

TEATR ŚLĄSKI
IM. STANISŁAWA
WYSPIAŃSKIEGO
W KATOWICACH

Porwanie Europy
Jarosława Marka
Rymkiewicza

reżyseria
Piotr Cieplak
scenografia, kostiumy
Andrzej Witkowski
światło
Piotr Roszczenko,
Maria Machowska
muzyka
Mateusz Dębski
dźwięk
Marcin Łyczkowski,
Mirosław Witek
projekcje
Marcin Müller

prapremiera
7 kwietnia 2017

Scena zbiorowa



fol. Przemysław Jendroska

Nieporwani

AUTOR: ZOFIA SMOLARSKA

Z powodu inscenizacyjnej wstrzemięźliwości Piotra Cieplaka wystawienie *Porwania Europy* sprawia wrażenie rekonstrukcji niedokonanej prapremiery sztuki Rymkiewicza w 1971 roku.

■ Światła na widowni nie gasną całkowicie. W tej niepełnej ciemności słychać chichot historii, który przechodzi w łkanie. Odsłania się kurtyna, a za nią kolejna. Po bokach parawany, których stylowy wzór nadrukowano w kieszonkowej rozdzielnicy. W tyle sceny lustro, ale nasze odbicie w nim jest niewyraźne, jakby zamazane. Falstart, mylenie tropów, dobrze się zaczyna.

Na scenę tarabani się dwór Pompadurów w barokowych perukach i przesadnie rozrośniętych żabotach, z pannami służącymi (Dorota Chaniecka i Aleksandra Fielek), a raczej pannami do towarzystwa, na co wskazują ich kusze suknie odsłaniające nogi w kabaretkach. Premier Francji Pompadur (Zbigniew Wróbel) wraz z żoną Pompadurą (Grażyna Bułka) zamierzają wydać córkę Europę (Barbara Lubos) za Kensingtona (Michał Piotrowski), zniewieściałego angielskiego księcia. Sojusz nie dochodzi jednak do skutku, bo Europa jest chi-

meryczna – najpierw nie chce mydłka na męża, bo woli mołdawskiego kniazia (Arkadiusz Machel), a potem znowu jej się odmienia i lokuje swe uczucia w Kiciu (Dariusz Chojnacki), który jako przedstawiciel ludu i w imieniu publiczności uzurpuje sobie władzę na dworze.

Początkowo wydaje się, że – mimo wszelkich uproszczeń – mamy do czynienia z wystawieniem rzeczywistego procesu historycznego z czasów Wielkiej Rewolucji Francuskiej wraz z rolą Knięcia, który najeżdża francuski dwór jak car Paweł I przystępujący do koalicji antyfrancuskiej, oraz rolę Kicia, który wkracza na scenę historii przebojem, jak Napoleon Bonaparte. Mechanizm farsy jest jednak nieubłagany – kolejne pościgi i przebieranki ścierają jak w żarnach wszystkie kolejne epoki i charakterystyczne dla nich społeczne lęki. Na tej mące żadne logiczne rozumowanie o dziejowych przemianach nie chce rosnąć. Europa w akcie emancypacji od rodzicielskich oczekiwań

ubiera frak Kensingtona, w którym wygląda jak Marlena Dietrich. Potem to ubranie przechodzi na Kicia, który w tym stroju podwójnie odziedziczonym – po księciu o niepewnej tożsamości płciowej i kobiecie – przeżywa poważny kryzys osobowości. Książ, który wpierw wlaźł do paryskiego salonu przez okno, ociekając pianą udającą wschodnie śniegi, okazuje się anarchistą Spiridonem podkładającym pod europejski dwór komiksową bombę z knotem na baterie, co w czasach, kiedy sztuka była pisana, musiało brzmieć jak aluzja do działań Związku Radzieckiego. Natomiast sofa à la Ludwik XIV, wokół której początkowo pozował się dwór, zamienia się w jeżdżącą na kółkach kanapę, z której Kicio z Kiciową (Anna Kadulska) zaczynają dyrygować światem, jakby przełączali kanały telewizora.

