John Gabriel Borkman

Henrik Ibsen

Teatr Powszechny

im.Zygmunta Hübnera > w Warszawie
www.powszechny.art.pl

dyrektor naczelny i artystyczny > Krzysztof Rudziński

Henrik Ibsen
JOHN GABRIEL BORKMAN

przekład
Anna Marciniakówna
opracowanie muzyczne
Marian Szałkowski
scenografia/światło
Paweł Dobrzycki
asystent scenografa
Urszula Bartos-Gęsikowska
sufler - inspicjent
Julia Ossowska-Saar

reżyseria
Zbigniew Zapasiewicz

John Gabriel Borkman >>> Zbigniew ZAPASIEWICZ
Gunhilda >>> Joanna ŻÓŁKOWSKA
Erhardt >>> Maksymilian ROGACKI (AT)
Bartłomiej MAGDZIARZ (AT) √
Ella Rentheim >>> Olga SAWICKA
Fanny Wilton >>> Anna MOSKAL
Wilhelm Foldal >>> Franciszek PIECZKA
Frida Foldal >>> Katarzyna Maria ZIELIŃSKA

premiera 4 kwietnia 2006 >>> na małej scenie

Borkman

1896

> John Gabriel Borkman: późny dramat Ibsena

Dnia 1 maja 1896 Ibsen pisał do swojego angielskiego tłumacza Williama Archera: "Już od dłuższego czasu zacząłem poważnie zajmować się przygotowaniem do napisania nowej sztuki". Pod koniec sierpnia sztuka została ukończona, wrzesień i październik Ibsen poświęcił na jej poprawianie; 20 października wysłał do Kopenhagi do swego wydawcy Hegla gotowy do publikacji rękopis dramatu John Gabriel Borkman, odpowiednio wcześnie, by trafiła do księgarń przed gwiazdką i dobrze się sprzedawała. Druk ukończono 12 grudnia, a do pierwszego wydania w wysokości 12 tysięcy egzemplarzy dodrukowano jeszcze 3 tysiące. Ten wysoki nakład nie dziwi: Ibsen był wówczas obok Tołstoja najpopularniejszym pisarzem Europy. Prapremiera sztuki miała miejsce w Teatrze Szwedzkim w Helsinkach 10 stycznia 1897, w tymże roku dramat zagrano w Sztokholmie, Kopenhadze, Frankfurcie, Berlinie, Monachium, Bergen i Kristianii (Oslo); prapremiera polska odbyła się w roku 1900.

W krytyce ibsenowskiej istnieje termin "późne sztuki", odnoszony do czterech ostatnich jego dramatów.

Owe późne sztuki to Budowniczy Solness (1892), Mały Eyolf (1894), John Gabriel Borkman (1896) oraz Gdy wstaniemy z martwych (1899) z proroczym, jak się okazało, podtytułem: Epilog dramatyczny (jest to jego ostatnia sztuka). Termin ten oznacza, że owe późne dramaty mają pewne cechy szczególne, wyróżniające je spośród innych. Autor jednej z najnowszych biografii Ibsena, Robert Ferguson uważa, że są to cztery późne autoportrety dramatopisarza. Owe sztuki łączy jeszcze coś innego: Ibsen osiągnął w nich to, co Henry James nazwał bardzo trafnie w swojej słynnej recenzji z Johna Gabriela Borkmana z 1897 roku "daleko posuniętą dojrzałością" autora jako człowieka i dramatopisarza. Formułę Jamesa można by przełożyć także jako "dojrzałość ostateczna": Ibsen nie mógł już więcej pisać i umarł w roku 1906.

