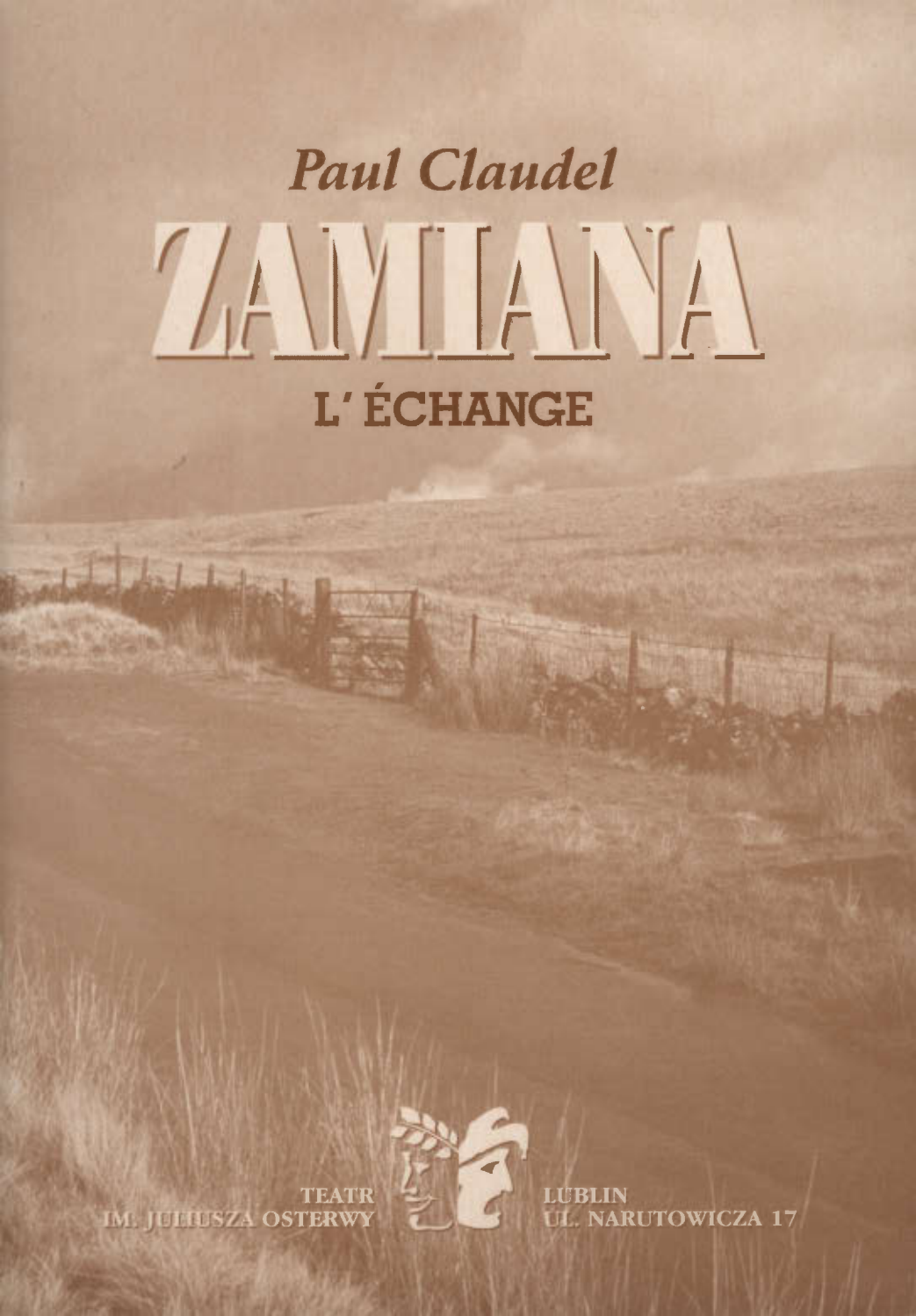
Paul Claudel

ZAMIANA

L' ÉCHANGE



TEATR
IM. JULIUSZA OSTERWY

LUBLIN
UL. NARUTOWICZA 17

TEATR
IM. JULIUSZA OSTERWY

LUBLIN
UL. NARUTOWICZA 17

Dyrektor naczelny i artystyczny
CEZARY KARPIŃSKI

Zastępca dyrektora
JERZY KUŚ

Kierownik literacki
JERZY JASIŃSKI

Sezon 1996/1997
Premiera - luty 1997 r.

22

Paul Claudel

ZAMIANA

L' ÉCHANGE

Przekład
JAROSŁAW IWASZKIEWICZ

Osoby

LUDWIK - **ANDRZEJ GOLEJEWSKI**
TOMASZ - **KRZYSZTOF MALINOWSKI**
MARTA - **JOLANTA RYCHŁOWSKA**
LECHY - **TERESA FILARSKA**

Opracowanie tekstu, reżyseria i scenografia
PAWEŁ WODZIŃSKI

Asystent reżysera
JOLANTA RYCHŁOWSKA

Przedstawienie grane jest bez przerwy

Inspicjent - MAŁGORZATA BIGELMAJER
Sufler - ALINA JASZAK

JAK W LUSTRZE

Z Pawłem Wodzińskim rozmawia Jerzy Jasiński

JERZY JASIŃSKI: W 1993 r. ukończył Pan Wydział Reżyserii w warszawskiej PWST. Jeszcze w czasie studiów związał się Pan ze stołecznym Teatrem Dramatycznym prowadzonym wówczas przez Macieja Prusa. Był Pan asystentem dyrektora przy *Nie-Boskiej komedii* Krasińskiego i *Szewcach* Witkacego. Pod „skrzydłami" Prusa powstały dwie Pańskie pierwsze realizacje - *Woyzeck* Büchnera (prem. 16 V 1992) i *Letnicy* Gorkiego (29 IV 1993). Zetknięcie z tą wybitną indywidualnością polskiego teatru nie pozostawia człowieka obojętnym. Sam wiem coś o tym. Jako student I roku Wiedzy o Teatrze urywałem się z zajęć w szkole na próby *Nocy listopadowej* do Dramatycznego jeszcze za dyrekcji Holoubka. Czułem, że dopiero tu, obserwując Macieja Prusa w akcji, słuchając jego przenikliwych, mądrych uwag udzielanych aktorom - uczę się teatru. W Pana literackich preferencjach, w skrajnym subiektywizmie interpretacji tekstu, w dążeniu do czystości estetycznej przedstawienia znać Prusowe piętno...

PAWEŁ WODZIŃSKI: Zanim zetknąłem się z Maciejem Prusem, no może równolegle, mieliśmy na Reżyserii zajęcia z Tadeuszem Łomnickim. To było *Czekając na Godota* Becketta. Najpierw jeden z aktów robiony na zajęciach. Potem, jak się okazało, że Łomnickiego nie chcą w PWST, to spotykaliśmy się po zajęciach, w niedziele. I z tego powstał dyplom Wydziału Aktorskiego a nasz warsztat.

Na reżyserię poszedł Pan po studiach aktorskich. Ukończył je Pan w 1989r., czy jako student Tadeusza Łomnickiego?

Nie, na Wydziale Aktorskim uczyli mnie Ryszarda Hanin, Gustaw Holoubek, Aleksandra Śląska... Tadeusz Łomnicki był postacią centralną na Reżyserii.

Jak Pan trafił do Prusa?

Można powiedzieć, że wybrałem go. Na II roku Reżyserii są asystentury w teatrach. Z reguły dziekan je rozdziela. Moim dziekanem był Maciej Wojtyszko, wówczas także dyrektor Teatru Powszechnego. Miałem z nim współpracować. Ale on wtedy nie robił interesujących przedstawień. Natomiast Prus zaczynał *Nie-Boską komedię*...

Pytał Pan o „piętno Prusa"... Prus jest naprawdę wielką osobowością. Artystą stymulującym intelektualnie. On niczego nie narzuca, nie każe. Jego wpływ przejawia się poprzez rozmowy. Moje rozmowy z nim, rozmowy asystenta z dyrektorem, reżyserem, mistrzem były fascynujące. I wyłącznie przyjacielskie.

