



TĚŠÍNSKÉ
DIVADLO
SCENA POLSKA



Ray Cooney

WSZYSTKO W RODZINIE





T. Kłaptocz



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

Ray Cooney

Petr Kracik
Iris Heclová
Bogdan Kokotek
Joanna Wania

Premiera 1 marca 2025

WSZYSTKO W RODZINIE

Reżyseria
Przekład
Scenografia
Kostiumy

Peter Gábor
Elżbieta Woźniak
Michal Syrový
Alena Schäferová

Dr Dawid Mortimore
Dr Mike Connolly
Dr Hubert Bonney
Siostra przełożona
Sir Wiloughby Drake
Jane Tate
Rosemary Mortimore
Leslie
Pielęgniarka
Sierżant
Matka
Bill

Tomasz Kłaptocz
Kamil Mularz
Grzegorz Widera
Lidia Chrzanówna
Zbyšek Radek
Katarzyna Kluz
Barbara Szotek-Stonawski
Andrzej Ogłóza
Małgorzata Pikus
Marcin Kaleta
Anna Paprzyca
Bogdan Kokotek

Inspicjent
Sufler

Anna Kaczmarska
Iwona Bajger



Ray Cooney

Angielski autor komedii i fars, aktor, reżyser i producent, określany mianem mistrza farsy, urodził się w 1932 r. w Londynie. Karierę teatralną zaczął jako 14-letni chłopiec, grając w Song of Norway w Palace Theatre. Następnie grywał w teatrach sezonowych od Worthing do Blackburn, dopóki w roku 1956 nie został przyjęty do grupy w londyńskim Whitehall Theatre, której szefem był Brian Rix. Napisał kilkanaście sztuk, które wystawiono na West Endzie. Jako producent i reżyser wystawił w Londynie ponad trzydzieści przedstawień. W roku 1983 założył Theatre of Comedy

Company w londyńskim Shaftesbury Theatre i został jego pierwszym dyrektorem artystycznym. Farsy Cooneya przetłumaczono na ponad czterdzieści języków i nadal są grane na scenach teatrów całego świata. Najpopularniejsze sztuki R. Cooneya: Kochane pieniądze, Mayday [w Scenie Polskiej premiera w 2003 r., reżyseria Rudolf Moliński oraz w 2018 w reżyserii Karola Suszki], Mayday 2 [w Scenie Polskiej premiera w 2019, reżyseria Karol Suszka], Okno na parlament [w Scenie Polskiej premiera w 2000 r., reżyseria Rudolf Moliński].



M. Piķus, B. Kokotek, T. Kļaptoc

Jeśli publiczność się nie śmieje, to winię tylko siebie

W 1956 roku zacząłem grać w Whitehall Theatre w sztuce „Simple Spymen”, która szła przez cztery lata bez przerwy. Po dwóch latach pomyślałem, że mógłbym zrobić coś więcej niż tylko pracować dwie i pół godziny co wieczór w teatrze, grać w tenisa i kochać się w ładnych aktorkach – blondynkach. Zacząłem więc pisać sztukę „One for the Pot” razem z moim przyjacielem Tonym Hiltonem. Spotykaliśmy się codziennie przez dwanaście miesięcy. W jakiś sposób udało mi się jednocześnie występować w teatrze, grać w tenisa i tak dalej – z niezmienną regularnością. „One for the Pot” graliśmy ponad 1000 razy. Była to pierwsza a jednocześnie ostatnia sztuka w 3 aktach, jaką napisałem.

W 1960 roku zaczęła się moda na sztuki dwuaktowe, głównie ze względu na publiczność, która woli jedną długą przerwę niż dwie gonitwy do bufetu. Jedna przerwa pasuje też bardziej do mojego stylu pisarskiego, który preferuje akcję ciągłą – początek drugiego aktu jest kontynuacją perypetii spiętrzonych w końcu aktu pierwszego. Korzyści są podwójne: a) autor nie musi wyjaśniać, co się stało w czasie między aktami

I i II, b) jeżeli akt I kończy się śmiechem, to publiczność jest skłonna śmiać się, kiedy kurtyna podnosi się na początek II aktu – czysty zysk.

