

Joanna Ostrowska

DWIE DROGI. TEATR LABORATORIUM I THE LIVING THEATRE

Zespół polskiego Teatru Laboratorium i The Living Theatre spędziły wspólnie na rozmowie noc na dachu małego hotelu koło Piazza di Spagna w Rzymie, w lipcu 1967.

Dyskutowaliśmy o naszych sposobach pracy: w jaki sposób metoda Grotowskiego jest autorytarna i oddziela od siebie jednostki, a jak nasza próbuje być wspólnotowa.

„Kompensacja” mówi Grotowski, wskazując na systemy polityczne, w których żyją obie grupy.¹

To spotkanie na dachu małego hotelu w Rzymie było chyba jedynym bezpośrednim zetknięciem się tych dwu wybitnych zespołów teatralnych XX wieku. Mogło do niego akurat wtedy rzeczywiście dojść. Jak podaje nieoceniony Zbigniew Osiński, Teatr Laboratorium przebywał w lipcu 1967 we Włoszech.² Julian Beck jednak zapisał te słowa w swoim dzienniku dopiero trzy lata później, 29 listopada 1970, w Ouro Preto w Brazylii. Niewykluczone, że zapamiętał jedynie to, co chciał zapamiętać może pamiętał jedynie własne myśli.

Nawet jeśli tak się stało, zdanie to dobrze oddaje łatwo narzucające się rozumienie różnic między tymi dwoma zespołami, z których każdy trwale zaznaczył swą obecność w dwudziestowiecznym teatrze. Z jednej strony artysta, który metodycznie w swoim „laboratorium” badał możliwości teatru, z drugiej strony ludzie, którzy wierzyli w potencjał teatru i ufali, że głównie ta wiara pozwoli im uczynić ich pracę dobrą. Z jednej strony dyscyplina aktorskiego działania, z drugiej swoboda dochodząca do zacierania granic między aktorem a kreowaną przez niego postacią i poszukiwania teatralne prowadzone trochę na oślep. Z jednej strony artysta pracujący we wspieranym przez państwo „demokracji ludowej” teatrze, z drugiej niezależna grupa, uciekająca na wygnanie z amerykańskiego

¹ J. Beck, *The Life of the Theatre*, Lime Light Editions, New York 1991, s.124.

² Z. Osiński, *Grotowski i jego Laboratorium*, Warszawa 1980, s.156.

raju na ziemi. Z jednej strony człowiek, który by ratować swój teatr zakłada w nim podstawową organizację partyjną, z drugiej ludzie celowo prowokujący swoimi poglądami władze i policje wielu krajów. A jednak zarówno Grotowski, jak i Beckowie swoją pracą teatralną pragnęli stwarzać pewien „wzór osobowy”, który miały polegać na osiągnięciu „pełni” i samorealizacji.³

Co ciekawe, zarówno Grotowski, jak i Beck od pewnego momentu działalności deklarowali swój brak zainteresowania teatrem. Grotowski w 1972 roku, w *Jak żyć by można* mówił: „Nie Kocham teatru. Jest to zaledwie dziedzina, zaledwie miejsce, zaledwie okazja, aby spotkać się z innymi ludźmi i aby robić to, co się miłuje. A nie, że to ma wartość samą w sobie”.⁴ Beck w swoich dziennikowych *Medytacjach* w roku 1961 napisał: „Nie jestem człowiekiem zainteresowanym teatrem. [...] Nie wybrałem pracy w teatrze, lecz w świecie”.⁵ Grotowski mówił tak w okresie, kiedy przestał robić przedstawienia, „wyszedł z teatru”, zajął się „kulturą czynną”. Beck jeszcze przez ponad dwadzieścia lat od tej deklaracji, do śmierci w 1985, robił przedstawienia, lecz takie, które były demonstracjami, udratyzowanymi protestami i które poszerzały rozumienie terminu „przedstawienie teatralne”.

Nie jest tu moim zamiarem w sposób kompleksowy porównywać pracę i znaczenie Grotowskiego oraz Living Theatre. Pragnę jedynie skupić się na kilku elementach w przedziwny sposób paralelnych, czasami zbieżnych w pracy obu zespołów. Mimo że szczyt działalności obu zespołów przypadł na lata tak zwanej Drugiej Reformy Teatru myślę, iż trudno mówić o tym, że Living Theatre oraz Grotowski i jego zespół „popłynęli z prądem”, czy też przyłączyli się do wyłaniającego się ruchu. Sądzę, że jedni i drudzy w pewnym momencie swojej pracy „spotkali się ze światem”, tzn. ich idee, drogi i formy poszukiwań były pokrewne temu, co akurat działo się w teatrze światowym. Uważam jednak, że nawet gdyby nie zaistniało zjawisko teatru kontrkultury, drogi obu zespołów rozwijałyby się mniej więcej w tę samą stronę. Living Theatre w oczywisty sposób przynależał do tego ruchu, był jednak w jego awangardzie i nawet po jego rozpadzie nadal pracował we właściwy dla siebie sposób, będąc wiernym własnym poglądom oraz sposobom realizacji przedstawień i istnienia teatru jako zespołu.

Obie grupy, w momencie, kiedy powstawały, były teatrami różnymi od tych, jakie można było znaleźć dookoła. Grotowski stworzył teatr, którego podstawowym celem było „badanie, w drodze praktycznych doświadczeń, problemów techniczno-twórczych teatru, ze szczególnym uwzględnieniem

³ Proces ten niezwykle ciekawie, w odniesieniu zarówno do Grotowskiego, jak i Living Theatre, zanalizowała Jolanta Brach-Czaina [w:] J. Brach-Czaina, *Etos nowej sztuki*, Warszawa 1984.

