

osoby rozgrywają. Barszczewska tę granicę zachowała mistrzowsko. Widz wierzy jednocześnie, że jest obłąkana i że to nie przeszkadza jej wcale widzieć i rozumieć wszystko jaśniej niż ludzie trzeźwo patrzący, ale zaślepieni swoimi celami. Jej gra mogłaby stanowić studium psychologiczne osoby broniącej się przed obłędem, czy przed straceniem poza barierę świata, w którym żyją ludzie komuś potrzebni. Nadwrażliwą czujność na sprawy, które się dzieją dokoła, wyraża z dyskrecją pełną utajonej męczarni: harmonią ruchów, w których jest smutek i rozpacz, lęk i niepokój, wyrazem oczu zdradzających tajemnice, które w zachowaniu i w słowach próbuje zataić uśmiechem o bolesnym wdzięku i tragicznej nieporadności.

Ale nie jest to studium kliniczne, jak się w podobnych wypadkach nieraz aktorom przydarza. Nie można by też z tej okazji mówić o naturalizmie portretu Urszuli — jak się w podobnych okazjach nieraz mawiało. Przed taką diagnozą broni Barszczewską poezja, jaką obdarzyła Urszulę, poezja tragiczna i ludzka, choć trochę niezłomska, wynikła z nieprzystosowania Urszuli do świata, w którym nawet ludzie szlachetni i dobrzy postępują okrutnie z ludźmi dobrymi i szlachetnymi. Ma coś z boleściwych Madonn wczesnego renesansu, które nie tylko cierpią nad tragedią swojego losu, ale próbują zrozumieć jej przyczyny zawarte w świecie i w ludziach.

MARIA CZANERLE

## KOMENTARZE CEZARA

MARTA PIWIŃSKA

*Historię fryzjera Vasco* poznałam mniej więcej rok temu na jednym z wieczorów w staromicjskim Klubie Krzywego Koła. Nie była to oczywiście inscenizacja. Grupa aktorów z inicjatywy pp. Byrskich odczytała obszernie fragmenty sztuki. Nie pamiętam nawet dokładnie, którzy z aktorów jakie role czytali. Żadnych wątpliwości nie nasuwa mi tylko odtwórca jednej roli — Cezara. Tekst czytał, choć w tym wypadku było to znacznie więcej niż czytanie tekstu, Tadeusz Byrski.

Jeśli wspominać ten wieczór, to nie dlatego, żeby robić jakieś zestawienia. Nie byłoby zresztą i podstaw po temu. Poza względami jakiejś kurtuazji w stosunku do niezrealizowanych chyba teatralnych marzeń Tadeusza Byrskiego skłaniają mnie do tego dwa inne powody. Pierwszy, to obawa, że charakter spektaklu w Teatrze Współczesnym przesłonił trochę sam tekst — wzbudził pewną nieufność do sztuki Schehadé, która w opinii krytyki wydaje się być dlatego interesująca, że została tak znakomicie

