SŁAWOMIR MROŻEK

MIŁOŚĆ NA KRYMIE

1976 2001

TEATR WSPÓŁCZESNY
W SZCZECINIE

DYREKTOR NACZELNY - ZENON BUTKIEWICZ
DYREKTOR ARTYSTYCZNY - ANNA AUGUSTYNOWICZ

... morze jest obecne w *Miłości na Krymie* nie tylko jako natura, ale jako element metafizyczny. Wszyscy wiemy, że są takie podstawowe krajobrazy, podstawowe elementy naszego globu jak morze, jak góry, jak niebo, jak ziemia... Trudno jest mówić w kategoriach intelektualnych o czymś, co jest zmysłowe, organiczne i - powiem - metafizyczne, cokolwiek to znaczy. Bo przecież metafizyka też może być różnorodnie odbierana (na niższym piętrze jako religia czy coś takiego). Zostańmy więc przy tym terminie „metafizyczny", niech sobie każdy tłumaczy go jak chce. Obecność morza, która zresztą w teatrze jest bardzo wdzięczną obecnością - ale UWAGA - tylko pozornie łatwą do realizacji scenograficznej, nadaje przedstawieniu inny wymiar. Zresztą nie jest to pierwsza moja sztuka, w której występuje morze, i ma to swoje znaczenie. Tak było i w *Vatzlawie*, i w *Letnim dniu*... To wszystko wymaga pewnej wrażliwości. Teatr nie jest przecież jedynie działalnością intelektualną. Jest bardzo cielesny, bardzo zmysłowy, ale może być także bardzo intuicyjny. I tłumaczenie wszystkiego, co jest tą stroną intuicyjną, zmysłową, cielesną, organiczną, podświadomościową... przez kategorie intelektualne jest zbyteczne i wypaczające. Dlatego też ja jestem w opozycji do manii analizowania, do tej naukowości teatrologicznej, której celem jest wytłumaczenie wszystkiego; objęcie sztuki czy przedstawienia absolutną świadomością intelektualną, szukaniem w tekście sztuki tego, o czym autor nawet nie pomyślał. To jest - powtarzam - zbyteczne, a nawet szkodliwe. Ludzie, którzy urodzili się z teatrem we krwi, żyją dla teatru, wiedzą, że to czy tamto przedstawienie trzeba zrobić tak, a nie inaczej, po prostu i nie wymaga to jakichś głębokich uzasadnień intelektualnych.

(fragmenty wypowiedzi Sławomira Mrożka z rozmowy z Józefem Opalskim *O Miłości na Krymie*, druk w: TEATR, nr 4/1994)

Iwan Ajwazowski BRZEG MORZA

SŁAWOMIR MROŻEK

MIŁOŚĆ NA KRYMIE

reżyseria
Anna Augustynowicz

dekoracje
Marek Braun

kostiumy
Wanda Kowalska
Krystyna Łukomska

opracowanie muzyczne
Jacek Wierzchowski

reżyseria światła
Krzysztof Sendke

asystent reżysera
Marian Dworakowski

przedstawienie prowadzi
Jolanta Szadkowska

PREMIERA 3 MARCA 2001
139 PREMIERA TW

PIOTR ALEKSIEJEWICZ SJEJKIN	**GRZEGORZ FALKOWSKI**
TATIANA JAKOWLEWNA BORODINA	**JOANNA MATUSZAK**
IWAN NIKOŁAJEWICZ ZACHEDRYNSKI	**JACEK POLACZEK**
ALEKSANDER IWANOWICZ CZELCOW	**WIESŁAW ORŁOWSKI**
MATRIONA WASILIEWNA CZELCOWA	**BEATA ZYGARLICKA**
RUDOLF RUDOLFOWICZ WOLF	**ROBERT GONDEK**
LILY KARŁOWNA SWIETŁOWA	**KATARZYNA BUJAKIEWICZ**
ANASTAZJA PIETROWNA BATIUSZKOWA	**EWA SOBIECH**
WŁODZIMIERZ ILJICZ ULJANOW-LENIN	**GRZEGORZ MŁUDZIK**
ILJA ZUBATYJ	**PAWEŁ NICZEWSKI**
PIETIA	**ARKADIUSZ BUSZKO**
PIERWSZY	**KONRAD PAWICKI**
DRUGI	**PRZEMYSŁAW WALICH**
GENERAŁ	**TADEUSZ ZAPAŚNIK**
WILKOŁAK	**JACEK PIĄTKOWSKI**
MARYNARZ I	**JAKUB KORNACKI**
MARYNARZ II	**WOJCIECH BRZEZIŃSKI**
FRANCUZ	**MARIAN DWORAKOWSKI**
KATARZYNA WIELKA	**EWA SOBCZAKÓWNA**

