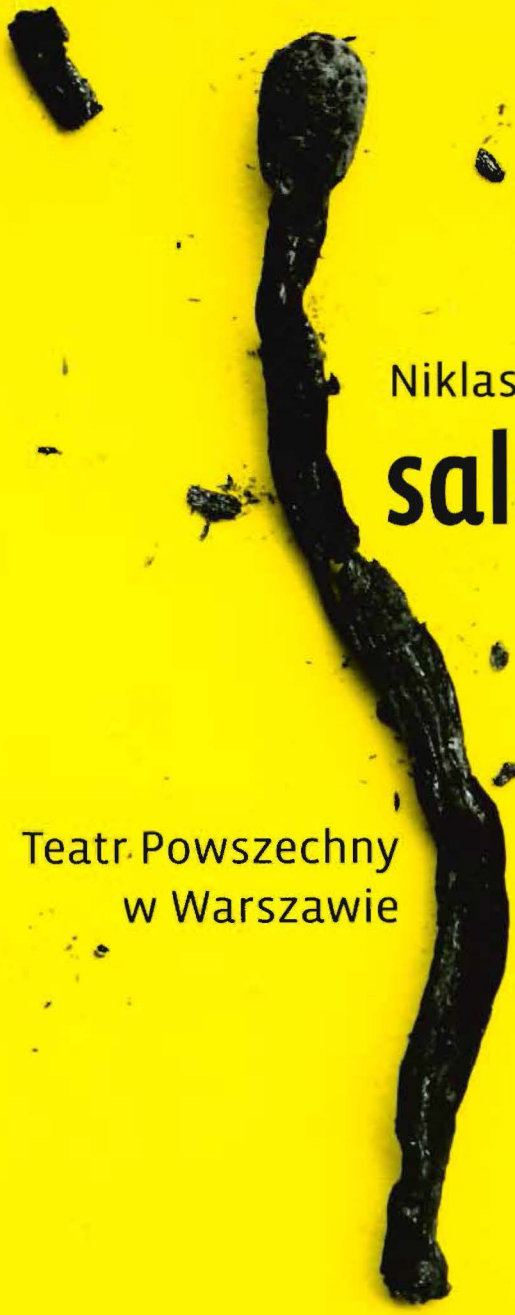


Niklas Rådström

salamandra

Teatr Powszechny
w Warszawie

Niklas Rådström

salamandra

Salamander

przekład Halina Thylwe
reżyseria Adam Guziński
scenografia Maciej Chojnacki
światło Adam Sikora
inspicjent / sufler Ewa Kancler-Żeleńska

obsada
Helen – Elżbieta Kępińska
Alice – Joanna Żółkowska

Prapremiera światowa 15 października 2010
Scena 100

Magdalena Koszalińska

Ukarałem cię z miłości. Obrazy rodziny w literaturze i filmie skandynawskim

„Dom w krajach nordyckich jest bardzo opiewany. (...) Nordycki dom z oknami wewnętrznymi, które tamują dostęp do świeżego powietrza, piece kaflowe (domowe ognisko!), długa zima i jesień, i wiosna, doprowadzające ludzi do wzajemnych udręczeń, czynią w moich oczach ten dom szpetnym." Ten szpetny – jak pisał o nim August Strindberg – motyw zajmuje ważne miejsce w literaturze skandynawskiej. „Wielka trójka", czyli Henrik Ibsen, August Strindberg i Ingmar Bergman, poświęciła sporo miejsca w swojej twórczości charakterystyce relacji rodzinnych. *Upiory*, *Dzika kaczka*, *Ojciec*, *Pelikan*, *Jesienna sonata*, *Fanny i Alexander*, to najbardziej znane utwory wpisujące się w kanon tzw. dramatów rodzinnych. Obraz rodziny, jaki wyłania się z tych utworów, daleki jest od modelowego. Mężowie i żony gnębią siebie nawzajem, los dzieci zdeterminowany jest poczynaniami rodziców. Patologie w tych relacjach mają charakter zarówno fizyczny, jak i psychologiczny. Ojcowie to nieznoszący sprzeciwu demiurgowie, matki okazują się zaborczymi modliszkami, dzieci wyrastają na rozchwianych emocjonalnie i często pragnących zemsty ludzi. Błędy rodziców powielane są przez ich potomstwo i rzadko kiedy udaje się przerwać to fatum.