Prus jest też jednym z lepszych naszych adaptatorów. Kto wie czy nie najlepszym. Jak on opracowuje egzemplarz, jak precyzyjnie wie do czego zmierza! Ostatnio z *Juliusza Cezara* Szekspira wyrzucił dwa akty. Bez mrugnięcia okiem, bo mu to było potrzebne.

Tak jak kiedyś z *Nocy listopadowej* usunął rolę Joanny, kazał ją zagrać Satyrom „na teatrze".

A to co zrobił przy *Nie-Boskiej komedii*, myślę o adaptacji *Niedokończonego poematu*? To jest dzieło bardzo dużej klasy. Podejrzewam, że gdyby Prus mieszkał w Anglii, był reżyserem angielskim, to by mu to natychmiast wydano. Tam mają zwyczaj wydawania adaptacji tekstów klasycznych.

Teatr Prusa to nie tylko teatr inscenizatora, ale i aktora.

Prus znakomicie pracuje z aktorami. Ale przede wszystkim ma on przedziwny talent do wyszukiwania bardzo zdolnych młodych osób. W zasadzie ten, kogo on zauważył, z kim pracował, później za parę lat zdobywa uznanie jako dobry aktor. Paradoksalnie zawsze się to odbywa już nie przy Prusie. On daje aktorowi pierwszy szlif, potem ktoś to wykorzystuje. Tak jest np. z Mariuszem Bonaszewskim. Wcześniej tak było z Joanną Szczepkowską, która zaczynała we Współczesnym w jego *Wiśniowym sadzie* Czechowa i *Grze snów* Strindberga...

Czy Pański debiut reżyserski - *Woyzeck* - wyniknął z sugestii Macieja Prusa?

Woyzeck to całkowicie mój pomysł. Byłem wtedy na III roku Reżyserii. Nie chciałem robić z tego przedstawienia, raczej warsztat, ćwiczenie. Ale w szkole nie było na to warunków. Tu nawet nie chodziło o scenę czy aktorów, o możliwości pracy. Nie było warunków intelektualnych... Natomiast u Prusa były. Tzn. Prus jest kimś z kim można dyskutować, kłócić się, spierać na jakimś poziomie. Prus poradził mi żeby to zrobić w Dramatycznym. A wtedy teatr ten znajdował się w szczególnej sytuacji ze względu na słynną aferę z *Metrem*. Myśmy w zasadzie mieli tylko małą scenę...

... Salę im. Haliny Mikołajskiej...

... taki kawałek korytarza. Tam, w tym fragmencie korytarza, w tym miejscu trochę z przypadku, Prus zrobił *Na dnie* Gorkiego, Andrzej Domalik - *Mewę* Czechowa, Adam Sroka - *Sezon w piekle* wg Rimbauda, Michael Hackett - *Metamorfozy* wg Owidiusza, Waldemar Matuszewski - *Ach, Combray* wg Prousta, ja zrobiłem *Woyzecka*, a później *Letników*, Paweł Łysak - *Roberto Zucco* Koltésa...

Robiąc *Woyzecka*, pomyślałem sobie, że nie wiem skąd bierze się przekonanie o realizmie tej sztuki. Ona gdzieś tam czerpie z realizmu, ale jest w gruncie rzeczy, sztuką symboliczną. Tu wchodzą w grę znaki, a nie rzeczywistość. Tu nawet imiona są znaczące. To są, jak u Strindberga w *Do Damaszku*, postacie-klucze. Wydawało mi się, że ta symbolika jest ważniejsza od pokazywania jakiegoś życia, jakichś historii... Stąd się wzięły, na przykład, czerwone ściany, to, że one brudzą... Dekoracją w zasadzie było jarmarczne pudełko...

Już tym pierwszym przedstawieniem udowodnił Pan swoją czułość na wizualny walor inscenizacji. Scenografia u Pana gra, buduje nastrój, informuje o stanie ducha postaci. Pańskie przedstawienia dzieją się w przestrzeni ascetycznej, bezosobowej, klaustrofobicznej, sugerującej wyobcowanie bohaterów, ich izolację. W takiej przestrzeni, idealnej do Becketta, zamknął Pan sztukę Büchnera, którą powinno się raczej grać na otwartej dużej scenie z szuwarami na horyzoncie, gdzie Woyzeck zabija Marię...

No właśnie. Niektórzy uznali mój pomysł za tautologiczny: czerwone ściany - krew. Ale wielu ujęło właśnie to, że zrobiłem przedstawienie trochę w konwencji jarmarcznej bajki. Ot, przyjechali, postawili ściany, podłogę z niechlujnych desek i zagrali jakąś historyjkę o tym, jak jedna kukiełka jest niszczona przez inne kukiełki.

Długo Pan próbował *Woyzecka*?

Dwa miesiące.

***Woyzeck* podzielił krytykę. Tomasz Raczek zachwycał się: „Teatromani! Na warszawskich scenach nareszcie rarytas! Inscenizacja przypominająca, dlaczego niegdyś każda wizyta w teatrze bywała przeżyciem. Intelektualnym i estetycznym." Andrzej Wanat zawyrokował „przedstawienie słabiuteńkie". W sumie pozostała pamięć o Pańskim *Woyzecku* jako o jednym z ciekawszych debiutów w polskim teatrze. Potem zrealizował Pan *Letników*.**

Z tego nie jestem zadowolony. Wtedy już Teatr Dramatyczny przeżywał kryzys.

To była końcówka dyrekcji Macieja Prusa.

Miałem zbyt mało doświadczenia. Coś mi się zaczęło wymykać. Chciałem zrobić to zupełnie inaczej, wyszło zupełnie inaczej... Taka lekcja...

Ale właśnie *Letnicy* chyba najbardziej ze wszystkich Pańskich realizacji utrzymani byli w tonie Prusowym?

No może tak? Może tak.

Jest Pan niezwykle wybredny w wyborze sztuk. Sądzę nawet, że nie tyle interesują Pana same sztuki co ich przydatność do wyrażania - a ściślej do scenicznego naszkicowania - Pańskich twórczych obsesji. Przerabia Pan biografie bohaterów, oczyszczając je ze społecznego, historycznego i obyczajowego kontekstu. Wykreśla Pan duże partie tekstu, nie dbając o czytelność intrygi. Słowa są w Pańskich przedstawieniach jedynie wynikiem, dopełnieniem, sygnałem działań, emocji, myśli postaci uniwersalnych, modelowych. Wygląda na to, że przygotowując spektakl, specjalnie odgradza się Pan murem od widza, który szuka w teatrze wzruszeń. Pana interesuje raczej widz wysublimowany intelektualnie. Dla takiego widza zrobił Pan *Horsztyńskiego* Słowackiego w Teatrze im. Mickiewicza w Częstochowie (prem. 3 XII 1994) i *Upadek Cuchulaina* - trzy jednoaktówki Yeatsa na scenie kameralnej Teatru Polskiego w Warszawie (prapremiera 21 IV 1995).

Uważałem, że nie ma najmniejszego powodu robić sztuki Słowackiego o tym, że Szczęsny, Horsztyński i Hetman są figurami konfliktu polsko-rosyjskiego. Ktoś przychodzi do teatru i co go tam obchodzi Targowica? Teatr to nie telewizja edukacyjna.

