



Elfriede Jelinek

Chór
sportowy

TEATR IM. JANA KOCHANOWSKIEGO W OPOLU





Tomasz Konina

Dyrektor naczelny i artystyczny

Mariusz Łubyk

Zastępca dyrektora

Katarzyna Dudek

Kierownik literacki

Jarosław Piechowiak

Kierownik techniczny

Alina Wójcik

Kierownik Biura Obsługi Widzów

Halina Fleger

Redaktor graficzny

Maciej Chojnacki

Scenograf

Zespół:

Zofia Bielewicz, Aleksandra Cwen, Iwona Głowińska, Grażyna Kopeć, Arleta Los-Pławszewska, Grażyna Misiorowska, Judyta Paradzińska, Elżbieta Piwek-Jóźwicka, Grażyna Rogowska, Beata Wnęk-Malec, Ewa Wyszomirska, Mirosław Bednarek, Adam Ciolek, Andrzej Czernik, Jacek Dzisiewicz, Andrzej Jakubczyk, Waldemar Kotas, Przemysław Kozłowski, Michał Majnicz, Leszek Malec, Grzegorz Minkiewicz, Maciej Namysło, Mirosław Polatyński, Michał Świtala, Krzysztof Wrona, Bogdan Zieliński, Przemysław Czernik (adept)

Elfriede Jelinek

**Chór
sportowy**

TEATR IM. JANA KOCHANOWSKIEGO W OPOLU



Odbijająca się szerokim echem w Europie historia karmionych anabolikami enerdowskich pływaków, czego konsekwencją w kilku przypadkach stało się wywołanie zmiany płci, mogłaby stać się inspiracją tekstu Jelinek.

Chór sportowy Elfriede Jelinek w reż. Krzysztofa Garbaczewskiego, to pierwsze wystawienie tego tekstu w Polsce i pierwsza realizacja Jelinek w Opolu.

Ogłoszona skandalistką Elfriede Jelinek (laureatka literackiej nagrody Nobla 2004), austriacka pisarka, nazywana najwybitniejszą współczesną dramatopisarką niemieckiego obszaru językowego, autorka kultowej *Pianistki*, bezkompromisowo opisuje współczesną rzeczywistość.

Michael Schumacher, Zinedine Zidane, Olivier Kahn to hasła wywoławcze tej historii. Problem wynaturzonych strategii, kreowania supersportowców, superbohaterów, „nadludzi” wywołuje poprzez tekst Jelinek uporczywe pytania o zasady funkcjonowania połączonych machin: mediów, menedżerów, specjalistów public relations tworzących maszyny do wygrywania. Jednostki, którym odbiera się wszystko – poczucie godności, tożsamość, płęć, tworząc jednocześnie nowe grupy społecznego odrzucenia i wykluczenia.

Na świecie trwają wielkie igrzyska, siedzimy na trybunach, szalik zawiązany jest ciasno, mamy rozpromienione twarze, koniec przywilejów, liczy się tylko wynik!

Elfriede Jelinek

Chór sportowy

(Sportchor) Przekład - Karolina Bikont

Reżyseria – **Krzysztof Garbaczewski**
Scenografia – **Anna Maria Karczmarska**
Muzyka – **Adrian Jakuć-Lukaszewicz**

- 1 - **Norbert Kaczorowski** (gościnnie)
 - 2 - **Przemysław Czernik**
 - 3 - **Miroslaw Bednarek**
 - 4 - **Waldemar Kotas**
 - 5 - **Paweł Smagała** (gościnnie)
 - 6 - **Elżbieta Piwek**
 - 7 - **Zofia Bielewicz**
- Filozof - **Jacek Dzisiejwicz**



Inspicjent - Cecylia Jacewska-Caban
Operatorzy światel - Witold Prokopowicz,
Janusz Kaźmierski

Akustyk - Ryszard Balcer
Brygadier sceny - Tomasz Albekier
Rekwizytor - Waldemar Watras

PREMIERA POLSKA - 14 marca 2008 - Malarnia

Licencja na wystawienie utworu została wydana przez Agencję ADI.



