

Wczesnym latem (albo raczej późną wiosną) 1980 roku³ miałem możliwość wzięcia udziału w przedsięwzięciu „Teatr źródeł” organizowanym przez zespół Jerzego Grotowskiego i Teatr Laboratorium. Jechałem wtedy do Wrocławia, a później do Brzezinki, nieopodal Oleśnicy, nie mając pojęcia, że dosłownie za kilka tygodni wszystko się w moim życiu zmieni i cały dotychczasowy kontekst otaczający mnie (i nie tylko mnie) rzeczywistości ulegnie przewartościowaniu. Oczywiście, przypuszczałem i mogłem to sobie nawet wyobrazić, że uczestnictwo w zajęciach, które dotyczyć miały tak zwanych teatralnych technik źródłowych opartych na schematach inicjacyjnych, obzędowych czy rytualnych zawsze ma ów walor percepcyjnego zmącenia. Wiedziałem o tym, bowiem miałem w pamięci kilkugodzinną mowę Grotowskiego podczas spotkania „kwalifikacyjnego” (chyba rok wcześniej). Mówił wtedy o wykraczaniu poza codzienne doświadczenie rzeczywistości, o filozoficznym i antropologicznym zapisie przeżywania transcendencji, w tym o sytuacji, gdy jako dziecko – w pierwszych dniach września 1939 – wraz z matką i garstką uciekinierów z Rzeszowa, ukrywając się po okolicznych lasach, był uczestnikiem traumatycznego doświadczenia polegającego na przebiegnięciu otwartej przestrzeni pod gęstym ostrzałem. Każdy musiał wtedy samotnie pokonać kilkusetmetrowy dystans w inny sposób niż jego poprzednik, aby uniknąć najgorszego⁴. Grotowski opowiadał wtedy, że właśnie w chwilach największego stresu otwierają się dodatkowe okna percepcji dotyczące zapomnianych czy stłumionych technik źródłowych. Miałem też i inne wspomnienie związane z Teatrem Laboratorium z połowy lat 70., kiedy jako młody chłopak w odpowiedzi na anons prasowy postanowiłem pojechać do Wrocławia, by wziąć udział w przedsięwzięciu *Góra*, albo *Droga* (dokładnie nie pamiętam). Pamiętam tylko, że znalazłem się wśród ponad setki podobnych do mnie młodych ludzi, z którymi po wielogodzinnych spotkaniach indywidualnych i wykładzie Grotowskiego (już późną nocą) nie było wiadomo, co zrobić. Rozłokowano nas w kilku salach Teatru, zaopatrując w koce, by rano każdy mógł ruszyć w swoją stronę. W samym środku nocy sala, w której spałem, niespodziewanie się zagęściła. Zorientowałem się, że tuż koło mnie jakaś skulona postać, której wcześniej tam nie było, wydawała przez sen dziwne dźwięki podobne do skomlenia. Sytuacja stawała się coraz bardziej dramatyczna i coraz mniej komfortowa, kiedy próbowałem tę osobę wybudzić z dręczącego ją koszmaru, ale dźwięki przypominające szczenięcy pisk tylko się nasilały. Przygarnąłem więc tę drżącą skuloną postać do siebie i tak dotrwałem do świtu. Rano dowiedziałem się, że ta filigranowa, śpiąca jeszcze dziewczyna to uczestniczka trwających właśnie i bardzo (jak mnie poinformowano) wyczerpujących warsztatów.

Jechałem też do Wrocławia – tą późną wiosną 1980 roku – aby się przekonać, czy może zaistnieć, lub może

RYSZARD CIARKA

„Teatr źródeł” jako doświadczenie graniczne¹ (relacja uczestnika nieobiektywna). Wersja temperowana²

już istnieje: etnografia alternatywna; czyli to, co nazywałem wtedy trzecią drogą.

Pierwszą była: etnografia akademicka, której zacząłem być częsteczką, na progu wielkich zmian i naukowego fermentu; strukturalnych modeli kultury, fenomenologicznego opisu, najbardziej nawet trywialnych czynności życia codziennego, czy też etnografia ukazująca manifestację sacrum i profanum, teofanię i kratofanię wpisane w sens współczesnej kultury, czyli etnografia wykraczająca daleko poza dotychczasowe ramy przypisane tej dziedzinie wiedzy.