Jan Błoński
MROŻEK - EPIK
(fragmenty z książki *Wszystkie sztuki Sławomira Mrożka*)

(...) Postacie *Miłości* są niemal całkowicie ubezwłasnowolnione przez społeczne procesy i okoliczności. Pod tym względem biedna Anastazja nie różni się wiele od dygnitarza Zachedrynskiego... Dlatego też nie są w istocie dramatyczne: porwane lawiną historii, nie rozważają nawet, skąd sukcesy czy nieszczęścia, jakie je dotykają. Raz dlatego, że proces społeczny traktują jak naturalny. A dwa - może to już rosyjska cecha? - czują, że lepiej się nad publicznymi sprawami nie zastanawiać, ani to potrzebne, ani bezpieczne. Pod tym względem istnieje zadziwiająca zgodność między Pietią a Zachedrynskim, Tatianą a Czelcowem itp.

Nikt z nich nie podejmuje właściwie żadnych inicjatyw czy decyzji - prócz miłosnych. Zaś tracąc miłość, tracą jakby wszystko, całą swą indywidualność... Miłosne klęski ilustrują tym samym proces wyobcowania jednostki, jej rosnące ubezwłasnowolnienie. Z każdym też aktem „akcja" staje się bardziej rudymentarna. W pierwszym wszyscy prawie nawiązują jakieś romanse... ale spełniają się one poza sceną i ułomnie (ślub Wolfów, Tatiana kochanką Zachedrynskiego). W drugim protagoniści starają się wymusić spełnienie swych pragnień na nieszczęsnym Zachedrynskim: on ma zawieźć Tatianę z Zubatym na Capri, Wolfowi zaś - upilnować żonę... Ale zanim weźmie się na dobre do działania, fala łamie mu nogę Zubatym. W akcie trzecim żadnych działań już nie ma, także bandyci tylko poszturchują porządnych ludzi. Do lądu nie przybija nawet osławiony „Lewiatan"... i niedoszli emigranci wiercą się daremnie na plaży. Wszystko to - jak chwilę pomyśleć - nie układa się w żadną historię ani w żaden porządek... Ale tutaj znaczy właśnie nieporządek i niemoc.

Postacie nie są także w stanie wyrazić, opisać czy podsumować swego losu. Czyni to - niemal jawnie - pisarz (a właściwie reżyser). Każe mianowicie przemaszerować przez scenę upiorom rosyjskiej historii, generałowi, popowi, wilkołakowi (zbójowi) i wreszcie carycy, wcieleniu samodzierżawia. Te na wpół fantastyczne postacie są w istocie quasi-epickimi komentarzami, które „wygłasza" narrator czy reżyser... Przedstawiwszy - niczym przykłady - kilka jednostkowych losów, ujawnia on teraz głębsze powody, dla których się one tak fatalnie skończyły... Gdyby nie te - przyznajmy, pokaźne - kropki nad i, sens spektaklu zawisłby w powietrzu. Nie byłby już skrótem dziejów rosyjskich, ale jakąś dziwaczną fantazją obyczajową czy historyczną.

Bo też właściwe zrozumienie *Miłości* (rozumienie procesu społecznego, którego jest ona obrazem) - zależy istotnie od naszej wiedzy politycznej i historycznej. A ta wiedza jest z konieczności dość ograniczona! Jest też na pewno skromniejsza od wiedzy gospodarza spektaklu. Stąd potrzeba przypominania publiczności, gdzie i kiedy toczy się akcja, co się w wieloletnich „przerwach" zmieniło itp. Tak tłumaczę sobie maniakalną wręcz troskę pisarza o zabudowę sceny, stroje i zachowania postaci. Wszystko musi być tak dobrane i tak, jak mówili socrealiści, „typiczne", aby publiczność od razu umiejscowiła sobie moment i miejsce akcji. Ale „typiczne" to - mówiąc po zachodniemu - stereotypowe...