Bohaterowie sztuk Ibsena i Strindberga nieustannie toczyli ze sobą boje. Mroczne tajemnice często ciążą nad członkami rodziny, a ich ujawnienie nie zawsze jest równoznaczne z wyzwoleniem; nierzadko prowadzi do katastrofy. Przeszłość powraca niczym zły sen; okazuje się, że w imię wypaczonego pojęcia dobra wyrządzono więcej krzywdy niż pożytku. Na kłamstwie nie można budować trwałych fundamentów rodziny, lecz bohaterowie Ibsena zdają sobie z tego sprawę zbyt późno. Rodzina Ekdahlów – bohaterów *Dzikiej kaczki* (1884) – okazuje się w rzeczywistości jedynie atrapą rodziny. Kiedy wychodzą na jaw kłamstwa Giny – żony Hjalmara Ekdahla – nie chce on dłużej trwać w związku, w którym przybrana córka mimowolnie przypominałaby mu o jego urażonej męskiej dumie. Hjalmar nie potrafi wybaczyć żonie, a ujawnione tajemnice z przeszłości dowodzą elementarnego braku zaufania, bez którego nie można stworzyć podwalin prawdziwego związku ani stanowić przykładu dla dorastającej Jadwinii. Ibsen nie wahał się poruszać również tematów tabu; analizując patologie rodzinne, nie poprzestawał tylko na zgłębianiu zagadnień kłamstwa i zdrady, ale szedł dużo dalej – nie bał się pisać o chorobach wenerycznych, kazirodztwie i eutanazji, by wspomnieć choćby *Upiory* (1881). Oswald, syn głównej bohaterki pani Alving, został obarczony dziedziczną chorobą i bezwiednie musi ponosić konsekwencje niechlubnego życia prowadzonego przez ojca. Upiory z przeszłości nie dają pani Alving o sobie zapomnieć, a ona nie może pozwolić, by prawda o błędach jej męża ujrzała światło dzienne; za wszelką cenę chce uchronić przed nimi syna.

Wielki rywal Ibsena – Strindberg – wydaje się jeszcze bardziej interesujący w swoich obserwacjach dotyczących relacji rodzinnych. Wpływ na to ma zapewne uprawiany przez niego specyficzny autobiografizm. Strindberg wykorzystywał własne doświadczenia i przenosił je na grunt literacki. Bez ogródek pisał o swoim bolesnym dzieciństwie (w powieści *Syn służącej*), a następnie bezpardonowo demaskował mechanizmy małżeńskie (*Historie małżeńskie*) i opisywał wynaturzone relacje między dziećmi a rodzicami w tzw. tetralogii płci i w sztukach kameralnych. Na uwagę zasługują dramaty *Ojciec* (1887) i *Panna Julia* (1888), gdzie Strindberg pokazał modelowe wręcz przykłady walki między matką a ojcem o wpływ na dziecko. Żadne z rodziców nie zważa jednak naprawdę na jego dobro, dziecku serwowane są jedynie lekcje nienawiści i manipulacji; nie ma miejsca na zaufanie i miłość. Domowe piekło, wzajemne przepychanki i upokorzenia nie pozostały bez wpływu na dorosłe życie potomstwa. Nic więc dziwnego, że ani Julia, ani Berta (córka Rotmistrza i Laury z *Ojca*) nie potrafią stworzyć normalnego związku z mężczyzną. Brak pozytywnego wzoru rodziny sprawił, że nie umieją one wejść w rolę kobiety, żony czy wreszcie matki.