⁴ J. Grotowski, *Jak żyć by można*, „Odra” 1972 nr 4, s. 33.

⁵ Zob. J. Beck, op. cit., s. 4-5.

sztuki aktora”, gdzie „prócz prowadzonych badań przedstawia [się] rezultaty swoich badań w postaci spektakli: zasadniczym działaniem teatru nie jest normalna działalność usługowa, ale działalność badawczo-studyjna”.⁶ Judith Malina i Julian Beck początkowo pragnęli jedynie stworzyć teatr „żywy”, inny niż broadwayowski - taki, który wystawiałby ambitną dramaturgię, dotykającą różnorodnej problematyki i miał repertuar - formę organizacyjną niemal nieznaną w amerykańskim teatrze, z powodów finansowych. „Celem teatru byłoby wystawianie sztuk, które nie mogły być grane gdzie indziej, pozwolenie głosowi poety być słyszonym w teatrze i stawianie czoła wszystkim kompromisom wobec Mamony i krytyków reprezentujących standardy i wartości społeczeństwa, które nie daje zadowolenia”.⁷ Zaangażowanie w sprawy społeczne, polityczne, które tak mocnym rysem naznaczyło ich teatr, było na początku jedynie przecuciem, potrzebą bardziej niż planem do wykonania. Kiedy w roku 1948, tym samym, w którym założyli teatr, wyruszyli w podróż poślubną do Meksyku, przytłoczył ich widok biedy. „Przez lata pamiętali niewidomego żebrzącego chłopca, jako symbol tego, co chcieli zmienić w świecie”.⁸ Ta podróż przekonała ich, że świat „nietykalnych” powinien stać się przedmiotem ich pracy w teatrze. Jednak zaangażowanie polityczne z pracami teatralnymi połączyli w swojej działalności dopiero w latach 60.⁹ Z tego też okresu pochodzą ich najsylniejsze przedstawienia: *The Brig* (1963), *Misteries and Smaller Pieces* (1964), *Frankenstein* (1965), *Antygone* (1967) i wreszcie *Paradise Now*.

Paradise Now powstało w 1968, czyli po prawie dwudziestu latach pracy teatralnej Becka i Maliny, można je więc chyba nazwać summa ich

⁶ Z. Osiński, op. cit., s. 135-136.

⁷ J. Tytell, *The Living Theatre. Art, Exile, and Outrage*, Grove Press, New York 1995, s. 139.

⁸ Ibidem, s. 48.

⁹ Zainteresowanie ideami anarchizmu towarzyszyło Judith Malinie i Julianowi Beckowi już w latach 40. Świadomość tego, że teatr może włączać się w dyskusję na ważne tematy polityczne, zawdzięczali m. in. kontaktom z Piscatorem. W latach 50. protestowali przeciwko wojnie w Korei, która początkowo cieszyła się sporym poparciem Amerykanów. Przygotowywali nalepki, które potem przyklejali w miejscach publicznych: „Odpowiedz wojnie na sposób Gandhiego”, „Nie pozwól politykom doprowadzić cię na wojnę”, „Wojna jest piekłem, daj jej odpór”. Ta niewinna dosyć działalność doprowadziła do zatrzymania ich przez policję i oskarżenia o „działalność antyamerykańską”. W połowie lat 50. Malina została zatrzymana za protesty przeciwko testom jądrowym i skierowana na badania do szpitala psychiatrycznego (sędzia był zdania, że osoba o zdrowych zmysłach nie mogłaby protestować przeciwko aktom prawnym wydanym przez własny kraj). Pierwszą karę więzienia Beckowie odsiedzieli w 1957 za protesty przeciwko programowi obrony jądrowej. Na początku lat 60. protestowali pod ambasadą radziecką przeciwko sowieckim testom atomowym. W 1961 przygotowali Generalny Strajk dla Pokoju. Przez cały ten czas utrzymywali kontakty z ruchem anarchistycznym. Przedstawienia, jakie przygotowali w tym czasie, to, m.in.: *Doctor Faustus Lights the Light* Gertrudy Stein (1951), *Ten, który mówi tak i ten, który mówi nie* Bertolta Brechta (1951), *Sonata widm* Augusta Strindberga (1954), *Orfeusz* Jeana Cocteau (1954), *Fedra* Jeana Racine’a (1955), *Dziś wieczór improwizujemy* Luigi Pirandella (1955), *Trachinki* wg Sofoklesa i Ezry Pounda (1960).

teatralnych doświadczeń, choć po nim stworzyli jeszcze wiele przedstawień.¹⁰ Spektakl ten miał być wyrazem pozytywnych emocji zespołu, miał być wezwaniem do stworzenia „raju teraz” i co ważne, tu - na ziemi. Miał być w założeniu wkładem zespołu we „wspaniałą bezkrwawą anarchistyczną rewolucję”. Zaproszeniem i przedsmakiem tej rewolucji miała być choćby zmiana stosunku aktor – widz. Także sposób przygotowania przedstawienia był odzwierciedleniem zasad anarchizmu. Idea stworzenia przedstawienia została wymyślona wspólnie przez zespół. Różne natomiast były pomysły, czego ma dotyczyć przedstawienie i jaka jest natura owego postulowanego „raju”. Część zespołu uważała, że spektakl powinien dotyczyć jedynie problemów metafizycznych, część, że jego wymowa powinna być polityczna. W rezultacie efekt końcowy był połączeniem obu powyższych intencji. Zamiast prezentacji idyllicznych obrazków, jak wyglądać będzie życie w już osiągniętym raju, Living skupił się na przekazywaniu idei, że osiągnięcie tegoż możliwe jest jedynie dzięki rewolucyjnej akcji.

