

Magdalena Hasiuk

Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk

PLANETA KLAUNÓW¹ W KONSTELACJI SŁOŃCA

KONSTELACJA KLAUNÓW

W ponad pięćdziesięcioletniej historii Théâtre du Soleil postać klauna pojawiała się wielokrotnie. Powracała ze szczególną intensywnością w pierwszych dwóch dekadach pracy zespołu (do 1985) zarówno w pracy warsztatowej, jak i w przedstawieniach, aż do pewnego nasycenia. Tak jakby Ariane Mnouchkine kierowała się zasadą, w myśl której nie ma dobrych programów bez klaunów.² Ich obecność w spektaklach Théâtre du Soleil nie tylko dostarczała aktorom precyzyjnych technik wykorzystywanych następnie w kreowaniu ról, ale także pomagała odkryć określone metody pracy, pozwalała również w znacznym stopniu poszerzyć wymiary świata przedstawionego, ujawniała jego złożoność i nieprzeniknioność. Stawała się przy tym znakiem czystej teatralności. Sztuka klaunady bowiem, jak zauważa Alfred Simon, wprowadza nowy relief do starego tematu teatralności świata.³ „Klaun jest rolą, niczym więcej”.⁴ A według André Gide’a wręcz uosobieniem prawdziwego aktora.⁵

Klauni pojawili się w źródłowych dla sztuki Mnouchkine inspiracjach teatralnych: formach orientalnych, komedii dell’arte i jarmarku. Wkraczali na scenę również wraz z farsą, jako jedno z narzędzi pracy aktora. Te nawiązania obecne od początku istnienia zespołu powracały w jego pracy przez kolejne dziesięciolecia, rozwijane i modyfikowane. Równolegle klauni jako element poszukiwań pedagogicznych i warsztatowych, a jednocześnie etap praktyki twórczej, przeje-

¹ A. Simon, *La planète des clowns*, Lyon 1988. Zob. też ilustracje: theatre-du-soleil.fr/fr/notre-theatre/les-spectacles.

² Ibidem, s. 34.

³ Ibidem, s. 14.

⁴ Ibidem, s. 21.

⁵ A. Gide, cyt. za: ibidem, s. 238.

tej ze Szkoły Jacquesa Lecoqa, pozwolili wprowadzić do pracy zespołu autodyktów bez doświadczenia tradycję francuskiego klauna teatralnego, obecnego od czasów Kartelu Czterech (szczególnie znaczącą w pracy Charles'a Dullina i Georges'a Pittoëffa).

W historii Théâtre du Soleil zdarzyło się, że klaun dostarczył materiału i techniki jednemu z ważniejszych przedstawień Mnouchkine – pierwszej kreacji zbiorowej zespołu – *Klaunom* (1969). W kolejnych spektaklach klauni pojawiali się jako elementy konstytutywne świata przedstawionego. Można zaobserwować dwie formy ich obecności. Były to: klaun polityczny w kabarecie rewolucyjnym w *Mefisto* – 1979 oraz klaun wprowadzający nowe jakości doświadczeń w poszczególnych ogniwach cyklu szekspirowskiego (*Ryszard II* – 1981, *Wieczór Trzech Króli* – 1982, *Henryk IV* – 1984) – dopełnienie tragedii oraz poszerzenie znaczeń komedii. W podobnej funkcji w iście klaunowskim monologu Odźwiernego w *Makbecie* z 2014 Eve Doe-Bruce przełamywała ponurą i niepokojącą aurę w najnowszej inscenizacji szekspirowskiej Mnouchkine. Aktorka grająca marginalną rolę w przedstawieniu wypełniała margines Szekspirowskiej tragedii komizmem.⁶

Obok takich zastosowań rys klaunowski bywał również wprowadzany w przedstawieniach reżyserki z Cartoucherie jako jeden z ważnych punktów odniesienia dla tytułowych kreacji aktorskich: Hendrika Höfgena w *Mefisto*, Ryszarda II w dramacie Shakespeare'a oraz Sihanouka w *Strasznej, ale niedokończonej historii Norodoma Sihanouka, króla Kambodży* (1985).

Równolegle w historii Théâtre du Soleil miały miejsce szczególne „zbiegi okoliczności”, gdy postaci klaunów zostały niejako wywołane przez samo miejsce. Bezdomny zespół borykający się z brakiem przestrzeni do prób *Kuchni* Arnolda Weskera (premiera 1967) schronił się w cyrku Montmartre (dawnym Médrano, nie pracującym od 1963). Po czym artyści właśnie w cyrku umieścili akcję kolejnego spektaklu – *Snu nocy letniej* Shakespeare'a zrealizowanego w 1968. W namiocie cyrkowym zespół grał *Klaunów* na Festiwalu w Awinionie (1969). Do niezapomnianych wspomnień wykonawców należą te chwile, gdy podczas wieczornych przedstawień wszyscy technicy i niezaangażowani w danej scenie aktorzy trzymali maszty cyrkowej konstrukcji, nie pozwalając odlecieć teatrowi porywanemu przez mistral. Podobne kłopoty mieli później aktorzy Molière'a w jedynym filmie kinowym reżyserowanym przez Mnouchkine (1978). Również w namiocie cyrkowym prezentowali jedyny swój spektakl w Polsce – *Złoty wiek* podczas Teatru Narodów w Warszawie w 1975 roku. Duży namiot cyrkowy wypełniony fragmentami dekoracji do *Efemerycznych* (2006) został ustawiony w hangarach Cartoucherie, pełniąc funkcję „foyer” i stanowił rodzaj wprowadzenia widzów do spektaklu.

Trudno wyobrazić sobie pracę Théâtre du Soleil bez odniesień do klauna i cyrku, a różnorodność funkcji i sposobów zastosowania tych elementów domaga się choćby skrótowego omówienia.

⁶ Ibidem, s. 98.

ŹRÓDŁA

Można chyba zaryzykować twierdzenie, że klaun to postać, która poczęła się z przestrzeni. „Narodziła się na arenie, [...] z areny [...] i uczyniła [z niej] centrum świata” oraz swoistą *axis mundi*⁷ – pisał Alfred Simon. Klaun trafił do teatru Ariane Mnouchkine wprost z przestrzeni teatru i to równoległe niejako dwiema drogami. Ten sposób czerpania elementów składowych do swej sztuki, typowy dla francuskiej reżyserki, wynika wprost z podwójnego źródła ważnych dla niej inspiracji teatralnych. Łączy ono dwa nurty – odrębne kręgi kulturowe: europejski i orientalny.

Już w młodzięcych, iniejacyjnych doświadczeniach Mnouchkine jako widza, pod wpływem których przyszła reżyserka podjęła decyzję o zajęciu się teatrem, pojawiły się postaci klaunów. Należą one bowiem, pod nazwą „chou”⁸, do jednego z czterech typów postaci występujących w Operze Pekinńskiej. Zafascynowana Mnouchkine oglądała ją w Paryżu w ramach Teatru Narodów pod koniec lat pięćdziesiątych, na kilka lat przed powołaniem do życia Théâtre du Soleil. Również podczas tego samego festiwalu spotkała się dzięki Giorgiowi Strehlerowi i jego przedstawieniu *Arlekin, służba dwóch panów* z komedią dell’arte. A jak dowodzi Alfred Simon w jednej z monograficznych książek poświęconych klaunowi: „klaunada cyrkowa uchodzi [ni mniej, ni więcej] za prawowitą córkę komedii dell’arte”⁹.

