

# Podglądanie *nie ma NIC* WSPÓLNEGO Z TEATREM

Z upływem czasu *dzięki różnorodności* dzieł operowych, z którymi się stykałem, wydawało mi się, że *MOJA WIZJA* teoretyczna coraz bardziej *ZBLIŻA SIĘ* do realnych, namacalnych kształtów opracowywanej postaci. Oczywiście *młodzieńczy zapal* i cechy młodości ułatwiały to przeświadczenie, ale rzeczywistość *weryfikowała* prawdę wedle zasady: „Im *dalej* w las, tym *WIĘCEJ* drzew”

Coraz więcej pracy musiałem wkładać w poszukiwanie prawd, odkrywanych często połowicznie, umykających przy prostym, wydawałoby się, zabiegu aktorskim czy czysto wokalnym. Złożona dialektyka wspólnoty tworzenia formy sceniczno-muzycznej dopiero z biegiem czasu stawała się coraz bardziej przejrzysta i logiczna. Dzisiaj, gdy z perspektywy kilkudziesięciu lat działalności analizuję moje poczynania, to mogę z czystym sumieniem stwierdzić, że przynajmniej bardzo się starałem urzeczywistnić to, co czułem w sercu i co dyktował mi rozum, począwszy od kreacji Janusza w *Halce* Stanisława Moniuszki, którą to rolę debiutowałem, po ostatnią, zrealizowaną w 2013 roku, postać Króla Leara w projekcie Michała Znanieckiego *Szukając Leara: Verdi*, zakładającym związki słynnej Szekspirowskiej postaci z wątkami muzycznymi genialnego kompozytora. Między Januszem a Learem mieści się cały olbrzymi świat, świat o własnym obliczu. Taka swoista galaktyka. W tej galaktyce mieści się ponad pięćdziesiąt ról, które tworzą – każda z nich – odrębny krąg ze swoją konstelacją. Oczywiście role te różniły się między sobą wartością czy zawartością. Starałem się z jednakową starannością zrozumieć ich charakter, miejsce w ogólnej koncepcji reżyserskiej czy inscenizacyjnej. Trudno byłoby mi opisać słowami, jak przebiegała moja praca przygotowania postaci Edypa w dramacie muzycznym Josepa Solera, a jak to było na przykład w przypadku roli Moralèsa w *Carmen* Georges’a Bizeta. Jeśli zagłębić się nawet niechronologicznie w rzeczywistość nierzeczywistą zdarzeń, momentów powiązanych ze sobą, okoliczności i sytuacji wynikających z konieczności zdefiniowania charakteru odtwarzanych postaci, to jako śpiewak aktor napotykałem na swej drodze wiele trudnych pytań, wątpliwości i wyzwań. Te wspomniane elementy są zawsze wspaniałym budulcem organizującym świadomy byt sceniczny określonej postaci. Najbardziej błyskotliwa intuicja nie jest w stanie dotrzeć do jądra prawdy, jeśli nie jest wsparta świadomością, a więc intelektem. Być może aktor uwolniony od wszelkich zewnętrznych atrybutów, kostiumu, światła, orkiestry, partnerów, kontekstów historycznych i tak dalej, będzie miał ułatwione zadanie w przekazaniu obnażonej prawdy. Wspaniała, syntetycznie zintegrowana forma dzieła sztuki, jaką jest opera i tak pojęta wysublimowana autonomia zdarzenia pomoże osiągnąć zamierzony cel, czyli stworzyć nierzeczywistą rzeczywistość. Podstawą każdej sztuki jest ekspresja, czyli uzewnętrznienie całego niejednolitego bogactwa emocji. Emocja niekontrolowana – inaczej mówiąc: niezorganizowana, nieuporządkowana – bardzo łatwo może się ześlizgnąć po swoich krawędziach i przyjąć chaotyczny wymiar hysterii, anarchii niszczącej wszelkie normy i formy tejże emocji, czyli zatracić swój cel. Aktor śpiewak w tej złożoności wszystkich uwarunkowań, powiązań realizacji tak trudnego gatunku, jakim jest opera, stoi przed prawdziwym wyzwaniem. Tu w sukurs przychodzi śpiewakowi przede wszystkim edukacja i wrażliwość muzyczna. Wiedza podparta inteligencją muzyczną. Najmniejszy rys odtwarzanej postaci, najdrobniejszy gest, barwa i intonacja dialogu ma swoje źródło, uzasadnienie w słowie konkretnego libretta, jego dramaturgii i zespolonej z nią dramaturgii muzycznej. To zespolenie wyznacza kierunki działania. Zapala jak gdyby zielone światło dla zrozumienia istoty gatunku. Dobra opera jest najpiękniejszą ze sztuk, zaś zła najgorszą – to słowa Denisa Diderota. Dobra, to znaczy podlegająca wszystkim prawom logicznie łączącym poszczególne elementy dzieła. Istotę sprawy oddają słowa Władysława Tatarkiewicza, który twierdzi, że piękno jest rzeczą ładu w działaniu poszczególnych części. Ta platońska definicja piękna wiąże się doskonale z genezą teatru operowego, również współczesnego, który przecież jest kontynuacją teatru antycznego, jego struktur i idei. Mówią o tym cytaty z Leona Schillera: „Nie stawiamy operze mniejszych zadań artystycznych i społecznych, niż stawiamy dramatowi”, „Opera dopowiada to, czego dramat powiedzieć nie chce lub nie może”, „Opera uzupełnia misję społeczną dramatu”, „Opera jako dzieło jest poematem na temat rzeczywistości, a nie jej opisem ani jej fotografią”<sup>1</sup>. I łączy się to z tym, co Gustaw Holoubek zawsze powtarzał o świecie iluzji na scenie. Bo inaczej byśmy doszli do formy *Big Brothera*.

