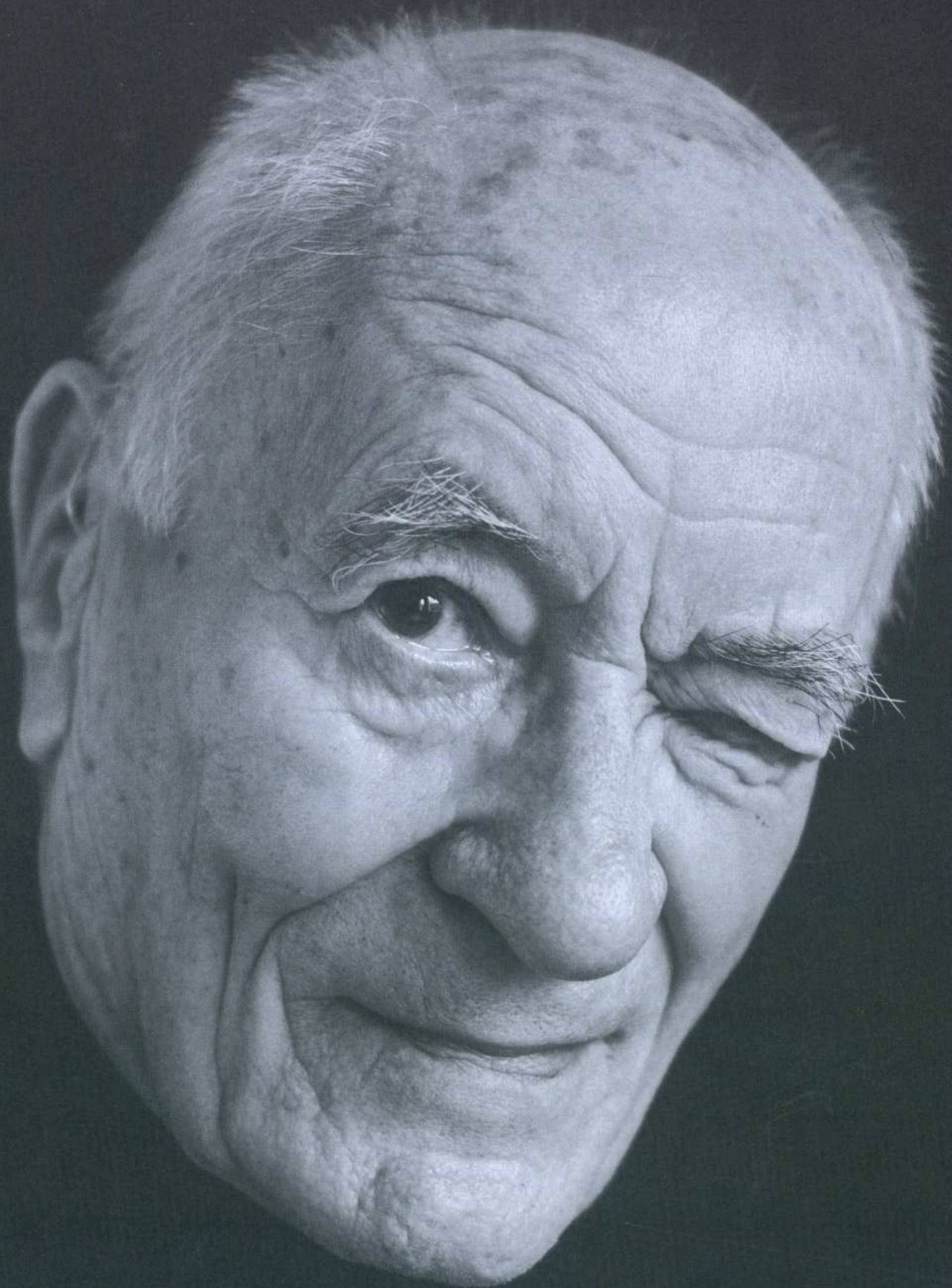




TEMAT Z OKŁADKI

Zanotować i przekazać

„Żyłem z fotografowania teatru. Gonilem strasznie. Premiera za premierą. Byłem sam, wywoływałem sam, kopiowałem sam, plamkowałem sam. Pracowałem po nocach, żeby zdążyć. Jedną piątą tamtego życia spędziłem w ciemni” – mówi **Wojciech Plewiński w rozmowie z fotografem Bartkiem Warzechą.**

BARTEK WARZECHA Fotografowie teatralni bardzo długo robili zdjęcia z widowni. Pan to przełamywał?

