

Tradycja helleńska w „Akropolis”: Wawel – Troja – Elsynor

Kiedy Wyspiański tworzył II akt *Akropolis*, odkrycia Henryka Schliemanna związane z Troją były uznane za epokowe osiągnięcia archeologii. Wiedział też, od wczesnych lat gruntownie zaznajamiany ze sztuką i architekturą grecką¹, że Troja była miastem na granicy kilku kultur i że to, co szczególnie ją wyróżniało, wynikało z jej położenia geograficznego na skrzyżowaniu szlaków handlowych ze Wschodu na Zachód i z Południa na Północ. Położenie Troi przynosiło miastu niezwykle bogactwa, a w związku z tym także zbytek, lenistwo, hedonizm i nudę. Troja nie była Achają, nie uczestniczyła w kształtowaniu się nowej myśli europejskiej, której reprezentacją były przede wszystkim znakomicie zorganizowana i oparta na dawnej kulturze mykeńskiej Sparta oraz Ateny.

Organizacja państwa trojańskiego jest u Wyspiańskiego raczej wschodnia, by nie rzec perska. Najważniejsze miejsca zajmują tu król Priam i jego żona Hekuba. Z postaci biorących udział w akcji, która zresztą jest bardzo uboga, można wymienić jedynie Hektora i jego żonę Andromachę oraz pojawiającego się raz na końcu aktu Ajasa, który nawet nie jest osobą mówiącą – pojedynkuje się z Hektorem w przywołanej sennej pantominie.

Ważne postaci tego aktu to Parys zwany też Aleksandrem (jak u Kochanowskiego jest on człowiekiem próżnym, skupionym na sobie) i Helena; są oni obecni w przebiegu całego aktu, ale ich rola dramatyczna jest wyjątkowa: jak we śnie, w obłądnie lub w stanie halucynacji przewijają się przed tronem Priama, w okolicach „skąjskiej bramy”, w krętych ścieżkach miasta, zmieniając tylko miejsca („leża”) dla nasycenia swoich erotycznych pragnień. Jeżeli Parys włącza się w sytuację dramatu, to jako osoba skupiona wyłącznie na swoim wyglądzie: na jasnych włosach, na zgrabnej sylwetce i pięknej twarzy. Parys i Helena zapatrzeni w siebie i we własne odbicia izolują się od pozostałej „rodziny”; ich wzrok jest odbity w zwierciadle – lusterku, którego używanie czyni te postaci (pozornie jedynie) ludźmi próżnymi o narcystycznych skłonnościach. Dlaczego jest to tylko pozór?²

¹ Ważna jest tu postać i autorytet archeologa i historyka sztuki, wielkiego humanisty Mariana Sokołowskiego, którego wykładów słuchał i którego książki Wyspiański czytał. To postać, bez której trudno w ogóle wyobrazić sobie proces dojrzenia estetyki Wyspiańskiego.

² O funkcji lusterka w akcie II *Akropolis* pisze E. Miodońska-Brookes, *Wawel – „Akropolis”*, *op. cit.*, s. 144-146. W tej pracy najczęściej odwołuję się do rozpraw i szkiców tej autorki, ponieważ jej badania są klasyczną już podstawą interpretacji dzieł Wyspiańskiego.

Parys i Helena, młodzi i piękni kochankowie, są przede wszystkim wyobcowani ze świata Troi. Łączy ich nie tyle wspólna próżność, ile straszliwa nuda, która sprawia, że wszystkie ważne sprawy – także te polityczne i rodowe – są dla nich nieistotne. Nawet tak kluczowe dla ich przyszłości kwestie, jak dziedziczenie choćby części majątku Priama, nie mówiąc już o jego koronie, nie mają wartości. Swoim zachowaniem, pozbawieni woli samoobrony, ilustrują to właśnie, co o nich mówią inni: że tylko zmieniają „leże”, że za nic im honor i grożąca miastu grecka inwazja, inwazja ostateczna, powiązana zresztą ze spełniającą się przepowiednią, że Rhezus, który miał przybyć w sukurs Trojanom, został w drodze, kiedy odpoczywał, podstępnie zabity³.

Parys i Helena żyją w intymnym własnym świecie fascynacji ciałem, erotyką i snem; ich charakter nie ma nic wspólnego z cechami Trojan, wyraźnie określającymi, jak Hektor, granice dobra i zła, powinności i zaniedbania. Helena zresztą pochodzi z innej części świata, jest królową Sparty, mitycznie zaś – jest wyklutą z jaja córką Zeusa i Ledy, siostrą okrutnej Klitajmestry oraz bliźnięt: Kastora i Polluksa.