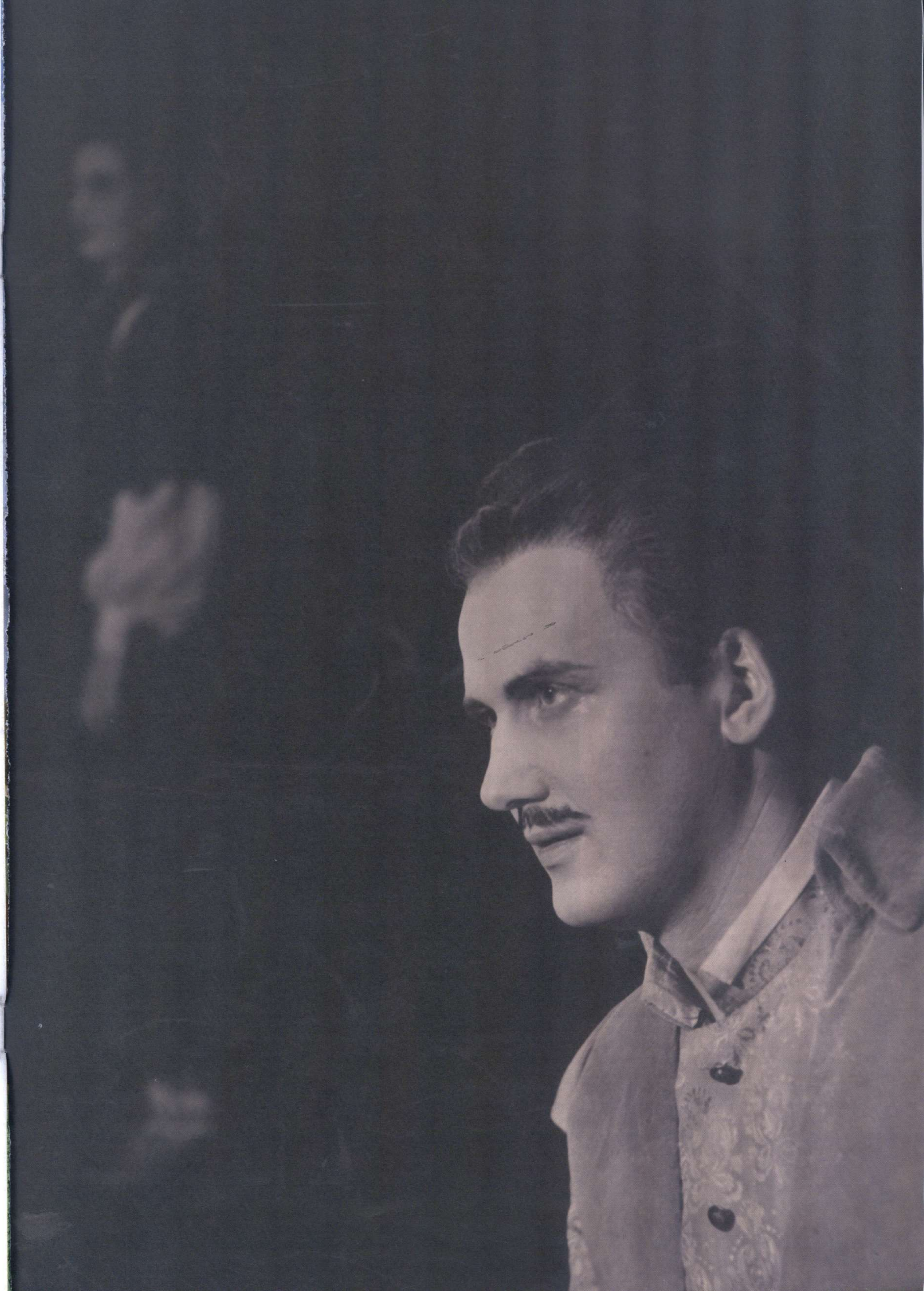
Poszukiwanie.  
Jerzy Artysz  
w rozmowie  
z Sylwią  
Wachowską  
i Aleksandrem  
Laskowskim  
PMM, Kraków 2022  
(336 s.)

