



TĚŠÍNSKÉ
DIVADLO
SCENA POLSKA

Calderon de la Barca

KSIĘŻNICZKA NA OPAK WYWRÓCONA



B. Szotek-Stonawski

Dyrektor Teatru Cieszyńskiego
Dyrektor ds. ekonomicznych
Kierownik artystyczny Sceny Polskiej
Kierownik literacki Sceny Polskiej

Petr Kracik
Iris Heclová
Bogdan Kokotek
Joanna Wania

Calderon de la Barca

Premiera 24 czerwca 2023

KSIĘŻNICZKA NA OPAK WYWRÓCONA

Reżyseria i wybór muzyki

Imitacja

Scenografia i kostiumy

Wideo i oświetlenie

Julia Mark

Jarosław Marek Rymkiewicz

Katarzyna Sobolewska

Tomasz Schaefer

Diana, księżniczka mantuańska

Roberto, syn księcia Parmy

Flora/Laura, służąca Diany

Fisberto, książę mediolański

Książę Parmy

Lisardo, służący Roberto

Fabio, ogrodnik

Gileta

Perote

Barbara Szotek-Stonawski

Grzegorz Widera

Joanna Gruszka

Dariusz Waraksa

Zbyszek Radek

Marcin Kaleta

Karol Suszka

Katarzyna Kluz

Kamil Mularz

Inspicjent

Sufler

Anna Kaczmarek

Iwona Bajger

Pedro Calderon de la Barca

urodził się [r. 1600] i zmarł [r. 1681] w Madrycie.

Dramatopisarz hiszpański, wybitny przedstawiciel europejskiego teatru barokowego, kontynuator dzieła Lope de Vega.

Ukończył kolegium jezuickie w Madrycie, studiował teologię i prawo kanoniczne w Alcali i Salamance. Studia przerwał w 1620 r. i poświęcił się twórczości poetyckiej. W 1623 r. zadebiutował jako dramaturg. W 1636 r. otrzymał habit rycerskiego zakonu Santiago. Od r. 1635 związał się jako dramaturg ze sceną w parku Buen Retiro. Brał udział w wojnie katalońskiej w 1640 r. W drugiej połowie życia przyjął święcenia kapłańskie i został mianowany kapelanem w Toledo, a następnie pełnił obowiązki honorowego kapelana królewskiego w Madrycie. Od tego momentu pisał sztuki tylko dla sceny dworskiej i dramaty o treści religijnej nazywane „autos sacramentales”. Nie angażował się w spory literackie epoki, poświęcił się studiom i rozmyśleniom, kolekcjonował również dzieła sztuki.

Jego twórczość, kilkadziesiąt sztuk różnego rodzaju i charakteru, wzbudzała sprzeczne opinie – jedni porównywali go z Szekspirem, inni nazywali go największym z artystów

zmanierzowanych. W porównaniu z renesansową bujnością Lope de Vega, pisarstwo Calderona zbliża się do baroku i mistycyzmu. Spuścizna dramatopisarska Calderóna de la Barca obejmuje około 110 komedii i dramatów, ponad 70 autos sacramentales [jednoaktowe sztuki o tematyce religijnej] i około 20 krótkich kompozycji. Pomimo wynikającego z estetyki baroku spiętrzenia efektownych figur retorycznych i skrajnej kontrastowości charakterów, utwory Calderóna de la Barca poruszają przenikliwym zobrażeniem ludzkich namiętności, głęboką refleksją nad naturą człowieka i jego przeznaczeniem.

W dorobku Calderóna de la Barca zwraca uwagę różnorodność tematów i gatunków: dramaty o problematyce filozoficznej (Życie jest snem, pierwsze wystawienie polskie pt. Władysław, król wicz polski 1826) i moralno-religijnej (Książę niezłomny, adaptacja polska Juliusza Słowackiego, wydana 1844, wystawiona 1874), tzw. komedie płaszcza



K. Mularz, K. Kluz



Z. Radek, J. Gruszka

i szpady, utwory o tematyce historyczno-le-gendarnej, a także współczesnej, w których konflikt opiera się na bardzo drażliwym poczuciu honoru [Alkad z Zalamei, pierwsze wystawienie polskie pt. Burmistrz poznański 1782] lub zazdrości [Lekarz swego honoru, wystawienie polskie 1827]; osobną grupę stanowią alegoryczne autos sacramentales [m.in. La cena del rey Baltasar, wystawiona 1634, Wielki teatr świata, wystawiony w 1645 r.].