WOJCIECH PLEWIŃSKI Zdarzało mi się jeszcze pracować z reżyserami starszego pokolenia, którzy powtarzali, że nie mam prawa wchodzić na scenę. „Robimy z tego rzędu, proszę stanąć tu, potem tu, cała scena w kadrze”. Nuda potworna. W latach pięćdziesiątych, kiedy zaczęliśmy fotografować teatr, próbowaliśmy przełamywać wszystkie obowiązujące schematy. Mówię w liczbie mnogiej, bo przecież nie byłem sam i byłoby to pyszałkowie twierdzić, że sam coś wymyśliłem. Ja fotografowałem zazwyczaj na próbach generalnych, bo trudno było się pętać przy publiczności. Wchodziłem na scenę, robiłem z ręki, w ruchu. Umawiałem się z reżyserami, że będę miał czapkę niewidkę i będę mógł się swobodnie – ale dyskretnie – przemieszczać, żeby nadążać za akcją. Jeśli szli na to, było świetnie. Mogłem się kręcić między aktorami, przy pełnej scenografii, mogłem też prosić o doświetlenie niektórych scen. W tamtym czasie pracowałem jeszcze na czułości 400 ASA [skala czułości filmu opracowana przez American Standards Association – przyp. red.], to była granica możliwości technicznych. Na ogół przy wzmocnionych światłach można było już fotografować, dawało się wtedy zrobić zdjęcie przy czasie naświetlania 1/40 sekundy, z ręki. A jeśli nawet aktor w ruchu był poruszony, to efekt był bardziej dynamiczny.

WARZECHA Jak przebiegało fotografowanie spektaklu?

PLEWIŃSKI To była nerwowa robota. Ale ja to lubiłem. Najpierw, siedząc na widowni, robiłem sobie szkice. Wybierałem momenty, które wydawały mi się istotne, i rysowałem je w rzucie z góry, żeby wiedzieć, gdzie się ustawić, jakiego obiektywu użyć, bo potem już działałem jak w transie i łatwo było pozapominać. Każdą scenę można sfotografować

na wiele sposobów, ale żeby osiągnąć właściwy efekt, trzeba ściśle się trzymać własnych wytycznych. Spektakl musi być wcześniej obejrzany. Bardzo nie lubiłem – a zdarzały się takie sytuacje – kiedy przyjeżdżałem do teatru obejrzeć całą sztukę, udało się zobaczyć tylko próby trzeciego aktu, a robiliśmy zdjęcia całości. Ratowaliśmy się, robiąc ustawiane fragmenty przedstawienia, ale czułem się jak bierny widz. Nie do końca byłem świadom tego, czy robię to dobrze.

WARZECHA Miał Pan próby tylko dla siebie?

PLEWIŃSKI Dziś trudno to sobie wyobrazić, ale w latach sześćdziesiątych, siedemdziesiątych, osiemdziesiątych i częściowo dziewięćdziesiątych organizowano próby przeznaczone specjalnie dla fotografów. Koledzy z Zachodu nie mogli w to uwierzyć, łapali się za głowę: „Jak to próby specjalne? A kto za to płacił? Przecież to niemożliwe!”.

WARZECHA A jak wyglądała Pana współpraca z aktorami?

PLEWIŃSKI Najważniejsze to zdobyć ich zaufanie. I wciągnąć. Dać odczuć, jak ważna jest fotografia dla dokumentacji ich pracy. Wolałem fotografować sztuki współczesne. Kostiumowe, mimo zazwyczaj bogactwa stroju, detali i scenografii – mniej. Lubiłem sceny dynamiczne, pełne ruchu, gdzie było trudno, ale efektownie. Dobrze sfotografowane przedstawienie powinno być pokazane od pełnego planu, przez bliskie kadry, po najazdy na twarze, portrety aktorów.