Boskie pochodzenie Heleny czyni ją obcą w świecie ludzkim. Ma też wiele twarzy: jest żoną Menelaosa i matką Hermiona, kochanką Parysa występującą w Troi jako jego małżonka. Otoczona podziwem - uznawana była za wcielenie dawnej Heleny, bóstwa światła (*helānē* to po grecku *pochodnia*). Wielość postaci w Helenie trojańskiej sprawiła, że autorzy wierszy na jej temat, twórcy palinodii, na przykład Stezychor (ok. 600 p.n.e.) utrzymywali, że w Troi była jedynie zjawa Heleny, fantom a może widmo bogini. Sama Helena zaś miała być cudownie przeniesiona do Egiptu, skąd po powrocie spod spalonej Troi zabrał ją Menelaos. Aspekt ulotności piękna Heleny, ale piękna duchowego, pozbawionego ciała, podkreślali ci jej apologety, którzy widzieli jej portrety na greckich wazach i na freskach przypisywanych Polignotowi i Zeuksisowi. Helena była dla nich tylko odbiciem realnej kobiety, może nawet sennym marzeniem.

W dramacie Wyspiańskiego senność, jakiś stan letargu jest podstawową cechą obrazowania Heleny. Dotyczy to także sposobu wypowiedzania się tej postaci: kwestie i riposty w dialogach Heleny są jakby „obok” niej; odnosi się wrażenie, że mówią tylko jej usta, że jej dusza śpi. Nawet ważne pytania o miłość Parysa czy o dziedzictwo tronu są pozbawione przekonania i wyrazistości, jakby plątały się w jej wypowiedziach podsycane jedynie konwencją teatralną. Helena w dramacie mogłaby nic nie mówić a tylko przechodzić z Parysem z miejsca na miejsca i spoglądać w lusterko.

Jej rola jest jednak ważna w konstrukcji dramatu: to wobec niej, jak wiele lat później wobec Iwony z dramatu Gombrowicza, obnaża się dwór trojański; w niej odbijają się szyderstwa Hektora, podwójna moralność Priama, infantylna postawa Hekuby. Lusterko Heleny staje się zwierciadłem ludzkich kłamstw i niejasnych poczynań. Jedynie szalona Kasandra nie odnosi się do Heleny, przebywa poza jej lustrem. Proroczy i demoniczny zarazem oręż kieruje przeciwko cnotliwej Andromasze, żonie Hektora i to ona, rugowana przez wieszczkę ze sceny, może być właściwym zwierciadłem Kassandry.

Byłaby więc Helena kamieniem probierczym postaw niektórych postaci dworu? Jest przecież naznaczona stygmatem nietykalności. Priam, co prawda, wyrzuca jej i Parysowi, że

³ Rhezus miał sprowadzić do Troi białe konie. Przepowiednia głosiła, że kiedy konie te napiją się wody w Troi i zjedzą trojańskie zboże - miasto ocaleje. Jednak nocą, w pobliżu Troi, Rhesusa zabili Odyseusz i Diomedes.

oboje stali się przyczyną nieszczęścia miasta i jego mieszkańców, ale jego słowa cechuje ulotność, utraciły moc i stały się frazesami pozornej groźby i nietrafnej przestrogi.

Jaki rodzaj powinowactwa łączy zatem Parysa i Helenę? Fascynacja ciałem, powab piękna młodości? Chyba nie. Świat ich erotycznych przeżyć jest silnie skonwencjonalizowany, sentymentalny a nawet – upozowany na wzór sielankowych wzorców literackich. Może więc Helenę i Parysa łączy dostępne im obojgu poczucie obcości?

Jedna z rozpowszechnionych w literaturze starożytnej wersji dziejów trojańskich przedstawia historię Parysa jako przybranego syna Priama. Tragicy, mitografowie i późni epicy greccy podkreślali ten szczegół jego biografii, że został porzucony w lesie na górze Ida, gdyż przepowiednia głosiła, że stanie się przyczyną zagłady miasta, w którym się narodził. Wychowali go pasterze, ukochały Afrodyta oraz nimfa Ojnona. Odnalazł go Priam., który rozpoznał w porzuconym młodzieńcu swojego syna i zabrał z sobą do Troi. Zaproszenie Parysa do miasta wyprzedza więc inne nieszczęście, jakie je spotkało: wprowadzenie w jego mury „konia trojańskiego”.

