

*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.<sup>1</sup>

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.<sup>2</sup> 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

---

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

<sup>2</sup> 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.<sup>3</sup>

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”.<sup>4</sup> Beck w swoich dziennikowych *Medytacjach* w roku 1961 napisał: „Nie jestem człowiekiem zainteresowanym teatrem. [...] Nie wybrałem pracy w teatrze, lecz w świecie”.<sup>5</sup> 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

<sup>3</sup> 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.

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

<sup>5</sup> 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”.<sup>6</sup> 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”.<sup>7</sup> 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”.<sup>8</sup> 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.<sup>9</sup> 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

<sup>6</sup> Z. Osiński, op. cit., s. 135-136.

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

<sup>8</sup> Ibidem, s. 48.

<sup>9</sup> 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.<sup>10</sup> 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 graniem<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> 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.

<sup>11</sup> *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.<sup>12</sup>

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”.<sup>13</sup>

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.

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

<sup>13</sup> 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.<sup>14</sup> 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!<sup>15</sup>

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”.<sup>16</sup> 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:

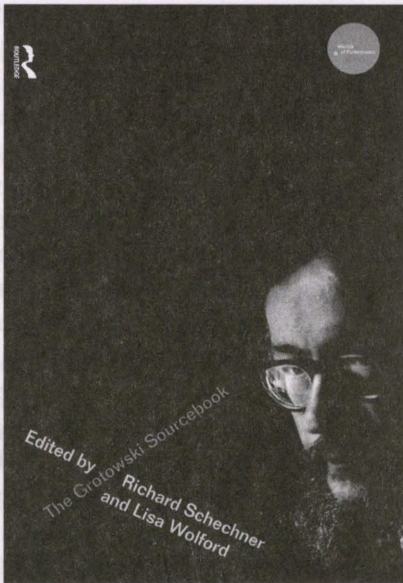
Aby przekroczyć swoje bariery, wyjść z własnych ograniczeń, zapełnić to, co jest naszą pustką i kalectwem, zrealizować się, czy też - jak wolałbym to nazwać - dojść do spełnienia. [...] W tym zmaganiu się z prawdą o sobie, z przekraczaniem naszej życiowej maski, teatr przez namacalność, cielesność, fizyczność 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 umożliwi nam przez szok, zdarcie maski [...]. Teatr w okresie, kiedy

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

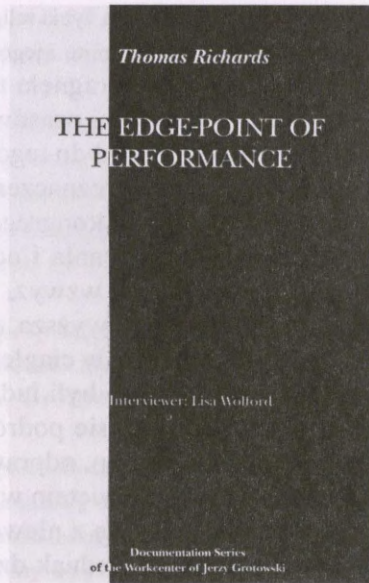
<sup>15</sup> P. Biner, op. cit., s. 161.

<sup>16</sup> Ibidem, s. 100.

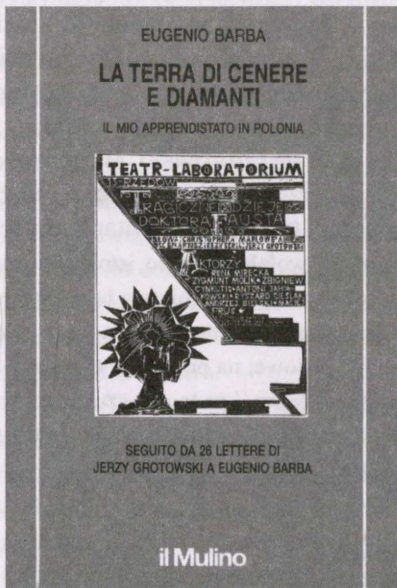




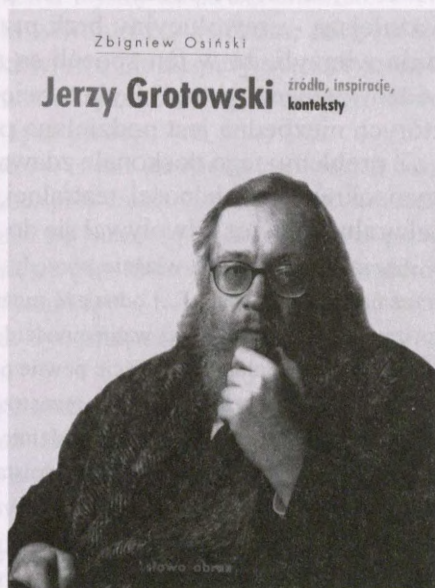
*The Grotowski Sourcebook*, eds. Richard Schechner and Lisa Wolford, New York 1997



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 [...].<sup>17</sup>

Judith Malina także pragnęła mitu na scenie, „na której misteria przywoływane są z niepamięci czasów przedklasycznych”<sup>18</sup>, 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. Wskrzesać 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”.<sup>19</sup> 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. odprowadzane 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.<sup>20</sup> 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.<sup>21</sup>

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

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

<sup>19</sup> 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.

