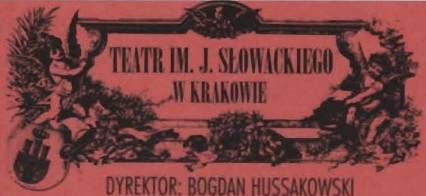

DYREKTOR: BOGDAN HUSSAKOWSKI

SŁOWACKIEGO

Miniatura

BIEDERMANN I PODPALACZE

MAX FRISCH

O TYM, CO MYŚMY BRALI I CO BRAŁO NAS

Max Frisch ze swoim *Biedermannem i podpalaczami*, to jeszcze jedna próba zrozumienia źródeł zła na tym najlepszym z możliwych światów. Najczęściej przyjmuje się, że złem, o które w niej chodzi, jest faszyzm. Równie dobrze można jednak przyjąć, że chodzi o komunizm. Pomińmy jednak te rozważania i zastanówmy się sami nad sobą. Jak się to dzieje, że człowiek - mówiąc słowami św. Pawła - *„czyni zło, którego nie chce"*? Podpalacze przychodzą do czyjegoś domu, przynoszą łatwopalne materiały, proszą o pożyczenie zapałek i z pomocą właściciela wzniecają pożar. Właściciel ma oczy ku widzeniu a nie widzi i ma uszy ku słyszeniu a nie słyszy. Co go zgubi: naiwność czy coś więcej?

Zło najpierw rozbraja a dopiero potem atakuje. Biedermann jest - jak się kiedyś pisało - „przedstawicielem klasy", która utrzymuje się z tego, że „pije robotniczą krew". Z jego winy ktoś popełnia samobójstwo. Oczywiście, Biedermann nie chce przyznać się do współodpowiedzialności. Podtrzymuje go w tym jego żona. Formalnie ani on, ani ona nie przekroczyli żadnego przykazania. „Formalnie" są w porządku. A jednak znajdują się już „po drugiej stronie" świata jasności. To, do czego nie chcą się przyznać, już w nich jest. „Zło", w którym już wcześniej tkwili, uczyniło ich krewnymi „złoczyńców". Gdy podpalacze wchodzą w dom, to „swój" przychodzi do „swego". To znane i dość powszechne doświadczenie: kto kłamie ten czuje się „rozbrojony", gdy słyszy, że inny też kłamie; kto kradnie, ten najczęściej siedzi cicho, gdy widzi, że inny też ukradł. Gdybyśmy go złapali na gorącym uczynku, usłyszelibyśmy: *„przecież wszyscy tak robią"*. Krewni zła są sobie nawzajem krewnymi.

Tak więc podstawowe odkrycie Maxa Frischa w sprawie zła jest takie: istnieje jakieś zło „pierworodne", które drzemie w nas na pograniczu świadomości i nieświadomości, wiedzy i niewiedzy. Ono kryje się przed nami samymi. Nie przyznajemy się do niego, nawet przed sobą. I dlatego nie jesteśmy w stanie go *wyznać*. Ono czyni nas „krewnymi" złoczyńców.

Inne odkrycie wiąże się ściśle z tamtym. Podpalacze przychodzą i dość jednoznacznie mówią, że są podpalaczami. Nie kryją swych intencji. Ale Biedermann im nie wierzy. Uważa, że żartują. Jak się to dzieje, że człowiekowi łatwiej przychodzi uwierzyć w kłamstwo niż w prawdę? To dość powszechne zjawisko. Hitler napisał książkę, w której wyłożył wszystko co myśli. I co? Ludzie myśleli, że to tylko ot „takie sobie gadanie". Coś podobnego przytrafiło się potem tekstom Lenina i Stalina. Pamiętam, jak w przeszłości mało kto czytał przemówienia „przywódców", a przecież wszystko było tam „wyłożone". Może nie wszystkie, ale są jakieś rodzaje prawdy, na które z góry „patrzy się przez palce". Chodzi przede wszystkim o te prawdy, które naruszają nasz spontaniczny optymizm, a może nawet nasze dobre mniemanie o sobie. Gdy przed laty dowiedzieliśmy się, jaki jest stan polskiej gospodarki, natychmiast odwróciliśmy się od znawców a zwrócili do znachorów. Nietzsche mówił, że człowiekowi bardziej niż prawda potrzebna jest do życia korzystna *iluzja*. Człowiek cieszy się widokiem kolorowych motyli. A prawda, która najczęściej nie ma kolorów, dopada „od tyłu" i wtrąca w rozpacz.

