PETER HANDKE

DIE STUNDE WO WIR NICHTS VONEINANDER WUSSTEN

GODZINA, W KTÓREJ

NIE WIEDZIELIŚMY NIC O SOBIE NAWZAJEM

SŁOWACKIEGO

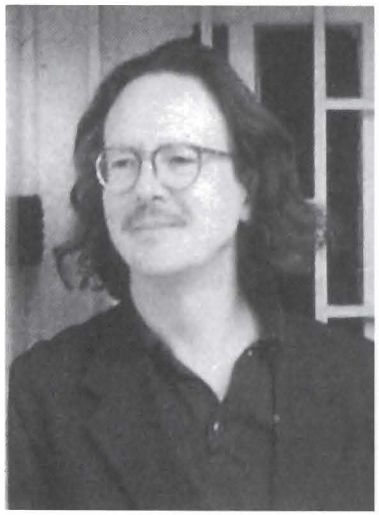
POZOSTAŃ WEWNĄTRZ OBRAZU

Ponad dziesięć lat temu w wywiadzie dla „Théâtre en Europe" Peter Handke zdradził, że marzy o napisaniu takiego tekstu, który nadawałby się wyłącznie na teatralną scenę. Że chciałby ponownie odkryć znany starożytnym Grekom teatr czysty. Teatr, który nie przedstawia na scenie niczego, co nam zdaje się samą esencją dramatu – realistycznych dialogów, międzyludzkich relacji rozwijających się zgodnie z logiką przyczyny i skutku, psychologicznie prawdopodobnych konfliktów... Wciąż jednak forma czystego teatru wymyka się uparcie jego wyobraźni i najprzyjemniejszą rzeczą, jaka mu pozostała, jest wędrowanie godzinami pieszo po mieście. „Może więc napisze pan sztukę na temat chodzenia piechotą?" – usłyszał w odpowiedzi. Czy właśnie w tym momencie narodził się pomysł *Godziny, w której nie wiedzieliśmy nic o sobie nawzajem*? Milczą o tym biografowie i sam Handke. A przecież trudno u źródła późniejszego o sześć lat scenariusza nie dostrzec spojrzenia idącego niespiesznym krokiem przechodnia, który zatrzymał się na chwilę, by ogarnąć wzrokiem miejski plac.

Na oświetlonym jasno placu rozgrywa się cała akcja *Godziny*... Handkego. Lecz czy jeszcze można tu mówić o akcji? Oto przez miejski plac swobodnym krokiem przechodzą, pospiesznie przebiegają, przemykają się chyłkiem, dumnie kroczą czy jadą na inwalidzkich wózkach najróżniejsi ludzie: zakochani, poróżnieni, spóźnialscy i tacy, którzy zawsze przychodzą przed czasem, piękne kobiety i garbaci, Papageno z klatką na ptaki wprost z opery Mozarta, wariaci, jakich wszędzie pełno i baśniowy kot w butach, którego spotyka się tak rzadko, starzy i młodzi, grupkami i pojedynczo, z lewa i z prawa. Nie brakuje też zamiataczy ulic i wiatru, który raz po raz rozrzuca szeleszczące stronice gazet. To wszystko. Ani jednego słowa. O bohaterach Handkego, zgodnie zresztą z tytułem dramatu, nic nie wiemy. I przez godzinę dowiemy się niewiele ponad to, co sami potrafimy spostrzec i sobie wyobrazić.

Zaskakuje z pewnością *Godzina*... tych widzów, którzy znają Handkego wyłącznie z jego wczesnych Sprechstücke, „sztuk mówionych", gdzie głównym bohaterem był postawiony w stan oskarżenia język. Najpierw jednak w połowie lat sześćdziesiątych niemal w ciągu jednego wieczora Handke zdobył popularność *Publicznością zwymyślaną*, dosłownie i wprost wymyślając teatralnej publiczności za jej bierność, nadmierne zaufanie do scenicznych konwencji, odbiorcze nawyki i interpretacyjne schematy. Dopiero później w granym również na polskich scenach *Kasparze* jasno wyłożył deprawującą ludzkie „ja" rolę języka w procesie socjalizacji. Bo nazywanie świata to nie tylko ratunek przed chaosem, ale również totalny porządek i pełna uniformizacja. Lecz nawet wtedy Handke nie zajmował się wyłącznie demaskowaniem mechanizmów „tortury mówienia", zręcznie obnażając pułapki językowego systemu. W tym samym czasie powstał *Das Mündel will Vormund sein* (*Podopieczny chce zostać opiekunem*). Ten pantomimiczny dramat na dwie osoby w maskach, jak niektóre happeningi równie dobrze trwać może 15 minut, co dwie i pół godziny. I choć rozwój relacji między Opiekunem i Podopiecznym przypomina kolejne etapy edukacji Kaspara, głównym zamierzeniem autora było raczej uzmysłowienie widzom ich bezrefleksyjnej, schematycznej reakcji nie tylko na padające ze sceny słowa, ale również na gesty i działania postaci. Świadome, prowokacyjne stymulowanie i obnażanie percepcyjnych automatyzmów stanowiło zatem ciąg dalszy tego otwartego ataku, jaki trzy lata wcześniej zapoczątkowała *Publiczność zwymyślana*. To widzowie bowiem, bezkrytycznie akceptujący przestarzałe konwencje, ponoszą wedle Handkego główną winę za to, że współczesny teatr nadal kłamie, łudząc pozorem rzeczywistości na scenie. Ba, zapyta ktoś w tym miejscu, czyżby dzisiejszy Handke zapomniał już o buntowniczej młodości? Przecież *Godzina*... nie ma nic wspólnego z systematycznie kiedyś uprawianym rozbijaniem przyjętych obrazów rzeczywistości w imię prawdy indywidualnej wrażliwości. To przecież nic więcej niż anachroniczna próba scenicznego realizmu w dawnym stylu.