Strindberg doskonale pokazywał, w jaki sposób małżeńskie rozgrywki niszczą rodzinę. Przeciwstawieni sobie mąż i żona, ojciec i matka często byli prezentowani jako (mniej lub bardziej) równi przeciwnicy, z których jedno niszczyło drugie. Strindberg rzadko stosował ostry podział na „dobrych" i „złych", jednak w *Pelikanie* (1907) podział jest jednoznaczny. To matka jest okrutnym monstrum, a ojciec tytułowym ptakiem, symbolizującym rodzicielską miłość i poświęcenie (pelikan karmi swoje pisklęta własną krwią). Niestety, dzieci odkrywają prawdę dopiero po jego śmierci. Ofiarność i oddanie ojca wychodzą na jaw mimo intryg jego żony Elizy, która chowała dzieci w spartańskich warunkach i świadomie wychowywała je w atmosferze kłamstwa. Skutki traumatycznego dzieciństwa odczuwają one w dorosłym życiu.

Rodzina w ujęciu Strindberga jest ciągłym polem walki o przetrwanie; walki, jaką prowadzą między sobą rodzice, a której skutki odbijają się na dzieciach i ich przyszłym życiu. Zaufanie, oparcie i miłość zostają wyparte przez podstęp, kłamstwa i upokorzenia. Rodzina u Strindberga nigdy nie jest azylem, gdzie można schronić się przed niebezpieczeństwem; przeciwnie – to właśnie od najbliższych można spodziewać się najgorszych ciosów. W *Historiach małżeńskich* (1884) tak oto scharakteryzował schemat obłudnych zachowań charakterystyczny dla relacji rodzinnych: „Na samym wstępie ojciec i matka zostają do siebie przykuci dożywotnimi kajdanami. Jeśli jednemu z nich kołacze się w głowie jakaś myśl, której ten drugi nie podziela, to przez piętnaście lat uczy się on milczeć, to znaczy być hipokrytą. To samo dotyczy dorastających synów. W domu: surowe zasady moralności, poza domem: amoralność. Trzeba okłamywać swoich rodziców, albo przynajmniej wszystko przed nimi zatajać. No, a pomiędzy sobą, skoro tylko przestaną się bić, wykłócają się do woli, bo to leży w naturze ludzkiej. (...) No i wychowanie. Nieustanna czujność ojca i matki, żeby odkryć ich mankamenty. Człowiek ma słabość do swoich wad i w końcu czuje urazę do tych, którzy go bez przerwy kontrolują i szpiegują. Tak rodzi się w dziecku cicha opozycja przeciw rodzicom, i tak traci ono dla nich szacunek. To nieprzerwane pasmo hipokryzji, i dom (...) zaczyna wzbudzać odrazę."

Podobny rodzaj „opozycji" można zaobserwować w twórczości Ingmara Bergmana – wielkiego kontynuatora Augusta Strindberga. Bergman bezlitośnie diagnozował związki między rodzicami a dziećmi, nawiązując również do własnych doświadczeń. Skomplikowane relacje, jakie łączyły go z matką i ojcem, miały przewijać się w jego twórczości niemal nieustannie. W tradycję dramatów rodzinnych Bergman wpisał na stałe perspektywę dziecka. Był to nie tylko jasny sygnał, że w pewnym sensie pisze o sobie, lecz także zamierzony zabieg dramaturgiczny. Opowieści Bergmana są bardzo świadomie skonstruowane, co można zaobserwować w autobiografii *Laterna magica* oraz opus magnum – powieści *Fanny i Alexander*. Obraz rodziny wyłaniający się z utworów Bergmana to nie tylko mroczne tajemnice i wewnętrzne rozgrywki, o których nikt poza domownikami nie ma prawa wiedzieć; autor *Persony* – jako syn poważanego pastora – uwydatnił kwestię zakorzenienia w surowej tradycji luterańskiej. Wpajany mu od najmłodszych lat protestancki system wartości, gdzie grzech zawsze musiał zostać ukarany, był obecny w wielu jego filmach i dramatach, a najlepiej zostało to opisane we wspomnieniach *Laterna magica* (1987). „Nasze wychowanie opierało się w przeważającej mierze na pojęciach takich jak grzech, przyznanie się do winy, kara, przebaczenie i łaska, na konkretnych czynnikach w stosunkach dzieci i rodziców między sobą i Bogiem. (...) Kary były zatem czymś oczywistym, nigdy nie kwestionowanym. Mogły być szybkie i proste jak policzek lub klaps po

