Sławomir Mrożek

# MIŁOŚĆ NA KRYMIE

*Służyć za zwierciadło naturze,*
*pokazywać cnocie własne jej rysy,*
*złości żywy jej obraz, a światu*
*i duchowi wieku postać ich i piętno.*
William Shakespeare

Premiera: 25 III 1994

Najbliższa premiera:
David Mamet
*Oleanna*

*Dyrektor Naczelny i Artystyczny*
Tadeusz Bradecki

*Sławomir Mrożek*

# TEATR A RZECZYWISTOŚĆ

Proszono mnie o wypowiedź na temat teatru oraz rzeczywistości*. Na szczęście jest to temat tak obszerny, że bez ogólników nie może się obejść. Ta okoliczność pozwoli mi ukryć moją ignorancję w poszczególnych dziedzinach wiedzy o teatrze i rzeczywistości.

Wahałem sie, jakim by tytułem tę wypowiedź opatrzyć. Zaproszenie – również na szczęście – nie narzucało tytułu. Proponowano mi ogólnie: coś o rzeczywistości, o teatrze, lub też w odwrotnym porządku, coś o teatrze, o rzeczywistości, pozostawiając mi wybór, w którym z tych dwóch porządków zechcę rzecz poprowadzić. Również i to, czy między teatrem, rzeczywistością, względnie rzeczywistością, teatrem – ma być „a" względnie „i" – pozostawiono do mojego uznania.

Postanowiłem wymówić słowo „teatr" najpierw, a „rzeczywistość" potem. Ten wybór wcale nie świadczy, że takie pierwszeństwo uważam za bardziej właściwe. Niestety, nie da się wymówić dwóch słów jednocześnie, a jeżeli się nie da, to lepiej zacząć od słowa mniej wieloznacznego. I tak znaczy ono zbyt wiele.

Z tego samego powodu powiadam „teatr a rzeczywistość", a nie „teatr i rzeczywistość". Takie „i" zamiast „a" sprawiłoby wrażenie, niezgodne z moim zamiarem, jakobym myślał o teatrze jako o rzeczy pierwszej. Oczywiście, najlepiej byłoby podać na wstępie pełną definicję rzeczywistości oraz teatru. Co do rzeczywistości, nie mogę się tego podjąć. Próby odpowiedzi na pytanie, co to jest rzeczywistość, trwają, odkąd nauczyliśmy się stawiać pytania. Niektórzy, niepomiernie więksi ode mnie, poświęcili temu całe życie. Jednak wyniki okazały się niewystarczające, aczkolwiek godne podziwu, jak każde przedsięwzięcie heroiczne. Co do teatru – zakładamy, że każdy mniej więcej wie, co to jest teatr.

Nie twierdzę, że „a" zamiast „i" jest doskonałe. Ono z kolei podszeptuje, że między teatrem a rzeczywistością jest jakościowa przerwa. Śpieszę zapewnić, że przerwy, rozdziału, cezury, różnicy jakiejś, takiej przynajmniej, którą by warto podkreślić, moim zdaniem nie ma. Więc co jest właściwie, zapytacie, jeżeli nie zapytaliście już, zniecierpliwieni moją przedłużającą się rozterką. Co jest i o co panu chodzi? Obawiając się skutków waszego zniecierpliwienia, zaczynam myśleć nieco szybciej i

TATIANA Takie piękne widoki! I ani jednej chmurki. (...) Na morze, na góry, na ogrody! (...) Gdzie spojrzeć – przyroda, gdzie odetchnąć – powietrze. (...) A pan tutaj zamknięty, zawsze sam... (...) To niezdrowo, Piotrze Aleksiejewiczu, trzeba wyjść do ludzi.

SJEJKIN A po co.

TATIANA Trzeba żyć z ludźmi...

SJEJKIN To znaczy z kim.

TATIANA No, z ludźmi.

SJEJKIN Ze wszystkimi?

TATIANA Bez ludzi człowiek jest nieludzki.

SJEJKIN A z ludźmi to jest?

TATIANA Ludzi trzeba kochać.

SJEJKIN (*rzuca pióro i odwraca się do Tatiany*) Pani się myli. Albo na góry, albo na morze.

TATIANA Co na morze?

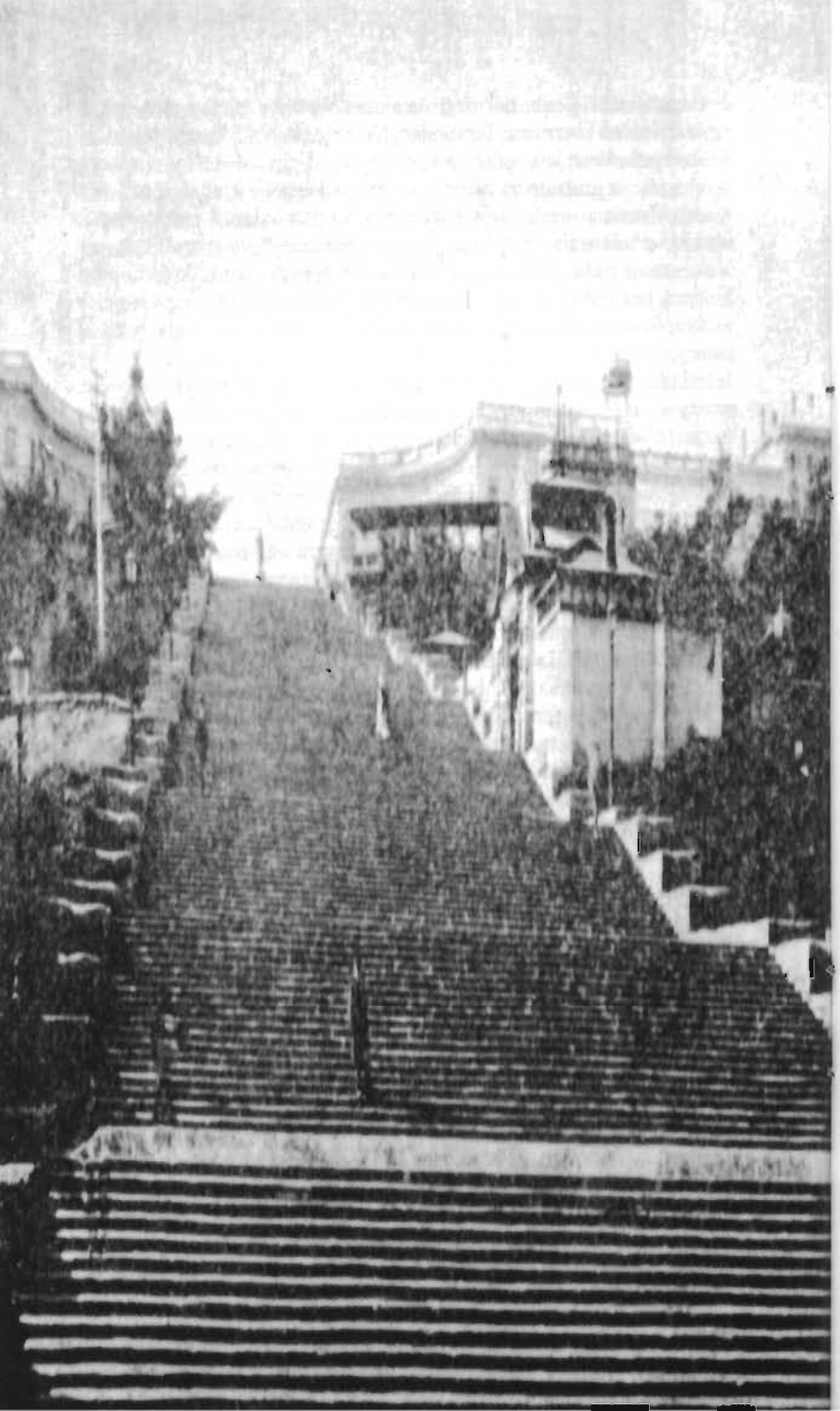
SJEJKIN Widoki. Można patrzeć tylko na góry albo tylko na morze. Nie można patrzeć w dwie strony jednocześnie. (...) Żeby widzieć jedną, trzeba być po drugiej. Góry są na ziemi, a morze na morzu. Żeby patrzeć w stronę morza, musi pani być na lądzie, a żeby na góry – na morzu i to najlepiej na pokładzie parostatku, bo inaczej od razu pani zatonie. No, ewentualnie na łodzi.

TATIANA Pan się na mnie gniewa?

SJEJKIN Na parostatku, na łodzi, na czymkolwiek, byle nie na wodzie bezpośrednio. Chodzić po wodzie nie można, choć podobno był taki wypadek... No, mniejsza z tym. Trzeba mieć coś stałego pod nogami, coś, co daje oparcie. Jeśli nie ląd stały, to przynajmniej namiastkę lądu.

Sewastopol pocz. XX w.

wymyślam sposób, który chyba mnie ocali. Mianowicie zamiast „teatr" powiem „scena". Ta realna, prawdziwa scena, zazwyczaj z desek. Zbawienne, mam nadzieję, zastępstwo. I nie ustępstwo to wcale, bo scena to jest teatr, nie ma przecież teatru bez sceny. Teatr może się obejść bez dekoracji, bez tekstu, nawet bez aktorów, patrząc na pustą scenę możemy ją zaludnić postaciami naszej wyobraźni, ale nie może się obejść bez sceny. Scena istnieje materialnie, widzi się ją i dotyka, a więc nareszcie wydobywamy się z czyśćca czystych idei. To nam pomoże jakoś poradzić sobie z pojęciem rzeczywistości również. Załóżmy więc, że rzeczywistość to jest to wszystko, co nie jest sceną i co nie znajduje się na scenie, czyli wszystko to, co jest poza sceną, zaczyna się już w kulisach i rozciąga wokół sceny eks-centrycznie, czyli od-środkowo, koliście, Bóg wie dokąd aż. Wiem, że to jest okropne uproszczenie, według zasad poważnej dyskusji niedopuszczalne prostactwo po prostu. Dopuśćmy je jednak i obniżmy okropnie poziom dyskusji. Lepiej być na niskim poziomie niż w próżni.
Pierwszym spostrzeżeniem, jakie się narzuca, kiedy przypatrujemy się scenie, czyli teatrowi tak prostacko wyodrębnionemu z rzeczywistości, jest – że on wyodrębniony jest właśnie. Scena jest sama w sobie i jest tylko tam, gdzie jest, a tam, gdzie jej nie ma, no to jej nie ma i zamiast niej jest co innego. Granice sceny są ustalone i absolutnie wyraźne. Można się znajdować albo na scenie, albo poza nią. Nie można się znajdować w jakiejś strefie pośredniej, bo taka nie istnieje.
Całkiem inaczej natomiast przedstawia się ta sprawa z rzeczywistością. Wprawdzie wiadomo, że rzeczywistość zaczyna się tam, gdzie kończy się scena, ale nikt nie wie, gdzie rzeczywistość się kończy. Nie jest nawet pewne, czy kończy się w ogóle. Ta nieograniczoność rzeczywistości sprawia, że kiedy mamy z nią do czynienia wprost, bez żadnych przełączników, na goło, że tak powiem, czujemy się zagubieni i bezradni.
A teraz pytanie: dlaczego ludzie potrzebują teatru? Pytanie to zakłada oczywiście, że go potrzebują. Do „potrzebują" dodajmy „jeszcze". Tak zmodyfikowane pytanie będzie brzmiało: „Dlaczego ludzie jeszcze potrzebują teatru?". Gdy tylko o rozrywkę chodzi, teatr już od dawna przegrywa współzawodnictwo z czymś, co słusznie się nazywa „przemysł rozrywkowy". Przemysł, a więc coś, co jest tak pomyślane i urządzone, aby wytwarzało jak najwięcej pożądanego towaru, w tym wypadku rozrywki. Jako dostarczyciel rozrywki teatr dawno już przegrał z kinem, leżącego dobiła telewizja, a jeśli cudem jakimś próbuje jeszcze zipnąć, przegryza mu gardło wszelakie wideo. Jako rozrywkowiec teatr jest już prawie trupem. Więc dlaczego jeszcze żyje skądinąd? Widocznie odpowiada innym jakimś potrzebom poza potrzebą rozrywki.
Kiedy mamy do czynienia tylko ze sceną, czy to na niej się znajdując, czy to na nią patrząc, wtedy mamy pewność, że nareszcie mamy do czynienia z czymś, co nie jest nieogarnionym chaosem, z czymś, co jest od niego dokładnie oddzielone, od niego ocalone. Wtedy czujemy ulgę, jakby odpoczynek od koszmaru. Tego samego nie można powiedzieć o telewizji. Telewizja bardziej jest podobna do rzeczywistości niż do teatru, a nawet – wychodząc z grubego założenia, że wszystko co jest poza sceną, jest rzeczywistością – telewizja i rzeczywistość to jedno. I rzeczywiście, obcując z telewizją spotykamy ten sam bezkształt, to samo nigdy nie kończące sie gadu-gadu i migu-migu, które można porównać do tekturowej kiełbasy bez końca. W którymkolwiek miejscu by taką kiełbasę ukroić, w niczym to nie zmieni ani jej tekturowej, ani jej kiełbasiano nieskończonej natury.
Jeżeli teatr jest miejscem schronienia przed zewsząd grożącym chaosem, wtedy wiele rzeczy, o których się twierdzi, że są teatralne, nie ma z teatrem nic wspólnego. Na przykład tak zwany „happening", jeszcze niewiele lat temu chwalony za to, że tak intensywnie, jak twierdzono, teatralny, a dzisiaj nieco przebrzmiały. Żeby „happening" zobaczyć, dlaczego mielibyśmy udawać się aż do teatru? Rzeczywistość, życie i my sami w tym życiu jesteśmy przecież nieustającym happeningiem. Więc po co do teatru aż, po co ponosić koszta i narażać się na niewygody, kiedy w każdym innym miejscu i w każdej chwili mamy to, co nam w takim teatrze obiecują? I to w znacznie lepszym gatunku. Żaden happeningowy geniusz nie dorówna życiu, jeśli chodzi o bogactwo pomysłów, żaden teatr nie jest tak bogaty, aby wynająć cały świat jako scenę i zatrudnić całą ludzkość jako aktorów. Zaś jeśli chodzi o wykonanie, w życiu mamy spontaniczność autentyczną, podczas kiedy w teatrze paru osobników ciężko się poci, żeby ją osiągnąć. Co im się zresztą, jak podejrzewamy, nigdy nie udaje. Ale jeżeli już pójdziemy do happeningowego teatru, to znajdziemy tam to, przed czym uciekamy: nonsens rzeczywistości czyli nas samych.
Proszę nie sądzić, że ja czepiam się owej happeningowej mody jak pijany płotu, że ja mam z nią szczególne jakieś porachunki. Ona sama w sobie jest mało ważna, zresztą już przeminęła i czepianie się akurat jej byłoby tak samo staroświeckie, jak staroświecką stała się ona sama. Zastąpiły ją inne i jeżeli akurat ją wspominam, to tylko dlatego, że jest wyraźniejszym niż inne przykładem pewnego zjawiska, moim zdaniem bardziej godnego uwagi. Wiele mód tego samego, co ów nieszczęsny happening rzędu, przebrzmiałych, bieżących i przyszłych, wiele z nich, jeżeli nie wszystkie, wywodzi się ze wspólnego im dążenia, które od dawna nas nurtuje, nie tylko w teatrze. Dążenie to odbywa się na głębokości znacznie większej niż ta, na której przebywa pragnienie nowości, absolutnej czy względnej, zmiany czy odmiany. Jest to dążenie wszechkulturowe, a zatem powszechne, do zatarcia różnic, a zatem podziałów między wszystkimi poziomami i w każdym pionie. Dążenie do likwidacji rodzajów i odrębnych jakości. A jeżeli tak, to próby zatarcia różnicy między sceną a nie-sceną są tylko przypadkiem poszczególnym owego dążenia ogólnego. Nie od