Nie do końca to bodaj prawda. W pantomimicznym scenariuszu *Godziny*... Handke wyraźnie orkiestruje strumień postaci na miejskim placu, jak dzieje się choćby w chwili, kiedy przechodzą przezeń – zawsze w tym samym kierunku – sami starcy, potem sami młodzi



PETER HANDKE

wybitny austriacki prozaik, dramatopisarz, poeta, eseista. Urodził się w 1942 r. w Griffen w Karyntii, gdzie chodził do szkoły podstawowej i do gimnazjum humanistycznego. W latach 1961-1965 odbył studia prawnicze w Grazu. W połowie lat sześćdziesiątych został obwołany cudownym dzieckiem i zarazem *enfant terrible* awangardowej literatury austriackiej. Debiutował w 1966 r. antypowieścią *Die Hornissen* (*Szerszenie*) i eksperymentalną sztuką teatralną *Publiczność zwymyślana* (*Publikumsbeschimpfung*). W tym samym roku zaatakował uznanych pisarzy, członków słynnej grupy 47, oskarżając ich o twórczą impotencję. Odrzucając tradycyjną formułę realizmu opowiedział się za literaturą skrajnie subiektywną, uwolnioną od obowiązków społecznych, ograniczoną do sfery języka i w nim szukającą prawdy o rzeczywistości, wyraził to m.in. w eseju *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms* (*Jestem mieszkańcem wieży z kości słoniowej*). Funkcja języka w poznawaniu świata stała się także tematem sztuki *Kaspar*, wystawionej w 1968 r. w teatrach TAT we Frankfurcie i Städt Bühnen w Oberhausen. W 1969 r. wydał tom wierszy zebranych *Die Innenwelt der Aussenwelt der Innenwelt* (*Świat wewnętrzny świata zewnętrznego świata wewnętrznego*), którym pokazuje jak różnymi środkami się posługuje, m.in. stosując technikę collage'u i montaż elementów kultury popularnej i młodzieżowej, demaskatorską żonglerkę strukturami językowymi, doprowadzając utarte zwroty do absurdu. Od połowy lat siedemdziesiątych pisze głównie prozę coraz bardziej zbliżoną do tradycyjnej, ale skoncentrowaną wyłącznie na wewnętrznej, egzystencjalnej i psychicznej problematyce jednostki. Świat zewnętrzny stanowi tu jedynie tło niezwykle subtelnej analizy zachowań i odczuć bohaterów, jak np. w powieści *Krótki list na długie pożegnanie* (*Der kurze Brief zum langen Abschied*, 1972). W książce *Pełnia szczęścia* (*Wunschloses Unglück*, 1972) próbował w ten sam sposób dociec przyczyn samobójczej śmierci matki. O zerwaniu naturalnych związków z otaczającym światem i próbie ponownego utożsamiania się z nim mówi w opowiadaniu *Godzina prawdziwych odczuć* (*Die Stunde der wahren Empfindung*, 1975). Handke często zmieniał miejsca zamieszkania: Berlin, Düsseldorf, Paryż, to tylko niektóre z jego życiowych przystanków. W 1979, na dziewięć lat przeniósł się z Paryża, do rodzinnej Austrii i zamieszkał w Salzburgu, co zaowocowało powieścią *Langsame Heimkehr* (*Powolny powrót do domu*), prozą *Die Lehre der Sainte-Victoire* (*Nauka góry Sainte Vitcoire*, 1980), opowiadaniem *Kindergeschichte* (*Opowieść dziecięca*, 1981), poematem dramatycznym *Über die Dörfer* (*O wsiach*, 1982). W latach osiemdziesiątych proza Handkego ulega wyraźnej „eseizacji", pojawiają się w niej tony mistyczne, odzwierciedlające nabożny stosunek autora do trywialnych czynności i doświadczeń, oznaki autostylizacji na kapłana wieszczącego godziwe, „właściwe" życie. Najważniejsze utwory to: *Nachmittag eines Schriftstellers* (*Popołudnie pisarza*, 1987), *Versuch über die Müdigkeit* (*Esej o zmęczeniu*, 1989), *Versuch über den geglücten Tag* (*Esej o udanym dniu*, 1991). Po sztuce *Die Unvernünftigen sterben aus* (*Nierozsądni wymierają*), której premiera odbyła się w 1974 r., Handke nie napisał żadnego dramatu. Dopiero w 1990 r. odbyła się premiera jego następnej sztuki *Spiel vom Fragen oder Die Reise zum sonoren Land* (*Gra pytań albo podróż do kraju dźwięku*) w wiedeńskim Burgtheater w reżyserii Clausa Peymanna, który w 1992 r. zrealizował też prapremierowe przedstawienie *Godziny, w której nie wiedzieliśmy nic o sobie nawzajem* (*Die Stunde wo wir nichts voneinander wussen*). Polska prapremiera tej sztuki odbyła się w warszawskim Teatrze Studio w 1996.

