TR

1941
1966

DYREKTOR I KIEROWNIK ARTYSTYCZNY: MIECZYSŁAW KOTLARCZYK

MIEJSKI TEATR RAPSODYCZNY W KRAKOWIE

STANISŁAW WYSPIAŃSKI

AKROPOLIS

DRAMAT W 4-ech AKTACH

PREMIERA DNIA 1 PAŹDZIERNIKA 1966 R.

OPRACOWANIE SCENICZNE:
MIECZYSŁAW KOTLARCZYK

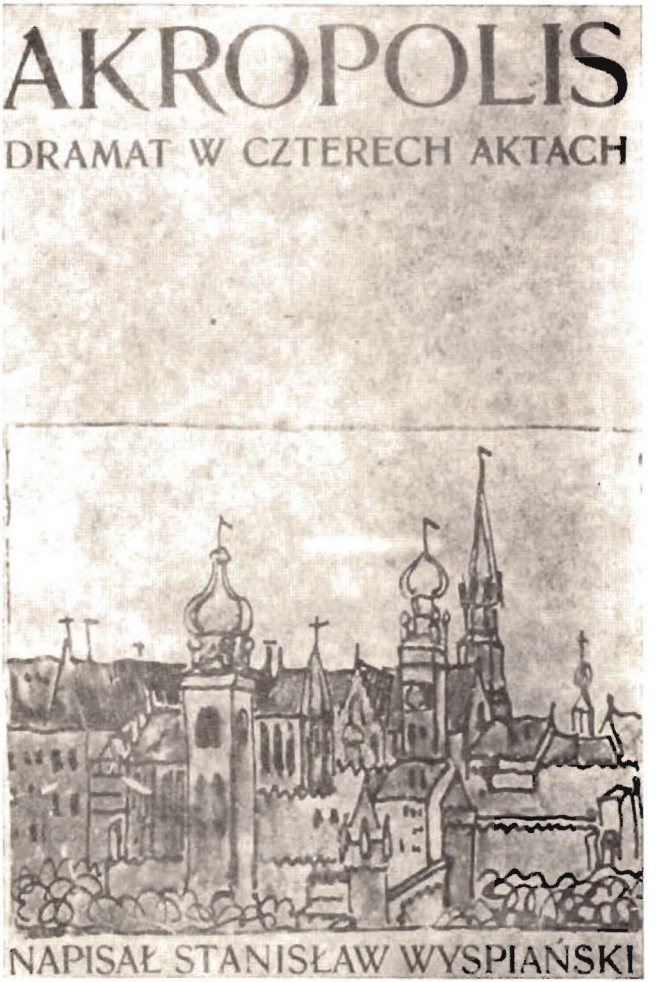
MUZYKA:
ZYGMUNT KONIECZNY

SCENOGRAFIA:
MARIAN GARLICKI

CHOREOGRAFIA:
ZBIGNIEW PIEŃKOWSKI

DYREKTOR I KIEROWNIK ARTYSTYCZNY: MIECZYSŁAW KOTLARCZYK

MIEJSKI TEATR RAPSODYCZNY W KRAKOWIE



Okładka pierwszego wydania (1904 r.)

ARTYSTA TEATRU

Stanisław Wyspiański (1869—1907) żył w epoce trzech znakomitych dyrektorów teatru w Krakowie. Kształcił się na sztuce scenicznej Koźmiana, współpracował z Pawlikowskim i Kotarbińskim.

Był nie tylko poetą, malarzem, grafikiem i witrażystą, ale nade wszystko dramatopisarzem, scenografem oraz inscenizatorem. Wolno przyznać, że był jednym z największych artystów teatru w Polsce, a nawet jego reformatorem.

Fenomenalizm teatralny przyniósł mu z czasem rangę europejskiego artysty. Zwróćmy uwagę, jak o podstawowym współczynniku tego fenomenalizmu, o nowoczesności dramaturgicznych koncepcji Wyspiańskiego pisał przed kilku laty jeden z naszych współczesnych krytyków teatralnych:

„Pomysł teatru w teatrze, i to teatru od strony kulis, gdzie rzeczywistość zascenia czy garderób miesza się z rzeczywistością scenicznego spektaklu — pomysł, z którego wyrosło „Wyzwolenie" — zrobił wiele lat później światową karierę dzięki pirandellowskim „Sześciu postaciom w poszukiwaniu autora" i przewija się wciąż przez współczesną dramaturgię Zachodu, od Anouilha do Maxwell Andersona. Pomysł pomieszania greckich bogów z ludźmi z innej epoki wytrysnął — dla odmiennych wprawdzie celów zastosowany — w twórczości całej plejady Francuzów z Cocteau i Giraudoux na czele. Roi się od sztuk, które bohaterom przeciwstawiają sceniczne *alter ego*, niewiele się różniące od widm „Wesela". Wierna, luźnymi obrazami pisana kronika historyczna jest czymś oczywistym dla współczesnego widza. A najnowsza jednoaktówka poetycka Rafaela Alberti „Noc wojny w muzeum Prado", gdzie w ogniu walk republikańskiego Madrytu, wśród nieustannych detonacji, zrywają się do walki w opustoszałym muzeum postacie z obrazów Goyi, Tycjana, Vellasqueza — cóż to jest, jak nie „Noc listopadowa" i „Akropolis" zarazem? I nie chodzi bynajmniej o szowinistyczne „my pierwsi", choć Wyspiański w wielu koncepcjach był pierwszy istotnie. Chodzi o to, że cała nasza szumna nowoczesność zrodziła się przed pięćdziesięciu laty tam właśnie, w epoce pogardzanej i potępianej przez nas moderny" (K. Puzyna).

Wyspiański był jednakowoż nie tylko genialnym dramatopisarzem, jak Mickiewicz, Słowacki, Krasiński czy Norwid. O wyjątkowym odczuciu i rozumieniu przez Wyspiańskiego nadto spraw sceny i teatru świadczą zarówno bogate scenariusze rozsiane po jego dziełach, jak przede wszystkim prace, związane z pra-premierową realizacją Mickiewiczowskich „Dziadów", którą rozpoczął nie tylko sceniczne ich dzieje, ale i dzieje reżyserskiego ołówka. Miał odwagę bowiem skreślić znaczną część dramatu i powiedzieć, że mu ona w teatrze jest wcale niepotrzebna, bo dramat, to co innego niż teatr, i tym rozróżnieniem zaczął dzieje nowoczesnego teatru w Polsce. Najprecyzyjniej jednak swoje poglądy na istotę, rolę i znaczenie teatru, scenografii i sztuki aktora wyraził Wyspiański w „Wyzwoleniu" i „Studium o Hamlecie", które Osterwa nazywał ewangelią wszystkich ludzi teatru. W Reducie były one księgami najważniejszymi, wykładano je i z myślą o praktycznych wnioskach nieustannie analizowano.

