

Marta du Vall

## ***Sacrum* i polityka w amerykańskim teatrze alternatywnym lat sześćdziesiątych XX wieku**

---

*Nasza twórczość artystyczna to jest życie (...), to jest coś, co każdy potrafi zrobić.*<sup>1</sup>

aktorzy The Living Theatre

*Czym więc ma być teatr lat 60. i 70.? Synagogą, w której nie ma żadnego boga, ale odbywają się wciąż modły o to, aby objawił się punkt archimedesowy. Celem twórczości artystycznej, dzisiaj bardziej niż kiedykolwiek, jest poszukiwanie sensu egzystencji poza sferą estetyki.*<sup>2</sup>

Julian Beck

Teatr kontrkulturowy odzwierciedlał wszystkie tendencje i rozważania ruchu kontestacji, którego apogeum przypadło na lata 60. i 70. XX wieku. Kontestacja najogólniej traktowana jest jako forma przekazu i komunikacji między ruchem protestu a resztą społeczeństwa<sup>3</sup>. Jednak sposobów rozumienia i analizowania tego pojęcia jest wiele:

1. Kontestacja nie odnosi się do kultury w ogóle, nie neguje wszelkich wartości i norm jako takich, lecz zorientowana bywa na rzeczywisty, określony system społeczny.
2. Stanowi immanentny, niezbywalny składnik kultury. Może się wywodzić z mechanizmów impaktu kulturowego, stanowić efekt transferu obcych ideologii, pochodzić z zapożyczeń wynikłych z kontaktu z in-

---

<sup>1</sup> A. Jawłowska, *Drogi kontrkultury*, Warszawa 1975, s. 216.

<sup>2</sup> A. Kopkiewicz, *Sztuka buntu – koncepcje teatru alternatywnego lat 60.–70.*, za: [www.innyswiat.most.org.pl/19/bunt.htm](http://www.innyswiat.most.org.pl/19/bunt.htm), dostęp: kwiecień 2013.

<sup>3</sup> M. du Vall, A. Walecka-Rynduch, *Wyzwania komunikacyjne wobec polityki protestu (PR w ruchach społecznych i ruchach protestu)*, [w:] *Public Relations wobec wyzwań współczesności*, Kraków 2012, s. 45.

nyimi kulturami, stanowić efekt dyfuzji, ale i tak jej główne przyczyny tkwią wewnątrz realnego systemu.

3. Kontestacja nie jest stanem rzeczy, zjawiskiem czy formą świadomości, lecz skomplikowanym, wielowymiarowym procesem społecznym posiadającym swoją wewnętrzną dynamikę i fazy rozwoju. Przejawia się przy tym w różnych formach i postaciach.
4. Odwołuje się często do emocji i ocen, przez co staje się bardzo kolorowa i plastyczna. Adaptuje mity i bogatą ikonografię zawartą w obrazach, plastyce, muzyce, tańcu i sztuce.
5. Kontestacja stanowi zazwyczaj czynnik współtowarzyszący zmianie albo poprzedzający bądź następujący po niej. Nie istnieje wyraźna zależność pomiędzy zmianą i kontestacją w schemacie wyjaśniania przyczynowo-skutkowego, ale da się ją ustalić co najmniej na poziomie logicznej zasady zmian towarzyszących. Orientacja na zmianę nie jest przy tym ani podstawowym, ani jedynym celem kontestacji.
6. Kontestacja wartościowana bywa na różne sposoby, z tendencją do ujęć dwubiegunowych. Przyjęty rodzaj ocen i ich skala zależy od punktu widzenia członków danego systemu kulturowego. Perspektywa ta wyznaczona jest zwykle stosunkiem do sądów i wartości uznanych za powszechnie przyjęte i akceptowalne przez konformistyczną większość.
7. Kontestacja prowadzi do wyodrębnienia szczególnego rodzaju grup o charakterze wspólnot, komun, do wzbogacenia i urozmaicenia życia społecznego o zbiorowości subkulturowe<sup>4</sup>.

W latach 60. XX wieku rzesze młodych ludzi postanowiły wystąpić w obronie wyznawanych przez siebie wartości, otwarcie nawołując do odcięcia się od oficjalnego systemu i związanej z nim kultury, postulując konieczność stworzenia społeczeństwa alternatywnego. Bunt młodzieży krajów bogatego Zachodu zrodził zjawisko zwane kontrkulturą. Bunt ten i jego emanacja w postaci kontrkultury kierowały się przeciw różnym przejawom zła świata dorosłych, przybierając przy tym niekiedy dość gwałtowne formy (demonstracji, a nawet aktów wandalizmu czy przemocy). Był to bunt przeciwko skostniałym elitom władzy. Jedną z podstawowych idei było wyzwolenie, pojmowane jako uwolnienie jednostki od nakazów społeczeństwa. Atakowano głównie różne przejawy pleniącego się zła w polityce i gospodarce, w społeczeństwie i samych ludziach. Swoją nonszalancją i odrzuceniem powszechnych wartości młodzieżowy ruch protestu podważał normy i nakazy społeczne. Wiązała się

<sup>4</sup> T. Paleczny, *Nowe ruchy społeczne w warunkach globalizacji*, [w:] *Współczesna przestrzeń polityczna. Ewolucja czy rewolucja?*, Kraków 2011, s. 10–12.

z tym ucieczka od poboru wojskowego i publiczne palenie kart mobilizacyjnych. Również swoboda seksualna była wyzwoleniem od sztucznie narzuconych norm moralnych. Kontrkultura atakowała właściwy krajom Zachodu, a co za tym idzie właściwy Stanom Zjednoczonym, porządek polityczny i społeczno-ekonomiczny oraz kreowała się na sojusznika i obrońcę Trzeciego Świata. (Trzeci Świat nie cieszył się ówczesznie szczególnie sympatią, z uwagi na jego liczne i bliskie związki ze światowym komunizmem, z którego politycznego i materialnego wsparcia obficie korzystał). W walce o „lepszy świat” połączył ludzi w miarę spójny system kontrkulturowych przekonań, takich jak pacyfizm, anarchizm (w tym feminizm), propagowanie ekologii (w tym wegetarianizm), sprzeciw wobec wszelkich form nietolerancji i dyskryminacji, próba odnalezienia swej tożsamości w innym niż zachodni systemie wartości, wreszcie – silnie lewicowa orientacja polityczna<sup>5</sup>.

