



TEATR NARODOWY

ZAŁOŻONY W ROKU 1765

Stanisław Wyspiański

AKROPOLIS



St. Hieronymus

5. 11. 1900

dyrektor naczelny
Krzysztof Torończyk

dyrektor artystyczny
Jerzy Grzegorzewski



TEATR NARODOWY

ZAŁOŻONY W ROKU 1765

Stanisław Wyspiański

AKROPOLIS

sala Bogusławskiego

premiera 28 kwietnia 2001



TEATR NARODOWY

ZAŁOŻONY W ROKU 1765

Stanisław Wyspiański

AKROPOLIS

Teresa Budzisz-Krzyżanowska, Anna Chodakowska
Karolina Dryzner, Dorota Landowska
Sylwia Nowiczewska, Bożena Stachura
Katarzyna Taracińska, Magdalena Warzecha
Mariusz Bonaszewski, Ignacy Gogolewski
Arkadiusz Janiczek, Krzysztof Kolberger
Waldemar Kownacki, Czesław Lasota

ORAZ GOŚCINNIE

Katarzyna Romańczuk, Anna Ułas, Bogdan Śmigielski, Marek Wojciechowski

opracowanie tekstu i reżyseria Ryszard Peryt
scenografia Ewa Starowiejska
muzyka „Exodus” Wojciecha Kilara

SALA BOGUSŁAWSKIEGO

premiera 28 kwietnia 2001 roku

dyrektor naczelny Krzysztof Torończyk
dyrektor artystyczny Jerzy Grzegorzewski

Maria Prussak

Pieśń Wawelu

Zamek, Katedra, Wisła pod Zamkiem – całe wzgórze wawelskie na wiele sposobów wypełnia biografię i twórczość Stanisława Wyspiańskiego. To miejsce przyciągało jak magnes i dawało oparcie, inspirowało i prowadziło wyobraźnię malarza i poety. Można w nie było wpisać wszystko, i najdawniejszą przeszłość, i dzisiejszą niewolę, i projekt wewnętrznie wolnego społeczeństwa przyszłości. Równie dobrze ogarniało ono świat Biblii i antyku, prehistoryczną Polskę i wielką tradycję Piastów i Jagiellonów, spętana niewolą polityczną i ciężarem historii współczesność poety, jak i podstawowe pytania dotyczące ludzkiej egzystencji i ludzkich przeznaczeń. I tam właśnie, na Wawelu, trzeba było się z tym uporać. On, górujący nad miastem, niósł własną intensywną treść, która nadawała rangę wszystkiemu, co pojawiło się w jego obrębie, w jakimś sensie narzucał ton rozmowy. Bo Wyspiański z dziełami sztuki i architektury przede wszystkim rozmawiał, wsłuchiwał się w ich głos. I widział, jak w murach Katedry spotykają się Kazimierz Wielki z Matejką, święty Stanisław z Wernyhorą, i jak drżą anioły zgarbione pod trumną świętego.

Toteż znaczna większość jego utworów literackich i ogromna część dzieł plastycznych wiąże się tematycznie z tym miejscem – od debiutanckiej *Legendy* po nieukończoną, pisanego na łożu śmierci *Zygmunta Augusta*. Polska współczesna, przedstawiona w teatrze *Wyzwolenia* „tak jak ją widzimy współcześnie dokoła”, cała zmieściła się w Katedrze Wawelskiej. I to Wawel ma na myśli Wyspiański, kiedy czyta Szekspirowskiego *Hamleta* zastanawiając się: „W jakiej to galerii »zwykł się był przechadzać« królewicz Hamlet! – »Biedny chłopiec z książką w ręku«.

Widzicie go: jak idzie z książką w ręku w tej górnej galerii królewskiego pałacu Jagiellonów.

Widzicie go: jak około północy przychodzi ku strażnikom, gdzie czeka go przyjaciel Horacy na terasach Wawelu około Lubranki, w bliskości części Kazimierzowskiej zamku, i tam duch występuje!...”

We wszystko to mógł poeta wpatrywać się na Wawelu jedynie siłą wyobraźni, wchodząc do mrocznej, pokrytej kurzem Katedry, spacerując dookoła wzgórza, studiując dawne plany i ryciny, szkicując detale architektoniczne, malując pejzaże. Bo sam Zamek, przeznaczony przez Austriaków na koszary, był dla Polaków niedostępny. Wyjątkowym wydarzeniem otwierającym na chwilę zamkowe podwoje mogła być wystawa dziewięćdziesięciu czterech obrazów Matejki, pokazanych z okazji dwudziestopięciolecia jego działalności artystycznej w dwu salach Zamku na Wawelu w roku 1883, kiedy Wyspiański miał lat czternaście. W połowie lat osiemdziesiątych władze Galicji zaczęły podejmować starania, które miały doprowadzić do przeniesienia koszar i renowacji Wawelu. W 1886 roku architekt Sławomir Odrzywolski otrzymał polecenie sporządzenia zdjęć i zbadania stanu budowli. W tym samym czasie siedemnastoletni Wyspiański sam z siebie szkicuje widok na Kurzą Stopkę i wieżę Zygmuntowską, ozdobne detale architektoniczne. Od samego początku czuje się uczestnikiem tego planu, w końcu jako uznany malarz i dramatopisarz, członek wielu różnych gremiów, bierze udział w dyskusjach na temat przeznaczenia i przyszłego kształtu Wawelu.

Ale Zamek był wciąż niedostępny, nawet wówczas, kiedy na pewno było wiadomo, że wojsko go opuści, i przygotowywano już projekty jego przyszłej odbudowy. Nic nie było możliwe bez zgody władz wojskowych. Żeby uświadomić sobie dramatyzm tej sytuacji, wystarczy uważnie wczytać się w lakoniczne zapiski *Raptularza* Wyspiańskiego jeszcze z 1904 roku: „4 listopada. Uzyskanie pozwolenia rysowania w Zamku w Komendzie wojskowej. 5 listopada. Rysuję Kurzą Stopkę od zewnątrz. Zwiedziłem część dolną więzienną Zamku. 7 listopada. Rysuję skarbiec, drzwi w kaplicy więźniów, sienie wjazdowe, odrzwia archiwum.” Kiedy Wyspiański uzyskał już zgodę Komendy wojskowej, z drobiazgową pedanterią i samozaparciem starał się utrwalić zbytekowe szczegóły, niezbędne w pracy przyszłych konserwatorów. Równocześnie razem z architektem Władysławem Ekielskim szkicował projekty zabudowy wzgórza wawelskiego, które miało stać się polskim Akroplem, przestrzenią wolności w kraju pozbawionym politycznej niepodległości. I ostatecznie jego

udział w odbudowie Wawelu ograniczył się do tego tylko – do porad, projektów i rysunków, z których kilka, jak na ironię, przedrukowano później w cudzych pracach. Poeta był na kuracji w alpejskiej miejscowości Bad-Hall, kiedy ostatecznie bez rozgłosu wyprowadzono wojsko i 7 sierpnia 1905 roku przekazano Zamek delegacji Wydziału Krajowego. W liście do Adama Chmiela skwitował to zdławionym zdaniem „Więc Wawel – już –” i dodał wiersz rozpoczynający się słowami niemieckiej komendy wojskowej: „Hab acht! – Marschieren, Zug marsch! – Ida – step miarowy...”. Sam Wawel w tym wierszu wołał: „Otom jest wolny, wolny, wolny, wolny”.

