

“Ogoljeni” glumac: *Postojani princ* Kazališta Laboratorij

Postojani princ u režiji Jerzja Grotowskog nesumnjivo je bila, uz kasniji *Apocalypsis cum figuris*, najvažnija predstava Kazališta Laboratorij.

Tako je jednoga dana Grotowski donio tekst *Postojanog princa* koji je prethodno sam presložio. Nije ga donio grupi. Zamolio me da se kasno navečer nađemo u jednoj kavani. Ponudio mi je ulogu. Iskreno sam se začudio. Rekao je da će to biti jako, jako teško, da već zamišlja finale predstave, u kojem princ na kraju uistinu ulazi u pravi, živi ogranj.

- Gospodine Ryszard, pristajete li?
- Ali, gospodine, jeste li svjesni da ćemo to odigrati samo jednom?

(Ryszard Cieślak)¹

Od 1. siječnja 1965. godine Kazalište Laboratorij² već je djelovalo u Wrocławu, u prostorijama na adresi Rynek – Ratusz 27.³ Godine 1959. osnovali su ga Jerzy Grotowski i Ludwik Flaszen, kroz samo nekoliko godina postalo je vrlo poznato u zemlji i svijetu. U Opolu, gradiću u kojem se ranije nalazilo sjedište Kazališta Laboratorij 13 Redova, Grotowski je režirao ove predstave:

Orfej prema Cocteau (premijera 8. listopada 1959.), *Kain* prema Byronu (30. siječanj 1960.), *Misterij Buffo* prema Majakovskom (31. srpanj 1960.), *Sakuntala* prema Kalidasi (13. prosinac 1960.), *Dušni dan* prema Mickiewiczu (18. lipanj 1961.), *Kordian* prema Stowackom (13. veljače 1962.), *Akropolis* prema Wyspiańskom (10. listopad 1962.), *Tragična povijest doktora Fausta* prema Marloweu (23. travanj 1963.) i *Studija o Hamletu* temeljena na tekstovima Shakespearea i Wyspiańskog (17. veljače 1964.).⁴

Na novoj predstavi – *Postojanom princu* prema Calderonu-Stowackom – Grotowski počinje raditi još u Opolu. Premijera je pak održana u Wrocławu (zatvorena 20. travnja 1965., službena 25. travnja 1965.). *Postojani princ* u režiji Jerzja Grotowskog nesumnjivo je bila, uz kasniji *Apocalypsis cum figuris* (zatvorena premijera 19. srpanj 1968., službena 11. veljače 1969.), najvažnija predstava Kazališta Laboratorij. Jednako je tako nesumnjivo da ta predstava postoji kao jedan od najvažnijih umjetničkih iskaza u povijesti poljskoga kazališta. Naslovna uloga Ryszarda Cieślaka postala je pak specifičan dokaz da je “cjeloviti čin” kako ga je postulirao Grotowski moguć.

Da bismo približili kontekst nastajanja predstave *Postojani princ*, potrebno je prisjetiti se “metode” Grotowskog, “doktrine” siromašnoga kazališta. Svjetonazor Grotowskog neprestano se razvijao, a sam je Grotowski uvijek iznova tumačio svoja umjetnička dostignuća. U daljnjem tekstu predstavljen je svjetonazor Grotowskog s kraja šezdesetih, iako neki njegovi citirani iskazi potječu i iz kasnijih godina. Pomoću njih dostignuća Kazališta Laboratorij iz razdoblja “kazališta predstava”⁵ konfrontirana su i tumačena kroz njegove kasnije radove.

Polovinom šezdesetih u svom se kazališnom radu Grotowski ovako izjašnjavao:

“Pokušaj iznalaženja odgovora kroz praktičan rad, odgovora na pitanja koja sam sam sebi postavljao gotovo od samog početka: ‘Što je kazalište? U čemu leži njegova specifičnost? U čemu ga ni televizija ni film ne mogu zamijeniti?’, doveo me do kristaliziranja dviju konkretnih stvari: prvo – do siromašnoga kazališta, drugo: do predstave kao čina transgresije.”⁶

“Siromašno kazalište” nastajalo je postupno. Prve predstave Grotowskog u kazalištu Stary Teatr te one koje su nastale u početnoj fazi rada u Opolu u Kazalištu 13 Redova nisu najavljivale okret u smjeru siromašnoga kazališta. Grotowski je upotrebljavao bogata inscenacijska sredstva. U *Kainu*, drugoj predstavi Kazališta 13 Redova, još uvijek smo imali posla sa svojevrsnom – kako je napisao Tadeusz Kudliński⁷ – babilonskom kulom, sa zbrkom jezika. U toj su se predstavi sudarale stotine različitih zamisli: treštala je zaglušujuća glazba, umjesto glumaca “govorio je” zvučnik postavljen na sceni. U jednom trenutku kabaret se miješao s magijom, u drugom smo već svjedočili nečemu što je nalikovalo kozmičkom putovanju. Činilo se kao da Grotowski pokušava govoriti o svemu istodobno. Zofia Jasińska vrlo je izravno pisala:

“To se kazalište ‘održava’ zamislama inscenatora, a ne glumom koja je još uvijek prilično gruba i osrednja.”⁸

S vremenom su u radu Grotowskog upravo rad s glumcem i istraživanje odnosa glumac-gledatelj postajali sve značajniji. Iz predstava Kazališta Laboratorij postupno su nestajali svi suvišni elementi. Na kraju je glumac imao pravo koristiti samo one predmete koji su već postojali u prostoru scene. Iz njih i iz sebe stvarao je djelo. To nije značilo da se scenografija uopće nije upotrebljavala. Na pri-

mjer, kostimi i scenska arhitektura Józefa Szajne u *Akropolisu* imali su vrlo važnu ulogu, ipak svoje su puno značenje dobivali isključivo kroz djelovanje glumaca. Kazalište, prema mišljenju Grotowskog, mora postati cjelovita umjetnost, koja koristi samo vlastite forme, takve forme koje svoju realizaciju ne mogu postići u drugim predstavljajkim umjetnostima. U Kazalištu Laboratorij ono je, dakle, svedeno na najjednostavnije forme. To je bio specifičan negativni put, na kojem je odbacivano sve što se pokazalo kao nepotrebno, sve ono što nije bilo nužno.

Suprotnost takvoga kazališta, “bogatoga kazalište” – za Grotowskog je bilo “umjetnička poza kleptomanije, jer parazitira na napretku i stvaralačkim elementima disciplina koje su mu strane”.⁹ Takvo kazalište koje postaje mješavina različitih umjetničkih disciplina: književnosti, slikarstva, kiparstva, arhitekture, igre svjetala, čak i glume (ali one glume koja je podređena inscenatorskoj zamisli), pokušava konkurirati televiziji i filmu. Ipak, u nemogućnosti da njihove efekte iskoristi do kraja, ostaje tek nadomjestak tih medija.

Polazište za sljedeće predstave Grotowski je, dakle, pronašao u praznoj dvorani. U svakoj predstavi prostor igre oblikovan je na potpuno drugačiji način. U prvoj fazi, još u Opolu, gledatelja se nastojalo uključiti u glumačku igru. Na primjer, u *Kordianu* su gledatelji, jednako kao i glumci, tretirani kao pacijenti psihijatrijske bolnice, prisiljavalo ih se na pjevanje, reagiranje... Ali Grotowski se ubrzo uvjerio da se takvo sudjelovanje brzo pretvara u klišej, da postaje umjetno. Iznudena reakcija publike uvijek je bila neprimodna, često banalna, a reakcije ili geste lažne u odnosu na cjelinu predstave. Gledatelj se mora – do tog je zaključka došao Grotowski – osjećati sigurno. Iz tog je zaključka jasno pisao:

“Glumci mogu (...) igrati među gledateljima ignorirajući ih, gledajući kroz njih, kao da su od stakla; mogu između gledatelja graditi konstrukcije i uključivati ih, ali više ne u radnju, nego u arhitekturu radnje, davati im vizualni smisao ili ih prepustiti pritisku prostora, njegovu zgušnjavanju, ograničavanju (tako je bilo u *Akropolisu* – T. K.). Konačno, cijelolj je dvorani moguće dati značenje nekoga

S vremenom su u radu Grotowskog upravo rad s glumcem i istraživanje odnosa glumac-gledatelj postajali sve značajniji. Iz predstava Kazališta Laboratorij postupno su nestajali svi suvišni elementi.

konkretnog prostora: Faustova "posljednja večera" u samostanskoj blagovaonici, na kojoj Faust za velikim stolovima dočekuje svoje goste, kao na baroknoj gozbi, časti ih epizodama vlastitog života koje se odigravaju na stolovima između gledatelja (to je situacija iz *Tragične povijesti doktora Fausta* – T.,K.).¹⁰

Na principima funkcioniranja predstave u scenskom prostoru Grotowski je radio u suradnji s profesionalnim arhitektom – Jerzjem Gurawskim. Zajedno su tražili moguće, relacije gledatelj-glumac, svojstvene samo određenoj predstavi. Već je sam kazališni prostor trebao oblikovati način gledanja predstave, nametati moguće asocijacije.

Geste i radnje glumaca pod su pretvarale u more, stol u ispovjedaonicu, komad staroga željeza u gotovo živa partnera. Odbačena je i igra svjetala.

Glumci su pak trebali igrati usprkos gledatelju, a ne za njega. Upravo je ta potpuna iskrenost "usprkos", a ne želja za postizanjem efekata "za", možda paradoksal-

no postala razlog zbog kojeg publika Kazališta Laboratorij nikada nije ostajala ravnodušna. Nalazila se u situaciji svjedoka, koji – svjestan vlastite sigurnosti – istodobno svom silinom "sudjeluje" u onome što se pred njim događa. U Kazalištu Laboratorij u potpunosti je odbačena karakterizacija, vizualni trikovi. Glumac je morao imati sposobnost da se pred očima gledatelja preobrazi u konkretan lik. Kostim i elementi scenografije nisu bili dekoracija, postojali su samo u napetosti s glumcem, on im je davao značenje. Geste i radnje glumaca pod su pretvarale u more, stol u ispovjedaonicu, komad staroga željeza u gotovo živa partnera. Odbačena je i igra svjetala. Svjetlo je dolazilo s jednog, nepomičnog mjesta, bilo je jednolično i nepromjenljivo. U potpunosti je odbačena i mehanička glazba. Zvuk je na neki način postao uglazbljen, sve se pretvaralo u glazbeni element predstave: glas glumca, intonacija, čak i dah i topot koraka.

U takvoj "siromašnoj" situaciji cjelokupno se kazališno djelo temeljilo na igri glumca, koji je stajao nekako licem u lice s gledateljem. Umješnost glumca u takvoj je situaciji morala biti velika. Svako pretvaranje, klišeji ili manjkavost urušili bi integritet predstave. Siromašno kazalište moglo se stoga dogoditi samo onda kada su njegovi glumci bili majstori zanata.

