Juan Mayorga

HIMMELWEG
DROGA DO NIEBA

Juan Mayorga

HIMMELWEG. DROGA DO NIEBA

PRZEKŁAD Grażyna Wojaczek
REŻYSERIA Katarzyna Kalwat
SCENOGRAFIA Jan Polivka
KONSULTACJE RUCHOWE Witold Jurewicz
MUZYKA i OPRACOWANIE MUZYCZNE Halina Jarczyk

KOMENDANT Grzegorz Mielczarek
GOTTFRIED Tomasz Międzik
WYSŁANNIK CZERWONEGO KRZYŻA Feliks Szajnert
ONA 1 Marta Konarska
ONA 2 Maria Woźniak
ON Tomasz Augustynowicz

oraz
Hania Kuźmińska, Oskar Czasak, Jakub Łoboda, Paweł Repetowski, Łukasz Spórna
Roman Łopatczak

ASYSTENT REŻYSERA Marta Konarska
INSPICJENT Iwona Cieślik

REALIZACJA DŹWIĘKU: Daniel Seidler, Włodzimierz Wielgos
REALIZACJA ŚWIATŁA: Jarosław Prusicki, Łukasz Wojtas

PREMIERA 8 maja 2011 SCENA MINIATURA

Licencja na wystawienie spektaklu została wydana przez Stowarzyszenie Autorów ZAIKS

Anna Burzyńska

ZAGŁADA I SYMULACJA

Pamięć o Shoah [...] to nasza najlepsza broń przeciw dawnym i nowym metodom poniżania człowieka przez człowieka.
Juan Mayorga

„Podarunek" führera

W poczuciu całkowitej bezkarności, naziści nieczęsto zadawali sobie trud maskowania swoich zbrodni. Jeżeli to robili, to wyłącznie z powodów praktycznych – albo, by uniknąć paniki przyszłych ofiar, albo w celach propagandowych – zwłaszcza u schyłku wojny, kiedy już czuli, że jej nie wygrają. Na rampie kolejowej w Treblince urządzili na przykład fikcyjny dworzec. Znajdowały się tu strzałki, wskazujące przejścia na inne (oczywiście nieistniejące) perony, do iluzorycznych poczekalni, bufetu czy kas biletowych. Miało to służyć dezorientowaniu więźniów, by do ostatniej chwili nie zdawali sobie sprawy z tego, co ich czeka. Wyjścia (albo raczej „wyjścia") z „dworca" otwierały się na „drogę do nieba" – tak nazywano czterometrową, ogrodzoną ścieżkę, która prowadziła z rozbieralni pod „prysznic" – czyli *de facto* do komór gazowych. W Auschwitz, z kolei, istniała fikcyjna Księga Zgonów, w której zapisywano wymyślone godziny i fałszywe przyczyny śmierci więźniów. Dzięki takim „konkretom" można było zatuszować masowość i anonimowość eksterminacji. Najsłynniejsza mistyfikacja miała jednak miejsce w czeskim Terezinie – w obozie koncentracyjnym i gettcie, przeznaczonym dla ludności żydowskiej z terenów niemieckich, czeskich, austriackich i holenderskich. Miejsce to reklamowano jako „modelowe" – nowego typu „ośrodek osadnictwa żydowskiego" lub jeszcze sympatyczniej – jako „obóz familijny". Świat musi usłyszeć o Terezinie – „miejscu, które führer podarował Żydom" – głosiła szumnie nazistowska propaganda. W ciągu czterech lat istnienia owego „podarunku", przez Theresienstadt przeszło w sumie ponad 140 tysięcy ludzi, z czego ok. 60 tysięcy zginęło. Pozostali opuścili to miejsce żywi – lecz w pociągach jadących do obozu śmierci Auschwitz-Birkenau.

