

Małgorzata Joanna Adamczyk

Dusze rosyjskie według Mrożka, czyli *Miłość na Krymie*

Sławomir Mrożek znany jest nie tylko jako prozaik, dziennikarz i rysownik, ale też (a w niektórych kręgach przede wszystkim) jako dramaturg. W swoich sztukach teatralnych kładzie silny nacisk na ich późniejszy kształt sceniczny, zwracając się do inscenizatorów zarówno przez rozbudowane didaskalia czy uwagi dołączane w przedmowie lub posłowiu¹, jak i przez wskazówki zewnętrzne wobec tekstu dramatu. W roku 1993, gdy na scenie po raz pierwszy miała być prezentowana *Miłość na Krymie*, opublikował w prasie *Dziesięć punktów* zawierających jego zastrzeżenia do powstającej wówczas premierowej inscenizacji: „1. Nie nastąpią żadne skreślenia, zmiany ani dodatki w tekście sztuki”, „4. Nie będzie żadnej ogólnej ilustracji muzycznej” i temu podobne. Skrupulatność w nawoływaniu reżyserów do wierności autorskiej wizji dziwi nieco mniej, gdy wie się, że Mrożek potrafi niezwykle dokładnie zaplanować i oddać (za pomocą szczegółowo opisanych gestów, intonacji, rekwizytów, kostiumów, scenografii itp.), atmosferę, mającą panować później na scenie. Nastrój wykreowany przez pisarza sprzyja nawiązaniu porozumienia z publicznością, które Marta Fik uważa za *specialité de la maison* autora: „Nie żeby czytano go bezbłędnie, ale intuicja widowni (wspólne doświadczenia? podobne uczulenia? trafność języka i metafor – nawet wówczas, gdy nie mierzyły zbyt głęboko?) czyniła z niej idealnego na ogół odbiorcę.”²

W *Miłości na Krymie* panująca na scenie atmosfera jest szczególnie ważna dla odbioru sztuki, o czym mówi wystarczająco dobitnie sam podtytuł utworu – *Komedia tragiczna*

w trzech aktach. Autor świadomie łączy w dramacie to, co, zdawałoby się, do siebie nie przystaje: komedię i tragedię. Decyduje się jednak na sformułowania inne niż znane od wieków – „tragikomedia” i „komikotragedia”. Ma w tym swój cel – po pierwsze, nazywając sztukę „komedią tragiczną”, szczególnie podkreśla grę jej kontrastowych składników, która w dobrze znanym terminie literackim zatraciła już dawną wyrazistość. Po drugie, łącząc komizm z tragiczmem, prowokuje w odbiorcy swoiste *katharsis*, ale przychodzące nie przez bojaźń i trwogę, lecz przez śmiech, który okazuje się narzędziem bardziej zdatnym do opisanego grozy niż lament. Wreszcie, określenie „komedia tragiczna” adekwatnie oddaje to, że oglądając spektakl lub czytając dramat, odbiorcy przede wszystkim się śmieją, a dopiero potem, po wyjściu z teatru lub zamknięciu książki, stopniowo uświadamiają sobie grozę tego, co wydarzyło się na ich oczach. Śmiech zamiera im na ustach. W sztuce znajdziemy bowiem zarówno elementy zabawne, absurdalne (co nie dziwi specjalnie, zważywszy na częste umieszczanie twórczości Mrożka w nurcie teatru absurdu) oraz groteskowe (list Zachedryńskiego do Gorkiego – akt II, s. 66; rozmowa Zachedryńskiego z Zubatym na temat niezamieszczonego w gazecie wiersza młodego poety – akt II, s. 69; wizyta francuskiego turysty, „towarzysza Mesje”, woskowa figura „towarzysza Lenina” w roli owiniętego czerwonym szalikiem eksponatu, sprzedaż i wydawanie biletów muzealnych oraz kwitów przez Czelcową – akt II, s. 92-96), jak i takie, przy których nikomu nie jest do śmiechu (choćby fakt, że za brak donosu w akcie II Zached-

¹ Por. *Posłowie do Miłości na Krymie*, gdzie znajdziemy m. in. słowa „z komizmem proszę ostrożnie”. S. Mrożek, *Posłowie*, [w:] *Miłość na Krymie. Komedia tragiczna w trzech aktach*, Warszawa 2000, s. 164.