Listy pisane w młodości do przyjaciół poświadczają ogromną emocjonalną więź poety z Wawelem – śni o nim zwiedzając Chartres, tęskni za nim w Paryżu. Zaraz po powrocie do Krakowa, 20 października 1892 roku, informuje Mehoffera, który został we Francji: „Wawel przesłiczny, widok z wieży zegarowej na miasto i Wisłę czarujący w kolorach”. Już następnego dnia, w kolejnym liście do Mehoffera pojawi się motyw, który później będzie stale wracał. To potęga Wawelu, przeciwstawienie małości Krakowa, jest przeciwwagą dla przykrości i upokorzeń doznawanych od miasta. Na razie to jeszcze tylko melancholia bardzo młodego człowieka: „W Krakowie mi nieskończenie smutno, tak że nie mogę miejsca znaleźć, gdzie by iść, gdzie by siedzieć, ani co robić mogę, ani czytać. Jeden tylko Wawel i okolica nad Wisłą co by mię ciągnęła ciągle, więc też tam wciąż siedzę i ani mogę gdzie stamtąd odejść, bo mi wszędzie gdzie indziej smutno bardzo.” Ale tak będzie zawsze – Kraków i Wawel to dwie zupełnie różne przestrzenie, jednak tylko on dostrzega tę różnicę z taką wyrazistością. I tylko on przestrzeń Wawelu uczyni po latach bohaterem dramatu. Równy rok po napisaniu przytoczonego wyżej listu do Mehoffera – znowu w Paryżu – tęsknota sprowokuje Wyspiańskiego do zapisania w liście z 20 października 1893 roku karcących uwag pod adresem zostającego w Krakowie Karola Maszkowskiego: „Jak pomyślę, że wy tam wciąż życie żyjecie, jak was widziałem roku zeszłego i że od tego czasu żaden z was nie tylko nie patrzył z góry na Paryż ze szczytu kolumny 14 Lipca na placu Bastylli, ale że żadnemu na myśl nie przyszło iść na Wawel i przyjrzeć się »jesieni« z okna wieży zygmuntońskiej. – Proszę cię idź mi zaraz na wieżę. –”. Iść na Wawel, posiedzieć chwilę przed Katedrą, popatrzeć na stare okruchy rzeźb, te zdania będą wracać w listach i raptularzu aż do

końca, dopóki choroba nie pozbawi artysty i tej możliwości, pozostawiając już wyłącznie pamięć i wyobraźnię.

Nie tylko rysowanie Zamku wymagało uzyskania zgody odpowiednich władz. Kiedy 25 czerwca 1895 roku uroczystym nabożeństwem rozpoczęto prace remontowe w Katedrze, ustawiono rusztowania i w grudniu tego roku przystąpiono do badania ścian prezbiterium, Wyspiański w napięciu śledził przebieg wydarzeń i na gorąco dzielił się wrażeniami z przebywającym w Warszawie Lucjanem Rydlem. Żeby studiować szczegóły polichromii, poznawać odkrycia, jakich dokonywano przy okazji prac remontowych, potrzebne było pozwolenie Sławomira Odrzywolskiego. W końcu w styczniu 1896 roku zaproszony przez konserwatora Wyspiański sam chodzi po rusztowaniach i pełen emocji ogląda nakładające się na siebie warstwy gotyckich i barokowych fresków odsłanianych w prezbiterium. Zniszczone postacie namalowane przed wiekami pod samym sklepieniem ożywają w jego relacji: „po obu stronach wnętrza wielkie, olbrzymie postacie anielic i aniołów, silnych, barczystych, tegich chłopów o wcale konwencjonalnych twarzach, ale o gębach silnych, zamasywanych wyrazach, głowy to »charakterowe«, piękni młodzieńcy. Trzymają narzędzia męki – każdy inny przedmiot w rękach. – Jest jeden z chustą Weroniki o rysach twarzy kobiecej, prawie Włoszki.” To fragment listu z 22 stycznia 1896 roku. Po francuskich doświadczeniach i studiach nad katedrami gotyckimi Wyspiański czuje się najlepiej przygotowany do pracy przy renowacji Katedry – jak mało kto w Krakowie rozumie i czuje gotycką architekturę. Ma własne zdanie, ale nie chce ujawniać go zbyt szybko, żeby nie zrazić Odrzywolskiego. 31 stycznia pisze do Rydla z desperacką pewnością: „nie chcę go sobie zrazić niczym w postępowaniu, bo się boję, żeby potem katedra nie dostała się w jakie niewłaściwe ręce. Nie mam zaś co do siebie ani na chwilę wątpliwości, ale ufam i wierzę, że rzecz sama do mnie przyjdzie, że ją samą do mnie przyciągnie”. Nie przyszła.

Konflikt między konserwatystą Odrzywolskim, korzystającym z gotowych szablonów dekoracyjnych a pełnymi rozmachem wizjami Wyspiańskiego był nie do uniknięcia i pozbawił go szans nie tylko na pracę przy renowacji Katedry na Wawelu, ale i przy odnawianiu polichromii kościoła w Bieczu. Wydawcy listów do Rydla cytowany wyżej fragment uzupełnili sarkastycznie dziś brzmiącym komentarzem ze znajdującego się w Archiwum Katedry *Dziennika budowy*: „Po-

niedziątek, dnia 23 marca 1896 roku – Wykonane zostały przez artystę malarza p. Wyspiańskiego notatki z figury Chrystusa w oknie sklepiennym Nr I i z 6-ciu kluczy sklepiennych w prezbiterium”. I na tym skończył się udział malarza Wyspiańskiego w konserwacji Katedry. Potem były już tylko coraz bardziej gwałtowne spory z Odrywolskim. Gorączkowo pielęgnowane nadzieje obróciły się w rozpaczliwe fiasko. Nie dziwią więc powtarzające się w listach dowody rosnącego rozgoryczenia i poszukiwania inspiracji twórczych z dala od Wawelu. 13 maja tegoż roku Wyspiański stanowczo oświadczał przyjacielowi: „Bądź przekonany, że przeciwności zaostrzają tylko mój apetyt do rozwoju, do działalności niezależnej własnej, z którą mam zamiar maszerować wysoko ponad głowami Ekielskich i Odrywolskich. Siedzę dniami całymi na Bielanych rysując rośliny, łązę po Panieńskich Skalach, nad Wisłą, po Krzemionkach, widzę i dostrzegam, co to za świat olbrzymi i jak mało z niego się wie.” O odnawianej Katedrze nie przestał jednak myśleć, jeszcze w 1899 roku szkicował projekt hełmu wieży Zygmuntołwskiej, a zaraz potem zaczął rysować witraże do okien prezbiterium, prócz czterech kartonów wykonanych pastelami zachowało się jedenaście projektów ołówkowych. Rysował je konspiracyjnie. Jak wspominał Julian Nowak: „w obawie, że kierownictwo robót restauracyjnych w Katedrze Wawelskiej nie da wymiarów na okna, do których miały być zamówione witraże, lub też nie pozwoli ich wziąć drogą legalną we dnie, bo w sferach mających naówczas Katedrę we władaniu wiał wiatr artystyczny przeciwny sztuce Wyspiańskiego – pomiary okien zostały zdjęte w nocy, bez wiedzy i zezwolenia zarządu.”

Nie ma więc żadnego interpretacyjnego naddatku w tym, że wszystkie wawelskie wątki, tak mocno obecne w biografii artysty, układają się dziś w ciąg symbolicznych wydarzeń. Maksymalnie zobiektywizowany *Kalendarz życia i twórczości Stanisława Wyspiańskiego* symboliczność tę wydobywa i utrwała. W roku 1869, w pierwszym roku życia poety, oprócz dat urodzenia (15 stycznia) i chrztu (7 lutego) notuje jeszcze tylko trzy wydarzenia – 27 czerwca otwarcie sarkofagu Kazimierza Wielkiego w Katedrze na Wawelu, 7 lipca przełożenie szczątków królewskich do nowej trumny i 8 lipca powtórny pogrzeb króla. Notuje słusznie, bo te właśnie zdarzenia odezwą się później w twórczości Wyspiańskiego zwielokrotnionym echem – w rapsodzie zatytułowanym *Kazimierz Wielki* i w cyklu niezwykłych witra-

ży projektowanych dla odnawianej Katedry. Projekty czterech okien, przedstawiające Kazimierza Wielkiego, Świętego Stanisława, Wandę i Henryka Pobożnego pod Legnicą, istniejące tylko w formie pasteli, od razu wystawiano w wielu polskich miastach i za granicą. Przetwarzały one wizję rozkładających się ciał, wypełniających znajdujące się w Katedrze grobowce i zmuszały do namysłu nad rolą narodowej nekropolii w społeczności, która stamtąd czerpie swoje nadzieje i siły życiowe. Najlepszym komentarzem do nich może być obraz gotyckiej katedry odtwarzany w rapsodzie *Bolesław Śmiały*:

Na skale Kościół-katedra, biskupia;
kamień do różnych przyciosany garbów
biały: – – a w światłach nocy twarz się trupia
patrzała z okien wąskich i wyszczarbow;
jak gdy się włos i ubiór zeskorupia
prastary, jakby Sezam klętych skarbów:
Wid-truchło – tak jawiła się twarz sroga
w kamieniach, które miały rysy Boga...