W moim przedstawieniu Szczęsny był młodym człowiekiem, który jest pod presją dwóch ojców - duchowego i naturalnego. Oni chcą wykorzystać go do swoich celów. Całe przedstawienie działo się w pokoju Szczęsnego, do którego oni ciągle wchodzili i męczyli biednego chłopca. Chciałem pokazać, że toczy się tu walka o duszę, o tego chłopca... A wszystko dzieje się w jego śnie. W programie i na plakacie był reprodukowany obraz J. F. Füssliego *Nocna zmora* - diabeł, inkub siedzi na piersiach dziewczyny śpiącej na łóżku, nie pozwala jej oddychać. Przedstawienie zaczynało się tak, że Szczęsny leżał upozowany jak ta dziewczyna a potem następowały zdarzenia będące „nocną zmorą". Zależało mi żeby pokazać, iż polski romantyzm to nie tylko nurt martyrologiczny, tyrtejski - jak mówi Maria Janion, lecz także nurt egzystencjalny, taki jak w filmie Kena Russella *Gotyk*. Jakiś recenzent powiedział, że mu brakuje tego, iż tu nie ma o Rosjanach. On urwał się trochę z choinki...

Poszukuje Pan uparcie „swych" rejonów w teatrze, bez zbytniej troski o to czy oprócz Pana ktoś będzie się tam dobrze czuć. W Pańskim podejściu do teatru wyczuwam paniczny strach przed rutyną. A przecież, uciekając przed rutyną reżysera produkującego kolejne spektakle na użytek teatru instytucjonalnego można wpaść w pułapką maniery twórcy laboratoryjnego. Czy nie obawia się Pan tego?

Po pierwsze - obawiam się. Po drugie - nie wiem skąd się to u mnie wzięło. Przyznaję, że spektakle, które zrobiłem były bardzo elitarne, że zaczęły mnie interesować takie rzeczy, które mogą zainteresować pięć osób. Mam nadzieję, że Claudel to zmieni. Teraz widzę bowiem potrzebę robienia rzeczy bliskich rzeczywistości.

Wadą, którą mam a może miałem, którą ma też wiele osób, to zabawianie się formami w teatrze. Wygląda to tak, że bierze się tekst i reżyser popisuje się analizą tego tekstu, coś wykreśla, wyrzuca, przestawia. Pokazuje swój produkt. To są najczęściej zimne produkty. Przychodzi widz. Siedzi, patrzy. Podziwia nawet kostiumy, scenografię, inteligencję realizatorów i... nic się z nim nie dzieje. Tymczasem najważniejsza powinna być dla nas świadomość, że istniejemy z konkretnymi ludźmi, którzy normalnie żyją, funkcjonują.

Robiłem przedstawienia o jakichś jednostkach pod presją świata. Szczęsny, Cuchulain - to były raczej mity romantycznego bohatera. W pewnym momencie, po *Upadku Cuchulaina*, zorientowałem się, że moi bohaterowie nie są ludźmi, którzy żyją normalnie, rzeczywiście. Zrozumiałem, że robię przedstawienia o wielkich abstrakcyjnych sprawach. Przecież takich postaci, takich wyborów nie ma. W gruncie rzeczy te wybory są teraz strasznie proste - ktoś ma pieniądze, ktoś nie ma. Komuś starcza do pierwszego, czyjeś dzieci żebrzą na ulicach. Doszedłem do wniosku,że muszę otworzyć się na tę rzeczywistość. W ogóle teatr musi otworzyć się na tę rzeczywistość. W przeciwnym razie będziemy dusić się we własnym sosie. Ile jeszcze można wymyślić odkrywczych interpretacji *Horsztyńskiego*? W pewnym momencie to już przeradza się w żonglowanie wariantami. Tylko, że taka zabawa będzie miała coraz mniejszą siłę oddziaływania. Teatr dramatyczny stanie się albo teatrem elitarnym, albo będzie upodabniać się do opery. Już teraz, zresztą, jeżeli temat dramatu nie „dochodzi" to dopisuje się muzykę, coś tam załatwia się rytmem.

To brzmi jak diagnoza agonii teatru. Czy, nie chcąc przykładać ręki do zamordowania teatru, tak długo pauzował Pan po *Upadku Cuchulaina*?

Pomiędzy moją ostatnią rzeczą, którą zrobiłem a Claudelem rzeczywiście minęło sporo czasu. To nie przypadek... Chciałem żeby ten czas upłynął, żebym miał możliwość refleksji nad wyborem kierunku dalszej drogi.

Interesuje Pana temat współcześnie nośny. Jak to pogodzić z *Zamianą* Claudela, która powstała sto lat temu?

Mnie interesuje rzeczywistość. Jeśli jestem w stanie za pomocą tekstu Claudela powiedzieć coś o niej, to nie jest ważne, że pochodzi on jeszcze z XIX wieku. Oczywiście, *Zamiana* jest sztuką napisaną w specyficznej formie. Ta forma nie ma dzisiaj racji bytu. Tu się więcej mówi, a mniej działa. W zasadzie deklamuje się... Natomiast przedstawione tam ludzkie dążenie do wolności, egoizm, miłość - to dotyczy również nas. Ale to będzie widoczne, gdy uciekniemy od tej staroświeckiej formy.

Cały wysiłek w pracy nad Claudelem polega na tym żeby z *Zamiany* zrobić żywą, prawdopodobną historię, która może się zdarzyć, no - przyznaję - nie każdemu, ale żeby była zrozumiała dla wszystkich. Bo to jest historia, która mogłaby zaistnieć tu w Lublinie. Niedaleko teatru, na Narutowicza, naprzeciwko banku jest zburzony dom, gruz, błoto. Tam przecież mogłaby stać nasza przyczepa, też jacyś ludzie mogliby zająć się parą bezdomnych a potem zniszczyć ich miłość...

Nie możemy dopuścić żeby bohaterowie byli figurami jakiejś abstrakcyjnej historii. Coś się dzieje w Ameryce, ktoś jest Indianinem, ktoś jest 60-letnim biznesmenem, jakaś aktorka się w to wszystko miesza... Widząc coś takiego, mówimy - to są problemy, które mają Amerykanie... Natomiast istotny w *Zamianie* problem moralny powinien dotrzeć do nas, powinien stać się nasz. Tak jak w *Dekalogu* Kieślowskiego...

Najważniejsi są tu ludzie, ich emocje, napięcia między nimi. Mężczyzna i kobieta, którzy są jakoś tam urządzeni w życiu, biorą dwójkę bezdomnych, bez pieniędzy... Każą im czegoś pilnować. W sposób kategoryczny manipulują ich życiem, żądają, kupują... Potem okazuje się, że tymi ludźmi kieruje jakaś frustracja doprowadzająca wszystkich na skraj przepaści. W finale Tomasz mówi - „Sądzę, że życie każdego z nas ma wartość dla innych". Ale mówi to wtedy, gdy tragedia się dokonała.

To jest temat - w moim odczuciu - gorący. Zna Pan na pewno współczesne angielskie filmy Kena Loacha, Mike'a Leigh... Na przykład *Nadzy* tego ostatniego. Film strasznie bolesny bo pokazuje agresję ludzi wobec siebie, frustrację i przemoc. Pokazuje to, że w tzw. normalnym życiu jesteśmy okrutni, brutalni. Identycznie jest w *Zamianie*.

Ludzie działają na granicy obłędu...

Tak. Lechy mówi do Marty - „Whisky jest pociechą tych, którzy są samotni, o których nikt nie myśli. Pij." Tomasza nie przeraża, że pali się jego dom, gdyż kieruje się dość perwersyjną filozofią, każącą mu znajdować upodobanie w ciągłych bankructwach i w ciągłym dorabianiu się od nowa. Tomasz bankrutuje bo

potrzebuje jakiegoś „dopalacza". Jak coś idzie normalnie to on nie jest zadowolony. Musi dopiero sprowokować nieszczęście aby być szczęśliwym. To jest straszne. Mam poczucie, że to wyjdzie i będzie czytelne. Kiedy nie będzie opakowane w takie teatralne pudełko.

Kiedy nie sprowadzimy *Zamiany* do schematu melodramatu...

Ma Pan rację. Nie chciałbym żeby było jak w hollywoodzkim filmie *Niemoralna propozycja* z Demi Moore i Robertem Redfordem - kaprys bogacza. To powinno być jak u Kieślowskiego - wszyscy „mieszkamy w bloku" i wszystkich nas to dotyczy...