Dzieła Calderona są obecne w kulturze polskiej od prawie dwustu lat. Po raz pierwszy sztuka hiszpańskiego dramatopisarza wystawiona była w Krakowie w 1824 roku. Jan Nepomucen Kamiński wystawił w swoim tłumaczeniu dramat El secreto a voces, który grano pod tytułem Miłostki dworskie, czyli Otwarta tajemnica. W 1844 roku Juliusz Słowacki wydał swoją adaptację Księcia niezłomnego. Calderona tłumaczyli również m.in. Józef Szujski, Edward Porębowicz, Edward Dębowski, Ludwik Hieronim Morstin.

Najbardziej znane dramaty Calderona reżyserowali w XX wieku w Polsce m.in. Juliusz Osterwa [Księżę niezłomny, Teatr Polski w Warszawie, 1918 r.], Jerzy Grotowski [Księżę niezłomny, Teatr Laboratorium we Wrocławiu, 1965 r.], Ludwik René [Życie jest snem, Teatr Dramatyczny, 1969 r., z Gustawem Holoubkiem w roli Segismunda, Zbigniewem Zapasiewiczem w roli Clotalda i Magdaleną Zawadzką w roli Rosaury], Jerzy Jarocki [Życie jest snem, Teatr Stary w Krakowie, 1983 r., w rolach głównych wystąpili m.in. Jerzy Stuhr, Jerzy Bińczycki, Krzysztof Globisz, Jerzy Trela].

W Scenie Polskiej Teatru Cieszyńskiego Księżniczka na opak wywrócona miała premierę w 1980 r. w reżyserii Witolda Rybickiego [w spektaklu wystąpili m.in. Zbigniew Żwak jako Księżę Parmy, Ewa Badora Sadowska - Diana, Paweł Niedoba - Roberto, Jan Monczka - Lisardo, Jadwiga Sikora - Laura, Emilia Bobek - Gileta, Janusz Bobek - Perote, Władysław Liberda - Fabio].

Julia Mark, reżyser

Reżyserka teatralna. Studiowała Wiedzę o Teatrze w warszawskiej Akademii Teatralnej. Ukończyła Wydział Reżyserii krakowskiej Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej. Podczas studiów współpracowała z Bogdanem Hussakowskim [Teatr PWST], była też asystentką Mikołaja Grabowskiego w krakowskim Starym Teatrze.

Debiutowała „Miłością Fedry” Sarah Kane w warszawskim Teatrze Polonia. Od tego czasu wystawia spektakle zarówno w teatrze lalkowym, gdzie realizuje klasykę literatury dla dzieci i dorosłych [między innymi „Alicję w Krainie Czarów” Lewisa Carolla w Teatrze Banialuka w Bielsku-Białej, „Piotrusia Pana” Jamesa M. Barrie’go w Opolskim Teatrze Lalki i Aktora im. Aleksandra Smolki], jak i dramatycznym („Mój niepokój ma przy sobie broń” Mateusza Pakuły w Teatrze im. Stefana Żeromskiego w Kielcach,

„Zastrzel mnie i weź ze sobą” Marii Spiss w Teatrze Nowym w Krakowie].

Julia Mark wygrała konkurs na reżyserię organizowany przez Teatr im. Jana Kochanowskiego w Opolu [2009], a także otrzymała Dziką Różę Dziennikarzy za „Mój niepokój ma przy sobie broń” Mateusza Pakuły [Teatr im. Stefana Żeromskiego w Kielcach, 2013], Srebrny klucz za najlepszy spektakl sezonu 2014/2015 w Jeleniej Górze za „Karskiego historię nieprawdziwą”, a także Don Kichota – nagrodę za debiut reżyserki w Polskim Radiu. Spektakle Julii Mark były prezentowane na wielu festiwalach teatralnych, m.in. Festiwalu Polskich Sztuk Współczesnych R@port w Gdyni, festiwalu młodych reżyserów M-teatr w Koszalinie, Festiwalu Nowego Teatru w Rzeszowie, Wałbrzyskich fanaberiach teatralnych czy na krakowskiej Boskiej Komedii.



M. Kaleta, K. Kluz

„Ocalić śnioną rzeczywistość”

To Twój pierwszy dłuższy pobyt w Czeskim Cieszyńcu. Pierwsze wrażenia, obserwacje, zaskoczenia, uroki lub mroki tego miasta?

Oczywiście odkrywam to, co wydaje się pewnie oczywiste: język czeski wcale nie jest tak podobny do polskiego, jak zwykło się o tym mówić. Z ciekawością obserwuję ludzi – Czeszki wydają mi się pełne energii, optymistyczne i znacznie bardziej wyemancypowane niż Polki. Z kolei mężczyźni są raczej wycofani i melancholijni.

Teatr to dla mnie...

Potężna dawka adrenaliny, nowe spotkania z ludźmi, często bardzo osobiste i przełomowe. Teatr daje mi również możliwość poszukiwania odpowiedzi na różne pytania. Często kiedy potrzebuję gruntownie prze-myśleć jakąś sprawę, po prostu robię o tym spektakl.