Kontestacja represywnej kultury współczesnej, technokratycznej cywilizacji, oznaczała stworzenie własnego sposobu bycia, interpretacji świata i nowej sztuki<sup>6</sup>. Kontrkultura była odpowiedzią na skostnienie kultury. Należy wspomnieć, że zaczęła ona kiełkować tuż po wojnie w nowojorskich pubach, w których zbierali się młodzi poeci i poszukiwacze intelektualnych przygód – pokolenie, które przeszło do historii jako *beatnicy* – *beat generation*. Na przełomie lat 40. i 50. można było ich zlekceważyć jako grupkę egzaltowanych, przeceniających narkotyki, jazz oraz filozofię zen buntowników bez powodu. Jednak beatnikowska kontestacja zastanego porządku oraz ich postulaty totalnej wolności i przewartościowania dotychczasowej hierarchii okazały się brzemienne w skutki<sup>7</sup>. Efektem kontestacji *beat generation* są właśnie lata 60. Dekada ta stanowi kompleksowe zjawisko, mające wiele przyczyn, jednak jedną z podstawowych jest rewolucja kulturalna. Począwszy od rozpowszechnienia antykoncepcji, które uczyniło możliwą rewolucję seksualną, poprzez środki odurzające. Dalej telewizja: ludzie nagle zobaczyli odmienne sposoby życia, które poznawali z radością i bez obawy o konsekwencje. Do tego dochodzi zniesienie barier przestrzennych. Międzystanowy system autostrad i powszechna dostępność samochodów pozwoliły młodym ludziom podróżować po 30, 40, 50 mil, by spędzić wieczór czy weekend w zupełnie innym otoczeniu, bez jakiegokolwiek kontroli. Szybko rosnąca liczba studentów sprawiła, że wielu ludzi zostało nagle wystawionych na

<sup>5</sup> M. du Vall, *Neokonserwatyzm w Stanach Zjednoczonych. Od Żywoтного Centrum do epoki Reagana*, Kraków 2011, s. 64–65.

<sup>6</sup> A. Kopkiewicz, *op. cit.*

<sup>7</sup> E. Gorządek, S. Szablowski, *Happening – nieudana ucieczka z muzeum*, Dodatek Kultura, „Dziennik Polska, Europa, Świat” 19.05.2006.

oddziaływanie idei moralnie i intelektualnie „wyzwalających” (jak to oni sami nazywali)<sup>8</sup>. Tradycyjny model społeczeństwa, z jego hierarchiami oraz rutynowymi sposobami tworzenia i konsumpcji sztuki, coraz gorzej przystawały do rzeczywistości<sup>9</sup>. Zamiast kultu pieniądza, władzy i kariery – umiłowanie wiecznego buntu, wyobraźni i wolności. Idee te znalazły wyraz nie tylko w działaniach społeczno-politycznych oraz stylu życia, ale i we wszystkich dziedzinach życia. Postulaty społeczne przenikały teorie estetyczne i *vice versa*<sup>10</sup>.

W tym okresie w środowiskach młodzieżowych, studenckich i intelektualnych rodzi się i rozwija ruch społeczno-polityczny i ideologiczny określany mianem Nowej Lewicy. Lewica ta była „nowa” w tym sensie, że odcinała się zarówno ideologicznie, jak i organizacyjnie od partii komunistycznych i socjaldemokratycznych, które miały ukształtowaną tradycję, wypracowane formy organizacyjne oraz doświadczenia walki politycznej. Typowy reprezentant Nowej Lewicy wierzył, że światu brak mądrości i sprawiedliwości, a winą za to obarczał panujący system władzy, wobec którego stawał w opozycji. Lewicowcy pragnęli sprawiedliwości społecznej dla mas. Ówcześni studenci, pochodzący ze wszystkich warstw społecznych, w pewnym sensie oderwani od kultury i przeszłości swoich przodków (jest to pokolenie, które nie doświadczyło wojny i którego przodkowie z reguły mieli niewielkie wykształcenie) czekali niecierpliwie na doktrynę, która zaspokajałaby dwie podstawowe potrzeby: po pierwsze, musiała obiecywać wyzwolenie jednostki; po drugie, musiała gwarantować sprawiedliwość społeczną. Przesłanie Nowej Lewicy było proste: cała władza na świecie jest uciskiem i cała władza jest uzurpowana; zniesienie tej władzy miało być krokiem do osiągnięcia sprawiedliwości społecznej i wyzwolenia jednostki. Nowa Lewica miała wpisany w swój program niczym nie pohamowany atak na istniejący system społeczno-ekonomiczny i polityczny Stanów Zjednoczonych. Stale poddawała krytyce istniejący *status quo*, tworzyła hasła jego radykalnej zmiany i sformułowania społeczeństwa przyszłości<sup>11</sup>.

Kontrkultura młodzieżowa w Stanach Zjednoczonych była wyzwaniem dla systemu społecznego – kwestionowała wartości i instytucje społeczeństwa konsumpcyjnego i zmierzała do przewartościowania i przebudowy społecznej. W tej szeroko rozumianej kontrkulturze przeplatały się ze sobą nurty rewolucji politycznej, religijnej odnowy, odmowy służby

<sup>8</sup> *Jak zachować cnotę we współczesnym kapitalizmie*, rozmowa z Rogerem Kimballem, „Europa”, 2.02.2005, nr (44) 5/05, s. 2.

<sup>9</sup> E. Gorządek, S. Szablowski, *op. cit.*

<sup>10</sup> A. Kopkiewicz, *op. cit.*

<sup>11</sup> M. du Vall, *op. cit.*, s. 67–68.

wojskowej, powrotu do natury i narkotycznego odlotu od rzeczywistości, które zjednoczyły się w kulminacyjnym proteście przeciwko wojnie w Wietnamie<sup>12</sup>.

W ruchu kontrkulturowym istotną rolę odgrywał teatr, zarówno nieprofesjonalny teatr uliczny, łączący sztukę z polityką – teatr guerilla, jak i eksperymentatorski – na przykład The Living Theatre. Teatr miał być sztuką żywą, sprzeciwiającą się komercyjnym widowiskom i pośrednictwu mass mediów. Doświadczenia artystyczne i społeczne tego teatru stały się doświadczeniami twórczości spontanicznej i kolektywnej<sup>13</sup>.