Wszystkie kolejne cytaty pochodzące z analizowanej sztuki zaczerpnęłam z tego wydania. Ich lokalizację w tekście dramatu podawać będę w nawiasie – w ymienając akt, z którego pochodzą, oraz stronę, na której się pojawiają.

² M. Fik, *Co to znaczy „Mrożek”*, „Twórczość” 1976, nr 4, s. 114.

rnyński trafił na zesłanie do tajgi³). Czytelnik bądź widz musi być na tyle świadom konwencji teatralnych i kulturowych, by wychwycić niuanse odróżniające elementy poważne od celowo komicznych, te zaś od tych groteskowych ze względu na moment dziejowy, w którym mają miejsce, i od tych zabawnych nie przez przedstawianą na scenie sytuację, lecz przez różnorakie odniesienia, swoistą grę autora z kompetencjami kulturowymi odbiorców (w akcie I – wyjazd sióstr Prozorow z *Trzech sióstr* Czechowa, s. 24-25, oraz to, że jednak w końcu nie wyjechały – s. 54; fakt, że Czelcow okazuje się być współnikiem Łopachina z Czechowskiego *Wiśniowego sadu* i wspólnie ów sad chcą kupić – s. 54; w akcie III – Marynarze I i II poszukujący „Potiomkina”, bo im „Eisenstein mówił...”⁴, – s. 153, czy też nazywanie Zachedryńskiego wujaszkiem Wanią, mianem, jakim określany jest tytułowy bohater jednej ze sztuk Czechowa). Twórca dramatu zlepia ze sobą rozmaite polskie obiegowe⁵ wyobrażenia o Rosji i Rosjanach, sięga po skróty myślowe i kojarzące się z rosyjskością rekwizyty (np. samowar w akcie I oraz III) – wszystko po to, by głębiej wciągnąć odbiorcę w świat przedstawiony i móc (i)grać z nim za pomocą kolejnych asocjacji i aluzji. Michał Paweł Markowski następująco określa ten sposób kreacji świata przedstawionego: „Mrożek nie pisze sztuki realistycznej, to pewne. Zamiast naśladować rzeczywistość, woli cytować lub naśladować cudze teksty.”⁶

Kategorie gry i konwencji wydają się, może jeszcze obok historycznego działania się, kluczowe dla omawianego dramatu. Główni bohaterowie – Tatiana, Zachedryński, Lily, Czelcowowie, Szejkin i Wolf, którym zależnie od ak-

tu sztuki, towarzyszą inne, poboczne postaci, przemykają przez czas w różnych momentach dziejowych Rosji, próbując nie dać się zmiażdżyć trybom Wielkiej Historii i żyć swoim małym, codziennym życiem. Niektórzy bohaterowie się przy tym starzeją, inni pozostają w tym samym wieku. Zmieniają się natomiast, zależnie od historycznej chwili, ich wzajemne relacje oraz społeczne uwikłania. Te same postaci ukazywane w różnym świetle i konwencji (akt I – klimat Czechowa; nawiązania do *Trzech sióstr*, *Wiśniowego sadu*, *Wujaszka Wani* itd.; akt II – klimat Bułhakowa i totalitarnego absurdu; akt III – czarna mafijna komedia bez *happy endu*) nabierają cech uniwersalnych, bo oto niezależnie od czasów i od ich splugawienia potrafi w nich przetrwać uczucie właściwe każdemu – miłość. Nic to, że krymska miłość bywa żalosna, neurotyczna, banalna lub na sprzedaż, ważne, że zawsze jest. Jerzy Koenig w następujący sposób podsumowuje damsko-męski wątek sztuki Mrożka:

Ludzie trwają niezależnie od grozy czasów, kochają się, cierpią, łudzą się, czekają, rozchodzą się, spotykają ze sobą, żyją „jakoś” – to znaczy tak żyją, jak im czasy na to pozwalają. [...] I za cara, i za kapitalizmu, i nawet w godzinie śmierci człowiek od miłości nie ucieknie⁸.