Na czym – Twoim zdaniem – polega urok hiszpańskiego dramatu epoki baroku?

„Księżniczka na opak wywrócona” ma wszystkie zalety dobrej komedii dell’arte:

wspaniałe postaci, wartką akcję, dosadne żarty. To precyzyjna konstrukcja literacka, wymagająca uważnej analizy i starannej realizacji na scenie. Jednak w tekście zapisana jest wyrazista hierarchia postaci, konkretne osobowości. Ma mnóstwo wdzięku i jest po prostu bardzo śmieszna.

To Twoja pierwsza współpraca ze Sceną Polską. Wrażenia po pierwszej próbie czytanej?

Na razie praca przynosi mi dużo radości i satysfakcji; zespół jest otwarty i kreatywny. Mam poczucie, że dobrze obsadziłam tekst, a to już połowa sukcesu.

O czym mówi Twoja realizacja „Księżniczki na opak wywróconej”?

„Księżniczka...” to klasyczna komedia omyłek, ale oprócz tego Rymkiewicz wprowadza istotny motyw „życia snem”. Bohaterowie chwilami gubią swoją tożsamość, marzą o tym, żeby być gdzie indziej i kim innym i często gotowi są zrobić wszystko, żeby ten stan rzeczy, tę śnioną rzeczywistość, ocalić.



K. Suśzka, M. Kaleta

Jarosław Marek Rymkiewicz

[1935–2022] polski poeta, eseista, dramaturg, krytyk literacki, tłumacz

Tłumaczył poetów amerykańskich i hiszpańskich. Z rosyjskiego przetłumaczył wiersze Osipa Mandelsztama. Imitacje tekstów Calderona (Życie jest snem, 1969, Książniczka na opak wywrócona, 1969, Niewidzialna kochanka, 1969, oraz tom przekładów i parafraz Kwiat nowy starych romanc, czyli imitacje i przekłady hiszpańskich romances [1966] są efektem jego szczególnego zainteresowania teatrem hiszpańskim. Tłumaczył również utwory Federico Garcii Lorki.

O „hiszpańskich czarach” J. M. Rymkiewicza prasa w latach 70. XX wieku pisała: „Fala zainteresowania dramaturgią Calderona jaka przechodzi obecnie przez nasze sceny

jest niewątpliwie zasługą Jarosława Marka Rymkiewicza. Jeszcze raz potwierdza się tu znana prawda o roli tłumacza, który może zaprezentować dzieło pisarza w nowym, pełnym blasku, lub też na odwrót, pogрузьć je, odbierając cały urok poetyckiemu tekstowi. Jarosław Marek Rymkiewicz nazywa swoje przekłady z Calderona imitacjami, mając po temu pełne prawo. Nie są to bowiem mechaniczne i dosłowne tłumaczenia, lecz próby twórczej transkrypcji dzieł wielkiego dramaturga hiszpańskiego baroku, które w tej wersji brzmią bardzo pięknie i czują się doskonale na polskim gruncie językowym i literackim, stają się bliższe polskiemu widzowi”.

Wszystkie moje tłumaczenia z Calderona są imitacjami, a to znaczy próbami ponownego skonstruowania tekstu z elementów niegdyś już użytych przez Calderona. A przeto – w nieco innym sensie – również i moje sztuki są imitacjami, bo konstruowane są z elementów, które były już wielokrotnie wykorzystywane w przeszłości przez innych.

Calderon napisał dwie wersje tej komedii. Pierwsza nosi tytuł *El accaso y el error* [Przypadek i błąd], druga – *La senora y la criada* [Pani i służąca]. Imitowałem wersję drugą, ale w kilku przypadkach posłużyłem się pomysłami i kwestiami z wersji pierwszej. Z *El accaso y el error* wyjąłem m.in. wersy, które posłużyły mi do zbudowania monologu Gilety w akcie III [czy to sen jest czy to jawa]. Symbole erotyczne [szafa, skrzynia etc.], które w pierwszych swoich kwestiach wyliczają *Perote* i *Gileta*, przepisałem, oczywiście, ze Wstępu do psychoanalizy S. Freuda. W piosence *Perote* i *Gilety*, który wstawiłem do aktu I, rozbudowałem motyw pojawiający się w m. in. hiszpańskiej romancy *Mi zagala sus panos enjuga y tuerce*, pochodzącej ze zbioru

Archetypy są wieczne. Elementy konstruujące dzieło nie ulegają zmianie. Zmienia się tylko układ elementów. Ale święte centrum tego układu – to centrum niemal niewystawialne, które możemy nazywać życiem samym – jest przecież nietykalne i nieprzemienne.

