STARY TEATR

ŻYCIORYS

EGZEMPLARZ BEZPŁATNY

STARY TEATR

im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie

DYREKTOR I KIEROWNIK ARTYSTYCZNY J. P. GAWLIK

KRZYSZTOF KIEŚLOWSKI

ŻYCIORYS

BARBARA BOSAK, MAGDALENA JAROSZ, IZABELA OLSZEWSKA, MIECZYSŁAW BANASIK, TADEUSZ BRADECKI, ANDRZEJ BUSZEWICZ, EDWARD DOBRZAŃSKI, JULIUSZ GRABOWSKI, STANISŁAW GRONKOWSKI, ANDRZEJ HUDZIAK, MAREK LITEWKA, RYSZARD ŁUKOWSKI, TADEUSZ MALAK, MARCIN SOSNOWSKI, ROMAN STANKIEWICZ, JERZY STUHR, JERZY TRELA, FERDYNAND WÓJCIK

REŻYSERIA:

KRZYSZTOF KIEŚLOWSKI

SCENOGRAFIA:

KAZIMIERZ WIŚNIAK

!!! PRAPREMIERA W STARYM TEATRZE w dniu 27 listopada 1977 roku!!!

„... jest taki ogromny gąszcz spraw, którymi żyjemy dzisiaj i które wokół nas się toczą, że byłoby po prostu trochę nieuczciwe z mojego punktu widzenia uciekać od tych spraw..."

KRZYSZTOF KIEŚLOWSKI
FILM NA ŚWIECIE, nr 2, 1976.

PUNKT WIDZENIA

JAN PAWEŁ GAWLIK

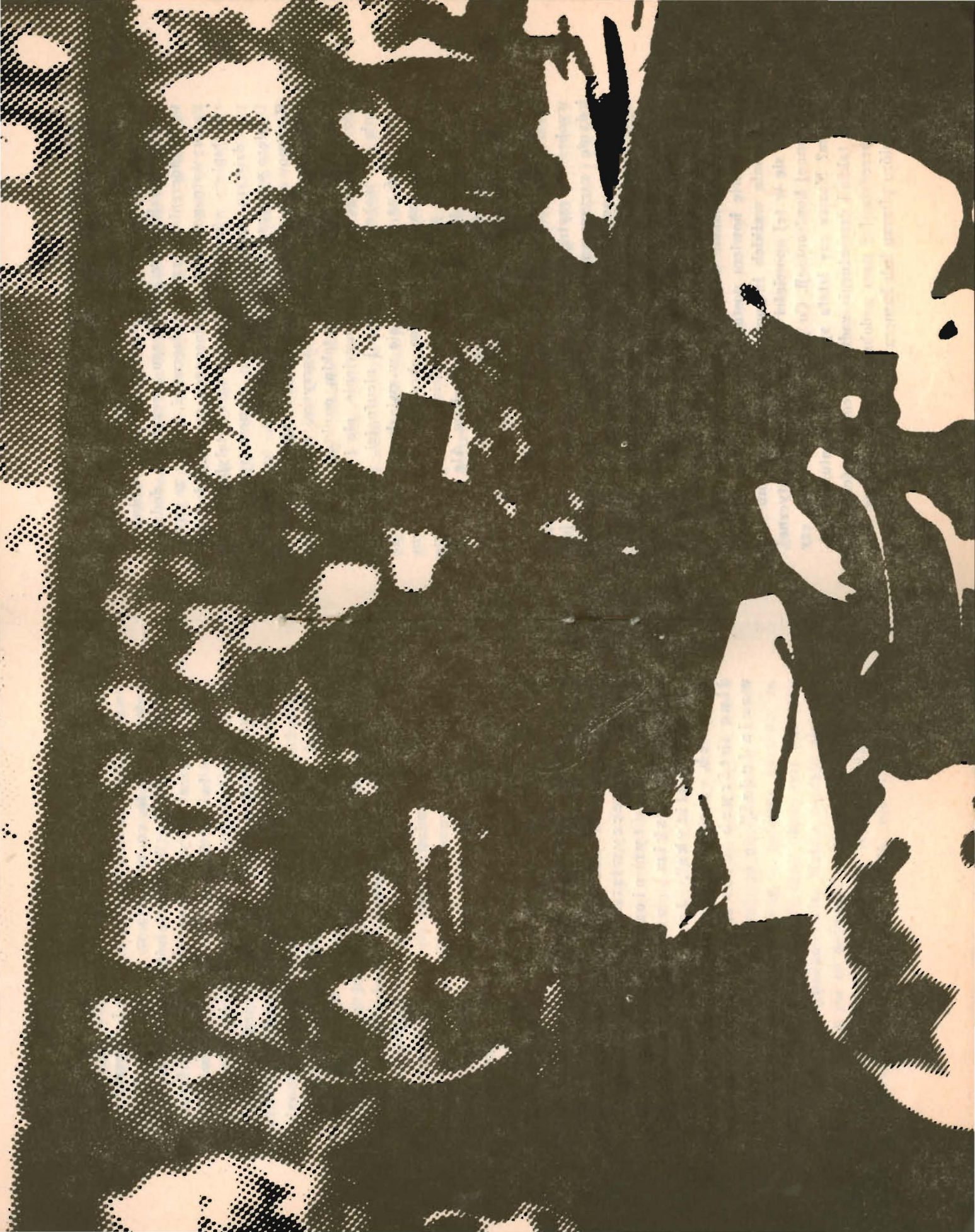
Najtrudniej jest wówczas, kiedy naprzeciw siebie stają uczciwi, prawi ludzie, których rozdzielają niewielkie na pozór różnice zdań. To, co nazywamy potocznie punktem widzenia. Niekoniecznie na fundamentalne problemy współczesności — wtedy sprawa jest prosta, linie podziału wyraźne — ale na drobne dystynkcje i rozróżnienia. I to w każdej dziedzinie życia. Na przykład: w filozofii. Na przykład: w obyczajowości. Na przykład: w polityce. Taką modelową sytuację przedstawia właśnie Krzysztof Kieślowski w swojej pierwszej sztuce teatralnej — w „Życiorysie". Kieślowskiego przedstawiać nie trzeba. Drapieżny dokumentalista, autor przyjętej z zainteresowaniem „Blizny", laureat nagrody tygodnika „Polityka" „Drożdże 1975" dał się poznać jako namiętny tropiciel tego szczególnego, trudno uchwytnego obszaru, na którym obyczaj spla-

