



DYREKTOR NACZELNY I ARTYSTYCZNY: STANISŁAW RADWAN

Paul Claudel

ZAMIANA

(L'Echange)

Przekład: Jarosław Iwaszkiewicz

OBSADA:

Ludwik Laine	Edward Żentara
Tomasz Pollock Płetwa	Krzysztof Globisz
Marta	Aldona Grochal
Lechy Elbernon	Alicja Bieniewicz

REŻYSERIA:

Marek Pasieczny

SCENOGRAFIA:

Urszula Kenar

MUZYKA:

Stanisław Radwan

Asystent reżysera: Krzysztof Globisz

Dyrektor Organizacyjny **M. WAWRZYNEK** * Dyrektor ds. Prod. **A. NADZIKOWSKI** * Kier. Literaccy **E. MORAWIEC, J. OPALSKI** * Kier. Muzyczny **M. WEJZA**

INSPICJENT
SUFLER

*Kostiumy wykonano pod kierunkiem:
pracownia krawiecka damska
pracownia krawiecka męska*

*Dekoracje:
pracownia malarska
pracownia butaforska
pracownia stolarska
pracownia ślusarska
Główny elektryk
Akustyk
Brygadier sceny*

KIEROWNICTWO TECHNICZNE
KOORDYNACJA PRACY ARTYSTYCZNEJ

HANNA NOWAK
MARTA BASTER

*Halina Drahus
Fryderyk Kalkus*

*Malgorzata Talaga, Ewa Ciesielka
Barbara Nowak
Wiesław Wróbel
Tadeusz Guzik
Leszek Malik
Andrzej Kaczmarczyk
Bronisław Nawrot*

JERZY KOLAK, ANNA KAMMER, ANDRZEJ STARZYK
MIROSLAW OBLONSKI, URSZULA WIECEK



!!!PREMIERA W STARYM TEATRZE

W DNIU 10 MARCA 1990 ROKU!!!



PAUL SURER: Zarówno w swych utworach teatralnych jak i poetyckich Paul Claudel stara się rozjaśnić tajemnicę świata i losu ludzkiego w świetle wiary chrześcijańskiej. Twórczość dramatyczna tego autora streszcza się w patetycznym wysiłku mającym na celu oderwanie istoty ludzkiej od namiętności ziemskich niezdołnych zaspokoić jej potrzeby bezpieczeństwa i absolutu, by poprowadzić ją powoli, wbrew pokusom cielesnym, ku Bogu, to znaczy ku jej pierwszej przyczynie jak i ostatecznemu kresowi, i pozwolić jej zarazem odnaleźć pierwotną niewinność i raj utracony.

(...)
Chrześcijańska wizja świata nieodłączna jest u Claudela od wizji poetyckiej, bo jego chrystianizm jest w swej istocie chrystianizmem poety. Dla Claudela wszechświat jako żywy tekst, w którym wyraża się Boże wezwanie, urzeczywistnia, pomimo pozornego chaosu, złożoną, lecz harmonijną jedność stworzoną z subtelnych związków między ziemią i niebem, ciałem i duchem, tym co widzialne i co niewidzialne. Wszystko, co zostało stworzone przez Boga, posiada wspólną istotę, wszystkie rzeczy łączą się, wiążą i triumfują razem jak w wstęgu o krzyżujących się niciach.

Otóż rola dramaturga jak i poety polega na sugerowaniu tej wielkiej harmonii, a raczej „symfonii” świata. Aby zrealizować to zadanie, będąc całkowicie obojętnym na tradycyjne konwencje sceny, Claudel nie zawahał się gruntownie zreformować techniki dramatycznej, podobnie jak dokonał odnowy języka i poetyckiego rytmu teatru.

Wyposażony w bogatą wyobraźnię, którą pobudzała jeszcze jego kariera dyplomaty powołanego do przemierzania wszystkich stron naszego globu, Claudel buntuje się przeciw ograniczonemu w czasie i przestrzeni światu, który utwierdza większość dramaturgów.