KLAUN I JARMARK

Pierwsze świadome nawiązania do tej formy teatralnej nastąpiły w Théâtre du Soleil podczas pracy nad drugim przedstawieniem – *Kapitanem Fracasse* (1966) na podstawie Théophile’a Gautier. W tekście Gautiera reżyserkę zafascynował świat aktorów i ich role, bliskie postaciom z komedii dell’arte. Adaptacja tekstu autorstwa Mnouchkine i Philippe’a Léotarda akcentowała tę właśnie tematykę. W przedstawieniu po raz pierwszy pojawiły się maski komedii dell’arte. Zostały one wykorzystane dziewięć lat później w *Złotym wieku* – spektaklu w całości opartym na formie komedii włoskiej, traktującym o współczesnych problemach społecznych. W *Kapitanie Fracasse* elementy komedii dell’arte zgłębiane przez dopiero uczących się rzemiosła aktorów łączyły się z asortymentem środków teatru jarmarcznego¹⁰: z gagami, obecnością muzyki punktującej poszczególne

⁷ Ibidem, s. 11.

⁸ Klauni, podobnie jak każda kategoria postaci w Operze Pekinńskiej posiadają charakterystyczne ruchy, głosy i kostiumy. Noszą białą plamę na środku twarzy. Dzielą się na wojowników i postaci cywilne. Por. J. Pimpaneau, *Théâtre du monde. La tradition chinoise* [w:] *Encyclopædia Universalis*, t. 22, s. 468, Paris 1992.

⁹ A. Simon, op. cit., s. 101.

¹⁰ Alfred Simon przypomniał, że u początków klaunady cyrkowej znajdowały się jarmarczne pantomimy akrobatyczne, gdzie pod koniec XVIII w. tancerze na linie i skoczkowie nosili kostiumy postaci komedii dell’arte. Ibidem, s. 103. W innym miejscu dodawał: „Istnieje żywotne połączenie między świętem jarmarcznym, cyrkiem i klaunem”. Ibidem, s. 124.

numery, z podnoszeniem i opuszczaniem malowanych teł na oznaczenie zmiany miejsca akcji. Z jarmarkiem łączyły *Kapitana Fracasse'a* nie tylko środki użyte w spektaklu, ale także miejsca jego prezentacji. Zarówno premiera (w czerwcu 1966), jak i część kolejnych przedstawień, granych zarówno latem, jak i zimą, odbywała się w plenerze. Na jarmarku w Gennevilliers aktorzy musieli krzyczeć, by „przebić się” przez wystrzały i wszechobecną muzykę. Z kolei na ulicach: w Cahors, Figeac, Gourdon nierzadko montowali dekoracje na śniegu, brodząc po kolana w trocinach, wobec kilku przejętych widzów. Rzeczywistość pracy zespołu często przekraczała zmagania fikcyjnych postaci Gautiera.

Chociaż w *Kapitanie Fracasse* klaun sensu stricto (zarówno jako technika, jak i postać) nie pojawił się, jego obecność została zasygnalizowana. Nie był to przypadek, skoro Alfred Simon, śledząc złożoną proveniencję¹¹ tej emblematycznej i niejednoznacznej postaci, sytuuje klauna w wielkiej rodzinie bufonów, lino-skoczków, opowiadaczy błag, ulicznych nawoływaczy, niepoprawnych mówców, uczestników średniowiecznych „świąt głupców”, Szekspirowskich błaznów i szaleńców.¹² Aleksander Jackiewicz dopisuje kolejnych przodków klauna: rzymskiego mima, żonglerów i akrobatów oraz za Michailem Bachtinem „osłów” średniowiecznych świąt karnawałowych.¹³

I chociaż jak zauważył Simon: „Klaun pochodzi z daleka [...] dalej niż z jarmarku”¹⁴, jego związki z tradycją jarmarczną wciąż żywą we Francji są bezsporne. Tradycja ta wprowadzona po raz pierwszy w pracy Mnouchkine w *Kapitanie Fracasse*, znalazła swoje ukoronowanie kilka lat później w przełomowym dla zespołu *Roku 1789* (1970). Pierwszy spektakl Théâtre du Soleil poświęcony rewolucji francuskiej stanowił wizję wydarzeń historycznych przedstawioną z perspektywy jarmarku. Spektakl przypominał rewię, gdzie jak chciał Wsiewołod Meyerhold

gra aktorska prowadzona jest różnymi sposobami: splata się tu gra aktora dramatycznego i operowego, tancerza i ekwilibrysty, gimnastyka i clowna. W ten sposób zastosowane zostają na scenie elementy różnych gatunków sztuki po to, aby przedstawienie stało się zajmujące, aby widz lepiej je przyjmował.¹⁵

Figura klauna obecna w *Roku 1789* nie tylko dostarczała narzędzi aktorom (umiejętności przewrotek, podskoków, piruetów, dostawania kopniaków i policzków)¹⁶, ale przede wszystkim umożliwiała przyjęcie określonej interpretacji

¹¹ Na temat pochodzenia klauna Tristan Rémy pisał, że różni badacze i komentatorzy w zależności od kraju i kontekstu kulturowego przypisują klaunowi odmiennych przodków. Por. T. Rémy, *Clown* [w:] *Encyclopædia Universalis*, t. 6, Paris 1990.

¹² A. Simon, op. cit., s. 12.

¹³ A. Jackiewicz, *Latarnia czarnoksiężska 2*, Warszawa 1981, s. 132.

¹⁴ A. Simon, op. cit., s. 12.

¹⁵ W. E. Meyerhold, *Rekonstrukcja teatru*, przekł. J. Rdułtowski, „Pamiętnik Teatralny” 1956 z. 2–3, s. 10.

¹⁶ Kiedy pytano Fratellinich, czego mogliby nauczyć uczniów Le Vieux-Colombier, odpowiadali: „Dostawać policzki i kopniaki w tyłek”. Por. A. Simon, op. cit., s. 181.

wydarzeń historycznych. Ściśle wiązała się z wykorzystaną w spektaklu farsą, która pozwoliła odsakralizować obraz rewolucji i odegrać go jako karykaturę i parodię.¹⁷ Służyła również zmanifestowaniu sprzeciwu wobec władzy. Co interesujące w spektaklu, nie tylko jej przedstawiciele ukazani zostali w krzywym zwierciadle. Quasi-klaunowskie formy przyjmowali także buntujący się przeciwko nim sklepikarze i Oficer w obrazie *Zdobycie Bastylji*. Najczęściej jednak powracał w przedstawieniu obraz króla jako bezradnego i płacznego klauna. Inne postaci nie szczędziły mu pogardliwych komentarzy, wykorzystywały go jako „podpórkę” oraz kopniakami zrzuciły ze sceny. Król-klaun stawał się żywą synekdochą. Konflikt ukazywany przez tę postać opierał się na opozycji między treścią i formą, między funkcją władcy i jej urzeczywistnieniem. W scenie *Lalki* poświęconej zgromadzeniu Stanów Generalnych, gdzie farsa łączyła się z teatrem marionetkowym, sprawujący władzę jawili się jako bezwolne lalki w rękach bliżej nieokreślonych sił. Animatorzy poruszający kukłami króla i królowej nosili lśniące, drogocenne szaty, a zarazem makijaże klaunowskie. W tej sekwencji król jawił się jako klaun poruszany przez klauna. Jeśli klaunada jest córką komedii dell’arte, w klaunie rozpoznać można potomka Arlekina – „starego boga chtonicznego”¹⁸, maga i czarnoksiężnika, uosobienie sił infernalnych.¹⁹ Ludwik XVI w *Roku 1789* został ukazany jako postać paradoksalna – trzpiot i kozioł ofiarny animowany przez diabelskie poruszenia.