ZACHEDRYNSKI Niech pani zgadnie, Tatiano Jakowlewna, kogo spotkaliśmy po drodze.
TATIANA Ogromnie jestem ciekawa.
ZACHEDRYNSKI Siostry Prozorow.
TATIANA Wszystkie trzy?
ZACHEDRYNSKI Tak, wstąpiliśmy na dworzec, żeby kupić gazetę, a one tam na peronie. Wyjeżdżają.
TATIANA Do Moskwy?
ZACHEDRYNSKI A dokądże by.
TATIANA Nareszcie.
ZACHEDRYNSKI A ja mówię, że to zły znak. Dopóki się wybierały, była jakaś równowaga w przyrodzie. No, może nie w przyrodzie, ale w Rosji. Wybierały się, wybierały, ale nie wyjeżdżały. Ale teraz, kiedy wyjeżdżają, to znaczy, że coś się stanie.
CZELCOW Co?
ZACHEDRYNSKI W tym właśnie rzecz, że nie wiadomo. Ale stanie się coś na pewno.

Odessa – Schody Patiomkina

dzisiaj trwają, nie skończą się jutro i trudno mieć do nich pretensje jako do głównego sprawcy.
Scena jest określona w przestrzeni, jest także określona w czasie. Określona, to znaczy ograniczona. Ale słowo „ograniczona" ma w języku polskim zbyt silny odcień ujemności, gorszości (uczenie się mówi: pejoratywny). Powiedzmy więc inaczej, wyodrębniona. Wszystko, co jest prawdą o scenie w przestrzeni, jest również prawdą o niej, gdy rozważamy ją, scenę, w kategorii czasu. Cokolwiek dzieje się na scenie, ma swój początek i koniec, a przede wszystkim nie ma żadnych konsekwencji. Zupełnie inaczej niż w rzeczywistości, gdzie każde działanie ma skutki dalsze, a im dalsze, tym mniej dające się przewidzieć, a zatem nieobliczalne. Cokolwiek robimy w życiu, nigdy nie możemy być pewni, do czego to prowadzi, nie dzisiaj to jutro, pojutrze i w jeszcze dalszej przyszłości. Nie wiemy, jakich dalszych działań będą skutki naszego działania przyczyną, a te z kolei co zrodzą. Świadomość, że łańcuch przyczyn i skutków będzie się ciągnął nawet po naszej śmierci, jest trudna do zniesienia. Trudno nam zrozumieć, a zatem przyjąć, że ten łańcuch nie skończy się nawet wtedy, kiedy my się skończymy. A trudno, bo to zakrawa na paradoks. Nasz koniec powinien być przecież końcem wszystkiego.
Natomiast zawsze wiemy, jak się skończy akcja na scenie, oczywiście pod warunkiem, że nie opuścimy teatru przed końcem przedstawienia. A przede wszystkim jesteśmy pewni, że nie będzie dalszego ciągu, ponieważ koniec przedstawienia jest naprawdę końcem przedstawienia z chwilą, kiedy aktorzy schodzą ze sceny, a my wychodzimy z teatru.
Działanie bez konsekwencji jest ponętą gry, jakiejkolwiek gry, nie tylko teatralnej. Ona to sprawia, że gramy – w teatr, w szachy, w karty, w cokolwiek. Pojęcie gry bliskie jest pojęciu zabawy, gra i zabawa przenikają się nawzajem, karnawał jest grą, (jak teatr), bilard jest zabawą. Gdy zabawiamy się grą, uruchamiamy nasze rozmaite zdolności i umiejętności, takie czy inne, zależnie od rodzaju gry. Każda gra jest modelem jakiegoś działania na serio. Uprawiając taką czy inną grę poznajemy mechanizm tego działania. Zaprawiamy się do życia, ale bez ryzyka konsekwencji. Nawet koniec gry jest symulacją, symuluje śmierć czyli ustanie wszelkiej działalności. Z tą różnicą, że kiedy kończymy grę, wiemy na pewno, że się skończyła, że nie ma tej gry poza tą grą. Natomiast nie jesteśmy pewni, że nie ma życia po śmierci.
Akcja na scenie jest zamknięta, to znaczy wiemy, że ani nie rozgałęzi się poza scenę, ani spoza sceny nikt i nic się nie pojawi, żeby wpłynąć na akcję dziejącą się na scenie i zmienić jej charakter i przebieg. Podobnie, jak w partii kart. Kiedy gramy w karty, znamy dokładnie ilość kart w danej grze, choć ilość kombinacji między nimi może być nieskończona. Natomiast kiedy gramy w życie, nigdy nie wiemy, jakie nowe karty mogą być dodane w każdej chwili do rozgrywki, ani które z tych, jakie trzymamy w ręku, mogą w każdej chwili być nam odebrane. Dlatego mówimy o grze, że jest uczciwa, zaś o życiu, że nas oszukuje. Przegrywając czy wygrywając w grę zawsze wiemy dokładnie, dlaczego, a wiedząc – możemy analizować nasze błędy i nasze umiejętności z największą precyzją. Natomiast w życiu nigdy nie wiemy do końca, dlaczego przegrywamy ani dlaczego wygrywamy. Nie możemy wiedzieć, ponieważ – o ile znamy reguły pokera czy brydża – reguły gry w życie są nam nieznane, więc podejrzewamy, że nie ma żadnych reguł.
Akcja na scenie, gra na scenie, daje nam pewną pociechę metafizyczną. W życiu tęsknimy do jakiegoś porządku i sensu naszej egzystencji, którego w niej nie znajdujemy. W chwilach rozpaczy oskarżamy rzeczywistość, że jest tylko zgiełkiem i furią, snem wariata śnionym nieprzytomnie. Mimo to przez całe życie klecimy nieustannie nasze scenariusze, każdy z osobna o sobie. Kreślimy, dodajemy, przerabiamy, ale klecimy, nie możemy przestać. Bez scenariusza, choćby małego, choćby grafomańskiego, niechlujnego, nie możemy przeżyć ani dnia. Kiedy idziemy do teatru i widzimy, jak na scenie dzieje się coś, co jest dobrze zrobione i co ma sens, wtedy doznajemy nadziei, że sens jest możliwy i że w przyszłości lepiej napiszemy swój scenariusz. Ta nadzieja pomaga w kolejnej redakcji naszego prywatnego scenariusza.
Każda dobrze napisana sztuka dobrze odegrana na scenie dowodzi, że jakiś sens, jakiś porządek jest możliwy. Jeżeli jest możliwy w skali teatru, dlaczego nie miałby być możliwy w skali metafizycznej? Dlaczegoż by to, co umożliwia zorganizowanie przedstawienia, miało nie sprawić, że wszechświat też jest zorganizowany? I rzeczywiście, wprawdzie nie ma dowodu na to, aby miało, ale i nie ma, żeby nie miało.
Argument, że znamy organizatorów przedstawienia, ale nie wiemy, kto mógłby zorganizować wszechświat, jest argumentem, ale nie jest dowodem. W każdym razie o istnieniu czynnika organizującego, zasady organizującej przekonujemy się naocznie – w teatrze. Tak samo przekonujemy się w teatrze o istnieniu całości czyli czegoś, co sprawia, że poszczególne części tego czegoś trzymają się kupy i mają swoje poszczególne znaczenia odnoszące się do znaczenia nadrzędnego, takiego, które sprawia, że części są częściami, a nie usypiskiem rzeczy bez żadnych połączeń między nimi, czyli właściwie bez sensu. Jakiekolwiek są wysiłki, zabiegi i starania teatru współczesnego, aby się rozpaść i tym samym udowodnić nam, że jesteśmy bez sensu, do czego i tak wcale nie trzeba nas przekonywać – próżne są one. Albowiem nawet wtedy, kiedy chcemy pokazać publiczności, jak jesteśmy rozpadnięci, musimy jakoś to przedstawienie dezintegracji zorganizować, jakoś je pomyśleć i urządzić, czyli zasada integracji i organizacji, choć zaprzeczona, choć wyklęta, wraca sobie spokojnie i bierze udział w egzorcyzmach nad sobą samą.
Czas akcji teatralnej pomaga zrozumieć czas naszego życia. Chociaż mamy

zegarki, nie wiemy właściwie, jak i którędy przebiega nasz czas, nie jesteśmy dostatecznie świadomi jego struktury. Wiemy tylko, że kiedyś coś się dzieje, ale nie widzimy warstw i kierunków tego „kiedyś", nie rozróżniamy ich i nie myślimy o tym, jak one się wzajemnie przenikają. Teatr nas skłania, abyśmy sobie to uświadomili. W teatrze mamy czas opowiedziany przez akcję sztuki, może to być jeden dzień, jeden rok czy jakikolwiek inny odcinek czasu. Ten najczęściej nie jest identyczny z czasem przedstawienia, przeważnie jest od niego dłuższy, choć i krótszym być może, jak tego dowodzi teatr Wilsona poprzez niezmierne zwolnienie działań. W czasie opowiedzianym przez akcję sztuki zawiera się czas inny, czas wspominany i przewidywany przez jej postacie, czas ich przeszłości, poprzez którą żyją, i czas ich przyszłości, względem której działają w ich przedstawianej nam teraźniejszości. Nie jesteśmy świadkami tej przeszłości, poznajemy ją przysłuchując się ich rozmowom, albo domyślamy się jej tylko patrząc na ich działania. Możemy stać się świadkami ich przyszłości, ale niekoniecznie, nigdy nie zobaczymy Trzech Sióstr Czechowa jadących do Moskwy, nawet jeżeli tam kiedyś pojadą. Zaś wehikułem tych wszystkich czasów jest czas samego przedstawienia, ten, powiedzmy, od dziewiętnastej trzydzieści do dwudziestej pierwszej czterdzieści pięć.