Miłosne relacje są w dramacie może niezbyt głębokie, ale za to aż nadto skomplikowane: Zachedryński kocha Tatianę, która z kolei darzy uczuciem nie jego, lecz Szejkina, zaś w akcie II – młodego „proletariackiego poetę” Zubatego. Szejkin natomiast bez wzajemności⁹ kocha się w Lily, ambitnej aktorce, która poślu-

³ Akt III, s. 154:

„PIETIA – Co w ujeł zamierza teraz zrobić?

ZACHEDRYNSKI – A czy ja w iem? Chyba do tajgi w róće. [...]

PIETIA – Do tajgi? Przecież dopiero co w ujeł stantąd w yszed!”

⁴ Mrożek dodatkowo w wykorzystuje fakt, że *Pancernik*, „*Potiomkin*” to zarówno nazwa statku, jak i tytuł filmu Eisensteina, w ięc tak naprawdę nie wiadomo, czy Marynarze szukają okrętu, czy też planu filmowego.

⁵ Dobrym tego przykładem może być sposób mówienia Wolfa, opisywany przez samego Mrożka następująco: „Niektóre zwroty [...] są nie tyle po rosyjsku, ile polsko-rosyjskim w olapikiem, pokraczne z punktu widzenia purystyki. Ta pokraczność jest umyślna. Nie każdy polski w idz umie po rosyjsku, ale każdemu w ydaje się, że umie i ów w olapik zrozumie bez trudności.” – S. Mrożek, *Postawie*, dz. cyt., s. 164.

⁶ M. P. Markowski, *Uwikłani*, [w:] tegoż, *Nieobliczalne*, Kraków 2007, s. 152.

⁷ Np. w *Miłości na Krymie* Szejkin proszony jest w akcie I, by zagrał, podobnie jak w *Wujaszku Wani* pod koniec aktu II Helena proszona jest przez Sonię, by zagrała; por. A. Czechow, *Wujaszek Wania*, przeł. J. W. aszkiewicz, [w:] A. Czechow, *Wujaszek Wania, Trzy siostry, Wiśniowy sad*, Izabelin 1994, s. 37.

⁸ J. Koenig, *La belle époque*, „Teatr”, kwiecień 2007, s. 3.

⁹ „Wszyscy dopytywali o pana... [...] No, może Mademoiselle Lily mniej” – mówi Szejkinowi i Tatiana zaraz na początku I aktu, s. 15.

bia budowniczego kolei, Wolfa, nie uszczęśliwiając go tym jednak, gdyż jej największą miłością jest nie mąż, a teatr.

Krymska miłość rozgrywa się na kilku planach i tłach. Sztuka ma budowę trójdzielną; każdy akt jest osobną całością stylistyczną. W pierwszym, rozgrywającym się w roku 1910, czas płynie leniwie, niespiesznie; bohaterowie spacerują, popijają herbatę, jedzą konfitury i prowadzą raz to filozoficzne dysputy, kiedy indziej zaś – z pozoru nieznaczące pogaduszki, przesycane namiętnościami rozmówców. Ta sielanka ma jednak wewnętrzne pęknięcie, odczuwany podskórnie niepokój – jak żyć zgodnie ze swoimi ideałami, jak odnaleźć własne szczęście bądź przyczynić się do szczęścia innych, jak „żyć prawdziwie”? Każda z postaci cierpi na jakieś bóleczki i trawia ją metafizyczne rozterki, które mogą zapowiadać, że pewna epoka dobiega końca. Jeszcze na wszystko jest czas, jeszcze można trochę poczekać¹⁰, ale ile...? Nawet służąca, zdawałoby się, wrosnięta w to miejsce i czas, wydaje się roztargniona („pomyliło mi się” – mówi, gdy okazało się, że zbyt wcześnie przyniosła lampę – s. 25; podobna pomyłka przydarza się chwilę później Leninowi, który zwabiony strzałem Czelcowa¹¹ już chciałby rozpoczynać rewolucję – s. 51) – widocznie nawet ona wyczuwa, że już niedługo czas przestanie płynąć powoli i zacznie pędzić na złamanie karku.

