SAKRALNY WYMIAR CZASU W TWÓRCZOŚCI DRAMATURGICZNEJ PAULA CLAUDELA NA PODSTAWIE *ZWIASTOWANIA* (1948)

Karolina Kasperska

Instytut Filologii Romańskiej, Szkoła Doktorska Nauk Humanistycznych, Uniwersytet Jagielloński
ORCID ID: 0000-0002-2542-2096

Kreacja czasoprzestrzeni w twórczości dramaturgicznej Paula Claudela od zawsze pozostawała pod wyraźnym wpływem rzeczywistości *sacrum* i, jak podkreśla znawca twórczości francuskiego symbolisty Michel Autrand, nie wystarczy w tym wypadku mówić wyłącznie o pewnym „kadrze", czy to przestrzennym, czy czasowym, ale całkowicie niezależnym elemencie dzieła, przepełnionym swoją własną, odrębną symboliką[1]. Z tej perspektywy, czas oraz przestrzeń dzieł teatralnych Claudela stają się pełnoprawnymi bohaterami dramatów, postaciami z krwi i kości, którzy przemawiają w sztuce swoim własnym głosem. Jak zostało już wspomniane, doświadczenie rzeczywistości *sacrum* ma na ich kształtowanie największy wpływ: oto kadr czasowy wielu dzieł francuskiego symbolisty pozostaje w ścisłym związku z liturgią chrześcijańską, natomiast wymiar przestrzenny dzieł przybiera wertykalną formę, będąc w nieustannym napięciu między tym, co boskie, a tym, co demoniczne. Taki sposób kreacji świata szczególnie znamienny jest dla jednego z ważniejszych dramatów Claudela: *Zwiastowania* (1912). W niniejszym artykule zostanie zaprezentowana analiza sakralnego wymiaru kadru czasowego wybranej sztuki: w pierwszej kolejności należy zadać pytanie o źródła liturgicznych inspiracji, aby w dalszym etapie analizy móc ukazać, jaką funkcję pełnią one w obrębie samego dzieła.

[1] Patrz: M. Autrand, *Préface,* [w:] Claudel, *L'Annonce faite à Marie*, Paris 1993, s. 21.

Inspiracje liturgiczne: źródła

Liturgia chrześcijańska bez wątpienia miała swój ogromny wpływ na twórczy rozmach utworów Paula Claudela[2]. To w trakcie bożonarodzeniowych nieszporów w paryskiej katedrze Notre-Dame w 1884 roku, 18-letni wówczas poeta poczuł po raz pierwszy pewność Bożej obecności. Było to najbardziej znaczące wydarzenie jego życia, szczyt doświadczenia duchowego, swego rodzaju „objawienie", jak je później nazwał, które zdeterminowało całą jego późniejszą twórczość. Był to również moment definitywnego nawrócenia Claudela[3]. To wtedy właśnie zaczął uczęszczać na ceremonie liturgiczne, aby karmić się niepowtarzalnym pięknem tradycji chrześcijańskiej. Nic dziwnego, iż wiele fragmentów jego dzieł brzmi jakby były wyjęte z Oficjów – obecność i wpływ liturgii w dziele Claudelowskim pozostaje niepodważalna[4], a sztuka pt. *Zwiastowanie* jest tego najbardziej emblematycznym przykładem. W jednym z wywiadów z 1921 roku sam autor przyznał, iż chciał, aby ten dramat był „zanurzony w liturgii"[5]. Jednakże jego źródło sięga aż do 1892 roku, a zatem do samych początków twórczości teatralnej Claudela. Pierwsza wersja, zatytułowana „Panienka Wiolena" (*La jeune fille Violaine*), jak również i druga (przeredagowana w trakcie pobytu w Chinach), różnią się wiele od dwóch ostatecznych wersji tekstu z 1911 i 1948 roku[6]. Prawie pięćdziesięcioletnia

---

[2] «C'est presque un lieu commun de la critique claudélienne que de dire que la liturgie a eu une influence capitale sur le théâtre de Claudel». R. Griffiths, [w:] *Liturgie et jeux scéniques dans le théâtre claudélien. Essais sur la littérature catholique (1870–1940). Pèlerins de l'absolu*, s. 113.