Na niemal pustej Dużej Scenie Teatru Śląskiego, zamieszkałej przez te wyfiokowane, zaferowane swym losem postaci (scenografia

Andrzeja Witkowskiego), ten cały teatr historii wygląda nieco żałośnie. A pogłębia to wrażenie wybijany Rymkiewiczowski rytm wiersza i tautologiczna wobec niego akcja sceniczna: postaci robią to, co im wiersz nakazuje. Gdy Kiciowa pragnie, by ją Książ wężem kąsał, on rozumie to całkiem dosłownie i goni ją, przecinając powietrze swym doklejonym w charakterystyczny zarostem. Farsowe klepanie Kiciowej po pupie zrobionej z gąbki, z której niemal unosi się chmura kurzu, oddaje najlepiej poziomy, nad które rzadko wlatuje tutejsze poczucie humoru. Wtórzy temu eklektyczna muzyka Mateusza Dębskiego, także po linii upodobań Jarosława Marka Rymkiewicza do stylizacji. Akordy i pasaże à la Chopinowska *Etiuda rewolucyjna* towarzyszą Kiciowemu przewrotowi na dworze, atmosferkę dziejowego horroru podkreśla przekomponowany motyw losu z początku *V Symfonii* Beethovena, a za wypełniacz starczą klawesynowe menuety jak z płyt zakupionych w Biedronce i rozpisane na kwintet smyczkowy rzewne melodie trochę jak pożyczone od Kurylewicz z *Polskich dróg*.

W tej farsie, doprowadzanej do granic gatunkowej wytrzymałości, jesteśmy w stanie pochwycić okruchy prawdziwych procesów i postaci historycznych lub współczesnych (przy populiscie Kiciu mamy dzisiaj aż nadto odniesień do wyboru), ale nijak się to nie może złożyć w sensowną całość. Żadna historyzoficzna refleksja nad istotą dziejów się z tego nie rodzi. I to znów jest bliskie Rymkiewiczowi, który pisał: „Nasza egzystencja jest taka jakaś, i znów brak mi tu słowa, ale właśnie taka jakaś: nieporządnie uszyta, nieobrobiona, niedopięta, tu się drze, tu pęka” (*Żmut*). *Porwanie Europy* można więc tu rozumieć dosłownie, nie tylko jako trawestację mitu o Zeusie, który pod postacią byka porwał piękną Europę, ale też jako porwanie na kawałki tej całości, jaką do niedawna jawiła nam się rzeczywistość – europejskiej wspólnoty wartości i interesów, a także integralności jednostki jako podmiotu. Apokaliptyczny, straceńczy wir, w który wciągane są wszystkie postaci, to jak preludium do nihilistycznych refleksji starzejącego się ogrodnika, który pochylony nad kompostem lub kwitnącą gałązką bzu wzdychał: „Wszystko niebawem pojedzie do Tworek”, lub: „Co istnieje nie ma żadnej tu przyczyny” (*Zachód słońca w Milanówku*). Sam spektakl jednak nie porywa, nie daje nam się rozpaść i poskładać na nowo.

Z powodu inscenizacyjnej wstrzemięźliwości ze strony Piotra Cieplaka – zadziwiającej,

jeśli pamiętamy jego autorskie wystawienie farsy Labiche’a *Słomkowy kapelusz* z 2005 roku – wystawienie *Porwania*... sprawia wrażenie rekonstrukcji niedokonanej prapremiery tej sztuki w 1971, roku jej powstania. Reżyser idzie wiernie za tekstem i podporządkowuje rytm scen rytmowi Rymkiewiczowskiego wiersza. Można powiedzieć, że sam wpada w rozpędzony mocą poety mechanizm farsy lub chowa się za nim, ale ten mechanizm – jak każda stylizacja – ma także swą datę ważności, krótszą może jeszcze od oryginału. Wynikiem jest podwójny anachronizm: jeden jest celowy i pochodzi od autora, który farsami Labiche’a się inspirował, a drugi rodzi się na styku wiernego tekstowi wystawienia i naszego współczesnego odbioru.