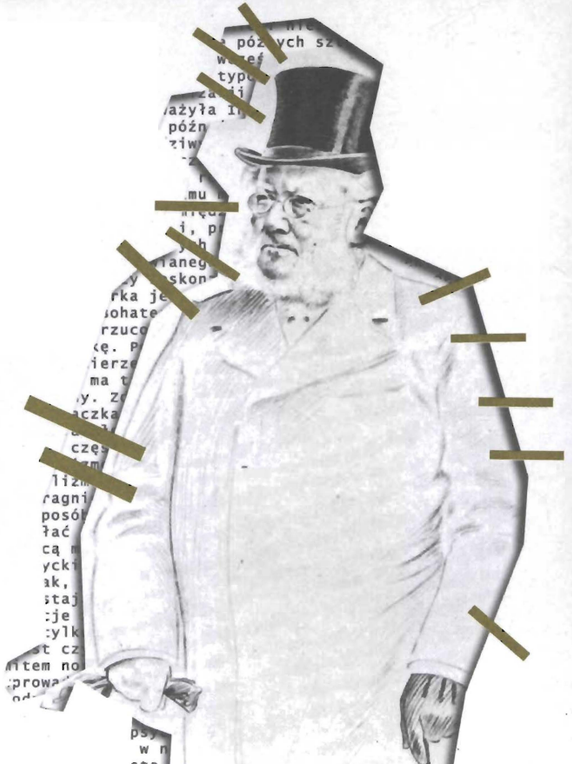
Późne sztuki Ibsena należą do jego najwybitniejszych i najważniejszych dramatów, chociaż nie zawsze jest to zgodne z polską tradycją teatralną i ocenami krytyki. Na przykład utwór tak niezwykły i przejmujący jak Mały Eyolf, mimo dwóch istniejących przekładów, prawda, że dzisiaj przestarzałych, nie był wedle mojej wiedzy grany w Polsce po roku 1918.

Dojrzałość Ibsena, o której wspomniałem, polegała na szczególnej syntezie doświadczenia i myślenia, nazywanej niegdyś mądrością starości. Pod wpływem owej mądrości Ibsen tworzy swoje późne sztuki.

Dramaturgia Ibsena jako całość zachowywała, zwykle ukryty, charakter poetycki, wbrew ciągle pokutującej opinii, że jest niemal wyłącznie, poza pisanymi wierszem sztukami wczesnymi, mało u nas znanymi, oraz Brandem i Peer Gyntem, realistyczna, naturalistyczna, społeczna, etc. Tłumacz, komentator i biograf Ibsena Michael Meyer pisał o tym nurcie poetyckim, że jest to rodzaj "podziemnej rzeki", która raz po raz w dramatach z pozoru "niepoetyckich" daje znać o swoim istnieniu. W późnych sztukach owa rzeka w istocie rozlewa się szerokim nurtem, chociaż nie można lekceważyć wciąż obecnego realistycznego obrazu świata. Ów mariaż realizmu, poezji, mistycyzmu jest zbijającą z tropu, ale niezmiernie istotną cechą jego twórczości. Nie jest zatem dziwne, że Ibsen zawsze nazywał siebie poetą.

Bohaterami późnych dramatów są artyści, nawet jeśli niektórzy z nich uprawiają inne profesje:

Solness jest architektem bez dyplomu, Allmers w dramacie Mały Eyolf niedoszłym filozofem, Borkman - finansistą, ale także poetą działania praktycznego, mistykiem, wizjonerem i aferzystą w jednej osobie, Rubek w Gdy wstaniemy z martwych sławnym rzeźbiarzem.