Moje komedie nigdy nie są ostatecznie napisane. W trakcie prób i przedstawień przerabiam je i poprawiam. Wszystkie moje sztuki są grane najpierw w teatrach prowincjonalnych i dopiero później przenoszone do Londynu. Prawie zawsze gram w tych „próbnym” przedstawieniach. W ten sposób najlepiej widzę, jak reaguje publiczność. Jeśli się nie śmieje, to winię tylko siebie. Pytają mnie często, którą z moich sztuk lubię najbardziej. No cóż, ciepło myślę o „One for the Pot” – bo była pierwsza, cenię sobie „Move Over, Mrs. Markham” – bo po raz pierwszy krytycy jednomyślnie pochwalili jedną z naszych komedii, jestem bardzo przywiązany do „My Giddy Ann” – bo to była moja pierwsza kłapa, „Not now, Darling” – bo to był sukces na cały świat. Lepiej się przyznam: wszystkie lubię najbardziej!

*Ray Cooney,
fragment z programu Mayday Bałtyckiego
Teatru Dramatycznego w Koszalinie, 1995 r.*

Peter Gábor

urodził się w 1963 roku w Nitrze na Słowacji. Od wielu lat odnosi sukcesy nie tylko na rodzimej scenie w Ostrawie, ale także poza granicami Republiki Czeskiej, np. w Théâtre Molière w Paryżu. Jako aktor wystąpił w kilku filmach i serialach telewizyjnych. Oprócz reżyserii pracuje również jako wykładowca w Konserwatorium im. Janáčka w Ostrawie oraz jako niezależny reżyser.

Studiował język słowacki i edukację muzyczną na Wydziale Pedagogicznym w Nitrze, a następnie reżyserię teatralną na DAMU w Pradze. Od tego czasu pracował w wielu słowackich, czeskich i morawskich teatrach. Ma na swoim koncie około 150 inscenizacji.

Peter Gábor wyreżyserował wiele dramatów, w tym kilka musicali [Kabaret, Ballada dla bandyty]. Z powodzeniem reżyserował również opery [Romeo i Julia Charlesa Gounoda, Rigoletto i Makbet Verdiego], za które otrzymał nagrody krytyków i publiczności. W latach 1992–1995 pracował jako reżyser w Słowackim Teatrze Kameralnym w Marti-

nie. Od 1994 roku regularnie współpracuje z Narodowym Teatrem Morawsko-Śląskim w Ostrawie. W latach 1995–1997 pracował w Środkowoczeskim Teatrze w Kladnie (wyreżyserował Cierpienia młodego Wertera), a w latach 1997–2004 był dyrektorem artystycznym Teatru Morawskiego w Ołomuńcu (reżyserował m.in. Wiele hałasu o nic, Faust I i II). Za swoje inscenizacje Fausta I i II Goethego w Teatrze Morawskim w Ołomuńcu otrzymał Czeską Nagrodę Teatralną za reżyserię [2002]. Jego spektakle można było również zobaczyć w Teatrze Zachodnioczeskim w Chebie [Burza], Teatrze Południowoczeskim w Czeskich Budziejowicach, Teatrze w Řeznickiej czy Teatrze Horáckim w Jihławie. W latach 2011–2017 był reżyserem i dyrektorem artystycznym w Narodowym Teatrze Morawsko-Śląskim w Ostrawie.

Jego charakterystyczny reżyserski rękopis ma na celu zbudowanie sugestywnego obrazu scenicznego o silnym wymiarze poetyckim i precyzyjnie skonstruowanej psychologii postaci.



K. Mularz, T. Klapacz, A. Góloza

Peter Gábor:

„Škodoradosť – najväčšia radosť”

Czy lubisz sztuki Raya Cooneya?

Cooney to gwarancja dobrej zabawy i śmiesznych sytuacji. Ale dla reżysera i aktorów to dużo pracy i spory wysiłek. Zgranie w czasie każdej zabawnej riposty, gagu sytuacyjnego i wspólne dostrojenie się do humorystycznej fali – cóż, nie jest to takie łatwe, jak mogłoby się wydawać na pierwszy rzut oka.

