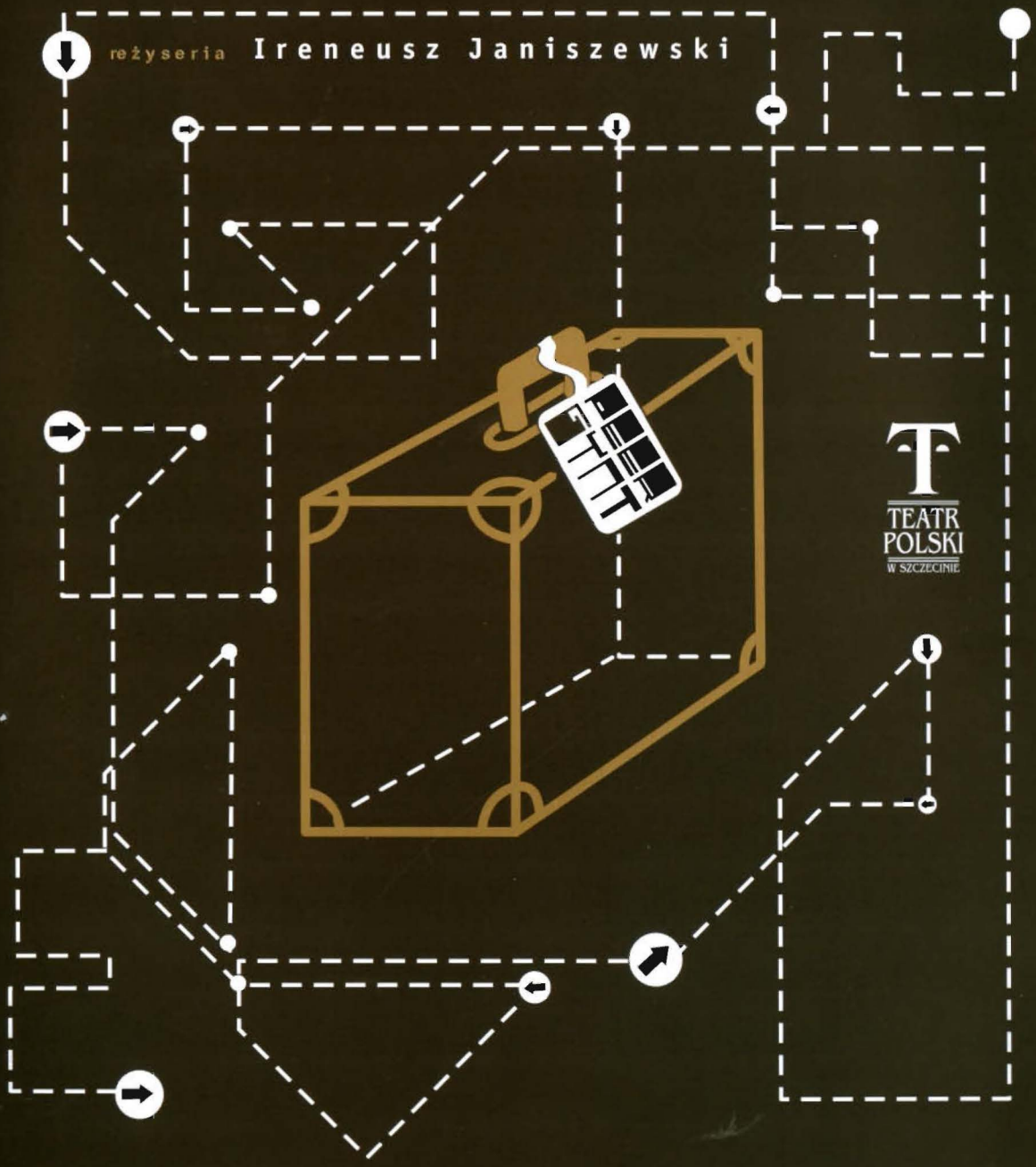
IBSEN

reżyseria Ireneusz Janiszewski



TEATR POLSKI W SZCZECINIE

PEER GYNT

przed sobą zadanie budowania swojego człowieczeństwa, budowania siebie jako wartości, wartości swojego „ja". przebywając w świecie, który w istocie jest światem wartości, wchodząc w relacje, które są z natury aksjologicznymi. Człowiek musi siebie przekraczać, budować siebie, jak również system aksjologiczny odpowiednio do doświadczanego świata. Ale człowiek według Tischnera może także popaść w „ślepotę aksjologiczną". Rozwój „ja aksjologicznego" musi dokonywać się poprzez kontakt z „drugim". Tutaj leży dla Tischnera, podobnie jak na przykład dla Lévinasa, sedno proponowanego modelu etyki. To drugi człowiek, odkrycie, że jest obok nas, dialog z nim, jest najważniejszym punktem naszego aksjologicznego rozwoju. Równie ważna jest sama egzystencja, jako doświadczenie, oraz jej wymiar aksjologiczny, który ujawnia się poprzez jej hermeneutyczne rozpoznanie. Egzystencja może być nasłuchiwaniem prawdy, a jej kluczowymi momentami są spotkania z „drugim".

Na tym tle wydaje się, że Peer jest przykładem człowieka ślepego aksjologicznie. Skoncentrował się na budowaniu siebie w obrębie „fałszywych wartości". Omijanie drugiego człowieka, być może wrodzona, nieumiejętność odkrycia „drugiego" na swojej drodze i wejścia z nim w prawdziwą relację, spowodowała, że Peer nie zbudował siebie jako człowieka, czyli istoty etycznej. Gynt zaślepił się marzeniami, dążeniami i celami, które chętnie człowiek współczesny podejmuje, jako wysoko dowartościowane społecznie. Dbając o bieżące, praktyczne cele swojej egzystencji, zagubił jej istotę, a więc spotkanie z „drugim". Peer wchodził jedynie w dialog z samym sobą. Nie dostrzegając „drugiego", nie mógł odebrać jego wezwania i wyzwania. Będąc jedynie sobą i z sobą, nie mógł dokonywać kolejnych „przekroczeń" siebie, a jedynie zmieniał siebie wraz ze zmienianym egzystencjalnym anturażem. Nie „przekraczał" siebie, a „uciekał" od siebie, w kolejną, coraz to inną