

Odnaleźć Drugiego

► Z Krzysztofem Czyżewski rozmawia Adam Karol Drozdowski

Adam Karol Drozdowski: Po wizycie u was mam poczucie, że najważniejsze, co Grotowski wniósł do teatru, to umiejętność wyjścia z niego. Czujecie się jeszcze w jakikolwiek sposób jego spadkobiercami?

Krzysztof Czyżewski: Zawsze szukam raczej ciągłości tradycji niż jej zerwania i budowania na radykalnym odcinaniu się od niej. Nam to nie było potrzebne. Tradycja Laboratorium i Grotowskiego – mówię o mojej indywidualnej ścieżce i ścieżce moich przyjaciół, z którymi stworzyliśmy Pogranicze – była tu zawsze obecna. Jestem wdzięczny, że przyjeżdżasz z takim pytaniem, bo to jest dobra okazja, żeby po latach samemu sobie pewne rzeczy uświadomić.

Pamiętam konferencję w Krakowie z udziałem m.in. Jana Błońskiego, Zbyszka Osińskiego, Małgosi Dziewulskiej, na temat Grotowskiego; jej zapis ukazał się potem w „Dialogu”. Ja wtedy broniłem Grotowskiego jako człowieka teatru. Wydawało mi się, że nie jest właściwe wyprowadzanie poza teatr tego, co Grot zaczął robić w ostatnim okresie. Dla mnie to bardziej znaczyło rozszerzanie granic teatru, budowanie dla niego nowego środowiska, nowych form, nowej ścieżki rozwoju. Otrzymałem list od Grota wysłany z Pontedery, w którym on mi za to dziękował.

Co z Grotowskiego przede wszystkim pozostało żywe w waszej działalności?

Tradycją z kręgu Grotowskiego od początku dla nas ważną była „kultura czynna”, czyli stworzenie między sceną a widownią, między aktorem-performerem-działającym a ludźmi, którzy na to działanie przychodzą, zamiast głębokiej granicy – pogranicza, sfery przenikania się, czegoś znacznie istotniejszego niż popularna dziś partycypacja; jest dla nas szalenie ważne. Chodzi tu o rzeczywiste współtworzenie wydarzenia duchowego, które przemienia się w proces i staje częścią budowania wspólnotowości.

W PRL żywa kultura mogła się spełniać wyłącznie w alternatywie, niszy, w Brzezince czy innych małych gniazdach, bardzo odciętych od tkanki społecznej. W moim odczuciu po 1989 roku nastąpiła zmiana w ludziach, którzy poznawali ścieżkę kultury czynnej. We mnie była głęboka tęsknota, żeby to kontynuować, rozwinąć, znaleźć szansę powrotu z tymi doświadczeniami do rzeczywistości społecznej, wspólnotowej. Początki Ośrodka Pogranicze w 1989-1990 roku były próbą odpowiedzi na tę tęsknotę, która w nas głęboko siedziała: czy jest możliwe praktykowanie kultury czynnej na powierzchni życia nowej Polski. To był gest 1989 roku: wychodzimy z podziemia, wychodzimy z alternatywy.

I myślicie, w jaki sposób doświadczenie wspólnotowe, ale ekskluzywne, zmienić w inkluzywne, dla ludzi i z ludźmi.

Dokładnie tak. Zaczęliśmy na nowy sposób, w nowych formach, budować warsztat kultury czynnej w Sejnach – ale widzę w tym kontynuację doświadczeń lat 70. Ważne było, żebyśmy nie próbowali powrócić do lat 70., a takie niebezpieczeństwo było.

Skądinąd są miejsca i grupy, które do dziś usiłują utrzymać status quo tamtych czasów.

Niestety. Drogą jest nie powrót, ale próba nowego odczytania i dostosowania tej myśli do rzeczywistości, czasu i miejsca. Uważam to za bardzo ważną tradycję kontynuowania dorobku Laboratorium. Oczywiście w kulturze czynnej – już z perspektywy samego Grotowskiego – było zawsze takie niebezpieczeństwo, które on szybko zaczął dostrzegać i z powodu którego potem był krytyczny wobec całej dekady lat 70. – niebezpieczeństwo zbytowego odejścia od rzemiosła, od rzetelności pracy, od uczciwości mierzenia się z rzeczywistością doświadczenia duchowego, które było sercem tych poszukiwań.

