

WOJCIECH KACZMAREK

DWIE POLSKIE INSCENIZACJE ZAMIANY CLAUDELA
(moralitet — 1925 r. i dramat ludzkich słów — 1977 r.)

Zamiana, napisana ok. 1893 r., rozpoczęła swój żywot sceniczny dopiero w 1914 r. Inscenizację poprzedziła jednak znacznie wcześniejsza, bo z czerwca 1912 r., publiczna lektura dramatu, zrealizowana przez Jacquesa Copeau¹. Wyprzedziła ona o kilka miesięcy inicjującą teatralne dzieje dramaturgii Claudela premierę *Zwiastowania*. Copeau założył swój teatr (Vieux-Colombier) dopiero w 1913 r. i jedną z pierwszych jego realizacji była właśnie *Zamiana*.

Podobnie jak dramat o Wiolenie, tak utwór ten bardzo szybko przekroczył granice Francji. W 1917 r. G. Pitoëff wystawił *Zamianę* w Genewie i odtąd dzieło Claudela na stałe weszło do repertuaru jego zespołu. Dość wcześnie, bo w 1918 r., dramat obejrzelি widzowie Teatru Kameralnego w Moskwie. *Zamiana* była grana w okresie międzywojennym w różnych krajach Europy (przyczynił się do tego m.in. zespół G. Pitoëffa odbywającego z *Zamianą* tournée po wielu krajach). Po słynnej inscenizacji Barraulta w 1951 r. druga wersja *Zamiany* pojawiła się w wielu teatrach świata.

Co najbardziej pociągało inscenizatorów tego utworu? W wielu recenzjach i opracowaniach zauważano przecież, że dramat jest w istocie rozpisany na głosy poematem lirycznym. O sprawności scenicznej tego dzieła zadecydowała jednak niezwykle kondensacja głównej problematyki. W *Zamianie* występują tylko cztery postacie: Marta, jej mąż Ludwik Laine, Tomasz Pollock i jego utrzymanka Lechy Elbernon. W tym czworościanie rozgrywa się tytułowe zdarzenie: Ludwik, biedny marzący o bogactwie i wolności młodzieniec, decyduje się na „odsprzedanie” swej żony bogatemu Tomaszowi, sam zaś wiąże się z obiecującą mu wolne życie Lechy. Ta prosta intryga i osnute wokół niej zdarzenia są dla Claudela okazją do przedstawienia wielu złożonych problemów współczesnego czło-

¹ Zob. I. Sławińska. *Teatr Claudela*. W: [Wstęp do:] P. Claudel. *Możliwości teatru*. Tłum. M. Skibniewska. Warszawa 1971 s. 15.

wieka. Zderzone tu postaci reprezentują bowiem postawy, za którymi stoi określona filozofia życia.

Podobnie jak w przypadku innych dzieł Claudel żywo interesował się każdym wystawieniem *Zamiany*. Dla potrzeb teatru gotów był nawet tekst przerabiać. Wprawdzie, gdy pierwszy inscenizator J. Copeau zwrócił się do niego z prośbą o zgodę na wystawienie, Claudel napisał, że dawno nie czytał swojego młodzieńczego utworu, co sugerowałoby pewną bierność wobec propozycji reżysera. W miarę postępu prac nad dziełem zapał poety jednak wzrastał. Listy między przebywającym wówczas na placówce dyplomatycznej w Hamburgu autorem a Copeau ujawniają ogromny wpływ pisarza na ostateczny kształt teatralny *Zamiany*².

Z dużym zaangażowaniem Claudela spotkała się również inscenizacja *Zamiany*, zrealizowana w 1937 r. przez Pitoëffa. Claudel proponował wówczas wprowadzenie zmian nadających sztuce charakter misterium³. Największych modyfikacji dramatu dokonał jednak dopiero w 1951 r., gdy z prośbą o zgodę na realizację teatralną wystąpił J. L. Barrault. Ingerencja dramaturga była tak zasadnicza, że przygotowany wówczas scenariusz, wydany zresztą w 1954 r. w formie książkowej, jest oficjalnie uznany za drugą wersję *Zamiany*.

W wersji pierwszej Claudel wyraźnie przeciwstawił Marcie trzy pozostałe postaci (Lechy, Tomasza i Ludwika). „Chciałbym — pisał w 1913 r. do Copeau — żeby tylko Marta wydawała się prawdziwą kobietą między trzema marionetkami o sztywnych gestach i niewzruszonych twarzach [...] jedynie Marta reprezentuje idealizm i zarazem jest jedyną kobietą naprawdę „praktyczną”. Wszyscy pozostali, będąc wyłącznie materialistami, są w rzeczywistości ofiarami mrzonek”⁴.

Przerabiając po latach tak pojęty dramat, stary Claudel był sprawiedliwszy dla pozostałej trójki. W wersji drugiej są to — jak zauważa I. Sławińska — „cztery siły, cztery różne systemy wartości, cztery przestrzenie [...] każda z nich ma swoją rację, swoje posłannictwo, swój tragiczny los”⁵. Tomasz, Lechy i Ludwik — a nie jak wtedy tylko Marta — mają teraz uzasadnienie dla swojego postępowania, są partnerami przedstawiającymi swoje równorzędne racje.

W Polsce obie wersje *Zamiany* doczekały się inscenizacji. Pierwsza weszła na scenę Teatru Małego w Warszawie w 1925 r., druga po 52 la-

² Copeau w wywiadzie dla pisma „Figaro” (22 I 1914) wyznał: „Claudel sam ustawił inscenizację” (cyt. za: Sławińska, jw. s. 16).

³ Zob. I. Sławińska. W *poszukiwaniu teatru zupełnego*. W: *Program teatralny. Teatr Wybrzeże: P. Claudel. Zamiana (L'échange)*. Premiera 8 XII 1977.

⁴ P. Claudel. *Listy do Copeau o „Zamianie”*. W: *tenże. Możliwości teatru*, s. 47, 49.

⁵ I. Sławińska. *Claudel wraca na scenę*. „Tygodnik Powszechny” 1978 nr 3 s. 6.

tach pojawiła się w repertuarze Teatru Wybrzeże w Gdańsku. Obie premiery oddziela więc pół wieku, a co za tym idzie różna sytuacja w zakresie recepcji Claudela i różna rzeczywistość teatru polskiego.