„POSZUKIWANIE SWOJEGO WŁASNEGO KLAUNA”

Zanim klaun w klasycznej formie pojawił się w pierwszej kreacji zbiorowej Mnouchkine, poprzedzającej bezpośrednio *Rok 1789*, trafił do zespołu Théâtre du Soleil za pośrednictwem Jacques’a Lecoqa.

Praca nad *Kapitanem Fracasse* (1966) uświadomiła członkom stworzonego półtora roku wcześniej zespołu dotkliwe braki warsztatowe. Aby temu zaradzić, reżyserka rozpoczęła naukę w prywatnej szkole teatralnej Jacques’a Lecoqa.²⁰ Wieczorami, po zajęciach przekazywała wiedzę aktorom, którzy równolegle pracowali nad śpiewem i dykcją pod kierunkiem Alfreda Abondance’a, aktora Dullina oraz uczyli się na zajęciach akrobatyczne w ośrodku szkoleniowym dla cyrkowców.

¹⁷ R. Saldo, „1789” *par le Théâtre du Soleil ou Révolution mise en scène*, [w:] *Révolution Française, peuple et littératures*, red. A. Peyronie, Paris 1991, s. 338.

¹⁸ C. G Jung, *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, wybór, przekł. i wstęp J. Prokopiuk, Warszawa 1993, s. 524.

¹⁹ E. Meyerhold, *Przed rewolucją (1905–1917)*, wybór i wstęp J. Koenig, przekł. A. Drawicz i J. Koenig, noty A. Fewralski, Warszawa 1988, s. 163.

²⁰ Jacques Lecoq (1921–1999) w 1956 stworzył w Paryżu szkołę, której kolejne nazwy brzmiały: „Mim, kształcenie aktora”, „Mim i teatr”, „Mim, ruch, teatr”, „Międzynarodowa szkoła teatralna”. Po śmierci Lecoqa szkołą kierują jego spadkobiercy. Por. J. Lecoq, *Ciało poetyckie*, przekł. M. Hasiuk-Świerzińska, Wrocław 2011.

Klauni teatralni pojawili się w szkole Lecoqą na początku lat sześćdziesiątych (1962) pod wpływem refleksji nad relacjami łączącymi komedię dell'arte i klaunów cyrkowych. Choć odniesienia do cyrku były nieuniknione, w szkole od początku pracowano nad klaunem innego typu. Lecoq szukał odpowiedzi na pytanie: w jaki sposób klaun śmieszy? Zauważył, że klaun jest formą, w której aktor może ukazać swoje słabości i nimi grać. Odkrycie transformacji osobistej śmieszności wykonawcy często związanej z ciałem (zbyt grubym, zbyt chudym, za małym lub za dużym) w siłę teatralną stanowi najważniejsze prawo tej techniki. „Poszukiwanie swojego własnego klauna” – jako temat zadania aktorskiego – oznaczał dla wykonawcy rozpoznania i oswojenia indywidualnych ograniczeń. Nie wchodzenie w postać uprzednio ustaloną, ale odnalezienie w sobie części klauna. Punkt wyjścia stanowiło odkrycie w swoim ciele głęboko ukrytego sposobu chodzenia i wyolbrzymienie go, jak wcześniej uczynili to: Groucho Marx, Charlie Chaplin czy Jacques Tati.

Lecoq szybko zauważył, że rola klauna (jako formy) jest zbliżona do funkcji tradycyjnych masek w teatrze, ale oddziałuje ona w przeciwnym kierunku. Podczas gdy maska stanowi rodzaj wspólnego mianownika dla całej zbiorowości lub określonej grupy, klaun uwidacznia indywidualną niepowtarzalność. A jednocześnie opierając się na osobistej spowiedzi aktora, przekształca ją i pozwala przekroczyć to, co jednostkowe zarówno w dziedzinie estetyki, jak i samej kreacji.²¹ Pomaga aktorowi doświadczyć ponadto fundamentalnego stanu, który ta wprowadza – samotności.²² W przypadku roli klauna inaczej niż przy pracy z maską tradycyjną przebiega też proces pracy teatralnej. Aktor nie postępuje od obserwacji świata do odkrywania wpływu rzeczywistości na siebie, ale wychodząc od dogłębnej obserwacji siebie ma ukazać swoje oddziaływanie na świat, na widzów. Forma klauna rozbija wszelką identyfikację aktor-postać i ustanawia relację współuczestnictwa z publicznością.²³ Twórca Międzynarodowej Szkoły Teatralnej zwracał też uwagę, że klaun dotyka bardzo głębokich wymiarów psychologicznych (masek społecznych, zranień i kompleksów) oraz teatralnych. Nie odwołuje się do konfliktu zewnętrznego, ale bezustannie jest w konflikcie z samym sobą. „Demistyfikuje mniemanie każdego do bycia kimś lepszym niż inni”.²⁴ „Kładąc swój numer” i „robiąc klapę” tam, gdzie jest ekspertem, klaun odkrywa publiczności swą głęboką naturę ludzką, uzmysławia, że wszyscy skazani jesteśmy na klęskę, bo „wszyscy jesteśmy klaunami”.²⁵

²¹ M. L. Bablet, D. Bablet, *Le Théâtre du Soleil ou la quête du bonheur*, Ivry 1979, s. 21–22.

²² J. Lecoq, op. cit., s. 172.

²³ C. Mounier, *Le plaisir de raconter nos histoires, l'histoire, notre histoire*, „Revue d'Esthétique” 1977, nr 1–2, s. 155.

²⁴ J. Lecoq, op. cit., s. 168.

²⁵ Ibidem, s. 163.

CYRK, ALBO O PRZESTRZENI RODZĄCEJ *SEN*

Poszczególne elementy praktyki Lecoq'a pojawiły się najpierw w pracy warsztatowej Théâtre du Soleil. Zanim aktorzy po raz pierwszy sięgnęli do postaci klaunów w przedstawieniu, doświadczyli swoistego „nawiedzenia” przez cyrk.