tyłku, ale były też bardzo pomysłowe, z pokolenia na pokolenie coraz bardziej wyrafinowane." Rytuały karania, których echa są widoczne w kilku filmach (m.in. *Godzina wilka*, *Z życia marionetek*) Bergman opisuje z niezwykłym wyczuciem dramatyzmu, lecz bez zbędnej maniery. Na ceremoniał towarzyszący ukaraniu dziecka składały się: przyznanie się do winy, skrucha i prośba o przebaczenie; towarzyszył temu domowy ostracyzm i oziębłość rodziców; po pewnym czasie odbywała się kolejna rozmowa z ojcem i ponowne przyznanie się do winy. Dopiero wtedy następował upokarzający rytuał cielesnego ukarania dziecka. System autokratyczny wprowadzony przez Bergmana-seniora uniemożliwiał jakiekolwiek formy przeciwstawienia się władzy rodzicielskiej; była ona niepodważalna („Nie było mowy, aby rodzice powiedzieli kiedykolwiek: 'przepraszam' lub: 'nie miałem racji' czy coś podobnego. (...) Żadne z rodziców nie było w stanie przyznać, że postąpiło niewłaściwie. Niewłaściwie postępowało zawsze tylko dziecko. Przede wszystkim w oczach Boga, ale także w oczach rodziców. Trzeba było przepraszać za wszystko."). Prześladująca Bergmana atmosfera domu rodzinnego była obecna w jego filmach, czego najlepszym przykładem jest *Fanny i Alexander* (1982). Po śmierci ojca Fanny i Alexandra – aktora Oskara Ekdahla (nazwisko wybrane przez Bergmana nieprzypadkowo) biskup poślubia wdowę Emilię, która wraz z dziećmi przenosi się na plebanię. Idylliczność domu z tradycjami aktorskimi (warto zauważyć, że rodzina Ekdahlów to jedyna szczęśliwa i kochającą się rodzina spośród wszystkich zaprezentowanych przez Bergmana) zostaje skontrastowana z purytańską atmosferą plebanii Vergérusa. Dziecięca fantazja i spontaniczność mają być od tej pory trzymane w ryzach, a każde, nawet najmniejsze, przewinienie surowo karane w imię cnoty prawdy. Biskup Vergérus w imię wypaczonego postrzegania posłuszeństwa Bogu staje się oprawcą dziecięcej wrażliwości; za wszelką cenę chce stłamsić przejawy ich spontaniczności, które mogą zburzyć dawno ustanowione zasady panujące w jego domu. Uważa, że z chwilą gdy Emilia i dzieci przekroczyli próg plebanii (porzucając cały swój dobytek łącznie z ubraniami), zgodzili się zaakceptować panujące tam zasady. Nadużywa swojej patriarchalnej władzy i odbiera prawo do sprzeciwu. Retoryka, jaką posługuje się biskup („Zdajesz sobie sprawę, że ukarałem cię z miłości?") i sposób jego zachowania pokrywają się niemal dokładnie ze sposobem bycia ojca Bergmana i traktowaniem przez niego dzieci. Walka, jaką toczy Alexander z Vergérusem, przypomina sytuację Hamleta, z tą jednak różnicą, że biskup jednoznacznie przegrywa. Emilia, w imię ratowania dzieci przed kolejnymi opresjami ze strony męża, postanawia go opuścić.

Relacje rodziców z dziećmi, jakie prezentuje Bergman, nie są wolne od konfliktów i o wiele bardziej skomplikowane niż można by początkowo przypuszczać. Wpływ na to mają zarówno czynniki zewnętrzne jak i doświadczenia z dzieciństwa. To obserwacje postępowania rodziców są głównym źródłem przyjęcia w dorosłym życiu konkretnej postawy.