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

<sup>21</sup> 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.<sup>22</sup>

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.<sup>23</sup>

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.<sup>24</sup>

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.<sup>25</sup>

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.

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

<sup>23</sup> Ibidem, s. 91.

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

<sup>25</sup> 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.<sup>26</sup>

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”.<sup>27</sup>

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.<sup>28</sup>

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”<sup>29</sup>. 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

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

<sup>27</sup> P. Biner, op. cit., s. 174.

<sup>28</sup> J. Grotowski, op. cit., s. 66.

<sup>29</sup> 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”.<sup>30</sup> 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.<sup>31</sup>

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

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

<sup>31</sup> 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.<sup>32</sup>

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.<sup>33</sup>

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 Pekińską, 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 Pekńska i Berliner Ensemble są niemiłe widziane w Stanach dokładnie z tego powodu, że popierają politykę ich krajów.<sup>34</sup>

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.”<sup>35</sup>

<sup>32</sup> A. Bonarski, *Ziarno*, Warszawa 1979, s. 127.

<sup>33</sup> Ibidem, s.33.

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

<sup>35</sup> Ibidem, s. 164.



**Joanna Ostrowska**

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

ORCID: 0000-0002-8904-2180

# The Two Paths—The Laboratory Theatre and The Living Theatre

## Abstract

This article juxtaposes and comments on selected aspects of the concepts and practice of two theater groups—The Laboratory Theatre and The Living Theatre. The author discusses both differences and similarities of their ideas, as well as parallel elements in their histories, resulting from socio-cultural circumstances. She highlights the recognition that both groups similarly diagnosed reality and the situation of individual in culture, and they both considered theater as a tool that could transform this situation. However, they proposed different solutions and had different goals. The author compares the attitude of the two groups to the audience



and the proposed means of its involvement in a theatrical event, linking this issue to broader concepts of communication in theater and art. The article also analyzes the attitude of Jerzy Grotowski, Julian Beck, and Judith Malina to counterculture and anarchist ideas. The analysis is based on the artists' texts and the reception of selected performances.

### **Keywords**

Jerzy Grotowski, Julian Beck, Judith Malina, The Laboratory Theatre, The Living Theatre

### **Abstrakt**

#### **Dwie drogi – Teatr Laboratorium i The Living Theatre**

W artykule zestawiono i skomentowano wybrane aspekty idei i praktyki dwóch grup teatralnych – Teatru Laboratorium i The Living Theatre. Autorka omawia zarówno różnice, jak i podobieństwa ich idei, oraz elementy paralelne w ich historiach, wynikające z okoliczności społeczno-kulturowych. Podkreśla, że obie grupy podobnie diagnozowały rzeczywistość i sytuację człowieka w kulturze oraz uważały teatr za narzędzie, które może tę sytuację zmienić, proponowały jednak odmienne rozwiązania i miały różne cele. Porównuje stosunek obu grup do publiczności i proponowanych przez nie sposobów jej angażowania w teatralne wydarzenie, wiążąc to zagadnienie z szerszymi koncepcjami komunikacji w teatrze i sztuce. Analizuje także stosunek Jerzego Grotowskiego, Juliana Becka i Judith Maliny do kontrkultury i idei anarchistycznych. Podstawą analizy są teksty artystów oraz recepcja wybranych przedstawień.

### **Słowa kluczowe**

Jerzy Grotowski, Julian Beck, Judith Malina, Teatr Laboratorium, The Living Theatre



The Polish Laboratory Theatre Company and The Living Theatre spent a night together talking on the roof of a small hotel near Piazza di Spagna in Rome, July of 1967. We discussed our respective methods: how Grotowski's is authoritarian and separates individuals, and how ours tries to be communal. Compensation, says Grotowski, indicating the political systems in which both groups live.<sup>1</sup>

This meeting on the rooftop of a small hotel in Rome was probably the only direct contact between these two prominent theater groups of the twentieth century. And it's quite possible that it did actually take place. According to the invaluable Zbigniew Osiński, the Laboratory Theatre visited Italy in July 1967.<sup>2</sup> However, Julian Beck did not record the reminiscence of this event in his diary until three years later, on November 29, 1970, when he was in Ouro Preto, in Brazil. It is possible that he only recalled what he wanted to recall; perhaps he only remembered his own reflections.

Even if this was the case, this sentence captures well the most obvious understanding of the differences between the two groups, each of which made a lasting mark on twentieth century theater: on the one hand, an artist who methodically explored the capabilities of theater in his "laboratory," and on the other, people who believed in the potential of theater and trusted that it was mainly this belief that would allow them to make their work great; on the one hand, the discipline of actors' actions, on the other, a freedom that leads to the blurring of boundaries between the actor and their created character, and theatrical experiments carried out somewhat opaquely; on the one hand, an artist working in a state-supported "people's democracy" theater, on the other, an independent group, fleeing into exile from America's paradise on earth; on the one hand, a man who, in order to save his theater, establishes a party organization within it, and on the other, people deliberately provoking the authorities and police of many countries with their beliefs. Yet both Grotowski and the creative partnership of Beck and his wife Judith Malina, through their theater work, wanted to create a certain "personal pattern" of achieving "completeness" and self-realization.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Julian Beck, *The Life of the Theatre: The Relation of the Artist to the Struggle of the People* (New York: Limelight, 1991), 124.

