TEATR POWSZECHNY W WARSZAWIE 1988

AUGUST STRINDBERG
PANNA JULIA

(Fröken Julie) przekład Zygmunt Łanowski

osoby:

Panna Julia — KRYSTYNA JANDA

Jean, służący — MARIUSZ BENOIT

Krystyna, kucharka — JOANNA ŻÓŁKOWSKA

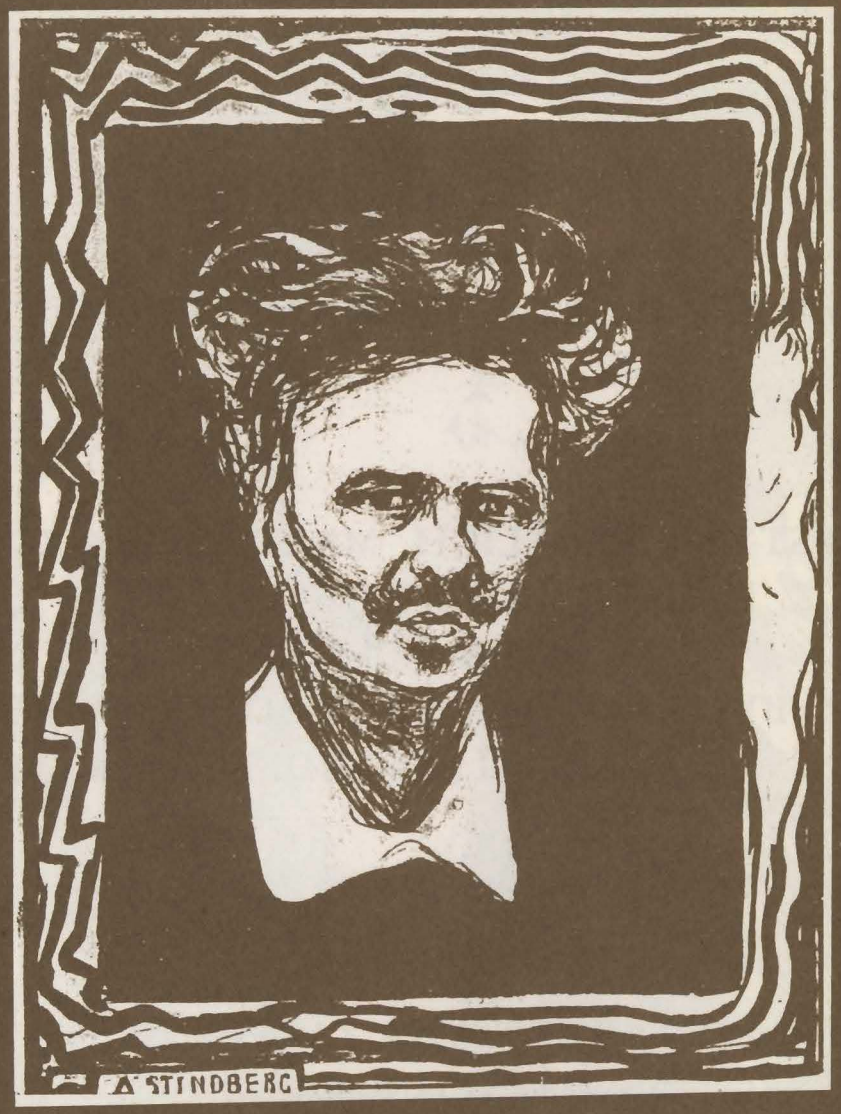
Korowód chłopów:
KRYSTYNA FROELICH, MARIA ROBASZKIEWICZ, DARIA TRAFANKOWSKA, JERZY GUDEJKO, SYLWESTER MACIEJEWSKI, JERZY PRZYBYLSKI, ZDZISŁAW SOBOCIŃSKI, BOGDAN SZCZESIAK, ALEKSANDER TRĄBCZYŃSKI

Akcja toczy się w kuchni zamku hrabiego w noc świętojańską

Reżyseria — ANDRZEJ WAJDA

Scenografia — KRYSTYNA ZACHWATOWICZ

Układ taneczny korowodu — JANUSZ JÓZEFOWICZ
Asystenci scenografa — MAŁGORZATA SAPETTO
ANTONI RODOWICZ
Inspicjent — EWA KANCLER-ŻELEŃSKA
Sufler — ANATOL KAROŃ