Ale w niepublikowanych za życia zapiskach z tego samego czasu, zebranych pod tytułem *Requiem*, istnieje też inny komentarz, dynamiczny, zapowiadający napięcie, z którego wydobędzie się po trzech latach *Akropolis*. W 1901 roku poeta naszkicował taki obraz wyłaniający się ze snu: „Tumba grobowcowa – kostnica – w starym kościele, katedrze – – – mury zarosłe pajęczynami, reszty figur, reszty ołtarzów, reszty śpiewów – reszty muzyk – echa wewnętrzne. Wypróchnienie ciał, wysuszenie aż do szkieletów – rozprysnięcie się szkieletów – grom – – świątynia się wali, zawali – groza, przebudzenie się.” W rapsodach i witrażach usiłował ich twórca uchwycić tajemnicę najważniejszą – podwójności istnienia podporządkowanego teraźniejszości i wieczności, przechodzenia życia w śmierć i śmierci w życie; tajemnicę niekończącej się przemiany – śmierci zmartwychwstającej do życia i życia obracającego się w proch.

Nie wszystko w tej biografii jest symboliczne. Wyspiański nie urodził się pod Wawelem, choć z tym miejscem wiążą się najwcześniejsze wspomnienia z dzieciństwa, utrwalone w ogłoszonym już po jego śmierci fragmencie wiersza, zaczynającym się od słów:

U stóp Wawelu miał ojciec pracownię,
wielką izbę białą wysklepioną,
żyjącą figur zmarłych wielkim tłumem.

I już w tych trzech pierwszych liniijkach, obok Wawelu, pojawił się drugi kluczowy motyw jego twórczości: napierające zewsząd postaci ożywające pod uważnym spojrzeniem – najpierw dziecka, później młodego malarza zwiedzającego najslynniejsze francuskie katedry gotyckie, w końcu dramatopisarza. Patrzy on na otaczający go świat jak na wypełnioną tajemnicą przestrzeń, którą trzeba rozpoznać, która czeka na odpowiedź. Ta przestrzeń żyje, przemawia własnym językiem. Nigdy nie jest oczywista i jednoznaczna.

Może kusić i straszyć – jak katedra w Chartres, we wrotach której młody podróżnik przeżywa dramat Kordiana stojącego na progu carskiej sypialni. Bryła katedry częściej onieśmiela, budzi zachwyt, w zmieniającym się świetle dnia odsłania swoje różnorodne oblicza, brzmi wieloma dźwiękami jak wielogłosowy chór, jak orkiestra symfoniczna, z której słońce wydobywa najróżnorodniejsze tony. Trzeba spojrzeć w twarz rzeźbie, postaciom na gobelinie, bohaterom przeszłości, żeby próbować rozpoznać zagadkę człowieka, całe bogactwo jego losu, unieruchomione w jednym geście. Spojrzenie penetruje zakamarki budowli, zatrzymuje się na szczegółach, wydobywa ich ukryte sensy, wpisana w nie pamięć wieków. Od wczesnej młodości Wyspiański reaguje tak samo na potęgę gotyckiej katedry – to bardzo znamieny rys jego osobowości. Swoją najważniejszą podróż odbywał w 1890 roku, kiedy miał lat dwadzieścia jeden. I już wtedy gorączkowo notował, dramatyzował wszystkie swoje refleksje. Na przykład takie, kolejne już spotkanie z katedrą w Reims, zapisane w liście do Rydla z 3 lipca 1890: „Nad wieczorem słońce znów wyjrzało i zajaśniała znowu katedra w pełni blasków na tle czarnych uciekających chmur. – Klęknąłem przed nią jak przed posagiem przeszłości. – Patrząc na nią widzi się, że to wołanie ludów spragnionych boga i dopominających się boga – wołanie żarliwe, gorące, rozpaczne. – Żądza dowiedzenia się i zbadania zagadki życia – pytanie rzucone wiekom »co jutro«. – Jęk beznadziejny, ponury za każdym gasnącym słońcem.”

Nigdy nie było łatwo sprostać temu penetrującemu spojrzeniu. Nie trzeba było wielkich zabytków, pomników przeszłości, żeby Wys-

piański czuł się osaczony niepojętymi figurami, narzucającymi swoją obecność. W tej perspektywie zaskakuje niedrukowany za jego życia wiersz, zaczynający się od lakonicznego westchnienia: „Hej, las rymanowski za mgłą, / a mnie dzisiaj jechać do Krakowa”. Zdumiewa tym bardziej, że – następującą zaraz po wstępnych wersach – dramatyczną wizję historii i swojej rozpaczy poeta wpisał do pamiętnika małej dziewczynki. Warto wczytać się w nią uważnie, bo niewykluczone, że również i z tej rozpaczy powstał później dramat Katedry Wawelskiej – *Akropolis*:

Jeden mi się podobał ten las, jako ściana
stał przede mną posepny, dumny, tajemniczy,
była weń uroczystość set-letnia chowana,
milczał, a mnie zdawało się, że pieśnią krzyczy.
Że tam stały w stal zbroic rycerze zakute,
ślepcy, króle i giermki, i lirni, i dziady,
że kniaź Kiejstut, gdy swoją poimał Birutę,
tak mnogie może wodził w orszaku gromady –
Czemuż stoją i patrzą, i za mną się wleka,
Chór tajemny, ponury, przeszłości przekłętej,
czego chcą – ?! – Boże – czegoż lży po twarzy cieka –
ja nie rozumiem ich – nie jestem święty.

Z bardzo rozmaitych wątków i emocji zrodziło się więc *Akropolis* – jeden z wielu dramatów Wyspiańskiego, których akcja toczy się na Wawelu. Jeden z wielu, lecz odmienny, osobliwy, bo bohaterem utworu stała się sama Katedra, a nie związane z nią historyczne osobistości. Znów „pieśnią krzyczą” ozywające posągi i postacie z gobelinów. Ich pieśń tym razem poeta stara się zrozumieć i układa ją w swoisty wielkanocny chorał, który odmieni oblicze Katedry i oblicze ziemi. Chciałby odmienić. Z wierszy i dialogów buduje Wyspiański własny model Katedry Wawelskiej i wypełnia go swoim rozumieniem świata. Dramat *Akropolis* pozostał poetycką wizją, tylko projektem widowiska, pośpiesznie odrzuconym przez dyrektora Teatru Miejskiego w Krakowie. Nie można przewidzieć, czym stałoby się *Akropolis* w teatrze, czym byłaby premiera tego utworu, gdyby przygotował ją sam poeta, jak poradziłby sobie z wszystkimi trudnościami i zagadkami tekstu.

