

Książę Niezłomny

Studium i rekonstrukcja spektaklu

Jerzego Grotowskiego i Teatru Laboratorium

Serge Ouaknine

Książę Niezłomny

Studium i rekonstrukcja spektaklu

Jerzego Grotowskiego i Teatru Laboratorium

przekład Juliusz Tyszka



INSTITUT
THE GROTOWSKI IM. JERZEGO
INSTITUTE GROTOWSKIEGO

Wrocław 2011

Wydanie – przygotowane na podstawie wersji francuskiej:
Serge Ouaknine: « *Le Prince Constant* » (*Théâtre Laboratoire*,
Wrocław, Jerzy Grotowski). *Etude et reconstitution du*
déroulement du spectacle, [w:] *Voies de la création théâtrale*, I,
réunies et présentées par Jean Jacquot, Éditions du Centre
National de la Recherche Scientifique, Paris 1970 – uzupełnione
o dwa szkice Serge'a Ouaknine'a: „*Książę Niezłomny*” –
czterdzieści lat później oraz *Powrót do próby „Księcia*
Niezłomnego”.

REDAKCJA TOMU: Monika Blige
OPRACOWANIE GRAFICZNE: Barbara Kaczmarek
KOREKTA: Stanisława Trela

© COPYRIGHT FOR TEXT, DRAWINGS AND
PHOTOGRAPHS SERGE OUAKNINE, 2011

© COPYRIGHT FOR THIS EDITION INSTYTUT
IM. JERZEGO GROTOWSKIEGO, WROCŁAW 2011

ISBN 978-83-61835-60-8

WYDAWCA: Instytut im. Jerzego Grotowskiego
Rynek-Ratusz 27, 50-101 Wrocław
tel./faks 71 34 34 267
www.grotowski-institute.art.pl

DRUK I OPRAWA: Drukarnia JAKS

Spis treści

Książę Niezłomny – czterdzieści cztery lata później ____7

- Być tutaj w wirze lat sześćdziesiątych ____9
- Podróż pamięci ____11
- Widzieć głosy ____15
- Jak odtworzyć partyturę *Księcia Niezłomnego*? ____16
- Od kaligrafii do tekstualności ____19
- Po okresie chwały ____21
- Droga sztuki, droga życia ____23

Studium i rekonstrukcja spektaklu ____25

Technika i styl kreacji ____28

Metodyczne ćwiczenia jako trening ____29

- Opory ____29
- Głos i rezonatory ____30
- Partner ____31
- Kontakt ____31

Proces tworzenia *Księcia Niezłomnego* ____32

- Scenariusz ____32
- Partytura ____32
- Technika I ____34
- Technika II ____35
- Od techniki do dzieła ____35

Struktura partytury ____36

Rekonstrukcja scenariusza i opis spektaklu ____40

- Obsada ____41
- Przedstawienie w Teatrze Laboratorium ____41

Aspekty dzieła ____104

- Typy znaków ____104
- Muzyczna struktura partytury ____107
- Metaforyczne czas i przestrzeń symultanicznych znaków i działań ____108
- Od techniki do stylu ____110
- Od aktora do publiczności ____112
- Synteza porównawcza ____114
- Czy jest metoda? ____117

ANEKS. Powrót do próby *Księcia Niezłomnego* ____121

- Zrozumieć grę w jej formalnych ramach ____124
- Kontekst historyczny ____126
- Estetyczne i techniczne podstawy partytury gry ____128
- Wrocław, 3 maja 1966, rano. Próba w Teatrze Laboratorium ____131
- Rytuał i symboliczne zadośćuczynienie ____141

Książę Niezłomny —
czterdzieści cztery lata później



SERGE OUJAKNINE I JERZY GROTOWSKI, LATA 90. XX W.

Uschylku życia, w swym ustroniu w Pontederze, podczas rozmów prywatnych albo toczonych publicznie, w ramach wykładów na Collège de France w Paryżu, Grotowski spróbował ostatecznie wyjaśnić i sprecyzować charakter oraz cel swoich poszukiwań – przemianę pracy teatralnej skierowanej ku drodze, na której nie ma widzów, za to przyjmuje się „świadców”, którzy są przytomni podczas „akcji”, gdy „czyniący” dziela się swym rytualnym działaniem z nimi – nielicznymi artystami lub przyjezdnymi badaczami. Owi goście nie byli widzami w klasycznym, kulturowym sensie wyznaczonym przez konwencję teatralną. Poszukiwania mistrza w jego ostatnich latach nie skupiały się już na „spektaklu dla oczu”, lecz na tym, jakie ludzkie prawdy mogły do owych świadków dotrzeć poprzez inną formę istotnego dzielenia się sobą: poprzez głos.

Chcąc zrozumieć, gdzie tkwią źródła najostatniejszych poszukiwań Grotowskiego, trzeba powrócić do tego momentu – historycznego, jedyne, rzadkiego w historii teatru, gdy jeden człowiek i kilkoro jego aktorów zdobyli sławę i okryli się chwałą w ciągu jednego wieczoru! Nie ze względu na zagrane z werwą jedno przedstawienie, lecz z powodu wszystkich pytań, jakie towarzyszyły ich drodze. Grotowski dał się wówczas poznać nie jako artysta uprawiający widowisko, lecz jako człowiek, który pragnął dotrzeć do źródeł sztuki oraz do granic przedstawienia, potwierdzając przy tym, że teatrem nie może już być sama tylko ludzka obecność, która nie jest drogą poznania.

Prezentacja *Księcia Niezłomnego* w Paryżu w czerwcu 1966 roku, w Théâtre de l'Odéon, na zaproszenie Jeana-Louisa Barraulta, została poprzedzona prezentacją pracy Ryszarda Cieślaka i warsztatem gry aktorskiej w ramach festiwalu w Nancy, zainicjowanego i kierowanego przez Jacka Langa. Grotowski wiedział, że jadąc do Paryża kładzie na szalę swoje życie i swoją wiarygodność w Polsce.

Był przygotowany na swoją chwałę.

I chwała nadeszła, ziściła się w ciągu jednej nocy.

Od tego momentu wszystko, co czynił, zyskało światową rangę. *Książę Niezłomny*, oprócz swojej fabuły, przesłania i swego wymiaru rytualnego, zrodził dwa pytania o wymiarze znacznie szerszym niż jego własna forma: Co to znaczy kształcić aktora? Jaka jest funkcja teatru?

Być tutaj w wirze lat sześćdziesiątych

Wrocławiu, przed wyruszeniem w wielką podróż, spędzaliśmy całe noce i dni na gorączkowych, olśniewających próbach¹. Byliśmy nawet przygoto-

¹ Dzięki kapryswi Opatrzności miałem przywilej uczestniczyć w nich codziennie jako pasjonat wrocławskiego Teatru Laboratorium. Znalazłem się tam jako młody francuski artysta poszukujący mistrza, chcący przetrząsnąć most między Wschodem a Zachodem, wyjaśnić pewne kwestie duchowe i przekroczyć kondycję artysty malarza. Chciałem znaleźć formę ponadreligijnego „przymierza” między człowiekiem a społecznością, w której żyje, i między mitem a historią – pod „Niebem”, które nie mogło być puste. Wizualnie *Książę Niezłomny* był wspaniałym, niedoścignionym dokonaniem formalnym i właśnie w prokemice aktor-widz dostrzegłem i niewyraźnie jeszcze odgadłem mój sposób rysowania człowieka, rzeźbienia jego postaci „w stanie życia” – tak, aby uczynić z niej nie produkt, lecz owoc pytań i poszukiwań bardziej wiarygodnych i radykalnych niż to zdarzało się w przypadku realizmu czy skrajnego formalizmu, które panowały w tamtej

wani na nagłe zastępstwo w wypadku omdlenia delikatnej i niezastąpionej Reny Mireckiej.