Polecam widzowi *Biedermanna i podpalaczy*, by pilnie obserwował proces uciekania od prawdy tytułowego bohatera dramatu. Gdy coraz bardziej jasnym się staje, co to za typy pojawiają się w mieszkaniu, Biedermann podejmuje

BIEDERMANN I PODPALACZE

MAX FRISCH (1911-1991) jest obok Friedricha Dürrenmatta najwybitniejszym współczesnym pisarzem szwajcarskim. W latach 1931-1933 studiował germanistykę. Potem pracował jako dziennikarz. W 1936 podjął studia na architekturze i po czterech latach otworzył własną pracownię. W zawodzie architekta odnosił znaczne sukcesy, m.in.wygrał konkurs na projekt kąpieliska w Zurychu. Od roku 1955 zajmuje się wyłącznie pisarstwem, choć zaczął pisać już z początkiem lat 30-tych. W czasie służby wojskowej, w 1939, napisał *Dziennik Kanoniera*. Próby dramaturgiczne podjął znacznie wcześniej, gdyż dramat *Stahl* (Stal) napisał w wieku 16 lat i przedstawił go Maxowi Reinhardtowi. W pierwszym okresie twórczości powstają m.in. sztuki: *Teraz śpiewają oni znowu* (1946), *Chiński mur* (1946), *Gdy wojna się skończyła* (1949), późniejsze to: *Don Juan, czyli Miłość do geometrii* (1953), *Biedermann i podpalacze* (1958), *Andorra* (1961), *Biografia* (1968). Obok dramatów ważną pozycję w jego twórczości zajmuje proza, m.in. *Dziennik 1946-1949* (1950), *Stiller* (1956), *Hommo Faber* (1957), *Powiedzmy Gantenbein* (1964).

Międzynarodową sławę przyniósł mu dramat *Biedermann i podpalacze*, który sam Autor określił „sztuką dydaktyczną bez dydaktyki" i pisał o nim: „Cała historia absolutnie niedramatyczna zapisana jest w moim *Dzienniku z lat 1946-1949* jako pomysł prozatorskiej burleski. Temat wykorzystałem prowizorycznie w następnych latach w słuchowisku, napisanym dla radia bawarskiego. Nie jest to zatem nic nowego!" Początkowo sztukę o panu Biedermannie miał Frisch napisać razem ze swym przyjacielem, Friedrichem Dürrenmattem, który chciał stworzyć anty-frischowską jednoaktówkę, graną w ciągu jednego wieczoru z *Panem Biedermannem i podpalaczami*. Pierwotny plan nie doczekał się jednak realizacji i zuryska prapremiera *Biedermanna* połączona była z inną jednoaktówką Frischa pt. *Wściekłość Filipa Hotza*. W recenzji po tej premierze, która odbyła się w 1958 r., szwajcarski tygodnik "Die Weltwoche" zamieścił taką ocenę: „jest to niewątpliwie jeden z najlepszych utworów scenicznych Maxa Frischa, zwarty, gęsty, świetnie skonstruowany: historia pana Biedermanna, który wpuszcza do swego domu podpalaczy, licząc w głębi ducha, że właśnie jego oszczędzi los. Biedermann staje się prototypem oportunisty ubezpieczającego się na wszystkie strony. Sztuka demaskuje jego postawę, sprowadzającą na ludzi współczesne nieszczęścia."(cyt. za "Dialogiem"1958/6). W 1958 roku Frisch otrzymał prestiżową nagrodę Georga Büchnera, przyznawaną za twórczość dramatyczną w ówczesnych Niemczech Zachodnich. Dramat *Andorra*, po prapremierze w Zurychu w 1962 r., ugruntował jego pozycję wybitnego dramaturga.

Max Frisch wiele podróżował, był także dwukrotnie w Polsce (1948, 1966), a jego dramaty z sukcesem grane były na polskich scenach, m.in. *Don Juan, czyli miłość do geometrii* w warszawskim Teatrze Dramatycznym, *Biedermann i podpalacze* w warszawskim Teatrze Współczesnym i krakowskim Starym Teatrze, także *Biografia* w Starym Teatrze.