Rangę europejską zapewnił więc Wyspiańskiemu, jak już podkreśliliśmy wyżej, jego fenomenalizm teatralny, to że był artystą teatru. Nowoczesne to (craigowskie) pojęcie określił nam bliżej Leon Schiller w jednym ze swoich szkiców o teatrze twórcy „Akropolis":

„Wyspiański był „artystą teatru". Cóż to znaczy? To znaczy, że był poetą-dramatykiem, malarzem, rzeźbiarzem i konstruktorem, reżyserem i inscenizatorem, kierownikiem artystycznym teatru i jego ideologiem — w jednej osobie, że zgłębił całą umiejętność teatru i posiadł wszystkie jego rzemiosła, że żył dla teatru, z myślą o teatrze, że wszystko, czego się tknął, na czym oko jego spoczęło, stawało się teatrem, że teatr był dlań jedynym terenem wyżycia się, na jego deskach rozwiązywał najbardziej osobiste sprawy, a sprawy te były zawsze sprawami narodu. (...) Historia teatru słabe nam tylko daje przykłady istnienia takich wyjątkowych ludzi. Może wszechumiejętność sceniczną posiadali twórcy teatru greckiego i chrześcijańskich widowisk religijnych średniowiecza. Szekspir, Molier i Wagner, wreszcie i nasz Bogusławski, człowiek wszechstronnej wiedzy w zakresie teatru — nie byli „artystami teatru" w rozumieniu Craigowskim i w tym najwyższym stopniu, w jakim był Wyspiański" („Teatr ogromny" 1937 r.).

W szkicu tym dodawał jeszcze Schiller, że Wyspiański był „prekursorem „teatru walczącego", teatru politycznego — wyprzedził Piscatora i wszystkie wysiłki organizowania w Europie teatru socjalnego"; że wreszcie „był pierwszym twórcą Teatru Monumentalnego, wypełnił testament Mickiewicza, twórcy teorii tego teatru".

Czyta się też i słyszy często opinię, że teatr Wyspiańskiego to wagneriańska synteza pierwiastków apollińsko-plastycznych i dionizyjsko-muzycznych.

W powszechnym przekonaniu niepowtarzalnym zjawiskiem jest przede wszystkim wizyjność tego teatru. „Wszystko czym żyje do dziś scena polska pod względem kompozycji przestrzeni scenicznej — czytamy w monograficznym opracowaniu scenografii Wyspiańskiego — od niego bierze swój początek. Wykorzystanie przestrzeni scenicznej, celowość jej zabudowy, pomysłowa konstrukcja, antynaturalizm, jedność stylu, syntetyczność ujęcia, ekspresyjność formy, operowanie światłem, znaczenie kompozycji obrazu scenicznego, odkrycie świetności koloru, wykorzystanie teatrotwórczych elementów ludowego obrzędu, kostiumu i prymitywu architektury, wyswobodzenie się ze sceny pudełkowej, monumentalizm — oto kilka zaledwie znamion nowoczesnej reformy scenograficznej Wyspiańskiego" (A. Okońska).

Kto wie jednak, czy w jeszcze większym stopniu niż zespół pierwiastków plastycznych, nie jest w teatrze Wyspiańskiego bardziej fascynującym zjawiskiem zespół pierwiastków muzycznych.

Dyspozycje i możliwości muzyczne od dawna dostrzegało w Wyspiańskim i nadal w nim dostrzega wielu muzyków, kompozytorów i krytyków. Raczyński np. nie zawahał się twierdzić, że gdyby Wyspiański „miał sposobność zdobycia rzemiosła kompozytorskiego, byłby genialnym kompozytorem". Podobnie Opieński wyrażał pogląd, że gdyby autor Legendy „miał możność zdobycia technicznej wiedzy, byłby sam tworzył muzykę do swych dramatów". Szopski pisał: „Muzyka nie tylko robiła na Wyspiańskim nadzwyczajne wrażenie, ale w tej sferze znajdował źródła wielkiego natchnienia. Z muzyki nie tylko czerpał nieraz swych dzieł pierwiastki, ale nawet w tym świecie tonów miał twórcze, ciekawe pomysły. Stąd niesłychanie trafne i oryginalne zdania o muzyce i muzykach, jakie często wygłaszał. stąd to głębokie odczucie muzyki ludowej, której rytm często w jego pieśni się odzywa". Stromenger zaś przyznawał twórcy Wesela „jasnowidzące poczucie funkcji muzyki w dramacie" i podkreślał, że „marzenie Wyspiańskiego o nowej operze polskiej nie jest chimerą". Cytaty można by mnożyć. Koronę tych poglądów stanowi książka T. Makowieckiego Muzyka w twórczości Wyspiańskiego (1955), oraz szkic A. Okońskiej pod tytułem Wyspiański a muzyka (1960).

Z rytmu i nastroju jego dramatów pochodzi rytm i nastrój przedstawień, ruchów aktora, jego recytacji i słowa. W dramatach tych pełno pomysłów muzyczno-chóralnych, pełno instrumentów o niezwykłych funkcjach, pełno pieśniarzy, lirników, gęślarzy, harfiarzy i Rapsodów.

Wyspiański był w niezwykły sposób uwrażliwiony na świat dźwięków i brzmienia, szczególnie jednak na walor dźwiękowo-brzmieniowy wiersza i słowa. Odczuwał w wyjątkowy sposób ich muzykę, a więc rytmikę, melodykę i harmonię. Żywo obchodziło go zagadnienie tempa, dynamiki, tonacji i modulacji słowa. Był w tym zgodny zarówno z ówczesną poetycką awangardą francuską (Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, Rimbaud) jak poglądami Nietzschego czy Wagnera. Borowy uznał sumę muzycznych dyspozycji Wyspiańskiego za odrębność jego sztuki i stworzył nawet specjalny dla niej termin: muzyka literacka.

Wiąże się z tym niewątpliwie jego zmysł recytatorski. Każdemu chyba studiującemu praktycznie tekst Wyspiańskiego może nasunąć się refleksja, że wiersz swój kształtował on bardziej na zasadzie sztuki recytatorskiej niż wersyfikatorskiej. Graficzny układ jego tekstu pozostaje nieraz bardziej w związku z frazami recytacyjnymi niż z kanonami tradycyjnej zwłaszcza wersyfikacji. Oryginalna interpunkcja Wyspiańskiego ma głównie na celu objaśnienie artystów w zakresie proponowanej i wymaganej przez niego muzycznej ekspresji słowa. Dlatego tekst Wyspiańskiego jest tak wyjątkowym tworzywem dla każdego artysty żywego słowa. Wyspiański miał po prostu niezawodną intuicję reżyserską w zakresie żywego słowa, jego dźwięku, jego brzmienia. Świadczą o tym również częste na ten temat didaskalia rozsiane po jego dramatach, a szczególniej w „Studium o Hamlecie".

W publikacji pt. „Wyspiański i teatr", wydanej przez Teatr im. J. Słowackiego w Krakowie z okazji premiery „Wyzwolenia" w 1957 r., pisał wprost T. Trzciński: „Wyspiański był to ten reformator teatru, który im dalej działał, tym bardziej odchodził od wszelkiej strony zewnętrznej widowiska, a akcentował potrzebę waloru słowa. Wszystko zależy od wypowiedzenia".