Grotowski był przezorny we wszystkim.

Na żądanie organizatorów festiwalu Teatru Narodów, aby powiększyć ograniczoną do czterdziestu liczbę widzów, zbudowano z drewna drugie piętro siedzeń, które otaczały ciasną prostokątną arenę *Księcia Niezłomnego*, zwiększając tym samym liczbę widzów do stu pięćdziesięciu.

Na scenie Odeonu, w czasie wielogodzinnych przygotowań, aktorzy drżeli z niepokoju, gdy zauważyli, że dźwięk ich głosów ginął gdzieś pod wysokim sklepieniem sali. Brakowało im intymnej przestrzeni małej sali Teatru Laboratorium, która posiadała wyjątkową akustykę.

Pępowina została przecięta.

Ścieśniono niektóre zasłony od strony kulis, zbliżono do miejsca gry kilka szero- kich aksamitnych kurtyn, opuszczono trochę niektóre reflektory, które oświetlały przestrzeń zajmowaną przez publiczność. Grotowski czuwał nad tym, aby zespół pozostał wierny partyturze, żeby nic się nie zmieniło w skali głosów ani w rytmach impulsów gry.

Miał rację. Zdarzył się cud: obecność widzów znacznie zmniejszyła efekt echa i gubienie dźwięków, co podczas prób prowokowało aktorów do mocniejszego akcentowania ich wokalne ekspresji.

Rytm gry aktorów, którzy wcielali się w dwór Maurów, krążąc wokół Księcia niczym kłuszące, drapieżne ptaki, odzyskał swą wspaniałą gorączkową intensywność, precyzyjną co do sekundy, a zarazem perfekcyjnie organiczną. Niezrównany Ryszard Cieślak odzyskał swą wielkość i podniosły majestat w tej nowej przestrzeni, gdzie widzowie, którzy przytłaczali go swoją obecnością z jeszcze większej niż zwykle wysokości, wydawali się okrutnym przedłużeniem Dworu. To wszystko wywołało najintensywniejszy szok, jaki kiedykolwiek się przydarzył „całemu Paryżowi”.

We Wrocławiu nikt nie klaskał po przedstawieniach. Było to niemożliwe. To tak, jakbyśmy byli współwinni agonii Księcia. Coś takiego nigdy nie się zdarzyło.

W Paryżu byłem zaskoczony, stwierdziwszy, że publiczność złożona ze „specjalistów” pojęła, że konieczne jest milczenie. Po prezentacjach spektaklu wszyscy pozostawali na miejscu, stojąc tam jeszcze długo. Prerażeni, osłupiali. Przypominam sobie ten zakłopotany, bezradny zgiełk.

Klasyczna inscenizacja we frontalnej włoskiej przestrzeni mogła być czytelna i łatwa do uchwycenia w ramach formalnie potraktowanej konwencji realistycznej. Ale tutaj coś, czego inteligencja pozostawiona samej sobie nie mogła okłaskiwać, zburzyło retorykę ocen i sądów – do tego stopnia konwencja teatralna sięgnęła tu swych granic. Wszystkie normy zostały złamane.

Z Brechtem, który w latach pięćdziesiątych pozostawił we Francji swój ślad – polityczny i formalny, pozostał sam na sam już tylko „teatr absurdu” (Beckett, Adamov, Ionesco). Reszta wietrzała w konwencjach wodewilu.

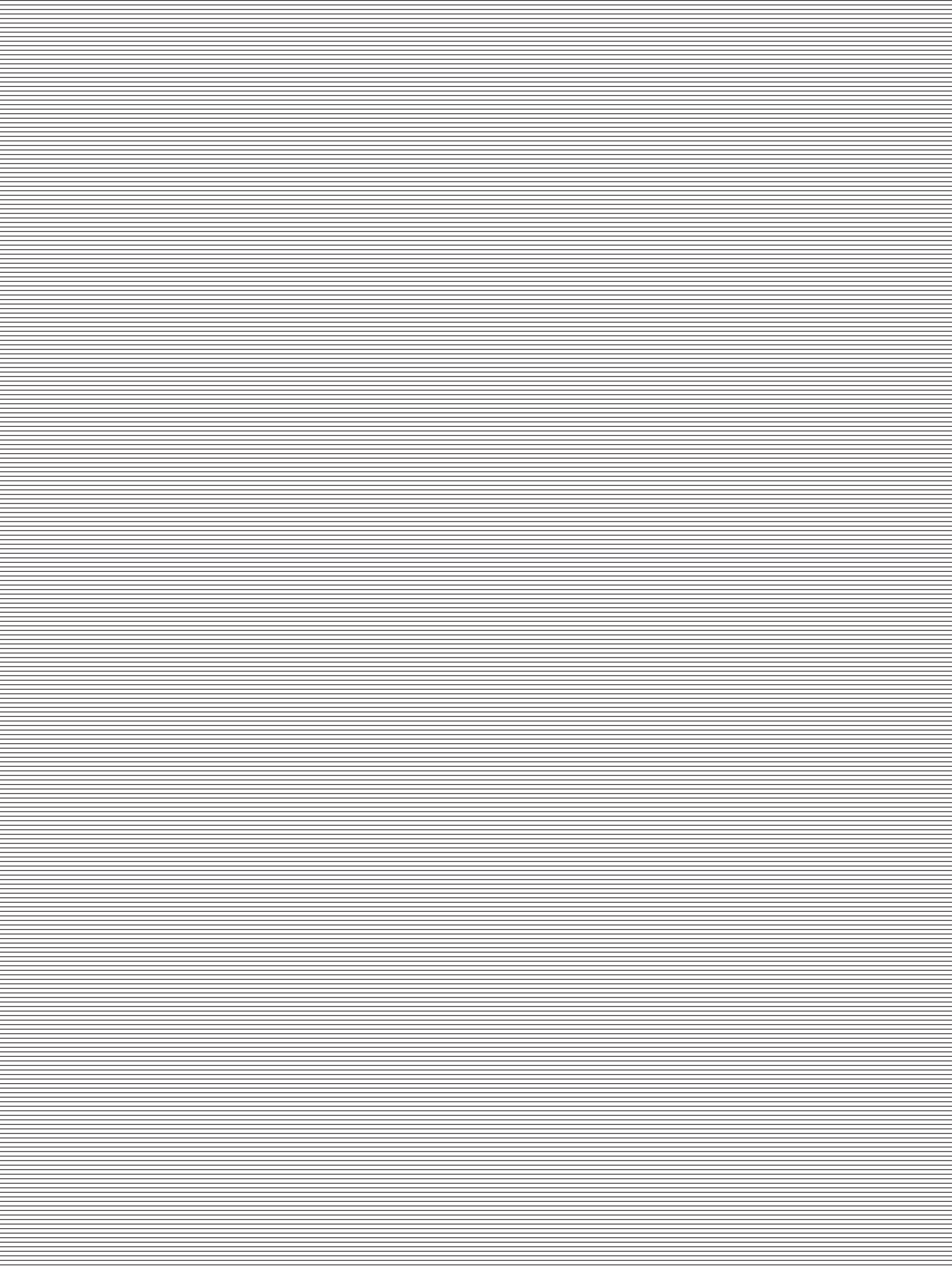
Razem z *Księciem Niezłomnym* przyszło zerwanie: teatr mógł uciec od repertuaru i zmienić się w sztukę przede wszystkim aktora zanim jeszcze stał się dramaturgią. Nie było poprzedników, żeby nazwać ten rodzaj choreografii dramatycznej mający znamiona halucynacji, dający podwójnie silne wrażenie dzięki muzyczności skandowanych głosów, nieosiągalnej dotąd na Zachodzie. A przy tym owa choreografia była jednak oparta na klasycznym tekście.