Im bliżej końca, tym silniejsza potrzeba skrótu, znaku, symbolu. Postacie są już tak znękane i bezsilne, że nie potrafią wyłonić - słowem lub działaniem - „głębszego znaczenia". W szczególności nie zdołają wyjaśnić i podsumować rosyjskiego nieszczęścia. Przez takich biedaków i nędzarzy nie zechce już przemówić duch dziejów...

Mówią oni w ogóle coraz mniej. Od ukazania się carycy do spadnięcia kurtyny na dziewięciu stronach tekstu książkowego pada zaledwie trzydzieści parę replik. Przeważnie zanik słowa zwiastuje i wyraża zamieranie akcji. Sprowadza się już ona do czekania na amerykańskiego „Lewiatana", ten się jednak jakoś nie kwapi... Pozostaje więc tylko wegetacja, umieranie... Jest to po prostu czekanie na śmierć, wypełnione działaniami „pustymi": pożegnaniami, szukaniem wygodniejszego miejsca, zapalaniem papierosa, próbami odzyskania orientacji we mgle itp. Zamieranie - zwłaszcza zamieranie słowa - nabiera mocy symbolicznej i niejako wieńczy sztukę, której tematem jest rozpad. Umierają słowa, postacie, działania, Rosja wreszcie... Ale może kiedyś zmartwychwstaną? Jak w przedśmiertnym przypomnieniu zjawia się Zachedrynskiemu i Sjejkinowi Tatiana, nie tknięta przez czas. Tatiana to miłość, to może także Rosja... a miłość i Rosja odrodzą się przecież, odkwitną. Tak przynajmniej godzi się założyć.

Jak widać, trzeci akt przypomina trochę finały Mrożkowych jednoaktówek: ukazuje, jak Rosja musi „odcierpieć" swój los, przesądzony przez jej grzechy i nieszczęścia. Ale tej egzekucji nie przedstawia już Mrożek w postaci jakiejkolwiek akcji, choćby ułomnej lub naśladowanej, jak poprzednio. Jest ona teraz już tylko gasnącym trwaniem. Trwaniem w coraz to gorszej i smutniejszej kondycji... W tym trwaniu postacie nie umieją już wyłonić żadnego sensu. Przecież tracą nawet mowę... Sens przychodzi z zewnątrz, przywołują go już nie postacie, ale narrator, pisarz, reżyser... Można by go - idąc za Wyką - nazwać

gospodarzem przedstawienia. To on rządzi całą tą defiladą wilkołaków, od Generała do Katarzyny Wielkiej, która w pamięci potomnych zapisała się zarówno wyuzdaniem jak okrucieństwem... Znaki plastyczne - owe trupopopy i wilkojenerały - zastępują wystarczająco słowo.

Pełnią one w istocie tę samą epicką funkcję co Brechtowskie songi albo afisze i filmy Piscatora. Dzięki nim nikt już nie może udawać, że nie widzi, jaką ten świat jest ruiną, jakimi bestiami jego mieszkańcy... Ta koszmarna galeria wyjaśnia i podsumowuje Kraj Rad. W tym więc miejscu pisarz niejako rezygnuje z pióra i odsyła do muzeum czy biblioteki, gdzie czekają już gotowe znaki (wyjaśnienia?) strasznej i wspaniałej rosyjskiej historii. (...)

W końcu los Rosji - świętej Rosji i ojczyzny światowego proletariatu - skupił się czy nie skupił w tej osobliwej opowieści? Może trafniej byłoby zapytać, czy skupił się los Rosjan... Mrożek musnął, jeśli nie rozwiązał, jedną z największych zagadek, jakie stawia rozumienie przeszłości: dotknięcie i przeżycie (choćby na chwilę i w teatrze) - związku między historią przez duże i małe h, historią państw i historią ludzi... Stąd niezwykłość tej sztuki, która słusznie przyniosła jej szybkie i powszechne powodzenie. Co zawdzięcza ono chwili, kiedy *Miłość* powstała? Nie umiem odpowiedzieć na to pytanie. Tyle spraw zostało tu niejako podanych implicite, że wolno chyba (z żalem) wątpić, czy za dwadzieścia lat chwytać je będzie i pojmować - choćby powierzchownie - publiczność... Ale wolno też ufać, że będzie.