Po raz pierwszy pracujesz z zespołem Sceny Polskiej. Czym polski teatr różni się od czeskiego czy słowackiego?

Już w czasach studenckich spotkanie z polskim teatrem było dla mnie zawsze wielkim przeżyciem. Fascynowało mnie obserwowanie ogromnego wewnętrznego zaangażowania aktorów na scenie, wybuchów intensywnych emocji, a artystyczne i muzyczne aspekty polskich przedstawień również były dla mnie wielką inspiracją.

Co według Ciebie jest kluczem do dobrej zabawy w teatrze?

Dobry temat i aktorzy z poczuciem humoru. Jednocześnie to, co jest bardzo ekscytu-

jące dla twórców w wystawianiu komedii, to moment, w którym pojawiają się pierwsi widzowie i wszyscy jesteśmy ciekawi, jak zareagują. To wtedy staje się jasne, czy wszystko w spektaklu naprawdę działa tak, jak powinno. Dla mnie to bardzo stresujący moment. I dlatego czasem praca reżyser-ska i aktorska nad spektaklem komediowym nie musi kończyć się wraz z premierą.

Czy Wszystko w rodzinie ma jakieś ukryte przesłanie, które chcesz przekazać widzom?

Cóż, wiadomo, że gdy jakiś nieoczekiwany fakt wyjdzie na jaw, może skomplikować życie prywatne każdego z nas. Ta komedia porusza temat prawdy i kłamstwa. A im bardziej chcemy uniknąć katastrofy w relacjach międzyludzkich, tym bardziej znajdujemy się w piekle komplikacji o absurdalnych i szalonych rozmiarach. Być może niektórzy z widzów doświadczyli czegoś podobnego, ale ci, których nie dotyczy nasza historia, mogą się dobrze bawić, ciesząc się z cudzego nieszczęścia. Bo jak żartobliwie się mówi „škodoradosť – najväčšia radosť”.



Michael Cooney

O OJCU

Ojciec rozpoczął swoją karierę w teatrze jako aktor, dopiero potem zaczął pisać sztuki, potem reżyserować. Ray Cooney wyraźnie oddziela farsę od komedii. Twierdzi, że komedia to niezwykli ludzie w zwykłych sytuacjach, podczas gdy farsa to zwykli ludzie w niezwykłych sytuacjach.

Samo napisanie sztuki trwa około dwóch tygodni, a potem zaczyna się długotrwała praca autora nad kolejnymi wersjami tekstu, aż do dopracowania ostatecznej wersji już razem z aktorami i publicznością.

Na przykład w farsie Mayday ojciec na ostatnich próbach zdecydował się skrócić sztukę o całe 15 minut. Jest to dowód na to, jak ogromną samodyscyplinę musi mieć autor. To jest ta szczególna umiejętność, którą musi posiadać każdy dobry farsopisarz.

O FARSIE

Pozycja farsy w Anglii jest bardzo wysoka. Krytycy cenią ten gatunek w teatrze i są do niego bardzo przychylnie nastawieni nie tylko dlatego, że publiczność uwielbia farsy.

Oprócz tego, że farsy zarabiają pieniądze i ściągają setki widzów do teatru, są również oceniane z profesjonalnego punktu widzenia, są nagradzane przez uznanych jurorów. Nie trzeba daleko szukać: farsa mojego ojca Okno na parlament, nazwana przez krytyków „Rolls-Roycem farsy”, otrzymała prestiżową nagrodę Oliviera dla najlepszej komedii 1991 roku. Nagrody przyznawane są corocznie w różnych kategoriach: dramat, komedia, musical, itd. Dzięki temu istnieje dobra, inspirująca atmosfera zarówno dla sztuk poruszających ważne problemy społeczne, jak i dla fars czy komedii. W przypadku farsy ocena przedstawienia jest wymierna i sprawdziłaby się w tychmiast w teatrze – albo widzowie się śmieją, albo nie.

