William Shakespeare

ROMEO I JULIA

W WERONIE

1

Nad Kapuletich i Montekich domem,
Spłukane deszczem, poruszone gromem,
Łagodne oko błękitu –

2

Patrzy na gruzy nieprzyjaznych grodów,
Na rozwalone bramy do ogrodów,
I gwiazdę zrzuca ze szczytu –

3

Cyprysy mówią, ze to dla Julietty,
Ze dla Romea ta łza znad planety
Spada – i groby przecieka;

4

A ludzie mówią, i mówią uczenie,
Że to nie łzy są, ale że kamienie,
I – że nikt na nie nie czeka!

Cyprian Norwid

TEATR ŚLĄSKI
IM. ST. WYSPIAŃSKIEGO
W KATOWICACH

Założony 1907 / Scena Polska 1922

Dyrektor Naczelny i Artystyczny
Bogdan Tosza

Premiera
16 września 2000

Duża Scena

William Shakespeare

ROMEO I JULIA

William Shakespeare
1564-1616

Za życia miał wielu konkurentów i w XVII w. traktowano go jako jednego z wielu pisarzy dramatycznych. Okres oświecenia przyniósł wzmożone zainteresowanie Szekspirem; jego kult rozbudzały znakomite kreacje słynnego aktora Davida Garricka, ale jeszcze Wolter uważał Stratfordczyka za *genialnego barbarzyńcę*, którego dzieła poddawać trzeba ogładzającym, klasycystycznym przeróbkom. Dopiero romantyzm i wiek XIX ustaliły w Europie i Ameryce pozycję Szekspira, który uznany został za największego geniusza w dziejach piśmiennictwa i teatru wszystkich czasów.

Dzisiaj krytyka szekspirowska obejmuje tysiące tomów w najrozmaitszych językach. Kulturę teatralną krajów europejskich często mierzy się ilością przekładów i przedstawień Szekspira. Każde pokolenie, każdy prawie wybitniejszy aktor czy reżyser usiłuje odnaleźć własny klucz do jego dzieł, próbuje zmierzyć się z zadaniami, jakie stawia wielka twórczość.

Wygląda na to, że miał rację poeta Ben Jonson piszący w 1623 r. w elegii na cześć swojego kolegi: *Nie był on z jednego tylko wieku, lecz po wszechczas.*

Mówiąc o wyjątkowości Szekspira, podkreśla się zdolność przedstawiania przeżyć, uczuć i charakterów ludzkich w sposób nie tylko prawdziwy i przedziwnie plastyczny, ale jeszcze zwielokrotniony i tak potężny, że na zawsze utkwić potrafi w myślach i wyobraźni widza. Mówi się dalej o zmyśle tragiczności, o dosadności humoru, o wynalazkach dramatopisarskich, o niezwykłej barwności i obrazowości języka – i o wielu innych jeszcze walorach literackich. /... /

Jest zresztą znamienne, że w jego dziełach spojrzenie ironiczne czy wręcz błazenada przeplatają się ze wzniosłością i rozpaczą – i to w sposób tak zaskakujący, jak to zazwyczaj dzieje się w życiu, a rzadziej w literaturze bardziej dbałej o czystość gatunków.

Wątki fabularne do swoich sztuk brał z różnych nowel włoskich, starych kronik, wcześniejszych dramatów. Tyle tylko, że nasycał te wątki żywiołem rzeczywistości, specyficznie teatralnym rytmem czasu, spojrzeniem w głąb człowieka z równoczesnym określaniem go w otoczeniu, wreszcie poezją i refleksją filozoficzną.

