



Z RAPTULARZA

Zbigniew Raszewski

Twórczość a wirtuozeria

23 VIII 91 Twórczość, dzieło. Są to pojęcia różnego pochodzenia, „dzieło” bardzo stare, „twórczość” stosunkowo młoda. Oba dziś przez wielu kwestionowane, bądź jako nie odnoszące się do żadnej rzeczywistości, bądź też jako przestarzałe, nieużyteczne.

Chyba niesłusznie.

Oto przykład zastosowania ich w analizie, która wychodzi od dwóch innych pojęć, niekwestionowanych, a mianowicie od talentu i wirtuozerii.

Istnienie talentu jest oczywistością. Można go określić jako uzdolnienie większe od uznawanego za przeciętne przez jakąś zbiorowość w zakresie rysunku, malarstwa, rzeźby, śpiewu, gry na instrumencie, komponowania melodii do jakichś słów albo instrumentalnej, bez słów, składanie wierszy lub opowieści zwracających powszechną uwagę. W cywilizacji, do której należymy, pewne uzdolnienia mogą dojść do głosu wyłącznie drogą długiego szkolenia uprawniającego do wykonywania pracy, w której się talent przejawia, po zdaniu egzaminu przewidzianego przepisami. Tak jest z architekturą. W Polsce powszechnie rozróżnia się architektów bardziej i mniej utalentowanych. Nic byśmy jednak o tych bardziej utalentowanych nie wiedzieli, gdyby nie odbyli oni prawem przewidzianych studiów i nie złożyli egzaminów, bo bez tego niczego by nie zbudowali, nie mając pozwolenia na projektowanie.

Z rysowaniem, śpiewem, składaniem wierszy bywa inaczej. Nikt nie żąda uprawnień od urzędnika, który ku uciesze całego biura rysuje udane karykatury przełożonych. Podobnie bywa z pisaniem wierszy.

W tych dziedzinach w sposób bardziej oczywisty ujawnia się fakt, że każdy talent jest wrodzony, że go człowiek ze sobą przynosi na świat. Bywają spektakularne przejawy talentu, jak np. nadzwyczajna biegłość w grze na instrumencie,

czasem u osoby, której wcale tego nie uczono czy fenomenalna pamięć muzyczna (mały Mozart był w stanie zapisać ze słuchu skomplikowany utwór muzyczny po wysłuchaniu go jeden jedyny raz). Równie oczywisty bywa całkowity brak uzdolnień w wymienionych dziedzinach. Są osoby, które nie mają słuchu, nie potrafią narysować ani ciekawie opowiedzieć. Wszyscy wiemy, że jest ich dużo.

Bardziej skomplikowana wydaje się sprawa użytku, jaki ludzie czynią ze swoich uzdolnień. Z potocznego doświadczenia wiadomo, że jedni je szkolą, inni nie, dla jednych bywają one jedynie źródłem satysfakcji, dla drugich także źródłem utrzymania. Do tego punktu wszystko jest dosyć proste.

Intrygujące wydaje się inne rozróżnienie: pomiędzy użytkowaniem czynionym z talentu przez autora i przez wirtuoza.

Czym jest wirtuozeria? W najogólniejszym sensie jest chyba przejawem uzdolnień, które wyliczyliśmy, zdumiewających doskonałością wykonania. A więc niekoniecznie śmiałością pomysłu, czy głębią myśli, ale raczej tego, jak wysoko bierze śpiewak jakiś ton, z jaką szybkością gra pianista, ile kolejnych piruetów następuje w tańcu primabaleriny. Zjawisko to jest zatem ściśle związane z obfitością darów, jakie otrzymał ktoś od natury i — przeważnie — od trafności ich spożytkowania. Nie ma wirtuozerii bez wirtuoza, wirtuoz zaś rozporządza uzdolnieniami większymi nie tylko od przeciętnych, ale i od tych, które podziwiamy u większości śpiewaków, pianistów czy tancerzy.