ludzie, raz mężczyźni, a raz kobiety. Nie tyle więc ślepo naśladuje pozateatralną rzeczywistość, ile stara się ją podnieść do rangi dzieła teatralnej sztuki, poddając uporządkowaniu rytmu jako podstawowemu rygorowi formy. W ten sposób czyni zadość postulatowi, przejętemu od cenionego przede wszystkim jako malarza prowansalskiego masywu Sainte-Victoire, Paula Cézanne'a, dla którego w dojrzałych latach prawdziwe posłannictwo artysty zaczęło polegać na tym, by szukać zarazem piękna ponadczasowego i historycznego, by wieczne odsłonić w przemijającym i tym samym przemijające ocalić. Przejęta od Cézanne'a teoria epifanicznego poznania w obcowaniu ze sztuką na dwoje przełamała twórczość Handkego, pozwalając mu na nowo uwierzyć w siłę wyobraźni artysty i tworzonych przezeń światów. Stąd w *Godzinie...* – w przeciwieństwie do wcześniejszego *Das Mündel will Vormund sein* – Handke niczego nie podpowiada, niczego nie sugeruje. Wpisuje w swój tekst widza „naiwnego", nie obarczonego żadnymi percepcyjnymi schematami i teatralnymi konwencjami, z jakimi należałoby walczyć. I cytując jako motto słowa wyroczni w Dodonie: „Co ujrzałeś, tego nie zdradzaj,/ pozostań wewnątrz obrazu", przestrzega przed spieszną racjonalizacją i werbalizacją, zachęcając do poznania na poziomie ujrzanego; ujrzanego, jakie chce tylko być, wolne od symbolów i naddanych znaczeń.
Ostatnie zdania *Godziny, w której nie wiedzieliśmy nic o sobie nawzajem* mówią o tym, że na scenę zaczynają wchodzić widzowie. Niektórzy po chwili uciekają, inni – pozostają. Widać więc dokładnie różnicę między wczesnymi sztukami Handkego a dzisiejszymi. W *Publiczności zwymyślanej* wymyślał widzom za odbiorczą pasywność i percepcyjne automatyzmy, wcale nie życząc sobie, by - w ten sposób sprowokowani – interweniowali w sceniczną akcję. Teraz planuje coś w rodzaju magicznego ciągu, który powoli wessie ich na tę teatralną scenę, gdzie właśnie powstaje oferująca możliwość epifanicznego wstrząsu rzeczywistość wyobraźni, prawdziwsza tym samym od rzeczywistej rzeczywistości.

MAŁGORZATA SUGIERA

* polski tytuł w przekładzie Helmuta Kajzara - *Terminator*, prapremiera w 1977 r. w Teatrze im. J. Kochanowskiego w Opolu