Stanisław Marczak Oborski
„Przewodnik teatralny", Warszawa 1991

Juliusz Kydryński

„Romeo i Julia" – hymn na cześć młodości

Romeo i Julia jest po *Ryszardzie III* drugą próbą sił poety ze Stratfordu w dziedzinie tragedii. Powstaje sztuka niepodobna do innych, późniejszych wielkich tragedii Shakespeare'a, a z wielu względów znamienna dla bieżącego okresu jego twórczości. W pracy pt. *Shakespeare the Elizabethan Dramatist* David Bevington pisze m.in.: „Romeo i Julia jest utworem wybornym, lecz bardziej przypomina liryczne komedie niż późniejsze tragedie. Kochankowie pochodzą z warstw raczej średnich niż wyższych i prawie zupełnie nie zawinili katastrof, które ich gubią. Padają ofiarą tragedii przypadku i nienawiści swych rodzin. Z ich fatalnej namiętności, ze wzruszająco krótkotrwałej miłości, z zawziętości rodziców i z ogólnego nieporozumienia społecznego płyną nauki identyczne z tymi, które wynikają z komedii, takich jak *Sen nocy letniej*; a także śmierć Romea i Julii uderzająco przypomina zgony Pirama i Tyzbe. Zarazem w swej tkance poetyckiej tragedia pełna jest wesołej rubaszności i kunsztownych metafor w stylu Petrarki".

Tragedia przypadku ... a może tragedia losu, przeznaczenia? Faktem jest – o czym wspominają też inni krytycy – że w żadnej innej tragedii Stratfordczyka przypadek nie gra tak zasadniczej decydującej roli. Bo faktem jest także, że „aż do momentu śmierci Romea w piątym akcie istnieją wszelkie możliwości, by dramat dwojga kochanków zakończył się szczęśliwie" (James E. Ruoff). Faktem jest wreszcie, że *Romeo i Julia* nie pozostawia u czytelnika i widza przygnębiającego uczucia ogólnej beznadziejności i pogardy dla świata.

Sądzę, iż dzieje się tak dlatego, że *Romeo i Julia* jest przede wszystkim entuzjastycznym hymnem na cześć młodości i młodzieńczych wzruszeń. A jeśli wspomniałem, że jest to sztuka znamienna dla czasu, w którym powstała, to wydaje mi się tak, ponieważ dostrzegam w niej jak gdyby cień nostalgii poety za własną, już mijającą, a nawet – według krytyków epoki – minioną młodością. Shakespeare ukończył lat trzydzieści, wchodzi w okres wspaniałego rozkwitu swej najdojrzalszej twórczości, największe triumfy ma jeszcze przed sobą, niemniej za młodzieniaszka uważać się już nie może – i chyba żal mu trochę minionego czasu. Tym większą sympatią obdarza dwoje swych

młodocianych bohaterów, podziela ich najgorętsze uczucia, a w ich daremnej walce z narastającymi przeciwnościami, wynikającymi z zawiści, głupoty i małoduszności otoczenia, opowiada się bez zastrzeżeń po ich stronie. /.../

Wytrawne mistrzostwo Shakespeare'a uwydatnia się nie tylko w psychologicznym wizerunku Romea, który „porażony miłością" zapomina o ubóstwianej jeszcze niedawno Rozalinie i w ogóle błyskawicznie dojrzewa wewnętrznie, z niezbyt poważnego chłopaka stając się godnym zaufania swej żony mężczyzną, nie tylko w portrecie Julii, z początku po kobiecemu nieufnej i drżącej o swe szczęście, a potem (gdy spełniona miłość umocniła w niej ufność i namiętność) z całą determinacją wychylającej kielich napoju, który – jak się tego obawia – może jej przynieść śmierć wcale nie pozorną. Mistrzostwo poety ujawnia się także w rysunku postaci z tła. Interesująca jest np. szczególnie postać Kapuleta, który pierwszy wyciąga rękę do

W celi Ojca Laurentego.
Anonimowa ilustracja z przedwojennej kartki pocztowej

zgody z Montekim, a przedtem ten tyran domowy, najbrutalniej lżący córkę, sprzeciwiającą się jego wobec niej planom, nie pozwala jednak Tybaltowi skrzywdzić Romea, gdy ten został rozpoznany pod jego dachem. Nic na to nie poradzę, że gdy Kapulet mówi:

> ... za żadne bogactwa
> Naszego miasta, nie chcę mu wyrządzić
> Żadnej zniewagi w moim własnym domu,

przypominają mi się może jeszcze piękniejsze, a znane wszystkim wiersze:

> Nie wódź mnie na pokuszenie
> Ojców moich wielki Boże,
> Wszak gdy wstąpił w progi moje,
> Włos mu z głowy spaść nie może!