> borkman

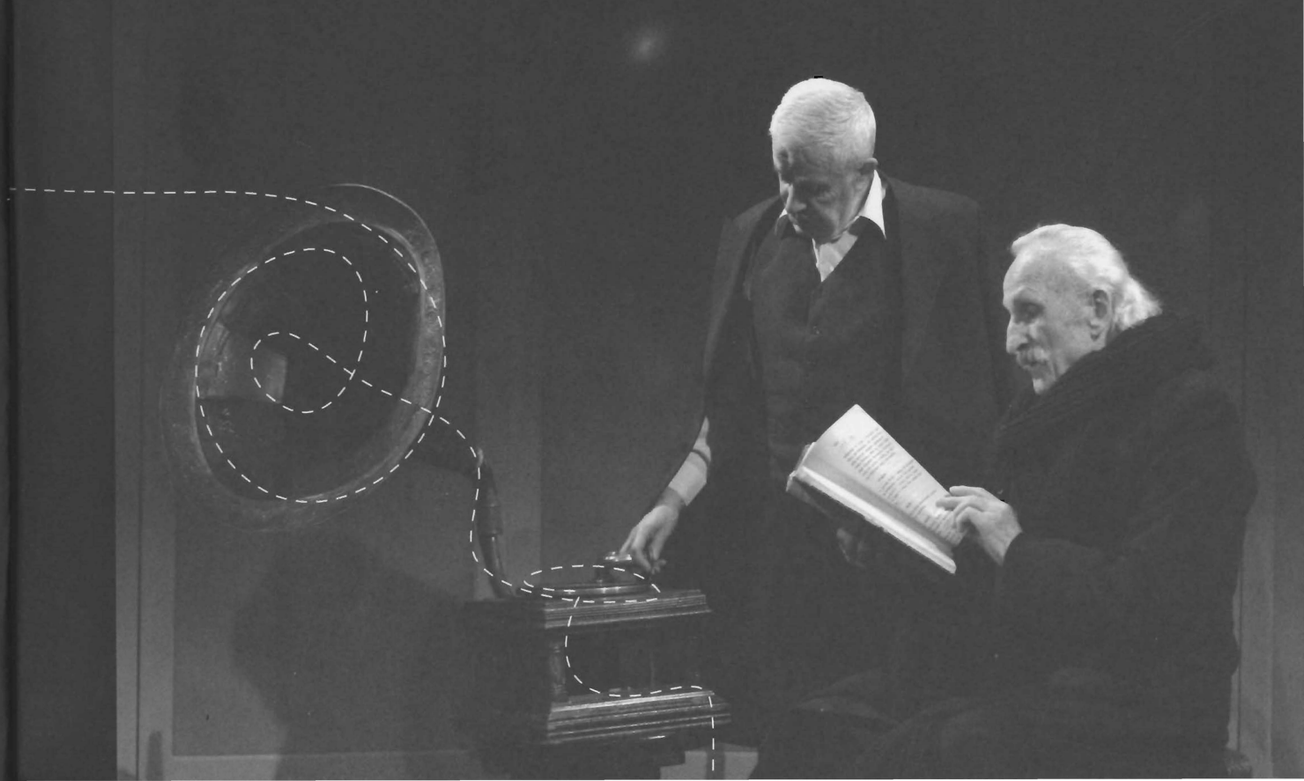
We wszystkich późnych dramatach pojawia się temat o wadze szczególnej: relacja między życiem a dziełem artysty w różnych tej relacji aspektach oraz prawdziwie nieśmiertelne pytanie o życie szczęśliwe. Pod pewnym względem jest tylko jedno pytanie, które stawia sobie artysta: odniosłem wielki sukces, dlaczego nie jestem szczęśliwy? W odniesieniu do postaci Borkmana rzecz można ująć jeszcze krócej: dlaczego nie jestem szczęśliwy? Postać Borkmana należy do grupy mężczyzn silnych chociażby zewnętrznie i niezależnych od innych ludzi.Postacie kobiece późnych sztuk Ibsena nieco odbiegają od dramatów wcześniejszych, w których poznajemy bohaterki uznawane za typowe dla niego: poszukujące wolności i samorealizacji, zwykle nie pytające o cenę. Jak słusznie zauważyła Inga-Stina Ewbank w znakomitym studium na temat późnej twórczości Ibsena, potężne postacie kobiet, prawdziwych indywidualistek, z wyjątkiem niepodległej od początku do końca Hildy Wangel z Budowniczego Solnessa, na różne sposoby stają się jednak ofiarami egocentryzmu męskich bohaterów dramatu. Powstaje osobliwe napięcie między mężczyznami i kobietami w tych sztukach: mężczyźni, przekonani o swoim powołaniu, używają zakochanych w sobie kobiet jako środka do wypełnienia stawianego sobie zadania, dzięki ich wpływom, pieniądzom czy doskonałej urodzie (Irena, modelka Rubeka i współautorka jego artystycznego sukcesu).