ta się z moralnością a kształt i barwa świata wchodzą w pasjonujące związki z postępującą ewolucją poglądów i stanowisk obserwowanego środowiska. Krajobraz jaki rysuje się wówczas obserwatorowi jest na pozór zgrzebny a nawet monotonny. Żadnych upiększeń. Żadnych ornamentów. Ważne wydaje się jedynie surowe życie i to co jest inkubacją postaw. Konfliktem lub doktryną in statu nascendi. Gdy jeszcze nie ma gładkich, obtoczonych, powszechnie używanych słów. Nie ma definicji ani motywacji — są tylko odczucia i odruchy. Gdy działa podstawowy instynkt moralny, prawo wielkiego doboru, a do głosu dochodzi bardziej biologia i całe dotychczasowe doświadczenie człowieka niż jego nieszczególnie wykształcony aparat pojęciowy. Krzysztof Kieślowski śledząc ten proces postępuje jednak niezbyt rozważnie. Tematów nie szuka daleko. Nie ucieka w historię, w przeszłość, w stylizację. Tropi je najbliżej, tam gdzie na placach budów, w hotelach robotniczych lub mechanizmach władzy kształtują się postawy a może i truizmy jutra. Staje się chwilami niedyskretny, aby nie powiedzieć nietaktowny, podgląda życie bez żenady, podgląda od kuchni. Czyni to wtedy gdy cenimy sobie naszą intymność, gdy jesteśmy jakby nieco rozmamłani i daleko nam do pokazowej precyzji. Nikt — co zrozumiałe — nie lubi takich natrętów. Przyzwyczajeni do pochlebnych portretów, rozmiłowani w fasadowowości i urodzie stroju, patrzymy nieufnie na podobne skłonności w weryzmie szyderstwo wietrząc, a w metodzie podstęp. Sami wiemy jacy jesteśmy. Wiemy szczególnie jacy być chcielibyśmy a to wydaje nam się tak łatwe i tak oczywiste, że wyobrażenie przyjmujemy za rzeczywistość, pozór za prawdę, a pobożne życzenie za spełnione pragnienie. Każdy inny obraz razi nas przy tym swoją przypadkowością. Każdy wydaje się nieprawdziwy, a już co najmniej — stronniczy. Nic więc dziwnego, że Kieślowski nie stał się, jak dotąd, pupilem naszej kinematografii. Nic też nie wskazuje, by miał zostać wkrótce pupilem teatru. To co pokazuje na scenie jest bowiem równie zgrzebne i na pozór monotonne jak to, co pokazuje w filmie. Zebranie Komisji Kontroli Partii niewiele różni się od innych zebrań podczas których grono bardzo zwyczajnych i uczciwych ludzi usiłuje ustalić stanowisko w jakiejkowiek sprawie. Nie forma zdumiewa nas więc w wiwisekcji Kieślowskiego, ale temat. Poprzez nawyki i wyobrażenia, poprzez całe swoje życiowe doświadczenie ludzie ci usiłują ocenić i osądzić postępowanie człowieka — byłego towarzysza wykluczonego z szeregów Partii za rodzaj niesubordynacji i upartą realizację własnego punktu widzenia. Przedmiot tej refleksji jest ważny i zasługuje na uwagę. Oto podsądny zakwestionował zasadność świadczeń społecznych załogi zakładu pracy na rzecz miasta. Wbrew zwyczajom występował przeciw tym czynom twierdząc, że świadczenia dawane w godzinach pracy w ciężar i na koszt podejmującego je zakładu nie są świadczeniami społecznymi, świadczeniami załogi, a tylko uszczupleniem sił i środków przedsiębiorstwa. Osłabiają one tyko jego obli-