TAK CHCIAŁBYM NIE MIEĆ SKRUPUŁÓW

Rozmowa z Peterem Handke

Karin Kathrein: Pańska nowa sztuka teatralna *Die Stunde wo wir nichts voneinander wussten* rozgrywa się na placu. Czy chodzi o fantazję człowieka na tym placu?
Peter Handke: Tak, to taka wielka fantazja. To jest to, co można by przeżyć, siedząc na tym placu - poza zjawiskami zwykłymi. Co dodaje fantazja, mit, wspomnienie. Siedzi się i patrzy, a im dłużej się patrzy, tym więcej zyskują obrazy, które przesuwają się przed oczami, obrazy, nie tło. Wiele z tego, co kiedyś się przeżyło, przechodzi teraz przez plac. W fantazji przechodzą też inni ludzie. Zmieniają się pory roku. Powraca dzieciństwo. Wspomina się nagle, jak w halucynacji, widzi się przechodzących ludzi, których widziało się może przed 40 laty. A potem następuje przebudzenie, sen się skończył. Jest to coś w rodzaju sztuki onirycznej, chyba.
K.K.: Czy próbuje pan tam opowiadać fabułę?
P.H.: Wydaje mi się, że właściwie nie. Istnieje nieskończenie wiele małych fabuł, które w ciągu dnia zdarzają się na placu i być może wzajemnie się z sobą komunikują, nie zyskując pełni znaczenia. Gdy wszystko dzieje się dobrze, są jakby razem - nie będąc w żaden sposób wzajemnie połączone. Jedna komentuje drugą. Co teraz się zdarza, zniknie, ale przygotuje oczy widza na to, co nastąpi. Gdy ktoś pada martwy na placu, zabiera się go, potem przychodzą inni i w ogóle nie wiedzą, co właśnie się wydarzyło. Ale ja jako widz widziałem to. To właśnie był punkt wyjścia.
K.K.: Czy przeżył pan coś takiego?
P.H.: Tak. To był w gruncie rzeczy jeden z obrazów, z których wzięła się sztuka. Byłem na placu w Muggii koło Triestu, przez całe popołudnie, w lecie. Było szalenie piękną rzeczą przyglądanie się temu, co się działo. Nagle nadjechał karawan, z domu wyniesiono trumnę i włożono do karawanu, i karawan przejechał z jednej uliczki w drugą. Było to bardzo osobliwe i dookoła zebrało się wielu ludzi. Po pięciu minutach wszystko się rozpłynęło. Ale ktoś, kto to widział, wszystko, co nastąpiło później, widział oczywiście inaczej.
K.K.: Zdarzają się zatem jednak rzeczy niezwykłe?
P.H.: Sytuacja podstawowa to właściwie raczej długie oglądanie powszedniego teatru. Mały, minimalny teatr, z którego wyrzuciło się fabułę, a pozostawiło tylko proces, myśląc coś przy tym czy nie. Potem dochodzą halucynacje czy wizje spowodowane długim patrzeniem, wpatrywaniem się. W środku

pojawiają się prawdziwe postaci teatralne: nagle przechodzi Peer Gynt i obiera cebulę. Albo przechodzi Papageno. Z Synaju przychodzi Mojżesz z Dziesięcioma Przykazaniami. Ale wszystko jest równowartościowe, beznesmen idący z walizeczką, Abraham i Izaak.

K.K.: Co interesuje Pana w niemej sztuce?

P. H. : Chodzenie bez słów, i zdarzanie się, i patrzenie, to był rodzaj natury, który zawsze wydawał mi się absorbujący. Było to też jak wybawienie od dramatyczności, mówienia, dialogów. Jak rzeczywistość. Niemota wydawała mi się też teatralna. Zajmuje mnie to od dwudziestu lat. Tak myślałem, że pisząc ostatnią sztukę zrobię to bez słów.

K.K.: Czy to ostatnia pańska sztuka?

P. H.: Teraz tego nie wiem. Tak się czasem myśli, ale potem na szczęście jest zawsze inaczej. Albo na nieszczęście.

K.K.: Czy nie jest tu bez znaczenia obrzydzenie wielosłowiem, gadaniną?

P.H.: Nie, nie sądzę. To już było, te obrazy z głębią, które można tylko oglądać, które nie potrzebują słów. Próbuje się odnaleźć jakiś związek między nimi, wielką, lekką, sugestywną tkankę łączącą te pozbawione słów procesy. Kiedy się to ogląda, te obrazki, które tak wiele mówią o człowieku, nie usiłując za wszelką cenę coś pokazać, myśli się, po co tu jeszcze dramat.

K.K.: Ale dla widzów jest chyba trudne nawiązanie kontaktu ze sztuką pozbawioną słów.

P.H.: Nie wiem. To zależy od widza. W sztuce jest w końcu jakaś fabuła, tyle że bardzo fragmentaryczna. Często fabuła fragmentaryczna powoduje więcej, niż gdyby się ją opowiedziało gotową. To jest jakaś możliwość. W każdym razie tak mi się to wydawało. Od dawna już o tym myślałem i już raz mi się udało. Przed piętnastoma laty zacząłem niemą sztukę, ale nie dało rady. Nie podołałem połączeniom w tym procesie. Zrobiło się to symboliczne, co jest zawsze niebezpieczne. Ale tym razem wydaje mi się, że wziąłem wszystkie wiraże.

K.K.: Czy są jakieś stałe postaci?