Tak, oskarżano Grotowskiego o uprawianie teatru elitarnego, podczas gdy cel francuskich domów kultury zakładanych przez Malraux polegał na przywożeniu teatru do ludu, przede wszystkim na nieobeznane z kulturą przedmieścia wielkich miast.

A tu nagle młody Polak, który przybył z komunistycznego Wschodu, wygłasza nauki o „ubóstwie” i o teatralnej mszy!

epoce. Każde ćwiczenie, każde działanie, próby i improwizacje gorączkowo odnotowywałem ochrowym atramentem i rysowałem cienkim piórem używanym przez architektów na blokach białego papieru bez linii.

Studium i rekonstrukcja spektaklu

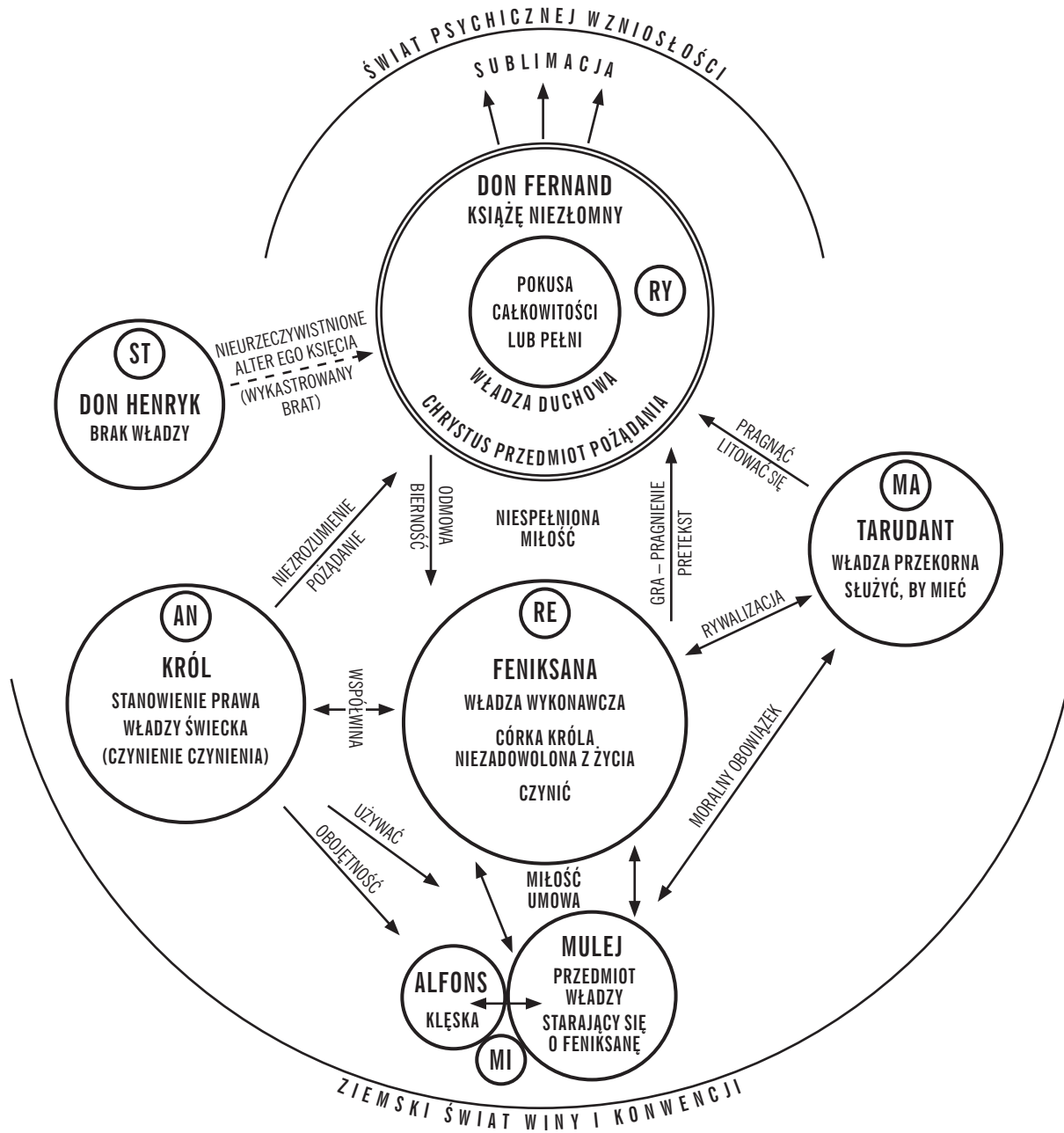


Gdy przyjechałem do wrocławskiego Teatru Laboratorium w styczniu 1966 roku, *Księżę Niezłomny* był dopiero co ukończony. Spektakl wyraźnie ewoluował, aż do swej ostatecznej formy. Przez długi czas jego wewnętrzna budowa i technika pozostawały mi obce. Po roku praktycznego stażu i obserwacji Grotowski poprosił mnie o odtworzenie scenariusza.