Akropolis również wpisało się w fatalizm biografii Wyspiańskiego – twórcy pełnych rozmachu projektów, blokowanych przez osoby, od których zależało ich urzeczywistnienie. Dziś, z zaprawionym goryczą zdumieniem, widzimy, ile energii, ile pracy, ile nadziei wkładał Wyspiański w plany kolejnych dzieł, które zostały tylko na papierze. Z tym większą siłą brzmi dramatyzm uwag pojawiających się w listach i w raptularzu. Choćby takich, jak ironiczny komentarz do postępowania konserwatorów przygotowujących się do prac renowacyjnych w Zamku, zapisany 14 sierpnia 1905 roku w liście do Adama Chmiela: „Czy może Ducha jakiego szukacie? Czy też antidotum na ducha? Bawcie się, ale możecie też zamiast tego iść na spacer.” I przecież nie da się spokojnie czytać ostatnich zdań, jakie 14 lipca 1907 roku, kilka miesięcy przed śmiercią, napisał Wyspiański na temat Wawelu, też w liście do Adama Chmiela: „Skoro Pan ten Wawelik przygotowuje, to i niezadługo patrzeć, aż tu gotów będzie” i dalej: „Cóż pan Tomkowicz powiedział na rysunekczki moje ze zamku? Czy się przydadzą?”. „Wawelik” to publikacja Chmiela *Wawel. Materiały archiwalne do budowy Zamku*, która ukazała się w 1913 roku. „Rysunekczki” się przydały. Stanisław Tomkowicz w wydanej w 1907 roku pracy *Wawel. Tom I. Zabudowania Wawelu i ich dzieje* zamieścił trzy rysunki Wyspiańskiego.







Krzysztof Czyżewski

W Katedrze Wawelskiej

Jest swoistym paradoksem, że tak wizyjny, poetycki utwór, jak *Akropolis* Stanisława Wyspiańskiego, osadzony jest niezwykle mocno w realiach konkretnego miejsca. Scenerią dramatu jest bowiem Wawel i Katedra Krakowska, zaś bohaterami ożywione figury i obrazy wypełniające wawelską świątynię. Warto więc przyrzeć się uważnie miejscu akcji i pierwowzorom głównych postaci, którym Wyspiański nadał poetycką i dramatyczną moc.

Większa część *Akropolis* rozgrywa się w obrębie kościoła katedralnego, jedynie akt drugi ukazany został na murach obronnych otaczających zamkowe wzgórze. Tak więc, zasadniczym tłem akcji są ściany gotyckiej budowli wzniesionej w latach 1346-1364 staraniem kolejnych biskupów krakowskich (Nankera, Jan Grota, Bodzanty) przy udziale króla Kazimierza Wielkiego. Katedra jest kościołem trójnawowym, bazylikowym (a więc z nawą główną wyższą od bocznych), z długim prostokątnym prezbiterium otoczonym obejściem (ambitem) oraz z nawą poprzeczną (transeptem) nadającymi jej w planie krzyżowy kształt.

Dramat zawiązuje się w centralnym punkcie kościoła, a więc na skrzyżowaniu nawy głównej i prezbiterium z transeptem. Jest to nie tylko środek topograficzny, ale i symboliczny, bowiem tutaj wznosi się ołtarz św. Stanisława, biskupa krakowskiego, który w 1079 roku poniósł męczeńską śmierć z ręki króla Bolesława Śmiałego. Tak jak kult Stanisława jako głównego patrona Polski odegrał trudną do przecenienia rolę w dziejach narodu i państwa, tak jego grób pełnił doniosłą rolę jako miejsce modlitw błagalnych w okresach zagrożenia i klęsk oraz dziękczynienia w czasach pomyślności i z okazji militarnych triumfów. Trzeba przypomnieć, że przy stanisławowym ołtarzu zawisły liczne trofea wojenne, między innymi chorągwie krzyżackie zdobyte pod Grunwaldem i chorągiew turecka wzięta pod Wiedniem. Obecny wspinały, wczesnobarokowy kopułowy balda-

chym z marmuru i złoconego brązu, nakrywający miejsce spoczynku świętych relikwii, powstał z fundacji biskupa Marcina Szyszkowskiego w latach 1626-1629.

Uwaga Wyspiańskiego skupiła się jednak nie na architektonicznej oprawie, a na srebrnym relikwiarzu stojącym pod baldachimem na marmurowym postumencie. Ów relikwiarz ma postać okazałej trumny wspartej na ramionach aniołów. Na bokach widnieją epizody z życia i męczeńska śmierć św. Stanisława oraz cudowne interwencje dokonane przez niego już po śmierci. Na wieku trumny dwa aniołki prezentują insygnia biskupie. To niezwykle okazałe dzieło barokowego złotnictwa powstało w latach 1669-1671 dzięki zapisowi testamentowemu biskupa Piotra Gembickiego. Jego wykonanie powierzono złotnikom gdańskim – Piotrowi van der Rennen i Piotrowi Rhodemu II, natomiast medaliony na bokach wykonał w Augsburgu Iacob Jäger I lub II.

W pierwszym akcie dramatu zasadniczą rolę powierzył autor czterem aniołom podtrzymującym relikwiarz św. Stanisława. Akcja powraca znowu na środek Katedry w finale, kiedy to trumna świętego zostaje roztrzaskana przez rydwan Apollina. Sceną ostatniego aktu jest główna oś Katedry, która bierze początek przy głównym wejściu od zachodu, przecina transept z konfesją św. Stanisława i kończy się ołtarzem głównym przy wschodniej ścianie prezbiterium. Bohaterami tego aktu uczynił Wyspiański dwie ożywione, drewniane, w całości złocone figury – Dawida ze szczytu organów na chórze zawieszonym ponad portalem wejściowym, oraz Chrystusa Salwatora (Zbawiciela) ze zwieńczenia nastawy ołtarza głównego.

Rzeźba starotestamentowego króla, nazywanego w *Akropolis* Harfiarzem, stanowi część wykonanej przez Józefa Ublakera dekoracji rzeźbiarskiej barokowo-klasycystycznego prospektu organów wzniesionych w latach 1786-1788, dzięki zapisowi testamentowemu biskupa Kajetana Sołtyka. Z kolei statua Salwatora pochodzi z około 1649 roku, kiedy biskup Piotr Gembicki ufundował wczesnobarokowe retabulum zaprojektowane przez Giovanniego Battistę Gisleniego. Trzeba zaznaczyć, że obecna nastawa ołtarzowa jest rekonstrukcją z 1900 roku, jednakże z użyciem oryginalnych rzeźb ornamentalnych i figuralnych oraz obrazu. Postać Zbawiciela świata triumfuje nad śmiercią i Szatanem, którego oznacza wąż oplatający kulę wszechświata.

Poza wielką koda – finałem, którego sceną jest cała przestrzeń kościoła między wejściem a ołtarzem, pozostałe wydarzenia umieścił Wyspiański w bocznych nawach, po których błądzą aniołowie (akt I) i gdzie spotykają dziwne postacie określone jako Niewiasta i Amor z pomnika Ankwicza, Pani z pomnika Skotnickiego, Tempus, Klio i Panna z monumentu Sołtyka, w końcu Posąg Włodzimierza Potockiego (Włodzimierz).

Poeta wprowadził na scenę postacie z tych pomników katedralnych, które zazwyczaj nie były przedmiotem szczególnego zainteresowania zwiedzających. Mało tego, na początku XX wieku dyskutowano sprawę ich usunięcia, jako nie odpowiadających powadze Katedry – Panteonu narodowego – lub ze względu na wątpliwą wartość artystyczną. I tak, spotykamy wraz z aniołami alegoryczne postacie z wielkiego nagrobka biskupa Kajetana Sołtyka (zm. 1788), wzniesionego około 1790 roku w kaplicy Świętokrzyskiej. Projektant, prawdopodobnie ks. Sebastian Sierakowski, wzorował się na kompozycji pomnika kard. Lorenza Imperiali w rzymskim kościele San Agostino, autorstwa Domenica Guidiego. Tempus (Chronos, Czas) w wawelskim monumencie zamyka wieko symbolicznego sarkofagu, z którego ulatuje ku górze herbowy Orzeł Sołtyków – umożliwia mu to Fama (Sława), która przeciwstawiając się Czasowi unosi pokrywę trumny. Wymienione przez Wyspiańskiego Klio i Panna to dwie niewiasty ukazane jako płaczki. Ich atrybuty nie pozwalają na jednoznaczne rozpoznanie – być może są one personifikacjami Historii i Prawdy.

