

Jerzy Grotowski

Postojani princ Ryszarda Cieślaka



Kada razmišljam o Ryszardu Cieślaku, razmišljam o glumcu stvaratelju. Čini mi se da je on bio pravo utjelovljenje glumca koji stvara, u onom smislu u kojem pjesnik piše ili u kojem je slikao van Gogh.

Dragi prisutni, način na koji ću govoriti bit će vrlo osoban, usprkos tomu pokušat ću biti precizan i točan.

Kada razmišljam o Ryszardu Cieślaku, razmišljam o glumcu stvaratelju. Čini mi se da je on bio pravo utjelovljenje glumca koji stvara, u onom smislu u kojem pjesnik piše ili u kojem je slikao van Gogh.

O njemu se ne može govoriti kao o nekome tko je jednostavno igrao dodijeljene mu uloge, likove s unaprijed ustaljenom strukturom (u najmanju ruku sa stajališta literature), jer on je – čak i zadržavajući preciznost pisanog teksta, stvarao u potpunosti no-

vu kvalitetu. Razumijevanje tog aspekta njegova rada od temeljne je važnosti.

Prije *Postojanog princa* Ryszard Cieślak odigrao je cijeli niz uloga. Jedna od najvažnijih bila je uloga Benvoglija u *Faustu* Marlowea. U njoj se Cieślak preobrazio u svojevrsnu kreaturu, koja postaje sve više i više rušilačka, jer se ne osjeća voljenom. U njoj postoji svojevrsna erupcija mržnje prema svijetu i prema samom sebi, zbog nedostatka ljubavi. Taj lik, sporedan u komadu Marlowea – u predstavi je dosegao naročitu vrijednost i mislim da je sa stajališta glumačkog rada to bio prvi istinski Cieślakov čin.

Njegova posljednja uloga u Kazalištu Laboratorij bila je ona Nepoznatog u predstavi *Apocalypsis cum figuris*. S tom je predstavom postao vrlo slavan, posebice u Americi. Ali ja sam osobno najviše povezan s njegovim radom na *Postojanom princu*, i ne

samo s radom nego i s nečim što se u tom radu između mene i njega dogodilo.

Vrlo se rijetko događa da simbioza između tzv. redatelja i tzv. glumca pređe sve granice tehnike, filozofije i svakodnevnih navada. U našem je radu ta simbioza doszala takvu dubinu, da je ponekad bilo teško uvidjeti jesu li to dva ljudska bića koja zajedno rade ili je to jedno biće – podijeljeno u dvije osobe.

Na *Postojanom princu* radili smo godinama i godinama. Započeli smo 1963. Službena premijera održana je dvije godine kasnije. Ali probe su zapravo trajale još dugo nakon službene premijere, trajale su sve dok se predstava igrala, dakle godinama. Cieślakov rad sa mnom većinu se vremena odvijao u potpunoj izolaciji, nitko drugi u njemu nije sudjelovao: ni ostali članovi družine ni bilo kakav svjedok.

Moram vam reći nekoliko riječi o *Postojanom princu* u Kazalištu Laboratorij. To nije jednostavno bila Calderonova drama, već njezina transkripcija koju je napisao Slowacki, veliki poljski pjesnik prve polovice XIX. stoljeća, transkripcija koja se prilično razlikuje od Calderonova teksta, iako su motivi isti. U *Postojanom princu* kršćanski je princ, tijekom rata između kršćana (Španjolaca) i muslimana (Maura), zarobljen i podvrgnut cijelom nizu brutalnih presija i tortura, koje bi ga trebale slomiti. U nekom je smislu to, dakle, povijest mučenika.

Radeći na tom tekstu, znali smo da se u predstavi mora pojaviti narativna struktura, nešto poput "priče" o mučeništvu. Da. U predstavi se pojavilo i nekoliko aluzija na situaciju u suvremenoj Poljskoj: na primjer, svi su likovi osim princa bili odjeveni u toge i časničke čizme vojnih prokuratora. Ali te aluzije nisu bile bit predstave.

Prostorna organizacija koja je određivala odnos prostora igre i prostora namijenjena gledateljima unaprijed je promišljena. Gledatelji su sjedili iza palisade, iza visoke ograde pa su virile samo njihove glave. Prostorno gledajući, bili su poput promatrača ili studenata medicine koji su pažljivo pratili kompliciran zahvat u operacijskoj sali. To je izgledalo kao da radnja nije bila primarno namijenjena gledatelju. Naravno, on je prisutan, vidi što se događa, ali upravo kao promatrač: prostor igre gleda s palisade, prema dolje, ali pristup mu nije dopušten, gledatelj nije "prihvaćen".