Istotnie, po wszystkich sukcesach swojego teatru jako syntezy pierwiastków apollińsko-dionizyjskich (plastyczno-muzycznych), nie zawahał się Wyspiański w 1905 r. podkreślić, że wobec słowa, plastyka sceny, jej oprawa, cała tzw. scenografia schodzić powinna zawsze na plan dalszy. „Rzecz (Tragiczna historia Hamleta) jest napisana tak, że żadna najbardziej niemądra dekoracja, nie jest w stanie zabić tej sztuki. Co więcej, może tej dekoracji wcale nie być i jeszcze dramat nic nie straci i wrażenie będzie to samo". Również i stroje w „Hamlecie" dla Wyspiańskiego nic prawie nie znaczą, są zupełnie obojętne. „Nie można (bowiem) żadnym strojem „Hamleta" zdobyć, ani żadną dekoracją stylową, bo nie strojem i malowaniem i dekoracją jest „Hamlet" do zdobycia, ale uczuciem", wyrażonym nade wszystko w tekście i poprzez tekst.

W tym „Studium o Hamlecie", które Reduta Osterwy uważała za najważniejszą w Polsce książkę o teatrze, Wyspiański podkreślał niejednokrotnie pierwszorzędne znaczenie tekstu na scenie; jemu najwięcej poświęcił uwagi, uznając umiejętność działania słowem za najgłówniejszy środek wyrazowy w sztuce aktora i w sztuce teatru.

„Craig, którego Schiller spotkał w czasie swoich studiów paryskich jako głośnego już wówczas teoretyka „reformy reatru", nadziwić się nie mógł — pisze Okońska — że istnieje w epoce dekadentyzmu sztuki teatralnej t e a t r, tworzony przez naród politycznie nieznany, teatr na wskróś oryginalny, ani do greckiego, ani do średniowiecznego czy szekspirowskiego niepodobny, a przecież nacechowany tych scen wielkością i pięknem".

A K R O P O L I S
NA SCENACH POLSKICH

Nazwa w tytule jest pochodzenia greckiego i oznacza wzgórze miasta, ściślej wzgórze ateńskie, sanktuarium starożytnych Greków, zarazem Europy i świata.

To wspaniałe miano dał Wyspiański wzgórzu Wawelskiemu, polskiemu sanktuarium narodowemu, oraz swemu dramatowi o Wawelu, który był dla niego węzłowym punktem globu, punktem, w którym zbiegały się dzieje ludzkości.

„Akropolis" powstawał w latach 1903 i 1904, a drukiem ukazał się w 1904 roku.

W literaturze przedmiotu znaleźć można na temat tego arcydzieła wiele zastanawiających uwag i sformułowań. Przytoczmy choćby niektóre: najradośniejszy, najjaśniejszy, najbardziej słoneczny z dramatów Wyspiańskiego; najbardziej reprezentatywne dzieło sztuki czasów współczesnych; jeden z najpiękniejszych, najbardziej urzekających przejawów wizji poetyckiej i teatralnej; najswobodniejszy lot fantazji poetyckiej w naszym teatrze; „Festspiel" polskich scen; ze wszystkich utworów Wyspiańskiego najbardziej polski, a zarazem ogólnoludzki i dostępny dla Europy...

„Akropolis" za życia poety nie był na żadnej scenie wystawiany. Dyr. teatru krakowskiego, J. Kotarbiński, uważał, że utwór ten mimo wielu wartości poetyckich nie nadaje się na scenę. Jedynie okolicznościowo, w czasie Kongresu Mariańskiego we Lwowie w 1904 roku odśpiewano podczas akademii pieśń „Przejasną świecisz gloryją" (fragment drugiego aktu „Akropolis").

Dopiero w okresie pierwszej wojny światowej, ówczesny dyrektor teatru krakowskiego, Adam Grzymała-Siedlecki zdecydował się na sceniczną realizację tego „jedynego z narodowych Wyspiańskiego dramatów, w którym pod koniec sztuki brzmi złoty dzwon wiary". A był to rok 1916, „rok polskich nadziei" (Grzymała-Siedlecki, „Czas"). Osiągnięciem okazała się scenografia. „Dyrekcja — pisał T. Trzciński w „Kurierze Ilustrowanym" — pozyskała doskonałe siły teatralne w osobach pp. Pronaszków. Ich dziełem są te wszystkie szaty aniołów, Harfiarza etc, które tak doskonale imitowały srebro i złoto postaci Wawelskich, zachowując, zdawało się, fizyczny ciężar metalu. Prawdziwym też sukcesem malarskim była

dekoracja p. Wierciaka, oddająca wiernie majestat wawelskiej świątyni". Zagrano jednakowoż tylko akt I i IV; w reżyserii Leonarda Bończy, z muzyką Bolesława Raczyńskiego, akceptowaną jeszcze przez samego poetę.

Premiera całości odbyła się w dziesięć lat później, w Krakowie, za dyrekcji Zygmunta Nowakowskiego, w reżyserii Józefa Sosnowskiego, w 1926 roku. W prasie posypały się wywiady i recenzje, oceny i koncepcje. „Ilustrowany Kurier Codzienny" podkreślał, że „wystawienie tego dzieła Wyspiańskiego wydaje się rzeczą niesłychanie naglącą i ogromnie aktualną. „Akropolis" w swej słonecznej afirmacji może zastąpić wszystkie sztuki patriotyczne, które się obecnie stały anachronistycznymi z powodu swego cierpiętnictwa. Czy jednak „Akropolis" nie jest utworem zbyt trudnym, zbyt skomplikowanym ideowo, aby tę sztukę można było spopularyzować wśród współczesnych mas? Wszystko zależy od odpowiedniej inscenizacji, od właściwego punktu widzenia. Obecna inscenizacja idzie w kierunku jak największego uproszczenia dzieła Wyspiańskiego i udostępnienia go dla umysłów publiczności".

Pomimo wysokiego poziomu artystycznego, jaki tym spektaklem zaprezentował publiczności krakowski teatr, pomimo głosów entuzjazmu, wśród których nie zabrakło głosu obecnego na tym przedstawieniu Chestertona, nie dało się jednak uniknąć dysonansów. Przy całym pietyzmie, jaki realizacja krakowska okazała dla tekstu poety, zrezygnowano np. z poetycznych scenariuszy, poprzedzających każdy z czterech aktów. W scenie symfonii zegarów i dzwonów z wież Krakowa „spodziewaliśmy się — pisze T. Sinko w „Czasie" — jakiegoś Wagnerowskiego „Glockenzauber". Niestety, teatr krakowski nie rozporządza taką maszynerią, jaka do dzwonienia jest używana w „Parsifalu" Wagnera... Pomysł transparentowego oświetlania tych wież, z których właśnie odzywa się dzwon i gaszenia światła i ponownego zapalania, zanadto przypomina reklamy świetlne, by tu mógł działać estetycznie".