Praca nad *Kuchnią* Arnolda Weskera – sztuką o wymowie społecznej, ukazującą mechanizmy rządzące w zdehumanizowanym świecie i rozgrywającą się w kuchni wielkiej restauracji – rozpoczęła się na początku sezonu 1966/67. Zespół był w trudnej sytuacji – nie miał sali na próby, ani pieniędzy. Przez pół roku korzystał z nieogrzewanej sali parafialnej. Po długich poszukiwaniach Mnouchkine odnalazła odpowiednie miejsce do prezentacji przedstawienia – całkowicie opuszczony Cyrk Montmartre (zanim odkrył go Federico Fellini). W nowej przestrzeni aktorzy nadal pracowali w chłodzie. Każdego wieczora roztawiali skomplikowaną restauracyjną dekorację. Dochodzące z sąsiedztwa porykiwania lwów i trąbienie słoni punktowały wejścia kelnerów. Dwie narracje – miejsca zdewastowanego po latach dawnej chwały i spektaklu nakładały się na siebie, wzbogacając interpretację dramatu. Premiera *Kuchni* odbyła się 5 kwietnia 1967 i przedstawienie po raz pierwszy w historii zespołu okazało się dużym sukcesem.

Do Cyrku Montmartre, Théâtre du Soleil powrócił niespełna rok później w marcu 1968. Mnouchkine, przygotowując inscenizację *Snu nocy letniej*, odczytała dramat Shakespeare'a z perspektywy pism Antonina Artauda i uwolniła go od elementów pseudopoetyckich.²⁶ (Odrzuciła m.in. francuską tradycję grania rzemieślników jako klaunów.) Najtrudniejszym krokiem w pracy nad spektaklem było znalezienie fantasmagorycznej przestrzeni dla tej najbardziej dzikiej i gwałtownej ze sztuk.²⁷ Po kilku miesiącach daremnych eksperymentów scenograficznych, kiedy reżyserka była gotowa porzucić przedstawienie, pojawił się pomysł z wykorzystaniem zwierzęcych futer w przestrzeni cyrku. Architekt Guy-Claude'a François pokierował przebudową Cyrku Montmartre. Scenografię stworzyli Roberto Moscoso i Roger Leuvron – twórca oświetlenia. „Aby zrujnowany cyrk wybrać na miejsce przedstawień *Snu nocy letniej* trzeba mieć ziarno szaleństwa i wiele odwagi” – pisał po premierze Renée Saurel.²⁸

Wnętrze cyrku – przestrzeni od zarania wspólnej dla ludzi i zwierząt – zostało podzielone na dwa półkola: amfiteatralnie ustawioną widownię i łagodny stok pokryty ponad tysiącem białych, czarnych i rudych kozich skór. Zamykały go w głębi kotary listew rzeźbionych w afrykańskie wzory. U góry rozwieszono plansze blachy, przez które światło przeświałało niczym przez gałęzie drzew. Przestrzeń zawierała w sobie jednocześnie ideę schronienia i trwogi. Gruby, puszysty dy-

²⁶ G. Lista, *La fête et le tango*, [w:] *La scène moderne. Encyclopédie mondiale des arts du spectacle dans la seconde moitié du XX siècle*, Arles 1997, s. 221.

²⁷ Por. wypowiedź A. Mnouchkine, [w:] R. Saurel, *Peaux de chèvres et peaux de lapins*, „Les Temps Modernes” 1968 nr III, s. 1701.

²⁸ Ibidem, s. 1703.

wan przypominał gigantyczne łoże a zarazem ziemię księżycową. Atmosferę lęku wzmacniała niepokojąca muzyka Jacques'a Lasry'ego oraz braci François i Bernarda Baschetów. „Zwierzęca” scenografia Moscoso pomagała aktorom w ukazaniu wybuchów prymitywnych sił płodności i dionizyjskiego upojenia. Inscenizacja oparta na ruchu, tańcu i powietrznych akrobacjach „znosiła bariery moralne, zacierała granice dobrego smaku i odsłaniała widziadła i wyparte pragnienia”.²⁹ Świat cyrku, który według Alfreda Simona przypomina dawny sen, fragment pierwotnego świata, zdolnego wydobyć archaiczne funkcje związane ze znaczeniem *sacrum*³⁰, w Mnouchkinowskiej reinterpretacji dramatu Shakespeare'a odżył z piorunującą siłą.

W STRUKTURZE PRZEDSTAWIEŃ

1. *Klauni* (1969)

Ostatnie przedstawienia *Snu...* odbywały się już w atmosferze studenckiej rewolty. Théâtre du Soleil wziął udział w wydarzeniach paryskiej wiosny 1968 roku. Podczas strajku w okupowanych fabrykach Citroëna, Kodaka, Renault i Snecmy zespół grał *Kuchnię* oraz specjalnie przygotowane spektakle kabaretowe, w których po raz pierwszy na scenę wkroczyli klauni. Można zaryzykować twierdzenie, że klauni w spektaklach Théâtre du Soleil pojawili się w odpowiedzi na bunt społeczny.

Do tych emblematycznych postaci i związanej z nimi techniki zespół powrócił latem 1968, pracując nad nowym treningiem podczas dwumiesięcznego pobytu w osiemnastowiecznych budynkach kopalni soli w Arc-et-Senans. Aktorzy połączyli wówczas język klaunów z etiudami zainspirowanymi komedią dell'arte, z pracą nad antycznymi chórami, maskami i z recytacją. Czerpali z elementów treningu Living Theatre, improwizowali z postaciami ludzi-zwierząt, odwołując się do dziewiętnastowiecznych karykatur: mężczyzn-wieprzów lub byków, kobiet-kur i krów. Wprowadzili ćwiczenia doskonalące umiejętności akrobatyczne i elementy praktyki cyrkowej. Rozwijali zdolności muzyczne (w tym grę na instrumentach).

Pierwszy szkic przedstawienia *Klauni* powstał jako rodzaj barteru w podziękowaniu mieszkańcom Arc-et-Senans za gościnę. Struktura spektaklu złożonego ze scen wypracowanych podczas intensywnego treningu oscylowała wokół linii przewodniej, rodzaju canvas. Gdy zespół po powrocie do Paryża otrzymał zaproszenie od Jeana Vilara na kolejną edycję festiwalu w Awinionie (1969), nie miał żadnych wątpliwości co do tematyki przyszłego spektaklu. Postanowił przygotować nową wersję *Klaunów*. Pierwszy wariant przedstawienia jako treningowa praprawka został odrzucony. Punktem wyjścia dla wersji dojrzałej pozostała kon-

²⁹ Ibidem.

