowiadanie historii staje się naczelną zasadą w *Tierno Bokar*.

Zespół Petera Brooka tworzą aktorzy wywodzący się z różnych kultur. W *Tierno Bokar* większość to aktorzy czarnoskórzy. Ale nie tylko – inni pochodzą z Azji czy Europy. Brook niejednokrotnie mówił o jednej naturze człowieka, która nie zależy od koloru skóry czy od języka. To, co najważniejsze, jest wspólne. *Tierno Bokar* jest (nie pierwszą zresztą) teatralną egzemplifikacją tego światopoglądu. Na przykład, matką Amkoulela w spektaklu Brooka jest aktorka o azjatyckich rysach twarzy, a jej syn jest Murzynem. I w tym przedstawieniu jest to zupełnie naturalne, nie ma ani krzty fałszu. Taka sytuacja nie rozbija prawdy opowieści, nie powoduje dyskomfortu, że to przecież nieprawdopodobne. Działa zupełnie inny rodzaj iluzji. Aktorzy z różnych kultur i ras są Afrykanami. Stanowią wspólnotę jakby wypreparowaną z nurtu historii. Poszukującą Boga. Taka lub bardzo podobna opowieść mogłaby dotyczyć każdego zakątka ziemi. Jedynym aktorem, który grał postaci zakorzenione w historii, był Bruce Myers. Biały człowiek, najeźdźca, wizytator w szkole, urzędnik, przedstawiciel imperialnej potęgi Francji. (Choć i tu dopatrzyć można się drobnego przekształcenia – Myers jest Anglikiem, nie Francuzem.)

W spektaklu Petera Brooka historia zdarzeń ma swojego opowiadacza, narratora, który mówi wprost do nas, objaśnia nam sytuację, próbuje łączyć oddalone wątki. Inni grają niekiedy po kilka postaci. Jednak nie jest to wcielanie się w różne role, lecz aktorstwo na pograniczu opowiadania: granie jakiejś osoby może być zaznaczone prostym gestem – na przykład nałożeniem chusty (aktorzy często wcześniej przyglądają się akcji, zasiadając na którejs z mniejszych mat). Czasem zdarza się tautologia – ilustrowane są podjęte przez narratora opowieści. Niekiedy słowa kierowane są przez różne postaci wprost do nas – widzów. Każdy aktor może coś wyjawić o sobie, wypowiedzieć jakąś sentencję. Niesłychana jest też siła obecności aktorów. Nie grają, nie używają zwykłych środków, mających stworzyć poczucie iluzji, a jednak – a może dzięki temu – ich obecność tak intryguje. Jakby prześwieceni byli siłą postaci, o których opowiadają. Jakby porzucenie gry stało się wejściem w skórę bohaterów opowieści. Uobecnieniem.

*Tierno Bokar* był sufickim mistrzem, nauczycielem. Przez całe prawie życie żył i nauczał w małym miasteczku Bandiagara w Mali. Peter Brook od lat interesuje się religijnymi wątkami, nauczaniem ezoterycznym, badaniem natury świata i rzeczywistości. Nie ogranicza się do penetrowania jednego kręgu wyznaniowego czy ezoterycznego. Świadczą o tym zdarzenia z jego życia, no i, oczywiście, jego spektakle. Wystarczy tylko przypomnieć, że wcześniej we Wrocławiu uczestniczył w spotkaniach gurdżijewowskich, interesował się religiami Indii (wystawił przecież *Mahabharatę*) czy Persji (*Konferencja ptaków*). A to tylko nieliczne teatralne przykłady. Być może w tym przypadku niebagatelną rolę w wyborze kręgu religijnego, w jakim umieszczono akcję spektaklu, mogła mieć ofensywa przeciw wartościom islamu. Brook wybrał dramatyczną i tragiczną opowieść, która odnosić może się do każdej kultury, każdego miejsca na ziemi, ale odslania zarazem wspaniale mistyczne bogactwo tej wspólnoty religijnej.

