PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA

Księżniczka

NA OPAK WYWRÓCONA

W IMITACJI JAROSŁAWA MARKA RYMKIEWICZA

TEATR NARODOWY

Księżniczka na opak wywrócona

PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA

Księżniczka na opak wywrócona

W IMITACJI JAROSŁAWA MARKA RYMKIEWICZA

REŻYSERIA **JAN ENGLERT**
SCENOGRAFIA **BARBARA HANICKA**
MUZYKA **MACIEJ MAŁECKI**
REŻYSERIA ŚWIATŁA **WOJCIECH PUŚ**
CHOREOGRAFIA **EMIL WESOŁOWSKI**
UKŁAD SZERMIERCZY **TOMASZ GROCHOCZYŃSKI**
SCENARIUSZ WALK **WIESŁAW CHMIELIŃSKI**

premiera 24 kwietnia 2010 – sala Bogusławskiego

OBSADA

Diana, księżniczka mantuańska **Małgorzata Kożuchowska**
Roberto, syn księcia Parmy **Piotr Adamczyk** (gościnnie)
Flora, bratanica księcia Parmy **Kinga Ilgner**
Fisberto, książę mediolański **Robert Jarociński**
Książę Parmy **Marek Barbasiewicz**
Lisardo, służący Roberta **Arkadiusz Janiczek**
Fabio, ogrodnik **Henryk Talar**
Laura, służąca Diany **Monika Dryl**
Silvia, służąca Flory **Anna Ułas**
Majordomus **Wojciech Solarz**
Gileta **Ewa Konstancja Bułhak**
Perote **Grzegorz Małecki**

ORAZ (gościnnie)

Sławomir Doliniec, Kamil Kulda, Robert Kuraś, Anna Markowicz, Adam Molak, Aleksandra Prykowska, Milena Suszyńska

asystentka reżysera **Dorota Ignatjew**
asystentki scenografa **Anita Trzaskowska, Elwira Szyszka**
realizatorzy światła **Krzysztof Stefan, Zbigniew Szulim**
realizatorzy dźwięku **Rafał Barański, Mariusz Maszewski**
inspicjent **Krzysztof Kuszczyk**
suflerka **Jolanta Szydłowska**

Spis treści

7 Przedmowa do *Księżniczki na opak wywróconej*
Jarosław Marek Rymkiewicz

9 Księżniczka na ziarnku prochu
Iwona Kurz

17 Narcyz i Echo
Owidiusz

21 Biogramy

Przedmowa do Księżniczki na opak wywróconej

Calderón napisał dwie wersje tej komedii. Pierwsza nosi tytuł *El acaso y el error (Przypadek i błąd)*, druga – *La señora y la criada (Pani i służąca)*. Imitowałem wersję drugą, ale w kilku wypadkach posłużyłem się pomysłami i kwestiami z wersji pierwszej. Z *El acaso 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* Z. Freuda. W piosence Perota i Gilety, którą wstawiłem do aktu I, rozbudowałem motyw pojawiający się m.in. w hiszpańskiej romancy *Mi zagala sus panos enjuga y tuerce*, pochodzącej ze zbioru *Laberinto amoroso* (rok 1618). Opis obrazu pasterskiego (Perote, akt I) jest parafrazą z T. S. Eliota. Kwestia, którą wypowiada Roberto w akcie III („babo pełna wszelkich jadów"), jest skonstruowana z elementów wiersza Daniela Naborowskiego *Do złej baby*. W opisach wyglądu Gilety posłużyłem się też kilkakrotnie ułamkami z 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* („Es verdad, pues reprimamos"). Resztę przetłumaczyłem z Calderóna lub sam napisałem.

Mój tytuł jest wzorowany na tytule, który S. Pigoń nadał pochodzącemu z roku 1663 intermedium ks. Deodata Nersesowicza (?): *Świat na opak wywrócony*.

Wszystkie kwestie „a parte" ujęte zostały w nawiasy.

Jarosław Marek Rymkiewicz

Autorski wstęp do *Księżniczki na opak wywróconej*, Czytelnik, Warszawa 1974, s. 4.

Księżniczka na ziarnku prochu

Iwona Kurz

W 1858 roku we wstępie do swojego przekładu *Kochanków nieba* Pedra Calderóna de la Barca (1600–1681) Michał Baliński pisał:

> „Wszystkie więc słowa niegodne Kalderona, jako złe uczynki, które on sam dziś by niezawodnie zagładził, gdyby to było w jego mocy, usunąłem z jego dzieła; wszelkie zaś myśli zacne, prawdziwe, pomocne, lecz dla nawału pracy, którą był obarczony, niewykończone nieraz, a czasem ledwie napomknięte, usiłowałem ile było w mojej mocy rozwinąć i wykończyć"[1].

Szczególna to postawa tłumacza, który myśl autora, jak sądzi, zna lepiej niż on sam; chyba już jej nawet nie przekłada, raczej przedstawia, demonstruje – ba, ubezpośrednia – czytelnikowi.

Tekst *Księżniczki na opak wywróconej* „imitował" Jarosław Marek Rymkiewicz. Bliżej oryginału dramat nazywałby się raczej *Pani i służąca* (*Señora y la criada*, 1636) – i tak zapewne przetłumaczyłby go Baliński, gdyby w ogóle sięgnął po rzecz tak błahą, tak niekonieczną, tak niewiele – przynajmniej na pozór – „myśli zacnych" kryjącą. Rymkiewicz zaś, jak to poeta, skoro wybrać musi, to wybiera raczej przekład piękny niż wierny. I, paradoksalnie (paradoks to jedna z ulubionych figur baroku, z którego *Księżniczka* zrodzona), dowodzi zarazem, że tylko parafraza może być wierna, że rzecz całą właściwie można ująć tylko „innymi słowy", że być może w zawirowaniach słów kryje się istota. Zadaniem tłumacza, jak pisał Walter Benjamin,

[1] Cyt. za: Zofia Karczewska-Markiewicz, *Calderón de la Barca*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1970, s. 6.

jest uzyskanie takiej formy językowej, w której odzywa się echo oryginału. Jednak

> „stosunek treści do języka jest w oryginale zupełnie inny niż w przekładzie. Jeśli bowiem w oryginale stanowią one pewną jedność, jak owoc i łupina, to język przekładu okrywa treść niczym królewski płaszcz, luźno układający się w szerokie fałdy"[2].

Baliński wolał wydobywać z Calderóna środek, owoc (inna rzecz, czy właściwie odczytany) – ale też skrojony podług własnego przepisu i zdecydowanie bez łupiny. Rymkiewicz szuka właściwości języka, cech istotnych scenicznej mowy, zakładając, że konieczna jest rekonstrukcja łupiny. Te postawy tak są odmienne, jak odmienny jest świat – oddzielony stuleciem – w którym działają obaj autorzy przekładu, i jak różni się wysuszona pestka owocu od zrobionej z niego konfitury.

Siedemnastowieczny hiszpański dramaturg zobaczony przez pryzmat dwudziestowiecznej polszczyzny staje się przede wszystkim poetą żywym, skłonnym do zabaw, lubiącym, by słowo skrzyło się i żyło. Jego stylem jest ironia, tym bardziej widoczna, że *Księżniczka* jest też do pewnego stopnia autoimitacją. Calderón powtarza w niej wątki z innego lekkiego dramatu *Przypadek i pomyłka (El acaso y el error)*, ale też trudno oprzeć się porównaniom – podkreśla je autor przekładu – do jednego z jego bardziej znanych utworów *Życie jest snem (La vida es sueño*, 1635), wydanego ledwie rok wcześniej niż komedia dworska o zakochanej księżniczce i porwanej ogrodniczce.

Takie powroty do własnych utworów i ich przepisania na nową nutę mogą wywołać dystans czytających (autor kpi z siebie, czy słów mu brak na nowy utwór?); tu dodatkowo uderza – wydobywana w przekładzie Rymkiewicza – lekkość, błahość, demonstracja aktu mówienia przede wszystkim. Oto autor *autos sacramentales*, „teatru ogromnego", wielkich widowisk religijnych robi sztuczkę małą, żarcik, anegdotkę o tym, że ktoś kogoś kocha, lecz nie może z nim być, więc cierpi, ale krótko, oraz o tym, że być może różnica między panią a służącą jest ledwie pozorna. W każdym razie – wymaga ona, ta różnica, wysłowienia.

[2] Walter Benjamin, *Zadania tłumacza*, przeł. Janusz Sikorski, [w:] tegoż, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, wyb. i oprac. Hubert Orłowski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1996, s. 96.

Z tym może być jednak kłopot. Poświadczają to słowa, które wkłada poeta w usta (w gębę, właściwie rzec by należało) Perota, który w poszukiwaniu porwanej (oczywiście) przez pomyłkę żony, zmuszony zostaje do zastanowienia się, „jak ten [jej] zad wysłowić".[3]

Zad ten piękny lub też tylko wielki, zad Gilety, sprawia mu wiele kłopotów, będąc przyczyną wszystkich jego udręk i wszystkich nadziei. Perote dość ma bowiem swej małżonki, ale też czując jej zapach (musi być intensywny), pod pozorem, pod kostiumem przecież ją rozpoznaje („już mi się podnosi kuśka") – najwyraźniej Gilety nie sposób nie rozpoznać. I uroda, i rozum tej pary nie należą do wybijających się, choć nie brak w ich słowach trzeźwych rozpoznań (bywa, że warto wsłuchać się w mowę idioty). Są sobie przynależni – podobnie jak do siebie należą Diana i Roberto. W efekcie szeregu podmian, zamian i przebieranek (zupełnie jak w latynoskiej telenoweli) bohaterowie, a właściwie bohaterki, tracą przypisane im role, odgrywając inne – z pani sługa, ze służącej robi się księżniczka. Wiele przecież łączy Dianę i Giletę: obie mają „piersi z przodu, tyłek z tyłu". Czy jest coś, co je w istocie różni?

Pozornie rzecz kryje się w nazwie. Pozornie niedaleko jesteśmy od Szekspirowskiego pytania o to, czym jest nazwa, skoro „to, co zwiemy różą, / Pod inną nazwą równie słodko by pachniało". Jest u Calderóna wiele ćwiczeń języka; zwłaszcza Gileta, aktywna niesłychanie, bezustannie potyka się o słowa – ale cóż, podnosi się i biegnie dalej, niesiona tokiem własnej mowy: „czy się kopie czy się kopsa" – „tkło czy tkało". Ważne, że „dotkło"; wierzyłaby Gileta w istotę rzeczy, dla której nazwa (poprawna) jest tylko przykryciem. Surowiej kwestię traktuje Diana, zwracając się choćby do Fisberta: „choćbyś zdechł przepraszam signor / choćbyś umrzeć miał z rozpaczy". Zna zatem księżniczka wagę formy odpowiedniej do rozmówcy, ale też pozwala sobie na ironię, demonstruje tę konwencję: tak ranga Fisberta, jak klejnoty i symbole, które oferuje ewentualnej narzeczonej – są fałszywe. Dianę bardzo trapi, że to samo czyniąc, nie to samo jednak czynią – ten prawdziwy narzeczony i ten narzeczony zadany; trudno powiedzieć, który prawdziwszy, jeden opłakany, drugi prawem przeznaczony (pierwszy byłby umarł, drugi może zdechnąć – jak słowa czasem dobrze nazywają rzeczy). Zapewne małżeństwo, co „na miłość jest lekarstwo" (wiemy to od

[3] Ten i następne cytaty za: Pedro Calderón de la Barca, *Księżniczka na opak wywrócona*, imitował Jarosław Marek Rymkiewicz, Czytelnik, Warszawa 1974.