I w ogóle, gdy czytam czy oglądam *Romea i Julię*, często przychodzi mi na myśl *Zemsta*, choć nie mam tu oczywiście zamiaru zestawiać rozdzierającej tragedii z najweselszą polską komedią, mimo że obie sztuki są w swoim rodzaju arcydziełami, a na wspólne im obu motywy – przy całej przepaści dzielących je różnic – nie zwrócił jeszcze uwagi żaden polski krytyk.

Shakespeare w *Romeo i Julii* okazuje się także mistrzem dramatycznej budowy, skrótu, oszałamiającego tempa akcji. Sceny tragedii następują po sobie w tempie filmowym /.../. Historia kochanków toczy się wśród przeplatających się wzajem obrazów światła i mroku, wśród nocnych scen miłości i dziennych scen gwałtu, sentymentu, a wreszcie bezceremonialnych, cynicznych wypowiedzi Merkucja, Piastunki, służących i muzyków. Lecz cały ten wir zdarzeń i obrazów poddany jest – i służy – potędze w tej sztuce najwyższej – Shakespeare'owskiej poezji.

Juliusz Kydryński
„Przypisy do Szekspira", Kraków 1993

Rollo May

Element tragiczny w miłości

Przypominam sobie dyskusję z wysoko cenionym psychoterapeutą, a zarazem moim przyjacielem, o tragedii Romea i Julii. Mój rozmówca twierdził, że zmartwienie Romea i Julii polegało na tym, iż nie znalazł się nikt, kto mógłby im poradzić, co robić. Gdyby ktoś taki się znalazł, nie musieliby popełniać samobójstwa. Zaskoczony protestowałem mówiąc, że w tym wypadku inny był zamysł Shakespeare'a, jak i wielu pisarzy klasycznych, którzy stworzyli i ukształtowali literaturę tak, by pokazać, jak miłość seksualna może zapanować nad mężczyzną i kobietą, porwać ich na dobre i złe, a tym samym ukazać tragiczny wymiar miłości.

Jednakowoż mój przyjaciel utrzymywał, że tragedia jest stanem negatywnym i my, żyjąc w epoce naukowego oświecenia, musimy albo przynajmniej powinniśmy ją wyeliminować. Nadawanie tragedii jedynie sensu negatywnego, to wedle mnie, grube nieporozumienie. Tragiczność nie jest negowaniem życia i miłości, jest czymś, co uszlachetnia i pogłębia nasze doświadczenie seksualności i miłości. Uznanie i zrozumienie tragiczności nie tylko pomaga uniknąć jawnych uproszczeń w życiu, ale również broni nas przed niebezpieczeństwem banalizacji seksu i miłości w psychoterapii.

Tragedia nie jest dla mnie tożsama z „katastrofą". Jest samoświadomością, uznaniem przez jednostkę, że miłość przynosi zarazem radość i zniszczenie. W tym kontekście mam na myśli fakt znany z całej historii człowieka, który jednak został zapomniany w naszym wieku, a mianowicie to, że miłość seksualna ma siłę pchnąć ludzi w sytuacje, które mogą zniszczyć nie tylko ich samych, ale jednocześnie wiele innych osób. Przypomnijmy sobie choćby Helenę i Parysa, Tristana i Izoldę, którzy są mitycznymi wyobrażeniami siły miłości seksualnej, która opanowując mężczyznę czy kobietę może sparaliżować i zniszczyć wszelką racjonalną kontrolę. Nie przypadkiem owe mity wracają ciągle w zachodniej literaturze i przekazywane są z pokolenia na pokolenie. Opowieści te wyrastają z głębi mitycznego, ludzkiego doświadczenia miłości seksualnej, które można pominąć za cenę wyjałowienia naszych rozmów i wyobrażeń seksu i miłości.