Miejsca Claudela w historii teatru polskiego nigdy wyraźniej nie określono, warto więc choćby z tego względu przyjrzeć się bliżej obu inscenizacjom. Wydaje się bowiem, że zarówno przedwojenna, jak i współczesna nam inscenizacja *Zamiany* wprowadzały do polskiego teatru dzieła oryginalne, zmuszające realizatorów do poszukiwań odpowiednich środków scenicznych, a widzów do refleksji nad życiem w jego najgłębszych wymiarach. Bliższe spojrzenie na te inscenizacje pozwoliłoby również określić, na ile wzbogaciły one doświadczenia naszego teatru i jakie trwały wartości pozostawiły na naszym gruncie.

Warszawską inscenizację *Zamiany* wyprzedziła wprawdzie o dwa miesiące premiera *Zwiastowania* w Krakowie, ale krytyka stołeczna równoległe do krakowskiej przygotowywała odbiorców na spotkanie z twórczością Claudela. Kampanię na rzecz autora sztuki prowadziły „Wiadomości Literackie”, przy czym szczególnie aktywny był tu tłumacz *Zamiany*, J. Iwaszkiewicz. Na rok przed premierą utworu ogłosił on w tygodniku skamandrytów obszerny artykuł o francuskim dramaturgu⁶. Zainteresowanie Claudelem u autora *Brzeziny* trwało już od dawna. Około 1917 r., z inspiracji Heleny Peszyńskiej, członkini zespołu teatru Studya S. Wysockiej, dokonał przekładu *Zwiastowania*⁷. W latach 1920-1921 tłumaczenie to, a także przekład *Zakładnika*, ogłosił w „Zdroju”⁸. Po latach wyznał również, że Claudel, obok Rimbáuda, wywarł największy wpływ na jego twórczość.

Zainteresowanych pisarzem było także jeszcze kilku innych skamandrytów, szczególnie tych (Breiter, Horzyca, Zawistowski), którym dla wyrażania własnych przemyśleń bliższa była poetyka teatru. Gdy w 1921 r. z ich bezpośredniej inicjatywy nastąpiło otwarcie „warsztatu teatralnego” Elsyror, w planach repertuarowych nie zabrakło także Claudela⁹. Żywot tego przedsięwzięcia okazał się jednak bardzo kruchy. Po pierwszej wystawionej tam sztuce (*Pragmatyści* Witkiewicza) teatr zamknięto. Skamandryci nie przestawali walczyć o ambitną, literacką scenę dla stolicy. Naciskali urząd miejski i Szyfmana. Ten ostatni uległ szybko, ogłaszając, że od sezonu 1923/1924 taką sceną będzie Teatr Mały.

⁶ J. Iwaszkiewicz. *Ambasador kultury francuskiej w Japonii Paweł Claudel. Przed premierą „Zamiany”*. „Wiadomości Literackie” 1924 nr 5 s. 1.

⁷ Wspomina o tym Iwaszkiewicz w książce pt. *Stanisława Wysocka i jej kijowski teatr „Studya”*. *Wspomnienie* (Warszawa 1963 s. 42).

⁸ *Zwiastowanie* i *Zakładnik* ukazywały się najpierw w odcinkach w „Zdroju”, później ogłoszono je w osobnych wydaniach książkowych, *Zakładnik* w 1920 r., *Zwiastowanie* w 1921 r.

⁹ Por. „Skamander” 1922 nr 19 s. 268.

Pojawienie się w planach repertuarowych tego teatru nazwisk wcześniej wymienianych już w manifestach Elsynoru (Pirandello, Claudel) skamandryci uznali za swój osobisty sukces i stąd też troskliwie przygotowywali widzów na te spektakle.

Osobą, która miała urzeczywistnić plany Szyfmana w stosunku do Teatru Małego, miał być świeżo pozyskany z Krakowa Aleksander Węgierko. Na swój teatralny debiut w stolicy młody reżyser wybrał sztukę Pirandella *Sześć postaci scenicznych w poszukiwaniu autora* (premiera 10 XI 1923), sztukę, która stała się wydarzeniem wprowadzającym jej realizatora w poczet wybitnych polskich twórców teatralnych¹⁰. Teatr Mały od tego momentu zwrócił baczniejszą uwagę krytyków ufających, że może on dać, jak stwierdził Boy, „przegląd najciekawszych prób teatralnych, jakie się pojawiają w Europie (i u nas, oczywiście, ale u nas jest ich mało) [...] całe nowoczesne życie teatru, bujne, ciekawe, niepokojące”¹¹.

Węgierko pozostawał ze zmiennym szczęściem wierny tym oczekiwaniom. Ta najbardziej dotąd dochodowa scena Szyfmana straszyc jednak zaczęła stratami i brakiem publiczności. Aby pozyskać widzów, reżyser dość często sięgał po sztuki lekkie. Każdorazowy wybór był jednak przemyślany — przeważały tzw. komedie poetyckie, np. *Okręt do Kanady* Vildraca czy *Świerszcz za kominem* Dickensa. W sezonie 1924/1925 wrócił do Pirandella, wystawiając jego *Grę*. Za najdonioślejszą manifestację teatru poetyckiego można wszelako uznać *Zamianę*, wystawioną 20 II 1925 r.

Utwór Claudela czekał w kolejce na scenę Teatru Małego prawie rok. Prezentacja dramatu wywołała szeroką dyskusję w różnych środowiskach artystycznych (literackich i teatralnych) stolicy. Dotyczyła ona zasadności dokonanego przez teatr wyboru sztuki — w mniemaniu wielu za najbardziej reprezentatywny utwór Claudela uchodziło bowiem *Zwiasutowanie* — i nadanego sztuce kształtu scenicznego. Mnożyły się wówczas definicje teatru Claudela. „Teatr Claudela — pisał Boy — to teatr poety — jego elementem twórczym jest słowo, kadencja. W rytmie jego zdania krąży tajemny sok dający myśli jego życie i głębiej; styl jego hipnotyzuje, urzeka, pogrąża w zadumie. Słusznie nazwano jego teatr »teatrem lirycznym«”¹². Dramat Claudela powitano również jako „najważniejsze wydarzenie sezonu, ze względu na wartość samego dramatu jak i na osobę twórcy, jednego z najwybitniejszych dziś i najgłośniejszych pisarzy Francji współczesnej”¹³.

¹⁰ Zob. L. Jabłonkówna. *Aleksander Węgierko*. Warszawa 1960 s. 42.

¹¹ T. Boy-Zeleński. *Flirt z melpomeną*. (Wieczór IV). Warszawa 1925 s. 242-243.