Parys nie był fizycznie podobny do czarnowłosych, często noszących zarost Trojan. Jego jasne włosy zdradzały tajemnicę, że pochodził z jakichś dalekich krain; podkreślano, że jego uroda nie gasła mimo wieku czyniąc go wiecznym efebem. Był „inny”, podobnie jak „inna” była Helena. „Inni” są zwykle zagadką. Wobec tych „innych” ci, którzy się z nimi spotykają, obnażają swoje lęki, skryte pragnienia, fobie i natręctwa. W „innym” obnaża się strach człowieka przed sobą samym.

Helena pojawia się w *Akropolis* zaraz na początku II aktu, w trakcie konwersacji Strażników i Pazia. Wprowadzona jest poprzez temat rozmowy o budzącej się wiosnie, kiedy „kra spływa” rzeką Wisłą. W rozmowie tej przywołana zostaje nazwa Sandomierza jako miasta, w stronę którego płynie rzeka od strony Krakowa. Komentatorzy *Akropolis* łączą z przywołanym w dramacie Sandomierzem kwestie dotyczące historii Polski: Sandomierz był granicznym miastem zaborów austriackiego i rosyjskiego. Aluzja do tego miejsca miała stanowić odwołanie do patriotyzmu poety: Wyspiański mógł wprowadzić przypomnienie Sandomierza - miasta, ku któremu kierowali się polscy patrioci, by tam przekroczyć granicę zaborów⁴.

Gdyby jednak zostawić w spokoju patriotyczną drogę odczytywania postaw bohaterów *Akropolis* i odsunąć perspektywę obywatelskiego ich rozrachunku? Gdyby poprzestać jedynie na dziejach i legendach Korony? Odszukać w nich „innych Helen”, kobiet ważnych dla historii, lecz mających dwuznaczną opinię? Przychodzą na myśl dwie Heleny, właśnie związane z Sandomierzem i Krakowem: Helena, żona Kazimierza Sprawiedliwego (zmarła w Sandomierzu w 1202 lub 1206 roku) oraz Helena, żona Aleksandra Jagiellończyka, córka księcia moskiewskiego Iwana III. Ta druga Helena używała tytułu Królowej Polski, choć nigdy nie była koronowana. Jej prawosławna religia była pretekstem, którym posłużył się Iwan III występując w obronie innowierców prześladowanych za wiarę na pograniczu Polski i Litwy. Z Heleny uczynił przyczynę wojny moskiewsko - litewskiej.

Helena pierwsza, żona Kazimierza Sprawiedliwego, zapewne Rusinka, matka Leszka Białego, objęła rządy jako regentka dzielnicy senioralnej po śmierci męża. Zamieszana w politykę stała się rychło powodem ataku ze strony możnowładców z Krakowa. Odsunięta od

⁴ SW BN, *Opracowanie*, E. Miodońska-Brookes, s. 70.

władzy, wysmiana i oczerniona uciekła do Sandomierza. Mając poparcie miasta - nie dopuściła, by jej syn, Leszek Biały objął tron i nie zezwoliła mu na powrót do Krakowa.

Dzieje polskich Helen to historie władczyń, które stały się przyczyną konfliktu politycznego lub społecznego. Nie można jednak, wobec takiego ujęcia tej kwestii, pominąć tematu szczególnie bliskiego Wyspiańskiemu, związanego przecież także z Heleną, tym razem Mniszkówną. Odegrała ona przewrotną rolę w życiu samotnego Zygmunta Augusta: po śmierci Barbary Radziwiłówny, kiedy król popadł w obłąd i wierzył w wywołanie ducha umiłowanej - będąca służką carskich planów, Helena Mniszek udawała jej *spectrum*; przebrana w suknie zmarłej pojawiała się w lustrzanym odbiciu w komnacie wawelskiej. Helenę z *Akropolis* i Helenę Mniszek łączy temat lustra i odbicia jako źródła nieporozumień.

Helena jest ogólnym imieniem-określeniem kobiet-postaci historycznych o tym imieniu; ale jest ona także Heleną z *Odprawy posłów greckich* Jana Kochanowskiego.