O ŚMIECHU

Śmiech jest niezwykłym podarunkiem od Pana Boga. Śmiech to zdrowie. Naukowcy dowiedli, że kiedy człowiek się śmieje, w jego mózgu wydzielają się substancje chemiczne zwane endomorfinami. Powodują one stan takiej euforii, która z kolei powo-

duje, że dalej chcemy się śmiać. W Anglii prowadzono rozmaite badania na ten temat, między innymi zapraszano komików do domów starców. Te eksperymenty dowiodły, że śmiech jest doskonałym lekarstwem. No i sprawdzianem farsy.

O AKTORACH

Aktor grający w farsie musi być maksymalnie skoncentrowany, bo dwie godziny spektaklu to dwie godziny prawdziwego życia. To tornado toczy się bez przerwy. Nawet teatralny antrak nie oznacza przerwy w akcji. Drugi akt zaczyna się dokładnie w tym momencie, w którym kończy się pierwszy. Napięcie nie spada, a aktorzy muszą zacząć drugą część na poziomie, na którym skończyli pierwszą. To zasada stosowana przez mojego ojca. Jej zaletą jest to, że nie trzeba od nowa budować napięcia i zabiegać o uwagę widza. Aktor w farsie dopiero wtedy jest naprawdę śmieszny, kiedy gra prawdziwie. W teatrze w Wielkiej Brytanii obowiązują aktorów dwie główne reguły. Pierwsza: „Bądź prawdziwy”. Druga: „Przestrzegaj pierwszej”.



M. Kaleta



A. Ogłóza, T. Kłaptocz, G. Widera

Farsa, czyli coś do śmiechu

Czy farsa musi być głupia? Nie, nie musi. Ale także nie musi być mądra, cokolwiek by to miało w tym przypadku znaczyć. I wydaje się nawet, że akurat mądra być nie powinna. Na pewno zaś wiadomo tylko tyle, że ma być śmieszna – ale też jej śmieszność bywa szczególnego rodzaju.

Historycy literatury i teatru przypisują farsie bardzo szlachetną genealogię, ciągnącą się od starożytności, a już na pewno od Mistrza Pathelin i komedii dell'arte. Można jednak sądzić, że dla tej odmiany farsy, która ukształtowała się w wieku XIX i przetrwała do dziś (choć w zamierającej postaci), owa tradycja jest czymś stosunkowo mało istotnym. Różne chwyt farsowe łatwo przecież wskazać w co drugim utworze, skądinąd zaliczanym bez wahania do całkiem innego gatunku. Farsowe są zarówno przebranki u Shakespeare'a, jak Romulus Wielki ze swym kurnikiem, elementy farsy odnaleźć można równie dobrze u Fredry, jak u Mrożka. Zatem z faktu, że ktoś kogoś udaje, a inni dla własnych celów podtrzymują tę mistyfikację – albo z tego, że od zgrabionej chustki, wachlarza czy listu zaczynają zależeć losy wielu osób – nic jeszcze osta-

tecznego nie wynika; podobnie jak z dowcipów i kalamburów, które – nawet zupełnie idiotyczne – same przez się jeszcze farsy nie stanowią. Także porzucone kochanki, bogate ciotki, czarujące pokojówki i małżeńskie wielokąty mogą pędzić swój literacki żywot równie dobrze w farsie, jak poza nią; to samo dotyczy absurdalnych klauzul spadkowych, protokołu dyplomatycznego i niezmierzonego bogactwa ludzkich dziwactw.

Jeśli zatem nie chwyt i nie postacie – to co? Odpowiedź wydaje się dość prosta. Jak wszelka sztuka bulwarowa, tak i farsa jest w prostej linii spadkobierczynią pięcie bien faite. Nie w tematyce, oczywiście, lecz w strukturze: istota farsy polega przecież na tym, żeby wszystkie rodzaje broni, porozwieszane w pierwszym akcie, w finale zaczęły strzelać i żeby na każdym wbitym haku ktoś się w końcu powiesił. Farsą bowiem – inaczej niż życiem – rządzi niepodzielnie zasada przyczynowości, i to rozumianej czysto mechanicznie; jeśli autor odstąpi od tej zasady, czy to przez ambicję, czy przez niechlujstwo, to cały mechanizm farsy zaczyna się zacinać.