AUGUST STRINDBERG (1849-1912) jest powszechnie uważany za jedną z najwybitniejszych indywidualności swojej epoki. Wywarł ogromny wpływ nie tylko na twórczość sobie współczesnych, lecz również na późniejsze pokolenia. Wielu wybitnych pisarzy, takich jak: Franz Kafka, Albert Camus, Maksym Gorki, Tomasz Mann, Stanisław Przybyszewski, Stanisław Ignacy Witkiewicz, a także reżyser Ingmar Bergman — wyznaje, że ulegli tak silnej inspiracji pisarstwem Strindberga, iż nie mogli się od niej uwolnić przez całe życie. Był Strindberg pisarzem niezwykle płodnym: jego dzieła obejmują siedemdziesiąt tomów wydania zbiorowego. Napisał ponad sześćdziesiąt dramatów, kilkanaście powieści, ponad sto opowiadań i szkiców. Jest autorem kilku zbiorów poezji, jak również dzieł historycznych, socjologicznych, filozoficznych i politycznych. Spod jego pióra wyszła ogromna ilość artykułów i rozpraw teoretycznych z dziedziny teatru, dramatu, muzyki, sztuk plastycznych, filozofii, psychologii, religii, ekonomii, chemii i botaniki. Zajmował się nie tylko pisaniem. Uprawiał też malarstwo i rysunek, trudnił się aktorstwem i dziennikarstwem, reżyserował, komponował, grał na instrumentach muzycznych, fotografował. Był zatem człowiekiem wszechstronnie utalentowanym, szalenie aktywnym i pracowitym. Obdarzony naturą niesforną i wyjątkową nadwrażliwością stale buntował się przeciwko światu i samemu sobie. Toteż jego życie osobiste pełne było skandali lub co najmniej niekonwencjonalnych zachowań. *Panna Julia* jest jedną z najczęściej grywanych sztuk Strindberga. Została napisana w roku 1888 jako „dramat naturalistyczny z przedmową autora". Fabułę utworu oparł na autentycznej historii, którą kiedyś usłyszał czy też wyczytał w gazecie. Prototypem panny Julii była zapewne spotkana w Danii ekscentryczna panna Luiza Frankenau i jej romans z zarządcą majątku. Strindberg chciał wystawić *Pannę Julię* w roku 1889, w swoim teatrze eksperymentalnym, lecz cenzura udaremniła ten zamiar. Wobec tego zagrano tę sztukę prywatnie, w zamkniętym gronie. Prapremiery doczekała się *Panna Julia* dopiero w roku 1893 w paryskim Théâtre Libre Antoine'a. *Panna Julia* zyskała sobie dodatkową sławę dzięki napisanej przez Strindberga przedmowie, która stanowi istotne uzupełnienie tekstu sztuki, będąc zarazem cennym przykładem teoretycznych rozważań o dramacie i teatrze naturalistycznym. Poniżej przytaczamy obszerne fragmenty tej pracy.

M. C.

PRZEDMOWA

Od dawna wydaje mi się, że teatr, podobnie jak i sztuka w ogóle, to *Biblia pauperum*, Biblia w obrazach dla tych, którzy nie umieją czytać. Autor teatralny zaś to świecki kaznodzieja, rozpowszechniający idee epoki w formie popularnej, tak popularnej, że klasa średnia, która głównie zapełnia teatry, może bez większego trudu pojąć, o co chodzi. Dlatego teatr był zawsze szkołą dla młodzieży, dla osób na wpół wykształconych i dla kobiet, a więc dla ludzi,którzy zachowali jeszcze prymitywną zdolność łudzenia się i ulegania złudzeniom, to znaczy poddawania się iluzji, przyjmowania sugestii autora. (...)