Ten dramat poety z Czarnolasu, pojawia się u Wyspiańskiego przede wszystkim jako zbiór określonych skojarzeń z dziedziny historii, patriotyzmu i moralności; dostępny jest wiedzy właściwie wszystkich postaci dramatu; przenika postawę oraz refleksję Hektora i Kasandry; jest obecny w komentarzach Strażników i niepokojach Andromachy. Słów Kochanowskiego używa też sama Helena, cytując obraźliwe określenie jej słowem „łania”:

*Czyli żem łania?
A byłam już królową!⁵*

W tekście Kochanowskiego (monolog Kasandry) słowo „łania” („łani”) pojawia się w obsesyjnym rytmie uporczywych powtórzeń:

*Owóz i łani morzem głębokim płynie.
Nieszczęśliwa to łani, złej wróżki łani.
Brońcie brzegów, pasterze, nie dopuszczajcie
Tej niezdarzonej goście nigdzie do ziemi!
Nieszczęśliwa ta ziemia i brzeg nieszczęsny,
Gdzie ta łani wypłynie; nieszczęsna knieja,
Gdzie wmidzie i gdzie gładki swój bok położy⁶*

Powroty przekształceń tematu „łani” organizują tok składniowo-myślowy powyższego monologu; to właśnie do tego fragmentu wypowiedzi Kasandry Kochanowskiego odnosi się skarga Heleny w *Akropolis*.

Helena i Parys sennie snują się po północno-zachodniej stronie zabudowań wawelskich, między bramą wejściową (odpowiednik skajskiej bramy), nasypem będącym rodzajem barbakanu a miejscem, w którym drzemia, śpią, budzą się, czasem coś mówią do siebie, Priam

⁵ SW BN, s. 87. Patrz również komentarz do tego fragmentu napisany przez Ewę Miodońską-Brookes, *ibid.*

⁶ J. Kochanowski, *Odprawa posłów greckich*, w: *Dzieła polskie*, Warszawa 1972, s. 640.

i Hekuba, ci główni „bohaterowie” II aktu *Akropolis*.⁷ To zarazem widzowie trojańskiego spektaklu.

Scenariusz przedstawienia odgrywanego przed królewską parą przez trojańskich aktorów, przez ów polski dwór Elsynoru, został już dawno napisany i to bynajmniej nie przez Homera w *Iliadzie*; choć grecki epik mówi o rządach Priama i o Hekubie, o ich pojawianiu się w cieniu skajskiej bramy (a więc lewej bramy prowadzącej ku równinie Dardanejskiej), nie informuje szerzej o tak ważnej postaci wydarzeń trojańskich, jaką była Kasandra. Ale też tematem *Iliady* nie jest wojna trojańska, a konsekwencje gniewu Apollina! W dramacie Wyspiańskiego natomiast postać Kasandry staje się centralną osią opowieści o doświadczeniu śmierci.

Wyróżnienie Kasandry w dramacie Wyspiańskiego było efektem uszanowania tragedii Kochanowskiego, ale było również wynikiem aktywizującej lektury dzieł Ajschylosa (pierwszej części *Orestei – Agamemnona*), Eurypidesa (*Trojanki i Hekuba*) a być może także wypisów z not do *Iliady* lub fragmentów dzieła pod tytułem *Chronika Apollodora z Aten*.

Akropolis – w sensie teatralnym - wiąże z sobą Wawel, Troję i Elsynor. Do ról wyuczonych i powtarzanych przez wszystkich aktorów tych trzech scen zostały dodane nowe teksty i pojawiły się nowe reguły gry dramatycznej. Dopisała je Kasandra – Hamlet szalony, wszystko już wiedzący. Kasandra nie prorokuje; opisuje sytuację zastaną – potwierdza fakty, które wszyscy już znają a na które zamykają oczy – ponieważ sen i letarg są dla nich dostatecznym usprawiedliwieniem. Kasandra nie spełnia swej roli wróżki - nie jest już wyrocznią Apollina, ale odczuwa ból odtrącenia od proroczych mocy. Dlatego wypowiada jedynie oczywiste prawdy: że ruina trojańska jeszcze trwa, że nie będzie wyzwolenia z ciemności i nocy; jej „bracia- krucy”, „powiernicy nocy” złowieszczą żałobę. Kasandra nie spełnia zadania, jakie jej powierzono: nie odpowiada na pytania Hekuby o śmierć. Nie wykorzystuje więc znanej z mitu wiedzy o tym, że Hekuba zostanie porwana, że będzie branką wojenną, pohańbioną służką sprawcy klęski Troi – Odyseusza. Opuszczenie ducha Kasandry przez Apollina to wynik porzucenia jej jako kochanki przez boga. Kasandra, choć nie straciła mocy prorokowania, zgubiła dar przekonywania o prawdzie własnych wizji.