W „Naprzodzie" Emil Hacker podkreślał, że również końcowe „ukazanie się Apollina na rydwanie, zaprzężonym w czwórkę koni tekturowych, było dysonansem, takim jak ongiś w „Legionie" zjawienie się namalowanego przez Wojciecha Kossaka kartonu z namalowanym Mendogiem na koniu". Za to wprowadzeniem w finale franciszkańskiego witrażu wyobrażającego Boga-Ojca w akcie Stworzenia, publiczność premierowa była oczarowana. „Tak żywiołowej owacji, takiego entuzjazmu teatr krakowski od dawna już nie pamięta" („Naprzód"); choć i względem tego pomysłu prof. Sinko wysunął pewne wątpliwości, „czy — mianowicie — tam, gdzie nastała epoka Salwatora-Apollina, jest jeszcze miejsce dla biblijnego Jehowy, i czy Wyspiański zgodziłby się na takie uzupełnienie jego wizji? Na zdruzgotanym głazie kastelu projektował Akropolis jako świątynię sztuki i piękności. Jehowa piękności nie symbolizuje. „Akropolis" to zaślubiny świata piękności z światem miłości, ale nie preludium do nowego Synaj, gdzie Jehowa pisał prawa na tablicach dla Mojżesza" („Czas").

Na marginesie tej krakowskiej inscenizacji dyskutowana była też w prasie koncepcja inscenizacyjna prof. T. Sinki, który pragnął ująć „Akropolis" jako „misterium wielkanocne, odgrywane przez renesansowych żaków i zakończone procesją wielkanocną. Wychodząc zaś z założenia jedności ideowej pewnych postaci w różnych obrazach, twierdził również, że postacie te winny być odtwarzane przez tych samych aktorów. Wszakże Amor, Parys i Jakub są wyrazicielami życiodajnych sił biologicznych w przeciwstawieniu do pierwiastka bohatersko-duchowego, uosobionego w Hektorze i Ezawie. Istotnie, ta filiacja ideowa istnieje, niemniej obsadzenie tych właśnie postaci, łączących się z sobą duchowo, tymi samymi aktorami — nasuwało trudności czysto aktorskie. Raczej tedy wolał teatr dać większe urozmaicenie, wciągając w pracę prawie cały zespół i obsadzając małe nawet role wybitnymi siłami" („Ilustr. Kurier Codzienny").

W 1932 roku, w ramach uroczystości krajowych, związanych z XXV-leciem śmierci Wyspiańskiego, z nową realizacją „Akropolisu" wystąpił Poznań. Teofil Trzciński, inscenizator i reżyser tego spektaklu tak pisał na ten temat w poznańskiej prasie: „Podejmując wystawienie „Akropolis" na szczupłej scenie poznańskiej, byłem doskonale świadom, że idealna realizacja tego najbardziej fantastycznego utworu Wyspiańskiego możliwa jest jedynie na jakiejś scenie o środkach technicznych, jakich żaden teatr w Polsce nie posiada. Z drugiej strony, studia odbywane przed wojną przez szereg lat w Monachijskim „Künstlertheater" — gdzie scena rozmyślnie jest płytka i pozbawiona wszelkich technicznych ułatwień — nauczyły mnie, jak na minimalnej przestrzeni pomieścić najbardziej skomplikowane dzieło wielkiego repertuaru" („Dziennik Poznański"). „Sądzę, że można skromnymi środkami osiągnąć rezultat sugestii poetyckiej i malarskiej, o jaką tu idzie. W tym celu sięgnęliśmy do sposobu możliwie najprostszego. Jest nim projekcja świetlna" („Kurier Poznański"). Użyto do niej jako materiału odpowiednich dzieł Wyczółkowskiego, Wyspiańskiego oraz oryginalnych kompozycji Kursu Grafiki w Państw. Szkole Zdobnictwa, której uczniowie malowali nadto kopie gobelinów wawelskich, służące za kurtyny do II i III aktu. Podkreślić również należy, że objaśnienia

sceniczne i apostrofy były w Poznaniu mówione przez płynący zza sceny głos niewidzialnego poety. „Na końcu, gdy stary Wawel runął w gruzy, wynurza się w tle Wawel nowy, złocisty, jakby symbol Polski Zmartwychwstałej. W „egzemplarzu" tego nie ma; to teatralne dopowiedzenie uważam — pisze W. Noskowski — za jeden z najbardziej twórczych pomysłów reżyserskich ostatniego czasu" („Kurier Poznański").

Trzecią z rzędu, a zarazem ostatnią realizacją całości „Akropolisu", była inscenizacja Teatru Nowego z Łodzi w 1959 roku. W recenzji zamieszczonej w „Teatrze" czytamy, że adaptator tekstu, inscenizator i reżyser tego przedstawienia, Kazimierz Dejmek, wprawdzie „odkrył i przekazał kilka bardzo pięknych widoków, sporo jednak pobłądził i przeoczył wiele najbardziej urzekających fragmentów krajobrazu. Dejmek odrzucił wszelkie elementy mistyczne i metafizyczne sztuki i odczytał ją raczej jako przypowieść, niż jako misterium. Zredukował do minimum partię Harfiarza; (...) nie wprowadził w finale Salwatora; w części trojańskiej potraktował Hektora zdecydowanie jako przedstawiciela „szaleństwa polskiego", nieomal przywódcę powstania warszawskiego. (...) Odejmując sztuce „mistyczność", nie pozbawił jej wizyjności i w szeregu scen bardzo pięknie wydobył jej nierealną, tajemniczą atmosferę. Jednak widowisko ma błąd zasadniczy, godzący w sam rdzeń utworu: jest nim wyabstrahowanie, oderwanie „Akropolisu" od Akropolisu. Dzieje się wszędzie i nigdzie. (...) Jeszcze boleśniej odczuwam brak w akcie II tego momentu, który dla mnie stanowi jedną z największych piękności „Akropolis"; jak można było zrezygnować z motywu „dzwonów krakowskich". Przecież to partia nie tylko najpiękniejsza, ale i najbardziej ważka; czemu reżyser nie zaufał poecie i nie pozwolił mu przemówić jego własnym — i najpiękniejszym — słowem? Kto jak kto, ale właśnie Dejmek zdaje się być wprost predystynowany do twórczego i pięknego zrealizowania tego cudownego, a tak niesłychanie śmiałego pomysłu poety. Ta sprawa łączy się zresztą także z zagadnieniem ilustracji muzycznej; otóż Dejmek oparł całość wyłącznie na muzyce Bacha. Pomysł efektowny i w niektórych momentach daje dobre rezultaty, na ogół jednak, jak choćby właśnie w wymienionym wypadku, „nie sprawdza się. W ogóle nie wydaje mi się, aby krystaliczna doskonałość bachowskiego dźwięku stanowiła jakiś odpowiednik tej rozedrganej, pełnej ciemnych tajemnic i załamań, a przy tym tak przesyconej polskością sztuki" (L. Jabłonkówna).

Mimo wprowadzenia poety w kostiumie Konrada z „Wyzwolenia", poety o funkcji komentatora, wygłaszającego w przedstawieniu poetyckie didaskalia

STANISŁAW WYSPIAŃSKI

AKROPOLIS

Część pierwsza

Akt I — W NOC WIELKĄ ZMARTWYCHWSTANIA

Akt II — GOBELIN TROJAŃSKI

Część druga

Akt III — GOBELIN BIBLIJNY

Akt IV — ZMARTWYCHWSTANIE

Rzecz dzieje się na Wawelu.

AKTORZY

I.

