

Jerzy GROTOWSKI

PRINȚUL CONSTANT

de Ryszard CIESLAK

Întâlnirea *Omagiu lui Ryszard Cieslak*
1 decembrie 1990

Doamnelor și Domnilor, vă voi vorbi într-un fel foarte personal, încercând totuși să păstrez o anume rigoare.

Când mă gândesc la Ryszard Cieslak, mă gândesc la un actor creativ. Mi se pare că era într-adevăr un actor care juca așa cum scrie un poet sau cum picta Van Gogh. Nu se poate spune despre el că a jucat roluri impuse sau chiar personaje gata structurate din punct de vedere literar, căci, deși păstra rigoarea textului scris, a creat o calitate cu totul nouă. Lucru ce-mi pare fundamental pentru a înțelege acest aspect al muncii lui.

A jucat mai multe roluri înainte de cel al Prințului constant. Unul din cele mai importante a fost Benvoglio din *Faust*-ul lui Marlowe unde a jucat un fel de monstru care devine din ce în ce mai distructiv pentru că nu se simte iubit. Era ca un fel de irumpere de ură împotriva lumii și împotriva sieși, din lipsă de iubire primită. Nu

era decât un rol secundar, dar era în realitate un personaj de mare importanță pentru spectacol și cred că a fost, din punct de vedere al muncii actorului, prima lui adevărată reușită.

În Teatrul-Laborator, ultimul său rol a fost cel al Inocentului din *Apocalypsis cum figuris*. Cu acest spectacol a devenit foarte celebru, mai ales în America. Personal, mă simt însă mai legat de munca lui din *Prințul constant*, ca și de ce s-a creat între el și mine în timpul acela.

Este foarte rar ca o simbioză între un așa-zis regizor și un așa-zis actor să poată depăși limitele tehnicii, ale unei filozofii sau ale deprinderilor obișnuite. Simbioza noastră a mers însă așa departe încât era adesea greu de știut dacă lucrau împreună două ființe omenești sau o ființă omenească dublă.

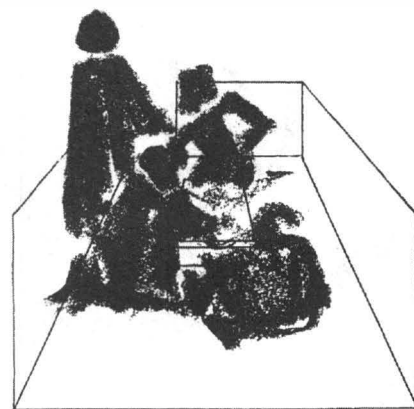
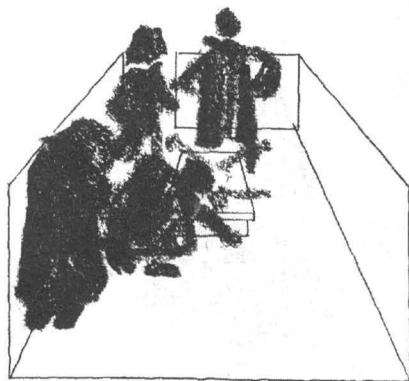
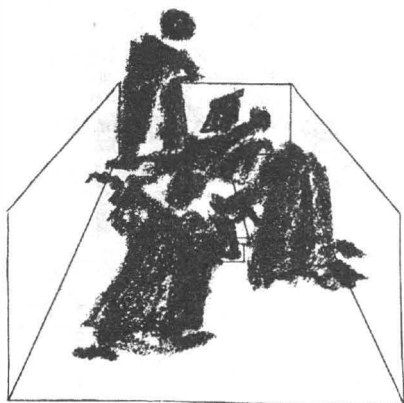
La *Prințul constant* am lucrat mulți ani. Am început lucrul în 1963. Premiera oficială a avut loc doi ani mai târziu, dar de fapt noi am mai

lucrat mult și după premiera oficială. De cele mai multe ori munca noastră se desfășura într-o totală izolare, nimeni nu participa la ea, nici ceilalți membri ai grupului și nici vreun alt martor.