Perota i Gilety) – wszystko ukróci: czy da ukochanego na wieki, czy na wieki zamknie drogę do niego, efekt będzie ten sam.

Rodzi się zatem wrażenie, że nazwa i rzecz, słowo i ciało, są tu jednym – niczym owoc i łupina, a przebranie księżniczki, które nosi Gileta w przebraniu księżniczki, układa się raczej w „szerokie fałdy". Pod ich przykryciem, mimo wielosłowności, która zdaje się odbierać słowom znaczenie, w szeregu *qui pro quo*, dokonuje się przecież rozpoznanie. W przypadku Gilety nie zwodzą Perota zmysły, dotykalnie niemal wskazując, co za kot w tym worku, i w którym worku ten kot, jego żona. Mąż jej pragnie, za nią idzie, ale też z ulgą przyjmuje chwilowy od niej odpoczynek, gdy ta odgrywa przez chwilę księżniczkę. Być może to jej życiowa rola (nie mylić z rolą życia). W każdym razie jedno zdanie: „gdy cię ujrzy", brzmi tu niemal jak przekleństwo i jest wszystkim: obietnicą, groźbą, stwierdzeniem i rozstrzygnięciem. Amor może jest ślepy (tak tu mówią w każdym razie), ale już na zawsze wyostrza wzrok zakochanych. Ci będą widzieć nawet wówczas i nawet tam, gdzie zabraknie fizycznej obecności ukochanego / ukochanej. Materia zresztą – można się zdziwić – nie kłamie, co potwierdzają nawet ci, których strzała amora wcale nie trafiła, pytając, czy możliwe, by „to tłuste, to ogromne, zapleśniałe, zgniłe, śliskie, porowate, chropowate, robaczywe, lepkie, grząskie, to jest ona, ta księżniczka"? Niemożliwe.

Calderón pisze w epoce wiary w spojrzenie – słowo „patrz" powtarza się w jego dramacie jakieś trzydzieści, może dwadzieścia pięć razy, znacząc często tyle, co zarazem „ujrzyj" i „zrozum". Ciągle jeszcze rozum uzurpuje sobie prawo do spojrzenia, które odkrywa istotę, a rzeczy widziane przez „oczy duszy" wydają się odmienne od tych, które mogą zobaczyć „oczy ciała" – tak jak Diana różni się od Gilety. Ta druga, „obraza boska, obraz boski, nieboskie czupiradło" w całej swojej cielesnej rozlazłości demonstruje, jak wiele zależy od spojrzenia, od miejsca, z którego się patrzy – jest Gileta zarazem zaprzeczeniem Boskiego porządku spojrzenia („obraza boska"), jak też jednak stworzeniem i obrazem Boskim oraz człowiekiem, co niedostatecznie dba o swój obraz.

W 1656 roku, w tym samym Madrycie, w którym Calderón przepędził znaczną większość swego długiego życia, Diego Velázquez namaluje *Las Meninas*, przedstawienie dwórek królewskich przeznaczone dla królewskich oczu. Konstrukcja tego obrazu – jednego z częściej interpretowanych w historii malarstwa – opiera się na

skomplikowanej sieci spojrzeń, na strukturze relacji zależności; fizyczna nieobecność władcy (królewskiej pary), widocznych jedynie w odbiciu w lustrze, ujawnia i paradoksalnie podkreśla nieuchronną w każdej sytuacji obecność spojrzenia władzy. *Las Meninas* jest jedną z pierwszych prób podjęcia refleksji nad widzeniem w języku wizualnym, malarskim; tematem tego obrazu jest spojrzenie w obrazie, także widza innego niż „władca" (Pan spojrzenia).

U Calderóna spojrzenie należy też do widowni. Jest ona świadkiem wszystkich *qui pro quo* i ma władzę ożywiania bohaterów (brawa, ważne są brawa), więc nie może dać się nabrać – widzi, że Gileta to nie Diana, ale Gileta. Widzi, zatem sądzi, że wie. Czy można jednak mieć jakąkolwiek pewność na tym najbardziej niepewnym ze światów? Mówi Gileta „niby w niebie niby jestem", podważając w każdym razie pewność jakichkolwiek stanów emocjonalnych, a zwłaszcza uniesień. Co gorsza, przyjemność widzów obu płci tylko wówczas jest możliwa, gdy wejdziemy w grę z sensami – gdy wiedząc, będziemy udawać, że nie wiemy. To zabawa małego dziecka w zakrywanie-odsłanianie, to chytrość poety, który zmusza nas do przyjęcia postawy ironistki (ironia przecież to świadoma siebie, „udawana niewiedza").

W pewnym momencie pojawia się jednak poczucie pewności nie do podważenia: po rozważeniu możliwego rozwoju wypadków, Fabio, prosty ogrodnik, wie: „Wcześniej albo później, czy tak czy inaczej, będę siedział w lochu, no to będę". Podziw budzi to zdecydowane przyjęcie losu przez bohatera, ale tu chodzi raczej o sam los, co po różnych drogach – gdzieś między niebem a ziemią, duchem i ciałem, Dianą i Giletą – prowadzi w tę samą zawsze i nieuchronnie stronę. Na teatralnej scenie – do szczęśliwego rozwiązania.

„Ja księżniczka sama w sobie" powiada o sobie Gileta, której, jak się zdaje, rola Diany spodobała się nadmiernie.

„ja osoba ja persona
w sobie z siebie i przez siebie
ja Gileta sama sobie".

Oto prawdziwa radość z odzyskanej czy pozyskanej wreszcie suwerenności. W sumie trudno się dziewczynie dziwić.

Prowadzi to do pytania ostatecznego – kim właściwie są bohaterowie tej dowcipnej opowieści. Czy wynika z niej, że jest „ja"

rozdwojone, tak jak Diana i Gileta uosabiają ducha i ciało (ta druga ma chyba łatwiejsze zadanie)? Byłoby to proste. Najgłośniej krzyczy przecież służąca, kiedy wyobraża sobie, że Perote, mąż jej przecież, wyobraża sobie, że ją bije. Rzeczy i myśli o rzeczach, bycie i śnienie o byciu jakoś dziwnie się mieszają; mocniej wie to, o dziwo, Gileta niż Diana, być może z powodu zadu, który ją, marzącą, zawsze ściąga na ziemię.

Gilles Deleuze, w swoim odczytaniu filozofii Gottfrieda Wilhelma Leibniza, (niemal) współczesnego Calderónowi, twierdzi, że to „fałda" jest istotą baroku. Nie miał na myśli jedynie upodobania tej epoki do zdobień i ornamentów, do tego, by precyzyjnie oddać każdą fałdę sukni na posągu lub obrazie. Z jednej strony chodziło mu o to, że wiek siedemnasty nie wymyśla nic nowego, lecz w nieskończoność tworzy fałdy wokół pojęć istniejących, konstruktów antyku, średniowiecza, odrodzenia. Z drugiej strony ma to konsekwencje dla rozumienia ludzkiego bytu, zanurzonego w świecie Szekspirowskiego „doczesnego zamętu"; świat ten tworzy wokół człowieka zwoje materii, a w nim samym umieszcza fałdy – plisy i załamania – duszy. Ten proces kreowania, nakładania, załamywania sensów nie ma końca, tocząc się w ciągłym napięciu między duszą a ciałem, tym, co na zewnątrz, i tym, co wewnątrz, między wysokim i niskim. Sam proces i jego napięcia, odniesienie do charakterystyki i pozoru ma w nim większe znaczenie niż odniesienie do istoty. To rozpoznanie wydaje się bliskie Calderónowskiej wyobraźni ujmującej ludzki żywot w ramy snu – lub teatru (nawet jeśli poeta pozwala chwilami wierzyć nam w istotę).

W *Księżniczce* przywołana zatem zostaje (przez tłumacza) fraza z *Życie jest snem*:

„może śni się może nie śni
może śnię bo snem jest życie
śni się wszystko i śnią wszyscy".

Metafizyczny dramat Segismunda miałby tu zatem przybrać postać zwykłej (ba, wulgarnej) ogrodniczki. Mocno dopowiada tu Rymkiewicz to, co Calderón w tekście, jak w zalążku, skrywa. To kpina z powagi „wielkiego" bohatera, ale też z powagi teatru – życie snem jest może, lecz intryga teatralna, ten zwój akcji – jedynie spektaklem. To autoodniesienie (fałda obszyta wokół własnego

tekstu) dobitnie przypomina, że jest ironia – jak sen, też sen – „koniecznym bytu cieniem".

Cały ten dramat kłamie „jakby nie kłamał". Jest utkanym misternie „nic" – jak życie być może lub sen – spektakl – o życiu. Błaha sztuczka, gdy zapomnieć, że to farsa, podminowuje wszelkie złudzenia rozumu. I tylko ironia pozwala nam sądzić, że księżniczka została ocalona. Dzięki „udawanej niewiedzy" możemy i musimy odgrywać to przedstawienie wraz z aktorami. Udajemy, że niby nic nie różni Gilety i Diany. Wiemy przecież, że jest inaczej. Naprawdę, wiemy? Naprawdę – zwłaszcza na teatralnej scenie – umiemy dostrzec różnicę pomiędzy „potrafić być księżniczką" (grać księżniczkę), a być księżniczką (trzeba zaufać aktorce, która będzie musiała odegrać, że „potrafi być", choć „nie jest")? Czy wierzymy jedynie w złudzenie materii, w to, że przecież widać, kto rzeczywiście jest tu księżniczką?

„teraz się okaże
czy się pieli czy się plewi
czy się kopsa czy się kopie
kto miał rację głupi chłopie"

Dodać można, to powiada „ja, księżniczka", ja, Gileta. Koniec. Może opaść – misternie ułożona w fałdy – kurtyna.

Narcyz i Echo

Owidiusz

Nimfa Liriope miała z Kefisosem syna tak pięknego, że zdawał się stworzony, aby wzbudzać miłość, nazwała go Narcyzem. Poszła raz do starego ślepca Tejrezjasza, by się dowiedzieć o przyszłość młodzieńca, czy będzie żyć długo.

– Jeśli siebie nie pozna – brzmiała odpowiedź wróżbiarza.

Długo zdawało się, że nic nie znaczyły te słowa, ale śmierć chłopca, jej dziwność, jego niezwykłe szaleństwo potwierdziły wróżbę.

Już Narcyz miał lat siedemnaście. Jeszcze dziecko, a już młodzieńcem się stawał. Lgnęli do niego chłopcy i dziewczęta, lecz w tak powabnym ciele tkwiła jakaś duma dzika, był nieprzystępny i czysty.

Gdy raz naganiał w sieci lękliwe jelenie, ujrzała go znienacka nimfa, ta, co nie umie sama milczeć, ni pierwsza się odezwać, oddźwięczna nimfa Echo.

Echo nie tylko głosem, Echo ciałem była, choć niezbyt szczebiotliwa, choć tylko na głos – głos ustami wydawała, i choć ostatnie tylko powtarzała dźwięki.

Junona ją skarała, bo gdy raz na wzgórzu Jowisz z nimfami się zabawiał, ona Junonę rozmową zwodziła, póki nimfy nie pierzchły. Junona dowiedziała się o tym i rzekła:

– Oszukałaś mnie mową, a więc stracisz mowę.

I sprawiła, że Echo tylko końce słów powtarza i odbija głosy.