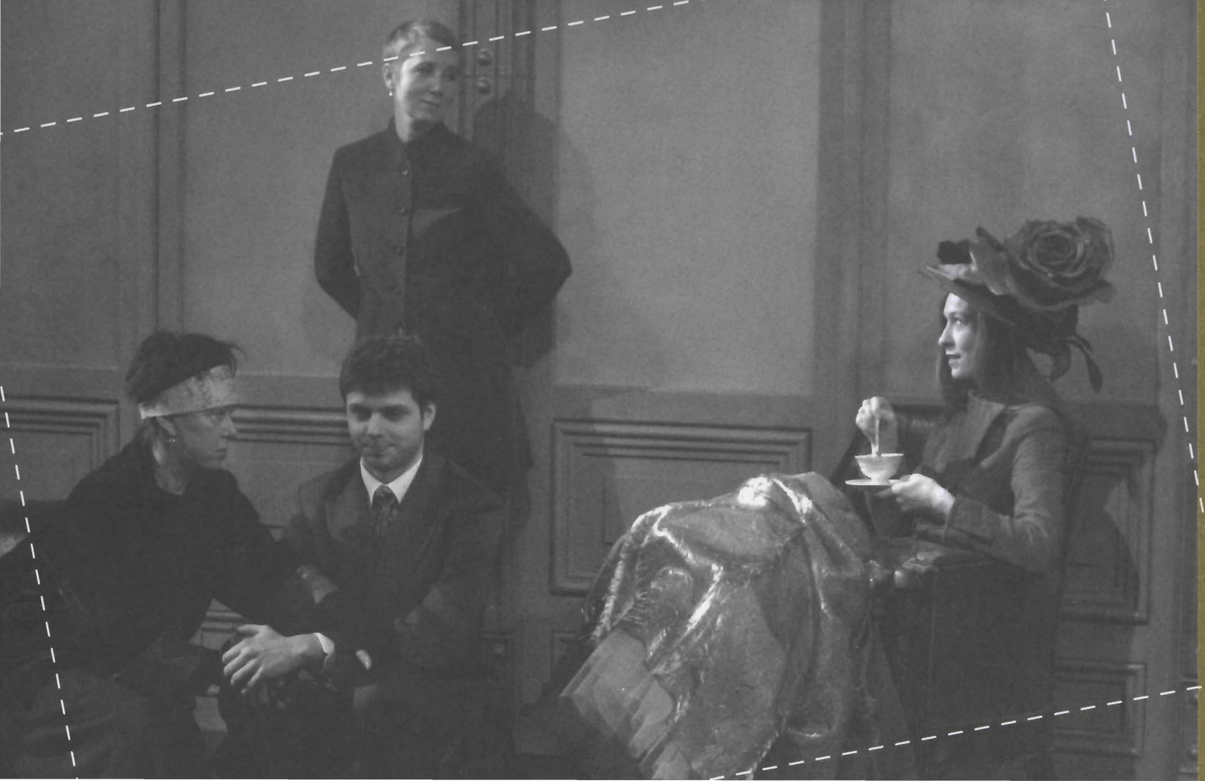
> John Gabriel Borkman
rys. Edward Munch

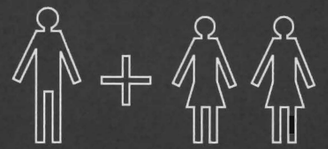
Bohaterowie późnych sztuk, w tym Borkmana, są wyzwaniem rzuconym mieszczańskiemu światu, podejmującymi z nim walkę.

Poruszają się po osi: góra/dół. Realizują swoje zamierzenia, pną się do góry, albo spadają.

Spadanie ma także sens metaforyczny, a nawet mityczny i mistyczny. Zdarza się, że idą na dno, jak tajemnicza dzika kaczka w dramacie pod takim tytułem, i doświadczają poznania głębi.
Pisze się często o symbolizmie Ibsena: był on częścią kultury europejskiej, był także, "symbolizmem prywatnym", widocznym w wielu sztukach.
Ale symbolizm nie rozwiązuje wszystkiego: na przykład Borkman ma pragnienie i wizję potęgi, która nie daje się wyjaśnić na sposób symboliczny ani psychologiczny.
Ibsen, by odwołać się znowu do studium Ingi-Stiny Ewbank,nie był twórcą mitów, ale twórcą fikcji,która sięga do mitów: nordyckich, antycznych, chrześcijańskich.
Powiedziałbym jednak, że Ibsen stwarza niekiedy także mity własne, wyrastające z tego, jak widzi człowieka, jego uwikłanie w relacje z innymi, jego spory ze światem.







Peer Gynt jest nie tylko jednym z archetypów naszej kultury jak Hamlet, Faust czy Edyp, na co wskazywał Bernard Shaw, ale również mitem norweskim, chrześcijańskim, a wreszcie ibsenowskim, wprowadzającym nowego bohatera do licznej i starożytnej rodziny literackiej "ludzi z defektem". John Gabriel Borkman to dramat nie tylko i nie przede wszystkim realistyczny w sensie psychologicznym czy innym, chociaż nie pojawiają się w nim postacie na poły fantastyczne, na poły rzeczywiste jak na przykład Pani szczurów z Małego Eyolfa czy tajemniczy marynarz z wcześniejszej sztuki Pani z morza. Wspominana "rzeka podziemna" płynie w nim jednak na powierzchni.

Relacje postaci sztuki tworzą splątany i złożony wzór, układający się w system dwóch trójkątów, obecnych wśród przedstawicieli starszego i młodszego pokolenia. Bohater tytułowy związany jest z dwiema siostrami-bliźniaczkami, z których jedną kocha, a drugiej jest mężem; z żoną ma syna, wychowywanego i kochanego jak własne dziecko przez odrzuconą przez niego kobietę. Jest ona tym samym rywalką własnej siostry w walce o dziecko i męża.

Miłość wśród młodych układa się również we wzór: dwie kobiety i jeden mężczyzna.