[3] Tak Paul Claudel opisał ten moment w swych wspomnieniach: „[…] en un instant mon cœur fut touché et je crus. Je crus d'une telle force d'adhésion, d'un tel soulèvement de tout mon être, d'une conviction si puissante, d'une telle certitude ne laissant place à aucune espèce de doute que depuis, tous les livres, tous les raisonnements, tous les hasards d'une vie agitée, n'ont pu ébranler ma foi ni, à vrai dire, la toucher. J'avais en tout à coup le sentiment déchirant de l'Innocence, de l'Éternelle Enfance de Dieu, une révélation ineffable" (P. Claudel, *Ma conversion*, [w:] *Œuvres en prose*, Paris 1965, s. 1008).

[4] Jak zauważa Ivan Merz, Claudel jest poetą liturgicznym *par excellence*, a impresje liturgiczne na poziomie leksykalnym i syntaktycznym powracają w jego dziełach nieustannie. Patrz: I. Merz, *Paul Claudel*, [w:] *L'influence de la liturgie sur les écrivains français, de 1700 à 1923*, Paris 2005, s. 222.

[5] C. Mazouer, *L'Annonce faite à Marie, mystère?*, [w:] *Théâtre et christianisme*, Paris 2015, s. 513.

[6] Patrz. P. Claudel, *Mémoires improvisés : quarante entretiens avec Jean Amrouche*, Paris 1969.

praca francuskiego dramaturga staje się zatem istotnym świadectwem dojrzewania Claudelowskiej myśli[7].

Dwie zmiany wprowadzone przez te lata w obrębie dzieła okazują się niezwykle ważne w kontekście refleksji nad rolą kadru czasowego: dodanie fragmentów liturgii oraz zmiana czasu akcji[8]. W 1910 roku dramaturg pełnił funkcję konsula w obecnej Republice Czeskiej. Mieszkał wówczas obok klasztoru Emmaüs, którego monastyczne życie bardzo go fascynowało. W trakcie swego pobytu bardzo często uczęszczał na nabożeństwa inspirowane dziedzictwem średniowiecza oraz tworzył notatki[9] z tego wszystkiego, co widział i słyszał[10]. Z pewnością to wydarzenie miało na niego duży wpływ – trzecia wersja *Zwiastowania* pochodząca z 1911 roku została wzbogacona, bezpośrednio i pośrednio, o liczne partie liturgiczne (fragmenty modlitw, antyfon, tekstów oficjów). Jak zauważa Richard Griffiths[11], inspiracje liturgią u Claudela mają w jego dziełach podwójny charakter: z jednej strony tworzą warstwę intelektualną tekstu, z drugiej afektywną. Pierwsza z nich służy przede wszystkim wzmocnieniu przekazu symboliki dzieła, często stanowi jego integralną część. Afektywność natomiast jest przede wszystkim na usługach dramaturgii, oddziałuje na widza w sferze emocji i uczuć. Warstwa intelektualna, która wyraża się w długich cytatach z ceremonii liturgicznych oraz skomplikowaną symboliką, przeznaczona jest przede wszystkim do lektury (*pour la lecture*). Afektywna natomiast, dużo bardziej wyrafinowana i subtelna w formie, jest stworzona do reprezentacji na scenie (*pour la représentation*)[12]. Aż do 1912 roku w większości dzieł francuskiego dramaturga można zaobserwować przesunięcie akcentów na korzyść wymiaru symbolicznego inspiracji liturgicznych, a wersja *Zwiastowania* z tego samego roku stanowi apogeum metaforycznego użycia liturgii. Momentem przełomowym jest druga inscenizacja dzieła we współpracy z Hegnerem i Dohrnem[13]. To

[7] Mimo iż do tej pory wydano bardzo wiele publikacji na temat twórczości Claudela, niezbadanym dotąd obszarem okazuje się analiza ewolucji dramatów na przestrzeni lat oraz w miarę kształtowania się i dojrzewania poglądów francuskiego symbolisty. Krytyka genetyczna *Zwiastowania* mogłaby być bardzo ciekawym projektem badawczym.