rolę. W rezultacie, w III akcie spotykamy Peera, który nie jest istotą określoną aksjologicznie. Peer w momencie zbliżającego się końca egzystencji wciąż jeszcze nie jest ukonstytuowany jako człowiek, nie jest zrealizowany, pomimo bogactwa doświadczeń egzystencjalnych jest, jak mówi Odlewacz Guzików: „kimś pośrednim", czymś w rodzaju materiału wtórnego.
Dla Peera „drugi" jest obcym, „krzywym" (przez niego można zboczyć ze swojej drogi, a więc trzeba go koniecznie ominąć!). „Drugi" w końcu okazuje się też Sfinksem-zagadką. „Drugi" jest sobą, a jednocześnie czymś nieokreślonym. Peer nawet nie zbliżył się do tajemnicy „drugiego". Nigdy nie zobaczył „twarzy drugiego (innego)" (korzystam z pięknej metafory Lévinasa). Sytuacje dialogiczne Peera z „drugim" były ograniczone przez lęk utraty siebie, przez niemożność podjęcia współodczuwania, podjęcia wyzwania drugiego. Peer wobec „drugiego" pozostał jedynie z ciągle powracającym pytaniem: „kim jesteś?", nigdy nie miał możliwości przejrzeć się w „drugim", jak w lustrze, a więc na zawsze pozostał dla siebie zagadką, kimś pustym, bez środka, bez centrum osobowości, niczym cebula.

Często mówi się, że „Peer Gynt" to dramat inicjacyjny. I rzeczywiście, motyw inicjacji jest w nim kluczowy. Tyle tylko, że jest to dramat o człowieku, który inicjacji się opierał. Nie potrafił podjąć żadnej z dróg inicjacyjnych. Omijał wszelkie progi inicjacyjne, nazywając je „pułapkami życia". Dopiero kryzys psychiczny i sytuacja końca egzystencji (szpital, spotkanie z Odlewaczem Guzików) jest momentem wymuszonej inicjacji.
Peer od inicjacji uciekał. Projekcje jego wewnętrznych lęków (Krzywy) były zbyt silne, by przekroczyć próg. Gynt, zahamowany wewnętrzny rozwój, rekompensuje ideą „samorealizacji", potrzebą celów i ich osiąganiem w świecie zewnętrznym. Jednak dążenie do opanowania rzeczywistości, jak się okazuje, nie chroni przed kryzysem, przed wewnętrznym wezwaniem. Inicjacja przychodzi nieproporcjonalnie późno. To przestroga dla współczesnego człowieka. Dla każdego z nas.

