

ELEONORA STRÓŻECKA

## „ZAPROSZENIE DO ZAMKU”

Zaproszenie do zamku jest komedią sięgającą raz po raz do arsenału tradycyjnych środków farsy i wodewilu. Jej konstrukcja opiera się o niezawodny chwyt *qui pro quo*, a finał prowadzi do uświęconego w lekkiej sztuce przetasowania zakochanych par. Nie brak tu lirycznych amantów, pierwszej nawiej, charakterystycznych staruszek itd.

Anouilh obnaża wszystkie sznurki i pokazuje, jak za nie pociąga: nieustannie podkreśla umowność widowiska scenicznego. *Zaproszenie* nie jest bynajmniej kawałem krwistego, autentycznego życia, widzianego okiem satyryka, jak np. rosyjskie dziewiętnastowieczne komedie realistyczne. Jest po prostu zabawą zręczną i niegłupią, w której a propos i między wierszami autor wypowiada kilka frapujących go sentencji. Dba zresztą usilnie o to, by refleksje i uogólnienia nie zepsuły humoru aktorów i widzów.

Mistrzostwo komediopisarza w tym się właśnie wyraża, że jego marionetki, skupione w pałacu z operetkowej sztampy, poruszające się w ramach szablonowej fabuły wyrażają lub — lepiej — wcielają raz po raz pewne uczucia i myśli żywe i współczesne, a spoza ramion Anouilha, reżysera teatru kukielkowego, wychyla się chwilami twarz Anouilha — dramaturga.

Najbardziej na serio są potraktowani chyba dwaj główni bohaterowie sztuki: Fryderyk-Horacy i stary milioner Messerschmann; dwaj a nie trzech, bo owi wykwinętni, wyfraczeni młodzi panowie, ukazujący się kolejno w ogrodzie zimowym zamku — to właściwie jeden i ten sam wewnętrznie skłócony „człowiek cywilizowany”. Wojna pogłębiła jego rozdarcie. Podczas gdy Fryderyk uosabiający „serce”, dalej tonie we mgłach i marzeniach, zbłąkany wśród kulis i na marginesach życia — Horacy, który „otrzymał w udziale resztę” przechodzi znamenną ewolucję.

Oto bynajmniej nie komediowe credo, wyniesione przezeń z rzezi światowej: „Ja, proszę pani, uznaję tylko śmierć. Śmierć jest szczerą, śmierć jest czystą. Nie jest może zbyt mądra — ale wie, czego chce. A jeśli chodzi o resztę, odpowiadam tak, jak podczas wojny mówił mój dowódca: „O niczym nie chcę słyszeć”.

Ucieczka w śmierć od całego podłego świata, od swego otoczenia, którym gardzi,

jest może niezbyt mądra. Pozostaje zatem zabawa w życie, narzucanie ludziom swej woli, organizowanie wydarzeń tak, by z nich wyciągnąć maksymalną przyjemność. Bawi się też.

Już sama symbolika imion napomyka o miejscu w życiu obu braci: staromodnemu, romantycznemu Fryderykowi (Fryderyk — jak Schiller!) przeciwstawiony jest łaćski Horacy, z jego klasyczną logiką, bezwzględnością, pogardą dla norm chrześcijańskiej etyki: francuski nadczłowiek legitymuje się, jak wiadomo, rzymskimi przodkami.

Pomimo że Fryderyk — przy całej swej słabości i bierności — jest zapewne sympatyczniejszy, autor zachowuje swój sceptyczny, ironiczny dystans wobec obu braci.

Postacią prawdziwie anouilhowską jest nie odgrywający właściwie żadnej roli w przebiegu akcji stary milioner, Żyd Messerschmann.