Krzysztof Garbaczewski – student III roku Wydziału Reżyserii Dramatu krakowskiej PWST. Podczas studiów pracował nad czytaniem tekstów: *Śledzie* Wojciecha Klimczyka, *Pilades* Pier Paolo Pasoliniego, *Dostoyevsky-trip* Władimira Sorokina. Pracował jako asystent Krystiana Lupy przy spektaklach:

Zaratustra, *Factory 2* w Narodowym Starym Teatrze w Krakowie. W grudniu 2007 r. podczas festiwalu ODRAMA w Opolu przygotował czytania tekstów: *Rozmowa człowieka z Bogiem w szafie* Michała Walczaka i *Oczyszczenie* Petra Zelenki. Spektakl *Chór sportowy* Elfriede Jelinek jest jego scenicznym debiutem.



Anna Maria Karczmarska – absolwentka Wydziału Malarstwa oraz scenografii Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Brała udział w wielu wystawach indywidualnych i zbiorowych. Autorka scenografii i kostiumów do spektakli: *Hedda Gabler* w reż. Marii Spiss w PWST w Krakowie, *Komponenty* w reż. Michała Borczucha w Narodowym Starym Teatrze w Krakowie, scenografii do spektakli:

Leonce i Lena w reż. Michała Borczucha w Teatrze Dramatycznym w Warszawie, *Blżej* w reż. Kuby Kowalskiego w Teatrze Nowym w Krakowie, kostiumów do spektakli: *Horsztyński* w reż. Bogny Podbielskiej i *Lulu* w reż. Michała Borczucha w Narodowym Starym Teatrze w Krakowie oraz *Kłątwy* w reż. Łukasza Kosa w Teatrze im. C. K. Norwida w Jeleniej Górze.



Adrian Jakuć-Łukaszewicz – absolwent Wydziału Architektury Wnętrz Politechniki Białostockiej. Muzyk, grafik, performer. Współtwórca zespołu „Zerova”, z którym koncertował w Berlinie, Rydze, Danii oraz Polsce. Twórca muzyki do reportaży i reklam. Specjalizuje się w muzyce elektronicznej i eksperymentalnej.

Monika Szczepaniak

Elfriede Jelinek – teatr artykulacji

Elfriede Jelinek – skandalistka, prowokatorka, literacka domina, *femme terrible* sceny artystycznej, czy moralistka, prekursorka nowych trendów, jedna z najbardziej oryginalnych współczesnych pisarek? Wywołuje skrajne opinie, wokół jej utworów toczą się kontrowersyjne dyskusje, odbierana jest powierzchownie i często w kontekście skandalizacji. Skarży się na niezrozumienie, zniekształcające jej dzieło klisze recepcyjne, brak wrażliwości na specyficzny rodzaj humoru, typowy dla tradycji austriackiej.

Wbrew nawykom recepcyjnym lektura tekstów Jelinek nie zapewnia – jak powiedzialby Brecht – „momentów kulinarnych” Poetyka intertekstualna, która obsługuje wiele przestrzeni (świat sztuki, ludzkiego doświadczenia, medialnych symulacji i wirtualnej cyberprzestrzeni), wymaga wysokich kompetencji kulturowych odbiorcy powieści i dramatów (znajomość kanonu literackiego, filozoficznego, popkultury etc.), a także implikuje atak na horyzont oczekiwań, choćby poprzez ironizację procesu tworzenia tradycji literackiej czy nieufność wobec wszelkich gotowych formuł językowych od reklamy do kanonu literatury wysokiej. „Przyjemność tekstu” autorstwa Elfriede Jelinek wypływa z lektury analitycznej, wręcz naukowej, ale może stać się także udziałem publiczności teatralnej, pod warunkiem, że uda się wykrzesać z tekstu noblistki teatralną energię.

Elfriede Jelinek jest jedną z najbardziej znanych i najbardziej cenionych przedstawicielek współczesnego teatru niemieckojęzycznego. Jej dramaty czy „teksty dla teatru” stanowią egzemplifikację paradygmatu „teatru postdramatycznego”, w którym ginie zasada narracji i figuracji oraz porządek fabuły i dialogu, a to, co się dzieje na scenie, miast przedstawia rzeczywistość, staje się interaktywnym tworzeniem. Autorka zainicjowała nowy teatr, teatr wymagający nowych praktyk inscenizacji i nowych narzędzi interpretacji.

Wyjątkowość zjawiska literackiego, jakim jest twórczość Elfriede Jelinek, polega na permanentnym burzeniu frazy i montowaniu heterogenicznych dyskursów. Jej „teksty dla teatru” eksponują strategię fikcjonalizacji i inscenizacji obcej mowy – chodzi o akty językowe na scenie. Tu nie ma bohaterów z krwi i kości – bohaterem jest język („język ciągnie mnie za sobą na smyczy, jak pies właściciela”¹²). Dlatego na scenie trzeba ciągle mówić i mówić, tak długo, aż język sam powie prawdę.