Ireneusz Janiszewski

(reżyser poleca także lekturę tekstu Petera L. Bergera „Człowiek Zachodu: wyzwolenie i samotność"; tekst ten znajduje się w programie do spektaklu „Don Kichot")

Spektakl jest próbą odejścia od romantyczno-baśniowej tradycji wystawiania utworu Ibsena. O „Peer Gyncie" Ibsena mówi się, że jest dramatem inicjacyjnym, że ma strukturę mitu, ujawniającą się w baśniowych motywach mitologii skandynawskiej. Trudność polega na tym, że właśnie owe, wzbogacające opowieść, wątki baśniowe, niejednokrotnie przesłaniają siłę wypowiedzi, jaką może być „Peer Gynt". Niejednokrotnie stają się, uwodzącym teatralną efektownością, dodatkiem, który odwodzi uwagę od głównego wątku, w którym kryje się uniwersalny przekaz Ibsena.
Oczywiście, ów baśniowy świat sprowadza i wywołuje z mroku metafizyki i mitu również postaci niezbędne, dla możliwości przeprowadzenia drogi głównego bohatera – Peera. Odlewacz Guzików i Krzywy, są postaciami tyleż, z innego świata, co należą do wewnętrznej rzeczywistości Peera. Jednak dziewiętnastowieczna baśniowość, nawet ubrana we współczesny kostium, co często robią inscenizatorzy, dziś zaciemnia wyrazisty obrazu, który wyłonił kiedyś Ibsen.

Na tym, że Peer Gynt często uznawany jest nieomal za postać romantyczną, zapewne zaważyła żywość polskiego mitu romantycznego. Tak interpretowany dramat Ibsena opowiada o ciężkich zmaganiach inicjacyjnych i egzystencjalnych, o manichejskich niemal walkach, jakie stacza w baśniowym anturażu, monumentalna osobowość wyposażona w potężne monologi – Peer Gynt. Główny bohater wówczas staje się postacią pozytywną, skażoną jedynie romantyczną wadą marzycielstwa i niedostosowania społecznego. A przecież tę wadę, szczególnie na polskim gruncie, tak łatwo wybaczamy.

Tymczasem, uważna lektura „Peer Gynta" pokazuje, że to, co chce powiedzieć Ibsen ma nieco inny wymiar i charakter. Dramat Ibsena jest przede wszystkim obrazem drogi ludzkiej egzystencji, a przez to, jest bliski moralitetowi, opowieści o współczesnym everymanie. Zatem cała myśl Ibsena powinna być zaklęta w samej opowieści o losach głównego bohatera. Tymczasem równie często, jak do baśniowo-romantycznego obrazu, tekst Ibsena kusi o wejście na scenie w dialog filozoficzny z autorem.

Peer Gynt nie jest postacią pozytywną. Ibsen poprzez głównego bohatera i jego losy dokonuje krytyki pewnej postawy, której narodzin był świadkiem.
Chodzi o krytykę świętującego tryumfy indywidualizmu oraz całego szeregu „prawd-praktyk", które jeszcze w czasach Ibsena miały przeciwwagę w postaci norm i zasad, a dziś stają się dominującym składnikiem niejednego ludzkiego światopoglądu. Te „prawdy" niemal u każdego powodują konsternację – trudno się z nimi nie zgodzić, ale jednocześnie „lepiej byłoby, żeby się z nimi nie zgadzać".

Jak słusznie zauważa Rollo May: „indywidualizm, który stanowił szlachetną wartość kilka wieków temu i dawał ludziom odwagę do samodzielności i zdrową niezależność, w drugiej połowie XX wieku (...) zdegradowany został do idei, którą Fritz Perls wyraził słowami: „Ja robię swoje, ty robisz swoje, jeśli nie jest nam po drodze, to trudno..."
Tekst Ibsena opowiada o sile lęku przed utratą swojego „ja", która doprowadza bohatera, do uczynienia z owego „ja" centrum swojej egzystencji, co staje się pułapką, nie pozwalającą dostrzec „drugiego", a także w rezultacie rozpoznać swojego prawdziwego wnętrza.