Nie na tym się kończy złożoność czasu. Przecież każde przedstawienie odbywa się we wtorek czy piątek albo jakiś inny dzień tygodnia, zawsze tylko jeden jedyny, to znaczy mający swoje wyłączne miejsce w kalendarzu, zaś ten kalendarz jest wspólny zarówno dla wykonawców, jak i widzów przedstawienia. Jednakże ta sama inscenizacja tej samej sztuki jest grana nie raz i nie dwa, zazwyczaj kilka, kilkadziesiąt, a nawet setki razy. Co z tego wynika? To, że trzeba odpowiedzieć na pytanie następujące: czy możemy z czystym sumieniem i z całą pewnością twierdzić, że Desdemona umarła tylko raz, jeżeli umarła sto razy? Nawet jeżeli dana inscenizacja *Otella* dobiegła wreszcie do setki i Desdemona umarła po raz ostatni, to czy umarła ostatecznie, jeżeli *Otello* będzie grany gdzie indziej, ten sam, lecz kiedy indziej, choć zawsze tylko w jednym niepowtarzalnym dniu jakiegoś niepowrotnego tygodnia, niepowtarzalnego miesiąca, niepowrotnego roku, mimo że wiele razy? Czy wobec tego Desdemona umiera zawsze, nie umiera nigdy, czy może trochę umiera, a trochę nie umiera?

Rozważania nad czasem spowodowane przez teatr ćwiczą nas w rozważaniu naszego życiowego czasu. Widzimy, jak czas naszych działań w nieustającej teraźniejszości jest równoległy do czasu naszej pamięci przeplatanego naszymi wyobrażeniami i przyszłości. Mieszają się z nimi czasy opowiadane przez książki i gazety, które czytamy, przez ludzi, których słuchamy. Czas rozkładów jazdy na dworcach i lotniskach, czas naszych nastrojów i uczuć, czyli czas psychiczny oraz biologiczny czas, ten, który się dzieje we wnętrzu naszych ciał. A wszystkie one dozorowane są przez czas naszych zegarów i kalendarzy.

Istnieje pogląd, że teatr to jest tylko zmyślenie, że jeśli Desdemona jest zmyśloną postacią i nigdy nie istniała naprawdę, to wobec tego nie ma żadnego znaczenia, czy umiera czy nie umiera, czy raz tylko, czy wiele razy. Istnieje też pogląd że teatr jest naśladownictwem życia. Ten pogląd przypisuje teatrowi nieco większe znaczenie niż poprzednio wspomniany, choć również niezbyt wielkie, wtórne raczej. Z niego wynika, że rzeczywistość może się obejść bez teatru, ponieważ rzecz prawdziwa może się obejść bez tego, co ją naśladuje. Teatr może być, ale nie musi, rzeczywistość da sobie radę bez niego i nic się jej nie stanie, jeżeli zniknie teatr. Według tego poglądu teatr jest co najwyżej czymś w rodzaju makiety rzeczywistości albo komputerowej symulacji rzeczywistych zdarzeń.

Istnieje wreszcie pogląd, że teatr życie reprezentuje, a nie symuluje go tylko. Ten pogląd przyznaje teatrowi nieco więcej wagi niż wszystkie poprzednie, ponieważ reprezentacja zakłada analogię, a nie symulację tylko. Jeżeli ten pogląd przyjmiemy, wtedy śmierć Desdemony staje się sprawą godną zastanowienia. Jednakże ten pogląd jest dosyć niebezpieczny. Wiemy, co teatr reprezentuje, on reprezentuje życie i na razie wszystko jest w porządku. Ale zasada reprezentacji raz dopuszczona nie popuszcza i stawia nam następne pytanie: a życie, co ono reprezentuje wobec tego? Próbujemy wzruszyć ramionami, życie to jest życie i koniec. Ale tego pytania nie możemy się pozbyć. A co, jeżeli życie samo sobie nie wystarcza, a co, jeżeli ono jest tylko reprezentacją jeszcze czego innego? Ale czego w takim razie? Tu kończą się ścieżki naszego umysłu, doprowadziwszy nas nad przepaść, do której lepiej nie zaglądać. W dodatku ta przepaść jest do góry nogami. Bo nawet gdybyśmy cudem odkryli to, czego reprezentacją jest życie, to wtedy co z kolei to coś reprezentuje? Upiorny, hierarchiczny gmach reprezentacji wznosi się ponad nami w nieskończoność. Lepiej nie odrywajmy oczu od ziemi.

Lecz jeśli, przerażeni takim kierunkiem spojrzenia, uprzemy się, aby patrzeć w stronę przeciwną, czyli w dół, zbyt konsekwentnie, wtedy też robi się nam niewyraźnie. Bo jeśli przyjmiemy, że nic nie reprezentuje niczego, że wszystko jest tak samo realne samo w sobie, wszystko równa się wszystkiemu na równi doskonałej, to wtedy musimy przyznać, że teatr nie jest ani zmyśleniem, ani symulacją, ani reprezentacją, ale taką samą rzeczywistością jak cokolwiek innego. I wtedy Desdemona umiera naprawdę, nawet jeżeli po przedstawieniu aktorka przebierze się z powrotem w cywilną suknię i pójdzie na kolację.

Uważajmy więc, bo tu jesteśmy blisko myślenia magicznego. Gdzie? Tylko w pierwszym wypadku, gdy przyjmiemy wertykalną zasadę reprezentacji. Bowiem w drugim, gdy przyjmiemy płaską zasadę tożsamości, wymienialności absolutnej wszystkiego ze wszystkim, jesteśmy w myśleniu

*Z lewej strony wchodzi Włodzimierz Lenin.*
*Zachedrynski podnosi głowę, ale zaraz wraca do swojego domina.*
*Lenin siada naprzeciwko Zachedrynskiego. Opierając łokcie o stół, patrzy intensywnie na Zachedrynskiego.*
*Pauza. Zachedrynski zajęty dominem nie zwraca uwagi na Lenina.*
*Lenin bierze ze stołu słój konfitur i łyżeczkę. Odwraca się razem z krzesłem w ten sposób, że teraz siedzi frontem do widowni, a lewym profilem do Zachedrynskiego. Rozsiadłszy się wygodnie i założywszy nogę na nogę, wyjada konfitury ze słoja.*
*Zachedrynski podnosi głowę i patrzy z boku na Lenina.*
*Po chwili Lenin przestaje jeść konfitury i odwraca głowę do Zachedrynskiego.*
*Przez chwilę patrzą sobie w oczy.*

LENIN (*po rosyjsku*) A ja wsio znaju.

post-magicznym nawet. Najprymitywniejszy szaman machnąłby na nas ręką i odpisałby nas na straty, jest to bowiem myślenie całkiem statyczne, bez ruchu, bo bez napięć a więc i bez wymiarów (a więc czy to jest w ogóle jeszcze jakieś myślenie wobec tego?), a takim myślenie magiczne nie jest, cokolwiek złego można o nim powiedzieć. Blisko myślenia magicznego jesteśmy zatem tylko w pierwszym wypadku, jeszcze jeden krok, a wpadniemy w nie bez ratunku. Tym krokiem będzie uzupełnienie pojęcia reprezentacji, już opartego na pojęciu analogii, przez pojęcie korespondencji. W rezultacie otrzymamy pojęcie jednej jedynej, niepodzielnej choć zróżnicowanej wszech-rzeczywistości, czyli czysty przesąd i zabobon. Radzę uważać.

Nie kompromitujmy się, nie bądźmy śmieszni. Bo w jakim wtedy znajdziemy się towarzystwie? Tych ciemnych aktorów, którzy do dzisiaj wierzą, że granie *Makbeta* przynosi nieszczęście. Tej nieoświeconej, prowincjonalnej publiczności minionego czasu, która zwykła bić aktora, jeśli przedstawia łajdaka i nikczemnika. Nie umiała bowiem odróżnić aktora od przedstawianej przez niego postaci.

Jeżeli chcemy zachować spokój umysłu, nie zastanawiajmy się nad związkami teatru z rzeczywistością. Oglądajmy telewizję.

* Sympozjum *Strindberg - O'Neill*, zorganizowane przez Fundację Nobla i Królewski Teatr Dramatyczny w Sztokholmie w dniach 23-28 maja 1988 r.

„Dialog" 1989/1

## *Sławomir Mrożek do Tadeusza Bradeckiego i Józefa Opalskiego*

*9 XI 1992*

*Drogi Panie Tadeuszu,*

*... mamy czas do 31 maja. Dostanie Pan nową sztukę na pewno w terminie, chyba, że zachoruję, albo po prostu umrę, ale takie ryzyko dotyczy nas wszystkich, chociaż w rozmaitym stopniu prawdopodobieństwa. (...)*

*Będę Pana powiadamiał co się dzieje ze mną czyli tym samym z naszą następną sztuką. Ale proszę nie oczekiwać konkretnych wiadomości (.. o czym " ona jest, jaka obsada, jaka scenografia itp.) wcześniej niż na wiosnę. Te sprawy mogą się zmieniać w trakcie pisania...*

*3 II 1993*

*Drogi Panie Tadeuszu,*

*...zacząłem już nową sztukę dla Pana, a wrzesień - to czas rozmów technicznych na jej, już gotowej, temat. Powinna przecież być gotowa przed końcem maja najpóźniej. W tej chwili lepiej, żebym nic więcej na jej temat nie mówił, ale będę Pana informował w miarę jak będę miał. Na razie tylko tyle, że będzie to sztuka zupełnie inna niż WDOWY. Podana w innym rytmie, w innym nastroju, z większą obsadą. Inna muzyka jednym słowem. Liczę na to, że będziemy wymieniali listy w tej sprawie...*

*13 II 1993*

*Drogi Żuku,*

*Dzisiaj tylko prośba: napisz mi pilnie jak nazywały się z domu te Trzy Siostry w „Trzech siostrach" Czechowa. A także jakie miały imiona chrzestne. A także króciutkie charakterystyki ich trzech, co robiły i czego chciały, każda jedna. O ile pamiętam, jedna była młoda, druga średnia, trzecia starszawa. (A może mi się zdaje?)*

*Najlepiej byłoby, gdybyś mi przysłał tomik Czechowa, w którym by były TRZY SIOSTRY (zwrócę). Ale książka może iść i trzy miesiące, dwa na pewno, a sprawa jest pilna, za trzy miesiące nowa sztuka musi już być złożona w STARYM. Więc przyślij mi te informacje, najgoręcej proszę, w liście. (...) sprawa jest legalna, bo jestem autorem TEATRU STAREGO na pracy zleconej...*

WOLF Nie nerwy, tylko Liliana. Ja, towarzyszu, człowiek pracujący jestem, od żelieznych dorog spec (*mówi z polska-po rosyjsku*) Ja wsiechrassijskij trans-system buduję. Odznaczony jestem. O! (*wskazuje na medale, kolejno*) Ten za Buriacki Tranzyt, ten za Smoleński Wokzał, za Kazbar, za Wołogdę, za Kubań, za Pieriekop, za Doniecki Most...

ZACHEDRYNSKI (*wstaje*) Gratuluję w imieniu Sowieckiej Własti.

WOLF (*wstaje*) Służu Sowieckiemu Sajuzu.

*Ściskają sobie uroczyście dłonie, siadają.*

WOLF No to ja siedzę nocami, rysunki techniczne wykonuję, obliczam i myślę: Gdzie ona teraz jest? Co robi? Z kim? I wiecie co? Szyny mi się plączą.

ZACHEDRYNSKI Szyny?

WOLF Tak, a szyny w kolejnictwie pierwsza rzecz, to znaczy muszą być proste równoległe. A ja już niczego nie widzę prosto i szyny mi się zawiązują w ósemkę. Albo jeszcze gorzej, w jakiś supeł.

ZACHEDRYNSKI A gdyby tak głowę pod kran...

WOLF Nie pomaga. Już mnie od zimnej wody w głowie strzyka, a węzeł jak siedział w niej, tak siedzi. Jaki tam ze mnie teraz spec, Iwanie Nikołajewiczu. Najwyżej od sznurowadła.

ZACHEDRYNSKI To straszne, Rudolfie Rudolfowiczu, naprawdę straszne. A nie próbowaliście od nie odejść?