Trebuie să vă spun câteva cuvinte în legătură cu *Prințul constant* la Teatrul-Laborator. Ceea ce am jucat nu era cu adevărat piesa lui Calderon, ci adaptarea făcută de un mare poet polonez din prima jumătate a veacului al XIX-lea, Slowacki, o adaptare foarte diferită de textul lui Calderon, chiar dacă motivele rămân aceleași.

În *Prințul constant*, un principe creștin, din timpul luptelor dintre creștini (spaniolii) și musulmani (maurii), este închis și supus, pentru a-l frânge, unui întreg ciclu de presiuni și de chinuri. Este, într-un fel, povestea unui martir.

Știam, lucrând pe acest text, că structura narativă, "istoria", trebuia să fie prezentă. Da. Am făcut de asemenea câteva aluzii la situația



contemporană a Poloniei, personaje altele decât Prințul constant fiind, de pildă, îmbrăcate în costume de judecători ai unui tribunal militar; dar nu asta era esențial. Situația spectatorului a fost aranjată în mod premeditat. A fost așezat în spatele unui gard de uluci, ca un "voyeur" sau ca un observator într-o sală de operație : nu pentru el se petrec lucrurile, el este doar prezent, se uită, exact ca un "voyeur", peste gard, în jos, la ce se petrece, nu este admis cu adevărat.

Înainte de a vă proiecta câteva secvențe din *Prințul constant*, vreau să vă spun câteva cuvinte despre această înregistrare, - este instructiv s-o fac. În 1965 am permis postului de radio Oslo să înregistreze sunetul spectacolului pentru că s-au putut instala microfoane invizibile și face această înregistrare în timpul unui spectacol obișnuit, cu spectatori.

Câțiva ani mai târziu, în Italia sau într-altă țară unde am jucat *Prințul constant*, un amator necunoscut, cu ajutorul unei camere, ascunsă într-o gaură a zidului, a înregistrat toată imaginea, dar fără sunet. Cum a făcut-o pe ascuns, n-am descoperit niciodată cine era și cum a procedat. Înregistrarea a fost făcută dintr-o singură poziție și se întâmpla uneori ca un actor să-l mascheze pe celălalt când trecea în câmpul camerei. Era singurul fel în care aparatul-spion putea să lucreze. Acest document, numai vizual, s-a aflat undeva pe

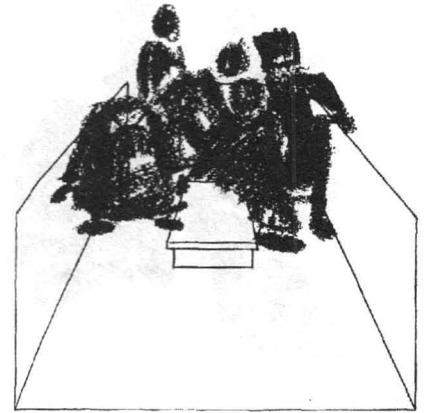
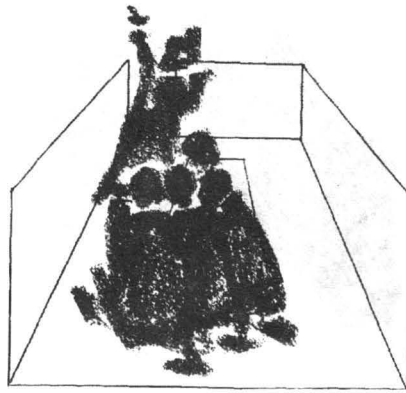
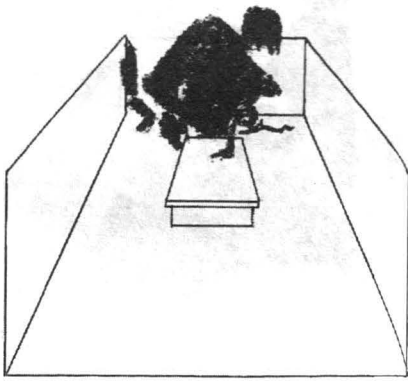
piață și a fost cumpărat de universitatea de la Roma. Universitatea de la Roma a decis să facă un montaj cu sunetul realizat de radioul norvegian și cu imaginea-pirat, mult după ce noi încetasem să mai jucăm spectacolul. Subliniez : sunetul a fost înregistrat câțiva ani înainte, iar imaginea câțiva ani după. Și s-au potrivit. Ce dovedește asta ? Asta dovedește nivelul de structurare a spectacolului, mai ales în cazul marilor monologuri ale lui Ryszard Cieslak, asta indică că ceea ce era perceput de spectatori drept o improvizație era în realitate structurat, perfect structurat. Și în același timp legat de izvoarele vieții.