„Przyjazne" miejsce zagłady

Po osadzeniu w getcie w Theresienstadt ok. 500 Żydów z Danii, Duński Czerwony Krzyż domagał się umożliwienia kontroli warunków, w jakich byli tam przetrzymywani. W maju 1944 roku naziści oficjalnie wyznaczyli datę inspekcji na 23 czerwca. Już wczesną wiosną zainicjowana została szeroko zakrojona akcja upiększania miasta. Rozpoczęto od głównego placu, na którym do tej pory mieścił się namiot Kistenproduktion – więźniowie pracowali tu przy produkcji skrzyń do przenoszenia wyposażenia bojowego. Jak wspomina Ilsa Steinsbergova, była więźniarka terezińskiego getta: „to wszystko na ten cały cyrk trzeba było zlikwidować i musiała tam wyrosnąć trawa. Spryskiwało się to trzy razy dziennie, aby trawa wyrosła i by można było postawić ławeczki, gdzie mogliby siedzieć ludzie". Plac, wraz z trawnikami i klombami, został udostępniony więźniom. Odnowiono elewacje budynków i wybudowano pawilon muzyczny, w którym jeszcze przed przybyciem delegacji zaczęto organizować koncerty. Ustawiono drogowskazy z informacjami „do łaźni", „do parku", „do stołówki" itd. Powstały sklepy z pięknymi wystawami (w których więźniom nie wolno było niczego kupować). W jednym z baraków zrobiono stołówkę i powieszono w niej jadłospisy. Zorganizowano bibliotekę i synagogę dla więźniów. W miejskim parku stworzony został plac zabaw dla dzieci. Do odegrania odpowiednich ról szczególnie skrupulatnie przygotowywano właśnie dzieci. Do czasu wizytacji dostawały lepsze jedzenie i uczono je, jak mają o tym rozmawiać. Według relacji innej więźniarki – Helgi Gibianovej – miały na przykład obejmować na ulicy komendanta obozu Rahma i prosić go: „Wujku, pobaw się z nami!". Na co miał on

odpowiadać: „Nie, dzieci, dziś nie mam czasu, ale jutro na pewno", a następnie miał wyjmować z kieszeni puszkę sardynek. Dzieci, z kolei, powinny były narzekać: „Eee... Znowu sardynki?!". Ostatni etap przygotowań polegał na „oczyszczeniu" getta i obozu z „nadwyżek mieszkańców" – jak zostało to określone w specjalnie opracowanym scenariuszu. W ciągu trzech kolejnych majowych dni, transporty wywiozły do Auschwitz-Birkenau ponad siedem i pół tysiąca ludzi – starców, chorych i sieroty – bezużytecznych dla przygotowywanego widowiska. Wszyscy wywiezieni zostali następnie zamordowani. Wzięcie udziału w tym nazistowskim „cyrku" miało więc być swego rodzaju przepustką do życia. I choć większość „aktorów" również nie przeżyła – dawało to jednak nikły ślad nadziei na ocalenie. Oczywiście, pod warunkiem wiarygodnego odegrania wyznaczonych ról.

Welcome in the paradise!

Wizytacja doszła ostatecznie do skutku 23 czerwca 1944 roku. Przyjechali głównie Duńczycy oraz szwajcarski lekarz Maurice Rossel, wysłany przez berlińską delegaturę Międzynarodowego Czerwonego Krzyża. Wszystko przebiegało według planu. Delegaci obejrzeli schludne domy, sklepy, miejsca rozrywek, stołówkę i punkty usługowe. Zaprowadzono ich do przedszkola i szkoły, a także do ośrodka kultury, w którym akurat trwało przedstawienie grane przez dzieci. Przez cały czas komisji prezentowany był też optymistyczny „seans" życia codziennego – precyzyjnie odegrana symulacja. Więźniowie wychodzili do pracy ze śpiewem na ustach, a w obozowej stołówce kelnerki, ubrane w białe fartuszki, wydawały gorące posiłki. Inspektorzy wyjechali z Theresienstadt bardzo usatysfakcjonowani. „Pragniemy podkreślić, że ku naszemu ogromnemu zaskoczeniu ujrzeliśmy w gettcie zwykłe miasto, żyjące niemal normalnym życiem, podczas gdy oczekiwaliśmy czegoś znacznie gorszego" – napisał w swoim raporcie Maurice Rossel. Precyzyjnie zaaranżowana mistyfikacja zakończyła się pełnym sukcesem. Nie tylko Rossel, lecz i inni całkowicie ulegli złudzeniu, stanowczo dementując krążące pogłoski o masowej zagładzie. Do końca nie zdawali sobie sprawy z tego, że tak naprawdę biorą udział w przerażającym *dance macabre*, nieświadomie stając się sojusznikami oprawców.