Pojam glume za Grotowskog je bio vrlo širok. U trenutku

premijere *Postojanog princa* u svijetu se naveliko govorilo o metodi Grotowskog i Kazališta Laboratorij. Ali, Grotowski je tvrdio da takva vrsta istraživanja nije ništa novo, nego da je ona do tog trenutka postojala uglavnom izvan kazališta. "Radi se o putu života i spoznaje."¹¹ Čini se da ga već tada nisu zanimali samo kazalište i glumac, nego prije svega čovjek i njegov razvoj. Puno godina kasnije Grotowski će reći:

"Umjetnost je poput Jakovljevih ljestvi, po njima mogu silaziti anđeli. Ali ljestve moraju biti dobro napravljene, moraju posjedovati najveću zanatsku kvalitetu. (...) Kazalište nije sveta stvar, ali rad jest svet. Znat je ono što mora biti očuvano; kazalište može nestati."¹²

Opisujući svoj rad s glumcem, Grotowski je od Dioniza Aeropagita preuzeo termin *via negativa*. Takav se rad, dakle, nije temeljio na sumiranju niza vještina, manira, trikova, ponašanja, nego naprotiv – na odbacivanju istih, na eliminiranju svih prepreka.

Kada su Grotowski i Flaszen u Opolu počeli voditi Kazalište 13 Redova, zaposlili su mlade glumce, koji se naizgled ničim nisu isticali, neki od njih bili su gotovo autsajderi. Od samog početka u grupi su bili Zygmont Molik, Rena Mirecka, Antoni Jahołkowski, ubrzo su došli Ryszard Cieślak i Zbigniew Cynkutis. Molik se prisjeća:

"Ubrzo se ispostavilo da nešto treba učiniti, jer se mi nismo snalazili. Imali smo problema s glasom, a s obzirom da je mene to zanimalo, jer sam na tom području imao nešto iskustva, počeo sam se time baviti. Zapravo se iz nužde svatko počeo nečim baviti: Rysiek je vodio, nazovimo to tako, fizički trening, gimnastiku, Rena se bavila skulpturalnošću" (pokreta – T. K.).¹³

Iako je osnovna struktura vježbi za sve glumce bila ista, svatko je od njih imao i svoje odvojene vježbe. Grotowski je polazio od pretpostavke da ne postoje dva ista čovjeka, svatko je morao izgraditi vlastite, organske i prirodene načine korištenja glasa i tijela. Glumci su napuštali vježbe koje su već svladali i započinjali raditi na onome što je moglo donijeti rizik neuspjeha. Kao što sam već napisao, Grotowski se kategorički protivio prevladavajućem uvjerenju da glumac može steći "arsenal sredstava", načina i trikova, tehničkih zahvata, pomoću kojih, prilagođavajući uloženi određeni broj kombinacija, može doseći visok stupanj ekspresije i time zaslužiti pljesak publike. *Via negativa* vraćala je glumca jednostavnosti. Naravno, glumac

Grotowskog morao je imati neusporedivu veću glasovnu i fizičku spremnost nego prosječan čovjek u svakodnevnom životu. Ali rad se temeljio na odbacivanju onoga što je već osviješteno, naučeno.

"Tijelo se u potpunosti mora osloboditi otpora; ono bi, u praktičnom radu, trebalo u određenom smislu prestati postojati. I nije dovoljno da npr. u području disanja ili artikulacije glumac svlada sposobnost služenja (...) rezonatorima, da umije otvoriti grlo, razlikovati dah itd. Mora naučiti kako to sve pokrenuti nesvjesno, gotovo pasivno. (...) Mora naučiti kako, dok radi na uloženi, ne razmišljati o nagomilavanju tehničkih elemenata (...) već o eliminiranju prepreka onda kada one postanu primjetne. To znači da glumačka tehnika nikada nije nešto zatvoreno; na svakom stupnju iznalaženja sebe, na svakom stupnju provokacije kroz eksces, prekoračenja vlastitih skrivenih prepreka, pojavljuju se nova tehnička ograničenja, nekako na višem nivou, i njih treba uvijek iznova pokoravati, počinjući od osnovnih vježbi", tvrdio je Grotowski.¹⁴

Negativan put prije svega se temeljio na tome da glumac nauči kako ustanoviti što mu smeta i pruža otpor te da na tom području iznađe individualni trening koji mu omogućuje ukloniti te teškoće. Govoreći o glasu, Grotowski je čak ustanovio da dolazi dan kada će glumac otkriti da u njemu postoje glasovi svih ljudi, životinja i cijele prirode. Dok to otkriva, glumac prestaje misliti o granicama svojih mogućnosti.¹⁵

U takvom se pristupu radu velika pozornost pridaje i najmanjem detalju. Jer upravo detalji kasnije svjedoče o cjelini. Stanisław Scierski govorio je da u Kazalištu Laboratorij nije bilo mjesta

"za nekakav 'arsenal izražajnih sredstava', bilo kakvog znanja o tome k a o (raditi), nikakve šanse za z n a m (svisoka – kako to riješiti), bilo kakvog recepta. To 'z n a m', kada se i pojavilo, taj je tren dovedeno u pitanje."

Ipak, Scierski ubrzo dodaje da je u Kazalištu Laboratorij "postojao i pozitivni (program), iako nikada jasno formuliran. (...) moglo bi se tu govoriti o težnji prema oslobađanju za svakog glumca – drugačijeg čovjeka i prirodene mu sposobnosti samootvaranja: njegove punine, njegove cjelovitosti."¹⁶

Maksimalizam Grotowskog, naporan glumački rad njegove družine, omogućili su da se odvažno krene još dalje, prema onome što su nakon Svetog Ivana od Križa zvali

"ogoljavanje", prema "cjelovitom činu". Naslovna uloga Ryszarda Cieślaka, uloga *Postojanog princa*, i sljedeća predstava *Apocalypsis cum figuris*, pokazale su kako je najprije pojedinačno, a zatim i grupno moguće težiti prema činu, koji silinom djelovanja prelazi okvire glume. Pokazalo se da precizna partitura kazališne predstave doista može postati vehikul koji vodi do čina transgresije.

Riječima Grotowskog:

"S obzirom na unutarnji proces, organizam glumca mora se osloboditi bilo kakvog otpora i to na taj način da ne postoji nikakva protok vremena između unutarnjeg impulsa i izvanjske reakcije. (...) Tijelo podliježe uništenju, izgarnju, a gledatelj svjedoči isključivo vidljivom protjecanju duhovnih impulsa."¹⁷

To je tehnika "transa" i integracije svih duhovnih i fizičkih moći glumca, koje se iz intimno-instinktivnog sloja probijaju prema "prosvjetljenju".¹⁸

Takvo pozivanje na duhovnost u svijetu kazališta redovito postaje sumnjivo. Ipak, trening u kazalištu Grotowskog nije imao aspolutno meditativni ili molitveni karakter. Naprotiv, u svakodnevnom radu glumca bilo je teško vidjeti duhovne tehnike. Važna je bila pozicija uloge, upravo zanatski rad. Grotowski je smatrao da se duhovni proces, koji ne prati formalna artikulacija, disciplina, strukturiranje uloge – raspada u bezobličnost. Cjelovit čin mogao se doseći isključivo na temelju precizne partiture.

Taj bismo čin mogli svesti na pojam krajnje iskrenosti, konačnog razotkrivanja i ogoljavanja onog najosobnijeg, cijelim svojim bićem, kao u činu potpune predaje. Zbog konstrukcije i pripreme taj je čin uređen, poduzima ga se s potpunom svjesnošću, s potpunim osjećajem vlastite odgovornosti.¹⁹

Pojednostavljeno rečeno, upravo je na ovaj način moguće opisati kako glumac unutar predstave stvara svoju individualnu partituru. Glumac je nadahnut vlastitim životom, koristi njegove tragove koji su na neki način upisani u njegovo tijelo, gradeći, a zatim mnogo puta ponavljajući cijele

Glumac je nadahnut vlastitim životom, koristi njegove tragove koji su na neki način upisani u njegovo tijelo, gradeći, a zatim mnogo puta ponavljajući cijelu sekvencu. Nakon toga, iz strukture uloge već upisane u vlastito tijelo glumac eliminira (uvijek pod budnim okom Grotowskog) sve ono što je suvišno.

lu sekvencu. Nakon toga, iz strukture uloge već upisane u vlastito tijelo glumac eliminira (uvijek pod budnim okom Grotowskog) sve ono što je suvišno. Ipak, taj niz događaja, upisanih u glumačko tijelo i neobično precizno povezanih s partiturama uloga drugih glumaca, tek je početna točka. Nakon te faze rada potrebno je doseći razinu na kojoj se, jednom kad je predstava odigrana pred publikom, iz večeri u večer, svaki put ponavlja taj čin isповijedi "ovdje i sada".

Ako glumac uspije izvršiti takav čin i to u sudaru s tekstom, koji za nas gledatelje zadržava svoju životnost – u nama nastaje reakcija koja sadržava specifično jedinstvo onog individualnog i kolektivnog.²⁰

Integriranje individualnog i kolektivnog, ostvarivanje cjelovitog čina u kojem nema pretvaranja, u kojem je glumac "ogoljen", situacija u kojoj stvaralaštvo nadilazi svakod-

Partitura scenske radnje bila je toliko združena s uspomena dobivenim iz sjećanja tijela, da je gotovo uvijek na istim mjestima monologa Princ počeo drhtati.

nevnost i postaje čin transgresije – sve te osobine pokazuju puno dodirnih točaka s ritualom. Peter Brook vrlo je izravno napisao:

"Glumci Grotowskog nude svoju predstavu kao obred onima koji žele pomagati:

glumac priziva, razgolićuje ono što leži u svakom čovjeku a što svakodnevice prikriva. To je posvećeni teatar jer ima posvećeni cilj."²¹