¹² Tenże. P. Claudel. „*Zamiana*”. „Kurier Poranny” 1925 nr 52 s. 4.

¹³ *Teatr Mały*: „*Zamiana*”. „Przegląd Teatrów Stolicy” 1925 nr 5 s. 14.

Czy możemy dociec, w jakim kierunku poprowadzono inscenizację *Zamiany* i jaka była koncepcja jej wystawienia? Na szczęście dysponujemy egzemplarzem reżyserskim, kilkoma fotografiami i sporą liczbą recenzji ze spektaklu.

Węgierko w okresie pracy nad *Zamianą* posiadał już sprecyzowane zainteresowania teatralne, dysponował również stażem aktorskim. Jego twórczość z tego okresu cechuje pewien typ kameralności. „Chodzi tu — jak uważa L. Jabłonkówna — nie tylko o gatunek wystawianego repertuaru, ale także o właściwości samej realizacji aktorskiej i reżyserskiej. Jest to teatr zbliżeń, teatr intymnej miniatury [...] każdy z tych tak misternie wypracowanych szczegółów służy tu nadrzędnej, z żelazną konsekwencją przeprowadzonej całości. Właśnie ów »ton« syntetyczny, owa jednolitość atmosfery ogólnej [...] w połączeniu z niezwykłą precyzją detali, stanowi swoistą cechę jego twórczości”¹⁴.

Materiał krytyczny z premiery *Zamiany* dowodzi, że Węgierko pozostał wierny swoim założeniom i wypracowanym metodom pracy. Uwagi, które poczynił na tekście teatralnym, wyraźnie nadają sztuce charakter kameralny. Widać to przede wszystkim w zmniejszeniu przestrzeni: znikają wszelkie wzmianki o oceanie, ogrodzie otaczającym dom Marty i Ludwika itd.

Reżyser nie zamierzał jednak pozbawić dramatu cech wskazujących na konkretność miejsca zdarzeń. Mówi się więc tu o Nowym Jorku, Denver, Kanadzie; Tomasz Pollock stale używał angielskiego zwrotu *well*. Węgierko skreślał natomiast wszelkie dygresje: z aktu II i III usunął wszystkie opowiadania postaci o ich przeszłości. Widać, że bał się dłużyn i partii monologowych, ale robił to też dla celów interpretacyjnych. Wydaje się, że zależało mu na pewnym uproszczeniu i usztywnieniu postaci Lechy, Ludwika i Tomasza.

Z kwestii Ludwika Węgierko wyciął wszystkie te fragmenty, w których wyraża on swoje niezdecydowanie i wahania, gdzie przeprasza lub sam dopomina się tego gestu od Marty. Znika też jego wrażliwość na piękno przyrody, pełne zadumy refleksje nad życiem i broniące jego racji komentarze do wypowiedzi Marty. Z tekstu pozostawionego przez reżysera wyłania się tylko agresywny dzikus.

Podobnym zabiegom poddana była rola Tomasza. Ma on być w założeniu inscenizatora nosicielem cech „typowego kapitalisty”, patrzącego na świat przez pryzmat pieniądza. Wykreślone zostały więc wszystkie jego „ludzkie” odruchy, jego refleksje o córce, lęk przed bankructwem czy fragmenty mówiące o jego delikatności. Szczególnie okrojony został III akt, obfitujący w jego wynurzenia i samokrytykę. Nie chcąc przełamywać schematu silnego i bezwzględego kapitalisty, Węgierko drastycz-

¹⁴ L. Jabłonkówna, jw. s. 40.

nie skrócił scenę finalną: skreślił reakcję Tomasza na wieść o utracie całego majątku oraz jego pojednanie z Martą.

Ingerencja ta zmieniła w sposób zasadniczy ogólną wymowę dramatu. W tak zmodyfikowanym tekście zabrakło miejsca na przebaczenie oraz inną, nie wynikającą z ludzkiej logiki, ocenę wypadków. Węgierko, dzieląc postaci według przyjętego schematu na dobre i złe, chciał uniknąć tu pewnych pęknięć, które obecne są w tekście dramatu. W konsekwencji skreślał więc pozytywne cechy Tomasza i jego ostateczne zreflektowanie się, dostrzeżenie własnych błędów, w scenie finalnej.

Z kwestii Lechy usunął Węgierko duże fragmenty jej deklamacji i nawiązań do wcześniej kreowanych ról. Nie zależało mu na pokazaniu szerokiej skali jej uczuć i doświadczeń aktorskich. Skrót sprawił, że kreacja Lechy bardzo zmalała, skupiając się jedynie na walce z Martą o Ludwika.

Pełny tekst Claudela wypowiada tylko Marta. Węgierko subtelnie wykreślił z jej roli jedynie słowa ostre i dosadne aby, jak się wydaje, nie pozbawić tej postaci swoiście rozumianej nieskazitelnosci.

Co przede wszystkim chciał osiągnąć Węgierko, przycinając w ten sposób tekst Claudela? Otóż w znacznym stopniu udało mu się osiągnąć kondensację zdarzeń i problemów sztuki. Okrojone mocno partie Lechy, Tomasza i Ludwika miały pokazać nie złożoność tych postaci, ale główne cechy ich charakteru i motywy kierujące ich postępowaniem. Węgierko ominął w ten sposób — chyba świadomie — pokusę naturalistycznego odczytania utworu i psychologicznej gry. Jeden z recenzentów, oceniając aktorów, zauważył, że ich gra „pomijała wszelką ekspresję naturalistyczną i zamykała się w hieratyzmie ruchów i gestów”¹⁵.

Wysunięcie na plan pierwszy Marty, obdarzonej całą złożonością uczuć i wrażliwością, w jaką wyposażył ją poeta, przy jednoczesnym spłyceciu odczuć i zachowań pozostałych osób dramatu, umożliwiło Węgierce spreparowanie z tekstu typowego moralitetu: dobra Marta zostanie zestawiona z pozostałą złą trójką. Końcowa klęska Marty będzie tylko pozorna, klęska pozostałych będzie natomiast totalna. Wzmocnieniu tego efektu służyło, jak się wydaje, skreślenie przez Węgierkę finału, pozostawiającego szansę na pozytywny rozwój dalszych wypadków.