Odpowiedzialność za żyjących

Juan Mayorga poznał tę historię z relacji jednego z pracowników Czerwonego Krzyża, który brał udział w wizytacji. Pisarz nie chciał jednak dokonywać historycznej rekonstrukcji tamtych wydarzeń i choć otwierająca sztukę obszerna narracja jest częściowo wzorowana na autentycznej, akcja *Himmelweg* nie toczy się w jakimś konkretnym miejscu. Mayorgę o wiele bardziej, niż historyczne realia, interesowały mechanizmy tworzenia iluzji obozowego „raju", a także to, co tkwiło u podłoża tej iluzji: zarówno tajemnica nazizmu – zwłaszcza przemiana wielu kulturalnych ludzi w zwyrodniałych morderców, jak i sama natura zła. Jednak najważniejszym celem była dla niego reanimacja pamięci o Shoah, a więc – jak sam mówił w jednym z wywiadów – najlepsze narzędzie walki tak z dawnymi, jak i współczesnymi zjawiskami przemocy. „Zamiast wzbudzać w nas jałowy smutek – przekonywał – literatura powinna skłaniać do przeciwstawiania się barbarzyństwom popełnianym tu i teraz. Pamięć o tamtej katastrofie nie ma być powodem do rozpaczy, lecz źródłem nadziei. Obowiązek pamiętania o zmarłych oznacza bowiem całkowitą odpowiedzialność za żyjących", a zamierzchłe wydarzenia mogą nam więcej powiedzieć o nas samych, niż moglibyśmy przypuszczać.

„Scena pierwotna" współczesności

Wbrew pozorom jednak misja podtrzymywania pamięci o zagładzie nie jest dzisiaj tak oczywista, jak by mogło się wydawać. Niektórzy wręcz uważają, że doświadczenie

Shoah jest i powinno pozostać niewyrażalne – prawdziwe świadectwo mogliby dać bowiem jedynie ci, którzy zamienili się w popiół, inni nie powinni w ogóle zabierać głosu. Jeden z najbardziej wnikliwych obserwatorów specyfiki współczesnego świata, francuski filozof Jean Baudrillard, odwołując się do znanego terminu freudowskiego, określił holocaust „sceną pierwotną" współczesności: głęboką, niepojętą i nie dającą się wyrazić traumą faktycznego zdarzenia, która – jak chciał Freud – obarczona jest przymusem powtarzania. Ale choć w owym powtarzaniu „obrasta" ona w dodatkowe znaczenia – coraz intensywniejsze odczucia poniżenia i okrucieństwa – sama ostatecznie pozostaje niepoznawalna. Dla Freuda ów przymus powtarzania oznaczał wysiłek wypełniania luki w doświadczeniu osobniczym – proces tworzenia obrazów (fantazmatów) zastępował rzeczywistość, w istocie jednak oddalał jednostkę od pierwotnego doświadczenia wczesnodziecęcej traumy. Podobnie uważał Baudrillard – przenosząc ten proces na doświadczenie holocaustu w książce pt. *Przejrzystość zła* i interpretując go na swój sposób przekonywał, że również na traumie zagłady nawarstwiły się jej rozmaite rekonstrukcje, które niejako zaczęły żyć własnym życiem, coraz bardziej odsuwając nas od źródła. Rozmnożenie kolejnych wersji pozbawiło ukrytą za nimi pierwotną prawdę ostatniego oddechu, ponieważ to, co realne zostało zastąpione symulakrami – medialnymi replikami, osłabiającymi poczucie winy i usypiającymi odpowiedzialność.