Do teatru wstępujemy z pewnej rzeczywistości, do której wracamy po spektaklu. U Pana będziemy mogli zobaczyć jak pod szkłem powiększającym pewne sytuacje, zachowania, charaktery wzięte z życia. Pan pragnie abyśmy po powrocie z teatru do domu inaczej, bardziej czujnie, spojrzeli na otaczający nas świat...

Chciałbym żebyśmy w teatrze przestali wstydzić się rzeczywistości. Ona jest jaka jest i domaga się przedstawienia... Anglicy, Francuzi, Niemcy rozumieją to od dawna - Botho Strauss, Heiner Müller, Bernard-Marie Koltés... Istnieje sztuka *Prezydentki* Austriaka Wernera Schwaba. Rzecz jest o trzech staruszkach, które oglądają transmisję mszy z Watykanu i zaczynają gadać. Jedna opowiada, że jej syn pije wódkę i zagryza wątrobianką. Druga ubolewa, że jej córka wyjechała do Australii, a wcześniej poddała się sterylizacji. Nie urodzi jej wnucząt. Trzecia, która ma rzadkie zajęcie - przepycha klozety - chwali się tym jakie rzeczy wyciąga z nich. To I akt. W II akcie panie zaczynają fantazjować. Pierwsza mówi, że chodząc po tę wątrobiankę dla syna, poznała pewnego rzeźnika, Polaka zresztą. Sądzi, że ułoży sobie z nim życie. Druga marzy, że jej córka wróci z Australii i że obie będą szczęśliwe. Trzecia burzy tę iluzję, za co przyjaciółki ją mordują. Jest jeszcze akt ostatni. Te trzy staruszki... siedzą teraz na widowni i oglądają siebie na scenie.

Jak w lustrze.

Tak. I to są prawdziwi bohaterowie. Rozmawiają o rzeźniku, dzieciach, piesku, mszy z Watykanu, klozecie... Są banalni. Jak rzeczywistość.

Lublin, 6 lutego 1997 r.

Umarł Claudel.

Ostatni wielki poeta, prawdziwy wielki poeta, nie tylko francuski.

Ze wszystkimi wadami i pomimo,
że nie do przyjęcia przez tylu niekatolików
- wielki poeta
o potężnym oddechu, za pan brat z życiem i śmiercią.
Myślę o innych, o tych, co zostali,
jak o ludziach innej rasy i innej, o ileż podlejszej, epoki.

Jan Lechoń
23 lutego 1955.

Z „DZIENNIKA"

Paul Claudel

Oko powinno wystrzegać się kurzu, a noga, przeciwnie, nie lękać się go.

* * * * * *

Materia wykładnikiem życia. To tak, jakbyście chcąc zrozumieć Tycjana,
analizowali chemicznie barwy, z których się składa.
Nie, filozofowie, wszystkie te barwy ponumerowane i zdane znów na los,
nie stworzą nigdy Tycjana. Gdyż brakowałoby im zawsze wartości znaku.

* * * * * *

Jedną z cech charakterystycznych prawdy jest być katolicką:
to znaczy przedstawiać racje wystarczające
nie tylko dla pewnego rzędu faktów, lecz dla ich całości.

* * * * * *

Jeśli nie wierzy się w Boga, wszystko się rozwala, rozpieprza.

* * * * * *

Prawda katolicka nie rozwiązuje trudności, lecz je oświetla,
tak jak na przykład powiadamy, że akcent czerwieni rozjaśnia obraz.
Nie wnosi żadnych zmian w elementy zagadnienia (np. zła, wolności),
wszystko pozostaje takim, jakim było, lecz ona się dorzuca;
nie przeciwstawia się, wszystko się komponuje przez jej nałożenie.
Tajemnice wiary są tego samego rzędu co tajemnice natury,
np. tajemnica Trójcy Świętej i tajemnica związku duszy z ciałem.

* * * * * *

Z twarzy, których Stwórca nie wykończył:
jedne okazały się za trudne, drugich nie warto było.

* * * * * *

Nie sposób pojąć przestrzeni, która mogłaby nie być podzielna,
nie sposób pojąć indywidualności, która mogłaby być podzielna.

* * * * * *

Ciało jest metaforą ducha.

Żeby być artystą, na nic się nie przyda mieć Boga w sercu,
jeśli się nie ma diabła w ciele.

* * * * * *

Sztuka nie może wzbraniać się przed malowaniem namiętności
objawiających najgłębsze tajniki duszy ludzkiej.

* * * * * *

Jestem niby marionetka
ustawicznie zmagająca się ze sznurkami, na których ją uwieszono,
stąd te nieustanne upadki i groteskowa gestykulacja.

* * * * * *

Życie jak nawóz: czcza słoma zespolona nieczystościami.

* * * * * *

To nie inteligencja jest nieśmiertelna,
ale dusza - i dlatego ma dostęp do Boga.
Inteligencja to tylko jedna z właściwości duszy.

* * * * * *

Jestem z tych, którzy rozumieją,
że można spędzić wieczność na kontemplowaniu linii prostej.

* * * * * *

Pokora. Dwa sposoby uczynienia się małym.
Klęknąć
albo zbudować wokół siebie coś na kształt bazyliki Św. Piotra w Rzymie.

* * * * * *

Każdy człowiek ma w swoim zasięgu walkę, męczeństwo i tryumf.

* * * * * *

Miłość nie polega na tym, by odczuwać,
że kochamy, ale na tym, by chcieć kochać.

* * * * * *

Jeśli Bóg istnieje, jest doskonały.
Jeśli jest doskonały, nie potrzebuje absolutnie niczego, co istniałoby poza Nim.
Nic poza Nim ani nie jest, ani jest dla niego konieczne.
Zasadą wszelkiego tworzenia jest więc akt darmowy,
przeznaczony dla dobra nie tego, który tworzy, ale tego, który został stworzony.
Stworzenie implikuje zatem dobroć,
dobro proporcjonalne do danego bytu i skonstruowane w tym celu.

Przyroda to tylko olbrzymia ruina.

* * * * * *

Krytycy nie lubią mówić o mnie,
bo to nazbyt skomplikowane i ryzykują gadaniem głupstw.

* * * * * *

Nacjonalizm i demokracja, bliźnięta jednakowo paskudne.

* * * * * *

Ludzie wspaniałomyślni rzadko kiedy bywają delikatni.

* * * * * *

Pokora to nie tylko źródło cnót, lecz i dobrego humoru.

* * * * * *

Słowa mają nie tylko dźwięk, barwę, zapach,
mają również pewien potencjał, napięcie, walor dynamiczny.
To nawet element najważniejszy.

* * * * * *

Na tym świecie z ledwością można spoglądać
prosto w twarz idei szczęścia wiecznego.
A cóż powiedzieć o bezgranicznym nieszczęściu!

* * * * * *

W teatrze poza elementem sensu
istnieje element akcentu, tonacji głosu, rytmu deklamacji, kroju dialogów.
Przysłuchujemy się ludziom mówiącym w języku obcym lub innym ludziom,
którzy mówią za ścianą, i słów uchwycić nie możemy.
A jednak wiemy, że rozmawiają o interesach, że się sprzeczają,
że zapytują się wzajem o to lub owo etc.
Według mnie ów element był istotą chóru w tragedii greckiej.

* * * * * *

Ciężki to los być Ojcem wszystkich ludzi.

* * * * * *

Żyjemy najintensywniej i najwięcej dajemy z siebie,
kiedy zapominamy o sobie;
kiedy pochłonie nas jakieś studium, praca, namiętność, gra.

* * * * * *

W umyśle Boga rzeczy mają egzystencję przedwieczną.

Zło wzbogaceniem nie jest.
Zło pozbawia nas dobra, gdy tymczasem dobro pozbawia nas jedynie zła.

* * * * * *

Kiedy Bóg uderza nas ręką,
nie ruszajmy się w obawie, by nie chybił cios nam przeznaczony.