Dodajmy, że poza nadzwyczajnymi uzdolnieniami i dobrą szkołą cechuje jeszcze wirtuoza — w tym najogólniejszym rozumieniu — niezawodność wykonania. Wirtuoz może mieć tremę lub nie. (Często ma!) Na ogół się jednak nie myli. Miewa znakomitą pamięć, a jeśli tremuje się przed wejściem na estradę, zazwyczaj odzyskuje pewność siebie w tej samej chwili, w której zaczyna śpiewać, recytować, tańczyć.

Poza tym rozumieniem wirtuozerii jest jeszcze inne, węż-

sze, stosowane do osób, które wirtuozeria całkowicie satysfakcjonuje, ponieważ nad wszystko przedkładają wywołanie podziwu, niewiele różne w tym od mistrzostwa akrobata, tresera lwów albo wołyżera. Olśnić publiczność tym, czego nie potrafił nikt inny i nigdy nie potrafił albo nie dokazał od dawna, mniejsza o to, czy z pożytkiem dla duszy ludzkiej i czy w dobrym guście.

Nie brak w historii przykładów powodzenia, które osiągał wirtuozi odpowiadający temu rysopisowi. Wiemy, że żaden zarzut — powierzchowności, infantylizmu, powielania szablonu — nie był w stanie ich odwieść od manier wykonawczych, repertuaru, popisów czysto technicznych — jeśli tylko ich występy wywoływały uwielbienie tłumu, hojność władców, uśmiech kasy. A wiemy, że wywoływały i wywołują. Kto by wątpił, niech sobie obejrzy w TV choć jeden koncert Pavarottiego, króla kiczu.

Tu godzi się wtrącić, że wirtuoz wirtuozowi nie równy. Po pierwsze: bywa wirtuozeria całkowicie bierna, rozkoszująca się niemal wyłącznie nadzwyczajnymi darami natury, eksploatująca ciekawość człowieka dla wszelkiego dziwu. Bywa i twórcza, metodycznie wywalczająca dla rodu ludzkiego nowe zdobycze przez pokonywanie oporu, choćby oporu materii. Ale także: dotychczasowych nawyków, braku wyobraźni, uprzedzeń.

Jeszcze ciekawsze może się dla nas okazać inne rozróżnienie — pomiędzy wirtuozerią samowystarczalną i niesamowystarczalną. Doskonale przykłady samowystarczalnej znajdujemy w muzyce romantycznej, która wydała na świat dwóch fenomenalnych instrumentalistów, jednego w odmianie uduchowionej (Liszt), drugiego w demonicznej (Paganini). Obaj ufundowali swoją sławę na wykonywaniu własnych kompozycji. Ale komponowali swe utwory przede wszystkim z myślą o jak najpełniejszym zademonstrowaniu doskonałości swej gry.

Tak sprawa była stawiana i tak jest stawiana do dziś przez nieuprzedzonych znawców. I chyba jest stawiana słusznie. Utwory Liszta i Paganiniego bywają do dzisiaj wykonywane, nie tyle jednak dla ich muzycznego piękna, ile dla trudności, które trzeba pokonać, żeby mogły zabrzmieć czytelnie i czysto. Są one po prostu trudną do odparcia pokusą dla dzisiejszego skrzypka i dzisiejszego pianisty, pragnących się zmierzyć z legendą arcymistrza fortepianu i arcymistrza skrzypiec.

Wirtuoz, który sobie pisze utwory popisowe, nie przestaje być przez to wirtuozem. Trzeba jednak przyznać, że dosyć nam analizę komplikuje, ponieważ zmusza do zaostrenia kryteriów stawianych autorowi. Skoro nie wystarczy pisać, by zostać w naszych oczach autorem, trzeba ustalić, jakie jeszcze warunki powinny być spełnione w tym wypadku.

Otóż wydaje się, że najważniejszym jest poszukiwanie innego rodzaju satysfakcji, być może najlepiej rozpoznawalnych u architekta.