Stanisław Moniuszko *Halca*, Teatr Wielki w Łodzi, 1958,  
fot. Jerzy Neugebauer

z JERZYM ARTYSZEM  
rozmawiają

▲ Aleksander Laskowski  
i Sylwia Wachowska

1 Wypowiedzi Leona Schillera z artykułów opublikowanych w #.



# B

## ig Brothera?

Tak, bo to jest właśnie namacalna fotografia życia codziennego. Filozofia podglądania nie ma nic wspólnego z teatrem.

Gustaw Holoubek mówił o *Big Brotherze*?

Nie, to moje słowa. Holoubek mówił o wielkim świecie iluzji – to samo, co mówił Schiller.

Czy w przypadku opery, w której wszystko wyraża się poprzez śpiew – nienaturalnie zatem – byłoby to w ogóle możliwe? To jest forma pełna iluzji komunikacyjnej z natury.

Tak, ale forma zewnętrzna prezentacji treści w operze coraz częściej przybiera postać fotografii, i to zdeformowanej.

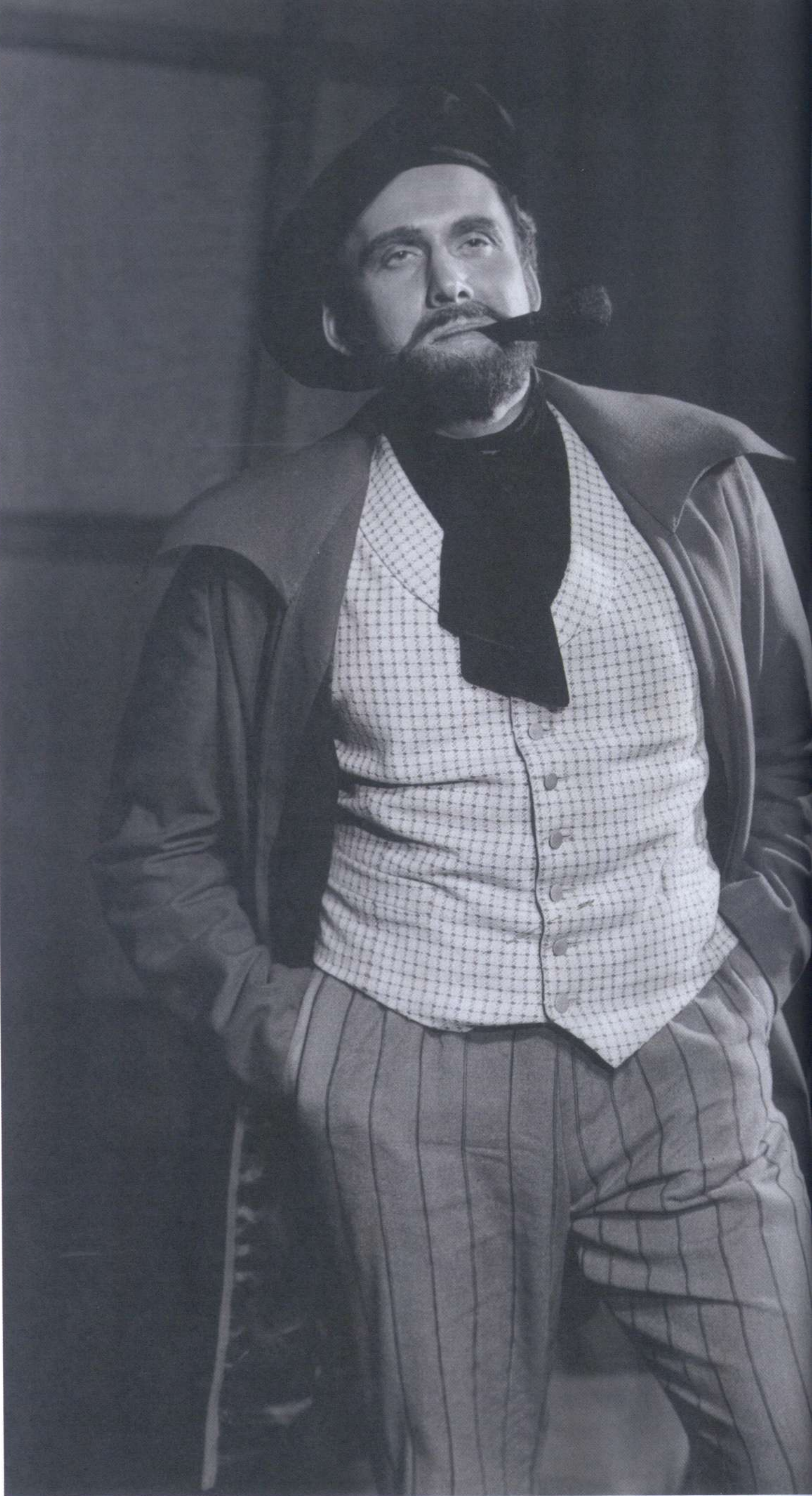
Czyli mówimy o inscenizacji.

