didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 191**
Data wydania: luty 2026
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/pietno

/ REPERTUAR

Piętno

Stanisław Godlewski

Nowy Teatr w Warszawie

Europa

na podstawie *Przysięgi Europy* Wajdiego Mouawada w przekładzie Jacka Poniedziałka

reżyseria: Krzysztof Warlikowski, adaptacja: Krzysztof Warlikowski, Piotr Gruszczyński, dramaturgia: Piotr Gruszczyński, Anna Lewandowska, Carolin Losch, scenografia i kostiumy: Małgorzata Szczęśniak, muzyka: Paweł Mykietyn, wideo: Kamil Polak, reżyseria świateł: Felice Ross, choreografia: Claude Bardouil

premiera: 7 stycznia 2026

1.

Scena, która normalnie byłaby finałem spektaklu Krzysztofa Warlikowskiego, w *Europie* pojawia się na początku. Na nagraniu wyświetlanym na dużym ekranie Assia (Magdalena Cielecka) w szpilkach od Louboutina (tych z czerwoną podeszwą) siedzi za biurkiem. Nogi trzyma na blacie, żuje gumę i pretensjonalnie, nieco kpiąco, opowiada, jak to kiedyś była na Grenlandii i

brała udział w uroczystości przygotowującej do sześciomiesięcznej nocy polarnej. Assia zapytała o małe dzieci, które tak długo nie będą widziały słońca. Jeden z tubylców odpowiedział: „My tu będziemy, żeby im o tym opowiedzieć. To, że słońce zachodzi, nie oznacza, że umarło. […] Trzeba opowiadać dzieciom o słońcu, aby kiedy znów je zobaczą, mogły je rozpoznać" (Mouawad, 2025, s. 125). Ta wypowiedź bohaterki jest fragmentem tekstu *XXI wiek niszczy wszystko na swojej drodze. Jak zakończyć tragedię?*, który Wajdi Mouawad opublikował niedawno w „Le Monde". Mouawad, autor dramatu *Przysięga Europy*, który stał się podstawą spektaklu Warlikowskiego (zarówno dramat, jak i esej z „Le Monde" przedrukowano w programie), widzi to właśnie w ten sposób: trzeba opowiadać, trzeba tworzyć, na przekór złu i niesprawiedliwości, wojnom, gwałtom i okrucieństwu, które wypełniają nasz świat. Trzeba dawać świadectwo bólu, pomimo wszystko. Autor jest świadomy, jak naiwnie to brzmi, jak straceńczo, a jednak w to wierzy. Warlikowski raczej podaje tę wiarę w wątpliwość. Monolog Assi-Cieleckiej trudno traktować serio: aktorka się zagrywa, ciamka gumę, przeciąga sylaby. Nie można tej opowieści o słoneczku brać poważnie. Finały sporej części ostatnich przedstawień Warlikowskiego (dla jednych katartyczne, dla innych infantylne) oferowały widzom jakiś rodzaj nadziei. Dlatego w *(A)pollonii* zespół jednoczył się podczas koncertu Renate Jett, w *Opowieściach afrykańskich* wszyscy uczyli się salsy pod okiem Stanisławy Celińskiej, a w różnych spektaklach opowiadana była historia o żabkach z *Elizabeth Costello* Coetzeego. W *Europie* panuje ciemność, żadnego słoneczka, żabek czy salsy – choć to spektakl niepozbawiony humoru. Warlikowski tym razem nadziei pozbawia. To niełatwy spektakl, w którym to, co pozornie proste, miesza się z zagadkami, a estetyka reżysera nabiera nowego wydźwięku. Z tego powodu zapewne opinie krytyków o tej premierze są tak rozbieżne, czasem

sprzeczne.