(...)
Podobnie jak rozsadzał ramy tradycyjnej dramaturgii, które uważał za zbyt ciasne, Claudel obalał także uswięcone reguły języka teatralnego. Słowa nie są dla niego konwencjonalnymi znakami, których zadaniem ma być logiczne opisywanie świata. Konkretne, a nie abstrakcyjne, stale przetwarzane i nowe, a nie oklepane, słowa jako wątek i substancja całego dzieła powinny wyrażać — poprzez swoją oryginalną dźwięczność, a także wzajemne zestawienie i subtelne zestrojenie w zdaniu oraz dzięki swej oryginalnej spontaniczności i zasadniczej prawdziwości — zarówno harmonijną bujność rzeczy wyczuwalnych, jak też najtajniejsze i najbardziej nieuchwytnie drgnienia naszego życia wewnętrznego.

(...)
Oglądając dramat Claudela widz czuje się stopniowo przenoszony w środowisko, którego atmosfera, cała przesycona cudownością i świętością, nie posiada tej samej gęstości, co atmosfera, którą oddycha się na co dzień. Claudel, wspaniale obojętny na wszystko to, co ograniczone, chwilowe i przypadkowe, widzi rzeczy tylko poprzez ich masę i objętość. Wszystko u niego, jak u Ajschylosa lub Szekspira, dąży z natury do ogromu i monumentalności: to jego dramaturg ewokujące wszystkie cywilizacje, wszystkie epoki, zarówno w swych różnobarwnych kontrastach jak w zasadniczej zgodności; niezmiernie podejmowany w jego twórczości temat zbawienia lub zatraty duszy, o którym sam powiedział, iż stanowi „zasadniczy i centralny konflikt będący istotą życia ludzkiego”; wreszcie sam rytm jego dialogu, z owym burzliwym rozkielznaniem, potężnymi wzlotami i tajemniczą magią czarodziejską. Prawie sto lat po dramacie romantycznym Claudel przywrócił naszej scenie, zbyt często zatłoczonej utworami autorów troszczących się tylko o to, by utrzymać się na poziomie mieszczańskie miernoty, smak wielkiej poezji i — jeśli można użyć tego słowa, które wyszło już prawie z mody — wzniosłości.

Wreszcie nie należy zapominać, nawet jeśli się nie podziela jego wiary, że jako jedyny wśród naszych dramaturgów współczesnych Claudel daje wyraźnie sformułowaną odpowiedź na niespokojne poszukiwania wewnętrznej równowagi człowieka i że ta odpowiedź, zamiast wtrącać nas w otchłanie wątpliwości i ciemności, pragnie rozpraszać zamęt w duszach dając podstawę do wiary i nadziei.

Współczesny teatr francuski
Przekład Krzysztof A. Jezewski

PAUL CLAUDEL urodził się 6 VIII 1868 roku w Villeneuve-Fère, zmarł 23 II 1955 roku w Paryżu. Poeta, dramaturg, eseista. Dzieciństwo spędził na wsi. Po ukończeniu studiów poświęcił się służbie dyplomatycznej. W latach 1894—1935 przebywał na placówkach w Azji (Chiny, Japonia), w Ameryce (Brazylia, USA) i w Europie (Niemcy, Czechosłowacja). Obserwacje gromadzone na obczyźnie, zwłaszcza w Azji, stanowią jeden z najważniejszych elementów twórczości Claudela, w którym krytyka katolicka dopatrzuje się największego po Dantem poety chrześcijaństwa.

W kolejnych swoich fazach twórczość Claudela rozwijała się jednak pod bardzo różnymi auspicjami. Claudel wychowany w duchu laickim, był na słynnych wtorkach u Mallarmego, przyjaźnił się z Gidem, Renardem i Schwobem. Mistrzami dlań byli wtedy Rimbaud, Szekspir, Ajschylos i Dostojewski. Rozczarowany do kandydatury i filozofii swego nauczyciela Renana, Claudel skłaniał się coraz bardziej ku katolicyzmowi. Nawrócił się w 1896 roku. Od tego momentu głównym źródłem inspiracji twórczej stał się dla Claudela mistyczny dramat hiszpański i Biblia. Do 1930 roku publikował wiersze, dramaty i studia literackie, z których wiele poświęcił malarstwu, po czym głównym przedmiotem jego twórczości stały się rozważania dewocyjne lub egzegetyczne biblijne. Sławę poetycką przyniósł mu tom poematów prozą *Poznanie Wschodu*, w których zawarł impresje z zamorskich podróży. (...)