Tragedia jest wyrazem tych wymiarów świadomości, które obdarzają bogactwem, wartością i godnością ludzkie życie. Tragiczność nie tylko stanowi głębię ludzkich emocji – jak uczucie litości u Greków czy współczucie i zrozumienie bliskich – ale bez nich miłość robi się landrynkowata i mdła, eros zaś cierpiąc staje się dzieckiem, które nie może dorosnąć.

Rollo May „Miłość i wola"
Warszawa 1978

W celi ojca Laurentego.
Rycina H.C. Selousa zamieszczona w „Dziełach dramatycznych" Williama Shakespeare'a pod red. J.I. Kraszewskiego z 1875 r.

William Shakespeare

ROMEO I JULIA

(Romeo and Juliet)

przełożył Stanisław Barańczak

osoby

Escalus, książę Werony – JANUSZ OSTROWSKI
Parys, krewny księcia – ANDRZEJ DOPIERAŁA
Montecchi – KRZYSZTOF MISIURKIEWICZ
Capuletti – ROMAN MICHALSKI
Romeo, syn Montecchiego – ARTUR ŚWIĘS
Merkucjo, krewny księcia i przyjaciel Romea – GRZEGORZ PRZYBYŁ
Benvolio, bratanek Montecchiego i przyjaciel Romea – ANDRZEJ WARCABA
Tybalt, bratanek pani Capuletti – ZBIGNIEW WRÓBEL
Ojciec Laurenty, franciszkanin – WIESŁAW SŁAWIK
Brat Jan, franciszkanin – MARCIN SZAFORZ
Baltazar, sługa Romea – ANTONI GRYZIK
Samson, sługa Capulettiego – WIESŁAW KUPCZAK
Grzegorz, sługa Capulettiego – JERZY KUCZERA
Pani Montecchi – MARIA WILHELM /TERESA KATUDA
Pani Capuletti – MARIA STOKOWSKA
Julia, córka państwa Capulettich – EWA KUTYNIA
Marta, piastunka Julii – BOGUMIŁA MURZYŃSKA
Damy: Rozalina – MAGDALENA KRIGER
Liwia – AGNIESZKA ARENDT
Aptekarz – JERZY KUCZERA

reżyseria
BARTOSZ ZACZYKIEWICZ
scenografia
ANDRZEJ WITKOWSKI
układ tańca
LESZEK CZARNOTA
układ szermierki
JAROMIR ZARADNY

asystent reżysera – Zbigniew Wróbel
inspicjent – Dagmara Habryka
sufler – Maria Krupa

premiera – 16 września 2000 roku na Dużej Scenie

W przedstawieniu wykorzystano fragment „Pavany" Gabriela Fauré („Miełodia" Leningrad, 1962)

Zastępca Dyrektora
KRYSTYNA SZARANIEC
Asystent Dyrektora
DANUTA PUŁECKA
Kierownik Literacki
ELŻBIETA TOSZA
Kierownik Techniczny
SYLWESTER KOTUCHNA
Kierownik Działu Imprez i Reklamy
URSZULA MARCINIAK

Pracownia krawiecka – EWA KERGER
Pracownia stolarska – FRANCISZEK KRACZLA
JERZY GRACZYK
Pracownia malarsko-modelarska – AGATA KURZAK
Pracownia tapicerska – WOJCIECH BARTKOWSKI
Pracownia perukarska – TERESA MELEK
Światło – MARIA MACHOWSKA
Dźwięk – ADAM SZYMURA
Brygadzista sceny – DARIUSZ SOBIERAJ
Rekwizytor – MARIAN WOJTKOWIAK