Drugą była – równie akademicka, ale będąca indywidualną pasją poznawczą – antropologia profesora Andrzeja Wiercińskiego, który wśród liczego grona wyznawców, ubrany w przepisowy – jak na antropologa fizycznego przystało – biały kitel, wśród gablot pełnych kości i czaszek, w swojej podziemnej (w dosłownym i przenośnym tego słowa znaczeniu) pracowni snuł fascynujące opowieści o antropogenezie, możliwościach intelektualnych różnych hominidów, znaczeniu magii i religii w pierwszych wielkich cywilizacjach. Wszystkie konstatacje Wiercińskiego, nawet te najbardziej w owym czasie rewolucyjne i sprzeczne z oficjalną antropologią, miały swoje uzasadnienie w fizycznym, a czasami nawet fizjologicznym kontekście ludzkiej egzystencji. Nie szczędząc bardzo uszczypliwych uwag na temat poczynąń etnografów piszących o mitach prapoczątku i symbolach tellurycznych, omawiał *Tybetańską księgę umarłych*, wskazując na obiektywne badania naukowe dotyczące fizjologicznych aspektów śmierci, lub modną wtedy książkę Castanedy, wyjaśniając, jak mózg i cały układ nerwowy reaguje na substancje psychoaktywne.

Trzecią drogą miała być (taką miałem wtedy nadzieję) etnografia spotkania, uczestnictwa i doświadczenia, czyli jakkolwiek można dziś tłumaczyć tę nazwę: „Teatr źródeł”. Grotowski wcale nie ukrywał, że polem jego zainteresowań w tamtych latach była antropologia kultury⁵. I choć sposób ukazywania interesujących go technik rytualnych czy inicjacyjnych zaczerpniętych z różnych kultur charakteryzował nieznośny (albo

należałoby powiedzieć nienaukowy) synkretyzm i brak kontekstu, to i tak dotknięcie, przeżycie, doświadczenie, przeważnie bardzo prostych, ale – jak słusznie podkreślał Grotowski – wypartych i zapomnianych sposobów posługiwania się ciałem, było pokusą nie do przecenienia. Zresztą ów synkretyzm uznać można też za wybór świadomy, bowiem wynikał z założenia, że źródło w znaczeniu początku czy podstawy ma walor transkulturowy, a uczestnictwo w projekcie jest procesem technicznym, choć element bezpośredniego spotkania z odmienną kulturą w sytuacji niedookreślonej dla obu stron zawsze stanowi dodatkowy walor poznawczy.

W przeciwieństwie do wcześniejszych projektów, skierowanych w stronę aktora – wymagających niekiedy nietypowych umiejętności i kondycji fizycznej – „Teatr źródeł” był projektem otwartym w tym znaczeniu, że nie wymagał od uczestników jakichś szczególnych predyspozycji czy uwarunkowań. Poza oczywistymi ograniczeniami wynikającymi z zasad przebywania w zamkniętej wspólnocie i zdania się na doświadczenie preceptorów podczas wykonywania poszczególnych działań, jedynym zaleceniem było, aby się nie zniechęcać i próbować przezwyciężyć kulturowe stereotypy dotyczące fizycznych i percepcyjnych ograniczeń.