WOLF Czy próbowałem! Ja już raz nawet byłem spakowany!

ZACHEDRYNSKI No i co?

*Pauza.*

WOLF Ja ją kocham.

*fot. Todd Webb*

*14 II 1993*

*Drogi Panie,*
*Otrzymałem francuskie zaproszenie do wzięcia udziału w konkursie zamkniętym na sztukę teatralną. Wyselekcjonowano pięciu autorów francuskich, w tym mnie. Jestem zaliczany do autorów francuskich, legalnie na podstawie mojego obywatelstwa francuskiego, praktycznie na podstawie moich wielu już (bo w ciągu wielu lat) osobistych związków z ludźmi francuskiego teatru i francuską publicznością.*
*Oczywiście wyłania się sprawa naszej umowy. Myślę, że nie powinno być zasadniczych obiekcji, ponieważ prawa TEATRU STAREGO do mojej sztuki dotyczą prapremiery polskiej, czyli nie tzw. światowej. Z tego logicznie wynika, że wszelkie zastrzeżenia; nie są ważne, jeżeli ta sztuka bierze udział w konkursie poza granicami Polski. Nie chcę jednak decydować bez uprzedniego porozumienia się z Panem i Pańskiego potwierdzenia, że mam rację.*
*Zaproszenia więc jeszcze nie przyjąłem. Muszę także wyjaśnić ze stroną francuską czy fakt, że sztuka jest już zamówiona przez teatr w Polsce nie dyskwalifikuje mnie jako uczestnika konkursu. (...)*
*Ponieważ termin przyjęcia zaproszenia mija już na dniach, a z Meksyku do Paryża prawie tak samo daleko jak z Meksyku do Polski, bardzo proszę o odpowiedź możliwie natychmiastową przez fax. Ja siedzę w Rancho i piszę sztukę...*

*16 II 1993*

*Drogi Panie Tadeuszu,*
*Bardzo się rozwinąłem ostatnio jako Pański korespondent. Niech Pan za to obwini tę nową sztukę. Im bardziej w nią wchodzę, tym więcej rozgałęzień.*
*W moim ostatnim liście na temat przyjazdu, napisanym 3 lutego '93, podałem jako termin koniec września, początek października. Teraz widzę, że na obgadanie produkcji to by było trochę za późno. Sztuka nabiera substancji i będzie znacznie grubsza niż WDOWY...*

*19 II 1993*

*Drogi Żuku,*
*Ja znowu służbowo, odłożywszy na chwilę sztuki pisanie. Zleć proszę rusycystom, piosenkarzom, kabaretowcom, komukolwiek, żeby znaleźli tekst starej piosenki rosyjskiej, której ja znam tylko jedną zwrotkę. Oto ona:*

*JAMSZCZIK NIE GANI ŁOSZADIEJ*
*MNIE NIKUDA BOLSZIE IDIT'*
*MNIE NIKAWO BOLSZIE LJUBIT'*
*JAMSZCZIK NIE GANI ŁOSZADIEJ*

*Piosenka nazywa się JAMSZCZIK. Jest mi niezbędna do tej nowej sztuki. Bez niej nie mogę ruszyć dalej. Niech znajdą tekst i niech go napiszą w polskiej (czyli łacińskim alfabetem) transkrypcji, wyraźnie, najlepiej na maszynie. I niech ten tekst możliwie szybko zostanie mi przysłany. Tę zwrotkę, którą znam, przepisuję i załączam na osobnej kartce, abyś ją mógł przekazać w celach poszukiwawczych moim nieznanym pomocnikom, którym z góry wyrażam moją wdzięczność. Powiedz im, że bez nich nie będzie premiery w STARYM.*
*Ta moja transkrypcja jest tylko ze słuchu, a poza tym słabo znam rosyjski, choć kiedyś przeczytałem WOJNĘ I POKÓJ oraz ANNĘ KARENINĘ i CICHY DON w oryginałach. Ale wtedy miałem 20 lat. Więc niech się nie zdziwią i ewentualnie poprawią. Jeżeli los zdarzy, że przyjadę na premierę to im postawię wódkę i Tobie też.*

*12 III 1993*

*Drogi Panie,*
*Cieszę się, że Pan nie widzi przeszkód aby moja nowa sztuka wzięła udział w konkursie francuskim. Oraz, że mogę liczyć na podwójne zaproszenie we wrześniu.*
*Nasze spotkanie jest tym bardziej wskazane, że produkcja tej sztuki będzie o wiele bardziej skomplikowana, niż produkcja WDÓW.*
*Sztuka nazywa się MIŁOŚĆ NA KRYMIE, Komedia Tragiczna w Trzech Aktach. Akt I - 1910, Akt II - 1928, Akt III - 1993.*
*Obsada: postaci około 18. Dokładna lista aktorów jest na razie trudna do ustalenia ponieważ: gotowy jest tylko Akt I, niektóre postacie muszą być grane przez tych samych aktorów czy aktorki, niektóre mogą, niektóre ani nie muszą ani nie mogą, niemniej 15 postaci mogę już Panu przedstawić i zorientować Pana w wymaganej obsadzie.*
*Czas grania minimum dwie godziny oraz dwie przerwy dla zmiany dekoracji. Duża scena będzie konieczna.*
*Sztuka powinna mieć powodzenie. To jest nie tylko moje pobożne życzenie, ale i trzeźwa kalkulacja. Sztuka jest aktualna, osadzona w konkrecie i bardzo śmieszna, choć i groźna, nie bez innych jeszcze atutów, które powinny być atrakcyjne dla polskiej publiczności, czyli tej, którą znam najlepiej. Co do krytyków, nie wiem, ale kasę będzie Pan miał na pewno...*

*2 V 1993*

*Drogi Panie,*
*Przesyłam w załączeniu Akt I MIŁOŚCI NA KRYMIE. Czy moglibyśmy przeciągnąć termin złożenia całości poza 31 maja? Chyba nie ma sensu, abym śpiesząc się zepsuł dobry materiał. Oczywiście o ile takie przeciąganie nie sprawi Panu zbyt wielu kłopotów. Akt I pozwoli Panu zorientować się w wymogach produkcji. (...)*
*Liczę na Pańską zgodę...*

*16 V 1993*

*STARY TEATR*

*Proszę uprzejmie o dostarczenie mi egzemplarzy (w polskim tłumaczeniu) sztuk Szekspira: HAMLET, SEN NOCY LETNIEJ, OTELLO.*
*Polskie teksty tych sztuk są mi niezbędne w pracy nad dalszym ciągiem MIŁOŚCI NA KRYMIE, której to sztuki Akt I wysłałem do Was 5 maja. Posiadam tylko teksty angielskie. Z uwagi na pilność sprawy proszę o wysyłkę pocztą lotniczą.*

*26 V 1993*

*Drogi Panie Tadeuszu,*
*Ogromnie się cieszę, że ceni Pan MIŁOŚĆ NA KRYMIE. Dlaczego się cieszę wyjaśniać nie trzeba.*
*Słusznie odczytał Pan Lenina jako symptom niebezpieczeństwa, które może zagrażać w Akcie II, a nie daj Boże w Akcie III. Jednak Czechowa w Akcie II i III utrzymać się nie da. Minęła epoka, a w Akcie III nawet dwie. Dwa dalsze akty muszą być w innych tonacjach. W Akcie II prosi się o coś zgrzytliwego, nawet brutalnego. W Akcie III, zobaczymy. Niemniej niebezpieczeństwo „Lenin" istnieje. Starałem się (Akt II jest już gotowy) i będę się starał (w Akcie III) go uniknąć. Założyłem, że skoro jest MIŁOŚĆ NA KRYMIE to ma być miłość na Krymie, konsekwentnie w Akcie II i jest, zaś wszelkie nieuniknione „leninizmy" są drugoplanowe, choć jest ich więcej niż dużo, one stanowią tkankę i materię ogólnej sytuacji w Akcie II, zgodnie z rzeczywistością historyczną.*
*„Lenin" pod koniec Aktu I jest zapowiedzią tego co będzie, przejściem w Akt II. Więc w Akcie II masę jest tego, co by można określić: „Farsa". Ale ostrożnie, czy farsisko to będzie zależało od inscenizacji. To właśnie jest mój kłopot i obawa nie tylko co do przyszłości tej NA KRYMIE MIŁOŚCI. To jest mój kłopot z teatrami już od wielu lat i może główny. Nigdy nie mogłem się zmieścić w konwencji: albo „heca", albo „poważnie" (jak zresztą nie może się w niej zmieścić życie). Jest przecież sposób, żeby mówić i robić rzeczy śmieszne bez „śmieszących" nadrywów. (...)*
*Więc Akt II jest już gotowy i przepiszę go na maszynie przed napisaniem Aktu III. Nie mogę jednak przepisać go w całości, dopóki nie dostanę OTELLA, SNU NOCY LETNIEJ i HAMLETA w wersjach polskich przy czym wolałbym mieć wybór między przekładami Barańczaka, a Paszkowskiego (tak zdaje się nazywał się ten tłumacz). Inne przekłady chyba mnie nie interesują, choć mógłbym to stwierdzić na pewno tylko wtedy, gdybym mógł je wszystkie ze sobą porównać. Na co mi ten Szekspir nie powiem, bo przywiązuję wielką wagę do Pańskich wrażeń przy pierwszej lekturze, więc nie chcę Pana na nic przygotowywać. Ufam, że tymczasem otrzymał Pan już mój Fax w tej sprawie. Na osobnej kartce załączam listę innych i drobniejszych spraw z prośbą o pomoc. (...) Potrzebne mi będą do Aktu III.*
*Jeżeli nie otrzymam Szekspirów na czas, przepiszę Akt II najszybciej jak będę mógł i przyślę Panu extrapocztą, żeby go Pan miał jeszcze przed wakacjami. Fragmenty Szekspira wstawię po angielsku, a później je zastąpię polskimi i znów przyślę. Na Akt III trzeba liczyć co najmniej miesiąc, przedtem przepisywanie i wysyłka Aktu II i mamy już połowę lipca. Przepisanie i wysyłka Aktu III = dalsze dwa tygodnie. Przewidując różne opóźnienia Akt III będzie w Krakowie w połowie sierpnia. Proszę o wiadomość czy Biuro Starego będzie wtedy czynne, aby przesyłka gdzieś nie utknęła.*
*Wszystko prowadzi nas do tego, że premiera jeszcze przed nowym rokiem nie będzie możliwa, a gdyby była możliwa, to nie jest wskazana. Zgadzam się z Panem, że MIŁOŚĆ NA KRYMIE może okazać się ewenementem i szkoda by było zmarnować okazję przez niedostateczne przygotowanie. Z wymienionych przez Pana terminów pozostają więc dwa, zimowy i wiosenny. Zgadzam się na obydwa, byle nie przeciągać poza wiosnę, z wszystkich możliwych względów byłoby lepiej, żeby przedstawienie rozegrało się należycie zanim zapadną wakacje. (...) Zamierzam opatrzeć egzemplarz następującą notą: „Uwagi o inscenizacji i grze aktorskiej: Tylko jedna, nie stosować uroczystej megalomanii, ani błazeńskiego wygłupu". Chciałbym takiego reżysera, który lubi teatr bardziej niż siebie, a publiczność bardziej od krytyków. Takiego, który robi przedstawienie niekoniecznie po to, żeby - jak to się kiedyś mówiło - „zakosić". Problem zawodowych kosynierów polega na tym, że muszą kosić nieustannie pod groźbą, że przestaną być kosynierami zawodowymi. Zaś reżyserowie już zawodowi jako reżyserowie, ale jeszcze nie zawodowi jako kosynierowie chcą też zakosić, żeby kosynierami zawodowymi jak najprędzej się stać. To samo dotyczy pisarzy od teatru, ale ja siebie do takich nie zaliczam. Jak dotąd udało mi się uniknąć paniki, że następna sztuka nie zakosi. Dzięki czemu nie lękam się pisania i ręka mi nie drży. (...)*
*Jeżeli o aktorach mowa, to jeszcze docisnę sprawę „albo heca", „albo poważnie". Z tym aktorzy, ci pomniejsi, też mają problem, nie tylko reżyserowie. Nie rozumie taki jeden z drugim, że postać czyli człowiek może być w jednej minucie śmieszna, a już od razu w następnej przeżywająca coś tragicznego. A za tak zwane „przymrużenie oka" to ja bym ich wszystkich mordował. (...)*
*Myślę, że dłuższe utajnienie egzemplarza M.N.K. jest niewykonalne. I tak się rozejdzie, że Pan posiada egzemplarz (...). A także niewskazane z powodów reklamowych. Niech pójdzie plotka, że się coś szykuje, to dobrze zrobi na premierę. Tylko należy tę plotkę umiejętnie kontrolować, nie ukrywać, ale też i nie ujawniać za bardzo i komu nie trzeba. To rozpali ciekawość i zainteresowanie. Ja sam zacząłem już zresztą tę politykę. Napisałem do Jerzego Koeniga pytając, czy DIALOG by nie zechciał opublikować M.N.K. puszczając ogólne bąki co to jest. Swego czasu odmówiłem publikacji WDÓW, bo to sztuka wymarzona dla piratów-tłumaczy i nieautoryzowanych teatrzyków-chałturszczyków (nie w Polsce,*

CZELCOWA Przynieś towarzysza Lenina, bo towarzysz Francuz przyjechał!