Tak, o wymiarze realizacyjnym. Czy wyraża substancję właściwą, pierwotną. Powtarzam więc: opera jest poematem o danej rzeczywistości, a nie jej opisem ani jej fotografią. Błądzą ci, którzy widzą śmieszność w pojęciu konwencji operowej. Każdy gatunek ma swoją konwencję – pewną logikę formy, uwarunkowania, które go charakteryzują. Tu rządzą pewne prawa, które to wszystko porządkują, inaczej nie mielibyśmy do czynienia ze sztuką, tylko z happeningiem. I tu jest zasadnicza różnica. Instalację i performans traktuje się jako sztukę, a to jest tylko instalacja albo tylko performans. A sztuka jest czym innym. Sztuka jest bytem określonym, zbudowanym z elementów logiki piękna. Jak by tego nie nazywać – językiem Tao czy językiem Platona – piękno zawsze pozostaje pięknem. Bez kanonów sztuka nie istnieje, rozleci się. Rozleci się absolutnie. Albo więc wyłączamy definicję sztuki z tego obszaru, albo zachowujemy ten układ logiki, ładu poszczególnych części, bo wtedy mamy czytelny obraz tworu ludzkiego talentu czy geniuszu. Pojęcie konwencji błąka się po różnych rozważaniach publicystycznych i dyskusjach, pojawia się w sądach krytycznych jako coś pejoratywnego, coś, co jest anachroniczne, co odbiera sens poszukiwaniom artystycznym i tak dalej. Tymczasem opera, jako dzieło już zaistniałe w swojej formie i treści – w formie określonej i treści określonej, podlega innej perspektywie.

Nie można postrzegać pojęcia konwencji negatywnie, jeśli zachowujemy kształt i formę dzieła operowego z szacunkiem dla faktu historycznego, dla dokumentu epoki, dla wyobrażenia kompozytora, który też umiejscawiał swoje dzieło nie w przyszłości, tylko w swojej współczesności, wyrażając swoje sądy. Dzieło jest świadectwem myśli kompozytora. Dokumentem jego talentu. Dokumentem skojarzeń, jakie to dzieło z sobą niesie. Nie można więc dowolnie rozporządzać bytem już określonym, bo wtedy następuje, chcąc nie chcąc, deformacja. Dzisiaj deformacja sztuki jest widoczna na każdym kroku – przez niektórych nawet pozytywnie przyjmowana i pozytywnie określana.