P.H.: Pojawiają się, tak. Ale to nie są rzeczywiste role. To są takie postaci, które powracają, Wędrowiec, Piękność, Placowy, Głupek (jak w wiejskiej sztuce wiejski głupek). Ale z rozmysłem tego nie rozwijałem, nie chciałem, żeby się to stało zasadą. Dobrze jest, gdy każdy, widząc te procesy, przebywa w sobie., Może pięć, sześć scen wpisałem z rozmysłem, które jednak właściwie są nie do zrobienia. Miałem ochotę napisać coś, o czym bym myślał, że tego się nie da przedstawić.(...)

K.K.: Czy to taka diabelska sztuczka?

P. H.: Nie, nie, ja to wszystko miałem przed oczami. Mogłoby się zdarzyć, że staje się to zupełnie enigmatyczne i widzi się tylko osobliwe strzępy obrazów, gdy tylko próbuje się to zrobić.

K.K.: Ale taka swawola sprawiała panu przyjemność?

P.H.: Myślę czasem, że w ogóle nie mam tej cechy. Musiałbym mieć wobec teatru mniej skrupułów, to nie jest zła rzecz. Szekspir był pozbawiony skrupułów. Ale ja nie jestem dość radykalny, w ogóle, w żadnym względzie. Tak chciałbym nie mieć wstydu i skrupułów, ale właśnie mam. Nie jest to mój styl, choć czasem umiem być zły, złośliwy. (...)

K.K.: Czy dostrzega pan w swych sztukach pewną ewolucję?

P.H.: Raczej rozszerzenie. Mam w głowie sztukę, którą zamierzam wykonać skok w inną sferę. W której rzeczywiście próbowałbym opowiedzieć fabułę według wszelkich reguł artystycznych. Czymkolwiek są reguły artystyczne. Być może pisanie sztuk pomogło mi zobaczyć teraz możliwość bycia bezwstydnym i opowiedzenia niepowtarzalnej fabuły.

K.K.: Wie pan już jakiej?

P.H.: Mniej więcej. Ale to wymaga lat.

K.K.: Czy mógłby pan o tym napomknąć?

P.H.: Nie. No, może napomknąć. Moja rodzina, której już nie ma, nie uwalnia mnie od siebie, na szczęście. Czymkolwiek byli oni, którzy już nie żyją. Chciałbym być tam wciągnięty, w tę krainę przodków, i opowiedzieć fabułę.(...)

K.K.: Czy praca na *Prometeuszem* Ajschylosa miała wpływ na formalną stronę pańskiej dramaturgii?

P.H.: Miała wpływ jeszcze wcześniej. Zanim przetłumaczyłem *Prometeusza skowanego*, lektura Ajschylosa miała wpływ na *Über die Dörfer* (*Ponad wioski*). Techniczny. Nauczyłem się ufać swojemu sposobowi pisania. Zawsze żenowało mnie pokazywanie na scenie regularnych akcji. I Grecy nie pokazują właśnie samych działań. Gdy dwoje się całuje, bije lub fechtuje itp., to tego nigdy się nie widzi. Tylko się o tym mówi. Gdy Medea morduje swe dzieci, wchodzi do domu. Gdy Antygona posypuje popiołem swego brata, to tego się na scenie nie widzi. Tylko się o tym opowiada. Dla mnie było to wielkie ułatwienie. W *Über die Dörfer* to, co się dzieje, jest też tylko opowiadane.

K.K.: Czy jednak rytuał nie odgrywa ważnej roli?

P.H.: Tak właśnie jest. Niema sztuka składa się z wielu małych momentów, które zobaczyłem jako rytuały. Które są powszednie, ale jeśli się je izoluje, stają się naturalnymi rytuałami. Nie symbolami, ale rytuałami. Ale jak powiązać ze sobą rytuały? Ponieważ dziś takiego związku nie ma, ani religijnego, ani oczywiście estetycznego, jest to trudne. Nie mam na to ideologii. (...)

Fragmenty rozmowy opublikowanej w *Notatniku Teatralnym 1993/6*
w przekładzie Jerzego Łukosza

GODZINA, W KTÓREJ

NIE WIEDZIELIŚMY NIC O SOBIE NAWZAJEM

NIE WIEDZIELIŚMY NIC O SOBIE NAWZAJEM

PETER HANDKE

GODZINA,
W KTÓREJ NIE WIEDZIELIŚMY
NIC O SOBIE NAWZAJEM

DIE STUNDE WO WIR
NICHTS VONEINANDER WUSSTEN
przekład DANUTA ŻMIJ-ZIELIŃSKA

reżyseria PIOTR CIEŚLAK
dekoracje JAN CIECIERSKI
kostiumy IRENA BIEGAŃSKA
muzyka KRZYSZTOF SZWAJGIER

asystent reżysera Marcin Kuźmiński
inspicjent Alicja Woźniak

premiera 11 marca 1999

aktorzy:
Hanna BIELUSZKO
Joanna JANKOWSKA
Joanna MASTALERZ
Nina REPETOWSKA
Agnieszka SCHIMSCHEINER
Ewa WORYTKIEWICZ
Małgorzata ZĄBKOWSKA
Gena WYDRYCH
Stanisław BANAŚ
Krzysztof BIAŁKO
Sebastian DOMAGAŁA
Maciej JACKOWSKI
Marcin KUŹMIŃSKI
Tadeusz KWINTA
Grzegorz ŁUKAWSKI
Błażej PESZEK
Sławomir ROKITA
Zbigniew RUCIŃSKI
Wojciech SKIBIŃSKI
Błażej WÓJCIK
Krzysztof ZAWADZKI
Tadeusz ZIĘBA