Jechałem więc do Wrocławia, i choć nie jestem dziś już pewny dokładnej daty tego wydarzenia, miałem wrażenie, że był to także czas dogasania kontrkulturowej rewolty, która – uzyskując coraz pełniejszy status kultury oficjalnej – dawno straciła swój rewolucyjny impet. Zwykle nieomylnym symptomem dogasania jakiejś epoki czy nurtu w kulturze jest syndrom wyczerpania, czyli (sygnalizując tu tylko problem) powielania, albo inaczej: wypełniania ugruntowanych (albo nawet skostniałych) form nową treścią. Zanikanie instytucji i autorytetów, czyli ikon niedawnej jeszcze rewolucji. Pamiętam, jak czytałem, jeszcze na przełomie lat 60. i 70.⁶, że podczas spotkania Jerzego Grotowskiego ze studentami w Warszawie jeden z uczestników mówił, że kontrkulturowa wolność, albo raczej dowolność, nie może stanowić jedyne go wyznacznika dla twórczej ekspresji. Potrzebny jest przewodnik, guru, nauczyciel wysyłający mocny sygnał ograniczeń opartych o jakąś szkołę czy system wartości. Jest jeszcze, czasami rozpaczliwy, a czasami bardzo ożywczy syndrom powrotu do źródeł, do początku, zanim podziemny (undergroundowy), nieoficjalny nurt subkulturowy stanie się powszechnym ruchem kontrkulturowym. Gary Snyder, którego można uznać za jedną z ikon kontestacji i sprzeciwu wobec, jak to określał: *Judeo-Capitalist-Christian-Marxist West*, w połowie lat 60. w esej o bardzo znamienym tytule *Why Tribe* pisał: „Wiejska magia w Europie, tantryzm w Bengalu, Kwakrowie w Anglii, Tachikawa-ryū w Japonii, Czan w Chinach. Te wszystkie ruchy należą do Wielkiej Subkultury, która biegnie podziemnym nurtem przez całą historię.

To jest tradycja, która biegnie nieprzerwanie od paleosyberyjskiego szamanizmu i magdaleńskich malowideł naskalnych; przez megality i misteria, astronomów, rytualistów, alchemików i Albingenzów; gnostyków i wagantów, aż po Golden Gate Park. Wielka Subkultura była powiązana z oficjalną religią, ale jest odmienna w tym, że przekazuje wspólnotowy styl życia, w szczególności pozytywną wizję duchowej i fizycznej miłości; i jest w opozycji do zdroworozsądkowych fundamentów cywilizacyjnego establishmentu”⁷. Czyż więc nie byliśmy wtedy, późną wiosną lub wczesnym latem na początku lat 80., u progu niepodejrzewanych nawet zmian, jakimś zagubionym, a może nawet ostatnim plemieniem, które gdzieś w Brzezince pod Oleśnicą tańczyło ekstatyczny indiański taniec, biegło z zamkniętymi oczyma przez las, wirując w deszczu na polanie, aby otworzyć pozazmysłowe okna percepcji?

* * *

Już niemal od pierwszych chwil nasze ruchy i mowa stają się oszczędne. Być może za sprawą tańca wokół wielkiego dębu, w rytmie bębna szczelinowego i prymitywnego ksylofonu. Prawa noga do przodu, ale stopa nie opada całkowicie, tylko delikatnie dotyka palcami ziemi; w tym momencie lewa stopa przesuwana się do wewnątrz i tak na przemian i bez końca w ekstatycznie klekoczącym rytmie. Ten ruch jest ewidentnym zaprzeczeniem naszego dotychczasowego doświadczenia równowagi i rytmu, więc na początku wygląda to bardzo nieporadnie. Efekt tego ćwiczenia widać dopiero wtedy, gdy po wielogodzinnym tańcu odchodzimy z kręgu pod dębem. Idziemy wolno, trochę się kołysząc, tak, jakby nasze nogi zaczynały się gdzieś powyżej bioder.

Młody chłopak o ciemnych, niezwykle błyszczących oczach (później dowiedziałem się, że pochodzi z meksykańskiego Środkowego Zachodu z plemienia Yaqui, a nawet z tego samego rodu, co pierwowzór Don Genara z książki Castanedy), zanim wyruszymy w małej grupie do lasu, tłumaczy nam gestami i prostymi zwrotami po angielsku, że powinniśmy starać się patrzeć horyzontalnie, wykorzystując najszerszy zasięg naszego wzroku. Nie koncentrować uwagi na poszczególnych elementach otaczającej nas rzeczywistości, ale obejmować ją jednym spojrzeniem. Idziemy gęsiego, najpierw drogą, potem ścieżką, a następnie na przełaj przez las. Nasz indiański przewodnik, i zarazem preceptor, porusza się w leśnym gąszczu niemal bezszelestnie. Mamy maszerować dokładnie w ślad jego kroków. Jednak co chwilę ciszę przerywa trzask nadepnętej przez kogoś gałązki. Stajemy wtedy w bezruchu. Wyczekujemy. Przewodnik, jakby upewniał się, że nic nam nie grozi, daje znak i idziemy dalej. Po chwili dajemy się wciągnąć w tę grę: sposób poruszania się po leśnym gąszczu. Będziemy ten marsz powtarzać jeszcze kilka-