[8] Patrz: C. Mazouer, op. cit.

[9] Patrz: P. Claudel, *Journal*, t. I, Paris, 1968, s. 114 – 115, s. 119, s. 123, s. 181–182.

[10] Prawdopodobnie chodziło o pewną paschalną, eklektyczną formę liturgiczną, która w dużej mierze czerpała z różnych dawnych manuskryptów znalezionych w Rouen, Beauvais, Tours. Patrz: C. Mazouer, op. cit., s. 513.

[11] R. Griffiths, op. cit., s. 117.

[12] Ibidem.

[13] Ibidem, s. 113–117.

wówczas Claudel powoli odchodzi od zbytniego skupienia na słowie, symbolu i zaczyna doceniać wartość emocji, wrażeń, jakie w danej chwili budzi w widzach reprezentacja jego sztuki.

Historia uniwersalna

Jak już zostało wspomniane, *Zwiastowanie* jest najlepszym *exemplum* symbolicznego, a nawet mistycznego użycia liturgii, a data jego wydania stanowi cezurę dla okresu w twórczości Claudela, w której dochodzi do pewnej przemiany w spojrzeniu na dramat i jego konstrukcję. Warto w tym miejscu zwrócić uwagę, iż rola fragmentów „liturgicznych" odpowiada w wielu aspektach wrażliwości średniowiecznej, gdyż podobnie jak w przypadku XII-wiecznego dramatu liturgicznego[14], zestawia świat nadprzyrodzony z ludzkim, jasno umiejscowionym w czasie historycznym. W twórczości Claudela, jak zauważa Léo-Arthur Brodeur, świat „jest w istocie obecny, teraźniejszością zamieszkaną przez wieczność, co jego samego czyni wiecznym dzisiaj, w którym pojawia się boska obecność"[15]. A ze swej strony André Vachon podkreśla, iż chwila w twórczości francuskiego symbolisty ma zawsze wymiar wieczności[16].

W sposób wyraźny liturgia w *Zwiastowaniu* zakreśla granice czasowe dramatu. Wrażliwość Claudela odsyła współczesnego czytelnika do percepcji czasu charakterystycznej dla ludzi średniowiecza, dla których „przemarsz światów w przestrzeni, rewolucja godzin, dni i pór roku są niczym kolejne etapy niekończącej się ceremonii, która odbywa się na chwałę Boga"[17]. Sam autor w swej *ars poetica* podkreśla niezwykłą

[14] Por. C. Mazouer, *Le premier théâtre religieux (Xe-XIIIe siècle)*, [w :] *Le théâtre francais du Moyen Âge*, Paris 2016, s. 29–99.

[15] Wszystkie tłumaczenia francuskojęzycznych cytatów: Karolina Kasperska. „(...) est plutôt essentiellement présent, un présent habité par l'éternité qui en fait un perpétuel Aujourd'hui, où affleure la présence divine". (L.-A. Brodeur, *Le corps-sphère dans l'espace et le temps avant et après la mort*, [w:] *Le corps-sphère: clef de la symbolique claudélienne*, Paris 1970, s. 291–292).

[16] A. Vachon, *«Le soleil fixe», dans Le Temps et l'espace dans l'œuvre de Paul Claudel*, Paris 1965, s. 351.