Jeśli przyjmiemy, że najbardziej reprezentatywnym wcieleciem wirtuozerii bywa śpiewak — a wydaje się to wysoce prawdopodobne — to najbardziej reprezentatywnym jego przeciwieństwem będzie przypuszczalnie architekt, twórca takiej konstrukcji, która pozwala zwiedzającym rozkoszować się odkrywaniem jego zamiarów, nieraz w równej mierze nacechowanych poszukiwaniem piękna, co zamiary poety.

Wielki śpiewak może być czcicielem piękna. Ale sam nie znajdzie spokoju, póki go nie wywoła przez brzmienie swojego głosu.

Uwaga na słowo „brzmienie”! Wirtuoz w postaci czystej jest zakochany w tych przejawach swej sztuki, które są najbardziej podobne do pieśnocy; nie darmo zdaniem poetów muzyka „pieści ucho”. Otóż może być tak, że muzyk

zapomina o wszystkim w poszukiwaniu tej pieśnocy, gotów grać do upadłego, byle jej doznawać. Stempowski z zacięciem obserwował kiedyś cygańskich grajków, którzy wyraźnie poddawali się rozkoszy słuchania własnej gry pomimo muzycznego ubóstwa tego, co grali. Obserwacja ta wydaje się ważna. Owoc wysiłków wirtuoza zawsze wraca do niego. Po drodze ma wywołać uwielbienie tłumów, radość tłumów nie jest jednak celem jedynym. A więc ważne w naszej formule jest także słowo „swojego”.

Wszyscy inni śpiewacy, skrzypkowie, pianiści to dla wirtuoza tło uwydatniające jego wielkość. Albo rywale.

Oczywiście, jest wirtuoz, który czerpie ogromną satysfakcję z pomnażania sławy ulubionych autorów (kompozytorów). Toscanini, człowiek fenomenalnie utalentowany (miał pamięć muzyczną równą pamięci Mozarta), wyżywał się w odgadywaniu zamiarów kompozytora, którego utworem dyrygował. Odtwarzanie pasjonowało go a pochwały za trafne odtwarzanie w dużej mierze zaspokajały jego miłość własną.

Wszelako nawet Toscanini, choć zdolny do pokory wobec innego muzyka, wykazuje jedną z najważniejszych cech wirtuoza: radość z odtwarzania cudzego dzieła znajduje wyłącznie w obliczu tłumu, w bezpośrednim kontakcie z publicznością.

Radość architekta zdaje się być innej natury. Wynika z faktu, że udało mu się postawić coś pomiędzy sobą a innymi ludźmi, z piętnem własnej osobowości, czytelnym jednak i wtedy, gdy sam architekt jest nieobecny, a nawet i wtedy jeszcze, kiedy go już nie ma na świecie.

Niejeden architekt po to budował, żeby trwać w obmyślonych przez siebie kształtach.

Nie można powiedzieć, żeby go nic nie łączyło z wziętym śpiewakiem. Co najmniej dwa pokrewieństwa powinny zwrócić naszą uwagę. Obaj respektują pewne zasady. Wielki śpiewak uznaje skalę muzyczną, a więc poza tym, że stara się wziąć wysoki ton, stara się wziąć go czysto i zgadza się na to, żeby czystość jego intonacji była sprawdzona mechanicznie, trochę podobny w tym do architekta, zawsze posłusznego wobec najogólniejszych praw statyki. W obu wypadkach zuchwalstwo polega na pozornym łamaniu praw i tylko stąd okrzyki wielbicieli: To niewiarygodne! To niemożliwe! Jak on to robi!

Pasja zmagania się z oporem materii, z jej obiektywnymi prawami, wydaje się wspólna wszystkim ludziom parającym się pędzlem, piórem, cyrklem, grającym i śpiewającym. Wszyscy są do tej walki specjalnie wyposażeni przez naturę, zdają sobie z tego sprawę, mają poczucie władzy, nawet wtedy, kiedy próbują tłumić w sobie poczucie wyższości. To czyni z nich jedną rodzinę.

Natomiast dwa odłamy czynią użytek, nieraz bezwiedny, z własnych uzdolnień.