Naravno, pitanje možemo li i koliko blizu rituala smjestiti posljednje predstave Grotowskog, puno je složenije. Brook je na neki način to pitanje pojednostavio, ukazujući na to u kojem smjeru idu predstave Laboratorija. Ako pojam cjelovitog čina shvatimo doslovno i neposredno, taj glumački čin doista posjeduje neke karakteristike rituala, jer u okviru strukture predstave glumac ne igra, nego ostaje "cijelim sobom", predaje se "ogoljavanju". U tradicijskim zajednicama rituali su također morali posjedovati određenu formu, tijekom njihova održavanja slučajnost i nered nisu bili dopušteni; svaku je pjesmu trebalo dobro otpjevati, svaka je gesta morala biti učinkovita, jer je od toga ovisila dobrobit i pojedinca i cijele zajednice. Sve se moralo pozivati na ono što je bilo *in illo tempore*. Dakle, do neke je mjere uistinu moguće riskirati i tvrditi da precizna struktura predstave upisana u tijelo glumca (glumaca) postaje ritualna forma. Tim više što je Grotowski često

govorio o duhovnim konotacijama na taj način stvorene partiture. Ipak jednako je toliko često govorio u prilog tvrdnji da ni *Postojani princ* ni *Apocalypsis cum figuris* nisu bili rituali. Prvi i temeljni argument – to su ipak samo predstave, dakle umjetnička djela, i na taj ih je način publika doživljavala. Čak i više, s tim su ciljem i radene. One nisu bile neosviještena kulturna tvorevina koju producira povijesna i duhovna potreba društva, nego ciljano oblikovan plod rada male skupine ljudi. Njihovo vremensko i društveno djelovanje bilo je prilično ograničeno. Mircea Eliade u *Kovačima i alkemičarima* kategorično je odijelio kazalište od obreda (dakle i od rituala):

"Sadržaj obreda pripadao je ekonimci *sacruma*, oslobođao je religijsko iskustvo, označavao je početak 'izbavljenja' društvene zajednice kao cjeline. Laička drama, od trenutka otkada je definirala svoj duhovni svijet i hijerarhijske vrijednosti inicirala je iskustva potpuno različite prirode ('estetske' osjećaje), krećući se u smjeru formalnog savršenstva. (...) Čak i ako je kazalište kroz stoljeća bilo okruženo atmosferom *sacruma*, kontinuitet između ta dva nivoa je prekinut. Jer između onoga koji religijski sudjeluje u svetjotajni liturgije i esteteta kojeg oduševljavala predstavljачko lijepo i pripadajuća mu glazba postoji nepremostiva udaljenost."²²

Ipak, postoji još jedan aspekt kazališnog rada Laboratorija, koji nas upućuje prema obnavljanju svojstveno shvaćenog rituala. Takav je ritual moguće doseći kroz "tragizam". O tome piše Ludwik Flaszen, literarni voditelj Kazališta Laboratorij, najbliži suradnik Grotowskog.

"Avangarda pedestih dokazala je da je tradicionalni tragizam u kazalištu nemoguć. Jer tragizam može postojati jedino onda kada nas vrijednosti mogu uvjeriti u svojoj transcendentnosti, kada se pojavljuju kao vrsta supstancije. Nakon smrti bogova, na mjesto tragizma stupa groteska – bolna grimasa luduje pred licem pustog neba. U tom smislu pretpostavke avangarde neoborive: tradicionalna tragičnost danas se zaustavlja na jalovoj, uzvišenoj retorici ili pak trivijalnoj plačljivosti melodrame. Pitanje je kako u kazalištu dosegnuti tragično, koje neće biti tek mrtva, nakićena poza, koje će se osloboditi komične grimase. Kako postići taj pradavni, u današnjem emocionalnom pamćenju izgubljen osjećaj istodobne milosti i strave? Radni odgovor glasi: kroz obeščašćenje vrijednosti – krajnjih, elementarnih vrijednosti, kojima – u krajnjoj instan-

ciji – pripada i integritet ljudskog organizma. Kada više nema ničeg tijelo se pretvara u azil ljudskog dostojanstva, živi organizam pretvara se u materijalno jamstvo pojedinačnog identiteta, njegove različitosti u odnosu na ostatak svijeta. Kada glumac izlaže svoju intimnost, kada bez susuzetanja otkriva svoja unutarnja iskustva, opredmećena u materijalne reakcije organizma, kada njegova duša postaje istovjetna njegovoj fiziologiji, kada postaje javno nag i nezaštićen, nudeći svoju nemoć okrutnosti partnera i gledatelja – tada kroz paradoksalan preokret ostvaruje patos. I obeščašćene se vrijednosti obnavljaju – kroz slom gledatelja – na višem nivou. Nezaštićena bijeda ljudske situacije, koja u svojoj iskrenosti prekoračuje sve granice tzv. dobrog ukusa i dobrog odgoja, kulminira u ekscesu, otvarajući prostor katarzi – koja se pojavljuje, usudio bih se tvrditi, u svom arhaičnom obliku. Primjer tako shvaćene arhaičnosti jest *Postojani princ* Grotowskog."²³

Tako se, dakle, preokretanjem vrijednosti kazalište ponovno usmjerava prema arhaičnim izvorima. Profanacijom mitova i rituala, njihovim obeščašćenjem i svetogrdem obnavljaju se njihovi životni sadržaji. Kroz iskustvo strave ponovno se ostvaruje sudjelovanje publike i glumca.

Bit rituala sadržana je u njegovoj bezvremenosti – to što se u njemu događa, obnavlja se svaki put u svojoj živoj, očiglednoj prisutnosti. Ritual ne predstavlja povijest koja je jednom ostvarena, nego koja se uvijek ostvaruje, događa se *hic et nunc*. Zaključci za kazalište? Vrijeme kazališnog događanja izjednačava se s vremenom predstave. Predstava nije iluzionistička kopija stvarnosti, njezina imitacija – nije ni skup konvencija, koje doživljavamo kao vrstu svjesne, dogovorene igre, zabave u osobitoj kazališnoj stvarnosti. Predstava je sama po sebi stvarnost, opipljiv, konkretan događaj. Ona ne postoji izvan svoje materije, izvan svoje fakture. Glumac ne glumi, ne imitira, ne pretvara se. On jest sobom – poduzima čin javne isповijedi, njegov je unutarnji proces zbiljski, a ne tek proizvod umjeshnosti majstora. Jer u takvom se kazalištu ne radi o doslovnosti događaja – nitko tu uistinu ne krvari niti umire – nego o doslovnosti ljudskih činova, čije je aktiviranje glavni cilj metode Grotowskog.²⁴

Ludwik Flaszen u tom je tekstu tek prividno poistovjetio kazalište i ritual. Ukazao je na dodirne točke tih dviju kvaliteta, ipak terminološki i dalje koristi različite nazive: kazalište, ritual. Mislim da to nije tek višak opreza. Danas, s tridesetogodišnjim odmakom, moguće je uvidjeti koliko

je pojam rituala istodobno popularan i obezvrjeđen. U desakraliziranim demokratskim društvima može se još jedino govoriti o elementima rituala ili pak o ritualnim ponašanjima, ali ne o ritualu kao takvom (dakle kao o onom koji posjeduje društvenu sankciju, preciznu strukturu, ali i transcendentni aspekt). Možda je upravo takav slijed misli krajem šezdesetih Grotowskog doveo do napuštanja ideje o poistovjećivanju predstave i rituala.

Rad na *Postojanom princu* započeo je 1963. godine, još u Opolu. Grotowski je posebno radio s Ryszardom Cieślakom koji je trebao igrati naslovnu ulogu, a posebno s ostatkom družine.²⁵ Zajedničkom radu Grotowskog i Cieślaka

nitko iz družine, a ni izvan nje, nije prisustvovao. On se odvijao u auri potpune sigurnosti i međusobnog povjerenja. Godinama kasnije Cieślak i Grotowski drugačije se prisjećaju tog rada. Grotowski govori:

"Prvi korak u tom radu bila je činjenica da je Ryszard u potpunosti svladao tekst. Naučio ga je napamet, uronio je u njega do te mjere da je mogao početi govoriti od sredine rečenice bilo kojeg ulomka, bez nesigurnosti, bez traženja riječi, pri tome u potpunosti poštujući sintaksu."²⁶

Cieślakovo sjećanje na tu fazu rada nešto je drugačije: "Grotowski mi nikada nije rekao da tekst naučim napamet, nego da ga neprestano čitam. Fragmente koje sam zapamtio mogao sam koristiti, polako ih uključivati u akciju. 'Zatim sve više čitati, sve više uključivati.' Ono što sam pamtió bilo je doista stvarno, istinito, istinito stvarno za mene."²⁷

Bez obzira kako je izgledao, taj je zajednički rad Grotowskog i Cieślaka na monolozima *Postojanog princa* postao možda najneobičnija pustolovina u povijesti kazališta. U stvaranju individualne partiture uloge, Cieślakova polazna točka bio je istinit događaj iz njegova života.

"Posljednji monolog", piše, "jest samrtnički prinčev monolog. Tražio sam način (kako govoriti) o smrti koja će nastupiti, tražio sam to kroz prvu pravu ljubav svog života, kada

Cieślakova nadahnutu gluma, u potpunosti drugačija od one ostalih glumaca, lik Princa učinila je upravo svetim. *Postojani princ* ušao je u povijest i mit uglavnom zbog glumačke igre, iznimne Cieślakove uloge

još postoji strah čak i pred dodirima i onda je to... kao da letiš do neba!

Dvije se stvari sudaraju – *eros i thanatos* – i taj sudar omogućuje pravu eksploziju. To je psihološki malo komplicirano, prema van je moglo izgledati kao vrsta transa.²⁸

Krajem šezdesetih i tijekom cijelih sedamdesetih Kazalište Laboratorij bilo je uistinu jedno od najvažnijih kazališta na svijetu.

Partitura scenske radnje bila je toliko združena s uspomena dobivenim iz sjećanja tijela, da je gotovo uvijek na istim mjestima monologa Princ počeo drhtati. To je drhtanje kretalo iz područja solarnog pleksusa. Kao što kaže Grotowski, to je bio element na kojem se nije radilo, on se pojavljivao organski, tijekom svake predstave. Energetska središta jednostavno su se u određenom trenutku uvijek pokretala.²⁹ Djelovanje je bilo toliko duboko ukorijenjeno u tijelo, da je organizam na njega, na svakoj predstavi, reagirao na identičan način. Cieślak je, pretpostavljam, djelovao u sadašnjem trenutku, kao da je svake večeri tu ulogu igrao prvi put.