Acum voi vorbi despre un punct care era o particularitate a lui Ryszard. Nu trebuia nici să-l împingi, nici să-l sperii. Ca un animal sălbatic, când și-a pierdut frica, închiderea sa putem spune, considerația față de propria-i imagine, a putut progresa timp de luni și luni cu o deschidere și o totală libertate, o liberare a tot ceea ce în viață, și mai mult încă, în munca actorului, ne blochează. Această deschidere era ca o încredere extraordinară. Iar când a putut lucra în acest fel luni de-a rândul singur cu regizorul, a putut după aceea s-o facă și în prezența colegilor, ceilalți actori, și apoi chiar în prezența spectatorilor; intrase într-o structură care-i asigura, trecând prin rigoare, o securitate.

De ce cred eu că era un actor la fel de mare ca, într-un alt domeniu

al artei, de pildă, Van Gogh ? Pentru că a știut să găsească conexiunea dintre dăruire și rigoare. Când a avut o partitură a jocului, a putut-s-o respecte până în cele mai mici detalii. Asta e rigoarea. Dar ceva misterios se ascunde în spatele acestei rigori care se prezenta întotdeauna în conexiune cu încrederea. Era dăruirea, dăruirea de sine, în acest sens, darul. Nu a fost, atenție ! darul către public, pe care l-am privit împreună ca un putanism. Nu. Era darul făcut cuiva care se afla mult mai sus, ne depășea, era deasupra noastră, și astfel, putem spune, era darul făcut muncii sale sau darul făcut muncii noastre, darul nostru, a amândorura.

Nu se întâmplă des, dar există actori care au o frântură de dar, o posibilitate a dăruirii în sine sau a dăruirii de sine, dar cum nu pot atinge o adevărată rigoare, o adevărată structură, aceasta revine mereu la nivelul elementar, este ca un pui care încearcă să zboare; nu există adevărat decolaj. Sunt alții care sunt capabili de a crea sau de a învăța o structură, dar fără un mister al vieții, creația devine doar tehnică, doar produs. Lipsește ceva. Este extrem de rar să te afli în prezența unui actor care unește dăruirea cu rigoarea. O să vedeți câteva fragmente, cele două mari nonoloage pe care le-am luat din filmul montat de universitatea din Roma. Vă amintesc faptul că imaginea și sunetul au fost despărțit



unul de altul timp de mai mulți ani, căci astfel puteți vedea ce este rigoarea. (...)