Jakie to ekscytujące! Artysta, do którego twórczości się już przyzwyczailiśmy, który zdawał się robić od kilku lat ciągle to samo, który powoli przekraczał granicę między „stylem” a „manierą”, nagle wszystkich zaskoczył – i to do tego stopnia, że niektórzy zaczynają wątpić w jego kompetencje reżyserskie i zarzucać mu, że „testuje granice dobrego smaku” (Plata, 2025). Nareszcie, chciałoby się powiedzieć. Niby rozpoznajemy w *Europie* wiele elementów, które znaliśmy z poprzednich spektakli Warlikowskiego, ale są one poprzestawiane, inaczej użyte. Schematy i struktury fabularne wzięte z dramatów antycznych są obecne, ale już w tekście Mouawada funkcjonują autoironicznie, a Warlikowski z aktorami tę ironię podkręcają. Logika dramaturgiczna i chronologia wydarzeń, pogmatwana już w samym dramacie, zostaje przez zespół Nowego jeszcze mocniej zaburzona. I choć jest to dosyć wierne wystawienie tekstu Mouawada, to niektóre sceny zostały skreślone, inne zaś dopisane i te drobne zmiany w sposób znaczący wpływają na wymowę spektaklu. To przedstawienie stosunkowo, jak na Warlikowskiego, krótkie (dwie i pół godziny, bez przerwy), a jakże bogate.

2.

Fabuła wygląda tak: Europa (Andrzej Chyra), stara kobieta, jest namawiana przez dyplomatkę Assię, by opowiedziała o masakrze sprzed lat. Rzecz działa się w fikcyjnym państwie Hafeztan, zamordowano niewinnych. Europa się zgadza, pod warunkiem, że Assia sprowadzi trzy córki, które Europa porzuciła, gdy były niemowlętami, a które teraz żyją rozsiane po świecie. Weedia (Małgorzata Hajewska-Krzysztofik), Jovette (Maja Ostaszewska) i Megara (Magdalena Popławska) przybywają – spotykają się z matką i Assią w opuszczonej szkole, w której przed laty dokonała się rzeź. Kilka starych

ławek, ściany z krwistoczerwoną lamperią, zielona tablica. Scenografia Małgorzaty Szczęśniak jest prosta, a efektywna.

Matka ujawnia prawdę – i o pochodzeniu córek, i o masakrze. Jeden naród mordował drugi naród. Gdy była małą dziewczynką, zdradziła kryjówkę ukrywających się w szkole dzieci, które zostały później rozszarpane przez psy. Ośmioletnia Europa miała świadomość tego, co zrobiła. Jej starszy brat powiedział do niej: „Nie zapomnij tej radości na widok zarzynanych przez twoich ludzi dzieci, kobiet i bezbronnych mężczyzn. […] Nigdy nie mów, to nie moja wina. Jest, bo odpowiadasz za to co odczuwasz! I ponieważ za to odpowiadasz, musisz przerwać łańcuch nienawiści! Musisz przysiąc!” (Mouawad, 2026). I Europa przysięgła, choć nie wiedziała, o czym brat mówi. Potem swoje dzieci zabijała – nie wiadomo, czy jako karę dla samej siebie za popełnione winy, czy z nienawiści. Ostatnie trzy dziewczynki porzuciła, bo podobno zrozumiała, że porzucenie dziecka jest gorsze niż zabicie (Wediaa w to nie wierzy, uważa, że był to przebłysk miłości matki). Trauma z przeszłości ciąży nad życiem córek jak klątwa – Jovette panicznie boi się psów, Megara nie może utrzymać ciąży, a syn Wedii, Zachariasz (Bartosz Gelner), jest gwałcicielem i mordercą. Assia także wyjawia prawdę: jest potomkinią pomordowanych w masakrze, w której brała udział Europa.

Mouawad jest dowcipny – bohaterki same żartują na temat własnych imion o antycznym rodowodzie. W tekście roi się od aluzji do greckich mitów (Edyp, Antygona, Medea, Orestes i Elektra), ale słychać w nim także echa Szekspira – *Tytusa Andronikusa* (przemoc, gwałty, obcinanie języków, mordowane dzieci) czy *Króla Leara* (zły rodzic i trzy córki; w takim układzie Assia przypominałaby błazna). Aktorki podkreślają te dowcipne i ironiczne momenty, grają wyraziście, bardzo ekspresyjnie. Cielecka jest ostentacyjna, wiecznie coś przeżuwa (żuje gumę, pali papierosa, pożera jabłko), Chyra jako

Europa jest gorzki, ironiczny, przypomina wsysającą wszystko czarną dziurę, którą córki próbują zasypać (Wediaa – miłością, Megara – gniewem, Jovette – pretensjami i obrzydzeniem).