Pisząc o teatrze guerilla, należy podkreślić, iż eksploatował on problematykę walki, buntu i sprzeciwu wobec kapitalizmu, seksizmu, rasizmu, wojen. Był on w latach 60. bardzo wygodnym sposobem szerzenia fermentu, gdyż nie wymagał dużych środków finansowych, przedstawienia mogły się odbywać praktycznie wszędzie. Teatr guerilla umożliwiał bezpośredni kontakt z widzem, dążono wręcz do zniesienia bariery aktor-widz, nakłaniano widzów do uczestnictwa. Zjednoczenie i wspólnota to wyjątkowo ważne dla teatru guerilla zjawiska, umożliwiają bowiem przełamanie alienacji i realizują koncepcję teatru – święta. Nawiązują do źródeł teatru: magicznych rytuałów, wielkiej fety, jak greckie Dionizje. Wobec tego przeniesiono większość działań teatralnych na ulice, często grano za darmo. Ale nie chodziło tylko o zabawę, wspólne przeżywanie było alternatywą dla alienacji; darmowe przedstawienia podkreślały niezależność twórców, odwrócenie się od sztuki komercyjnej. W teatrze guerilla istniały dwa podstawowe cele i dwie płaszczyzny działania: teatr jako nośnik informacji; przedstawienia miały pogłębiać świadomość i inspirować do walki, zmuszać do myślenia, uwrażliwiać. Aby przemiana odbiorcy była pełna, za transformacją umysłową winny iść zmiany w osobowości. Dlatego drugą płaszczyzną oddziaływania była próba wskrzeszenia nowych doznań psychicznych w uczestnikach spektaklu<sup>14</sup>. Należy podkreślić, że na rozwój teatru rewolucyjnego silnie oddziaływały doświadczenia profesjonalnych zespołów awangardowych, a także spopularyzowanie koncepcji terapii grupowej, różnych form psychodramy. Najwyraźniejszą inspiracją dla działalności zespołów guerilla stanowił The Living Theatre<sup>15</sup>.

<sup>12</sup> A. Kopkiewicz, *op. cit.*

<sup>13</sup> A. Jawłowska, *op. cit.*, s. 215.

<sup>14</sup> Za: *ibidem*; J. Rodenbeck, *Madness and method: before theatricality*, za: <http://www.mitpressjournals.org/doi/pdf/10.1162/152638103322751065>, dostęp: styczeń 2005; oraz [http://pl.wikipedia.org/wiki/Teatr\\_guerilla,\\_teatry\\_kontrkulturowe\\_i\\_alternatywne](http://pl.wikipedia.org/wiki/Teatr_guerilla,_teatry_kontrkulturowe_i_alternatywne), dostęp: styczeń 2005.

<sup>15</sup> A. Jawłowska, *op. cit.*, 215.

The Living Theatre to jeden z najwybitniejszych zespołów teatralnych XX wieku. Założony w 1947 roku przez performerę i malarza Juliana Becka<sup>16</sup> i Judith Malinę<sup>17</sup>.

Uprawiał on bezkompromisową, awangardową estetykę i tworzył nowe wartości widowiskowe, inspirowany koncepcją teatru okrucieństwa sformułowaną przez Antonina Artauda<sup>18</sup>. Artaud wierzył, że teatr posiada moc scalającą uczucia i czyny, obrazy i rzeczy. Uważał teatr za miejsce, gdzie dokonuje się urzeczywistnienie, gdzie niewidzialne staje się widzialnym. Ten teatr projektowany przez Artauda powinien działać jak zaraza, oddziaływać przez analogie i magię, a miejsce teatru literackiego powinno w nim zastąpić działanie<sup>19</sup>. Teatr porównywał do rytuału i sądził, że podobnie jak magia, teatr może działać poprzez szok, wstrząs, wprowadzać w trans. Inspiracji szukał w kulturze Dalekiego Wschodu, a także wśród plemion meksykańskich. Głosił ideę teatru totalnego, który miał porazić i hipnotyzować wrażliwość widza, angażującego się aktywnie w widowisko<sup>20</sup>.

<sup>16</sup> Julian Beck (1925–1985), mąż Judith Maliny, amerykański aktor, scenograf, reżyser; założyciel (1947) i kier. (współ z żoną) Living Theatre w Nowym Jorku; twórca oprawy plastycznej przedstawień tego zespołu (*Frankenstein* 1965) i od-twórca wielu ról (Kreon, *Antygona* B. Brechta według Sofoklesa, udział w kreacji zbiorowej *Paradise Now!*); prace reżyserskie (*Ladies' Voices* G. Stein 1951).

<sup>17</sup> Judith Malina (ur. 1926), amerykańska aktorka i reżyserka. W latach 1945–1947 studiowała w Dramatic Workshop przy New School for Social Research w Nowym Jorku pod kierunkiem E. Piscatora. Debiutowała w roku 1945 jako aktorka, a w 1951 roku jako reżyser w nowojorskim teatrze Cherry Lane. Związana z Living Theatre, założonym i prowadzonym wspólnie z mężem J. Beckiem od 1951, gdzie wyreżyserowała większość swoich spektakli, m.in.: *Rozmowę młodzieńca z manekinem* F.G. Lorki, *Pożądanie schwytane za ogon* P. Picassa, *Sonatę widm* A. Strindberga. Od wystawienia *The Connection* J. Gelberta w 1959 datuje się światowa kariera J. Maliny i Living Theatre, [za:] <http://213.180.130.202/wiem/00bd94.html>, dostęp: luty 2005.

<sup>18</sup> Antonin Artaud (1896–1948), francuski poeta, aktor, reformator i teoretyk teatru. W młodości związany z surrealizmem (np. zbiór wierszy *L'obblic des Limbes* 1925). Twórca tzw. teatru okrucieństwa. Po próbach aktorskich w zespole Ch. Dullina (1922–1924) odniósł sukces w filmie *Męczeństwo Joanny d'Arc* C.T. Dreyera (1928). W roku 1938 wydał swoje teksty w zbiorze manifestów i esejów zatytułowanym *Teatr i jego sobowtór* (wydanie polskie 1966), który stał się biblią młodej generacji. Jego idee znalazły urzeczywistnienie w dramaturgii S. Becketta i E. Ionesco. Wywarł wpływ na działalność takich zespołów, jak Living Theatre oraz Teatr-Laboratorium J. Grotowskiego. Pośmiertne wydanie zbiorowe pism *Oeuvres complètes* (t. 1–22, 1956–1988) za: <http://portalwiedzy.onet.pl/62077,haslo.html>, marzec 2006; szerzej: L. Kolankiewicz, *Święty Artaud*, Warszawa 1988.

<sup>19</sup> J. Ostrowska, *The Living Theatre – od sztuki do polityki*, Poznań 2005, s. 32.

<sup>20</sup> Za: <http://portalwiedzy.onet.pl/62077,haslo.html>, luty 2005, oraz J. Rodenbeck, *op. cit.*

Można uznać, że Beck i Malina byli pierwszymi Amerykanami, którzy docenili potencjał nauki Artauda i jej wartość dla teatru. Natychmiast The Living Theatre zajął się propagowaniem pism francuskiego wizjonera i wcielaniem jego nauk w swoje przedstawienia. Założeniem The Living Theatre nie było wprowadzanie człowieka w kraj marzeń, lecz pokazywanie świata takim, jaki jest: brutalny, okrutny i absurdalny<sup>21</sup>. Ślady lektury pism Artauda można dostrzec już w sztukach wystawianych w roku 1959 i 1960 – *The Connection* i *The Marrying Maidens*. Jednak pierwszą świadomą realizacją artaudowskiego „teatru okrucieństwa” był spektakl *The Brig* (1963 r.). Okrucieństwo tam było dosłowne – przedstawiono brutalne bójkę, a nawet egzekucję przez ścięcie głowy na gilotynie. Taka dawka przemocy miała doprowadzić do przesyty i całkowitego braku tolerancji dla przemocy w ogóle<sup>22</sup>.

