

gotovo sve, ali nikako žurbu. I zapravo bi se moglo reći da sam od njega doista zahtijevao sve, na neki način neljudsku hrabrost, ali nikada nisam zahtijevao da proizvede neke efekte. Bilo mu je potrebno još pet mjeseci? U redu. Još deset mjeseci? U redu. Još petnaest mjeseci? U redu. Tako smo radili, polako. Ta mu je simbioza davala osjećaj potpune sigurnosti, nije bilo straha i znalo se da je sve moguće jer nema straha. Ali isto tako, on se nikada nije imao potrebu pretvarati, lagati, jer nije pokušavao pokazati ništa čega tamo doista nije bilo.

U filmu možete primijetiti da se pred sam kraj monologa pojavila jedna neobična reakcija, nekakvo drhtanje nogu, čiji je izvor bio u okolici pleksusa – solarnog pleksusa. Nikada na tome nismo radili kao na nečemu što se moralo pojaviti ili što je dio partiture. To je bila psihofizička reakcija, gotovo autonomna, koja nije bila samo povezana s radom tijela, nego s radom cijeloga nervnog sustava – a pri tome je stvarala dojam nečega potpuno organskog, nečega očiglednog. Čin glumca jednostavno je bio stvaran. Da, takva je bila analiza psihijatra koji je gledao predstavu i koji je rekao: "Postigli ste nešto što mi se uvijek činilo nemogućim: to da je čin glumca stvaran." Moglo bi se reći da su se neki simptomi, čak i ako ih nikada nismo tražili, stalno ponavljali (tijekom svake predstave), budući da su se energetska središta svaki put pokrenula. A zašto su se svaki put pokrenula? Zato što je za Cieślaka, kao i za mene, bilo nezamislivo da bi se tako nešto moglo "proizvesti". Njegov je dar svaki put morao biti stvaran. Stotinu puta, ako brojimo samo probe, ne govoreći o stotinama i stotinama predstava, njegov je čin svaki put bio stvaran.

Zbog toga sam također rekao da to nije jednostavno *acting*, u engleskom značenju te riječi, značenju na koje smo navikli. To je nešto drugo, nešto što istodobno predstavlja najviši smisao, možda klicu, samu supstanciju umjetnosti. Treba stalno ponavljati da tako nešto postaje moguće samo kroz spajanje discipline i dara. Oboje, svaki put, zbiljski.

Ne mislim da bi danas, na ovom našem susretu, bilo potrebno pokazati film o vježbama. Nakon što sam razmislio, rekao sam sam sebi: "Oni koji će gledati, zaključit će da su vježbe, čiji je Ryszard bio vrlo dobar instruktor, bile baza stvaranja." Ali one nisu bile baza. Moram vam reći kako uopće ne vjerujem da vježbe mogu dovesti do stvaralačkog čina. Vježbe su poput pranja zuba, one su potre-

bne da bi se oprao aparat, stroj, ali ne dovode do uzleta. Međutim, htio bih vam pokazati Ryszardov "završni" monolog koji potječe s jedne druge filmske snimke. Svojedobno smo televiziji u Oslu dali pristanak na snimanje, to je bila iznimka jer se snimanje odvijalo u uvjetima potpune zaštite Ryszardova rada (nevidljivost kamere i snimatelja). Za trajanja predstave snimljen je kratki fragment "završnog" monologa. Kasnije se ipak nismo složili s emitiranjem te snimke, jer je snimanje pred kraj monologa bilo prekinuto, nedostajala je otprilike minuta. Tako je, dakle, vrpca nestala u arhivima. Ovaj film bio je snimljen puno profesionalnije nego onaj piratski. Prošle su godine i snimka je pronađena.

#### *fragment filma*

Pred kraj tog monologa čuje se pljesak. To nije pljesak gledatelja, nego to progonitelji princa plješću dok traje njegova agonija. Gledatelji gotovo nikada nisu pljeskali, čak niti na kraju predstave. Možda se u vama pojavilo pitanje: na koji je način pozivanje na sjećanje iz Ryszardova života, najsvidljivije moguće sjećanje, moglo biti u skladu s, na primjer, trenutkom u kojem on sam sebe udara u lice? Taj je detalj dodan u posljednjoj fazi proba. Sve ono što je u djelovanju Ryszarda bilo neposredno povezano sa situacijom mučenika dodano je u posljednjim fazama grupnih proba. Tajna njegova rada bila je u "monolozima". Ali montaža dodanih (upotpunjujućih) radnji s radnjama svih ostalih likova, s kostimima i s tekstom, gledatelja je asociiralo na mučeništvo. U posljednjoj fazi proba takav tip dodavanja detalja nije predstavljao nikakav problem. Cieślak je već bio na valu tako slobodnih sila, da je taj tren mogao uključiti element koji je bio stran njegovoj temeljnoj partituri, naravno, ako to nije narušavalo radnje koje su bile povezane s njegovim određenim sjećanjem, s njegovim uzletom tijekom monologa, tijekom onoga što smo nazivali "monolozima".