* * * * * *

Cicho bądź. Daj istnieć Bogu.

* * * * * *

Ład przemawia do rozumu, a nieład przemawia do wyobraźni.

* * * * * *

Przyroda jest symbolem, a historia - przypowieścią.

* * * * * *

Dobro jest ciekawsze od zła, ponieważ jest trudniejsze.

* * * * * *

Ciało to rzecz święta, dlatego trzeba je zakrywać.

* * * * * *

Dobroć i wspaniałomyślność to cnoty, które często wykluczają się wzajem.
Dobroć bywa nierozłączna ze słabością umysłu,
a wspaniałomyślność - z pewną niefrasobliwością serca.

* * * * * *

Przyroda sławi swojego Stwórcę nie tylko fiołkiem i jelonkiem,
lecz również tygrysem i kaktusem.

* * * * * *

Wierzyć to żyć. To siła, która nadaje kształt całej istocie.

* * * * * *

Moralność nie jest zaprzeczeniem wolności, jest jej gwarancją.

* * * * * *

Czas jest grzechem Wieczności.

* * * * * *

Czemu wciąż oskarżać dobrego Boga! Nie umie się bronić.
Przeprasza was. Słońcem i owocami, i kwiatami, i różą - przeprasza.

* * * * * *

Lustro ma jedną stronę świetlistą, a drugą - ślepą.

Paul Claudel urodził się 6 VIII 1868 r. w Villeneuve-sur-Fére, niewielkiej miejscowości na północy Francji. Był synem urzędnika hipoteki. W 1882 r. rodzina Claudelów przeniosła się do Paryża. Przełomową datą w biografii Claudela jest rok 1886. W czerwcu w piśmie literackim „La Vogue" przeczytał *Iluminacje* Arthura Rimbauda, lektura ta wstrząsnęła młodym poetą. 25 grudnia w katedrze Notre Dame, słuchając *Magnificat*, nawrócił się na katolicyzm.

W 1890 r. rozpoczął karierę dyplomatyczną. Jeszcze przez wiele lat wahał się pomiędzy pragnieniem poświęcenia swego życia Bogu a powołaniem artysty i zawodem dyplomaty. W 1900 r. przebywał nawet kilka tygodni w opactwach Benedyktynów w Solesmes i Ligugé, ale ostatecznie do klasztoru nie wstąpił. W 1906 r. ożenił się z Reine Sainte-Marie-Perrin, córką architekta z Lyonu, mającą pomóc mężowi wypełnić jego „posłannictwo". W związku z zawodowymi obowiązkami znaczną część swego życia Claudel spędził poza Francją, w Stanach Zjednoczonych, Austrii, Niemczech, Czechosłowacji, Włoszech, Chinach, Brazylii, Danii, Japonii, Belgii... Ogromną sympatią darzył Polaków, ale - mimo usilnych starań - nigdy nie udało mu się pracować w Polsce. W 1935 r. został przeniesiony na emeryturę. Na południu Francji w Brangues kupił XVII - wieczny zamek, z którego rozciąga się wspaniały widok w kierunku Rodanu. Tu w parku znajduje się jego grobowiec. Claudel zmarł 23 II 1955 r. w Paryżu. Od 1946 r. był członkiem Akademii Francuskiej, czyli tzw. „nieśmiertelnym".

Claudela inspirował teatr Dalekiego Wschodu i tragedia grecka. Był pod wrażeniem instytutu rytmicznego w Hellerau koło Drezna, podziwiał tu „muzykę uwidocznioną i ożywioną w ciałach ludzkich". Te fascynacje wpłynęły na jego bogatą, różnorodną twórczość, zdominowaną przez dramaturgię, rozjaśniającą tajemnicę świata i losu ludzkiego światłem wiary chrześcijańskiej.

Pierwsza wersja *Zamiany* z 1893 r., napisana pod wpływem pobytu w Stanach Zjednoczonych, należy do wcześniejszego XIX - wiecznego okresu twórczości Claudela, kiedy powstały jeszcze takie sztuki jak: *Złota głowa* (1889), *Miasto* (1890), *Młodość Wioleny* (1892) i *Spoczynek dnia siódmego* (1896). Erupcja talentu Claudela przypada na lata późniejsze, kiedy to pisarz stworzył *Punkt przecięcia* (1906), *Zwiastowanie* (1912), trylogię - *Zakładnik*, *Twardy chleb* i *Ojciec poniżony* (1909-16) oraz monumentalny *Atłasowy trzewiczek* (1922-24), uznany za światowe arcydzieło. Claudela interesowała sprawa relacji słowa, ruchu i muzyki. Owocem tych zainteresowań jest m.in. *Księga Krzysztofa Kolumba* (1933) oraz libretto oratorium dramatycznego *Joanna d'Arc na stosie* (muz. Arthur Honegger).

Swe sztuki Claudel wielokrotnie przerabiał. Na przykład w 1951 r. wrócił do *Zamiany*. W pierwszej wersji Marta jest „prawdziwą kobietą między trzema marionetkami". W wersji drugiej każde z czwórki bohaterów uzyskało już - jak zauważa prof. Sławińska - „swoje racje, swoje posłannictwo, swój tragiczny los".

W 1943 r. w Comédie- Francaise Jean-Louis Barrault przygotował prapremierę *Atłasowego trzewiczka*. Od tej pory - sporadycznie dotąd wystawiany Claudel - zaistniał znacząco w teatrze współczesnym.

CZŁOWIEK WEDŁUG CLAUDELA

Irena Sławińska

(...) Spotkanie człowieka z Transcendencją realizuje się w teatrze Claudela poprzez ofiarę, wyrzeczenie i śmierć. Ale również poprzez wielką, zakaźną lub nie spełnioną miłość, wciąż krwawiącą ranę. Cierpienie to przynosi kobieta - nigdy nie dotrzymana obietnica. Zresztą, Claudelowska hermeneutyka wysoko wynosi kobietę: symbolizuje ona duszę ludzką, Kościół, Matkę Bożą, wreszcie najwyższą Mądrość. Ma się stać dla mężczyzny gwiazdą i otworzyć go na Nieskończoność. Wzajemny to zresztą ma być dar: oboje mają sobie nawzajem ofiarować Boga, czasem poprzez sakramentalne „nie", rozdzielające ich na zawsze. To sakramentalne „nie" ma szczególną moc, jeśli konsekruje oboje partnerów na drogę wielkiego posłannictwa i ofiary.

Taki jest wymiar teatru miłosnego Claudela - ostatniego i chyba jedynego teatru miłości, jaki powstał w naszym stuleciu. Konflikt między namiętnością i wezwaniem do ofiary jawi się tu nie w otoku sentymentalnej czy retorycznej frazeologii, ale w żarze rozdzierających napięć. W bólu tym bierze udział cały człowiek, z duszą i ciałem, godnym litości, bo zdolnym do takiego cierpienia! Z samej dramaturgii Claudela można by wyprowadzić jego teologię ciała, nie tylko teologię Erosa. Najbardziej katolicki poeta jest też, jak dostrzeżono, najbardziej cielesny: le plus catholique et le plus charnel. Cała rzeczywistość cielesna podlega jednak sakralizacji, tak nieraz szokującej - jak niektóre opowieści biblijne.

(...) Przede wszystkim (...) cielesność Claudela wyraża się w koncepcji aktorstwa jako gry polifonicznej z wyzyskaniem wszystkich możliwości fizycznych i zasobów duchowych aktora: głosu, rytmu, ruchu, gestyki, mimiki, wnętrza. Taka właśnie pełna orkiestracja miała doprowadzić do realizacji modelu teatru zupełnego. Termin théâtre total powstał dopiero we współpracy z Jean Louis Barraultem. Włączono później w ten termin i użycie projekcji filmowej, i muzyki instrumentalnej, nawet elektronicznej. Pierwotna propozycja Claudela dotyczy jednak tylko nieskończonych możliwości aktora - możliwości ekspresji i przeobrażania się nawet w przedmiot, maskę, marionetkę, pejzaż, morze.