<sup>2</sup> Zbigniew Osiński, *Grotowski i jego Laboratorium* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1980), 156.

<sup>3</sup> This process has been analyzed in an extremely interesting way, with reference to both Grotowski and the Living Theatre, by Jolanta Brach-Czaina, *Etos nowej sztuki* (Warszawa: PWN, 1984).



Interestingly, both Grotowski and Beck declared their lack of interest in theater from a certain point on. Grotowski, in 1972, in his manifesto “How One Could Live wrote”: “I do not love theater. It is merely a field, merely a place, merely an opportunity to meet other people and to do what one loves. It does not have value in itself.”<sup>4</sup> In 1961 Beck wrote in his journal-esque *Meditations*: “I am not a man interested in theater. . . . I do not choose to work in theater but in the world.”<sup>5</sup> Grotowski said this about himself during a period when he stopped making plays, when he “left the theater,” and took up “active culture.” Beck continued to perform for more than twenty years after this declaration, until his death in 1985, but ones that were demonstrations, dramatized protests, and that broadened the understanding of the term “theatrical performance.”

It is not my intention to comprehensively compare the work and significance of Grotowski and the Living Theatre here. I only want to focus on a few elements that are strangely parallel, sometimes coincidental, in the work of the two companies. Despite the fact that the peak of the activities of both companies was in the years of the so-called Second Theater Reform,<sup>6</sup> I think it is difficult to say that the Living Theatre or Grotowski and his company “swam with the current” or had simply joined an emerging movement. I think that both of them, at some point in their work, “encountered the world,” meaning that their ideas, paths, and forms of exploration were akin to what was happening at the time in world theater. However, I believe that even if the phenomenon of counterculture theater had not occurred, the paths of both companies would have developed more or less in the same direction. The Living Theatre clearly belonged to this movement; however, it was in its vanguard, and even after its breakup, it continued to work in its own specific way, staying true to its own beliefs and ways of producing performances and the existence of the theater as an ensemble.

Both theater groups, at the time they were formed, were different from others around them. Grotowski created a theater whose primary purpose was “to study, through practical experience, the technical and creative problems of the theater, with particular emphasis on the actor’s craft,” where “in addition to the research conducted, the results of one’s research is presented in the form of performances—the essential activity of the theater is not that of ordinary

---

<sup>4</sup> Jerzy Grotowski, “How One Could Live,” *Le Théâtre en Pologne / The Theatre in Poland*, no. 4/5 (1975) [Polish edition 1972]: 33–34.

<sup>5</sup> Beck, *The Life of the Theatre*, 4–5.

<sup>6</sup> Thus, Polish theater studies, following Kazimierz Braun, describe the movement of experiments and innovative theatrical proposals that transformed stage art in the second half of the twentieth century. See Kazimierz Braun, *Druga reforma teatru: Szkice* (Wrocław: Zakład im. Ossolińskich, 1979) [editors’ note].

services, but that of research and study.”<sup>7</sup> Judith Malina and Julian Beck initially only wanted to create a “living” theater, other than Broadway-esque, one that would stage challenging dramas, touching on a variety of issues, with a repertoire—an organizational form almost unknown in American theater, due to funding factors. “Its purpose would be to stage plays that would not be performed elsewhere, to allow the voice of the poet to be heard in the theatre, and to defy all the compromises of Mammon and the critics representing the standards and values of a dissatisfied society.”<sup>8</sup> The involvement in social and political issues, which branded their theater in a strong way, was at first only a feeling, a need rather than a plan that had to be carried out. When they went on their honeymoon to Mexico in 1948, the same year they founded the theater, they were overwhelmed by the sight of poverty. “For years, they would remember the blind beggar boy as a symbol of what it was they wanted to change about the world.”<sup>9</sup> This trip convinced them that the world of the “untouchables” should become the subject of their theatrical work. However, they did not integrate their political involvement with their theatrical work until the 1960s.<sup>10</sup> It was from this period that their most famous performances came: *The Brig* (1963), *Mysteries and Smaller Pieces* (1964), *Frankenstein* (1965), and *Antigone* (1967), as well as *Paradise Now*.

*Paradise Now* was written in 1968, after almost twenty years of Beck and Malina’s theatrical work, and thus it can arguably be considered a summation of their theatrical experience, despite them having created many more productions in the years that followed.<sup>11</sup> The play was supposed to be an expression of the

<sup>7</sup> Osieński, *Grotowski i jego Laboratorium*, 135–136.

<sup>8</sup> John Tytell, *The Living Theatre: Art, Exile, and Outrage* (New York: Grove Press, 1995), 139.

<sup>9</sup> Tytell, *The Living Theatre*, 48.