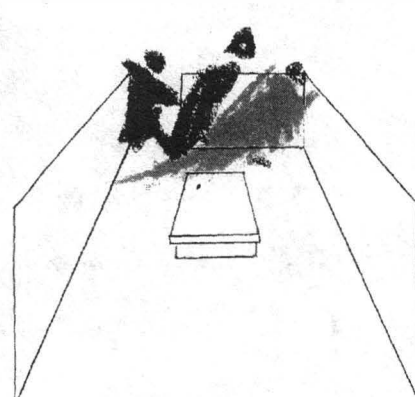
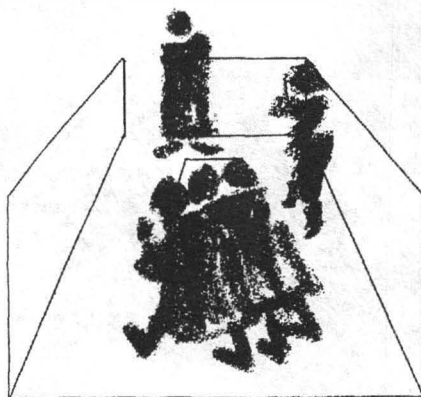
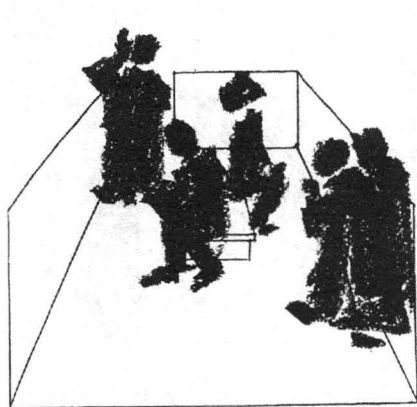
Acum trebuie să ating câteva probleme care sunt legate de esențialul acestei munci. Textul vorbește de torturi, de dureri, de o agonie. Textul vorbește despre un martir care refuză să se supună regulilor pe care nu le acceptă. Astfel textul, și odată cu textul, regia, este consacrat unui lucru întunecat, de pretinsă tristețe. Dar, în munca regizorului cu Ryszard Cieslak, nu ne-am atins de nimic care să fi fost trist. Tot rolul era întemeiat pe timpul foarte precis al memoriei personale (se poate spune al acțiunilor fizice, în sensul lui Stanislavski) legat de o perioadă în care era adolescent și-a trăit prima lui mare, enormă experiență de dragoste. Totul era legat de această experiență. Se referea la acel tip de dragoste care, așa cum se întâmplă numai în adolescență, poartă întreaga lui sensualitate, tot ce este carnal, dar în același timp și ceva total diferit care nu este carnal, sau este carnal într-alt fel, și care seamănă mult mai mult a rugăciune. Este ca și cum între aceste două aspecte, s-ar crea un pod care este o rugăciune carnală.

Toată munca este legată de această experiență despre care nu am vorbit niciodată în chip public, și chiar ce v-am spus astăzi nu constituie decât o parte a informației. Mă simt în

drept s-o spun pentru că sunt informațiile pe care Ryszard el-însuși le-a dat câtorva studenți ai lui. Asta a spus el, și eu le repet la rândul meu. Ceea ce trebuie văzut, sunt cele două lucruri : da, este trupesc, dar nu cu adevărat. Afi acolo ceva care se destăinuie, ca viața care curge în trup, prin trup, este pista de decolare, dar adevărata pornire nu este legată de fizic.

Cum n-am vorbit niciodată, nici cu ceilalți membri ai grupului, de substanța acestei munci, s-au făcut în legătură cu ea câteva interpretări eronate. De exemplu, anumite persoane care au scris despre acest spectacol, și în special despre Prințul constant al lui Ryszard, l-au considerat drept o improvizație. Ați văzut despre ce improvizație era vorba ! După mai mulți ani de diferență, imaginea merge împreună cu sunetul. Nici vorbă de improvizație. A fost o reîntoarcere la cele mai subtile impulsuri ale experienței trăite, nu doar pentru a o recrea, ci pentru a-și lua zborul spre această rugă imposibilă. Într-adevăr, toate micile impulsuri și tot ceea ce Stanislavski ar numi acțiunile fizice (chiar dacă, în interpretarea lui, aceasta s-ar afla mai mult într-alt context, acela al jocului social, și aici nu este vorbă de așa ceva), chiar dacă totul ar fi ca regăsit, adevăratul secret a fost să leși din frică, din refuzul propriei persoane, să intri într-un mare spațiu liber unde nu mai resimți nici o frică și nu ascunzi nimic.