Właścicielem praw autorskich jest Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main

ARCHITECTUS TRANSRURAUS

„Czarny żakiet, spodnie *pepita*, białe getry. W klapie biała tuberoza, kanarkowe rękawiczki, czarna laska zakończona kościaną gałką i cylinder. A pod cylindrem pokaźny nos typu frenklowskiego i zawiesisty wąs. Twarz wyrazista i jowialna" - tak zapamiętał Jana Zawiejskiego Stanisław Broniewski, autor wielu krakowskich wspomnień. Na podstawie powyższego opisu słynny detektyw Sherlock Holmes bez trudu scharakteryzowałby przedstawioną osobę. Pewnie stwierdziłby, że cylinder i laseczka świadczą o skłonności do elegancji, getry i żółte rękawiczki o podążaniu za modą, wyrazistość rysów o inteligencji i uzdolnieniach, zawiesisty wąs o umiłowaniu polskiej tradycji, kwiat w butonierce o figlarnym usposobieniu i skłonności do zabawy, „twarz jowialna" o słabości do jadła i trunków, kształt nosa o szacownym pochodzeniu, a całość o tym, że mamy do czynienia z człowiekiem sukcesu, zamożnym, pogodnym i cieszącym się poważaniem i sympatią innych. Holmes nie pomyliłby się w swojej ocenie ani na jotę. Bo choć w Krakowie przełomu wieków nie brakowało wybitnych postaci wszelkich dziedzin, niewielu obywateli miało tyle powodów do zadowolenia, co Jan Zawiejski, architekt i budowniczy teatru na placu św. Ducha, dzisiejszego Teatru im. J. Słowackiego.

Kariera Zawiejskiego była równie imponująca, jak szybki awans jego przodków. Urodzony w 1854 r., pochodził ze znanej od pokoleń najpierw na Kazimierzu, potem w Krakowie rodziny Feintuchów, należącej do najzamożniejszych i najbardziej szanowanych rodów żydowskich. Protoplasta rodu, Berl, ożeniony z Rywą, należał nawet do kahału, co świadczyło o jego znaczącej pozycji w społeczności. Rodzina Feintuchów szybko się zasymilowała. O ochrzczeniu rodu w kościele ewangelickim zdecydował dziadek Jana, Marcin, którego żoną była Salomea z Dattelbaumów. Dzięki zmianie wyznania Feintuchowie zostali przyjęci do Krakowskiej Kongregacji Kupieckiej. Stryj Jana, Stanisław, założył w Szarej Kamienicy na rogu Siennej i Rynku elegancki dom handlowy. Właśnie od tego domu część rodu przyjęła wkrótce nazwisko Szarscy. Natomiast ojciec Jana, Leon, właściciel firmy handlowej przy Rynku Głównym 14, postanowił w roku 1882, że on i jego najbliżsi posługiwać się będą nazwiskiem Zawiejscy. Jan i jego brat, rzeźbiarz Mieczysław, przebywali wówczas za granicą. „Gazeta Lwowska" nie bez racji pisała, że „Pan Leon Feintuch pragnie, aby obaj jego synowie nawet imieniem świadczyli o swym przywiązaniu do Polski". Nie były to czcze deklaracje. W tej rodzinie od dawna ceniono patriotyzm. W 1863 r. ojciec i stryj Zawiejskiego byli nawet podejrzewani przez władze o pomoc dla powstańców a w ich firmach przeprowadzono rewizje.

Zawiejski od czasów szkolnych był przyzwyczajony do pochwał, nagród, dyplomów uznania i zasłużonych zaszczytów. Wzorowy uczeń gimnazjum św. Anny, świetny student Królewskiej Bawarskiej Szkoły Politechnicznej w Monachium, prymus Politechnicznej Szkoły w Wiedniu, jeden z najzdolniejszych uczniów słynnego architekta Heinricha von Ferstla. Po ukończeniu przez Zawiejskiego studiów, Ferstel zatroszczył się o dalszą edukację i karierę swego ulubieńca, zlecając mu prace przy projektach uniwersytetu wiedeńskiego. Podczas uroczystości otwarcia tego gmachu Zawiejski, razem z innymi budowniczymi, został przedstawiony samemu cesarzowi Franciszkowi Józefowi. I choć był to tylko protokolarny gest, stanowił przecież ogromne wyróżnienie dla młodego architekta.