Kasandra w obłąkaniu, w ciemności szaleństwa, na osłep atakuje Andromachę, wygania ją spłoszoną i hańbi słowem: „wiedźma”. Zapowiada śmierć Hektora – ale przecież o tej śmierci wie wcześniej sam bohater i inne postaci dramatu. Kasandra przepowiada rzeczy wiadome – i to jest jej dramat, dramat proroka, który nie odkrywa przyszłości, lecz poetycko opisuje teraźniejszość. Kasandra – więziona w wieży - za bratnie dusze ma tylko kruki. Jej wieża to także polski Tower, którego mit związany jest z krukami.

Monolog Kasandry Wyspiańskiego – Kasandry innej niż Kochanowskiego, oparty jest na obsesyjnym powtarzaniu już nie tematu (tematu „łani”), ale na refreniczności i repetycji składni opartej na anaforach „jeszcze”:

[...]
patrz, jeszcze stoi Troja,
jeszcze mocne jej mury,
jeszcze męże we zbroi,

⁷ Zwraca na to uwagę E. Miodońska-Brookes (w:) *Wawel - „Akropolis”*, *op. cit.*, s. 36-38. Autorka widzi w postaciach królewskich przykłady budowania postaci w całość *Akropolis* – polega ono na tym, że każda postać dramatu osiąga znaczenie i sens tylko w uwikłaniu w działania drugiej osoby, która jest jej wrogiem lub partnerem.

*jeszcze tańczą twe córki
przez dwadzieścia pokoi.
Jeszcze grają lutniści,
jeszcze gędzą harfciarze,
jeszcze płoną ołtarze,
a dym się wije czysty.*

oraz: nie będzie” („ani”):

[...]
*Nie będzie już dla was dnia,
ani słońca, ani zorzy;
ni tej zorzy rumiennej promieniem,
ni tego słońca z ramieniem
złotem*

*(do Andromachy)
Nie wyglądaj męża z powrotem.⁸*

Nie będzie zorzy i nie będzie światła. Troja zginie w pożarze. Bohaterowie historii trojańskiej nie doczekają zmartwychwstania, którego tematem jest *Akropolis*. To właśnie jest zasadniczym problemem dotyczącym umiejscowienia sensu historii trojańskiej w metafizycznym planie dramatu. Rozwiązania problemu trzeba szukać w architekturze Katedry.

W wystroju wnętrza Katedry miały swe znaczenie gobeliny w tematyce trojańskiej. Dziś ich tam nie znajdziemy. Ich opisanie zawdzięczamy pracy księdza Jakuba Polkowskiego (*Gobeliny z katedry krakowskiej na Wawelu*, Kraków 1880), za którym Wyspiański przyjął wersję pojedynku Hektora z Ajasem⁹. Inne sceny dramatu zostały przez poetę wymyślone – lub – jak historia przegnania Hektora i Priama – oparte na innym wzorcu ikonograficznym, mianowicie na Pasji Chrystusa¹⁰. Gobelinom trojańskim towarzyszy większa dowolność w potraktowaniu dziejowego tematu niż w przypadku tkanin z historią Jacobi, będącą kanwą aktu III *Akropolis*. Można więc powiedzieć, że Wyspiański sam wykonuje nowe gobeliny dla Katedry. Są to tkaniny ze słów – czasem wyraziste, czasem wyblakłe, ale zawsze ważne dla ukształtowania jednego z nurtów tożsamości narodowej: nurtu helleńskiego. To właśnie hellenizm (akt II dramatu) oraz judaizm (akt III) są jednoczącymi się w kulturze polskiej strumieniami inspiracji.

Nie gobeliny i przedstawiona na nich skrótowo historia Troi mieści się w kluczu interpretacyjnym *Akropolis*, ale całość ewokowanego przez tematy tkanin świata snu, letargu, wspomnienia, odbicia, echa, zanurzenia w przeszłości stanowiące muzeum pamięci i kultury greckiego i trojańskiego antyku. Śpiący świat trojański – to świat śmierci. W języku greckim „spać” i „umrzeć” lokują się w koncentrycznych okregach idei; warto dodać, że i polskie słowo „cmentarz” nie od „smętku” pochodzi, ale od greckiego źródłosłowu: miejsce snu – *kimentaireion*. Tak więc spać i być umarłym – to „istnieć” w strefie niebytu. Jasność tej strefy

⁸ SW BN., s. 114, 116.