³⁰ A. Simon, op. cit., s. 55.

sekwentnie stosowana rygorystyczna forma oraz przyjęta metoda pracy – kreacja zbiorowa. Na jej wyborze zaważyło z pewnością doświadczenie teatru *en rond*, które Théâtre du Soleil zyskał, grając w przestrzeni cyrku.³¹

Wykonawcy rozpoczęli pracę od indywidualnych poszukiwań swojego własnego klauna, lub czynili to w parach. Odnajdywali wówczas również wzajemne zależności i hierarchię, niezwykle ważną w przypadku postaci tego typu.³² Podczas improwizacji odkrywali maski i makijaże, rodzaj kostiumu, postawę i gest, głos i rytm, a także tematy poszczególnych sekwencji. Natychmiast stworzyli także orkiestrę z puzonem, klarnetem, bębniem i pianinem, której akompaniament towarzyszył poszczególnym epizodom. Tristan Rémy pisał, że „ocala klauna to, gdy choć w niewielkim stopniu jest muzykiem”.³³ W przedstawieniu *Mnouchkine* klauni-muzycy nie konstruowali co prawda dziwacznych i komicznych instrumentów, ale poszukiwali nieoczekiwanych rozwiązań aranżacyjnych. Dziwność klaunów spoczywała przede wszystkim w ich fizyczności, gdzie poczucie humoru i praca wyobraźni łączyły się z udawaną niezręcznością zachowań, ujawniając automatyzmy wyjęte spod wszelkiej kontroli³⁴, także automatyzmy wirtuozów.

W pracy nad poszczególnymi obrazami aktorzy wychodzili od osobistych wspomnień i obsesji i w krótkim czasie odkrywali tematy uniwersalne takie jak: miłość, śmierć, strach przed zapomnieniem, władza, szczęście, okrucieństwo życia. Scena zapełniała się czeredą „malowanych bogów”³⁵, którzy wybiegali krzycząc i skacząc, robili piruety, pobrzękiwali zasłonami z pereł umieszczonymi po bokach sceny. Nierzadko upadali na twarze wprost przed oczyma widzów.

W taki sposób pojawiała się diabelska klaunica w peruce z gigantycznym papierowym kwiatem i różowy Picasso. *Môssieu Fiufiu* wróżył sobie z ręki przyszłość dyrektora i ślizgał się na skórce od banana. *Môssieu Pépé-la-moquette* ze złością uderzał w perkusję. *Madame Patafiolle* – dziennikarka feministka przeprowadzała wywiad z *Madame Clépâtre* – matką wielodzietnej rodziny poruszającej się na wrotkach. *Môssieu Bon Dieu* i *Môssieu Diable* przywiązywali na chwilę swoje rumiane nosy do dekoracji w kącie. Wrzawę kończyło wejście ekstatycznego *Monsieur Apollona* – w kostiumie cesarza, wymachującego odpaloną bombą nad głowami widzów. Klauni, odgrywając burleskową wersję ludzkiej kondycji, ujawniali klaunowski aspekt człowieczeństwa, aż do niepokojącego finału: „Jaki głupi jest ten klaun”.³⁶

Przedstawienie podzieliło krytyków. W większości doceniali oni poziom gry. Zastrzeżenia budziły natomiast embrionalne dialogi. Wynikały one jednak nie

³¹ Ibidem, s. 20.

³² J. Lecoq, op. cit., s. 167.

³³ T. Rémy, *Les clowns*, Paris 1945, s. 415.

³⁴ Por. ibidem, s. 419.

³⁵ A. Simon, *Des Klauns et des hommes*. „Esprit” 1969, juin, s. 1094.

³⁶ Ibidem.

tylko z formy kreacji zbiorowej, ale również z charakterystyki klauna, jako kogoś, kto na poziomie tekstu „wszystko bierze dosłownie i z dosłowności wydobywa [...] pewną poezję”.³⁷ Przy czym równie niezręcznie posługuje się przedmiotami, co językiem.³⁸

Z kolei zwolennicy spektaklu poza niezwykle sprawną grą, podkreślali bogactwo przestrzeni łączącej elementy teatru jarmarcznego (błyszczące i tandetne wnętrza z lustrami otoczonymi rzędami żarówek), teatru mieszczańskiego (scena włoska) i kabuki (pomost hanamichi ustawiony nad głowami widzów, po którym klauni, niczym uświęcone monstra, wkraczali na scenę). Pisano o autotematyzmie postaci klaunów, które

nie śmieją, nie smućą, nie skłaniają do refleksji. Te figury nie wyobrażają nic poza samymi sobą. Czynią to w taki sposób, że uczestniczymy w metamorfozie klauna w takiego, w jakiego zmienia go teatr.³⁹

Przedstawieniu zarzucano dłużyzny. Niektórzy recenzenci podkreślali, że wspaniałe wejścia klaunów nie rozwijają się w równie wspaniałe numery, a „po klaunach przychodzą kolejni klauni”.⁴⁰

Klauni stanowili przełomowy spektakl w historii Théâtre du Soleil, nie tylko dlatego, że byli pierwszą kreacją zbiorową⁴¹ i „przedtaktem” do *Roku 1789*. Praca nad tym przedstawieniem pomogła zespołowi Mnouchkine w skonsolidowaniu się jako grupy. *Klauni* ze względu na sposób pracy, ale i na zastosowaną formę pozwolili również na nawiązanie innego typu relacji z widzem. Paradoksalnie nie tylko była ona bliższa i bardziej bezpośrednia, widzowie dzięki klaunom nie identyfikowali się już z postaciami, ale bezpośrednio z aktorami. O tej właściwości recepcji postaci klaunów pisał Bernard Palmi. Zauważył on, że dzięki bliskości, jaką klauni potrafią nawiązać z widzami⁴², ci nie

dostrzegają już aktora-klauna jako zwykłego wykonawcy. W przypadku klauna nie dokonują już zwyczajowego i racjonalnego rozróżnienia między funkcją (aktora), rolą (postaci) i naturą (komizmu) [...] percepcja klauna, którą ma widz, jest identyczna, jaką miałby mogąc kontemplować siebie.⁴³

³⁷ Wypowiedź Mnouchkine [w:] L. Attoun, *Les Klauns d'Ariane Mnouchkine*. „Les Nouvelles Litteraires” 1969 nr 2169, s. 13.

³⁸ A. Simon, *Des Klauns...*, op. cit., s. 1092.

³⁹ Ibidem, s. 1903.

⁴⁰ M. Galey, *Parade foraine*, „Les Nouvelles Litteraires” 1969 nr 2172, s. 13.

⁴¹ Mnouchkine za pierwszą kreację zbiorową uznała jednak dopiero *Rok 1789*, a *Klaunów* określała jako kolaż kreacji indywidualnych. Por. wypowiedź [w:] A. Mnouchkine, J. C. Penchenat, *L'aventure du Théâtre du Soleil*. „Preuves” 1971 nr 7, s. 122.

⁴² Dotyczy ona nie tylko europejskiego kręgu kulturowego. W teatrze balijskim to właśnie postaci klaunów i błaznów przekładają widzom ze staroindyjskiego języka Kawi na zrozumiały dla nich język balijski opowieści Dalanga o bogach i przodkach, „o walce między dobrem i złem, światłem i ciemnością, życiem i śmiercią”. Por. M. Ferruccio, *Rytuał i widowisko na Bali*, przekł. A. Wasilewska, „Dialog” 1981 nr 10, s. 136.

⁴³ B. Palmi, *Bulle de clown*, „Bouffonneries” 1982 nr 7, s. 19–20.