coraz większe wysiłki, by zmazać narzucającą się oczywistość. Jednocześnie widzimy, jak narasta w nim dążenie do „skumplowania się" z podpalaczami. Jest nadzieja, że „swoich" nie podpalą. Ale „skumplowanie" sprawia, że różnica między złością a poczciwością zamazuje się. W końcu to sam człowiek podpala swój dom. Bo logika zła jest taka, że zło jest „samo w sobie" bezsilne, ono nie ma nawet zapałek. Owszem, może zgromadzić materiał łatwopalny, ale z tego nie ma jeszcze pożaru. To sama ofiara musi stać się podpalaczem. Bo nie o to przecież chodzi, by mnożyć pożary, ale o to, by mnożyć podpalaczy.
A co słychać w piekle? Wieści są nie najlepsze. Piekło znajduje się w stanie rozkładu. Wydawałoby się, że jest w tym jakaś nadzieja. Może nastąpi wreszcie kres dziejów zła. Jest to jednak złudna nadzieja. Bo zło tylko dlatego wychodzi z piekła na ziemię, że jest pędzone *świadomością rozkładu*. Ono tym bardziej chce unicestwiać, im bardziej samo jest unicestwiane. Ono rozkłada, bo jest rozkładane. Za doznane "zło" odpowiada większym złem. Piekło jest tam, gdzie człowiek nie jest w stanie *zła dobrem zwyciężyć*.
O czym jest więc dzieło Maxa Frischa? Jest o tym, co znamy... zanadto dobrze znamy. Można powiedzieć: „*myśmy to brali*". Albo raczej: „*to brało nas*". Ze swej strony pragnę dodać: „*I jeszcze nie raz będzie brało*".

KS.JÓZEF TISCHNER

CZYSTE SUMIENIE PANA BIEDERMANNA

Gotltieb (czyli znacząco - Bogumił) Biedermann trafia po śmierci wraz z żoną Babette do piekła, gdzie jest świadkiem tego, jak miejscowi funkcjonariusze z wprawną rutyną klasyfikują grzeszników wedle nieprzestrzeganych przykazań dekalogu. Jest więc jakaś moralna sankcja w tej sztuce? Nie takie to oczywiste, gdyż sceny w piekle nie stanowią integralnej części *Biedrmanna i podpalaczy*. Frisch dopisał je specjalnie z myślą o publiczności niemieckiej, zaś jego dramat, w pierwszej wersji pomyślany jako słuchowisko radiowe, obywał się bez nich doskonale w 1958 roku podczas prapremiery w Zurychu. Również w wydaniu zbiorowym scenicznych dzieł Maxa Frischa z 1995 znalazło się dla niego miejsce ledwo w aneksie. W recenzji z polskiej prapremiery *Biedermanna* w 1959 roku Stanisław Hebanowski nazwał epilog aktualnym pamfletem politycznym. Sceny w piekle karygodnie zawężały psychologiczno-filozoficzną problematykę utworu, zmieniając go w nazbyt czytelną aluzję do sytuacji w Niemczech Zachodnich, „gdzie pełnym bezpieczeństwem cieszą się podpalacze spod znaku sfastyki". Choć jeszcze dzisiaj pierwsze strony gazet zdobią niekiedy zdjęcia mocno starszych panów, którzy schronienia przed odpowiedzialnością szukali w dalekiej Argentynie czy Brazylii, aktualność spłynęła z epilogu *Biedermanna i podpalaczy* jak niegdysiejsze śniegi. Czy zatem w ogóle warto wystawiać sztukę Maxa Frischa po niemal czterdziestu latach od tamtej polskiej prapremiery, kiedy podpalenie Reistagu zdaje się równie odległe jak zwycięstwo pod Grunwaldem?
Nie tylko warto. Dramat Maxa Frischa wystawiać należy, gdyż tamta zwietrzała aktualność pozostawiła sensy trwalsze i głębsze, zmieniając *Biedermanna i podpalaczy* z rzeczy o dawnym „brunatnym niebezpieczeństwie" w dramat-przestrogę przeciwko zbytniej liberalizacji w sferze wartości, przeciwko nadmiernym modyfikacjom podstawowych różnic między dobrem a złem. Te sensy umykały wcześniejszym lekturom, zbyt skupionym na „psychologicznej skazie" tytułowego bohatera, na jego sumieniu zbrukanym samobójczą śmiercią Knechtlinga. To dopiero epilog najlepiej pozwala zrozumieć, że Frisch traktował tytułowego bohatera nie jako indywiduum, ale - typ dzisiejszego Jedermanna; że mniej obchodziły go dylematy