Akt II dzieje się 18 lat później, w roku 1928. Z siedmiorga głównych bohaterów dwoje zostaje dotkniętych upływem czasu (Lily i Wolf), zaś wiek pozostałej piątki nie ulega zmianie, w przeciwieństwie do pełnionych funkcji i wzajemnych relacji. Zachedrynski z prawiącego o metafizyce poety przemienia się w Zastępcę Naczelnika do Spraw Widowisk, Prasy i Wydawnictw przy Radzie Komisarzy Ludowej, czyli proście mówiąc – cenzora. Tatiana nie jest już

nauczycielką, lecz sekretarką Zachedrynskiego. Lily spełnia się jako artystka, zaś jej mąż Wolf, podobnie jak w akcie I pracuje jako inżynier kolei, tyle tylko, że wtedy był kawalerem, teraz zaś jest żonaty i w dodatku pożerany przez zazdrość o małżonkę. Życie płynie szybciej, mniej w nim jednak sensu, a coraz więcej koszmaru i groteski, co dobrze pokazuje postać „proletariackiego poety” Zubatego, rozmowa Zachedrynskiego z Wolfem (który od błagań przechodzi do szantażu w imię Władzy Sowieckiej) czy też spektakl rozegrany w głowie Zachedrynskiego pod koniec II aktu. Bohaterowi jawi się Szejkin, wciąż odziany w mundur oficera Armii Carskiej. Gość roztacza przed Zachedrynskim koszmarną wizję – postaci Tatiany-Tytanii, Spodka-Zubatego, Lily-Desdemony i Wolfa-Otella „to nie zabawa szekspirowskimi motywami, ale groźna wizja miłości splugawionej i śmierci bez rozgrzeszenia”, jak pisze Olga Katafiasz¹².

W akcie I Tatiana wypowiadała słowa „Trzeba zmienić świat, a zmieniają się ludzie” (s. 44). Z biegiem lat ludzie rzeczywiście zmieniają się, nie jest to jednak, jak chciała bohaterka, rozwój, lecz degrengolada. „Za cara była łaska, teraz jest po naszymu” – komentuje sytuację Czelcow (akt II, s. 66). „Po naszymu” to jednak nie wszystko – rozkład może iść dalej, co dobitnie pokazuje akt III. Widocznie nawet w upodleniu „trzeba iść do końca” (Zachedrynski, akt II, s. 120), wyprzedając wszystko i gubiąc po drodze dawne wartości.

Akt III ma miejsce w latach 90. Ustrój stał się na lepszy, ludzie zmienili się również, trudno jednak stwierdzić, czy pozytywnie. Jedynym źródłem nadziei jest groteskowo przedstawiony *American dream* (gdzie droga do amerykańskiego raju jest drogą do amerykańskiego burdelu) bądź kałasznikow w ręce. W miejscu żyjącej metafizyką duszy słowiańskiej zionie

¹⁰ „Lampa będzie później. Teraz nie ten nastrój” – mów i Zachedrynski do Anastazji (akt I, s. 25). W akcie pierwszym to jeszcze bohaterowie decydują o tym, jaka ma w okół nich panować atmosfera. W akcie drugim i trzecim to panująca atmosfera znacznie decyduje o tym, jacy mają być bohaterowie.

¹¹ „Ktoś musiał w reszcie strzelić [...] Wisi, a nie wiadomo po co” – mów i Czelcow o swoim strzale z wiszącej na ścianie dubeltówki (akt I, s. 51). Jest to swoiste mrugnięcie autora do widzów i czytelników, żart z obowiązującej w klasycznych sztukach zasady, że każdy rekwizyt musi być znaczący, tzn. jeśli w pierwszym akcie na ścianie wisząca dubeltówka, to w ostatnim obowiązkowo musi w ystrzelić. U Mrożka strzał również pada, stanowi jednak grę z konwencją, a nie jedno z prawideł sztuki potraktowane serio. Tym samym obecne w dramacie nawiązania do Czechow a nabierają cech pastiszu.