2. *Mefisto*

W dziewięć lat późniejszym spektaklu *Mefisto*, przełomowym z innego względu – gdy po latach kreacji zbiorowych i pracy nad filmem zespół powrócił do tekstu – gra klaunowska objęła niewielką część inscenizacji. Po raz pierwszy w Théâtre du Soleil sekwencje klaunowskie zostały zapisane w tekście dramatycznym.⁴⁴ Twórczynią adaptacji powieści Klausa Manna, wzbogaconej o fragmenty innych tekstów literackich i odwołania pozaliterackie była reżyserka.

Mefisto – przedstawienie na temat postawy artystów, przede wszystkim ludzi teatru, wobec rodzącego się nazizmu w Niemczech – rozgrywał się w dwóch przestrzeniach: teatru oficjalnego i kabaretu rewolucyjnego. Widzowie zajmowali obszar między dwiema scenami. Znajdowali się między dwoma wyborami, złapani w potrzask między klaunem a tragedią – komentował Alfred Simon.⁴⁵ Klauni w *Mefisto* pojawiali się jedynie na scenie kabaretu rewolucyjnego *Ptak burzy*, wyłącznie w sekwencjach gry scenicznej. Stanowili niejako wewnętrzne pudełko szkatułkowej konstrukcji wykonawczej. Aktorzy Théâtre du Soleil grali hamburskich aktorów, którzy za pośrednictwem formy klauna (podkreślanej przez kostium, fryzurę i makijaż) oraz groteski inspirowanej malarstwem Georges'a Grosza komentowali społeczne i polityczne problemy Niemiec w latach dwudziestych i trzydziestych XX wieku: przerost biurokracji, trudne warunki życia obywateli, poczucie powszechnej krzywdy po postanowieniach Traktatu Wersalskiego, tendencje nieograniczonej ekspansji. Podobnie jak w *Klaunach* sekwencjom kabaretu rewolucyjnego towarzyszyli klauni muzyczni grający na pianinie, perkusji i flecie.

Również skecz autorstwa Eryki Mann, włączony w drugiej części przedstawienia, został odegrany w formie klauna. Dozorczyni Grogneboum zaopatrzona w instrukcje z nazistowskiego pisma „Völkischer Beobachter” uczyła młodą pokojówkę Linamuque – graną przez Myriam Horowitz, aktorkę z akcentem jidisz – że przyczyną wszystkich nieszczęść w Niemczech jest telefon. Instruowana przechodziła swoistą musztrę ideologiczną. Gesty Grogneboum i Linamuque były przerysowane. Komizm słowny wynikający z absurdalnej tezy i takich też argumentów, łączył się z komizmem sytuacyjnym widocznym w scenie lektury artykułu z „Völkischer Beobachter”. Cierpiąca na astygmatyzm Linamuque dopiero z drugiego krańca sceny potrafiła odczytać niewielkie litery. W skeczu padały także tematy i hasła propagowane przez nazistów takie jak: „czystość rasowa”, „eksterminacja” (tutaj telefonu), obraz obywatelstwa połączonego przez nienawiść do wspólnego wroga, postrzeganie aryjskiej jednostki jako uosobienie ogółu.

⁴⁴ Wśród tekstów dramatycznych, których głównymi bohaterami są klauni warto wymienić: *Zatrudnimy starego clowna* Mateja Visnieca, *Białego klauna* Damira Miloša, *Voulez-vous jouer avec moi* Marcela Acharda, *Klauna* Pavla Kohouta. Postaci quasi-klaunowskie występują również w wielu innych tekstach scenicznych z *Budą jarmarczną* Aleksandra Błoka na czele. Ten motyw jako kluczowy pojawił się również w *Pogorzelsku* Wajdi Mouawada.

⁴⁵ Por. A. Simon, *Clowns, tragédiens et crois gammées*, „Esprit” 1979 nr 7–8, s. 166, 170.

Sekwencje kabaretu rewolucyjnego wprowadzonego do przedstawienia Théâtre du Soleil stanowiły hold złożony pracy kabaretów politycznych w międzywojennych Niemczech (przede wszystkim Karlowi Valentinowi i Liesl Karstadt). Forma klauna ożywiła spektakl, nadawała mu specyficzny rytm i wprowadzała bezpośredni kontakt z publicznością. Jednocześnie, sięgając po formę klauna politycznego, Mnouchkine ukazała całkowitą jej nieskuteczność społeczną i wyczerpanie w precyzyjnym kontekście. Artyści, nawet zaangażowani społecznie i świadomi grozy sytuacji, nie zdołali w porę zatrzymać nazistowskiej maszyny. Pojawiało się pytanie, czego zabrakło i czy podobna sytuacja może się powtórzyć? Choć działania klaunowskie bywały i nierzadko są nadal skuteczną formą sprzeciwu politycznego (Vladimir Durov klaun i treser w Rosji na przełomie XIX i XX wieku krytykował carat, współczesne działania uliczne Clown Army, polityczny wydzźwięk przedstawienia Teatru 21 *Klauni, czyli o rodzinie* – 2015), w przypadku kabaretu politycznego *Ptak burzy* nie odnosiły żadnych skutków. Publiczność, przynajmniej ta zgromadzona na próbach, spała. Aktorzy wykonywali dobrze swoją pracę, a jednak ich działania były nieskuteczne. Klauni stawali się obrazami bezustannego niepowodzenia postaci, klęski sztuki i artystów.⁴⁶

3. Cykl szekspirowski

Dzięki nawiązaniom do sztuki cyrkowej i klaunady obecnym w trzech ogniwach cyklu szekspirowskiego (*Ryszardzie II* – 1981, *Wieczorne Trzech Króli* – 1982 i *Henryku IV* – 1984) Mnouchkine z kolei świadomie wydobywała marginalne jakości obecne w danym dramacie – komizm w tragedii i tragizm w komedii. Tylko z ich wzajemnego dopełnienia rodził się (bardziej) pełny obraz całości. „Prawdziwemu tragizmowi towarzyszy komizm”⁴⁷ – komentował Marc Favreau, twórca klaunowskiej postaci Sola.

Znaki cyrku i klaunady najwyraźniej zostały zaznaczone w kostiumach i makijażach postaci. Najwięcej takich elementów, niejako siłą rzeczy, pojawiło się w *Wieczorne Trzech Króli*. W przypadku tego spektaklu krytycy najczęściej pisali o nawiązaniach do cyrku. Wspominali o wejściach klaunów w wykonaniu: Sir Tobiasza Czkawiki, Sir Andrzeja Chudogęby i Fabiana. Maski i makijaże inspirowane zarówno maskami klaunowskimi, jak i wizerunkami wojowników w kabuki i operze pekińskiej, a także kostiumy przekształcały aktorów w zjawy ze snu: „ni to w kobiety, ni to w mężczyzn, ni to w starców, ni to w młodzieńców, ni to w idole, ni to w klaunów”.⁴⁸ Pisano o odwołaniach do teatru elżbietańskiego podążających w stronę wirtuozowsko przedstawionej klaunady i cyrku, które jednak nie niszczą okrucieństwa opowieści.

⁴⁶ A. Simon, *La planète...*, op. cit., s. 190.

⁴⁷ M. Favreau, *Seul a „Sol”*, „Bouffonneries” 1982 nr 7, s. 12.