„Artaud wierzył, że jeśli tylko można sprawić, byśmy czuli, naprawdę coś czuli, wtedy odkrylibyśmy, że nie można tolerować cierpienia i bólu zbyt wielkiego do zniesienia. Gdybyśmy naprawdę coś czuli, moglibyśmy to zakończyć. A wtedy mogąc czuć, moglibyśmy prawdziwie odczuwać radość, radość wszystkiego innego – miłości, tworzenia, bycia w pokoju, bycia samym sobą”<sup>23</sup>.

Od tego momentu twórcy The Living Theatre wielokrotnie odwoływali się do francuskiego wizjonera. Beck nazywał Artauda swoim mentorem i zastanawiał się jedynie „jak stworzyć to widowisko, tę konwulsyjną, napędzaną dżumą panoramę, która mogłaby tak wstrząsnąć ludźmi, w sposób bolesny dać im odczuć to, że stalowy świat prawa i porządku, sfalszowany przez cywilizację, który to niby odporny jest na barbarzyństwo, rozpułnąłby się”<sup>24</sup>.

The Living Theatre przeszedł głęboką ewolucję od początku swego istnienia do swoich najgłośniejszych przedstawień. Ewolucja ta według Joanny Ostrowskiej<sup>25</sup> przebiegała dwutorowo:

- pierwsza tendencja – połączenie swojego zaangażowania politycznego z pragnieniem uprawiania teatru. Ta tendencja objawiała się m.in. zmianą repertuaru na bardziej radykalny oraz przełamaniu strachu, że teatr mówiący o polityce przestanie być teatrem poetyckim;
- druga tendencja – dążenie do zmiany samego teatru (przedstawiania, sposobu gry aktorskiej) tak, by proponowane treści polityczne mogły być w sposób wiarygodny prezentowane w teatrze. Realizując swo-

<sup>21</sup> A. Jawłowska, *op. cit.*, s. 215.

<sup>22</sup> J. Ostrowska, *op. cit.*, s. 35–36.

<sup>23</sup> J. Beck, *Introduction*, [w:] K.H. Brown, *The Brig*, NY 1965, [za:] J. Ostrowska, *op. cit.*, s. 36.

<sup>24</sup> *Ibidem*, s. 37.

<sup>25</sup> *Ibidem*, s. 74 i 77.

je zamierzenie, początkowo Malina i Beck prowadzili poszukiwania wewnątrz samego teatru, próbując wewnątrz przedstawień zacierać iluzyjność gry (udawanie, że spektakl to próba, że aktorzy naprawdę improwizują, wymaganie, by widzowie ingerowali w akcję sceniczną). Szybko jednak stracili wiarę w tego rodzaju działanie, czuli, iż nie mogą okłamywać widzów – aktorzy muszą grać siebie.

Jak pisze Joanna Ostrowska – ewolucja The Living Theatre to swego rodzaju proces zapominania o „byciu artystą”, proces, w którym wartości artystyczne schodzą na dalszy plan, a na pierwszy wysuwają się postulaty etyczne.

Anarchizująca postawa polityczna założycieli The Living Theatre przekładała się na zasady tworzenia przedstawień. Każda jednostka jest wolna, ma więc prawo tworzyć samemu, improwizować. Wolność jednostki realizuje się natomiast wewnątrz zbiorowości, w otwartych kontaktach z innymi, a więc w ramach „spektaklu”. Skostnienie, usystematyzowanie jest sprzeczne z zasadą anarchizmu<sup>26</sup>.

Teatr Becka i Maliny pomimo ciągłych poszukiwań w pierwszej połowie lat 60. był uznawany za bardzo dobry zespół. Na jego przedstawieniach pojawiali się sławni ludzie świata sztuki i polityki, teatr zdobywał nagrody – był to ówczesnie teatr żywy, łączący ludzi.

Należy pamiętać, że członkowie zespołu Living Theatre byli mocno zaangażowani politycznie w akcje pacyfistyczne. W 1964 roku musieli opuścić Stany Zjednoczone wskutek prześladowań za swoją działalność kompromitującą uznane wartości, a w większej mierze w wyniku konfliktu z prawem. Grupa przekształciła się w żyjącą razem wspólnotę, w której zaczął zanikać podział pomiędzy działalnością zawodową a zwykłym życiem. Od 1964 roku, od czasu „przymusowej” emigracji do Europy, po bycie w więzieniu – teatr Becków zaczął się zmieniać. Obsesją aktorów stała się komunikacja z widzami. Tematem sztuk – problemy wolności, śmierci, dehumanizacja świata. Doświadczenia zespołu, także te pozateatralne, uczyniły niemożliwym tworzenie tradycyjnych spektakli, nawet tych awangardowych. Przedstawienia zaczęły przybierać charakter happeningów, nie opowiadały żadnej fabuły. Aktorzy w czasie przedstawień zaczynają improwizować, nie trzymają się tekstu, dodają ciągle coś od siebie<sup>27</sup>. Teatr ówczesnie miał zachwiać w ludziach (widzach) poczucie tożsamości ich samych i ich społecznej funkcji, miał ośmieszyć instytucje i aparat władzy, prowokować, drażnić, wywoływać reakcje – nawet agresywne – zmuszać do dyskusji<sup>28</sup>.

<sup>26</sup> *Ibidem*, s. 76.

<sup>27</sup> A. Jawłowska, *op. cit.*, 216.

<sup>28</sup> *Ibidem*, s. 219.



Pierwszym spektaklem na emigracji, który otworzył nowy etap pracy zespołu Becka i Maliny, były *Misteries ans Smaller Pieces* (październik 1964 r.). W tym przedstawieniu aktorzy nie mieli odtwarzać postaci – mieli być sobą. Dwie spośród scen tego widowiska weszły na stałe do elementów kompozycyjnych sztuk wystawianych przez The Living Theatre – *Akord* (wspólnie mrużana pieśń wykonywana przez zespół przy udziale widzów) oraz *Dźwięk i ruch*. Pierwszy pokaz *Misteries...* zakończył się sceną *Wolnego teatru* – scena została oddana widzom (trwało to około 3 godzin). Aktorzy dali tym samym znak, że dostrzegają widzów.

Od tej chwili rozpoczęła się gorsząca legenda The Living Theatre, spektaklom zaczęły towarzyszyć „ekscesy”. Należy zaznaczyć, że ta sztuka stała się też pierwszą udaną próbą osiągnięcia bezpośredniej komunikacji. Jednocześnie nie straciła nic ze swojej komunikatywności – każdy wiedział, co aktorzy chcieli przekazać. Utracona została jednak teatralność, kreacja fikcji świata przedstawionego. Przestano oglądać efekty pracy The Living Theatre jedynie jako spektakle – zaczęto je traktować jako dzieła nieodpowiadające kryteriom artystycznym<sup>29</sup>.