Teatr Źródła i to, co zaczął budować w Pontederze, było odpowiedzią na jego niepokoje i wątpliwości. To też stanowiło dla mnie ważny punkt odniesienia: wycucie Grota na rodzaj zagrożeń, które takiej pracy mogą towarzyszyć, zbytowego uniesienia się nad ziemię, ucieczki. Autokrytyczna refleksja nad międzyludzką uczciwością i rzemiosłem była i dla nas kluczowa. A przecież można było sobie powiedzieć: „skoro wyjeżdżamy do małego miasteczka pracować z mieszkańcami, skoro jest taka szczytna idea, to mniejsza o nasz warsztat artystyczny”. To kolejna pułapka, w którą takie inicjatywy mogą wpaść. Między społecznikiem a artystą zawsze istnieje pole konfliktu, ale od tego jest mądrość pogranicza, by z konfliktu czerpać potencjał twórczy, a nie destrukcję.

I chyba zdarza się to coraz częściej, w sytuacji, kiedy systemy grantowe, choć u podstaw mają świadomość, czym kultura czynna powinna być, w całej swojej biurokratyzacji traktują to powierzchownie. Z wielu artystów na siłę robi się dziś nieudolnych działaczy społecznych.

To, o czym mówisz, obecne jest teraz w Polsce, ale już wcześniej obserwowałem bardzo dużo takich sytuacji na Zachodzie. Tam zawsze istniał podział: albo jesteś profesjonalnym artystą i poważnie traktujesz swój warsztat, albo jesteś artystą zaangażowanym społecznie i wtedy

wszystko jest dozwolone – możesz pracować z każdym środowiskiem, to jest fajne, więc mniejsza o formę artystyczną. Laboratorium zaś to była tradycja niezwykle pracowicie i pieczołowicie kultywowanego podejścia do warsztatu i rzemiosła.

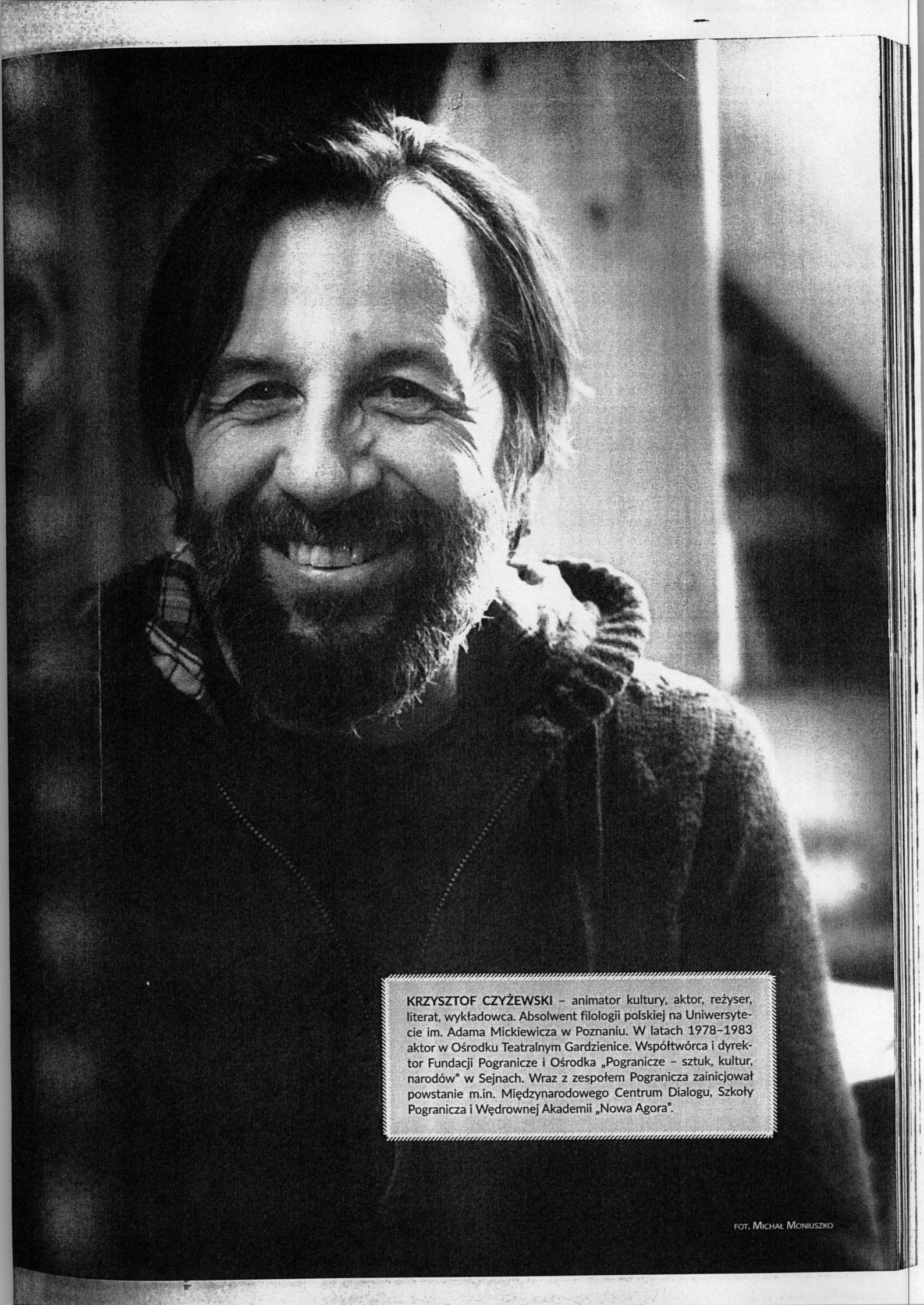
Ja tego nie znam bezpośrednio z Teatru Laboratorium – ja to znam przez Gardzienice, które dla mnie były progowym doświadczeniem. Ja tam się uczyłem ceny i wymiaru pracy, jaką trzeba włożyć, żeby zbudować dzieło; ile to kosztuje – i że nie ma zmiłuj się. Widzę też poprzez moich przyjaciół, którzy wyszli z Laboratorium i potem współtworzyli Gardzienice – Włodka Staniewskiego, Tomka Rodowicza, Piotra Borowskiego, Jana Bernada, Wandę Wróbel, Olafa Andruszkę, Ięgę Rodowicz – że ten etos pracy, rzetelnie u nas pielęgnowany, to była kontynuacja tradycji Laboratorium.