O altă interpretare, la fel de eronată, a fost că era vorba de un balet, că eu însumi eram un coregraf care inventase o structură de comportamente fizice, de mișcări, și că această structură fusese perfect învățată de actor. Este total fals. N-a existat niciodată nimic în această activitate care să poată fi comparată cu o coregrafie. Partitura era precisă pentru că era legată de o trăire precisă, de o experiență reală. Primul pas spre această muncă a fost că Ryszard a dominat total textul. A învățat textul pe dinafară, l-a absorbit atât de bine încât ar fi putut începe în mijlocul oricărei fraze din oricare fragment, respectându-i sintaxa. Și ajunși în acest punct, primul lucru pe care l-am făcut a fost să creem condițiile care i-au permis, literal vorbind, să așeze fluviul cuvintelor pe râul rapelului, al rapelului impulsurilor trupului său, al rapelului micilor acțiuni, și cu amândouă s-o pornească în zbor, s-o pornească în zbor, ca în prima lui experiență, zic prima în sensul experienței de bază. Această experiență de bază este luminoasă, indescriptibil de luminoasă. Și din acest lucru luminos, lucrând la montajul cu textul, cu costumele care fac referință la Hristos sau cu compozițiile iconografice din jur care fac și ele aluzii la Hristos, a apărut istoria unui martir, dar nu am lucrat niciodată cu el plecând de la un martir, ci dimpotrivă. Când linia acțiunilor lui Ryszard a fost complet



asigurată, după multe, foarte multe luni de lucru separat, am început să organizăm întâlnirile dintre el și ceilalți membri ai Teatrului-Laborator, dar numai atunci. Și acolo, la început, el nu și-a îndeplinit într-adevăr partitura. Când a fost înconjurat de colegii săi, el a marcat doar ce era necesar din punct de vedere tehnic, a vorbit încet, fără nici o culoare, a rostit textul, a luat doar atitudinile de bază ale trupului, dar n-a intrat în proces. Aceasta era calea, așa cum o stabilisem între noi.. În timpul acestei perioade lucram cu alți actori în prezența lui Ryszard, sau în absența lui, făcând de asemenea toată această compoziție de cânturi, de interpretări, de imagini iconografice, de aluzii vizuale, care au produs, prin intermediul stimulilor, cu care este bombardat mintea spectatorului, istoria *Printului constant* al lui Calderon-Slowacki. Mai târziu, în partea a doua a acestei munci, Ryszard a început să intre în proces, atunci când colegii lui își găsiseră propriile structuri în acțiune. Atunci, într-adevăr, a avut loc o muncă cu două grupe, în care unul din aceste grupe a fost o persoană, Ryszard, și celălalt grup ceilalți actori ai Teatrului-Laborator. Și așa au ajuns, treptat, să se întâlnească în cadrul acestei munci. Vedeți, și în cazul acesta era necesar să aibă timp, necesar să i se dea timp, să nu-l împingi, să-i ceri totul, în afară de timp. Se mai poate spune că i-am cerut totul, un curaj