Prije nego što pogledamo nekoliko fragmenata snimke

Postojanog princa, htio bih vam reći nekoliko riječi o njezinu podrijetlu, jer je to vrlo poučno. Negdje oko 1965. godine dopustili smo radiju (mislim da je to bilo u Skandinaviji) da snimi zvuk predstave, jer su tehničari bili u mogućnosti instalirati skrivene mikrofone i snimiti zvuk za trajanja predstave s gledateljima.

Nekoliko godina kasnije u Italiji, ili u nekoj drugoj zemlji, gdje smo igrali *Postojanog princa*, nepoznati je amater uz pomoć kamere skrivene u otvoru na zidu, snimio cijelu predstavu, ali samo ono vidljivo (sliku), znači bez zvuka. S obzirom da je to učinio tajno, nikada nismo doznali tko je to bio i kako je to uspio. Slika je bila snimljena isključivo s jednog mjesta u prostoru i to nepomičnom kamerom, tako da u polju vidljivosti kamere ponekad jedan glumac zaklanja drugoga. Taj je isključivo vizualni dokument dospio u ruke Sveučilišta u Rimu. Sveučilište je odlučilo da će zvuk koji je snimio radio izmuntirati s tom piratskom snimkom. To je učinjeno dugo nakon što je predstava već nestala, nakon što smo je prestali igrati. Molim vas da obratite pozornost na jednu iznimnu činjenicu: između vremena snimanja zvuka i snimanja slike postoji razlika od nekoliko godina. A ipak spojeni, slika i zvuk su bez bitnih teškoća dopuštali da se učini njihova "sinkronizacija". Funkcionirali su kao cjelina. Što to dokazuje? Dokazuje da je stupanj strukturalizacije predstave bio gotovo apsolutan. Upravo se na primjeru Ryszardovih dugih "monologa" pokazuje do koje je mjere ono, što su gledatelji ponekad doživljavali kao improvizaciju, zapravo bila precizna struktura. Istodobno, to je bilo u potpunosti priključeno na izvor života, živjelo je.

Sada ću se dotaknuti onog što je svojstveno samo Ryszardu. Bilo je neophodno da ga se ne požuruje i da ga se u određenom smislu ne šokira. U njemu je postojalo nešto od divlje životinje na slobodi. U trenucima kada je gubio svoj strah, svoj pritisak, moglo bi se reći: svoj stid da bude gledan, bio je u stanju napredovati mjesecima i mjesecima – u potpunoj otvorenosti i slobodi, oslobođen od svega što nas u svakodnevnom životu, a još više u glumačkom radu, blokira. Ta je otvorenost bila poput nesvakidašnjeg povjerenja. Nakon što je već mjesecima i mjesecima radio sam s redateljem, bio je u stanju raditi pred

U našem je radu ta simbioza doszala takvu dubinu, da je ponekad bilo teško uvidjeti jesu li to dva ljudska bića koja zajedno rade ili je to jedno biće – podijeljeno u dvije osobe.

svojim kolegama, partnerima u predstavi, a na kraju i u prisutnosti gledatelja, jer je već ušao u strukturu, koja mu je svojom preciznošću jamčila sigurnost.

Zato mislim da je bio jednako veliki glumac kao što je, na primjer, u drugoj grani umjetnosti bio van Gogh. Mogao je ujediniti preciznost i potpuno davanje samoga sebe. Kada je imao partituru igre, mogao ju je poštovati sve do najmanjeg detalja. To je preciznost.

Ali postojalo je nešto tajanstveno iza te preciznosti, nešto, što se pojavljivalo u obliku povjerenja ili je pak s njim bilo povezano. To je bilo predavanje, predavanje sebe, a u tom smislu žrtvovanje, dar. To nije bilo – poza! – darivanje sebe gledateljima. Predavanje sebe gledateljima oboje smo držali gotovo prostitucijom. Ne. To je bilo davanje sebe nečemu što je neusporedivo više, što nas nadilazi, što je iznad nas. To je također bilo, moglo bi se reći, žrtveni dar njegova rada, dar za nas obojicu.

Iako se to događa rijetko, postoje glumci koji imaju sposobnost dara, imaju u sebi mogućnost dara ili bolje reče-

Predavanje sebe gledateljima oboje smo držali gotovo prostitucijom.

no mogućnost davanja sebe, a koji ipak – zato što ne mogu doseći pravu preciznost, disciplinu, pravu strukturu – uvijek padaju na početni nivo, kao kokoš koja pokušava letjeti. U tome jednostavno nedostaje početno područje – struktura. S druge strane postoje drugačiji glumci koji su sposobni ili stvoriti ili svladati strukturu, ali u njoj ipak nedostaje tajne života: sve postaje samo tehnika ili proizvod. Nešto nedostaje. Vrlo se rijetko događa da možemo biti svjedoci glumačkog čina, u kojem su dar i preciznost jedno.