Jeden odłam tworzą wirtuozi w ściślejszym rozumieniu tego słowa. Najbardziej reprezentatywny dla tego odłamu wydaje się nadzwyczajnie uzdolniony muzyk-wykonawca, zdolny zaśpiewać (odegrać) wszystko, sam powstrzymujący się od napisania choćby jednej nutki.

Drugi odłam utworzyli autorzy w najrozleglejszym rozumieniu. Najbardziej reprezentatywny dla tego odłamu wydaje się architekt, który musi wznieść coś istniejącego poza własną osobą, żeby bliźnich swoim talentem zainteresować, a może nawet zachwycić.

Uwaga: w pracy tego drugiego odłamu jest zawsze element pewnego wyrzeczenia. Człowiek o uzdolnieniach architekta, a powstrzymujący się od budowania, może zaznawać ziemskich rozkoszy wyobrażania sobie budynków idealnie zgodnych w wykonaniu z własnymi zamiarami. Kto buduje,

zawsze coś musi — w praktyce — na rzecz nieubłaganych praw materii poświęcić. Poświęca również coś każdy malarz. Żeby obraz w ogóle móc namalować — powiedział Delacroix — trzeba go choć trochę zepsuć. (Zepsuć, oczywiście, w porównaniu z jego stanem idealnym, istniejącym wyłącznie w wyobraźni malarza.)

Kiedy się pojawią te znamiona — zobiektywizowanie własnego wysiłku, zawsze wymagające pewnej ofiarności — można i trzeba mówić o dziele.

Dzieło, czyli rezultat wysiłków człowieka wybitnie uzdol-

nionego, który decyduje się na wzbudzenie podziwu za pośrednictwem ukształtowanych przez siebie elementów materialnych, oznaczonych piętnem własnej psychiki, ale wolnych od związków z własnym ciałem.

Tylko w odniesieniu do wytwarzania dzieł (tak pojmowanych) można i warto mówić o twórczości.

To znaczy: można mówić bez wahania, bo na obszarze sztuki oprócz zjawisk czarnych i białych występują też szare, wyposażone w pewne tylko cechy twórczości, za to niezmiernie ważne. Jednym z takich szarych zjawisk jest teatr.

Wolność i samowola inscenizatora

12 II 92 Pytanie: czy da się wyróżnić granicę, poza którą samowola inscenizacji odbiera utworowi jego tożsamość? Mówiąc prościej: czyni go czymś innym? Już-nie-tym-samym?

Znane mi próby odpowiedzi na to pytanie rozczarowują.

W świetle naszej obecnej wiedzy najbardziej przekonujące są odpowiedzi historyczne.

To w 1798 uważano za jedyną dopuszczalną na scenie [ówczesną] wersję *Hamleta*.

A *Akropolis* w inscenizacji Grotowskiego?

Odpowiedź: tę w latach sześćdziesiątych można było uważać za jedyną wersję wartą fady.

To odpowiedzi najrozsądniejsze. Gdyby je poklasyfikować, wynikałyby kwestie:

- stosunku epoki do przeszłości,
- uprawnień teatru,
- kultury publiczności i inne.

Po rozważeniu tych kwestii być może dałoby się przeciągnąć linię demarkacyjną. Przypuszczalnie biegłaby ona wzdłuż wiary teatru w to, że twórca sam zawiera w sobie odpowiedź na wszystkie pytania, jakie jego wystawienie może nasuwać. Ergo, że teatr nie musi szukać własnej odpowiedzi na żadne pytanie tego rodzaju.

Jeśli jest przekonany, że musi, znajdujemy się po drugiej stronie linii demarkacyjnej. Jeśli nie, jesteśmy po jej wewnętrznej stronie.

Innej możliwości rozgraniczenia nie widzę.

Z czego wynika, że to, co w scenariuszu stałe, na scenie — w praktyce — bywa zadziwiająco rozciągliwe. Ale nie pęka.

13 II 92 W mojej książce [*Teatr w świecie widowisk*, Warszawa 1991] porównałem pracę teatru nad pisaniem utworem dramatycznym do procesu dojrzewania. Uważam, że jest to uzasadnione, ale dobrze by było sobie uświadomić i podobieństwa, i różnice, które z niego wynikają.