Aktorzy starej daty, z którymi miałem zaszczyt pracować, pozowali zazwyczaj zgodnie z nabytym doświadczeniem z czasów mało czułych materiałów w fotografii. Zastygali w stosownej pozie, lepszym profilu, i w żaden sposób nie dało się ich skłonić do nawet powolnej, płynnej akcji. Młodszy, którzy grywali w filmie czy telewizji, mieli już całkiem inną świadomość. Pytali wprost, jak są oświetleni, jak ich kadruję, ile

Wojciech Plewiński [1928]

polski fotograf. Wieloletni współpracownik „Przekroju”, dla którego stworzył ponad pięćset okładkowych zdjęć. Autor licznych fotoreportaży. Jako dokumentalista życia teatralnego utrwalił najważniejsze przedstawienia m.in. Konrada Swinarskiego, Jerzego Grzegorzewskiego, Andrzeja Wajdy czy Krystiana Lupy. W 2011 roku uhonorowany Nagrodą Specjalną miesięcznika „Teatr”.

mają miejsca na gest. Byłem zachwycony, że w końcu ktoś rozumiał, o co mi chodzi.

WARZECHA Fotografował Pan próby generalne bez przerywania?

PLEWIŃSKI Tak, jeśli reżyser pozwolił na moją obecność na scenie. Stosowałem szybki film [klisza o wysokiej czułości, dająca możliwość skrócenia czasów naświetlania – przyp. red.]. I nie bałem się tego. Jak już mówiłem, dawniej było nie do pomyślenia, żeby fotograf znalazł się między aktorami. A było to możliwe dzięki tej nieszczęsnej czterystce [klisza o czułości ASA 400 – przyp. red.]. Zdjęcia wychodziły może bardziej ziarniste, ale to nie miało żadnego znaczenia, bo wciągały swoją atrakcyjnością, dynamizmem. Oczywiście niektóre ujęcia robiłem ze statywu – dla dokumentacji. Często fotografowałem pełną scenę. Kiedy miałem do czynienia z rewelacyjnymi scenografiami, domagałem się wręcz pełnych kadrów – dla historii fotografii i historii teatru. To wszystko jest ważne: trzeba zrobić pełną scenę, naświetlając czasem dwie, trzy sekundy, odliczając bardzo głośno.

WARZECHA Która funkcja zdjęć teatralnych jest ważniejsza? Dokumentacyjna czy...

PLEWIŃSKI ...artystyczna?

WARZECHA Wiadomo, że najlepiej byłoby to połączyć, ale często się nie da, prawda?

PLEWIŃSKI Tak. Oglądając spektakl, zawsze od razu wyłapywałem to, co mnie interesuje, szkicowałem i notowałem na boku: to do dokumentacji, to dla mnie, to na plakat, to do reklamy.

WARZECHA Lubił Pan pracować z reżyserami z wykształceniem plastycznym. Jak doszło do współpracy z Jerzym Grzegorzewskim?

PLEWIŃSKI Pierwszą jego sztuką w Teatrze Kameralnym w Krakowie był *Marsz Mieczysława Piotrowskiego*. Grzegorzewski ustawił ściany z butelek na mleko w drucianych pojemnikach. On myślał zupełnie inaczej od pozostałych reżyserów, często zaczynał od przedmiotu, który działał plastycznie i miał mu ustawiać scenę. To, co tak bardzo drażniło niektórych aktorów, mnie szalenie wciągało. Te przedmioty znaczyły. Tylko trzeba było się skupić, by odczytać, jaki one miały sens. Potem Grzegorzewski „pożyczał” sobie te przedmioty do następnych

sztuk – a to magiel, a to skrzydło samolotu, a to ramę fortepianu ze strunami. Zawsze wypatrywałem tych elementów z wielką sympatią.

WARZECHA Spośród kilkunastu fotografów, którzy dokumentowali teatr Grzegorzewskiego, sfotografował Pan najwięcej spektakli.

PLEWIŃSKI Ile?

WARZECHA Trzydzieści dwa.

PLEWIŃSKI Ha! A wie Pan, ile spektakli zrobiłem w ogóle? Sam nie miałem pojęcia i dopiero w zeszłym roku je policzyłem. Osiemset dwadzieścia jeden! Wiedziałem, że kilkaset, ale... No, zatkało mnie. Ale ja z tego żyłem. Goniło się strasznie. Premiera za premierą. Teatry ulubione, mniej ulubione, nieznośne, gdzie – nie wiem dlaczego – nie dawało się zrobić dobrego zdjęcia. Byłem sam, wywoływałem sam, kopiowałem sam, plamkowałem sam [plamkowanie to forma retuszu zdjęcia przy pomocy farby – przyp. red.]. Pracowałem po nocach, żeby zdążyć. To była cholerna robota. Jedną piątą tamtego życia spędziłem w ciemni.