Sada pogledajte nekoliko fragmenata – dva velika monologa koja smo uzeli iz filma što ga je montiralo Sveučilište u Rimu. Molim vas da obratite pozornost na činjenicu da između slike i zvuka postoji višegodišnja vremenska razlika, jer ćete samo na taj način moći gotovo stvarno izmjeriti stupanj discipline, preciznosti rada.

fragmenti filma

Sada bih se trebao dotaknuti nekih stvari koje su povezane sa samom biti tog rada. Tekst govori o torturama, o boli, o agoniji. Tekst govori o mučeniku koji se odbija pokoriti zakonima koje ne priznaje. U tom bi smislu tekst, a nakon njega i inscenacija, trebali biti u službi nečega mračnog, nečega što je – pretpostavlja se – tužno. Ali u mom redateljskom radu s Cieślakom nikada nisam dotaknuo ništa što bih mogao nazvati mračnim. Cijela je njego-

va uloga nastala na temelju jednog sjećanja, jednog vrlo preciznog trenutka iz Ryszardova života (moglo bi se reći na temelju fizičkih radnji – u značenju Stanislavskog – koje je bilo povezano s tim sjećanjem), nastala je na temelju njegova osobnog pamćenja iz razdoblja rane mladosti kada se približio svom prvom velikom, vrlo velikom ljubavnom iskustvu.

Sve se povezivalo s tim iskustvom. Ono se odnosilo na onu vrstu ljubavi koja, kako se se to događa samo u ranoj mladosti, sa sobom nosi cijelu svoju osjetilnost, sve ono što je tjelesno, ali iza toga istodobno postoji i nešto drugačije, što nije tjelesno ili pak jest tjelesno, ali na drugačiji način, što je puno sličnije molitvi. Kao da se između ta dva aspekta pojavio most koji je molitva osjetila.

Cijeli naš rad povezivao se s tim iskustvom, o kojem nikada nismo govorili javno, i čak ovo što sada govorim predstavlja samo dio informacija. Osjećam da vam imam pravo o tome govoriti, jer je i sam Ryszard o tome kazivao jednom od svojih studenata. Upravo je o tome govorio, pa sada govorim i ja. U svemu ovdje potrebno je uvidjeti dvije stvari: da, to je bilo tjelesno, ali ne doista tjelesno. Postoji nešto što se izražava tijelom – kao život što protječe kroz tijelo – i to je mjesto početka, ali pravi uzlet nije povezan sa samom tjelesnošću.

S obzirom da nikada nismo razgovarali (čak ni s ostalim članovima družine) o sadržaju tog rada, došlo je do niza pogrešnih interpretacija. Na primjer, neki koji su pisali o predstavi, a posebice o Ryszardu, zaključili su da je to bila improvizacija. Vidite, kakva je to bila improvizacija! Nakon što je prošlo toliko vremena između snimanja zvuka i slike, slika se spaja sa zvukom i dobivamo njihov "sinkronicitet". Naš rad nije imao nikakve veze s improvizacijom. Čak i kad govorimo o višemjesečnim, višegodišnjim pripremama, čak i kad smo bili sami, bez ostalih članova družine, ne možemo reći da je to bila improvizacija. To je bio povratak do najintimnijih, najdelikatnijih impulsa tog minolog iskustva, ne zato da bismo ga ponovno kreirali, nego prije da bismo uzletjeli prema toj, činilo se, nemogućoj molitvi. Ali da, svi najmanji impulsi i sve ono što je Stanislavski nazivao fizičkim radnjama (čak i ako su se u njegovoj interpretaciji one odnosile na drugi kontekst, na društvenu igru među ljudima, na nešto svakodnevno, dok se ovdje ipak radi o nečem drugom), čak ako je sve bilo pronađeno, dobiveno, prava tajna Ryszardova čina bilo je oslobađanje od straha, od srama samoga sebe, izlazak iz

toga i ulazak u veliki slobodan prostor, gdje više nema straha i gdje se više ni iza čega ne moramo skrivati.