Dziękujemy sponsorowi programu
Centrum „EMAG" w Katowicach

Erich Fromm

Miłość erotyczna

Miłość erotyczna, jeśli jest miłością, ma jedną przesłankę. Kocham z głębi mojej istoty – i przeżywam drugiego człowieka również do głębi jego lub jej istoty. A istota wszystkich ludzi jest identyczna. Wszyscy jesteśmy częścią Jedności; jesteśmy Jednością. Jeśli tak jest, nie powinno stanowić żadnej różnicy, kogo kochamy. Miłość powinna być zasadniczo aktem woli, decyzji całkowitego oddania mojego życia życiu drugiego człowieka. Jest to w rzeczywistości rozumowe uzasadnienie idei nierozerwalności małżeństwa i szeregu innych form tradycyjnego związku, w którym dwoje partnerów nigdy się nie wybiera wzajemnie, lecz zostają dla siebie wybrani – i mimo to oczekuje się od nich wzajemnej miłości. We współczesnej kulturze Zachodu zasada ta wydaje się zupełnie fałszywa. Miłość ma powstać w wyniku spontanicznej emocjonalnej reakcji – nagłego opanowania przez uczucie, któremu nie sposób się oprzeć. Z takiej perspektywy widzi się jedynie swoiste cechy dwóch zainteresowanych jednostek -- a nie fakt, że wszyscy mężczyźni są cząstką Adama, a wszystkie kobiety cząstką Ewy. Nie dostrzega się w miłości erotycznej bardzo doniosłego czynnika, jakim jest wola. Kochanie kogoś to nie tylko sprawa silnego uczucia – to również decyzja, osąd, obietnica. Gdyby miłość była wyłącznie uczuciem, nie byłoby podstawy do obietnicy dozgonnej wzajemnej miłości. Uczucie przychodzi i może odejść. Skąd mogę wiedzieć, czy pozostanie ono na zawsze, skoro w mój akt nie jest włączony ani osąd, ani decyzja?

Biorąc pod uwagę te wszystkie poglądy, można by dojść do wniosku, że miłość jest wyłącznie aktem woli i oddania się i że dlatego rzeczą zasadniczo obojętną jest, kim są dwie kochające się osoby. Czy małżeństwo zostało zaaranżowane przez innych, czy było wynikiem osobistego wyboru, jeśli zostało zawarte, akt woli powinien gwarantować trwałość miłości. Pogląd ten zdaje się nie uwzględniać paradoksalnego charakteru natury ludzkiej i miłości erotycznej. Wszyscy jesteśmy jednością – a jednak każdy z nas jest jedyną w swoim rodzaju, niepowtarzalną istotą. W naszych stosunkach z innymi ludźmi powtarza się ten sam paradoks. Ponieważ wszyscy jesteśmy jednością, możemy kochać w duchu miłości braterskiej każdego w taki sam sposób. Ale skoro równocześnie wszyscy różnimy się od siebie, miłość erotyczna wymaga pewnych swoistych, zupełnie indywidualnych czynników; mogą się one wytworzyć między pewnymi ludźmi, ale nie między wszystkimi.

Oba zatem poglądy, jeden, że miłość erotyczna jest całkowicie indywidualnym pociągiem istniejącym wyłącznie pomiędzy dwojgiem ściśle określonych osób, zarówno jak i drugi, który przyjmuje, że miłość erotyczna jest niczym innym jak aktem woli – są prawdziwe – albo, jak można to wyrazić trafniej, prawda nie leży ani tu, ani tam. Tak więc pogląd, że wzajemny stosunek, jeśli nie znalazło się w nim szczęścia, można bez trudu rozwiązać, jest równie błędny jak pogląd, że nie można go rozwiązać w żadnych okolicznościach.