Matryca zła

Z kolei, włoski filozof Giorgio Agamben – jeden z najwybitniejszych badaczy doświadczenia Shoah, autor głośnej książki *Co zostaje z Auschwitz* – poddał wnikliwej analizie fenomen *homo sacer*: człowieka „nagiego i całkowicie odartego z godności", którego ekstremalnym wcieleniem był właśnie więzień obozu koncentracyjnego – ten, który, naprawdę „ujrzał Gorgonę". „Pomimo, że zdaniem niektórych Auschwitz uniemożliwia danie świadectwa – dopowiadała w komentarzu do książki Judith Butler – Agamben pokazał, w jaki sposób ten, kto o Auschwitz mówi, dźwiga tę niemożliwość w obrębie swojej mowy, dotykając granicy tego, co nieludzkie". Co więcej – wysiłek ten dotyczy każdego zabierającego głos w tej kwestii, nie tylko bezpośrednich uczestników tamtych wydarzeń. Mówienie o zagładzie naznaczone jest więc osobliwym paradoksem, do którego – wbrew stwierdzeniom Baudrillarda – nie stosuje się znane Wittgensteinowskie powiedzenie: „o czym nie można mówić, o tym trzeba milczeć". Konieczny jest raczej – określając to po Lacanowsku – nieskończony proces przetwarzania traumy w wypowiedź, choć – jak w przypadku każdej traumy – oznacza to jednocześnie mówienie o czymś, o czym mówić się nie da. Agamben zwracał też uwagę na uniwersalny wymiar Shoah, który przenosi nas w dzisiejsze czasy. Przywołując słowa jednego z ocalałych, byłego więźnia obozu w Auschwitz Primo Leviego: „Auschwitz tak naprawdę nigdy się nie skończył, Auschwitz zawsze się powtarza" – dowodził, że doświadczenie zagłady, którego „ikoną" stał się obóz śmierci, stanowi swego rodzaju matrycę zła – także tego, które dzieje się współcześnie. Istotną właściwością tej sytuacji jest bowiem przemiana stanu wyjątkowego w stan normalności, a więc taki, w którym ludobójstwo, przemoc czy poniżenie ulegają specyficznej i przerażającej „familiaryzacji" – stają się zwyczajne i powszednie. Pozornie obrazoburczy gest współczesnego artysty Zbigniewa Libery i jego kontrowersyjne dzieło – obóz koncentracyjny wybudowany z klocków Lego – jest być może najbardziej dojmującą figuracją żywotności tamtego doświadczenia w dzisiejszych czasach.

Odnawialność traumy i kwestia języka

I w tym momencie warto znów powrócić do Juana Mayorgi. Pisarz bardzo dobrze zdaje sobie sprawę z tego, że główną kwestią nie jest pytanie, czy w ogóle mówić o zagładzie, lecz raczej – jak o niej mówić. W przywołanym wywia-

dzie zauważał: „przedstawienie Shoah jest bardzo trudne i wielu twórców nie zdołało się ustrzec mniej lub bardziej zamierzonych błędów: emocjonalnej manipulacji cierpieniem, obscenicznego epatowania przemocą, wykorzystania mrocznego „glamour" łagru". W procesie ożywiania pamięci kwestia języka i formy jest sprawą pierwszorzędnej wagi. W przypadku autora *Himmelweg* nie bez znaczenia jest również fakt, że, jako filozof z wykształcenia, zajmował się w swojej dysertacji doktorskiej poglądami innego wybitnego myśliciela – Waltera Benjamina – a szczególnie kwestią odpowiedzialności, równowagi pamięci i zapominania, oraz zagadnieniem tzw. „prawdy historycznej". Według Benjamina, przeszłość (szczególnie ta traumatyczna) nie może być tylko suchym konstruktem naukowym – przetrwać może jedynie w autentycznym doświadczeniu zniewolenia, a doświadczenie to – także i w naszych czasach – wykazuje uporczywą żywotność. Sposób mówienia o bolesnej przeszłości domaga się wręcz identyfikacji w doświadczeniu, inaczej staje się tylko martwą kliszą – Baudrillardowską „pamięcią sztucznie wytworzoną", która neutralizuje prawdę. Dlatego też szczególną rolę w odnawianiu traumy może spełnić teatr – miejsce jedynej w swoim rodzaju fuzji przeżyć minionych i obecnych. Scena teatralna powtarza pierwotną traumę holocaustu, nadając jej przypomnieniu specyficznie empatyczny charakter i wyposażając je w aktualne konotacje.