Zupełnie niedawno w znanym nam sporze, w konflikcie, który miał miejsce w Starym Teatrze w Krakowie<sup>2</sup>, sporze z zespołem, z wybitnymi

2 Chodzi o konflikt, który zrodził się podczas przygotowań do wystawienia *Nie-Boskiej komedii* Zygmunta Krasińskiego w reżyserii Olivera Frljicia w 2013 roku.



aktorami, którzy nie chcieli brać udziału w spektaklu i protestowali przeciwko deformacji sztuki proponowanej przez teatr, jedna z wybitnych postaci w programie telewizyjnym powiedziała, że nie odbiera reżyserom prawa do pomysłów, rzecz jednak w tym, by nie deprecjonować tradycji teatru i tych, którzy tę tradycję tworzyli. W tej dyskusji chodziło o Konrada Swinarskiego. Jeśli ta osoba miała zastrzeżenia – a miała prawo mieć zastrzeżenia jako pięćdziesięcioletni artysta tego

teatru – to powinna powiedzieć, moim zdaniem, że nikt nie ma prawa deformować zaistniałej formy i treści sztuki. Nikt. Tylko że żyjemy w tym czasie, kiedy wszystko jest przerabiane. To jest takie obnażanie braku własnej inwencji twórczej.

Łatwo jest coś ośmieszyć, łatwo jest coś otoczyć tanimi ramami realizacji, tanimi propozycjami nie z tego obszaru wartości co dzieło. W muzyce jest to samo. Czym innym jest forma wariacji na temat. Bo to jest określona forma

dzieło ma prawo tylko twórca tego dzieła. Deformacje dzieła są w teatrze operowym bardzo częstym zdarzeniem. Jeśli się konserwuje piękno i prawdę, to to nie jest anachronizm.

Bardzo ciekawe jest zagadnienie, gdzie przebiega granica między wariacją a deformacją. Ktoś mógłby – jeśli przyjąć pańskie stanowisko – uznać na przykład, że granie Bacha na współczesnym fortepianie też jest deformacją.

Nie, bo Bach jest wewnątrz dźwięku, wewnątrz muzyki, abstrakcyjnej myśli muzycznej, we frazie, w artykulacji muzycznej. A to, czy jest zagrany na gitarze, czy na fortepianie dzisiejszym, nie zmienia istoty Bacha. Gdybyśmy zmienili porządek nut, frazy, rytmy, przystosowali je do jakiegoś big bandu, to byłaby deformacja.

“ Sztuka jest BYTEM OKREŚLONYM, zbudowanym z elementów *logiki piękna*. Jak by tego nie nazywać – językiem Tao czy językiem Platona – PIĘKNO zawsze pozostaje pięknem

Giacomo Puccini *Cyganeria*, Teatr Wielki w Łodzi, 1962, fot. F. Myszkowski

muzyczna, prawda? Tymczasem to, co się robi w sztuce, to nie żadna wariacja, tylko deformacja. Brak szacunku dla zaistniałego bytu konkretnego dzieła. Czy to będzie dzieło malarskie, czy muzyczne, na jedno wychodzi, zasady są te same. To tak, jakby z portretu Mony Lisy rozmalować jej szaty zewnętrzne i pokazać, jak wyglądała pod kostiumem. Nie ma w tym nic twórczego. To nie jest sztuka, to nawet nie jest happening czy instalacja. To jest po prostu deformacja. Odmienić

Czyli francuski kompozytor i pianista Jacques Loussier grający Bacha to już deformacja?

Oczywiście, że tak. A czy na przykład nasi populiści, kompozytorzy jazzowi – nikogo nie chcę urazić, ale chcę wyrazić swoje zdanie – nie deformują Chopina? Deformują. I teraz postawiłbym pytanie, jaka jest granica prawa do takiej deformacji. Bo nie mogą tym rządzić populizm ani względy finansowe. Wiadomo, że tam, gdzie w grę wchodzi w pierwszym rzędzie finanse, sztuka się kończy. Deformacja powinna być więc prawnie zabroniona. To bardzo trudne zagadnienie. Dochodzi tu do przekłamania, bo jeśli jakiś znany muzyk o znakomitym aparacie wykonawczym zabiera jego [tego dzieła – przyp. red.] właściwe wartości i przenosi je na poziom wartości niższych, to swoją perfekcją wykonawczą te wartości niższe oferuje ludziom, którzy przyjmują to w najlepszej wierze. I to jest przekłamanie.

To jak w tym kontekście postrzegać *Pulcinellę* Igora Strawińskiego?