Właśnie ona ujrzała Narcyza błądzącego po lesie i tkliwym uczuciem zapałała. Ukradkiem za nim stąpa, a im dalej idzie, tym bardziej płonie. Tak jakby kraniec łuczywa zbliżyć do ogniska, gwałtownie smoła zajmie się płomieniem.

O! jakże chciałaby zwrócić się do młodzieńca z miłymi słowami,

słodkie prośby miłosne wyrazić! Lecz jej nie wolno. Jej wzbroniono rozpocząć rozmowę. Więc czyni, co może, w gotowości czeka na jego słowa, aby je powtórzyć.

Przypadkiem Narcyz, nie widząc wokoło żadnego z wiernych towarzyszy, zawołał:

– Kto tam jest?

– Jest... – odpowiada Echo.

Przystanął i zdziwiony rozgląda się wkoło.

– Przydź! – wola głośno.

– Przyjdź! – Echo woła tego, kto sam woła.

Narcyz patrzy, ale nie widząc nikogo, znów pyta:

– Czemu uciekasz ode mnie?

– Ode mnie... – odpowiada Echo.

– Tu się spotkajmy! – woła złudzony odgłosem.

– Spotkajmy... – jeszcze skwapliwiej odpowiada Echo.

I chcąc spełnić zapowiedź, wybiega z gęstwiny,
aby zarzucić ręce na szyję chłopca. Ale on ucieka.

– Weź te ręce! – zawoła – Wcześniej umrę, nim pokocham ciebie.

A ona odpowiada powtarzając słowa:

– Kocham ciebie...

Znów w głąb boru się kryje, twarz spłonioną wstydem chowa wśród liści i odtąd mieszka tylko w ustronnych jaskiniach.

Lecz miłość nie wygasła, rośnie od zranionej dumy. Wychudła, aż w powietrzu ciało się rozpływa, głos tylko pozostał i kosteczki, lecz i kości się wreszcie zamieniły w skałki.

Odtąd kryje się w lesie, nikt jej nie zobaczy w górach, ale każdy usłyszeć ją może. Ten dźwięk, co odpowiada, to Echo – to ona.

Było źródło przejrzyste, srebrzące się blaskiem, którego ni pasterze, ani górskie kozy nie tknęły, ani żadna trzoda. Ptak nie musnął go w locie, zwierz lustra nie zmącił ani sucha gałązka spadająca z drzewa. Wokół była murawa, którą bliski strumień rosił, i bór gęsty, najlepsza przed słońcem ochłoda.

Tu chłopiec, polowaniem strudzony i skwarem, położył się na trawie. Jak piękne miejsce, jaka czysta woda!

Gdy schylił się nad źródłem, aby ugasić pragnienie, nagle inne pragnienie w nim się obudziło. Pije i pijąc widzi własnej piękności odbicie, pokochał to, co nie ma ciała, lub raczej sądzi, że ciałem jest złuda.

Zdumiony samym sobą, twarzą nachylony, nieruchomo tkwi

jak posąg z marmuru. I widzi w źródle dwie gwiazdy – swe oczy, loki godne Bakchusa, godne Apollina, policzki gładkie, szyję jak z kości słoniowej, uśmiech warg wdzięcznych i rumieniec z śniegiem pomieszany.

Podziwia wszystko, co w nim samym godne podziwienia, sam siebie kocha, sobie się podoba, tak jak sam może innym się podobać.

Zbliża się, tamten z wody także się przybliża, uśmiecha się, uśmiechem odpowiada, rumieni się – budzi rumieniec.

Och, ileż razy zbliża usta do zwierciadła wody! Dłonie zanurza, chce objąć za szyję, nie może w wodzie złudnej sam uścisnąć siebie.

Nie wie, co widzi, lecz zachwyca się rysami widzianymi i złudą oczu łudzi własne serce!

– Niemądry, czemu uścisnąć się silisz ulotne odbicie? To, co widzisz jest niczym, co kochasz, obróć się, a zginie. To, co widzisz w zwierciadle, jest odbiciem ciebie, nic nie ma w nim własnego, z tobą zjawia się i trwa, z tobą by znikło, gdybyś odejść zdołał.

Ani głód, ani snu pragnienie nie może oderwać Narcyza. Klęcząc na trawie wpatruje się nienasycenie w ułudne oblicze.

Ginie przez własne oczy, wreszcie wstał na chwilę i do drzew wkoło rosnących wyciągnął ramiona:

– O drzewa! Czy ktoś kochał okrutniej ode mnie? Wy wiele wiecie i niejedno chroniłyście w swych cieniach. Już ponad wami przepłynęły wieki, powiedzcie, czy pamiętacie, było kiedy podobne cierpienie? Patrzę i kocham, lecz nie mogę dotknąć tego, co widzę, co kocham. Przykuwa mnie miłością złuda!

Co więcej boli – nie dzieli nas morze ogromne ani dalekie drogi, góry nieprzebyte ani mury, ani zamknięte bramy. Dzieli nas kropla wody. A jednak i on tam mnie kocha. Bo ile razy zbliżam swe usta do fali, on tyleż razy podnosi je ku mnie. Już myślę, że dosięgnę, tak mała przeszkoda. Kto jesteś, wychodź, chłopcze ukochany, czemu mnie okłamujesz? Dlaczego się wzbraniasz? Chyba nie od urody i nie od młodości, więc może ode mnie uciekasz? A przecież nimfy mnie kochały. Nie wiem, co obiecuje mi przyjazny wyraz twojej twarzy, jaką nadzieję? Gdy wyciągam ręce, ty wyciągasz swoje, uśmiecham się i ty uśmiechasz się do mnie. Widziałem i łzy twoje, kiedy sam płakałem. Na moje skinienie takim samym znakiem odpowiadasz. A gdy mówię do ciebie, i ty mówisz, chociaż słów nie słyszę.

W tobie ja sam jestem, więc to tak! rozumiem! zwodzi mnie

mój własny obraz. Kocham samego siebie. Co robić? Prosić? Kogo? Siebie? O co prosić? O, gdybym mógł się oddzielić od siebie! Pragnienie niesłychane: chciałbym, by zginęło to, co kocham? Ból mi odebrał siły, niewiele zostało mi życia, zgasnę w samej wiośnie. Ale śmierć mi niestraszna, skróci me cierpienia. Ten, kogo kocham, choćbym pragnął, mnie o chwilę nie przeżyje. Umrzemy razem zgodnie.

Szalony, znowu nad odbiciem własnym się nachyla, wodę mąci łzami, aż postać w wodzie pociemniała. Myślał, że odeszła.

– Nie uciekaj! – woła – zostań ze mną! Nie porzucaj mnie, niedobry. Niech choć na ciebie patrzę, gdy dotknąć nie mogę!

Z rozpaczy drze na sobie szaty, bije rękami piersi marmurowe do krwi. Takie bywają jabłka, z jednej strony białe, z drugiej rumiane, lub winne jagody, co jeszcze niedojrzałe, wzbierają czerwienią.

Gdy w wodzie ujrzał piersi krwią zarumienione, nie wytrzymał z żalu. Jak od ognia lekkiego topnieją płowe woski, jak poranne szrony od wschodzącego słońca, tak miłością wycieńczony rozpływa się Narcyz powoli od wewnętrznego żaru. Utracił cerę śnieżną i rumianą, znikły siły i piękność, którą w wodzie się zachwycał, nie zostało nic z ciała, które pokochała Echo.

Echo widzi to wszystko, a choć pamięta wzgardę, razem z nim boleje. Ileż to razy chłopiec wzdychał:

– O, ja nieszczęsny!

– Nieszczęsny! – wtóruje mu Echo.

Gdy bił rękami w piersi, odgłos bólu skądeś wracał.

Wreszcie patrząc w wodę, wyrzekł ostatnie słowa:

– O, chłopcze mój, daremnie ukochany!

– Ukochany! – wołała Echo.

– Żegnaj!

– Żegnaj!

Skłonił osłabłą głowę na trawę zieloną i noc zamknęła mu powieki.

Tak odszedł Narcyz w podziemne siedziby. Lecz i tam w wodę Styksu patrzeć nie przestaje.

Płaczą siostry najady, obcinają włosy i kładą je na grobie, płaczą driady, a płaczom ich wtóruje Echo. Już stos wzniesiono ze smolnego drzewa, przygotowano mary. Ale nigdzie nie ma ciała. Zamiast niego znajdują nimfy kwiat barwy szafranu, z płatkami białymi wokoło.

Owidiusz, *Przemiany*, przeł. Anna Kamieńska, Nasza Księgarnia, Warszawa 1969, s. 24–27.

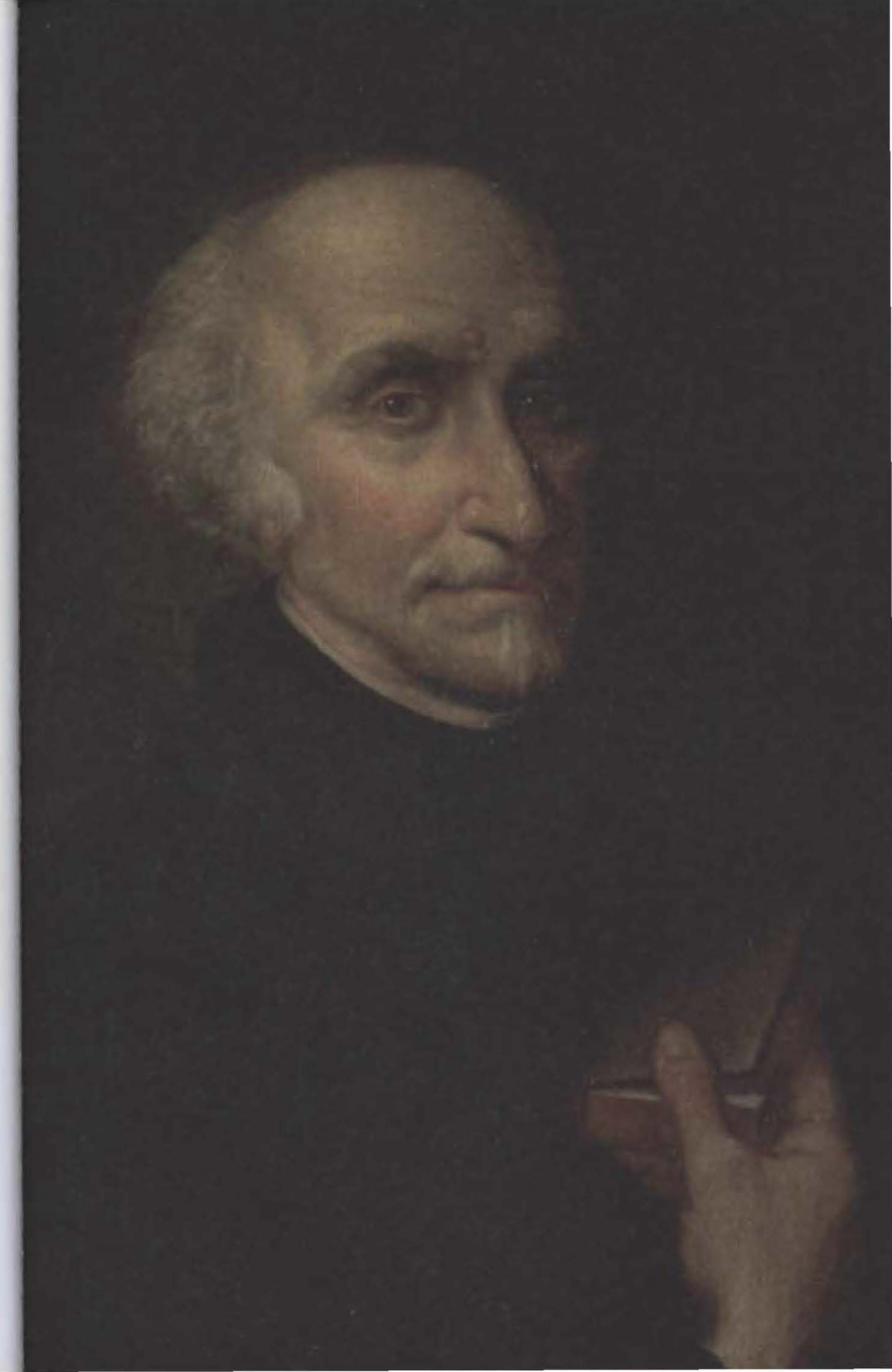
Biogramy

Pedro Calderón de la Barca

Wybitny hiszpański dramatopisarz barokowy. Urodził się w 1600 roku. Po ukończeniu kolegium jezuickiego w roku 1614 wstąpił na uniwersytet w Alcala, a potem w Salamance, gdzie studiował teologię, filozofię, prawo kanoniczne i prawo cywilne. Studia ukończył w 1620 roku. Był już wtedy znany jako autor dramatyczny. Wiadomości o jego życiu po 1622 roku są bardzo skąpe. Wiadomo, że w latach 1625–1635 pełnił służbę wojskową we Flandrii i Lombardii. Od 1633 roku związał się z dworem Filipa IV i pisał dramaty dla teatru królewskiego. W roku 1651 przyjął święcenia kapłańskie i został honorowym kapelanem dworu. Zmarł w 1681 roku.