---

„Życiorys" Kieślowskiego pomyślany został i urzeczywistniony jako film polityczny, ale w tym niezmiernie szerokim, arystotelowskim niemal znaczeniu słowa „polityka". Jest to film o postawach, motywach, wartościach, według których oceniamy różne zachowania ludzi."

Z dyskusji o filmie „ŻYCIORYS"...
„POLITYKA" nr 7 z 14. II. 1976.



czaną i rozliczaną potem potencję produkcyjną. Co innego świadczenia i praca poza normalnymi, zapłaconymi godzinami produkcji — podjęta dobrowolnie w imię ważnych celów. Co innego rzeczywiste, dodatkowe świadczenia na rzecz społeczności, ale już ze swojego prywatnego czasu, niepłaconego przez zakład pracy. Dopiero wówczas i tylko wówczas stałyby się one prawdziwym, godnym szacunku czynem społecznym. Dopiero wówczas mają sens i wartość.

Rozumowanie to zaskakuje komisję swoją treścią. Wypróbowani i doświadczeni towarzysze, ofiarni działacze — spotykają się oto z takim punktem widzenia. Nie odrzucają go bez zastanowienia, ale i nie pozbywają się wobec niego pewnej nieufności. Muszą odpowiedzieć na wyłaniające się w związku z nim pytania. Muszą zająć stanowisko określając tym samym los człowieka a nad tą koniecznością ciąży całe ich życiowe doświadczenie i system odruchów. Ale ciąży też poczucie odpowiedzialności i coś co można nazwać instynktem społecznym. Jak więc postąpią? Co zadecydują? Nie będę wyręczał Kieślowskiego w jego opowieści. Nie chciałbym też wkraczać w prerogatywy i wyobraźnię czytelnika. Dla nas, dla teatru, ważne jest jedynie zarysowanie postaw. Określenie konfliktu. Ważne jest naszkicowanie przeciwieństw, które w naszym rozumieniu są również przeciwieństwami historii. Jej współczesną i ważką treścią. Jej pozorną niejasnością i ukrytym dylematem.

To, że napięcia te prezentują zwyczajni a może nawet nieświadomi ludzie dodaje im jeszcze wartości i znaczenia. Dwie bowiem postawy, dwie epoki myślenia i odczuwania ważkich imponderabiliów socjalizmu spotykają się w tej opowieści w zgrzebnej, dramatycznej, codziennej konfrontacji. Co jest ważniejsze? Hasło czy analiza? Nazwa czy istota sprawy? Dramaturgia polska a także i dramaturgia radziecka coraz częściej próbują przedstawiać nam podobne dylematy. Coraz częściej pióro pisarza lub kamera filmowca penetrują nowe obszary doświadczeń wyłuskując z nurtu życia znaczące zagęszczenia. Konflikty i napięcia w jakich dostrzegamy odblask i niepokój współczesności a może nawet — świadomość i doświadczenie jutra. A to szeregowa brygada nie chce przyjąć premii i rzuca zuchwałe wyzwanie Dyrekcji i Zjednoczeniu, a to zjawia się nagle „człowiek znikąd", ktoś nowy w przedsiębiorstwie i nie szanując dawnych, frontowych zasług próbuje oceniać ludzi za to kim są dzisiaj i jak pracują. A to młoda nauczycielka nie dopuszcza do matury córki pierwszego sekretarza miasteczka.