Prawo symulacji

Zdaniem Baudrillarda, najistotniejszą właściwością symulacji jest „zniesienie referencyjności". Inaczej mówiąc – w procesie symulacji pozostają jedynie same znaki, oderwane od swoich rzeczywistych odpowiedników. Świat, do którego mogłyby się odnosić, naprawdę nie istnieje, a jednak – dzięki obrazowi – uzyskuje on intensywną obecność. Rzeczywistość symulowana – pisze Baudrillard – już nigdy „nie będzie miała okazji, by zaistnieć – taka jest życiowa funkcja modelu w systemie śmierci", „obraz nie jest tym, co skrywa prawdę – to prawda skrywa, że jej nie ma". Dlatego – konkluduje filozof – symulacja jest okrutnym „wyrokiem śmierci" wykonanym na rzeczywistości. Ta cecha symulacji staje szczególnie niebezpieczna, gdy jej obrazy mają na celu maskowanie autentycznego zła. Baudrillard przedstawia ten mechanizm w prowokacyjnej książce pt. *Wojny w Zatoce nie było*. Od *Himmelweg* Juana Mayorgi do konfliktu w Zatoce Perskiej w 1991 roku wydaje się prowadzić bardzo daleka droga. Jednak tylko pozornie. Książka Baudrillarda sugestywnie pokazuje, w jaki sposób prawdziwe cierpienie i śmierć ulegają odrealnieniu w procesie medialnych zapośredniczeń – przestają istnieć, mimo, że ich obrazy powielane są w nieskończoność i epatują nas z niezwykłą sugestywnością. Uczestnicy spektaklu odgrywanego w fikcyjnym obozie zagłady opisanym przez Mayorgę, powielają obrazy „godziwego życia", które na mocy prawa symulacji uległy radykalnemu oddzieleniu od swoich rzeczywistych odpowiedników. Owo „godziwe życie" zostało bowiem zawczasu obarczone wyrokiem śmierci. Dojmujący tragizm tej sytuacji bierze się stąd, że choć „aktorzy" ci wchodzą w swoje role z największym poświęceniem, mają do dyspozycji jedynie puste znaki – formę, której treść została raz na zawsze unicestwiona.

Źródła:

G. Agamben, *Homo sacer. Suwerenna władza i nagie życie*, przeł. M. Salwa, posłowiem opatrzył P. Nowak, Warszawa 2008.

G. Agamben, *Co zostaje z Auschwitz*, przeł. S. Królak, Warszawa 2008.

J. Baudrillard, *Przejrzystość zła*, przeł. S. Królak, Warszawa 2009.

J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, przeł. S. Królak, Warszawa 2005.

J. Baudirllard, *Wojny w Zatoce nie było*, przeł. S. Królak, Warszawa, 2006.

Teatr, kompromis, historia. Fragmenty dwóch wywiadów z Juanem Mayorgą, przeł. Ewa Kobylecka, „Dialog" 2010, nr 1.