To jest obróbka tematu, ale Strawiński to napisał, stworzył konkretny utwór, wykorzystując pewne motywy. I podpisał się własnym nazwiskiem. Stworzył, czyli wybrał i nadał formę, i to jest jego dzieło. I tylko Strawiński ma prawo to dzieło zmieniać, a nie ktoś inny, kto na tym dziele żeruje. To jest żerowanie na cudzej inwencji, na cudzej twórczości, na czyimś geniuszu. Sięganie do muzyki ludowej nie jest deformacją tejże muzyki, tylko wzięciem tematu, nie formy

gotowej, stworzonej, logicznie ukształtowanej. To jest inne zagadnienie. Nie chcę się tu zanadto rozwodzić, sądzę jednak, że moje słowa powinny wywołać dyskusję. Wypowiadam swoje zapamiętanie na ten problem. Dzisiaj bardzo wielu reżyserów operowych jest przeświadczonych, że mają prawo przedstawiać dzieło nie w formie czystej, w jakiej było stworzone, ale popełniają wielki błąd, wręcz grzech wobec całej świadomości kulturowej. Ubierają to w szaty fałszu.

Fałszu?

Blichtr takich dodanych rzeczy. Margines, forma zewnętrzna jawi się jako punkt ważniejszy niż jądro przekazywanej treści. Oczywiście, to widowisko sceniczne, teatr zawsze jest w jakimś sensie formą widowiska, ale przede wszystkim jest teatrem, prezentacją sensu, treści. Ten margines przeniesiony w punkt ważkości, ten zasadniczy, rozrasta się i jak rak zżera cały sens treści, tej właściwej. Następuje wobec tego nie ten przekaz, o który twórcy chodziło, nie to dzieło, które stworzył. Nic dziwnego, że na przykład Edita Gruberová w ostatnich latach nie chce brać udziału w inscenizacjach swoich wielkich ról operowych, tylko w wykonaniach koncertowych<sup>3</sup>. I co ciekawe, dramaturgia muzyczna w wersji koncertowej tak samo silnie oddziałuje na wyobraźnię słuchacza czy widza, jak w teatrze. A może silniej, bo koncentracja jest ukierunkowana.

Nie jest łatwo zgodzić się na całkowite odrzucanie reżyserii, ale trzeba przyznać, że gdy występuje Edita Gruberová, to nie ma się poczucia niedosytu z powodu braku inscenizacji, bo gestem i głosem potrafi ona wyrazić tak wiele.

Bo to jest czysta materia, ta właściwa. To jest to jądro.

Zastanówmy się zatem, gdzie leży problem. Być może kolejne pokolenie śpiewaków – wychowane na współczesnej reżyserii – nie będzie umiało odnaleźć się w wykonaniach koncertowych. Godnego partnera dla Gruberovej do wykonania koncertowego nie jest łatwo znaleźć. I nawet jeśli przyjąć, że naturalną rzeczą jest to, iż gwiazda dominuje, to jest to dominacja ponad zdrową miarę w jej przypadku.

Oczywiście. Chodzi o tę wewnętrzną siłę przekazu. Jeden element nie powinien stać ponad innymi, wszystkie ogniwa muszą mieć tę samą moc przekazu w każdym szczególe. To zależy od wrażliwości realizatora – od wrażliwości scenografa, reżysera. Od znajomości – nie to, że nut, tak jak profesjonalny muzyk – języka muzyki, zrozumienia emocji płynącej z każdej frazy; zrozumienia, że w muzyce nie ma momentów statycznych. Nawet w pauzie jest życie. I tego życia muzyki nie można się obawiać. Bo nie wszystko trzeba wypełnić ruchem, jakimś dziwnym, niepotrzebnym gestem. Ruch dla ruchu, gest dla gestu! A nie to, czym ma być i co ma znaczyć, jaką prawdę skomentować. Oczywiście reżyserów pociąga technika, przede wszystkim technika filmu, ale to jest inny gatunek. Opera jest operą, teatr muzyczny jest teatrem muzycznym, a film jest filmem. I w teatrze operowym kamera nie wjedzie z każdej strony i nie będzie

3 Artystka zmarła w październiku 2021 roku, już po przeprowadzeniu tej rozmowy.

mówiła, jak nam pięknie aktor uchem ruszył, bo tak trzeba. To nie jest to.