Kieślowski też jest z tego nurtu. Jakby tylko podpatrywał. Jakby zależało mu szczególnie na wierności relacji. Język jego postaci jest szorstki, chwilami nieporadny. Często brakuje im słów, żmudny wysiłek szukania prawdy podejmują jakby po omacku. Penetrują uboczne, mniej istotne obszary, jakby nie dostrzegali głównego problemu. Jakby szukając chwastów nie dostrzegali lasu. Krytyka pisząc o podobnej dramaturgii posługuje się chętnie fetyszem publicystyki. Na pewno nieco on wyjaśnia. Zwalnia przy tym

---

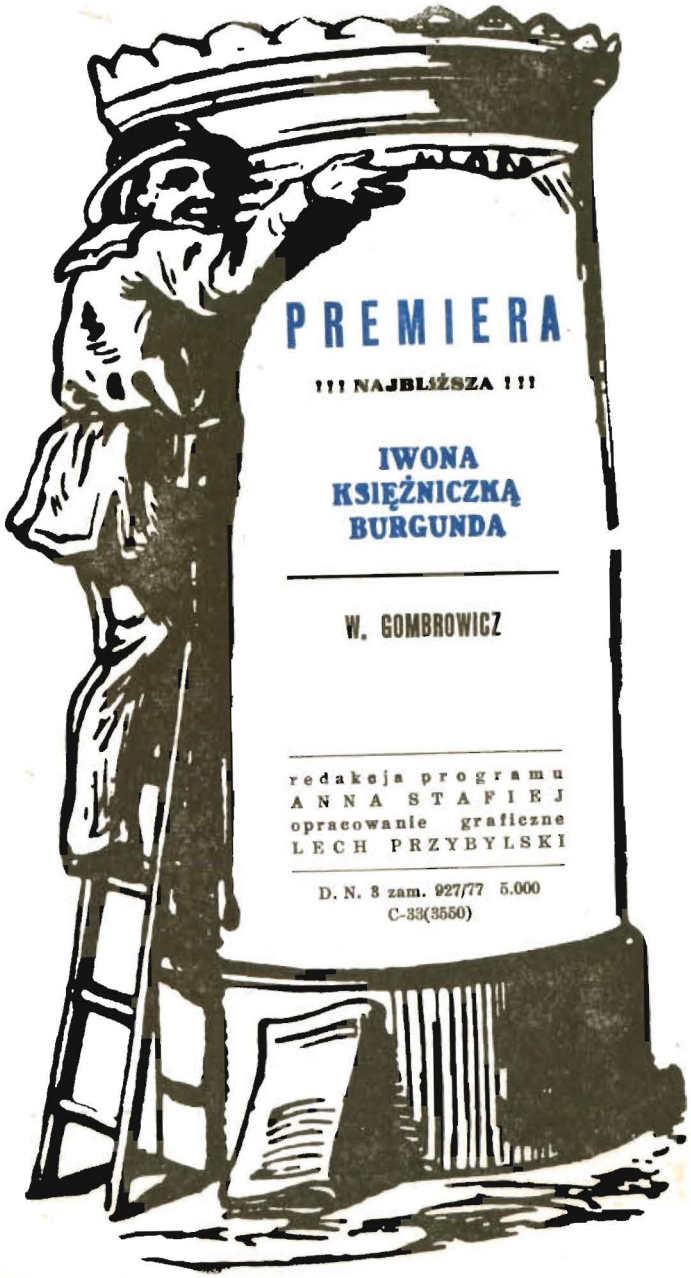
„Cała wartość tego filmu — polega na tym, że po skończeniu projekcji zaczyna się jakby drugi film, wśród nas..."