Paradise Now wymagało od widzów rzeczywistego udziału w przedstawieniu, każda trzecia część sceny - szczebla, z których zbudowany był spektakl, nazywana „Akcją”, była zaproszeniem do zostania aktorem, zabrania głosu. Do jej zaistnienia aktywność widzów była niezbędna. Widzowie nie byli tu „klasą uprzywilejowaną”, której „prezentuje” się przedstawienie, byli niezbędni aktorom do spełnienia spektaklu. Wskutek tego spektakl trwał wiele godzin, podczas tak długiego czasu tworzyły się grupki widzów, wzajemnie ze sobą dyskutujących, żartujących, jedzących. Julian Beck w rozmowie z Richardem Schechnerem po amerykańskich prezentacjach spektaklu tak tłumaczył tę strategię:

Przygotowując *Paradise Now* powiedzieliśmy sobie, że chcemy zrobić przedstawienie, które nie będzie już graniem, lecz będzie samym działaniem, że nie będziemy reprodukować niczego, ale spróbujemy stworzyć wydarzenie, którego zawsze sami będziemy doświadczać, niezupelnie na nowo, lecz za każdym razem inaczej, nie powtarzając, a powołując do życia za każdym razem tę samą rzecz. Będzie to dla nas nowe doświadczenie i będzie ono różne od tego, co nazywamy graniem¹¹.

¹⁰ Marie-Claire Pasquier nazwała je „widowiskiem, które wyczerpie ich energię, treść, jaką mają do przekazania”. (M.-C. Pasquier, *Współczesny teatr amerykański*, Warszawa 1987, s. 79.) Choć można polemizować z poglądem, czy rzeczywiście po zrobieniu tego spektaklu Living Theatre nie miało już nic do powiedzenia, należy podkreślić, iż rzeczywiście można je uznać za najpełniejszą próbę rewolucyjnej wypowiedzi teatralnej, zarówno pod względem proponowanych treści, jak i formy, jaką owe treści przybrały.

¹¹ *Containment is the Enemy*. Judith Malina and Julian Beck interviewed by Richard Schechner, „The Drama Review”, (T 43), spring 1969, s. 24.

Warto tę myśl Becka porównać z podsumowaniem działań parateatralnych dokonanych z pewnej perspektywy czasowej przez samego Grotowskiego, który wymieniał cechy wspólne wszystkich staży: „Należy do nich jedność czasu, miejsca i akcji - w znaczeniu, że to, co się dzieje, dzieje się wtedy, kiedy naprawdę się dzieje i jest tym, co naprawdę dzieje się między ludźmi. Parateatr nie jest imitacją,

Schechner natomiast dodał, że spektakl przypominał mu obrzędy święta Jom Kippur. Jego zdaniem struktura *Paradise Now*, podobnie jak Jom Kippur, jest taka, że bez względu na to, co się robi (je, rozmawia czy nawet wyjdzie na chwilę), jest się uczestnikiem tego przedstawienia. Widzowie przypominali mu tu kongregację, aktorzy natomiast rabinów i kantorów, którzy zainteresowani są dalszym prowadzeniem obrzędu. W ten sposób Schechner wprowadził nas w problem „rytualności” przedstawień Living. Rytualność ta była zresztą zaplanowana i niejako „podpowiadana” przez samych Becków. Część początkowa każdego „szczebla” nazywana była właśnie „rytuałem”.

Wiarę w rytualność teatru Beck i Malina zawdzięczali poglądom Antonina Artauda, z którego pismami zapoznali się co prawda po siedmiu latach działalności teatralnej (w 1948 zarejestrowali teatr jako spółkę, pierwszą premierę dali dopiero w 1951) w 1958 roku, ale które miały duży wpływ na kształt ich przedstawień.

Odkrycie Artauda miało wartość niezastąpionego bodźca. A także potwierdzenia. Dania odwagi. Awangardowość Living była początkowo względnie racjonalistyczna. Artaud wręczył im zaproszenie do podróży: istnieją jeszcze wciąż nieodkryte terytoria, istnieją wizje poza kontrolowaną percepcją.¹²

Późniejszy niż autor tych słów - Pierre Biner, inny komentator twórczości Living, John Tytell przywołuje słowa Barraulta, który po obejrzeniu *The Brig* nazwał to przedstawienie „dziedzictwem Artauda”. Tenże Tytell jako inny przykład takiego dziedzictwa podaje Laboratorium Grotowskiego, „którego aktorzy wydają się być równie natchnieni jak członkowie The Living Theatre”.¹³

Czy sami zainteresowani przyznawali się do tego pokrewieństwa? Biner, w rozmowie zamieszczonej w jego książce zapytał Becków, czy obejrzenie

obrazem czy odwołaniem do żadnej innej rzeczywistości, niż tej doświadczanej dosłownie. W działaniach parateatralnych nie ma podziału na działających i obserwatorów: wszyscy obecni są - w takiej lub innej mierze - czynnymi uczestnikami”. (J. Grotowski, *Hipoteza robocza*, „Polityka” 1980 nr 4, s.1.4.) Wydaje się więc, że najbliżsi sobie w rozumieniu możliwości i zadań „teatru” Beck i Grotowski byli w czasie, gdy ten ostatni teatr już opuścił.