krotnie. Pamiętam, jak za którymś razem niemal odruchowo przywarliśmy do ziemi, kiedy trzask łamanej gałązki wywołał jakieś poruszenie w lesie. Celem naszego marszu było miejsce, które niczym szczególnym się nie wyróżniało, ot, kawałek lasu porośnięty krzakami. Ale to właśnie tam doświadczam czegoś niezwykłego. Najpierw jest to burza, która nagle rozpętała się nad naszymi głowami w trakcie wykonywania ćwiczenia polegającego na powolnych obrotach, jako wstępu do próby właściwej – wirowania. Właściwie od początku naszego mozolnego tańca wokół własnej osi niebo pociemniało, zaczęło grzmieć i błyskać. Wysoko, ponad naszymi głowami wiatr kołysał czubkami sosen. Suchy trzask błyskawic, a potem ogłuszający grzmot. Powinniśmy właściwie uciekać, ale nasz przewodnik nawet nie zwolnił swojego tańca. Dopiero po kilkunastu minutach zaczął powoli wytracać szybkość obrotów, więc i my robimy to samo. Jeszcze jeden suchy trzask potężnego wyładowania elektrycznego, ale grzmotu właściwie nie słychać, tylko łoskot przewracającego się w pobliżu drzewa. Zastygamy na chwilę w bezruchu i wtedy leje się na nas ściana wody. Burza ustaje, a my w strugach deszczu i w milczeniu wracamy. Być może właśnie po tamtym doświadczeniu nabrałem przekonania, że nie do końca jesteśmy tylko widzami i uczestnikami parateatralnego spektaklu, że jest jeszcze jakaś niewiarygodnie cienka granica, za którą, choćby przez moment, dostrzec można zupełnie inny sens każdego wykonywanego ruchu i każdego zdarzenia. Jak choćby podczas wirowania. Patrzę szeroko – horyzontalnie. Na lekko ugiętych nogach zaczynam się obracać. Obraz, jaki mam teraz przed oczyma, jest obrazem całości, a więc coraz bardziej zniekształcona na skutek wirowania rzeczywistość jest tą jedyną i realną. Drzewa, krzewy, ludzie w pobliżu – wszystko powoli zamienia się w różnokolorowe pasma, o zmiennych kształtach i barwnym nasyceniu. Ciągłe przyspieszam. Nie mam zawrotów głowy. Jest w tym coś zarazem prymitywnego i naturalnego. To nie jest piękny taniec derwiszy, choć moje stopy zaczynają wybijać jakiś ekstatyczny rytm, co sprawia, że wirując, ciągle się przemieszczam. Nie mam już nad tym ruchem żadnej kontroli, ale w niewytłumaczalny dla mnie sposób jestem bezpieczny wśród drzew⁸.

Z pewnością nie jest to już teatr. Tylko czy jest to jeszcze etnografia? Oczywiście niemal podświadomie, co czasami jest irytujące, staram się jakoś ogarnąć i zrozumieć niektóre praktyki jako typowe deprywacje sensoryczne, tak charakterystyczne w rytuałach magicznych czy obrzędach inicjacyjnych. Działamy też często na granicy fizycznej wydolności. Wiadomo – taniec wokół dębu jest indiańskim tańcem deszczu, więc kierunek będzie przeciwny do pozornego ruchu słońca na niebie.

