



TEATR NARODOWY

ZAŁOŻONY W ROKU 1765

HAROLD PINTER

DAWNE CZASY



TEATR NARODOWY

ZAŁOŻONY W ROKU 1765

HAROLD PINTER

DAWNE CZASY

OLD TIMES

w przekładzie Bolesława Taborskiego

scena przy Wierzbowej

premiera 27 lutego 2000



TEATR NARODOWY

ZAŁOŻONY W ROKU 1765

HAROLD PINTER

DAWNE CZASY

OLD TIMES

w przekładzie Bolesława Taborskiego

występują

Gabriela Kownacka

Grażyna Szapołowska (gościnnie)

Jerzy Radziwiłowicz

reżyseria

Agnieszka Lipiec-Wróblewska

scenografia

Barbara Hanicka

światło i projekcje

Tomasz Wert

SCENA PRZY WIERZBOWEJ

premiera 27 lutego 2000

dyrektor naczelny Krzysztof Torończyk
dyrektor artystyczny Jerzy Grzegorzewski

Tło i główne założenia

Egzystencjalny lęk, rozumiany nie jako abstrakcja, nie jako surrealna fantasmagoria, ale coś realnego, zwykłego, z czym można się pogodzić – oto jądro Pinterowskiego dramatu. Autor przyznaje się do powinowactwa z wieloma pisarzami. „Hemingwaya, Dostojewskiego, Joyce’a, Henry Millera poznałem we wczesnej młodości. No i Kafkę. Czytałem też powieści Becketta, natomiast o istnieniu Ionesco dowiedziałem się dopiero po napisaniu kilku sztuk”¹. Największe wrażenie zrobili na nim Kafka i Beckett. „Czytając ich, miałem po prostu poczucie bliskości. Myślałem: to co się tam odbywa, odbywa się również we mnie.”² Jednakże, podczas gdy Kafka i Beckett jawnie operują w umownym, surreальnym świecie fantazji i snu, Pinter trzyma się w zasadzie twardego gruntu codziennej rzeczywistości, nawet jeżeli w paru jego wcześniejszych sztukach do akcji włączają się w pewnym momencie elementy symboliczne czy wręcz nadprzyrodzone (symboliczny ślepy Murzyn w *Pokoju*, poruszana tajemniczą siłą kuchenna winda w *Samoobłudze*, zagadkowy sprzedawca zapalek w *Lekkim bólu*, który jednak równie dobrze mógłby być jedynie emanacją lęków dwu pozostałych postaci). Nawet jednak w tych wczesnych dramatach punktem wyjścia jest zawsze bardzo realna sytuacja i równie realny, wręcz hipernaturalistyczny dialog, co sprawia, że element fantastyczny, kiedy się wreszcie pojawia, zostaje odebrany jako projekcja czy uzewnętrzniona konkretyzacja marzeń i lęków ukazanych wcześniej, bardzo realnych postaci. W *Pokoju*, pierwszej sztuce Pintera, taka próba wprowadzenia do akcji symbolu śmierci i alienacji wywołuje stylistyczny dysonans i do pewnego stopnia osłabia wymowę dramatu jako całości.

W późniejszych sztukach podobne zabiegi okazały się bardziej udatne, niemniej Pinter zaczął stopniowo od nich odchodzić, i dziś nie wychodzi poza ramy ściśle „realnych” zdarzeń.

A przecież Pinter nie jest dramaturgiem naturalistą. Na tym polega paradoks jego artystycznej osobowości. Dialog i postacie są realne, zaś wymowa całości „tajemnicza, niejasna, poetycko wieloznaczna. Wyjaśnienie, skąd bierze się ten osobliwy paradoks, pozwoli nam lepiej zrozumieć Pinterowski proces twórczy, a także wniknąć w sens jego dramatów oraz tajniki ich oddziaływania na widza.

Pierwsze odstępstwo od przyjętych norm realistycznego dramatu to element niejasności co do motywów postępowania bohaterów, ich pochodzenia, a nawet ich tożsamości. Z tego powodu Pinter bywał niejednokrotnie atakowany przez krytyków, podejrzewających go o celową mistyfikację: czy nie zataja informacji tylko po to, by bawić się z publicznością w kotka i myszkę, niby autor powieści kryminalnych, który, dla uzyskania efektu zaskoczenia, celowo zataja albo zniekształca wskazówki mogące naprowadzić czytelnika na trop winowajcy?