Kiedy tworzyliśmy Pogranicze, byliśmy świadomi, że nie ma powrotu do tamtego warsztatu. Był to nowy czas w Europie, mieliśmy nowe miejsce, musieliśmy więc swój warsztat także stworzyć na nowo. W naturalny sposób przestała być dla nas istotna praca nad sobą jako aktorem, nad swoim ciałem jako instrumentem działania w teatrze, co było tak ważne i w Laboratorium, i potem w Gardzienicach. Dla nas pracownią twórczą stała się wspólnota małej ojczyzny, pogranicza, pamięć, miejsce, młodzi ludzie, zerwane mosty, sąsiedzi; do tego musieliśmy nauczyć się znajdować instrumenty, formy estetyczne, nowe rytuały, do tego przymierzać cały swój warsztat.

To nie mogło być łatwe poszukiwanie.

Muszę tu opowiedzieć o moim bardzo intymnym związku z Grotem. To jest coś, co mu zawdzięczam, a czego się chyba nie dostrzega, kiedy mówi się o metodzie pracy jego teatru. Dla mnie, w komunizmie, to było doświadczenie bardzo ważnego odrodzenia związku, relacji z Drugim, z Innym. PRL to był świat sztucznej zbiorowości, a równocześnie cała kultura zachodnia była zanurzona w świecie indywidualizmu, troski o „ja”, o wolność osobistą. Natomiast lekcja Grotowskiego, którą sobie zapisałem gdzieś głęboko w duszy i którą pielęgnuję, to jest rozmowa z „ty”. Z tym Drugim, z którym wchodzisz w intymną relację i uczysz się sztuki słuchania, rozmowy, współdziałania, współ-czucia, empatii. Tak jak u Grota działo się to w przestrzeni teatru, między dwójką aktorów – tak w praktykach Pogranicza dzieje się w żywej tkance społecznej, na styku kultur, religii i narodowości, wszędzie tam, gdzie staramy się odradzać tkankę łączną.

Grot czasem nas odwiedzał w Gardzienicach. Przyjeżdżał na kilka dni, ot tak – żeby porozmawiać,



KRZYSZTOF CZYŻEWSKI – animator kultury, aktor, reżyser, literat, wykładowca. Absolwent filologii polskiej na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. W latach 1978–1983 aktor w Ośrodku Teatralnym Gardzienice. Współtwórca i dyrektor Fundacji Pogranicze i Ośrodka „Pogranicze – sztuk, kultur, narodów” w Sejnach. Wraz z zespołem Pogranicza zainicjował powstanie m.in. Międzynarodowego Centrum Dialogu, Szkoły Pogranicza i Wędrownej Akademii „Nowa Agora”.