Od tego momentu Beckowie przy tworzeniu nowych „widowisk” zespołu zaczęli się posługiwać „kreacją zbiorową”. Swoje sztuki przygotowywali tygodniami: siedząc razem, rozmawiając, kłócąc się, inspirując się wzajemnie, w atmosferze, w której nikt nie bał się mówić tego, co myśli.

Kluczową sztuką The Living Theatre, która miała ogromny wpływ na amerykański teatr alternatywny okresu kontestacji, był spektakl *Paradise Now!* (1968 r.). Wcześniejsze ważne przedstawienia po *Misteries...*: *Franckenstein*, 1965 r.; *The Maids*, 1965 r.; *Antigone*, 1967 r.).

*Paradise Now* jest spektaklem świetnie łączącym idee wolności i rewolucji z rytuałem. Widowisko składało się z ośmiu części, każda z tych części zawierała w sobie: „obrzęd” – rytualne odegranie konfliktu społeczno-politycznego; „wizję” – obraz idealnego społeczeństwa oraz „akcję” – konfrontacja i integracja z widzami. Paweł Pokora tak opisuje widowisko: „Nie mam prawa podróżować bez paszportu”, „nie wolno mi zdejmować ubrania”, „nie wolno mi się publicznie kochać”, „nie wolno mi palić trawki”, „nie wiem, jak powstrzymać wojny” – powtarzali swoją mantrę aktorzy. Z kłębowiska nagich ciał wyłaniali się w parach splecionych w różnych pozycjach miłosnych. Publiczność wciągnięta w przestrzeń gry wtórowała: „wstrętni burżuazyści”. Ale ci, którzy nie dostali się na widowisko, krzyczeli pod drzwiami: „nie mam prawa wejść bez biletu”. Tymczasem na scenie para aktorów zamierała w pozie znanej ze słynnego zdjęcia, na którym amerykański oficer rozstrzeliwuje partyzanta z Vietcongu. Widzów dzielono na „rewolucyjne bojówki” i zachęcano

<sup>29</sup> J. Ostrowska, *op. cit.*, s. 100–102.

do palenia marihuany. Kładli się na ażurowej platformie, a aktorzy stojący niżej dotykali ich rękoma<sup>30</sup>.

Artyści The Living Theatre, próbując stworzyć raj, jednocześnie zde-rzają go z konkretnymi postulatami politycznymi, kontrastując marzenie o raju i wolności z rzeczywistością – ta piorunująca mieszanka rzeczywistości na moment zapaliła rewolucyjną iskrę – oto wszyscy uczestnicy wychodzą na ulice Avinionu, gdzie przez całą noc trwa zabawa. Rewolucyjne święto, wykreowane przez twórców i widzów w przestrzeni teatralnej staje się rzeczywistością, wkracza w przestrzeń powszedniości i codzienności<sup>31</sup>.

Spektakl *Paradise Now!* stał się teatralnym symbolem gorących lat 60. W formule *free theatre* grupa Juliana Becka i Judith Maliny pomieściła *sacrum* i politykę. Duchowe źródła inspiracji w *Paradise Now!* to judaizm i buddyzm, sceny wywodzące się z rytuału i praktyk inicjacyjnych. Społeczny wymiar niosły wyraziste obrazy spod znaku „*make love not war*”. Całość miała być metaforą podróży – pionowym wznoszeniem się ku permanentnej rewolucji. Za każdym razem, gdy wkraczały siły porządkowe, żeby przerwać *Paradise Now!*, Beck uważał, że cel widowiska został osiągnięty. Jego uczestnicy doświadczyli raju i to właśnie teraz<sup>32</sup>.

Jak pisał Beck, „ludzie potrzebują rewolucji, by zmienić świat, życie (...). Teatr anarchizmu to teatr działania (...). Teatr musi pracować z ludźmi, by zniszczyć system cywilizacyjny, który zabrania się rozwijać ciało i umysłowi”<sup>33</sup>. Rewolucja taka nie jest jednorazowym wysiłkiem, jest raczej ciągłą pracą nad sobą samym i światem. Nigdy nie ustaje, jest permanentna. Rewolucja ta miała być transformacją pojedynczego człowieka – dopiero „nowi ludzie” mogliby stworzyć „nowe społeczeństwo”<sup>34</sup>. Rewolucja ma polegać na „indukowaniu miłości”. Nie można osiągnąć jej poprzez przemoc. Właśnie to kategoryczne odrzucenie przemocy stało się przyczyną odrzucenia The Living Theatre przez bardziej radykalnych „rewolucjonistów”<sup>35</sup>.

Teatr Becka i Maliny wywarł ogromny wpływ na teatr alternatywny lat 60. Całą jego działalność charakteryzowała pacyfistyczno-anarchizująca postawa polityczna, radykalizm obyczajowy i estetyczny, nowatorskie

<sup>30</sup> P. Pokora, *Paradise Now!, Living Theatre, Avinion 1968*, za: <http://www.radio.com.pl/kultura/kultura.asp?id=550>, dostęp: marzec 2005.

<sup>31</sup> A. Kopkiewicz, *op. cit.*

<sup>32</sup> P. Pokora, *op. cit.*

<sup>33</sup> J. Beck, *The life of the Theatre. The relation of the artist to the struggle of the people*, New York 1991, [za:] J. Ostrowska, *op. cit.*, s. 120.

<sup>34</sup> *Ibidem.*

<sup>35</sup> *Ibidem*, s. 122.

techniki prezentacji spektaklu. O technikach prezentacji widowiska pisał Julian Beck: „Widowisko anarchistyczne sięgać musi nie do wzorów konwencjonalnej i oszukańczej sztuki masowej, lecz do rytuałów pierwotnych, na przykład do seksualnego obrzędu *macumba*, gdzie splatają się w jedność żywiołowy eros, magia i metafizyka”<sup>36</sup>. Powrót do teatru nieoswojonego wynikał z fascynacji twórców teatru alternatywnego prawdziwie społecznym charakterem obrzędowego życia niecywilizowanych plemion – szła za tym kreacja nowych form przekazu teatralnego. Widowisko teatralne posługuje się rytuałem, ruchem, maską, manekinami. Zrywa z rozdziałem aktora i reżysera. Przestrzeń teatru staje się jednolita – wspólna dla aktorów i widzów<sup>37</sup>.

Wśród podstawowych technik prezentacji teatru alternatywnego należy wymienić: happening i performance.