Wróć do kontrowersji – bo one są. Jakby publiczność tego nie odczuwała, to widzowie nie wychodziliby w trakcie spektakli. Czyli coś jest nie tak. Może nie umieją tego zdefiniować, nie umieją tego wypowiedzieć, może są przyzwyczajeni do pewnych kanonów i dlatego wychodzą. Dla prawdy o sztuce lepiej niech wychodzą, niż żeby klaskali, nic nie rozumiejąc, bo wtedy to jest koniec sztuki.

W sytuacjach konfliktowych ci, którzy powinni mieć najwięcej do powiedzenia, czyli dyrygenci, są na ogół zbyt bierni. Spuszczają głowę, mają orkiestrę i są zachwyceni. Tymczasem powinni decydować o tym, czy kształt sceniczny odpowiada właściwej interpretacji muzycznej, bo przecież bardzo często pojawiają się dysonanse treści, gdy ze sceny nie płynie przekaz spójny z librettem i samą muzyką. Dzisiaj, po tylu latach przeżywania moich bytów scenicznych, ich zdefiniowanie jest dla mnie jaśniejsze, czytelniejsze. Niektóre sukcesy dziś oceniam jako niepełne, klęski zaś czy nieudane momenty, w latach aktywności zawodowej doprowadzające często do nieprzespanych nocy, traktuję dziś łagodniej. Jeśli byłem dumny z siebie, z jakiejś niebываłej, w mojej ocenie, kreacji, to często okazywało się, że zewnętrzne oceny były różne. I odwrotnie. W każdym razie byłem otwarty na odkrywanie moich niedociągnięć i wyciągałem z tego wnioski niezbędne dla ewolucji poszczególnych postaci. Od samego początku mojego rozumienia sztuki operowej głównym motorem i motywacją takich czy innych działań aktorskich była muzyka, fraza muzyczna, dramaturgia muzyki i słowo, z całą jego jakże bogatą artykulacją, wewnętrzną siłą emocji i mocą sensu. Od pierwszych kroków w tej materii miałem ułatwione zadanie, bo współpracowałem ze znakomitymi osobowościami w zakresie reżyserii operowej i dramatycznej. Takie postaci, jak Kazimierz Dejmek, Jan Kulma, Aleksander Bardini, Ludwik René, Antoni Majak, Emil Chaberski, budowały w pierwszym okresie moich zmagania z wyzwaniem artystycznym – a więc chyba okresie najważniejszym – sposoby podchodzenia do ról. Jak mawiał wielki Jan Reszke, wszystko trzeba trzymać w garści: rolę, dźwięk, po prostu wszystko. Do tej pory poszukiwanie szczegółowych psychologicznych prawd, w jakie wgłębiał się z Janem Kulmą przy pracy nad *Pimpinone* Georga Philippa Telemanna, jest dla mnie wskazówką dla interpretacji wielu dzieł. Podobnie pogłębiane, jak gdyby zanurzone w beckettowskiej estetyce, drażnienie chorobliwej osobowości Jozuego w dramacie muzycznym *Jutro* Tadeusza Bairda. To zasługa pracy z Aleksandrem Bardinim. To tylko drobne przykłady, które budowały moje poszukiwania, moje przeświadczenia o prawdziwości działania na scenie i całej dialektyce aktorstwa.

[...]

Współcześnie w teatrze operowym często idzie bardziej o prawdę reżysera o sobie niż szukanie prawdy uniwersalnych. O zindywidualizowane doświadczenie dzieła operowego.

W zderzeniu z konkretnym wyrazem emocji muzycznej w określonym dziele operowym, szukanie prawdy uniwersalnej przez pryzmat własnej osobowości daje wynik niepewny. Naładowana emocjami treść potrzebuje dopowiedzenia muzyki. Inaczej byśmy po prostu mówili na scenie. A śpiewamy, dlatego że to się wzajemnie dopełnia. Dopełnia się to, czego dramat nie może lub nie chce powiedzieć. Richard Wagner wyraził to bardzo pięknie, kiedy powiedział, że poeta zagęszcza obszary słowa, kompozytor zaś rozciąga je w nieskończoność.

Bardzo Wagnerowskie.

Bardzo. Pozwala zrozumieć konsekwencje wijących się motywów. Ale w tym jest zawarta prawda. Słowo śpiewane nosi w sobie dynamit emocji.

W zbiorze esejów o operze angielskiego filozofa Bernarda Williama znaleźć można napisaną przez niego próbę zdefiniowania opery<sup>4</sup>.