jednostkowego sumienia, bardziej zaś postawienie - nadal aktualnej - diagnozy współczesnemu społeczeństwu.
Przecież piekło, w którym w epilogu ku swojemu najwyższemu zaskoczeniu znalazł się Biedermann, to instytucja w stanie głębokiego kryzysu. Już za chwilę chór strażaków sprawnie zdławi żar czeluści największego pieca, a sam Belzebub gorzko zapłacze za utraconą wiarą dzieciństwa. Nie w tym jednak rzecz, że na niebieskich wysokościach łaski przebaczenia dostąpili wielcy zbrodniarze wojenni. Wystarczy przysłuchać się uważnie najnowszym decyzjom Najwyższego, jakie - tuż po powrocie z nieba - relacjonuje Władca Piekieł: „Kto zabijając nosi lub nosił mundur, albo kiedy zabija lub wydaje taki rozkaz nosił, temu zostanie wybaczone". Ogłoszona w epilogu *Biedermanna* niebieska amnestia stanowi zatem najbardziej jaskrawą ilustrację tego, że oto bezpowrotnie przekroczona została ostra niegdyś granica między dobrem a złem. Lecz przykazania dekalogu nie tyle nagle straciły wcześniejszą moc, co powoli podlegały weryfikacjom i relatywizacjom - zależnie od punktu widzenia, ideologicznych pryncypiów, służenia tej czy tamtej stronie..."To protestantyzm - jeśli wierzyć Maxowi Weberowi - ponosi główną winę za to, że w ubiegłym wieku mieszczańska etyka zmieniła się w dobrze prowadzony „interes z Bogiem". A czysto utylitarne podejście do moralnych zasad wyrodziło je w coraz bardziej formalną poprawność. Rozbieżność między próbą zabezpieczenia za wszelką cenę posiadanych dóbr, a wymogami społeczności, by zachowywać się zgodnie z tradycyjną hierarchią wartości to podstawowe źródło klęski Biedermanna. Nie zrobił on przecie nic innego, tylko dbał o zachowanie pozorów uczciwego człowieka, wówczas kiedy z jego „etycznych rachunków" jasno wynika, że pozory bardziej mu się opłacały niż czyny. Lecz ponieważ normy moralne mają w tym momencie za jedyną sankcję czysty pragmatyzm, bardzo łatwo nimi manipulować. Jak Schmitz - na przykład - dowodząc, że człowieczeństwo daje się stopniować, czy jak potem niebieska władza ogłaszając amnestię dla tych, którzy grzeszyli będąc w mundurze.
Lecz mundur, który chroni zabijającego przed moralnym odium, to przecież nie przyczyna, ale - skutek relatywizacji samych podstaw etycznych współczesnego społeczeństwa. Wie o tym dobrze Biedermann, kiedy sprytnie wymyka się miarom dziesięciu przykazań: „Jestem niewinny! - deklaruje z dogłębnym przekonaniem, uspokajając żonę - szanowałem ojca mego i matkę moją; głównie matkę, co cię dostatecznie często denerwowało. Przestrzegałem dziesięciu przykazań, Babette, przez całe moje życie. [...] Nigdy nie pożądałem domu bliźniego mego, a jeśli nawet pożądałem, to wystarczyło go po prostu kupić. Kupowanie nie zostało przecież zabronione! Nigdy też nie zauważyłem, żebym kłamał. Nie dopuściłem się również cudzołóżstwa, Babette, naprawdę nie - w porównaniu z innymi!" Kiedy jedynym kryterium wartości staje się jego po wielekroć powtarzane „w porównaniu z innymi" niepotrzebni już nikomu niebiescy i piekielni urzędnicy odejść mogą na zasłużoną emeryturę.
Max Frisch nazywa w podtytule *Biedermanna i podpalaczy* sztuką dydaktyczną bez morału. Nie tyle idzie mu przecież o pouczenie widzów wzorem Brechta, który - jak na talerzu serwował teatralnej publiczności słuszne wzorce postępowania. Frisch stara się raczej sprowokować do tego, by widzowie szukali odpowiedzi na własną rękę. Dlatego w trakcie uroczystej kolacji Biedermann wychodzi na proscenium i zwraca się wprost do siedzących po drugiej stronie rampy: „Powiedzcie szczerą prawdę: Od kiedy (dokładnie) wiecie moi państwo, że oni są podpalaczami? [...] Podejrzenie! Miałem je od samego początku, moi państwo, podejrzenia ma się zawsze - ale powiedzcie szczerze: Co wy bycie zrobili, mój Boże, na moim miejscu? I kiedy?" To drugie pytanie wydaje się ważniejsze. Nie tylko dla mieszczańskiego Biedermanna. Także dla współczesnych widzów. Dotyczy ono przecież wyznaczenia granicy, od której zasada wyboru mniejszego zła przestaje obowiązywać. Tego mniejszego zła, które od większego nauczył się odróżniać dopiero Biedermann, moralitetowy Każdy późnego kapitalizmu, zewnątrzsterowny człowiek ery postindustrialnej. Biedermann, który nie tylko spłodził Hitlera i dlatego łatwo o nim po pięćdziesięciu latach zapomnieć, lecz także Biedermann, który w efekcie swoich „etycznych rachunków" podważył sens piekła i wciąż opłaca miejskie straże, by czuwały nad wygasłymi czeluściami.