*Tierno Bokar* pochodził z rodziny, która pokolenie wcześniej nawróciła się na islam (jak zresztą całe miasto, w którym mieszkała). Ma to niebagatelne znaczenie – islam bardzo mocno przesiąknięty był jeszcze tradycjami afrykańskimi. Bokar wyznawał więc religię, która nie była

dziedzictwem wieków, ale świeżym kierunkiem, zmuszającym do ciągłych wyborów i potwierdzania więzi wspólnoty. Jego działalność musiała też zmierzać do budowania jedności. W Afryce działało wielu islamskich nauczycieli duchowych, którzy byli mistrzami dla swoich wyznawców, których słowo rozstrzygało, co jest właściwe, co nie, i to nie tylko w dziedzinie religijnej.

Historia związana z Tierno Bokarem, którą opowiada nam Brook i jego aktorzy, nie jest jednorodna. Meandruje w różnych kierunkach, ma wiele subtelnych podtekstów, przenika się w niej wiele wątków. Jeden z nich, najsilniej wyeksponowany, dotyczy podziału, klótni, małostkowości, a zarazem bezkompromisowego podążania właściwą drogą.

Między różnymi szkołami sufickimi powstał spór, czy modlitwę należy odmawiać jedenaście czy dwanaście razy. Dla naszej „tolerancyjnej” cywilizacji to chyba bez większego znaczenia, jednak w zintegrowanych, żarliwych religiach takie różnice mają ogromną wagę (wystarczy przypomnieć, że jeszcze trzy wieki temu w prawosławiu za to, że ktoś po reformie liturgicznej zęgnął się dwoma, a nie trzema palcami, mógł stracić rękę, a nawet życie; a i w katolicyzmie można było zginąć, modląc się, na przykład, po niemiecku, a nie po łacinie, albo na odwrót). W pewnych sytuacjach gest religijny ma znaczenie fundamentalne, bo ma siłę sprawczą. Niewłaściwe wykonanie gestu czy modlitwy może spowodować nieszczęście, mieć straszliwe skutki, zaburzyć równowagę świata. Banalizowanie tego faktu albo wyśmiewanie z pozycji wyższości jest pozbawione sensu. Tak po prostu jest.

Ale wracając do historii opowiadanej przez Brooka.... Tierno Bokar przez całe lata mieszkał w Bandiagara, a rytmem jego dnia odmierzala podróż z domu do zawii (szkoły, domu modlitwy) i na powrót. Ze swymi uczniami odmawiał dwanaście paciorków, bo tak kazała jego rodzinna tradycja (która zresztą zrodziła się przez przypadek – a może był to znak od Boga). Jak napisała Marie-Hélène Estienne, autorka teatralnej adaptacji książki Amadou Hampaté Bâ: „Nade wszystko Tierno Bokar nauczał tolerancji, której znaczenie pokazywał poprzez własną otwartość. Nie interesowały go spory religijne. Panicznie bał się ostentacyjnych działań. Istniała dla niego tylko jedna religia: otwarta i wspólna dla wszystkich, objawiająca się w świecie różnorodności form, ale zawsze wyjątkowa”. Tierno Bokar mógłby więc w spokoju nauczać do końca swych dni, odbywając codziennie swą krótką wędrówkę i wraz z uczniami budować wspólnie drogę do nieba. Ale dla mistrza sufi najważniejsze musi być dążenie ku Bogu, poddanie się Jego woli i pokonanie własnego oporu, duchowej gnuśności.

Tierno Bokar nauczał: „Istnieją trzy prawdy: moja prawda, twoja prawda i Prawda”. I zapewne bał się, że naucza tylko o części Prawdy, skażonej swoją prawdą. Musiał wyruszyć do innego wielkiego nauczyciela – księcia Hamallaha, mistrza bractwa Tidżanija. Mistrza, który nauczał inaczej.

W spektaklu opowiadanie często wyglądało najprościej, jak tylko można sobie wyobrazić. Podróż Tierno Bokara to podróż w głąb sceny. Opowiadacz mówi o podróży, a Tierno Bokar ilustruje tę opowieść. Na przykład dziwi się, gdy jedzie pociągiem, albo jest zaskoczony, patrząc na krajobraz. Opowieść jest tautologicznie dublowana najbardziej oczywistymi gestami. Jest to trochę żartobliwe (widownia śmieje się), ale jednocześnie odsłania analogiczną, choć bardziej subtelną zasadę budowania całego spektaklu – balansowanie między opowieścią i aktorską ilustracją.