Z dwóch klasycystycznych pomników zaczerpnął poeta konwencjonalne postacie płaczek oraz geniusza śmierci. Pierwszy, to nagrobek hrabiego Stanisława Ankwicza, ufundowany przez jego żonę Konegunde, wykuty przez Francesca Pozziego we Florencji, ustawiony w Katedrze w roku 1843. W tekście dramatu znajdujemy także odniesienie do zdobiącego cokół nagrobka reliefu, który przedstawia alegoryczną scenę żniw o wydźwignię eschatologicznym. Mowa jest też o złamanej kolumnie symbolizującej przemijanie czasu i nieuchronną śmierć. Drugi pomnik wzniosła w 1811 roku Elżbieta Skotnicka ku czci swego męża Michała. Ten typowy dla okresu klasycyzmu monument jest autorską repliką nagrobka wykonanego przez Stefana Riccio do słynnego kościoła Santa Croce we Florencji.

W końcu, szczególną uwagę należy poświęcić figurze hrabiego Wło-

dzimierza Potockiego, ponieważ jest to jedno z najwybitniejszych dzieł pomnikowych okresu klasycyzmu w skali europejskiej. Jego realizację zleciła Tekla z Sanguszków Potocka najslynniejszemu ówczesnemu rzeźbiarzowi – osiadłemu w Rzymie Duńczykowi Bertelowi Thorvaldsenowi. Po kilkuletniej pracy artysta przesłał w 1830 roku gotową rzeźbę do Krakowa. Wzbudziła ona tutaj powszechny zachwyt ze względu na estetyczną doskonałość, krytykowana była natomiast za nieodpowiedni świętemu miejscu sposób przedstawienia żołnierza napoleońskiego jako półnagięgo starożytnego herosa.

Szczególne miejsce w dziele Wyspiańskiego znalazły ukazane w akcie II i III epizody wojny trojańskiej i dziejów biblijnego Jakuba. Źródłem inspiracji były w tym wypadku gobeliny używane do dekoracji wnętrza Katedry. Seria przedstawiająca wojnę trojańską liczy osiem tapiserii i jest dziełem niezidentyfikowanego warsztatu holenderskiego (prawdopodobnie w Delft) z około 1630 roku. Do Katedry trafiła w 1703 roku jako dar testamentowy kanonika Kacpra Cieńskiego. *Historia Jakuba* pierwotnie składała się z ośmiu gobelinów, zachowało się siedem. Ta szczególnie cenna seria powstała około 1650 roku w brukselskiej pracowni Jacoba van Zeunena. Na Wawel trafiła na mocy zapisu biskupa Jana Małachowskiego z 1694 roku. W przypadku opowiadania o starotestamentowym patriarsze Wyspiański znakomicie wyzyskał jako miejsce akcji schody prowadzące do Katedry od zachodu. Niezwykle sugestywnie jawią się one w scenie snu Jakuba jako drabina, po której wstępują i zstępują aniołowie. Co ciekawe, w czasie, gdy poeta pisał *Akropolis*, nie widział gobelinów na ścianach kościoła, ponieważ zdjęto je w 1900 roku w związku z restauracją Katedry i rozwieszono dopiero w roku 1909. W czasie pracy nad dramatem musiał więc korzystać z opracowania ks. Ignacego Polkowskiego, opublikowanego w 25 egzemplarzach w 1880 roku.

W tekście dramatu znajdujemy także liczne odniesienia do innych elementów wyposażenia Katedry. Jeden z aniołów w I akcie mówi o słynnym gotyckim krucyfiksie z końca XIV wieku, pomalowanym na czarno i zawieszonym w późnobarokowym ołtarzu na tle srebrnej blachy, przysłoniętym czarnym tiulem. Według tradycji przed tym wizerunkiem Ukrzyżowanego miała doznać wizji mistycznej święta Jadwiga królowa. Anioł wspomina nadto o zawieszonym u stóp Chrystusa strzemienu Kara Mustafy, przysłanym do Katedry przez Jana III Sobieskiego jako wotum za zwycięstwo pod Wiedniem.

W dialogu dzwonów w drugim akcie pojawiają się imiona dwóch dzwonów katedralnych: słynnego „Zygmunta” z 1520 roku, fundacji Zygmunta I Starego oraz „Kardynała” fundacji kard. Zbigniewa Oleśnickiego z 1455 roku. „Zygmunt” powraca w finale. W końcu, wielokrotnie pojawia się katedralny zegar, który wyznacza upływ czasu i współtworzy nastrój.

Wyspiański napisał *Aropolis* w momencie szczególnym, a mianowicie w okresie szeroko zakrojonych prac restauracyjnych w Katedrze Wawelskiej podjętych z inicjatywy kard. Albina Dunajewskiego w 1890 roku, kontynuowanych następnie pod patronatem kard. Jana Puzyny do roku 1905. Warto pamiętać, że ta wzorcowa pod względem konserwatorskim odnowa wiązała się ze znacznymi przekształceniami, zmieniającymi wygląd Katedry w stosunku do stanu z wieku XIX. W tym czasie wprowadzono również, utrzymane w stylu secesyjnym, dzieła współczesnych artystów takich jak Józef Mehoffer czy Włodzimierz Tetmajer. Także Wyspiański zaangażował się w dzieło restauracji, projektując wspinałce, wizjonerskie witraże do prezbiterium.

Ze względu jednak na zbyt awangardowy, odbiegający od akademickich gustów charakter, projekty odrzucono i pozostały jedynie na papierze.



A. Wypiański

18 go lutego 1900

wybrane pojęcia i postaci

Akropolis (z greckiego: „górne miasto”), położony na wzgórzu układ urbanistyczny z budowlami ujętymi w warowne mury. Wawel od dawna kojarzony był z Akropolem ateńskim. Wyspiański, wbrew tradycji widzącej w nim muzeum-cmentarzysko pamięci narodowej, silnie zaakcentował moment przemiany i odnowy. Bohaterowie *Akropolis*, obywatela „górnego miasta” i zarazem „ojczyzny”, tworzą społeczność, której powołaniem jest wolność i nowe życie.

Katedra, krzesło liturgicznie, z którego w chrześcijaństwie starożytnym biskup nauczał wiary, z czasem nazwa przeniesiona na kościół biskupi. W czasach nowożytnych katedra to macierzysta świątynia diecezji, kościelnej jednostki administracyjnej, podlegającej jurysdykcji biskupa. Katedra Wawelska jest też grobowcem królów, polskim Panteonem, i nosi znaczenie księgi dziejów narodu. W *Akropolis* Wyspiański przywraca jej znaczenie kluczowego dla idei chrześcijańskiej miejsca przeistoczenia duchowego.

Paschał, wielka świeca symbolizująca Chrystusa jako Światłość świata. Nazwa pochodzi od „paschy”, gdyż wokół tej świecy odbywa się uroczysta liturgia paschalna w Wielką Sobotę. Paschału używa się ponadto podczas liturgii chrzcielnej.

część trojańska

Spis postaci aktu II obejmuje władcę Troi Priama oraz jego rodzinę: synów, czyli pierwotrodnego Hektora oraz Parysa (Aleksandra), córki: obdarzoną przez Apolla proroczymi zdolnościami Kasandrę oraz Poliksene, żonę - królową Hekubę, synową Andromakę - żonę Hektora, a także Helenę - porwaną przez Parysa żonę Menelausa.

Ave (z łaciny: „witaj” lub „bądź pozdrowiona”), w języku polskim tradycyjnie „zdrowaś”, pierwsze słowo modlitwy zwiastowania. Po nim następuje w tekście słowo „wierzę” (łacińskie „credo”), czyli pierwsze słowo wyznania wiary.

Jutrznia, tutaj sygnał dzwonu na rozpoczęcie ostatniej godziny nocnego czuwania przed świtem, które jest częścią liturgii całodobowego czuwania modlitewnego w Kościele katolickim. Potem następuje wezwanie do zapalenia gromnic oraz hasło: „Stawcie świece na ołtarze” na znak nadejścia świtu.

Skamander, rzeka trojańska, w jej dolinie toczą się epizody wojny trojańskiej. Wyspiański utożsamia ją z Wisłą.

Skejski donżon, skejska brama prowadziła u Homera z Troi na równinę. Wyspiański utożsamiał to miejsce z nasypem obronnym u stóp wawelskiej wieży zegarowej (donżon to baszta) i sąsiadującą z nim bramą na wzgórzu.