Jak brzmi?

Mamy długi dowód, bez wniosku na koniec, bo nie udaje się stworzyć przekonującej i spójnej definicji opery, która obejmowałaby wszystko, co nazywa się operą. Jeśli powiedzieć na przykład, że musi być słowo śpiewane, to rzecz dotyczy także musicalu. Jeśli miałoby nie być słowa mówionego, odpadną na przykład *Uprowadzenie z seraju* i *Carmen*, i wszystkie recytatywy. Okazuje się zatem, że gdy stosuje się ściśle zasady logiki, nie udaje się opery zdefiniować. Jak pan – jako artysta – zdefiniowałby operę?

“ Niektóre  
SUKCESY dziś  
oceniam jako *niepełne*,  
KŁĘSKI zaś,  
w latach aktywności  
zawodowej  
doprowadzające często  
do *nieprzespanych nocy*,  
traktuję dziś *łagodniej*”

Integralność teatru antycznego daje nam instrumenty dla rozumienia istoty opery. Ważne jest zintegrowanie poszczególnych sztuk, na przykład plastyki i akustyki. Mówimy tu o synestezji. Pojęcie „integralność” zawiera w sobie tę definicję. Kolor, barwa, światło, ruch – bo przecież opera ma w sobie dużo logiki ruchu; nie mówię tu o balecie. To wszystko jest sztuką, nie jest to przypadek.

Wchodzimy tu w dość abstrakcyjne rozważania. W swoim czasie Leonard Bernstein przygotował wykłady – była wówczas wielka moda na językową teorię Noama Chomskiego – o muzycznym pochodzeniu języka<sup>5</sup>. Bernstein dowodził, że płaczące i próbujące mówić dziecko jest bliżej śpiewu niż słowa mówionego.

Bo to słowo jeszcze nie jest wyartykułowane. Gaworzenie dziecka jest bliskie melosowi plemion prymitywnych. Dziecko nienarodzone też gada.

Przejdźmy do pana doświadczeń scenicznych. W jakim porządku moglibyśmy je ułożyć?

Musimy dokonać jakiegoś wyboru. Moje życie na scenie to jest wielka wędrówka. A właściwie to jest wiele scenicznych żywotów. Przypomina mi się tutaj konferencja prasowa po premierze *Macbetha* w warszawskim Teatrze Wielkim w reżyserii Marka Weissa-Grzesińskiego. Doskonale się w tym dziele czułem, mimo krótkiego czasu na przygotowanie. Zaproponowano mi tę rolę nagle i niespodziewanie. Byłem wówczas prorektorem Akademii Muzycznej, w teatrze wziąłem urlop, uważałem bowiem, że bycie prorektorem to wielka odpowiedzialność. Tydzień przed premierą zapytano, czy nie podjąłbym się nagłego zastępstwa. Gdybym nie znał ani jednej nuty, to oczywiście bym odmówił. Rolę Makbeta opracowywałem jednak jeszcze w Mediolanie z panią Marią Carbone, więc mniej więcej ją znałem. Byłem gotów w tydzień. Jakoś się udało. Na konferencji prasowej po premierze wywiązała się dyskusja, w której podniesiono temat konwencji operowej. Przypomniałem sobie wówczas powiedzenie – według mnie bardzo trafne – ze świata brydża. Konwencja albo dusi grę, albo jest duszą gry. W brydżu musi być konwencja. Jakiś zespół logicznych wyznaczników formujących, konkretyzujących sposób poruszania się, komunikowania, taki mówiony kamufaż. Konwencja teatralna generalnie zakłada sposób poruszania się i rozumienia, czym jest teatr. Wróćmy do prawd przeze mnie głoszonych i popieranym, prawd, z którymi się identyfikuję. Poetyka iluzji. Pod słowem „konwencja” mieści się zbiór kanonów. Konwencja praw, używana dzisiaj przez Helsińską Fundację Praw Człowieka, określa zbiór praw rządzących danym organizmem. Od talentu, umiejętności, wiedzy zależy to, jak ktoś się w tym obszarze porusza, a jeśli chodzi o naszą dziedzinę, zależy to od wrażliwości i rozumienia języka muzycznego.

4 Zob. B. Williams, *On Opera*, Yale University Press, New Haven 2006.

5 Cykl wykładów Leonarda Bernsteina *The Unanswered Question: Six Talks at Harvard* z 1981 roku.