Z dyskusji o filmie „ŻYCIORYS"...
„POLITYKA" nr 7 z 14. II. 1976.

od tropienia trudniejszych zależności między poetyką a treścią utworu. Jak więc w przypadku Kieślowskiego zachowa się nasza opinia — pisana i ta kształtowana wśród spojrzeń, rozmów i dyskusji? Zobaczymy. Jego estetyka jest turpistyczna, opowieść surowa. Bardziej nawet surowa niż opowieści streszczanych tu autorów — stąd surowość i prostota spektaklu.
Jesteśmy świadkami zwykłego zebrania, które rozważa jednak niezupełnie zwyczajne problemy. Zebranie może być nudne. Zebranie może być nieefektowne. Toteż nie musimy towarzyszyć mu do końca. Bardziej niż kiedykolwiek możemy wstać i wyjść — bo też i teatr, który prezentujemy, bardziej jest z ducha prawdy i weryzmu, niż z tradycji wielkich i zoobowiązujących inscenizacji. Ot, jedna grupa ludzi zetknie się z inną grupą ludzi, która przez dwie godziny będzie zastanawiać się nad granicami interpretacji i rzetelnością drobnej myślowej dystynkcji która dawniej byłaby, jak sądzę, nie do pomyślenia.

„Reżyser jakby wzywa nas, byśmy postawili się w sytuacji „sędziego" i „sądzonego" (określenie umowne, nie chodzi tu przecież o wypadek sądowy czy kryminalny); podejmujemy tę odpowiedzialność dostrzegając wszystkie jej konsekwencje. Nie jest to bowiem rozstrzyganie o winie i karze w znaczeniu prawniczym — lecz przerzucanie całej dyskusji na grunt idei, wartości, stosunku człowieka do innych ludzi, do społeczności, jaką jest partia."

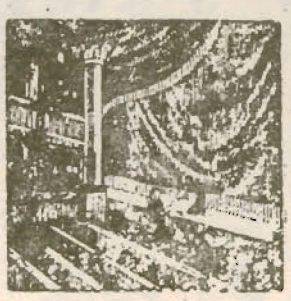
Z dyskusji o filmie „ŻYCIORYS"...
„POLITYKA" nr 7 z 14. II. 1976.



Cena
programu
z ukłonem
50 zł

Nr • 102
Sezon 1977/8
PRAPREMIERA
27 LISTOPADA 1977 r.

AFISZ TEATRALNY.



NA SCENIE TAK MAŁEJ TAK NIEMISTRZOWSKO ZROBIONE...

(1819 r.) Odsuwa się kurtyna, sznur był zerwany, związano go na węzeł. Kominiarz, którego zadaniem było na górę wyjść i, uczepiwszy się sznura, jechać na dół, w pół drogi zawisł w powietrzu, bo węzeł po bloku przesunąć się nie chciał. Niby to tego nie było widać, publiczność jednak gołym okiem lepiej to spostrzegła niż czasem zapowiadane cząstkowe zaćmienie słońca lub księżyca. Oj! Też śmiech i brawo głuszące spotkało kołyszącego się wpół drogi kominiarza. „Brawo, fora" — wołano i powtarzało się to nieraz w najrozmaitszy sposób. Bo czyż mniej śmiesznie wyglądało to, gdy duch jakowyś, co się miał pod ziemię zapaść, mimo że tupał nogami w podłogę, nie otworzono mu — tak się coś zaparło, aż musiał uciec ze sceny, skąd przyszedł, na świat zamiast do piekieł. Inną razą tak uwiązgł w otworze podłogi, że desperacja widocznie go brała, co ma począć, wrócić pod ziemię lub też wydobyć się gwałtem po to, aby się tam więcej nie dostać. O dekoracjach, ich ruchach tępych a niestosownych, ani już mówić. Nie sto razy bywało, że scena przeniesiona z ogrodu lub tam do salonu, odbywała się jeszcze przy kulisach opacznych. Stawiano kanapę, stoliki w lesie, a dopiero powoli robił się salon. To znów las zmieniał się w ulicę miasta równie nieruchawie, co nie dość że psuło efekt, ale w najpoważniejszych scenach śmiech wywoływało. Tak wiele nawet w tych niezgrabnościach bywało rozmaitości, że się z nimi nigdy publiczność oswoić nie mogła, a kto miał wesołe usposobienie, zawsze się miał z czego rozśmiać. Gniewał się, syczał Kluszewski, ale cóż kiedy już taka chimera opanowała tę jego scenę. Garderoba, w znacznej części mizerna, całkiem niestosowną bywała. Akcesoria zbierano po mieście. Rzymianin stawał przy pałaszu dragońskim, dobrze nie przy szpadzie urzędniczej. Wszelkie wojsko zawsze w jednych kaskach. Rzymianie, Turcy Niemcy, zawsze to armia jednako była zbrojna, mało co różnie ubrana..