Zbigniew, mniejszy dzwon z wieży Zyguntowskiej, ufundowany przez kardynała Zbigniewa Oleśnickiego.

Zygmunt, wielki dzwon ufundowany przez Zygmunta I, obecny w legendach, na obrazach (Matejko) i w utworach literackich (*Wesele* Wyspiańskiego). Z katedralnej wieży Zyguntowskiej towarzyszył wielkim wydarzeniom historycznym, tradycyjnie też nabożeństwu rezurekcyjnemu w Katedrze Wawelskiej.

część biblijna

Anioł (greckie *angelos*: „posłaniec”), istota duchowa podporządkowana Bogu, która przekazuje Jego słowa, służy jako posłaniec, czuwa nad ludem Bożym, bywa wykonawcą wyroku Bożego.

Apokalipsa (z greckiego: „objawienie”). Apokalipsa św. Jana to ostatnia księga Nowego Testamentu, w której św. Jan opisuje wizje przyszłości otrzymane od Chrystusa. Obrazy Apokalipsy dotyczą konfliktu między Stwórcą a zbuntowaną Bestią chaosu, zaś we współczesnym autorowi planie – relacji między naśladowcami Jezusa a cesarstwem rzymskim. Apokalipsa wyraża myśl, że rzeczywistość, a także życie chrześcijańskie charakteryzują się konfliktem i zmaganiem, że śmierć jest tylko etapem w tym zmaganiu, nie zaś końcem. Historycznie Apokalipsę św. Jana interpretowano na różne i dalekie od siebie sposoby.

Baranek Boży, tytuł, który wg Ewangelii św. Jana Jan Chrzciciel odniósł do Jezusa. Według tej samej Ewangelii Jezus umiera po południu, przed rozpoczęciem święta Paschy, kiedy zabijano baranki paschalne, służące jako przebłagalna ofiara. W Apokalipsie Janowej Baranek pojawia się wielokrotnie jako synonim imienia Jezus.

Bethel (z hebrajskiego: „dom Boży”), miejsce, w którym biblijny Jakub w drodze do Aramu spędził noc i miał tam sen, w którym ujrzął Boga i anioły. Potem zbudował tam sanktuarium. Obecnie Betel, miasto leżące na północ od Jerozolimy.

Betlejem (hebrajskie *bet lechem* czyli „dom chleba”), miasto w pobliżu Jerozolimy. Niedaleko znajduje się tradycyjne miejsce grobu Racheli. W Starym Testamencie związane jest przede wszystkim z królem Dawidem jako jego miejsce rodzinne i miejsce namaszczenia go na króla. Ewangelie uważają Betlejem za miejsce narodzin Jezusa.

Błogosławieństwo, akt upewniający, że Bóg stanie po stronie błogosławionego i nagrodzi go w czasach zbawienia, czyli swego ostatecznego panowania. W Starym Testamencie także patriarchowie przed śmiercią udzielają go całemu ludowi lub najstarszemu synowi. Ewangelici wymieniają błogosławieństwa, które Chrystus skierował do ludzi (np. w Ewangelii Mateusza: „Błogosławieni ubodzy w duchu”)

Ezaw, starszy syn Izaaka i Rebeki, brat Jakuba.

Izaak (z hebrajskiego: „dziecko śmiechu”), jeden z patriarchów Starego Testamentu, syn Abrahama i Sary, ojciec Ezawa i Jakuba.

Jakub (z hebrajskiego: „trzymający za pięte” lub też „ten, który zajął czyjeś miejsce”). Jeden z patriarchów Starego Testamentu, syn Izaaka i Rebeki, brat Ezawa. W wyniku tajemniczej walki z Aniołem otrzymał imię Izrael.

Jeruzalem (pierwotna forma hebrajska *Jeruszalem*, później *Jeruzalajim*), miejsce „domu Boga”, czyli świątyni zbudowanej przez Salomona, kilkakrotnie burzonej i odbudowywanej, po zdobyciu przez Rzymian w roku 70 oraz po upadku powstania Bar Kochby w roku 136 zburzonej ostatecznie. Idealny obraz Jerozolimy pojawia się po raz pierwszy już w pismach proroków z okresu wygnania i po wygnaniu. Z czasem, w miarę rozdźwięku między prorockim idealizmem a rzeczywistością, odróżniać zaczęto Jerozolimę ziemską i niebieską. W Apokalipsie św. Jana pojawia się już „Miasto święte – Jeruzalem, zstępujące z nieba od Boga”. Od tego czasu „nowe Jeruzalem” jest dla chrześcijan symbolem ostatecznej zbawczej mocy Boga.

Kościół, polska zbitka dwóch terminów biblijnych: *ekklesia*, które znaczy „zgrupowanie, zebranie” oraz *naos* („świątynia”). Tym drugim terminem Nowy Testament nazywa niekiedy również wspólnotę wierzących w Chrystusa. Nigdy nie oznaczał tam budynku.

Księga, w Biblii mówi się o księdze między innymi w sensie metaforycznym: jest to przechowywana przez Boga księga, zawierająca Jego plany i opis cierpień ludu Bożego, a także spis ludzi sprawiedliwych, z którego zostaną wymazani nikczemni („księga życia”). W Księdze Daniela „księga Boża” zawiera imiona mieszkańców przyszłego królestwa mesjańskiego.

Laban (z hebrajskiego: „biały” lub „blady”), brat Rebeki, ojciec Racheli, wuj Jakuba. Wymagał od Jakuba siedmiu lat pracy za Rachele, by potem oddalić termin oddania mu młodszej córki na następne siedem lat. W Księdze Rodzaju przebiegłość Labana jest środkiem użytym przez Boga do realizacji Jego planu wobec Jakuba i całego ludu.

Maranatha, wyrażenie aramejskie, być może pochodzenia liturgicznego, tłumaczone formułą: „Pan przychodzi” (Maran – ata) lub „Przyjdź, Panie nasz!” (Marana – ta). Jest to jedno z ostatnich słów Apokalipsy Janowej.

Menora, hebrajskie słowo oznaczające świecznik. Symbolizował niewidzialną obecność Bożą w Jego ziemskim przybytku. Ostatni świecznik świątynny z I wieku po Chrystusie miał siedem ramion i trójnożną lub schodkową podstawę. Taki właśnie pojawia się na swoich najstarszych dochowanych wizerunkach, gdzie pełni funkcje najważniejszego symbolu żydowskiego: oznacza światło i życie wieczne.

Przymierze, pierwsze przymierze Boga i Ludu Bożego było zawarte na Synaju i odnowione przez dwa kolejne przymierza Starego Testamentu:

z Abrahamem i Dawidem. Śmierć Jezusa z Nazaretu na krzyżu była zapoczątkowaniem Nowego Przymierza, zawartego z uczniami Jezusa jako członkami ludu Nowego Przymierza.

Rachela (hebrajskie *ruah hel* czyli „tchnienie Boga”, również „owca”), młodsza córka Labana, wuja Jakubowego, którą Jakub pokochał, wybrał za żonę i za którą służył Labanowi. W Księdze Jeremiasza Rachela jest personifikacją kraju i narodu jako oblubienicy Boga.

Rebeka, żona Izaaka, matka Ezawa i Jakuba.

Syjon, po raz pierwszy wymieniony w Drugiej Księdze Samuela jako twierdza zdobyta przez Dawida i nazwana przez niego „Miastem Dawidowym”. Później określenie Wzgórza Świątynnego w Jerozolimie, a nawet całego miasta, zwłaszcza w sensie poetyckim. W tekstach prorockich i w tradycji symbolizowało związek Boga z jego ludem.

Świątynia, „dom Jahwe”, budowla w Jerozolimie, stanowiła centrum życia religijnego w czasach biblijnych. Znaczenie jej jako „domu Boga” jest podstawowe, bowiem była czymś więcej niż budynkiem kultowym i miejscem modlitwy. Po ostatecznym zniszczeniu przez wojska rzymskie nosiła odtąd znaczenie symboliczne: zarówno Żydom, jak chrześcijanom jej pamięć i jej wyobrażenie dawały siłę przetrwania.