Miłość okazuje się siłą pierwotniejszą niż więzi społeczne i regulacje moralne. Czy to znaczy, że miłość jest z natury nieodparcie rewolucyjna i nie poddająca się moralności?

Odrzucona Ella Rentheim mówi,że zabójstwo miłości jest grzechem przeciwko Duchowi Świętemu, jedynym, który nigdy nie zostanie odpuszczony. Czy młodych należy prowadzić i chronić przed ową niemoralnością? Jest nią miłość, wolność czy obie? Czy i do jakiego stopnia należy im narzucać rozwiązania uświęcone tradycją i uznawane za nienaruszalne? Czy należy bez zastrzeżeń obdarzać ich wolnością? Czy do wolności należy być najpierw prawdziwie dojrzałym? Kiedy owa dojrzałość nadchodzi, dopiero w trakcie praktykowania wolności czy wcześniej? Tymczasem bohater sztuki, Erhardt, prawie niepostrzeżenie dla pokolenia starszych staje się młodym mężczyzną, który pragnie wolności, chce żyć samodzielnie i po swojemu.

Odrzucając rodziców, by zyskać prawo do własnego życia, co naturalne, odrzuca ich system wartości w nacechowanym pychą przekonaniu, że jego pokolenie ma receptę na wolność, miłość i szczęście. Czy aby na pewno tak jest? Listę pytań łatwo przedłużyć. W tym krótkim zarysie tematyki i problemów sztuki uderza przeciwstawienie pokolenia starszych i młodszych, rodziców i dzieci. Jest to odwieczny temat literatury, zakorzeniony głęboko w życiu realnym i w mitach. Przykładem konfrontacji młodych i starych, lęku pokolenia, które już wie, że będzie musiało odejść, ustępując miejsca młodym, jest w krytyce ibsenowskiej przede wszystkim Budowniczy Solness, nie umniejsza to jednak wagi konfrontacji młodzi - starzy w Borkmanie. Borkman jest główną postacią dramatu, osią akcji i centrum najważniejszych problemów sztuki, wokół niego wszystko się obraca.

Poznajemy go stopniowo. Słychać odgłos jego kroków w pokoju na górze, którego od wielu lat nie opuszcza. Na dole rozmawiają o nim siostry. Góra - dół to dwa odrębne, zarazem połączone i rozdzielone światy dramatu. Jak zwykle u Ibsena, cofamy się do przedakcji, by uzyskać podstawowe informacje o postaciach i powikłaniach ich losów; akcja właściwa, która rozegrała się 21 lat wcześniej, jest tylko ostatecznym dopełnieniem tego, co już się dokonało. Wina Borkmana wobec Elli, siebie samego i społeczeństwa sięga wstecz, ale ciąży nad wszystkimi bez wyjątku głównymi postaciami sztuki w dramatycznym teraz, rozgrywającym się na oczach widza.

Borkmana poznajemy dopiero w akcie II, kiedy słucha Fridy Foldal, grającej dla niego utwór zatytułowany: Danse macabre. Tytuł i temat muzyczny znakomicie dostosowany do tego dramatu: jest to rzeczywiście taniec śmierci starego człowieka, żyjącego bezpośrednio wobec śmierci. Już w trakcie pierwszych wypowiedzi Borkmana pojawia się motyw wyprowadzający go jako postać poza realizm. Uwalnia go to od razu od podejrzeń, że jest tylko pospolitym aferzystą, który jako dyrektor banku sprzeniewierzył cudze pieniądze i został skazany na więzienie. Borkman, którego trudno byłoby posądzić o tego rodzaju stwierdzenia, oświadcza dziewczynie, że żelazo śpiewa w głębi ziemi, że pragnie wydostać się na powierzchnię, by służyć ludziom. W przebiegu akcji nasza wiedza o nim poszerza się w konfrontacji z innymi postaciami, a w końcu ze światem, gdyż - porwany nieodpartym pragnieniem powrotu do życia i aktywności - wychodzi z domu, by wspinając się w górę, co ma znaczenie także symboliczne, umrzeć.

Jego ucieczka na wolność i do życia okazuje się ucieczką do śmierci.

Śnieg, mróz, zadymka, góry w śniegu - wszystko to odbiega od zwykłej scenerii rozgrywającego się zimą dramatu. Przypomnijmy wypowiedź Edvarda Muncha, który określił ten utwór jako "najlepszy pejzaż zimowy w sztuce norweskiej".