GŁOS CZELCOWA Znowu?

CZELCOWA Nie gadaj, tylko przynieś! (*odwracając się do prawej kulisy*) Wejdźcie, towarzyszu Mesje, wejdźcie. (...) No to widzicie, on tutaj przebywał. To było tak: siedzimy sobie raz wieczorem, ja tu (...) A on tam (...) Alosza! Co jest z tym towarzyszem Leninem!

GŁOS CZELCOWA Zaraz będzie!

CZELCOWA ...I ja mówię do niego: „Wołodia, nie siedź tak, napisz coś". „A co?" on na to. „A choćby »Imperializm jako najwyższe stadium kapitalizmu« ". „Dobra myśl", on na to.

*Z lewej strony wchodzi Czelcow, niosąc figurę Lenina naturalnej wielkości, lakierowaną, z połyskiem. Figura jest ukształtowana w pozycji siedzącej, to znaczy załamana pod kątami prostymi w kolanach i biodrach, sztywna. Czelcow sadza ją na krześle za biurkiem i wychodzi na lewo.*

CZELCOWA I zaraz napisał. (...) Strasznie był pracowity, tylko trzeba mu było pomagać. Raz mnie się pyta: „Jak myślicie, Matriono Wasiljewna, jak będzie lepiej, czy najpierw zrobić rewolucję na całym świecie, czy w jednym kraju". To ja mu na to: „Lepiej na całym, a jak się nie da, to w jednym". „Macie rację, Matriono Wasiljewna, nie wiem, co ja bym bez was zrobił". (...) A jaki był delikatny! Ale niedbały o siebie. Nieraz mu mówię: „Zapnijcie się, Włodzimierzu Iljiczu, bo wieje". A on nic, tylko pisze i pisze, jakby nie słyszał, co do niego mówię. To ja wtedy... (*wstaje, idzie na prawo, otwiera szufladę stolika i wyciąga z niej czerwony szalik. Wraca do biurka i owija szyję Lenina szalikiem*) ...I już mu ciepło.

*Turysta chowa notes i przygotowuje aparat do zdjęcia. Czelcowa nieruchomieje w pozie do fotografii, stojąc za plecami Lenina, z jedną reką położoną na ramieniu figury.*

*Pauza. Zdjęcie.*

CZELCOWA A najbardziej to lubił konfitury. Koniec zwiedzania. (*odwija szalik z szyi Lenina. Idzie na prawo, za nią Turysta. Czelcowa siada przy stoliku i wkłada szalik do szuflady*) Należy się dwa ruble za wstęp.

Moskwa 1993, *fot. Krzysztof Miller (GW)*

*gdzie mniej więcej wszystko jest jeszcze kontrolowane, ale gdzie indziej), nie chciałem im dawać tekstu do ręki. Ale z M.N.K. nie ma tego problemu, żaden teatrzyk w piwnicy ani na strychu tego nie da rady wystawić. Zaś publikacja tekstu da nam niewątpliwe korzyści, nam, bo myślę, że STAREMU także. „Normalna" publiczność, ta, która daje kasę, nie czyta DIALOGU, nie wie nawet, że DIALOG istnieje, a „Elita" i tak przyjdzie, może nawet jeszcze skwapliwiej z tekstem w ręku niż bez tekstu, podłechtana snobizmem i ciekawością. A później, opublikowany tekst ograniczy recenzentów w uprawianiu głupoty.*
*Silnie zastrzegam, że jeśli chcę opublikować, to najpierw muszę się porozumieć z Panem i decyzja publikacji będzie zależała od Pana. Ujawniłem, że Akt I jest już u Pana złożony i może nawet Pan im go udostępni o ile Pan uzna to za wskazane. To w ramach akcji:*
*„Pobudzajmy ciekawość". Ludzie, którzy coś wiedzą, ale nie wiedzą wszystkiego, lubią oznajmiać ludziom, którzy nie wiedzą nic: „A ja coś wiem".*
*Przyjazd mój i Susany w pierwszych dniach września potwierdzam...*

*POST SCRIPTUM*

*1) Jak nazywał się główny zarządca polityczny od kultury w Rosji komunistycznej w roku 1928? Pilne, potrzebne do przepisania Aktu II.*

*2) OTELLO, SEN NOCY LETNIEJ, HAMLET w polskich przekładach – pilne.*

*3) „Pieśń o krążowniku Waregu" - tekst po rosyjsku i transkrypcja łacińskim alfabetem.*

*4) Z jakiej pieśni pochodzi urywek:*
*„... żar ogniska*
*Wiatr po... iskry śle*
*Nocą tu nie widzi nikt nas*
*Przyjdzie dzień pożegnam cię."*
*Na pewno ta pieśń była użyta w inscenizacji LJUBOW JAROWAJA, Kraków, Teatr Słowackiego, 1950 (51 ?, 52 ?), reżyseria Bronisława Dąbrowskiego.*
*Proszę zwrócić się o współpracę w poszukiwaniach do Haliny Zaczek oddając jej załączony list. Nie wiem, w którym teraz jest teatrze, ale na pewno wykłada w Szkole Aktorskiej.*

*5) Z jakiej pieśni: (ta by mi się bardzo nadała)*
*„Towariszcz nie w siłach ja wachty stajać*
*Skazał kacziegar kacziegaru"*

*6) ... Czy z „Pieśni o krążowniku Waregu" pochodzi:*
*„Załoga na pokład, bandera na maszt*
*W ostatni dziś rejs wypływamy*
*Choć.....*
*Okrętu wrogowi nie damy"*

*O ile to możliwe w każdym wypadku proszę o teksty po polsku, rosyjsku i łacińskim alfabetem.*

*7) Czy ktoś zna piosenkę:*
*„Po żielieznej darogie*
*Idut Pietuch kriwonogij*
*A za nim wosiemnatsat cypliat*
*Pietuch zaszioł w restorańczik*
*Wypił wodeczki stakańczik*
*A cypliatkam po (szklaneczce) wody."*
*Więcej niż ta zwrotka powyżej mi nie trzeba, ale chciałbym mieć jej oryginalną wersję po rosyjsku i transkrypcję łacińską. A w każdym razie proszę o ratunek w sprawie tej „szklaneczki", nijak nie pamiętam, jak to było „po szklaneczce" - po rosyjsku.*
*Słyszałem tę piosenkę w roku 1957, śpiewał mi ją Tadzio Chyła w barze Grand Hotelu w Sopocie. Wiem, że w latach sześćdziesiątych trochę występował, a teraz nie wiem, może się już zapił na śmierć. A jeżeli nie, to może gdzieś można go znaleźć. Ta piosenka i ta zwrotka jest kluczowa, muszę ją mieć koniecznie. To znaczy mam ją, bo brakuje mi tylko ta „szklaneczka". Jeżeli nikt nie zna tej piosenki, to przekażę ją osobiście Teatrowi we wrześniu nagrywając ją na kasecie we własnym wykonaniu.*
*Na razie proszę o tę „szklaneczkę", żebym mógł uzupełnić tekst.*

*30 V 1993*

*Drogi Panie Tadeuszu,*
*... Tymczasem wchodzę w Akt III. Z przepisywaniem Aktu II powstrzymuję się jeszcze ponieważ bez materiałów, o które prosiłem, bardzo jest jednak uciążliwe. Przede wszystkim brakuje mi polskich wersji HAMLETA, OTELLA i SNU NOCY LETNIEJ, a najbardziej nazwiska głównego zarządcy od kultury w Rosji 1928. To ostatnie wystarczy choćby osobnym telegramem, to tylko jedno słowo (nazwisko).*
*Dodatkowo, chcę się upewnić jak brzmi po rosyjsku: „samolotem", w kontekście: „lecieć samolotem". Czy „awionom" jak przypuszczam? Też pilne. (...)*
*W Akcie II występują te same postacie co w Akcie I za wyjątkiem Lenina i Anastazji (Służąca). Dodatkowo występują dwie nowe, a więc razem jest ich znowu dziewięć, czyli tyle samo co w Akcie I. Te nowe postacie to*

*mężczyzna raczej młody, epizod, ale aktor musi być sprawny mimicznie, bo to wprawdzie epizod bez głosu, ale za to akcyjnie rozbudowany. Aktor grający przedtem Lenina grać go nie może. Oraz drugi mężczyzna osobny, pełna rola, na scenie lat koniecznie 22. (...)*
*Akt II jest dłuższy od Aktu I o 50 procent i scenograficznie nieco bardziej skomplikowany (funkcjonowanie sceny i rozmaitość oświetleń). Między Aktem II i III całkowita zmiana dekoracji.*
*Poza tym wszystko to, co i jak napisałem w liście 26 maja, bez zmian.*

*14 VI 1993*

*Drogi Panie Tadeuszu,*
*Wczoraj skończyłem MIŁOŚĆ NA KRYMIE. W całości będzie trzy i pół godziny grania i dwie duże przerwy na zmiany dekoracji. Trzeba liczyć, że spektakl będzie czterogodzinny.*
*Żadne skróty nie będą możliwe, bo wszystko jest tak ściśle obliczone jak w Akcie I. Ale skróty nie będą konieczne. Zabawnie bywa stale, a kolejne niespodzianki następują aż do końca. Publiczność nie powinna się nudzić.*
*Informacje o nowych postaciach w Akcie II wysłałem Panu listem 30 maja.*
*Dzisiaj załączam informacje o nowych postaciach w Akcie III, oraz pełną listę postaci w całej sztuce (techniczną, tylko dla Pana, proszę nie włączać do skryptu).*
*Dowiedziałem się od Żuka, że Teatr wysłał mi już polską wersję SNU NOCY LETNIEJ w tłumaczeniu Słomczyńskiego (jeszcze nie otrzymałem). Ale znam ją, niestety nie będzie się nadawała. Nie będą się też nadawały stare tłumaczenia Paszkowskiego (choć to powinienem jeszcze sprawdzić). Najlepsze byłyby tłumaczenia Barańczaka. Czy on przetłumaczył wszystkie trzy sztuki, których fragmenty są mi potrzebne? Spróbuję porozumieć się z nim osobiście. Proszę o jego adres i telefon. (...)*
*Czekam więc na przekłady Szekspira i inne materiały, żeby zacząć przepisywanie Aktu II i III. Żadnych istotnych poprawek nie przewiduję. Tekst będzie czysty i gotowy do grania.*

*5 VII 1993*

*Drogi Panie Tadeuszu,*
*Dziękuję za dwie przesyłki i dwa listy, które otrzymałem jednocześnie dnia 2 lipca '93. (...) Podziękowania za nadesłane materiały. (...) Akt I i II już przepisuję, a potem wysyłam.*

*20 VII 1993*

*Drogi Panie Tadeuszu*
*... Jutro, to znaczy 21 lipca, wysyłam dwa pozostałe akty MIŁOŚCI NA KRYMIE. Być może dojdą do Krakowa przed 2 sierpnia.*
*Żadnych zmian w tekście nie przewiduję. Tylko drobne i mechaniczne poprawki. (...) Później przyślę krótkie uwagi i wyjaśnienia, które powinny być dołączone do tekstu, ale poza tekstem.*
*Tymczasem MIŁOŚĆ NA KRYMIE wygrała konkurs w Paryżu. Jeszcze nie wiem kiedy premiera, ani kto będzie robił. W drodze do Krakowa zatrzymam się w Paryżu i przywiozę Panu najświeższe wiadomości.*
*Do konkursu przedstawiłem tylko Akt I, z II i III nie zdążyłem, zaś Akt I może stanowić samoistną całość. Nie wiem jeszcze czy producenci zdecydują się także na Akt II i III, to by im podwoiło przewidziane koszty produkcji. (...)*
*Myślę, że dojedziemy do Krakowa około 10 września.*

*10 XI 1993*

*Drogi Panie Tadeuszu*
*Dziękuję za gościnę w Krakowie. Mam nadzieję, że z MIŁOŚCIĄ NA KRYMIE nie będziemy już mieli żadnych zasadniczych kłopotów. Niezasadnicze - na pewno.*
*Wróciłem do Rancho 4 listopada. Jeszcze dyszę po wielkiej podróży. Na razie i z największą przyjemnością nie ruszę się z domu.*
*Będę czekał na wiadomości z Krakowa.*

*Łączę najlepsze pozdrowienia*

Sławomir Mrożek

PIETIA Mam monopol. Grisza wziął kawior, Misza naftę, a ja bladziową industrię.