Jestem etnografem, gdy obserwuję jak Ghour Kropa, Baul z Zachodniego Bengalu, przygotowuje się do

występu. Jak wesoło gaworząc, pochłania gigantyczną jajecznicę z różnymi warzywami i owocami, które znajdują się w zasięgu jego ręki. Jak pali w fajce amphorę, zaciągając się potężnymi haustami dymu. Jak lekko otumaniony tym substytutem bardziej oszalałymi substancji bierze khamak i zaczyna grać i śpiewać swoją *parer gam* o Baulu, który płynie rzeką i śpiewa o Baulu... Podobno niezwykłość tej pieśni, a raczej vibracji, która jej towarzyszy, polega na rozgrzewaniu czakr u słuchaczy. Ja odczuwam tylko niepokojące drżenie wewnątrz ciała, ale hinduscy słuchacze co chwilę wydają z siebie głuche pomruki i głośne westchnienia, gdy wibrujące dźwięki khamaka i tembr głosu „Szalonego” Ghoura osiągną zamierzone współbrzmienie.

Jestem też etnografem, kiedy po raz pierwszy spotykamy się z haitańską grupą Saint-Soleil. Oglądamy – jako widzowie – spektakl z elementami wudu, a więc będą się zderzały przeciwieństwa, tworząc spójną całość. Najpierw śpiew, który zaczyna do nas płynąć, zanim aktorzy wejdą do pomieszczenia, czyli typowy dla tego kręgu kultury zaśpiew typu: *call and response*. Naczynia z wodą i świece, napięcie, jakie powstaje pomiędzy grupą a młodym chłopakiem, odpowiadającym śpiewem na ich śpiew. Rytmiczne klaśnięcia, taniec. Jest w tym teatr i obrzęd jednocześnie, ale właściwie tak jest zawsze, bo te dwie aktywności stale się przenikają. Po spektaklu gawędzimy trochę. Na początku byli bardzo zawiedzeni tym, że Polska nie leży – tak jak przypuszczali i co było dla nich logiczne – gdzieś a Afryce, ale w chłodnej i deszczowej Europie. Pytam więc, czy wiedzą coś na temat historii Polaków na Haiti. Wtedy jeden z aktorów, o pięknej jasnobrązowej karnacji, odpowiada mi, że on jest tylko w małym stopniu Polakiem, ale ten – wskazał starszego mężczyznę o bardzo ciemnym, niemal czarnym kolorze skóry – to prawdziwy Polak. Spotkamy się jeszcze raz, na koniec naszego pobytu w Brzezince, ale już jako współuczestnicy całonocnego czuwania, a właściwie ekstatycznego tańca. Monotonny rytm bębnow. Wszyscy jesteśmy w kręgu, tańcząc, szukamy własnej ekspresji. Czasami, co wydaje mi się wprost fizycznie odczuwalne, stanowimy jedność – jesteśmy roztańczonym kręgiem, który konwulsyjnie obraca się wokół jakiejś niewidzialnej osi. Czasami ta jedność się rozpada i wtedy moja „europejska” percepcja pozwala na ogarnięcie i sprobmatyzowanie tego, co widzę, słyszę i co odczuwam. Nie potrafię wytłumaczyć, dlaczego niektórzy z tańczących rzucają cienie ciemnoczerwone, a inni ciemnozielone. Moja dotychczasowa wiedza i doświadczenie kompletnie zawodzą. Słyszę wtedy słowa, które jeden z naszych preceptorów szeptem mi wprost do ucha: „Nie obserwuj. Jeśli jesteś zmęczony, po prostu idź spać”. Jeszcze przez chwilę grzebię niepewnie stopą w piasku pod gigantycznym namiotem, gdzie w migotliwym blasku świec powoli obraca się krąg ciemnych sylwetek rzucających długie, kolorowe cienie, jakbym badał własny: ciem-

noczerwony, niemal brunatny cień i pokonany przez zmęczenie oraz własną percepcję, kładę się spać.

Ta etnograficzna trzecia droga jakoś nie daje się zobiektywizować. Bo czyż można obiektywnie zbadać poziom strachu i emocji, kiedy poddany jestem, na przykład, próbie nocnego biegu przez las? Stoję na brzegu jakiegoś wąwozu, w dole widzę niewyraźny płomyk światła. Na znak, którym jest ruch tego światełka, kolejno ruszamy w ciemność. Nie widać nic, oprócz nieogarnionej ciemności i tego niewyraźnego płomyka, który jest azymutem i celem. Biegnę więc w dół, coraz szybciej. Sam muszę intuicyjnie wybrać drogę, by nie wpaść na drzewa lub gęstwinę krzaków. Co chwilę „nadmiewam” się jednak na gałązki, które smagają mnie po twarzy i ciele. Skupiam się jednak na świetle, moim celu; chyba to powoduje pewność, bezbłądność i determinację. Dobiegam, a wtedy ktoś łapie mnie za ramiona, kieruje twarzą w jakiś punkt czarnej przestrzeni i mówi, abym wykrzyczał swoje imię. Słyszę tylko zduszone i jakby nie moje: „ryyyy...”, które jest bardzo mizerne i niknie w mroku. Ciemność zwyciężyła.