Happening jest formą spektaklu, w którym przez artystów przewidziana jest ingerencja przypadku i współuczestnictwo publiczności. Łączy wiele dziedzin sztuki – może zawierać elementy muzyki, malarstwa, rzeźby i oczywiście widowiska. Charakterystyczne dla happeningu jest umieszczenie go w realiach codziennego życia. Happening cechuje się bezpośredniością, otwartością formalną, często z elementami improwizacji (choć powstawały również partytury happeningów), aktywizuje widza. Happening często jest wyrazem nieskrępowanej ekspresji twórczej, wprowadza element amatorski. W swoim przebiegu może być połączeniem akcji-czynności z przedmiotami, obiektami (często specjalnie do tego celu spreparowanymi), może wynikać również ze specyfiki miejsca (np: anektowanie elementów natury), wytwarzaniem dźwięków itp. Dla wielu dziedzin sztuki (plastyka, teatr, muzyka) happeningi stały się ożywczą formułą rozszerzającą obszar wąskich specjalności. Happeningi powstały jako wynik wspólnej pracy artystów różnych dziedzin (na początku związanych z plastyką i sceną muzyczną) przy aktywnym, współuczestniczącym udziale publiczności. Pierwsze realizowane były w instytucjach sztuki, później jako wydarzenia w przestrzeni: miasta, ulicy, lotniska itp. Początkowo jako niezależna forma sztuki, z czasem stał się narzędziem komunikacji społecznej czy wyrazem postawy politycznej, jak również formą zwracania uwagi na jakiś problem<sup>38</sup>. Krótko można stwierdzić, że happening jest to zorganizowane i wyreżyserowane zdarzenie, którego celem jest zaszokowanie publiczności, zelektryzowanie jej wyobraźni nieoczekiwanymi zestawieniami faktów. Podobnie jak cała kontrkultura,

<sup>36</sup> A. Kopkiewicz, *op. cit.*

<sup>37</sup> *Ibidem.*

<sup>38</sup> M.in. za: A. Jawłowska, *op. cit.*; J. Rodenbeck, *op. cit.*, oraz <http://encyklopedia.pwn.pl/haslo/3910008/happening.html>, dostęp: kwiecień 2013.

happenerzy pragnęli wyrwać sztukę z ustalonych ram, zbliżyć ją do życia i wprowadzić w obszar niczym nie ograniczonej wolności<sup>39</sup>.

Performance od końca lat 60. określa efemeryczne działania artystyczne, przybierające formę wystąpień artysty (artystów) przed publicznością, która jest bezpośrednim, ale biernym obserwatorem, a nie uczestnikiem akcji. Jako źródła bezpośredniej inspiracji performance'u wymienia się bardzo różne zjawiska artystyczne, które łączy odrzucenie wszelkich wyróżników stylistycznych, wynikających z innych niż indywidualność artysty przesłanek. Performance jako krzyżówka rozmaitych form artystycznej wypowiedzi angażuje wiele pokładów percepcji, stwarzając tym samym wyjątkowe możliwości bezpośredniej konfrontacji i komunikacji z ludzkimi sprawami. W ujęciu historycznym performance sytuuje się na osi wyznaczonej przez odkrycia i doświadczenia futurystów, ekscentryczne prowokacje dadaistów, malarstwo gestu, *events fluxus*<sup>40</sup>, happening. Na osi wykreślanej przez wszystkie te realizacje, które tworzą sztukę żywą, sięgającą do obszarów pozaartystycznych, wychodzącą poza tradycyjne formy wypowiedzi, poza tradycyjne uwarunkowania społeczne<sup>41</sup>.

Podsumowując nowe techniki artystycznego wyrazu, można powiedzieć, iż największym osiągnięciem teatru kontrkulturowego był paralelizm teatru i święta. Do czasu kontestacji teatr często pozostawał w cieniu, stanowił co najwyżej bierne odbicie rzeczywistości. W latach 60. sytuacja się zmieniła, ponieważ jednym z ważniejszych i bardziej charakterystycznych pojęć dla kontestatorów było uczestnictwo – stąd teatr nie nawoływał do buntu, nie moralizował – on w buncie uczestniczył. Widzowie nie odbierali przekazu, oni uczestniczyli w spektaklu. Pozwoliło to na integrację obu stron i połączenie wszystkich w magicznym święcie

<sup>39</sup> E. Gorządek, S. Szablowski, *op. cit.*

<sup>40</sup> Fluxus – anarchizujący ruch, który celował w happeningach, od skromnych działań wykonywanych w offowych galeriach i prywatnych mieszkaniach po szeroko zakrojone akcje, których sceną mogło być całe miasto, [za:] E. Gorządek, S. Szablowski, *op. cit.* Fluxus – tendencja w sztuce współczesnej (szczególnie w latach 60. i 70.) wspólna artystom aranżującym działania znoszące granice między tradycyjnie pojmowaną sztuką a realiami życia. Nietradycyjne formy działania artystycznego, częściowo zaplanowane, częściowo przypadkowe, dopuszczające istotny udział widzów, przekazywały – bezpośrednio lub poprzez symbol – treści uniwersalne; pod koniec lat 60. również treści polityczne. Szerzej: <http://www.fluxus.org/>, dostęp: kwiecień 2013.

<sup>41</sup> G. Borowik, *Żywa sztuka performance*, za: <http://www.wsp.krakow.pl/konspekt/konspekt7/borowik.html> oraz <http://encyklopedia.pwn.pl/haslo/3955918/performance.html>, dostęp: kwiecień 2013.

rewolucji i teatru<sup>42</sup>. Twórcy teatru alternatywnego lat 60. zrezygnowali ze sztuczności, nie chcieli, aby ich teatr naśladował życie – nowy teatr miał uczestniczyć w życiu do tego stopnia, by się w nim rozpuścić. Stąd teatr alternatywny balansował na granicy sztuki i życia, a jego twórcy przyjmowali podwójne role działaczy i aktorów, a raczej zrezygnowali z tych ról i byli po prostu sobą. Aktor miał być przede wszystkim człowiekiem – nie gra, stara się przekazać siebie, a nie jakąś narzuconą rolę. Pragnieniem było, aby ludzie dzięki teatrowi zaczęli się ze sobą naprawdę porozumiewać – gdy aktor dokonuje swobodnej ekspresji swoich uczuć czy przemyśleń, a widz naprawdę się angażuje w ów przekaz, to spełniają się humanistyczne idee kontrkultury<sup>43</sup>.