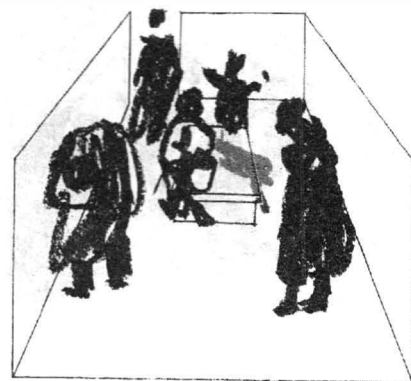
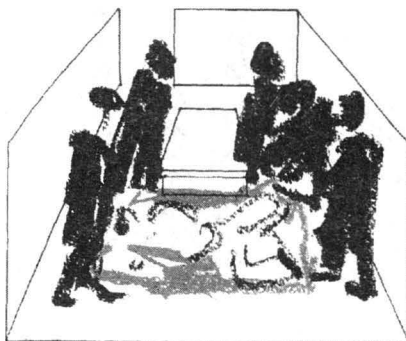
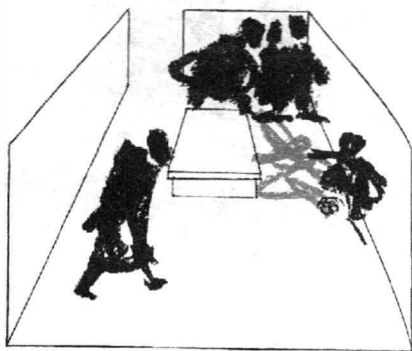
într-un fel inuman, dar că nu i-am cerut niciodată să producă un efect. Avea nevoie de cinci luni mai mult ? De acord. De zece luni mai mult ? De acord. De cincisprezece luni mai mult ? De acord. Noi am lucrat încet, asta-i tot. Și după această simbioză, avea un fel de securitate totală în lucru, nu se temea de nimic și s-a văzut că totul era posibil pentru că nu exista frica.

Dar nici nu avea nevoie de minciună, n-a vrut să arate nimic care să nu existe acolo. Puteți constata la sfârșitul anumitor monologuri, există această reacție precum tremurul picioarelor care-și au sursa în jurul plexului, a plexului solar. Nu era niciodată lucrat ca ceva care trebuie să se facă. A fost o reacție psihofizică legată de lucru, nu numai de trup, ci de minte. Actul actorului era real. Da, a fost analiza psihiatrului care a văzut această muncă și care a spus : "Ați obținut ceva ce nu credeam posibil, ați reușit ca actul actorului să fie real." Se poate spune că anumite simptome, chiar dacă n-au fost căutate, s-au repetat întotdeauna, pentru că centrele energetice au fost angajate de fiecare dată. De ce au fost ele angajate de fiecare dată ? Pentru că era de neconceput pentru Cieslak dar și pentru mine, că se putea "produce" ceva de genul acesta. Darul său trebuia să fie real, de fiecare dată. Sute de ori, dacă numărăm numai repetițiile, fără a mai vorbi de sute și sute de spectacole,

actul său era real, de fiecare dată real.

De aceea și spun că nu este vorbă de *acting*, în semnificația engleză a termenului, la care suntem obișnuiți. Este altceva, și în același timp este și sensul cel mai înalt, poate grăunțele, substanța artei. Aceasta, trebuie s-o repetăm mereu, este posibil numai prin conexiunea dintre rigoare și dăruire. Amândouă, de fiecare dată, realmente.

Nu cred că este nevoie să mai arăt acum, în timpul întrunirii noastre și exercițiile făcute; m-am gândit mult la ele și mi-am zis : "Dar ei o să creadă că exercițiile, în care Ryszard era un foarte bun instructor, s-au aflat la baza creației." Dar nu s-au aflat la bază. Nu cred deloc că exercițiile ne duc la un act creativ. Exercițiile, sunt ca spălatul pe dinți, un lucru necesar pentru a spăla aparatul, mașina, dar nu sunt făcute pentru a-și lua zborul, nu ele sunt legate de adevăr, sunt doar o acțiune igienică. Dar, în schimb, mi-ar plăcea să vă arăt ultimul monolog al lui Ryszard care provine dintr-o altă înregistrare. Noi am acordat televiziunii din Oslo, cu titlu excepțional și în împrejurări care au garantat lui Ryszard securitatea muncii lui, posibilitatea de a înregistra în timpul unui spectacol un scurt fragment din monologul lui așa-zis final. Apoi nu am fost de acord pentru a utiliza această înregistrare pentru că a fost tăiată la sfârșit, lipsește mai mult de un minut. Atunci, aceasta a dispărut în arhive. Era însă făcută



într-un fel mult mai profesional decât filmul-pirat. Au trecut anii și l-am redescoperit recent. Este ultimul monolog al lui Ryszard. (...)