Pierwszym dramatem Claudela była „Złota głowa” (*Tête d'Or*). Do najważniejszych osiągnięć jego dramaturgii należą: „Zamiana” (*L'Echange*), „Młodość Wioleny” (*La Jeune Fille Violaine*), „Punkt przecięcia” (*Portage du Midi*), „Zakładnik” (*L'Otage*), „Zwiastowanie” (*L'Annonce faite à Marie*), „Ojciec poniżony” (*Le Père humilié*), „Atlasowy trzewik” (*Le soulier de satin*), „Joanna d'Arc na stosie” (*Jeanne d'Arc au bûcher*).

Wspólną cechą wszystkich tych utworów scenicznych o nader różnorodnej tematyce i charakterze jest teocentryzm. Słowo poety ma dla Claudela sens, jeśli jest odzwierciedleniem słowa bożego, i to takiego, jakie się wyraża w katolickiej koncepcji świata. Posłannictwem literatury jest według niego powtarzanie i komentowanie słów Ewangelii. Mistycyzm ten byłby zawieszony w próżni, gdyby nie swoisty realizm, a nawet sensualizm Claudela, którego twórczość tkwi mocno korzeniami w życiu. Konkret zawsze bierze górę nad koncepcją spirytualistyczną. (...)

Mały słownik pisarzy francuskich, belgijskich i prowansalskich

PAUL CLAUDEL: Aktor jest artystą, nie zaś krytykiem. Jego zadaniem nie jest przekazanie tekstu w zrozumiałym sposób, lecz stworzenie żywej postaci. Powinien więc tak głęboko wnikać w ducha i uczucia roli, którą odtwarza, aby wszystko co mówi na scenie wydawało się naturalną ekspresją tego ducha i uczuć. Nie chodzi więc o sztukę cieniowania szczegółów, o prowadzenie i zabarwienie całej roli jednakowo i bez różnicowania, lecz o to, by z każdej sceny wydobyc jej wyraz dominujący, któremu wszystko inne jest podporządkowane. Często aktor najmocniej nas wzrusza nie tym, co mówi, ale tym, co wyczuwamy, że za chwilę powie. To zupełnie inna sprawa rozumieć coś jako człowieka inteligentnego, a rozumieć jako artystę i twórcę. Aby naprawdę trafnie skomponować rolę, trzeba trafnie ocenić domiosłość każdego z jej elementów w stosunku do innych.

Chodzi o to, żeby grać nie dla widowni; aktor musi być zdolny do bezinteresowności wielkiego artysty, to znaczy nie troszczyć się o osobisty sukces, lecz myśleć o jak najlepszej realizacji dzieła sztuki, której ma oddać swoje życie. I może właśnie w takim zapomnieniu o publiczności tkwi sekret pozwalający najlepiej trafić do jej serc i wzruszyć je.
Możliwości teatru