ZACHEDRYNSKI Zuch!

*Z lewej strony wchodzi Anastazja Pietrowna z tobołkiem. Podchodzi do Pieti, kładzie tobołek na podłodze. Rozwija tobołek i wyciąga samowar.*

PIETIA (*do Anastazji*) Mówiłem już, że nie. (...) Co wujek zamierza teraz robić?

ZACHEDRYNSKI A czy ja wiem? Chyba do tajgi wrócę.

*Fiedia intonuje na harmonii i cicho gra „Sławnoje morie, swiaszczienny Bajkał".*

PIETIA Do tajgi? Przecież co dopiero wujek stamtąd wyszedł!

ZACHEDRYNSKI Ale teraz jako człowiek wolny. Nie mam co tutaj robić, Pietia. Wszystko się zmieniło i nie podoba mi się.

PIETIA Tajgi już nie ma.

ZACHEDRYNSKI Jak to, nie ma tajgi, co ty opowiadasz, chłopcze.

PIETIA Kola wyciął.

ZACHEDRYNSKI Jaki Kola?

PIETIA Kola, kolega. Wyciął i wyeksportował do Japończyków.

ZACHEDRYNSKI Co ty powiesz, całą tajgę? Dawniej tylko wiśniowy sad potrafili wyciąć, a teraz całą tajgę... No, no...

*Pauza.* (...)

PIETIA Może by wujek pojechał do Ameryki? Ja to wujkowi załatwię.

ZACHEDRYNSKI Jako kurwa?

PIETIA No, może niekoniecznie.

ZACHEDRYNSKI Jestem już za stary. A zresztą kurwą dosyć się już nabyłem. Czas odpocząć.

Moskwa 1993, *fot. Krzysztof Miller (GW)*

KLAUZULA

*dotycząca umowy na wystawienie sztuki teatralnej „Miłość na Krymie" Sławomira Mrożka, zawieranej między Agencją Autorską ZAiKS (występującą w imieniu Autora) a Teatrem, nabywającym prawa do wystawienia tejże sztuki. Warunkiem podpisania umowy będzie zobowiązanie się teatru do przestrzegania paragrafów zawartych w następującej klauzuli, która zostanie włączona do umowy jako jej część integralna:*

1. Nie nastąpią żadne skreślenia, zmiany ani dodatki w tekście sztuki.

2. Nie nastąpią żadne zmiany w porządku sztuki, to znaczy żadne przestawienia kolejności replik, scen i 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 pierwszym i drugim, drugim i trzecim. 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 nr 10, czyli niniejszy, nie musi być opublikowany. Tytuł publikacji może być jakikolwiek, na przykład *Autor zwariował* albo *Ostatni Mohikanin*.

Sławomir Mrożek, wrzesień 1993


Kawiarnia MASKA

Mamy zaszczyt zaprosić Państwa
do kawiarni „MASKA"
otwartej od godz. 9 do ostatniego gościa

Tadeusz Huk
Krzysztof Janarek

Kawiarnia czynna od kwietnia

Jagiellońska 1
Stary Teatr
tel. 22-85-66 w.131

OSORYA & LIPERT GALLERY
ANTYKWARIAT KARTOGRAFICZNY

Oferujemy największy w Polsce wybór map
Królestwa Polskiego
Mapy XVI, XVII i XVIII w.
Stare widoki miast polskich.
Ryciny wybitnych polskich grafików:
Norblina, Płońskiego, Pankiewicza i innych

**Podziemia Starego Teatru**
Kraków, ul. Jagiellońska 5
wt-sob: $12^{00}$- $19^{00}$ tel. 22-85-66 w 123

"OSORYA"
BARBARA - TOMASZ CIEPLIŃSCY

KLUB STAREGO TEATRU
DINNER - DRINK CLUB ART GALLERY
wt - nd 12.00 - 24.00


Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej
ul. Jagiellońska 5
31-010 Kraków
*Dyrektor Naczelny i Artystyczny*
tel. 21 29 77
*Z-ca Dyrektora ds. Administracyjnych*
tel. 21 33 53
*Sekretariat*
tel. 21 29 77, 21 33 53
fax 21 33 53
telex 32 64 83 stary pl
*Duża Scena*
ul. Jagiellońska 1
kasa biletowa – ul. Jagiellońska 1
tel. 22 40 40 lub centrala tel. 22 85 66, 22 87 63
*Scena Kameralna*
ul. Starowiślna 21
kasa biletowa – ul. Starowiślna 21
centrala tel. 21 19 95, 21 19 98
*Mała Scena*
ul. Sławkowska 14
kasa biletowa – ul. Jagiellońska 1
*Sala im. Heleny Modrzejewskiej*
ul. Jagiellońska 1
kasa biletowa – ul. Jagiellońska 1
*Kasy biletowe prowadzą sprzedaż:*
– wtorek, środa, czwartek, piątek, sobota
$10^{00}$ – $13^{00}$ i $17^{00}$ – $19^{00}$ oraz 2 godziny przed spektaklem
– niedziela $17^{00}$ – $19^{00}$ oraz 2 godziny przed spektaklem
– przedsprzedaż rozpoczyna się 5 dni przed spektaklem
*Organizacja Widowni*
ul. Jagiellońska 1
rezerwacja biletów indywidualnych i grupowych
– codziennie z wyjątkiem niedziel i dni świątecznych $9^{00}$ – $17^{00}$
– w soboty $9^{00}$ – $14^{00}$
tel. 22 40 40 lub centrala tel. 22 85 66, 22 87 63
*Muzeum Starego Teatru*
ul. Jagiellońska 1
centrala tel. 22 85 66, 22 87 63
czynne na godzinę przed przedstawieniami i w czasie spektaklu


*Redakcja programu:*
Maryla Zielińska
*Opracowanie graficzne:*
Lech Przybylski
*Skład komputerowy:*
Piotr Kołodziej

*Sezon teatralny 1993/94*
*realizowany jest przy współpracy:*

Fundacja Kultury Polskiej
FILIA W KRAKOWIE

*Fundacja*
*Muzyki i Baletu*

FUNDACJA WSPÓŁPRACY POLSKO-NIEMIECKIEJ
STIFTUNG FÜR DEUTSCH-POLNISCHE ZUSAMMENARBEIT

PRO HELVETIA
Schweizer Kulturstiftung

Zgłoszeń
Działu Dokumentacji
ZG ZASP

DYREKTOR NACZELNY I ARTYSTYCZNY TADEUSZ BRADECKI

Sławomir Mrożek

# MIŁOŚĆ NA KRYMIE

KOMEDIA TRAGICZNA W TRZECH AKTACH

OSOBY:

| | |
|---|---|
| PIOTR ALEKSIEJEWICZ SJEJKIN<br>*porucznik* | Roman Gancarczyk |
| TATIANA JAKOWLEWNA BORODINA<br>*nauczycielka* | Beata Paluch/Anna Radwan |
| IWAN NIKOŁAJEWICZ ZACHEDRYNSKI<br>*niejasna osobistość* | Jerzy Trela |
| ALEKSANDR IWANOWICZ CZELCOW<br>*kupiec* | Jerzy Grałek |
| MATRIONA WASILJEWNA CZELCOWA<br>*jego żona* | Anna Dymna |
| RUDOLF RUDOLFOWICZ WOLF<br>*inżynier kolei żelaznych* | Tadeusz Huk/Marek Litewka |
| LILY KARŁOWNA SWIETŁOWA<br>*aktorka* | Dorota Segda |
| ANASTAZJA PIETROWNA BATIUSZKOWA<br>*służąca* | Izabela Olszewska |
| WŁODZIMIERZ ILJICZ ULJANOW-LENIN<br>*rewolucjonista* | Tadeusz Malak |
| ILJA ZUBATYJ<br>*proletariacki poeta* | Piotr Cyrwus |
| PIETIA | Artur Dziurman |
| PIERWSZY | Ryszard Łukowski |
| DRUGI | Edward Wnuk |
| GENERAŁ | Piotr Cyrwus |
| WILKOŁAK | Zbigniew Ruciński |
| MARYNARZ I | Stanisław Mucha |
| MARYNARZ II | Tadeusz Zięba (gościnnie) |
| KATARZYNA WIELKA | * * * |
| FRANCUZ | Zbigniew Ruciński |

*Akt I – 1910, Akt II – 1928, Akt III – dzisiaj*

OSOBY:

| | |
|---|---|
| PIOTR ALEKSIEJEWICZ SJEJKIN<br>*porucznik* | Roman Gancarczyk |
| TATIANA JAKOWLEWNA BORODINA<br>*nauczycielka* | Beata Paluch/Anna Radwan |
| IWAN NIKOŁAJEWICZ ZACHEDRYNSKI<br>*niejasna osobistość* | Jerzy Trela |
| ALEKSANDR IWANOWICZ CZELCOW<br>*kupiec* | Jerzy Grałek |
| MATRIONA WASILJEWNA CZELCOWA<br>*jego żona* | Anna Dymna |
| RUDOLF RUDOLFOWICZ WOLF<br>*inżynier kolei żelaznych* | Tadeusz Huk/Marek Litewka |
| LILY KARŁOWNA SWIETŁOWA<br>*aktorka* | Dorota Segda |
| ANASTAZJA PIETROWNA BATIUSZKOWA<br>*służąca* | Izabela Olszewska |
| WŁODZIMIERZ ILJICZ ULJANOW-LENIN<br>*rewolucjonista* | Tadeusz Malak |
| ILJA ZUBATYJ<br>*proletariacki poeta* | Piotr Cyrwus |
| PIETIA | Artur Dziurman |
| PIERWSZY | Ryszard Łukowski |
| DRUGI | Edward Wnuk |
| GENERAŁ | Piotr Cyrwus |
| WILKOŁAK | Zbigniew Ruciński |
| MARYNARZ I | Stanisław Mucha |
| MARYNARZ II | Tadeusz Zięba (gościnnie) |
| KATARZYNA WIELKA | * * * |
| FRANCUZ | Zbigniew Ruciński |

*Akt I – 1910, Akt II – 1928, Akt III – dzisiaj*

REŻYSERIA
## Maciej Wojtyszko

SCENOGRAFIA
## Anna i Tadeusz Smoliccy

OPRAWA MUZYCZNA
## Bolesław Rawski

*Asystent reżysera: Marek Litewka*

**!!! W CZASIE PRZEDSTAWIEŃ NIE WOLNO FOTOGRAFOWAĆ, FILMOWAĆ ANI DOKONYWAĆ NAGRAŃ DŹWIĘKOWYCH !!!**

*Z-ca Dyrektora ds. Administracyjnych Ryszard J. Skrzypczak • Kierownik Muzyczny Mieczysław Mejza*

| | |
|---|---|
| *inspicjent* | *Marta Kaczmarczyk* |
| *sufler* | *Michalina Starczyk* |
| *kostiumy:* | |
| *pracownia krawiecka damska* | *Halina Drahus* |
| *pracownia krawiecka męska* | *Fryderyk Kałkus* |
| *dekoracje:* | |
| *pracownia butaforska* | *Barbara Nowak* |
| *pracownia malarska* | *Małgorzata Talaga* |
| *pracownia stolarska* | *Wiesław Wróbel* |
| *pracownia ślusarska* | *Leszek Bubak* |
| *pracownia tapicerska* | *Jan Regulski* |
| *charakteryzacja* | *Teresa Niedrygas* |
| *światło* | *Marek Kos* |
| *dźwięk* | *Andrzej Kaczmarczyk* |
| *główny brygadzista* | *Bronisław Nawrot* |
| *kierownictwo techniczne* | *Anna Kammer, Andrzej Starzyk* |
| *koordynacja pracy artystycznej* | *Urszula Więcek, Małgorzata Piotrowska-Jarosz* |