To je sve što sam htio reći.

\* Ovaj je tekst transkript, koji je pregledao i nadopunio Jerzy Grotowski, njegova govora održanog tijekom večeri posvećenoj Ryszardu Cieślaku, 9. prosinca 1990., u sklopu sesije *Secret de L'acteur* koju je organizirala Académie Expérimentale des Théâtres u suradnji s Théâtre de l'Europe u dvorani Odeon u Parizu. Tom su prilikom projicirani dijelovi filma *Postojani princ*, snimke na koju se Jerzy Grotowski ovdje poziva. Tekst su na poljski jezik preveli Magda Zlotowska i Jerzy Grotowski.

Ludvig Flaszen

## Postojani princ bilješke uz predstavu

1. Predstava se temelji na tekstu velikoga španjolskog dramatičara XVII. st. Calderona, u slavnoj poljskoj transkripciji Slowackoga. Ipak, namjera inscenatora nije igranje *Postojanog princa* na način na koji je on napisan. Grotowski daje vlastitu viziju tog djela, koja se prema originalu odnosi kao u glazbi – varijacija prema temi.

2. Predstava je svojevrsna studija fenomena "postojanosti". Nju ne zanimaju manifestacije moći, osjećaja časti i hrabrosti. Radnjama onih koji princa okružuju, gledajući – u kazališnoj interpretaciji – na njega kao na divljega, stranog stvora, stvora gotovo druge vrste – princ suprotstavlja pasivnost i dobroćudnost, zagledanost u viši duhovni poredak. Prividno ne pruža otpor neugodnim manipulacijama pojedinaca koji ga okružuju, prividno ne započinje polemiku sa zakonitostima njihova svijeta. Čini više od toga: ne prima ih na znanje. Njihov svijet, brižan i okrutan, do njega zapravo nema pristupa. Mogu s njim učiniti sve – suvereno vladajući njegovim tijelom i životom – ne mogu mu učiniti ništa. Princ, koji se gotovo pokorno prepušta bolesnim zahvatima okruženja, ostaje neovisan i čist – sve do ekstaze.

3. Ustrojstvo prostora igre kao i publike zamišljeno je kao nešto između cirkuskog obora za životinje – i operacijske sale. Na ono što se dolje događa moguće je gledati ili kao na okrutan turnir u strorimskom stilu ili kao na hladni, kirurški zahvat, u stilu Rembrandtove *Anatomije doktora Tulpa*.

4. Ta osobita, otuđena zajednica odjevena je u jahaće hlače, čizme i toge – to su znakovi njihova uživanja u nečasnim pothvatima, te istovodno u osudi, posebice onih bića koja djeluju kao da su druge vrste. Tu drugost kod princa naglašava bijela košulja – naivni simbol čistoće, crveni plašt koji se svaki tren može pretvoriti u mrtvački

Grotowski daje vlastitu viziju tog djela, koja se prema originalu odnosi kao u glazbi – varijacija prema temi.

pokrov, te nagost – znak nezaštićene, ljudske samosvojniosti kojoj je jedina obrana njezina čovječnost.

5. Odnos društva prema princu nije jednoznačno neprijateljski. To je stranost, povezana s fascinacijom. U sebi sadrži mogućnost proturječnih ponašanja – od nasilja do obožavanja. Oni isti koju su princa mučili slatko guđuču u vape za njegovim tijelom: ptice grabežljivice pretvaraju se u grlice. Junak pak, usred proturječnosti i zahvata koji se na njemu izvršavaju, razvija u sebi neprestanu težnju prema ekstazi. Na kraju sam postaje poput himne koja slavi postojanje, usprkos onome što je gadno i nerazumno. Ipak, ta je ekstaza tek korak udaljena od patnje, koju junak nadvladava samo zato jer se predaje – kao u osobitom ljubavnom činu – istini. Predstava je paradoksalan pokušaj prevladavanja tragičnog položaja, kroz neprihvatanje svega onoga što bi trebalo neizbježno voditi prema tragičnosti.

6. Inscenator je sklon misliti da ostaje vjeran duhu teksta iako se udaljava od njega. Predstava postoji kao suvremena transpozicija baroknog stila – zajedno sa svjetonazorskim proturječnostima koje leže u temeljima baroka. I fakturom, koja je vizionarska, sklona glazbi; koja od znanstvene konkretnosti teži prema nečemu što se staromodno naziva prohudovljenjem.

7. Predstava je istodobno radni model na kojem Grotowski provjerava učinkovitost glumačke metode. Sve je u njoj izmodelirano u glumcu: u njegovu tijelu, glasu, psihi.