Govoreći o radu na prinčevim monolozima, i Cieślak i Grotowski otkrivaju tek dio istine. Ta je gotovo dvogodišnja faza rada po nekoliko ili čak desetak sati na dan bila – kako obojica govore – iznimno komplicirana, imala je više aspekata i gotovo ju je nemoguće konceptualizirati i opisati riječima. Cieślakova uloga zahtijevala je vrlo, vrlo preciznu strukturu. Kako se sam prisjeća, nakon mjeseci rada "nesvjesnost se polako počela pretvarati u svjesnost".³⁰

Kada je napokon došlo do sudaranja Cieślakova rada s dostignućima ostalih glumaca, družina je bila prilično iznenađena. Maja Komorowska ovako se prisjeća tog prvog susreta:

"To što sam tada vidjela bilo je potresno. Imala sam osjećaj da svjedočim nečemu iznimnom. Sjećam se da sam pomislila, dobro, to je moguće napraviti jednom, dobro! Ali kako to ponavljati? Svaki dan, svake večeri. (...) Ryszardu se jednostavno vjerovalo. To je bila detaljna, precizna kompozicija, ali u njoj nisu postojali ni najmanji znakovi artifičnosti. (...) U njemu se metoda Grotowskog do kraja materijalizirala, dokazala se. U svakom slučaju, taj prasak, erupcija emocija, istine – to više nije bilo samo kazalište."³¹

Odvajanje rada s Cieślakom i ostatkom družine pokazalo se neobično plodnim i odrazilo se na cjelokupni scenski izraz *Postojanog princa*. Cieślakova nadahnuta gluma, u potpunosti drugačija od one ostalih glumaca, lik Princa učinila je upravo svetim. On je bio poput mučenika okruženog igrama i konvencijama, poput čovjeka u potpunosti slobodnog usred gomile. To ne znači da je umijeće ostalih glumaca bilo manjakovo ili neprecizno. Baš naprotiv. Ipak, činilo se kao da se na sceni događa sudar dvaju svjetova – svijeta žrtvovanja i svijeta igre.

Cieślakova uloga zadivila je mnoge. Na primjer, Józef Kellera napisao je:

"U mojoj praksi kazališnog kritičara nikada do sad nisam imao potrebu napisati nešto što je, iako zvuči poput jeftine i smiješne banalnosti, u ovom slučaju jednostavno istinito: imam, dakle, potrebu napisati da je ta kreacija... nadahnut. (...) U tom liku, u toj glumačkoj kreaciji postoji svojevrsna psihička osvjetljenost. Teško je to drugačije definirati. Sve ono tehničko u kulminacijskim trenucima te uloge postaje osvjetljeno iznutra, lagano, zapravo bestežinsko, još trenutak i glumac će početi levitirati. On je u stanju milosti. I oko njega se cijelo to "okrutno kazalište", bogohulno i ekscesno pretvara u kazalište u stanju milosti..."³²

Uloga postojanog princa po cijelom je svijetu izazivala vrlo slične reakcije. Nakon američke turneje 1969. godine vodeći njujorški kritičari proglasili su Cieślaka najvažnijim glumcem off-Broadwaya u dvije kategorije: najvažniji aktualni autor u području glume i glumac koji najviše obećava. Cieślak je bio prvi dobitnik te nagrade koji nije igrao na engleskom jeziku i istodobno prvi glumac koji je nagradu dobio u dvije kategorije. Ta je nagrada samo primjer. Na svim su se kontinentima pojavile stotine članaka o metodi Grotowskog. Laboratorij je dobio pozive na najprestižnije svjetske festivale. Krajem šezdesetih i tijekom cijelih sedamdesetih Kazalište Laboratorij bilo je uistinu jedno od najvažnijih kazališta na svijetu. *Towards a poor theatre*³³ Grotowskog, knjiga koja je izdana 1968., postala je kazališna biblija gotovo svih kazališnih istraživanja na svijetu. Svaku je turneju Laboratorija okruživala aura velikog događaja. U predgovoru knjige *Towards a poor theatre* Peter Brook je napisao:

"Grotowski je poseban? Zašto?

Zato jer, koliko znam, od vremena Stanislavskog nitko na svijetu nije istraživao prirodu glume, njezino značenje, njezine duhovne-fizičke-emocionalne procese tako duboko i potpuno kao Grotowski.

Svoje kazalište on naziva laboratorij. I to je istina. Ono je istraživački centar."³⁴

U tekstu *Kazalište i ritual* Grotowski dolazi do paradoksalnog zaključka:

"Možda smo upravo u trenutku odbacivanja ideje ritualnoga kazališta dosegli to kazalište. (...) To je fenomen potpunog djelovanja. (...) On, glumac, više nije podijeljen, u ovom trenutku njegovo postojanje više nije polovično. Ponavlja partituru, ali se istodobno razotkriva sve do granica nevjerovatnosti, do same klince svoje biti, koju nazivam 'arrière-être'. Ono nemoguće postaje moguće. Gledatelj gleda, ali ne analizira, samo zna da prisustvuje fenomenu, koji posjeduje nešto autentično. (...) Odbacili smo ideju ritualnog kazališta kako bismo – kako se pokazalo – obnovili ritual, kazališni ritual, ne religijski, već ljudski – kroz čin, ne kroz vjeru."³⁵

U prvim predstavama Laboratorija, u kojima se – kako je to potvrdio Grotowski – ritual pokušavalo konceptualno uključiti u predstavu, pokazalo se da takva intelektualna i umjetnička "proizvodnja" rituala mora završiti porazom. Kazalište kao umjetničko djelo, kao predstava, nije bilo u stanju prenijeti višestruku konstrukciju rituala ili, drugačije rečeno – to nije bio cilj kazališta. Ipak, kao što se pokazalo u individualnom, a kasnije i u grupnom radu s glumcima, elementi rituala počeli su se pokazivati.

Mnogo godina kasnije Grotowski je odbacio kazalište. Radeći od 1986. godine u Pontederi koncentrirao se na Umjetnost kao *vehikul* ili – kako se te ponekad definira – na Ritualne Komade. Grotowski je uvijek naglašavao da je preciznost iznimno važna u svakom djelovanju. Govorio je o tome dok je radio predstave, govori o tome danas, kada radi *Akcije* – djela koja nisu namijenjena publici, nego onima koji ih stvaraju. Grotowski ovako definira *Akciju*: "Profesionalna disciplina, koja je u potpunosti usporediva ili pak iz više razloga identična s disciplinom rada u predstavljivim umjetnostima, postaje vrstom 'joge' u konvencionalnom smislu te riječi – svojevrsna tehnika čovjeka koji djeluje. Ta tehnika teži promjeni energetskog nivoa, prelasku s onoga grubog, sirovog, ali istodobno osnaženog svojim biološkim silama, na kojem se inače nala-

zimo, na druge nivoe, puno suptilnije i rekao bih osvjetljene. I silazak s takvih nivoa na onaj svakodnevnosti, na nivo biološke tjelesnosti – zadržavajući tu osvjetljenost – to je umjetnost kao vehikul."³⁶

Onaj koji djeluje u takvoj situaciji više nije glumac, nego kako ga naziva Grotowski – Performer.³⁷ Izgleda da su ti temeljni elementi rituala – to dostizanje "osvjetljenosti" i povratak – u *Akciji* doista autentični: takav je čin moguće ponoviti, čovjek koji djeluje transcendirano izvan svakodnevnosti, cjelina pak nije meditacija, nego strukturirano djelovanje. Nedostaju samo društvene i religijske sankcije.

Vratimo se ipak ulozi Ryszarda Cieślaka. Mislim da je njegov rad odredio mnoge smjernice kasnijih istraživanja Grotowskog. Iz današnje, vremenski udaljene perspektive, Cieślaka je moguće nazvati predperformerom. Jer kao i u *Akciji*, njegov je čin u *Postojanom princu* bilo moguće ponoviti, on je bio strukturiran, iznimno precizan te je – prema njegovim riječima – nadilazio svakodnevnost. Razlika se nalazi u činjenici da su njegovu ulogu gledatelji iščitavali kroz kontekst inscenacije, fabule, slijeda priče. Tako je pak redoslijed onoga što je stvarao Cieślak bio u potpunosti drugačiji od onoga što su vidjeli gledatelji. Njegovom su činu pripisivane konotacije, u potpunosti različite od onih stvarnih. Obnavljanje rituala (ili njegovih elemenata), o kakvom je govorio Grotowski, u toj je predstavi na neki način bilo krivotvoreno. Umjesto rituala koji se događa ovdje i sada, kroz konstruiranu fabulu dobili smo predstavu, svake večeri nanovo stvaranu, ovdje i sada.

Postojani princ ušao je u povijest i mit uglavnom zbog glumačke igre, iznimne Cieślakove uloge. Ušao je u povijest i mit i kao predstava koja je potvrdila mogućnost postojanja "cjelovitog čina" i, naravno, kao vrhunsko i autonomno kazališno djelo. Ne dovodeći u pitanje ovu autonomnost, vrijedi promotriti i odnos predstave prema tekstu Calderona-Słowackog, dakle promotriti radnju (fabulu) kakvu je stvorio Grotowski. Sva su moja zapažanja u neku ruku rekonstrukcija. S obzirom na moju dob, *Postojanog princa* nikada nisam gledao uživo. Naime, posljednje

izvedbe *Postojanog princa* odigrane su u Zapadnom Berlinu u prosincu 1970. godine. Ipak, u Centru za istraživanje stvaralaštva Jerzyja Grotowskog i Kazališno-kulturnih traganja u Wrocławu nalazi se prilično bogata dokumentacija predstave.

Grotowski je uvijek naglašavao da je preciznost iznimno važna u svakom djelovanju. Govorio je o tome dok je radio predstave, govori o tome danas, kada radi *Akcije* – djela koja nisu namijenjena publici, nego onima koji ih stvaraju.

Temeljni materijal čini film koji je prezentirao L'Instituto del Teatro e Della spettacolo del Universita di Roma. Iako tehnički vrlo loš,³⁸ taj je film već sam po sebi dokaz preciznosti rada Kazališta Laboratorij. Naime, oko 1965. godine snimljen je samo zvuk predstave *Postojani princ*. Otprilike dvije godine kasnije, netko je piratski, bez suglasnosti Grotowskog, snimio sliku. Talijani su montažno spojili sliku i zvuk i tada se pokazalo da su nevjerojatno precizno usklađeni te da jedno drugome, bez obzira na dvogodišnje razdoblje koje ih dijeli, potpuno odgovaraju.