Messerschmann to człowiek z samych dołów społecznych, biedny krawiec, kochający swą pracę i swą córkę, nieoczekiwanie zubożony — i beznadziejnie samotny. Kompleksy biednych — te które prześladują wielu bohaterów dramatów Anouilha — rosną w nim nieustannie. Jedyne wiara we wszechmoc pieniądza broni go przed załamaniem się. Ale oto spotyka młodą i biedną dziewczynę, jak on odtrąconą i wyśmianą — która nie szuka ukojenia w złocie, która nie wierzy w miliony. Sztuczna podstawa, na której Messerschmann utrzymywał swą równowagę, usuwa mu się spod nóg. Jeśli pieniądź nie jest potęgą absolutną, jeśli nie może kupić wszystkiego — z godnością ludzką włącznie — to w imię czego od tyłu lat męczy się on, krawiec Messerschmann z Krakowa, na nieswoim miejscu? „Ja także nie wierzę w pieniądź. Wszystko, co pieniądź mi dał, jest brudem, prochem, nudą, dymem” — wyznaje. Nie trzeba mu milionów, nie trzeba uznanła ludzi, skoro są wśród nich i tacy, których nie można kupić. Jak Jakub (*Pasazer bez bagażu*), Gaston (ze *Spotkania w Senlis*), jak Joanna (ze *Skowronka*) nie chce niczego, skoro nie może mieć pewności, że zdobędzie wszystko. Pragnie rzucić swe miliony, pragnie powrotu do własnego dzieciństwa, pragnie samotności. „Człowiek jest zawsze sam — powiada. — Ludzie nie mogą sobie pomóc wzajemnie, biorą tylko

wspólnie udział w grze”. A przed odejściem chce jak Samson wstrząsnąć świątynią i za-grzebać pod jej gruzami obmierzły świat ludzi sytych. Wywołuje panikę na giełdzie, rzucając na sprzedaż wszystkie swe walory. Ucieczka w dumną biedę — oto sens pięknej sceny darcia banknotów i przypowieści o Samsonie. Nędza jak i śmierć „jest szczerą, jest czystą”.

Ale Anouilh, mimo swego anarchizmu, jest zbyt po francusku sceptyczny, aby do końca wierzyć w utopię. Rozumie, że „śmierć jest może niezbyt mądra”, a wrót do patriarchalnej pracy fizycznej, zerwanie ze społeczeństwem cywilizowanym — jak o tym marzył np. Tołstoj — jest niemożliwe. Miliony Messerschmanna powracają do niego jak bumerang. Po trosze dlatego, że ucieczka byłaby nonsensem, po trosze dlatego zapewne, że komedia musi zakończyć się happy endem — zubożonemu wbrew własnej woli milionerowi powraca chęć do życia: każe posolić swój dietetyczny prząsny makaron.

A więc pianka komedii przesłania w *Zaproszeniu do zamku* stałe motywy dramaturgii Anouilha: rozszczepienie człowieka współczesnego; pogarda dla zakłamania i opustoszenia sytych; wielka tkliwość dla bezpośredniości i odwagi prostego człowieka; i wreszcie propozycja ucieczki — choć autora nie opuszcza świadomość, że jest to ucieczka do nikąd.

Mówi się o znaczeniu Dostojewskiego dla rozwoju Anouilha. Ciekawe, zapewne, mogłoby być zbadanie źródeł literackich tragizmu natury ludzkiej u Anouilha, jego maksymalizmu etycznego, jego pesymizmu. Tym niemniej Anouilh — autor *Zaproszenia do zamku* niewiele ma wspólnego — poza być może motywem sobowtóra i kompleksami Messerschmanna — z tragiczną powagą dziewiętnastowiecznego pisarza rosyjskiego.

Albowiem komedie Anouilha ukazują nam jego drugie oblicze: namiętny i nie-przejednany protestant żywa się w nich jakoś z obserwatorem, zachowującym rozsądny dystans i zgadzającym się właściwie na wszystko.

Świat jest próżny, zły, mniej lub bardziej świadomie okrutny? Cóż robić — taki już jest. Wszystko co jest ludzkie, jest ... ludzkie. Wszystkim w równej mierze na-



Andrzej Łapicki (Fryderyk) i Stanisława Perzanowska (Pani Desmormotes)



Andrzej Łapicki (Horacy) i Barbara Wrzesińska (Izabella)



Stanisław Daczyński (Messerschmann) i Kazimierz Rudzki (Kamerdyner Józef)

TEATR WSPÓŁCZESNY W WARSZAWIE: ZAPROSZENIE DO ZAMKU Jean Anouilha. Reżyseria: Stanisław Daczyński, scenografia: Léch i Michelle Zahorscy



leży się odrobina szczęścia: zarówno bezpośrednio i dzielnej Izabelli jak znanie-rowanej i rozpróżnianej Dianie, zarówno nieporadnemu i naiwnemu Fryderykowi, jak sprytnemu, bezceremonialnemu Horacemu.