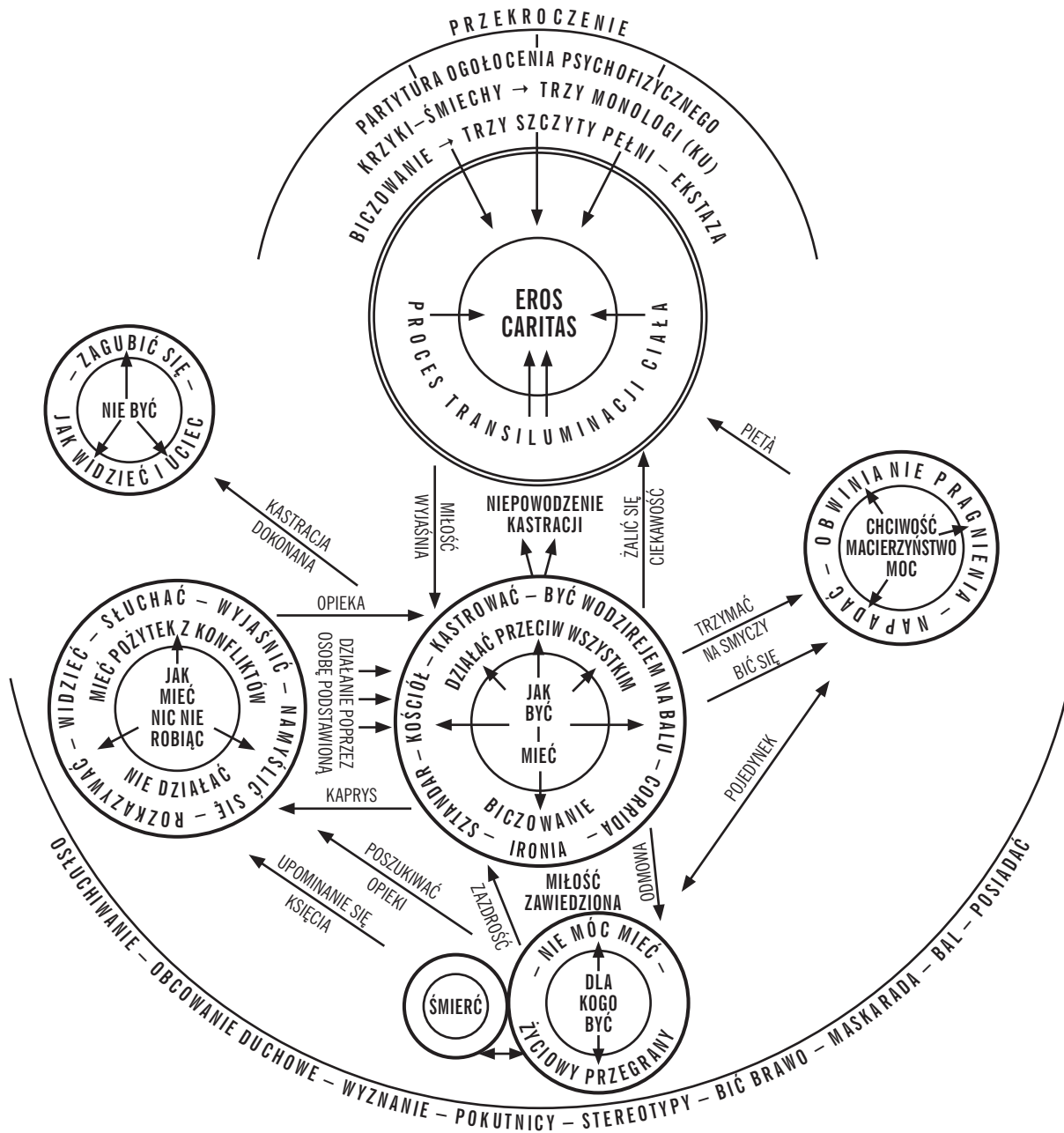
Już przy pierwszych próbach opisu pojawił się następujący problem: jak przełożyć i zapisać (bez filmu, fotografii ani taśmy magnetofonowej) to, co w tym spektaklu jest nieprzekładalne – muzyczność głosów i ciał grupy, ich przestrzeń znaczącą, ich rytmy, symultaniczność obrazów i „spalanie się” Księcia?

Robiłem najpierw szkice „z życia”, potem z pamięci; cały przebieg gry rysowałem węglem i czerwoną kredką, usiłując w ten sposób wydobyć to, co w tym spektaklu było czysto organiczne. Poczujęm się zaskoczony stwierdziwszy, że tak jak podczas przedstawienia, również i w rysunkach, tylko Księżę pochłaniał moją uwagę – tworzył „białe” przeciwieństwo w zespole znaków czarnych (grupa) i czerwonych (czerwona materia, która przekształcała się niczym aktor, będąc płaszczem Księcia, mulecią z corridy, całunem, zasłoną). Dzięki mojej niemożności odtworzenia natury Księcia odkryłem specyficzny, niewyraźalny w żadnym innym języku charakter techniki jego gry. Wykonałem montaż dziewięćdziesięciu rysunków w formie nieprzerwanie rozwijającej się taśmy. Potem, z francuskim przekładem polskiego tekstu używanego przez aktorów, przerywając tekst moją partyturą graficzną¹ i uwzględniając linię melodyczną akcji, pociąłem spektakl na sekwencje dające się rozpoznać w konkretnej przestrzeni. Mogłem więc tylko odtwarzać i analizować scenariusz oraz reżyserię od wewnątrz i – wiążąc je z tym, co stanowiło moje własne doświadczenie z ćwiczeń w ramach metody i codziennych poszukiwań Teatru Laboratorium – odkrywałem technikę gry i styl tej kreacji.

¹ Szkice tutaj reprodukowane są wyciągnięte z oryginalnej taśmy. Ze względu na wymogi łamania stron, ich liczba została ograniczona do połowy.



Cechy i sposoby zachowania się aktorek i aktorów podczas realizacji partytury *Księcia Niezłomnego*
 Litery: RY, MA, RE, ST, AN, MI są skrótami imion aktorek i aktorów



Kontakty, akcje i reakcje aktorów
w partyturze *Książki Niezłomnego*
W środku okręgów – ogólny charakter motywacji
każdego z aktorów i każdej z aktorek

Rekonstrukcja scenariusza i opis spektaklu

Polska wersja dramatu autorstwa Słowackiego różni się od tekstu oryginalnego jedynie formą poetycką typową dla polskiego romantyzmu. Fabuła i nastrój obu sztuk pozostają bardzo podobne i upoważniają nas – na potrzeby porównania – do utożsamienia obu autorów⁷.

Śledząc porządek numeracji wersów, podany zgodnie z oryginalną numeracją Słowackiego⁸, można będzie śledzić skróty dokonane przez Grotowskiego w trakcie tworzenia scenariusza. Numeracja wskazuje pierwszy i ostatni wers w każdym fragmencie (fragmenty te mogą być bardzo długie i obejmować np. całą scenę z dramatu lub bardzo krótkie – kilka wierszy lub wręcz kilka wyodrębnionych słów). Cyfry rzymskie oznaczają numery aktów, arabskie – odpowiednich scen. Do oryginalnego tekstu włączone zostały elementy obce, takie jak litanie i fragmenty modlitw właściwych polskiej liturgii katolickiej.

Tekst Calderóna-Słowackiego	Adaptacja Grotowskiego
Całość tekstu poetyckiego.	Scenariusz – montaż z użyciem elementów tekstu. Poetycka rekonstrukcja.
Trzy akty przedstawiające dziewięć sytuacji scenicznych.	Jeden akt z wieloznacznymi związkami czasu i miejsca.
Dziewięć konkretnych miejsc (pole bitwy, wybrzeże Afryki koło Tangeru, ogród Króla itd.).	Jedna tylko przestrzeń architektoniczna: prostokątna arena z drewnianym podium.
Scena i widownia.	Drewniana konstrukcja umieszczona w pustej sali. Widzowie siedzą na ławkach po trzech stronach za palisadą areny.
Czternaścioro głównych postaci (plus żołnierze, Maurowie, Portugalczycy, niewolnicy, słudzy itp.)	Sześcioro zmieniających swe postaci aktorów plus czerwona tkanina. a) Technika I: pięcioro aktorów: Dwór (czarne oficerki, szare spodnie, togi sędziowskie); b) Technika II: jeden główny aktor: Księżę Niezłomny (nagi, w białej przepasce na biodra).
Każdy aktor ma ściśle określoną rolę odpowiadającą postaci.	Wszyscy posiadają swe indywidualne partytury i funkcjonują jako znaki, nie jako tożsamość roli. Wyjątkiem jest główny aktor, którego partytura jest jego tożsamością, choć działa on także jako znak.