Ziarno wrzucone w ziemię wydaje kłos, który jest jakby nową, odnowioną postacią ziarna. Potem kłos znika, ale pozostałe po nim ziarno znów wraca do ziemi i przedłuża życie rośliny. W tym najważniejsze podobieństwo do *Hamleta*, który nie ginie po jednej inscenizacji, wraca — by tak rzec — do swej postaci napisanej — by się odrodzić w nowych kolejnych inscenizacjach.

Kapitałowa różnica polega na tym, że w życiu pszenicy obserwujemy dziedziczenie w prostej linii: z tego ziarna, które teraz trzymamy w palcach, pojawiają się w kłosie jego dzieci o tych samych właściwościach, powstałe kosztem ofiary swego rodzica, który przestaje istnieć, dając życie nowym pokoleniom.

W teatrze mamy raczej do czynienia z odnogami głównej linii, która nie przestaje istnieć przez wystawienie *Hamleta* na

scenie. Scenariusz tzn. *Hamlet* napisany istnieje bez zmiany, niejako obok nowej inscenizacji, i właśnie to, że istnieje obok, umożliwia *Hamletowi* teatralne życie takie, jakie znamy: pełne urozmaiceń, choć z ciągłą szansą zachowania tożsamości.

Każda inscenizacja wygasa. Nie jest całkowicie bezpłodna, bo w dziejach *Hamleta* pamięć wielkich kreacji i to, co nazywamy legendą *Hamleta*, ma w jego dziejach swój udział i jest wynikiem współkształtującym nowe, kolejne inscenizacje.

Nie działa to jednak na kształt dziedziczenia w prostej linii, nie jest tak, żeby przez swoje unicestwienie jedna inscenizacja dawała życie drugiej (jak to jest z ziarnem i jego potomstwem).

Właściwe zasady żywotności są zawarte nie w tej inscenizacji, lecz w scenariuszu, który będzie użyty do pracy wnet, albo po bardzo długiej przerwie, być może już nigdy więcej w tym samym teatrze, i będzie wzięty na nowo, tak jak się na nowo bierze sztukę dopiero co napisaną.

Wedle mojej doktryny scenariusz nie należy do elementów przedstawienia. Jest tym, co teatr demontuje, żeby wynik demontażu zmontować na nowo. W tej fazie pracy pojawiają się elementy (+ dyrektywy).

A więc powinienem stwierdzić, że według mojej doktryny „linia życia” biegnie w teatrze obok kolejnych przedstawień.

I rzeczywiście, myślę, że tak jest.

Oddala to teatr od innych zjawisk o fazowej egzystencji, ale nie przekreśla ciągłości.

Ciągłość wymaga tu jednak obecności gwarantów zewnętrznych, przede wszystkim w obyczaju.

14 II 92 Proces decydujący dla życia postaci teatralnej odbywa się na poziomie instrukcji (elementy + dyrektywy).

Polega przede wszystkim na demontażu i podejmowaniu decyzji. Fakt, że jedno i drugie możliwe, i to w takim zakresie, jaki się w historii teatru europejskiego wytworzył, rozstrzygnął o różnorodności interpretacji, którą w teatrze widzimy.

Ale fakt, że owoc każdej instrukcji przemija, dał postaci szansę tożsamości.

Każda inscenizacja przemija, tekst *Hamleta* trwa. I w tym sensie postać *Hamleta* po zejściu ze sceny „wraca” do książki, żeby z niej znów wyjść, gdy zacznie się praca nad nową inscenizacją.

15 II 92 Kiedy Zapolska pisze *Moralność pani Dulskiej*, są już w jej tekście wyraźnie zarysowane postaci i to postaci o szczególnych właściwościach teatralnych. Autorka miała już duże doświadczenie teatralne i wiedziała, jak wyposażać swą sztukę w zbiór ról. W wielu wypadkach gromadziła kontrasty, co na scenie nadaje postaciom pewną, by tak rzec, wypukłość. Gadatliwa żona, milkliwy mąż, jedna córka

sentymalna, druga filutka, para kochanków niedobrana (panicz ze służącą). W poszczególnych rolach też pewną ręką gromadzone sytuacje i kwestie. Cały teatr w głowie autorki, zanim jeszcze ktokolwiek poza nią z tym tekstem się zapoznał.