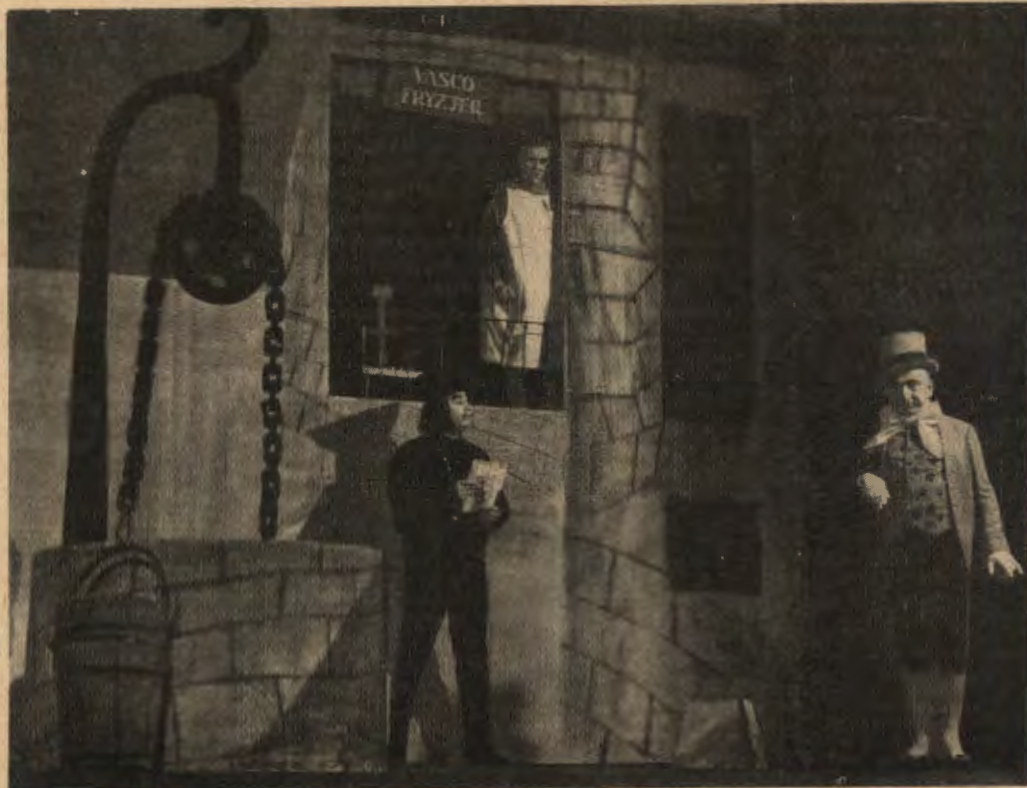
wystawiona. Nieufność nieuzasadnioną. Spektakl w Teatrze Współczesnym jest ciekawy nie tylko dzięki scenografii Piotra Potworowskiego i reżyserii Jerzego Kreczmar. Nawet i nie dzięki temu, że gromadzi tak wielu znanych aktorów i to nie tylko w rolach pierwszoplanowych: Vasco — Wiesław Michnikowski, Cezar — Tadeusz Fijewski, ale i w mniejszych, w których oglądamy Zofię Mrozowską, Stanisławę Perzanowską, Aleksandra Bardinię, Józefa Kondrata i innych. Oddając cesarzowi co cesarskie trzeba przyznać, że aktorzy, scenograf i reżyser sprawiedliwie dzielą zasługi w stworzeniu widowiska o niezwyklej urodzie. Ale zasługi największe są jednak po stronie autora. Oryginalność wizji Schehadé i ogromny ładunek liryzmu, jaki ta sztuka zawiera, niezwykle urok pełnego metafor języka w pięknym przekładzie Kazimierza Brauna urzekają już przy odczytywaniu fragmentów tekstu.

W Teatrze Współczesnym czar sztuki ujętej już w teatralny kształt wzmógł się

ogromnie. Ta polska prapremiera jednego z bardziej interesujących dramaturgów tzw. paryskiej awangardy była naprawdę udana. Georges Schehadé, Libañczyk urodzony w Aleksandrii, obecnie attaché kulturalny ambasady francuskiej w Bejrucie, zajmuje dość szczególną pozycję wśród paryskich dramaturgów. Jest autorem niewielu sztuk. Debiutował przed samą wojną dramatem *Monsieur Boblé*. Jest prócz tego autorem *Wieczoru przyśłów* i — napisanych już po *Historii* — *Fiołków* i *Podróży*. Uznanie dla mistrzostwa w konstruowaniu dramatu poetyckiego i różnaitości środków scenicznych idzie w parze z zafrapowaniem dziwnością jego dramaturgów. Schehadé, choć jest osobistym przyjacielem Ionesco, różni się od niego ogromnie. Jego dramaturgia jest odmienna od dramaturgii Becketta, Adama, Genéta. Bogactwo pomysłów, prawie barokowa metaforyka języka, liryzm i symbolika różni Schehadé od mocno oschłego intelektualizmu jego towarzyszy, a zbliża do znacznie starszego Audibertięgo. Ale dokładniejsze wyznaczanie miejsca Schehadé na mapie współczesnej dramaturgii w sytuacji, gdy praktycznie znana jest nam tylko jedna jego sztuka, nie ma większego sensu.