[17] „la marche des mondes dans l'espace, la révolution des heures, des jours et des saisons sont comme les phases d'une interminable cérémonie qui se déroule à la gloire de Dieu". (I. Merz, *Paul Claudel*, [w:] *L'influence de la liturgie sur les écrivains français, de 1700 à 1923*, Paris 2005, s. 219).

rolę czasu, nazywając go „sensem życia”[18] i stwierdzając, iż wszystkie rzeczy w czasie się tworzą i porozumiewają[19]. Echo takiej idei odnajdujemy w omawianym dramacie, już u samego jego początku, w słowach jednego z bohaterów, Piotra z Craon: „Całe stworzenie złączone jest z Bogiem w głębokim misterium!”[20]. Podobnie Wiolena, gdy tylko słyszy śpiew małego ptaszka, wykrzykuje w niewinnej radości hymn na pochwałę stworzenia:

> To skowronek, Alleluja! (...)
>
> Czy widzisz jego skrzydła rozwarte na kształt krzyża, jak skrzydła serafinów, co są jak skrzydła bez stóp, a głos ich rozlega się przed tronem Boga?[21]

Podkreślenie „boskiej harmonii” łączy w efekcie wszystkie elementy świata ukazane w dramacie: czas, bohaterów, miejsce. W średniowiecznych dramatach liturgicznych reprezentacja wydarzeń biblijnych na scenach teatralnych[22] służyła temu, aby widzowie lepiej mogli uchwycić i zrozumieć uniwersalność celebrowanych wydarzeń. Narodziny Zbawiciela, Jego Zmartwychwstanie, miały miejsce w historycznym porządku dwa tysiące lat temu. Jednocześnie, poprzez liturgię, która je niejako ucieleśnia, również w wymiarze czasowym, te wydarzenia mają miejsce dzisiaj, *hodie*. Dzieją się blisko ludzi, na wyciągnięcie ich ręki – takie jest przesłanie dramatów Claudela. Jak pisze w swym artykule Sławomir Jeziorski: „czas liturgicznej celebracji w swoim wiecznym dzisiaj (*hodie*) ma zdolność nadać nowy rytm i miarę egzystencji odkupionej”[23].

W sztukach francuskiego dramatopisarza bardzo łatwo odnaleźć zestawienia tych dwóch poziomów czasowych – z jednej strony na pierwszy plan wysuwa się historia Wioleny i jej rodziny, z drugiej poprzez użycie licznych partii liturgicznych, historia święta wchodzi w życie bohaterów – do tego stopnia, iż trudno rozpoznać, czy mamy przed oczyma bohaterów, czy ich biblijnych odpowiedników. Jacques Madaule,

---

[18] P. Claudel, *Connaissance du temps*, [w:] *Art poétique. Connaissance du temps, Traité de la co-naissance au monde et de soi-même*, Paris 1913, s. 33.
[19] Ibidem, s. 43.
[20] P. Claudel, *Zwiastowanie*, tłum. M. Cichoń, [w:] *Wybór dramatów*, oprac. H. Sawecka, Lublin 1998, s. 81.
[21] Ibidem, s. 84.
[22] Ch. Mazouer, op. cit., s. 29–98.
[23] S. Jeziorski, *Liturgia a percepcja i przeżywanie czasu w dobie postmodernizmu*, „Verbum Vitae” 2009, nr 35, s. 446.

jeden z największych specjalistów w tematyce dzieła Claudelowskiego, zauważył, iż w pewien sposób dramaturg okazuje się twórcą „zamkniętej przestrzeni i czasu łączącego się w jednej chwili z wiecznością"[24]. Tytułowe Zwiastowanie, którym dramaturg się inspiruje, a tym samym Wcielenie Syna Bożego, samo w sobie *par excellence*, są przecież przykładami interwencji boskiej w historię ludzką:

> Kobieta posiada ogromną godność w oczach katolików. Zbawiciel, aby przybrać ciało, dzięki któremu wykupił świat, potrzebował kobiety, ale także potrzebował jej zgody. To właśnie przez owe *tak* (…) złożone uroczyście w pełni wolności i miłość we wcieleniu umożliwiło nam nasze odkupienie. Jakże mają nie napływać do oczu łzy, gdy trzy razy dziennie słyszymy dźwięk dzwonów, które przypominają nam tę bezcenną chwilę! [25]

W ten sposób, owo skrzyżowanie czasów, które pojawia się na początku dzieła, w prologu, wyznacza i zarysowuje kadr czasowy dramatu. Gdy Wiolena ofiarowuje swój pierścień zaręczynowy Piotrowi z Craon obdarzając go pocałunkiem, zaraża się jednocześnie trądem. Dzieje się to jednak w poranek paschalny, wiosną w pełnym rozkwicie, a dzwony zaczynają właśnie uroczyście ogłaszać Anioł Pański:

> Wiolena, *czułym, niskim głosem*: Pokój z Tobą, Piotrze!
>
> *Dzwonią na Anioł Pański w Monsavierge. Chór śpiewa Regina Coeli, laetare, laetare*[26].