Tron, oprócz miejsca ziemskiej władzy królewskiej oznacza w Biblii miejsce, na którym Bóg zasiada jako król ziemi i sędzia wszystkich narodów. Według Nowego Testamentu Jezus jako Mesjasz dziedziczy w sensie metaforycznym tron Dawida.

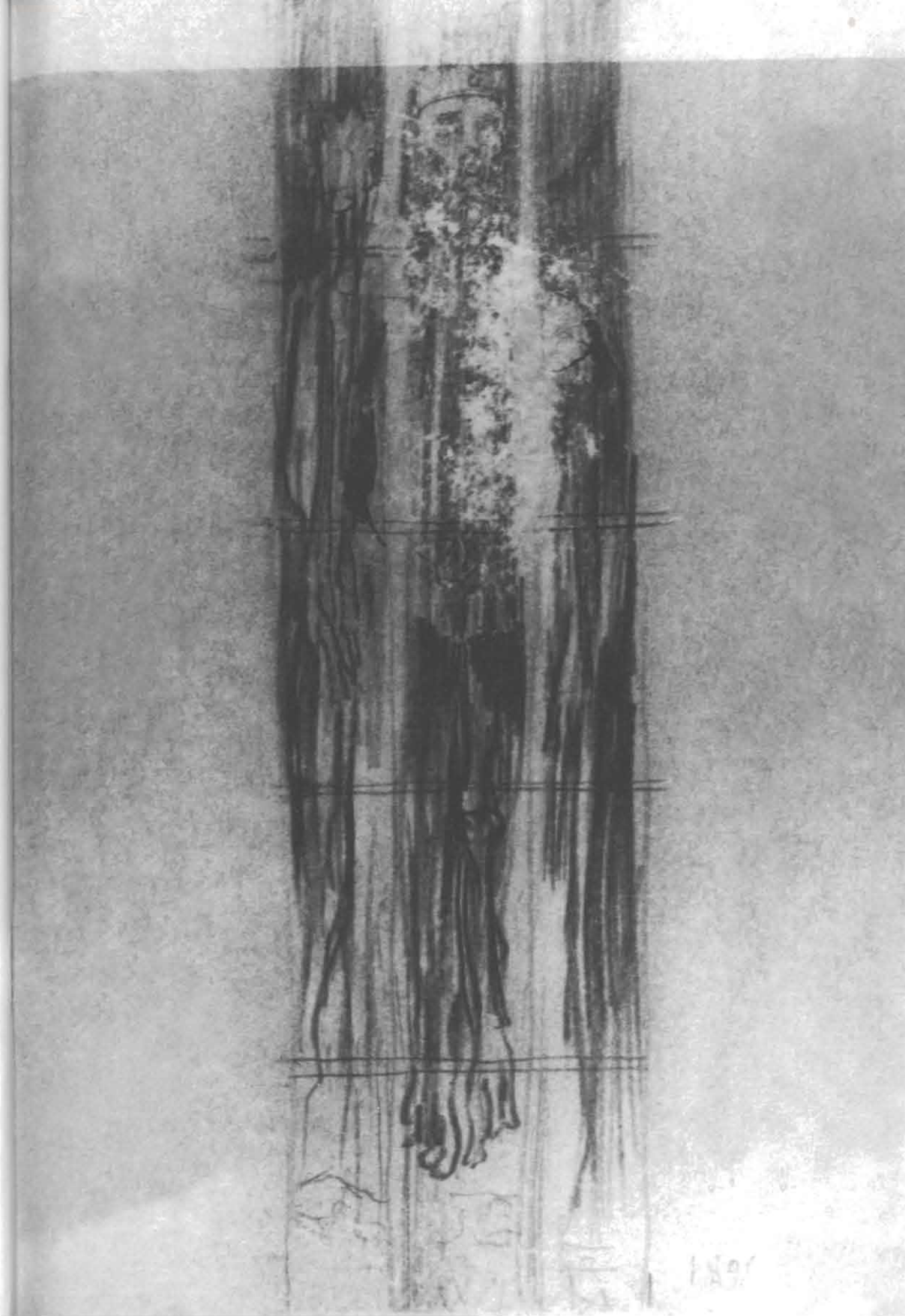
Źródło, w Biblii pochodzące od Boga miejsce bezpieczeństwa i obfitości; woda symbolizowała również eschatologiczne błogosławieństwo. W Księdze Jeremiasza Bóg jest określany jako „miejsce żywej wody”, w Ewangelii Janowej Jezus określenie to odniósł do siebie.

na podstawie opracowania *Akropolis* Stanisława Wyspiańskiego w Bibliotece Narodowej, Ossolineum 1985 oraz *Encyklopedii Biblijnej*, Vocatio 1999

spis ilustracji

Stanisław Wyspiański, szkice i projekty witraży dla Katedry Wawelskiej:

1. *Wernyhora*, 1900 (Muzeum Narodowe w Krakowie)
2. *Święty Stanisław*, 1901 (Muzeum Narodowe w Krakowie)
3. *Kazimierz Wielki*, 1901 (Muzeum Narodowe w Krakowie)
4. *Zawisza Czarny*, 1900 (Muzeum Narodowe w Warszawie)
5. *Kazimierz Wielki*, 1899 (Muzeum Narodowe w Krakowie).



dyrektor techniczny
Mirosław Łysik

główny brygadier sceny
główny oświetleniowiec
główny elektroakustyk
główny mechanik
kierownik działu produkcji środków inscenizacji
kierownik pracowni stolarskiej
kierownik pracowni malarskiej
kierownik pracowni modelatorskiej
kierownik pracowni tapicerskiej
kierownik pracowni krawieckiej męskiej
kierownik pracowni krawieckiej damskiej
kierownik pracowni obuwia
kierownik pracowni mechaniczno-ślusarskiej
kierownik zespołu garderobianych
kierownik zespołu charakteryzatorów
kierownik zespołu rekwizytorów
kierownik zespołu operatorów urządzeń scenicznych
kierownik zespołu mechaników sceny

główna księgowa
kierownik działu administracji
kierownik działu zaopatrzenia
kierownik działu zabezpieczenia technicznego
kierownik działu kadr

Lech Orzechowski
Krzysztof Trzaskowski
Mariusz Maszewski
Stefan Wójcik
Sylwester Paluch
Grzegorz Jończyk
Paweł Rozbicki
Marek Laudański
Waldemar Głowała
Roman Żbikowski
Maria Kosecka
Robert Rotuski
Edmund Kwiatkowski
Wanda Brożyńska
Leszek Galian
Zbigniew Fortuna
Wojciech Hulewicz
Krzysztof Mamaj

Jadwiga Wieczorek
Euzebiusz Kośła
Krzysztof Krupa
Paweł Mamla
Urszula Sternicka-Matyja

sekretarz artystyczny
Jan Skotnicki

dramaturg
Małgorzata Dziewulska

kompozytor
Stanisław Radwan

kierownik muzyczny
Mirosław Jastrzębski

kierownik działu koordynacji pracy artystycznej
Sławomira Łozińska

kierownik działu promocji, impresariat
Adriana Lewandowska

rzecznik prasowy
Maryla Zielińska

redakcja
Agnieszka Berlińska

opracowanie typograficzne
Janusz Górski

cena 8 zł

ogólnopolski patronat radiowy



Warszawa - 98,8 FM

Tylko w Trójce

„Magazyn Bardzo Kulturalny” Barbary Marcinik (teatr, literatura, wystawy oraz wszechobecna w Programie III muzyka) w niedziele, 21.05-22.00.

„Trójkowo, Filmowo” Ryszarda Jaźwińskiego (magazyn aktualności filmowych) w niedziele, 13.05-14.00.

„Bardzo ważna osoba” Anny Semkowicz (spotkanie ze znaną osobą życia publicznego i jej gośćmi, którymi często są ludzie kultury) w sobotę, 13.05-14.00.