Dorobek pisarski Calderóna jest ogromny. Napisał sto dwadzieścia dramatów, osiemdziesiąt *autos sacramentales* (wystawiane w Hiszpanii dramaty alegoryczne, towarzyszące liturgii Bożego Ciała) i kilkadziesiąt fars. Najbardziej znane utwory to *auto sacramentale Wielki teatr świata* (*El gran teatro del mundo*) i dramat filozoficzny *Życie snem (La vida es sueño)*. Z nich pochodzą dwa toposy kulturowe: życie jako sen oraz świat jako wielki teatr. Calderón napisał również dramat religijny *Książę niezłomny* (*El principo constante*). Tworzył też liczne dzieła poruszające tematykę miłości, namiętności i zazdrości – należą do nich m.in. *Lekarz swojego honoru* (*El medico de su honra*) i *Alkad z Zalamei* (*El Alcalde de Zalamea*).

Twórczość Calderóna wpisywała się w estetykę baroku. Dominują w niej zasady kontrastu zarówno w budowaniu akcji i postaci, jak i w sferze stylistyki (m.in. współistnienie wątków realistycznych i fantastycznych, humoru i uduchowienia religijnego; bogactwo i ozdobność wypowiedzi poetyckiej osiągane dzięki mnożeniu metafor, komplikowaniu struktur składniowych, poszerzaniu



słownictwa o elementy potoczne, obcojęzyczne). O ile pierwsze utwory Calderóna czerpały z estetyki realistycznej i obyczajowej, późniejsza twórczość pisarza jest symboliczna i filozoficzna, a konflikt dramatyczny został w niej przeniesiony w sferę psychiki postaci. Ta część twórczości hiszpańskiego pisarza jest w większym stopniu oparta na barokowej tezie o niewytłumaczalności i subiektywizmie świata.

Dzieła Calderóna są obecne w kulturze polskiej od blisko dwustu lat. Po raz pierwszy sztuka hiszpańskiego dramaturga pojawiła się na scenie polskiej w 1824 roku w Krakowie. Jan Nepomucen Kamiński wystawił w swoim tłumaczeniu dramat *El secreto a vocem*, który grano pod tytułem *Miłostki dworskie, czyli Otwarta tajemnica*. W 1844 roku Juliusz Słowacki wydał swoją adaptację *Księcia niezłomnego*. Calderóna tłumaczyli też m.in. Józef Szujski, Edward Porębowicz, Edward Dembowski, Ludwik Hieronim Morstin.

Dwa najbardziej znane dramaty Calderóna reżyserowali w XX wieku w Polsce m.in. Juliusz Osterwa (*Książę Niezłomny* w Teatrze Polskim w Warszawie w 1918 roku, z reżyserem w roli Don Fernanda), Jerzy Grotowski (*Książę Niezłomny* w Teatrze Laboratorium we Wrocławiu w 1965 roku, z Ryszardem Cieślakiem jako Don Fernandem i Reną Mirecką w roli Rosaury), Ludwik René (*Życie jest snem* w Teatrze Dramatycznym w 1969, z Gustawem Holoubkiem w roli Segismunda, Zbigniewem Zapasiewiczem jako Clotaldem i Magdleną Zawadzką w roli Rosaury), Jerzy Jarocki (*Życie jest snem* w Starym Teatrze w Krakowie w 1983 roku, z Jerzym Stuhrem i Jerzym Bińczyckim jako Basiliem, Krzysztofem Globiszem w roli Segsimunda, Jerzym Radziwiłowiczem jako Astolfem, Jerzym Trelą jako Clarinem i Dorotą Pomykałą w roli Rosaury).

W Teatrze Narodowym sztuki Calderóna pojawiły się trzykrotnie: w 1937 roku Antoni Cwojdziński wyreżyserował *Życie jest snem* w przekładzie Edwarda Boyé z Ireną Eichlerówną w roli Rosaury; w 1985 roku tę samą sztukę – w imitacji Jarosława Marka Rymkiewicza – wystawiła ówczesna dyrektor sceny narodowej Krystyna Skuszanka. Natomiast w roku 1972 Adam Hanuszkiewicz zrealizował, zbudowaną na motywach komedii Calderóna *El magico prodigioso*, sztukę Jaro-sława Marka Rymkiewicza *Kochankowie piekła*.

Jarosław Marek Rymkiewicz

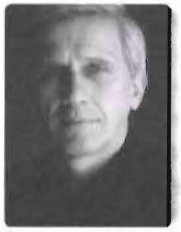
Polski poeta, eseista, dramaturg i krytyk literacki. Urodził się w 1935 roku w Warszawie jako J. M. Szulc (rodzina zmieniła nazwisko po niemieckim przodku pod wpływem wojennych przeżyć). Rymkiewicz ukończył filologię polską na Uniwersytecie Łódzkim. Obronił doktorat i habilitował się. Debiutował w roku 1957 tomem wierszy *Konwencje*. Kolejne książki poetyckie Rymkiewicza to m.in. *Metafizyka* (1963), *Anatomia* (1970), *Thema Regium* (1978), *Ulica Mandelsztama* (1983), *Moje dzieło pośmiertne* (1993), *Znak niejasny, baśń półżywa* (1999). W roku 2003 został laureatem Nagrody Literackiej Nike za tom wierszy *Zachód słońca w Milanówku*. W 2006 roku opublikował książkę poetycką *Do widzenia gawrony*.

Program poetycki Rymkiewicza nawiązuje do szeroko pojmowanej tradycji antycznej i nowożytnej (szczególnie barokowej). Odwołuje się do jej dorobku w sferze formy literackiej, treści i wątków. U podstaw jego twórczości leży przekonanie o jedności oraz ciągłości sztuki i kultury. Ten program poetycki przedstawił w tomie esejów *Czym jest klasycyzm. Manifesty poetyckie* w 1967 roku. Przykładem praktycznego wykorzystania tego programu do badań nad budową dzieła literackiego jest wydana w roku 1968 książka eseistyczna *Myśli różne o ogrodach*. Inne eseje to m.in. *Aleksander Fredro jest w złym humorze* (1977), *Juliusz Słowacki pyta o godzinę* (1982), *Żmut* (1987), *Kilka szczegółów* (1994). Szeroką debatę wywołały jego dwa ostatnie tomy esejów historiozoficznych *Wieszanie* (2007) i *Kinderszenen* (2008). Rymkiewicz wydał również „powieściowe encyklopedie" czy też „encyklopedyczne powieści" o życiu i dziełach dwóch pisarzy: *Leśmian. Encyklopedia* (2001) i *Słowacki. Encyklopedia* (2004) oraz powieści *Rozmowy polskie latem 1983* (1984) i *Ummschlagplatz* (1988).

Jego debiutem dramatopisarskim była komedia *Król w szafie*, wystawiona w łódzkim Tearze Nowym w roku 1960. Następne sztuki to *Lekcja anatomii profesora Tulpa* (1964), *Król Mięsopust* (1970), *Porwanie Europy* (1970), *Kochankowie piekła* – dramat oparty na modelu fabularnym *El magico prodigioso* Calderóna de la Barca (1972), *Niebiańskie bliźnięta* (1973), *Dwór nad Narwią* (1979).

Rymkiewicz jest tłumaczem poetów amerykańskich i hiszpańskich. Z rosyjskiego tłumaczył wiersze Osipa Mandelsztama. Imi-

tacje tekstów Calderóna (*Życie jest snem*, 1969, *Księżniczka na opak wywrócona*, 1969, *Niewidzialna kochanka*, 1969) oraz tom przekładów i parafraz *Kwiat nowy starych romanc, czyli imitacje i przekłady hiszpańskich romances* (1966) jest efektem jego szczególnego zainteresowania tematem hiszpańskim. Pisarz tłumaczył również utwory Federico Garcii Lorki.
Poeta jest pracownikiem Instytutu Badań Literackich PAN oraz członkiem Stowarzyszenia Pisarzy Polskich.



Jan Englert

Aktor, reżyser, pedagog, dyrektor teatru. Absolwent PWST w Warszawie (1964). Aktor warszawskich teatrów: Polskiego (1964–1969, 1981–1994), Współczesnego (1969–1981).
Zagrał w przedstawieniach Erwina Axera (Leon w *Matce* Witkacego, 1970; Banco w *Macbecie* Ionesco, 1972; Pierwszy w *Rzeczy listopadowej* Brylla, 1975), Jerzego Kreczmara (Mesa w *Punkcie przecięcia* Claudela, 1973; Gustaw w *Dziadach kowieńskich* Mickiewicza, 1978), Kazimierza Dejmka (w sztukach Wyspiańskiego: Konrad w *Wyzwoleniu*, 1982 i Pan Młody w *Weselu*, 1984; w sztukach Mrożka: rola tytułowa w *Vatzlavie*, 1982, Nieud w *Letnim dniu*, 1984, Moris w *Kontrakcie*, 1985, Bartodziej w *Portrecie*, 1987; w sztuce Gogola: Chlestakow w *Rewizorze*, 1989), Andrzeja Łapickiego (Gustaw w *Ślubach panieńskich* Fredry, 1984), Tadeusza Minca (Henryk w *Ślubie* Gombrowicza, 1991), Macieja Prusa (tytułowa rola w *Ryszardzie III* Shakespeare'a, 1993), Grzegorza Jarzyny (Paolo w *T.E.O.R.E.M.A.C.I.E.* wg Pasoliniego, 2009).
Wyreżyserował m.in. *Norę* Ibsena w Teatrze Ochoty (1978); w Teatrze Polskim: *Matkę* (1984), *Bezimienne dzieło* (1987) i *Onych* (1989) Witkacego oraz *Kordiana* Słowackiego (1987); *Pana Tadeusza* wg Mickiewicza (1990, przedstawienie impresaryjne) i *Zmowę świętoszków* Bułhakowa (1996) w Teatrze Powszechnym; w Teatrze Telewizji m.in. *Irydiona* Krasińskiego (1982); *Hamleta* (1985) i *Juliusza Cezara* (2005) Shakespeare'a; *Czajkę* (1986) i *Iwanowa* (1996) Czechowa, *Pelikana* Strindberga (1992), *Miesiąc na wsi* Turgieniewa (1993), *Kordiana* (1994) i *Beatryks Cenci* (2001) Słowackiego, *Mirandolinę* Goldoniego (1996), *Dziady* Mickiewicza (1997), *Naukę o barwach* Kubikowskiego (2001), *Adwokata i róże* Szaniawskiego (2004).