Jarosław Marek Rymkiewicz, *Od imitatora*

Labertino amoroso [rok 1618]. Opis obrazu pasterskiego [*Perote*, akt I] jest parafrazą T.S. Eliota. Kwestia, którą wypowiada *Robert* w akcie III [babo pełna wszelkich jądów], jest skonstruowana z wiersza Daniela Naborowskiego *Do złej baby*. W opisach wyglądu *Gilety* posłużyłem się też kilkakrotnie ułamkami wierszy J. A. Morsztyna. Drugi monolog *Gilety* z aktu III [Może śni się może nie śni] jest swobodną imitacją wielkiego monologu księcia *Segismundo* kończącego II akt *La vida es sueño*. Resztę przetłumaczyłem z Calderona lub napisałem sam. Mój tytuł jest wzorowany na tytule, który S. Pigoń nadał pochodzącemu z roku 1663 intermedium ks. *Deodata Nersesowicza* [?] *Świat na opak wywrócony*.

Marek Rymkiewicz, *Dialog* 3/1971

Co to jest imitacja?

Co to jest „imitacja” i czym imitacja różni się od tłumaczenia? Dlaczego właśnie tym terminem opatruję moje przekłady – jeśli są to przekłady – z Calderona i dlaczego terminem tym opatrzone zostało *Życie jest snem*? Czy ten tekst jest tekstem Calderona czy imitatora? Jeśli jest tekstem imitatora, to dlaczego ukazuje się pod nazwiskiem Calderona? A jeśli jest tekstem Calderona, to dlaczego nazwany został imitacją – słowo to ma w polszczyźnie współczesnej znaczenie raczej pejoratywne: imitacja, mówi słownik, to „przedmiot naśladowujący inny przedmiot, najczęściej wyrób wykonany z taniego materiału, naśladowujący rzecz kosztowną” – a nie przekładem albo tłumaczeniem albo spolszczeniem? Jaki jest więc – pytając inaczej – stosunek tej imitacji do oryginału? Nim odpowiem na to pytanie, spróbuję wprzód odpowiedzieć na inne: jaki jest stosunek tłumaczenia i oryginału, który stał się powodem powstania tłumaczenia? Między tłumaczeniem a oryginałem nie ma, to oczywiste, żadnego stosunku. Tłumaczenia od oryginału nic bowiem nie różni, a przynajmniej nic różnić nie ma i nie powinno. Tłumaczenie – wierne lub takie, które wiernym być pragnie – nie wskazuje na oryginał i nie odsyła czytelnika lub widza do oryginału. Nie odsyła, bo chce być – ono samo – wiernym odbiciem

i wierną kopią oryginału, kopią ani gorszą ani lepszą od tego oryginału, bo z nim identyczną. A więc chce być – choć, oczywiście, być nie może – oryginałem. Los tłumaczenia jest przeto i musi być identyczny – powiedzmy może inaczej: ma być identyczny i wynika to z intencji tłumacza, choćby nawet intencji tej tłumacz nie był całkiem świadomy – z losem oryginału. Jeśli więc znaczenia dzieła tłumaczonego zatartły się w czasie, to zatarte muszą być również znaczenia tożsamej z oryginałem kopii, którą wykonuje tłumacz. Jeśli czas dzieła to wyjął z kontekstu epoki, w której powstało i pozrywał nici wiążące je z innymi dziełami i faktami kulturowymi owej epoki, a więc uczynił je dziełem istniejącym samoistnie, tylko dla siebie i przez siebie, to tłumaczenie w innej epoce powstałe również będzie musiało istnieć samo przez się, wyjęte z kontekstu epoki, i będzie przeto – już w chwili zaistnienia – dziełem wędrującym i na wpół obumarłym, bo nie odżywianym przez inne tkanki organizmu kultury. A jeśli dzieło czasu przeszłego zostało przez czas, który upłynął od czasu jego powstania, zniszczone, to dokonane w naszym czasie teraźniejszym tłumaczenie, musi być również – już w chwili, gdy powstaje – dziełem zniszczonym przez czas.

Jarosław Marek Rymkiewicz, Dialog 1/1971



J. Gruszka, K. Kluz, B. Szotek-Stonawski

Angel del Rio: Teatr Calderona

Calderon de la Barca nie był twórcą w tym znaczeniu, w jakim był nim Lope de Vega. W swym teatrze nie tylko trzyma się zasadniczych linii wytyczonych przez Lope de Vega i kontynuowanych przez jego uczniów, lecz także powtarza tematy, które oni już podejmowali. Jego największe znaczenie polega na tym, że doprowadził do doskonałości system dramatyczny hiszpańskiej „comedia” dzięki czemu uważany był, zwłaszcza w czasach romantyzmu, za jednego z najwybitniejszych dramaturgów wszechczasów. Calderon uporządkował, wystylizował i doprowadził do najwyższego napięcia dramatyczną wizję świata i technikę teatralną, którą odziedziczył w pełni jej rozwoju. Dramat jego stanowi kulminację bujnego procesu artystycznego. Koncentracja czynnika dramatycznego wyraża się w dwóch innych specyficznych cechach teatru Calderona, również znacznie go różniących od teatru Lope de Vegi: przewaga głównego bohatera oraz ideologiczna systematyzacja podstawowych motywów i