To zresztą znak firmowy przedstawień Warlikowskiego, który rzadko kierował aktorów w stronę subtelności. Aktorstwo w jego teatrze nigdy nie bało się ryzyka, egzaltacji i przegięcia, dopiero w ostatnich spektaklach wydawało się coraz mniej świeże i nieświadome własnej maniery. Tutaj, być może dzięki dosyć wiernemu trzymaniu się litery dramatu, stare triki aktorów Warlikowskiego działają mocniej, a jednak nie ma się wrażenia popisu czy szarży. Tematy, które spektakl uruchamia, aktorzy rozwijają bardzo świadomie. Wszystko to – zarówno literackość tekstu, jak i mocne aktorstwo – sprawiają, że *Europa* ma charakter przypowieści czy powiastki filozoficznej. Jasne jest, że można fabułę spektaklu odnieść do bieżących konfliktów politycznych – do masakry w strefie Gazy na przykład. Te nawiązania i odniesienia, choć niebezpośrednie, są oczywiste i narzucają się odbiorcom z całą siłą. I, jak sądzę, reżyser nie próbuje ich ukryć, ale nie one stanowią główną stawkę jego spektaklu. Problem tego przedstawienia mieści się na styku etyki, psychologii i nauk społecznych – chodzi o wyszczególnioną w jego opisie (i potem wymienianą w recenzjach) traumę transgeneracyjną, która działa niczym współczesna wersja antycznej klątwy, obejmując nie tylko ofiary i katów, lecz także ich dzieci. Kolejne pokolenia tych, którzy są teoretycznie niewinni. Warlikowski pyta, co z tego wynika, jak tę klątwę zdjąć oraz kto jest właściwie za co odpowiedzialny, skoro na żadną boską interwencję (deus ex machina) nie ma co liczyć. I warto na serio potraktować te prowokacyjne i nieco abstrakcyjne filozoficzne pytania, bo dotyczą nas one bezpośrednio, ta klątwa działa w naszych ciałach, czy tego chcemy czy nie. Jak pisał Michał Bilewicz w *Traumalandzie* (2024, s. 41), trauma nie jest w prosty sposób dziedziczona, ale (używając metafory Anny Janko) przypomina

„truciznę”, którą się nas karmi i która wpływa na to, jacy jesteśmy, jak żyjemy. Lub, jak mówi w dramacie Zachariasz – klątwa jest jak znamię, którego nie da się zedrzeć. Zachariasz wypowiada te słowa w trakcie rozmowy z matką, Wedią. W dramacie Mouawada przy kolacji, w spektaklu Warlikowskiego zaś po wyjściu z wieczoru w teatrze. Matka i syn toczą dialog, opuszczając widownię, dzięki kamerze obserwujemy, jak ubierają się w szatni. Hajewska-Krzysztofik ma na sobie białą sukienkę w czerwone kwiaty, podobną do tej, którą nosiła, gdy grała Mirandę w *Burzy* Warlikowskiego. Tam także grała dziecko, któremu ujawniona została traumatyczna przeszłość rodziców.

3.

Co zrobić z przemocą, co zrobić z okrucieństwem? W spektaklu Warlikowskiego mieszają się ze sobą różne logiki – antyczna i starotestamentowa, którą reprezentuje Europa. Oko za oko, ząb za ząb, przemoc za przemoc. Skoro doprowadziłam do śmierci cudzych, niewinnych dzieci, to teraz będę zabijać i krzywdzić swoje. Nie ma znaczenia, że byłam dzieckiem. Ten system nie bierze poprawki na wiek ani na rozwinięty stan świadomości – ciężar odpowiedzialności jest taki sam.

Alternatywną ścieżkę proponuje Wediaa, córka zbrodniarki i matka mordercy. Trzeba mieć nadzieję, kochać i przebaczać. Cicho i uparcie, mimo wszystko, odpowiadać – niemal po chrześcijańsku – na przemoc miłością i dobrocią. Wediaa nie wyrzeka się syna, Zachariasza, wie, że jest współodpowiedzialna za jego zbrodnie, choć nie wie, w jaki sposób. Wierzy także w miłość swojej matki, choć ta na każdym kroku temu zaprzecza. Stara się ukoić nowo odnalezione siostry, gdy te próbują zwiać z tego dziwnego rodzinnego zebrania.