W niniejszym dramacie nie próbowałem stworzyć czegoś nowego, jest to bowiem niemożliwe. Chciałem tylko zmodernizować formę stosownie do wymagań, które, jak mi się zdaje, ludzie współcześni powinni stawiać sztuce dramatycznej. W tym celu wybrałem albo raczej dałem się porwać motywowi, który, można by powiedzieć, leży poza politycznymi sporami dzisiejszej doby, ponieważ problem socjalnego wznoszenia się czy upadku, wyższych i niższych, lepszych czy gorszych, mężczyzn i kobiet jest, był i będzie przedmiotem nieprzemijającego ludzkiego zainteresowania.

Biorąc ten motyw z życia w takiej postaci, jak mi go opowiedziano przed wielu laty, kiedy zrobił na mnie silne wrażenie, stwierdziłem, że nadaje się do udramatyzowania. Wciąż jeszcze bowiem wstrząsa ludźmi obraz zagłady jednostki uprzywilejowanej, a tym bardziej wymierania rodu. Przyjdą może jednak czasy, kiedy w ewolucji naszej staniemy się tak oświeceni, że z obojętnością będziemy się przyglądać brutalnemu, cynicznemu i bezlitosnemu widowisku, jakie daje nam życie, kiedy odłożymy do lamusa niskie, nieodpowiedzialne funkcje umysłu, zwane uczuciami, które staną się zbyteczne i szkodliwe, gdy wykształcą się nasze organy krytyczne. To, że bohaterka wzbudza współczucie, wynika wyłącznie z naszej słabości, niemożności oparcia się uczuciu lęku, iż podobny los może spotkać nas samych. (...)

Dla wytłumaczenia smutnego losu panny Julii podałem bardzo wiele okoliczności: wrodzone instynkty jej matki, złe wychowanie dziewczyny przez ojca, jej własną naturę i wpływ narzeczonego na jej słaby, zdegenerowany mózg; dalej zaś i bardziej bezpośrednio: nastrój nocy świętojańskiej, nieobecność ojca w domu, menstruację, zajmowanie się zwierzętami, podniecający wpływ tańca, mrok nocy, silne erotyczne oddziaływanie kwiatów, a w końcu przypadek, który sprowadza tych dwoje do ustronnego pokoju, oraz agresywność podnieconego mężczyzny.

Nie przyjąłem zatem punktu widzenia jednostronnie fizjologicznego ani też jednostronnie psychologicznego. Nie składałem całej wi-

ny tylko na dziedzictwo po matce ani też nie zrzucałem jej na menstruację czy na samą tylko „nieobyczajność". Nie głosiłem wyłącznie morałów! Te ostatnie pozostawiłem — wobec braku w sztuce księdza — kucharce. (...)

Przedstawiłem moje postacie — charaktery nowoczesne, żyjące w okresie przejściowym, bardziej nerwowym i histerycznym niż okres poprzedni — jako bardziej chwiejne i rozdwojone, jako mieszaninę starego i nowego, uważając za zupełnie prawdopodobne, że nowoczesne idee poprzez gazety i rozmowy dotarły także i do tych warstw społecznych, w których żyje służba domowa.

Dusze moich postaci (ich charaktery) to zlepek minionych i wciąż jeszcze aktualnych stadiów kultury, fragmenty książek i gazet, kawałki ludzi, strzępy ubrań świątecznych, które stały się łachmanami — tak właśnie jak dusza złożona jest z różnych cząstek. Pokazałem też, jak się one kształtowały, każąc słabemu powtarzać słowa skradzione u silniejszego i każąc im zapożyczać u siebie nawzajem „idee" czy, jak to się mówi — sugestie.

Panna Julia to charakter nowoczesny — nie dlatego, żeby typ półkobiety nienawidzącej mężczyzn nie istniał we wszystkich czasach, lecz dlatego, że odkryto go obecnie, że się wyraźnie zaznaczył i że narobił dużo wrzawy. Półkobieta to typ, który wysuwa się dziś na pierwszy plan i sprzedaje się za władzę, ordery, odznaczenia, dyplomy, tak jak dawniej za pieniądze — to przejaw dekadencji. Nie jest to gatunek dobry, odporny, ale niestety rozmnaża się przekazując swoją marność następnemu pokoleniu. A zwyrodniali mężczyźni jak gdyby nieświadomie dokonują wyboru wśród nich; rodzą więc one znowu osobniki o nieokreślonej płci, dla których życie jest męką, ale które na szczęście giną bądź z powodu rozdźwięku z rzeczywistością, bądź też z powodu niepohamowanego wyładowywania tłumionych popędów albo wreszcie z powodu zawiedzionych nadziei co do możliwości dorównania mężczyźnie. Jest to typ tragiczny, dający obraz rozpaczliwej walki przeciw naturze, tragiczny jako dziedzictwo romantyzmu, trwonione obecnie przez naturalizm, który pragnie tylko szczęścia. A do szczęścia potrzeba gatunków silnych i dobrych.