T. Cole, *Historia w sztuce. Rozważania nad „Obozem koncentracyjnym. Lego" Zbigniewa Libery*, przeł. J. Burzyński.

Juan Mayorga

Urodzony w 1965 roku w Madrycie, uważany obecnie za jednego z najciekawszych dramatopisarzy hiszpańskich. Należy do pokolenia twórców dorastających razem „z Hiszpanią po epoce generała Franco" – jak określa się grupę pisarzy urodzonych po 1960 roku, a debiutujących w latach 90. (należą do niej także m.in. znani w Polsce Sergi Belbel i Jordi Galcerán). Mayorga studiował matematykę i filozofię w Hiszpanii, Francji i Niemczech (w 1992 roku obronił doktorat z filozofii). W swoich utworach najchętniej podejmuje tematy historyczne, a do jego najważniejszych sztuk należą: *El traductor de Blumemberg* (*Tłumacz Blumemberga*), *Cartas de amor de Stalin* (*Listy miłosne do Stalina*), *El chico de la última fila* (*Chłopak z ostatniej ławki*), a także przełożone na j. polski: *Himmelweg. Droga do nieba*, *Wieczny pokój i Hameln*. Jest laureatem wielu prestiżowych nagród dramaturgicznych, a jego sztuki zostały przetłumaczone na dziewiętnaście języków i wystawiono je w ponad dwudziestu krajach. Mayorga również reżyseruje i tworzy własne adaptacje klasyki. Od 1995 roku związany jest z Teatro del Astillero w Madrycie, wykłada też w Wyższej Królewskiej Szkole Teatralnej (m.in. prowadzi cieszące się dużym powodzeniem seminarium pt. *Pamięć i myśl we współczesnym teatrze*). Jest także stałym doradcą w madryckim CDN (Centro Dramático Nacional), w którym wyreżyserował m.in. *Wroga ludu* H. Ibsena i *Króla Leara* Szekspira.

REŻYSERIA

Katarzyna Kalwat

Absolwentka Psychologii na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie. Studentka IV roku Wydziału Reżyserii Akademii Teatralnej w Warszawie. Jako asystent reżysera współpracowała z Krystianem Lupą przy realizacji projektów *Persona. Marilyn* i *Persona. Ciało Simone* w Teatrze Dramatycznym w Warszawie. Uczestniczyła w licznych warsztatach, między innymi w Korber Studio Jung Regie w Thalia Theater w Hamburgu. Debiutowała miniaturą sceniczną *Sen nocy letniej* prezentowaną na XIII Festiwalu Szekspirowskim w Teatrze Wybrzeże w Gdańsku. W tym sezonie zrealizowała – świetnie przyjęty przez krytykę – spektakl *Bóg mordu* Yasminy Rezy. Aktualnie przygotowuje pracę dyplomową pod opieką prof. dr hab. Iwony Lorenc pod tytułem *Przestrzeń egzystencji w powieści* Kobieta z wydm *Abe Kobo*. Katarzyna Kalwat interesuje się także krótkimi formami filmowymi. W 2005 roku została stypendystką Rządu Francuskiego w ramach programu „Film dokumentalny".

SCENOGRAFIA

Jan Polivka

Scenograf, reżyser światła. Absolwent Wydziału Scenografii Alternatywnej i Lalkowej praskiej Akademii Sztuk Dramatycznych. Do jego ważniejszych realizacji należą: *Verklärte nacht* M. Bajera (reż. Paweł Miśkiewicz), *Hysterikon* I. Lausund (reż. Piotr Kruszczyński), *Historia przypadku* A. Morgan (reż. Redbad Klijnstra), *Libertyn* E. E. Schmitta (reż. Robert Czechowski), *Teremin* P. Zelenki i *Iwona, księżniczka Burgunda* W. Gombrowicza (reż. Artur Tyszkiewicz), *Świetliki* J. Karafiata (reż. Robert Drobniuch), *Opowieść zimowa* W. Szekspira (reż. Jarosław Kilian). Jako asystent scenografa pracował przy realizacji spektaklu *Persona. Marilyn* (reż. Krystian Lupa). Za scenografię do *Iwony, księżniczki Burgunda* otrzymał nagrodę na 31 Ogólnopolskich Konfrontacjach Teatralnych w 2006 roku. Zdobył również nagrodę w XI Ogólnopolskim Konkursie na wystawienie polskiej sztuki współczesnej i na XLI Ogólnopolskim Przeglądzie Teatrów Małych Form Kontrapunkt w Szczecinie (za scenografię do *Verklärte nacht*) oraz wyróżnienie w II Ogólnopolskim Konkursie na teatralną inscenizację dawnych dzieł literatury europejskiej (za oprawę plastyczną przedstawienia *Świetliki*).