Od 1997 roku w zespole Teatru Narodowego, gdzie zagrał w przedstawieniach Jerzego Grzegorzewskiego (Chłopicki w *Nocy listopadowej* Wyspiańskiego, 1997 i 2000; Henryk w *Nie-Boskiej komedii* Krasińskiego, 2002; Król-Makbet w *Hamlecie Stanisława Wyspiańskiego*, 2003; R w *Duszyczce* Różewicza, 2004; Mistrz Sinobrody w *On. Drugi Powrót Odysa* Grzegorzewskich, 2005), Macieja Prusa (tytułowa rola w *Królu Lirze* Shakespeare'a, 1998; Gajew w *Wiśniowym sadzie* Czechowa, 2000), Kazimierza Kutza (Ojciec w *Kartotece* Różewicza, 1999), Jerzego Jarockiego (role w *Błądzeniu* wg Gombrowicza, 2004; Eugeniusz w *Tangu* Mrożka, 2009), Mai Kleczewskiej (Tezeusz w *Fedrze*, 2006; Jakub Roux w *Marat-Sade* Weissa, w 2009) oraz w przedstawieniach we własnej reżyserii (Arnolf w *Szkole żon* Molière'a, 2000; Łatka w *Dożywociu*, 2001 i Radost w *Ślubach panieńskich* Fredry, 2007). Wyreżyserował tu *Kurkę Wodną* Witkacego (2002), *Władzę* Nicka Deara (2005), *Śluby panieńskie* Fredry (2007), *Iwanowa* Czechowa (2008). W 2003 objął funkcję dyrektora artystycznego Teatru Narodowego.
Jest wykładowcą warszawskiej Akademii Teatralnej (dawniej PWST). Pełnił w niej funkcję dziekana wydziału aktorskiego (1981 – 1987) i rektora (1987 – 1993 i 1996 – 2002). Za jego kadencji odbudowano Teatr Szkolny Collegium Nobilium i powołano Międzynarodowy Festiwal Szkół Teatralnych.
Laureat m.in. Złotej Maski (1971), Złotego Ekranu (1978), nagrody ministra kultury i sztuki II stopnia (1989), nagrody im. Zelwerowicza (1994). Zdobywca nagród na festiwalach: Polskich Sztuk Współczesnych we Wrocławiu (1984, 1987, 1988), Opolskich Konfrontacji Teatralnych „Klasyka Polska" (1985), Grand Prix Kaliskich Spotkań Teatralnych (1994), Wrocławskich Spotkań Teatrów Jednego Aktora (nagroda im. Lidii Zamkow i Leszka Herdegena, 1999), Wielkiej Nagrody Aktorskiej w Konkursie na Teatralną Inscenizację Dawnych Dzieł Literatury Europejskiej (2010). Odznaczony Krzyżem Komandorskim Orderu Odrodzenia Polski (2001).

Barbara Hanicka

Scenografka i pedagożka. Absolwentka Wydziału Wystawiennictwa i Studium Scenografii krakowskiej ASP pod kierunkiem Lidii i Jerzego Skarżyńskich (1980). Pracę rozpoczęła w Nowym Jorku jako asystentka Davida Mitchella i współpracowniczka Gordona Edelsteina w St. Marks Theater.

Jest autorką projektów scenograficznych dla wielu teatrów. Współpracowała m.in. z Pawłem Miśkiewiczem (*Przypadek Klary* Loher, 2001; *Płatonow* Czechowa, 2002; *Niewina* Loher, 2004; *Auto da fé* Canettiego, 2005; w 2006 roku – *Alina na zachód* Dobbrowa, *Sen o jesieni* Fossego, *Przedtem/potem* Schimmelpfenniga; *Peer Gynt. Szkice z dramatu Henryka Ibsena*, 2007; *Alicja* wg Carolla, 2008, *Całopalenie* Loher, 2009), Grzegorzem Wiśniewskim (*Jan Gabriel Borkman* Ibsena, 2001; *Prezydentki* Schwaba, 2001; *Kształt rzeczy* LaBute'a, 2002; *Matka* Witkiewicza, 2003; *Letnicy* Gorkiego, 2004, *Zmierzch bogów* Badalucco, Medioli, Viscontiego, 2009), Mikołajem Grabowskim (*Kto się boi Virginii Woolf?* Albee'ego, 1988; *Tango Gombrowicz* na podstawie tekstów Gombrowicza, 2003; *Opera mleczana* Mleczki i Radwana, 2003; *Wyzwolenie* Wyspiańskiego, 2004), Grzegorzem Jarzyną (*Bzik tropikalny* Witkiewicza, 1997; *Iwona, księżniczka Burgunda* Gombrowicza, 1997; *Niezidentyfikowane szczątki ludzkie* Frasera, 1998), Zbigniewem Brzozą (*Burza* Shakespeare'a, 1999; *Noc Helvera* Villquista, 2000), a także z Zygmuntem Hübnerem (*Z życia glist* Enquista, 1984), Tadeuszem Łomnickim (*Affabulazione* Pasoliniego, 1984), Wojciechem Misiuro (*Dantończycy*, 1989; *Zun*, 1990) i Mają Kleczewską (*Noże w kurach* Harrowera, 2002).

Projekt kostiumów do *Pułapki* Różewicza (1984) był początkiem jej wieloletniej współpracy z Jerzym Grzegorzewskim. W Teatrze Studio w Warszawie oraz w Starym Teatrze w Krakowie zrealizowali wspólnie m.in. *Powolne ciemnienie malowideł* wg Lowry'ego (1985), *Operę za trzy grosze* Brechta (1986), *Tak zwaną ludzkość w obłędzie* wg Witkiewicza (1987, 1992), *Usta milczą, dusza śpiewa* wg operetek Kalmana i Léhara (1988), *Dziesięć portretów z czajką w tle* wg Czechowa (1990), *La Bohème* wg Wyspiańskiego (1995), *Dziady – dwanaście improwizacji* wg Mickiewicza (1995), *Don Juana* Molière'a (1996).

Od 1998 roku jest scenografką Teatru Narodowego, gdzie także współpracowała z Grzegorzewskim (scenografia: *Ślub* i *Operetka* Gombrowicza, 1998 i 2000; *Halka Spinoza* Grzegorzewskiego, 1998; *Sędziowie* Wyspiańskiego, 1999; kostiumy: *Wesele* Wyspiańskiego, 2000; *Sen nocy letniej* Shakespeare'a, 2001; *Morze i zwierciadło* Audena, 2002; *Hamlet Stanisława Wyspiańskiego*, 2003; *Duszyczka* wg Różewicza, 2004; *On. Drugi Powrót Odysa* Grzegorzewskich, 2005).

Jest także autorką scenografii do przedstawień Tadeusza Bradeckiego (*Saragossa* wg Potockiego, 1998), Agnieszki Lipiec-Wróblewskiej (*Dawne czasy* Pintera, 2000), Jana Englerta (*Dożywocie*, 2001 i *Śluby panieńskie*, 2007 – Fredry), Antoniny Grzegorzewskiej (*Ifigenia* Grzegorzewskiej, 2008).

Wykłada w krakowskiej PWST. W 2005 wydała powieść dla młodzieży *Ale teatr*. Laureatka nagród m.in. Opolskich Konfrontacji Teatralnych za kostiumy do *Rękopisu znalezionego w Saragossie* wg Potockiego (1993); za scenografię do *Bzika tropikalnego* Witkiewicza (1997) i *Iwony, księżniczki Burgunda* Gombrowicza (2000). W 2002 otrzymała Nagrodę Teatralną marszałka województwa pomorskiego za scenografię do spektaklu Grzegorza Wiśniewskiego *Jan Gabriel Borkman* Ibsena, 2001. W Konkursie na Teatralną Inscenizację Dawnych Dzieł Literatury Europejskiej 2010 zdobyła nagrodę za scenografię do jego spektaklu *Zmierzch bogów* (2009).

Maciej Małecki

Kompozytor, pianista. Autor wielu dzieł koncertowych (orkiestrowych, kameralnych i wokalnych), muzyki teatralnej, radiowej, telewizyjnej i filmowej. W latach 1991–1993 wiceprezes, a w latach 1993–1999 prezes Związku Kompozytorów Polskich.

Ukończył PWSM w Warszawie (1965) – klasa kompozycji u K. Sikorskiego, fortepianu – u N. Hornowskiej (dyplom z wyróżnieniem). Wykształcenie uzupełniał w Eastman School of Music w Rochester w Stanach Zjednoczonych (1967–1968). Po studiach przez wiele lat grał w duecie fortepianowym z Jerzym Derflem. Pod koniec lat 60. rozpoczął współpracę ze Studenckim Teatrem Satyryków.

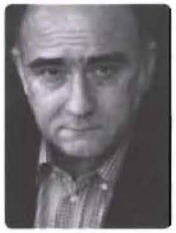
Komponował muzykę do widowisk teatralnych, musicali i przedstawień z piosenkami, m.in. *Marsz do kąta* (1967), *Apetyt na czereśnie* Osieckiej (1967), *Oko* Kofty (1970), *Ćwiczenia z Szekspira* wg Shakespeare'a (1971), *Cień* Młynarskiego (1973), *Zaczarowana królewna* Oppmana (1986).

Jest autorem muzyki do spektakli Teatru Narodowego zrealizowa-

nych przez Adama Hanuszkiewicza (*Makbet* Shakespeare'a, 1972; *Antygona* Sofoklesa, 1973 – otwarcie Teatru Małego), Jana Englerta (*Szkoła żon* Molière'a, 2000; *Dożywocie* Fredry, 2001; *Kurka Wodna* Witkiewicza, 2002), Agnieszkę Lipiec-Wróblewską (*Rzeźnia* Mrożka, 2005), Macieja Prusa (*Wiele hałasu o nic* Shakespeare'a, 2008), Agnieszkę Glińską (*Lekkomyślna siostra* Perzyńskiego, 2009).
Komponował również muzykę do filmów, m.in. Huberta Drapelliego (*Znak orła*), Stanisława Jędryki (*Koniec wakacji*, *Szaleństwo Majki Skowron*), Jerzego Kawalerowicza (*Jeniec Europy*), Romana Załuskiego i Jerzego Sztwiertni.
Współpracuje z Teatrem Polskiego Radia oraz Polskim Radiem BIS (*Balladyna* – opera radiowa wg Słowackiego, 1999; *Pchła Szachrajka* – radiowa bajka muzyczna wg Brzechwy, 2000; *Nie-Boska Symfonia* wg *Nie-Boskiej komedii* Krasińskiego, 2002; *Operetka* wg Gombrowicza, 2004).
Autor ponad 50 dzieł orkiestrowych (m.in. 2 symfonie, koncerty solowe), kameralnych (m.in. kwartety smyczkowe, utwory solowe na orkiestrę smyczkową), a także pieśni chóralnych (m.in. *Śpiewnik miłosny* do tekstów polskich poetów) i utworów na orkiestrę dętą.
Jest laureatem I nagrody za muzykę do *Antygony* na XIII Kaliskich Spotkaniach Teatralnych (1973), I nagrody na Krajowym Festiwalu Piosenki Polskiej w Opolu (1975), nagrody za muzykę oryginalną do *Nie-Boskiej Symfonii* na Festiwalu „Dwa Teatry" w Sopocie (2003), a także wyróżnienia w Konkursie im. Szymanowskiego (1982) za *Pieśni miłosne* do słów Tetmajera oraz I nagrody na III Ogólnopolskim Festiwalu Kolęd i Pastorałek w Będzinie (1996).