MAŁGORZATA SUGIERA

BIEDERMANN I PODPALACZE

BIEDERMANN I PODPALACZE

Max Frisch BIEDERMANN I PODP

Biedermann und die Brandstifter

przekład	Irena KRZYWICKA, Jan GAREWICZ
konsultacja	Grzegorz MATYSIK
Pan Biedermann	Mariusz WOJCIECHOWSKI
Babette	Iwona BIELSKA
Anna	Dorota GODZIC
Schmitz	Maciej JACKOWSKI
Eisenring	Zbigniew RUCIŃSKI
Policjant	Tadeusz ZIĘBA
Doktor filozofii	Jerzy ŚWIATŁOŃ
Wdowa Knechtling	Joanna JANKOWSKA, Danuta WIERCIŃSKA
Chór złożony z członków Straży Pożarnej:	Piotr GRABOWSKI, Grzegorz ŁUKAWSKI
	Błażej PESZEK
	Błażej WÓJCIK
Koryfeusz chóru	Andrzej KIERC
reżyseria	MIKOŁAJ GRABOWSKI
scenografia	KRZYSZTOF TYSZKIEWICZ
muzyka i opracowanie dźwiękowe	JÓZEF RYCHLIK
asystent reżysera	Natalia Ringler (PWST)
inspicjent	Iwona Cieślik
premiera	10 października 1997

właścicielem praw autorskich jest Suhrkamp Verlag

TEATRALNE PASJE WALEREGO RZ.

Mija właśnie 125 lat od chwili, gdy w Krakowie po raz pierwszy oficjalnie wspomniano o konieczności budowy nowego teatru i 104 lata od dnia, w którym ten Teatr - dziś noszący imię Juliusza Słowackiego - został uroczyście otwarty. Pomysłodawcą wzniesienia gmachu był Walery Rzewuski, który 30 września 1872 zgłosił na posiedzeniu Rady Miasta wniosek: „Upoważnia się komisję uporządkowania miasta Krakowa do traktowania z wysokim Rządem, aby tenże raczył się przychylić do powstania wspólnym kosztem z gminą Krakowa budynku teatralnego; komisja ta po przeprowadzeniu rokowań z wysokim Rządem oznaczy miejsce na postawienie budynku".

Kim był Walery Rzewuski, ten wielce dla Krakowa zasłużony obywatel, artysta i rzemieślnik, wyżywający się w pracy zawodowej i społecznej pasjonat, który na swoim domu umieścił solidne, mieszczańskie hasło: „oszczędnością i pracą ludzie się bogacą"? I dlaczego tak bardzo obchodził go los teatru?

Krakowianin od urodzenia (1837) aż do śmierci (1888), syn kupiecki, nauki pobierał w Instytucie Technicznym oraz na politechnice wiedeńskiej, z której zresztą, ze względu na słabe zdrowie, musiał zrezygnować już po dwóch semestrach. Rodzice wymarzyli dla niego karierę budowniczego, ale młodego Walerego pociągało coś innego - jak odnotował po latach biograf Rzewuskiego, w pracowni uniwersyteckiej „na lekcjach fizyki widział po raz pierwszy doświadczenia fotograficzne i od razu zapalił się do nich". Już wtedy postanowił założyć własny zakład. Za pieniądze przysyłane przez rodziców kupił niezbędny sprzęt „lecz na kamerę zdobyć się nie mógł". Po powrocie do Krakowa kariera Rzewuskiego potoczyła się błyskawicznie. Pierwsze zdjęcia wykonywał aparatem należącym do jednego z malarzy, szybko jednak dorobił się własnej „kamery" i skromnej pracowni przy dzisiejszej ulicy Krupniczej. „Będąc zaś obdarzony z natury artystycznym smakiem a przy tym wytrwały i sumienny w pracy, nie tylko sam wydoskonalił się w krótkim czasie w obranym zawodzie ale nadto przyczynił się do udoskonalenia samejże sztuki fotografowania". Mimo istniejącej już wtedy konkurencji, coraz częściej zaczęły przed „domek przedmiejski" zajeżdżać powozy a Rzewuski stał się znany i szanowany jeszcze zanim osiągnął pełnoletniość - przed 24 rokiem życia. Wkrótce wynajął przestronniejsze atelier przy Wesołej a po kilku latach dorobił się okazałego domu i pracowni przy Kolejowej, dzisiejszej Westerplatte (obecnie mieści się w tam konsulat Rosji).