<sup>10</sup> Judith Malina and Julian Beck were interested in the ideas of anarchism as early as the 1940s. They owed their awareness of the fact that theater can join the debate on important political issues, among other things, to their contacts with Erwin Piscator. In the 1950s, they protested against the Korean War, which at first had considerable support from the American people. They prepared stickers, which they would then stick in public places: “Respond to war the Gandhi way,” “Don’t let politicians lead you to war,” “War is hell, resist it.” This fairly harmless activism led to their arrest by the police and accusations of “anti-American actions.” In the mid-1950s, Malina was arrested for protesting against nuclear testing and sent to a psychiatric hospital for examination. (The judge believed that a person in his right mind could not protest legislation passed by his own country.) Malina and Beck served their first prison sentence in 1957 for protesting against the nuclear defense program. In the early 1960s, they protested outside the Soviet embassy against Soviet atomic testing. In 1961 they prepared the General Strike for Peace. Throughout this time they maintained contacts with the anarchist movement. The performances they staged during this time include: Gertrude Stein’s *Doctor Faustus Lights the Light* (1951), Bertolt Brecht’s *He Said Yes / He Said No* (1951), August Strindberg’s *The Ghost Sonata* (1954), Jean Cocteau’s *Orpheus* (1954), Jean Racine’s *Phaedra* (1955), Luigi Pirandello’s *Tonight We Improvise* (1955), and *Women of Trachis* based on Sophocles and Ezra Pound (1960).

<sup>11</sup> Marie-Claire Pasquier called it “a show that exhausts their energy, and the content they have to share.” Marie-Claire Pasquier, *Le theatre americain d’aujourd’hui* (Paris: Presses universitaires de France, 1978), 108.



company's positive emotions; it was to be an invitation to create "paradise now" and, more importantly, to create it here, on earth. It was intended to be their contribution to "a wonderful bloodless anarchist revolution." As an invitation and preface to this revolution, the changing of the actor-viewer relationship was to be one of its manifestations. Also, the method of preparing the performance reflected the principles of anarchism. The idea of creating a performance was conceived jointly by the ensemble. However, there were different ideas about what the performance should be about and what the nature of this supposed "paradise" was. Some members of the company believed that the performance should only touch on metaphysical problems, others that its meaning should be political. The end result was a combination of these two intents. Instead of presenting idyllic images of what life would be like in an already reached paradise, the Living Theatre focused on conveying the idea that reaching it was only possible through revolutionary action.

*Paradise Now* required the audience to actually participate in the performance, every third part of each scene—a level from which the performance was built, called for "Action," which was an invitation to become an actor, to take the stage. For it to happen, the audience's participation was crucial. Here, the audience was not a "privileged class" to whom the performance is "presented"; their participation was requisite for the actors in order to realize the performance. As a result, the performance lasted for many hours, and during this lengthy time groups of audience members would form, debating, joking, and even eating together. Julian Beck, in an interview with Richard Schechner after the American performances of the play, explains this approach:

We said in preparing *Paradise Now* that we wanted to make a play which would no longer be enactment but would be the act itself, that we would not reproduce something but we would try to create an event in which we would always ourselves be experiencing it, not anew at all but something else each time; not reproducing and bringing to life the same thing again and again and again but always it would be a new experience for us and it would be different from what we called acting.<sup>12</sup>

---

One can argue with the view of whether, in fact, after making this show, the Living Theatre had nothing left to say. But it should be emphasized that it can truly be considered the most complete attempt at revolutionary theatrical expression, both in terms of the proposed content and in the form that it took on.

<sup>12</sup> Judith Malina and Julian Beck, "Containment Is the Enemy," interview by Richard Schechner, *The Drama Review* 13, no. 3 (1969): 24, <https://www.jstor.org/stable/1144455>. It is worth comparing Beck's thought with a summary of paratheatrical activities made from a certain time perspective by Grotowski himself, who listed the common characteristics of all stagings: "These include the unity of time, place and action, in the sense that what happens happens when it really happens and it is what really happens between people. Paratheater is not an imitation, image, or reference to any other reality than the one experienced literally. In paratheatrical activities, there is

Schechner, in turn, added that the performance reminded him of the rituals relating to Yom Kippur. According to him, the structure of *Paradise Now*, like Yom Kippur, is such that regardless of what one does—eats, talks, or even goes out for a while—one is still participating in the performance. Here, the audience reminded him of the congregation, while the actors reminded him of the rabbis and cantors, who are concerned with continuing the ritual. In this way, Schechner introduced us to the issue of “rituality” in the Living Theatre’s performances. Moreover, this rituality was planned and, in a way, “prompted” by Beck and Malina themselves. The initial part of each “level” was just called a “ritual.”

Beck and Malina owed their belief in the ritualistic nature of theater to the beliefs of Antonin Artaud, whose writings they became familiar with, admittedly, after seven years of theatrical activity, in 1958,<sup>13</sup> but which nonetheless had a strong influence on the shape of their productions.

As it turned out, The Living Theatre was to stay content to follow its natural inclinations and to make do without Artaud, although the discovery of Artaud’s work was an invaluable stimulus, confirmation and encouragement to them. The avant-gardism of the early years had been relatively rational. Artaud had held out the invitation to journey: there were territories still undiscovered, there were visions beyond controlled perception.<sup>14</sup>

Another commentator, John Tytell, writing later than Biner, recalls the words of Barrault, who, after seeing *The Brig*, called the show “Artaud’s legacy.” The same Tytell gives, as another example of such a legacy, Grotowski’s Laboratory, “whose state-subsidized actors seemed as inspired as the members of The Living Theatre.”<sup>15</sup>

---

no division between actors and spectators, all those present are—to a certain extent—active participants,” Jerzy Grotowski, “Hipoteza robocza,” *Polityka*, no. 4 (1980): 1, 4.) Thus, it seems that Beck and Grotowski were nearest to each other in their understanding of the possibilities and tasks of “theater” at a time when the latter had already left the theater.