popatrzeć. Przy wspólnym śniadaniu można było liczyć na jego opowieść o Baal Szem Towie albo którąś z innych opowieści chasydzkich spisanych przez Bubera. To był początek lat 80., myśmy wtedy przez całą noc pracowali, na zmianę schodziliśmy na dół do sali teatralnej, gdzie Włodek prowadził próby z dwójką, trójką z nas. Pamiętam, jak kiedyś po takiej nocnej pracy położyłem się w dużej sali ogrzewanej trociniakiem, w której wszyscy spaliliśmy. I wtedy przysiadł przy mnie Grot, zaczął mi opowiadać – a pamiętam to, jakby mi ktoś snuł bajkę na dobranoc – gnostycką opowieść o *syzygosie* – świetlistym bliźniaku, bo tak tłumaczył to słowo na polski. Zgodnie z pismami gnostyckimi każdy z nas ma gdzieś na tym świecie swojego świetlistego bliźniaka, drugą część siebie; kiedyś zostaliśmy rozerwani i funkcjonujemy w świecie tylko jako częśćka siebie. Musimy odnaleźć swojego Drugiego, żeby w pełni stać się sobą. Z tą opowieścią zasnąłem – i mam ją pod powiekami do dzisiaj. Wiele rzeczy, których szukamy tu w Pograniczu, powoduje, że ciągle na tę opowieść natrafiam. To przechodzenie na drugi brzeg, budowanie Mostu ku innym ludziom, ku innej kulturze – odnajdujesz w tym siebie, odzyskujesz swoją częśćkę zagubioną na drugim brzegu. Tego spotkania można tylko dotknąć, po mickiewiczowsku „dźwięk nas uderza”, ale nie możemy go wziąć w posiadanie, i tym silniejsza w nas tęsknota.

Jeżeli spojrzeć na pracę Laboratorium z tej perspektywy, to właśnie ten jej wymiar dialogiczny wydaje mi się niezwykle istotny. Nie chodzi przy tym o artystę, który chce się indywidualnie spełnić, ale o znalezienie formy, instrumentów, wiedzy, również starej, rytualnej – do tego, żeby spotkać Drugiego, nawiązać rozmowę z „ty”.

Ale Laboratorium było nie tylko dążeniem do spotkania z Drugim.

Były oczywiście aspekty w tradycji pracy Laboratorium, które przeszkadzały mi na tyle, że uznałem, że trzeba się z nimi zmierzyć, budując Ośrodek Pogranicze. Nasz zespół nie jest zbudowany na fundamencie jednego kreatora-reżysera, ale na zasadzie polifonicznych, równorzędnych ognisk twórczych. Członkowie tego zespołu są całkowicie autonomiczni w swojej pracy – i biorą za nią pełną odpowiedzialność. Od czasu do czasu możemy się zebrać, żeby z potencjałów wszystkich naszych pracowni zbudować dzieło wspólne, ale zachowujemy naturalną wielogłosowość. A to było zagrożenie z tamtego czasu: na dłuższą metę nie da się zbudować zespołu monoliderskiego.

Z drugiej strony – sfera życiowa. Nie chodzi tylko o wejście we współdziałanie z mieszkańcami pograni-

cza, ale też o napięcie między życiem osobistym a pracą twórczą. Chodzi o twoją rodzinę, twoje dzieci, o świat, w którym są zanurzeni członkowie twojego zespołu. Dlatego od początku tak ważna była rola dzieci w naszej pracy – nie może być tak, że oto gdzieś osobno jest życie rodzinne, a tutaj składasz wszystkich bliskich w ofierze sztuce. Trzeba starać się to zintegrować. To jest niezbywalna część tkanki łącznej pogranicza. Ośrodek stara się być gościnny, przyjazny dla życia rodzinnego, relacji międzyludzkich, wszystkiego, co życie niesie ze sobą. Również w tym sensie to nie jest ekskluzywna enklawa. Widziałem zbyt wiele cierpienia, krzywdy i problemów w tradycji laboratoriów i kontrkultury w ogóle, żeby nie próbować inaczej odnieść się do tego problemu u nas.

Jak określić to, co dzieje się w Pograniczu: twórczość, działalność społeczna?

Nie rozdzielił tego. Jest to mocno zakorzenione społecznie, ale ma też silny wymiar artystycznego eksperymentu, twórczych poszukiwań nowych form. Oba elementy są ze sobą w ścisłej współzależności. Nasza forma artystyczna wyciska się z zaangażowania społecznego.