Bergman udowadniał, że te najsilniejsze więzi międzyludzkie często obarczone są nieporozumieniami i brakiem wzajemnej akceptacji. Mając w pamięci własne doświadczenia, z czasów dzieciństwa, jak również własnego rodzicielstwa (był ojcem dziewięciorga dzieci, z którymi nie zawsze potrafił się porozumieć), próbował pokazać skrajne sytuacje, które mogą być skutkiem popełnianych (czasem nieświadomie) błędów. Rodzice w dziełach Bergmana okazują się niewiele mądrzejsi od dzieci; tak samo niepewni, niedojrzali, obawiający się wziąć odpowiedzialność za skutki swojego postępowania. Ich błędy niejednokrotnie powielają później dzieci. Jednak konflikty, o jakich Bergman opowiadał, nigdy nie miały jednoznacznych przyczyn, wina nie leżała po jednej stronie. W świecie Bergmana nie było dobrych ani właściwych rozwiązań. Bergman unikał niepotrzebnej dydaktyki i między innymi to sprawiło, że spojrzenie na rodzinę w jego ujęciu nadal pozostaje niezwykle interesujące.

„Ich [rodziców – przyp. MK] dzień pracy nie miał granic, pożycie małżeńskie było trudne, wewnętrzna dyscyplina żelazna. Obaj synowie zdradzali cechy charakteru, które oni oboje nieustannie poskramiali w sobie samych. Mój brat nie umiał chronić siebie i swego buntu. Ojciec włożył całą siłę woli, żeby go złamać, co niemal mu się udało." To słowa Bergmana, ale równie dobrze mogłyby zostać wypowiedziane przez Helen – jedną z głównych bohaterek *Salamandry* (2000) Niklasa Rådströma. Sztuka ta wpisuje się w tradycję dramatów rodzinnych, gdzie skrywane przez lata tajemnice i dawne nieporozumienia nie pozwalają uwolnić się od przeszłości. Rådström zręcznie posługuje się retrospekcjami, niedopowiedzeniami, które tworzą specyficzną atmosferę dramatów rodzinnych. Skrywane przez lata tajemnice niedostępne dla osób postronnych, nie dająca spokoju przeszłość – wszystko w końcu musi doprowadzić do katharsis. Rådström jest dramaturgiem świadomym wagi każdego słowa. W *Salamandrze* bohaterki mówią o sobie i swojej przeszłości tylko tyle, ile muszą. Tylko tyle i aż tyle.

Cytaty pochodzą z następujących utworów:

I. Bergman, *Laterna magica*, tłum. T. Szczepański, Warszawa 1991
I. Bergman, *Fanny i Alexander*, tłum. Z. Łanowski, w: tegoż „Fanny i Alexander. Z życia marionetek", Warszawa 1987
J. Donner, *Trzy sceny z Ingmarem Bergmanem*, w: „Ingmar Bergman w opinii krytyki zagranicznej", Warszawa 1987
A. Strindberg, *Historie małżeńskie*, tłum. J.B. Roszkowski, Warszawa 2006
A. Strindberg, *Pelikan*, tłum. Z. Łanowski, w: tegoż „Wybór dramatów", Wrocław 1977