Jan Błoński: *Wszystkie sztuki Sławomira Mrożka*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1995, s. 255-260

Władimir Makowski WYZNANIE

KLAUZULA

1. Nie nastąpią żadne skreślenia, zmiany ani dodatki w tekście sztuki.
2. Nie nastąpią żadne przestawienia w porządku (kolejności) replik, scen, aktów.
3. Struktura scenografii, to znaczy podstawowa architektura sceny, jej zasadnicze elementy, zostanie zachowana.
4. Nie będzie żadnej ogólnej „ilustracji muzycznej".
5. Pieśni i piosenki śpiewane przez aktorów będą te, które wybrał autor.
6. Wiek i płeć wykonawców będą się zgadzały (wiek mniej więcej, a płeć absolutnie) z wiekiem i płcią przedstawianych przez nich postaci.
7. Upływ czasu między aktem pierwszym i drugim, drugim i trzecim, będzie tylko taki, jaki przewidział autor, to znaczy selektywny (jedne postacie się starzeją, inne nie) i będzie markowany tylko w takiej mierze, i takimi środkami (charakteryzacja), jakie przewidział autor. Te same postacie nie będą grane w różnych aktach przez różnych aktorów.
8. Akcja sztuki będzie się rozgrywać tylko na scenie i w jej ramach (na przykład nie będzie przechodzenia aktorów przez widownię).
9. Będą przerwy między aktem I i II, II i III. Przedstawienie i każdy akt rozpocznie się podniesieniem kurtyny. Każdy akt, a więc i całe przedstawienie zakończy się zapadnięciem kurtyny. Zmiany dekoracji nie będą dokonywane na oczach publiczności.
10. Teatr zobowiązuje się do wydrukowania wszystkich wyżej wymienionych paragrafów w programie przedstawienia sprzedawanym czy rozdawanym publiczności. Paragraf 10, czyli niniejszy nie musi być opublikowany. Tytuł publikacji może być jakikolwiek, na przykład *Autor zwariował*, albo *Ostatni mohikanin*.

Sławomir Mrożek

Pan
Sławomir Mrożek

Teatr Współczesny w Szczecinie pragnie wystawić sztukę Pańskiego autorstwa *Miłość na Krymie*. Szanując warunki zawarte w klauzuli do tekstu dramatu, pozwalamy sobie zwrócić się do pana z pytaniem, czy nie byłby Pan łaskaw złagodzić swoje stanowisko odnośnie punktu 3. dotyczącego scenografii. Nasze pytanie sprowadza się do tego, czy jest możliwa Pańska akceptacja dla stworzenia wspólnej dla trzech aktów *Miłości na Krymie* jednej przestrzeni scenicznej, w której rozgrywałaby się akcja sztuki.

W intencji realizatorów ten zamysł miałby służyć wyeksponowaniu zmian zachodzących w świadomości ludzi wobec przestrzeni, która w istocie nie ulega przekształceniom w sposób teatralny, a zmienia się wraz ze światem wewnętrznym bohaterów sztuki. Przestrzeń ta nie byłaby więc „trzema tematami zadanymi" w trzech kolejnych odsłonach, ale jedną przestrzenią ulegającą destrukcji wraz z postępującą destrukcją świata, który ją wypełnia.

Jeżeli ośmielam się zwrócić do Pana z tym zapytaniem, to jedynie dlatego, iż w naszym rozumieniu nie sprzeciwia się to sensom, które odczytujemy z Pańskiego utworu.(...)

(fragment listu Dyrektora Teatru Współczesnego Zenona Butkiewicza do Sławomira Mrożka)

Szanowny Panie,
dziękuję za list z dnia 11 kwietnia 2000 i zgadzam się na Waszą propozycję odnośnie punktu 3.(...)