MUZYKA I OPRACOWANIE MUZYCZNE

Halina Jarczyk

Skrzypaczka, kierownik muzyczny Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, z którym związana jest od 1973 roku (*Karykatury* J. A. Kisielewskiego). Ostatnio przygotowała oprawę muzyczną i wokalną spektakli: *Tango Piazzolla* A. Burzyńskiej (reż. Józef Opalski), *Frank V. Komedia bankierska* F. Dürrenmatta (reż. Krzysztof Babicki), *Malavita. Ballada o mafii* wg scenariusza A. Burzyńskiej (reż. Paweł Szumiec), a także, wspólnie z Tadeuszem Ziębą i Jackiem Hołubowskim, spektakl-recital *Głowa pełna słońca, czyli o czym marzył Yves Montand*. Przez 25 lat współpracowała z Teatrem STU. W 1992 roku rozpoczęła współpracę z Janem Kantym Pawluśkiewiczem jako dyrektor artystyczny *Nieszporów Ludźmierskich* (do słów L. A. Moczulskiego), *Harf Papuszy*, *Przez tę ziemię przeszedł Pan* oraz *Ogrodów Jozafata*. Występowała m.in. z Markiem Grechutą w zespole Anawa. Obecnie gra z Leopoldem Kozłowskim, Jackiem Wójcickim i Januszem Radkiem.

Redakcja programu Anna Burzyńska i Łukasz Ziomek
Fotografie z prób Piotr Kubic

Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie
pl. Św. Ducha 1, 31-023 Kraków, tel. 12 424 45 00, fax 12 424 45 06
www.slowacki.krakow.pl

Krzysztof Orzechowski Dyrektor Naczelny i Artystyczny
Ewa Szafran Zastępca Dyrektora

Anna Burzyńska
Kierownik Literacki

Halina Jarczyk
Kierownik Muzyczny

Ewa Ziencikiewicz
Asystent Dyrektora

Lucyna Marchewczyk
Kierownik Koordynacji Pracy Artystycznej

Diana Poskuta-Włodek
Kierownik Archiwum Artystycznego

Andrzej Czapliński
Kierownik Działu Marketingu

Piotr Gołębiowski
Kierownik Działu Technicznego ds. Eksploatacji

Grzegorz Gurda
Kierownik Działu Technicznego ds. Produkcji

Jacek Repetowski
Brygadier sceny

Jerzy Gabryel
Kierownik pracowni rekwizytorskiej

Michał Bystrzycki
Kierownik pracowni elektrycznej

Rafał Drewniany
Kierownik pracowni akustycznej

Bożena Gaweł
Kierownik pracowni perukarskiej

Grażyna Cichy
Kierownik pracowni krawieckiej damskiej

Stanisława Baran
Kierownik pracowni krawieckiej męskiej

Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie
jest instytucją kultury
Województwa Małopolskiego