Jeszcze raz wrócę do wieczoru sprzed roku. Właśnie w związku z ową specjalną dziwnością dramatu Schehadé, w związku z osobą, która w dramacie jest najdziwniejsza: z Cezarem. Tadeusz Fijewski stworzył sylwetkę z surrealistycznego snu, eksponował dziwaczność lub wzruszające ojcostwo, ale nie był niesamowitym nieco uczonym, jakiego chciał chyba widzieć w swojej sztuce autor. W jego ustach słowa: „obserwuję wojnę” nie bardzo się tłumaczyły, a teoria o krukach była tylko surrealistycznym ornamentem. I przez to cała sfera dziwności traciła chwilami drugie dno, bo Fijewski nie chciał z niej wyciągnąć wniosków. A wnioski były potrzebne, bez nich powstałaby tylko jedna z efektownych sztuk o szlachetnych pacyfistycznych tendencjach, oparta na paradoksie o heroicznym tchórze. Interpretacja Tadeusza Byrskiego szła właśnie w kierunku wydobycia z roli Cezara lirycznego komentarza do *Historii fryzjera Vasco*. W spektaklu zresztą komentarz ten został mimo to wydobyty. Jego funkcję spełnia przede wszystkim wizyjna scenografia Potworowskiego, a z aktorów bodaj najpełniej realizują nieco niesamowitą wieloznaczność swoich postaci Stanisława Perzanowska w roli Pani Hilboom i Aleksander Bardini jako Mirador.

Wizja świata w sztuce Schehadé nie jest jednolita. Dramat został skomponowany w paru przecinających się płaszczyznach, a miejsca ich przecięć są celowo niejasne. A więc jest najpierw sfera wojny. Wojna w *Historii* jest w równym stopniu nierzeczywista co konkretna. Nie wiemy kiedy i gdzie się rozgrywa, nie wiemy o co się toczy, kto jest napastnikiem, a kto obrońcą ojczyzny. To syntetyczna „każda” wojna. Jak w moralitecie. Kluczem artystycznym do niej, jak i do wielu innych spraw w sztuce Schehadé, jest Cezar — kupiec. Ten absurdalny uczony wie co robi, kiedy sprzedaje swoje wypchane psy: „Nie sprzedaję zwyczajnych psów, bądź spokojny. Moje zwierzęta mają inne uzdolnienia... nie wierzą się, nie brudzą. Jestem sprzedawcą psów, to prawda, ale sprzedaję... psa idealnego. Uczony wie jak robić takie rzeczy”. Schehadé demonstruje w *Historii* idealnego psa, idealną wojnę, idealnego mieszczanina Vasco i idealną miłość



Teatr Współczesny w Warszawie: *Historia fryzjera Vasco* Schehadé. Mieczysław Czechowicz (Kapitan September), Wiesław Michnikowski (Vasco), Tadeusz Surowa (Burmistrz Korfan). Reżyseria: Jerzy Kreczmar, scenografia: Piotr Potworowski



(„Jakże go muszę kochać — mówi Małgosia — żeby kochać — a nie znać”). Idealna wojna zawiera w sobie elementy każdej wojny: groteskę przypominającą Szwejka, karykaturalne sceny z kontrwywiadem, militarną wzniosłość Miradora, bohaterstwo i grozę. Schehadé najsilniej zresztą zarysował groteskę.

Płaszczynę zbiorowego absurdu każdej wojny Schehadé przecina sprawą jednostki. Dzieje Vasco oparte są trochę na chaplinowskim schemacie małego człowieka zaplątanego w wielkie sprawy. Tchórz Vasco ulega prawom — po przyjęciu bezsensu wojny, wyraźnie akcentowanego w dramacie, można nawet powiedzieć — konwenansom wojny i zostaje bohaterem. Czy Vasco został oszukany? Czy też Vasco oszukał Miradora, który liczył na jego strach? Pytania bezcelowe. Po prostu został wbrew woli wciągnięty w grę, z której nie było dla niego wyjścia. Ginie pięknie, ale ginie bez sensu.