Sławomir Mrożek

Boris Kustodijew BOLSZEWIK

Małgorzata Sugiera

PEWNEGO DNIA UCIEC Z HISTORII

(fragmenty)

Rację z pewnością mają ci krytycy, którzy tytułowy Krym traktują jak metaforę czy figurę Historii, symbol tych doświadczeń XX wieku, jakie właśnie w Rosji osiągnęły swoje apogeum. Sam autor wyjaśniał przecież w jednym z wywiadów, że o ile znaczenia miłości w jego sztuce nie trzeba tłumaczyć, to przez Krym rozumie „historyczność, komunę, Sowiety". Lecz ponieważ autorskie intencje nie zawsze wystarczają za rozstrzygającą instancję, trzeba szukać innych dowodów. Mrożek sytuuje akcję każdego z trzech aktów w innej społeczno-politycznie sytuacji i - choć wybiera momenty newralgiczne również dla historycznych przemian naszego wieku - manifestacyjnie wręcz stara się udowodnić nieważność historycznej perspektywy. Dlatego Lenin zjawia się tu zbyt wcześnie, już w 1910 roku, zwabiony strzałem Czelcowa, a młody poeta Zubaty równie za wcześnie płodzi poemat na cześć pieców Magnitogorska. W ostatnim akcie podobną antyiluzyjną i antyhistoryczną funkcję pełnią paradujące na linii horyzontu zjawy, widoczne tylko dla teatralnej publiczności. Co ciekawe, o ile w poprzednich dwóch aktach Mrożek niemal przesadnie dbał o realizm dekoracji, teraz próbuje za pomocą określonych inscenizacyjnych rozwiązań oddalić zbyt natrętnie współczesną akcję. Wywołaniu wrażenia dystansu służy zarówno nierealna poświata i jawna teatralność zastawki baśniowej cerkwi, jak wyraźnie teatralna pantomima poszukiwań w gęstej mgle i symbolizująca ją biała kurtyna. Jasno dowodzi to, że z dostępnego historycznego i literackiego materiału autor świadomie konstruuje trzy wersje powtarzających się w różnym czasie tych samych relacji międzyludzkich, a przede wszystkim tytułowej miłości. Za każdym też razem - jakby wzorem Brechta - wabi nas ich bliskością i zrozumiałością, a zarazem „uosobliwia", antyiluzyjnymi chwytami wytrącając z wygodnej konwencji realistyczno-historycznego odbioru. Niby więc znamy to wszystko, co nam pokazuje, a jednak wciąż natykamy się na coś osobliwego, dziwacznie odmienionego, przekręconego, co zmusza do postawienia pytania: dlaczego właśnie tak?

Andrzej Drawicz - w gruncie rzeczy niechętny pomysłom Mrożka - zachwyca się jednak sytuacyjnym rozwiązaniem, dzięki któremu postać Lenina w finale pierwszego aktu pojawia się jako konkretyzacja metafory z rosyjskiego porzekadła „wie, gdzie stoją konfitury", czyli potrafi wywęszyć każdą korzystną okazję. Ten sam typ myślenia daje się również zastosować do rozwiązania zagadki tytułowego Krymu. Wątpliwe bowiem, czy Mrożek wybrał Krym, bo egzotyczny półwysep faktycznie służył już za tło niejednej

miłości. Źródła pomysłu szukać trzeba raczej w innym znanym powiedzeniu, co zestawia z sobą na antypodach dwa odległe miejsca jako symbole porządku i chaosu, rozumu i szaleństwa, cywilizacji i barbarzyństwa, mówiąc „gdzie Rzym, a gdzie Krym". Tak więc dramat Mrożka to opowieść o miłości, jednym z najbardziej człowiekowi przyrodzonych afektów, deprawowanym przez nieludzki anty-porządek najnowszej historii. Dopiero jednak kiedy porównać *Miłość na Krymie* z innymi jego dramatami o Historii i historyczności, odsłaniają się wszystkie interpretacyjne reperkusje tego obrazu świata na opak: mundus inversus.

(...)