Wajdi Mouawad zdaje się wierzyć w metodę z pogranicza sztuki i psychoterapii: dzięki uświadomieniu sobie win własnych i naszych przodków, możemy o tym wszystkim opowiedzieć. Samoświadomość, możliwość ubrania w narrację naszego i cudzego doświadczenia jest tym, czego oczekuje Assia. Dlatego tak uparcie namawia Europę do złożenia zeznań, a jej córki do tego, by poznały prawdę. To wszystko nie zaczęło się od nich, choć jest ich historią. Trzeba to opowiadać. My dzisiaj także chcemy w to wierzyć. Chcemy, by samopoznanie, świadomość tego, kim jesteśmy i jak działamy, pozwalała nam na lepsze pielęgnowanie naszych uczuć; pełniejsze, bezpieczniejsze funkcjonowanie w tym groźnym świecie.

Tyle tylko że, zdaje się mówić Warlikowski, wszystkie te drogi są na jakimś poziomie nieskuteczne. Odpowiadanie przemocą na przemoc tylko wzmacnia łańcuch klątwy i go nie przerywa. Radykalna miłość jest może i interesującą propozycją intelektualnie i duchowo, ale pragmatycznie się raczej nie sprawdza (i jak widać na przykładzie historii Wedii, nie chroni ostatecznie przed niczym). Opowiedzenie o swoich doświadczeniach także nie przynosi żadnego katharsis, żadnej ulgi – po nocy spędzonej z matką bohaterki wracają do swojego życia. Jovette będzie dalej bać się psów, Megara dalej będzie miała kłopoty z zajściem w ciążę, a Weedia dalej będzie żyła okryta winą i hańbą swojego syna. Wbrew temu, co pisał w swojej recenzji Plata – narracja i język właśnie nie ocalają. Nie ocala także pamięć o przeszłości, coś, co zdaje się sugerował brat Europy, a co ona opacznie zrozumiała: „nie zapomnij tej radości na widok zarzynanych", „odpowiadasz za to, co odczuwasz". To interesujące, na ogół myślimy o uczuciach jako o czymś, co jest od nas niezależne, nad czym nie mamy kontroli – Mouawad zdaje się sugerować coś przeciwnego. Pamięć o naszych uczuciach, także tych brzydkich i złych; pamięć o katach i ofiarach, odpowiedzialność zarówno za uczucia, jak i za pamięć, miała według brata Europy przerwać klątwę. W to

Warlikowski chyba także już nie wierzy.

W finale spektaklu główną rolę odgrywa niema bohaterka przedstawienia – mała Europa. Gra ją Claude Bardouil, w masce i peruce. Ubrany jest w zbyt krótką dziewczęcą sukienkę i białe rajstopy. Mała Europa towarzyszy tej starszej, ale zachowuje się jak przestraszone zwierzątko, porusza się spazmatycznie, nieustannie balansuje na granicy wywrócenia się, bo drobi po śliskiej scenie w za małych butach – tandetnych pantoflach na obcasie, wysadzanych sztucznymi diamencikami. Jest w tej postaci coś przerażającego i perwersyjnego – zarówno maska z zastygłym grymasem zdziwienia lub przerażenia, jak i jawna, niepokojąca seksualizacja. Gra ją atletyczny mężczyzna, strój niebezpiecznie przypomina stereotypowy kostium lolitki (o genderowym wydźwięku całego spektaklu napiszę zaraz). W ostatniej scenie mała Europa pisze na tablicy słowa Assi – że żadnego deus ex machina w tej historii nie będzie i być nie może. A potem pojawia się nagranie, któremu towarzyszy upiorna muzyka Pawła Mykietyna. Mała Europa przeciska się przez jakieś szyby wentylacyjne czy rusztowania, oświetlona w ciemności tylko punktowym światłem latarki. Przed czymś ucieka. Jej martwe, ciemne oczy odbijają światło. Ciało dygoce, a twarz pozostaje nieruchoma. Z tym przerażającym obrazem zostawia nas reżyser w finale. Światła gasną, muzyka powoli cichnie, ciemność. Trudno nie myśleć o cierpiących, uciekających i ukrywających się dzieciach, niewinnych ofiarach wojen toczonych i tuż obok nas, i trochę dalej. W obliczu tego obrazu każda strategia oporu wydaje się beznadziejna i skazana na porażkę.

4.