Godinama kasnije taj je film počeo živjeti samostalan život. Cijele generacije mladih teatrologa i ljubitelja kazališta više nisu bile u mogućnosti pogledati predstavu. Ali, zahvaljujući filmu, ona je i dalje živjela gotovo mitski. Taj je film – kako se to danas govori – postao kultan. Tadeusz Burzyński o njemu je napisao:

“Snimka te predstave je loša. Uostalom, ona nikada nije bila predviđena za šire prikazivanje. Možda upravo zato, nekako paradoksalno, pozornost toliko ne usmjerava na nevjerojatnu, nadahnutu Cieślakovu glumu, na neobičan ritam govora i gesti ostalih izvođača, nego na ono što se ukazuje gotovo kao bit, bljesak istine o čovjeku i o urođenoj mu unutarnjoj slobodi, koju je zapravo nemoguće ubiti, nemoguće ugušiti ako sam čovjek na to ne pristane. Na to me je zapravo nakon projekcije – doduše nešto drugačijim riječima – upozorio vrlo mlad, dijete gotovo. (...) U tom sam trenutku posumnjao u ispravnost primjedbe da se takve filmove treba prikazivati samo u iznimnim situacijama i isključivo onim ljudima koji su posebno (...) zainteresirani.”³⁹

Postoje još dvije nepotpune snimke fragmenata *Postojanog princa* zabilježene na filmskoj vrpici. Prva je montirana u Centru, i to na taj način da su međusobno spojeni dijelovi predstave korišteni u dokumentarnom

filmu rađenom za potrebe televizije.⁴⁰ Kada su iz te emisije izbačeni intervjui i izjave različitih osoba, uključujući i Grotowskog, te snimljeni dijelovi predstave povezani u odgovarajućem slijedu, uspjelo se “dobiti” nekoliko minuta predstave (do prvog monologa Don Ferdinanda – Ryszarda Cieślaka). Kvaliteta slika nešto je bolja nego ona u talijanskom filmu, ali zvuk je jednako loš i riječi je gotovo nemoguće razumijeti. Drugi film⁴¹ sačuvao je završni, najznamenitiji Cieślakov monolog. Snimka je načinjena u Oslu za potrebe tamošnje televizije. Ali snimatelj je loše pripremio vrpcu i ona se istrošila pred sam kraj monologa. Grotowski zbog toga nije dopustio prikazivanje na televiziji. Ipak, taj je kratki dokument nadasve zanimljiv. To je jedina snimka koja je donekle dobro snimila zvuk *Postojanog princa*.

Raspisao sam se tako opširno o filmskoj dokumentaciji, jer ona vrlo jasno pokazuje kako je film u stanju stvoriti lažnu sliku. Do tog trenutku, moju je predodžbu o *Postojanom princu* oblikovala ona “kultna” snimka cijele predstave. Svi su moji zaključci o toj predstavi nastali na temelju tog filma. Tamo je snimljena melodija jezika, nevjerojatna glumačka ekspresija, komadići događanja u centralnom, osvjetljenom prostoru igre (ostatak je nestajao u mraku). Ali onda je, taj kratki fragment izrazito razgovjetnoga posljednjeg monologa snimljenog u Oslu, u potpunosti promijenio moj način gledanja predstave. Odjednom sam uvidio da su riječ i njezino značenje u kazalištu Grotowskog bili jako važni. Usprikoš mišljenju mnogih kritičara tog vremena, film je rehabilitirao taj aspekt predstave. Na primjer, Jan Kreczmar tada je pisao:

“Tekst pjesnika naoko se gubi u ritmičkim brzim promjenama rječitih nizova, u krikovima i šaptu nestaje njegov razumski, logični sadržaj (ali ne i onaj emocionalni). Na njegovo mjesto stupa kompozicija zvuka i pokreta, stvorena sa začuđujućim poznavanjem osjetljivosti ljudskog oka i uha. I upravo tim sredstvima, dakle čisto kazališnim sredstvima, glumačkim – a ne književnim – Grotowski i njegovi glumci prenose ideju i misao Calderona-Słowackog, možda jednako vjerno kako bi ih prenijela i inscenacija koja u potpunosti poštuje tekst.”⁴²

Danas, trideset godina nakon što je Kreczmar napisao te riječi, način na koji percipiramo pjesnički tekst jako se promijenio. Čini se da danas slušamo drugačije. Možda upravo zato prinčev posljednji monolog nisam doživio isključivo kao “kompoziciju zvuka i pokreta”, nego i kao

iznimnu (upravo rapsodičnu) prezentaciju snage stiha Słowackog.

Upravo me spomenuti fragment filma s izražajno snimljenim tekstom prisilio na detaljnije istraživanje načina na koji se u predstavi Grotowskog tretira transkripcija Calderonove drame koju je napravio Słowacki.⁴³ I tu sam naišao na novo iznenađenje. Naravno, više od jedne trećine teksta drame je izbačeno, ali to je učinjeno vrlo dosljedno. Grotowski je gotovo u potpunosti odustao od motiva sukoba Maura s kršćanima. Ipak, motiv prinčeva mučeništva ostao je netaknut. Redosljed korištenih dijelova teksta vrlo se rijetko mijenjao, nekim je likovima dodijeljen tekst koji im u originalu ne pripada, unutarnja integracija replika konkretnih likova neznatno je narušena. S obzirom na današnje adaptacije klasika, čini se da je tekst Calderona-Słowackog Grotowski tretirao “pošteno i pravedno”.

Iz Dana I ispala je cijela pripovijest Muleja o njegovom morskome pohodu (stihovi 174 – 410), cijela Promjena I – iskrčavanje na obali (stihovi 477 – 585) i gotovo cijela Promjena II (586 – 611, 640 – 891 i 928 – 939). Ostali stihovi iz Promjene II umontirani su u tekst: 612 – 639 nakon stiha 82 (“Izabrao sam si rasnog konja...” – govori Kralj netom prije kulminacijskog trenutka predstave – obreda kastracije), s druge strane stihovi 892 – 927 (sa sitnim kraćenjima unutar njih samih) ušli su u predstavu nakon stiha 174. U Danu II kraćenja su znatno manja. Kao što sam već spomenuo, ona se uglavnom odnose na situaciju sukoba između Maura i kršćana. Osim toga iz Promjene I nestala je scena razgovora zarobljenika (635 – 640, 651 – 665, 675 – 759) te iz Promjene II scena u kojoj Kralj promatra razgovor Muleja i Don Ferdinanda (920 – 964 i dalje 982 – 1006). U Danu III važnija su kraćenja učinjena na monologu Dona Ferdinanda: Promjena I (433 – 533, 589 – 613 i 627 – 633). Ispala je cijela Promjena II, dakle iskrčavanje na morskoj obali, cijela Promjena III i gotovo cijela Promjena IV, što se ne odnosi na nekoliko posljednjih stihova koje na kraju izgovara zbor.

Grotowski je, dakle, iskoristio (ne uzimajući u obzir kratka ubacivanja i zamjenjivanja tekstova) ove fragmente *Postojanog princa* Calderona-Słowackog: iz Dana I zadržan je tekst koji prethodi Promjeni I; Dan II ima razmjerno malo kraćenja; Dan III završava smrću Postojanog princa, dakle Promjenom I.

Neke je rečenice iz drame Calderona-Słowackog Grotowski dodijelio drugim likovima. Na primjer: na početku predstave tekst Zarobljenika izgovara Don Henrik (to naravno u predstavi ima veliko opravdanje, jer je upravo Henrik prvi podvrgnut torturi), potom monolog Muleja iz Dana III podijeljen je između Don Ferdinanda i Muleja.

Iako je polazni materijal predstave bio *Postojani princ* Calderona-Słowackog, radnja predstave tekla je drugačije nego ona u drami. Gledateljima koji su došli na predstavu podijeljeni su programi-letci, na kojima je bio otisnut svojevrsni scenoslijed, slijed događaja. Ipak, Grotowski je upozoravao da se na letku nalazi tek jedan od mogućih načina doživljavanja predstave. *Postojanog princa* Kazališta Laboratorij moguće je iščitati drugačije, kroz niz poetskih asocijacija. Grotowski se koncentrirao na motiv individualnog junaka. Njegova je predstava, kako je pisao Flaszén:

“svojevrsna studija fenomena ‘postojanosti’. Nju ne zanimaju manifestacije moći, osjeća časti i hrabrosti. Radnjama onih koji princa okružuju, gledajući – u kazališnoj interpretaciji – na njega kao na divljev, stranog stvoru, stvara 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.”⁴⁴

Predstava je doživjela nekoliko verzija, ipak one su u vrlo malo razlikovale, promjene su se ticale jedino glumačke podjele nekih uloga. Autor scenarija i redatelj bio je, naravno, Jerzy Grotowski, arhitekturu prostora uredio je Jerzy Gurawski, kostime je izradio Waldemar Krygier. Glumci: Postojani princ – Ryszard Cieślak, Feniksana – Rena Mirecka, Kralj – Antoni Jahołkowski, Tarudant – Maja Komorowska, Mulej – Mieczysław Janowski, Henrik – Gaston Kulig. U drugoj verziji (od 14. studenog 1965.) Gastona Kuliga zamijenio je Stanisław Scierski, a u trećoj varijanti (od 19. ožujka 1968.) Komorowsku je zamijenio Zygmunt Molik,⁴⁵ a Janowskog pak Zbigniew Cynkultis.

Predstava *Postojani princ* trajala je pedesetak minuta (Serge Ouaknine⁴⁶ kaže da je trajala 51 minutu, filmska snimka traje pak oko četrdeset osam minuta).

Ahitektura prostora u velikoj je mjeri nametala gledatelji-ma način gledanja predstave. Glumci su igrali u prostoru pravokutnog oblika, koji je bio okružen visokom palisadom. U središtu, na tri četvrtine duljine, nalazilo se povišenje, visoko otprilike trideset do četrdeset centimetara, vrsta podesta – svojevrsni žrtveni ili operacijski stol. Gledatelji su bili smješteni visoko iznad prostora igre, možda čak više od pola metra iznad glava glumaca. Gledali su prema dolje iza palisade, preko drvenog zida, izvirujući samo glavama. Nametnuta im je uloga promatrača ili čak voajera. Gledajući odozgora, sve su vidjeli u svojevrsnom

Taj je monolog jedna od najfascinantnijih scena u povijesti svjetskoga kazališta. Patnja se u njoj povezuje s ekstazom, smijeh sa žrtvovanjem.

perspektivnom kraćenju. Sjedili su na malenim klupama sa svih strana palisade, samo u jednom redu. Predstavu je moglo gledati oko trideset petero ljudi. U pisanim materijalima predstave Ludwik Flaszten ovako je opisao prostor igre:

“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 storirskom stilu ili kao na hladni, kirurški zahvat, u stilu Rembrandt-ove *Anatomije doktora Tulpa*.”⁴⁷

Postojani princ bio je odjeven u bijelu košulju – naivni simbol nevinosti. Kasnije je na sebi imao tek bijelu tkaninu oko bedara (slično je na početku predstave bio odjeven Don Henrik, iako su mu ubrzo ostali dodijelili dvorsko ruho). Kralj i njegov dvorani nosili su jahače hlače, čizme i toge. Kralj je na glavi imao krunu. Na sceni je još bio i crveni komad platna koji je neprestano mijenjao svoje značenje. Na primjer tog crvenog platna Zbigniew Osiński pokazao je na koji je način funkcionirao rekvizit u predstavama Grotowskog, kako je glumac komadiću materijala mogao davati različita značenja:

“Obično crveno platno u *Postojanom princu* postaje krunidbeni plašt koji okrieva princa Fernanda, kolijevka, marama koju kralj (Antoni Jahókowski) stavlja na Feniksianinu (Rena Mirecka) glavu tik prije scene bičevanja princa, platno ‘za bika’ u sceni lova (u toj ga funkciju koristi Feniksana), marama položena na ruku na koju svoju glava

naslanja princ – žalosni Krist, sredstvo torture (Feniksana bičuje princa), konopac kojim je privezana glava nepoznate žene kose prebačene preko lica (Maja Komorowska), mrtvački pokrov, platno u grobu – prinčevu lijesu.”⁴⁸

Predstava počinje dovođenjem prvog zatvorenika Don Henrika koji se zaustavlja na podestu, u sredini scene. Oko njega kruže ljudi odjeveni u crne toge i visoke cipele. Na čelu te dvorske zajednice stoje Kralj i Feniksana. Nad Don Henrikom se vrše neki neobični zahvati. Kasnije se uspostavlja da dvor Henrika želi učiniti sličnim sebi, učiniti ga svojim. Tome treba pripomoći svojevrsan obred inicijacije. Don Henrik leži na podestu, na sebi više nema košulju. Prilaze mu dvorani i jedan za drugim mjere mu puls srca. Kad ruka glumca dotakne njegov prsni koš, neobično sugestivan ritam srca prenosi se na ruku onoga koji pregledava Don Henrika. Zatim se, na vrhuncu ovog obrađivanja zarobljenika, njegova ruka polaže na kraljevo srce. Ovaj put ruka zarobljenika pulsira u ritmu kraljeva srca. Kralj u tom trenutku izgovara tekst: “Izabrao sam svog rasnog konja...” Nakon što kralj na svojevrsan način izabere Don Henrika za svoga konjanika, Feniksana na njemu izvodi simboličnu kastraciju. Don Henrik je omamljen, sada je odjeven u ruho koje nalikuje onom dvorskom. Zajedno s ostalima počinje kružiti oko podesta. Već nakon nekoliko koraka Don Henrik gestom, korakom, načinom ponašanja počinje nalikovati na dvorane. Za dvor je postao “svoj”.

Svijet dvora je svijet konvencija. Svaka gesta, svaki postupak nosi u sebi pečat stereotipa. Feniksana zahtijeva nove zabave i atrakcije. Glumci izgovaraju tekst u neobičnom tempu. Govor zvuči kao melorectacija. Na primjer, Feniksana govori vrlo visoko. Njezin se ton penje sve više i više, a zatim naglo pada. Ponovno Feniksianina “visoka” replika. Riječi dobivaju specifičan glazbeni ritam. Kralj pokušava zabaviti Feniksanu. Daje joj košulju infanta – scenski ekvivalent za portret mladića iz drame Calderona -Slowackog. Feniksana se u skladu sa svijetom konvencija pretvara da je nezadovoljna, jer je navodno zaljubljena u jednog dvoranina – Muleja. Na svaki dijalog ostatak dvora reagira stereotipnim pozama. Dvorani neprestano plješću, kao na zapovijed. Kratko (možda jednu i pol sekundu), ali glasno i proračunato.

Gledajući predstavu, nemoguće je osloboditi se osjećaja muzikalnosti govora. U predstavi se vrlo rijetko pjeva. Nema glazbe. Ali prostor riječi temelji se na harmonijama,

disonancijama, konsonancijama. Visine glasova sugovornika snažno su kontrastirane. Neke rečenice zvuče nevjerojatno brzo, izgovaraju se u jednom dahu.

Feniksana uskoro pronalazi novu zabavu. Utrčava novi zarobljenik – princ Ferdinand. Preneražen trči oko podesta, ostali ga pokušavaju uhvatiti, ali dvoranima nije dopušteno da se do kraja zanesu tom potjerom. Treba zadržati privid. Stoga svi počinju plesati uz pratnju narodne melodije *Przepióreczka*, pjevaju ponavljajući slogove “la, la”. Zatim ponovno naganjaju Ferdinanda oko podesta. Princ na kraju pada, polažu ga na podest. Za to vrijeme Feniksana i Mulej vode ljubavni dijalog. Ponovno pun stereotipnih gesti i asocijacija. Kao da je sve, pa i ljubav, tek laž i pretvaranje. Dok tako razgovaraju čuje se pjev ptica koji naglašava sentimentalizam te konvencionalne igre dvorske ljubavi. Kada se princ nađe na podestu, odnekud naglo zazvuči kratka fraza neobične, tužne melodije, poput najave mučeništva. Ta će se fraza ponoviti na kraju predstave, spajajući radnju poput kopče.

Kao i kod Slowackog, princ Ferdinand i dalje je istodobno zarobljenik i gost. A gosta, ili možda prije svega sebe, dakle dvor, treba počastiti zabavom. Stoga započinje korida. Toreador je najprije Feniksana, bikovi – dvorani. Ipak, korida se pretvara u borbu za vlast; na kraju se svi moraju pokoriti kralju. Spas traže u princu Ferdinandu, pokušavajući možda na taj način iznaći drugačiji put. Neočekivano ga izabiru za svog spasitelja. Pretvaraju se u povorku bogalja, napadno se vješaju o princa. Kao da traže ozdravljenje, kao da vjeruju u čudo. Ali čudo se ne događa i u jednom trenutku odbacuju princa, ponovno odlazeći u svijet stereotipa. Nije jasno je li traženje ozdravljenja bila tek nova šala ili pak skrivena istina. U predstavi Grotowskog postupci i geste uvijek su višeznačni, preokreti u radnji neprestano nas iznenađuju, u potpunosti mijenjajući retoriku događaja, čije je značenje, barem se tako činilo, gledatelj uspio uhvatiti. Trenutak dijeli nježnost od agresije.

Dvorani odlučuju učiniti Ferdinanda sličnim sebi, jednako kao što su to prije učinili s Don Henrikom. Počinje obred kastracije, jednak onome koji je već učinjen nad Don Henrikom. Princ leži na podestu. Ali njegova glava nije okrenuta u smjeru u kojem je bila okrenuta glava Don Henrika. Ponižno se prepušta sljedećoj fazi obreda. Ali, kastracija ovoga puta nije izvršena. Prinčeva ponižnost nije značila i pristajanje. Pred sam kraj obreda, prije nego

što Feniksana uspije učiniti gestu kastracije, princ naglo ustaje. Posve neočekivano počinje vrlo nježno milovati Feniksianinu glavu.

Počinje prvi monolog postojanog princa (Dan II 342 – 359, 365 – 370, 428 – 508). Dvorani šute. Ferdinand stoji uspravno, gotovo u stavu mirno. Na licu mu se ocrta-va ekstaza. Polako se savija u nogama, njegova se koljena rastvaraju, a tijelo pretvara u neobičan znak. Melodija njegova govora potpuno je drugačija. U potpunosti nestaje osjećaj artifičnosti, mehaničnosti jezika. Ritam njegova govora bogat je i obuzimajući. Njegova je gluma obuzimajuća. Princ izabire mučeništvo, odbija predati Ceutu koja je trebala biti cijena njegove slobode.

Dvorani su nezadovoljni njegovom odlukom. Obilaze podest, toptajući nogama i prijeteci. Prisiljavaju ga da poljubi kraljeve cipele. Zatim još jednom obilaze podest, ritmično inkantirajući tekst zarobljenika koji završava refrenom “koliko suza, kakva bol”. U jednom trenutku princ zastaje u pozi razapetog Krista, njegova stopala i koljena su na podu, a trup na povišenju. Princ će sve češće preuzimati Kristove poze (*Pietà*, žalosni Krist, *ecce homo*). Takve asocijacije u podsvijesti gledatelja stvaraju drugačiju pozadinu predstave – pozadinu Kristove Pasije. Nad princem se počinju vršiti fizičke represije. Uz pratnju Litanije Majci Božjoj, princ je bičevan platnom. U siromašnom kazalištu sve se zaista događa – princ doista osjeća bol. Odjednom se začuje neobuzdan, prodoran prinčev krik. Uz pratnju njegovih krikova, dvor pleše menuet. Sada je princ u svojevrsnom transu, njegovo je vikanje zapanjujuće melodično, kao da zapomaže cijelim svojim bićem, hvata se za glavu, utiskuje svoj znoj u pod, a potom ga liže. Ovakav opis zvuči vrlo naturalistički. Ali u toj ulozi nema brutalnosti, ili rečeno drugačije – tu brutalnost opravdava neobična osjetljivost, istinitost, obuzimajuća moć te scene.⁴⁹ Scenoslijed koji je dijeljen prije predstave ovako sažima nadolazeća događanja:

Jecaji mučenika pretvaraju se u menuet. Započinje karnevalski dvorski bal, koji predvodi Feniksana. Uz pomoć improviziranih kostima plesači se svaki čas pretvaraju u nove kreature. Među plesačima se već na početku bala uočavaju proturječnosti: na primjer, jedan od dvorana koji možda pretendira na kraljevsko prijestolje imitira kralja... pojedini se likovi, prekidajući pjes, isprovokiraju princa, a on im udjeljuje oprost grijeha.⁵⁰

Cijeli se bal odvija uz pratnju prinčevih krikova. S vremena na vrijeme prekidaju ga trenuci potpune tišine, predaha. Na primjer, kada se Cieślak u potpunoj tišini zaustavi na Feniksanim koljenima, ta slika podsjeća na Pietu poznatu s tisućljetnih ikonografskih slika. Ali kada ga Feniksana ispusti na pod, on ponovno počinje jecati, a njegov jecaj ponovno označava početak dvorskog menueta. Slijedi samobičevanje princa, ispunjeno patnjom, ali i ekstatičnom radošću. U završnim scenama bala prilaze mu dvorani, prati ih liturgijski napjev, poznat iz katoličkih crkava. Zatim započinje drugi prinčev monolog. Kao što je napisano u sažetku predstave: "Princ izražava ljubavno posvećenje istini, koje je blisko ekstazi."⁵¹ I ovaj monolog završava drhtajima, najprije za-

Danas Jerzy Grotowski radi u Italiji. Svoje radove naziva ritualnim komadima.

drhti noga, zatim cijelo tijelo. Kada princ iscrpljen završava svoj monolog, prilaze mu dvorani. Ponašaju se kao da mu sišu krv.

Radnja koja slijedi ovako je opisana u autorovu sažetku:

- Dvorani mu prilaze i kušaju ga poput hostije. Kao da su očišćeni od grijeha, lagano klize prostorom.
- Sukob između eventualnog pretendenta na prijestolje i Kralja. Pretendent zahtijeva da mu se isporuči princ. Feniksana, braneci svoju igračku, huška na njega kraljevskog adutanta.
- Borba se na trenutak prekida prinčevim riječima, koji postaje ožalošćeni Job.
- Pretendent je ubijen. Zatim se adutant pokušava otrgnuti s lanca i zahtijeva za sebe princa. Kralj izlaže Feniksanu kao svoju borbeno životinju.
- Borbu zaustavlja prinčev završni monolog.⁵²

Taj je monolog jedna od najfascinantijskih scena u povijesti svjetskoga kazališta. Patnja se u njoj povezuje s ekstazom, smijeh sa žrtvovanjem. Ljepota jezika Slowackog u Cieślaku je pronašla dostojna pjevača:

"Tu žrtvu

Učini za mene, gospodine, o! Molim...