Na wykonywanych „dla chleba" portretach i fotografiach zbiorowych Rzewuski uwiecznił niemałą część społeczeństwa krakowskiego od początku lat sześćdziesiątych do końca osiemdziesiątych XIX w. Idąc podobno za radą Józefa Ignacego Kraszewskiego, jako jeden z pierwszych sfotografował wnętrze kaplicy Zygmuntowskiej, ołtarz Wita Stwosza, wiele budowli i widoków Krakowa. Robił też zdjęcia pejzaży tatrzańskich i dzieł sztuki. Przez kilka lat miał wyłączne prawo do fotografowania dzieł Matejki - do czasu, gdy mistrz wycofał się z umowy.

Po wybuchu powstania styczniowego w swoim atelier fotografował ochotników wyruszających za kordon - młodzieńców z buńczucznymi minami, z dziarsko podkręconym wąsem. „W bolesnych chwilach narodowego powstania Rzewuski należał do tych bardzo zresztą licznych podówczas w Krakowie obywateli, którzy bez wielkiego rozgłosu, jedynie znacznymi ofiarami materialnymi dobrowolnie nakładając na siebie podatek na cele narodowe dopomagali do walki z ciemiężącą nas Rosją".

Miał wielu przyjaciół. Byli wśród nich Artur Grottger, Wojciech Kossak, który podobnie jak inni studenci Szkoły Sztuk Pięknych dorabiał retuszowaniem w pracowni Rzewuskiego, Józef Szujski, Michał Bałucki. Najbliższym druhem był mu jednak autor *Kościuszki pod Racławicami* - Władysław Ludwik Anczyc.

Pan Walery cieszył się w mieście dużym autorytetem. Przez 19 lat był nadzwyczaj aktywnym członkiem Rady Miejskiej, którą dosłownie zasypywał pomysłami. Był niezmordowany. Domagał się zakupu węgla dla biednych, zbudowania nad Wisłą łazienek dla kobiet, protestował przeciw wycinaniu świerków, żądał przejęcia przez miasto Kasy Oszczędności, podniesienia Szkoły Sztuk Pięknych do rangi

BIEDERMANN I PODPALACZE

Akademii... To dzięki jego inicjatywie odbyły się wielkie obchody dwusetnej rocznicy bitwy pod Wiedniem, rozpoczęto składkę na sarkofag Mickiewicza, umieszczono na bramie Floriańskiej wapiennego orła w miejsce zniszczonego gipsowego, dzięki niemu wreszcie zasypano stare koryto Wisły. Oczywiście Rzewuski nie działał sam. Był „prawą ręką" prezydentów Dietla i Zyblikiewicza i jednym z wielu orędowników idei przekształcenia Krakowa w nowoczesne, europejskie miasto.

W takim mieście nie mogło zabraknąć nowego, wspaniałego teatru. Dlaczego akurat Rzewuski wystąpił z pomysłem budowy nowej sceny? Teatr w dziwny sposób był mu bardzo bliski. Już jako piętnastolatek opracował statut uczniowskiego Towarzystwa Teatru Amatorskiego, w którym grywał i być może reżyserował. „Zamiłowanie teatru było w Rzewuskim tak wielkie i prawdziwe, iż widowiska sceniczne uważał za najmilszą swoją rozrywkę i najprzyjemniejszą zabawę. Stale, dopóki tylko sprzyjało mu zdrowie, bywał w starym budynku teatralnym, na miejscu nazywanym balkonem, mieszczącym się na drugim piętrze trzypiętrowej widowni". Jego miłość do sztuki dramatycznej nie była gołosłowna - ratował znajdującą się w trudnej sytuacji scenę polską w Poznaniu wnosząc o wypłacenie jej przez Radę Miasta Krakowa jednorazowej subwencji.