Wasza działalność w ramach twórczości performatywnej ma podobny wektor do estetyki relacyjnej w sztukach wizualnych, tyle że działacie nie wobec ludzi, ale poprzez nich.

Tak, ale to jednak coś zupełnie osobnego. Na przykład nasza praca z pamięcią – wiadomo, jak to się rozwija na przykład w psychologii, ale stworzyć po 1989 ścieżkę pracy nad traumatyczną pamięcią pogranicz w kulturze, sztuce, to musiał być zupełnie na nowo budowany warsztat. Po latach ta praca mogła przybrać formę np. *Kronik sejneńskich*, spektaklu, małego eposu wspólnoty lokalnej, który poprzez budowę scenariusza, scenografii, opowieści tworzy rodzaj przestrzeni dla zbiorowej pamięci, odzyskiwania zbiorowej tożsamości, która nikogo nie wyklucza, a poprzez formę spektaklu wzbudza pewien rodzaj integracji, pracuje nad budowaniem wspólnoty. To nie jest rodzaj pracy, jaką moglibyśmy wykonać, będąc grupą teatralną, która przyjeżdża do Sejn.

W sposób na poły kolonizatorski.

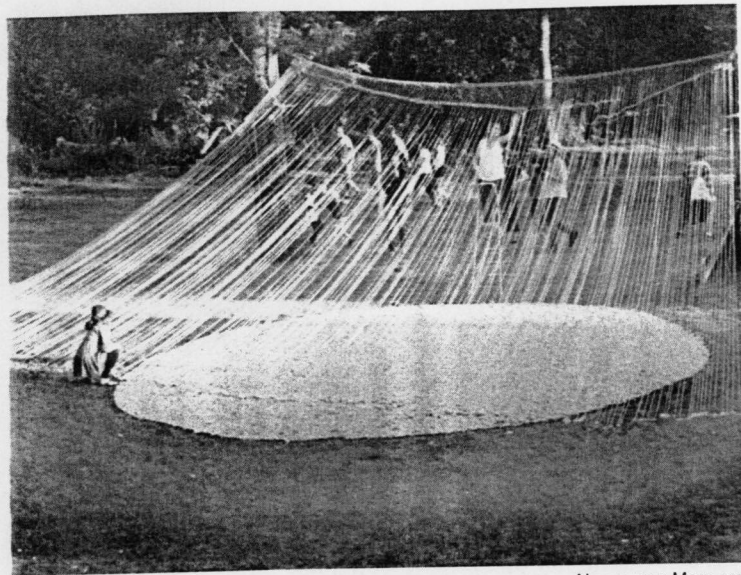
Właśnie. Dlatego konsekwencją stworzenia Ośrodka było rozwiązanie tego teatru, którym byliśmy dotychczas. Ja na bardzo wiele lat przestałem reżyserować, przestaliśmy być aktorami – dopiero teraz powracamy do takich form, jak opowieść polifoniczna *Trzy kobiety*



PAMIĘĆ STAROWIEKU, FOT. Z ARCH. OŚRODKA POGRANICZE

KRONIKI SEJNEŃSKIE, FOT. Z ARCH. OŚRODKA POGRANICZE





NIEWIDZIALNY MOST, FOT. Z ARCH. OŚRODKA POGRANICZE



czy budowanie *Opowieści o współistnieniu*. To są działania performatywne rozpisane na wiele głosów, z udziałem dzieci i starszych mieszkańców pogranicza, ale także członków naszego zespołu. Dziś, po prawie dwudziestu pięciu latach, mamy już inny potencjał udziału tej naszej pogranicznej wspólnoty w takim przedsięwzięciu. Ale wtedy, na samym początku, przyjechaliśmy do Sejn z bardzo drogim naszemu sercu spektaklem *Tętent* na podstawie *Krwawych godów* Federico Garcii Lorki, który przygotowaliśmy w czasie podróży na Wschód – i musieliśmy się z nim rozstać, bo sytuacja, w której ze sceny mówimy do miejscowych ludzi, co nam w duszy gra, wydawała nam się sztuczna, nie na miarę nowego czasu. Tworząc kulturę czynną, trzeba było rozebrać scenę, tak jak to stało się w Teatrze Laboratorium na przełomie lat 60. i 70. My za materię mieliśmy nie przyjeżdżających ze świata uczestników parateatralnych działań, ale miejscową wspólnotę różnych pokoleń, pamięci, języków.