Oto jak dramat Wioleny wpisuje się i łączy z historią innej młodej dziewczyny, która powiedziała *fiat*. Analogia z życiem Maryi z Nazaretu, której obecność wywołana zostaje modlitwą płynącą z Monsavierge,

---

[24] „de l'espace fermé et du temps rejoignant l'éternité dans l'instant". (J. Madaule, *Le temps et l'espace dans l'œuvre de Paul Claudel*, „Esprit, Nouvelle Série" 1966, no 345, janvier, s. 119).

[25] „La femme, pour nous catholiques, a une immense dignité. Le Seigneur pour Se revêtir de cette chair en qui Il a racheté le monde a eu besoin d'une femme et pour cela il a voulu S'assurer son consentement. C'est ce oui (…) solennellement donné dans la plénitude de la liberté et de l'amour qui par l'incarnation a permis notre rédemption. Comment les larmes ne viendraient-elles pas à nos yeux quand trois fois par jour nous entendons la cloche nous rappeler cette seconde inestimable". (P. Claudel, *Lettre à une jeune Autrichienne* [w:] *Théâtre*, t. II, Paris 1967, s. 1401).

[26] P. Claudel, *Zwiastowanie*, op. cit., s. 80.

jest oczywista. Jednakże ta mistyczna obecność nie jest ograniczona wyłącznie do abstrakcji. Claudel nie waha się pójść jeszcze dalej – postaci Wioleny nadaje cechy charakterystyczne dla Matki Bożej; zwraca na to uwagę Xavier Tilliette:

> (…) każda kobieta, jakkolwiek nieszczęśliwa i oddalona, nosi na swym obliczu, choćby przelotnie, odblask Maryi. To znaczy jest pośredniczką, kimś więcej niż tylko samą sobą: kimś, jak mówi Claudel, na którego czole wypisane jest TAJEMNICA[27].

Ten opis oddaje w pełni istotę życia bohaterki *Zwiastowania*. Przede wszystkim, Wiolena ma w sobie ową tęsknotę za życiem wiecznym. Co więcej, jej pragnienie, któremu oddaje całe życie, staje się udziałem innych. Tak właśnie dziewczyna staje się „pośredniczką". Wiolena w każdej swojej wypowiedzi podkreśla, iż należy do wieczności, a jej serce tylko do Boga, dlatego „żyje na ziemi, jednocześnie smakując tylko nieba"[28]. Taka postawa nie znajduje jednak aprobaty u jej narzeczonego, który nie rozumie zaangażowania Wioleny w życie duchowe:

> Wiolena:
>
> A posag, który ci wnoszę, niepodobny jest wcale do posagu innych kobiet,
> Lecz jest nim ta święta góra rozmodlona, dzień i noc przed obliczem Boga, jak ołtarz, z którego unosi się dym kadzideł (…)
>
> Jakub Hury:
>
> Ależ nie, Wioleno, ja nie jestem klerykiem, ni mnichem, ni błogosławionym[29].

Tak wyraźnie wykreowana przez Claudela świętość Wioleny zo-

---

[27] „toute femme, fut-elle la plus misérable et la plus éloignée, porte au moins fugitivement sur son front un reflet de la Vierge Marie, c'est-à-dire elle est médiatrice, elle est plus et autre que soi-même: quelqu'un, dit Claudel, sur le front duquel est écrit le MYSTÈRE". (X. Tilliette, *La Vierge Marie de Paul Claudel*, „Gregorianum" 2000, nr 3, s. 578).