B. Szotek-Stonawski, A. Ogłóza

Pod tym względem farsa wydaje się bliźniaczą siostrą klasycznej powieści kryminalnej [i oczywiście wszystkich kryminałów scenicznych]. W powieści kryminalnej ze skutków wnioskować trzeba o przyczynach, a jest to możliwe tylko przy założeniu, że zachodzą między nimi względnie stabilne związki. I co więcej, że z nieskończonej liczby takich związków detektyw jest w stanie wysnuć tę właśnie nitkę, która mu akurat jest potrzebna. Zapewne, można tu wskazać i różnice: autor kryminału winien w swoich ciągach przyczynowo-skutkowych uwzględnić także potoczne prawdopodobieństwo, gdy autor farsy takich zobowiązań nie ma: w farsie dwóch kochanków upchniętych w tej samej szafie może nic nawzajem o sobie nie wiedzieć, gdy w kryminale coś takiego przydarzać się nie powinno. Ale już w zakresie motywacji psychologicznych różnice okażą się znikome, bo w obu przypadkach autor nie ma prawa wykraczać poza stereotyp; bez stereotypu bowiem w kryminale nie można by odtworzyć motywów kierujących zbrodniarzem ani w farsie uruchomić mechanizmu nieporozumień. Podobnie z traktowaniem poszlak: tylko w farsie – lub w kry-

minale – z faktu, że kobieta postradała kapelusz, można nieomylnie wnioskować, że dopuściła się zdrady lub zbrodni. Istnieje tu jeszcze inne podobieństwo. Zarówno farsy, jak kryminały cieszą się ogromną popularnością, ale też przez smakoszy i profesjonalistów traktowane bywają z lekceważeniem. Farsa bowiem jest właściwie pewnego rodzaju grą logiczną; stąd zresztą proponowana tu wcześniej analogia z powieścią kryminalną. Tyle że autor farsy sam znajduje się jakby w sytuacji przestępcy, podczas gdy publiczność występuje w roli wszechwiedzącego detektywa: on zaciera ślady i myli tropy, ona zaś bezbłędnie rozszyfruje jego poczynania. Jest też z reguły lepiej poinformowana niż poszczególni bohaterowie i dlatego może przewidywać ich posunięcia; aby to jednak było w ogóle możliwe, obie strony muszą przestrzegać tych samych reguł gry. Oczywiście, istnieją także farsy zbudowane z całą poprawnością, które jednak absolutnie nie są śmieszne.

Małgorzata Szpakowska, Dialog nr 11/1986

Połączenie życiowej prawdy z komediowym absurdem

Ray Cooney postawił na farsę – zarówno jako pisarz, aktor, reżyser, jak i producent teatralny. Postanowił nie tylko ją tworzyć, ale stać się jej mistrzem.

Sukces farsy opiera się w mniejszym stopniu na pogłębionej psychologii postaci czy analizie ich charakterów, a w większym na dynamicznej, pełnej napięcia i niespodziewanych zwrotów akcji fabule. I właśnie ten warunek Cooney w swoich sztukach spełnia doskonale. Historie zaczynają się w spokojnych wnętrzach – czy to mieszkań, czy eleganckich hotelowych apartamentów – gdzie toczą się zwykłe rozmowy, pojawiają się plany, telefony, adresy i zapewnienia. Jednak z tej pozornie spokojnej codzienności fabuła szybko i z impetem przeradza się w prawdziwy wir nieporozumień, intryg, kłamstw i oszustw.

Bohaterowie czują, że zbliża się nieunikniona, niszczycielska konfrontacja, która może położyć kres narastającemu chaosowi.

Jednak Cooney trzyma wszystko w ryzach, precyzyjnie dobierając tempo i momenty przyspieszenia akcji, by w odpowiedniej chwili doprowadzić do punktu kulminacyjnego. Co więcej, zawsze ma w zanadru

kilka pomysłowych rozwiązań, które skutecznie prowadzą sztukę do satysfakcjonującego finału. Jego język jest prosty, żywy i bliski codziennemu życiu, co tylko wzmacnia wrażenie autentyczności.