<sup>13</sup> They registered the theater in 1948 but did not give their first show until 1951.

<sup>14</sup> Pierre Biner, *The Living Theatre*, trans. Robert Meister (New York: Avon Books, 1972), 53.

<sup>15</sup> Tytell, *The Living Theatre*, 215. Tytell himself writes this about Artaud’s influence on Beck’s theater: “*The Theatre and Its Double* had an irresistible appeal for Julian because of Artaud’s premise that the plague (rather than bacchanal or divine rout as Nietzsche speculates in *The Birth of Tragedy*) was a primal source of the sense of spectacle.” “The delirium of the plague state was powerful enough to activate the latent anarchy in all people, to move them to demonstrate with extreme gestures. Theatre, as well, could induce extreme gestures, particularly by imposing a mode of suffering or cruelty on the audience.” Tytell, 149. Grotowski, on the other hand, expressed his skepticism about the possibility of realizing Artaud’s ideas on stage. It is possible that some of the descriptions of the „compromised legacy” included in the text devoted to Artaud “He Wasn’t Entirely Himself,” could be an indictment of the Living Theatre’s productions, such as the final scene of *Mysteries and Smaller Pieces* inspired by the French prophet’s description of the plague, during which the actors are writhing and screaming



Did those involved themselves acknowledge this affinity? Biner, in an interview included in his book, asked Beck and Malina if watching *The Constant Prince* during the 1966 Theater of Nations was any help to them.<sup>16</sup> I think their response is worth quoting in full.

Judith: To see someone communicate with the body in such directly personal way was obviously useful for us. We were surprised that although we move along parallel lines, the resemblance between us is quite minimal. We were astonished to find that although we were moving along parallel lines, the resemblance between us was very faint. We were equally surprised by his strict discipline, his method. Moreover, we sometimes obtained comparable results through an extreme personal lack of disciplinary methods. I think this is simply because we live in the same epoch.

Julian: I saw only a small part of the performance, but I was struck by it immediately. I recognized immediately that it was in direct relationship with what we were sketching for our *Antigone* rehearsals. Beside, the manner of Grotowski's adaptation of Calderon was quite close to ours in respect to Mary Shelly. I was greatly encouraged, because I saw proof that what we wanted to do could work, it was working!<sup>17</sup>

So what were these differences and similarities based on? In his monograph, Biner emphasizes the similarity between the two groups, consisting in their practice of the "theater of poverty." This similarity would be based on a shared abandonment of the use of props, with the use of simple lighting and "the only offerings, symbolic fashion, are body and spirit."<sup>18</sup> At the same time, he points to differences in the method of working: the Laboratory's "essential privacy" in both the preparation and presentation of the performance is contrasted with the Living Theatre's approach, which is directed toward obtaining audience participation.

Reading Beck and Malina's and Grotowski's texts, one can find a very similar recognition of reality and the situation of an individual in culture. Both saw the duality and split nature of the human being. They believed that theater was the very thing that could change this situation. Grotowski answered his

---

as they act out their deaths. See Jerzy Grotowski, "He Wasn't Entirely Himself," in *Towards a Poor Theatre*, ed. Eugenio Barba (New York: Routledge, 2002), 117–125. More on Grotowski's approach towards Artaud can be found in Leszek Kolankiewicz, *Święty Artaud* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1988), chapter 5 and following.

<sup>16</sup> It was after the presentations of *The Constant Prince* in Paris that Grotowski was called „the illegitimate son of Artaud” see Kolankiewicz, *Święty Artaud*, 146, 236.

<sup>17</sup> Biner, *The Living Theatre*, 161.

<sup>18</sup> Biner, 100.

own question “why am I concerned with art?” in his manifesto *Towards a Poor Theatre*, answering:

To cross our frontiers, exceed our limitations, fill our emptiness—fulfill ourselves. This is not a condition but a process in which what is dark in us slowly becomes transparent. In this struggle with one’s own truth, this effort to peel off the life-mask, the theatre, with its full-fleshed perceptivity, has always seemed to me a place of provocation. It is capable of challenging itself and its audience by violating accepted stereotypes of vision, feeling, and judgment—more jarring because it is imaged in the human organism’s breath, body, and inner impulses. This defiance of taboo, this transgression, provides the shock which rips off the mask. . . . The theatre, when it was still part of religion, was already theatre: it liberated the spiritual energy of the congregation or tribe by incorporating myth and profaning or rather transcending it.<sup>19</sup>

Judith Malina also wanted a myth on the stage, “where Mysteries are recalled from the oblivion of pre-classical times,”<sup>20</sup> a myth that enlivens the audience. Beck added that they wanted

to aid the audience to become once more what it was destined to be when the first dramas formed themselves on the threshing floor: a congregation led by priests, a choral ecstasy of reading and response, dance, seeking transcendence, a way out and up, the vertical thrust, seeking a state of awareness that surpasses mere conscious being and brings you closer to God.<sup>21</sup>

Their belief in the ever-achievable rituality of theater was perhaps due to the fact that they were people of faith and practicing Jews, celebrating holidays, even during their travels in Europe. But they also layered new symbolism on top of these holidays, for example, Passover which they would organize for the troupe, not only as a celebration of the Jews’ exodus from Egypt, but also as a celebration of human liberation from slavery.