WARZECHA Jak przebiegała Pańska współpraca z Grzegorzewskim?

PLEWIŃSKI To były bardzo trudne zdjęcia. Ja się go zawsze trochę obawiałem. Oczywiście robiłem już wcześniej spektakle Kantora czy Szajny, i to były wizualne szaleństwa. U Grzegorzewskiego była zawsze żelazna dyscyplina. Ja to szanowałem i bardzo dbałem, żeby nie naruszyć harmonii tej jego wizji. Na początku naszej współpracy ingerował bardzo energicznie: „Nie, nie, nie, niech pan tu nic nie zmienia!”. Kiedy już wybrałem sytuację, miejsce i wiedziałem, że mam prawie wszystko, na czym mi zależy, ustawiałem aparat i pokazywałem mu kadr. Zaglądał, akceptował. To było bardzo istotne, żeby brał w tym udział, żeby mieć jego zgodę. Główne problemy były zawsze z ukazaniem symultanicznie dziejących się akcji na scenie w odległych od siebie planach. Z czasem porozumiewaliśmy się coraz lepiej i potem już zwykle się zgadzał, żeby trochę doświetlić czy coś poprzestawiać.

WARZECHA Kiedy oglądam Pana zdjęcia z tych spektakli Grzegorzewskiego, które miałem szansę zobaczyć na żywo, mam wrażenie, że one różnią się od tego, co działo się na scenie. Ale może przez to nawet pełniej oddają istotę spektaklu...

PLEWIŃSKI Bo w kadrze akcja jest zagęszczona. Przypominam sobie sytuację „budowania” obrazu w *Powolnym ciemnieniu malowideł*. Na dość mrocznej scenie, na środku podestu leżała naga dziewczyna, odległa, jaśniejąca, piękna... Na pierwszym planie, jak we śnie, dwie piękne kobiety w cienkich lśniących sukniach. Pośrodku sceny cztery postacie w szybkiej akcji w pionowych snopkach światła. Oceniam, że całość kompozycji czytelna będzie jedynie, jeśli skadruję ją lekko z góry. A więc drabina. Wspinam się i staram działać delikatnie, bo drabinka się kiwa. Nie było reguły. Przede wszystkim jednak chodziło o to, by zdjęcie było atrakcyjne. Także dla kogoś, kto nie widział spektaklu. Ma to być przekaz interesujący formalnie. Nigdy nie zmieniałem wizji reżysera, tylko konstruowałem obraz, który przecież w teatrze zawsze jest inny: bo z parteru widać inaczej niż z balkonu. Ale można powiedzieć, że przereżyserowywałem spektakl do zdjęcia. W tym sensie zawsze byłem usprawiedliwiony.



Replika IV, reż. Józef Szajna, Teatr Studio w Warszawie [1973]



fot. Wojciech Plewiński

Nastazja Filipowna, reż. Andrzej Wajda, Stary Teatr w Krakowie [1977]

WARZECHA Często Pan to robił?

PLEWIŃSKI Tak, tylko to trzeba było robić z głową. To znaczy wiedzieć dokładnie, co w danej scenie jest istotne i z czego nie można zrezygnować. Co musi być na pewno w kadrze. To się tyczy także przenoszenia miejsca akcji w stosunku do oświetlenia. Robiłem zdjęcia w zastanych światłach, musiałem mieć kontakt z kabiną elektryków. Dobrze było znać numery reflektorów, by móc powiedzieć: „siódemkę przyciągnąć o jedną trzecią”, „o połowę”, „robocze pełne”, „pół roboczego”. Szło sprawniej, kiedy już znałem scenę, znałem ludzi i umiałem posługiwać się tymi pojęciami.

WARZECHA A kto wybierał sceny do sfotografowania? Czy to reżyser decydował?