Recenzenci określili jego reżyserię jako nowatorską, wskazując na pewne zabiegi zmierzające do ekspresjonizowania stylu gry. Z reguły ujawniało się to w teatrze przez szokujące zestawienia, wyjaskrawienie, groteskę, cynizm i wyolbrzymienie, mające zdemaskować lub poddać moralnej ocenie rzeczywistość dramatu. Podobne cechy wykazuje okrojony przez Węgierkę tekst Claudela. *Zamiana*, mimo iż napisana w okresie,

¹⁵ W. Zaw.[istowski]. P. Claudel: *Zamiana*. „Tygodnik Ilustrowany” 1925 nr 8 s. 5.

gdy ekspresjonizm nie ujawnił się jeszcze jako kierunek w literaturze, była bardzo dobrym materiałem dla tego typu poczynań.

Zauważyli to również ówcześni recenzenci. „[...] i dekoracje, i styl gry — pisał Boy — w wielu momentach odpowiadały temu co w ostatnim czasie określa się mianem ekspresjonistyczny; a i samą sztukę można by z łatwością pod tę formułę podciągnąć: osiąga ona w wielu momentach te rzuty ekspresji, które silił się osiągnąć np. Kaiser w *Od poranku do północy*”¹⁶. Inny recenzent kontastował podobnie: „[...] sztuka ta („Zamiana”) dorównuje najbardziej ekspresjonistycznym utworom Pirandella, Kaisera, Jewreinowa. Jest od nich starsza o pół kopy lat. Góruje nad nimi wielce wzniosłością i poezją”¹⁷.

Claudiel stawia w *Zamianie* niezwykle ostro najistotniejsze problemy w relacjach między ludźmi i, ujawniając faktyczne motywy ich postępowania, prowadzi do moralnej oceny tych zjawisk. Węgierko, wydobywając z dramatu te elementy, poszedł chyba intuicyjnie w kierunku zaproponowanym pierwszemu inscenizatorowi *Zamiany*, J. Copeau, przez autora dramatu. Claudiel w liście do reżysera w 1913 r. sugerował niemal ekspresjonistyczny styl gry: „Są dwa sposoby: albo grać delikatnie, pastelowo, harmonijnie w stylu muzyki kameralnej, albo w jaskrawych barwach, przesadnie, prawie karykaturalnie w rodzaju obrazów Van Dongena. Opowiadałbym się raczej za tą drugą możliwością”¹⁸.

Węgierko wybrał właśnie tę drugą sugestie, wprowadzając, szczególnie do gry aktorskiej, ton przesady i karykatury. Pozostał wierny cytowanej już wcześniej koncepcji Claudela, by aktorzy byli prawie marionetkami o usztywnionej gestyce i nieruchomych twarzach. „Cały dramat — dodawał Claudiel — polega na kontraście między żywą kobietą (Marta) a tymi złowieszczymi kukłami (Ludwikiem, Tomaszem i Lechy)”¹⁹.

Tak pomyślana była również gra aktorów w warszawskiej inscenizacji. Węgierko mógł zresztą liczyć na współpracę, bo czteroosobową obsadę *Zamiany* tworzyli najlepsi aktorzy Teatru Małego: w roli Lechy wystąpiła Seweryna Broniszówna, Tomasz kreował Bogusław Samborski, Ludwika — Józef Maliszewski, a Martę — Maria Malicka. Z zachowanych fotografii widać, jak dalece koncepcja Węgierki, którą próbowaliśmy odczytać z egzemplarza reżyserskiego, została zrealizowana w grze aktorów.

Pretensjonalny, czarny długi kostium Broniszówny, sztucznie powiększone odpowiednią charakteryzacją oczy i zaciśnięte usta czyniły z kreowanej przez nią roli Lechy postać demoniczną i groźną. Podkreślały to

¹⁶ T. Boy-Zeleński. *P. Claudel: „Zamiana”*.

¹⁷ S. J. G. „*Zamiana*”. „Gazeta Poranna 2 grosze” 1925 nr 54 (z 24 II).

¹⁸ P. Claudel. *Listy do Copeau o „Zamianie”* s. 47.

¹⁹ Tamże s. 49.

dotatkowo specjalnie naciągnięte na dłonie rękawy sukni: wychodzące bezpośrednio z nich palce robiły wrażenie szponów (fot. 1). Demoniczność tej postaci, zauważona zresztą przez recenzentów (Brumer, Zagórski, Wołoszynowski), sprawiała, że ostateczną racją jej działań był chorobliwy szal namiętności.

Demonem zła był również Tomasz Samborskiego. Ciemna sylwetka, stale skrzywione w jednakowym grymasie usta i rozwarłe oczy czyniły z niego niemal kukłę (fot. 2). Gra Samborskiego wzbudziła największe uznanie krytyki. J. Wołoszynowski napisał, że „jego Tomasz miał znakomitą maskę, był figurą jakby z dramatów Witkiewicza”²⁰, zaś recenzent „Polaka Katolika” dodawał: „Samborski był jakiś kwadratowy, nieludzki: wiało od niego chłodem i wyrafinowaną kupiecką chciwością”²¹.

Do tej dwójki przynależał jeszcze Ludwik Leine, który w kreacji Maliszewskiego eksponował swoją dzikość, brutalność i bezwzględność w dążeniu i swobodę. Aktor zaznaczał to mimiką, stałym grymasem i napięciem twarzy, zmarszczonym czołem i elementami charakteryzacji: wzburzonymi włosami, niedbale ubraną koszulą, indiańskimi mokasy-nami (fot. 2).

Kontrastowo do tej trójki pomyślana była postać Marty. Drobną sylwetką Malickiej, skromną jasną suknią i naturalną twarzą czyniły z niej postać prawdziwą, ludzką (fot. 3). Recenzenci, oceniając jej grę, podkreślali właśnie tę naturalność, to, co miało ją wyróżniać od pozostałych aktorów. Zauważyli również pewien melodramatyczny i sentymentalny rys w jej kreacji. „Martę Malicka oddała z tkliwością i słodyczą” — napisał W. Brumer²². „Słoneczną prostotą nacechowana była kreacja Malickiej — stwierdził Czarnecki. Może nieco w dykcji przeciążonej patetyczną deklamacją”²³.

Cała czwórka aktorów dostawała, mimo pewnych uwag, bardzo pochlebne oceny, szczególnie za ściśle realizowanie narzuconej przez reżysera koncepcji przedstawienia. „Węgierko — jak zauważył Wołoszynowski — jako reżyser, tak wybitnie zaciążył nad przedstawieniem, że nawet dykcja poszczególnych wykonawców ról była jakby echem aktorskiej techniki samego reżysera”²⁴.