Z przyczyn technicznych nie jest możliwe opublikowanie tutaj całości opisu poszczególnych partytur aktorskich. Opis tu zamieszczony obejmuje tylko dwanaście pierwszych sekwencji ze scenariusza Grotowskiego (tj. ok. piętnastu minut gry z godzinnego spektaklu). W przypadku większości z owych dwunastu sekwencji lektura opisu spektaklu dokonuje się równolegle w dwóch kolumnach tabeli. Ponadto śledzimy, strona po stronie, publikację tekstu scenariusza wraz z podstawowymi szkicami, które nadają wartość przestrzeni działań, a także kilka schematów rozmieszczenia postaci i ogólny opis każdej sekwencji.

Trójkąty widoczne w tekście odsyłają do rysunku odpowiadającego danemu momentowi spektaklu.

„Kadrem” nazywa się moment, gdy aktor zastyga w bezruchu, zaznaczając tą statycznością, że jest to szczególny moment akcji.

⁷ Zob. Pedro Calderón de la Barca: *El príncipe constante* / Juliusz Słowacki: *Księżę Niezłomny* (Z *Calderona de la Barca*), wstęp i opracowanie wydania dwujęzycznego Beata Baczyńska, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2009 (przyp. tłum.).

⁸ Juliusz Słowacki: *Księżę Niezłomny* (Z *Calderona de la Barca*), [w:] tegoż: *Dzieła wybrane*, pod redakcją Juliana Krzyżanowskiego, t. 5, *Dramaty*, opracował Eugeniusz Sawrymowicz, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1987.

Obsada

Postać	Aktor	Teksty przynależne poszczególnym postaciom	Skróty imion
KSIĄŻĘ NIEZŁOMNY DON FERNAND	RYSZARD CIEŚLAK	DON FERNAND / 1. Niewolnik, Mulej	RY
FENIKSANA	RENA MIRECKA	FENIKSANA / Zara, Don Żuan, Głos	RE
KRÓL FEZU	ANTONI JAHOLEKOWSKI	KRÓL / Estrella, Don Fernand	AN
MULEJ ALFONS	MIECZYŚLAW JANOWSKI	MULEJ / Alfons, Zara, Roza	MI
TARUDANT	MAJA KOMOROWSKA	TARUDANT / Don Żuan, Mulej, Brytasz, Selim, Selina, Głos	MA
DON HENRYK	STANISŁAW SCIERSKI	DON HENRYK / Niewolnik, 1. Niewolnik, Niewolnicy, Zara, Brytasz, Don Żuan	ST
CHÓR, GŁOS	WSZYSCY	Zara, 1. Niewolnik, Don Henryk, Alfons, litanie, <i>mea culpa</i>	

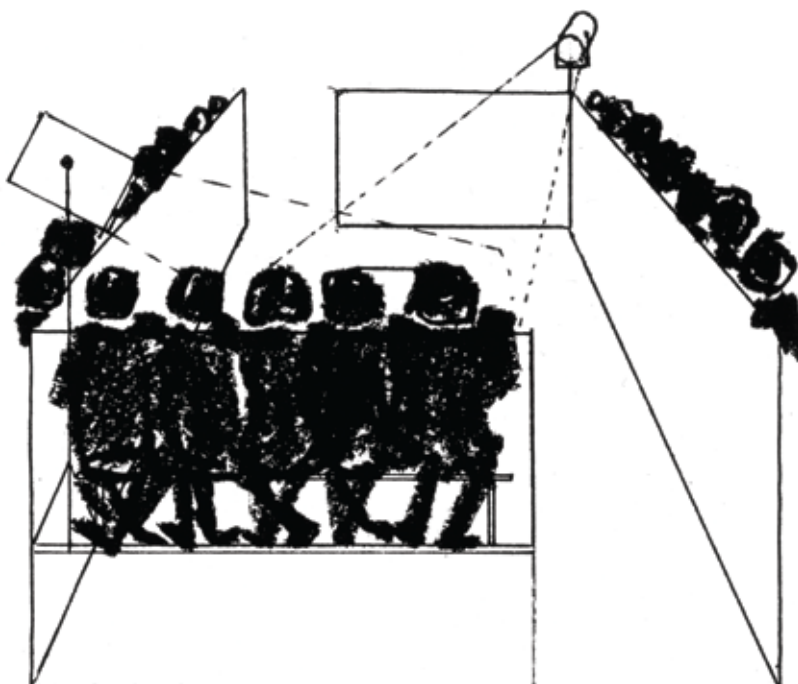
Określone repliki lub określone monologi z tekstu Słowackiego zostały w scenariuszu opracowanym przez Grotowskiego przypisane innym „postaciom”. W każdym takim przypadku sprecyzowano pochodzenie danego fragmentu tekstu w nawiasach. Zaznaczyliśmy również skrót imienia aktora obok nazwy postaci.

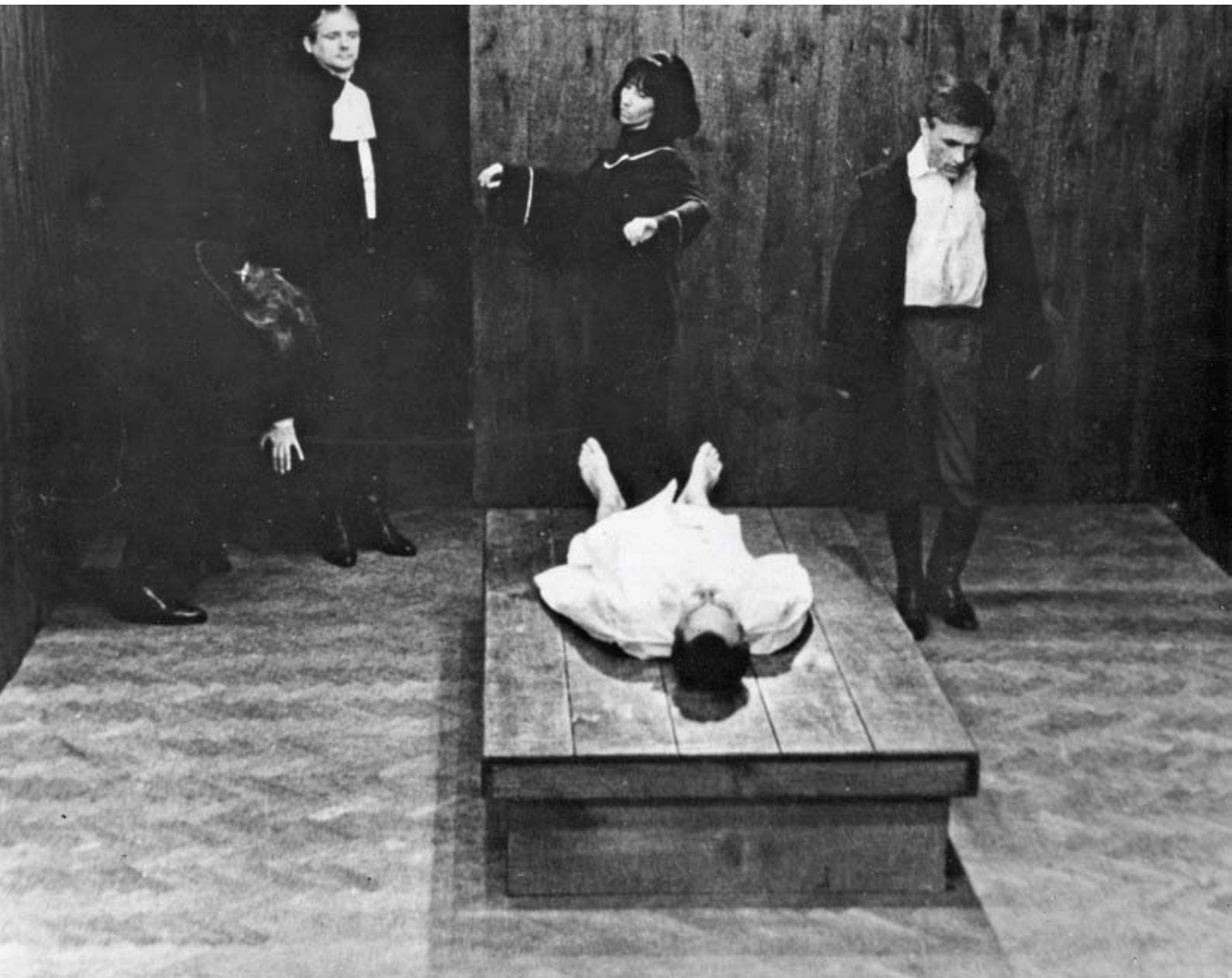
W pierwszym wariacie spektaklu, w 1965 roku, Don Henryka grał Gaston Kulig, następnie rolę przejął Stanisław Scierski. W wersji z 1968 roku rolę Muleja grał Zbigniew Cynkutis, a rolę Tarudanta – Zygmunt Molik. Nawet jeśli do gry zostały wniesione osobiste niuansy, partytury działań pozostały identyczne.