1. „Nie chcę teatru”

Jelinek wielokrotnie formułowała swoją intencję rezygnacji z odtwarzającego relacje międzyludzkie „czystego teatru”³, rebelii wobec tradycyjnej dramaturgii z centralnymi dlań elementami akcji, konfliktu, dialogów scenicznych, psychologicznie wyprofilowanych postaci. Dramaturgia Jelinek zdaje się ignorować filary zachodniej tradycji teatralnej: aktorów i publiczność, a także obwieszczać pożegnanie reżyserskich fantazji o wykraczaniu życia na scenie.

W słynnym wywiadzie *Nie chcę teatru* Jelinek konstatuje: „Zdecydowanie odrzucam wizję przedstawiania życia w teatrze, która inspirowała niemal wszystkich pisarzy. Chcę czegoś odwrotnego: tworzyć postaci nieożywione. Chcę wypędzić życie z teatru. Ja nie chcę teatru.”⁴ Na scenie wszystko ma być sztuczne i powierzchowne. Tu nie ma miejsca na iluzję głębi, znaczenia, autentyczności. Należy maksymalnie wyeksponować wymiar artefaktu, jakim jest spotkanie statycznych, „martwych” sekwencji języka. Sztuki Jelinek „są inscenizacjami, zanim jeszcze trafią do teatru”, są „sceną dramatyzacji dramatu”⁵.

W tekstach Jelinek dochodzi do „usamodzielnienia się” języka – język nie jest mową postaci (nie pochodzi z jej wnętrza), lecz autonomicznym bytem teatralnym. Dla nazwania tego zjawiska języka odciętego Jelinek wymyśliła metaforę „plaszczyn językowych”⁶, ogłaszając wielokrotnie: „chcę być powierzchowna”, czy mówiąc o kostiumach, które mogłyby same wyjść na scenę jak w czasie pokazu mody (trzeba by było im przyporządkować wypowiedzi)⁷. Jakiegokolwiek napięcie czy momenty zaskoczenia powstają w efekcie zderzenia elementów językowych, a nie konfrontacji charakterów, postaw czy ideologii. Zamiast dialogów scenicznych mamy do czynienia z dialogicznością, która jest wynikiem kolizji fragmentów tekstu, wypowiedzianych nie przez autonomiczne postaci, lecz swego rodzaju recytatorów.

Jedną z najistotniejszych form demontażu istniejącego porządku teatru jest eliminacja aktora w jego wymiarze cielesnym. Jelinek nie pozwala postaciom ukonstytuować się, czy – jak pisze Corina Caduff – każe im „konstytuować się na nowo z każdą wypowiedzią”⁸. Postaci Jelinek definiują się poprzez to, co mówią, język przez nie „mówi sam”, one wręcz SĄ JĘZYKIEM.⁹

2. Mimesis dyskursów

Krytyczne recenzje prasowe, a także częściowo dyskurs akademicki przykładają do powieści i dramatów Jelinek kryteria przydatne do interpretacji literatury mimetycznej – w przypadku Jelinek taka metoda się nie sprawdza, bo jej teksty nie konstytuują żadnego centrum, wręcz przeciwnie: rozbiągają każde centrum wyobrażone czy „w mówione”.





Jeśli można mówić o *mimesis*, to tylko w rozumieniu naśladowania i odzwierciedlenia świata *simulacrdw*, medialnych obrazów, przy czym Jelinek znosi referencyjną iluzję i pojęcie subiektu. Interpretuje ona rzeczywistość jako medialnie zapośredniczoną, jako ideologicznie zainfekowany „porządek dyskursu” (rzeczywistość *second hand* – rzeczywistość „z pierwszej ręki” byłaby utopią). Jelinek rozprawia się ze światem medialnym i tekstowym, także z tradycją literacką i filozoficzną, z teorią gatunków, z pozycją języka poetyckiego i potocznego (a zatem z wszystkimi elementami, które składają się na definicję horyzontu oczekiwań).

Muzyczny ruch kalowy materiału językowego demonstruje niemożność uwolnienia się spod władzy języka i dyskursu. Język jest „faszystowski” (R. Barthes), mówienie oznacza podporządkowanie, w tym także podporządkowywanie Innego, ponadto język jest archiwum przemocy, miejscem pamięci. Indywidualne tożsamość oraz manifestująca ją specyfika językowa są iluzją. Gra językowa (literatura) jest próbą „przechytrzenia” języka.