„Radio Retro” Jacka Ejsmonda, Anny Brzozowskiej i Grzegorza Wassowskiego (bibliofilskie wydanie „Trójki Pod Księżycem”) w co drugi wtorek, 23.05-24.00.

„Pani Magdo, Pani pierwszej to powiem” Magdaleny Jethon (zabawne wydarzenia z życia znanych osób) od poniedziałku do piątku, 9.13 oraz 14.30 (powtórka)

Polskie Radio SA - Program III
ul. Myśliwiecka 3/5/7, 00-977 Warszawa
Dział Promocji tel./fax (022) 645 56 26
Agencja Reklamy tel./fax (022) 628 17 27

także w Internecie: <http://www.radio.com.pl/trojka>



BANK PEKAO SA

Instytut Teatralny
ze zbiorów Polskiego Ośrodka ITI

egzemplarz bezpłatny

Kasa teatru przy Placu Teatralnym 3 czynna od poniedziałku do soboty 10-14 i 15-19, w niedzielę przed przedstawieniem od 16. W dniach przedstawień na scenie przy Wierzbowej bilety sprzedawane są także w kasie przy ulicy Wierzbowej 3 na godzinę przed rozpoczęciem przedstawienia.

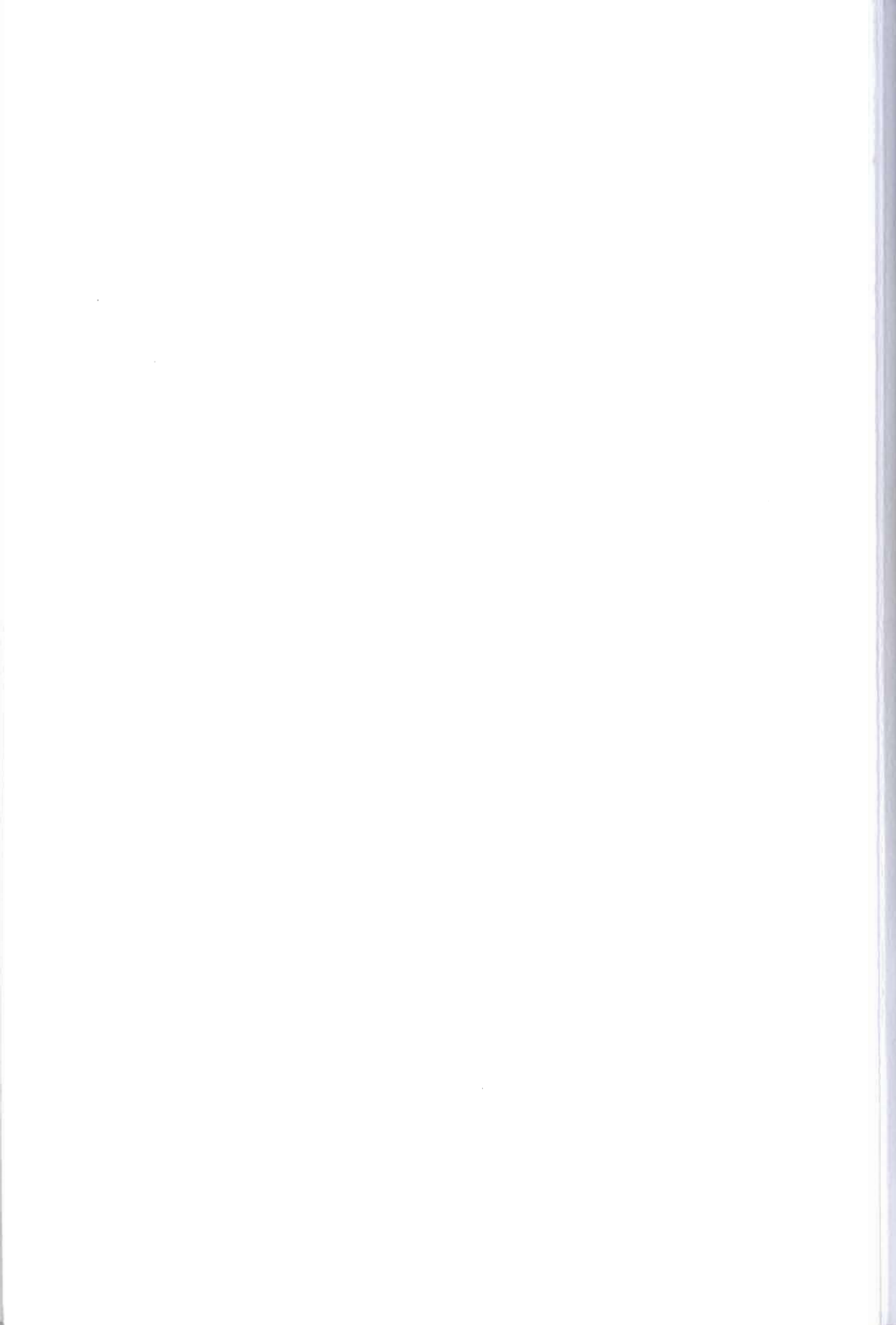
Rezerwacja telefoniczna: 69 20 604, 69 20 664 poniedziałek - piątek 9-18. Rezerwacja za pośrednictwem internetu: bow@teatr.pol.pl

Teatr Narodowy
Plac Teatralny 3
00-077 Warszawa

<http://narodowy.pol.pl>

repertuar teatru także w Telegazecie TVP2 na stronie 220







TEATR NARODOWY

ZAŁOŻONY W ROKU 1765

dyrektor artystyczny Jerzy Grzegorzewski

Stanisław Wyspiański

AKROPOLIS

opracowanie tekstu i reżyseria

Ryszard Peryt

scenografia

Ewa Starowieyska

muzyka

„Exodus” **Wojciecha Kilara**

opracowanie muzyczne

Ryszard Peryt

choreografia

Emil Wesołowski

światło i efekty pirotechniczne

Mirosław Poznański

efekty pirotechniczne

Krzysztof Trzaskowski

SALA BOGUSŁAWSKIEGO

premiera 28 kwietnia 2001 roku

Obsada

Aktor / Priamus / Izaak	Ignacy Gogolewski
Konrad z <i>Wyzwolenia</i> / Hektor / Jakub / Harfiarz	Mariusz Bonaszewski
Anioł / Strażnik / Pasterz	Waldemar Kownacki
Anioł	Anna Ułas (gościnnie)
Anioł / Strażnik / Pasterz / Anioł Czarny	Arkadiusz Janiczek
Niewiasta z Pomnika Ankwicza / Andromaka / Rachela	Dorota Landowska
Pani z Pomnika Skotnickiego / Helena / Lia	Sylwia Nowiczewska
Tempus z Monumentu Sołtyka / Laban	Czesław Lasota
Klio z Monumentu Sołtyka	Anna Chodakowska
Panna z Monumentu Sołtyka / Poliksena / Anioł snu Jakubowego . .	Bożena Stachura
Hekuba / Rebeka	Teresa Budzisz-Krzyżanowska
Parys / Ezaw	Krzysztof Kolberger
Kasandra / Anioł snu Jakubowego . .	Magdalena Warzecha
Żałobnica / Anioł snu Jakubowego . .	Karolina Dryzner
Żałobnica / Anioł snu Jakubowego . .	Katarzyna Romańczuk (gościnnie)
Żałobnica / Anioł snu Jakubowego . .	Katarzyna Taracińska
Pasterz	Bogdan Śmigielski (gościnnie)
Pasterz	Marek Wojciechowski (gościnnie)
asystent reżysera	Piotr Wojewódzki
asystenci scenografa . .	Jadwiga Michalska Anita Trzaskowska
realizatorzy światła . . .	Zbigniew Szulim Korneliusz Wieczorek
realizatorzy dźwięku . .	Rafał Barański Mariusz Maszewski
inspicjent	Krzysztof Kuszczak
sufler	Jolanta Szydłowska

Instytut Teatralny
ze zbiorów Polskiego Ośrodka ITI

Uprzejmie prosimy o wyłączenie telefonów komórkowych
i innych urządzeń elektronicznych przed wejściem na widownię.