⁴⁸ B. Dort, *Aux deux bouts de Shakespeare*, „Le Monde” 8 IV 1984. Materiały z archiwum Théâtre du Soleil.

Połączenie elementów tragicznych z błazenadą – widoczne nie tylko na poziomie masek i kostiumów, ale także w strukturze wybranych scen i w poszczególnych grupach bohaterów – charakteryzowało cały cykl. Również ogrodnik i jego pomocnik w *Ryszardzie II* nosili nosy klaunów. Scenę z ich udziałem (4 scenę aktu III) ze względu na japońskie inspiracje przedstawienia można potraktować jako intermedialny odpowiednik kyogen wobec teatru nō. Z kolei makijaże Falstaffa i jego kompanów oraz Pani Chybcik w *Henryku IV* przywoływały charakteryzacje klaunowskie. To dzięki nim i czerwonym nosom aktorzy objawiali śmieszność, niepowtarzalność i samotność swoich bohaterów. Bezpośrednio ukazywali też związek między kondycją ludzką i losem klauna. Pisał o tym Simon, dostrzegając za Michailem Bachtinem w bufonie karnawałowym autentycznego aktora ludzkiego losu.⁴⁹ Armelle Héliot podkreślając tragiczny wymiar Falstaffa, rozpoznawała w nim symbol ludzkiej kondycji.⁵⁰

We wprowadzeniu postaci błaznów w scenie 3 aktu I *Ryszarda II* Valida Dragovitch widziała przełomowy moment tragedii.⁵¹ Pogwałcenie rycerskiego rytuału – oczekiwanego pojedynku między Mowbray'em a Bolingbroke'iem – wynikające z wprowadzenia do przedstawienia nieobecnych w dramacie Shakespeare'a błaznów wprowadzało nieoczekiwaną zmianę. Dwór, który w pierwszej scenie przedstawiony został jako pełen nabożnego majestatu, stawał się cyrkiem. W momencie, gdy widzowie byli gotowi uwierzyć w tragedię, rytuał stawał się tragiczną farsą.⁵² Rycerze przybywali zastraszeni i drżący, a ceremonia przekształcała się w błazenadę. To niespodziewane przeobrażenie zapowiadało inną, bardziej fundamentalną zmianę. W tej pozornie komicznej, ale tak naprawdę wstrząsającej, scenie znajdowało się jądro tragedii *Ryszarda II*.⁵³ Mnouchkine, „zakłócając” poprzez wprowadzenie błaznów scenę napisaną przez Shakespeare'a, unaoczniała zmienne humory fortuny. Zatarcie granicy między rytuałem i burleską, sacrum i profanum, obowiązkiem śmiałości a realnością strachu pobudzało oglądających do myślenia o istocie królewskości i charakterze funkcji króla, a także o samej naturze człowieka.

PROTAGONISTA JAKO KLAUN

Zarówno w przywołanych przedstawieniach: *Mefisto* i *Ryszard II*, jak i dotychczas tylko wzmiankowanej *Strasznej, ale niedokończonych historii Norodoma Sihanouka, króla Kambodży* postać klauna została wykorzystana jako ważna,

⁴⁹ A. Simon, *Naître et renaître au théâtre*, „Théâtre en Europe” 1984 nr 3, s. 80.

⁵⁰ A. Héliot, „Henry IV” *par le Théâtre du Soleil*, „Acteurs” 1984 nr 18, s. 34.

⁵¹ V. Dragovitch, „Richard II” *dans la mise en scène d'Ariane Mnouchkine*, [w:] *Du texte à la scène: langages du théâtre*, red. M. T. Jones Davies, Paris 1983, s. 79.

⁵² Ibidem.

⁵³ Ibidem.

choć tylko jedna z inspiracji dla protagonistów.⁵⁴ Nie oznacza to bynajmniej, że Hendrik Höfgen, Ryszard czy Sihanouk byli klaunami, lub „postaciami w formie klanów”. Wyraźnie obecny u wszystkich postaci rys klaunowski pozwolił z większą precyzją ukazać sprzeczną naturę człowieka – bohatera bezustannych niepowodzeń i klęsk, często samopogrążającego się w absurdalnym poszukiwaniu nieosiągalnych ideałów.⁵⁵

Hendrik Höfgen z *Mefista*, który jako aktor i człowiek wszystko poświęcił dla źle rozumianej kariery i ostatecznie zaprzedał się władzy nazistowskiej, kończył nie tyle jako smutny klaun, co raczej jako kukła, „życiowy potwór”. W ostatniej scenie spektaklu uwagę zwracał jego ostry groteskowy makijaż nałożony na trupio blade oblicze. Deformując kontury oczu i ust, ukazywał grymas obrzydzenia i smutku na odczłowieczonym obliczu.

Z kolei łagodny rys klaunowski króla obecny od pierwszej sceny w *Ryszardzie II*, dopiero w 2 scenie aktu III objawił się z większą siłą (dzięki zmianie kostiumu i makijażu), by w finale przedstawienia całkowicie zniknąć.

Król w 2 scenie III aktu podczas powitania z ziemią rodzinną, wygłaszając tyradę, przykłękał na scenie-ziemi. Błogosławił ją ręką, całował i kładł się na niej na brzuchu. Przesuwał dłonie w coraz bardziej intensywnych pieszczotach. Ruchy ciała monarchy posiadały wyraźną konotację seksualną. Powitanie króla z ojczyzną było aktem miłosnym. Od rytualnego połączenia króla z ziemią zaczynała się jego transfiguracja. Warto przypomnieć, że w społeczeństwach typu religijnego postaci klaunowskie powiązane są z cyklami: wegetacyjnym i księżycowym. Klauni często uczestniczyli w rytach zapładniających ziemię, a także w innych rytach przejścia, gdzie lęk, terror i burleska łączą się.⁵⁶

W jednej z kolejnych sekwencji król Ryszard stawiał pierwsze poważne pytanie w spektaklu: „Czyż nie jestem królem?”.⁵⁷ Jego znaczenie podkreślała sytuacja wypowiedziana. Georges Bigot podchodził do krawędzi sceny. Kwarcowe lampy oświetlały jego bladą twarz monarchy-Pierrota, a także falbany królewskiego kostiumu złowrogim światłem. Podkreślały sztuczność króla i jego stroju, ale i po raz pierwszy w przedstawieniu pomagały wydobyć bezbronność tej postaci, jej samotność widoczną nawet wobec popleczników.

Druga część spektaklu ukazywała kolejne etapy upadku króla, a wraz z nim ponowną dekonstrukcję obrazu klauna. Mimo tego Alfred Simon uważał, że Ryszard ogałając się wewnętrznie, stawał się nagi (w opasce biodrowej). Osiągał w ten sposób pewien rodzaj świętości, która była jednak świętością nieco

⁵⁴ Znając metodę pracy Mnouchkine, należy podkreślić, że za każdym razem ta inspiracja należała do aktorów, a nie została, jak można by mniemać, narzucona przez reżyserkę.

⁵⁵ A. Simon, *La planète...*, op. cit., s. 190.

⁵⁶ Ibidem, s. 56.