Już Czechow portretował otaczający go świat, w którym - parafrazując słowa Czelcowa - wszystko szło niby zwyczajnie, ale jakoś tak bokiem. Mrożkowi, choć nie skąpi dosłownych aluzji, nie idzie jednak wyłącznie o zgrabny pastisz. W rozmowie z Józefem Opalskim swoje intencje sformułował dosłownie, mówiąc: „Tu nie chodzi o pastisz. To nie jest naśladowanie formy Czechowa. Ja naprawdę chciałem współbrzmieć z Czechowem". Potwierdza to Józef Kelera, który na podstawie analizy pierwszego aktu *Miłości na Krymie* doszedł do wniosku, że z Czechowa wziął Mrożek jedynie zarys sytuacji, pewien klimat i typ relacji między postaciami. Pożyczył więc, ale rozpisał własnym, łatwo rozpoznawalnym idiomem. Poza tym akcja pierwszego aktu rozgrywa się w 1910 roku, a więc sześć lat po śmierci Czechowa. Stąd konkluduje Kelera: „Ten świat jest inny, bo już ginący, rozprzęgający się w desperacji". Przesunięcie akcji bliżej naszej współczesności oznacza nie tylko pogłębienie procesu rozpadu hierarchii tradycyjnych wartości i korozji międzyludzkich więzi. Choć Mrożek językiem Czechowa opisuje świat początku wieku, nie udaje, że potrafi tylko jak tamten postawić diagnozę, czyli rozpoznać wstępnie chorobę na podstawie jej objawów.

Jedną z podstawowych funkcji anachronizmów z *Miłości na Krymie*, które przy okazji bawią widza, jest przecież wskazanie palcem na fakt, że tamte czasy oglądamy z dzisiejszej perspektywy. Nie na diagnozę waży się bowiem Mrożek, ale przystępuje do fachowej obdukcji, zyskując pewność co do przyczyn choroby. Tak bodaj należy rozumieć to enigmatyczne „współbrzmienie".

(...) Przeczytana w tej perspektywie *Miłość na Krymie* na pewno nie jest ani dramatem o historii XX wieku, ani dramatem historii XX wieku. Wykorzystana przez Mrożka figura świata na opak, opartego na paradoksie mundus inversus, każe raczej myśleć o zapisanym w formie dramatu pamflecie na historię. (...)

Apokaliptyczna wizja naszego wieku w *Miłości na Krymie* pokazuje skandal historii, która stopniowo degraduje więzi społeczne i ludzkie uczucia, odbierając światu realność i zmieniając tym samym w upiorny teatr. Ma też w sobie typową dla pamfletu perswazyjną siłę niemożliwego do zakwestionowania faktu. Mrożek tak przecież wybiera miejsce akcji i tak opowiada egzemplaryczne dzieje zdeprawowanej przez bieg historii miłości, by nie pozostawić miejsca na wątpliwości i pytania. A przecież dobrze wie, że kieruje się pod prąd powszechnych przeświadczeń o tym, że bieg historii się odwrócił i nikt mu nie uwierzy, że nadal prosto prowadzi ku ziejącej przepaści.

Otwarty atak na rażącą absurdalność mundus inversus jest zwykle uprawomocniony jedynie głębokim przekonaniem autora o słuszności własnych słów. Dlatego pamflecista uciekać się musi nie tylko do perswazyjnej demonstracji, ale również odwoływać do sentymentów słuchaczy, retorykę iluminacji wzmacniając osobistym doświadczeniem. Choć bowiem świadomie stosuje przemilczenia i luki w argumentacji, zachęcając do ich wypełnienia, do przejęcia części odpowiedzialności za logikę rozumowania, bardziej zależy mu na uczuciowej konwersji czytelnika, na zarażeniu go swoimi obawami o los świata.