Na co mógł liczyć Węgierko, decydując się na tak „czytelną” grę aktorów? Wydaje się, że pozwoliła mu ona na obronę moralitetowej kon-

²⁰ J. Wołoszynowski. *Teatr Mały: „Zamiana”*. „Rzeczpospolita” 1925 nr 53 s. 4.

²¹ Czarnecki. *Teatr Mały: „Zamiana”, dramat Claudela w 3 aktach*. „Polak Katolik” 1925 nr 61 s. 3 (z 3 III).

²² W. Brumer. *Premiera w Teatrze Małym: „Zamiana” P. Claudela*. „Dzień Polski” 1925 nr 52 s. 4 (z 21 II).

²³ Czarnecki, jw.

²⁴ Wołoszynowski, jw.



1. S. Broniszówna — Lechy, M. Malicka — Marta w *Zamianie*. Teatr Mały w Warszawie 1925 r. Muzeum Teatralne w Warszawie (MTW)

Fot. T. Kaźmierski



2. J. Maliszewski — Ludwik, B. Samborski — Tomasz w *Zamianie*. Teatr Mały w Warszawie 1925 r. MTW

Fot. T. Kaźmierski



3. M. Malicka — Marta, J. Maliszewski — Ludwik w *Zamianie*. Teatr Mały w Warszawie 1925 r. MTW



4. J. Maliszewski — Ludwik, S. Broniszówna — Lechy, B. Samborski — Tomasz, — M. Malicka — Marta w *Zamianie*. Teatr Mały w Warszawie 1925 r. MTW

Fot. T. Kaźmierski



5. M. Malicka — Marta, B. Samborski — Tomasz, S. Broniszówna — Lechy w *Zamianie*. Teatr Mały w Warszawie 1925 r. MTW

Fot. T. Kaźmierski

cepcji przedstawienia. Jego zamierzenia walnie wspierał również scenograf, Stanisław Śliwiński, konstruując uniwersalną, stałą dla wszystkich scen i aktów zabudowę. Tworzyły ją symbolicznie zarysowane drzewa, okalające pustą przestrzeń sceny (fot. 4). Czynnikiem „grającym” na tak pomyślanym terenie zdarzeń było światło reflektorów, wydobywające postaci z ciemnego tła lub potęgujące przez odpowiednie natężenie, napięcie wywoływane ich wypowiedziami²⁵.

W warszawskiej inscenizacji *Zamiany* istniało jednak niebezpieczeństwo nadania sztuce cech melodramatu. Widoczny na fotografiach demonizm Lechy czy surowość rysów Tomasza Pollocka wydają się dziś płaskie, a nawet śmieszne (fot. 5). Nie uszło to uwadze, bardzo czułego na tego typu przerysowania i mało zainteresowanego religijnymi wymiarami dramatu, Tadeusza Boya-Żeleńskiego. Zauważył on, że Węgierko uciekał się niekiedy do środków zbliżających sztukę do „mistycznego moralitetu”²⁶. Widział je przede wszystkim w grze Malickiej, która nie zawsze uniknęła tonu moralizatorskiego, oraz Broniszówny, której Lechy „była figurą bez wnętrzości, i zwłaszcza przy zewnętrznej symbolice kostiumu sprawiła w kulminacyjnym punkcie sztuki wrażenie diabła z szopki”²⁷. Ogólny tenor recenzji wskazuje jednak, że skutecznie przezwyknięto te tendencje. Większość krytyków, w tym również Boy, odebrała bowiem sztukę jako misterium o ludzkim losie. W krytyce teatralnej — również z II Rzeczypospolitej — termin ten używany jest dość dowolnie, chyba że autor sztuki wyraźnie zaznaczył taką kwalifikację gatunkową swojego dzieła. W przypadku *Zamiany* chodziło, jak się wydaje, o religijną atmosferę dramatu lub — może dokładniej — o taki kierunek w ocenie postępowania postaci. Wolno sądzić, że przynajmniej niektórzy krytycy (np. W. Brumer), zauważający moralitetową koncepcję całości, mogli rozumieć i odczytywać dramat jako przypowieść pokazującą na przykładzie czwórki bohaterów *Zamiany* los ludzi zmagających się z grzechem, przegrywających, ale zawsze mających szansę na nawrócenie²⁸.

²⁵ Krótka notatka Z. Strzeleckiego w *Polskiej plastyce teatralnej* (t. 1. Warszawa 1963 s. 374-376) pomija milczeniem tę fazę twórczości S. Śliwińskiego. Wydaje się, że oryginalna, symboliczna i oszczędna scenografia do *Zamiany* w pracy tego plastyka, w której przeważają dekoracje realistyczne, warta jest baczniejszej uwagi historyka scenografii. Również udział światła w *Zamianie*, świetnie wykorzystanego przez Śliwińskiego w jego najlepszej scenografii do *Nocy Listopadowej* w 1938 r., mogłoby wskazać na istotne miejsce scenografii do dramatu Claudela w jego późniejszym dorobku artystycznym.

²⁶ Termin „mistyczny” nigdy nie występował u Boya w znaczeniu religijnym. Najczęściej określał nim dramaty o mglistej i mało umotywowanej akcji.

²⁷ Boy-Żeleński. *P. Claudel: „Zamiana”*.

²⁸ Zob. J. Lorentowicz. *P. Claudel: „Zamiana”*. „Express Poranny” 1925 nr 51 s. 4.

Ten wymiar dzieła fascynował późniejszych inscenizatorów; w tym kierunku w 1951 r. przerobił swój młodzieńczy utwór Claudel. Druga wersja *Zamiany* została wystawiona w Polsce 8 XII 1977 r. na Scenie Kameralnej Teatru Wybrzeże w Sopocie w reżyserii Jerzego Kreczmar.