Premijera: 20. travnja 1965. (zatvorena),  
25. travnja 1965. (službena)

# Postojani princ

## redosljed scena

Zadržavajući originalnu zvučnost klasičnog teksta, Grotowski je obradio njegov osnovni motiv – koji je postao temelj predstave.

Mauri – tijekom bitke s Portugalcima – zarobljuju princa Henrika, ali zarobljenik postaje Henrikov brat, portugalski prestolonasljednik Ferdinand, koji ga je pokušavao osloboditi. Mauri se prema Ferdinandu, kao prema prijestolonasljedniku, odnose s poštovanjem. Traže za njega otkupninu: utvrđen otok Ceutu. Princa Henrika šalju u domovinu radi sklapanja pogodbe. Princ Ferdinand ne pristaje na takvu cijenu slobode: ne želi da stanovništvo Ceute bude prodano radi jednog čovjeka. Zbog njegove žrtvene upornosti – upravo ga ona pretvara u postojanog princa – Mauri se prema njemu počinju ponašati kao prema običnom sužnju, podvrgavaju ga poniženjima i perfidnim torturama. Postojani princ umire, ne pristajući na ponuđene uvjete oslobođenja.

U predstavi ne postoji konflikt između Maura i Portugalca. Radnja je s povijesnog plana izmještena na onaj univerzalni. Društvo fanatičnoga konformizma bori se s fenomenom postojanosti – stava koji je upućen prema višim vrijednostima.

Ovo je redosljed scena tako oblikovane predstave:

1. Na podestu – koji u skladu s potrebama radnje – može podsjećati na zatvoreničku jazbinu, krvnički podij, stol na kojem se vrše medicinski zahvati te žrtveni oltar, leži princ Henrik. On je zarobljenik. Društvo koje ga okružuje, na čijem čelu stoje kralj i njegova kći Feniksana, predstavlja mješavinu odlika dvorske svite i skorojevičke grubosti. Čizme i jahaće hlače, združene s togama službenika pravednosti, svjedoče da ti ljudi ujedinjuju svekolike povlasti-

**Radnja je s povijesnog plana izmještena na onaj univerzalni. Društvo fanatičnoga konformizma bori se s fenomenom postojanosti – stava koji je upućen prema višim vrijednostima.**

ce. Pjevanjem, kojim dominiraju krikovi ptica grabežljivica i bučnost stihije – poput znamenja divlje prvotnosti – započinju pregled zarobljenika. Promatraju kao da je stvorene druge vrste – s brutalnošću i primitivnom znatiželjom. Pregled prelazi u obred prihvaćanja došljaka u zajednicu. Da bi ga učinili “svojim čovjekom”, vrše na njemu kastraciju – potom ga oblače u uniformu kakvu svi nose. Obred prati svečano ritualno pjevanje.

2. Feniksana s kraljem razgovara o svojoj unutarnjoj ispraznosti – i traži od njega neku atrakciju, zabavu koja će joj popraviti raspoloženje. Razmaženoj kćeri kralj obećava atrakciju u obliku portreta mladića – bijela košulja najavljuje pojavu novoga gosta. To će biti princ Ferdinand. Feniksana se pretvara da je nezadovoljna, jer je navodno zaljubljena u jednog od dvorana – Muleja. Razgovor prate stereotipne društvene poze: to je svijet konvencija.

3. Utrčava novi zarobljenik: Henrikov brat, princ Ferdinand. Stereotipne društvene poze između Feniksane i Muleja: lažni lirizam te ljubavne scene naglašen je slatkim, gotovo ptičjim glasanjem okoline. Istinski predmet zanimanja navodno zaljubljenih zapravo je princ. On leži između njih, nepokretan poput kakvog zaboravljenog predmeta.

4. U čast znamenitog zarobljenika, kralj najavljuje borbu bikova. Feniksana je toreador, dvorani su bikovi. Princ traži milost za ponižene dvorane. Dok ih kralj jednog za drugim obara na pod, cipelom gazi njihova stopala, oni jecaju poput ranjenih životinja, povjeravaju princu svoj strašni usud.

5. Ta dvorska zajednica podliježe svojevrsnoj duhovnoj dvojnosti: od brutalnosti i oholosti samo je jedan korak do razuzdane, mazohističke poniznosti. To će se još više puta pojavljivati u generalnom odnosu prema princu, nad kojim će se povremeno življavati, a povremeno ga obožavati. U trenutku neočekivane poniznosti preobražavaju se u povorku bogalja: kao da se duhovna bijeda odražava na fizičkoj sakatosti. Nametljivo ga opkoljavaju, hvataju se za njega, tražeći – poput srednjovjekovne svjetine – čudo ozdravljenja.