uczuć dramatu „złotego wieku”. W teatrze Lope de Vegi postać głównego bohatera, poza nielicznymi wyjątkami, nie jest silniej uwypuklona niż inne postacie ani też dramat czy komedia nie obracają się wyłącznie wokół niej. W wielkich dziełach Calderona bohater dominuje nad całością: Pedro Crespo w El alcalde de Zalamea [Alkad z Zalamei], Sigismundo w La vida es sueno [Życie snem], Don Gutierre w El medico de su honora [Lekarz swego honoru]. Styl Calderona – mamy tu na myśli nie tylko język, lecz wszystkie pierwiastki formalne, cechuje sztuczność, lecz sztuczność podporządkowana surowym rygorom. Zamiast „bezladnego ładu” Cervantesa, można by mówić o „uporządkowanym bezładzie” Calderona, w oczach którego wszystko jest chaosem, wyjąwszy świat rozumu, którego funkcją jest nie tyle poznanie świata, ile opanowanie ludzkich namiętności, by człowiek mógł wypełnić swoje wyższe przeznaczenie – dostąpić zbawienia. Owa gra między bezładem i porządkiem, między



Reżyserski zespół: Stenowski, K. Mularz, K. Kluz, J. Gruszka



D. Waraksa

popędem i systemem, jest doskonale widoczna w warstwie językowej dramatu. Nie jest on nigdy tak naturalny i obfity jak u Lope de Vegi. Gdy porównamy go do innych ówczesnych pisarzy, stwierdzimy, że język Calderona jest raczej ubogi i prawie zawsze uczony. Dramat Calderona jest dramatem z gruntu teatralnym i teatralizowanym, oddanym na usługi pewnych określonych idei. Wszystko w nim dąży do wzmożenia dramatycznego efektu i nadania mocy światopoglądowej koncepcji, jaka wykrystalizowała się w hiszpańskiej myśli XVII wieku. Teatr Calderona jako całość jest różnorodny tak, jak teatr poprzedników i podobnie jak w ich twórczości wybijają się w nim na czoło pewne typy dramatu. Choć nie jest to najbardziej charakterystyczny element jego inspiracji dramatycznej, uważa się go na przykład za mistrza w sztuce rozwijania i rozwiązywania skomplikowanych intryg i powikłań komedii „płaszczka i szpady”. Bardziej typowe dla twórczości Calderona są dramaty honoru i zazdrości, a są nimi do tego stopnia,

że przymiotnik „calderoniano” rozpowszechnił się dla określenia zemsty za obrazę honoru. Charakterystyczne dla Calderona jest nadawanie patriotycznego lub religijnego wydźwięku niektórym dramatom historycznym.

Można łatwo zauważyć, że nie sposób ustalić dokładnych granic między różnymi typami dramatów w teatrze Calderona. Przy całej wielorakości tematów, motywów i efektów Calderon osiąga syntezę przy pomocy dramatycznej, a zarazem filozoficznej koncepcji świata i życia, koncepcji jednoczącej rzeczy najbardziej przeciwstawne: cuda, magię, potwory, gwiazdy i walkę żywiołów – z jednej strony, z drugiej zaś – niewzruszalność poczucia moralnego, monarchię, rację stanu, honor i sprawiedliwość porządku społecznego; pokonanie instynktów i namiętności w oparciu o wiarę, rozum i wolę w dziedzinie moralności i życia duchowego.

Historia literatury hiszpańskiej
PWN, Warszawa 1970

Siglo de oro

„Złoty wiek” („Siglo de oro”) dramatu hiszpańskiego, trwający od 1580 do 1680 roku, nie może się poszczycić wystawną oprawą; poprzestaje na scenie pod gołym niebem, którą jednego dnia można zmontować, a nazajutrz rozebrać. Pomost sceniczny wznosił się po stronie czołowej patio, wyłożonego kamienną posadzką. Zasłona w głębi oddzielała pomieszczenia, gdzie przebierali się aktorzy i jednocześnie zamykała scenę. Krużganki i balkony budynków frontowych stanowiły lo alto del teatro, czyli górną scenę, równie niezbędną jak zapadnia.