Erich Fromm „O sztuce miłości"
Warszawa 1973

Pożegnanie kochanków. Ilustracja Eugeniusza Antoniego Guillon

Pożegnanie kochanków
Rycina H.C. Selousa

Octavio Paz

Miłość i czas

Miłość nie zwycięża śmierci: jest to zakład przeciwko czasowi i jego przypadłościom. Poprzez miłość możemy na chwilę dostrzec w tym życiu inne życie. Nie życie wieczne, tylko – jak usiłowałem to powiedzieć w niektórych wierszach – samą żywość, samą istotę życia. Jest taki słynny fragment, w którym Freud mówiąc o doświadczeniu religijnym wspomina o „oceanicznym uczuciu", o tym wrażeniu, że jest się ogarniętym i kołysanym przez całość istnienia. To jest właśnie ten paniczny wymiar starożytnych, święty szał, entuzjazm: odzyskiwanie całości i odkrycie własnego ja jako całości wewnątrz Wielkiej Jedni. W momencie narodzin zostaliśmy wygnani z owej pełni; miłość pozwoliła nam wszystkim poczuć, że do tej pierwotnej całości wracamy. Dlatego właśnie poetyckie obrazy przekształcają ukochaną osobę w przyrodę – w górę, wodę, obłok, gwiazdę, puszczę, morze, las – a równocześnie przyroda do nas mówi jak gdyby była kobietą. Pogodzenie się z tą wielką całością, jaką jest świat.

Pogodzenie się również z trzema epokami życia. Miłość nie jest wiecznością: nie jest też czasem kalendarzy i zegarów, czasem, który następuje po sobie. Czas miłości nie jest ani ogromny, ani mały: jest momentalnym postrzeganiem wszystkich czasów w jednym, całych ludzkich istnień w jednej tylko chwili. Nie uwalnia nas od śmierci, ale daje nam spojrzeć w jej twarz. Ta chwila jest odwrotną stroną i dopełnieniem „oceanicznego uczucia". Nie jest powrotem do pierwotnych wód, tylko osiągnięciem stanu, który nas godzi z naszym wygnaniem z raju. Jesteśmy sceną, na której się łączą i rozpływają przeciwieństwa, i zmieniają się w jedną tylko nutę: nie w potwierdzenie ani w zaprzeczenie, tylko w akceptację. Cóż widzi para kochanków w owym mgnieniu oka? Tożsamość zjawiania się i niknięcia, prawdę ciała i nie-ciała, wizję obecności, która rozpływa się w jednym błysku: czyste żyjące życie, pulsowanie czasu.

Octavio Paz
„Podwójny płomień. Miłość i erotyzm"
Kraków 1996

Podpis Williama Shakespeare'a*

* z książki Marc Norman, Tom Stoppard „Zakochany Szekspir", Gdańsk 1999

Bartosz Zaczykiewicz

Absolwent polonistyki UW i reżyserii dramatu Akademii Teatralnej w Warszawie (1998). Wychowanek, pracownik a potem współpracownik Katedry Kultury Polskiej UW, w której w latach 1995-98 prowadził zajęcia na temat wiedzy o kulturze. Zadebiutował reżyserią „Amfitriona" Moliera w Teatrze Dramatycznym w Elblągu (1997). Następnie wystawił „Zemstę" Fredry w Teatrze Staromiejskim w Warszawie i „Farrago" Lidii Amejko w Teatrze im. W. Bogusławskiego w Kaliszu (1998). W sezonie 1998/99 związał się z Teatrem Śląskim w Katowicach, gdzie zrealizował „Amfitriona" Moliera, „Rzeźnię" Mrożka (wyróżnienie w Konkursie na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej) oraz „Żelazną konstrukcję" Macieja Wojtyszki.

Od sezonu 1999/2000 jest dyrektorem Teatru im. Jana Kochanowskiego w Opolu.
Autor publikacji dotyczących teatru i literatury m.in. w „Dialogu", „Twórczości" „Teatrze", „Notatniku Teatralnym"