K. GIRTLER, Opowiadania, t. 1, s. 190—191

PŁOMIENIE I SZMINKI

29 kwietnia 1827. W wieczór byłem na operze „Wolny strzelec". W trzecim akcie, gdzie smokowi wybucha płomień z paszczy, padają pioruny, pokazują się piekielne duchy, wszczął się ogień na scenie po spuszczeniu zasłony i niezmierne zamieszanie. Zaczęto krzyczeć, uciekać, cisnąć się do wszystkich przejść, ale pan Artur (Potocki) nie puścił żony, bojąc się, aby w gminie nie miała większego przypadku i czekał, co się dalej stanie. Widzieliśmy miotaną zasłonę od wiatru i biegających ludzi, błyszczący się płomień, ale wkrótce utłumionym został. Wychodzący aktor oznajmił publiczności, że nie ma żadnego niebezpieczeństwa i IV akt grany będzie. Już teatr był próżny, ale powoli napełnił się znowu. W czasie tym poszliśmy z panem Arturem widzieć naocznie, czy już wszędzie zagaszone. Przechodząc ciemne korytarzyki i padając co moment na porozrzucanych w tym nieładzie sprzętach, weszliśmy na scenę. Nie mogłem się wstrzymać od śmiechu, jak wszyscy aktorowie spostrzegłszy pana Artura witali go, zapomniawszy co któren przedstawiał, a tak strzelcy, piekielne duchy, wieśniaczki, wieśniaki, książęta wszystko go otaczało, kłaniając się nisko, przymilając twarz swoją zbieloną i uczerwienioną, której każde ruszenie zdawało się śmiesznością, grymasem lub okropnością.

K. PREK, Czasy i ludzie, s. 75—76

CO AKTOR UMIEĆ POWINIEN

Obrazy dramatyczne na scenie naszej przedstawiane (...) chorują głównie na niewłaściwość, nadużycie, niedokładność i nienaturalność wszystkich tych kategorii sztuki scenicznej, od których zupełnej doskonałości, zupełnego wyrobienia i wykończenia, wzajemnej nareszcie i stosunkowej harmonii zależy to złudzenie (*illusion*) widzów, które im każe zapominać, że patrzą na kopią natury i przymusza do wiary, że jej oryginał mają przed oczyma, złudzenie, o którego istnieniu publiczność tutejsza z dala tylko słyszy, którego jednak sama nigdy jeszcze dotąd nie używała. Złudzenie to, o ile się do niego gra artystów przyczynić może, potrzebuje przede wszystkim ażeby artysta przeobraził się zupełnie w charakter i stan osoby, którą na scenie przedstawiać ma, żeby się, że tak rzekę, wcielił w jej naturę. I przeobrażenie też takie i wcielenie jest najwyższą zaletą dramatycznego artysty, ale zalety tej nie daje nikomu natura i zaledwie jeżeli jej nabycie ułatwia, darząc artystę przyrodzonym talentem. Przy pomocy więc talentu można jej nabyć i nabyć w wysokim stopniu; nabyciu jednak temu poświęcić trzeba nieledwie życie, całą że tak powiem istność swoją. Trzeba obcować z ludźmi uczonymi, znakomitymi artystami sztuki malarstwa i rzeźbiarstwa, z miłośnikami kunsztów i antykwariuszami, trzeba zgłębiać historię wszystkich narodów i w wszelkich jej epokach, trzeba się uczyć obyczajów i zwyczajów przerozmaitych na świecie ludów, trzeba się obeznawać z charakterami znakomitszych ludzi każdego zawodu, szperać w zabytkach starożytności, przypatrywać się każdemu ich szczegółowi i nie pomijać w nich nic, ani nawet najmniejszego fałdu sukni, bo wszystko to w zawodzie dramatycznego artysty może znaleźć zastosowanie. Oprócz tego wszystkiego trzeba być głębokim znawcą ludzi, ocierać się o wszystkie ich klasy, odkrywać i korzystać z ich przymiotów i przywar, śledzić grę namiętności wydajniejszych pomiędzy nimi figur; jednym słowem potrzeba znać ludzi umarłych i żywych, w wszelkich położeniach i w wszelkich postaciach, w jakich się na tym świecie okazywać mogli lub rzeczywiście okazują.