¹² P. Biner, *The Living Theatre*, Avon Books, New York 1972, s. 53.

¹³ J. Tytell, op. cit., s. 215. Sam Tytell tak pisze o wpływie Artauda na teatr Becków: „*Teatr i jego sobowtór* nieodparcie pociągał Juliana, ponieważ Artaudowska przesłanka, że dżuma, bardziej niż bachanalia czy boski szal, jak spekulował Nietzsche w *Narodzinach tragedii*, była pierwotnym źródłem spektaklu. [...] Delirium stanu dżumy było wystarczająco silne, by zaktywizować we wszystkich ludziach ukrytą w nich anarchię i by skłonić ich do demonstrowania ekstremalnych czynów. Teatr także może indukować takie ekstremalne gesty [...]” (s. 149). Grotowski z drugiej strony dawał wyraz swojemu sceptycyzmowi wobec możliwości zrealizowania idei Artauda na scenie. Niewykluczone, że część opisów „skompromitowanego dziedzictwa” zamieszczonych w tekście poświęconym Artaudowi *Nie był cały sobą* mogłaby być zarzutem właśnie wobec przedstawień Living Theatre, np. końcowej sceny *Misteries and Smaller Pieces* zainspirowanej opisem dżumy autorstwa francuskiego proroka, podczas której aktorzy wijąc się i wrzeszcząc odgrywają konanie. (J. Grotowski, *Nie był cały sobą*, „Odra” 1967 nr 1.) Więcej na temat stosunku Grotowskiego do Artauda pisze Leszek Kolankiewicz. Por. L. Kolankiewicz, *Święty Artaud*, Warszawa 1988, rozdział V i następne.

Księcia Niezłomnego podczas Teatru Narodów w 1966 było dla nich jakąś pomocą.¹⁴ Myślę, że odpowiedź Judith Maliny i Juliana Becka warto w tym miejscu przytoczyć w całości.

Judith: Oczywiście, że było to pomocne zobaczyć kogoś komunikującego się z ciałem w tak bezpośrednio osobisty sposób. Byliśmy zaskoczeni, że choć poruszamy się wzdłuż paralelnych linii, podobieństwo między nami jest bardzo nikłe. Równie zdziwieni byliśmy jego [Grotowskiego] twardą dyscypliną, jego metodą. Co więcej, czasami uzyskujemy porównywalne rezultaty poprzez ekstremalnie osobisty brak metod dyscyplinujących. Myślę, iż dzieje się tak po prostu dlatego, że żyjemy w tej samej epoce.

Julian: Widziałem jedynie niewielki fragment spektaklu, ale powalił mnie on natychmiast. Od razu rozpoznałem, że istnieje bezpośrednia relacja z tym, co szkicujemy na naszych próbach *Antygony*. Poza tym sposób, w jaki Grotowski dokonał adaptacji Calderona, jest bliski temu, co robimy w naszej pracy z Mary Shelley. Bardzo mi to dodało odwagi, bo zobaczyłem dowód na to, że to, czego chcemy, może działać: to działało!¹⁵

Na czym więc polegać miały owe różnice i podobieństwa? Biner w swojej monografii podkreśla podobieństwo obu grup, polegające na uprawianiu przez nie „teatru ubóstwa” („theatre of poverty”). Owo podobieństwo zasadzać by się miało na podobnym zaniechaniu korzystania z rekwizytów, wykorzystywaniu prostego oświetlenia i ofiarowywaniu „w symboliczny sposób ciała i ducha”.¹⁶ Zauważa jednocześnie różnice w sposobie pracy - „zasadnicza prywatność” zarówno przygotowań, jak i prezentowania spektaklu w Laboratorium, jest przeciwstawiona nastawionemu na uzyskanie partycypacji widza podejściu Living Theatre.

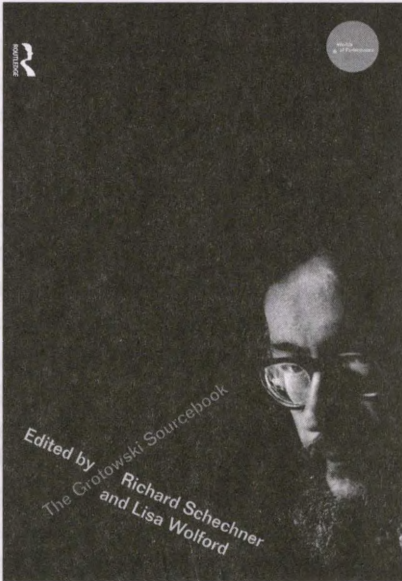
Czytając teksty Becków oraz Grotowskiego wyłonić można z nich bardzo podobne rozpoznawanie rzeczywistości i sytuacji człowieka w kulturze. Jedni i drudzy dostrzegali połowiczność i rozdwojenie człowieka. Wierzyli, że właśnie teatr jest w stanie zmienić tę sytuację. Grotowski na postawione sobie samemu pytanie: „po co zajmujemy się sztuką?” w swoim tekście-manifeście *Ku teatrowi ubogiemu* odpowiadał tak:

Aby przekroczyć swoje bariery, wyjść z własnych ograniczeń, zapełnić to, co jest naszą pustką i kalectwem, zrealizować się, czy też - jak wolałbym to nazwać - dojść do spełnienia. [...] W tym zmaganiu się z prawdą o sobie, z przekraczaniem naszej życiowej maski, teatr przez namacalność, cielesność, fizyczność niemal, od dawna kojarzył się z miejscem prowokacji, z wyzwaniem rzuconym sobie, a przez to i widzowi (czy też widzowi, a przez to i sobie), z naruszeniem przyjętych stereotypów widzenia, odczuwania, osądzania, i to naruszeniem tym drastyczniejszym, że właśnie modelowanym w organizmie ludzkim, w oddechu, ciele, impulsach wewnętrznych; jest to problem naruszenia tabu, transgresji, która umożliwia nam przez szok, zdarcie maski [...]. Teatr w okresie, kiedy

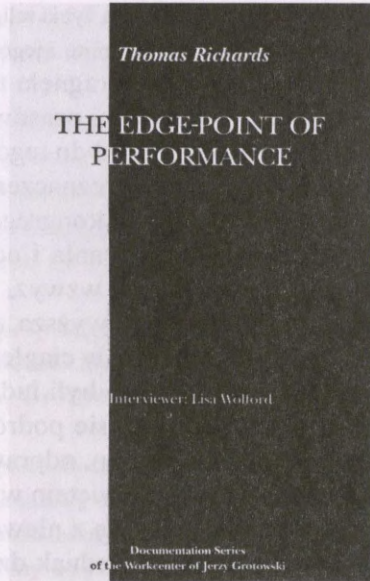
¹⁴ To właśnie po prezentacjach *Księcia Niezłomnego* w Paryżu nazwano Grotowskiego „niesłubnym synem Artauda”. Por. L. Kolankiewicz, op. cit., s. 146, 236.

¹⁵ P. Biner, op. cit., s. 161.

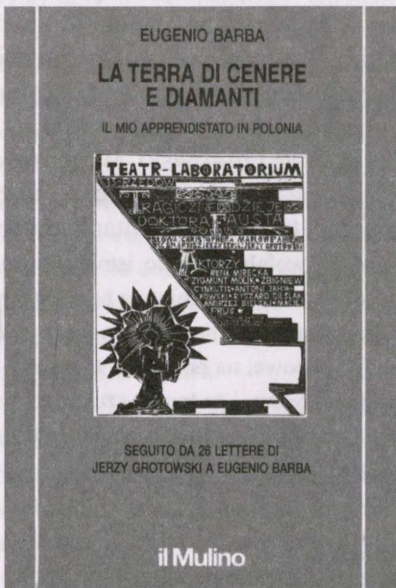
¹⁶ Ibidem, s. 100.



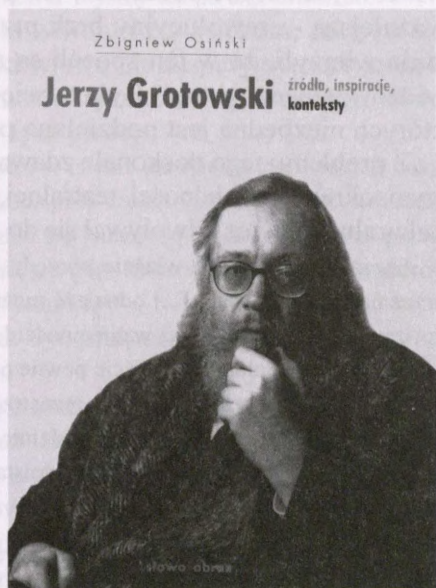
The Grotowski Sourcebook, eds. Richard Schechner and Lisa Wolford, New York 1997



Thomas Richards, *The Edge-point of Performance*, Interviewer Lisa Wolford, Pontedera 1997



Eugenio Barba, *La terra di cenere e diamanti. Il mio apprendistato in Polonia seguito da 26 lettere di Jerzy Grotowski a Eugenio Barba*, Milano 1998



Zbigniew Osiński, *Jerzy Grotowski. Źródła, inspiracje, konteksty*, Gdańsk 1998

nie przestał być jeszcze częścią życia religijnego, ale był już teatrem, wyzwalał energię duchową widza przez wcielenie mitu i jego odświętne profanowanie, przekraczanie [...].¹⁷

Judith Malina także pragnęła mitu na scenie, „na której misteria przywoływane są z niepamięci czasów przedklasycznych”¹⁸, mitu ożywiającego widzów. Beck dodawał do tego, że pragną „pomóc widzom w staniu się ponownie tym, czym przeznaczeni byli być, kiedy pierwsze dramaty formowały się na klepisku - kongregacją prowadzoną przez kapłana. Wskrzęsić chóralną ekstazę czytania i odpowiadania, tańca, poszukiwania transcendencji, drogi poza i wzwyż, wertykalnego zaufania, szukania stanu świadomości, który przewyższa zwykłą świadomość bycia i przybliżania się do Boga”.¹⁹ Ich wiara w ciągle osiągalną rytualność teatru była być może spowodowana tym, że byli ludźmi wierzącymi i praktykującymi święta żydowskie, nawet w czasie podróży po Europie. Nakładali na nie jednak także nową symbolikę, np. odprowadzanie co roku dla zespołu święto Paschy było dla nich nie tylko świętem wyjścia żydów z Egiptu, ale także świętem ludzkiego wyzwolenia się z niewolnictwa.

W przedstawieniach jednak działania prowadziły w przeciwną stronę - tworzyli „rytuał”, chcąc zaszczerpić wspólne przekonania. Ich „rytuały” dotyczyły wierzeń głęboko zakorzenionych w świadomości poszczególnych członków grupy (czy raczej grupy jako zbioru jednostek). Większość widzów jednak nie podzielała ich przekonań, w tym wiary w sprawę najważniejszą - „rewolucyjny brak przemocy”. Prezentując „rytuały” - działania wierzyli, że w ten sposób są w stanie zaszczerpić, czy też „zarazić” widzów własną wiarą.²⁰ Była to więc odwrotność rytuałów, dla zaistnienia których niezbędna jest podzielana przez zbiorowisko wspólna wiara.