Jego pierwszym samodzielnym zadaniem było wzniesienie w Krynicy budynku, znanego dziś jako Stary Dom Zdrojowy. Jednak najważniejszym dziełem jego życia okazał się krakowski teatr. Owszem, zbudował później jeszcze wiele pięknych domów - m.in. własną kamienicę zwaną „Jasnym Domem" przy ul. Łobzowskiej.

Nie brakowało mu fantazyjnych pomysłów - do najbardziej śmiałych należał niezrealizowany projekt „pałacu wodnego" w Paryżu - gmachu będącego zarazem fontanną. Otrzymywał też prestiżowe nagrody - np. za projekt pałacu pokoju w Hadze. Jednak imponujący przepychem gmach na placu św. Ducha miał stać się dla swego twórcy powodem do największej dumy, sławy i niezliczonych zaszczytów. Zawiejski otrzymał list gratulacyjny od słynnego architekta Opery Paryskiej Charlesa Garniera, został odznaczony Krzyżem Kawalerskim Orderu Franciszka Józefa, przez kilka lat był profesorem cesarsko-królewskiej Wyższej Szkoły Przemysłowej, od roku 1900 aż do wybuchu I wojny światowej piastował urząd „architekty miejskiego", czuwając nad wszystkimi krakowskimi inwestycjami budowlanymi, był członkiem wielu szacownych towarzystw, komisji, prezydiów... Najwięcej dowodów uznania otrzymywał Zawiejski w „swoim" Teatrze. Jego inicjały umieszczono na metalowej ozdobnej puszce, którą w czerwcu 1891 roku wmurowano razem z kamieniem węgielnym w fundamentach gmachu. Jego nazwisko widnieje na pamiątkowej tablicy w reprezentacyjnym westybulu, tym samym, w którym znajdują się aż dwie jego podobizny: wykonana z brązu w 1893 r. przez brata - Mieczysława i medalion z terakoty autorstwa Jana Błotnickiego wmurowany z okazji obchodów 25-lecia Teatru. Zawiejski otrzymał również tytuł honorowego konserwatora zbudowanego przez siebie gmachu.

Zdawać by się mogło, że znany, zasłużony i szanowany twórca krakowskiej świątyni sztuki winien zachowywać się odpowiednio do zdobytej przez siebie pozycji - ze śmiertelną powagą, powściągliwie i wyniośle. Nic z tego! Na zarozumiałość nie pozwalał mu wrodzony temperament, poczucie humoru i zamiłowanie do dobrej zabawy, odziedziczone chyba po ojcu - znanym w mieście poczciwym anegdociarzu i „jowialiście". Leon Feintuch był zresztą bardzo wyrozumiały dla swego uzdolnionego syna. Gdy Zawiejski podczas młodzieńczej podróży do Włoch, po jakiejś całonocnej bibce zapomniał, w którym hotelu się zatrzymał, wysłał bladym świtem telegram do ojca: „Gdzie ja mieszkam?". Po dwóch godzinach nadeszła z Krakowa oczekiwana odpowiedź.

Zawiejski podchodził do trudnych zadań z energią i zapałem. Ludwik Solski zapamiętał go z czasów budowy teatru, jak „pogodny i pełen humoru krążył wokół gmachu w swych charakterystycznych *pepito* spodniach i meloniku, po gospodarsku doglądając swego dzieła". Pewnego dnia zapracowany architekt został zagadnięty przez jakiegoś sceptycznego przechodnia, podejrzewającego, że wznoszony budynek teatru nie będzie trwały. „Panie, czy to prawda, że tu się wali?" - brzmiało pytanie. „Wali się, ale w mordę" - wypalił bez namysłu Zawiejski. Gdy w Radzie Miasta ustalano scenariusz jakichś typowo krakowskich obchodów, architekt westchnął: „szkoda, że nie możemy jubilatowi urządzić jeszcze jednego pogrzebu!". Innym razem zagadnął biegnącego przez Rynek znajomego: „Gdzie tak pan goni, panie mecenasie? - Wyobraź sobie pan, panie architekta, że ten smarkacz, co tam ucieka, spytał mnie przed chwilą, która godzina. Mówię mu, że pół do jedenastej, to on na to, żebym go o dwunastej pocałował gdzieś. - No to po co się pan tak spieszy, ma pan jeszcze pół godziny!". Te i inne spośród powiedzonek Zawiejskiego krążyły po mieście w formie niezliczonych anegdot.