Przedstawienie w Teatrze Laboratorium

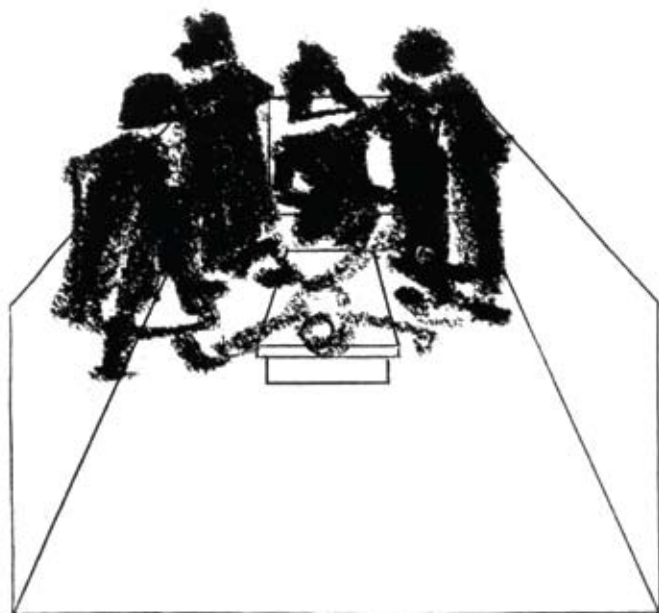
Wszystkie szkice oraz opisy są sporządzone z jednej wybranej perspektywy – z miejsca położonego naprzeciwko wejścia dla aktorów.

Wokół drewnianej palisady siedzi około trzydziściorga widzów. Arenę oświetlają od początku dwa tysiącwatowe reflektory. W środku areny stoi niskie podium zrobione z drewna pomalowanego na kolor ciepłobrazowy. Podłoga – parkiet. Dokładnie o 19.00 zamyka się drzwi wejściowe. Robi się cicho. Dźwięk dzwonka: aktorzy wkraczą na arenę.





▲ Dwór wkracza na arenę



Wejście
Don Henryka,
pierwszego
niewolnika
– pośród Dworu
– ostuchiwanie

DON HENRYK (pierwszy niewolnik) wchodzi pierwszy (biała przepaska na biodra i biała koszula), kładzie się na wznak, krzyżem na podium. TARUDANT spogląda na widzów, opuszcza głowę; włosy opadają mu na twarz (będą mu ją zasłaniały podczas całego spektaklu). Suchy śmiech MULEJA, który spogląda na niewolnika. Wszyscy obserwują DON HENRYKA. FENIKSANA podaje ton melodii, którą wszyscy chórem podejmują, a która kończy się ostrym „la”. Cisza. Wszyscy zastygają w kadrze. FENIKSANA drobnymi krokami podchodzi do MULEJA i mierzy mu puls. Całe jej ciało „pulsuje” zgodnie z rytmem „pulsacji” MULEJA; przesuwa się w przód, sama, bada swój własny puls i spostrzega, że zanikł.