¹² O. Katafiasz, *Rosja czyli świat*, „Didaskalia” 2007 nr 2 (77), s. 21.

puszka¹³. Nie zostało już nic: samowar, od dawna nieużywany, trzeba sprzedać, powrót do nastroju roku 1910, a nawet do już oswojonej atmosfery zesłania okazuje się zaś niemożliwy. Nic nie jest takie, jak było – bohaterowie czują się zagubieni w nowej rzeczywistości¹⁴, ze znanych nam wcześniej postaci tylko Czelcowowie potrafią odnaleźć się jakoś w nowym świecie, jednak robią to w sposób, który nie budzi sympatii widza. „Dawniej tylko wiśniowy sad potrafili wyciąć, a teraz całą tajgę” – podsumowuje melancholijnie Zachedrynski (akt III, s. 154), który niby ciągle się nie starzeje, a jednak wciąż się zmienia: najpierw, w akcie I, mówi o potrzebie metafizyki, potem staje się dwulicowym sługusem systemu (akt II), a w końcu – nikim, nędzarzem. Bohater odradza się w każdym pokoleniu jak feniks z popiołów, jednak za każdym razem jest feniksem mniej wzniosłym, a bardziej przepelnionym żalnością.

Miłość na Krymie to, wbrew tytułowi, nie tylko sztuka obyczajowa o relacjach damsko-męskich, ale i tchnąca głębokim pesymizmem próba historiozoficzna. Jak trafnie zauważa Jerzy Koenig: „nie da się przedstawić na scenie nagiej historii, teatr może jedynie pokazać skutki historii dla życia kilkorga ludzi, którzy mieli to szczególne szczęście życia w tamtych czasach.”¹⁵ Mrożek, chcąc ukazać na scenie zmienność losu, sprawia, że bohaterowie przeżywają śmierć słowiańskiej duszy i zmuszeni są do poszukiwania na nowo sensu dziejów. Historia jednak miażdży ich i zapiera im dech w piersiach. Współczesność, do której dobili, okazała się nie tyle snem o potędze, ile koszmarem pełnym fantomów (głowa popa, generał, caryca Katarzyna, wilkołak¹⁶) i zawiedzionych nadziei. Nawet jeśli nie dotknęła ich starość, to spotkała ich klęska, od której uciec mogą jedynie w nierealne, niemal senne wizje (Czelców, Wolfów i Anastazji wyobrażenie statku płynącego najprawdopodobniej donikąd – jak ten, któremu przypatrywano się w akcie I; Szej-

kina, Zachedrynskiego i Tatiany odejście w oniryczność). W starciu ludzi z dziejami zwycięskie okazują się te ostatnie:

Historia, dotąd prowadzona przez rozum, zaczyna obracać się przeciwko niemu i człowiek przestaje rozumieć nie tylko sam siebie, ale i otaczający go świat. Nie może jednak z tego świata uciec. Utrata gruntu powoduje, że człowiek zaczyna bez nadziejnie wikłać się w historię, która go przeraża. [...] Największa pomyłka wieku XX polegała na tym, że ci sami ludzie, którym czas wymknął się spod kontroli, uznali, że mogą i muszą nad nim zapanować. Skoro wszystko się nieodwołalnie zmienia, należy podpatrzeć fabrykę czasu, wydrzeć sekret zmian i znów mieć kontrolę nad historią. W ten sposób rodzi się totalitaryzm, który u swych korzeni jest przede wszystkim szaloną próbą zapanowania nad ludzką przygodnością, nad ludzką egzystencją, nad ludzkim czasem. Totalitaryzm nie byłby możliwy, gdyby historia nie wymknęła się człowiekowi spod kontroli. Alen nie byłby też możliwy, gdyby nie chęć jej opanowania, gdyby nie chęć odbudowania nowego człowieka¹⁷.