*Historia fryzjera Vasco* jest sztuką skomplikowaną i ma przynajmniej dwa komentarze. Dlaczego zginął Vasco mówi się w niej w dwóch płaszczyznach. Najpierw komentarz racjonalny. Tkwi on w rozmowie dwóch ogrodników: Ojca Rondo i Ojca Trapu, ładnie wygranej przez Edmunda Fidlera i Józefa Kondrata na nucie sceptycznej, nieco gorzkiej ironii. Spokojnie, przy wyciąganiu wody ze studni i paleniu fajki, mówi się w niej: „Ojczyzna? To jest mój sąd, to jest wasza rzodkiewka. Ojczyzna, to zad mojej krowy, by rzec jasno”. Wojna, która niszczy sady i zabija młodych ludzi, to zaprzeczenie ojczyzny. A oto druga strona medalu. Vasco, kiedy się już zdecydował zostać bohaterem, operuje tymi samymi argumentami co ogrodnicy. Nawet ma podobną sielsko-rolniczą frazeologię: „A jeśli nie wrócę do Sosso... zawsze będą kwiaty w moim kraju”. Racja bohatera i racja pacyfisty. Wbrew pozorom nie przeczą sobie i obie tłumaczą historię małego fryzjera. Obie obracają się w sferze argumentów racjonalnych. Ale nad nimi wybudował Schehadé jeszcze inne racje: liryczny komentarz Cezara z płaszczyzny snów.

Co się nań składa? Teoria Cezara o krukach, sen Małgosi, wróżby z wia-der wyciąganych przez panią Hilboom, symbolika krwawego kwiatka, jaki przypina sobie na sercu Vasco, wypchany pies, Wierny, którego zostawia Cezar przy umarłym małym fryzjerze — cała metaforyka dramatu. Interpretacja tej sfery tylko jako udziwniającego ornamentu bardzo spłycałaby sztukę Schehadé. W *Historii* nie mamy bowiem do czynienia z surrealizmem czystej wody, lecz z wykorzystaniem techniki surrealistów do budowania pewnego uogólnienia. Bo w końcu padają słowa najistotniejsze i komentarz Cezara do śmierci Vasco brzmi: „Chodź, zobacz teraz, czy sny się nie liczą”. Małgosia dodaje jeszcze czyje sny: „Nie powiem ci Panie nic więcej niż... że śniło mi się tak samo jak tobie”. Odlóżmy chrześcijaństwo na bok, bo nie o nie tu chodzi. Chodzi o to, że sfera udziwnień sugeruje jakąś nieznaną siłę, która daje o sobie znać przez wróżby i znaki symboliczne. Kapitan September zastrzega się: „nie jestem ręką przeznaczenia”, ale może właśnie nią jest? Do tej zagadki sprowadzałby się sens lirycznego komentarza. Jeśli Schehadé pisze, że natchnieniem do sztuki byli dlań ołowiani żołnierze, to musiał sobie uprzy-



Na zdjęciach kolejno od góry: 1. Aleksander Bardini (Mirador), Zbigniew Mak (Kapral Aldo), Mieczysław Czechowicz (Kapitan September); 2. Stanisław Bieleński (Kapitan Hans), Wiesław Michnikowski (Vasco), Janusz Bylczyński (Major Brounst); 3. Barbara Wrzeńska (Małgosia), Tadeusz Fijewski (Cezar), Wiesław Michnikowski (Vasco)





Henryk Borowski (Kapitan Barberis), Wiesław Michnikowski (Vasco), Tadeusz Pluciński (Sierżant Caquot)

tomnić i czyjeś ręce, które tych ołwiowych żołnierzy ustawiły.