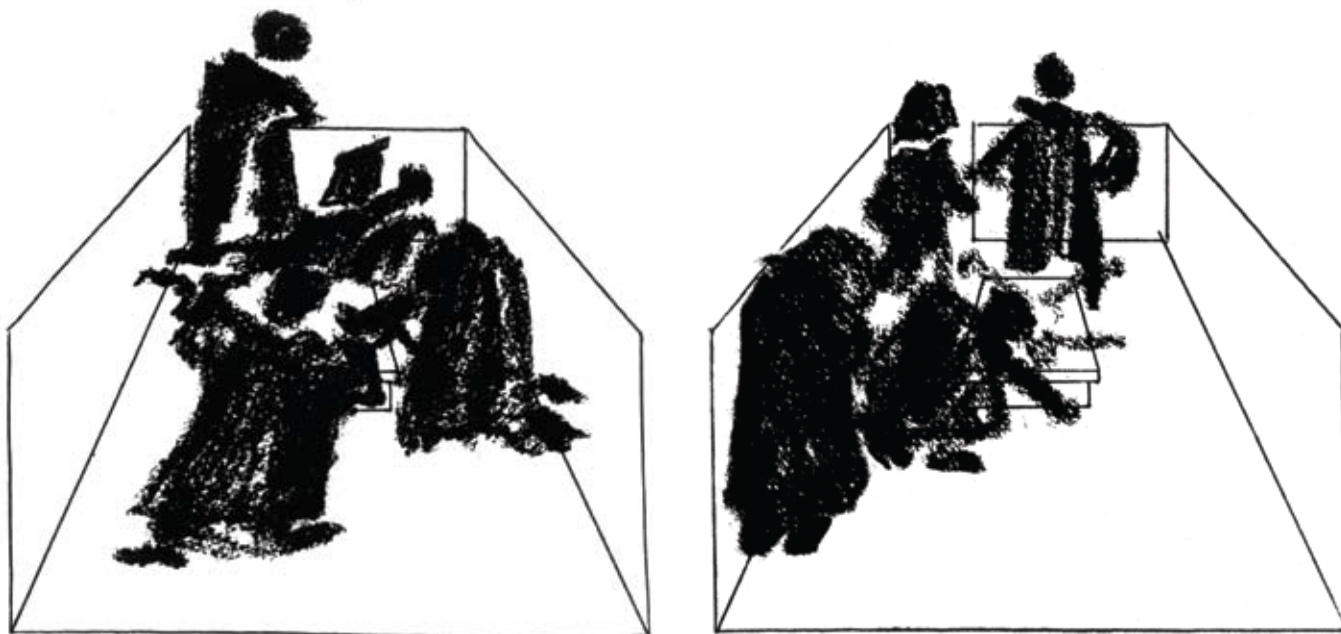


▲ Feniksana podaje ton



▲ Mulej naśladuje szum fal

- Podany jest temat muzyczny spektaklu. I/1
- Bardzo ostro.
- Przyspieszając.
- Zaczyna się medyczne osłuchiwanie chorego.
- Rytm *staccato*.
- Głos ostry, szorstki.
- DON HENRYK: skurcz brzucha – ból – głos przyduszony.
- Intonacja muzyczna pełna ironii.
- Wszyscy wydają krzyki dzikich ptaków, wyciągając ramiona.
- FENIKSANA (ZARA) – RENA
*Zaśpiewajcie, niewolnicy.
 Moja pani wśród łazienki
 W perłowej igra miednicy
 Jak łabędzie bałamutne;
 I prosi was o piosenki,
 Ale tęskne...*
- CHÓR (ZARA) – WSZYSCY
...ale smutne.
- DON HENRYK (1. NIEWOLNIK) – STASZEK
*Czyliż naszych brzęk kajdanów?
 Czyliż pieśni niewolników
 Rozweselić mogą panów?*
- MULEJ, KRÓL (ZARA) – MIITEK, ANTEK
O...
- FENIKSANA (ZARA) – RENA
*...na lubi śpiew słowików,
 Kiedy się po laurach gubi,
 I piosenki wasze lubi.*
- DON HENRYK (NIEWOLNIK) – STASZEK
*Nasza pierś boleścią głucha.
 Ach, najgorsze przeznaczenie!
 I najgorsze to cierpienie
 Śpiewać, kiedy serce boli!
 Śpiewać temu, co w niewoli.
 Trzeba na to być ptaszkami
 Bez rozumu.*
- FENIKSANA (ZARA) – RENA
*Czyż wy sami
 Nie śpiewacie bez rozkazu?*
- DON HENRYK (NIEWOLNIK) – STASZEK
*Każda boleść chce wyrazu,
 Kiedy w sercu jej za ciasno.
 I my tłumim boleść własną,
 Gdy nas z kajdan pieśń unosi.*
- MULEJ: Sarkastyczny śmiech.
 TARUDANT podnosi nogę niewolnika i opuszcza ją.
 FENIKSANA rozpoczyna śpiew w pozie dyrygenta.
 KRÓL, obrócony plecami do ściany, spogląda w dal.
- Wszyscy na ostrym wydechu naśladują szum fal.
- MULEJ szczypie nos niewolnika; TARUDANT bierze ramię niewolnika i usiłuje je z obrzydzeniem rozluźnić końcami swoich palców.
- MULEJ nasłuchuje bicia serca niewolnika, przykładając mu ucho do piersi, naśladując rytm serca mechanicznym ruchem prawego ramienia (pompa ssąco-tłocząca).
- TARUDANT odchodzi na bok, nie śmiać już dotknąć niewolnika.



- | | | | |
|---|---|---|--|
| Głos ostry, afektowany. | ◀ | FENIKSANA (ZARA) – RENA
<i>Zaśpiewajcie, Feniks prosi.</i> | |
| Głos głuchy, stłumiony skurczem. | ◀ | DON HENRYK (NIEWOLNICY) – STASZEK
<i>Czas jest panem tego świata,
Czas jest panem i mąk duszy;
Czegoż srogi czas nie skruszy,
Nad grobami gdy przelata?</i> | ▶ DON HENRYK, który nadal leży krzyżem na wznak na podium, wygina się z początkiem każdego zdania. |
| Rozluźnienie przepony. | | FENIKSANA (ZARA) – RENA
<i>Dosyć pieśni, Feniksana,
Już umyta i ubrana,
Sama schodzi do ogrodu
Użyć porannego chłodu.
Niech się każdy kwiatek lęka,
Że pięknością go zagasi;
Bo wychodzi jak jutrzeńka.</i> | ▶ Kilkusekundowy pocałunek w usta – MULEJ całuje DON HENRYKA, niewolnika. |
| Rytm frazy jest rwany, niemal agresywny. | ◀ | GŁOS (ESTRELLA) – MAJA
<i>Wstałaś, piękna?</i> | ▶ Klótnia na gesty i agresywne szepty między FENIKSANA a TARUDANTEM. |
| W tonie zniewagi. | ◀ | MULEJ (ZARA) – MIETEK
<i>Niech się jutrzeńka nie chwali,
Że ten ogród nie ciemnieje,
Bo nie ona światło leje;
Bo ogród ten, pośród gmachów,
Nie od drzew nabrał zapachów,
Nie od róż nabrał rubinów,
Białości nie od jaśminów,
Lecz od ciebie.</i> | ▶ Wszyscy zastygli w kadrze, oprócz MULEJA, który klęczy, oczy ma zamknięte, ręce położył na brzuchu niewolnika. |
| Pełen napięcia głos.
Bardzo szybki rytm, wibrujący
wraz z całym ciałem. | ◀ | FENIKSANA – RENA
<i>Daj zwierciadło.</i> | ▶ MULEJ – twarz skurczona, patrzy ukradkiem na FENIKSANA. |
| Poważnie, rozkazująco. | ◀ | KRÓL (ESTRELLA) – ANTEK
<i>Nie dziw, piękna, żeś ciekawa
Tej płci, na którą nie padło
Żadnej plamki.</i> | ▶ KRÓL dystansuje się (nie obchodzą go klótnie Dworu). |
| Ton sarkastyczny. | ◀ | FENIKSANA – RENA
<i>Głosi sława,
Że ja piękna, że ja miła.
Gdyby to i prawda była,
Cóż mi po tym? kiedy źle mi!
Niewesoło na tej ziemi!</i> | ▶ Całe ciało FENIKSANY wyciągnięte ku TARUDANTOWI. |

Typy znaków

Znak – metafora rzeczywistości (Technika I)

Element zachowania się, który nie jest dokładnie taki, jak w życiu, lecz który przywołuje skojarzenia z ludzkimi reakcjami w rzeczywistości.

Aktor nie naśladuje tu realnych zachowań, ale – jako twórca – przekształca je za pośrednictwem swej motywacji. Wewnętrzna motywacja daje prawdę jego ekspresji, lecz zewnętrzny obraz skłania widza do wysiłku jej ponownego przetworzenia. Widz ma z kolei swobodę „tworzenia” swej własnej, osobistej rzeczywistości pod wpływem działania nań znaku aktorskiego.

Posługując się podobnym przykładem z dziedziny malarstwa, powiedzmy, że widzimy dziś górę Sainte-Victoire bardziej tak, jak widział ją Cézanne, niż taką, jaką „była” przed upowszechnieniem jej artystycznej wizji.

Aktor odkrywa realny świat, wzbogacając go swą osobą. Oczywiście jest, że nie ma „artystycznej recepty” na owo przekształcenie. Znak-metafora należy do techniki I.