[28] „sur la terre, n'ayant de goût que pour le ciel". (J. Bénigne-Bossuet, *Deuxième sermon*, [w:] *Sermons. Panégyriques. Méditations sur l'évangile*, Paris 1846, s. 273).

[29] P. Claudel, *Zwiastowanie*, op. cit., s. 104.

staje zauważona jedynie przez oponenta Jakuba – Piotra. To pogardzony przez wszystkich budowniczy z Craon w zachwycie wykrzykuje pochwałę na cześć dziewczyny, nazywając ją „duszą świętą”[30]. Podziwia jej piękno, gdyż przekracza ono świat materialny, przywołując wymiar duchowy. Piotr nie waha się zawołać do niej z żalem: „O obrazie piękna wiecznego...!”[31]. To właśnie pragnienie wieczności, „wzniesienia się wyżej” jest centrum modelu świętości proponowanego przez Claudela:

> Nie jest wcale świętością dać się ukamieniować Turkom ani ucałować usta trędowatych.
> Lecz spełnić wolę Bożą natychmiast,
> Pozostać na miejscu czy też wznieść się wyżej[32].

Podobnie drugi akt dramatu jest wyraźnie naznaczony liturgiczną obecnością, ukazując jednocześnie kolejny aspekt świętości bohaterki. Sam akt poprzedzony jest antyfoną maryjną *Salve Regina*[33]. Jest południe, a cała natura rozwija się dzięki wiosennej hojności. W prawdopodobnie najbardziej wysublimowanej scenie całej sztuki, Wiolena, tuż po zaakceptowaniu swojego przeznaczenia, żegna się w ogrodzie ze swoim ukochanym. Odrzuca zatem miłość ludzką po to, aby stać się niczym ołtarz Pański. Scena jest wyraźnym odwróceniem, negatywem oblubieńczego dialogu z Pieśni nad pieśniami. Ogród, który w Biblii jednoczył kochanków, tutaj staje się miejscem rozłąki[34]. Wersetami, które przywołują na myśl fragmenty Pisma, Jakub pozdrawia swoją narzeczoną bez świadomości, iż nadchodzi nieubłagalnie moment rozstania[35]. Jego słowa, niczym wyjęte z ust biblijnego Oblubieńca, w sposób mistyczny, bez wiedzy bohatera, stają się tak naprawdę słowami pożegnania:

---

[30] Ibidem, s. 81.
[31] Ibidem, s. 85.
[32] Ibidem, s. 84.
[33] Kantyk na cześć Najświętszej Maryi Panny, śpiewana najczęściej w okresie między uroczystością Trójcy Przenajświętszej a Adwentem.
[34] W Pieśni nad pieśniami Oblubieniec woła do Oblubienicy: „O jak piękna jesteś, przyjaciółko moja, jak piękna, oczy twe jak gołębice!” (Pnp 1,15). Patrz. *Pieśń nad pieśniami*, [w:] *Biblia Tysiąclecia*, Poznań 2003, s. 1077.
[35] P. Claudel, *Zwiastowanie*, op. cit., s. 102–108.

Jakub Hurry

Jakaś ty piękna Wioleno! I jak piękny jest ten świat, na którym jesteś
Darem mnie przeznaczonym![36]

Jednakże ten Dar należy już do Boga i w piątej scenie młoda dziewczyna odchodzi, by zamieszkać w grocie, która staje się miejscem jej wygnania. Następnie, w kolejnym akcie, najbardziej mistycznym i symbolicznym ze względu na cud, który ma miejsce, historia osiąga apogeum zjednoczenia czasu przynależnego *sacrum* i tego należącego do akcji dramatu właśnie poprzez udział liturgii[37]. Oto czas zmienia się zgodnie z rytmem liturgicznym roku – zbliża się czas Bożego Narodzenia. Rozstaniu w południe odpowiada teraz spotkanie dwóch sióstr o północy. To właśnie w tym momencie Mara przynosi swej trędowatej siostrze martwe dziecko, prosząc o jego wskrzeszenie. To również moment, w którym dźwięk dzwonów ogłasza zbliżające się narodziny Zbawiciela:

Wiolena, *podnosząc palec*: Posłuchaj.
Cisza. W oddali słychać cichutki głos dzwonów.