Wojciech Puś

Reżyser światła, autor wideoinstalacji, operator. Absolwent Wydziału Operatorskiego PWSFTviT w Łodzi (2004). Autor światła w przedstawieniach m.in. Agnieszki Olsten (*Nie do pary* Bovella, Wrocławski Teatr Współczesny, 2005; *Lepsi* Narszi, Teatr Studyjny PWSFTviT w Łodzi, 2006; *Lincz* Mishimy, Teatr Polski we Wrocławiu, 2007), Wojciecha Smarzowskiego (*Kraksa* Dürrenmatta, Stary Teatr w Krakowie, 2005), Bartosza Kowalczyka (*Howie the Rookie* O'Rowe'a, Teatr Studyjny PWSFTviT w Łodzi, 2005), Marka Fiedora (*Kobieta sprzed dwudziestu czterech lat* Schimmelpfenniga, Teatr Polski w Poznaniu, 2005; *Wszystkim Zygmuntom między oczy!!!* wg Sieniewicza, Teatr Polski we Wrocławiu, 2006; *Baal* Brechta, Teatr im. Kochanowskiego w Opolu, 2006; *Wyszedł z domu* Różewicza, Teatr Polski w Poznaniu, 2007), Pawła Miśkiewicza (*Alina na zachód* Dobbrowa, Teatr Dramatyczny w Warszawie, 2006; *Przedtem/potem* Schimmelpfenniga, Stary Teatr w Krakowie 2006; *Peer Gynt. Szkice z dramatu Henryka Ibsena*, Teatr Dramatyczny w Warszawie, 2007; *Alicja* wg Carrolla, Teatr Dramatyczny w Warszawie, 2008, *Całopalenie* Loher, Teatr Dramatyczny w Warszawie, 2009), Krzysztofa Garbaczewskiego (*Nirwana* wg *Tybetańskiej księgi umarłych*, Teatr Polski we Wrocławiu, 2009; *Odyseja* Homera Teatr im. Jana Kochanowskiego w Opolu, 2009), Grzegorzem Wiśniewskim (*Zmierzch bogów* Badalucco, Medioli, Viscontiego, Teatr Wybrzeże w Gdańsku, 2009). Jest autorem projekcji wideo w operze *Orfeusz i Eurydyka* Glucka w reżyserii Mariusza Trelińskiego (Teatr Wielki – Opera Narodowa w Warszawie, 2009).
W Teatrze Narodowym pracował przy przedstawieniach Agnieszki Olsten (*Nora* Ibsena, 2006; *Otello* Shakespeare'a, 2008), Wojciecha Malajkata (*Wędrowiec* McPhersona, 2008), Antoniny Grzegorzewskiej (*Ifigenia* Grzegorzewskiej, 2008).
Pracuje w PWSFTviT, gdzie jest asystentem Józefa Robakowskiego w katedrze multimediów.



Emil Wesołowski

Tancerz, choreograf, pedagog. Absolwent Państwowej Szkoły Baletowej w Poznaniu (1966). W latach 1966–1973 tancerz w Operze Poznańskiej. W latach 1973–1979 solista, od 1976 pierwszy solista, Polskiego Teatru Tańca Conrada Drzewieckiego. W 1979 roku kierował przez sezon baletem Opery Wrocławskiej, a następnie Teatru Wielkiego w Poznaniu. W latach 1982–1995 (z przerwami) kierownik i główny choreograf, a w latach 1995–2006 dyrektor Baletu w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej w Warszawie, gdzie zagrał m.in. w spektaklach Piotra Usiewa (Zła Wróżka Carabosse w *Śpiącej królewnie* Czajkowskiego, 1983), Davida Lichine'a (Przełożona w *Balu kadetów* Straussa, 1986), Fredericka Ashtona (Wdowa Simone w *Córce źle strzeżonej* Hérolda, 1995). W latach 2007–2008 dyrektor artystyczny Teatru Wielkiego w Poznaniu. Od 2009 roku ponownie związany z baletem warszawskim. Jest obecnie choreografem-rezydentem Polskiego Baletu Narodowego w Teatrze Wielkim.
Współpracował jako pedagog z poznańską szkołą baletową, prowadził zajęcia baletmistrzowskie w Polskim Teatrze Tańca. Jest wykładowcą Wydziału Aktorskiego warszawskiej Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza. Współpracował z wieloma reżyserami, m.in. z Januszem Wiśniewskim, Mariuszem Trelińskim, Markiem Weissem-Grzesińskim, Ryszardem Perytem, Jarosławem Kilianem, Krzysztofem Zaleskim, Mikołajem Grabowskim, Piotrem Cieślakiem, Zbigniewem Brzozą, Krzysztofem Jasińskim, Krystyną Jandą. Autor choreografii do wielu inscenizacji operowych, m.in. *Madame Butterfly* Pucciniego, *Króla Rogera* Szymanowskiego, *Strasznego dworu* Moniuszki, *Otella* Verdiego, *Oniegina* Czajkowskiego, *Don Giovanniego* Mozarta, *Aidy* Verdiego, *Andrea Chénier* Giordano, *La Bohème* Pucciniego, *Tanhäusera* Wagnera.
Autor choreografii do spektakli operowych Mariusza Trelińskiego: *Damy Pikowej* w berlińskiej Staatsoper Unter Den Linden (2003) i w Teatrze Wielkim w Warszawie (2004) oraz do *Andrei Chénier* w Teatrze Wielkim w Poznaniu i w Operze Waszyngtońskiej (2004).
Najważniejsze realizacje choreograficzne to m.in. *Quattro movimenti* (muz. Schaeffer, Opera Wrocławska, 1980), *Ballada* (muz. Chopin, VII Łódzkie Spotkania Baletowe, 1983), *Trytony* (muz. Rudziński, Teatr Wielki w Warszawie, 1985), *Gry* (muz. Debussy, Teatr Wielki w Warszawie, 1989; przeniesione później również do repertuaru Teatru Wielkiego w Łodzi, Polskiego Teatru Tańca i Opery Wrocławskiej), *Mozartiana* (muz. Czajkowski, Polski Teatr Tańca, 1990), *Dies irae* (muz. Maciejewski, Teatr Wielki w Warszawie, 1991), *Legenda o Józefie* (muz. R. Strauss, Teatr Wielki w Łodzi, 1991 i Teatr Wielki w Warszawie, 1992) oraz *Święto wiosny* (muz. Strawiński, 1993), *Romeo i Julia* (muz. Prokofiew, 1996), tryptyk: *Powracające fale, Harnasie, Krzesany* (muz. Karłowicz, Szymanowski, Kilar, 1997), *Cudowny Mandaryn* (muz. Bartók, 1999), ponownie *Harnasie* (muz. Szymanowski, 2006) – wszystkie zrealizowane w Teatrze Wielkim w Warszawie.
W Teatrze Narodowym zagrał w spektaklu Jerzego Grzegorzewskiego (Sobowtór Henryka w *Ślubie* Gombrowicza, 1998) oraz stworzył choreografię do spektakli Janusza Wiśniewskiego (*wybrałem dziś zaduszne święto* wg Słowackiego, 1999), Ryszarda Peryta (*Akropolis* Wyspiańskiego, 2001), Zbigniewa Zamachowskiego (*Żaby* Arystofanesa, 2002), Jana Englerta (*Kurka Wodna* Witkiewicza, 2002), Macieja Prusa (*Wiele hałasu o nic* Shakespeare'a, 2008).

Piotr Adamczyk

Absolwent warszawskiej PWST (1995). W latach 1995–2004 aktor Teatru Współczesnego w Warszawie, gdzie zagrał m.in. w przedstawieniach Macieja Englerta (Artur w *Tangu* Mrożka, 1997; Charon we *Wniebowstąpieniu* wg Konwickiego, 2002; Marek w *Namiętnej kobiecie* Mellora, 2003), Zbigniewa Zapasiewicza (Marek w *Adwokacie i różach* Szaniawskiego, 1997), Giovanniego Pampiglionego (Lelia w *Łgarzu* Goldoniego, 1998), Agnieszki Glińskiej (Tolek Uhle w *Bambini di Praga* wg Hrabala, 2001). Gościnnie zagrał Don Juana w przedstawieniu Jarosława Kiliana w stołecznym Teatrze Polskim, 2001. W Teatrze Narodowym gra gościnnie. Wystąpił tu w spektaklu Jana Englerta (Ludwik we *Władzy* Deara, 2005). Zagrał w ponad 30 spektaklach Teatru TV, m.in. Krzysztofa Zaleskiego (*Sprawa Stawrogina* według Dostojewskiego), Filipa Zylbera (*Ketchup Schroedera* Nowakowskiego), Agnieszki Lipiec-Wróblewskiej (*Portret wenecki* według Herlinga-Grudzińskiego), Gustawa Holoubka (*Dwa teatry* Szaniawskiego), Krzysztofa Zaleskiego (*Rysa* Mossakowskiego). Zagrał główne role w filmach: Jerzego Antczaka (*Chopin. Pragnienie miłości*) i Giacomo Battiato (*Karol. Historia człowieka, który został papieżem*). Ponadto wystąpił w filmach m.in. Krzysztofa Zanus-

siego (*Cwał*), Kazimierza Kutza (*Sława i chwała*), Teresy Kotlarczyk (*Prymas. Trzy lata z tysiąca*). Laureat m.in. Nagrody im. Schillera (2002) i nagrody za najlepszą rolę męską w filmie *Chopin. Pragnienie miłości* na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym „Stożary" w Kijowie (2003).

Marek Barbasiewicz

Absolwent łódzkiej PWSFTviT (1968). Aktor teatrów: Nowego w Łodzi (1968–1979), Ateneum w Warszawie (1979–1981), Polskiego w Warszawie (1981–1997). Od 1997 roku w zespole Teatru Narodowego. Zagrał tu w przedstawieniach Jerzego Grzegorzewskiego (Lubowidzki w obu wersjach *Nocy listopadowej*, 1997 i 2000; Poeta w *Sędziach* Wyspiańskiego, 1999; Dziennikarz w *Weselu* Wyspiańskiego, 2000; Generał w *Operetce* Gombrowicza, 2000; Arystokrata / Lekarz w *Nie-- Boskiej komedii* Krasińskiego, 2002; Profesor w *Hamlecie Stanisława Wyspiańskiego*, 2003), Tadeusza Bradeckiego (role w *Saragossie* wg Potockiego, 1998; Glina w *Happy Endzie* Brechta i Weilla, 2005), Kazimierza Dejmka (Pilatus w *Dialogus de Passione*, 1998), Janusza Wiśniewskiego (Pan w *wybrałem dziś zaduszne święto* wg Słowackiego, 1999); Kazimierza Kutza (Nauczyciel w *Kartotece* Różewicza, 1999), Barbary Sieroslawski (Ochmistrz w *Leonce i Lena* Büchnera, 2001), Jerzego Jarockiego (role w *Błądzeniu* wg Gombrowicza, 2004), Andrzeja Seweryna (Biskup Carlisle w *Ryszardzie II* Shakespeare'a, 2004), Jacques'a Lassalle'a (Oficer Gwardii Królewskiej w *Tartuffie* Molière'a, 2006), Michała Zadary (role w *Chłopcach z Placu Broni* Molnára, 2007), Artura Tyszkiewicza (Lekarz w *Balladynie* Słowackiego, 2009).