Z problemu tego doskonale zdawał sobie sprawę Grotowski. W początkowym okresie działalności teatralnej, występując przeciw „teatrowi nazbyt kulturalnemu”, też odwoływał się do „pierwotnej teatralnej spontaniczności”.

Uważałem, że skoro właśnie obrzędy pierwotne powołały teatr do istnienia, zatem przez nawrót do rytuału [...] odnaleźć można ów ceremoniał uczestnictwa bezpośrednio, żywego, swoisty rodzaj wzajemności [...] reakcję bezpośrednią, otwartą, wyzwoloną i autentyczną. Miałem oczywiście pewne pomysły wyjściowe, na przykład, że należy aktorów i widzów zderzać niejako w przestrzeni twarzą w twarz, i że trzeba szukać tej wzajemnej wymiany reakcji bądź w dziedzinie języka tout court, bądź też w dziedzinie języka teatru, tzn. proponować widzom swoistą współgrę.²¹

¹⁷ J. Grotowski, *Ku teatrowi ubogiemu*, „Odra” 1965 nr 9, s.25.

¹⁸ J. Malina, *Unpublished Diary*, 16 March 1958. Cytuję za: J. Tytell, op. cit., s. 199.

¹⁹ J. Beck, *Storming the Barricades*, [w:] Kenneth Brown, *The Brig*, Hill and Wang, New York 1965, s. 21. Cytuję za: J. Tytell, op. cit., s. 199.

²⁰ Słowa rytuał używam tu w cudzysłowie ponieważ nie jestem przekonana, czy słowo to jest do końca adekwatne jako określenie takiej formy działań.

²¹ J. Grotowski, *Teatr a rytuał*, „Dialog” 1969 nr 8, s. 65.

Jak więc widać, praktyki postulowane przez Living Theatre w odniesieniu do widzów nieobce były także początkowemu okresowi działania Grotowskiego, który pisał:

Nie demonstrujemy widzowi akcji, ale zapraszamy do „współszamaństwa”, w którym żywa doraźna obecność widza jest częścią gry scenicznej.²²

Aranżujemy zbiorowość, która nie dzieli się wyraźnie na widzów i aktorów, ale raczej na uczestników pierwszo- i drugoplanowych. [...] Aktorzy również zwracają się bezpośrednio do widzów - traktując ich jako współautorów, a nawet skłaniając do uczestnictwa w ruchu scenicznym.²³

O ile jednak zespół Living pozostał przy tego rodzaju praktykach, bo wciąż najważniejsze było dla niego uzyskanie aktywności widza zarówno w ramach przedstawienia, jak i poza nim, Grotowski z biegiem czasu ocenił je dosyć sceptycznie:

Szereg lat temu próbowaliśmy osiągnąć bezpośrednio uczestnictwo widzów. Dążyliśmy do tego za wszelką cenę, jak to zresztą gdzie indziej dzieje się dzisiaj. Zmuszaliśmy widzów, aby z nami „grali”, aby wychodzili na środek sceny, śpiewali z nami, wykonywali gesty czy ruchy, jakie im proponujemy. Doszliśmy do punktu, kiedy odrzuciliśmy tego rodzaju proceder, ponieważ było oczywiste, że wywieramy presję, sprawujemy wobec widza coś na kształt tyranii. Bo przecież ludzi, którzy do nas przychodzili, stawialiśmy w sytuacji fałszywej, niełojalnej: myśmy byli do tego rodzaju spotkania przygotowani, oni nie. Myśmy to robili, bo chcieliśmy, oni robili, ponieważ myśmy ich do tego zmuszali.²⁴

Mimo podobieństw w chęci wejścia w kontakt z widzem, taktyka Living była jednak nieco inna. Grotowski w swoich eksperymentach poszukiwał miejsca dla widza niejako w ramach zaplanowanej i przygotowanej „partyтуры” przedstawienia. Jak sam o tym pisze:

Było to jednak dobrze z góry przygotowane, i w istocie dalekie od tego, co dziś nazywa się happeningiem: na przykład aktorzy podczas prób szukali różnych wersji zachowań, biorąc pod uwagę różne możliwości zachowania się widzów, [...] dla wszystkich przedstawień [mowa o *Kordianie*] przygotowywaliśmy z góry kilka wersji zachowań aktorów względem widzów, stosownie do reakcji tych ostatnich.²⁵

Reakcja widzów miała więc również być podporządkowana nadrzędnej idei przedstawienia.

Living Theatre stosował tę taktykę nieco inaczej. W swoich przedstawieniach jedynie prowokował, czy też zachęcał widzów do swobodnej twórczości czy wymiany poglądów. To reakcje ludzi decydowały np. o tym, jak długo trwało *Paradise Now*. Widzowie nie byli włączani w akcję przedstawienia, to oni w pewnych momentach ją tworzyli. Utrzymanie spektaklu w kształcie zaplanowanym przez twórców nie było tu wartością najwyższą.

²² Cytuję za: Z. Osiński, *Grotowski i jego Laboratorium*, op. cit. s. 80.

²³ Ibidem, s. 91.

²⁴ *Spotkanie z Grotowskim*, (oprac. L. Flaszen), „Teatr” 1972 nr 5, s. 19.

²⁵ J. Grotowski, op. cit., s. 65.