Współczesny świat w tym psychologia, filozofia, myśli społeczne odkrył „stawanie się sobą". Człowiek, nie tylko „odkrywa siebie", ale dokonuje też istotnej autokreacji. Samo „ja" oraz jego „samorozwój" stały się ważną wartością. Żyjemy w świecie, w którym „samorealizacja", w karykaturalnej formie, przejęta z myśli Maslowa, stała się hasłem do egoizmu i egocentryzmu. Również współczesna etyka podkreśla znaczenia „ja" i jego wolności, co zresztą nie powinno dziwić po doświadczeniach XX wieku. Etyka normatywna, już od dawna, wydaje się być nieprzystająca do zjawisk współczesności, jej dynamiki i możliwości współczesnego człowieka, który przywiązany jest tak bardzo do swojej wolności, najczęściej dość niedojrzale pojętej. Tischner proponuje więc etykę opartą o myśl fenomenologiczną, antropologiczną. Mówi o wolności jednostki, o „ja", jak również o jej rozwoju, który jednak przebiega w kierunku budowania „ja aksjologicznego". Człowiek ma więc

(...) punktem wyjścia (...) jest postać włóczęgi. Włóczęga nie wie z góry, jak długo będzie popasać w miejscu, w którym się znalazł; rzadko kiedy długość postoju od jego decyzji zależy. Gdy rusza ponownie w drogę, nie jest pewny celu; obiera następne miejsce postoju odczytując drogowskazy na rozstajach dróg ale czyniąc to nie ma pewności, czy uda mu się w obranym miejscu zatrzymać i na jak długo. Tyle tylko wie na pewno, że będzie to postój, jak i wszystkie pozostałe, „do czasu" – tymczasowy. Utrzymuje go w ruchu rozczarowanie poprzednim miejscem postoju i tląca się wciąż, wszystkiemu na przekór, nadzieja, że miejsce następne, którego jeszcze nie zwiedził (...), będzie wolne od wad, czyniących pobyt w miejscach, w których już był, nie do wytrzymania. Ciągnie włóczęgę do przodu marzenie na próbę jeszcze nie wystawione, popycha go od tyłu nadzieja już sfrustrowana... Jest więc włóczęga pielgrzymem bez celu pielgrzymki; lub koczownikiem bez trasy. Włóczęga porusza się w przestrzeni pozbawionej struktury. Podobnie jak wędrowiec na pustyni, który zna tylko szlaki ułożone ze śladów własnych stóp (szlaki już po chwili rozwiewane przez pierwszy podmuch wiatru), włóczęga sam nadaje strukturę terenowi, na którym chwilowo przebywa ale zabierze tę strukturę ze sobą, gdy znów w drogę wyruszy. Każda kolejna „organizacja przestrzeni" jest przywiązana do miejsca i chwili – epizodyczna.

Jest jeszcze inna przenośnia, która pasuje jak ulał do ponowoczesnego trybu życia: metafora turysty. Chyba tylko łącznym wysiłkiem mogą postacie włóczęgi i turysty przekazać pełnię tego życia. Tak jak włóczęga, turysta nie spodziewa się zabawić długo w miejscu, do którego przybył. Jak włóczęga dysponuje on tylko własnym „czasem biograficznym" jako jedyną nicią, na którą nanizać może tak rozmaite skądinąd i ze sobą nie związane miejsca, jakie odwiedził. Turysta odbiera jednak to ograniczenie jako znak miękkości, podatności i ugniatalności przestrzeni: jeśli nawet mają odwiedzane przezeń tereny jakiś własny sens, (...) może się z (tym) nie liczyć i brać pod uwagę to tylko, co mu do gustu przypadnie, i w wybranym przezeń momencie. To tylko „nośności estetycznej" turysty (...), jego potrzebie doznawania wrażeń, nowych wciąż przeżyć, przeżyć rozkosznie odmiennych – zdaje się przysługiwać nieograniczona zdolność modelowania przestrzeni, w jakiej turysta jest osadzony; cieszy się więc turysta wolnością, o jakiej włóczęga (dla którego „twardość" rzeczywistości nie ulega kwestii, jako że wszędzie, gdzie jest musi (...) „poddać się koniecznościom", uniknąć zaś rzeczy nieprzyjemnych może tylko ratując się ucieczką) może co najwyżej marzyć.