Niklas Rådström

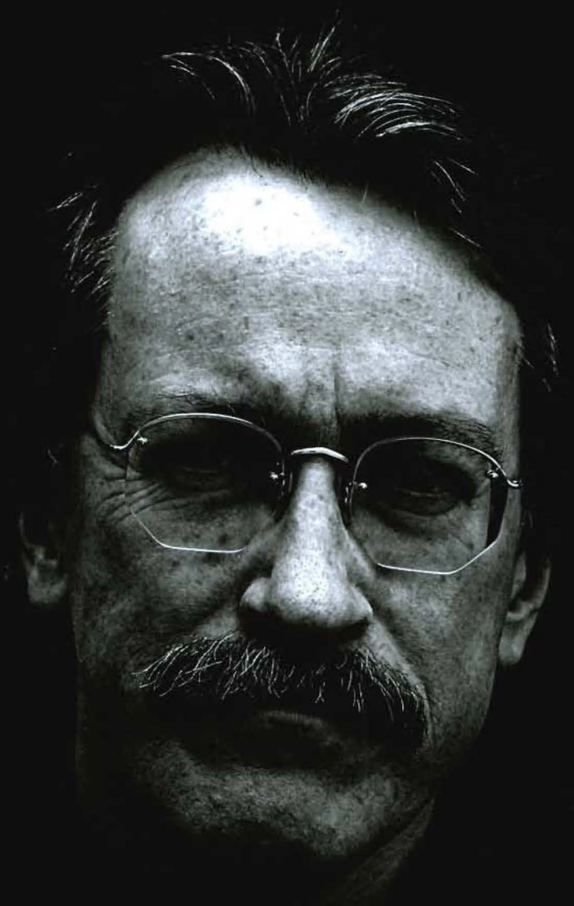
Jest uznanym szwedzkim prozaikiem, poetą, dramatopisarzem i scenarzystą. Pochodzi z rodziny o silnych tradycjach literackich; jego ojciec – Pär Rådström – i dziadek – Karl Johan Rådström – również byli pisarzami. Niklas Rådström debiutował w 1975 roku tomem wierszy *Med tystnad närbesläktade dikter*, a za wydany cztery lata później zbiór *Dikter kring Sandro della Quercias liv* otrzymał Nagrodę Literacką Aftonbladet. Jego pierwsza powieść – *Månen vet inte* – ukazała się w 1989 roku i bardzo szybko stała się bestsellerem; autor otrzymał za nią nagrodę Aniarapriset przyznawaną przez Szwedzkie Stowarzyszenie Bibliotek. W 1992 roku został uhonorowany najbardziej prestiżową szwedzką nagrodą literacką – Augustpriset*, którą otrzymał za powieść *Medan tiden tänker på annat*. Proza i poezja stanowią sporą część jego pisarskiego dorobku, w sumie ma on na swoim koncie kilkanaście powieści i zbiorów wierszy oraz wiele opowiadań i esejów. Od 1996 roku jest członkiem elitarnego Stowarzyszenia De Nio (Ich Dziewięcioro) przyznającego nagrody literackie. Jego członkami są najwybitniejsi szwedzcy mistrzowie pióra, m.in. Kerstin Ekman i Agneta Pleijel. Rådström należy do bardzo płodnych i wszechstronnych pisarzy, czynnie uczestniczących w życiu kulturalnym Szwecji. W swojej twórczości porusza wątki autobiograficzne (*En handfull regn*, 2007), ale w jego dorobku są również utwory, których bohaterami są wybitni artyści (np. *Gästen* (2006) opowiada o spotkaniu Charlesa Dickensa z Hansem Christianem Andersenem). Jego najnowsza powieść *Månens anförvant*, której bohaterem jest librecista Mozarta Lorenzo da Ponte, ukazała się we wrześniu br. i zbiera pochlebne recenzje. Muzyczne zainteresowania Rådströma zaowocowały również współpracą ze znanymi szwedzkimi kompozytorami, m.in. Johanem Hammerthem i Danielem Börtzem.