Czy mając na myśli realny „impakt” takich działań artystyczno-społecznych, można mówić o wpływie na całą wspólnotę lokalną czy raczej na jednostki? Z moich rozmów z uczestnikami warsztatów czy z nagrań waszych działań wynika raczej, że spełniają się one w jednostkowym, intymnym przeżyciu. Ewidentnie umiecie dotrzeć do konkretnego człowieka, ale na ile się to przekłada na zmianę w tożsamości wspólnoty?

Nigdy nie obejmiesz wszystkich. Ważne, by być w drodze ku całości i nie zatrząskiwac drzwi przed nikim. Ale też to są rozszerzające się kręgi, które mają podstawę, swoje serce, w doświadczeniu jednostkowym, małym, intymnym – a potem czujesz, żeby być mu wiernym, dawać mu promieniowanie, uczciwie włożyć je do spektaklu, do muzyki. Ziarno spotkania z kantorem Maxem

Furmańskim przekłada się do dziś na koncerty Orkiestry Klezmerskiej i to czuć w energii miejsca, jakim jest Biała Synagoga. Mościsz Most, odradzasz miejsce Miłoszowe w Krasnogrudzie, odradzasz Kwartał Żydowski w Sejnach – jedno i drugie jest małe, ale każde może nieść autentyczne promieniowanie. W tym tkwi cała tajemnica: to, co prawdziwe, a zrodzone w sercu intymności, o której mówisz, ma nieprawdopodobną, niegasnącą moc promieniowania. Możesz zrobić wielkie wydarzenie dla tysięcy ludzi, a za parę dni nie zostanie po nim nic, wypali się jak każdy fajerwerk.

Oczywiście nie ma co mitologizować i wyolbrzymiać – my jesteśmy jakimś mikroświatem, który stoi na straży niewielkiego ognia. Ważne, żeby on się palił i żeby takich ogni zapalało się więcej, żeby takie małe centra świata powstawały w coraz większej ilości. Żeby one się nie zamieniały w wielkie centrum, bo to nie gwarantuje upowszechnienia czy większego udziału w idei. Nie – takie działanie musi mieć siłę małego, bo tylko w taki sposób można w tym świecie obronić płomień. Niestety moje doświadczenie jest takie, że jeżeli intymne doświadczenie wchodzi w relację z siłami tego świata, z ich wielkimi liczbami, staje się dużo bardziej zagrożone, przechodzi w grę pozorów, mistyfikacji, szantażu tymi liczbami. Moja głęboka wiara jest w tym promieniowaniu, zakorzenionym w tkance wspólnoty i w mądrości ludzi, której twój warsztat artystyczny potrafi dać ujście.

Przykład. Pojawia się w naszej pracy historia Medei, czyli tym razem nie wychodzimy od opowieści mieszkańców, tylko od uniwersalnego mitu, który staramy się wprowadzić w miejsce i wspólnotę pogranicza – i zapytać, na ile on tutaj rezonuje. To pozwala uwidocznic to, co w naszym sąsiedztwie było ukryte, a właściwie zdeprecjonowane. Jedna z naszych sąsiadek, Birutė, uchodziła za dziwaczkę, za osobę żyjącą na marginesie społeczności; mieszkająca w mieście rodzina trochę się

jej wstydziła. Wiedzieliśmy o niej tyle, że ma niezwykle, czarodziejski ogród, wskazujący z samej swojej istoty na jej artystyczną duszę. I oto teraz pojawia się w naszej pracy nad tą opowieścią potrzeba dotknięcia warstwy uzdrawiania, wiedzy na temat sił natury, ziół, tradycyjnych sposobów leczenia. Kiedy zaczynamy pytać ludzi o ich wiedzę na ten temat, okazuje się, że właśnie Birutė ma dużo do powiedzenia. Z czasem staje się przewodniczką, liderką tej pracowni, którą nazywamy „Spizarnią krasnogrudzką”, szczególnie ciekawej, bo chodzą do niej wspólnie zawodowi lekarze, nauczyciele, rolnicy. Okazuje się, że to Birutė ma wiedzę, tak często zapomnianą, jak zbierać zioła, jak je komponować w mieszanki o konkretnych działaniach albo jak układać z kwiatów i innych roślin piękne wieńce, uświęcające rytuały i spotkania. W efekcie stała się bardzo szanowaną osobą, z której rodzina jest dumna – i której najwyczejniej potrzebujemy w naszej pracy.