CHORUS	— Bogdan Gładkowski
ANIOŁOWIE	— Bogdan Gładkowski
	— Elżbieta Wojciechowska
	— Zdzisław Kordecki
	— Elżbieta Bułhak
NIEWIASTA z pomnika Ankwicza	— Magdalena Grodyńska
AMOR z pomnika Ankwicza	— Rajmund Jarosz
PANI z pomnika Skotnickiego	— Elżbieta Barańska
TEMPUS z monumentu Sołtyka	— Zenon Kaczanowski

II.

CHORUS	— Bogdan Gładkowski
	— Elżbieta Wojciechowska
PRIAMUS	— Leszek Kubanek
HEKUBA	— Łucja Karelus-Malska
HEKTOR	— Ferdynand Wójcik
ANDROMAKA	— Danuta Jodłowska
PARYS	— Mieczysław Błochowiak
HELENA	— Barbara Barska
KASSANDRA	— Stanisława Waligórzanka
STRAŻNICY	— Ryszard Mayor
	— Wiktor Herzig
ANIOŁOWIE	— Bogdan Gładkowski
	— Elżbieta Wojciechowska
	— Zdzisław Kordecki
	— Elżbieta Bułhak

III.

CHORUS	— Zdzisław Kordecki
	— Elżbieta Bułhak
IZAAK	— Ferdynand Wójcik
REBEKA	— Aleksandra Czerny-Ritter
EZAW	— Andrzej Solka
JAKUB	— Wacław Czaicki
LABAN	— Adam Ritter
RACHELA	— Danuta Maksymowicz
PASTERZE	— Ryszard Mayor
	— Wiktor Herzig
ANIOŁ CZARNY	— Bogdan Gładkowski
ANIOŁOWIE snu Jakubowego	— Bogdan Gładkowski
	— Elżbieta Wojciechowska
	— Zdzisław Kordecki
	— Elżbieta Bułhak

IV.

CHORUS	— Elżbieta Wojciechowska
HARFIARZ	— Mieczysław Kotlarczyk
NOC	— Danuta Jodłowska
EUMENIDY	— Elżbieta Barańska
	— Barbara Barska
AURORA	— Stanisława Waligórzanka
CHORUS aniołów-muzykantów	— Bogdan Gładkowski
	— Elżbieta Wojciechowska
	— Zdzisław Kordecki
	— Elżbieta Bułhak

Asystent reżysera: ELŻBIETA WOJCIECHOWSKA

Inspicjent: WIKTOR HERZIG

Kierownik techniczny: ROMAN SZYMAŃSKI

Realizacja nagrania: STANISŁAW KOŚCIUSZKO

Operator dźwięku: ZBIGNIEW JANIK

Światło: TADEUSZ MADEJ, LEON PAWLIK

Brygadier sceny: JERZY PAWŁOWSKI

Pracownia dekoratorska: JAN STELMACH

Kostiumy:

damskie — prac. teatru pod kier. A. PODGAJNEJ

męskie — prac. teatru pod kier. J. SEKUŁY

Peruki: H. JARGOSZ

Malowanie kostiumów: I. KOWALIK

Dyrektor administracyjny:

ANNA FIJAŁKOWSKA-HAJTO

i scenariusze; mimo przyznania całej łódzkiej realizacji cech nawet rewelacyjności, T. Kudliński sformułował w konkluzji, że „nie jest to w końcu „Akropolis" Wyspiańskiego, ale odbrązowiony „Akropolis" Dejmka" (krakowski „Dziennik Polski").

Przy okazji, słuszną rzeczą może będzie jeszcze, wspomnieć na tym miejscu o kilku niezrealizowanych propozycjach; powiedzieć np. o „wyspiańskiej" właśnie koncepcji Iwo Galla, pozostającej po dziś dzień w papierach i brulionach, zapisanych czerwonym i czarnym atramentem.

Pamiętam, jak wiosną 1945 roku, w mieszkaniu dr Marii Ostrowskiej przy ul. Sobieskiego w Krakowie, I. Gall wtajemniczał nas (małą grupę rapsodyczną) w treść owych brulionów z koncepcjami dotyczącymi inscenizacji a raczej analizy tekstu „Akropolis" Wyspiańskiego. Z materiałów tych, obecnie wraz z listem do J. Osterwy na ten temat, udostępnionych nam serdecznie przez p. Halinę Gallową, niechaj wolno będzie przytoczyć choćby niektóre fragmenty:

„Nad „Akropolis" — pisał I. Gall do J. Osterwy 15. V. 42 r. — pracuję już od dwu lat i jestem w trakcie jego inscenizacji. W tym okresie przestudiowałem całą literaturę o Wyspiańskim jak i samego Wyspiańskiego; mam więc sporo materiału i to rzeczy zupełnie konkretnych, których dotąd żadna scena nie rozwiązała, robiąc nawet usilne starania. Nie będę krytykował żadnej z dotychczasowych realizacji tego utworu, bo nie jest to moją rolą; zresztą tak nieciekawe były te wysiłki, że trudno by mi było zająć się nimi. (...) „Akropolis" przerasta wszelkie ramy i siega, zgodnie ze swoją zwiastującą siłą, po n o w y c h r a m, nową świątynię, inaczej pojętej w i a r y. (...) Inscenizacja moja nie wychodzi poza obreb katedry, i nie rozumiem, jak dotychczasowi inscenizatorzy mogli popełniać ten kardynalny błąd budowania odrebnych obrazów. Wszystkie części tymczasem są rozwiazane w jej wnetrzu: to daje dopiero możność zbliżenia się do jednolitej myśli, przesaczającej się przez różne, niezależne jakby od siebie zdarzenia.'" (...)

Przejdźmy teraz do wspomnianych wyżej brulionów i przytoczmy z nich najpiękniejszy fragment, wstępny:

„W noc po Wielkiej Jutrzni widzimy przed sobą wnętrze Katedry Wawelskiej. Wśród niezmąconej ciszy jaka panuje, snują się jeszcze po nawach kadzidlane dymy, pozostałe z odbytego przed nocą nabożeństwa. Zapadający mrok coraz szczelniej zakrywa wszelkie kontury wnętrza, dalszych i bliższych części świątyni. Przed oczyma naszymi, przywykłymi już do tej ciemności, zarysowują się wielkie, olbrzymie, ginące w czerni mroków filary gotyckich arkad,

nad którymi majaczą wiszące stare gobeliny. Tu i ówdzie dostrzegamy spowite w głęboki cień jakby jakieś ledwo prawdopodobne postacie, wybielające się blaskiem wypukłości swych brył: tu i ówdzie dostrzec się daje jakiś połysk metalu; tu i ówdzie daje się wyczuwać jakby blade promienie płynące gdzieś z iskrzącego się daleko nieba nocy.

Cisza zaczyna zamieniać się w przeciągły, przenikający tę ciemność dźwięk. Charakterystyczny ten dźwięk ciemności wyostrza nasz słuch, uwrażliwia nas na wszelkie odgłosy i zdarzenia, których możemy się stać świadkami. W tak naprężonej ciszy każdy najmniejszy szmer zdaje się być głośnym — i oto sponad naszych głów, spod naszych stóp, ze wszystkich stron dobiega nas obejmujący a niebywale cichy i wyraźny szept słów, tłumaczący nam to nadzwyczajne zdarzenie tej jedynej nocy przed Zmartwychwstaniem Pańskim.