6. Odjednom – žele princa učiniti sličnim sebi, na silu ga uvući u njihovu zajednicu – na isti način kao što su to učinili Henrik. Još jednom pokušavaju izvršiti grešnu operaciju. Princ u tome ne sudjeluje, naizgled ne pružajući otpor. Ovoga puta obred nije uspio, a svečana himna pretvara se u lažnu kakofoniju.

7. Kralj predlaže razmjenu zarobljenika za utvrdu Ceutu. Na znak koji daje kralj, Henrik – kao portugalski poslanik – pristaje na tu pogodbu. Gnjev Feniksane: svoju bi igračku mogla izgubiti zbog političkoga sporazuma.

8. Sam princ protivni se takvoj pogodbi: ne želi da njegov život bude spašen kroz patnju cijelog naroda Ceute. U svojem monologu, u kojem je patnja povezana s blaženstvom, a otpor svoj izraz pronalazi u okolini neshvatljivoj, potpunog pasivnosti, dolazi do ekstaze. Njegova nagost usred čedno odjevenih dvorana istodobno izražava nezastidljivost, ali i apsolutnu čistu ljudskost. Dosegnuvši organičnost žive plazme, gotovo da podliježe prosvjetljenju. Fiziologija patnje rastapa se u iluminaciji, kao na El Greco-vima slikama.

9. Prisutni su ogorčeni takvim, prema njihovu mišljenju, apsurdnim prezirom patnje i smrti. Nakon neuspješnog uvjeravanja princa u neospornost njihove istine, događa se borbeni marš, u kojem princu proriču zlu sudbinu.

10. Započinju represije. Uz pratnju litanije, Feniksana bičuje postojanog princa.

11. Jecaj izmrcvarenoga princa pretvara se u menuet. Započinje dvorski bal, čiji je majstor ceremonije upravo Feniksana. Dvorani plešu, uz pomoć improviziranih promjena kostima preobražavaju se u makabrične stvorove. U neprestanom izmjenjivanju kreacija i maski – koje pripada dvorskom ritualu – njihova ružnoća ostaje nepromjenjiva, ružnoća koja je u kontrastu s profinjenošću menueta. Tijekom bala između plesača se ocartavaju pro-

turječnosti: na primjer, jedan od dvorana koji možda pretendira na kraljevsko prijestolje imitira kralja. U sceni dominira atmosfera netrpeljivosti, skrivena pod plaštem konvencija, koji svako toliko puca pod pritiskom grubih strasti... Pojedini likovi, prekidajući ples, ispovijedaju princu svoju duhovnu bijedu, a on im udjeljuje oprost grijeha.

12. Drugi prinčev monolog označava kraj bala – monolog izražava ekstatičnu predaju Istini, kult života u višem poretku, koji ne ulazi u dijalog s moralnom bijedom i ružnoćom okoline.

13. Dvorani mu prilaze i kušaju ga poput hostije; u trenutku iznenadne poniznosti u njemu vide božanstvo. Očišćeni od prljavštine i grijeha, lagano klize prostorom.

14. Sukob između eventualnog pretendenta na prijestolje i kralja; pretendent zahtijeva da mu se isporuči princ. Započinje borba – svi su fascinirani višim oblikom postojanja koje reprezentira princ Ferdinand. Retirajući ga kao stvar nad kojom se mogu življavati, žele posjedovati mučenika.

15. Čak se i Feniksana uključuje u borbu za princa; njezin protivnik kraljevski adutant. Borba se na trenutak zaustavlja iskazom postojanog, koji nalikuje na Jobovo lamentiranje. Pretendent je ubijen. Potom se adutant oslobađa lanaca i zahtijeva za sebe zarobljenika. Kralj izlaže Feniksanu kao svoju borbenu životinju. Cijela scena borbe za posjedovanje mučenika odigrana je na motivu životinjske grabežljivosti, što ju u kontrastu s predmetom spora – dobroćudnim čovjekom, usmjerenim prema višem poretku.

16. Prinčev monolog označava kraj borbe. U njemu on dolazi do vrhunca patnje i ekstaze, koje su povezane u svojevrsnom ljubavnom činu. Prisutni u tome vide tek za namimljiv spektakl, nagrađuju ga pljeskom. S divljenjem komentiraju njegovu bol i iznurenost, kao da svjedoče nečemu iznimno rijetkom. Princ umire.

17. Prisutni se griju toplinom tijela pokojnika koji polako odlazi u smrt. Propovijedaju njegovu slavu. Njihova agresivnost prelazi u tugu i lirizam, potresen sam sobom. Grabežljive životinje pretvaraju se u ptice koje slatko pjevaju.

Napomena: Ovaj sažetak predstavlja tek najopćenitiju shemu predstave. Pravi sadržaj u predstavi izražava se kroz osjećaje, asocijacije i poetske prečice te kroz slobodno prelijevanje slika koje svoj uzor pronalazi u snu.

(1965.)