Obraz zimy, bieli, uśpionej natury należy do zespołu archetypowych obrazów jałowości i śmierci, kojarzy się także z wyrażeniem potocznym, mówiącym o zimnym sercu.

Ewbank wskazuje, że nawet siwe włosy Elli należą do tego typu wyobrażeń: Ella pojawia się na scenie jako osoba ciężko chora, mająca przed sobą najwyżej kilka miesięcy życia. Zimno, które odczuwa Gunhilda jest także znakiem chłodu emocjonalnego, może nawet duchowej martwoty. Określenie "na górze" i "na dole" domu oznacza jednocześnie zdaniem Ewbank nieusuwalną alienację: bycie "wewnątrz" jest zamknięciem w przeszłości, natomiast "na zewnątrz" - iluzją ucieczki do "wolności" i "życia". Podkreśliłbym jednak, że owa alienacja czy separacja jest jednak związkiem, choć przecież nie jednością. Ważne jest wskazanie na złudzenie ucieczki: Borkman ucieka do śmierci, nie do życia. Dokąd uciekają młodzi, Fanny Wilton, Erhardt, Frida Foldal? Jakie złudzenie ich pociąga? Zwróćmy uwagę, że Ibsen nie przestaje opatrywać sensu ich ucieczki, tak przez nich upragnionej, tak dokładnie odpowiadającej jego własnemu liberalnemu dekalogowi, znakiem zapytania.

Sztuka zaczyna się od swego rodzaju "równowagi, która utknęła w martwym punkcie" (Ewbank). W tym stanie postaci identyfikują się ze swoją pozycją w układzie na górze/na dole i wewnątrz/na zewnątrz, a jakakolwiek próba wyjścia poza te układy pociąga za sobą

> góra / dół

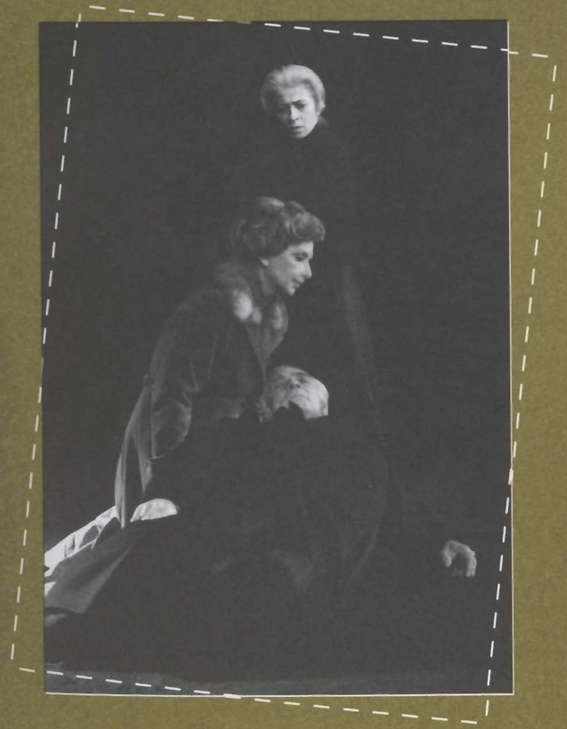
nieproporcjonalne i katastrofalne skutki. Przypomnijmy: Ella Rentheim, według słów Gunhildy, zabłądziła do niewłaściwego domu; Pani Wilton porywa Erhardta na zewnątrz i na Południe, które ma na Północy znaczenie nie tylko geograficzne, ale też symboliczne; Borkman schodzi na dół, a następnie wychodzi na zewnątrz. Czas i przestrzeń przestają być rozdzielne i łączą się. Dramatyczne teraz jest skomprymowane w sposób nie odpowiadający realizmowi, przeszłość stała się dla głównych bohaterów ciężarem nie do udźwignięcia. Przeszłość nie jest, wedle Ewbank, obciążona winą, gdyż tak naprawdę postacie nie czują się winne.

> ja

Cechuje je, dodajmy, cudowna lekkość bytu człowieka nowoczesnego i ponowoczesnego, który odrzuca winę, a zna jedynie przyczyny swoich porażek, zawsze leżące poza nim samym. Dla Borkmana odkupienie oznacza po prostu rehabilitację i powrót na stanowisko dyrektora banku.
Dla Gunhildy jest to zapomnienie wstydu i poniżenia, jakie spadły na jej dom; Erhart ma nadaną mu przez matkę misję oczyszczenia nazwiska od hańby. Przybycie Elli do domu siostry z żądaniem, by Erhardt osłodził ostatnie miesiące jej życia, przywraca i ożywia przeszłość, uniemożliwiając nadejście przyszłości. Dialog postaci składa się ze słów, które nie tylko są wypowiedzeniem pewnych znaczeń, ale również objawia znaczenia ukryte: urazy, obsesje, lęki.