(...) (Dla turysty) świat istnieje po to, by czerpać zeń przyjemność; możliwość czerpania przyjemności nadaje światu sens. (...)

(...). (Włóczęga i turysta) wędrują *przez* tereny, które dla pewnych innych ludzi są miejscem zamieszkania. Mapy społeczne sporządzone przez tych innych ludzi mogą obowiązywać osiadłych ale nie wiążą one włóczęgi, a już tym bardziej turysty. Włóczęga i turysta spotykają się z tubylcami na krótko, a ich styk jest powierzchowny (...). (...) Bliskość fizyczna, dystans duchowy – oto formuła wspólna włóczęgowskiemu i turystycznemu życiu.

Uwodzicielski powab takiego życia wypływa z towarzyszącej mu uroczystej zapowiedzi, że bliskości fizycznej nie pozwoli się wymknąć spod kontroli i przeobrazić w bliskość moralną. (...)

To, czego ekwipunek życiowy włóczęgi i turysty nie zawiera (...), to owa uciążliwa, obezwładniająca, odbierająca radość życia i spędzająca sen z powiek odpowiedzialność moralna. Przyjemności „zmysłowego masażu" nie zakłócają ponure myśli (...). (...) Odpowiedzialność moralna rozpływa się (...).

W świecie ponowoczesnym włóczęga i turysta nie są już postaciami marginesowymi, a typowy dla nich sposób spędzania czasu nie jest marginesowym zajęciem. Są formami przeznaczonymi do (...) modelowania całości życia, a więc i codziennej rutyny (...). (...) Służą wszystkim za wzór szczęśliwości i udanego życia. (...) Idealnie winno się być turystą zawsze i wszędzie. Nie „należeć" do miejsca, w którym się jest. Utrzymywać dystans duchowy wbrew fizycznej bliskości. Zachowywać się z rezerwą. Nie udzielać się. Być wolnym – płacić z góry za zwolnienie od wszystkich obowiązków innych niż kontraktowe. A najlepiej – zawczasu zaaplikować sumieniu moralnemu garść proszków nasennych.

Zygmunt Bauman „Etyka ponowoczesna", Warszawa 1996

Postacią centralną, wiążącą dramat w organiczną całość, jest Peer Gynt. Od początku do końca ukazuje się on na pierwszym planie, (...); wszystkie inne osoby dramatu są mu wyraźnie podporządkowane, bez względu na stopień doniosłości ich roli. Nie ma właściwie w tym utworze postaci antagonistycznej w stosunku do tytułowego bohatera; on sam jest swoim głównym przeciwnikiem. (...)

Niemało jest w literaturze europejskiej utworów, w których uwagę skupia główny bohater, odbywający długą wędrówkę przed dojściem do wytkniętego sobie celu. (...) Nie jest (jednak) Peer Gynt „drugim Don Kichotem", ani „drugim Faustem", (...). Peer Gynt jest bohaterem nader oryginalnym i nowym, reprezentuje swój własny typ, typ „ja Gyntowskiego", „gyntyzmu".

Jakiż on jest? (...) Z całą pewnością nie jest to bohater pozytywny. Przeciwnie, rejestr jego wad, przywar, słabości charakteru, (...), jest bardzo długi. Peer Gynt kłamie, jest leniwy, nie pomaga (...) matce, nie szanuje jej, (...), wdaje się w bójki (...), jest żądny rozrywek i uciech, wmawia sobie i innym, że przeznaczony jest do czegoś lepszego, nie stroni od alkoholu, (...), okazuje się człowiekiem bez skrupułów, nie objawiającym skruchy za swe przewinienia; nudzi się, ucieka od rzeczywistości w krainę rojeń (...), jest obłudny, skłonny do krzywoprzysięstwa, (...); nie lubi słów prawdy o sobie (...), przechwala się (...), przekręca fakty, (...), wszystko tłumaczy na swoją korzyść; próbuje się wybielić przed sobą i światem (...). (...)