Wolą poety nadana jest oto moc życia wszelkim postaciom dzieł sztuki, zastygłym dotąd w przeznaczonych im od wieków czynnościach w tej świątyni. Powołał poeta do działań dzieła sztuki w katedrze polskiego Akropolu, aby działaniem ich niezłomnej wiary obudzić naród do życia. Nie czas na bezpłodne westchnienia do martwych tradycji, do poezji martyrologii. Zapomnij o tym! Zapomnienie to zyskasz w miłości! Od tego rozpoczniemy to osobliwe zdarzenie. — I oto wśród głębokiej ciszy, którą myślami swymi wypełnił duch poety, z wieży zegarowej ozwała się północna godzina. Wtedy ci co w srebrnej odzieży..." („Akropolis", próba inscenizacji, część zbliżająca dla aktorów, 1942—3).

Realizację tego arcydzieła, obok Galla, planował zarówno J. Osterwa (jeszcze w Reducie), jak i Leon Schiller (partyturę reżyserską pochłonęły — niestety — ruiny i zgliszcza powstania warszawskiego); zaś Stefan Jaracz opracowywał już nawet rolę Harfiarza-Dawida, bo „Akropolis" miał być wystawiony w Warszawie na inaugurację Teatru w odrodzonej Polsce.

Zaznaczmy na koniec, że prof. T. Sinko powiązał kiedyś trzy największe arcydzieła Wyspiańskiego: „Wesele", „Wyzwolenie" i „Akropolis" w trylogię, którą nazwał polską „Boską komedią", określając przy tym człon pierwszy tej dantejskiej trylogii jako piekło, drugi jako czyściec, a trzeci jako raj, niebo poety i narodu. Dodał jeszcze te pamiętne słowa: „Gdy kiedyś stanie specjalny teatr Wyspiańskiego, jak Wagnerowski w Bayreuth, grać się tam będzie całą trylogię w trzech po sobie następujących wieczorach. Taki trzydniowy festiwal winna jest Polska temu Poecie, który w ostatnich latach niewoli wyprzedził czasy, wyzwolił naród spod czaru chochołów poezji grobowej i zanucił pieśń życia i triumfu" (St. Wyspiański: Dzieła, IV, 1927).

WYSPIAŃSKI I AKROPOLIS
W TEATRZE RAPSODYCZNYM

Teatr Wyspiańskiego, zwłaszcza muzyczno-foniczna jego strona, warstwa jego wiersza i słowa były już nieraz przedmiotem warsztatowych zainteresowań dla Teatru Rapsodycznego.

Właśnie w okresie konspiracyjnym i w latach 1945—1947, kiedy tzw. pozasłowie czyli strona wizualna nie grała w naszym teatrze prawie żadnej roli — realizowaliśmy fragmenty ze Studium o Hamlecie czy Wesela, Akropolis i Wyzwolenia (łącznie z zapomnianymi przez teatry poetyckimi scenariuszami), wreszcie Rapsody o Bolesławie Smiałym, Henryku Pobożnym i Kazimierzu Wielkim, z chóralnym śpiewem tekstu w finale (przy współudziale krakowskiego Chóru Cecyliańskiego).

Po kilkunastoletniej przerwie spróbowaliśmy znowu nawiązać kontakt z tym poetą, poprzez Legendę, baśń dramatyczną o czasach słowiańskiej i polskiej prehistorii, która była dla nas pozycją w całym tego słowa znaczeniu milleniową. Tak się złożyło, że żaden z teatrów krakowskich nie podjął wcześniej realizacji scenicznej tego utworu. Powód leżał prawdopodobnie w tym, że żadna z redakcji tego dramatu nie stanowi właściwie (po dokonaniu przez teatr niezbędnych skrótów i skreśleń) wystarczającego tworzywa dla pełnego przedstawienia teatralnego. Teatr Rapsodyczny wystąpił pierwszy z propozycją połączenia obu redakcji Legendy. Premiera odbyła się 15. IV. 1961 roku.

Obecnie, po pięciu latach, w Teatrze Rapsodycznym znowu Wyspiański.

Jak dotąd, w ważniejszych momentach historii naszego teatru funkcję tworzywa pełniła przede wszystkim twórczość Juliusza Słowackiego. Oktawami rapsodów jego Króla-Ducha zaczynaliśmy naszą akcję. Oktawami tego samego dzieła mówiliśmy z naszej sceny z okazji pięciolecia; wreszcie na przedstawieniu inaugurującym restytucję teatru w 1957 roku. W dwudziestolecie naszej działalności artystycznej sięgnęliśmy po mickiewiczowskie Dziady, łącznie z fragmentami epilogowego Ustępu epickiego. Dzisiaj natomiast pragniemy podjąć próbę inscenizacji całości utworu, realizowanego już na naszej

rapsodycznej scenie we fragmentach w 1942 i 1946 roku.

Nie tylko dlatego, że Akropolis jest dziełem związanym z naszym millenium poprzez Wawel, syntezę polskiego tysiąclecia.

Teatr Rapsodyczny jest od początku związany z Krakowem. Tutaj powstał i tutaj żyje. Dlatego też wybranie na rapsodyczne XXV-lecie pozycji repertuarowej najwybitniejszego poety Krakowa, a zarazem najpiękniejszej pozycji o samym Krakowie, jest drugim uzasadnieniem naszego Akropolis.

Trzecią wreszcie racją jest samo tworzywo, tekst. Od lat, zgodnie z naszym programem, szukamy tekstów przez inne teatry nie realizowanych lub rzadko realizowanych, tekstów przy tym wartościowych a poetyckich. Te wszystkie warunki spełnia Akropolis. Jest dziełem nie granym w Krakowie od lat czterdziestu, a zarazem dramatem niezwykłym. Sam autor nazywa go chorałem i pieśnią, wielu krytyków poematem teatralnym, jeden z jego scenicznych realizatorów, T. Trzciński, wprost rapsodem, nie mówiąc już, że A. Ł. Cybulski w książce pt. „Z mroku jaśniejące Słowo" nazywa w ogóle teatr Wyspiańskiego teatrem słowa. Akropolis jest dramatem pełnym wspaniałych fragmentów epicko-lirycznych, z niezapomnianą symfonią zegarową czyli koncertem z wież krakowskich; pełnym nadto poetyckich scenariuszy, na ogół zapominanych przez teatry.

Dla tego wszystkiego inscenizujemy Akropolis. Takie są uzasadnienia do podjęcia przez nasz teatr tej pozycji repertuarowej, do podjęcia zadania, co najmniej tak samo trudnego jak nasze Dziady, Boska Komedia czy Faust.

U podstaw naszej obecnej scenicznej interpretacji leży założenie, że ma to być Akropolis Wyspiańskiego. Założenie idące z myśli samego artysty: „Słyszałem kilka razy z ust poety życzenie — pisze Kotarbiński — aby jego dzieła tak czytano i rozumiano, jak były napisane".