Zakładamy uczestnictwo, bo widzowie muszą przemyśleć nasze idee. W *Utopii* na przykład pytamy, jakie są ich pragnienia i potem je odgrywamy dla nich, z nimi, żeby uczynić widownię zaangażowaną, poszukujemy technik teatralnych, które sprawią, że również widzowie wezmą odpowiedzialność za spektakl, że będą wspólnie z nami tworzyć i nie będzie między nami podziału. To jest właśnie część anarchistycznej lekcji, bez mówienia czegokolwiek o anarchizmie: chodzi o to, żeby dać ludziom poczucie, że oni mogą stworzyć spektakl - bo to, co mówią, jest ważne.²⁶

W oglądany przeze mnie spektakl *The Zero Method* włączono dyskusję nie tylko między aktorami a widzami, ale także pomiędzy poszczególnymi widzami. Punktem wyjścia do rozmowy, w ramach tego spektaklu, niezwykle osobistego i w pewien sposób podsumowującego teatralne dzieje Maliny i Hanona Reznikova (obecnego męża i współprowadzącego teatr), było pytanie, czy widzowie przyszli tu „na Living Theatre, czy na Wittgensteina”, na którego *Traktacie logiczno-filozoficznym* oparte było przedstawienie. Potem dyskusja dotyczyła szans na istnienie niezależnego teatru i form jego finansowania, a w pewnym momencie przeskoczyła na tematy ekologiczne. Kiedy rozmowa wygasła, aktorzy wrócili do swoich działań. „Teatr staje się forum, spotkaniem politycznym, miejscem ożywionej wymiany, dworem cudów”.²⁷

Grotowski w swoich dalszych poszukiwaniach rozpatrywał jeszcze inne warianty relacji aktor - widz, takiej, która mogłaby sprowokować autentyczne uczestnictwo widza, co nie znaczy wcale, że musiałoby to być uczestnictwo czynne.

Kiedy na przykład chcemy widzowi dać szansę uczestnictwa emotywnego, bezpośredniego, lecz emotywnego [...] wówczas należy widzów oddalić od aktorów wbrew temu, co na pozór można by sądzić. [...] A oto wniosek następny: jeżeli pragniemy zanurzyć widza w przedstawienie, w okrutną - by tak rzec - partyturę spektaklu [...], mam tu na myśli to okrucieństwo, które polega tylko na tym, aby nie kłamać [...] w takim spektaklu, a nawet narzucić im poczucie dystansu względem aktorów, należy ich z aktorami wymieszać.²⁸

Taktykę podobną do tej drugiej zastosował Living Theatre w *Paradise Now*. Na początku przedstawienia aktorzy, przechodząc między widzami, wypowiadali zdania: „Nie wolno mi podróżować bez paszportu”, „Nie wiem, jak zatrzymać wojny”, „Nie możesz żyć, jeśli nie masz pieniędzy”, „Nie wolno mi palić marihuany”, „Nie wolno mi zdjąć ubrania”²⁹. Zarzucało im, że nie dostrzegają tego, co dzieje się w sali, gdzie można było wyczuć zapach marihuany; Schechner w proteście wobec tego „niedostrzegania” zdjął z siebie ubranie. Z tej jego reakcji zadowoleni byli aktorzy - oto

²⁶ *Przysięgam, że nigdy cię nie zabije*. Judith Maliny wysłuchały J. Ostrowska i E. Obrębowska-Piasecka, „Czas Kultury” 1996 nr 3, s. 74.

²⁷ P. Biner, op. cit., s. 174.

²⁸ J. Grotowski, op. cit., s. 66.

²⁹ Cytuję za: *Paradise Now*. Collective Creation of The Living Theatre written down by Judith Malina and Julian Beck, Random House, New York 1971, s. 15-17.

widz przełamał barierę niedostrzegania. Swoją taktykę przyświecającą takiemu ukształtowaniu owej sceny Malina określiła następująco: „Jesteśmy opętani tym, co mówimy. Nie słyszę cię, ponieważ oszalałam od tych wszystkich zakazów dookoła mnie [...]”. Beck dodawał: „Wszystkie te zakazy czynią także komunikację niemożliwą. Jest to jeszcze jedna bariera, którą czujesz i może będziesz krzyczał”.³⁰ Podobnie więc jak u Grotowskiego, owo zbliżenie aktorów do widzów, przemieszanie ich miało jeszcze spotęgować efekt oddalenia czy wręcz odrzucenia. Living Theatre jednak powoli odchodził od taktyki konfrontacji na rzecz bezpośredniej komunikacji.

Te różne podejścia, różne sposoby komunikacji wynikały także z nieco innych celów, jakie stawiały sobie obie grupy. Living Theatre chciał swoją pracą teatralną doprowadzić do rewolucji anarchistycznej, która przyniosłaby na ziemi „raj teraz”. Grotowski nie wierzył i być może nie odczuwał potrzeby dokonania zmiany tak radykalnej. Program, który nakreślił, był nieco skromniejszy i zakładał stworzenie jedynie (a może aż) wysp, na których człowiek będzie mógł uwolnić się od konieczności gry, walki, udawania, zdjęć swojej maski; wysp, które stanowiłyby przeciwwagę dla kultury dominującej. Nie stwarzał jednak wizji, której celem byłyby wyłączenie, zapanowanie, stanie się jedyną i wszechobowiązującą. Była to tylko pewna propozycja, którą można przyjąć lub odrzucić (jeden z tekstów Grotowskiego nosi tytuł *Jak żyć by można*). Program ten, który został nakreślony w *Święcie*, jest próbą stworzenia drugiego bieguna życia, bo - jak napisał Grotowski - „by się przybliżyć do «niemożliwego», trzeba jakoś być realistą”.