Zresztą - czyż wyposażenie jego pracowni - typowego atelier dziewiętnastowiecznego fotografa - nie przypominało ówczesnych teatralnych dekoracji? Było tam wnętrze salonu do fotografii rodzinnych, grota z kamieni obrośniętych mchem i paprocią, sadzawka i wodotrysk, malowane drzewa i skały. Nie brakowało akcentów krakowskich. By uczcić 25-lecie swojej pracy (szeroko odnotowane przez prasę) Rzewuski zamówił u jednego z uczniów Matejki nowy wystrój pracowni z zastawkami przedstawiającymi wnętrze katedry wawelskiej. Fotograf sam pełnił funkcję kogoś w rodzaju reżysera: wybierał temat zdjęcia, sytuację, jaką miało przedstawić, ustawiał swoich „aktorów" decydując o pozie, ułożeniu rąk, wyrazie twarzy, ba, nawet o spojrzeniu. Dawał im do ręki rekwizyty. Jedynym w swoim rodzaju „teatrem" były wykonywane przez Rzewuskiego fotograficzne cykle „żywych obrazów". Jeden z nich poświęcony był *Trylogii* a w bohaterów *Ogniem i mieczem* wcielali się krakowscy arystokraci. Fotografował także aktorów - dzięki niemu powstały cykle zdjęć przedstawiających w różnych rolach Helenę Modrzejewską, Antoninę Hoffmann, Wincentego Rapackiego.

Nie powinien zatem dziwić upór, z jakim Rzewuski dążył do zbudowania nowego teatru. Nie szczędził w tym celu ani sił, ani środków. Ponieważ długo sądzono, że uda się tanim kosztem skorzystać z gotowego, zrealizowanego już projektu, Pan Walery zwiedził wiele europejskich miast w poszukiwaniu odpowiednich wzorów. Zdobył nawet plany urządzeń technicznych wykonane przez inspektora teatrów wiedeńskich. Mimo tych starań sprawę budowy na wiele lat odłożono *ad acta*. W 1879 Rzewuski wydał napisaną wspólnie z Anczycem broszurę *Czy potrzebny nowy teatr w Krakowie*. W zamieszczonym tam artykule *Ze względu na stan majątkowy miasta co budować wprzódy, teatr czy wodociągi?* dowodził, że pieniądze pozostałe z pożyczki inwestycyjnej, jakimi dysponowało miasto, należy wydać na nową scenę, gdyż... „woda do picia nie ma żadnego albo tylko podrzędne znaczenie w powstawaniu lub szerzeniu się epidemii"!

Rzewuski należał do zwolenników budowy teatru na placu św. Ducha, gdzie wówczas mieścił się targ chlebowy oraz budynki średniowiecznego szpitala: „Miejsce to nadzwyczaj przyjemne, przyległe pięknej promenadzie, na której publiczność między aktami w pogodnej porze może odetchnąć świeżym powietrzem a tak dogodne, że przy zaprowadzeniu stosownej wentylacji i za letni teatr posłużyć może". Już w 1871 r. domagał się szybkiego wypowiedzenia dzierżawy domu miejskiego zajętego przez szpital św. Ducha „ze względu na to, iż umieszczonych w szpitalu chorych trzeba przenieść, przybywający bowiem do miasta obcy, na pierwszym prawie kroku najprzykrzejszych doznają wrażeń". Uważał, że stare budynki należy zburzyć, by zyskać miejsce dla teatru. Bez reszty zaangażował się w spór, który na lata podzielił ówczesne elity Krakowa. I nie ma co ukrywać - znalazł się po złej stronie. Poważnie naraził się obrońcom zabytkowego szpitala i optującym za budową teatru na placu Szczepańskim Matejce, Estreicherowi, Jordanowi, Straszewskiemu. Tym bardziej, że to on przekonał radnych do kontrowersyjnej

BIEDERMANN I PODPALACZE

lokalizacji. Zrobił to z narażeniem własnego zdrowia: „będąc mocno słabym w dniu, w którym się rozstrzygająca rozprawa w Radzie miejskiej odbyć miała, zawlókł się z wysiłkiem woli, aby osobiście poprzeć swym głosem wybór placu św. Ducha wiedząc, że partia przeciwna była silna i że jeden głos mógł na sali zwyciężyć". Odparł nawet argument delikatnej natury - na stwierdzenie, że teatr nie powinien stać w pobliżu kościoła św. Krzyża odpowiedział: „Nie zapominajmy Panowie, że w Krakowie, tym tak zwanym polskim Rzymie, gdziekolwiek się będzie budowało teatr, zawsze on będzie w pobliżu jakiegoś kościoła, którego to zresztą stanu rzeczy nie uważam za ujemny, gdyż teatr z przeznaczenia swego nie jest żadną instytucją demoralizującą, ale świątynią sztuki polskiej, mającej na celu pielęgnowanie języka ojczystego i budzenia w słuchaczach uczuć wzniosłych, szlachetnych i patriotycznych"...
Rzewuski nie doczekał rozpoczęcia budowy teatru. Nie doczekał się też wdzięczności potomnych. Wybór kontrowersyjnej lokalizacji sprawił, że 2 czerwca 1891 podczas uroczystego wmurowania kamienia węgielnego pod nowy teatr „W spisanym na pergaminie przeznaczonym do zamurowania akcie erekcyjnym ani jednym słowem nie zaznaczono udziału śp. Rzewuskiego w pracach przygotowawczych a rodzinie jego nie uczyniono nawet tej drobnej grzeczności, aby ją na ów akt poświęcenia rozpoczętej, tyle upragnionej budowy zaprosić."