Sam Pinter stanowczo odrzuca podobne posądzenia o złą wolę. Pewnego razu otrzymał list takiej oto treści: „Szanowny Panie, będę wdzięczna, jeśli zechce mi Pan łaskawie wyjaśnić sens Pańskiej sztuki *Urodziny Stanleya*. Mam następujące wątpliwości: 1) kim są dwaj mężczyźni? 2) skąd się wziął Stanley? 3) czy wszystkie osoby mamy uważać za normalne? Zgodzi się Pan chyba, że bez tych informacji niepodobna Pańskiej sztuki w pełni zrozumieć.” Pinter odpisał: „Szanowna Pani, będę wdzięczny, jeśli zechce mi Pani łaskawie wyjaśnić sens Pani listu. Mam następujące wątpliwości: 1) kim Pani jest? 2) skąd się Pani wzięła? 3) czy mam Panią uważać

za osobę normalną? Zgodzi się Pani chyba, że bez tych informacji niepodobna Pani listu w pełni zrozumieć”.³

Zdaniem Pintera pytania te dotyczą istotnych problemów: problemu tożsamości człowieka, motywów jego działania, możliwości ich weryfikowania. Dotykają też – świadcząc o zdumiewającej zgodności odczuć Pintera z duchem epoki – problemów znajdujących się w centrum uwagi współczesnej filozofii i literatury.

W jednym z wywiadów Pinter wyznał: „Czasem spoglądam w lustro, i nie wiem, kim jestem. Nic mi tej twarzy nie wyjaśnia”.⁴ Z pytaniem: kim jestem? ściśle łączy się pytanie o pobudki działania. Na to, by bodaj w przybliżeniu przewidzieć czyjeś przyszłe postępowanie, musimy wiedzieć dokładnie, kim dana osoba jest, jaką ma przeszłość, jakie są jej upodobania, reakcje, sposób mówienia, jakie wartości wyznaje. „Formuła jasnej ekspozycji, stosowana w wielu dwudziestowiecznych dramatach, (...) to szalbierstwo. Autor zakłada, że dużo wiemy o wszystkich występujących w sztuce osobach, ponieważ wyjaśniają one widzowi swoje postępowanie. W rzeczywistości, postacie dramatu zajmują się głównie eksponowaniem poglądów autora. Zamiast kreować siebie w miarę postępu akcji, pojawiają się w gotowej formie na scenie w jednym celu – żeby przemawiać w imieniu autora, któremu zależy na przekazaniu własnego punktu widzenia. W jednej z moich sztuk podniesienie kurtyny stawia nas w obliczu pewnej sytuacji, sytuacji jedynej w swoim rodzaju – dwóch mężczyzn siedzi w pokoju – która zdarza się po raz pierwszy, dzieje się dopiero na naszych oczach, a o jej uczestnikach wiemy tylko tyle, ile ja wiem o panu, kiedy siedzi pan tu przede mną przy stole. Świat pełen jest niespodzianek. W każdej chwili drzwi mogą się otworzyć i ktoś wejść. Marzylibyśmy wiedzieć, kto to taki, marzylibyśmy wiedzieć dokładnie, co ten ktoś sobie myśli i po co przyszedł, ale, tak na-

prawdę, jak często wiemy, co dana osoba myśli, albo kim jest, co sprawiło, że jest taka jaka jest i co ją łączy z innymi ludźmi?”⁵

Od czasów Henry Jamesa z powieści zniknął wszechwiedzący narrator, odautorski głos, znający na wylot motywy postępowania bohaterów i hojnie dzielący się z czytelnikiem swoją wiedzą. Natomiast w dramacie, gdzie istnienie analogicznego problemu skutecznie maskuje pozorna nieobecność narratora i rzekomy obiektywizm przedstawianej na scenie akcji – wszechwiedzący autor nie został zdetronizowany nawet w okresie naturalizmu, który to kierunek, przynajmniej w teorii, domagał się od pisarza całkowitego obiektywizmu. Nawet Ibsen i Hauptmann poczuli się do obowiązku uzasadniania motywów działania swoich bohaterów i ujawniania tych motywów widzom.