Warlikowski w wywiadzie zamieszczonym w programie mówi, że chce prowokować widzów do rozmowy – i w jakimś sensie mu się udaje.

Porażający pesymizm jego przedstawienia, niejasność niektórych symboli, zderzanie ze sobą odmiennych systemów i aksjologii pobudza, nawet jeśli pobudza tylko do sprzeciwu wobec relatywizmu moralnego reżysera i jego kasandrycznych, mrocznych wizji. Czyżby zatem szansą na uczynienie tego świata choć trochę lepszym był dialog? To również wydaje się naiwne, ale jednak sama materia spektaklu zdaje się takie rozwiązanie potwierdzać. Inaczej niż w poprzednich spektaklach reżysera, tutaj aktorzy grają sceny dialogowe do siebie, a nie wobec siebie. Dotychczas u Warlikowskiego, gdy bohaterowie ze sobą rozmawiali, patrzyli przed siebie, toczyli jakby dwa symultaniczne monologi. W *Europie* bohaterki naprawdę ze sobą rozmawiają, patrzą sobie w oczy, reagują na siebie nawzajem. Być może jedyna nadzieja tkwi w – przepraszam za odwołanie się do egzystencjalizmu – ciągle, na różne sposoby podejmowanych, syzyfowych próbach uczynienia świata lepszym, mimo świadomości nieuchronnej porażki. I można to robić przez miłość, dialog, pamięć, opowieści czy szukanie sprawiedliwości i kary.

5.

Gdy stara Europa żegna się z córkami, daje każdej na drogę parę szpilek. Buty na szpilkach to jeden z niejednoznacznych symboli tego spektaklu. W dopisanym przez twórców monologu Assi bohaterka wspomina, jak kupowała swoje pierwsze szpilki razem z ojcem, gdy była nastolatką. Jej tata próbował przed nią ukryć erekcję, a potem powiedział, że buty na wysokim obcasie u kobiet doprowadzają mężczyzn do szaleństwa, że kobiety na szpilkach – takie jak matka Assi – były gwałcone i torturowane. Sama Assia ten fetysz i narzędzie opresji zmieniła w rekwizyt władzy i totem własnej siły. Wie, że gdy wkłada szpilki, to wydaje się piękniejsza i głupsza, dlatego łatwiej jej jest manipulować mężczyznami na naradach dyplomatycznych.

W niedopasowanych do swojej stopy szpilkach biega mała Europa, stara Europa w butach na wysokim obcasie kroczy dumnie. Gest podarowania butów córkom jest nie tylko nakazem empatii („nauczcie się chodzić w cudzych butach"), jest także, jak się wydaje, emblematem klątwy przekazywanej przez pokolenia. I teraz pytanie – jaki ta klątwa ma związek z kobiecością?

Płeć w twórczości Warlikowskiego jest istotnym elementem tożsamości, tożsamość zaś jest u niego rozumiana jako coś sztywnego, esencjalnego i dookreślonego. Dla bohaterek i bohaterów reżysera tożsamość jest więzieniem. Kasia w *Poskromieniu złośnicy* jest kobietą, Hamlet i Penteusz są gejami, Shylock jest Żydem, Lear starcem, Otello czarnym, a Krum pochodzi z małego miasta – wszystko to sprawia, że ich los jest zdeterminowany, na ogół tragicznie. Tożsamość łączy się u Warlikowskiego z poczuciem winy, sam reżyser wyznał kiedyś w wywiadzie, że poczucie winy jest fundamentalnym afektem towarzyszącym jego twórczości: „Poprzez spektakle wypowiadam ciągle na próbę te zdania «Jestem Żydem», «Jestem homoseksualistą», «Jestem winny»" (Derkaczew, 2010). Wina, czy – używając języka innego spektaklu reżysera, *Francuzów* – skaza, wynika z tożsamości, jest jak grzech pierworodny. Tak jak nie da się zmienić tożsamości, tak nie da się zmazać winy, w tym, jak sądzę, tkwi koncepcja tragedii u Warlikowskiego. Poczucie winy i wstyd związane z tożsamością pozwalają na autorefleksję, ale jednocześnie skazują człowieka na ciągłe nieszczęście (duma to postawa, którą reżyser namiętnie kwestionuje). Skoro tak esencjalnie reżyser traktuje tożsamość i płeć, jak rozumieć fakt, że w jego najnowszym spektaklu, w którym tak fetyszyzuje się symbol kobiecości (szpilki), Europę grają Andrzej Chyra i Claude Bardouil? Czy chodzi o to, że nośnikiem aktywnej przemocy są mimo wszystko mężczyźni? Jedynym męskim bohaterem w sztuce Mouawada jest zbrodniarz Zachariasz. Europa