Zwieńczeniem pierwszego etapu tej wspólnej pracy było Misterium Mostu w Krasnogrudzie pod koniec tego lata. Była głęboka noc, wydawało się, że wszystko już dobiegło końca, my odeszliśmy na bok, ale ludzie zostali, żeby jeszcze trwać wspólnie w milczeniu. Wtedy weszła do działania Birutė, nie zapowiadając nam tego – i uświęciła miejsce Mostu, centrum kręgu, w którym odbyło się ostatnie działanie, niezwykle wieńcem, tą swoją niepowtarzalną, misternie ułożoną krasnogrudzką ikebaną, po czym zaczęła ukwiecać całą przestrzeń Misterium. I tak stała się ostatnią orantką, stworzyła kodę dla całego misterium. To jeden z momentów, kiedy praca w niedomkniętej formie dopełnia się dzięki obecności wspólnoty, kiedy ktoś z uczestników instynktownie odnajduje się w rytuale i staje doskonale zestrojona struną działania artystycznego.

Jak widzicie siebie na mapie tego zjawiska, które dziś wciąż jeszcze nazywane jest teatrem alternatywnym?

Wydaje mi się, że cały czas chodzi o to samo. Nie o to, żeby się rozstać z teatrem, bo on i tak głęboko w nas jest. Forma performatywnego działania, które zmierza do budowania tkanki łącznej, do – jak to nazwała Elżbieta Matynia – performatywnej demokracji: w tym wszystkim jest ziarno prawdy. Jeżeli ja dziś widzę ciekawe zjawiska w teatrze, to takie, które po raz kolejny poszerzają jego granice, które znajdują umiejętność, formę, język mierzenia się z rzeczywistością niosącą nowe formy zniewolenia, które niosą w sobie formę buntu, nowej kontrkultury, już nie tyle może w imię wolności, co solidarności.



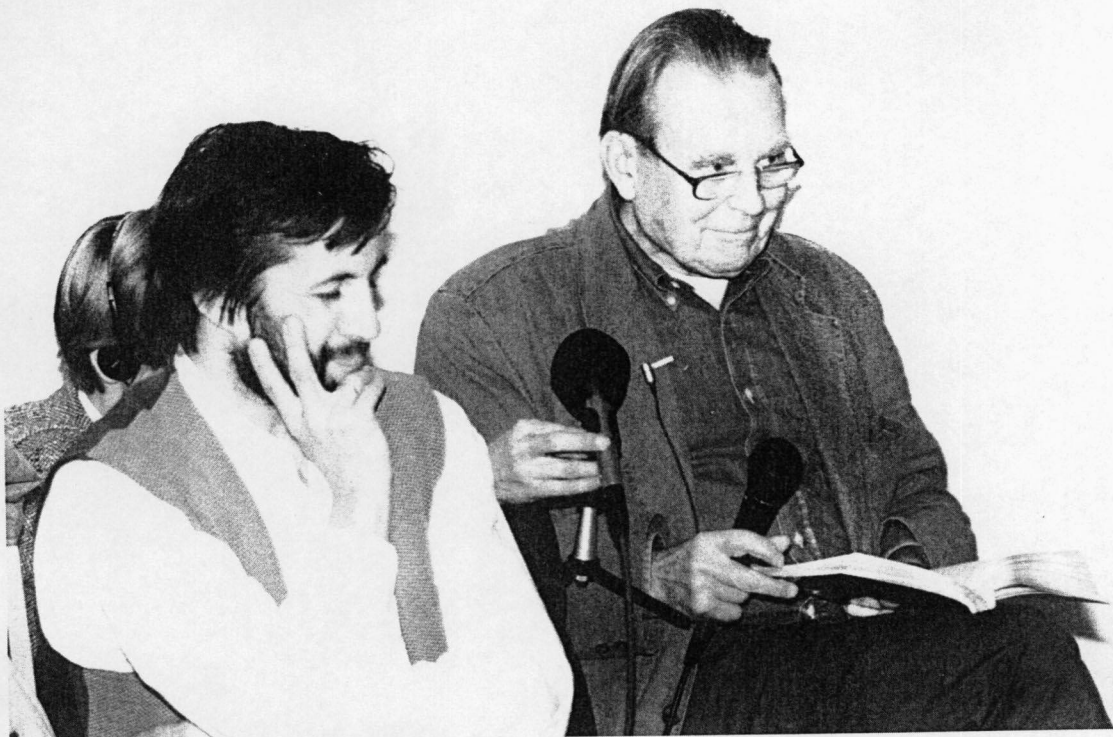
PROBA TRAKTU KRASNAGRUDZKIEGO, FOT. Z ARCH. OŚRODKA POGRANICZE



SZKOŁA POGRANICZA, FOT. Z ARCH. OŚRODKA POGRANICZE

Mówiłeś z półśmiechem o waszej potrzebie nazywania momentu, definiowania wartości. Dzisiaj jeszcze nazywacie, skupiacie się na autodefinicji?