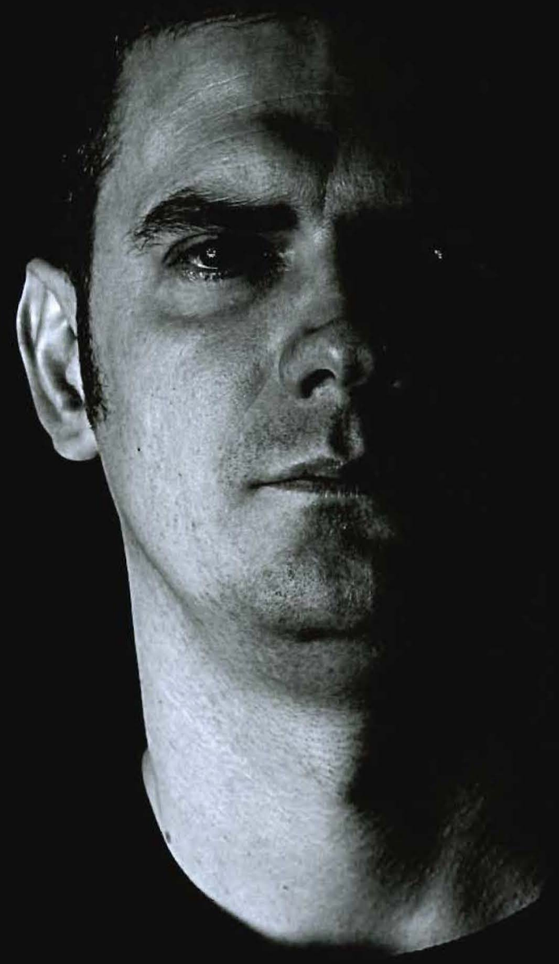
Rådström jest autorem wielu scenariuszy filmowych; do najbardziej znanych należą *Bröderna Mozart* (napisany wraz z Suzanne Osten i Etienne Glaser), *Tala! Det så mörkt* (1993) oraz nagrodzony Złotym Żukiem w 2009 roku scenariusz do filmu Jana Troella *Maria Larssons eviga ögonblick*. Jest także autorem scenariusza telewizyjnej adaptacji sztuki Hjalmara Bergmana *Swedenhielmowie* (2003). W 2003 roku zadebiutował w roli reżysera, a jego krótkometrażowy film *Eiffeltornet* został uhonorowany nagrodą za najlepszy scenariusz na festiwalu filmowym w Göteborgu.

Za granicą jest znany głównie jako dramatopisarz; jego sztuki są tłumaczone na wiele języków, a do najbardziej popularnych należą: *Hitlers barndom* (1984), *På vägen till havet* (1998), *Kvartett* (1999), *Lång tystnad. Plötsligt mörker* (2002), *De onda* (2006).

Salamandra (2000) w reżyserii Adama Guzińskiego jest polską prapremierą tej sztuki.

* Nazwa nagrody pochodzi oczywiście od imienia Strindberga.





Adam Guziński

Reżyser filmowy i teatralny. Członek Europejskiej Akademii Filmowej. Ukończył Wydział Reżyserii w Państwowej Wyższej Szkole Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej w Łodzi, gdzie realizował etiudy pod opieką Wojciecha Jerzego Hasa, Grzegorza Królikiewicza oraz Wojciecha Marczewskiego. W 1998 roku na Festiwalu Filmowym w Cannes zdobył Grand Prix „Cinefoundation" za etiudę szkolną *Jakub*. Jego film dyplomowy *Antychryst* był kandydatem do nominacji Oscarowej w kategorii Live Action Short Film. Został też zauważony przez Wernera Herzoga i zaprezentowany przez niego na jednym z najbardziej liczących się festiwali kina europejskiego w Stanach Zjednoczonych (Telluride Film Festival), gdzie premiery swoich filmów mieli tacy reżyserzy jak – Bergman, Tarkowski, czy Lars von Trier. *Antychryst* przez kilka kolejnych lat podróżował po Ameryce w cyklu „The World According to Shorts" w grupie sześciu najciekawszych krótkich filmów ostatniej dekady. W 2006 roku debiut fabularny *Chłopiec na galopującym koniu* miał swoją premierę na Festiwalu Filmowym w Cannes, gdzie wziął udział w konkursie Camera d'Or. Rok później został nominowany przez członków Polskiej Akademii Filmowej w kategorii „Odkrycie roku". Guziński od kilku lat pracuje także w teatrze. Najważniejsze jego przedstawienia to *Cicho* na podstawie dramatu Mariusza Bielińskiego w Teatrze TVP oraz *Febe, wróć!* Michael'a Gow'a w warszawskim Teatrze Powszechnym.