Pojawienie się dramatu Claudela w repertuarze tej sceny i w reżyserii tego twórcy nie może dziwić. Przypomnijmy, że w 1968 r. w Sopocie, z racji obchodów 100-lecia urodzin francuskiego dramaturga, wystawiono *Punkt przecięcia* w reżyserii P. Paradowskiego²⁹. Główny inicjator wystawienia *Zamiany*, dyrektor artystyczny Teatru Wybrzeże, Stanisław Hebanowski jest zainteresowany Claudelem z innych względów niż te, którymi powodowano się przed kilkunasty laty. Dramaturgia podejmująca problematykę filozoficzną i mająca odniesienie do sfery etyki bardzo często zjawia się w kierowanym przez niego teatrze. Wymogi tak rozumianego nowoczesnego dramatu spełnia każdy z utworów scenicznych Claudela, w tym również *Zamiana*. Jerzy Kreczmar zaś jest inscenizatorem, który przeszczepił najwięcej tego typu dzieł na grunt polskiego teatru. Claudelem interesuje się szczególnie jako twórcą uniwersalnym, choć w Polsce uważanym za pisarza konfesyjnego. Kreczmar, będąc dyrektorem Teatru Polskiego w Warszawie (1966-1968), myślał o wystawieniu Claudela, jego propozycje zostały jednak wówczas storpedowane sztywnym stanowiskiem władz³⁰. Również bezskuteczne okazały się próby wprowadzenia Claudela w latach sześćdziesiątych na scenę Teatru Współczesnego (myślano wtedy o wystawieniu *Zwiastowania*). Po raz pierwszy mógł Kreczmar wystawić tam Claudela dopiero w 1973 r. Jego inscenizacja *Punktu przecięcia* była wielkim sukcesem dramaturga i reżysera.

Jaka koncepcja *Zamiany* była najbliższa Kreczmarowi? Reżysera interesowało zestawienie czwórki reprezentującej: pieniądź (Tomasz), sztukę (Lechy), religię (Marta) i dziki instynkt (Ludwik) oraz wynikające z ich zderzenia konflikty i problemy, jak się okazało, uniwersalne. Pociągało reżysera równorzędne ustawienie całej czwórki i to, że każda postać była jednakowo bliska autorowi³¹. W tym też kierunku zamierzał poprowadzić inscenizację. Jak wiemy, było to zgodne z założeniami Claudela, by rozbudowana motywacja broniła postaw każdej postaci w jednakowym stopniu. Jeśli w pierwszej wersji zależało mu na tym, aby tylko Marta była żywym człowiekiem pośród trójki marionetek, to u podstaw drugiej legła zasada całkowitego partnerstwa i równorzędności. Nie mo-

²⁹ Ta inscenizacja oraz dokonana przez J. Kreczmarę w 1973 r. w Warszawie będą przedmiotem osobnego opracowania.

³⁰ Informacja ta pochodzi z wywiadu Kreczmarę, udzielonego autorowi pracy 30 III 1981 r.

³¹ Tamże.

gło więc być mowy o wystawieniu pierwszej wersji dramatu, bardzo jednak jednostronnej w ocenie motywów postępowania bohaterów dzieła.

Hebanowski zwrócił się wówczas do pierwszego tłumacza *Zamiany* (J. Iwaszkiewicza) z prośbą o dokonanie przekładu drugiej wersji. Stary już wtedy pisarz nie przyjął jednak tej propozycji. Tłumaczenia podjął się Jerzy Kreczmar, pozostawiając w przekładzie Iwaszkiewicza te fragmenty dramatu, które Claudel przeniósł z wersji młodzieńczej.

W odróżnieniu od Węgierki Kreczmar nie dokonał żadnych skreśleń, które zmieniłyby ogólną wymowę dramatu. Egzemplarz reżyserski tylko w kilku miejscach nosi ślad jego ręki. Czasami jest to poprawka zmieniająca mało adekwatny zwrot na inny (we fragmentach przeniesionych z tłumaczenia Iwaszkiewicza), czasami skreślenie części dłuższej partii lirycznej czy tekstu powtarzanego później przez gest aktora. Jedyną poważniejszą zmianę wprowadził Kreczmar w otwierającą III akt scenę pisaną przez Martę listów do rodziców i księdza. Żadnemu z dotychczasowych inscenizatorów *Zamiany* nie podobał się ten mało teatralny motyw. Claudel uważał natomiast oba listy za bardzo ważne i staczał o nie prawdziwe boje z Barraultem³². Kreczmar pozostawił pierwszy list, odczytywany przez Martę. Zamiast listu do księdza Marta wypowiadała ten tekst w scenie głośnej spowiedzi przed samą sobą. Reżyser pozostał więc wierny głównej myśli Claudela i dlatego Irena Sławińska — wybitna polska znawczyni Claudela — mogła napisać, że jego inscenizacja „nie jest interwencyjna. Kreczmar nie poprawia Claudela”³³.

Chcąc jednak dostosować tekst do warunków małej sceny w Sopocie, reżyser musiał dokonać pewnych zmian w wizji scenicznej. Zrezygnował na przykład z zaplanowanej przez dramaturga przestrzeni zdarzeń scenicznych. Wizja wschodniego wybrzeża Ameryki nie mogła być zaznaczona w małym teatrze przez elementy scenograficzne. Pozostała jednak jako pewien (jeden z wielu w tej sztuce) świat wartości, motywujący postępowanie bohaterów. Wizja Ameryki jako konkretnego miejsca zdarzeń została zastąpiona — chyba zgodnie z ostatnimi sugestiami Claudela — wizją „innego świata”. Taką funkcję pełnił bowiem ów kontynent do końca XIX w., a że do niego odwołuje się poeta w utworze, należało przywołać tę przestrzeń we współcześnie odczytanym tekście.

Reżysera wspierał tu mocno scenograf Bruno Sobczak. Młody plastyk za namową Kreczmara wykonał do całego przedstawienia dekorację fotograficzną. Zabudowę sceny — prospekt i boczne zastawki — tworzyły fotografie makatek i kilimów, tworzące bardzo sugestywne — poplątane

³² Zob. List P. Claudela do J. L. Barraulta o *Zamianie*. W: P. Claudel. *L'échange. Première et seconde version*; 2^e ed. [Paris] Mercure de France 1970. Notes s. 197-199. Fragn. w tłum. polskim w programie teatralnym *Zamiany*.

³³ Sławińska. *Claudel wraca na scenę*.

i linearne skłębione kompozycje (fot. 6). Współgrały one ze skomplikowaną i wewnętrznie złożoną strukturą postaci oraz z atmosferą sztuki: symboliczną i tajemniczą.

Brak realistycznych elementów scenografii służył również podkreśleniu uniwersalności przedstawionych na scenie konfliktów. W tak pomyslanym tle wszystkie zdarzenia i rzeczy nabierały znaczenia symbolicznego i trwałego zarazem, czyniącego z dramatu refleksję o człowieku — dokonywanych przez niego wyborach, przyjmowanych postawach życiowych itd. Scenografia wprowadzała również na scenę dwa światy: realny i symboliczny.