Ewa Konstancja Bułhak

Absolwentka warszawskiej PWST (1995). W latach 1996–1998 była aktorką Teatru Polskiego w Warszawie. Od 1998 roku w zespole Teatru Narodowego. Zagrała tu w przedstawieniach Jerzego Grzegorzewskiego (Fajtacy w *Halce Spinozie* Grzegorzewskiego, 1998; Jewdocha w *Sędziach* Wyspiańskiego, 1999, Kitty w *Nowym Bloomusalem* wg Joyce'a, 1999; Panna Młoda w *Weselu* Wyspiańskiego, 2000; Tytania w *Śnie nocy letniej* Shakespeare'a, 2001; Żona Wyspiańskiego w *Hamlecie Stanisława Wyspiańskiego*, 2003), Adama Hanuszkiewicza (Jenny w *Tańcu śmierci* Strindberga, 1998), Kazimierza Kutza (Pani Druga w *Kartotece* Różewicza, 1999; Kobieta w *Śmierci komiwojażera* Millera, 2004), Kazimierza Dejmka (Weronika w *Requiem dla gospodyni* Myśliwskiego, 2000), Barbary Sieroslawski (Księżniczka Lena w *Leonce i Lena* Büchnera, 2001), Zbigniewa Zamachowskiego (Platana w *Żabach* Arystofanesa, 2002), Jana Englerta (Jan / Afrozja Opupiejkina w *Kurce Wodnej* Witkiewicza, 2002), Agnieszki Glińskiej (Teresa Paluch w *2 maja* Saramonowicza, 2004; Helena w *Lekkomyślnej siostrze* Perzyńskiego, 2009), Tadeusza Bradeckiego (Siostra Jane w *Happy Endzie* Brechta i Weilla, 2005), Antoniny Grzegorzewskiej (Medea / Przewodniczka Chóru w *Ifigenii* Grzegorzewskiej, 2008).

Monika Dryl

Absolwentka warszawskiej Akademii Teatralnej (2002). Od 2002 roku w zespole Teatru Narodowego. Zagrała tu w przedstawieniach Zbigniewa Zamachowskiego (*Żaby* Arystofanesa, 2002), Jana Englerta (Siostra Anna w *Kurce Wodnej* Witkiewicza, 2002), Agnieszki Glińskiej (Dominika Traczyńska w *2 maja* Saramonowicza, 2004), Willa Pommerantza (Książę w *Kopciuchu* Głowackiego, 2004), Tadeusza Bradeckiego (Szara Dama „Ćma" w *Happy Endzie* Brechta i Weilla, 2005), Stanisława Różewicza (Dziewczyna II w *Stara kobieta wysiaduje* Różewicza, 2007), Piotra Cieplaka (role w *Opowiadaniach dla dzieci* wg Singera, 2007), Macieja Prusa (Małgorzata w *Wiele hałasu o nic* Shakespeare'a, 2008).

Kinga Ilgner

Absolwentka warszawskiej Akademii Teatralnej (1998). Od 1998 roku w zespole Teatru Narodowego. Zagrała tu w przedstawieniach Jerzego Grzegorzewskiego (Dama w *Ślubie* Gombrowicza, 1998; Ficia w *Halce Spinozie*, 1998; Albertynka w *Operetce* Gombrowicza, od 2001; Nike spod Salaminy w *Nocy listopadowej* Wyspiańskiego, 2001; Zosia lub Haneczka w *Weselu* Wyspiańskiego, od 2001; Elf w *Śnie nocy letniej* Shakespeare'a, 2001), Janusza Wiśniewskiego (Nasza Matka w *wybrałem dziś zaduszne święto* wg Słowackiego, 1999), Kazimierza Kutza (Sekretarka w *Kartotece* Różewicza, od 2001; Uczestniczka wycieczki w *Na czworakach* Różewicza, 2001; Letta w *Śmierci komiwojażera* Millera, 2004), Macieja Prusa (Duniasza w *Wiśniowym sadzie* Czechowa, 2000), Barbary Sieroslawski (Rozetta w *Leonce i Lena* Büchnera, 2001), Zbigniewa Zamachowskiego (Chórzystka w *Żabach* Arystofanesa, 2002), Jana Englerta (Bellatrix w *Kurce Wodnej* Witkiewicza, 2002) i Ondreja Spišáka (Puella czyli Ginerwa w *Merlinie* Słobodzianka, 2003), Tadeusza Bradeckiego (Szara Dama „Ćma" w *Happy Endzie* Brechta i Weilla, 2004), Igora Gorzkowskiego (Eliza w *Polowaniu na łosia* Walczaka, 2009).

Arkadiusz Janiczek

Absolwent warszawskiej Akademii Teatralnej (1998). Od 1998 roku w zespole Teatru Narodowego. Zagrał tu w przedstawieniach Jerzego Grzegorzewskiego (Hermes w pierwszej wersji *Nocy listopadowej* Wyspiańskiego, 1997; Młody Gendre w drugiej wersji, 2000; Pijak / Zdrajca w *Ślubie* Gombrowicza, 1998; Urlopnik w *Sędziach* Wyspiańskiego, 1999; Jasiek w *Weselu* Wyspiańskiego, 2000; Lynch w *Nowym Bloomusalem* wg Joyce'a, 1999; Lizander w *Śnie nocy letniej* Shakespeare'a, 2001), Tadeusza Bradeckiego (role w *Saragossie* wg Potockiego, 1998; role w *Ostatnim* Łubieńskiego, 2003; Sam „Mamuśka" Wurlitzer w *Happy Endzie* Brechta i Weilla, 2005), Macieja Prusa (Szlachcic w *Królu Lirze* Shakespeare'a, 1998; Jasza w *Wiśniowym sadzie* Czechowa, 2000; Borachio w *Wiele hałasu o nic* Shakespeare'a, 2008), Kazimierza Kutza (Uczestnik wycieczki w *Na czworakach* Różewicza, 2000), Ryszarda Peryta (role w *Akropolis* Wyspiańskiego, 2000), Zbigniewa Zamachowskiego (Ksantiasz w *Żabach* Arystofanesa, 2002), Jana Englerta (Korbowski w *Kurce Wodnej* Witkiewicza, 2002), Ondreja Spišáka (Tertius w *Merlinie* Słobodzianka, 2003), Agnieszki Glińskiej (Konrad Stefaniak w *2 maja* Saramonowicza, 2004), Andrzeja Seweryna (Książę Aumerle w *Ryszardzie II* Shakespeare'a, 2004), Jerzego Jarockiego (Pietia w *Miłości na Krymie* Mrożka, 2007), Piotra Cieplaka (role w *Opowiadaniach dla dzieci* wg Singera, 2007), Antoniny Grzegorzewskiej (Menelaos w *Ifigenii* Grzegorzewskiej, 2008), Mai Kleczewskiej (Profesor w *Marat/Sade* Weissa, 2009).

Robert Jarociński

Absolwent warszawskiej Akademii Teatralnej (2002). Od 2002 roku w zespole Teatru Narodowego. Zagrał tu w przedstawieniach Jana Englerta (Mieczysław Walpurg w *Kurce Wodnej* Witkiewicza, 2002), Jerzego Grzegorzewskiego (Lajkonik / Witkac w *Operetce* Gombrowicza od 2003; Laertes w *Hamlecie Stanisława Wyspiańskiego*, 2003; Żołnierz / Zalotnik w *On. Drugi Powrót Odysa* Grzegorzewskich, 2005), Agnieszki Glińskiej (Kamil Mrozowski w *2 maja* Saramonowicza, 2004), Willa Pommerantza (Elektryk / Dźwiękowiec w *Kopciuchu* Głowackiego, 2004), Andrzeja Seweryna (Lord Willoughby w *Ryszardzie II* Shakespeare'a, 2004), Jerzego Jarockiego (Tolo w *Kosmosie* Gombrowicza, 2005; Drugi w *Miłości na Krymie* Mrożka, 2007), Stanisława Różewicza (Zamiatacz II w *Stara kobieta wysiaduje* Różewicza, 2007), Piotra Cieplaka (role w *Opowiadaniach dla dzieci* wg Singera, 2007), Antoniny Grzegorzewskiej (Patrokles w *Ifigenii* Grzegorzewskiej, 2008), Mai Kleczewskiej (Człowiek z listem w *Marat/Sade* Weissa, 2009), Artura Tyszkiewicza (Żołnierz / Chrząszcz z Jemioły w *Balladynie* Słowackiego, 2009).

Małgorzata Kożuchowska

Absolwentka warszawskiej PWST (1994). Aktorka Teatru Dramatycznego w Warszawie (1994–2005). Od 2005 roku w zespole Teatru Narodowego. Zagrała tu w przedstawieniach Jerzego Jarockiego (role w *Błądzeniu* wg Gombrowicza, 2004; Lena w *Kosmosie* wg Gombrowicza, 2005; Tatiana Jakowlewna Borodina w *Miłości na Krymie* Mrożka, 2007), Jacques'a Lassalle'a (Hrabina w *Umowie, czyli Łajdaku ukaranym* Marivaux, 2009).

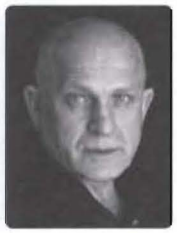
Grzegorz Małecki

Absolwent warszawskiej Akademii Teatralnej (2000). Od 2000 roku w zespole Teatru Narodowego. Zagrał tu w przedstawieniach Jerzego Grzegorzewskiego (Lajkonik w *Operetce* Gombrowicza, 2000; Satyr Drugi w *Nocy listopadowej* Wyspiańskiego, 2000; Duda w *Śnie nocy letniej* Shakespeare'a, 2001; Trinkulo w *Morzu i zwierciadle* Audena, 2002; Rosenkrantz/Guildenstern w *Hamlecie Stanisława Wyspiańskiego*, 2003), Barbary Sieroslawski (Leonce w *Leonce i Lena* Büchnera, 2001), Jana Englerta (Leon Birbancki w *Dożywociu*, 2001 i Albin w *Ślubach panieńskich*, 2007 – Fredry), Zbigniewa Zamachowskiego (Dionizos w *Żabach* Arystofanesa, 2002), Agnieszki Glińskiej (Balon w *2 maja* Saramonowicza, 2004), Jerzego Jarockiego (role w *Błądzeniu* wg Gombrowicza, 2004; Ilja Zubatyj w *Miłości na Krymie* Mrożka, 2007; Edek w *Tangu* Mrożka, 2009), Piotra Cieplaka (Młody Messerschmidt w *Nartach Ojca Świętego* Pilcha, 2004; role w *Opowiadaniach dla dzieci* wg Singera, 2007), Tadeusza Bradeckiego (Bill Cracker w *Happy Endzie* Brechta i Weilla, 2005), Macieja Prusa (Benedick w *Wiele hałasu o nic* Shakespeare'a, 2008), Jacques'a Lassalle'a (Lelio w *Umowie, czyli Łajdaku ukaranym* Marivaux, 2009).