Ale panna Julia jest także przeżytkiem dawnej szlachty rycerskiej, która obecnie ustępuje miejsca nowej arystokracji nerwów czy mózgów. Jest ofiarą rozdźwięku wywołanego w rodzinie „występkiem" matki, ofiarą błędów epoki, okoliczności, swojej własnej niedoskonałej natury, co wszystko razem wzięte stanowi odpowiednik dawnego losu czy porządku świata. Naturalista wykreślił winę wraz z Bogiem, ale skutków czynu, kary, więzienia czy strachu przed nimi nie może pominąć z tej prostej przyczyny, że istnieją one nadal bez względu na to, czy on daje rozgrzeszenie, czy też nie, bowiem ludzie pokrzywdzeni nie są tak pobłażliwi, jak mogą być — tanim kosztem — ci,

którzy nie zostali pokrzywdzeni albo też stoją na uboczu. Nawet gdyby ojciec z jakichś ważkich powodów zrezygnował z kary, córka zemściłaby się na samej sobie, tak jak to robi tutaj, skutkiem wrodzonego czy odziedziczonego poczucia honoru, które klasy wyższe otrzymują w spuściźnie — skąd? Od barbarzyństwa, od aryjskiej prakolebki, od średniowiecznego rycerstwa — i które jest czymś bardzo pięknym, ale dziś nie sprzyjającym trwaniu gatunku. To szlacheckie h a r a k i r i, nakaz sumienia, który każe Japończykowi rozpruć brzuch sobie, gdy ktoś inny go obraża, żyje wciąż jeszcze w formie zmodyfikowanej w pojedynku, tym szlacheckim przywileju. Toteż służący Jean może pozostać przy życiu, panna Julia zaś nie może żyć bez honoru. To wyższość niewolnika nad panem, że brak mu tego groźnego dla życia przesądu o honorze. I w nas wszystkich, Aryjczykach, jest coś z takiego szlachcica czy Don Kichota, co sprawia, że odczuwamy sympatię dla kogoś, kto popełnia samobójstwo dlatego, że dopuściwszy się czynu niehonorowego, utracił cześć. Jesteśmy wszyscy na tyle szlachcicami, że cierpimy na widok wielkości obalonej i zmieszanej z błotem, nawet gdyby ten, kto upadł, mógł się podźwignąć i przez uczciwe postępki zmazać swoje przewinienia.

Służący Jean jest twórcą gatunku, u którego widać już przesłanki dalszego zróżnicowania. To syn fornala, który rozwija się na przyszłego pana. Ma łatwość uczenia się, dobrze wykształcone zmysły (węch, smak wzrok) i poczucie piękna. Wspiął się już poważnie w górę i jest dostatecznie silny, by posługiwać się innymi, nie cierpiąc z tego powodu.

Jest on już wyobcowany ze swego środowiska, którym gardzi jako stadium przebytym, którego się boi i przed którym ucieka, ponieważ ludzie znają jego tajemnice, przejrzeli jego zamierzenia, z zawiścią patrzą na jego wznoszenie się i z radością wyczekują na upadek. Stąd jego dwoisty, niezdecydowany charakter, wahający się między sympatią dla wysoko postawionych i nienawiścią do tych, którzy obecnie są wyżej od niego. Sam mówi o sobie, że jest arystokratą, poznał tajniki dobrego towarzystwa, nabył ogłady, ale jest jeszcze zupełnie surowy, umie się już ubrać, co jednak wcale nie daje gwarancji, że ma czyste ciało.