Tę nieustanną oscylację między rzeczywistością naturalną i nadnaturalną przywoływała na scenę obecność huśtawki. Kreczmar sięgnął po ten sprawdzony już w inscenizacji Barraulta rekwizyt bardzo świadomie. Claudel, jak wiadomo, z entuzjazmem przyjął tę propozycję od Barraulta (konieczność zastosowania podobnego rozwiązania widział już zresztą w 1914 r. J. Copeau; pierwszy inscenizator *Zamiany* wprowadził wówczas na scenę hamak). W Sopockiej prezentacji dramatu Claudela huśtawka wykorzystywana była różnorako, w zależności od tego, kto się nią posługiwał. Dla Ludwika była ona ucieczką od obowiązków, oderwaniem się od ziemi, powiewem wolności³⁴. Inną funkcję spełniała ona dla Lechy — na huśtawce była bowiem aktorką kreującą różne role, tu również zeprezentowała się w locie jako Acherontia Atropos zwiastująca katastrofę i śmierć (fot. 7). Huśtawka służyła często bowiem dwom postaciom na raz. Spotykamy na niej Ludwika i Martę, głównie jednak jest to „teren” opanowany przez Lechy i Ludwika, „to ich królestwo, wyzwanie tych dwojga, których draży »popęd śmierci«”³⁵.

W tych duetach huśtawka zmieniała swoje funkcje, a czasami znaczyła równocześnie co innego dla jednej i drugiej osoby. Wykorzystywano ją więc bardziej niż u Barraulta. Element ten wprowadził ponadto przenikający cały dramat motyw gry. Czwórka postaci za sprawą Lechy wciągnięta bowiem została w grę czterech kątów. Claudel wykorzystał tę dziecięcą zabawę, by posłużyć się jej mechanizmem — wyliczaniem, eliminującym z gry — dla rozstrzygnięć toczącego się na scenie pojedynku o życie i śmierć.

Nie scenografia jednak i nie rekwizyty stanowiły o sile Claudelowskiego dramatu. Najważniejsze sprawy przynosił tekst. Kreczmar, rezygnując zupełnie z efektów muzycznych, pozostawił to tworzywo obrazu scenicznego tylko umiejętnościom aktorów. Jego „reżyserska ręka” ujawniła się przede wszystkim w zaprojektowanej koncepcji gry czwórki wy-

³⁴ Zob. K. Wójcik. *Zamiana. Możliwości teatru i możliwości człowieka*. „Teatr” 1978 nr 6 s. 11.

³⁵ Sławińska. *Claudel wraca na scenę*.

konawców. Ogólne założenie było takie, by dialogi wypowiedane na scenie miały szybkie tempo, skutecznie rozbijające pewną rozwlekłość idącą zawsze w parze z poetyckim tekstem. Umożliwiało to również wygranie różnic w stanowisku postaci względem sytuacji zewnętrznej, a także zmian zachodzących w ich psychice.

Ze względu na te zróżnicowania każda z postaci jest interesującą rolą teatralną. Marta ma być słodka i gorzka zarazem; Ludwik chce być wierny, ale równocześnie zdradza, dąży do wolności, a wikła się w niewolę; Tomasz — człowiek interesu, który jednak nie ruszy się, by ratować swoje płonące bogactwo; Lechy jest uosobieniem wolności, w efekcie przynosić będzie niewolę i śmierć. Wieloznaczność zachowań, słów i gestów postaci zadecydowała również o bogactwie rejestru gry, oscylującej od wulgarności i dosadności do filozoficznej i wyciszzonej zadumy.

W zrealizowanym przez Kreczmara obrazie scenicznym dominowała Lechy, kreowana przez Halinę Winiarską. Ta doskonała aktorka, nagradzana wielokrotnie na wielu ogólnopolskich festiwalach i przeglądach, po raz drugi zetknęła się z dramaturgią Claudela. W 1968 r. zagrała w wystawionym na Wybrzeżu *Punkcie przecięcia* rolę Ysé, po dziesięciu latach miała okazję wcielić się w jej literacki pierwowzór — Lechy Elbernon, „obietnicę — jak nazwie ją Claudel — która nie może być dotrzymana”³⁶.

Winiarska nie uczyniła z niej kobiety perwersyjnej i złej (jak przed laty Broniszówna). Jej Lechy była kobietą „dojrzałą, doświadczoną o ostrej inteligencji, w pełni świadomą »niemożliwej do spełnienia obietnicy«”³⁷. Efektowny kostium motyla nocy, żywy temperament, stale zmieniające się rejestry jej gry sprawiały, że ta rola znalazła największe uznanie krytyki i widzów.

Przed bardzo trudnym zadaniem stanęła Wanda Neuman w roli Marty, ideowej antagonistki Lechy. Tę nieco papierową postać z pierwszej wersji *Zamiany* poeta zmienił najbardziej. „Marta z I wersji i Marta z II-ej — pisał do Barraulta — przedstawiają całkiem inne istoty. Pierwsza jest postacią elegijną i zrezygnowaną. Druga reprezentuje odwrotną stronę charakteru kobiecego — upór, energię, dobry humor, który czerpie z głębokiego poczucia obowiązku wobec przyszłości”³⁸. Nie zawsze udawało się Wandzie Neuman tak zaprezentować tę postać w sopockiej inscenizacji. Młoda aktorka, pozbawiona tak efektownego kostiumu i takich potencjalności teatralnych jak Lechy, nie uchroniła się od pewnej bezbarwności i deklamatorstwa. Nie udało się jej znaleźć skutecznej recepty na ascezę środków, sprowadzającą zresztą te trudności na każdą

³⁶ Zob. list P. Claudela do J. L. Barraulta (Claudel. *L'échange*).

³⁷ Sławińska. *Claudel wraca na scenę*.