Cei care aplaudă în timpul acestui ultim monolog sunt tortionarii. Spectatorii n-au aplaudat aproape niciodată, chiar la sfârșitul spectacolului. V-ați pus întrebarea : cum de referința la o realitate din viața lui cea mai "înălțătoare", cea mai luminoasă, s-a putut oare acorda, de exemplu, cu acel moment în care se pălmuiește singur ? Acest fel de detalii au fost adăugate în ultima perioadă a

repetițiilor. Toate acestea care erau direct legate de situația de martir au fost adăugate în timpul ultimelor perioade de repetiții în grup. Tot secretul muncii lui se afla în monologuri. Iar montajul acțiunilor adiționale, și al acțiunilor tuturor celorlalte personaje, și al costumelor, și al textului este acela care a suscitât asociația de idei cu un martiraj. Acolo, în ultimele perioade de repetiții, a adăuga un astfel de detaliu era foarte simplu. Cieslak era deja integrat unui curent de forțe atât de libere încât a putut ușor adăuga un element străin

partiturii sale de bază, dacă acesta nu purta atingere adevăratei structuri legată de viața lui, mării lui porniri către înalțuri, adică monologurilor sale, preținsele "monologuri".

E tot ce aveam de spus.

(Intervenție retranscrisă de Jean-Bernard Torrent)

* Acest text este retranscrierea, revăzută și corectată de Jerzy Grotowski, a intervenției sale din seara consacrată lui Ryszard Cieslak la 9 decembrie 1990 în cadrul *Secretului actorului* organizat de Academia experimentală a teatrelor în colaborare cu Teatrul Europei din sala Teatrului Odeon. Cu această ocazie au fost proiectate secvențe din filmul *Prințul constant*, înregistrare la care Jerzy Grotowski face aici referință.

PREZENTARE

CENTRUL DE LUCRU AL LUI JERZY GROTOWSKI

CENTRUL DE LUCRU AL LUI JERZY GROTOWSKI, care-și duce activitatea în Toscana din august 1986 pe baza unui program trienal, s-a născut din inițiativa Centrului pentru Experiment și Cercetare Teatrală (*Centro per la Sperimentazione et la Ricerca Teatrale*) cu contribuția Regiunii Toscana și a Universității din California, Irvine, SUA și în colaborare cu Peter Brook, director al Centrului Internațional de Creații Teatrale (*Centre International de Créations Théâtrales*), Paris, Franța. Una din subvenții, printre altele, i-a fost acordată și de Fundația Rockefeller, N.Y., SUA.

Obiectivul CENTRULUI DE LUCRU AL LUI JERZY GROTOWSKI este de a transmite câtorva

indivizi din generația cea mai tânără concluziile practice, tehnice, metodologice și creative legate de munca pe care Grotowski a desfășurat-o timp de treizeci de ani.

Candidații sunt persoanele care au o experiență artistică - în anumite cazuri debutanți - activă în cadrul artelor spectacolului și care dispun nu numai de interese specifice, dar și de posibilități creative și de determinarea necesară unei munci întemeiată pe rigoare și precizie. Totuși, nu este vorba de o școală. Este mai curând un institut creativ de educație permanentă pentru artiștii adulți, având simțul răspunderii. Arta dramatică este, acolo, un vehicul al dezvoltării individuale; trainingul fiind, de fapt, în principal, o muncă creativă, așa cum o concepe Grotowski.