Są jednak takie momenty, kiedy głos reżysera przebija się przez ściany teatralnego lamusa. Pierwszy z tych gestów jest jeszcze dość nieśmia-

przemiany: śmieszny, zubożały arystokrata i nieszczęśliwy kochanek Kensington jak Gustaw ustępuje miejsca Kiciowi – Konradowi na miarę naszych czasów. A zostawiając na boku te intertekstualne odniesienia, można powiedzieć po prostu, że Kicio z uzurpatora staje się wreszcie reprezentantem każdego z nas. W tym miejscu mechanizm się zaczyna i wydobywa się wreszcie to, co Ionesco, mistrz nowoczesnej farsy, nazwał niezwykłością bytu: „Niezwykłość jest wszędzie [...]. Spacerowanie, niespacowanie – to jest zadziwiające. [...] Wywoływanie rewolucji, nierobienie rewolucji – zadziwiające” (*Między jawą a snem*).

Wreszcie ostatnią scepę wieńczy obraz co najmniej intrygujący, jeśli nie niebezpieczny. Oto pod rozgwieżdżonym niebem i przy wtórze walca wszystkie postaci wchodzi na spuszczone ze sztankietów huśtawki i bujają się nieznacznie jak łątki odwieszane przed chwi-

Oto pod rozgwieżdżonym niebem i przy wtórze walca wszystkie postaci wchodzi na spuszczone ze sztankietów huśtawki i bujają się nieznacznie jak łątki odwieszane przed chwilą na stojaki przez lalkarza-animatora – „ani żywe, ani martwe”, jak mówią ostatnie słowa sztuki. Albo... jak poruszani wiatrem wisielcy na szubienicach.

ły: to nagłe wyhamowanie akcji i niespieszny monolog Kensingtona pod koniec pierwszego aktu, mówiony w punktowym świetle na proscenium całkiem na serio: „O Europo tyś zgwałcona / tyś na sztuki mi rozdarta / [...] nie kochałaś ty mnie panno / ni ja ciebie nie kochałem / lecz kochałem o kochałem / tve jedwabne tve podwiązki / [...] teraz one poszarpane i podarte”. Ów ton kontynuuje Kicio w akcie drugim, wdziawszy Kensingtonowski cylinder: „Kiciu tyżeś się zatracił / tyś się zgubił i zaplątał / tyś się Kiciu w farsie zbłąkał”. Chcąc odnaleźć „swojość”, Kicio wadzi się ze swym stwórcą: „No to powiedz mi poeto / który piszesz mi tę farsę / co mam mówić bo ja nie wiem / [...] lecz on milczy ten poeta / choć w natchnieniu spłodził Kicia” – recytuje, spłaszczając wierszowaną frazę jak uczeń, dukający wyuczone na pamięć wersety Wielkiej Improwizacji. To napiera w stronę widowni, to znów wycofuje się, po czym teatralnym gestem upada na kolana. Dzięki tym dwóm rolom – najbardziej udanym – następuje ciekawa trawestacja romantycznej

lą na stojaki przez lalkarza-animatora – „ani żywe, ani martwe”, jak mówią ostatnie słowa sztuki. Albo... jak poruszani wiatrem wisielcy na szubienicach. Pisząc w głośnym zbiorze *Wieszanie* o egzekucjach na zdrajcach ojczyzny, które odbywały się publicznie po sukcesie insurekcji warszawskiej wiosną 1794, Rymkiewicz zauważa, że do skutecznego wieszania w celach politycznych potrzebny jest niepodzielny tłum, który zatwierdza wyrok poprzez oklaski. Autor twierdził, że tamto wieszanie było jednak niedopełnione – wśród powieszonych zdrajców zabrakło króla, co uniemożliwiło Polakom stanie się narodem nowoczesnym. Widzowie *Porwania Europy* także zatwierdzili wyroki poprzez oklaski, pytanie jednak pozostaje: na kogo lub na co je wydali? Na odebrane od życia elity? Na populistę Kicia – niewysokiego typu z totalitarnym zacięciem? Na Kicia-everymana, czyli siebie samych? Powaga tego momentu i akt wyboru jednak nie wybrzmiewają. Widzowie wychodzą z *Porwania*... cali – ale czy wiedzą, co przeżyli? ■