Pycha dramaturgów, ufnych we własną zdolność przeniknięcia swoich bohaterów na wylot i zrozumienia motywów, jakie nimi kierują, jest w przekonaniu Pintera, radykalnego i bezkompromisowego wyznawcy totalnej szczerości, nie tylko nie do przyjęcia, ale dowodzi ich nieznośnej arogancji. Czy podobna bowiem, aby przy obecnym stanie wiedzy na temat ludzkiej psychiki, złożoności ludzkiego umysłu i jego nieznanych pokładach, ktokolwiek ośmielił się powiedzieć, że jest w stanie zrozumieć s w o j e pobudki, nie mówiąc już o cudzych? Nie bardzo umiemy powiedzieć, jakie motywy kierują postępowaniem naszych żon, rodziców, naszych własnych dzieci – dlaczego zatem chce się nam prezentować kompletne *dossier* na temat motywów działania osoby, którą przygodnie spotykamy na scenie? Oto dlaczego Pinter nie akceptuje tradycyjnej ekspozycji w dramacie, która z pomocą kilku śmiałych i pomysłowych posunięć ma przedstawić głównych bohaterów sztuki, udostępniając widzom poręczny pakiet wskazówek, pozwalających odgadnąć ich pochodzenie,



Moje postacie – powiada Pinter – skąpią mi informacji o swoich doświadczeniach, pragnieniach, pobudkach, swojej przeszłości. Pomiędzy brakiem biograficznych wiadomości na ich temat, a niejasnością ich wyznań rozciąga się teren, który nie tylko warto eksplorować, ale który nakłada na nas taki obowiązek. Powstające na kartce papieru postacie, ty albo ja, my wszyscy jesteśmy zazwyczaj mało ekspresyjni, nie lubimy się zdradzać, jesteśmy nieuchwytni, wykrętni, oporni, niechętni. Ale z za tych określeń wyłania się inny język. Język (...) w którym, pod spodem tego, co powiedziane, kryją się inne wypowiedzi.



Mam wobec słów mieszane uczucia (...) Obcowanie z nimi, dobieranie słów, obserwowanie, jak pojawiają się na papierze, sprawia mi wiele przyjemności. Z drugiej jednak strony, słowa budzą we mnie jeszcze inną silną emocję, której nie potrafię nazwać inaczej jak obrzydzeniem. Ta masa słów, z jaką mamy dzień w dzień do czynienia; słowa mówione... słowa pisane przeze mnie i innych ludzi, w większości martwe, zużyte slogany; powtarzane i odmieniane w nieskończoność idee stają się płaskie, banalne, puste. Łatwo jest ulec temu obrzydzeniu i popaść w niemoc. Sądzę, iż większość pisarzy zna ten rodzaj paraliżującej niemocy. Jeżeli jednak potrafi się temu obrzydzeniu spojrzeć w oczy, zanurzyć się w nim do końca, i przedrzeć na drugą stronę, wówczas wolno powiedzieć, że coś się wydarzyło, że zdołało się czegoś dokonać.

Chcę równocześnie jasno powiedzieć, że nie uważam, by moje postacie były anarchiczne czy niezdiscyplinowane. Wcale takie nie są. Do mnie należy obowiązek selekcjonowania i porządkowania. Faktycznie to ja wykonuję całą czarną robotę i chyba wolno mi powiedzieć, że bardzo sumiennie pilnuję formy, zaczynając od kształtu pojedynczego zdania, aż po ogólną strukturę dramatu. A nadawanie formy ma, bez przesady mówiąc, kapitalne znaczenie. Jestem przeciwnikiem scenicznego słowotoku. Proces, jak mi się zdaje, biegnie dwoma torami. Człowiek porządkuje i słucha jednocześnie, kierując się własnymi wskazówkami, które tkwią w tworzonych przezeń postaciach. I czasem uda się znaleźć równowagę, kiedy obrazy naturalnie wynikają jeden z drugiego, a momenty, kiedy postacie milczą albo są nieobecne, nie umykają naszej uwadze. Dla mnie postacie są szczególnie wyraziste wtedy, kiedy nic nie mówią.



Sądzę, że umiemy się doskonale porozumiewać – za pomocą milczenia, przez to, o czym nie mówimy, przez ciągłe wykręty i wybiegi, nasze desperackie próby zachowania siebie dla siebie. Komunikowanie się wprawia nas w panikę. Panicznie boimy się wejść w duszę innego człowieka. Wpadamy w paniczny strach na myśl o ujawnieniu naszego wewnętrznego ubóstwa. Nie twierdzę, że żadnej postaci dramatu nigdy nie zdarza się powiedzieć tego, co naprawdę myśli. Bynajmniej. Przekonałem się, iż taki moment zawsze nieuchronnie nadchodzi, moment, kiedy bohater wypowiada coś, czego może jeszcze nigdy nie zdarzyło mu się powiedzieć. I z chwilą, gdy to powie, rzecz staje się nieodwołalna, nie da się jej cofnąć.



przeszłość i motywy działania – czyniąc to wszystko w ciągu pierwszych piętnastu minut przedstawienia.