Pamiętam, jak podczas jednej z naszych wypraw do lasu, po serii ćwiczeń i mniej lub bardziej bolesnych oraz wyczerpujących doświadczeń, nasz przewodnik, Indianin z plemienia Yaqui, wyprowadził nas na prostą, śródleśną drogę. Była to zapewne kiedyś wizura, czyli leśna przecinka służąca pierwotnie do pomiarów geodezyjnych, jest więc prosta i ciągnąć się może nawet przez kilka kilometrów. Stoimy w rzędzie, a młody indiański chłopak, o tych niezwykłych, ciemnych i błyszczących oczach, podchodzi do każdego z nas i kolejno wyprowadza na drogę, mówiąc cicho, monotonie, bez emocji: „*Close your eyes and go to the end*”. Ruszam więc i idę z zamkniętymi oczyma, najpierw pewnie, a potem z coraz większą obawą i niepewnością. Kiedy ma być to: *the end*? Czy idę wciąż prosto? Mogę przecież otworzyć oczy w każdej chwili. Wszystko zależy wyłącznie ode mnie. Coraz mocniej dociera też do mnie przekonanie o bezsensowności tego doświadczenia. Oto idę z zamkniętymi oczyma, drogą przez las. Nic bardziej idiotycznego i trywialnego. Zwalniam, po chwili zatrzymuję się, otwieram oczy, i w pierwszym momencie widzę spoglądające na mnie błyszczące, ciemnobrazowe oczy. Dopiero po chwili orientuję się, że oczy te należą do młodej sarny, która spogląda na mnie z zaciekawieniem ze skraju drogi pogryzając leniwie źdźbła trawy. Muszę wyglądać dość dziwnie, stojąc tak bezradny i zdumiony, a kilka metrów ode mnie piękne, dzikie zwierzę przygląda mi się badawczo. Co było bardziej absurdalne: facet idący jeszcze przed chwilą z zamkniętymi oczyma przez las czy ten, który otwierając je nagle, oniemiał i nie wie, co dalej z tą naocznością począć? I pewnie bym tak tkwił, na tej istic heideggerowskiej wizurze, gdyby nie dojrzałość emocjonalna sarny, która chyba znudzona moim bezruchem, albo i niezbyt rozgarniętym wyrazem twarzy, powoli się odwróciła i zniknęła w gęstwinie.

Kiedy opowiadam o tym zdarzeniu Grotowskiemu, podczas jednego z indywidualnych spotkań, uśmiecha się i mówi: to normalne, mają układ z nadleśnictwem o wyłączeniu całego kompleksu leśnego z wszelkich działań, a więc i zwierzęta szybko przyzwyczyły się do nowej sytuacji i są bardziej ufne.

Bardziej jednak interesuje go mój sen. Bo przez kilka nocy doświadczamy szczególnej formy deprywacji sensorycznej polegającej na zaburzeniu snu. Każdy z uczestników ma swój czas dwugodzinny czuwania, siedząc pośrodku pokoju, w którym śpimy. Po dwóch godzinach (jest to czas umowny, ale dla pewności jest zegar) czuwający powinien wybudzić następną osobę, koncentrując na niej swoją uwagę. Mnie udaje się obudzić raz w odpowiednim momencie, ponieważ śni mi się mój pies, nieżyjący zresztą od kilku lat, który zwykle, gdy chciał wyjść, ocierał się o moje nogi. Doznanie jest tak realne, że odruchowo otwieram oczy i widzę, jak w tym samym momencie czuwający zaczyna na mnie patrzeć.