A Wyspiański napisał tym razem jakiś niezwykły dialog z Wawelem, jego katedrą i jej dziełami sztuki. Akropolis w naszym rozumieniu jest rapsodem o dziełach artyzmu: snycerskich, rzeźbiarskich i tkackich. Nie występuje na jego scenie ani jeden żywy człowiek. Głównym aktorem jest sam Akropolis. Przemówią, rozradowane łaską mowy, jego metale, kamienie i gobeliny; posągi, wieże i dzwony. Przemówią coraz wyższymi w katedrze kondygnacjami. Ożywione jedną jedyną tęsknotą: przezwyciężenia martwoty i niewoli, trumny i śmierci; przezwyciężenia nocy przez słońce. Wszystkie pragną wyzwolenia, życia i miłości; wszystkie czekają na chwilę zmartwychwstania i wolności.

Wszystko to jednak jest tylko marzeniem i wizją, fantazją i snem, imaginacją.

Nasze adaptacyjne opracowanie tekstu uwzględnia wszystkie najistotniejsze wątki czterech aktów dramatu, nie pomijając niczego ważnego. Skreśleniom i skrótom uległy rzeczy mniej znaczne. Brak ich nie dotyczy ani nie naruszy w żadnym stopniu głównej tkanki dzieła. Dla jaśniejszego zaś wprowadzenia słuchacza-widza w scenerię gobelinową, dla skuteczniejszego zbliżenia się do tego pomysłu poety, uzupełniamy tekst początku drugiego aktu gobelinowo-trojańskimi wersetami z Rapsodu o Kazimierzu Wielkim.

Pierwszym problemem i zadaniem inscenizacyjnym wydaje się odkrycie i wydobycie elementów jedności dzieła, nadanie dość luźnej, epizodycznej kompozycji dramatu (złożonego właściwie z czterech różnych sztuk jednoaktowych) wyrazu zwartej całości, jak najbardziej zwartego kształtu sceniczno-teatralnego. Próbujemy to osiągnąć nie tylko poprzez podkreślenie jedności miejsca i czasu, ale i poprzez ustawienie krakowskiej symfonii zegarowej jako motywu przewodzącego, przewijającego się przez wszystkie akty, scalającego je „po krakowsku". Następnie zaś przez powierzenie tego motywu jak i poetyckich scenariuszy Chorusowi Aniołów, właściwych inscenizatorów osobliwości zdarzeń wawelskich w noc Zmartwychwstania Pańskiego, występujących we wszystkich częściach przedstawienia. Zamierzenie to powinno wyraźnie spełnić funkcję klamrującą i wiążącą różnorodność elementów dramatu w sceniczno-teatralną całość.

Praca reżyserska powinna wziąć pod uwagę okoliczność, że „dramatis personae" w Akropolis nie są żywymi ludźmi. Aktorami są tutaj dzieła sztuki, same jakby symbole artystycznej kultury Wawelu. Trudno więc mówić tu o jakichś psychologicznych, uczuciowych czy intelektualnych procesach rozwojowych, jak przy osobach dramatów zwyczajnych. Trudno mówić o zwyczajnej „grze" czy „przeżywaniu". Każda postać-figura upodobniona jest w swej roli raczej do instrumentu w ogólnej symfonii i dlatego trzeba szukać innych środków ekspresji, innych dróg interpretacyjnych.

Jakąż ekspresją ruchu działać na ludzi ma taki instrument ze srebra, kamienia czy gobelinowej tkaniny? Instrumenty te jakimi odzywać mają się głosami?

Ożywać powinny przed nami — jak pięknie powiedział o tym Gall — przede wszystkim „swoją posiadaną ekspresją, jaką tchnęli w nie mistrzowie w swoich pracowniach".

A mówić? Tutaj mnoży się — kto wie czy nie najwięcej zagadek i problemów. Przed reżyserem dźwię-

ku w teatrze, zwłaszcza typu rapsodycznego, staje wyraźnie wielorakość funkcji aktora-recytatora, który występuje równocześnie w roli instrumentu, artysty koncertującego na tym instrumencie, solisty i głosu w chórze.

Zarówno reżyser jak i aktor teatru Wyspiańskiego powinni być wyjątkowo uwrażliwieni na foniczną warstwę wypowiadanego tekstu. Powinni starać się o przywrócenie słowu walorów brzmieniowych, zwłaszcza w momentach synchronizacji, współgry tego słowa z muzyka, kiedy chodzi o spotęgowanie ekspresywnych możliwości tekstu, o dodanie mu niejako komentarza nastrojowego, emocjonalnego.

W ogóle tekst Wyspiańskiego nasuwa wiele refleksji na temat dźwiękowo-brzmieniowej warstwy słowa i jego związków z muzyką: na temat tego, co może być odrodzeńcze i nowe we współczesnej sztuce żywego słowa i aktora; co może być w tej dziedzinie ziarnem żywej i nowoczesnej przyszłości. Kto wie, czy to zarazem nie jest drogą do przybliżenia współczesnemu człowiekowi pasjonujących naszą epokę wartości, zawartych w teatrze Wyspiańskiego.

Jego „słowo ma charakter tak wybitnie muzyczny, że i przez aktora musi być muzycznie traktowane. I na tym właśnie polega nowość Wyspiańskiego. (...) Połącznie prawdy wyrazu z muzycznością traktowania słowa — oto nakaz, który musi spełnić aktor polski, by spełnić warunek dobrej interpretacji roli w dramacie Wyspiańskiego" (W. Brumer: Teatr Wyspiańskiego).

Dotychczasowi inscenizatorzy Akropolisu za najtrudniejszy problem realizacyjny uważali jednak samo zakończenie dramatu: począwszy od rozbicia trumny, poprzez wjazd triumfalny Salwatora-Apollina na rydwanie w rumaki zaprzężonym, aż po zdruzgotanie kastelu.

Okazało się bowiem, że nie były idealnym rozwiązaniem ani proponowane tu żywe konie, ani krakowskie konie tekturowe, ani poznańskie przeźrocza, ani linia najmniejszego oporu, czyli po prostu różne skreślenia tego, co inscenizatorowi sprawia trudności nie do pokonania.

Kwadraturę koła pogłębiały najprawdopodobniej wszelkiego typu obciążenia konwencjami teatru realistyczno-widowiskowego (ze sceną „dwudziestu kroków wszerz i wzdłuż").

Tymczasem — kto wie — czy kluczem do rozwiązania tego zagadnienia nie stałby się moment powiązań z założeniami teatru słuchowiskowego, poetyckiego, imaginacyjnego, apelującego poprzez słowo do wyobraźni słuchacza-widza.

Cała tajemnica sprawdzalności tego fragmentu dramatu leży prawdopodobnie w tym, że scena ta powinna się rozegrać nie tyle na theatrum ile w wyobraźni audytorium nieskrępowanej trójwymiarowymi realiami. Trzeba zatem przenieść, przerzucić akcję ze sceny na imaginację odbiorcy. Jak? Poprzez słowo.

Teatr Rapsodyczny eksperyment tego typu ma już za sobą w kilkakrotnej realizacji końcowej sceny Wesela za pomocą wygłoszenia scenariusza epickiego przez poetę-komentatora. Sposób ten zastępował dosłowny realizm finału, przenosząc akcję tego finału w sferę wyobraźni słuchacza. Robiło to podobno wrażenie znacznie większe i sugestywniejsze niż tradycyjne rozwiązanie w teatrze typu widowiskowo-realistycznego.