W jednej z *Przygód Sindbada Żeglarza* Bolesława Leśmiana jest pewien fragment, który przypomniał mi się w czasie oglądania *Historii fryzjera Vasco*. To baśń o królu Miraklesie, który leżał uśpiony na brzegu zaklętej wyspy i od milionów lat śnił sen o błękitnym groździe. Ludzie z tego snu błagają Sindbada, żeby zbudził króla Miraklesa: „Czyż nie rozumiesz, co za męka — skarży się błękitna królewna Chryzeida — płakać w chwili, gdy król Mirakles przez sen płacze, i wzdychać, gdy on wzdycha, i uśmiechać się, gdy on na widok swych zmór się uśmiecha”. Słowa Małgosi nadały sens przedziwny sztuce Schehadé: rzeczywistość, jako milionletni sen jakiegoś Miraklesa? A może dramat jest tylko snem Małgosi? Może nic się nie zdarzyło?

Wbrew pozorom, sztuce Schehadé bliższy jest beckettowski *Godot*, o którym nie wiadomo czy jest czy go nie ma, niż katolicki mistycyzm Claudela. A gdybyśmy chcieli poszukać jeszcze dalej, wróżby, sny, symboliczne gesty, somnambuliczny ton, jakim mówi w ostatnich scenach Małgosia, zarys jakiejś widmowej ręki, która ustawia i przewraca ołowianych żołnierzyków, przypomniłyby Wielkie Nieznane symbolistów, znak zapytania postawiony nad światem już w dramatach Maeterlincka. Mistyczne koło życia zaczyna się coraz wyraźniej obracać w twórczości współczesnych „odkrywców” bezsensu świata, wraca z neosymbolizmem liryki Paula Valéry, wraca i w dramatach przywoływanego już Audibertiego.

Na pewno sztuka Schehadé nie jest łatwa i jednoznaczna. Przeróżnie szeroki wachlarz interpretacji — od pacyfizmu po mistykę symbolistów — mógłby doprowadzić do rozpaczki kogoś, kto

chciałby szukać w niej logicznych schematów. Bo sztuka Schehadé tym się przede wszystkim różni od przeważającej większości współczesnych dramatów, że nie jest udramatyzowaną rozprawą historyozoficzną czy filozoficzną, lecz dramatem poetyckim. Nie tyle tłumaczy sens świata, co konstruuje jego poetycką wizję. Sens liryczny zwrotu „u korzeni wody” jest w niej ważniejszy niż jego sens racjonalny. W *Historii Vasco* znaki, obrazy wyzwalają się od znaczeń, komentarz liryczny nie da się przełożyć na kategorie racjonalne. W dramacie gra wyzwolona poetyka snu, jak w obrazach Chagalla. Zresztą po co przywoływać aż Chagalla, jeśli na scenie oglądamy wyzwoloną poetykę snu w scenografii Potworowskiego?

Spektakl w Teatrze Współczesnym nie przytłoczył dramatu Schehadé znaczeniami. Jerzy Kreczmar zachował skomplikowaną i subtelną wieloznaczność dramatu, nie sprowadził go do jednej płaszczyzny, wydobyl w reżyserii wiele ze strun, na jakich grał autor. Nie wydobyl jednak wszystkich możliwości, jakie tkwiły w sztuce. Z propozycji Schehadé Kreczmar wybrał „historię Vasco”, zostawiając trochę na uboczu komentarze Cezara. Najwyraźniejsze w spektaklu są sceny z Wiesławem Michnikowskim. Jego strach, przemiana i bezsensowne bohaterstwo nie budziły wątpliwości. Wiadomo było, dlaczego postępuje tak a nie inaczej: Warstwa lirycznego komentarza daleka jest od takiej precyzji. Nie wiemy w końcu, dlaczego Cezar jest uczonym, a Mieczysław Czechowicz nie stara się sugerować, że może być reką przeznaczenia. Powstrzymuje się od ingerowania w historię małego fryzjera, raczej zaznacza swoją rolę, niż rozbudowuje ją wewnątrz. Jest dyskretny, poważny i powściągliwy, ale rola kapitana Septembra miała chyba większe możliwości.