Rozmawiam chwilę z Grotowskim na temat etnograficzno-analitycznej ułomności, która, jak sędzę, nie pozwala mi w pełni uczestniczyć w przedsięwzięciu „Teatr źródeł”. Słyszę w odpowiedzi, że to przecież ode mnie zależy, co dalej z tym doświadczeniem zrobię i jak to wszystko wykorzystam. Pokazano mi początek, a właściwie prapoczątek technik, które mogę teraz albo doskonalić, albo nadać im taki sens i taką wartość w codzienności, jaką tylko chcę.

Jest ciepło, wczesnoletnie popołudnie. Wałęsamy się bez celu, bo jest to dzień ostatni. Gawędzimy, dyskutujemy na różne tematy i coraz bardziej wsącza się w nas, wyparta nie tak dawno, zewnętrzna proza rzeczywistości. Postanawiamy jeszcze, i jest to spontaniczne, wykopać się w zbiorniku, który powstał ze spiętrzenia wody w strumieniu dla potrzeb nieistniejącego już młyna. I już nie wiem, czy zmyć z siebie całą niedorzeczność i nieprzystawalność tego doświadczenia, czy przeciwnie, aby uzyskać jakąś formę zabezpieczenia, choćby mało realną ochronę tego, co wyniesiemy stąd na zewnątrz. Podobno symbolika wody, jak pisał Eliade, ma walor ambiwalentny: utraty i depozytu, pamięci i zapomnienia, oczyszczenia i zmycia, tego, co widzialne i niewidzialne, rzeczywiste i nierzeczywiste, ostateczne i pierwsze... Czyż nie brzmi to jak niekończąca się pieśń „Szalonego” Ghoura, która sama w sobie nic nie znaczy, a jednak wibrujący dźwięk khanaka i głos tego bengalskiego jurodiwego sprawia, że choćby przez chwilę chaos i niepewność otaczającej nas rzeczywistości nabierze jakiegoś sensu?

Przypisy

- ¹ Zarówno tym, którzy byli świadkami i uczestnikami (w dosłownym tego słowa znaczeniu) mojego wystąpienia, jak i tym, dla których ten tekst będzie jedyną formą dys-

kursu i spotkania, winien jestem wyjaśnienie i stąd ten przypis. Otóż tematem sesji była różnie rozumiana sytuacja graniczna, doświadczenie ekstremalne, trauma, jednak najczęściej jako sytuacja kojarzona z własnym doświadczeniem. Płonny nadzieją, że uda mi się odtworzyć ów stan ducha, owe doświadczenie, z całym jego pogmatwaniem przestrzenno-czasowym, postanowiłem ująć moje wystąpienie w formę podobną do muzycznej improwizacji, w której swoboda niczym nieskrępowanej wypowiedzi jest oparta, tak jak w tego rodzaju muzyce, o temat-schemat niepozwalający na pogubienie się w improwizowanej ekspresji (przecież i Heidegger odwoływał się do muzycznych skojarzeń, pisząc w *Przyczynkach*, że droga do nowej mowy i nowego języka wiedzie przez „fugę Bycia”, *Fuge des Seyns*). Tym tematem-schematem był cytowany przeze mnie fragment książki *Kosmos* Witolda Gombrowicza, w której z niezwykłą precyzją został wyłożony proces traumatycznego doświadczenia ejdetycznego oglądu rzeczywistości (fenomenologiczny akt naoczności kategorialnej). I choć – jak zwykle u Gombrowicza w prześmiewczej formie – osią tego doświadczenia są usta Katasi i Leny, a owym punktem traumy, który ów proces rozbija, jednocześnie go konstytuując, jest martwy wróbel, to właśnie ten cytat, jak mi się wydawało, jest najlepszą egzemplifikacją mojego ówczesnego doświadczenia. Problem jednak polegał na tym, i tu poległem całkowicie, że nie wypełniłem formy tekstem uprzednio przygotowanym, ani w żaden sposób wcześniej przećwiczonym. Nie znaczy to, że do mojego wystąpienia w ogóle się nie przygotowałem. Przeciwnie. Kilka tygodni zajęło mi gromadzenie materiałów, ustalanie faktów, ale i w tym też czasie to, co wydawało mi się tak nieodwoływalne i oczywiste, jako doświadczenie ekstremalne związane z moim udziałem w przedsięwzięciu „Teatr źródeł”, z każdą próbą zmaterializowania, czyli opisu, blakło, nikło, stawało się banalnie dygresyjnym tekstem. Znalazłem się więc paradoksalnie w sytuacji bardzo traumatycznej, wyjętej wprost z Gombrowiczowskiego *Kosmosu*; czy dać się uwieść ślicznym (skończonym), ale trywialnym (w formie) usteczkom Leny, czy tajemniczej, jamochłonowatej (niedookreślonej) otchłani ust Katasi. Jako że, jak zwykle, bardziej pociąga mnie tajemnica i to, co nieodgadnione, bowiem jest zgodne z moim niezdyktynowanym (w dosłownym i przenośnym znaczeniu tego słowa) aparatem badawczym, wybrałem ryzykowną (Gombrowiczowską z ducha i traumatyczną w formie) ścieżkę pomiędzy otchłanią (chaosem) myśli i formą (kosmosem) skończonej (opisanej) rzeczywistości. Ponieważ (i tu bym też dodał: „jak zwykle”) nie sprostalem tej próbie, winien jestem teraz tekst w zamkniętej, skończonej formie. Może i lepszy, może i bardziej rozumny, ale właśnie przez tę skończoność trwale oddzielający (formalizując!) tamto doświadczenie z chaosu kontekstów.