In the performances, however, the actions led in the opposite direction; they created a “ritual” in an effort to instill shared beliefs. Their “rituals” would involve beliefs that were deeply rooted in the consciousness of individual members of

---

<sup>19</sup> Grotowski, *Towards a Poor Theatre*, 21–22.

<sup>20</sup> Judith Malina, unpublished diary, March 16, 1958, quoted in Tytell, *The Living Theatre*, 199.

<sup>21</sup> Julian Beck, “Storming the Barricades,” in Kenneth Brown, *The Brig* (New York: Hill and Wang, 1965), 21, quoted in Tytell, 199.



the group, or rather, the group as a collection of individuals. Yet most of the audience did not share their beliefs, including the belief in the most important issue, that of “revolutionary nonviolence.” By presenting these “ritual”-actions, they believed they were able to instill, or “infect,” the audience with their own beliefs.<sup>22</sup> Thus, a reverse of rituals, for the existence of which a common faith shared by the collective is necessary.

Grotowski was well aware of this issue. In the early period of his theatrical activity, while speaking out against “an overly cultural theater,” he also referred to “primal theatrical spontaneity.”

I believed that since it was the primal rituals that brought theater into existence, therefore, through a return to ritual . . . one can find this ceremonial of direct, live participation, a kind of reciprocity . . . an open, direct, liberated and authentic reaction. I had, of course, some initial ideas, for example, that actors and the audience should be confronted, as it were, head-to-head in space, and that this mutual exchange of reactions should be pursued either in the realm of language *tout court*, or in the realm of the language of theater, that is, to offer the audience a kind of interplay.<sup>23</sup>

Thus, it is clear that the practices advocated by the Living Theatre with regard to audiences were also unfamiliar to the early period of Grotowski’s work, who wrote:

We do not demonstrate the action to the viewer, but invite him or her into “co-shamanism,” in which the viewer’s lively interim presence is part of the stage play.<sup>24</sup> We arrange a collective that is not clearly divided into spectators and actors, but rather into primary and secondary participants. . . . The actors also address the audience directly, treating them as co-authors and even prompting them to participate in stage movement.<sup>25</sup>

However, while the Living team remained committed to this kind of practice, because it was clearly important for them to continue to get the viewer active

---

<sup>22</sup> I use the word ritual here in quotation marks because I am not convinced that the word is entirely appropriate as a term for such a form of activity.

<sup>23</sup> Jerzy Grotowski, “Teatr a rytuał,” *Dialog*, no. 8 (1969): 65.

<sup>24</sup> Quoted in Osiński, *Grotowski i jego Laboratorium*, 80.

<sup>25</sup> Osiński, *gł.*



both within and outside of the performance, Grotowski, over time, evaluated these practices quite skeptically:

We tried to achieve direct audience participation a number of years ago. We pushed for this at all costs, as is the case elsewhere today. We forced the audience to “play” with us, to come out to the middle of the stage, to sing with us, to make the gestures or movements that we suggest to them. We came to a point where we rejected this kind of procedure, because it was clear that we were exerting pressure, exercising a kind of tyranny towards the audience. After all, we were putting the people who came to us in a false, disloyal situation—we were prepared for this kind of encounter, they were not. We did it because we were willing, they did it because we forced it upon them.<sup>26</sup>

Despite similarities in the desire to interact with the audience, the Living’s tactics were somewhat different. In his experiments, Grotowski sought a place for the viewer, in a sense, within the planned and prepared “score” of the performance. As he himself puts it:

But this was well prepared in advance, and, in fact, far from what is nowadays called a happening—for example, during rehearsals, the actors tried to identify different versions of behavior, taking into account the different possibilities of the audience’s behavior. . . . For all performances [in reference to Juliusz Słowacki’s *Kordian*—JO] we prepared, in advance, several versions of the actors’ reactions towards the audience, in accordance with the response of the latter.<sup>27</sup>

The audience’s response was therefore also to be subject to the overarching idea of the show.

The Living Theatre used this tactic somewhat differently. In its performances, it merely provoked, or encouraged, the audience to create or exchange ideas freely. It was the reactions of the people that determined, say, how long *Paradise Now* would last. The audience was not included in the action of the performance; it was they who created it at certain points. Keeping the show as planned by its creators was not of utmost importance.

<sup>26</sup> “Spotkanie z Grotowskim,” ed. Ludwik Flaszen, *Teatr*, no. 5 (1972): 19.

<sup>27</sup> Grotowski, “Teatr a rytuał,” 65.