Wypowiedzi są zawsze skoncentrowane wokół "ja" postaci, wokół jawnych lub ukrytych problemów, które ją trapią. Pewien porządek i pogodzenie się z losem, ze sobą, przynosi dopiero finał dramatu. Borkman i Ella paradoksalnie godzą się ze sobą, ich miłość, a co najmniej zrozumienie, powraca. A przecież nic nie może zmienić faktu, że sprzedał on miłość Elli i własną za stanowisko dyrektora banku, jakkolwiek poetycko by to uzasadniać.

Siostry podają sobie dłonie nad ciałem Borkmana i jest to pojednanie rozpaczy: "Jeden trup i dwa cienie";



> John Gabriel Borkman, Warszawa, Teatr Współczesny 1975 Halina Mikołajska, Zofia Mrozowska, Jan Świderski.

"My, dwie siostry-bliźniaczki nad nim, któregośmy obie kochały. [...] My, dwa cienie - nad martwym człowiekiem" (przekł. filologiczny - L.S.). Erhardt, Pani Wilton i Frida wyjechali na Południe, ale czy ku szczęściu? Są tego pewni całkowicie. Porzucili świat pokolenia rodziców wraz z martwymi i trującymi konwencjami społecznymi, przekonaniami, które duszą i prześladują jak upiory. Wolność jest rękojmią szczęścia, którego poszukują. Wspomniałem prywatny liberalny dekalog Ibsena, przygotowany dla ludzi realnych i postaci literackich; jego pierwsze przykazanie mówi o konieczności wykazania odwagi w sięganiu po szczęście bez względu na jakiekolwiek okoliczności.

Czy zatem wyprawa młodych po szczęście ma zagwarantowane powodzenie? Ibsen opatruje tę pewność nieoczekiwanym znakiem zapytania.

Miłość Erhardta do Fanny Wilton, kobiety "po przejściach", znacznie od niego starszej, nie powinna być żadnym problemem z punktu widzenia absolutyzowanego dążenia do szczęścia. A jednak Fanny, wyzwolicielka, ma szczególną koncepcję miłości: nie jest to proces trwający w czasie, ale uczucie w czasie zatomizowanym, sprowadzone do momentu. Taka koncepcja spełnienia momentalnego czy chwilowego była charakterystyczna dla epok, które absolutyzowały szczęście rozumiane jako przyjemność. Ponadto wraz z Fanny jedzie kilkunastoletnia Frida, która ma zrekompensować Erhadtowi spodziewaną redukcję miłosnych zapałów, co Fanny zawczasu przewiduje; Frida przez ten czas będzie miała możność dorosnąć! Fanny ma rację: szczęście momentalne nie da się przedłużyć poza wymiar chwili. Zachowuje się rozsądnie, ale ten rozsądek przyprawia o melancholię. Ibsen przedstawia w istocie aktualną klęskę starych i potencjalną młodych. Czy zatem szczęścia i miłości w ogóle nie ma, skoro nie osiągnęli ich ani Ella, ani Borkman czy Gunhilda, ani nie osiągną ich zapewne młodzi? Gdzie jest miłość, szczęście, wartości? - pytał bohater Strindbergowskiej Sonaty widm, o jedenaście lat późniejszej, również student jak Erhardt, wchodzący w życie dojrzałe. I odpowiadał: "W baśniach i na dziecinnych przedstawieniach!" Ibsen nie odpowiada wprost, raczej zadaje pytania niż na nie odpowiada.

Jego największe dramaty, wśród nich John Gabriel Borkman, zadają nam pytania i pozostawiają nas wśród pytań. Trudnych i niepokojących pytań, z którymi musimy żyć, nie znając odpowiedzi.

> Lech Sokół

TEATR MIEJSKI W KRAKOWIE.

NOWOŚĆ!

W Sobotę dnia 12 Grudnia 1903 r.

po raz pierwszy:

JAN GABRYEL BORKMAN

dramat w 4 aktach Henryka Ibsena.

OSOBY:

Dłuższą pauzę oznaczy spuszczenie kurtyny Siemiradzkiego.

Początek o godzinie 7. — koniec po godzinie 10.