Żywi respekt dla panny Julii, ale boi się Krystyny, która zna jego niebezpieczne tajemnice. Jest dostatecznie wyzbyty uczuć, żeby nie dopuścić do tego, by nocne wydarzenia zakłóciły jego plany na przyszłość. Z brutalnością niewolnika i właściwą dla władcy oschłością może patrzeć na krew bez jednego drgnienia. Dlatego właśnie wychodzi z walki cało i skończy prawdopodobnie jako właściciel hotelu, a jeśli nawet nie zostanie rumuńskim hrabią, to jego syn zda maturę i będzie może prokuratorem.

Jean daje zresztą dużo ważnych informacji o poglądach klas niższych na życie widziane od dołu — ale tylko wtedy, gdy mówi prawdę, co czyni nieczęsto, gdyż chętniej mówi to, co mu przynosi korzyść, niż to, co jest prawdą. Gdy panna Julia wysuwa przypuszczenie, że ludzie z klas niższych czują się bardzo uciśnieni przez tych, którzy są na górze, Jean oczywiście zgadza się z nią, chcąc zdobyć jej sympatię, ale natychmiast koryguje swą wypowiedź, gdy widzi, że wyróżnienie się z tłumu przyniesie mu korzyść.

Ma przewagę nad panną Julią nie tylko dlatego, że pnie się do góry, ale i dlatego, że jest mężczyzną. Seksualnie to on właśnie jest arystokratą dzięki swej męskiej sile, lepiej rozwiniętym zmysłom i zdolności do inicjatywy. Jego niższość polega głównie na przypadkowym środowisku społecznym, w którym żyje i które z pewnością porzuci wraz z liberią służącego.

Duch niewolnictwa przejawia się u Jeana w jego szacunku dla hrabiego (buty) i w jego zabobonnej religijności. Ale hrabiego czci on jako człowieka zajmującego stanowisko wyższe, do czego i on sam dąży, i ten szacunek pozostanie w nim nawet jeszcze wtedy, gdy zdobędzie już hrabiowską córkę i zobaczy, jaka pustka kryje się za piękną fasadą.

Nie zdaje mi się, żeby jakaś „wyższa" miłość mogła zrodzić się między dwiema duszami tak różnej jakości, i dlatego pannie Julii pozwalam wysublimować jej uczucia dla własnej obrony czy usprawiedliwienia. Jeanowi zaś pozwalam przypuszczać, że taka miłość mogłaby się u niego zrodzić, gdyby znajdował się w innych warunkach socjalnych. Uważam, że z miłością jest chyba tak jak z hiacyntami, które muszą dobrze zapuścić korzenie w ziemię, zanim wystrzelą bujnym kwiatem. Tutaj roślina rośnie szybko w górę i jednocześnie rozwija się w kwiat i nasienie, dlatego też ginie tak szybko.

Krystyna w końcu jest niewolnicą, zupełnie pozbawioną samodzielności, pełną nabytej przy kuchni tępoty, naszpikowaną morałami i religią, co jej pozwala na łatwe znajdowanie kozłów ofiarnych. Chodzi do kościoła, żeby lekko i zręcznie zrzucać na Jezusa swoje koszykowe kradzieże i nabierać nowego ładunku niewinności. (...)

Wreszcie jeśli chodzi o dialog, zerwałem tu nieco z tradycją, nie czyniąc z moich postaci katechumenów, którzy zadają głupie pytania dla wywołania dowcipnej repliki. Unikałem symetrycznej, matematycznej konstrukcji dialogu francuskiego. Pozwalałem mózgom pracować nieregularnie, tak jak jest w rzeczywistości, kiedy to w rozmowie nie wyczerpuje się przecież żadnego tematu do końca. lecz jedna myśl zazębia się o drugą zupełnie przypadkowo. Dlatego też mój dialog błąka się, zaopatruje się w pierwszych scenach w materiał, który później przepracowuje, podejmuje na nowo, powtarza, wymija, rozszerza, zupełnie jak temat w kompozycji muzycznej.