Podari mi smrt – da umrem za vjeru."⁵³

Princ se smije radosno, sretno. Smrt se izjednačava s ljubavlju, žrtva sa spasenjem... Za trajanja prinčeva monologa dvorani neprestano plješću, kao da je to mučenje za njih velika predstava. Napokon princ umire. Agresivnost dvora pretvara se u tuđu, lirizam. Dvorani su potreseni

sami sobom. Scenu završavaju poput antička kora: "Nosite to tijelo polaganom..." Na podestu, u tišini ostaje samo prinčevo tijelo. On leži široko razmaknutih ruku i nogu, prekriven crvenim platnom. Kraj predstave.

Nakon ovog pokušaja rekonstrukcije radnje predstave, još ću se jednom poslužiti letkom kazališta:

"Ovaj letak predstavlja tek shemu predstave, njezin libreto. Pravi sadržaj u predstavi izražava se kroz osjećaje, asocijacije, poetske prečice i kroz slobodno prelijevanje slika koje svoj uzor pronalazi u snu."⁵⁴

Slično je i u ovom slučaju. I mora biti.

Važnost *Postojanog princa* Kazališta Laboratorij nalazi se u činjenici da ta predstava predočava mogućnost postojanja "cjelovitog čina". Ali ona je također i velika inscenacija romantičnoga dramskog komada, jednog od najvažnijih u povijesti poljskog kazališta. Grotowski kaže:

"Nije slučajno da smo odlučili raditi upravo *Postojanog princa* Slowackog, a ne Calderona. Slowacki je veliki pjesnik poljskog romantizma, koji je napravio vlastitu transpoziciju Calderonova teksta."⁵⁵

Za Grotowskog je tradicija romantizma bila neobično važna:

"U poljskom romantizmu postoje (...) pokušaji otkrivanja skrivenih motiva ljudskog djelovanja: moglo bi se reći da je on sadržavao određene odlike književnosti Dostojevskog – prodor ljudske prirode koja se rukovodi nejasnim motivima, koja prodiere kroz proročansku mahnitost – ali, što je pradoxslano, to se događalo u potpuno drugačijoj materiji, više poetskoj."⁵⁶

U određenom smislu rad Kazališta Laboratorij bio je praktiranje romantizma.⁵⁷ Grotowski je govorio da je od suštinske važnosti pronaći vlastiti odgovor na iskustvo naših predaka. To se jednako odnosilo i na dramske tekstove. "Na taj smo način započinjali stvarnu konfrontaciju s vlastitim izvorima, a ne s apstraktnim pojmovima koji su ih tematizirali", isticao je.⁵⁸

Konstanty Puzyna vrlo je jasno i nedvosmisleno pisao o tome, što je zaista postao romantizam u Kazalištu Laboratorij. On misli da su romantične inscenacije Grotowskog, a napose *Postojani princ*, od dramskih komada poljskih romantičara dobivali:

"ovo inicijacijsko osjećanje svijeta cijelim svojim bićem, doslovnost i 'tjelesnost' onoga što se smatralo tek metaforom, šokantnu drastičnost takva proživljavanja stvarno-

sti, tragizam života i opterećujuću odgovornost, koju romantični junak preuzima za sebe, za narod, za ljudskost, za svijet i koja istodobno odvodi u mahnitost, kao i u svetost – koje su nerazdvojive, istovjetne. (...) Vjerojatno su po prvi put glumci tako duboko uspjeli izraziti romantično osjećanje. Najveći doprinos Grotowskog poljskom romantizmu nalazi se upravo ovdje. (...) Romantični sadržaji izrazili su se – u nevelikoj, gotovo praznoj dvorani – tijelom i glasom, znojem i boli, izrazili su se ne kao verbalni, nego upravo proživljeni sadržaji koje su glumci gledateljima prenijeli cijelim svojim bićem, tako intenzivno, da su preasli u svojevrsno razumijevanje svijeta kao nečega što je mahnito i nerazumno, ali potpuno i cjelovito."⁵⁹

Monolozi Ryszarda Cieślaka ušli su u povijest i mit. Vrijedi još navesti i ono što godinama kasnije o njima kaže Jerzy Grotowski, koji je Cieślaka nazvao Princem Zanata.⁶⁰

"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."⁶¹

Danas Jerzy Grotowski radi u Italiji. Svoje radove naziva ritualnim komadima. Rad s performerima ima puno dodirnih točaka s onim kako je izgledao rad s Ryszardom Cieślakom na *Postojanog princu*. Ali postoje također i bitne razlike:

"Umjetnost kao vehikul iziskuje istu vrstu poštivanja zanata, kao i umjetnost kao prezentacija (kazalište predstava). Iziskuje još veću preciznost, još podrobniji rad na vještini. U njoj se još više radi na preciznosti partiture i na povezivanju spontanosti s rigoroznošću forme. Istodobno umjetnost kao vehikul i umjetnost kao prezentacija (umjetnost predstavljanja) nemaju isti smjer upućivanja, drugačija su pravila montaže. (...) Kada smo radili *Postojanog princa* (...) za gledatelje se montaža 'nije događala' na sceni, nego u njihovoj percepciji. Slušali su tekst koji je govorio o mučeništvu, o izmučenom kršćanskom zarobljeniku kojeg su mučili Mauri. On im se suprotstavlja pasivnim otporom, ne popušta. Dolazi do krajnjeg poniženja i agonije, i u tome se nalazi njegov vrhunac. To govori tekst. (...) A kako je doista bilo... (...) Bujica riječi koja je iz njega izlazila bila je povezana sa sretnim iskustvom. (...) Dakle,

u izvedbenoj umjetnosti, u umjetnosti kao prezentaciji, montaža se događa u percepciji gledatelja, koji vidi izmučena čovjeka, čovjeka u agoniji, čak i kada se glumac rukovodi potpuno drugačijim, asocijativnim sklopovima. A u umjetnosti kao vehikulu montaža se ne događa u gledateljima, nego u osobama koji stvaraju, u njima samima, neposredno."⁶²

Je li, dakle, kazalište ritual?

(1999.)

S poljskoga prevela Jelena Kovačić



Je li, dakle, kazalište ritual?

- ¹ Ryszard Cieślak: *Szaleństwo Benwolii*, izabrao i uredio Zbigniew Jędrzychowski, Notatnik Teatralny, 1995., br. 10 (proljeće – ljeto), str. 43.
- ² Kazalište Laboratorij Jerzja Grotowskog nekoliko je puta mijenjalo ime. Od početka sezone 1959./1960. do 1. ožujka 1962. zvalo se Kazalište 13 Redova, do 1. siječnja 1965. Kazalište Laboratorij 13 Redova, nakon preseljenja u Vroclav: Kazalište Laboratorij 13 Redova – Institut za istraživanje glumačke metode, od sezone 1965./1966. Institut za istraživanje glumačke metode – Kazalište Laboratorij, od 1. siječnja 1970. Institut glumca – Kazalište Laboratorij, te napokon od 1. siječnja 1975. Institut Laboratorij (ova promjena naziva zbog formalnih razloga ipak nije provedena). Zbog pojednostavljanja, u daljnjem go tekstu koristiti naziv Kazalište Laboratorij. Proširen naziv koristit ću iznimno, npr. za naglašavanje opoškog razdoblja rada.
- ³ To je trebala biti privremena adresa, ali je ipak postala stalna.
- ⁴ U Kazalištu 13 Redova Jerzy Grotowski sudjelovao je u pripremanju tzv. faktomontaža. Na plakatu predstava svi su autori potpisani nazivom: kolektiv. Ove faktomontaže bile su: *Turisti i Gineni golubovi* (obje premijere održane su 31. ožujka, odnosno 1. travnja 1961. – različiti izvori navode različite datume).
- ⁵ Zbigniew Osiński djelovanje Jerzja Grotowskog podijelio je na nekoliko faza:
– kazalište predstava: 1957. (od redateljskog debija: *Ionescove Stolicie* u Kazalištu Stary Teatar) – 1969.
– kazalište sudjelovanja (“djelatna kultura”, “parateatar”) – Kazalište Izvora (1976. – 1982.)
– Ritualni Komadi od 1985. do danas (u tu fazu Osiński smješta prijelazno razdoblje koje Grotowski provodi radeći u Sjedinjenim Američkim Državama. To razdoblje Grotowski naziva objektivnom dramom; 1983. – 1984.). Usp. Zbigniew Osiński: *Grotowski wytycza trasy. Studia i Szkice*, izdavačka kuća Pusty Oblok, Varšava, 1993., str. 280. (Prva faza Pothvata objektivne drame trajala je od 1983. do 1986., kada se Grotowski iz Irvina u Kaliforniji preselio u toskansku Pontederu.
- ⁶ Jerzy Grotowski: *Ku teatrowi ubogiemu*. (Vidi također: *Teksty z lat 1965 – 1969. Wybór*, izbor i redakcija Janusz Degler, Zbigniew Osiński, drugo popravljeno i dopunjeno izdanje, izdavačka kuća “Wiedza o Kulturze”, Vroclav, 1990., str. 11-12.)
- ⁷ Tadeusz Kudliński, *Świat se tańcuje*, “Dziennik Polski”, 1960., br. 61.
- ⁸ Zofia Jasińska: *Młodzi szukają. “Więź”*, 1960., br. 5, str. 149.
- ⁹ Jerzy Grotowski, *Ku teatrowi ubogiemu...*, str. 12.
- ¹⁰ Isto, str. 13-14.
- ¹¹ Jerzy Grotowski: *Odpowiedź Stanisławskiemu*, vidi također *Teksty z lat 1965 – 1969. Wybór...*, str. 164.
- ¹² Citat iz: Lech Raczkac: *Obecność nieobecna*, “Dialog”, 1990. br. 3, str. 120.