PLEWIŃSKI Bywało różnie. Zwykle robiłem nadmiar ujęć, by było z czego wybierać. Ze strony teatru albo decydował reżyser, albo asystent reżysera miał ustaloną listę ujęć, za które rozliczałem się z teatrem, albo wybierałem to, co uznałem. Grzegorzewski miał swoje ukochane sceny. Ale rozumiał, że z punktu widzenia dokumentacji słuszne jest, żebym zrobił więcej niż te cztery czy pięć scen, na których mu zależało. A ja wybierałem coś właściwie z każdej sytuacji. Po dwa, trzy warianty każdej sceny, w sumie kilkadziesiąt ujęć. Potem robiłem z tego styki [stykówka to zbiorcza odbitka pokazująca poszczególne klatki kliszy, pomocna w wyborze finalnych ujęć do wykonania powiększeń – przyp. red.] i, jeśli akurat nie mogliśmy się umówić, bo był zajęty, wysyłałem mu je do Wrocławia czy Warszawy. Po dwóch miesiącach dostawałem pięć, sześć zakreślonych kadrów. Ale jeśli już się zdarzyło, że siadaliśmy razem, to zawsze trwało to kilka godzin. Każdy gest, każda mina, te same klatki oglądane po kilka razy, dokładnie pod lupą, bez lupy, wszystko było ważne. Bardzo to przeżywał: „Tu mi proszę pana brakuje... Ale tu za to jest to... To wybieramy”. I to wybrane szło do prasy, pozostałe kadry w sensownej liczbie szły do archiwum i teatr miał dokumentację.

WARZECHA Czy zdarzało się Panu namawiać Grzegorzewskiego na jakieś konkretne zdjęcia?

PLEWIŃSKI Nie pamiętam takiej sytuacji. Ale chciałem mieć portret samego Grzegorzewskiego. On od jakiegoś czasu nie znoślił być fotografowany. Zawsze robił uniki, ustawiał się tyłem, chował w cień. W finale jego *Morza i zwierciadła* na Scenie przy Wierzbowej nagle opadały okienne rolety, odsłaniając ulicę. Podczas sesji zdjęciowej do spektaklu natychmiast się zorientowałem, że za tym oknem, na ulicy powinien stać Pan Jerzy. Że muszę mieć kadr, w którym on patrzy na swoje dzieło. Boże, jak on wtedy zaczął marudzić! Że nie ma mowy... Ale aktorzy podchwycili ten pomysł i ja już nic nie musiałem mówić. Ubrali go, zawiązali mu szalik, wyprowadzili na ulicę – i zrobiliśmy to zdjęcie.

Kiedy pracowałem z Andrzejem Wajdą, robiliśmy sobie takie zawody: raz ja ustawiałem mu scenę, a raz on ustawiał mi kadr. I kiedy potem siadaliśmy razem z lupą do styków, oglądał je bardzo dokładnie i mówił: „Tu pan wygrał. Tu pan wygrał. Tu – uważam, że ja wygrałem”. Dobry reżyser zdaje sobie sprawę, że z różnych stron różnie widać, tym bardziej, jeśli ma wykształcenie plastyczne.

WARZECHA Eksperymentował Pan w teatrze? Wiem, że przy aktach nakładał Pan na siebie poszczególne klatki, łącząc je w jedną całość. A w teatrze zdarzało się Panu robić takie rzeczy?

PLEWIŃSKI U Szajny. Był zachwycony! Nie wiedział, o co chodzi, ale mówił: „To jest to, to jest to, świetnie!”. Już mu nic nie tłumaczyłem. Cieszyły go te poprzysuwane i ponakładane na siebie kadry. Zresztą siedział na wszystko, co było jeszcze bardziej wariackie niż na scenie. Z kolei w *Nocy listopadowej* Wajda zastosował światła stroboskopowe. Sam nie wiedziałem, jak ten efekt wyjdzie na zdjęciach. Ale naświetlałem, otwierając migawkę na długie czasy. Cała scena została pięknie zarejestrowana. Właściwie prawie z każdej klatki można było skorzystać. Raz były bardziej nasycone, raz mniej. Miałem też ambicję, by sfotografować *Emigrantów* Wajdy w oryginalnym świetle. Tam było dwóch aktorów siedzących przy... świeczce. Troszkę wtedy oszukałem: zlepiłem cztery świece koło siebie i dzięki temu było nieco jaśniej. I już sobie radziłem. Podobnie postąpiłem, kiedy Wajda robił *Nastazję Filipowną*. W tym spektaklu użyto blendy z kalki technicznej, która była umieszczona na szybach od strony ulicy Jagiellońskiej i tłumiała światło wpadające przez okna Sali Modrzezewskiej, gdzie spektakl był grany. A aktorzy snuli się w półmroku. Widz musiał owoić oczy, żeby zauważyć, co się dzieje. Wajda mi mówił: „Błagam pana, niech pan nic nie zmienia, żadnych dodatkowych świateł, robimy tak, jak jest”. Nie wiedziałem, jak z tego wybrnąć, musiałbym naświetlać po pół sekundy. I w tajemnicy przed Panem Andrzejem z pomocą elektryków założyliśmy za oknami dwa tysiącwatowe halogeny. Mogłem dzięki temu fotografować płynnie, a potem tylko skopiować – w nastroju białych nocy Petersburga.