Aktorzy dostają te role do nauki i od tego momentu zaczyna się nowy rozdział w życiu postaci obmyślonych przez Zapolską, bo choćby nie wiem jak wobec niej lojalni byli aktorzy, każdy wnosi do pracy swoją własną wrażliwość, swoją pomysłowość, doświadczenie, wiedzę, umiejętności.

Jednakże inscenizacja, w której uczestniczą, wygaśnie, pozostawiając miejsce kolejnym wykonawcom. Inaczej w filmie. Pewna liczba filmów to adaptacje sławnych powieści. W takich wypadkach aktor liczy się z czytelnictwem doświadczeniem widza, wie, że „obok” filmu jest powieść, z którą film będzie porównywany. Ale wiele filmów powstaje wedle mało znanych powieści lub też ma scenariusze specjalnie napisane. W tych filmach aktor liczy się przede wszystkim z wzorami, jakie mu nasuwa obserwacja i jego własne doświadczenie życiowe. Tradycja dawniejszych ujęć ma niewielkie znaczenie w filmie, bowiem scenariusz bywa tu wykorzystywany jednorazowo. W zasadzie nie zdarza się, żeby wedle tego samego scenariusza powstał drugi film. (Choć zdarza się, że powstaje wedle tej samej powieści, czy na ten sam temat.)

Rzecz ciekawa, że podobnie było w początkach teatru. Grecy też pisali swe sztuki z myślą o jednorazowym odegraniu. Jak się te jednorazowe scenariusze przeobraziły w scenariusze nieograniczonego użytku, to osobna i ciekawa historia. W zasadzie dokonało się to za sprawą nowożytnego teatru zawodowego. (Choć gotowe wzory były już w Rzymie.)

W każdym razie jest to rzecz warta uwagi, że sztuki teatralne tak pilnie przepisywano a potem drukowano, nie tylko po to, żeby je czytać (to dzieje się dziś z pewnymi scenariuszami filmowymi!), ale i po to, żeby je wciąż na nowo grać.

To jest jedna z osobliwości teatru w jego długiej historii: że się nie chciał obywać samymi tylko nowymi scenariuszami. (Choć bywały momenty, w których już był tego bliski.)

Co go skłaniało do sięgania po stare scenariusze?

Bez wątpienia różne czynniki, w mojej książce wyliczam ich kilka. Myślę jednak, że da się wśród nich wyróżnić najsilniejszy magnes, a tym była pamięć wielkich ról, nie dająca spokoju aktorom.

16 II 92 Dawny teatr nie przywiązywał wielkiej wagi do odrębności w wyglądzie postaci. Naprawdę ważne było uwierzytelnienie przynależności do jakiejś kategorii: starzec, młodzieniec, duchowny, rycerz, król, prostak. Podeszły wiek należało zagrać przekonująco, tak jak i majestat króla, choćby i pozbawionego władzy. Co do reszty pozostawiano aktorowi dużo luzu.

W sztukach dawnych mistrzów aktor znajduje mnóstwo użytecznych dla siebie wskazówek. Czerpie je głównie z dwóch źródeł: z biegu wydarzeń i z wypowiedzi (samej postaci i innych o niej). W pewnym sensie bywają one kompletne, w tym sensie, że można z nich odtworzyć mentalność i usposobienie postaci, także wtedy, gdy jest to postać zagadkowa. (A więc razem z jej zagadkowością.) Ale bardzo rzadko dotyczy to jej wyglądu. Im bardziej „charakterystyczna”, tym [wskazówek] więcej, patrz Kaliban. Im szlachetniejsza, tym o szczegółach wyglądu mniej.

W dawnym teatrze miało to wielorakie uzasadnienie, nie najważniejsze w tej chwili jakie, gruntu, że miało.