We do assume participation because the audience has to think through our ideas. In *Utopia*, for example, we ask what are their desires and then we play them out for them, and with them. To make sure that the audience is involved, we look for theatrical techniques that will also make the audience take responsibility for the performance, so that they take responsibility for the performance as well, that they are collectively creative together with us and there is no division between them and us. That's part of the anarchist message, without actually saying anything about anarchism—it's about giving people the sense that they themselves can create a performance, because what they say is important.<sup>28</sup>

In the performance *The Zero Method*, which I viewed, a discussion was integrated, not only between actors and audience members, but also between individual spectators as well. The starting point of the conversation, being part of this performance, which is extremely personal and which in a way sums up the theatrical history of Malina and Hanon Reznikov (her current husband and co-runner of the theater), was the question of whether the audience came here “for the Living Theatre or for Wittgenstein,” on whose *Tractatus Logico Philosophicus* the performance was based. Then the discussion turned to the prospects for independent theater and forms of financing it, and at one point jumped to environmental issues. When the conversation died down, the actors returned to their actions. “The theater becomes a forum, a political meeting, a crossroads of impassioned exchanges, a *cour des miracles*.”<sup>29</sup>

In his further explorations, Grotowski considered other variants of the actor-viewer relation, one that could provoke the authentic participation of the viewer, which would not necessarily mean that it would have to be an active participation.

For instance, when we want to give the spectator a chance to participate in an emotive, direct, but emotive way . . . then it is necessary to distance the viewers from the actors, contrary to what one might seem to think. . . . Thus, the following conclusion: if one wishes to immerse the spectator in the performance, in the cruel—so to speak—script of the performance . . . , I am referring to the cruelty that is simply not lying . . . in such a performance, and even to impose on them a sense of distance towards the actors, they should be mingled with the actors.<sup>30</sup>

---

<sup>28</sup> Judith Malina, “Przysięgam, że nigdy cię nie zabiję,” interview by Joanna Ostrowska and Ewa Obrębowska-Piasiecka, *Czas Kultury*, no. 3 (1996): 74.

<sup>29</sup> Biner, *The Living Theatre*, 175.

<sup>30</sup> Grotowski, “Teatr a rytuał,” 66.



A similar tactic was used by the Living Theatre in *Paradise Now*. At the beginning of the performance, the actors, passing between the audience, uttered sentences: “I’m not allowed to travel without a passport,” “I don’t know how to stop wars,” “You can’t live if you don’t have money,” “I’m not allowed to smoke marijuana,” “I’m not allowed to take off my clothes.”<sup>31</sup> People accused them of not perceiving what was happening in the audience, where the smell of marijuana could be sensed; Schechner took off his clothes in protest of this “not perceiving.” The actors were pleased with his reaction, for an audience member had broken through the barrier of non-perception. Malina described her tactics for shaping this scene as follows: “We are possessed by what we say. I can’t hear you because I’ve gone mad from all the prohibitions around me.” Beck added: “All these prohibitions also make communication impossible. It is yet another barrier that you feel and maybe you will scream.”<sup>32</sup> Thus, as in Grotowski’s case, this bringing of actors closer to the audience, mingling them, was supposed to further intensify the effect of remoteness or even rejection. The Living Theatre, however, was slowly moving away from confrontational tactics in favor of direct communication.

These different approaches, different ways of communication, were also due to the slightly different goals of the two groups. The Living Theatre wanted to bring about an anarchist revolution with its theatrical work, which would bring about a “paradise now” here on earth. Grotowski did not believe in, and perhaps did not see the need for, such radical change. The program he set was a bit more modest, and involved creating only—or perhaps as much as—“islands where mankind would be able to free itself from the need to act, fight, pretend, and take off its mask: islands that would provide a counterbalance to the dominant culture. He was not, however, creating a vision with the goal of exclusivity, of prevailing, of becoming the only one, all-embracing. It was merely a certain proposal to be accepted or rejected—one of Grotowski’s texts is titled “How One Could Live.” This program, which was outlined in the article “Holiday,” is an attempt to create a second course of life, because, as Grotowski wrote, “in order to get closer to the ‘impossible,’ one must somehow be realistic.”

Maybe one must begin with some particular places . . . where we do not hide ourselves and simply are as we are, in all the possible senses of the word. Does it mean that we remain in a vicious circle—that life is different here, and different there?

---

<sup>31</sup> Quoted in Judith Malina and Julian Beck, *Paradise Now: Collective Creation of The Living Theatre* (New York: Random House, 1971), 15–17.

<sup>32</sup> Malina and Beck, “Containment Is the Enemy,” 29–30.

No, I think that this will come out outside the place I have been talking about, will come out through a small opening, gap, window, door, penetrate outside.<sup>33</sup>

In a book titled *Ziarno*, Andrzej Bonarski collected interviews he conducted with theater artists. The book opens with an interview with Grotowski, and closes with a conversation with Malina and Beck. The latter, whose *Money Tower* he had seen earlier, were asked, “Why don’t you work directly in politics?” To which they replied:

We work by advocating on behalf of revolutionary organizations and anarchist unions, taking part in demonstrations and in political life. Political action is the purpose of our existence. Any theatrical work that does not serve the cause of liberating the people from their agony is counter-revolutionary. . . . Theater that does not take political reality into account deceives and fools the audience. Thus, apolitical theater supports the bourgeois mentality.<sup>34</sup>

Several pages earlier in the book, Grotowski defends himself against the accusation of “immorality” leveled against him by some, of creating a theater for the elite, when “the overwhelming majority of humanity lives struggling for survival.”