Okna i galerie domów otaczających corral świetnie się nadawały na łoża dla dam. Kilka rzędów ław, ustawionych schodkowo przed pomostem scenicznym, przeznaczono dla rycerzy. Senioritom przydzielono w XVII wieku specjalną galerię zwaną cazuela [tygiel]. Stojące miejsca na parterze wypełniali mosqueteros [muszkieterzy], mężczyźni z gminu; ich gwizdy lub okłaski decydowały o sukcesie lub klęsce sztuki. Zwarty tłum mosqueteros reagował hałaśliwie, głośnymi okrzykami wyrażał podziw albo dezaprobatę, siejąc postrach wśród dramatopisarzy hiszpańskich.

Na scenach plenerowych, pozbawionych

urządzeń świetlnych, przedstawienia odbywały się po południu, przed zapadnięciem zmroku. Najważniejszym rekwizytem, łączącym scenę dolną, górną i główną, była drabina. Widoczna w całej okazałości, nie przynosiła bynajmniej uszczerbku magii zjawisk nadprzyrodzonych.

Hiszpański teatr barokowy wyrósł bezpośrednio z tradycji późnego średniowiecza, zarówno pod względem form organizacyjnych, jak i problematyki. Kiedy Lope de Vega odkrył swe powołanie dramatopisarskie – a pierwszy utwór sceniczny napisał, jak sam twierdzi, w wieku lat trzynastu – wystarczyło mu „otworzyć tylko służby”. Czerpał pełną garścią z nagromadzonych przez wieki zasobów epiki rycerskiej i poezji ludowej, z kronik historycznych, podań i legend. „Dla wszystkiego, czego ludzkość kiedykolwiek doświadczyła, potrafił znaleźć obraz, słowo, własną ścieżkę, a także cel”.

Przez czterdzieści lat był Lope de Vega niekwestionowanym władcą sceny hiszpańskiej. Współcześni nazywali go „dziwem natury” i „Feniksem wynalazków”. Pozostawił po sobie tysiąc pięćset samych tylko utworów dramatycznych, z czego mniej więcej jedna trzecia zachowała się do naszych czasów. Są wśród nich komedie,

sztuki płaszcza i szpady [comedias de capa y espada], dramaty heroiczne, filozoficzne, historyczne i obyczajowe, sielanki pasterckie i autos sacramentales. Mimo intensywnego tempa twórczości i niebywalej łatwości pisania Lope de Vega nigdy nie zapomina o swej przynależności narodowej. Już w młodzieńczym dramacie Jorge Tole-dano sławi odwagę i dumę Hiszpana. „Dziwi mnie tylko – powiada – że Aleksander Wielki pochodził z Macedonii, nie z Hiszpanii”. Formuła teatru reprezentowana przez błyskotliwego „Feniksa” przyjęła się natychmiast. Podchwycił ją między innymi Gabriel Téllez, członek zakonu Matki Boskiej Łaskawej, znany pod pseudonimem Tirso de Molina. Posługiwał się techniką dramaturgiczną zapożyczoną od Lope de Vegi, wykazując szczególną przenikliwość w psychologicznym rysunku postaci. Znamcy jego twórczości utrzymują, że znajomość charakterów ludzkich pogłębił w konfesjonale. W stuleciu nazywanym „złotym wiekiem teatru hiszpańskiego” powstało na Półwyspie Iberyjskim przeszło trzydzieści tysięcy comedias. Ukoronowaniem i ostatnim razem akordem tego okresu była twórczość geniusza Hiszpanii, Pedro Calderona de la Barca. Pochodził ze szlachty zasiedzia-

na północy kraju i ten fakt odcisnął się niezatartym piętnem na jego życiu, osobowości i teatrze. Calderon nie entuzjazmował się maszyną sceniczną, ale jej też nie odrzucał. Kiedy tworzył swe wielkie, nacechowane ceremonialnym dostojeństwem autos sacramentales [dramaty filozoficzno-religijne], dążąc z jednej strony do uduchowienia materii, z drugiej zaś do upostaciowania pojęć abstrakcyjnych, chętnie korzystał z pomocy iluzjonu scenicznego. Czarodziejskie chwytły i nadziemskie efekty wpisywał w tekst utworu, lecz nie myślał się od nich uzależniać. „Jego sztuki – odnotował z uznaniem Goethe – w zupełności spełniają wymagania sceny, obcy jest im jakikolwiek rys mijający się z zamierzonym efektem. Calderon to geniusz, który na dodatek odznaczał się największym rozumem”. Obdarzony nie tylko rozumem, ale i niepospolitą siłą wyobraźni poetyckiej, umiał Calderon zakłócić w obrazie to, co nadprzyrodzone. Sens i cel własnego żywota upatrywał w pełnieniu honorowej służby dla Kościoła, narodu i monarchy. W porównaniu z niewiarygodną wprost wydajnością pisarską Lope de Vegi dzieło Calderona wydaje się skromne i ograniczone do bardzo ciasnego kręgu motywów.