8 marca 1960 roku w Royal Court Theatre odbyło się premierowe przedstawienie *Pokoju i Samoobsługi*, druga profesjonalna inscenizacja sztuk Pintera na londyńskiej scenie. Do programu dołączono luźną, nie podpisaną kartkę zadrukowanego papieru, na której Pinter osobiście ostrzegł publiczność, pisząc:

„Umieśćmy człowieka w pokoju, a prędzej czy później ktoś go odwiedzi. Gość wejdzie do pokoju w jakimś celu. Jeżeli w pokoju mieszkają dwie osoby, każda z nich inaczej odbierze wchodzącego. Człowiek w pokoju, do którego przyjdzie gość, ucieszy się albo przestraszy. Gość też może się ucieszyć albo przestraszyć. Człowiek albo wyjdzie z pokoju razem z gościem, albo sam. Po wyjściu człowieka gość albo wyjdzie z pokoju, albo w nim zostanie. Albo obaj zostaną w pokoju. Niezależnie od tego jak, w sensie ruchu, potoczy się akcja, sytuacja wyjściowa, kiedy człowiek siedzi sam w pokoju, też otwiera różne możliwości. Człowiek siedzący w pokoju, do którego nikt nie wchodzi, czeka na czyjeś przyjście. Niepojawienie się gościa może go ucieszyć albo zaniepokoić. Zaś faktyczne wejście gościa do pokoju, choćby nie wiedzieć jak oczekiwane, zawsze stanowi zaskoczenie, na ogół przykre. (Człowiek może też, rzecz jasna, sam wyjść z pokoju, zapukać z zewnątrz, otworzyć drzwi i wejść do pokoju jako własny gość; takie rzeczy też się zdarzają.)

Każdy z nas pełni jakąś funkcję. Gość też spełni swoją. Nikt jednak nie jest w stanie zagwarantować, że przyniesie z sobą kartę wizytową, informującą dokładnie o jego ostatnim miejscu zamieszkania, poprzednim i nowym miejscu pracy, liczbie osób na utrzymaniu itp. Ani że, ku ogólnemu zadowoleniu, będzie miał przy sobie świadectwo tożsamości albo iden-

tyfikator w kłapie. Potrzeba uwierzytelnienia, jakkolwiek zrozumiała, nie zawsze daje się zaspokoić. Nie ma widocznych różnic między tym, co realne, a tym, co nierealne, ani między prawdą a fałszem. Nie wszystko musi być albo prawdziwe, albo fałszywe; bywa, że coś jest równocześnie prawdziwe i fałszywe. Pogląd, jakoby ustalenie, co się naprawdę wydarzyło albo właśnie się zdarza, nie przedstawiało większego problemu, uważam za błędny. Postać sceniczna, która nie potrafi przekonująco uzasadnić czy opisać swoich minionych doświadczeń, swojego obecnego zachowania się, swoich pragnień ani wyczerpująco zanalizować motywów swego działania, jest, w moim mniemaniu, równie prawdziwa i godna uwagi jak postać, która - o zgrozo! - potrafi to wszystko wykonać. Im przeżycia dotkliwsze, tym mniej się objawia." (...)

Punktem wyjścia może być prosta sytuacja. Dwie osoby w pokoju. Parę słów. Oto fragmenty wypowiedzi Pintera z okresu, kiedy przystępował do nowej pracy, z której miała się później wyłonić sztuka zatytułowana *Krajobraz*: „Napisałem kilka stron zupełnie innych niż dotąd. Jest to nowa forma, którą dopiero penetruję. W sensie zewnętrznym rzecz dotyczy kobiety około pięćdziesiątki. Prócz tego nic a nic nie wiem. Nie wiem, gdzie ona jest...”⁶ Autor, który do tego stopnia kieruje się czystą intuicją, z pewnością niczego nie przemyśla, nie propaguje żadnej filozofii. „Wnioski wyciągam dopiero po napisaniu sztuki. Nie mam pojęcia, co mną powoduje - jest tylko wielka frajda z pojawiających się na papierze słów.”⁷