Nie inaczej w *Miłości na Krymie*. Nie tylko dlatego, że arbitralnie wybrany czas akcji zręcznie omija te wydarzenia, które historia uznała za przełomowe, a kolejne akty oddzielają od siebie dziesięciolecia, które widz i czytelnik może - zgodnie z własnymi potrzebami - dopełnić ścisłą wiedzą historyczną czy potocznymi wyobrażeniami i przesądami. Mrożek wplata w tekst dramatu także porzekadła i metafory, jakie wykładać można na wiele sposobów, od tytułowego Krymu i zajadającego konfitury Włodzimierza Iljicza poczynając a na dobiegających z kulis w ostatnim akcie zagadkowych odgłosach klaskania kończąc. Zaproszeniem widza i czytelnika do aktywnej partycypacji wytłumaczyć daje się nadto dyskusyjną kwestię wieku postaci. Pisarzowi na tyle bowiem zależało, by główni bohaterowie się nie starzeli, że w jednym z punktów Klauzuli zawarował sobie odpowiedniość między odautorskimi wskazówkami a obsadowymi decyzjami reżysera. Krytycy zwykle kładli to na karb tytułowej miłości wyjaśniając, że nie starzeją się ci, którzy prawdziwie kochają. W następnym zdaniu - ze względu na Czelcowów - musieli jednak weryfikować tę tezę dodając, że nie starzeją się również ci, którzy znakomicie adaptują się do każdych warunków. Trochę to zbyt pogmatwane i skomplikowane. Lektura *Miłości na Krymie* jako pamfletu stawia tę kwestię prościej. Nie do rozumu, a przede wszystkim do uczucia apeluje pamflecista, a podstawową legitymizację jego rewelacjom daje prawda doświadczenia, której nic podważyć nie zdoła. Bohaterowie Mrożka nie mogą się starzeć, bo przecież na ich stuletnim bez mała doświadczeniu ludzi dojrzałych i świadomych opiera się siła scenicznego obrazu świata na opak. Zachedrynski, Tatiana, Wolfowie, ba, nawet Czelcowie stoją przed nami zbrojni przeżyciami, których rozległego spectrum nikt z widzów nie potrafi zweryfikować.

Pamflet występuje przeciwko skandalowi świata na opak, zawsze jednak chaosowi pędzącego ku przepaści świata i relatywności historycznych zjawisk przeciwstawia niezmienność wartości uniwersalnych: prawdy, sprawiedliwości czy piękna, które wciąż przeświecają przez brud ziemskich nieprawości.

I gdyby sprowadzić pamflet do jednego podstawowego gestu, okazałby się nim niewątpliwie jednoznaczny gest odrzucenia historii. Wracając w finale *Miłości na Krymie* do dekoracji aktu pierwszego, Mrożek nie robi w gruncie rzeczy nic innego - zmusza czas, by zakreśliwszy pełne koło powrócił do tego punktu, kiedy teoretycznie losy świata dopiero się ważyły. A kiedy kończy dramat apoteozą miłości, która w swej zwyrodniałej wersji symbolizowała postępujące zniszczenie międzyludzkich relacji, do tradycyjnych wartości dodaje kolejną: łączące konkretnych ludzi emocjonalne więzi w całej ich komplikacji i prostocie podstawowej materii życia. To w ich imieniu napisał *Miłość na Krymie* jako pamflet na historię, jak poprzednicy bezpardonowo odrzucając wszystkie jej racje.

Małgorzata Sugiera: *Dramaturgia Sławomira Mrożka,* KRAKÓW 1996, s. 249-280

KRYM

Półwysep połączony z lądem kilkukilometrowym przesmykiem, wciśnięty pomiędzy Morze Czarne i Azowskie, skupia na niewielkiej - w skali geograficznej - przestrzeni pejzaże, klimaty, skarby flory i osobliwości fauny z różnorodnych kontynentów i stref. Różnorodne elementy rzeźby powierzchni naszego globu - skalne urwiska, leśne rozłogi, nagie wysoczyzny, falujące, kamieniste wzgórza i płaskie stepy - tutaj zostały zebrane w jakąś krajobrazową syntezę, oprawioną niczym klejnot, morskim pierścieniem. (...)

Ziemia krymska nasycona historią stanowi wdzięczny przedmiot kompleksowych badań naukowych i pobudza do romantycznych nastrojów, wyobrażeń i refleksji. Bo też sama jej uroda jest romantyczna, pełna dramatycznych kontrastów, zaskakujących spięć, gwałtownych efektów, jakich dostarcza pomieszanie różnych epok geologicznych, środowisk roślinnych czy stylów architektury. A jednocześnie znajdziemy na Krymie niezliczone zakątki, które wydają się skomponowane specjalnie po to, aby zadośćuczynić naszym tęsknotom za klasycznym pięknem i doskonałą harmonią.