Akcja komedii Wszystko w rodzinie toczy się w pokoju lekarzy londyńskiego szpitala św. Andrzeja, tuż przed Bożym Narodzeniem. Wraz z bohaterami zostajemy wciągnięci w wir absurdalnych wydarzeń, których finału trudno się domyślić. Lawina nieporozumień i pomyłek narasta w zawrotnym tempie, zdając się nie mieć końca – aż do momentu, gdy zaskakująco proste rozwiązanie pojawia się samo. Tak jak w życiu, mimo naszych wysiłków i planów, los lubi nas zaskakiwać, tworząc dla nas nieprzewidywalne scenariusze.

Być może to właśnie ta refleksja, choć pozornie banalna, kryje w sobie tajemnicę popularności sztuk takich jak Wszystko w rodzinie. Ich urok tkwi w umiejętnym połączeniu życiowej prawdy z komediowym absurdem, co sprawia, że widzowie odnajdują w nich zarówno rozrywkę, jak i odrobinę codziennej mądrości.



K. Kluz, A. Paprzyca

Monolog sierżanta

Doktorze, pańska żona może pójść do domu dopiero wtedy, kiedy będę miał odpowiedź na kilka następujących pytań. Mianowicie: Dlaczego przełożona z patologii dostała zastrzyk w tyłek piętnastocentymetrową strzykawką i dlaczego przełożone z laryngologii i chirurgii, które również dostały zastrzyk, zniknęły z powierzchni ziemi? Dlaczego doktor Bonney ma żonę, o której nic nie wie, i kochankę, do której zwraca się raz Panno Tate, raz Pani Tate, a czasami Pani Lesley – i Matkę, którą nazywa Kicią. W jaki sposób niektórzy doktorzy w tym szpitalu potrafią wskrzeszać zmarłych pacjentów, a nie wiedzą, czy inni pacjenci zmarli w drodze do szpitala czy też zostali potrąceni przez autobus numer 34? Dlaczego w szpitalu odbywa się długa próba do sztuki świątecznej jednocześnie z przyjęciem u pastora? Dlaczego imię Lesley noszą jednocześnie – niezrównoważony punk i neurotyczny pies? I dlaczego członkowie rodzin „Lesley” albo „Tate” giną w wypadkach w Himalajach? Dlaczego wszyscy używający wyżej wymienionych nazwisk nie wiedzą, kto jest jego matką i ojcem? I ostatnie pytanie, dlaczego ja myślę, że wszyscy jesteście kompletnymi idiotami?

Ray Cooney, Wszystko w rodzinie





K. Mularz, Z. Radek

Kierownik marketingu Daniel Jeleń
Kierownik pracowni elektryczno-akustycznej Vladimír Rybář
Kierownik pracowni ślusarsko-modelarskiej Kristina Libosková
Kierownik pracowni krawieckiej Karin Kohutková
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
Montażysta dekoracji Daniel Pospíchal / Lumír Slíva / Marek Michałek

Redakcja Joanna Wania
Zdjęcia Miroslav Pawelek
Opracowanie graficzne i skład Iva Lupková
Druk Infiniti Art, 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









L. Chrzanówna, A. Ogłóza, G. Widera

TĚŠÍNSKÉ DIVADLO ČESKÝ TĚŠÍN

Ostravska 67, 737 35 Český Cieszyń
+ 420 558 746 022/23
scenapolska@tdivadlo.cz
www.tdivadlo.cz

BILETY, ABONAMENTY, KARTY PODARUNKOWE

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

ČESKÝ TĚŠÍN



Moravskoslezský
kraj

Príspevková organizace
Moravskoslezského kraje



Głos
GAZETA POLAKÓW W REPUBLICE CZECHESKIEJ



gazetacodzienna.pl
Śląsk Cieszyński on-line



**TRAMWAJ
CIESZYŃSKI**

zwrot

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