Najważniejsze zdarzenia też oglądamy niejako z zewnątrz, a nie poprzez odgrywanie. Tierno Bokar dotarł już do Hamallaha, lecz nie zamieszkał w jego domu. Żyli obok siebie, lecz nic nie wskazywało na to, że podejmowali próby porozumienia. Sprawa się wyjaśniła, gdy jeden z uczniów, który nocą wybrał się za potrzebą, zobaczył przechadzających się i rozmawiających obu mistrzów. To jego oczami odkrywamy ich nocne wędrówki. Teatralnie znów najprostsze rozwiązanie: noc, światło na scenie przygasa. Nocna rozmowa: dwóch aktorów, świecąc sobie elektryczną latarką, przechadza się obok siebie wokół sceny, wokół drzewa w centrum sceny. Nie słyszymy ich rozmów, wiemy tylko, że tak w tajemnicy przechadzali się przez wiele nocy i rozmawiali.

Taki teatr byłby rzeczywiście dosyć banalny, gdyby nie jakość obecności aktorów. Wielki i masywny Hamallah i wysmukły Tierno Bokar właściwie nie grają. Idą. Lecz widać ich poufalość, pewność, dostojność. Nie wiemy, o czym rozmawiają, lecz wiadomo, że rozmowa ma znaczenie decydujące. Elektryczna latarka skutecznie rozbija wyobrażenia o teatrze dla wtajemniczonych, stwarza dystans (a na dodatek jeszcze odziera z konkretnego historycznego – w 1937 roku, gdy doszło do tego spotkania, nie był to zbyt popularny sprzęt).

Tierno Bokar, choć jest starszy, w końcu przyrzeka posłuszeństwo Hamallahowi. Ten zaś odnawia modlitwę Bokara. Znowu drobny gest, który zmienia całe życie człowieka. Oddech w otwarte dłonie, którym obmywa się twarz. Tierno Bokar przyjął drogę bractwa Tidzanijskiego, drogę jedenastu paciorków. Przyjął, chociaż wiedział, że może to być koniec jego możliwości nauczania. Lecz wiedział już, że „twoja prawda” i „moja prawda” mogą się spotkać – był przekonany, że istnieje Prawda. Jednak wiedział też, że ich pojednanie przyniesie podział. Tierno Bokar w spektaklu Brooka odnowił modlitwę jednego tylko człowieka. Gdy wrócił do Bandiagara, został odrzucony, zabroniono mu wstępu do domu modlitwy. Umierał sam, opuszczony przez wszystkich.

Nim to się jednak stało, uratował jeszcze pisklę, które wypadło z drzewa. Znowu Brook buduje najprostsze znaki teatralne. My, widzowie, nie widzimy pisklęcia. Widzimy pantomimę mistrza, który z wielką delikatnością podnosi niewidocznego dla nas ptaka. Wdrapuje się na drzewo, umieszcza tam niewidoczne pisklę i naprawia niewidoczne gniazdo. Jakby je zszywał. A może to nie pisklę, może to nie drzewo, może to nie gniazdo? Może ten drobny gest, tak długo w milczeniu celebrowany, jest naprawianiem świata, zszywaniem niewidocznych ran?

Przy opuszczonym Tierno Bokarze zostały tylko jego dwie żony. Wierne, troszczące się o niego. Drzewo w końcu zostało powalone, wyrwane z korzeniami. Świat stracił oś – kierunek ku niebu. W chwili konania przychodzą jeszcze uczniowie. Tierno Bokar już nic nie może mówić. Nie jest nawet w stanie skonać z imieniem Boga na ustach. Jedynie jeszcze gestem może się Mu oddać. Cały świat wydaje żalostny krzyk. W teatralnej rzeczywistości wygląda to tak, że po raz pierwszy aktorzy, śpiewając, dołączają się do brzmienia instrumentów, do tego komentującego dźwiękiem zdarzenia dwuosobowego chóru.