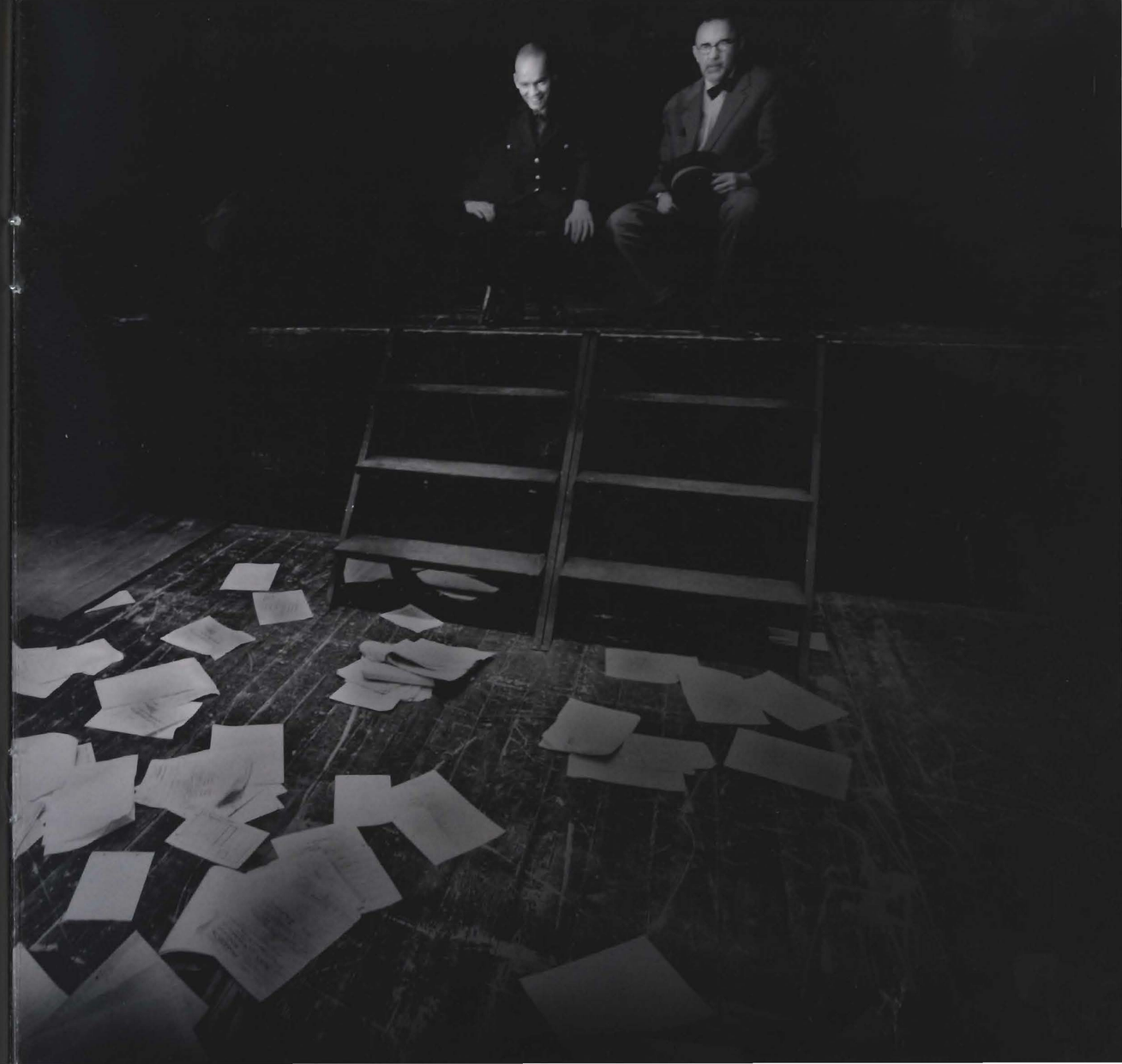
PATRONI MEDIALNI:

Dv Box reklama · onet.pl · TVP KRAKÓW · DZIENNIK POLSKI · RADIO KRAKÓW Małopolska

PRZYJACIELE TEATRU:

Przybylski · POKA POKA

Dyrekcja Teatru dziękuje
Społecznemu Komitetowi Odnowy
Zabytków Krakowa za pomoc
w finansowaniu prac konserwatorskich



TEATR im. Juliusza Słowackiego w Krakowie

Biuro Informacji i Rezerwacji Biletów

tel. 12 424 45 25, 12 422 40 22, poniedziałek – piątek w godz. 9.00 – 17.00

bilet@slowacki.krakow.pl

Kasa Biletowa

pl. Św. Ducha 1, tel. 012 424 45 26

poniedziałek: 10.00 – 14.00, 14.30 – 18.00, wtorek – sobota: 9.00 – 14.00, 14.30 – 19.00

niedziela (jeśli jest grany spektakl) 15.00 – 19.00

www.slowacki.krakow.pl