Od dramatycznego debiutu Jelinek *Co się zdarzyło, kiedy Nora opuściła męża albo Podpory społeczeństw (Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Die Stützen der Gesellschaften)* (1979) do jej ostatnich sztuk *Ulrike Marie Stuart* i *Über Tiere (O zwierzętach)* w dramaturgii Jelinek można zaobserwować rozwój. Pierwsze dramaty (*Nora, Clara S., Krankheit oder Moderne Frauen*) tworzyły jedność tematyczną (poświęcone były problematyce różnicy płci) i charakteryzowały się zachowaniem wielu elementów tradycyjnego dramatu. Pod koniec lat 80tych Jelinek zaczęła faworyzować monolog, a jej teksty dla teatru formalnie przypominały prozę. I tak jest do dziś – różnica polega jedynie na wpisanej w te teksty potrzebie uczynienia ich widzialnymi i słyszalnymi. Jelinek coraz częściej wprowadza do swych tekstów postać AUTORKI, ironizuje własną satyryczną pozycję autorską, inscenizuje swoje znikanie („Die Autorin ist weg, sie ist rich der Weg.”¹²; Autorka zniknęła, nie jest drogowskazem.), wpisuje w tekst dramatyczny refleksję nad recepcją swych utworów.

3. „Nie wolno Wam wpadać mi w słowo!”

Jelinek powiedziała kiedyś: „Chcę odejść od teatru, który dotychczas mnie odrzucał i zobaczyć czy ten pójdzie za mną.”¹¹

Jej sztuki wystawiane są dziś z dużym powodzeniem w teatrach Niemiec i Austrii. Im bardziej autorka oddaleła się od tradycyjnej dramaturgii, tym większe było zainteresowanie jej „tekstami dla teatru”. Wydaje się, że teatr podążył za „maniczną demitologizatorką”¹².

Elfriede Jelinek wielokrotnie powtarzała, że nie wierzy w oddziaływanie teatru na rzeczywistość społeczną. Ostatnio dużo mówi o rezygnacji z realizacji celów politycznych czy jakichkolwiek celów („Nic już nie ma tej ostrości, na podstawie której mógłby powstać produktywny konflikt.”¹³), a także podejmuje autoironiczną grę z toposem „intelektualnej terrorystki”, która prowadzi wojnę za pomocą środków estetycznych.¹⁴ Wciąż jednak – nie

bez racji – ocenia się Jelinek jako pisarkę zaangażowaną, polityczną, wręcz moralistkę. Specyfikę politycznych projektów Elfriede Jelinek trafnie scharakteryzował reżyser Christoph Schlingensief, który w roku 2003 zrealizował *Bambiland*: „Elfriede Jelinek nie chodzi o to, aby podkładać bomby, pozbawiać życia, lecz o to, by rozbierać bomby już podłożone”¹². Jak przekonuje Michael Hofmann, „dzisiaj już nikt nie wierzy w bezpośrednie polityczne oddziaływanie teatru, ani w teatr jako instancję moralną. Moralistów jest jednak wśród współczesnych dramatopisarzy wciąż wielu.”¹⁵ Jelinek jest ideologką z ironicznym nastawieniem do ideologii, moralistką, która z dużym dystansem traktuje koncepcję dzieła sztuki z przesłaniem moralnym, autorką, która inscenizuje znikanie autorki i przekonuje:

„Nie wolno Wam wpadać mi w słowo, dopóki mówię, uważajcie! Możecie sobie zrobić krzywdę, gdy wpadniecie w moje słowo, nawet jeśli wam przypadkiem przypadnie do gustu! Lepiej jest nic nie robić. Pisanie jest tak czy tak lepsze od robienia czegoś. Nie odwieźcie mnie od moich głupich dowcipów, pożalowania godnych żartów. Nawet siłą! No, może siłą wam się uda.”¹⁷

¹ H.-T. Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, tłum. D. Sajewska, M. Sugiera, Kraków 2004.

² H. J. Heinrichs, *Gespräch mit Elfriede Jelinek*, „Sinn und Form” 6 (2004), s. 760-783, tu: s. 764.

³ Por. P. Szondi, *Teoria nowoczesnego dramatu 1880-1950*, tłum. E. Miziolek, Warszawa 1976.