także była sprawczynią przemocy, czy więc przemoc ma gender męski? Czy może należy łączyć to z emploi, którego Warlikowski w swoich spektaklach używa. Andrzej Chyra grywał – zarówno u Warlikowskiego, jak i wielu filmach – postaci jednoznacznie złe (aktor ma ku temu warunki). Ale Chyra bardzo często kreował także postaci spomiędzy światów, ambiwalentne moralnie i o niejednoznacznym statusie ontologicznym (Dionizos w *Bachantkach*, Joker w (*A)pollonii*). Czy tutaj Europa – zarazem kobieta i mężczyzna, matka i ojciec, rodzicielka i morderczyni – jest także kimś takim? Trudno mi znaleźć jednoznaczną odpowiedź na to pytanie, a jest to rola, która ustawia cały spektakl. Jego wydźwięk byłby zupełnie inny, gdyby tę rolę zagrała kobieta.

6.

Europa to spektakl niezwykły, momentami bardzo upraszczający współczesne problemy, momentami zaś komplikujący je ponad miarę. To także przedstawienie niezwykle bogate, którego rzetelna analiza zajęłaby dużo więcej miejsca. Pominąłem tu na przykład cały wątek, bardzo przecież ważny, sądu nad Zachariaszem i jego zeznań – gdy niczym Eichmann podczas procesów w Jerozolimie wjeżdża na scenę w szklanej klatce. Czy temat libańskiego pochodzenia Mouawada, istotny dla zrozumienia jego twórczości i *Przysięgi Europy*.

Jeżeli spektakl zadziała i widz zaangażuje się w przedstawianą na scenie Nowego opowieść, to zostanie z wieloma pytaniami, które będą go dręczyć na długo po obejrzeniu spektaklu. A to bardzo dużo.

Wzór cytowania:

Godlewski, Stanisław, *Piętno*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2026, nr 191, https://didaskalia.pl/pl/artykul/pietno.

Autor/ka

Stanisław Godlewski

Stanisław Godlewski – doktor nauk humanistycznych, pracuje w Instytucie Sztuki PAN. Krytyk teatralny, redaktor „Pamiętnika Teatralnego”. Zajmuje się historią teatru XX wieku. Autor książki *Towarzyszka broni. Strategie współczesnej polskiej krytyki teatralnej* (2022).

Bibliografia

Bilewicz, Michał, *Traumaland. Polacy w cieniu przeszłości*, Mando, Kraków 2024.

Derkaczew, Joanna, *Coming out winy. Rozmowa z Krzysztofem Warlikowskim*, „Gazeta Wyborcza”, 17.09.2010, https://wyborcza.pl/7,75410,8387511,coming-out-winy.html [dostęp: 20.01.2026].

Mouawad, Wajdi, *Przysięga Europy*, tłum. Jacek Poniedziałek, [w:] program do *Europy* w reżyserii Krzysztofa Warlikowskiego, red. P. Gruszczyński i A. Lewandowska, Nowy Teatr, Warszawa 2026.

Mouawad, Wajdi, *XXI wiek niszczy wszystko na swojej drodze. Jak zakończyć tragedię?*, „Le Monde” 29.09.2025, tłum. P. Łobacz, red. Z. Szymanowska, [w:] program do *Europy* w reżyserii Krzysztofa Warlikowskiego, red. P. Gruszczyński i A. Lewandowska, Nowy Teatr, Warszawa 2026.

Pajęcka, Anna, *W co wierzy Warlikowski*, „Dwutygodnik” 2026, nr 429, https://www.dwutygodnik.com/artykul/12278-w-co-wierzy-warlikowski.html [dostęp: 20.01.2026].

Plata, Tomasz, *A po nocy przychodzi dzień…*, „Teatr”, styczeń 2026, https://teatr-pismo.pl/a-po-nocy-przychodzi-dzien/ [dostęp: 20.01.2026].

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/pietno*