- ¹³ *Spotkanie zespołu Anatolija Wasiliewa z Zygmuntem Molikiem, Wrocław, 18 kwietnia 1990 roku*, vidi *Zygmunt Molik*, meritorna redakcija Zbigniew Osiński, Centar za istraživanje stvaralaštva Jerzja Grotowskog i kazališno-kulturnih traganja, Vroclav, 1992., str. 25.
- ¹⁴ Jerzy Grotowski: *Aktor ogołocony*, vidi također: *Teksty z lat 1965 – 1969. Wybór...*, str. 25-26.
- ¹⁵ *Teatr Laboratorium 13 Rzędów. Jerzy Grotowski o sztuce aktora*, vidi također: *Teksty z lat 1965 – 1969. Wybór...*, str. 38-39 (intervju za “ITD”).
- ¹⁶ *Apocalypsis cum figuris. Rozmowa z Stanisławem Scierskim*, razgovarala Krystyna Starczak, (vidi) *Teksty, Institut glumca – Kazalište Laboratorij, Vroclav, 1975.*, str. 84-85.
- ¹⁷ Jerzy Grotowski: *Ku teatrowi ubogiemu...*, str. 9.
- ¹⁸ Isto, str. 8-9.
- ¹⁹ *Teatr Laboratorium 13 Rzędów...*, str. 36-37.
- ²⁰ Jerzy Grotowski: *Teatr a rytuał*, vidi također *Teksty z lat 1965 – 1969. Wybór...*, str. 83.
- ²¹ Prijevod preuzet iz: Peter Brook: *Prazni prostor*, Nakladni zavod Marko Marulić, Split, prevela: Giga Gračan (opaska prevoditelja: prijevod Brookova citata na poljski jezik nešto je drugačiji, u njemu se umjesto riječi obred koristi riječ ritual pa se Konrašev daljnji tekst: *Naravno, pitanje možemo li i koliko blizu rituala smjestiti posljednje predstave Grotowskog, puno je složenije...* – izvorno na njega nadovezuje.)
- ²² Mircea Eliade: *Kowale i alchemicy*, na poljski preveo Andrzej Leder, Izdavačka kuća Aletheia, Varšava, 1993., str. 8.
- ²³ Ludwik Flaszen: *Po awangardzie*, vidi također *Teatr skazany na magię*, predgovor, izbor i uređenje Henryk Chłystowski, Wydawnictwo Literackie, Krakov – Vroclav, 1983., str. 362-363.
- ²⁴ Isto, str. 364.
- ²⁵ Usporedi Zbigniew Osiński: *Teatr “13 Rzędów” i Teatr Laboratorium “13 Rzędów”, Opole 1959 – 1964, Kronika – bibliografija*, Galerija suvremene umjetnosti u Opolu, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole, 1997. Ta knjiga sadrži dnevnu kroniku djelovanja Kazališta, u njoj se nalazi podatak da je predstava *Postojani princ* bila planirana za sezonu 1963. – 1964. Međutim, pod datumom 15. listopada 1964. Osiński piše: “Ujutro proba *Postojanog princa*: cijela grupa i Ryszard Cieślak, koji je do sada radio samo s Grotowskim.”
- ²⁶ Jerzy Grotowski: *Książę Niezłomny Ryszarda Cieślaka*, “Notatnik Teatralny”, 1995., br. 10, str. 25.
- ²⁷ Ryszard Cieślak, *Szaleństwo Benwolii...*, str. 45.
- ²⁸ Isto.
- ²⁹ Jerzy Grotowski: *Książę Niezłomny Ryszarda Cieślaka*, “Notatnik Teatralny”, 1995., br. 10, str. 27-28.
- ³⁰ Ryszard Cieślak, *Szaleństwo Benwolii*, str. 45.
- ³¹ *Dopuszczono nas do tajemnicy. Rozmowa z Marią Komorowską*, “Notatnik Teatralny”, 1995., br. 10, str. 85.
- ³² Józef Kelera: *Teatr w stanie łaski*, “Odra”, 1965. br. 11, citat

- iz Zbigniew Osiński: *Grotowski i jego Laboratorium*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Varšava, 1980., str. 131-132.
- ³³ Jerzy Grotowski: *Towards a Poor Theater*, preface Peter Brook, Odin Teatrets Forlag, Holstebro, 1968.
- ³⁴ Peter Brook: *Przedmowa*, (vidi) Jerzy Grotowski: *Ku teatrowi ubogiemu*, urednik Eugenia Barba, na poljski preveo Grzegorz Ziółkowski, redakcija poljskog izdanja Leszek Kolankiewicz, Institut Jerzja Grotowskog, 2007., str. 9.
- ³⁵ Jerzy Grotowski: *Teatr a rytuał...*, str. 83-84.
- ³⁶ Jerzy Grotowski: *Przemówienie doktora honoris causa Jerzego Grotowskiego*, “Notatnik Teatralny”, 1992., br. 4 (zima), str. 23.
- ³⁷ Grotowski danas ne radi predstave, dakle ne zanima ga školovanje glumaca; on sam sebe naziva “učiteljem Performera”, dakle čovjekom koji djeluje izvan podjela na umjetničke discipline. Usporedi: Jerzy Grotowski: *Performer*, vidi također: *Teksty z lat 1965 – 1969. Wybór...*, str. 214-218, Dodatak drugom izdanju.
- ³⁸ U jesen 2005. godine na inicijativu Ferrucija Marottia i Luise Tinti sa Sveučilišta u Rimu pojavila se digitalno obrađena verzija filma u DVD formatu, sa znatno poboljšanom slikom te titlovima na nekoliko jezika. Verziju poljskog teksta, na temelju koje su nastali prijevodi na ostale jezike, priredio je Leszek Kolankiewicz.
- ³⁹ Tadeusz Buski (Burzyński): *Grotowski – wielkość neurojona*, citat iz: Jerzy Grotowski: *Teksty z lat 1965 – 1969. Wybór...*, str. 184-185. (pretsak, vidi: Tadeusz Burzyński: *Mój Grotowski*, izbor i uređenje Janusz Degler, Grzegorz Ziółkowski, pogovor Janusz Degler, Centar za istraživanje stvaralaštva Jerzja Grotowskog i kazališno-kulturnih traganja, Vroclav, 2006., str. 265-274. U pretisku nedostaje bilješka Tadeusza Burzyńskog: “Nisu prošle ni dvije godine, a najavljeni postulati koji se tiču zauzimanja mjesta nakon Grotowskog postali su stvarnost. U sjedištu nekadašnjeg Kazališta Laboratorij s danom 1. siječanj 1990. godine počeo je djelovati Centar za istraživanje stvaralaštva Jerzja Grotowskog i Kazališno-kulturnih traganja. On ima status samostalne umjetničko-znanstvene institucije koja je otvorena za multidisciplinarnu djelatnost, uglavnom u skladu s očekivanjima izraženim u gore navedenom tekstu. Funkciju organizatora i voditelja centra dobio je Zbigniew Osiński.”
- ⁴⁰ Riječ je o Jerzy Grotowski *et son Théâtre Laboratoire de Wrocław. Grotowski... ou Socrate et-il Polonais?*, produkcija i realizacija Jean-Marie Drot, 1967. (slike iz godine 1966., 54’).
- ⁴¹ Fragment (8’23”) realizirao je Torgeir Wethal u Oslu tijekom prve turneje Kazališta Laboratorij krajem veljače i početkom ožujka 1966. godine
- ⁴² Jan Kreczmar: *O Grotowskim – nieuczenie*, “Teatr”, 1968. br. 23, citat iz Zbigniew Osiński: *Grotowski i jego Laboratorium...*, str. 133-134.
- ⁴³ Usporedi sam glumački primjerak teksta Andrzeja Bielskog koji se nalazi u Arhivu Centra za istraživanje stvaralaštva Jerzja Grotowskog i kazališno-kulturnih traganja s tekstom

- drame: Juliusz Słowacki: *Książę Niezłomny* (z Calderona de la Barca), *Tragedia w trzech częściach*, (vidi također) *Dzieła Wybrane*, t.5: *Dramaty*, uredio Eugeniusz Sawynowicz, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Vroclav, 1990.
- ⁴⁴ Ludwik Flaszen: *Książę Niezłomny. Przypisy do przedstawienia*, vidi također: *Teatr skazany na magię*, str. 340.
- ⁴⁵ Zamjena glumice sglumcem u principu nije promijenila konstrukciju predstave. Lice Komorowske za trajanja cijele predstave bilo je prekriveno kosom. Način igre, status igranog lika, u velikoj su mjeri relativizirali pitanje spola.
- ⁴⁶ Serge Ouaknine dao je vrlo pijetetski opis predstave, opisujući ju minutu po minutu. Vidi: Serge Ouaknine: *Les voix de la création théâtrale*, t.1., “Le Prince Contant”, Pariz, 1970.
- ⁴⁷ Ludwik Flaszen: *Książę Niezłomny. Przypisy do przedstawienia...*, str. 340.
- ⁴⁸ Zbigniew Osiński: “*Książę Niezłomny*” *Jerzego Grotowskiego*, vidi također: *Teatr Dionizosa. Romantyzm w polskim teatrze współczesnym*, Wydawnictwo literackie, Krakov, 1972., str. 239.
- ⁴⁹ Opisujući, ili točnije rečeno, pokušavajući opisati, rekonstruirati barem obrise radnje *Postojanog princa*, neprestano nailazim na nove prepreke. Svaka rečenica tek prividno razjašnjava ono što se na sceni događa. Ali to je slučaj i sa svakim drugim opisom te predstave, uključujući i autorski komentar Flaszena, dakle opis događanja koji se dijelio gledateljima. Mnoštvo značenja koja su proizlazila iz svake opisane geste, događaja, pjesme, količina reminiscencija koje je svaki od tih elemenata izazivao bila je ogromna. Odluka da se opiše jedan od motiva za sobom nužno povlači izostavljanje nekih drugih. Ipak, stvar ću pokušati dovesti do kraja.
- ⁵⁰ “*Książę Niezłomny*”. *Przebieg scen* (skraćena verzija), Kazalište Laboratorij 13 Redova, Vroclav, 1965.
- ⁵¹ Isto.
- ⁵² Isto.
- ⁵³ Juliusz Słowacki: *Książę Niezłomny*, str. 321 (Dan III, Promjena I, stihovi 573 – 575).
- ⁵⁴ *Książę Niezłomny. Przebieg scen...*
- ⁵⁵ Jerzy Grotowski: *Teatr a rytuał...*, str. 74.
- ⁵⁶ Isto.
- ⁵⁷ Usporedi Jerzy Grotowski: *O praktykowaniu romantyzmu*, za tisak priredio Leszek Kolankiewicz, “Dialog”, 1980., br. 3, str. 112-120.
- ⁵⁸ Jerzy Grotowski: *Teatr a rytuał...*, str. 75.
- ⁵⁹ Konstanty Puzyna: *Grotowski i dramt romantyczny*, “Dialog”, 1980., br. 3, str. 110.
- ⁶⁰ Jerzy Grotowski: *Przemówienie doktora honoris causa Jerzego Grotowskiego...* str. 20.
- ⁶¹ Jerzy Grotowski: *Książę Niezłomny Ryszarda Cieślaka...*, str. 28.
- ⁶² Jerzy Grotowski: *Przemówienie doktora honoris causa Jerzego Grotowskiego...*, str. 23.