⁴ *Ich will kein Theater. Ich will ein anderes Theater. Gespräch mit Elfriede Jelinek* (w:) A. Roeder (red.), *Autoninnen. Herausforderungen an das Theater*, Frankfurt/M., s. 143-157, tu: s. 153.

⁵ M. S. Pflüger, *Vom Dialog zur Dialogizität. Die Theaterästhetik von Elfriede Jelinek*, Tübingen, Basel 1996, s. 22.

⁶ Mówi o nich na przykład w wywiadzie *Wir leben auf einem Berg von Leichen und Schmerz. Theater heute-Gespräch mit Elfriede Jelinek* (w:) Peter von Becker, „Theater heute” 9 (1992), s. 1-9, tu: s. 4: „U mnie figury składają się tylko z języka i dopóki mówią, są obecne. Kiedy nie mówią, znikają. To są rzeczywiście zamknięte płaszczyzny językowe.”

⁷ Por. E. Jelinek, *Ich möchte seicht sein*, (w:) Ch. Gürtler (red.), *Gegen den schönen Schein. Texte zu Elfriede Jelinek*, Frankfurt/M. 1990, s. 157-161, tu: s. 158.

⁸ C. Caduff, *Ich gedelhe inmitten von Seuchen. Elfriede Jelinek – Theatertexte*, Bern, Berlin, Frankfurt/M., N. York, Paris, Wien 1991, s. 255.

⁹ „Die Schauspieler SIND das Sprechen, sie sprechen nicht.” (E. Jelinek, *Sinn egal. Körper zwecklos*, (w:) E. Jelinek, *Stecken. Stab und Strang. Raststätte oder sie machens af-*

le. Wolken Heim. Neue Theaterstücke. Mit einem „Text zum Theater“ von Elfriede Jelinek, Reinbek bei Hamburg 1997, s. 7-13, tu: s. 9.

¹⁰ E. Jelinek, *Macht nichts. Eine kleine Trilogie des Todes*, Reinbek bei Hamburg 1999, Nachbemerkung, s. 85-90, tu: s. 90.

¹¹ *Ich will kein Theater*, s. 156.

¹² Jelinek powiedziała tak o sobie w wywiadzie udzielonym Kai Ehlersowi *Über den Wahrsinn der Normalität oder die Uaushaltbarkeit des Kapitalismus, „Arbeiterkampf”* 12.1.1987.

¹³ *Wir leben auf einem Berg von Leichen und Schmerz. Theater heute-Gespräch mit Elfriede Jelinek* (w:) Peter von Becker, „Theater heute” 9 (1992), s. 1-9, tu: s. 8.

¹⁴ Por. B. Becker, *Theaterschlachten: Jelineks dramaturgisches Konzept und die Thematik der Gewalt am Beispiel von „Bambiland”*, „Modern Austrian Literature”, Vol 39, 3/4 (2006), s. 57-71, tu: s. 57.

¹⁵ Ch. Schlingensief, *Urbild Dynamit. Elfriede Jelinek. Wstęp do: E. Jelinek, Bambiland. Babel. Zwei Theaterstücke*, Reinbek bei Hamburg 2004, s. 7-12, tu: s. 7.

¹⁶ M. Hofmann, *Neue Tendenzen der deutschsprachigen Dramatik* (w:) C. Kammler, T. Pflugmacher (red.), *Deutschsprachige Gegenwartsliteratur seit 1989. Vermittlungsperspektiven*, Heidelberg 2004, s. 51-60, tu: s. 59.

¹⁷ E. Jelinek, *Das Wort als Fleisch verkleidet. Rede zum Anlass der Verleihung des Lessing-Preises für Kntik*, www.a-e-m-gmbh.com/wessely/flessing.htm, 21.01.2008.