Elżbieta Kępińska
Joanna Żółkowska

Absolwentki PWST w Warszawie. Kępińska tuż po uzyskaniu dyplomu (1959) została zaangażowana przez Zygmunta Hübnera do prowadzonego przez niego Teatru Wybrzeże i zadebiutowała tam rolą Jo w głośnym przedstawieniu *Smak miodu* w reżyserii Konrada Swinarskiego. Z kolei pierwszym spektaklem, w którym Joanna Żółkowska zagrała tuż po uzyskaniu dyplomu (1972) były głośne *Dziady* także w reżyserii Konrada Swinarskiego w Starym Teatrze w Krakowie (1973), gdzie w rok później zrobiła zastępstwo w roli Marii Szatow w *Biesach* w reżyserii Andrzeja Wajdy. Kępińska z Wajdą spotkała się po raz pierwszy w Teatrze Wybrzeże, zagrała wówczas Ofelię w *Hamlecie* (1960) w jego reżyserii. Jeszcze w tym samym roku przeniosła się do Teatru Ateneum, gdzie z kolei zadebiutowała rolą Gizeli u boku Zbigniewa Cybulskiego, w głośnym spektaklu *Dwoje na huśtawce*, również w reżyserii Andrzeja Wajdy. Przez 14 sezonów Kępińska zagrała w Ateneum wiele znakomitych ról w przedstawieniach Zygmunta Hübnera (*Murzyni*), Jerzego Kreczmara, Janusza Warmińskiego, Konrada Swinarskiego (*Marat/Sade*), Wandy Laskowskiej czy Kazimierza Dejmka. Ostatnim spektaklem Ateneum, w którym wzięła udział było *Bloomusalem* w reżyserii Jerzego Grzegorzewskiego. W tym czasie Joanna Żółkowska pracowała w Starym Teatrze z Jerzym Jarockim (*Proces*), Jerzym Kreczmarem (*Dom otwarty*), by zagrać jeszcze w słynnym *Wyzwoleniu* w reżyserii Konrada Swinarskiego i... przenieść się do warszawskiego Teatru Powszechnego. Po raz pierwszy na scenie Kępińska i Żółkowska spotkały się w *Sprawie Dantona* w reżyserii... Andrzeja Wajdy. Kępińska zagrała Eleonore, a Żółkowska Louise. Przedstawienie miało premierę 25 stycznia 1975 roku i było jednocześnie pierwszym spektaklem nowego, wyremontowanego Teatru Powszechnego, którego dyrektorem artystycznym był wówczas Zygmunt Hübner. W ciągu ostatnich 35 sezonów w Teatrze Powszechnym Kępińska i Żółkowska spotykały się jeszcze na scenie kilkunastokrotnie, ale dopiero *Salamandra* stała się okazją do wspólnego kameralnego spotkania na scenie. Jednocześnie *Salamandra* jest już drugim spektaklem, w którym Kępińska i Żółkowska po raz kolejny otwierają nową scenę w nowym, wyremontowanym Teatrze Powszechnym...

Teatr Powszechny
im. Zygmunta Hübnera

Dyrektor Naczelny i Artystyczny
Jan Buchwald

Zastępca Dyrektora
Maria Juszczyk

Projekt graficzny programu oraz projekt plakatu
Joanna Górska, Jerzy Skakun

Redakcja programu
Radosław Paczocha

Autora reprezentuje agencja Draken Teaterförlag
Tłumaczkę reprezentuje Agencja ADiT

Druk www.foldruk.pl

www.powszechny.art.pl

Wydawca
Teatr Powszechny im. Zygmunta Hübnera,
03-801 Warszawa, ul. Zamoyskiego 20
T +22 818 00 01

Biuro Obsługi Widzów
T/F +22 818 48 19
bow@powszechny.art.pl

Bilety
Kasa
T +22 818 25 16
czynna od 12.00 do rozpoczęcia przedstawienia
(poniedziałek do 18.00, w niedzielę od 14.00)
kasa@powszechny.art.pl

Internetowa sprzedaż biletów
www.ticketonline.pl

EUROPEJSKA STOLICA KULTURY

Patroni medialni

TVP WARSZAWA Radio PiN ŻYCIE WARSZAWY.PL STOLICA

Partner modernizacji Teatru Powszechnego im. Zygmunta Hübnera

KOLO

Teatr Powszechny
im. Zygmunta Hübnera

ZE ZBIORÓW
Instytutu Teatralnego