„W dobie lotów kosmicznych można w teatrze — jak pięknie napisał W. Kubacki — organizować jedynie loty wyobraźni widzów w nieprzemierzone przestrzenie poezji".

Byłoby to zarazem może jednym z dowodów przydatności rapsodycznego „klucza", odmykającego słowem „bramy tajemnic" z zakresu scenicznej realizacji tak poetyckiego teatru jak teatr Stanisława Wyspiańskiego.

K R O N I K A

PRZEDSTAWIENIA

1941—1966

Premier 70; polskich 49, innych 21; epika i liryka 56, dramat 14; przedstawień 4020; w Krakowie 3699, poza Krakowem 321; Warszawa 34, Zakopane 39, Katowice 38, Rzeszów 25, Krynica 22, Szczecin 20, Łódź 17, Lublin 10, Częstochowa 10, Nowy Sącz 10, Poznań 9, Kielce 9, Żywiec 9, Świdnica 6, Chrzanów 6, Gliwice 6, Chorzów 6, Tarnów 6, Bydgoszcz 4, Opole 4, Mielec 4, Bytom 4, Wadowice 4, Karpacz 3, Grudziądz 2, Tomaszów Lub. 2, Nowy Targ 2, Oświęcim 2, Wrocław 1, Toruń 1, Inowrocław 1, Włocławek 1, Zabrze 1, Chełmek 1.

I OKRES: OKUPACYJNY

1941 Słowacki — Król-Duch (przedstawień 4)

1942 Słowacki — Beniowski (1)
Kasprowicz — Hymny (1)
Godzina Wyspiańskiego (4)
Wieczór Norwida (3)
Mickiewicz — Pan Tadeusz (3)

1943 Słowacki — Samuel Zborowski (6)

1945 Rostworowski — Miłosierdzie i Straszne dzieci (premiera nie odbyła się z powodu działań wojennych)

II OKRES: 1945—1953

1945 Mickiewicz, Słowacki — Grunwald (16)
Mickiewicz — Pan Tadeusz (II wersja) — (50)
Słowacki — Beniowski (II wersja) — (15)
Kasprowicz — Hymny (II wersja) — (23)
Mickiewicz, Słowacki, Rydel, Tetmajer, Staff — Bajka (17)

1946 Mickiewicz, Słowacki, Wyspiański, Reymont — Noc wigilijna (9)
Mickiewicz, Słowacki, Wyspiański, Reymont, Bogusławski — Słowo o Kościuszce (16)
Rostworowski, Zegadłowicz, Wyspiański — Wielkanoc (8)
Kochanowski, Szymonowicz, Karpiński, Brodziński, Wyspiański, Reymont — Sielanka (13)
Baliński, Broncel, Broniewski, Gałczyński, Huszcza, Jastrun, Rymkiewicz, Tuwim, Wedow — Bagnet i wiersz (19)
Słowacki — Król-Duch (II wersja) — (28)
Rey, Kochanowski, Krasicki, Naruszewicz — Rozkosz a krotofila (27)

1947 Słowacki — Samuel Zborowski (II wersja)—(13)
Wyspiański — Rapsody (20)
Norwid — Dialogi miłości (22)

1948 Puszkin — Eugeniusz Oniegin (121)
Conrad — Lord Jim (88)

1949 Mickiewicz — Pan Tadeusz (III wersja) — (278)
Słowacki — Beniowski (III wersja) — (177)
Puszkin — Eugeniusz Oniegin (II wersja) — (276)

1950 Majakowski, Kirsanow — Rozkaz 269 — (127)

1951 Szekspir — Aktorzy w Elzynorze — (100)

1952 Kuźnica Kołłątajowska, Anonimowa poezja jakobińska, Jasiński, Bogusławski, Kiliński, Ochocki, Reymont, Voit — Polonez Imć Pana Bogusławskiego — (97)
Morstin — Portrety i astronomia — (70)

1953 Arystofanes — Sól Attycka (premiera nie odbyła się z powodu likwidacji teatru)

III OKRES: OD 1957

1957 Słowacki — Legendy Złote i Błękitne — (67)

1958 Puszkin — Eugeniusz Oniegin (III wersja) — (55)
Byron — Don Juan — (70)
Homer — Odyseja — (124)

1959 Bediér — Dzieje Tristana i Izoldy — (70)
Pawlikowska-Jasnorzewska — Róże dla Safony — (17)
Słowacki — Beniowski (IV wersja) — (66)
Mickiewicz — Pan Tadeusz (IV wersja) — (208)
Szopka Krakowska — (61)

1960 Białoszewski, Harasymowicz, Różewicz, Waleńczyk — List do ludożerców — (16)
Rustaweli — Witeź w tygrysiej skórze — (56)
Karol de Coster — Przygody Dyla Sowizdrzała — (66)

Norwid — Dialogi miłości (II wersja) — (36)
Szopka Krakowska (II wersja) — (50)

1961 Herbert, Kowalewski — Gabinet śmiechu — (26)
Wyspiański — Legenda — (86)
Mickiewicz — Dziady — (100)
Ariosto — Orland Szalony — (45)

1962 Panienka z okienka według Deotymy (Jadwigi Łuszczewskiej) oraz tekstów literatury mieszczańskiej i komedii rybałtowskiej — (99)
Polonez Bogusławskiego (II wersja) — (60)
Aztek Anonim i Bernal del Castillo — Prawdziwa historia zdobycia Meksyku — (68)
Puszkin — Rusłan i Ludmiła — (49)

1963 Tuwim — Kwiaty Polskie — (42)
Kopernik, Leonardo da Vinci, Dante, Petrarka, Gnapheus, Szujski, Nowaczyński, Morstin, Brandstaetter — Kopernik — (110)
Arystofanes — Sól Attycka — (26)
Kalewala — (30)

1964 Szopka Krakowska — (III wersja) — (53)
Dante — Boska Komedia — (61)
Mickiewicz — Pan Tadeusz (V wersja) — (137)
Goethe — Lis Sowizdrzał — (19)
Królowa Marysieńka — (30)

1965 Fortepian i pióro — Opowieść muzyczna o Chopinie — (43)
Collodi — Pinokio — (81)
Goethe — Faust — (39)
Polonez Bogusławskiego — (36)

1966 Puszkin — Eugeniusz Oniegin (IV wersja) — (47)
K. Przerwa-Tetmajer, J. Kasprowicz, St. Nędza-Kubiniec, St. R. Dobrowolski oraz pieśni Podhala — Ballada o Janosiku — (59)
J. Porazińska — Kopciuszek — (54)

W przygotowaniu:

TEATR STAROPOLSKI

Komedia
rybałtowsko-sowizdrzalska
z intermediami oraz interludiami

Teksty
z epoki renesansu i baroku:
M. Rej, P. Baryka, J. A. Morsztyn i inni
oraz literatura anonimowa

Cena zł 3,–

Krak. Zakł. Graf. nr 3, zam. 729/66 2000 T-17 (6488