WARZECHA Jakich aparatów Pan używał? Średnioformatowych [z filmem o szerokości 60 mm – przyp. red.]? Małoobrazkowych [35 mm – przyp. red.]?

PLEWIŃSKI I tak, i tak. Średni format robiłem Pentaconem Six i Hasselbladem. Mały – najpierw Praktiką, później była Minolta – pierwszą kupiłem od Włodka Puchalskiego – i Canon F1. Ale te kwestie techniczne są istotne?

WARZECHA Bardzo mnie ciekawią.

PLEWIŃSKI Tak? Bo ja o tym właściwie nigdy nie mówię. Pentacony Six to były enerdowskie aparaty ze świetną optyką. Miały jedną znaczącą wadę: bywało, że w czasie pracy lustro zmieniało kąt ustawienia. W wizjerze ustawiałem ostrość, naświetlałem, a potem okazywało się, że ostrość była, ale na nieskończoność. Dramat. Druga pułapka polegała na tym, że fotograf nie miał świadomości, czy podczas robienia zdjęć nakładał klatki na siebie albo je rozszerzał, robiąc naraz siedem lub osiem z dwunastu. Dopiero przy zwijaniu filmu po liczbie ruchów dawało się poznać, czy mam zrobiony materiał, czy trzeba zaczynać od nowa. Dlatego na wszelki wypadek nosiłem po dwa, trzy same pudła Pentaconów Six. Średni format robiłem też Hasselbladem, który miał tę przewagę, że każdy obiektyw był wyposażony w centralną migawkę. Ostrość była dużo większa, mniejsze wstrząsy, bo nie było „kłapania” lustra w aparacie. Cicha i cudowna robota. W tym aparacie były wymienne kasety na film; zapasowe, naładowane, nosiłem na pasie w historycznej ładownicy piechoty amerykańskiej z 1917 roku. Nie musiałem nosić ze sobą niczego więcej, a torba zawsze przeszkadzała,



Powolne ciemnienie malowideł, reż. Jerzy Grzegorzewski, Teatr Studio w Warszawie [1985]

fol. Wojciech Plewiński

zwłaszcza kiedy trzeba było pobiec na balkon albo przestawić drabinę. Małego obrazka używałem głównie przy zdjęciach z szybkim ruchem. Jakościowo to było nieco gorsze, ziarniste, ale miało reporterski charakter, do zaakceptowania.

WARZECHA Forsował Pan filmy [forsowanie to podwyższanie czułości negatywu w procesie wywoływania – przyp. red.]?

PLEWIŃSKI O tak, tak. Nie przejmowałem się żadnymi przepisami i wszystko robiłem po swojemu. Rozcieńczałem Rodinal [marka środka chemicznego służącego do wywoływania klisz fotograficznych – przyp. red.] i wywoływałem filmy po dwadzieścia, dwadzieścia pięć minut, zamiast pięciu. I najważniejsze – głupio mi o tym mówić – podglądałem te filmy! Tylko trzeba to było robić świadomie, by ich nie przeświecić.

Patrzyłem na sam koniuszek taśmy, ostatnie dwie klatki, przy bardzo ciemnym zielonym świetle, takim, że oko musi się długo przyzwyczajać. Biel otaczająca naświetloną klatkę musiała mieć dobre nasycenie, wtedy wiedziałem, że film dojrzał. Kiedy miałem już doświadczenie, to wystarczył mi dosłownie ułamek sekundy i natychmiast zamykałem koreks. Nawet jak czasem się coś zaświeciło, to przecież jedna zepsuta klatka była bez znaczenia.