The Living Theatre był zespołem rewolucyjnym w tym sensie, że nawiązywał, przypominał, pokazywał, nauczał – a co najważniejsze swoim życiem członkowie zespołu potwierdzali to, co głosili ze sceny. Wśród najbardziej kontrowersyjnych aspektów życia kontestatorów przełomu lat 60. i 70. jest tzw. „wolna miłość” i narkotyki. Beck twierdził, że zespół The Living Theatre jest „wspólnotą związaną więzami miłości, która realizuje się przez ciepłe uczucia i kontakt fizyczny”. Były w zespole małżeństwa, pary i były wspólnie wychowywane dzieci – wierność nie była pojmowana w tradycyjny sposób. Narkotyki nie były traktowane przez Living Theatre bezkrytycznie. Według Becka narkotyki miały służyć wyzwoleniu ducha, uwolnieniu wyobraźni. Twierdził, że wśród narkotyków są takie, które wyzwalają, i takie, które zniewalają. Wśród pierwszych wymieniał marihuanę i haszysz. „Państwo nie lubi wyzwolicieli wyobraźni, ponieważ przeczuwa, że wolna wyobraźnia po prostu wygra w tej walce (...)”<sup>44</sup>.

The Living Theatre można uznać za teatr alternatywny, to znaczy realizujący odmienne hierarchie wartości, odmienne zachowania. Jego odmienność polega na chęci ulepszenia zastanego świata, a nie jego burzenia. Opiera się on na rozmaitych filozofiach, kładących nacisk na rozmaite aspekty kwestionowanego życia społecznego, indywidualnego. Przede wszystkim kwestionowana jest kultura zachodnia, kontestatorzy pragną stworzyć odmienne od współczesnie im dominujących style i formy życia społecznego.

Podsumowując działalność zespołu teatralnego Becka i Maliny, można uznać, iż ewolucja The Living Theatre była trójstopniowa<sup>45</sup>:

<sup>42</sup> *Teatr guerilla, teatry kontrkulturowe i alternatywne*, za: [http://pl.wikipedia.org/wiki/Teatr\\_guerilla,\\_teatry\\_kontrkulturowe\\_i\\_alternatywne](http://pl.wikipedia.org/wiki/Teatr_guerilla,_teatry_kontrkulturowe_i_alternatywne), dostęp: marzec 2007, oraz J. Rodenbeck, *op. cit.*

<sup>43</sup> A. Kopkiewicz, *op. cit.*

<sup>44</sup> J. Ostrowska, *op. cit.*, s. 121–122.

<sup>45</sup> *Ibidem*, s. 127.

- faza pierwotna, „subkulturowa”: istnienie teatru jako zespołu awangardowego (off-broadwayowskiego);
- faza buntu, kontrkulturowa: jest to okres od *Misteries...* do *Paradise Now* (1964–1968);
- działania prospołeczne: poczynając od *Dziedziectwa Kaina* (1970 r.).

Język teatralny Living Theatre był tak samo związany ze współczesnością, jak społeczny wymiar ich przedstawień. Zespół Becka i Maliny był kwintesencją kontrkulturowego teatru lat 60. Z teorią „teatru okrucieństwa” Artaud w głowie, pamiętając o „teatrze ubogim”<sup>46</sup> Grotowskiego, happeningu, sięgając do mistycznych źródeł widowiska, amerykańska para stworzyła teatr na miarę „ery wodnika”. Ważna w nim była improwizacja, swobodna ekspresja aktorów, konfrontacja i współdziałanie z publicznością, zbiorowa kreacja i współuczestnictwo, które w pełni objawiły się w *Paradise Now*. Spektakl ten był punktem krytycznym w historii kontestującego teatru. Dalej posunąć się już nie można było, bo sztuka rozpląnęłaby się w życiu. Poza tym fala hippisowska, która wyniosła The Living Theatre na szczyt, zaczęła słabnąć. Dwa lata po *Paradise Now!* słynna teatralna komuna musiała ustąpić pola innym zespołom<sup>47</sup>.

Analizując zjawisko teatru alternatywnego z perspektywy współczesności, należy uznać, iż zabiegi artystyczne, które traktowano w drugiej połowie XX wieku jako rewolucyjne, są nadal obecne w sztuce teatralnej. Za przykład mogą posłużyć spektakle wystawiane w krakowskim Teatrze Starym, między innymi awangardowa adaptacja sceniczna *Trylogii* Henryka Sienkiewicza w reżyserii Jana Klaty. Bohaterowie są pacjentami szpitala psychiatrycznego, śnią o heroicznych czynach, utożsamiają się z legendarnymi postaciami mitologii narodowej, choć tkwiącymi w łóżkowym marazmie. Całkowite przekształcenie pierwowzoru o szerokiej perspektywie panoramicznej do zamkniętego kręgu majaków, halucynacji czy upiornych snów czyni ze spektaklu Klaty dzieło teatru, który dziś nazwiemy teatrem absurdu<sup>48</sup>. Jest to „teatr ubogi”, gdzie proces redukcji zbędnych elementów dotyczy nie tylko wątków dzieła Sienkiewicza, ale przede wszystkim scenografii, która w swym minimalizmie pozbawiona jest waloru iluzji dawności świata przedstawionego (cała akcja rozgry-

<sup>46</sup> Teatr ubogi – teatr tego typu powstaje w efekcie procesu redukcji – oczyszczenia przedstawienia teatralnego ze wszystkich elementów, bez których może się ono obejść. Ostatecznie niezbywalnymi częściami składowymi teatru okazują się żywi ludzie – aktor i widz, oraz to, co zachodzi między nimi. Szerzej: <http://www.grotowski.net/node/1298>, dostęp: kwiecień 2013.

<sup>47</sup> P. Pokora, *op. cit.*

<sup>48</sup> A. Adamek-Świechowska, „Trylogia” Jana Klaty – teatr absurdu czy kabaret?, [za:] [http://www.wiadomosci24.pl/artukul/8222\\_trylogia\\_8221\\_jana\\_klaty\\_teatr\\_absurdu\\_czy\\_kabaret\\_232943.html](http://www.wiadomosci24.pl/artukul/8222_trylogia_8221_jana_klaty_teatr_absurdu_czy_kabaret_232943.html), dostęp: kwiecień 2013.

wa się na scenie, na której znajdują się tylko szpitalne łóżka, aktorzy nie zmieniają kostiumów, jedynie miejsce w łóżkach). Wiąże się to również z wykorzystaniem przez reżysera elementów *fluxus*, tj. zabiegu znoszącego granice między tradycyjnie pojmowaną sztuką a realiami życia. Zaskakują nas nietypowe formy działania artystycznego, częściowo zaplanowane, częściowo przypadkowe, np. rzucanie przez aktorów poduszkami w widownię, co dopuszcza (a nawet jej wymaga) reakcję zwrotną i aktywny udział widzów. Tego typu zabiegi sprawiają, że spektakl jest pozbawiony heroiczno-patriotycznych przesłań oraz dążeń do wskrzeszenia sienkiewiczowskiego świata z jego już obcym dla wielu, najprawdopodobniej (w przekonaniu twórców) szkodliwym dla współczesnych świecie wartości. Aktorzy działają jak automaty, kierowane instynktem. Brak im ducha rycerskiego, poczucia obowiązku wobec dobrowolnie przyjętych zasad<sup>49</sup>. Należy uznać, że wykorzystywane dzisiaj techniki i zabiegi stosowane przez teatr kontrkulturowy służą głównie demitologizacji historii, kultury, tradycji. Mają za zadanie wskazać iluzoryczność naszych przekonań, wielokrotnie przedrzeźniają i obnażają ludzkie wady.