ALFRED SIMON: Żadne dzieło dramaturgiczne z ostatnich dwóch stuleci, przynajmniej we Francji, nie wytrzymuje porównania z tym gigantycznym pomnikiem wzniesionym przez największego poetę chrześcijańskiego epoki nowożytnej: jest to zarazem katedra gotycka, pałac barokowy i złom skalny. A przecież z wyjątkiem *Zwiastowania* (Lugné-Poe, 1912), *Zamiany* (Jacques Copeau, 1914, Georges Pitoeff, 1917) i *Zakładnika* (Lugné-Poe, 1914), dzieło Claudela nie wystawiano prawie przez pół wieku. Publiczność, która uznała Giraudoux już po jego pierwszej sztuce, uparcie ignorowała Claudela aż do roku 1943, kiedy to młody, ale znany już aktor, Jean-Louis Barrault, wszedłszy do Comédie-Française skłonił tę starą firmę do wystawienia skróconej wersji *Atlasowego trzewika*. Tak to, w pełni okupacji, miało miejsce jedno z wielkich wydarzeń współczesnego teatru. Kiedy tenże Barrault wraz ze współtowarzyszami uczynił z Marigny czołową placówkę powojennego teatru, jednym z jego pierwszych spektakli i jednym z jego najwspanialszych triumfów był *Punkt przecięcia* (1948). Wreszcie w roku 1959, objawszy dyrekcję Odeonu, przekształconego w Théâtre de France, Barrault wystawił na inaugurację dzieło, które w jednakim podziwie zjednoczyło claudelolowców i antyclaudelolowców: *Złota głowa*, którym to dziełem dwudziestoletni Claudel dorównał największym. W ten sposób przekleństwo ciążyące na sztukach Claudela zostało zdjęte. (...)

Podobnie jak Szekspir i Moliere, Claudel wymaga od aktora i reżysera coraz to nowych pomysłów. Katolicyzm autora — tak samo jak marksizm Brechta — nie przeszkadza w odbiorze tym, którzy domagają się od teatru, by był przede wszystkim miejscem, w którym poezja przemawia żywym językiem.

Słownik współczesnego teatru francuskiego

JAN BŁOŃSKI: Zaniedbanie i zlekceważenie Claudela zwłaszcza w Polsce wydaje się niepojęte. Pomijam już, że Claudelowi — jednemu z nielicznych — polskie sprawy leżały zawsze na sercu, za co starał mu się odwdziżyć gorącą pochwałą Żeromski: Fausta z *Kantaty na trzy głosy* i bohaterka *Gorzkiego chleba* to Polki, które na ustach mają tylko ojczyznę, emigrację i powstanie. Ciekawsze, że nie ma chyba dramaturgów, którzy by bardziej przypominał nam narodowy teatr. Nie będąc romantykiem, Claudel dzieli z Mickiewiczem, Krasińskim, a zwłaszcza Wyspiańskim ideał monumentalnego teatru, nie wahając się sprowdzać bogów i świętych na deski i rozstrzygać w trzy godziny o losach ludzi, społeczeństw i całego świata. Święty Jakub, który zjawia się utkany z gwiazdnych konstelacji w *Atlasowym trzewiku* zajmując swą postacią całą scenę — wart jest Chrystusa-Apolla Wyspiańskiego. Bezbrzeżna pogarda dla konwencji (rzemiosło zostawmy rzemieślnikom!), liryzm o kosmicznym zacięciu, zwłaszcza zaś przekonanie, że teatr, widowisko ludowe, powszechne, winien odtwarzać najistotniejsze, globalne wręcz tajemnice — wszystko to nieodparcie nasuwa myśl o Mickiewicz czy Wyspiańskim. (...)

...Jak wielcy nasi dramaturdzy, Claudel mógłby uznać za swoje marzenie o „teatrze ogromnym” Wyspiańskiego i szkoda, że *Trzewik* do rzeczywistego teatru wprowadził nie Schiller, a wykwintniś Barrault... Oczywiście monumentalne ambicje Claudela łatwiej zrozumieć i przyswoić niż ambicje Wyspiańskiego, ponieważ opierają się o doktrynę, która z uniwersalności uczyniła sobie i dogmat i nazwę.

Claudel
„Dialog” 1962, nr 7

IRENA SŁAWIŃSKA: Jean-Louis Barrault napisał po śmierci Claudela: „Umiera pełen chwały: takiej, którą potwierdza młodzież”. W Cahiers Barraulta padło też hasło: nie pozwólmy umierać teatrowi Claudela, rozbijmy pomnik „nieruchomego — Claudela — w — cieniu — kościoła”... Nie można rozmawiać z katedrą — warto jednak zanurzyć się w splątanej gęstwie pomysłów teatralnych, wspaniałych metafor, w teatr pełen miłosnej namiętności i cierpienia, morza i gwiazd.

Siedem demonów Claudela
„Dialog” 1963, nr 8