- ² Por. jako termin muzyczny, który wykorzystuję tu, by przeciwstawić go naturalnemu (pitagorejskiemu) podziałowi kwintowemu w celu odróżnienia tego, co może być napisane (styl temperowany) od tego, co może być pomyślane, a więc nie uległo jeszcze degradacji przez składnię lub inne związki syntaktyczne (styl pitagorejski); por. też J.S. Bach, *Das Wohltemperierte Klavier*, szczególnie w wykonaniu Sviatoslava Richtera BWV 846 – 893 (dostępny m.in. na youtube.com).

- ³ Sugerowałem, by to wpisać do indeksu, bowiem w indeksie wtedy miałem (ze względu na udział w „Teatrze źródeł”) przeniesione egzaminy ze statystyki i wojska.

- ⁴ W trakcie pisania tego tekstu przypomniła mi się relacja mojej mamy z Powstania Warszawskiego, kiedy chroniąc się w „Szkłaniaku” na Marymoncie, przynajmniej raz dziennie musiała przebiec ulicę Potocką pod ostrzałem niemieckich snajperów z okolic placu Wilsona, aby przynieść wodę dla powstańczego szpitala. Mówiła wtedy o niewiarygodnym szczęściu, a nawet o pewnym „rytuale”, który w jej mniemaniu chronił ją od śmierci.

- ⁵ Por. komplet tekstów zebranych w książce *Teksty zebrane*. Grotowski, red. zespół Instytutu im. Jerzego Grotowskiego, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, b.dw.

- ⁶ Oczywiście myślę tutaj – to znaczy polegamy wyłącznie na swojej pamięci, nie udało mi się dotrzeć, pomimo starań, ani do tekstu źródłowego, ani do kontekstowych zapożyczeń.

- ⁷ G. Snyder, *Earth House Hold. Technical Notes & Queries To Fellow Dharma Revolutionaries, A New Direction Book*, New York 1969, s. 115.

- ⁸ Potwierdziłem to podczas performance’u w klubie studenckim Hybrydy, kilka tygodni później. Przedstawienie składało się z trzech skorelowanych ze sobą działań: swobodnej jazzowej improwizacji rozwijanej w tempie mojego wirowania i czytania tekstu, którym był fragment jednej z eskimoskich legend z książki *Ognista kula*, pod red. Jacka Machowskiego. Otóż kto był (przynajmniej w tamtych czasach) w Hybrydach, ten pamięta, że były tam potężne słupy betonowe między widownią a proscenium, które podobno podczas wirowania mijałem, w kompletnej nieświadomości, zaledwie o kilka centymetrów.



Brzezinka koło Wrocławia 2014, Google Maps.