CENY MIEJSC ZWYCZAJNE:

W Niedzielę o godz. 3 popoł. „KOPCIUSZEK" widowisko fantastyczne w 8. obrazach z muzyką, tańcami i śpiewami z baśni Górnera i Grimma, przerobił A. Walewski. (Nowość).

Ceny miejsc zwyczajne.

Dzisiaj 7. „Jan Gabryel Borkman" dramat w czterech aktach Henryka Ibsena

Polska prapremiera Johna Gabriela Borkmana, w przekładzie Aleksandry Callierowej odbyła się w warszawskim Teatrze Rozmaitości 28 marca 1900 roku. Reżyserem i odtwórcą roli tytułowej był Bolesław Ładnowski. Przedstawienie grano 12 razy. W trzy lata później, w grudniu odbyły się premiery w krakowskim Teatrze Miejskim (12) z Józefem Sosnowskim w roli Borkmana i lwowskim Teatrze Miejskim (19) w reżyserii Tadeusza Pawlikowskiego z Kazimierzem Kamińskim. Kamiński jeszcze kilkakrotnie grał Borkmana, m.in. w Tarnowie, Łodzi i w stołecznym Teatrze Letnim. Przed wojną z tą trudną rolą mierzyli się też Zygmunt Korczak Wesołowski i Roman Żelazowski, a w inne role wcielali się m.in. Stanisława Wysocka, Irena Solska, Wanda Barszczewska, Wojciech Brydziski zaś w roli Foldala występowali Mieczysław Frenkiel, Jerzy Leszczyński i Ludwik Solski.Po wojnie John Gabriel Borkman powrócił dopiero w 1959 roku na scenę Teatru Lubuskiego w Zielonej Górze w reż. Jerzego Zegalskiego, po dwunastu latach zagościł w łódzkim Teatrze Nowym w reż. Olgi Koszutskiej. Najgłośniejsze przedstawienie Borkmana zrealizował w 1975 w stołecznym Teatrze Współczesnym Aleksander Bardini, a w roli tytułowej wystąpił Jan Świderski. W ostatnich latach dwukrotnie mierzył się z tym tekstem Grzegorz Wiśniewski - w gdańskim Wybrzeżu z Krzysztofem Gordonem i we wrocławskim Polskim z Wojciechem Ziemiańskim. W 1995 w telewizyjnej wersji Michała Kwiecińskiego w roli Borkmana wystąpił Jan Nowicki.

zastępca dyrektora > Ryszard Jakubisiak
kierownik literacki > Małgorzata Semil

działalność Teatru jest finansowana przez Biuro Teatru i Muzyki Urzędu Miejskiego m.st. Warszawy

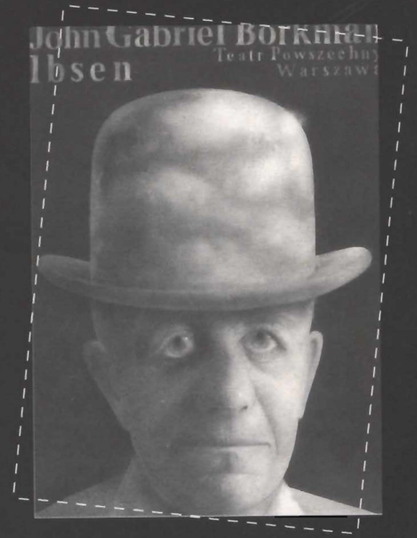
licencję na wystawienie utworu wydał ZAiKS

w spektaklu wykorzystano część trzecią Kwartetu skrzypcowego e-moll From my life Bedřicha Smetany

redaktor programu > Cezary Niedziółka
projekt graficzny > Rafał Bartlet
projekt plakatu > Jerzy Czerniawski
zdjęcia z próby > Darek Senkowski

wydawca > Teatr Powszechny im. Zygmunta Hübnera
03-801 Warszawa, ul. Jana Zamoyskiego 20
tel. do kasy > 0-22 818-25-16, 818-48-19
internetowa sprzedaż biletów > www.ticketonline.pl

nasza strona w internecie (na serwerze homenet)
www.powszechny.art.pl



John Gabriel Borkman >>> Zbigniew ZAPASIEWICZ
Gunhilda >>> Joanna ŻÓŁKOWSKA
Erhardt >>> Maksymilian ROGACKI (AT)
Bartłomiej MAGDZIARZ (AT)
Ella Rentheim >>> Olga SAWICKA
Fanny Wilton >>> Anna MOSKAL
Wilhelm Foldal >>> Franciszek PIECZKA
Frida Foldal >>> Katarzyna Maria ZIELIŃSKA