Przedstawienie grane jest bardzo delikatnie. Łagodne spojrzenia, żadnej gwałtowności, subtelna muzyka. Postaci zachowują się hieratycznie, dostojnie, jakby objawiały historię uroczystą, gdzie każda niepowaga jest nie na miejscu. (Nie oznacza to, że nie pojawiają się elementy komediowe: na przykład, gdy mieszkańcy Bandiagara odkrywają, że kał białych ludzi jest taki sam, jak ich). Gdy na początku zanurzamy się w świat sufickich historii, wygląda to prawie jak raj na ziemi. Uczniowie garną się do Tierno Bokara, słuchają jego mądrościowych opowieści. Dobrze jest nawet umrzeć w jego blasku – jak to dzieje się z jednym jego uczniem, który w ekstazie oderwał się od świata, nie przerywając przedzenia. Dobrze jest choćby patrzeć na niego. Spektakl zaczyna się tak, jakby Brook w tym ciepłym świetle padającym na scenę chciał wyczarować szczęśliwy byt.

I właściwie do końca spektaklu nastrój się nie zmienia. Wciąż słyszymy mistyczne opowieści. Wciąż nie dostrzeżemy ni śladu gwałtowności w ruchach aktorów, wciąż postaci mają w sobie świetlisty potencjał, ich ciała mówią o Bogu samą swoją obecnością. W zewnętrznej formie nic się nie zmienia, ale za to dowiadujemy się, że oto zostało wymordowanych i zesłanych do więzień wielu zwolenników jedenastu paciorków (spór wykorzystana oczywiście administracja francuska, by pozbyć się zwolenników Hamallaha). Widzimy, jak najbliżsi sobie ludzie wykluczają z bractwa swego nauczyciela, widzimy, jak Tierno Bokar w opuszczeniu umiera.

Ta łagodność opowieści ma ogromną siłę rażenia. Jakby nawet w najpiękniejszych dążeniach drzemalo zło, łamiące wszystko. Raj łagodnego nauczania zmienia się niepostrzeżenie w okrutny świat sporów i waśni. Dążenie do Prawdy wymaga ofiar, zniszczenia i – nawet – złamania jedności panującej wśród najbliższych. Nie wolno przed niczym się cofnąć. I jeszcze jeden paradoks. Tierno Bokar nie próbuje nawracać na drogę, którą ostatecznie uznał za słuszną.

Poza jednym uczniem, nikomu nie odnowił modlitwy. Czyżby więc owej Prawdy nie odnalazł dla wszystkich?

Kiedy Tierno Bokarowi zadawano pytanie: „Czym jest religia?”, odpowiadał: „Religia jest Drogą”. A gdy pytano go: „Ile istnieje dróg?”, mówił: „Siedemdziesiąt trzy. Pierwsze siedemdziesiąt dwie drogi są drogami błędu, siedemdziesiąta trzecia jest drogą prawości – jedyną prowadzącą do Boga”.

Poszukiwania teatralne Petera Brooka zmierzają w przedziwny sposób ku esencji. Nie tylko teatru, ale i esencji znaczącej poszukiwania duchowe człowieka. Jakby to były już pytania i odpowiedzi przed odejściem. Pełne łagodności i mądrości. Ale nieustępliwe i niełatwe.

Jego droga teatralna z perspektywy jawi się bardzo konsekwentnie. Przeszedł przez różne – również ekstremalne – doświadczenia dotyczące formy i treści wypowiedzi. W końcu dokonał dziwnej sublimacji, w której zawiera się wszystko, co było wcześniej. A która zarazem wydaje się uprawianiem teatru bardzo prostego. Najprostszego.

Słyszałem po spektaklu zarzuty, że widz przecież nie musi znać wszystkich jego wcześniejszych dokonań, że jeśli Brook uznawany jest za największego reżysera, to jego spektakl powinien jednoznacznie o tym świadczyć. Rozmawiałem z wieloma widzami. Wielu z nich mówiło, że było to dzieło dosyć jednostajne, nudne, choć ładne, no i pozbawione kulminacji, nie zderzające różnorodnych napięć. Dla innych było to teatralne objawienie.

Dla mnie zaś był to wstrząs. W tak łagodny sposób pokazać okrucieństwo świata. Z taką czułością wyjaśnić, że okopanie się w dążeniu do Boga nie wystarczy, że jeszcze trzeba wyjść ku nieznanemu. Że może nawet trzeba stracić wszystko. Ale też, że jest Prawda, do której za każdą cenę trzeba się zbliżyć. Być może te stwierdzenia brzmią poważnie, prawie patetycznie – ale to tylko ja je tak sformułowałem, a nie Brook. W jego spektaklu jest to tylko prosta historia o niezwykłych ludziach.