1) Rzeczywistość społeczna

PRZYKŁAD 1. Stereotypy (sekwencja dziewiąta)

Zatrzymujemy w pamięci, często w sposób nieświadomy, obrazy – klisze zachowań i społecznych masek. Aktorzy na użytek sekwencji dziewiątej odnaleźli je, obserwując społeczne życie, przekształcając je później w umotywowane znaki. Sekwencja ta jest stworzona na podstawie prawdziwych, intymnych motywacji wyrażonych za pomocą zewnętrznych, stereotypowych, ośmieszanych i pogardzanych póż tudzież gestów. Uzyskana w ten sposób rozbieżność między wewnętrzną prawdą a fałszywą maską podkreśla śmieszność tej maski i pozwala nam wierzyć aktorowi. (Przykład ten ilustruje w pewien sposób formę aktorskiego dystansowania się: pokazywanie dwóch przeciwstawnych rzeczywistości w jednym fragmencie gry.)

PRZYKŁAD 2. Niezadowolenie Feniksany (sekwencja piąta)

Feniksana przechodzi tu przez rozmaite fazy skarg, zniewag, śpiewów, które nie naśladują „złości”, lecz odpowiadają jej osobistym skojarzeniom związanym z atakiem wściekłości – skojarzeniom będącym w skrajnej sprzeczności z tekstem. Nie ma tu złości czy smutku *a priori*; są jedynie ściśle umotywowane przyczyny stworzenia efektu smutku i złości.

PRZYKŁAD 3. Corrida (sekwencje dziewiąta i jedenasta)

Podczas tej krótkiej sekwencji, która trwa półtorej minuty, Feniksana staje się torreadorem, Mulej, Don Henryk i Tarudant wchodzą po kolei na arenę jako byki, mając precyzyjnie wyznaczone trasy biegu. Król powala ich na ziemię po „torreadorskim” wyroku Feniksany z płaszczem (czerwona tkanina Księcia) – ojciec kieruje, a córka wykonuje; pokazują Księciu, w jaki sposób władza eliminuje opozycję i dworskie intrygi. W tekście Calderóna-Słowackiego Król mówi o polowaniu na tygrysa¹ zorganizowanym na cześć Księcia, aby go zabawić. Teoretycznie jesteśmy na dworze króla Fezu, a Maurowie, jeśli nie byli w Hiszpanii, mieli raczej mało wspólnego z corridą. Jest więc ona poetycką metaforą i nie jest tu umieszczona ani w celu ukazania obyczajowego tła, ani jako wtrącona anegdota. Dworzanie, król Fezu i Książę nie mają być odbierani jako te właśnie postaci z fabuły stworzonej przez Calderóna-Słowackiego. Corrida pełni tu funkcję polowania (na człowieka) i rozrywki (mamy przynajmniej aluzję do obyczajów iberyjskich – polowanie tłumaczone jako „honor” oddany księciu Portugalii). Ze swej strony dworzanie-byki wykrzykują

¹ Przykład ten, podobnie jak poprzedni, ilustruje metaforyczną relację między tekstem i akcją, relację stale obecną w tej inscenizacji.

swe zmartwienia, padając na podłogę między Księciem a Królem (ośmieszenie zarówno poprzez akcję, jak i słowo).

Cóż znaczą ci „Maurowie” – niechrześcijanie, którzy klękają i celebrują mszę, bicząc Chrystusa i na dodatek tańczą menueta na melodię polki?

Aktorzy występują tu jako burzyciele obrazów, które sami przedstawiają; występują poza kontekstem historycznym fabuły sztuki, istnieją w kontekście historii, społeczności widzów swego spektaklu. Kreowane przez nich znaki nie są przeznaczone do odczytywania wprost, każdy z nich ma odrębną sferę oddziaływania; są one zarazem wierne i sprzeczne wobec tekstu, który zainspirował ich stworzenie.

2) Rzeczywistość religijna

PRZYKŁAD 1. *Pietà* (zdjęcie na stronie 106 i sekwencja trzydziesta druga)

Zespół figur z chrześcijańskiej ikonografii został włączony do partytury pod koniec pracy nad spektaklem, gdy grupa weszła w kontakt z Księciem. *Pietà* była spontaniczną propozycją aktorki Mai (Tarudant) podczas prób, gdy musiała ona odnaleźć relację z Księciem. Dopiero po pewnym czasie ten związek „matka”–Księżę została skodyfikowana jako relacja Maria–Chrystus i wówczas ów spontanicznie wynaleziony znak (Maja przygarnęła do siebie Księcia po jego krzykach–płaczach) znalazł swą pełnię. Tak więc motywacje zostały zafiksowane, a ich cielesny wyraz skojarzony z chrześcijańskim wyobrażeniem.

PRZYKŁAD 2. Ludowy polski obraz – Chrystus frasośliwy (zdjęcia ze stron 108, 109 i sekwencja trzydziesta)

Ta ikona została stworzona świadomie i umieszczona między sceną samobiczowania Księcia (sekwencja dwudziesta dziewiąta) a krzykami–płaczami Księcia podczas dworskiej maskarady (sekwencja trzydziesta pierwsza). Obraz ten jest głęboko zakorzeniony w polskiej tradycji, odnajdujemy go bardzo często w ludowych rzeźbach, których autorami są chłopcy lub górale. Można go zobaczyć w przydrożnych kapliczkach lub na słupach przy wjeździe do wsi. W partyturze połączono go z *mea culpa* Feniksany.

Znaki archaiczne rozmaitych typów reakcji psychicznych

(Technika II, którą można obserwować tylko podczas monologów Księcia)

Podczas trzech monologów Księcia Niezłomnego zauważyliśmy, że główny aktor tworzył w swym procesie „ogolocenia” pewne obrazy z ikonografii indyjskiej lub chrześcijańskiej. Znaki te nie są wynikiem arbitralnych propozycji reżysera ani estetycznego kaprysu aktora. W trakcie poszukiwań, znajdując się w szczególnym psychicznym stanie „ogolocenia”, aktor pokazywał sobą owe znaki również jako wynik psychocieleśnych, nieświadomych reakcji; znaki te nawiązywały do pewnych obrazów religijnych w sztuce archaicznej, zachowanych w indyjskich reliefach lub w rzeźbach romańskich. Ani dla rzeźbiarza, ani dla aktora „formy” te nie pojawiły się przypadkowo. Pomimo różnic dzielących epoki, dzięki doświadczeniu i żywemu ucieleśnieniu mitu, aktor odnalazł ten sam „styl”, co jego odpowiednik – prymitywny rzeźbiarz.

PRZYKŁAD: w czasie trzeciego monologu główny aktor przez kilka sekund tym samym gestem przykrywa dłońmi swe serce i przyrodzenie. Czy po to, aby powiedzieć, że tu właśnie kochał i cierpiał? Relacja serce–przyrodzenie jest stereotypem wziętym z języka literatury. Metafory zbudowane na tej relacji miały kiedyś u swych początków dużą siłę przekonywania i dobrze wyjaśniały pewną rzecz: mówiło się o „płomieniu mego serca” i o „spalaniu się w gorącym ogniu”, aby powiedzieć, że ten ogień jest gdzie indziej... Małe wylądowanie adrenaliny, które powoduje wzmożone bicie naszego serca, należy do tego samego ciała, które pożądanie ukarało lękiem, lecz wiedza o tym nie niszczy ani miłości, ani poetów, rozjaśnia tylko metaforyczne obrazy miłości – czy to świeckie, czy religijne. Aktor ujawnił obraz podczas pracy badawczej, gdy znajdował się w transie ogolocenia. Uświadomienie sobie tego znaku dokonało się później, gdy odszukana i zafiksowana została motywacja (sekwencja czterdziesta trzecia).