H. MECISZEWSKI, Uwagi o teatrze krakowskim, 1843, s. 144—145.

STUDNIA ARTEZYJSKA — TEATR BOGATY

(1848 r.) „Studnia artezyjska" jest jedyna sztuka, do której przysposobiono wystawę rozległą. Komedię tę spisał Majeranowski z kilku sztuk niemieckich. Jest to nędzna farsa czarodziejska, pomocna teatrowi dla zapełnienia kasy w świąteczne widowiska; utrzymała się cały rok bardzo intratnie. Mimo podwyższonych cen z początku, teatr był przepełniony. Treść jest prawdziwie szczególna. Polak Świderski wierci w Polsce studnię artezyjską i nią z Polski przechodzi do Afryki. Aktorowie w tej sztuce czterema rozmawiają językami. Szuszkiewiczówna mówi po polsku, a w trzecim akcie odśpiewuje arię po francusku. Gołębiowski, wódz francuski, rozmawia się po francusku z mniemanym Abdelkaderem i ze swymi żołnierzami pół po polsku, a pół po francusku. Jankowski, jako Boćwina Litwin mówi z litewska, a do wodza Francuzów i do sierżanta — lichą francuszczyzną. Zaręba, Żyd z Konstantynopola, rozmawia się z wodzem francuskim po niemiecku, a z mniemanym Abdelkaderem (Kasprem, sługą Świderskiego) po arabsku. Chóry wojska francuskiego są po francusku odśpiewywane. Abdelkader ze swoim adiutantem Teodorem Świderskim, synem szlachcica, rozmawia po polsku nauczony tego języka od Świderskiego aby, (jak mówi) Polakom mógł być kiedy pomocny. Ze swoimi podwładnymi rozmawia po arabsku. Chóry arabów są odśpiewywane po arabsku. Inni wodzowie arabscy rozmawiają po arabsku. Teodor Świderski raz odzywa się po polsku, drugi raz po arabsku. Pojawiają się w sztuce duchy, liliputy podziemne, uminiaturowane wojska francuskie przedstawiane przez 40-tu dzieciaków z Towarzystwa Dobroczynności wykonywały obroty wojenne. Malcy nie mające więcej jak po trzy lata poubierane były za saperów, piechotę uformowano z żołnierzy siedmio- i ośmioletnich, którzy z wielką zrecznością manewrowali i robili bronią. Maleńka Józia Hofmanówna śpiewała i mówiła grając. Wystawa tej sztuki była staranna, szczególniej wytrysk studni w ogrodzie oświeconym kolorowymi świecznikami. Borkowski wyglądał i ubrany był zupełnie jak polski wojskowy, grał z uniesieniem i dlatego ciągle mu poklaskiwano. Między wojskiem produkowały się wszystkie narzecza mowy polskiej w swoich wybitnych prowincjonalizmach, co się bardzo podobało. Sztuka sama nie ma sensu, ale że Majeranowski, który jako cenzor bardzo surowo wypleniał z innych dzieł przypomnienia narodowości, tutaj w swojej sztuce pozwolił zwolnieć cenzurze i rozsiał różne dwójznaczniki pochlebiające patriotyzmowi, te więc gromadziły słuchaczy przedmarcowym jarzmem gnieconych. Galerią zwabiały marsze i ruchy wojenne dzieciaków i oryginalność mięszanych języków i śpiewów. Ta też sztuka najwięcej zdziałała wrzawy i najpomyślniej się utrzymywała.