Pojavile su se i druge interpretacije, jednako pogrešne kao i ona da je to sve bila improvizacija. Govorili su, na primjer, da je to bilo nešto poput baleta, a da je redatelj bio koreograf, da je redatelj stvorio strukturu fizičkih akcija, pokreta, ritma i da je tu strukturu glumac naknadno savršeno svladao. To je potpuni nesporazum. Nikada u mom radu s Cieślakom, nije bilo traženja nečega što bismo mogli usporediti s koreografijom. Partitura je bila precizna jer je bila povezana s preciznim i stvarnim sjećanjem, s nečim što se u Ryszardovu životu doista dogodilo, s realnim iskustvom.

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. I tek kada je tekst bio potpuno usvojen – stvorili smo uvjete za to da Ryszard taj potok riječi, potok teksta položi na rijeku sjećanja, rijeku impulsa i djelovanja koja su povezana s tim sjećanjem i da zajedno s njima poleti, poleti, kao u svom prvom iskustvu, onom koji je pripadao njegovu životu, njegovoj prošlosti. To je prvotno iskustvo svijetlilo na neopisivi način. I iz te svjetleće stvari, pomoću spajanja s tekstom, pomoću isusovske platnene trake na bedrima, pomoću ikonografskih kompozicija ostalih glumaca oko njega (kompozicija iz kojih su također proizlazile aluzije na muku Kristovu), u percepciji gledatelja pojavila se povijest mučenika. Ipak, u radu s Ryszardom polazna točka nikada nije bilo mučeništvo, upravo suprotno.

Da, tijekom osobnih asocijacija glumca razlikuje se od logike događaja koja se pojavljuje u percepciji gledatelja. Ali između tih dviju odvojenih kvaliteta mora postojati stvarna relacija, one moraju imati nešto poput dubokog, zajedničkog korijena, čak i ako je on u potpunosti sakriven. Inače sve postaje slučajno, proizvoljno. U radu s Ryszardom na *Postojanom princu* taj je korijen bio povezan s činjenicom da smo još prije početka proba čitali *Duhovni spjev* Ivana od Križa, koji je posegnuo za biblijskom tradicijom *Pjesme nad pjesmama*. U tom skrivenom pozivanju na *Duhovni spjev*, relacija između duše i Zbiljskog ili – ako hoćete – između čovjeka i Boga jest ona između Ljubljenog i Ljubljene.

Moglo bi se reći da je upravo to Cieślaka usmjerilo prema tom sjećanju, sjećanju na toliko jedinstveno ljubavno iskustvo, da je ono bilo poput molitve osjetila.

Nakon mjeseci rada u izolaciji, kada je u svojoj liniji radnje Ryszard postao siguran, kada je ona postala cjelovita, započeli smo s probama u kojima su sudjelovali i drugi članovi družine i tako je, tek tada, u tom radu došlo do susreta između njega i njegovih kolega glumaca.

U prvom razdoblju te vrste proba Ryszard još uvijek nije u potpunosti ulazio u tijek vlastite partiture. Okružen partnerima tek je doticao motive svojih djelovanja, moglo bi se reći da je gotovo "markirao" ono što je njegovim partnerima bilo potrebno za njihova djelovanja. Za vrijeme tih prvih proba s drugim glumcima Ryszard je susprezao svoj proces, liniju partiture pokušavao je slijediti gotovo tehnički, tekst je govorio tiho, delikatno, jedva dotičući radnju i intonaciju, kod njega su se pojavljivali obrisi situacije, ali nije do kraja ulazio u

Ryszardu je i za to bilo potrebno vrijeme. Trebalo mu je dati vremena, nikada ga ne tjerati, ne požurivati, zahtijevati od njega 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.

On je imao – kako smo se dogovorili – vlastiti put, koji mu je omogućavao da se privikne na prisutnost svojih partnera, kako se među njima ne bi osjećao sputano. U tom sam razdoblju s ostalim glumcima sustavno radio na partiturama njihovih uloga (ponekad u Ryszardovoj prisutnosti, a ponekad ne), također gradeći vizualne i zvučne aluzije. One su preko podražaja kojima se napadala percepcija gledatelja stvarale fabularnu liniju *Postojanog princa*. Kasnije je, u nizu proba, Ryszard počeo ulaziti u svoj proces, kada su njegovi kolege već pronašli vlastite strukture djelovanja. Tako je to zapravo bio rad s dvije grupe, unutar kojeg je jednu grupu činila samo jedna osoba – Ryszard, a drugu njegovi kolege iz družine Kazalište Laboratorij. Postupno je došlo do susreta i zajedništva ovih dviju grupa. Kao što se vidi, Ryszardu je i za to bilo potrebno vrijeme. Trebalo mu je dati vremena, nikada ga ne tjerati, ne požurivati, zahtijevati od njega

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 fakturam, 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)