Do imienia Claudela przylgnął również inny termin: „teatr kosmiczny" (théâtre cosmique). Termin ten, dość popularny już w końcu XIX wieku, obracał się w dość mgławicowych obszarach semantycznych. Nobilitowano przy jego pomocy różne ezoteryczne i właśnie mgławicowe poematy dramatyczne, operujące przestrzenią międzygwiezdną i zanurzone w nieokreślonej otchłani wieków. W teatrze Claudela jest inaczej, choć w losy ludzkie angażuje się również księżyc i gwiazdy. Do dramatu kosmicznego doprowadza tu znów koncepcja człowieka

i szeroka interpretacja dogmatu o świętych obcowaniu: cały wszechświat współboleje z człowiekiem, wstawia się za nim, ale także zależy od jego decyzji. Każdy grzech jest jednocześnie naruszeniem ładu świata i zdradą wobec rzeczywistości, gdyż w grzechu człowiek wybiera Nicość (le néant), w Bogu zaś poślubia wszechświat („Devenir catholique c'est épouser triomphalement l'univers dans le coeur de Jesus Christ"). Katolicki znaczy zawsze w słowniku poetyckim Claudela: pełny , powszechny, zupełny (total, complet). Katolik ma zawsze nad sobą niebo pełne gwiazd i aniołów, nie zaś zadymiony sufit swego biura.

Problematyka grzechu czy zła w ogóle, którą zacytowana przed chwilą formuła pozornie łatwo i doktrynalnie rozstrzyga, w teatrze Claudela, w zawęźleniu konkretnych losów ludzkich, okazuje się, na szczęście, daleko bardziej skomplikowana. Upadek człowieka, zderzenie z nicością, uczy nas pokory, lepszego poznania siebie, otwiera na drugiego człowieka. Nasze nawrócenie, a nieraz i heroiczne decyzje, rodzą się w chwili odepchnięcia grzechu jak trampoliny. „Etiam peccata" - to motto wprowadza w *Atłasowy trzewiczek*: „Bóg pisze prosto po liniach krzywych".

Wszystkie te koncepcje i wizje zbiera wspomniany przed chwilą *Atłasowy trzewiczek* - najwspanialszy, najpełniejszy dramat Claudela zupełnie prawie w Polsce nie znany. Określano go jako auto sacramental, misterium, dramat miłosny, dramat kosmiczny. Każdy z tych terminów nazywa tylko jeden aspekt czy nurt dramatyczny, żaden natomiast nie oddaje pełni i zuchwałej śmiałości utworu, rozgrywanego w oceanie, na wybrzeżach afrykańskich, w Ameryce, w przestrzeniach gwiezdnych nocy. W żadnym z dramatów ocean, żywioł wody nie staje się tak dynamicznym aktorem. Dramat teatralizuje też myśl Claudela o poznaniu (connaissance) jako procesie angażującym nas najgłębiej; procesie, który zmusza do dojrzewania wraz z poznawanym światem, do rodzenia się wespół z nim, bo to właśnie implikuje głęboko rozumiany akt poznawczy: co- naissance.

(...) Poeta wzywa do wprowadzenia na scenę pełnego człowieka, w jego najistotniejszej sytuacji egzystencjalnej, gdzie rozstrzyga się jego los w wieczności, jego zbawienie. Syn i brat naszego Boga odpowiedzialny jest za ocalenie wszystkich, którzy znajdą się na drodze jego życia, zwłaszcza zaś tego, kto powierza mu się w miłości. Aktem poznawczym i stwórczym jednocześnie, co- naissance, człowiek ma brać udział w ciągle trwającym stwórczym dziele Boga.

Całą swoją dramaturgią świadczy Claudel, że współczesny teatr sakralny jest możliwy, a nawet konieczny, że nie musi on sięgać do rytuałów z wyspy Bali, jak chciał Artaud i jak chcą dzisiejsi proponenci teatru obrzędowego. Teatr sakralny wyrasta z naszej historii, z życia codziennego przez sakralizację czasu, przestrzeni, domu rodzinnego, drzwi, progu, stołu chlebowego - i relacji międzyludzkich, a przede wszystkim miłości erotycznej.

Wyzwanie teatru Claudela
„Zeszyty Naukowe KUL" R. 26: 1983 nr 1 (101).
Tytuł fragmentu eseju pochodzi od red.

CLAUDEL I TEATR W POLSCE

Wojciech Kaczmarek

Recepcja Claudela (1868-1955) w Polsce zaczyna się na początku naszego wieku. Pierwsze wzmianki o twórczości francuskiego poety podają wybitni krytycy modernistyczni: Stanisław Brzozowski (1904), Jan Lorentowicz (1908), Tadeusz Miciński (1913), Zenon Przesmycki-Miriam (1916). Claudel od razu postrzeżony zostaje jako ważne zjawisko literackie, wyróżniające się swoją oryginalnością zarówno w poezji, jak i w dramacie przełomu XIX i XX wieku.

Do polskiej prapremiery Claudela dojdzie jednak dopiero 13 XII 1924 r. w Teatrze im. J. Słowackiego w Krakowie mimo, że nazwisko Claudela pojawiało się wcześniej w wielu zapowiedziach repertuarowych teatrów polskich (ciągle miał ochotę grać go Schiller). Jak można było się spodziewać wybrano najbardziej reprezentatywną dla Claudela sztukę: *Zwiastowanie*. Pomysłodawcą i reżyserem był ówczesny dyrektor krakowskiej sceny, Teofil Trzciński, który spośród kilku istniejących już tłumaczeń tego dramatu wybrał wersję przygotowaną przez Edwarda Leszczyńskiego.

Krytyka teatralna określiła rangę wystawienia, jako wydarzenie w skali teatru polskiego. Claudel „nareszcie" pojawia się na naszej scenie, „odrabiamy" zaległości repertuarowe wobec największych współczesnych dramaturgów europejskich - brzmiały w podobnej tonacji głosy krytyków.

Spektakl krakowski, z udziałem znanej już wówczas Stanisławy Wysockiej w roli Mary, z dekoracjami Feliksa Krassowskiego, ze znakomicie zredagowanym jako program teatralny, monograficznym numerem „Listów z Teatru" (1924 nr 4) poświęconym w całości Claudelowi (artykuły Świątka, Brahmera, Chodeckiego), był rzeczywiście pieczołowicie przygotowany. Krytyka zgłaszała jednak cały szereg zastrzeżeń do przyjętej koncepcji inscenizacyjnej. Aktorstwo Wysockiej przyćmiło debiutującą w roli Wioleny, Izę Rowińską-Kunicką i zmieniło rozkład akcentów ideowych sztuki. Wielkim problemem dla realizatorów sztuki było połączenie w dramacie warstwy liturgicznej i misteryjnej. Spektakl zawierał znacznie więcej cech romantycznych i historycznych, co obniżyło uniwersalną wymowę dzieła. Mimo tych mankamentów prapremierowa realizacja *Zwiastowania* miała ogromny wpływ na dzieje dramaturgii Claudela w teatrze polskim.

Niedługo po inscenizacji krakowskiej Claudel trafił na sceny warszawskie: w 1925 r. *Zamianą* w Teatrze Małym, a w 1928 r. światową prapremierą *Spoczynku dnia siódmego* w Teatrze Narodowym.