What seems immoral to me is to acquiesce to someone else’s hard struggle for existence in order to prey on it through creative themes, by sharing with others the concern and with oneself the privileged position that comes from the status of a man of the arts. Either we assume that it is pointless to make any effort that does not directly aim to reduce the amount of misery and the amount of misfortune . . . , or we assume that the development of the species is very complex and thus that the urges that are unleashed are unleashed in a phased manner, so that what still seems exclusive remains connected and somehow changes what we consider to be universal. If one is not dedicated to *ad hoc* political action, then no matter what kind of humanity one practices, one assumes that there are other urges besides material ones.<sup>35</sup>

Malina and Beck intended to spark their revolution in the name of precisely these non-material urges. Speaking about political issues, they could not take

---

<sup>33</sup> Jerzy Grotowski, “Holiday,” in *The Grotowski Sourcebook*, ed. Lisa Wolford and Richard Schechner (London: Routledge, 1997), 221.

<sup>34</sup> Andrzej Bonarski, *Ziarno* (Warszawa: Czytelnik, 1979), 127.

<sup>35</sup> Bonarski, *Ziarno*, 33.



advantage of the “privileged position of an artist.” They attested to their commitment with their daily life-theater. I think that to some extent they recognized in Grotowski a “comrade” of their struggle. When he was forbidden to come to the United States, Malina wrote in her diary:

Julian suggests that the actors and intellectuals take some more vigorous form of protest action than a note of protest to the State Department—say a strike action—to voice their objection to the ban on the Peking Opera, the Berliner Ensemble, and the Grotowski Theatre Laboratory. . . . The ban on Grotowski is part of the American government’s unwholesome way of waging “cultural warfare.” To express disapproval for the intervention in Czechoslovakia, the State Department “punishes” the European socialist countries by withdrawing support for cultural events—the fact that Grotowski’s work may go beyond his country’s political position is outside their interest. The Peking Opera and the Berliner Ensemble, on the other hand, are unwelcome in the United States because they specifically *do* support the politics of their respective countries.<sup>36</sup>

To conclude, instead of a summary, yet another trace of an intertwined story—a note from Judith Malina’s diary: “January 12, 1969: Before the *Paradise* performance. . . . Under the stage we watch a TV presentation of Grotowski’s *Akropolis*.”<sup>37</sup>

Translated by Maciej Mahler

## Bibliography

- Beck, Julian. *The Life of the Theatre: The Relation of the Artist to the Struggle of the People*. New York: Limelight, 1991.
- Biner, Pierre. *The Living Theatre*. Translated by Robert Meister. New York: Avon Books, 1972.
- Bonarski, Andrzej. *Ziarno*. Warszawa: Czytelnik, 1979.
- Brach-Czaina, Jolanta. *Etos nowej sztuki*. Warszawa: PWN, 1984.
- Grotowski, Jerzy. “He Wasn’t Entirely Himself.” In *Towards a Poor Theatre*, edited by Eugenio Barba, 117–125. New York: Routledge, 2002.

<sup>36</sup> Judith Malina, *The Enormous Despair* (New York: Random House, 1972), 65–66.

<sup>37</sup> Malina, *The Enormous Despair*, 164.

- Grotowski, Jerzy. "Holiday." In *The Grotowski Sourcebook*, edited by Lisa Wolford and Richard Schechner, 215–225. London: Routledge, 1997.
- Grotowski, Jerzy. "How One Could Live." *Le Théâtre en Pologne / The Theatre in Poland*, no. 4/5 (1975): 33–34 [Polish edition 1972].
- Grotowski, Jerzy. "Teatr a rytuał." *Dialog*, no. 8 (1969): 64–74.
- Kolankiewicz, Leszek. *Święty Artaud*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1988.
- Malina, Judith. *The Enormous Despair*. New York: Random House, 1972.
- Malina, Judith. "Przysięgam, że nigdy cię nie zabiję." Interview by Joanna Ostrowska and Ewa Obrębowska-Piasecka. *Czas Kultury*, no. 3 (1996): 74–75.
- Malina, Judith, and Julian Beck. "Containment Is the Enemy." Interview by Richard Schechner. *The Drama Review* 13, no. 3 (1969): 24–44. <https://www.jstor.org/stable/1144455>.
- Malina, Judith, and Julian Beck. *Paradise Now: Collective Creation of The Living Theatre*. New York: Random House, 1971.
- Osiński, Zbigniew. *Grotowski i jego Laboratorium*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1980.
- Pasquier, Marie-Claire. *Le theatre americain d'aujourd'hui*. Paris: Presses universitaires de France, 1978.
- Tytell, John. *The Living Theatre: Art, Exile, and Outrage*. New York: Grove Press, 1995.

#### JOANNA OSTROWSKA

Professor of Cultural Studies and Performance Studies at Adam Mickiewicz University in Poznań. In her research, she focuses on contemporary theater practices, cultural performances (both subversive and normative), and sociocultural aspects of theater.