DIANA POSKUTA-WŁODEK

Cytaty pochodzą z:
Walery Rzewuski. Szkic biograficzny, Kraków 1893
Walery Rzewuski. Obywatel m. Krakowa, radca miejski. Rys jego życia i działalności publicznej, na podstawie dokumentów i zebranych materiałów skreślił Antoni Kleczkowski, Kraków 1895

BIEDERMANN I PODPALACZE

Duża scena

E. De Filippo
WIELKA MAGIA

R. Harwood
ZA I PRZECIW

Ks. J. Kitowicz
OPIS OBYCZAJÓW cz. II

T. Słobodzianek
OBYWATEL PEKOŚ

A. Słonimski
RODZINA

W. Szekspir
WIECZÓR
TRZECH KRÓLI

Miniatura

E. Albee
TRZY WYSOKIE KOBIETY

F. Dostojewski
BOBOK

W. Hildesheimer
MARY STUART

R. Maciąg
ONA

B. Schulz
SANATORIUM POD KLEPSYDRĄ

D. Williamson
PRZYJAŹŃ I PIENIĄDZE

Najbliższa premiera
G. B. Shaw
ŻOŁNIERZ I BOHATER

BIEDERMANN I PODPALACZE

Dyrektor
Bogdan HUSSAKOWSKI

Zastępca dyrektora
Wiktor HERZIG

Kierownik literacki
Maciej SZYBIST

Koordynacja pracy artystycznej
Kinga GŁOWACKA

Sekretarz literacki
Anna STAFIEJ

Kierownik Impresariatu
Janusz OGONOWSKI

Kierownik Archiwum
Diana POSKUTA-WŁODEK

Asystent scenografa
Elżbieta WÓJTOWICZ-GULAROWSKA

Dział muzyczny:
Bolesław RAWSKI
Józef RYCHLIK
Krzysztof SZWAJGIER

Kierownik techniczny d/s eksploatacji
Ryszard Starobrański

Organizacja produkcji
Andrzej Rybak

Realizacja światła
Adam Dąbroś

Realizacja dźwięku
Piotr Augustyniak
Wojciech Pacuła

Brygadier sceny
Bogusław Wójcik

Rekwizytor
Roman Łopatowski

Kierownicy pracowni:

krawieckiej damskiej
Maria Szczypczyk

krawieckiej męskiej
Leszek Wyżga

malarsko modelatorskiej
Maria Hodur

stolarskiej
Stanisław Nieć

ślusarskiej
Adam Rojek

perukarskiej
Bożena Rybak

tapicerskiej
Michał Rzepka

Projekt graficzny plakatu i programu: Władysław Pluta
Przygotowanie do druku: Fabryka Grafiki s.c.
Druk: Agencja Graf

BIEDERMANN I PODPALACZE

Teatr im. Juliusza Słowackiego, Pl. św Ducha 1, 31-023 Kraków

Informacja i rezerwacja biletów - Impresariat Teatru tel. (12) 422-40-22, 422-45-75 w. 25

Kasa biletowa czynna od wtorku do soboty

w godz. 411-14 i 15-19, tel. (12) 423-17-00, 422-45-75 w. 26

W niedzielę 2 godziny przed spektaklem

Przedsprzedaż rozpoczyna się pięć dni przed spektaklem

W kasie można kupić wydawnictwa:

„Co dzień powtarza się gra... "- Diana Poskuta - Włodek

„Dwadzieścia kroków wszerz i wzdłuż..." - pod redakcją Krystyny Zbijewskiej

Komplet pocztówek: „Dziady" Adama Mickiewicza, inscenizacja z 1901 roku

Wypożyczalnia kostiumów

ul. Radziwiłłowska 3, tel. 421 34 13, czynna codziennie w godz. 9.00-13.00