Czy przez to zbliżymy się do fenomenu Maigreta, o któ-

rym sam [autor] pisze, że jest zamglony? Na tyle zamglony, że nas rozczarowuje każda adaptacja filmowa (przez sam fakt ukonkretnienia)?

Otóż moim zdaniem nie. W epice wygląd z zasady odgrywa wielką rolę, odgrywa i w wypadku Maigreta, którego nie ma bez jego zwalistej sylwetki. Rzecz w tym, że epika potrafi łączyć wymóg portretowania z zamgleniem konturu, co w wielu wypadkach dodaje czaru portretowi. A więc mimo zamglenia konturu wygląd nie przestaje tu być pierwiastkiem współkształtującym postać.

W wypadku Hamleta tak nie jest. Nic za tym nie przemawia, żeby Szekspir usiłował zrobić użytek z wyglądu Hamleta. Nic również za tym nie przemawia, żeby luki w tym zakresie wyzyskiwał w celach konstrukcyjnych. Najprawdopodobniej pozostawia wolne miejsce w obrębie kategorii „młodzieniec”, „królewskiego rodu”, „następca tronu”, żywego usposobienia, bardzo rozumny, wysportowany — można by dodać.

A więc nie jest tak, że aktor wypełniający wolne miejsca dopuszcza się gwałtu na naturze Hamleta. Można by tak powiedzieć, gdyby obmyślony przez aktora wygląd (chód, ruchy, strój) pozostawał w jaskrawej sprzeczności z tym, co Szekspir w trwały sposób skonstruował. Póki do takiej sprzeczności nie dochodzi, o gwałcie nie ma mowy, a więc i tożsamość Hamleta nie zostaje naruszona.

Owszem, zostaje, może ktoś powiedzieć, ponieważ istnieje nasz odbiór czytelniczy, współkształtowany przez obecność luk; w te luki wyobrażenia czytelnika wlewa własne wyobrażenia, a wygląd aktora może odczuwać jako zamach na swoje prawa.

Otóż odczuwać może, moim zdaniem, nie ma jednak szans na udowodnienie tych uprawnień przed Trybunałem Konstytucyjnym.

Co innego „miejsce niedookreślenia” (Ingarden), a co innego luki. Nie każda nieobecność jest niedookreśleniem, które staje się elementem kształtowania, kiedy kieruje naszą uwagę w jakąś stronę i po skierowaniu zatrzymuje się na niedopowiedzeniu.

Niedopowiedzenie jest jednym z najstarszych i najpłodniejszych procedurów artystycznych w ogóle. Ale wygląd Hamleta nie jest niedopowiedzeniem. Jego po prostu nie ma (w obrębie kategorii, która się w dawnym teatrze bardzo liczyła).

A więc nie na tym rzecz polega, że aktor śmie wyglądać w tej roli, lecz na tym, że jego wygląd może być sprzeczny z resztą i jeszcze na tym, że cała rola może być zła. To jedno jest przed trybunałem czytelniczym nie do obrony.

24 II 92 Rzecz zupełnie zasadnicza.

To nie jest tak, że w teatrze postać literacka, wzięta z literatury, zostaje wymieniona na żywego człowieka, aktora.

W rzeczywistości droga wiedzie od jednego tworu fikcyjnego do drugiego, też fikcyjnego. A ściślej biorąc od jednego do drugiego wariantu tegoż tworu całkowicie fikcyjnego. Pierwszy wariant tkwi w napisanym scenariuszu, drugi powstaje przez odegranie roli, a fikcyjne są oba.

Aktor nie jest dziełem sztuki, ani częścią dzieła sztuki. Uruchamia tylko działanie tego drugiego wariantu. Że „uruchomienie” może mieć w tym wypadku cechy wysokiego artyzmu, to inna rzecz.

Nie można Hamleta na scenie dotknąć, nie można mu przerwać, nie można go pobić. Natomiast można go zobaczyć i wysłuchać dzięki interwencji aktora.

Ale tylko w tej odmianie, którą ten aktor jest w stanie dać. Przekleństwo teatru?