Chwila zdania rachunku życiowego nadchodzi dla Peera, (...), z pojawieniem się Odlewacza Guzików. Ten wysłannik Stwórcy, (...), zajmuje się duszami ludzi, którzy nie zasługują ani na niebo, ani na piekło, nie odznaczają się bowiem ani wielkimi cnotami, ani też nie są wielkimi grzesznikami. Jako „ni to ni owo", niby bezużyteczne „guziki bez uszek", mają być przetopieni, by z woli „oszczędnego Mistrza" posłużyć przynajmniej jako surowiec czekający nowego odlewu. Peer Gynt broni się, jak może, przed czekającym go losem, nie chce bowiem we wspólnym tyglu zatracić swojego „ja", z którego jest dumny, które w swoim mniemaniu kształtował przez całe życie w myśl przyjętej dewizy: „bądź zawsze sobą". Wydawało się Peerowi, że zasada ta (...) wzbogaci jego indywidualizm, dopomoże w zostaniu „kimś", oczywiście kimś niezwykłym, wybitnym. Okazuje się jednak, że zasadę tę od samego początku pojmował opacznie i w całym swoim życiu realizował (...) jej odwrotność. (...)

(Peer) spotyka (także) tajemniczy twór, (...), przedstawiający się: „jestem sobą". Jest to Wielki Krzywy, ten, który (...) nigdy nie uderza, nie walczy, zwycięża (...) czekaniem na nadejście swojego czasu, który głosi zasadę: „obejść! wyminąć!". (...)

Jak bardzo (...) odpowiada Peerowi zasada Krzywego, świadczy najdobitniej jego własne wyznanie (...): „A przecież cały sekret szczęścia oraz działania odważnego polega na tym, by swobodnie wybierać ścieżki i okrążać zasadzki życia i pułapki. (...) Nie palić poza sobą mostów. (...)" Peer Gynt rzeczywiście nie jest zwolennikiem podejmowania zasadniczych decyzji, zdecydowanego działania. Lubi tylko takie sytuacje, z których można się wycofać (...). (...) Poczynania jego są więc ostrożne, połowiczne, „letnie", a droga życia na skutek „zawracania" i „okrążania" nie jest właściwie drogą naprzód, lecz drogą, która krążąc ustawicznie wokół punktu wyjścia, ostatecznie do niego prowadzi. Znamienne jest zdanie: „Tam czy z powrotem, jednakowa droga".

(...) istotą świata jest w oczach Peera sam Peer: on sam jest punktem wyjścia i punktem dojścia, główną treścią i miarą. (...)

Filozofia życiowa Peera Gynta (...) sprowadza się (...) do następujących głównych reguł: Należy omijać przeszkody. Uwalnia to od zbędnego cierpienia. Dzięki temu człowiek jest wolny (wolność od cierpienia jest bowiem wolnością w ogóle). Wolność jest równoważnikiem mocy. Świadomość mocy warunkuje szczęście człowieka, które jest najwyższym jego dobrem na ziemi. Człowiek żyje bowiem po to, by być szczęśliwym. Kryterium nadrzędnym (...) jest wierność samemu sobie. (Jest to wierność bardzo swoista, której fundamentem jest skrajny subiektywizm.) (...)

W gruncie rzeczy jest inaczej. Peer cierpi (...). (...) W miarę upływu czasu wiedza o daremności jego usiłowań, (...), coraz częściej dociera do jego świadomości, (...) wypełnia go całego (...).

Odlewacz Guzików poucza (Peera): „Być sobą znaczy: unicestwić siebie (...) Być sobą znaczy: wolę Mistrza nosić na swojej tarczy, jak hasło bojowe". (...) Ibsen demonstruje na podstawie swojego bohatera, że człowiek nie ma właściwie wyboru drogi, że pozostaje mu w istocie jedna: poprzez siebie do świata, a tzw. swoboda wyboru (...) sprowadza się (...) do mniejszego lub większego wysiłku w pokonywaniu piętrzących się na niej przeszkód. (...). Jest to jedyny sposób, by umierając równocześnie stawać się na nowo; by znając „dobro" i „zło" przechylać się – nie roniąc nic ze swej wolności – w stronę „dobra" i by, dysponując jako byt cząstkowy tylko (...), ograniczonymi możliwościami rozwoju własnej osobowości, to ograniczenie przezwyciężać i stawać się swoistym bytem absolutnym.