Andrzej Witkowski

Absolwent historii sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego i scenografii w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Zadebiutował scenografią do „Caliguli" Camusa w reż. Bogdana Cioska w Teatrze Współczesnym w Szczecinie (1982).
Ma w dorobku ponad 80 realizacji teatralnych i telewizyjnych.
Choć współpracuje z wieloma reżyserami, jest autorem większości scenografii do przedstawień Rudolfa Zioło. Były to m. in. „Mały bies" Sołoguba w Teatrze Słowackiego w Krakowie (1994), „Republika marzeń" Schulza (1987), „Księżniczka Turandot" Gozziego (1999), „Sen nocy letniej" Szekspira (1993), „Reformator" M. Kulisza (1994) w Starym Teatrze w Krakowie, a w Teatrze Powszechnym w Warszawie - „Psie serce" Bułhakowa (1987), „Wujaszek Wania" Czechowa (1989), „Oni" Witkacego (1991), „Wariacje Goldbergowskie" Taboriego (1994). W latach 1997 99 wraz z Rudolfem Zioło zaproszeni do Japonii, wystawili w Centrum Sztuki Bunkamura Teatr Coocon w Tokio „Księżniczkę Turandot", „Wujaszka Wanię" i „Sen nocy letniej". W Teatrze Telewizji - „Inne rozkosze" Jerzego Pilcha (1998) i „Republikę marzeń" Schulza (1999).
Wśród prac z innymi reżyserami odnotujmy scenografię do dwóch przedstawień Jerzego Jarockiego w Teatrze Polskim we Wrocławiu „Płatonow" (1992) oraz „Płatonow akt pominięty" (1996) Antoniego Czechowa.
W ostatnich dwóch latach zrealizował m. in. „Sztukę" Yasminy Rezy w Teatrze Polskim we Wrocławiu i „Głód" Knuta Hamsuna w Teatrze Nowym w Łodzi oba przedstawienia w reż. Pawła Miśkiewicza, „Kubusia P." A.A Milne w Teatrze Studio w Warszawie w reż. Piotra Cieplaka, „Czwartą siostrę" Głowackiego w Teatrze Powszechnym w Warszawie w reż. Władysława Kowalskiego.

Za prace scenograficzne był wielokrotnie nagradzany.
Widzowie Teatru Śląskiego pamiętają zapewne jego scenografie do przedstawień Bogdana Toszy „Pokojówek" Geneta, „Letniego dnia" Mrożka i „Prób dla siedmiu" Schaeffera oraz do prac Bogdana Cioska „Hioba" K. Wojtyły, „Don Juana" Moliera, „Braci Karamazow" Dostojewskiego. Z Bartoszem Zaczykiewiczem zrealizował w ubiegłym sezonie „Żelazną konstrukcję" M. Wojtyszki.

Elektrownia
JAWORZNO III S.A.

ELEKTROWNIA „RYBNIK”
Spółka Akcyjna

ELEKTROWNIA
ŁAZISKA S.A.
Technologia redukcji NO_x
Laureat X Edycji Konkursu TERAZ POLSKA

BANK PEKAO SA

ELEKTROWNIA „ŁAGISZA”
Spółka Akcyjna
ul. Pokoju 14, 42-504 Będzin

AKCJONARIUSZ,
PRZEDSTAWICIEL
HORTEX HOLDING S.A.

Teatr Śląski im. St. Wyspiańskiego
40-951 Katowice, Rynek 2, skr. poczt. 223
Duża Scena – Rynek 2
Scena Kameralna – ul. Warszawska 2
Scena w Malarni – ul. Teatralna 4
Centrala – 587-251, 587 252, 2537 041
Sekretariat – tel. 588 992, 598 976, fax 598 976
Dział Imprez i Reklamy czynny
od poniedziałku do piątku w godz. 8.30 - 15.30
tel. 588-967 lub centrala: 236, 250
Kasa czynna od wtorku do soboty w godz. 10.00-18.00
(przerwa 14.00-15.00)
w niedzielę na dwie godziny przed spektaklem,
tel. 599 360 lub centrala j.w. wew. 203

Redakcja i opracowanie graficzne programu – Elżbieta Tosza
Wydawca – Teatr Śląski
Skład i druk Centrum „EMAG", Katowice ul. Leopolda 31

Na stronie tytułowej i na afiszu wykorzystano ryciny H.C. Selousa z wydania „Dzieł dramatycznych" Williama Shakespeare'a pod redakcją J.I. Kraszewskiego, Warszawa 1875