WARZECHA Kiedy Pan zaczął robić kolorowe zdjęcia w teatrze? W latach osiemdziesiątych?

PLEWIŃSKI Chyba tak... Wchodziłem w ten okres bez entuzjazmu. Nie było czułych filmów, najwyżej dwusetki. I tym kolorem wszyscy się zachłysłi. A mnie to paraliżowało. Przypomina mi się znacznie

późniejsza, piękna plastycznie, grana w podziemnych korytarzach Teatru Narodowego *Duszycka* Grzegorzewskiego – było ciasno, czułem się, jakbym robił zdjęcia nie na scenie, a w celi. Ale przestrzenie wielkich scen i stale obecne w scenografiach czernie powodowały na fotografiach efekt „czarnej dziury”, a w kolorze – szczególnie na kopiach papierowych – wygląda to marnie. W normalnych warunkach oko to wszystko akceptuje, a na zdjęciu – nędza.

Dużo koloru zrobiłem u Andrzeja Dziuka w Teatrze Witkacego w Zakopanem, gdzie scena była mała. Można było tam dojechać blisko i wszystko ogarnąć światłem. Swoją drogą, nigdy nie używałem lampy błyskowej. No, może tylko w Piwnicy pod Baranami w latach pięćdziesiątych. Miałem potężną lampę i waliłem w koszmarnie brudne piwniczne sklepienie. Dzięki temu coś tam się zarysowywało i na szczęście zostało sporo zdjęć z początków ich działalności.

WARZECHA A jak patrzy Pan na dzisiejszy rozwój techniki fotograficznej?

PLEWIŃSKI Zazdroszczę młodemu pokoleniu fotografów. Oni mają teraz takie kopyto w ręce... Czulość 3200 ISO [ISO – skrót od International Organization for Standardization – współcześnie stosowana skala czułości filmu – przyp. red.] – z takim sprzętem można zrobić wszystko i wszędzie. Przecież to jest marzenie. Sam nie wiem, czy bym sobie poradził. Biorę czasem od mojego syna aparat i zdarza mi się robić portrety ludzi w takim świetle, w którym dawniej nie przyszłoby mi do głowy wyjąć

aparatu. Bajeczne. Pamiętam te rozmowy z kolegami fotografikami: „Cyfra to jest pomyłka, tylko film, ta technika jest nie do przeskoczenia”. Moim głównym zajęciem jest teraz skanowanie z negatywów, obróbka starych zdjęć, bo chcę po sobie posprzątać, na ile się da. Zakładam foldery i skanuję tematami, każde zdjęcie po zeskanowaniu ma dużo większą ilość informacji [ilość danych w pliku, pozwalających na obróbkę, na przykład wydobyć jakichś postaci czy elementów scenografii z ciemnego fragmentu zdjęcia – przyp. red.], a w końcu o to chodzi. Przecież fotografia teatralna to jest fotografia usługowa. Ja jestem po to, by zanotować i przekazać. A w jaki sposób – to już jest indywidualna sprawa.

WARZECHA Henri Cartier-Bresson, wybitny francuski fotoreporter, mówił o niepowtarzalnym „decydującym momencie”. Czy według Pana decydujący moment w teatrze można powtórzyć?

PLEWIŃSKI Decydujący moment w życiu poza teatrem zdarza się fotografowi uchwycić. A w teatrze? Ten teatralny decydujący moment istnieje. Oczekiwałem go w uchwyceniu spojrzenia, uśmiechu, gestu, skoku, upadku, ciosu, uniku, słowem – w ekspresji. Tyle że w teatrze – inaczej niż w życiu – ten moment można na zawołanie powtarzać, za zgodą stron. Takie jest sceniczne życie: wszystko udawane, umowne, sztuczne od początku do końca, ale oglądającemu ma zapierać dech. W każdym razie, jeżeli dech zapiera w teatrze, byłoby dobrze, żeby i zdjęcie wywoływało podobną reakcję. Bo inaczej – nuda. ■

Morze i zwierciadło, reż. Jerzy Grzegorzewski, Teatr Narodowy w Warszawie (2002)