Wojciech Solarz

Absolwent warszawskiej Akademii Teatralnej (2002). W sezonie 2003/2004 aktor Teatru Ateneum w Warszawie. Współpracował z warszawskimi teatrami: Montownia, Ochoty.

Od 2004 roku w zespole Teatru Narodowego. Zagrał tu w przedstawieniach Tadeusza Bradeckiego (On w *Piaskownicy* Walczaka, 2003 i 2005; On w *Pierwszym razie* Walczaka, 2006), Andrzeja Seweryna (role w *Ryszardzie II* Shakespeare'a, 2004), Redbada Klynstry (Syn w *111* Mana, 2004), Jerzego Jarockiego (Luluś w *Kosmosie* Gombrowicza, 2005), Agnieszki Glińskiej (Ojciec w *Poduszycielu* McDonagha, 2006), Michała Zadary (Nemeczek w *Chłopcach z Placu Broni* Molnára, 2007), Piotra Cieplaka (role w *Opowiadaniach dla dzieci* wg Singera, 2007), Macieja Prusa (Drugi Strażnik w *Wiele hałasu o nic* Shakespeare'a, 2008), Mai Kleczewskiej (Jack w *Marat/Sade* Weissa, 2009).

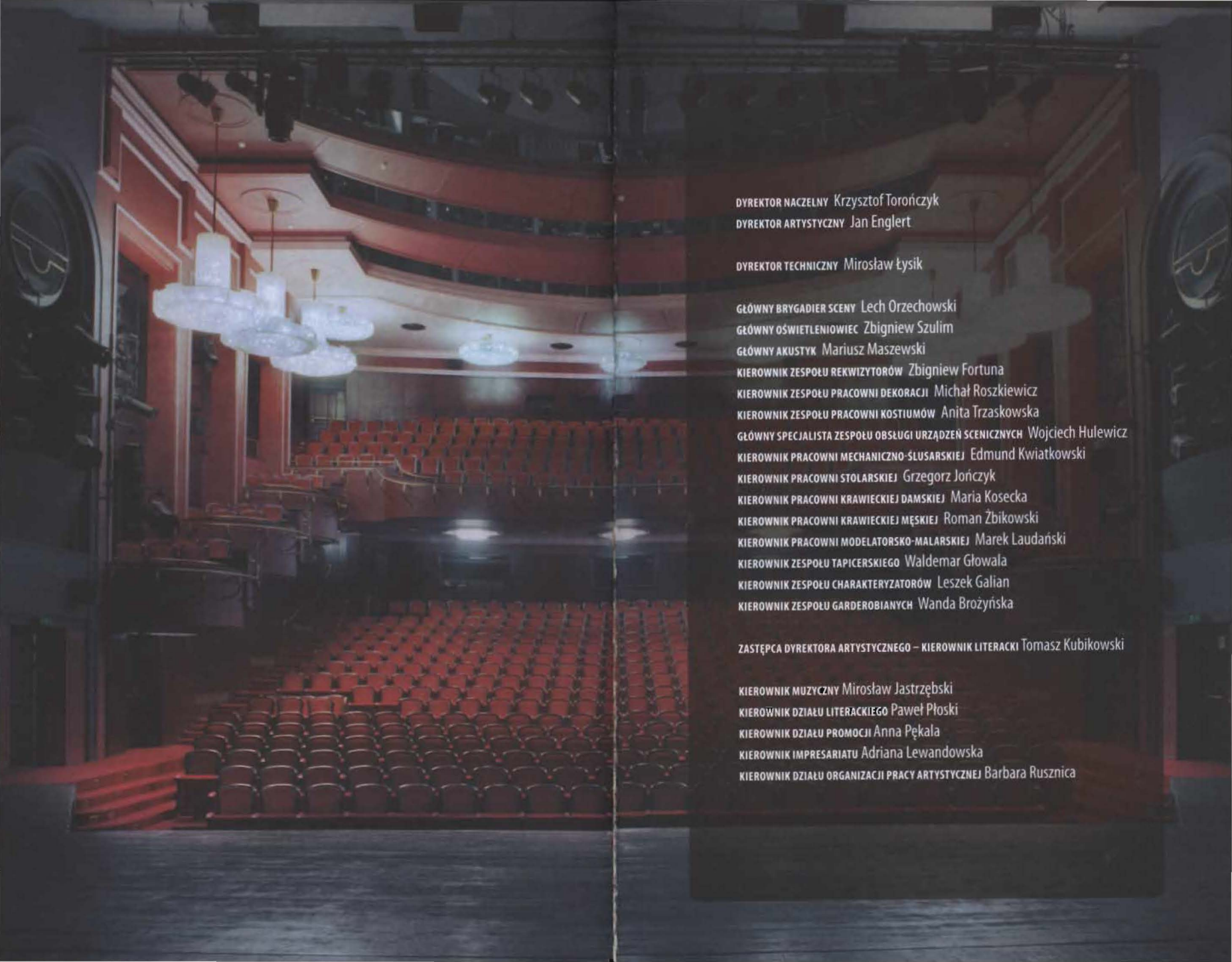


Henryk Talar

Absolwent krakowskiej PWST (1969). Aktor teatrów: im. Bogusławskiego w Kaliszu (1970–1973), warszawskich: Ateneum (1976–1982, 1985–1997) i Studio (1982–1985). Dyrektor naczelny i artystyczny Teatru im. Mickiewicza w Częstochowie (1994–1997) i Teatru Polskiego w Bielsku-Białej (1997–1999). Od 2003 roku w zespole Teatru Narodowego, gdzie zagrał w przedstawieniach Agnieszki Glińskiej (Marcin Flisak w *2 maja* Saramonowicza, 2004), Willa Pomerantza (Inspektor w *Kopciuchu* Głowackiego, 2004), Andrzeja Seweryna (Sir Henry Percy w *Ryszardzie II* Shakespeare'a, 2004), Agnieszki Lipiec-Wróblewskiej (Woźny w *Rzeźni* Mrożka, 2005), Jacques'a Lassalle'a (Pan Godzic w *Tartuffie* Molière'a, 2006), Michała Zadary (role w *Chłopcach z Placu Broni* wg Molnára, 2007), Wojciecha Malajkata (Richard Harkin w *Wędrowcu* McPhersona, 2008).

Anna Ułas

Absolwentka warszawskiej PWST (1995). W latach 1997–2000 aktorka Teatru Polskiego w Warszawie. Od 2001 roku w zespole Teatru Narodowego. Zagrała tu w przedstawieniach Jerzego Grzegorzewskiego (Hipolita w *Śnie nocy letniej* Shakespeare'a, 2001; Muza w *Nie-Boskiej komedii* Krasińskiego, 2002; Miranda w *Morzu i zwierciadle* Audena, 2002, Królowa-Modrzejewska w *Hamlecie Stanisława Wyspiańskiego*, 2003; Aktorka w *Duszyczce* Różewicza, 2004; Penelopa w *On. Drugi Powrót Odysa* Grzegorzewskich, 2005), Jerzego Jarockiego (role w *Błądzeniu* wg Gombrowicza, 2004), Aleksandry Koniecznej (Anna Mazanowska w *Imieninach* wg Modzelewskiego, 2006), Piotra Cieplaka (role w *Opowiadaniach dla dzieci* wg Singera, 2007), Antoniny Grzegorzewskiej (Chór w *Ifigenii* Grzegorzewskiej, 2008), Mai Kleczewskiej (Katatoniczka w *Marat/Sade* Weissa, 2009).



DYREKTOR NACZELNY Krzysztof Torończyk
DYREKTOR ARTYSTYCZNY Jan Englert

DYREKTOR TECHNICZNY Mirosław Łysik

GŁÓWNY BRYGADIER SCENY Lech Orzechowski
GŁÓWNY OŚWIETLENIOWIEC Zbigniew Szulim
GŁÓWNY AKUSTYK Mariusz Maszewski
KIEROWNIK ZESPOŁU REKWIZYTORÓW Zbigniew Fortuna
KIEROWNIK ZESPOŁU PRACOWNI DEKORACJI Michał Roszkiewicz
KIEROWNIK ZESPOŁU PRACOWNI KOSTIUMÓW Anita Trzaskowska
GŁÓWNY SPECJALISTA ZESPOŁU OBSŁUGI URZĄDZEŃ SCENICZNYCH Wojciech Hulewicz
KIEROWNIK PRACOWNI MECHANICZNO-ŚLUSARSKIEJ Edmund Kwiatkowski
KIEROWNIK PRACOWNI STOLARSKIEJ Grzegorz Jończyk
KIEROWNIK PRACOWNI KRAWIECKIEJ DAMSKIEJ Maria Kosecka
KIEROWNIK PRACOWNI KRAWIECKIEJ MĘSKIEJ Roman Żbikowski
KIEROWNIK PRACOWNI MODELATORSKO-MALARSKIEJ Marek Laudański
KIEROWNIK ZESPOŁU TAPICERSKIEGO Waldemar Głowala
KIEROWNIK ZESPOŁU CHARAKTERYZATORÓW Leszek Galian
KIEROWNIK ZESPOŁU GARDEROBIANYCH Wanda Brożyńska

ZASTĘPCA DYREKTORA ARTYSTYCZNEGO – KIEROWNIK LITERACKI Tomasz Kubikowski

KIEROWNIK MUZYCZNY Mirosław Jastrzębski
KIEROWNIK DZIAŁU LITERACKIEGO Paweł Płoski
KIEROWNIK DZIAŁU PROMOCJI Anna Pękala
KIEROWNIK IMPRESARIATU Adriana Lewandowska
KIEROWNIK DZIAŁU ORGANIZACJI PRACY ARTYSTYCZNEJ Barbara Rusznica

REDAKCJA PROGRAMU Dorota Semenowicz
PROJEKT GRAFICZNY Krzysztof Sukiennik - atelierKS

SPIS ILUSTRACJI I AUTORZY ZDJĘĆ

strona 8, 16: Kobieta w kapeluszu z kwiatami, fot. Nickolas Muray – © Hulton Archive-Editorial / Getty Image / FPM
strona 8, 21: Kobieta w płaszczu i kapeluszu, fot. Nickolas Muray – © Hulton Archive-Editorial / Getty Image / FPM
strona 16, 21: Kobieta w chuście na głowie, fot. Nickolas Muray – © Hulton Archive-Editorial / Getty Image / FPM
strona 25: Antonio Pereda y Salgado, *Pedro Calderón de la Barca* – © kolekcja prywatna / The Bridgeman Art Library
strona 27: Jarosław Marek Rymkiewicz – © Renata Lis
strony 28-41: Portrety twórców przedstawienia, fot. Andrzej Georgiew – Archiwum Artystyczne Teatru Narodowego w Warszawie
strony 42-43: sala Bogusławskiego, fot. Jakub Pajewski – Archiwum Artystyczne Teatru Narodowego w Warszawie

KASY

Plac Teatralny 3 (tel. 22 69 20 610)
wt.–sob. 11.00–14.30 i 15.00–19.00 lub do rozpoczęcia przedstawienia
nd. przed przedstawieniem od 16.00
ul. Wierzbowa 3 (tel. 22 69 20 807) na godzinę przed przedstawieniem

www.eBilet.pl
kasy Eventim / www.eventim.pl

REZERWACJA

pon.–pt. 9.00–18.00, tel. 22 69 20 604, 22 69 20 664
faks 22 69 20 742

Teatr Narodowy
Pl. Teatralny 3
00–077 Warszawa

www.narodowy.pl

ZE ZBIORÓW
Instytutu Teatralnego

egzemplarz bezpłatny

CENA PROGRAMU: 10 zł (w tym VAT)