Może trzeba zacząć od pewnych szczególnych miejsc [...] gdzie się nie ukrywamy i jesteśmy, jacy jesteśmy, we wszystkich możliwych znaczeniach. Czy wynika z tego, że pozostajemy w błędnym kole - inaczej życie tu, inaczej tam - nie, myślę, że to jednak wyjdzie poza miejsce, o którym mowa, wyjdzie przez mały otwór, przez szparę, przez okno, przez drzwi, przesączy się na zewnątrz; otacza nas ulica, może to jest nieco zaraźliwe, ale w obie strony - jakoś można nie dawać się zarażać, lecz zarażać sobą, bez pretensji do tego, bez starania się o to.³¹

Andrzej Bonarski zebrał w książkę, którą nazwał *Ziarno*, wywiady, jakie przeprowadził z twórcami teatralnymi. Zbiór otwiera wywiad z Grotowskim, zamyka ją rozmowa z Maliną i Beckiem. Beckom, których *Money Tower* widział wcześniej, zadał pytanie: „Dlaczego nie pracujecie bezpośrednio w polityce?”. Odpowiedź brzmiała:

Pracujemy działając na rzecz organizacji rewolucyjnych i zjednoczeń anarchistów, biorąc udział w manifestacjach i w życiu politycznym. Działanie polityczne jest sensem naszej egzystencji. Każde dzieło teatralne, które nie służy sprawie wyzwolenia ludu z jego

³⁰ *Containment is the Enemy*. Judith Malina and Julian Beck interviewed by Richard Schechner, „The Drama Review”, (T 43), spring 1969, s. 29-30.

³¹ J. Grotowski, *Święto*, „Odra” 1972 nr 6, s. 49-51.

agonii, jest kontrrewolucyjne [...]. Teatr, który nie bierze pod uwagę rzeczywistości politycznej, zwodzi i oszukuje publiczność. Teatr apolityczny wspiera więc mentalność burżuazyjną.³²

Kilkadziesiąt stron wcześniej Grotowski broni się przed stawianym mu przez niektórych zarzutem „niemoralności”, polegającej na tworzeniu teatru dla elity, kiedy „przytłaczająca większość ludzkości żyje walcząc o byt”:

Niemoralna wydaje mi się zgoda na cudzą ciężką walkę o byt i żerowanie na niej przez tematy twórcze, przez dzielenie się z innymi troską, a z samym sobą uprzywilejowaną pozycją, jaka wynika ze statusu człowieka sztuki. Albo zakładamy, że bezcelowe są wszelkie wysiłki, które nie zmierzają wprost do zmniejszenia sumy nędzy i sumy nieszczęść [...], albo zakładamy, że rozwój gatunku jest bardzo złożony i tym samym, że potrzeby, które się wyzwalają, wyzwalają się w sposób fazowy, a więc to, co jeszcze wydaje się ekskluzywne, pozostaje w związku i zmienia jakoś to, co uważamy za powszechne. Jeżeli ktoś nie poświęca się doraźnie pojmowanej akcji politycznej, to bez względu na to, jaki rodzaj humanistyki uprawia, zakłada, że prócz potrzeb materialnych istnieją inne.³³

Beckowie swoją rewolucję zamierzali rozniecić w imię właśnie tych innych niż materialne potrzeb. Mówiąc o sprawach politycznych, nie mogli korzystać z „uprzywilejowanej pozycji artysty”. Swoje zaangażowanie poświadczali codziennym życio-teatrem. Myślę, że do pewnego stopnia rozpoznawali w Grotowskim „towarzysza” swojej walki. Kiedy zabroniono mu przyjazdu do Stanów Zjednoczonych, Malina zapisała w swoim dzienniku:

Julian zasugerował, że aktorzy i intelektualiści powinni przedsięwziąć jakieś bardziej aktywne formy protestu niż jedynie wysłanie noty do Departamentu Stanu. Mówił na przykład o akcji strajkowej, która by mówiła o ich sprzeciwie wobec zakazu wjazdu nałożonego na Operę Pekijską, Berliner Ensemble i Teatr Laboratorium Grotowskiego. [...] Zakaz dla Grotowskiego jest częścią niezdrowego sposobu wypowiedzenia „stanu wojny kulturowej” przez amerykański rząd, żeby wyrazić dezaprobatę dla interwencji w Czechosłowacji, Departament Stanu „karze” europejskie kraje socjalistyczne przez wycofanie poparcia dla wydarzeń kulturalnych. Fakt, że praca Grotowskiego może wychodzić poza polityczne postawy jego kraju, jest poza ich zainteresowaniem. Ale z drugiej strony Opera Pekijska i Berliner Ensemble są niemiłe widziane w Stanach dokładnie z tego powodu, że popierają politykę ich krajów.³⁴

Na zakończenie, zamiast podsumowania, jeszcze jeden ślad przeplatającej się historii - zapisek z dziennika Judith Maliny: „12 styczeń 1969. Przed spektaklem *Paradise* (...): Pod sceną oglądaliśmy telewizyjny zapis *Akropolis* Grotowskiego.”³⁵

³² A. Bonarski, *Ziarno*, Warszawa 1979, s. 127.

³³ Ibidem, s.33.

³⁴ J. Malina, *The Enormous Despair*, Random House, New York 1972, s. 65-66.

³⁵ Ibidem, s. 164.