Olga Dobijanka-Witczakowa „Wstęp" w: Henryk Ibsen „Peer Gynt", Wrocław 1967

PEER GYNT

przekład – Zbigniew Krawczykowski

reżyseria, opracowanie tekstu:
Ireneusz Janiszewski

scenografia, reżyseria świateł:
Katarzyna Paciorek

opracowanie muzyczne:
Adam Opatowicz

asystent reżysera i scenografa:
Katarzyna Brewińska

premiera – wrzesień 2007

Obsada:

Peer Gynt – Sławomir Kołakowski

Aasa – Lidia Jeziorska

Solwejga – Dorota Chrulska

Odlewacz Guzików/Krzywy – Jacek Polaczek

Ingrid/Anitra – Katarzyna Sadowska

Mad Moen – Marek Żerański

Ojciec Moena – Karol Gruza

Pastor/Biznesman/Pielęgniarz/Mężczyzna – Zbigniew Filary

Kowal/Biznesman/Pacjent – Adam Zych

Mężczyzna z wesela/Biznesman/Pacjent – Mateusz Kostrzyński

Mężczyzna z wesela/Biznesman/Pacjent – Mirosław Kupiec

Begrifenfeldt – Jacek Piotrowski

Kobieta z wesela/"Pasterka"/"Małpa" – Katarzyna Bieschke

Kobieta z wesela/"Pasterka"/"Małpa" – Iwona Faj

Kobieta z wesela/"Pasterka"/"Małpa" – Małgorzata Iwańska

inspicjent – Beata Buchner

sufler – Marta Modrzewska

Teatr Polski, 71-601 Szczecin, ul. Swarożyca 5
tel./fax sekretariat 091 433 00 75
tel. centrala 091 433 00 90
tel./fax BOW 091 433 66 66

www.teatrpolski.szczecin.pl
teatr@teatrpolski.szczecin.pl
dliteracki@teatrpolski.szczecin.pl
bow@teatrpolski.szczecin.pl
bow2@teatrpolski.szczecin.pl
rezerwacje@teatrpolski.szczecin.pl
kasa@teatrpolski.szczecin.pl

Teatr Polski jest instytucją kultury Samorządu Województwa Zachodniopomorskiego

Dyrektor Naczelny i Artystyczny – Adam Opatowicz
Zastępca Dyrektora – Jacek Gałkowski

Zespół techniczny:
operator dźwięku – Marek Laskowski
operator świateł – Sławomir Naruszewicz
kierownik pracowni krawieckiej – Małgorzata Tryszcz
pracownia perukarska – Małgorzata Bednarska
pracownia stolarska – Marek Rzeźnik
pracownia malarska – Bożena Wołoszyn
gł. spec. ds. obsługi sceny – Andrzej Czekanowski
spec. ds. produkcji – Leszek Kusz
kierownik sceny – Piotr Sagat

REPERTUAR

DUŻA SCENA
„Stacyjka Zdrój" Jeremi Przybora i Jerzy Wasowski
„Don Kichot" Miguel Cervantes
"Boy, Honor i Ojczyzna"
„Mayday 2" Ray Cooney
"Igraszki z diabłem" Jan Drda
„Piosennik"
„Kolacja dla głupca" Francis Veber
„Mistrz i Małgorzata" Michał Bułhakow
„Okno na parlament" Ray Cooney

MAŁA SCENA
„Play Strindberg" Friedrich Dürrenmatt
„Prywatna klinika" John Chapman i Dave Freeman
„Mayday" Ray Cooney
"Kolacja na cztery ręce" Paul Barz

CZARNY KOT RUDY
„Dancing Szczecin"
„Sufit Jonasza Kofty, czyli gdzie ta bohema"
„Latający Cyrk Monty Pythona"
„Pornograf"

DZIEDZINIEC ZAMKU KSIĄŻĄT POMORSKICH
„Sen nocy letniej" William Shakespeare
"Hamlet" William Shakespeare

KLUB STORRADY
"Wariacje enigmatyczne" Eric-Emmanuel Schmitt

projekt okładki:
Jerzy Tchórzewski

opracowanie programu:
Daria Friedrich, kierownik literacki TP

skład i druk:
drukarnia KAdruk

spektakl powstał dzięki pomocy

Instytutu Teatralnego

Mostar sp. z o.o.