Cała warstwa „udziwnień” pozostała w spektaklu w aurze niesprecyzowania, niewyjaśnienia i to nie tylko przez to, że nie przełożono jej na język racjonalny — bo byłoby to co najmniej wypaczeniem intencji autora — ale chyba przez to, że zabrakło tu jakiegoś precyzującego pomysłu. Niema scena z generałami w ptasich maskach (kruki?) zrealizowała pacyfizm sztuki, była bardziej wymowna i silniej wydobyla część intencji Schehadé, niż długie rozmowy Cezara z Septembrem wyjaśniają sens poetycki dramatu. Ale precyzujący pomysł nie mógł się zjawić, jeśli reżyser zachował do spraw poetyckiego komentarza stosunek ostrożnej niepewności. Dlatego pierwszy i ostatni akt, obracające się w sferze wizyjnej dziwności, wypadły znacznie słabiej niż środkowe. Były po trochu ramami obejmującymi to, co zostało wysunięte na plan pierwszy: historię Vasco. A ponieważ były ramami mocno mglistymi, mogły się wydawać niepotrzebne. Dopiero przy czytaniu tekstu dramatu widzimy niezrealizowane możliwości, jakie w nim tkwiły. I kiedy się szuka kluczy do sztuki Schehadé, znajduje się je właśnie w tych aktach, które na scenie wypadły tak blado. Jest rzeczą logiczną, że wydobycie na plan pierwszy pewnej warstwy ze sztuki Schehadé wyekspozowało pewne role i sceny. Zostało to zresztą zaznaczone kolorem: historia Vasco dzieje się w barwach jasnych, intensywnych, w dzień, dla Cezara zostawiono noc i wszystkie odcienie ciemne i zgaszone. Tylko Małgosia, urzekająca trochę zjawiskową urodą, była tu kolorowa. Ale Małgosia oscyluje na granicy obu sfer: w jednej jest ładną, trochę wulgarną dziewczyną na wzór BB, w drugiej — ma sny owiane szczególnym liryzmem surrealistycznym. I tę dwoistość poezji i chrapania zagrała Barbara Wrzesińska bardzo ładnie. Oczywiście jeśli mówimy o wydobyciu pewnej warstwy ze sztuki Schehadé w reżyserii Jerzego Kreczmara, trzeba to mówić bardzo ostrożnie. Warstwa lirycznego komentarza nie zginęła w przedstawieniu, jest tylko nieokreślona i leży w cieniu kolorowej wojennej historii. Wiesław Michnikowski w roli Vasco ominął z wirtuozerią wszystkie naturalistyczne rały swojej roli. Bał się nie tracąc wdzięku, był bezradny ale nie bezmyślny i czesał jak fryzjer, ale fryzjer z bajki, nie z zakładu kosmetycznego. Bawił tym trochę smutnym, chaplinowskim zagubieniem w wielkich sprawach, naiwną łatwowiernością i nie zapominał, że nie jest postacią z dramatu obyczajowego, lecz ze snu.

Właściwie należałoby przepisać z programu nazwiska odtwórców wszystkich postaci. Nie było w tym spektaklu ról słabych. Ale też i wyjątkowo trudno coś o nich napisać, bo poza Vasco, Cezarem, Małgosią i kapitanem Septembrem nie było właściwie ról, lecz znakomite epizody. Dramat Schehadé oparty na poetyce snu i fragmencie ma epizodów bardzo wiele. I wszystkie zostały zagrane w Teatrze Współczesnym doskonale. Epizod dla aktora, jak nowela dla prozaika czy sonet dla poety, wymaga czasem więcej precyzji niż wielka rola. A że epizody w *Historii fryzjera Vasco* grają aktorzy znakomici, precyzji nie brakowało. Nie brakowało także i poezji, i tej specjalnej atmosfery, która czyni ze sztuki Schehadé zjawisko jedyne w swoim rodzaju: dramat konstruowanego snu. Ale atmosfera ta nie miała przez cały czas jednokolorowego natężenia.

MARTA PIWIŃSKA