Repertuar

DUŻA SCENA

MATKA JOANNA OD ANIOŁÓW wg Jarosława Iwaszkiewicza William Shakespeare	prem. I 2002
MAKBET Bertolt Brecht	prem. XII 2004
BAAL Juliusz Słowacki	prem. XI 2006
30 SEKUND Tirso de Molina	prem. II 2007
NIEŚMIAŁY NA DWORZE Jon Fosse	prem. IX 2007
SEN O JESIENI Stanisław Wyspiański	prem. X 2007
SĘDZIOWIE	prem. XII 2007
JACQUES BREL	prem. III 2008

MAŁA SCENA

GOD.COM Samuel Beckett Czekając na Godota, Fragment dramatyczny II	prem. I 2006
CASTING Marianna Dembińska	
ZŁODZIEJ Dario Fo	prem. IV 2006
FOCZKA AKROBATKA Waldemar Kotas	prem. IX 2006
BARDZO PROSTA HISTORIA Marija Łado	prem. IV 2007

SCENA NA PARTERZE

KRÓLOWA PIĘKNOŚCI Z LEENANE Martin McDonagh	prem. IX 2006
GRUBA ŚWINIA Neil LaBute	prem. XI 2007

W PRZYGOTOWANIU

OPOWIEŚCI LASKU WIEDŃSKIEGO Ödön von Horváth	prem. V 2008
---	--------------

p.o. Głównej księgowej Aleksandra Demduch, Koordynator pracy artystycznej Katarzyna Siczewska, Inspicjentki Justyna Bartman, Cecylia Jacewska-Caban, Teresa Zielińska, Asystent dyrektora ds. promocji i sponsoringu Łukasz Kustrzyński, Specjalista ds. projektów Ewa Plutecka, Specjalista ds. zamówień publicznych Olga Sima, Specjalista ds. kadr i zatrudnienia Katarzyna Branicka, Sekretariat Iwona Gołąbek, Główny mechanik Ireneusz Podhalański, Kierownik Działu Administracyjno-Gospodarczego Jolanta Mazepka, Dział techniczny Jaromin Capiga (zastępca kierownika), Brygadziści montażystów dekoracji Tomasz Albekier, Stanisław Kaska, Montażysta dekoracji Krzysztof Bugajski, Witold Janiszewski, Jerzy Kowalewski, Zbigniew Kuleczko, Tomasz Masłowski, Teodor Rimpler, Pracownia krawiecka damska Irena Grund (kierownik), Monika Gogol, Maria Szweda, Pracownia krawiecka męska Kazimierz Birecki (kierownik), Ewa Chmurska, Piotr Kasperski, Pracownia akustyczna Ryszard Balcer (kierownik), Marian Weissenfeld, Pracownia oświetleniowa Grzegorz Cwalina (kierownik), Daniel Jaskuła, Janusz Kaźmierski, Michał Kostęski, Witold Prokopowicz, Pracownia stolarska Bernard Szolc (kierownik), Henryk Urbanek, Tapicer Joachim Bryła, Ślusarz Henryk Nicpon, Pracownia modelatorska Barbara Cegielska (kierownik), Józef Mazur, Pracownia malarska Małgorzata Grubizna, Krzysztof Młyńczak, Pracownia fryzjersko-perukarska Paweł Stelmach (kierownik), Katarzyna Borkowska, Barbara Kowzan, Brygadzysta garderobianych i rekwizytek Magdalena Tomechna-Dzisiewicz, Garderobiane Halina Rimpler, Anna Watras, Rekwizytor Waldemar Watras.

W programie wykorzystano zdjęcia z prób autorstwa Magdaleny Sztandary.

ZE ZBI
Instytutu Teatralnego

BIURO OBSŁUGI WIDZÓW - bow@teatrkochanowskiego.art.pl
przyjmuje zamówienia na sprzedaż biletów indywidualnych i zbiorowych
w poniedziałki od 8.00 do 16.00, od wtorku do piątku od 8.00 do 18.00,
tel./fax 077-45-45-941, 077-45-39-082 do 85 w. 108;
KASA BILETOWA (tel. 077-45-45-941, 077-45-39-082 do 85 w. 109)
czynna od wtorku do piątku od 10.00 do 14.00 i od 15.00 do 18.00
lub do rozpoczęcia przedstawienia, w soboty i niedziele godzinę przed spektaklem.

Organizatorem Teatru im. Jana Kochanowskiego w Opolu jest
Samorząd Województwa Opolskiego.

Redakcja programu – KATARZYNA DUDEK, HALINA FLEGER

Opracowanie komputerowe:
STUDIO „conTEXT”, tel. 077-45-67-335
Druk: „SADY” Krapkowie

TVP OPOLE

RADIO
OPOLE

gazeta



Teatr im. Jana Kochanowskiego
45-056 Opole, Plac Teatralny 12
sekret. tel./fax 48(0)77-45-45-942, 077-45-39-086;
centrala tel. 077-45-39-082 do 85
www.teatrkochanowskiego.art.pl biuro@teatrkochanowskiego.art.pl