⁵⁷ W. Shakespeare, *Ryszard II*, przekł. M. Słomczyński, Kraków 1984, s. 80.

klaunowską.⁵⁸ Ryszard oddawał koronę, tracił wolność. Upadek w „świeckim” porządku społecznym przynosił mu rozwój w porządku „sakralnym”. W finale przedstawienia król kończył życie jako wcielenie Chrystusa, archetypu ludzkiej doskonałości. Zamordowany, zawieszony na białej klatce wyznaczającej granice więzienia, przypominał Syna Człowieczego.⁵⁹

Pewne echa postaci Ryszarda pobrzmiewały w Norodomie Sihanouku – głównej postaci kolejnego po cyklu szekspirowskim przedstawienia Théâtre du Soleil. Sytuacja ta była uzasadniona z co najmniej dwóch względów. Dramaturżka Hélène Cixous, pracując nad *Straszną, ale niedokończoną historią Norodoma Sihanouka, króla Kambodży*, świadomie odwoływała się do kronik Szekspirowskich. Uczyła się nowego dla siebie sposobu pisania – wieloobsadowego dramatu historycznego – „pozostając mentalnie” w atelier Mistrza ze Stratfordu. Ciągłość między postaciami Ryszarda II i Sihanouka zapewniał z kolei ich odtwórca – Georges Bigot.

Dramat Cixous stanowił kronikę wydarzeń i wysiłków władcy podejmowanych przez kilkadziesiąt kolejnych lat (1955–1979) w obliczu dziejowych i politycznych przeciwności. Zawierając i odmawiając sojuszów, bezustannie określając swoją pozycję wobec supermocarstw, ale i rodzimych buntowników, Sihanouk bronił niezależności i politycznej neutralności ukochanej ojczyzny. Postać, podejmując dziesiątki działań, zadziwiała tak zespół, jak i widzów, swoją witalnością⁶⁰, przytomnością i pomysłowością. Te cechy bohatera zostały wydobyte w kreacji Bigota, dla której punktami odniesienia były postaci komedii dell’arte, w oparciu o które wykonawca stworzył indywidualny i współczesny typ. Wszyscy krytycy zwrócili uwagę na jego wyjątkowość.⁶¹ Podkreślali szczególne brzmienie nienaturalnego, nosowego i gromkiego głosu aktora. Zwracali uwagę na przyjemność, jaką Sihanouk w interpretacji Bigota czerpał z gry. Głównego bohatera porównywano do poetyckiego klauna, Charliego Chaplina⁶², Arlekina⁶³ i wspaniałego histriona⁶⁴, który poruszając się jak na sprężynach, ukazywał energię wielkiego sportowca. Olivier Delorme pisał o bogactwie tej postaci:

⁵⁸ A. Simon, *Les dieux qu’il nous faut. Entretien Ariane Mnouchkine – Alfred Simon*, „Acteurs” 1982 nr 2, s. 24.

⁵⁹ Guillaume Apollinaire i Max Jacob, George Rouault i Paul Klee wskazywali na wyraźne pokrewieństwo klauna z Chrystusem i z aniołem. Por. A. Simon, *La planète...*, op. cit., s. 13.

⁶⁰ Georges Bigot zachwycony dynamizmem Sihanouka pracował nad tą jego cechą, posiłkując się filmami i reportażami otrzymanymi od samego księcia.

⁶¹ Taką opinię wyrazili także członkowie Théâtre du Soleil, biorący udział w pracy nad *Straszną, ale niedokończoną historią...* (Na podstawie rozmowy przeprowadzonej z Naruną de Andrade w siedzibie Théâtre du Soleil w marcu 2004.)

⁶² É. Ertel, *Entre l’imitation et la transposition*, „Théâtre/Public” 1986 nr 68, s. 29; R. Temkine, *Le théâtre au présent*, Buffoneries, Paris 1987, s. 133.

⁶³ C. Godard, *Ariane Mnouchkine, Hélène Cixous et le Petit Prince*, „Le Monde” 28 IX 1985, s. 12.

⁶⁴ M. Le Roux, *Un sampeàh shakespearien*, „Le Quinzaine Littéraire” 16 II 1986, s. 25.

Kuglarz, linoskoczek, samochwała, zirytowany, wesoły, burleskowy, komiczny, wzruszony, wzburzony, prowokacyjny, naiwny, prawy [...], patetyczny, nigdy śmieszny, mimo różnych zachowań [...] zajmuje sam całą przestrzeń i czas, czyniąc ze swojego bohatera nadzwyczajną postać.⁶⁵

W bogactwie oraz w różnorodności stanów i przenikających się jakości, takich jak: oczarowanie, szaleństwo, magia i absurd, dostrzec można było klaunowski wymiar postaci króla Kambodży, jej związek z wyobraźnią i dzieciństwem.⁶⁶ Klaun bowiem jest również tym, który przekształca człowieczeństwo, by zachować z niego jedynie wrażliwość i bogactwo emocji.⁶⁷

Wprowadzając postaci klaunów do swoich spektakli, jak i do pracy warsztatowej Ariane Mnouchkine stawia przed aktorami niebagatelne zadanie polegające na „zachowaniu świętej części dzieciństwa”.⁶⁸ Reżyserka rozumie ją jako zdolność i odwagę do bezustannej pracy wyobraźni z zachowaniem naiwności, która w przypadku aktorów nie stanowi wady, ale warunek konieczny stworzenia rzeczywistości scenicznej. Mnouchkine pomaga aktorom, dostarczając im technik, narzędzi i inspiracji obrazowych. Obecność klaunów w jej teatrze jednocześnie uwypukla ukryte struktury istnienia i całkowicie demaskuje codzienną rzeczywistość. Dzięki wprowadzaniu klaunowskich i cyrkowych elementów nawet zwyczajne gesty i sytuacje stają się zaskakujące, nowe i pozacodzinne. Postaci klaunów w spektaklach Théâtre du Soleil są niczym przekaźniki wewnętrznej gwałtowności, pasji, zmiany. Niepokoją, zadziwiają, „ujawniają istnienie innej rzeczywistości”.⁶⁹ Pozwalają wydobyć rozliczne paradoksy świata, dostrzegalne zarówno w perspektywie indywidualnej, społecznej, jak i transcendentnej. Bez ich obecności świat przedstawiony Mnouchkinowskich przedstawień byłby nie tylko bardziej ubogi, ale niekiedy w ogóle nie mógłby zaistnieć.

⁶⁵ O. Delorme, „*L'Histoire tragique mais inachevée de Norodom Sihanouk, roi du Cambodge*”, „Espoir” 1986, juin, s. 50.

⁶⁶ M. Favreau, op. cit., s. 7.

⁶⁷ B. Palmi, op. cit., s. 22.

⁶⁸ Wypowiedź A. Mnouchkine [w:] M. Chollet, *Le théâtre aide à se mettre dans l'Histoire. Entretien avec Ariane Mnouchkine*, „Périphéries” 2000, mars, s. 6.

⁶⁹ J. Onimus, *Groteskowość a doświadczenie świadomości*, przekł. K. Falicka, „Pamiętnik Literacki” 1979 nr 4, s. 320.