Aby dzieło tego typu mogło powstać, obsesyjnej wizji musi towarzyszyć mistrzowskie opanowanie tajemników formy i stylu. Metoda pracy wyjaśnia również pozorną sprzeczność między pedantycznym, jak może się wydawać, realizmem postaci i dialogu, a niesamowitym, przypominającym senne koszmary ogólnym klimatem sztuki. Obsesyjne, intuicyjne

przecucia, o jakich wspomina Pinter, opisując swój sposób tworzenia, są jakby snami na jawie, nieomal halucynacjami. Realizm tylko przydaje im grozy; mają wyrazistość najbardziej przerażających koszmarów. Ten, komu śnią się koszmarnie sny, nie zawsze zdaje sobie sprawę z ich wewnętrznej spójności, natomiast uważne oko bezstronnego obserwatora niechybnie dostrzeże tę logiczną spistość, która jest odbiciem niczego innego jak struktury osobowości śniącego. Dlatego dzieła dramaturgów kalibru Pintera można także - choć nie tylko i nie przede wszystkim - badać metodą psychoanalityczną, nie po to jednak, by szukać rewelacji na temat osoby autora i zawilosciach jego psychiki, ale dla wyjaśnienia, skąd bierze się siła oddziaływania jego sztuk. Dzieła takie przemawiają do widza nie dlatego, że zawierają osobistą, prywatną prawdę o autorze, ale ponieważ zawierają prawdę wspólną autorowi i wszystkim ludziom. W tym tkwi tajemnica oddziaływania takich dramatów jak *Król Edyp* czy *Hamlet*. Stawiam tezę, iż dzieło Pintera poddaje się wspomnianej analizie właśnie dlatego, że oddziałuje na widza w podobny sposób.

tekst Martina Esslina oraz wypowiedzi Harolda Pintera przełożyła Ewa Krasieńska

fragmenty książki Martina Esslina *The Peopled Wound: The Work of Harold Pinter*. New York 1970, Anchor Books

- ¹ Lawrence M. Bensky, *Harold Pinter*, z cyklu wywiadów *Writers at Work: Paris Review*; wyd. Secker & Warburg, Londyn 1968.
- ² Ibid. Rozmowa z Johnem Sherwoodem.
- ³ *Daily Mail*, Londyn, 28 listopada 1967.
- ⁴ Marshall Pugh, *Daily Mail*, Londyn, 7 marca 1964.
- ⁵ Lawrence M. Bensky, *Harold Pinter*, Rozmowa z Johnem Sherwoodem.
- ⁶ Kathleen Tynan *In Search of Harold Pinter*, *Evening Standard*, Londyn, 26 kwietnia 1968
- ⁷ Ibid.

spis ilustracji

Harold Pinter jako Lenny w filmie *The Homecoming*, fot. Donald Cooper.

Grażyna Szapołowska (Anna), Gabriela Kownacka (Kate), Jerzy Radziwiłowicz (Deeley), zdjęcia z prób przedstawienia, fot. Andrzej Georgiew.

Cytaty przy zdjęciach pochodzą z przemówienia Pintera wygłoszonego podczas VII Krajowego Studenckiego Festiwalu Sztuki Dramatycznej w Bristolu; *Sunday Times*, Londyn, 4 marca 1962.

Kasa teatru przy Placu Teatralnym 3 czynna od poniedziałku do soboty 10-14 i 15-19, w niedzielę przed przedstawieniem 16-19. W dniach przedstawień na scenie przy Wierzbowej bilety sprzedawane są także w kasie przy ulicy Wierzbowej 3 na godzinę przed rozpoczęciem przedstawienia.

Rezerwacja telefoniczna: 69 20 604, 69 20 664 poniedziałek - piątek 9-19. Rezerwacja za pośrednictwem internetu: bow@teatr.pol.pl