*!!! PRAPREMIERA NA DUŻEJ SCENIE DNIA 25 MARCA 1994 ROKU !!!*

# ROZMOWA PRZED PRAPREMIERĄ

*JÓZEF OPALSKI: Muszę szczerze powiedzieć, że Twoja najnowsza sztuka budzi we mnie jakieś bardzo skomplikowane i trudne UCZUCIA. Chciałbym to słowo wyeksponować, gdyż – jak dobrze wiesz – od wielu lat pisząc i mówiąc o Twojej twórczości przeciwstawiałem się tym wszystkim, którzy w Twojej prozie czy w Twoich sztukach widzieli tylko sylogizmy i chodzące po scenie łamigłówki logiczne. Ty także broniłeś się niejednokrotnie przed pakowaniem Cię do worka z napisem: teatr absurdu. Myślę, że nadszedł teraz czas, że i Ty i ja (w mojej maleńkiej cząstce) „wyszliśmy na swoje". Popatrz, co pisze w felietonie Andrzej Wanat („Teatr" 1993, nr 7/8): „»Miłość na Krymie« dzieje się w różnych latach naszego wieku i bierze w niej udział aż 19 postaci. W Akcie I Mrożek wyraźnie nawiązuje do Czechowa i nie jest to zaskakujące. Do znudzenia (nie troszcząc się o precyzję sądu) gadano o związkach Mrożka z teatrem absurdu, ale nikt chyba dotąd nie zwracał uwagi na to, jak ważnym dla niego pisarzem jest Antoni Czechow. W »Tangu«, na przykład, Stomil – postarzały Trieplew z »Czajki« – nadal prowadzi swój eksperymentatorski teatrzyk i wiele wynika z tej kontynuacji. Lecz nie o takie, mniej lub bardziej przypadkowe odniesienia chodzi. Myślę przede wszystkim, że w rodowodzie literackim Mrożka ważne miejsce zajmuje ta sama tradycja widzenia świata, którą współtworzył Czechow."*
*Otóż ja byłem pierwszy. O Twoich związkach z Czechowem pisałem już przed laty, przy okazji jednej z najbardziej przeze mnie cenionych Twoich sztuk, myślę tu o „Garbusie". Teraz Akt I „Miłości na Krymie" jest oczywistym dowodem na to jak bardzo Czechow jest Ci bliski... Przeczytałem tę sztukę wielokrotnie i pierwsze wrażenie pozostało, ona bardzo mnie wzrusza, po prostu. Przypuszczam, że wszyscy się rzucą na jej warstwę polityczną, na tę niesamowitą syntezę, której udało Ci się dokonać na 170 stronach tekstu. Na opowieść, co stało się ze światem od początku naszego wieku do dzisiaj.*
*W tej opowieści jest także jakaś wielka tajemnica uczucia ludzkiego, które przez 80 lat (akcja zaczyna się w 1910 roku) żyje, jakby na przekór historii dziejącej się wokół.*
*I nie chciałbym Ci zadawać idiotycznych pytań...*

SŁAWOMIR MROŻEK: Bo to jest rozmowa, a rozmowa nie może się składać z pytań... To nie jest *interview* ale dialog.

*No i właśnie dlatego, nie chcę pytać: co autor miał na myśli? Raczej sprawdzam w tej chwili moje odczucia. Jest w tej sztuce wiele jeszcze dla mnie tajemnic, ale nie chciałbym Cię zmuszać, przynajmniej teraz, do ich wyjaśniania. Interesuje mnie bardziej potwierdzenie, czy ton, który w niej czytam, wzruszenie i uczucie wyeksponowane w tytule są rzeczywiście tak ważne jak mi się wydaje. To będzie przecież podstawowe dla kogoś, kto tę sztukę NAPRAWDĘ zechce przeczytać...*

Masz rację. Jestem Ci za to wdzięczny, gdyż należysz do nielicznych, którzy dostrzegali we mnie nie to, co w swoim czasie było modą w dostrzeganiu i co się wlecze za mną w sposób irytujący. Myślę tu o tych tylekroć opisywanych w moich utworach geometriach, kukiełkach itd. ... To nie znaczy, że we mnie nie można było znaleźć i takiej interpretacji, jeśli się chciało koniecznie. A chciało się koniecznie, bo takie były czasy, taka była moda... Na zawsze też „ustawił" mnie Martin Esslin swoją książką. To dzieło jest o tyle wiekopomne, że krąży ono po bibliotekach uniwersyteckich i prześladuje mnie we wszystkich krajach i na wszystkich kontynentach. Wiadomo przecież, że ludzie nie bardzo chcą czy umieją myśleć i przyjmują te uniwersyteckie prawdy, żeby WIEDZIEĆ i żeby mieć spokój. Ale wiele lat temu to się skończyło i ja z tym skończyłem, z paradoksem, absurdem czy jak to tam jeszcze nazwać. Ale te lektury szkolne zostają – i niestety, w najodleglejszych zakątkach świata, gdziekolwiek się pojawiłem w sprawie moich sztuk, zaproszony na premiery, czy coś takiego. Zawsze wsadzano mnie do worka z absurdem, a ja reagowałem bardzo gwałtownie, bo mnie to irytowało. Nie było jednak na to siły i pewnie nie będzie przez jakiś czas. Mniejsza z tym.
W każdym razie jest inaczej, co bardzo nieliczni, między innymi Ty, zauważyli, że jest nie tak i nie tylko to. Jestem w teatrze od prawie 40-tu lat i chyba wiem już o nim dużo. Myślę, że można ludzi piszących dla teatru wyraźnie podzielić. Są tacy, którzy urodzili się *en bloc* i *en bloc* byli przez całe życie, zawsze tacy sami, czasem zresztą w najlepszym gatunku, jak Gombrowicz. O nim nie można powiedzieć, że się zmieniał. Urodził się jako Gombrowicz i umierając był taki jaki się urodził. Ja jestem diametralnym przeciwieństwem. Kiedy pomyślę o sobie, jakim byłem mając lat 20, 25 i teraz... jestem zdumiony. Zdumiony przemianami jakie zaszły we mnie. Oczywiście te wszystkie elementy były moje, były we mnie, natomiast kombinacje tych elementów i rozwój czegoś a zanikanie czegoś innego jest doprawdy zdumiewające. To znaczy mnie to zdumiewa, prywatnie. A ponieważ jestem taki jak piszę i odwrotnie, nie może tak być, żeby to, co piszę (a piszę stosunkowo wiele lat) nie było rozmaite i nie było w tym przemieszczania się elementów, akcentów czy nawet substancji.

Sławomir Mrożek i Maria Obremba na Krymie, czerwiec 1956 (na pokładzie „Lensowietu"), *fot. Irena Giżycka*

tego zmuszony. I będę jej pilnował. Bo ten tekst może być pretekstem do tzw. wizji reżyserskiej. A wtedy grozi to zagubieniem mojej wizji. A ja jednak chciałbym ją koniecznie zachować. Stąd też moja czujność, rzeczywiście wyjątkowa, rzeczywiście ostra.

*Porozmawiajmy teraz o Akcie II, który dzieje się w 1928 roku. Na chwilę dajesz jeszcze sygnał literacki – tym razem jest to „Na dnie" Gorkiego ale potem już „jedziesz" tylko sobą. I to, co uderza najbardziej, to fakt, że niektóre Twoje postacie się starzeją a inne nie. W końcu, między aktami minęło 18 lat... np., mimo diametralnie różnych zmian politycznych Zachedrynski wciąż bez wzajemności kocha Tatianę i dalej ma koło 50-tki, Tatiana wciąż ma lat 28 i kocha Sjejkina, który też jest w tym samym wieku, co w Akcie I (ma 30 lat). On z kolei kocha Lily, która w międzyczasie wyszła za mąż za Wolfa i jest starsza o lat 18. Budujesz więc tak losy swoich bohaterów, że ci którzy kochają NAPRAWDĘ i nieszczęśliwie, nie starzeją się. Wyraźnie chcesz powiedzieć, że mimo dokonującego się wokół końca świata UCZUCIE się nie starzeje. To jest Twoje przesłanie bardzo serio. Oczywiście przy okazji dobrze się bawisz, uprzedzasz wypadki historyczne (np. wierszem Zubatego o Magnitogorsku – którego budowa zacznie się w rzeczywistości dopiero za rok, zresztą takich dowcipów jest więcej). I publiczność na pewno będzie się śmiała. Ale gdy wyjdzie z teatru będzie z tym śmiechem znacznie gorzej. To jest ten rodzaj śmiechu, który ja w Twoich sztukach lubię najbardziej: chichocę na widowni, po czym gdy wychodzę z teatru, śmiech zamiera mi na ustach. Czasy się zmieniają. Twoja synteza 80-u lat strachu i bólu, tnie jak skalpel. Uczucia pozostają niezmienne. I myślę, że trzeba było właśnie Twojej perspektywy, której my, żyjący tutaj nie mamy. Że trzeba Twojego Meksyku, Twojej wieży, z której oglądasz z jednej strony góry a z drugiej Popocatepetl i Ixtaccihuatl, żeby nabrać dystansu i tak ostro umieć ocenić świat przemielony przez rewolucję sowiecką. Dokonać takiego skrótu. Bezlitosnego.*
*Są w „Miłości na Krymie" sceny, które jak w pigułce pokazują mechanizm zamordyzmu, w którym tak długo musieliśmy żyć. Myślę tu np. o scenie, w której Wolf szantażuje Zachedrynskiego, grożąc, że zrobi na niego donos o sabotowanie Sowieckiej Władzy. Tych kilka scenicznych minut daje jakąś wiedzę o zamordyzmie systemu...*

Zamordyzm, który bierze za mordę nie tylko ciało ale i duszę.

*Jest jeszcze Czelcowa, postać która także się nie starzeje przez 80 lat Twojej sztuki. Jednak nie z powodu uczuć. To wieczna „kobieta interesu", która w każdej sytuacji potrafi dać sobie radę. I znowu scena ze zwiedzającym muzeum Lenina turystą francuskim – tym razem pokazujesz cały horror i absurd sowieckiej biurokracji. To jest oczywiste dla każdego z nas, który musiał to przeżyć. Ja jestem bardzo ciekaw jak te sceny będzie czytał Zachód?...*

Jako burleskę, albo skecz... prawdopodobnie... Poczekaj chwilę, poruszyłeś kilka ważnych spraw... Masz kapitalną rację strategicznie, to znaczy ogólnie, ale chciałbym coś powiedzieć o kilku szczegółach, bo mówiłeś o tylu rzeczach naraz...

*Z tego widać jak bardzo jestem sztuką poruszony.*

No tak, tym bardziej pozwól mi coś powiedzieć. Co do tej nadczasowości uczuć, absolutnie się zgadza. Przy okazji powiem: tytuł jest *Miłość na Krymie* i w realizacji powinna być miłość i na Krymie. Przez miłość nie trzeba tłumaczyć, co rozumiem, natomiast przez Krym rozumiem historyczność, komunę, Sowiety... Z całą pewnością nie powinien być zagubiony Krym, czyli historia – ale pierwsze miejsce należy się miłości. A miłością w tej sztuce jest Tatiana, ona otwiera sztukę i ona ją kończy. Ostatni obraz na scenie to jest właśnie ona, Tatiana. To metafizyczna postać miłości. Bo przecież naprawdę kocha wciąż Sjejkina, została tylko przez niego brutalnie pominięta. To prawda, że sypia z Zachedrynskim ale (i Zachedrynski się na to skarży) sypia bez miłości. To nie jest tuzinkowa pani i jej miłość jest bardzo prawdziwa, nawet jej komunizm jest tylko kostiumowy. „Poszła" w rewolucję, w jej rygor tylko dlatego, że jest nieszczęśliwa. Jak gdyby mówiła: no dobrze, dobrze, pójdę i na to, bo moja miłość jest skaleczona, odtrącona. Ja muszę się jakoś ufortyfikować, właśnie w ideologii i czysto fizycznym erotyzmie. I to nie jest nic specjalnie oryginalnego. Znamy przecież typy kobiet, które tak właśnie reagują na ciosy, jakie przynosi im los. Niedawno rozmawiałem na temat sztuki i postaci Tatiany i mój rozmówca powiedział: to przecież jest kurwa. Nic bardziej błędnego i trywialnego!