Tak. Budowanie refleksji jest nieodłączne od naszej działalności od samego początku. Praktyka musi iść w parze z refleksją. Zawsze bałem się takiej sytuacji, że oto będziemy mieli bohaterskich praktyków, którzy z pogardą będą patrzeć na tych od myślenia i nazywania, bo oni robią prawdziwą robotę! To jest strasznie niebezpieczne – jeżeli pracy nie towarzyszy refleksja, łatwo zejść na



KRZYSZTOF CZYŻEWSKI I CZESŁAW MIŁOSZ, FOT. Z ARCH. OŚRODKA POGRANICZE

manowce, pogubić się. To jest wzajemne, żywe zwanie, czasem praktyka wyprzedza refleksję, czasem myśl jest pierwsza – ale od początku o to dbamy, czego świadectwem są nasze książki, sympozjony Nowa Agora, Szkoły Pogranicza itd.

Czemu służy metafora w waszej narracji? Gniazdo, Agora, moszczenie Mostów, kamień graniczny – czy to jest wasza wewnętrzna, mitologiczna mapa mentalna, czy taki sposób posługiwania się językiem służy kontaktom z Drugim?

Po prostu język to dla nas bardzo ważny warsztat, tak jak gdzie indziej ciało. U nas brak odpowiedniego języka, język martwy czy zamknięty w fortyfikacji obronnej, zakrzepły w ramach narodowych mitologii, uwięziony w stereotypach, to gorsze niż zasieki w strefie granicznej – paraliżuje bycie, to międzykulturowe i międzyjęzyczne. Pojawienie się takich słów, jak pogranicze, agora, tkanka łączna czy Niewidzialny Most – to coś więcej niż tylko słowa: to nazywanie rzeczywistości, nazywanie czegoś, czego brak był odczuwalny tak w języku, jak i w życiu. W poetyckiej rozmowie Miłosza czytającego japońskiego poetę Issa to brzmi tak: „Co jest wymówione, wzmacnia się. Co jest nie wymówione, zmierza do nieistnienia”.

Z drugiej strony jest aspekt będący kolejnym polem styku z Laboratorium i Grotowskim: poszukiwanie form nowoczesnych rytuałów, które nieodmiennie wiążą się z istnieniem wspólnoty, z jej wzmacnianiem, odradzaniem się. Słowa-metafory nie powinny być zawieszane w powietrzu, powinny przekształcać się w formy działań zbiorowych, które mogą przybrać postać święta. Meta-

fory, które przywołujemy, często towarzyszą tworzeniu społecznego, duchowego rytuału. Zaduszki w Białej Synagodze, przez tyle lat przez nas pielęgnowane, to za każdym razem odradzające się w rozmowie ze zmarłymi zgromadzenie wspólnotowe. Ono ma swoją formę, ma elementy przygotowane, ale właściwie buduje się z obecności ludzi, którzy na ten czas gromadzą się pod wspólnym dachem, docierając z różnych brzegów swoich języków i kultur.

To samo towarzyszyło powstaniu Misterium Mostu: potrzeba święta. Tworzymy je z materii naszego pogranicza, także ze słów używanych przez nas jako metafora: most, budowniczość mostu, rzemiosło budowania mostu – one wszystkie przyoblekają się w formę rytuału. To nowe święto dla całej wspólnoty, które jest wspólnie przygotowywane, będzie powtarzane, nabiera wymiaru długiego trwania: rozwija się w czasie, jest gościnne dla całego sąsiedztwa i każdego Innego, umoszczone jest miejsce, w którym osadza się jego esencja, buduje tradycja, ciągłość. Tak rozumiemy praktykowanie kultury głębokiej, która w naszym rozumieniu stanowi przeciwstawność kultury eventowej.

Myślę, że to w kulturze utraciliśmy – masz menedżera, masz pieniądze, robisz sobie święta bez uchwycenia ciągłości między wysiłkiem ludzi, zbiorową pracą a uświęceniem tego w formie wspólnotowego rytuału. To ci zapewnia kultura masowa, takie są konsekwencje festiwalizacji kultury. To dla nas prawdziwe wyzwanie. Chętnie bym dzisiaj o tym z Jerzym Grotowskim porozmawiał – o przejściu od kultury czynnej do kultury głębokiej...