Akcja jest dość wartka, a ponieważ chodzi tu właściwie tylko o dwie osoby, ich się głównie trzymałem, dodając tylko jedną postać uboczną, kucharkę, i każąc nieszczęsnemu duchowi ojca unosić się nad wszystkim, co się dzieje na scenie. A zrobiłem tak, ponieważ wydaje mi się, że dla ludzi nowszych czasów najbardziej interesujący jest mechanizm psychologiczny. Nasze chciwe wiedzy umysły nie zadowalają się tym, że widzą, iż coś się odbywa, lecz chcą wiedzieć, jak to się dzieje! Chcemy właśnie widzieć nici, którymi poruszane są postacie, mechanizm akcji, badać podwójne dno szkatułki, wziąć do ręki magiczny pierścień, by znaleźć ślady spojenia, zajrzeć do kart, by odkryć, jak są znaczone. (...)

Co się tyczy technicznych szczegółów kompozycji, tytułem próby zniosłem podział na akty. Sądziłem, że przy naszej malejącej zdolności oddawania się iluzji przeszkadzałyby nam antrakty, w czasie których widz ma czas na refleksje i przez to wymyka się sugestywnemu oddziaływaniu autora-magnetyzera. Moja sztuka trwa przypuszczalnie około półtorej godziny i wyobrażałem sobie, że skoro można tak samo długo lub nawet dłużej słuchać odczytu, kazania czy przemówienia na kongresie, to i sztuka teatralna nikogo nie znuży przez półtorej godziny. (...)

Żeby jednak dać publiczności i aktorom chwile wypoczynku, nie pozwalając równocześnie widzom otrząsnąć się z iluzji, włączyłem do sztuki trzy formy artystyczne, wszystkie należące do dramaturgii, a mianowicie monolog, pantomimę i balet, pierwotnie związane z antyczną tragedią, bo dawna monodia stała się teraz monologiem, a chór — baletem. (...)

August Strindberg

Andrzej Wajda

DLACZEGO PRACUJĘ W TEATRZE?

Po pierwsze, w teatrze z zasady wybieram tekst, który przetrwawszy próbę czasu stał się nieśmiertelny. Wszystkimi dostępnymi mi sposobami staram się zrozumieć, co mówi do mnie Shakespeare, Czechow czy Strindberg. Nie przerabiam ich tekstów, nie „ulepszam" scen, nie zmieniam dialogów, nie adaptuję. Tygodniami czytam z aktorami tekst, wierząc nieodparcie, że znajdę odpowiedź.

Ta praca czyni mnie lepszym, uważniejszym, a także ambitniejszym, ponieważ wiem, że przede mną podejmowali ją inni, z tą samą nadzieją odkrycia tajemnicy. Prowadzone w skupieniu próby analityczne pozwalają lepiej zrozumieć tajemnicę *Hamleta*, rozpacz *Trzech sióstr*, niewzruszoną logikę pozornie kapryśnej i nieobliczalnej konstrukcji Ibsenowskiego *Peer Gynta*.

W teatrze reżyser musi wiernie iść za tekstem. Wszystkie jego odkrycia wynikają tylko z głębszego zrozumienia tego, co chciał powiedzieć autor... i to właśnie określa rolę reżysera, który w kinie dysponuje swobodą aż nadmierną.

Po drugie, w teatrze spotykam się oko w oko z aktorem. Muszę wytrzymać to spojrzenie, odpowiedzieć na każde jego pytanie (czasem nawet powiedzieć „nie wiem"). Nie mogę skryć się za kamerą, jak robię to nieraz realizując film, albo odesłać aktora do asystentów.

W teatrze aktor — od chwili wejścia na scenę — ma świadomość, że jest odpowiedzialny za spektakl. To daje mu poczucie własnej wartości, podczas gdy niejeden z aktorów grających w filmie czuje się tylko śrubką w ogromnej maszynie kina.

Próby analityczne, ćwiczenia, próby na scenie, rozmowy w teatrze i poza nim zbliżają mnie do aktorów, pozwalają poznać ich lepiej, odkryć coś więcej, niż to możliwe w czasie realizacji filmu, kiedy to moje stosunki z aktorami są z konieczności ulotne. Przez stół, który nas dzieli, patrzę aktorom prosto w oczy — bo wiem, że nie potrzebuję ukrywać mojej niewiedzy. W kinie z zasady grają aktorzy, którzy są zaradni, szybko proponują reżyserowi własne rozwiązania, są jednocześnie elastyczni i pewni siebie.