Człowiek w sztuce Mrożka wydaje się zabawką, igraszką, pytanie jednak – w czyich rękach? Historii (mielenie bohaterów przez tryby zmieniających się ustrojów)? Losu, przypadku (warto wziąć pod uwagę będące zbiegiem okoliczności spotkanie Zachedrynskiego z Pietią)? Innych ludzi (o zesłaniu Zachedrynskiego decyduje donos Zubatego)? Jakkolwiek pojętego „systemu”? Czasu (Lily i Wolf starzeją się i zmienia ich to jako postaci – co jednak z pozostałymi bohaterami, których wiek nie podlega zmianie)? Na to pytanie odbiorca musi odpowiedzieć sobie sam, zaś tropy zawarte w sztuce mu tego nie ułatwiają. Może, jak su-

¹³ Zdaniem Wojciecha Jachima u Mrożka „Barbarzyńcami są Amerykanie, którzy odarli Słowian z ich metafizyki” (W. Jachim, *Nuda na Krymie*, „Gazeta na Pomorzu”, 4 marca 2001, s. 6.)

¹⁴ Najwyraźniej widać to na przykładzie Anastazji oraz Lily i Wolfa, którzy, podstarzali, zupełnie stracili kontakt ze światem.

¹⁵ J. Koenig, dz. cyt., s. 3.

¹⁶ Ciekaw jest fakt, że pojawiające się zjawy przynajmniej w części przypominają to, co w akcie I opisywał Czelcow (w wilkołak, tołub bez głowy) – por. akt I, s. 47.

¹⁷ M. P. Markowski, dz. cyt., s. 157-158.

gerowałyby przytaczane przed chwilą przykłady, każdy z tych czynników ma swój wpływ na dzieje bohaterów i człowiek jest tym samym po trosze zabawką w ręku każdego z nich?

Użyte przez Mrożka środki wskazują właśnie na tę ostatnią możliwość. Świat przedstawiony podlega nieustannej przemianie – ukazanej jednak skokowo, a nie w sposób ciągły jako proces, którego istnienia możemy się jedynie domyślać. Czas między poszczególnymi aktami mierzymy w latach; bohaterowie są ci sami, choć zarazem nieco inni (Lily i Wolf starzeją się, wiek pozostałych postaci pozostaje niezmienny, natomiast one same w jakiś sposób się przeobrażają), miejsce jest wciąż to samo, a jednak przechodzi metamorfozy (w akcie I i II rzecz dzieje się w tym samym pomieszczeniu, niemniej inny jest jego wystrój; w akcie III pokój znika, pojawia się zaś nabrzeże, a w tle widać statek – ten sam, o którym była mowa wcześniej). W każdym akcie odnajdu-

jemy pierwiastki przedstawiane nam w poprzednim, każdy wnosi też coś zupełnie nowego, nieobecnego w pozostałych dwóch. Stałych elementów jest tylko kilka: wiek pięciorga bohaterów (a zatem antyczne kryterium jedności czasu, łamane przeskakiwaniem od roku 1910 do 1928 i do lat 90. XX wieku, zostaje tym samym w jakiś przewrotny sposób zachowane), Krym i Morze Czarne w tle (mamy więc jedność miejsca), historia¹⁸ oraz... miłość (których ciągła obecność byłaby swoistą jednością akcji). To uczucia okazują się receptą na przetrwanie – ci, którzy kochają (piątka niestarzejących się bohaterów), są w stanie obronić się przed historią, ci zaś, których miłość jest złudna – przemijają (Lily i Wolf). Sztuka Mrożka staje się historycznym (lub też historiozoficznym) freskiem, w którym główną rolę odgrywa miłość – zawikłana, ale i na tyle silna, że zdolna zwyciężać czas.

Mimo ich ciężkich losów, bohaterom dramatu jest więc czego zazdrościć...

¹⁸ Historia, której główną cechą jest zmienność, jest w *Miłości na Krymie* obecna stale, jakby przypominając za Heraklitem, że zmienność to stały element św. iata.