Warszawska inscenizacja *Zamiany* w 1925 r., poprzedzona realizacją *Zwiastowania* w Krakowie, też była starannie przygotowywana. „Kampanię" na rzecz Claudela prowadziły „Wiadomości Literackie", szczególnie najbardziej aktywny był tu tłumacz sztuki, Jarosław Iwaszkiewicz, ale także inni skamandryci: Breiter, Horzyca, Zawistowski, dla których poetyka teatru była bliższa. Już w 1921 r., gdy właśnie z ich inicjatywy został otwarty w stolicy awangardowy teatr „Elsynor" w jego planach repertuarowych pojawił się także Claudel. Teraz możliwość taka otwierała się dzięki Aleksandrowi Węgierce. Przekonał on bowiem Szyfmana, że kierowany przez niego Teatr Mały, pomyślany dotąd jako scena komercyjna, może stać się znaczącym w Warszawie teatrem artystycznym. Udana realizacja w 1923 r. sztuki Pirandella *Sześć postaci scenicznych w poszukiwaniu autora* ośmieliła wpływowego dyrektora Teatru Polskiego i Małego do dalszych eksperymentów. 20 lutego 1925 odbyła się premiera *Zamiany*. Węgierko pozyskał najlepszych aktorów Szyfmana: w roli Tomasza Pollocka obsadził Bogusława Samborskiego, jako Lechy wystąpiła Seweryna Broniszówna, Ludwika kreował Józef Maliszewski, a Martę - Maria Malicka. Reżyser dokonał wielu skrótów w złożonym tekście Claudela. Na plan pierwszy wysunął Martę, obdarzoną dużą wrażliwością uczuć, przy jednoczesnym spłyceniu odczuć i zachowań pozostałej trójki aktorów. Spektakl miał wyraźnie cechy moralitetu: dobra Marta została skonfrontowana z trójką złych, demonicznych i wyrachowanych cyników. Jej końcowa klęska była pozorna, natomiast triumf pozostałych zamieniał się w totalną katastrofę.

Recenzenci określili reżyserię Węgierki jako nowatorską, z zastosowaniem poetyki ekspresjonistycznej (Boy), gry szybkiej, utrzymującej widza w stałym napięciu, przy równoczesnym podkreśleniu liryzmu i mistycyzmu (Brumer, Zagórski). Większość krytyków odebrała sztukę jako misterium o ludzkim losie, zagrożeniach miłości i wierności, którym przeciwstawić się może tylko głęboka wiara i płynące z niej przebaczenie.

Wydaje się, że prezentacja *Zamiany* była największym sukcesem scenicznym Claudela w teatrze II Rzeczypospolitej. Zrealizowana w 1928 r. światowa (!) prapremiera *Spoczynku dnia siódmego* w reż. Wacława Radulskiego i scen. Wincentego Drabika w Teatrze Narodowym, nie wniosła do recepcji Claudela nowych elementów.

Powojenne dzieje Claudela w teatrze polskim mają wyraźną cezurę w roku 1968. Do tego momentu francuski twórca grany był tylko przez zespoły amatorskie (m. in. w Teatrze Akademickim KUL w 1954 r. pokazano *Zwiastowanie*). Przez oficjalną krytykę osądzony był jako „szkodliwy" i „reakcyjny" pisarz katolicki, którego należy izolować od oficjalnej sceny i powszechnie dostępnych wydawnictw.

Cenzuralny zakaz pisania (dobrze) o Claudelu został przełamany w 1962 r. Na łamach „Dialogu" nr 7 ogłoszono tłumaczenie *Partage de Midi* w przekładzie Juliana Rogozińskiego pt. *Punkt przecięcia*. W tym samym numerze pisma znajdziemy też entuzjastyczny, ale i rzeczowy, artykuł o Claudelu autorstwa Jana Błońskiego.

Publikacje badaczy i krytyków przygotowały grunt pod pierwszą polską inscenizację *Punktu przecięcia*, 14 IX 1968 r., w Teatrze Wybrzeże w Gdańsku (Scena Kameralna w Sopocie), włączającą się w obchody setnej rocznicy urodzin poety. W 1967 r. dramat ten próbował, bezskutecznie jednak, wystawić w Teatrze Polskim w Warszawie Jerzy Kreczmar, żywo śledzący wydarzenia sceniczne we Francji (był na spektaklu *Partage de Midi* w Théâtre Marigny w Paryżu w 1948 r.). Cenzura oraz Ministerstwo Kultury i Sztuki, któremu bezpośrednio podlegał wówczas Teatr Polski, odrzuciły możliwość pojawienia się „konfesyjnego" dramaturga na stołecznej scenie.

Na recepcji sopockiej inscenizacji zaciążyła wciąż jeszcze wówczas mała znajomość wymogów, jakie stawia przed realizatorami teatr Claudela. Reżyser, Piotr Paradowski usiłował „uprościć" filozoficzną i religijną tkankę utworu, osadzając go w konwencji dramatu obyczajowego i psychologicznego. Krytyka przyjęła spektakl z dużymi zastrzeżeniami, wskazując na negatywne skutki nadmiernych skreśleń zasadniczego tekstu, utrudniających właściwą percepcję dramatu. Znawcy twórczości Claudela pisali, że inscenizacja jest nieporozumieniem: nie oddawała bowiem „ducha" dzieła, była jakby „wbrew Claudela" (A. Żurowski), pozbawiona poetyckości (W. Natanson). Trzeba jednak przyznać, że ta realizacja dramatu Claudela była przedsięwzięciem śmiałym i odważnym, przełamującym przymusową nieobecność francuskiego dramaturga na scenach polskich od 1945 r.

Ogromnym wydarzeniem artystycznym w dziejach sceny polskiej stała się natomiast inscenizacja *Punktu przecięcia* podjęta w 1973 r. przez Jerzego Kreczmara w Teatrze Współczesnym w Warszawie (prem. 31 III 1973 r.). Znakomite kreacje w spektaklu stworzyli Halina Mikołajska (Ysé) i Jan Englert (Mesa). Krytyka teatralna podkreślała precyzyjną reżyserię wszystkich scen i tempo całego spektaklu. Sztuka była „czytelna" także w warstwie ideowej: recenzenci odbierali ją w kategoriach utworu religijnego, pytającego o sens życia i o granice poznania przez człowieka planów Bożych, inspirującego do refleksji dotyczących skutków grzechu i egzystencjalnego doświadczenia łaski. Większość krytyków podkreślała także, przekonywające scenicznie, połączenie zarówno warstwy poetyckiej, religijnej i miłosnej dramatu. Realizacja sztuki była wybitnym osiągnięciem sztuki reżyserskiej Kreczmara, ale także, jak zauważyła wówczas Irena Sławińska,

„manifestacją możliwości teatru religijnego, naniesionego na tkankę dramatu miłosnego, ostatniego dramatu miłosnego XX wieku".

W 1977 r. Kreczmar zapisał się jeszcze raz w dziejach współczesnego teatru polskiego wybitną inscenizacją Claudelowską za sprawą *Zamiany*, którą z inicjatywy Stanisława Hebanowskiego zrealizował na scenie sopockiej Teatru Wybrzeże. Ważnym rekwizytem była tu rozwieszona centralnie huśtawka, (zastosowana także w inscenizacji Barraulta, w 1951 r.). Dla Ludwika była ucieczką od życiowych obowiązków, dla Lechy okazją do prezentacji swoich kreacji. Na końcu, w finale sztuki, Lechy „wpływała" na niej na scenę jako motyl nocy, zwiastujący katastrofę i śmierć. W tej roli widownia oklaskiwała znakomitą Halinę Winarską. Wykreowała ona kobietę dojrzałą i doświadczoną, inteligentną i w pełni świadomą „niemożliwej do spełnienia obietnicy", jak mówił o Lechy Claudel. W roli Marty, jej ideowej antagonistki, wystąpiła Wanda Neuman, której nie zawsze udało się znaleźć skuteczną receptę na ascezę środków scenicznych, jakie zakładał dla niej tekst dramatu. Kreczmar, zapewne zdając sobie sprawę z czyhających tu niebezpieczeństw, powierzył rolę Marty aktorce szalenie lubianej przez gdańską publiczność. Rezonans widowni potwierdził słuszność decyzji reżysera, sceniczna Marta znalazła aprobatę widzów. Starannie dobrał też Kreczmar aktorów do ról męskich. Krzysztof Gordon w roli Ludwika stworzył postać teatralnie przekonywającą: dzikusa owładniętego pragnieniem totalnej wolności, a jednocześnie refleksyjnego młodzieńca. Rejestr zachowań Jerzego Kiszkisa, jako Tomasza, był bardzo rozległy: od brutalności i cynizmu w początkowej fazie sztuki do szlachetnej i pokornej postawy w scenie finalnej. Prezentację sopockiej *Zamiany*, której premiera odbyła się 8 XII 1977 r., krytyka teatralna przyjęła zgodnie, jako wydarzenie sezonu nie tylko na Wybrzeżu, ale w skali całego kraju.