Mara: Nic nie słyszę.

Wiolena: To dzwony zwiastujące Boże Narodzenie, dzwony zwołujące na pasterkę!
O Maro, dzieciątko nam się narodziło!

Mara: Oddaj mi więc moje[38].

Czas cudu, choć znowu dotyczący konkretnej rodziny, ponownie dzięki interwencji liturgii nabiera tutaj uniwersalnego wymiaru. Wiolena prosi siostrę: „Módlmy się. Dawno już nie spędzałyśmy razem Bożego Narodzenia. Nie lękaj się. (…) Nie płacz! Nie czas płakać, gdy zbawienie się narodziło”[39]. Gdy Mara rozpoczyna lekturę czytań bożonarodzeniowych, stają się ono pośrednikiem wejścia bohaterów w jedność sakralną z uniwersum: „Czytaj Bogu. Czytaj Aniołom. Czy-

[36] Ibidem, s. 102.
[37] Ibidem.
[38] Ibidem, s. 122.
[39] Ibidem.

taj całej ziemi. Ja zaś wchodzę w ciemność ponad mój mrok, by cię słuchać"[40] – wyznaje Wiolena swej siostrze. Mara kończy lekturą perykopy[41] o Bożym Narodzeniu według świętego Łukasza i w tym momencie zauważa, iż jej córeczka zaczyna się poruszać. To moment zwiastowania Dobrej Nowiny, która w tym akcie przyjmuje podwójne znaczenie: „Pokój Maro! Oto dzień Bożego Narodzenia, gdy poczęła się wielka radość. (…) i nam także dzieciątko się narodziło!"[42]. W ten sposób, cud staje się paralelny i analogiczny wobec Bożego Narodzenia – dwie historie, ludzka i święta, splatają się w jedną:

Mara: Ono żyje !

Wiolena: Ono żyje i my żyjemy![43].

Realizacja *sacrum* na scenie

Powyższe rozważania doprowadzają nas do kolejnej cechy charakterystycznej dla liturgii w obrębie analizowanego dramatu – dzięki niej możliwe jest ukazanie na scenie tego, co przynależy wyłącznie do sfery *sacrum*. W tym aspekcie pełni ona nie tylko rolę symboliczną, ale także ma w sobie zdolność fundowania dramatycznej akcji. Motyw cudu w trzecim akcie odgrywa najważniejszą rolę w konstrukcji całego dzieła. Wskrzeszenie małej Auby jest bez wątpienia jego punktem kulminacyjnym. Cud dopełnia moment świętowania Bożego Narodzenia – Bóg się narodził, a jego obecność wkracza w historię ludzi. Jednakże, przełożenie na język teatralny cudu nie było najłatwiejszym zadaniem. Trudność nie wynika jednak z samego charakteru tematu, którym inspirował się przecież niejednokrotnie teatr świecki[44], ale na stworzeniu „nadprzyrodzonej atmosfery", która wymaga użycia odpowiednich środków. Jak słusznie zauważa Ivan Merz, w przypadku Claudela tym szczególnym intermedium staje się liturgia, która „posiada wyjątkową zdolność uobecniania nam świata nadprzyrodzonego"[45].

[40] Ibidem.
[41] W liturgii katolickiej: fragment Biblii czytany i objaśniany podczas mszy. Patrz: *Perykopa* (hasło), [w:] B. Pakosz, E. Sobol, C. Szkiłądź, H. Szkiłądź, M. Zagrodzka (red.), *Słownik wyrazów obcych*, Warszawa 1978, s. 658.
[42] P. Claudel, *Zwiastowanie*, op. cit., s. 124.
[43] Ibidem.
[44] Por. I. Merz, op. cit., s. 221.
[45] Ibidem.