Dolores Łubieńska: *Krym,* Warszawa 1972, s. 5-6

Iwan Ajwazowski MORZE CZARNE

TEATR WSPÓŁCZESNY
W SZCZECINIE

w repertuarze:

DUŻA SCENA

Antoine de Saint-Exupéry
Mały Książę

Werner Schwab
Moja wątroba jest bez sensu albo zagłada ludu

Eugène Ionesco
Krzesła

Ben Elton
Popcorn

Adam Mickiewicz
Dziady

Carlo Collodi
Pinokio

William Szekspir
Sen nocy letniej

Gabriela Zapolska
Moralność pani Dulskiej

MAŁA SCENA - MALARNIA

Pablo Picasso
Cztery małe dziewczynki

Olgierd Kajak
Przystanek

w przygotowaniu:
Krzysztof Bizio
Porozmawiajmy o życiu i śmierci

SCENA PROPOZYCJI AKTORSKICH

Roland Topor
Da Vinci miał rację

REZERWACJA I SPRZEDAŻ BILETÓW ORAZ INFORMACJE
BIURO OBSŁUGI WIDZÓW
Bolesław Pyzdrowski (kierownik), Betina Pawicka
tel. 489 23 23
czynne od 8.00 do 15.00, w soboty od 10.00 do 13.00
KASA TEATRU przy Wałach Chrobrego 3
czynna zawsze na godzinę przed rozpoczęciem spektaklu
tel. 489 23 23
e-mail: bow@wspolczesny.szczecin.pl

ZASTĘPCA DYREKTORA: **MIROSŁAW GAWĘDA**

STANOWISKO DS. KONTAKTÓW Z MEDIAMI:
EWA MADRUJ, TEL. 0-91 434 54 14, FAX 0-91 434 17 77

ZESPÓŁ TECHNICZNY:

KIEROWNIK TECHNICZNY: **WŁODZIMIERZ BOJAKOWSKI**

OPERATORZY ŚWIATEŁ: **ROBERT SKRZYNIARZ, HUBERT BOCZKOWSKI, MARCIN LECH**
AKUSTYCY: **ANDRZEJ BANAŚ, ADAM DZIDZISZEWSKI**
GŁÓWNY BRYGADIER SCENY: **BRUNON MELKIS**
OBSŁUGA SCENY: **ANDRZEJ MISZKURKA, KRZYSZTOF CZECHOLIŃSKI, KAROL STRUGALSKI**
PRACOWNIA ŚLUSARSKA: **ANDRZEJ KRZYŻANOWSKI**
PRACOWNIA STOLARSKA: **HILARY STRÓŻYŃSKI**
PRACOWNIA KRAWIECKA DAMSKA: **ARLETA MAŁECKA**
PRACOWNIA KRAWIECKA MĘSKA: **JERZY BURMISTRZAK, ZOFIA KAZIMIERCZAK**
PRACOWNIA TAPICERSKA: **STANISŁAW FALKOWSKI**
PRACOWNIA PLASTYCZNA: **ADAM WIEWIÓRSKI**
PRACOWNIA FRYZJERSKA: **RENATA SZWED, ELŻBIETA WIŚNIEWSKA**
GARDEROBIANE: **KRYSTYNA STOROŻYŃSKA, URSZULA JASTRZĘBOWSKA**
REKWIZYTORKA: **BARBARA CIEŚLUK**
KIEROWCA ZAOPATRZENIOWIEC: **JAROSŁAW PIOTROWSKI**

Na okładce: Wiktor Popow DWOJE

OPRACOWANIE PROGRAMU: **JULIA KIERC-WIERZCHOWSKA**

WYDAWCA: TEATR WSPÓŁCZESNY WAŁY CHROBREGO 3, 70-500 SZCZECIN
www.wspolczesny.szczecin.pl
e-mail: teatr@wspolczesny.szczecin.pl

Skład i druk: ComGraph, Szczecin, tel. (091) 422 42 62

SPÓŁKA AKCYJNA PZU ROK ZAŁ. 1803

Ubezpieczamy miliony Polaków

POWSZECHNY ZAKŁAD UBEZPIECZEŃ S.A. ODDZIAŁ OKRĘGOWY W SZCZECINIE