O istnieniu *Zamiany* przypomniało teatrom polskim ogłoszenie sztuki w „Dialogu" (1980 nr 12). 27 VI 1981 r. premiera *Zamiany*, w reż. Włodzimierza Nurkowskiego, odbyła się w Teatrze Ludowym w Nowej Hucie, z piękną kreacją Zdzisławy Wilkówny w roli Marty. Ten sam reżyser przygotował także telewizyjną wersję sztuki, wyemitowaną przez TV Katowice 31 I 1984 r. Od 28 VIII 1982 *Zamiana* była grana na scenie Teatru Małego w Warszawie, jako przedstawienie dyplomowe Marcina Sławińskiego, przygotowane pod opieką artystyczną Adama Hanuszkiewicza. W obsadzie: Justyna Kulczycka (Marta), Ewa Żukowska (Lechy), Tomasz Budyta (Ludwik) i Jerzy Przybylski (Tomasz). Podobnie inscenizacją *Zamiany* w 1983 r. rozpoczął swoją samodzielną pracę reżyserską Marek Gliński, przygotowując sztukę Claudela w Teatrze Dramatycznym im. A. Węgierki w Białymstoku.

Kilkakrotnie jeszcze dramaturgia Claudela zaznaczyła swoją obecność w dziejach współczesnego teatru polskiego. Ogromny sukces sceniczny odniosło oratorium *Joanna d'Arc na stosie*. Pierwsza realizacja utworu, w wersji koncertowej, odbyła się w Filharmonii Krakowskiej (w specjalnie przygotowanej sali na Wawelu) 9 IV 1965 r. pod dyr. Henryka Czyża, z Danutą Michałowską jako Joanną. 28 I 1966 r. koncertowa wersja *Joanny d'Arc na stosie* została wykonana w Filharmonii Poznańskiej pod dyr. Witolda Krzemieńskiego.

Polską prapremierę teatralną *Joanny d'Arc na stosie*, która odbyła się 16 IX 1979 r., przygotowała Opera Poznańska (dziś Teatr Wielki). Inicjatywie tej patronował ówczesny dyrektor opery, Mieczysław Dondajewski, który już od realizacji koncertowej w 1966 r. planował wystawić oratorium na scenie. Koncepcję inscenizacyjną opracował Adam Hanuszkiewicz, a reżyserował Ryszard Peryt. Wielką kreację aktorską stworzyła odtwórczyni głównej roli, Ewa Błaszczyk. Jej partnerami w roli brata Dominika byli (na zmianę) Andrzej Łapicki i Krzysztof Kolberger. Obsada ta zapewniła niezwykły sukces dzieła, które przez kilka sezonów ściągało do Opery Poznańskiej komplety publiczności. Zespół pokazywał *Joannę* także podczas tournée w Niemczech i Italii.

Jeszcze raz Poznań stał się miastem scenicznego sukcesu Claudela w 1982 r., kiedy w tutejszym Teatrze Polskim Grzegorz Mrówczyński zrealizował *Zakładnika* (prem. 16 XII 1982). Do głównej roli, Sygny Coûfontaine, zaproszono Hannę Stankównę, która stworzyła znakomitą kreację Claudelowską, prowokującą swoją kobiecością, ale także pełną tejemnicy i wewnętrznego piękna. Ostatnim Claudelowskim wydarzeniem teatralnym w Polsce była inscenizacja *Księgi Krzysztofa Kolumba*. Polską prapremierę zrealizował Teatr Miejski z Gdyni, 8 sierpnia 1992 r., dając spektakle w plenerze, na specjalnie przygotowanej scenie w porcie, przy zacumowanym „Darze Pomorza". Przedstawienie reżyserowali młodzi absolwenci PWST w Warszawie : Ryszard Nyczka, Wojciech Starostecki i Artur Hoffman pod opieką artystyczną Krystyny Zachwatowicz, Andrzeja Wajdy, Andrzeja Majewskiego i Waldemara Śmigasiewicza. Do roli Kolumba zaproszono Daniela Olbrychskiego, a opracowanie muzyczne powierzono Czesławowi Niemenowi. Starannie opracowane elementy choreograficzne, plastyczne i efekty pirotechniczne, nadały spektaklowi formę barwnego widowiska muzyczno-teatralnego. Z uznaniem o przedstawieniu pisały wybitne znawczynie teatru Claudela: prof. Irena Sławińska (w „Gazecie Niedzielnej") i prof. Maria J. Whitaker (w „Bulletin de la Société Paul Claudel"). Wszystkie prezentacje *Księgi Krzysztofa Kolumba* w Gdyni miały świetną frekwencję. Recenzje i komentarze prasowe, wywiady z aktorami biorącymi udział w przedstawieniu, jednogłośnie wskazywały, że mamy do czynienia z wydarzeniem teatralnym 1992 roku na miarę ogólnopolską.

Po kilkuletniej przerwie, Claudel wraca do teatru w Polsce premierą *Zamiany* w Teatrze im. J. Osterwy w Lublinie. Możliwości teatru Claudela staną się znów wyzwaniem dla widza.

Nie ma co ukrywać
chcielibyśmy drukować
dla wszystkich

ale możemy tylko
dla najlepszych

OK! Print

JEDYNE W LUBLINIE,
CZYNNE NON-STOP,
SPECJALISTYCZNE

DELIKATESY
ALKOHOLOWE
•
AGENCJA
TURYSTYCZNA
•
AGENCJA REKLAMY
I PROMOCJI

Lublin, ul. Narutowicza 61
tel. 247-82, 267-02.

Kierownik techniczny:
HENRYK TOKARSKI

Brygadziści pracowni:

krawieckiej damskiej - ELŻBIETA PARADOWSKA
krawieckiej męskiej - MARIA PACZKOWSKA
stolarskiej - MARIUSZ ORPIK
plastycznej - AGNIESZKA PUCHALA
elektrycznej - EDWARD CIECHOŃSKI
akustycznej - KRZYSZTOF DUŃSKI
fryzjerskiej - BOŻENA MYSZAK

Pracownia ślusarska - ELIGIUSZ SKRZYPEK
Rekwizytorzy - ANDRZEJ SKÓRNIEWSKI, JAKUB PIK
Brygadier sceny - ANDRZEJ GAWROŃSKI
Światło - ANDRZEJ BILIŃSKI, EDWARD CIECHOŃSKI
Dźwięk - JANUSZ CIEŚLIK, KRZYSZTOF DUŃSKI

Redakcja programu - JERZY JASIŃSKI

W programie wykorzystano
Portret Paula Claudela autorstwa Félixa Vallattona z 1896r.

Montaż elektroniczny i druk:
OK! Print s.c.
Lublin, ul. Narutowicza 62, tel./fax (0 81) 532-79-10

Teatr im. Osterwy w Lublinie
wyposażony jest w aparaturę dla widzów niedosłyszących.

Teatr im. Juliusza Osterwy w Lublinie
ul. Narutowicza 17, tel: 532-42-44, 532-29-35, fax 532-07-27

Biuro Obsługi Widzów
(p.o. kierownika - Barbara Łączewska)
Czynne: poniedziałek-piątek, w godz. 8.00-15.00, tel. 532-44-36

Kasa biletowa czynna codziennie z wyjątkiem poniedziałków
w godz. 10.00-13.00 i 16.00-19.00 (niedziele 16.00-19.00), tel. 532-42-44 w. 354

Ze zbiorów
Działu Dokumentacji
ZG ZASP