K. ESTREICHER, Teatra w Polsce, t. 2, s. 261—263

ROMAN ŻELAZOWSKI O KOŹMIANIE

W pamięci mojej najsilniej się zaznaczył dyrektor teatru krakowskiego, Stanisław Koźmian. Ten człowiek największe położył zasługi jako powołany, opatrznościowy wprost kierownik artystyczny, informator i pedagog niezrównany. Redaktor „Czasu", estetyk głęboko wykształcony, oddany sztuce całą duszą, stworzył tak zwaną „szkołę krakowską", która wydała najwybitniejszych artystów. Czym był Laube dla wiedeńskiego Burgtheatru, tym był Koźmian dla krakowskiej sceny. Porywano z tej szkoły krakowskiej wyrobionych artystów do Lwowa i Warszawy. Na czymże polegała wartość tego kierownictwa? Przede wszystkim na drobiazgowym, analitycznym rozbiorze danej sztuki i poszczególnych ról, co miało miejsce na czytanej próbie. Każda sztuka musiała mieć największą możliwie ilość prób, podczas których musieliśmy zdawać przede wszystkim egzamin z myśli. „Pomyśl dobrze, zanim coś powiesz" — mawiał zawsze do młodych aktorów. „Nie potrzeba udawać ani grać — żyć trzeba na scenie" — a w jaki sposób? Tu dopiero zaczynała się praca wytwornego pedagoga. Musieliśmy bez końca powtarzać słowa pojedyncze lub zdania roli, póki nie wydobyło się odpowiedniego akcentu i znaczenia różnych zdań. „Źle, nie tak, nie dobrze, nie rozumiesz, jeszcze raz". Powtarzało się więc w pocie czoła wypracowanie każdego szczegółu i scen zbiorowych, póki nie usłyszeliśmy słów pełnych zadowolenia naszego kierownika. Jakżeż on był szczęśliwy, gdy artyści grali dobrze!

Na trzeciej próbie role musiały być umiane a jeżeli ktoś nie zdążył opanować roli w czasie wymaganym, przerażony dyrektor pytał z wielką troską: „Co panu się stało?" (lub pani) „Musisz być chory" „Nie, zdrów jestem." „No to dlaczegoż nie nauczyłeś się roli?"

Skutek był ten ,że nigdy nie potrzebowaliśmy suflera. Zginałem jedno kolano zbyt często i pochylałem jedno ramię. Koźmian, klecząc koło mnie, poprawiał uchybienie estetyczne w kolanie. Chodził krok w krok za mną po scenie póty, póki nie wyzbyłem się mych wad. Kto dziś poświęci tyle pracy i mozołu w interesie aktora i sztuki?

R. ŻELAZOWSKI, Pięćdziesiąt lat teatru polskiego, s. 72—74

opr. Jerzy Goł

DYREKTOR I KIEROWNIK ARTYSTYCZNY: J. P. GAWLIK

Krzysztof Kieślowski

ŻYCIORYS

Udział biorą:

Barbara Bosak
Magdalena Jarosz
Izabela Olszewska
Mieczysław Banasik
Tadeusz Bradecki
Andrzej Buszewicz
Edward Dobrzański
Juliusz Grabowski
Stanisław Gronkowski
Andrzej Hudziak
Marek Litewka
Ryszard Łukowski
Tadeusz Malak
Marcin Sosnowski
Roman Stankiewicz
Jerzy Stuhr
Jerzy Trela
Ferdynand Wójcik

REŻYSERIA
Krzysztof Kieślowski

SCENOGRAFIA:
Kazimierz Wiśniak

ASYSTENT REŻYSERA: JERZY STUHR

ŚWIATŁO: JACEK PETRYCKI

Z-ca Dyrektora: S. STANISŁAWSKI ✱ Kier. literacki: J. BŁOŃSKI ✱ Kier. Muzyczny K. KUPLOWSKI

Inspicjent	*Bogusław Nowak*
Sufler	*Iwona Markowska*
Kostiumy wykonano pod kierunkiem:	
pracownia krawiecka damska	*Stefania Zaleszczuk*
pracownia krawiecka męska	*Józef Kania*
Dekoracje:	
pracownia stolarska	*Andrzej Skoś*
pracownia malarska	*Jan Śliwiński*
Pracownia perukarsko-fryzjerska	*Tadeusz Domiczek*
Obuwie	*Sp-nia Pracy „Gromada" Kraków*
Gł. elektryk	*Leszek Malik*
Akustyk	*Andrzej Kaczmarczyk*
Brygadzier sceny	*Bronisław Nawrot*
Kierownik techniczny	*Jerzy Kolak*
ORGANIZATOR PRACY ARTYSTYCZNEJ	*MONIKA LISICKA*

!!! PRAPREMIERA W STARYM TEATRZE — SALA H. MODRZEJEWSKIEJ — DNIA 27 XI 1977 !!!