## Bibliografia

- Adamek-Świechowska A., „Trylogia” Jana Klaty – teatr absurdu czy kabaret?, [http://www.wiadomosci24.pl/arttykul/8222\\_trylogia\\_8221\\_jana\\_klaty\\_teatr\\_absurdu\\_czy\\_kabaret\\_232943.html](http://www.wiadomosci24.pl/arttykul/8222_trylogia_8221_jana_klaty_teatr_absurdu_czy_kabaret_232943.html).
- Borowik G., *Żywa sztuka performance*, za: <http://www.wsp.krakow.pl/konspekt/konspekt7/borowik.html>.
- du Vall M., A. Walecka-Rynduch, *Wyzwania komunikacyjne wobec polityki protestu (PR w ruchach społecznych i ruchach protestu)*, [w:] *Public Relations wobec wyzwań współczesności*, red. G. Piechota, Kraków 2012.
- du Vall M., *Neokonserwatyzm w Stanach Zjednoczonych. Od Żywotnego Centrum do epoki Reagana*, Kraków 2011.
- Gorządek E., Szablowski S., *Happening – nieudana ucieczka z muzeum*, Dodatek Kultura, „Dziennik Polska, Europa, Świat” 19.05.2006.
- Jak zachować cnotę we współczesnym kapitalizmie*, rozmowa z Rogerem Kimballem, EUROPA (44) 5/05 (02.02.2005)/ Idee.
- Jawłowska A., *Drogi kontrkultury*, Warszawa 1975.
- Kolankiewicz L., *Święty Artaud*, Warszawa 1988.
- Kopkiewicz A., *Sztuka buntu – koncepcje teatru alternatywnego lat 60.–70.*, [www.innywiat.most.org.pl/19/bunt.htm](http://www.innywiat.most.org.pl/19/bunt.htm).
- Morawski S., *Dubuffet, Cage, Beck: światopoglądy*, Poznań, b.d.w.
- Ostrowska J., *The Living Theatre – od sztuki do polityki*, Poznań 2005.

<sup>49</sup> *Ibidem*.

- Paleczny T., *Nowe ruchy społeczne w warunkach globalizacji*, [w:] *Współczesna przestrzeń polityczna. Ewolucja czy rewolucja?*, red. M. Majorek, M. du Vall. A. Walecka-Rynduch, Kraków 2011.
- Pokora P., *Paradise Now!, Living Theatre, Awinion 1968*, <http://www.radio.com.pl/kultura/kultura.asp?id=550>.
- Rodenbeck J., *Madness and method: before theatricality*, <http://www.mitpress-journals.org/doi/pdf/10.1162/152638103322751065>.
- Teatr guerilla, teatry kontrkulturowe i alternatywne*, [http://pl.wikipedia.org/wiki/Teatr\\_guerilla,\\_teatry\\_kontrkulturowe\\_i\\_alternatywne](http://pl.wikipedia.org/wiki/Teatr_guerilla,_teatry_kontrkulturowe_i_alternatywne).

### Portale internetowe

- <http://encyklopedia.pwn.pl>  
<http://pl.wikipedia.org>  
<http://portalwiedzy.onet.pl>  
<http://www.grotcenter.art.pl>  
<http://www.livingtheatre.org>  
<http://www.osmego.art.pl>  
<http://www.teatr.dlawas.com>

### Literatura uzupełniająca

- Beck J., Malina J., *Paradise Now*, New York 1972.
- Beck L., *The Life of the Theatre*, New York 1986.
- Malina J., *The Enormous Despair* (diaries, 1968–1969), New York 1972.
- Silvestro C., *The Living Book of The Living Theatre*, New York 1971.
- Tyttell J., *The Living Theatre: Art, Exile and Outrage*, New York 1995.

### Film

- Znaki ze stosów: opowieść o Living Theatre*, reż. S. Rochlin, 1984, 120 min.

### Abstrakt

Autorka zaznajamia czytelnika ze zjawiskami społeczno-kulturowymi powstającymi na styku dwóch światów: kultura – ideologia/polityka. Można stwierdzić, iż związki te są tak stare, jak zaangażowanie jednostki w uprawianie polityki. Sztuka może wzmacniać przekaz ideologiczny, uatrakcyjnić go, a nawet czynić go bardziej zrozumiałym. Teatr alternatywny lat 60., to taki, który realizuje odmienne hierarchie wartości, odmienne zachowania. Jego odmienność polega na kwestionowaniu i chęci „ulepszania” zastanego świata. Przede wszystkim kwestionowana jest kultura zachodnia, kontestatorzy pragną stworzyć odmienne od współcześnie im dominujących style i formy życia społecznego. Do czasu kontestacji teatr często pozostawał w cieniu, stanowił co najwyżej bierne odbicie rzeczywistości. W latach 60. sytuacja się zmieniła, ponieważ jednym z ważniejszych i bardziej charakterystycznych pojęć dla kontestatorów było uczestnictwo – stąd teatr nie nawoływał do buntu, nie moralizował – on w buncie uczestniczył. Wi-



dzowie nie odbierali przekazu, oni uczestniczyli w spektaklu. Pozwoliło to na integrację obu stron i połączenie wszystkich w magicznym święcie rewolucji i teatru, które nie pozostało bez wpływu na główny nurt życia społecznego i politycznego Stanów Zjednoczonych.

**Słowa kluczowe:** teatr, kontrkultura, kontestacja, performance, happening.

## **Sacrum and politics in the American alternative theater of the sixties**

**Abstract.** The author introduces the reader to the socio-cultural phenomena emerging at the crossroads of two worlds: culture – ideology / politics. It can be concluded that this compound is as old as the practise of politics. Art can strengthen ideological message, liven it up and even make it clearer. Alternative theater in the 60s is the one that performs different hierarchies of values, different behaviors. Its desire was to “improve” the ambient world. First of all, it had challenged Western culture, wanted to create a form distinct from the dominant contemporary forms of social life. Until the counterculture of the 60s theater often remained in the background, it was just a passive reflection of reality. In the 60s the situation has changed, as one of the most important and most characteristic concepts of rebellion became “to participate” – and the theater became an active participant in the rebellion and the audience started to take part in the show. This allowed for the integration of both sides and the combination of all in the magical celebration of the revolution. Such theater had a huge impact on the mainstream of social and political life of the United States in the 60s.

**Keywords:** theater, counterculture, contestation, performances, happenings.