Był wyjątkowo towarzyski. Przyjaźnił się z artystami, bywał w Jamie Michalika, gdzie śpiewano o nim kuplety, w których nazywano go „krakowskim dożą". Karol Frycz namalował tam na jednej ze ścian, obok innych karykatur Wawelu, także „Wawel Zawiejskiego" - w stylu Teatru Miejskiego oczywiście. Był też jedną z postaci słynnej, zielonobalonikowej szopki. Architekt miał stałe grono kolegów i przyjaciół - obywateli równie jak on szacownych - z którymi regularnie biesiadował u Wentzla. W Bibliotece Jagiellońskiej, w materiałach po znanym krakowskim radnym Klemensie Bąkowskim, jednym z towarzyszy tych zabaw, zachowały się liczne okolicznościowe wierszyki i toasty wygłaszane przez Zawiejskiego, podpisywane zwykle pseudonimem Architectus Transruranus: *Zbiór życiorysów moich przyjaciół od serca i stołu u Wentzla*, *Moje androny za dwie korony* - to tylko niektóre z „dzieł". Większość z nich nie nadaje się do przytoczenia - nie na darmo kompani podczas jednej z zabaw nadali znanemu „architekcie" order „Veteranus amoris". Do najprzyzwoitszych rymów Zawiejskiego należy utworek *Moja architektura od-rodzenia*, zaczynający się od słów:

„Precz wszystkie razem - w drzewie i marmurze
w cegle, kamieniu - wy - w architekturze
Stworzone dzieła, które podziwiałem. [...]
Wszystko z was się rozłazi, rozsypuje, wali
Wobec mej architektury - najwyższej podniety,
to jest: cudnej struktury przystojnej kobiety"
Zawiejski zmarł w 1922 roku, po długiej chorobie, w czasie której do końca nie stracił pogody ducha. Urządzono mu iście krakowski pogrzeb, w którym udział wziął prezydent miasta z wszystkimi swoimi zastępcami, magistraccy urzędnicy wydziału budownictwa w komplecie, delegacja z Krynicy, prorektor Akademii Sztuk Pięknych, architekci i inżynierowie, i - jak donosiła prasa - „tłumny zastęp inteligencji krakowskiej". I choć nad trumną wspomniano wszystkie zasługi i zaszczyty twórcy krakowskiego teatru, wielu obecnych musiało uśmiechać się ukradkiem na wspomnienie uroczego, dowcipnego kompana od Wentzla, który sam o sobie kiedyś napisał:
„Korci mnie ta obserwacja - to może przywara,
że u mnie humory nad honory - jest to skłonność stara!"

DIANA POSKUTA-WŁODEK

Na podstawie m.in.: J. Purchla, *Jan Zawiejski, architekt przełomu XIX i XX wieku*, Warszawa 1986. Cytaty z: S. Broniewski, *Igraszki z czasem*, Kraków 1973; L. Solski, *Wspomnienia 1855-1954, Na podstawie rozmów napisał Alfred Woycicki*, Kraków 1961; rękopisy K. Bąkowskiego.

Ze zbiorów
Działu Dokumentacji
ZG ZASP

Duża scena

E.De Filippo
WIELKA MAGIA

P. Handke
GODZINA, W KTÓREJ
NIE WIEDZIELIŚMY
NIC O SOBIE NAWZAJEM

Ks. J. Kitowicz
OPIS OBYCZAJÓW cz. II

A. Słonimski
RODZINA

T. Słobodzianek
OBYWATEL PEKOŚ

G. B. Shaw
ŻOŁNIERZ I BOHATER

Miniatura

M.Frisch
BIEDERMANN I PODPALACZE

R. Maciąg
ONA

E. O'Neill
SPĘTANI

J. Słowacki
KSIĄŻĘ NIEZŁOMNY

R. Valle-Inclan
SŁOWA BOŻE

Najbliższe premiery:
S. Mrożek
RZEŹNIA
J. Łukosz
POWRÓT

Dyrektor
Bogdan HUSSAKOWSKI

Zastępca dyrektora
Wiktor HERZIG

Kierownik literacki
Tadusz NYCZEK

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
Kierownik techniczny d/s produkcji
Zdzisław Jarosik
Realizacja światła
Janusz Zielonka
Realizacja dźwięku
Marek Buchta, Tomasz Kaim
Brygadier sceny
Bogusław Wójcik
Rekwizytor
Stanisław Nocoń

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: Centrum Druku, D.A.Graj Kraków, ul. Rakowicka 22

Teatr im. Juliusza Słowackiego, Pl. św Ducha 1, 31-023 Kraków
Informacja i rezerwacja biletów - Impresariat Teatru tel./fax (12) 422 40 22, 422 45 75 w. 25
www.slowacki.krakow.pl; e-mail: teatr@slowacki.krakow.pl
Kasa biletowa czynna od wtorku do soboty
w godz. 11-14 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
Wypożyczalnia kostiumów teatralnych
ul. Radziwiłłowska 3, tel. 421 34 13, czynna codziennie w godz. 9-13