Tej drugiej stronie anouilhowskiej filozofii daje wyraz Pani Desmermortes, czarująco egoistyczna i uprzejmie złośliwa, rozsądna, choć już nieco zdzięczniała, po pańsku kapryśna, a przecież chętnie podejmująca się roli opiekuńczej opatrności.

Nic jej nie zachwyca, nie oburza, ani zbyt nie gorszy.

Zycie jest takie, jakie jest. Grunt — to nie dać się zanudzić.

\*

*Zaproszenie do zamku* było zagrane lekko i taktownie. Wycieniano odpowiednio wszystko, co w nim było umową, i z całą lojalnością podano to, co autor wtrącał nawpół serio. Kulturalnie przekazany był rytm i walor dialogu — błyskotliwego, aforystycznego, a jednocześnie sprężystego i jędrnego.

Sytuacje Anouilha podane były jak należało niedbale, ale wyraziście. Tempo dobre, zwłaszcza w pierwszych scenach, gdzie repliki wpadały jedna w drugą i krzyżowały się błyskawicznie. Komedia

zgrabnie krążyła nad samą granicą wodewilu. Reżyser zadbał o to, by elementy czysto rozrywkowe nie przestąpiły z lekka ironicznego uśmiechu autora.

Stanisława Perzanowska stworzyła postać prawdziwie uwodzicielską.

Messerschmann - Daczyński był bardzo ludzki, bardzo wzruszający, budzący zaufanie do szczerości swego wstępu, zmęczenia, upokorzenia. Nawet wadliwa (niepotrzebnie) wymowa nie poderwała uroku tego dobrego, starego człowieka.

Piękną kreację lub raczej dwie kreacje bliźniacze stworzył Andrzej Łapicki. Odcinał się wyraźnie od reszty zespołu stylem swej gry: wszak inni ukazywali ludzi pełnocennych, podczas gdy on uosabiał połówki tylko ludzkiej osobowości. Ale podkreślając to, co było umowne w jego bohaterach, nie przekształcał się w chodzącą alegorię. Dopisał tego, że bracia różnili się od siebie całą swą postacią, zachowaniem, mimiką. Będąc połówkami, byli jednocześnie w mierze, na jaką pozwalały intencje autorskie, indywidualnościami. Horacy był wytworny, zblazowany, zimny, ale jednocześnie ostry i sprężysty. Ferdynand — mgławki, o rozplywających się konturach, o jakichś falistych, pełgających ruchach. Precyzja i finezja gestów i dykcji Łapic-

kiego — jego wycucie stylu, jego umiejętność organizowania pointy, jego komizm bardzo powściągliwy, bardzo wykwintny — dawały przyjemność wysokiej klasy.

Rudzki jako kamerdyner to była kwintesencja wielkopańskiego lokajstwa. A jednocześnie było to sceptyczne spojrzenie na niepoważne perypetie rozgrywające się na scenie.

Styl gry St. Perzanowskiej i Daczyńskiego kontrastował wyraźnie z grą Łapickiego i Rudzkiego. Wydaje mi się jednak, że tego właśnie chciał autor. Każda z tych postaci reprezentuje pewne prawdy, nie pretendujące bynajmniej do rangi prawd absolutnych i dość beztrosko sobie przeciwstawione. Czy Messerschmann winien być pokazany takimiż środkami jak Horacy i kamerdyner Józef? Czy nie jest to bohater „z innej opery“ — z realistycznej komedi krytycznej?

Jadwiga Kossocka znacznie bardziej niż Lucjana Bracka razila swą farsowością. „Wypadała ze spektaklu“. Nie dlatego, że grała w innym stylu, lecz dlatego, że była w innym — po prostu złym, nie anouilhowskim smaku.

Na ogół zespół, pomimo dość bladych kreacji młodych amantek — doszlifowany, działający bez zgrzytów, jak precyzyjny aparat.