*Mnie zresztą bardzo jest żal Sjejkina, który miał szansę na wielką miłość z Tatianą, tylko stchórzył. Dałeś mu zresztą jeden z najbardziej przejmujących tekstów sztuki: „prawdy nie ma, mnie nie ma, a żal jest."*
*I chociaż Akt II dzieje się w 1928 roku, w okresie komuny i przestałeś się już „bawić"*

Jestem w teatrze od prawie 40-tu lat i chyba wiem już o nim dużo. Myślę, że można ludzi piszących dla teatru wyraźnie podzielić. Są tacy, którzy urodzili się *en bloc* i *en bloc* byli przez całe życie, zawsze tacy sami, czasem zresztą w najlepszym gatunku, jak Gombrowicz. O nim nie można powiedzieć, że się zmieniał. Urodził się jako Gombrowicz i umierając był taki jaki się urodził. Ja jestem diametralnym przeciwieństwem. Kiedy pomyślę o sobie, jakim byłem mając lat 20, 25 i teraz... jestem zdumiony. Zdumiony przemianami jakie zaszły we mnie. Oczywiście te wszystkie elementy były moje, były we mnie, natomiast kombinacje tych elementów i rozwój czegoś a zanikanie czegoś innego jest doprawdy zdumiewające. To znaczy mnie to zdumiewa, prywatnie. A ponieważ jestem taki jak piszę i odwrotnie, nie może tak być, żeby to, co piszę (a piszę stosunkowo wiele lat) nie było rozmaite i nie było w tym przemieszczania się elementów, akcentów czy nawet substancji.

Sławomir Mrożek i Maria Obremba na Krymie, czerwiec 1956 (na pokładzie „Lensowietu"), *fot. Irena Giżycka*

*Wróćmy do sztuki. Po pierwszej lekturze (a wrażenie to jeszcze bardziej teraz się potwierdza) uderzyła mnie bardzo mocno obecność i ważność w niej natury. Wyjątkowo silnie, jak chyba w żadnej z Twoich sztuk podkreślony jest fakt, że akcja dzieje się nad morzem. I to morze, dla reżysera, który chce naprawdę zrozumieć tę sztukę jest rzeczą niesłychanie ważną i jakąś podstawową. Myślę, że ta opozycja między naszymi namiętnościami a tym, co istnieje obok nas a co ma bezpośredni wpływ na to wszystko, co się z nami dzieje, jest w tej sztuce niezwykle istotna.*

Bardzo się cieszę, że to zauważyłeś. To jest podstawowe. Skorygowałbym tylko, że 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 U W A G A – 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 *Vatzlavie* 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.

*Akt I Twojej nowej sztuki jest, jak już powiedziałem, zabawą z Czechowem. Ale zabawą głęboko przeżytą. Widać, że po twórczości Czechowa poruszasz się z wielką łatwością. Mamy więc trzy siostry Prozorow, które jadą do Moskwy, mamy strzelbę, którą znamy z listu Czechowa do Łazariewa i która musi wystrzelić, jeżeli znajduje się na scenie, mamy echa „Wujaszka Wani", postać Czelcowa który jest wspólnikiem Łopachina i ma kupić razem z nim wiśniowy sad... Przykłady można by mnożyć. Ten Akt I czytaliśmy w Krakowie nie mogąc się domyślić, co będzie dalej. Bo przecież pozostałe dwa akty przysłałeś po pewnym czasie. Wtedy coś zrozumiałem a teraz po wielokrotnej lekturze to się potwierdza. Chciałeś poprzez świat Czechowa, pokazać tamten świat, który zginie w 1917 roku i który, dla nas wszystkich był jakąś kwintesencją innego czasu: eleganckiego, ludzkiego, w którym istniał szumiący samowar, królowała cisza, leżały na stole dojrzałe pomarańcze...*

Dokładnie tak. Miałem zamiar napisać pierwszą w moim życiu sztukę epicką, co naturalnie według tych teoretyków ode mnie, którzy lepiej wiedzą kim jestem i co powinienem, nie mogło mieć miejsca. Bo oczywiście ja niby nie od tego. Niemniej... taki miałem zamiar, który już jest wykonany. Chciałem zacząć od początku naszego stulecia. A od czegóż? To się aż prosiło. I to nie tylko dlatego, że ja chciałem coś mieć z Czechowem ale i z jakimś początkiem. Żeby zaś wyrazić początek nie widziałem lepszej formy niż odwołanie się do Czechowa. Bardzo świadome. Co jest oczywiście oczywiste w realizacji. Tak oczywiste, że aż się boję, żeby teatry nie poszły na zbyt łatwe pastisze. Tu nie chodzi o pastisz. To nie jest naśladowanie formy Czechowa. Ja naprawdę chciałem w s p ó ł b r z m i e ć z C z e c h o w e m.
Następnie należało wyjść z Czechowa. Bo Akt II to już rok 1928 – a Akt III to mniej więcej rok 1990. Tu się Czechow oczywiście musiał skończyć, bo w życiu też się skończył. Stąd prawdopodobnie, pewne trudności dla teatru. Nie dla mnie. Ponieważ „jechać Czechowem" jest łatwo. Obawiam się zbyt łatwo. Jeżeli ktoś pójdzie tylko po wierzchu, to będzie tylko pastisz Czechowa. Wyłącznie. A u mnie w Akcie I jest TAKŻE pastisz Czechowa, nie to jednak wydaje mi się najważniejsze.
Akt II i III może być niezłym problemem dla teatru. Czechow się skończył; czym „pojechać"? Ja bym radził pojechać mną, to znaczy patrzyć w tekst i nie odnosić się już ani do Bułhakowów ani do nikogo, tylko iść za tekstem. A zwłaszcza w Akcie III. Bo ten akt to już jest współczesność. A atrakcyjność tej sztuki polega także na tym, że – o ile wiem – nie ma w dzisiejszym teatrze sztuki o Rosji współczesnej. Tego, co się stało. No i tu już zupełnie nie ma odnośników, nie ma wzorów. Nie ma ani kim, ani czym „pojechać". Więc znowu bym radził „pojechać" tym, co zostało napisane. Stąd tak wiele zastrzeżeń w stosunku do wystawienia tej właśnie mojej sztuki. Zazwyczaj nie jestem wobec teatru psem, który pilnuje własnej miski. Ale w tym wypadku jestem do

Sjejkina, została tylko przez niego brutalnie pominięta. To prawda, że sypia z Zachedrynskim ale (i Zachedrynski się na to skarży) sypia bez miłości. To nie jest tuzinkowa pani i jej miłość jest bardzo prawdziwa, nawet jej komunizm jest tylko kostiumowy. „Poszła" w rewolucję, w jej rygor tylko dlatego, że jest nieszczęśliwa. Jak gdyby mówiła: no dobrze, dobrze, pójdę i na to, bo moja miłość jest skaleczona, odtrącona. Ja muszę się jakoś ufortyfikować, właśnie w ideologii i czysto fizycznym erotyzmie. I to nie jest nic specjalnie oryginalnego. Znamy przecież typy kobiet, które tak właśnie reagują na ciosy, jakie przynosi im los. Niedawno rozmawiałem na temat sztuki i postaci Tatiany i mój rozmówca powiedział: to przecież jest kurwa. Nic bardziej błędnego i trywialnego!

*Mnie zresztą bardzo jest żal Sjejkina, który miał szansę na wielką miłość z Tatianą, tylko stchórzył. Dałeś mu zresztą jeden z najbardziej przejmujących tekstów sztuki: „prawdy nie ma, mnie nie ma, a żal jest."*
*I chociaż Akt II dzieje się w 1928 roku, w okresie komuny i przestałeś się już „bawić" Czechowem, to przecież nastrój tego aktu jest cały z Czechowa. Bo z niego są ci ludzie, którzy się mijają, nie mogą się ze sobą porozumieć, nie mają odwagi wyznać swoich uczuć... To jest strasznie trudne dla reżysera. Trzeba mieć delikatną rękę, tak jak uczucia ludzkie są delikatne. Przy całej aurze polityczności tej sztuki, trzeba uważać na tę tkankę uczuciową. Ona właśnie w lekturze robi tak wielkie wrażenie.*
*A jeszcze większe wrażenie robi Akt III. Morze, wysrebrzona noc, cerkiew, postarzali Wołfowie. Batiuszkowa, służąca która już w Akcie I ma 60 lat, czyli powinna mieć teraz ze 140... I jej samowar, który pełni funkcję Czechowowskiej strzelby. W Akcie I wchodzi z nim, bo – jak mówi Zachedrynski: „bez samowaru się nie obejdzie. (...) nie ma znaczenia od czego się zaczyna, bo i tak na samowarze się skończy." W Akcie III usiłuje go sprzedać, zanim zdecyduje się pojechać do Ameryki. Eksponujesz zresztą ten mit amerykański, to oczekiwanie na emigrację bardzo silnie.*
*A teraz muszę powiedzieć coś bardzo osobistego, bo przecież nie wszyscy właśnie tak muszą czytać Twoją sztukę. Jest w tej „Miłości na Krymie" jakiś bezbrzeżny smutek. Kiedy Ty z bezczelną dezynwolturą ośmielasz się żołnierzy z „Potiomkina" i Eisensteina sprowadzić do poziomu burdelu i handlu kurwami, to nagle ta męka ludzka, tyloletnia katorga i morze krwi, zostają także do tego poziomu sprowadzone.*

Powstaje pytanie: i co z tego? po co to było?

*Jakaś tragiczna bezradność jest w tych pytaniach. W tym akcie występują również symbole: tułów generała, głowa popa, wilkołak... tajemnice, które reżyser musi rozwiązać. Pojawia się Katarzyna Wielka w stroju koronacyjnym... ale to wszystko w głuszy, w pustce, nawet tajgi już nie ma... Zupełne zniszczenie i spustoszenie, trwające tyle lat. A najgorsze, że to wszystko było zupełnie niepotrzebne. Przerażający smutek. Jednak głęboki pesymizm tej sztuki, nie jest ostateczny. Ratuje ją miłość. Tatiana przetrwała wszystko: rewolucje, wojny... Ukazuje się w finale, na tle płonącej purpurą (płonącej nie w znaczeniu pożaru, lecz blasku) cerkwi, wszystko na tle morza... To robi niesamowite wrażenie. A kiedy wydaje się, że ten blask wszechogarniającej purpury zostanie, nagle wszystko gaśnie.*

Słusznie. Tak to było pomyślane. Tak to napisałem. W ostatnim akcie jest właśnie tak jak mówisz. Dogłębny smutek i pytanie: na cóż to było? – zostają zrównoważone przez obraz. Obraz, który rzeczywiście jest bardzo mocny. Zespolenie elementów. Ta cerkiew z płonącymi witrażami, widać coś się dzieje w tej cerkwi, słychać także potężne chóry cerkiewne... To jest nagły przeskok w inny wymiar. I znowu jesteśmy w miejscu, które bardzo jest trudno tłumaczyć intelektualnie. A jak już powiedziałem takie tłumaczenie nie zawsze jest wskazane, czasem nawet szkodliwe. Publiczność chłonie przedstawienie (jeśli jest co chłonąć) nie myśląc o zagadkach intelektualnych. A ostatnie obrazy bilansują tragizm i smutek sztuki nadając jej jakiś nadwymiar. Smutek nie jest tu najważniejszy, to rodzaj trwania, jeśli nie wieczności (to słowo może jest za śmiałe). Jest to jakiś rodzaj kontynuacji a nawet coś więcej. I bardzo bym chciał, żeby to „coś więcej" zostało zaznaczone, zasugerowane... I dlatego finał według mnie nie jest rozpaczliwy. Nie jest tanią desperacją ale pewnym majestatem życia, majestatem rzeczywistości. Od realizacji będzie zależało czy to się uda.

POST SCRIPTUM

Chciałbym powiedzieć jeszcze coś o recenzentach i recenzjach. Najlepszą recenzję jaką miałem w życiu, to znaczy taką , którą najwyżej sobie cenię dostałem od naszej gospodyni w Meksyku, żony naszego zarządcy, która świetnie gotuje. Ona jest z gór, miała bardzo ciężkie życie, pochodzi z *Indios* a więc ludzi z najniższej drabiny społecznej. Na premierze *Wdów*, w Tlaxcala, naszym powiatowym miasteczku, byli nasi sąsiedzi, inni *campesinos* z wioski, z rodzinami z dziećmi (zresztą nie tylko oni tam byli, także gubernator, gubernatorowa, miejscowi notable), ludzie którzy nigdy w życiu nie byli przedtem w teatrze. I po przedstawieniu nasza gospodyni powiedziała do Susany: „Proszę Pani, miałam ochotę się śmiać, bo bardzo to było śmieszne – ale moje serce biło zbyt mocno".

*Coś takiego stało się i w Starym Teatrze, kiedy jeden z najdłużej tu pracujących maszynistów, podszedł do mnie po premierze i powiedział: czy Pan wie, że od pierwszej próby generalnej stoimy w kulisach i podglądamy to przedstawienie – coś wreszcie dla ludzi – i smutne, i śmieszne.*

Powiedział to samo tylko innymi słowami; nasza gospodyni wyraziła to przepiękną hiszpańszczyzną Cervantesa, którą oni jeszcze mówią... Ale to jest to samo. Takie opinie są dla mnie najcenniejsze.

Kraków, wrzesień 1993