Jego mechanizm dramaturgiczny odznacza się jednak niedoścignioną precyzją. Siłę napędową czerpie z niezliczonych powikłań intrygi, przebieranek, nieporozumień wynikających z pomylenia tożsamości postaci – bez czego nie może się zresztą obejść komedia płaszcza i szpady – a integralną ich część stanowią żartobliwe, krótkie wstawki określane mianem lances do Calderon. Jako organizator rozrywek teatralnych na dworze królewskim Calderon wykazywał talent zaiste wszechstronny. Dostarczał nie tylko wielkich dramatów filozoficznych, lecz także wesołych komedii muzycznych. Z jego nazwiskiem wiąże się powstanie w XVII wieku specyficznie hiszpańskiej odmiany utworu słowno-muzycznego zwanego zarzuela. Zarzuela, w formie prawie nieskażonej wpływami życia muzycznego na Zachodzie, wiedzie swój odrębny żywot aż po wiek XX. Hiszpański dramat barokowy odkryty został dla teatru dzięki bezcennym zbiorom rękopisów w wiedeńskiej Bibliotece Dworskiej i – Francuzowi Grillparzerowi. To on przetarł romantykom drogę do Lope de Vegi i Calderona. Od czasów Grillparzera Zachód zdaje sobie sprawę z bogactwa, jakie kryje w sobie teatr hiszpańskiego Siglo de oro.

*Margot Berthold, Historia teatru
Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe
Warszawa 1980*





J. Gruszka, B. Szotek-Stonawski

Grzegorz Widera 30 lat na scenie

Spełnione marzenie

Trzydzieści lat na scenie to mnóstwo premier i ról, setki spektakli. Czy możemy trochę powspominać?

Na ostatnim roku studiów we wrocławskiej szkole teatralnej otrzymałem propozycję od dyrektora Marka Hassa z Teatru im. Jarczaka w Olsztynie, aby w jego teatrze przygotować spektakl dyplomowy. I tak znalazłem się w Olsztynie. Pierwszym przedstawieniem, które zagrałem w profesjonalnym teatrze, był „Żołnierz królowej Madagaskaru” w reżyserii M. Hassa, gdzie grałem kelnera. W Olsztynie byłem dwa sezony, w trakcie których zagrałem wiele ról, a najważniejszy w tym okresie był dyplomowy Grabiec w „Baladynie” J. Słowackiego. Po sezonach spędzonych na Mazurach zaproponowano mi pracę w Teatrze Zagłębia w Sosnowcu, gdzie pracowałem kilkanaście lat. W tym czasie gościnnie zagrałem jeszcze w Teatrze STU w Krakowie i w Operze Śląskiej w Bytomiu. Największym marzeniem było jak najwięcej grać. Zawsze interesowała i fascynowała mnie literatura romantyczna i największym spełnionym marzeniem w tamtym okresie było zagranie Kordiana

w „Kordianie” Słowackiego w reżyserii Zbigniewa Zasadnego. Trudno wymieniać wszystkie role z tego okresu, bo było tego bardzo dużo. Oczywiście są przedstawienia, które wspominam z sentymentem, i są role, o których wolałbym zapomnieć.

Czy Czeski Cieszyń jest dobrym miejscem do życia?

Po kilkunastu latach pracy w Sosnowcu przyszedł czas na zmiany i znalazłem się w zespole Sceny Polskiej w Czeskim Cieszyń. Rolą, którą debiutowałem, był Mistrz w „Mistrzu i Małgorzacie” Bułhakowa w reżyserii Bogdana Kokotka. Problemów językowych w Czeskim Cieszyń raczej nie miałem... Wychowałem się w Siemianowicach Śląskich, odbieraliśmy w domu TV Ostrawa, więc z językiem czeskim byłem osłuchany. Oczywiście nie uchroniło mnie to przed zabawnymi sytuacjami, kiedy próbując powiedzieć coś po czesku, na przykład w sklepie, mówiłem kompletne bzdury, wprowadzając sprzedawcę w zdumienie. Wszystkie te sytuacje były jednak sympatyczne i nie powodowały większych problemów.

W końcu jestem aktorem... Zawsze mogę spróbować porozumieć się z migi... W Czechach odnalazłem swój dom. Teraz tu mieszkam, tu pracuję i mam swoje życie prywatne. Poza tym trudno tęsknić za ojczyzną, jeśli do Polski mam 500 metrów i jestem tam właściwie codziennie.

Czy „życie jest snem”?

Czy życie jest snem? Oczywiście że tak! I całe szczęście, że tak jest. Myślę, że każdy z nas ucieka od szarej rzeczywistości w marzenia. Gdybyśmy pozbawili się marzeń, byłibyśmy bardzo nieszczęśliwi. Ja uwielbiam marzyć, planować, śnić... Lubię barokowy teatr hiszpański. Ogólnie barok z jego przepychem, ozdobnikami jest jedną z moich ulubionych epok historycznych i dotyczy to zarówno architektury, malarstwa czy literatury.