Nie zawsze są to najlepsi aktorzy, jakich można by znaleźć: często ta niewielka grupa gra praktycznie we wszystkich filmach. Dobrze jest zatem wprowadzić czasem kogoś nowego. Ale poznanie rynku aktorskiego to tylko uboczny powód pracy w teatrze. Teatr uczy mnie rzeczy o wiele ważniejszej — uczciwości w stosunkach z aktorami. Tu muszę zapomnieć o wybiegach, których używam w pracy filmowej: to wyjdzie w montażu, tamto wzmocni muzyka, a tego nie będzie widać na ekranie.

Trzecia nauka, którą zawdzięczam teatrowi, to sprzeczność, jaką dostrzegam między „naturalnością" kina imitującego rzeczywistość a „sztucznością" teatru. Teatr wymaga od reżysera o wiele bardziej wyrazistego poczucia formy, umiejętności stopienia wszystkiego, co dzieje się na scenie, w jednolitą stylistycznie całość.

Kiedyś przed laty reżyserowałem w teatrze *Biesy* według Dostojewskiego. Na porannej próbie generalnej jeden z aktorów wypowiadających dialog nagle, w bardzo n i e p r a w d z i w y sposób, kurczowo chwycił poręcz krzesła i równie s z t u c z n i e osunął się na scenę. Obserwując to z widowni, od razu uświadomiłem sobie, że naprawdę stało się nieszczęście, i pośpieszyłem na ratunek. A dlaczego prawdziwy gest aktora rażonego udarem serca wydał mi się podejrzany i „sztuczny"? Po prostu — to naturalne zachowanie było niesceniczne, nie zawierało w sobie przetworzenia; naśladowało śmierć, zamiast nadać jej formę. Gdyby podobne zdarzenie miało miejsce na planie filmowym, jestem pewien, że nie czułbym się wcale poruszony; byłbym pewien, że mamy do czynienia z improwizacją w wykonaniu dobrego aktora.

Właśnie dzięki podobnym doświadczeniom wyniosłem z teatru umiejętność rozróżniania tego, co naturalne, od tego, co prawdziwe. Teatr jest sztuką formy. Imitacja życia, którą żyje kino, jest mu głęboko obca. Miejscem teatru jest scena i widownia. Aktor i widz są dwoma nieodzownymi elementami jego istnienia. Dlatego rola reżysera jest tu skromna: ma dopomóc aktorom, dodając im otuchy i być dla nich pierwszym widzem w pustej sali w czasie prób. Jego zadaniem jest nie dopuścić, żeby przeszkadzali sobie nawzajem. To on ma wydobyć akcenty, które pozwolą zrozumieć akcję i sens sztuki. Mało to — lub dużo — w zależności od tego jak potraktujemy to zadanie.

Często pytają mnie, dlaczego uporczywie zajmuję się teatrem, gdzie przedstawienia są ulotne i tak łatwo ulegają zapomnieniu, skoro mam możność realizować filmy, które zostają na zawsze i trwają, mogą wzruszać i bawić przyszłe pokolenia? Otóż właśnie ta nietrwałość i ulotność tak głęboko wiąże mnie z teatrem. Jeśli człowiek dąży do nieśmiertelności, jeśli odczuwa chęć przetrwania, to nicość i śmierć pociąga go również, a pociąg ten z wiekiem staje się coraz silniejszy.

„Kino moje przeznaczenie", *Dialog* nr 3/1987

Teatr Powszechny w Warszawie

Dyrektor i kierownik artystyczny

ZYGMUNT HÜBNER

Zastępca dyrektora

KRZYSZTOF RUDZIŃSKI

Redaktor programu
Magdalena Ciesielska

Opracowanie graficzne
Antoni Rodowicz

Grafiki Edwarda Muncha

Wydawca: Teatr Powszechny
03-801 Warszawa, ul. Zamoyskiego 20

Telefoniczna rezerwacja biletów na przedstawienia:
18-25-16, 18-48-19

Cena zł. 95.-

POLIGRAFUS, zam. 240/87, nakł. 10.000 egz. K-38