³⁸ List P. Claudela do J. L. Barraulta (cytuje za progr. teatralnym).

odtwórczynię roli Marty (udało się je przewyciężyć, jak dotąd, jedynie Ludmile Pitoëff). Kretzmar, zapewne zdając sobie sprawę z czyhających tu niebezpieczeństw, powierzył rolę Marty aktorce bardzo lubianej przez gdańską publiczność. Tak jak w stosunku do Winiarskiej, tak i w kreacji Neuman mógł liczyć na rezonans widowni. Starannie dobrał też aktorów do ról męskich, mniej teatralnie wyeksponowanych. Krzysztof Gordon, grający Ludwika, potrafił stworzyć postać złożoną, trochę dziką, ale przekonywającą. Predysponowały go do tego młodość i warunki fizyczne: indiańska uroda (rysy twarzy, czarne włosy) i sprawność ujawniona w scenach na huśtawce (fot. 8). Pollocka kreował natomiast Jerzy Kiszkis. Aktor ten od dawna związany z gdańskim teatrem (w 1968 r. grał w *Punkcie przecięcia* De Ciza) zagrał starszego pana dystyngowanego, energicznego, podchodzącego do każdej sytuacji po kupiecku (fot. 3). Rejestr jego zachowań, podobnie jak pozostałych wykonawców, był bardzo rozległy: od brutalności i cynizmu w początkowych fragmentach sztuki do szlachetnej postawy w scenie finalnej.

Mądry dobór aktorów sopockiej inscenizacji *Zamiany* był nie bez znaczenia dla społecznej recepcji Claudela w Polsce. Podobnie jak przed laty wystawienie *Punktu przecięcia* w Warszawie również ten dramat przeszedł jako ważne wydarzenie nie tylko w historii gdańskiej sceny, ale również dla współczesnego teatru polskiego. Taki jest tenor większości recenzji i nie zdołało go podważyć bardzo niechętne dla głównej idei sztuki wystąpienie Reginy Witkowskiej, nadane w trzy dni po premierze w Rozgłośni Gdańskiej Polskiego Radia. Większość krytyków widziała sztukę jako ważne ogniwo w tworzonym przez Hebanowskiego od kilku już lat profilu artystycznym teatru na Wybrzeżu.

Podobnie jak po pierwszej, warszawskiej prezentacji *Zamiany*, w recenzjach można spotkać pewne próby nadania określonej kwalifikacji gatunkowej wystawionemu dziełu. W 1925 r. o *Zamianie* mówiło się jako o moralitecie. W wypowiedziach po inscenizacji sopockiej spotykamy termin znacznie szerszy: tragedia, w której „klęska jest tylko pozorna, zaś najcenniejsze wartości — ocalone. Scena finalna, scena pożegnania i rozjęcia się postaci otwiera perspektywę na oczyszczenie”³⁹.

Taka wymowa sztuki kieruje nas ku dramaturgii uniwersalnej, dotykającej, podobnie jak tragedia grecka czy Szekspir, zasadniczych problemów ludzkiej egzystencji.

Claudela w każdej epoce inaczej odbierany jest przez teatr i na inne problemy zwracają uwagę w jego dziele współcześni odbiorcy. W Polsce bardzo długo broniono się przed dopuszczeniem pisarza na scenę. Realizację Kretzmara (*Punktu przecięcia* i *Zamiany*) dowiodły jednak, że proponowane przez Claudela rozwiązania mogą być interesujące dla

³⁹ Sławińska. *Claudela wraca na scenę*.

współczesnego człowieka (potwierdzają to tłumne odwiedziny sali w Sopocie). Zrealizowane dramaty to dzieła pisane we wczesnej fazie twórczości poety. Pełnym głosem wypowiedział się on dopiero w swych „wielkich”, monumentalnych dramatach, nie granych jednak dotąd w Polsce: w *Atlasowym trzewiczku* (1924 r.) i w *Księdze Krzysztofa Kolumba* (1933 r.). Ze zmierzenia się z tymi tekstami polski teatr nie powinien rezygnować.

DEUX MISES EN SCÈNES POLONAISES DE L'ECHANGE DE CLAUDEL:
MORALITÉ (1925) ET DRAME DES DESTINÉES HUMAINES (1977)

Résumé

La présente étude a pour sujet deux mises en scène de *l'Echange*: la première remonte à 1925 (Petit théâtre de Varsovie, par Aleksander Węgierko), l'autre, de 1977, due à Jerzy Kreczmar, a été créée au Théâtre du Littoral. Toutes les deux représentations ont été de grands événements dans le monde théâtral et ont contribué à l'intérêt croissant pour l'oeuvre du dramaturge français en Pologne.

Notre tentative de reconstruction de ces deux spectacles a pour but de montrer les différences dans l'interprétation du drame avant la guerre et de nos jours. Elle aimerait en même temps faire ressortir l'universalité des propositions dramaturgiques et existentielles de l'oeuvre.

On s'est d'abord penché sur le texte lui-même du drame, non identique pour les deux représentations. Dans le cas de la représentation varsoviennne, on s'est servi de la version primitive, de 1893, tandis que pour présenter *l'Echange* à Sopot, on a eu recours au texte préparé par le poète en 1951. Il a donc fallu analyser les exemplaires ayant servi aux metteurs en scène, afin d'y chercher des renseignements sur la conception de la mise en scène adoptée par les réalisateurs, sur le sens dans lequel va l'interprétation des personnages, enfin sur les solutions concernant l'espace. Ensuite, on a vérifié la façon de mettre en pratique ces principes sur la scène, en analysant notamment le jeu des acteurs, la scénographie et le mouvement scénique, la réaction de la critique et du public.

Ces investigations ont permis de constater que le premier metteur en scène concevait *l'Echange* comme une sorte de moralité, ce qui apparaît clairement à la lumière de la suppression de parties considérables du texte et du style expressionniste du jeu et de la scénographie.

Chez Jerzy Kreczmar, *l'Echange* a été un drame universel, drame des destinées humaines tragiquement entremêlées. Le metteur en scène — à la différence de son prédécesseur — a mis en relief l'ambivalence et la multipolarité de l'oeuvre de Claudel, en faisant ressortir l'intérêt que le drame peut avoir pour l'homme contemporain.



6. W. Neuman — Marta, J. Kizskis — Tomasz, H. Winiarska — Lechy, K. Gordon — Ludwik w *Zamianie*. Teatr Wybrzeże w Gdańsku 1977 r.

Fot. T. Link



7. H. Winiarska w roli Lechy w *Zamianie*. Teatr Wybrzeże w Gdańsku 1977 r.

Fot. T. Link



8. W. Neuman — Marta, K. Gordon — Ludwik w *Zamianie*. Teatr Wybrzeże w Gdańsku 1977 r.

Fot. T. Link



9. K. Gordon — Ludwik, J. Kizskis — Tomasz w *Zamianie*. Teatr Wybrzeże w Gdańsku 1977 r.

Fot. T. Link