Kim jest Twój Roberto?

Grałem już Roberto w „Księżniczce na opak wyrwconej”, było to prawie 30 lat temu w teatrze w Sosnowcu. To była jedna z moich pierwszych ról. I bardzo się cieszę, że zostałem powtórnie obsadzony w tej roli. Teraz jestem innym człowiekiem i na pewno będzie to inny Roberto niż ten sprzed lat. Obydwa przedstawienia bardzo się od siebie







M. Kaleta, G. Widera



G. Widera, K. Mularz, M. Kaleta

Katarzyna Sobolewska

Absolwentka Katedry Scenografii krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych oraz kulturoznawstwa i grafiki komputerowej, studiowała również wiedzę o teatrze i zajmowała się charakteryzacją. Z Julią Mark spotkała się przy spektaklu "Stolp. Dzień kobiet". Współpracowała też z Piotrem Ratajczakiem, Jarosławem Tumidajskim i Aną Nowicką,

oraz jako asystentka scenografa Marcina Chlandy przy spektaklach Pawła Świątko, Mai Kleczewskiej i Wiktora Logi-Skarczewskiego. Poza teatrem pracuje jako scenograf i kostiumograf na planach zdjęciowych, przy realizacji filmów krótkometrażowych, teledysków i reklam.

Tomasz Shaefer

Twórca teatralny, fotograf, operator, montażysta, absolwent ASP w Krakowie na kierunku Scenografia, absolwent studiów inżynierskich na AGH w Krakowie. Autor licznych scenografii, wideo i reżyserii światła do spektakli w teatrach w Polsce i za granicą m. in. w Narodowym Starym Teatrze w Krakowie, Teatrze Wybrzeże, Teatrze Studio w Warsza-

wie, Teatrze im. Bogusławskiego w Kaliszu, Teatrze Dramatycznym w Płocku, Nowym Teatrze w Słupsku. Autor zdjęć do filmów krótkometrażowych m. in. Ruhig, Kaspar! [2022], Dno [2021], Madman [2021], Pamiętka z widzenia [2020], Pokarm [2019], Pierwszy września [2018], Wanda Wasilewska [2017].

Kierownik marketingu Kateřina Mertha
Kierownik pracowni elektryczno-akustycznej Vladimír Rybář
Kierownik pracowni ślusarsko-modelarskiej Kristina Libosková
Kierownik pracowni krawieckiej Karin Szostoková
Kierownik pracowni perukarskiej Šárka Szeligová
Kierownik pracowni rekwizytorskiej Józef Kurek
Kierownik techniczny Roman Sekula

Światło Paweł Klimczak / Dariusz Molicki
Dźwięk Roman Majchrzyk / Wojciech Bielach
Fryzjerka Martina Suszková
Garderobiana Lucie Žebroková / Marcela Škanderová
Rekwizyty Martina Tobolová
Brygadier sceny Marian Mandrysz
Montażysty dekoracji
Daniel Pospíchal / Lumír Slíva / Marek Michałek

Redakcja Joanna Wania
Zdjęcia Miroslav Pawelek, Karin Dziadek
Opracowanie graficzne i skład Iva Lupková
Druk PROprint, s.r.o. Czeski Cieszyn

Prawa autorskie dotyczące tego spektaklu reprezentuje
agencja DILIA, divadelní, literární, audiovizuální agentura, z. s.,
Krátkého 143/1, 190 03 Praha 9 – Vysočany

Spektakl zrealizowano przy wsparciu finansowym
Ministerstwa Kultury RC oraz Miasta Czeski Cieszyn

KVĚTINKA
Darkovka M. R.



B. Szotek-Stonawski, K. Kluz

TEATR CIESZYŃSKI

Ostrawska 67, 737 35 Czeski Cieszyn
+ 420 558 746 022/23
scenapolska@tdivadlo.cz
www.tdivadlo.cz

BILETY, ABONAMENTY, KARTY PODARUNKOWE

Centrum informacyjne i kasa TC
Rynek ČSA 1222/10, Czeski Cieszyn
lub godzinę przed spektaklem w teatrze

ČESKÝTĚŠÍN



Moravskoslezský
kraj

Príspevková organizace
Moravskoslezského kraje



Głos
GAZETA POLAKÓW W REPUBLICE CZECHÓW

 **gazeta**codzienna.pl
Stapki Cieszyński on-line

 **TRAMWAJ
CIESZYŃSKI**

zwrot

KLUB POLSKIEJ PRASY I KSIĄŻKI
KSIEGARNIA
Czeski Cieszyn
E-mail: ksiegarnia@polonica.cz