⁹ E. Miodońska-Brookes, *Wawel - „Akropolis”*, op. cit., s. 84.

¹⁰ Ibid.

zapewniają jedynie pochodnie (ognie straży, blaski świec i wiślanych fal, które dają refleksy i mroczne odbicia). Z tego niebytu, narkozy i smutku może wyrwać jedynie należący duchem do zmartwychwstałego świata Katedry - Hektor. On zginie – ciałem, nie duchem. Zostawi na świecie syna i żonę, a sam pójdzie w światło. Bohater ten w głębi duszy, intuicyjnie „odczuwa coś wyższego”, coś, „co go woła wzwyż”. Ten zew wzywa go – jak Wandę z dramatu-misterium Norwida – ku komuś, kto daje wolność ducha. Jest nim zapewne Chrystus Salwator. Poprzez postać Hektora w Akropolis następuje chrystianizacja trojańskiego antyku. Na antyczną historię zostaje nałożona wiara w Zmartwychwstanie.¹¹

Hektor wprowadza w część trojańską horyzontalny porządek świata. Jest nim spojrzenie w oczy drugiego człowieka, sygnalizujące zmianę postawy człowieka zniewolonego na postawę obywatela. *Porządkowi zstępującemu, wertykalnemu* Wschodu i Bizancjum zostaje przeciwstawiony *porządek horyzontalny, personalistyczny* Zachodu i Chrześcijaństwa polegający na widzeniu człowieka jako podmiotu. W ten sposób dwa kierunki wpisują się w porządek architektoniczny katedry ustalając jej dramaturgię zetknięcia pionu i poziomu. Wpisanie dramaturgii *Akropolis* w architektoniczną strukturę Katedry uzasadnia zarazem spójność sensów całości dramatu – aktu I i IV z aktem II oraz aktem III, który poprzez porzucenie struktury wertykalnej świata (dzięki znaczeniu ofiary i ekspiację Jakuba) – człowiek włącza się w plan świata chrześcijańskiego w jego ludzkim, odkupionym już przez ofiarę Chrystusa, wymiarze.

Publikacja jest związana z premierą spektaklu „Akropolis” Stanisława Wyspiańskiego w reż. Anny Augustynowicz w Teatrze Współczesnym w Szczecinie.

Produkcja spektaklu została dofinansowana w ramach Konkursu na Inscenizację Dawnych Dzieł Literatury Polskiej „Klasyka Żywa” realizowanego z okazji obchodów 250-lecia teatru publicznego w Polsce. Konkurs organizuje Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszeńskiego.

Konkurs na Inscenizację Dawnych Dzieł Literatury Polskiej „Klasyka Żywa” organizowany przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszeńskiego jest jednym z najważniejszych wydarzeń realizowanych dla uczczenia przypadającego w 2015 roku jubileuszu 250-lecia teatru publicznego w Polsce.

Celem Konkursu jest wzmocnienie obecności polskich tekstów klasycznych w repertuarach współczesnych teatrów, nagradzanie najciekawszych interpretacji dawnej literatury, a także wspieranie poszukiwań zapomnianych dzieł przeszłości, zasługujących na istotne miejsce w zbiorowej pamięci.

W Konkursie biorą udział zarówno projekty przedstawień, jak i gotowe realizacje polskich tekstów powstałych przed końcem roku 1969, tj. rokiem śmierci Witolda Gombrowicza. Najciekawsze projekty wybrane w pierwszym etapie Konkursu otrzymały dofinansowanie na realizację ze środków Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Wyboru dokonała Komisja Artystyczna składająca się z wybitnych znawców teatru i dramatu. W etapie drugim Jury ocenia gotowe przedstawienia, zarówno te powstałe na podstawie projektów rekomendowanych przez Komisję Artystyczną, jak i inne, mające premierę między 26 września 2013 roku a 31 sierpnia 2015 roku.

Więcej informacji na stronie: www.klasykazywa.pl



Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

:instytut+teatralny



¹¹ E. Miodońska-Brookes, Opracowanie, WS BN, s. 111 oraz: *Wawel - „Akropolis”*, op. cit., 162, 163.