Teatr Narodowy
Plac Teatralny 3
00-077 Warszawa

www.pol.pl/narodowy

repertuar teatru także w Telegazecie TVP2 na stronie 220



dyrektor naczelny
Krzysztof Torończyk

dyrektor artystyczny
Jerzy Grzegorzewski

dyrektor techniczny
Miroslaw Łysik

główny brygadier sceny
główny oświetleniowiec
główny elektroakustyk
główny mechanik
kierownik działu produkcji środków inscenizacji
kierownik pracowni stolarskiej
kierownik pracowni malarskiej
kierownik pracowni modelatorskiej
kierownik pracowni tapicerskiej
kierownik pracowni krawieckiej męskiej
kierownik pracowni krawieckiej damskiej
kierownik pracowni obuwia
kierownik pracowni mechaniczno-slusarskiej
kierownik zespołu garderobianych
kierownik zespołu charakteryzatorów
kierownik zespołu rekwizytorów
kierownik zespołu operatorów urządzeń scenicznych
kierownik zespołu mechaników sceny

główna księgowa
kierownik działu administracji
kierownik działu zaopatrzenia
kierownik działu zabezpieczenia technicznego
kierownik działu kadr

Lech Orzechowski
Krzysztof Trzaskowski
Mariusz Maszewski
Stefan Wójcik
Sylwester Paluch
Grzegorz Jończyk
Paweł Rozbicki
Marek Laudański
Waldemar Głowala
Roman Żbikowski
Maria Kosecka
Robert Rotuski
Edmund Kwiatkowski
Wanda Brożyńska
Leszek Galian
Zbigniew Fortuna
Wojciech Hulewicz
Krzysztof Mamaj

Jadwiga Wieczorek
Euzebiusz Kośla
Krzysztof Krupa
Paweł Mamla
Urszula Sternicka-Matyja

sekretarz artystyczny
Jan Skotnicki

dramaturg
Małgorzata Dziewulska

kompozytor
Stanisław Radwan

kierownik muzyczny
Miroslaw Jastrzębski

kierownik działu koordynacji pracy artystycznej
Sławomira Łozińska

kierownik działu promocji, impresariat
Adriana Lewandowska

redakcja programu
Agnieszka Berlińska

opracowanie typograficzne
Janusz Górski

ISBN 83-913161-3-0

cena 8 zł

ogólnopolski patronat radiowy



POLSKIE RADIO SA

Tylko w Trójce

„Magazyn Bardzo Kulturalny” Barbary Marciniak (teatr, literatura, wystawy oraz wszechobecna w Programie III muzyka) w sobotę, 14.00-15.00.

„Tylko Bez Polityki, Proszę” Anny Semkowicz (warsztaty aktorskie ze znanym aktorem-pedagogiem w roli mistrza) w co drugą niedzielę, 13.05-14.00.

„Nasz Parnas” Magdaleny Jethon (wywiad-rzeka z artystami sceny i ekranu) w niedzielę, 22.10-23.00.

„Trójkowo, Filmowo” Ryszarda Jaźwińskiego (magazyn aktualności filmowych) w co drugą niedzielę, 13.05-14.00.

„Radio Retro” Jacka Ejsmonda, Anny Brzozowskiej i Grzegorza Wassowskiego (bibliofilskie wydanie „Trójki Pod Księżycem”) w co drugi wtorek, 0.05-2.00.

Polskie Radio SA - Program III
ul. Myśliwiecka 3/5/7, 00-977 Warszawa
Dział Promocji tel./fax (022) 645 56 26
Agencja Reklamy tel./fax (022) 628 17 27

także w Internecie: <http://www.radio.com.pl/trojka>



BANK PEKAO SA

Instytut Teatralny
ze zbiorów Polskiego Ośrodka ITI

egzemplarz bezpłatny



TEATR NARODOWY

ZAŁOŻONY W ROKU 1765

HAROLD PINTER

DAWNE CZASY

OLD TIMES

w przekładzie Bolesława Taborskiego

reżyseria

Agnieszka Lipiec-Wróblewska

scenografia

Barbara Hanicka

światło i projekcje

Tomasz Wert

opracowanie muzyczne

Stanisław Radwan

Obsada

Kate Gabriela Kownacka
Anna Grażyna Szapołowska (gościnnie)
Deeley Jerzy Radziwiłowicz

asystent reżysera Robert Walkowski
asystenci scenografa Jadwiga Michalska
Anita Trzaskowska
realizatorzy światła Zbigniew Szulim
Korneliusz Wieczorek
realizatorzy dźwięku Robert Jurek
Maciej Rybicki
inspicjent Adam Borkowski
sufler Maria Ceraficka

SCENA PRZY WIERZBOWEJ

premiera 27 lutego 2000 roku

Przed wejściem na widownię uprzejmie prosimy o wyłączenie telefonów komórkowych i wszelkich innych urządzeń elektronicznych.