W *Zwiastowaniu* cud staje się przede wszystkim momentem odtworzenia na nowo kosmicznej harmonii, która królowała w pierwszym akcie dramatu, a którą zniszczyło południe i odejście Wioleny[46]; rozdarciu w tamtej godzinie odpowiada północ i wigilijne czuwanie na narodziny Zbawiciela[47], które staje się chwilą pojednania. Wskrzeszenie dziecka sprawia, iż wszystko wraca na swoje miejsce i odzyskuje pierwotną niewinność.

Anne Vercors wraca z Jeruzalem, Jakub Hurry odkrywa prawdę o ofierze swej narzeczonej, którą niegdyś odrzucił, a także jedna się ze swoją żoną, wybaczając jej wszystkie krzywdy. Należy jednak zadać pytanie, czy cud może jeszcze oddziaływać na współczesną, zdechrystianizowaną publiczność. W średniowieczu, w którym reprezentacje cudów królowały na deskach teatrów, widzowie koncentrowali się szczególnie na efektach wizualnych zjawisk nadprzyrodzonych. Liczne reprezentacje cudów doskonale odpowiadały na potrzeby publiki, która interesowała się hagiografią i wydarzeniami z życia świętych[48]. Jednakże, zdaniem Claudela, współczesnego widza interesuje bardziej interioryzacja przedstawionych zdarzeń[49]. Istota bowiem nie leży tutaj w efekcie zaskoczenia widza, czy zrobienia na nim wrażenia. Jak napisał francuski dramaturg, najważniejsze jest, aby „cud stał się dostępny dla

[46] M. Autrand, op. cit., s. 21.

[47] «Au partage de Midi va bientôt répondre le partage de Minuit. Au troisième acte, on se trouve en effet à l'autre pôle de l'année et du jour [...] non plus midi, avec la psalmodie du Salve Regina, mais l'heure de la Messe de minuit ». (Por. A. Vachon, op. cit., s. 352).

[48] Por. C. Mazouer, *La floraison du théâtre édifiant au XVe siècle*, [w:] *Le théâtre français du Moyen Age*, op. cit., s. 175–337.

[49] W jednym z wywiadów Claudel wyjaśnił, skąd czerpał insiprację do użycia cudu w swojej sztuce: „Eh bien, ça vient d'une lecture accidentelle que j'ai faite de certains mystiques allemands du Moyen Âge. Je me suis beaucoup occupé de mystique à un moment donné, comme tous les gens croyants, les gens religieux et j'ai trouvé dans une légende allemande du Moyen Âge un trait qui m'avait beaucoup frappé : celle d'une mystique dont le sein fleurissait. Je ne me rappelle plus à quelle occasion, si c'était un enfant qu'elle voulait guérir, ou si c'était l'Enfant Jésus lui-même, que la Sainte Vierge lui donnait à allaiter. Ce serait un peu ce qui s'est passé pour saint Bernard, par exemple : on dit que saint Bernard a été alimenté par la Vierge elle-même ; c'était représenté même par certains tableaux du Moyen Âge. Ce serait une variante de cette idée, par exemple, qui aurait été… que j'aurais trouvée dans cette mystique allemande. Et alors ce trait m'a beaucoup frappé, et alors j'ai eu l'idée de me servir de cette éruption de lait, si je peux dire, comme élément miraculeux du Moyen Âge, ce qui me paraissait relier tous ces éléments suspendus de l'intrigue de la pièce, qui jusqu'alors était dormante dans mon esprit. Toutes ces idées étaient pour ainsi dire suspendues, sans qu'il y ait un rapport avec elles, et tout à coup c'est l'idée de ce miracle qui les a reliées, et en a fait un corps organisé."(P. Claudel, *Trentième entretien*, [w:] J. Amrouche (red.), *Mémoires improvisés*, Paris 1954, s. 269).

człowieka”[50]. W ten sposób, Claudel pokazuje pośrodku zdechrystianizowanego wieku siłę czystej wiary, która jest w stanie dokonać przejścia (*paschy*) od śmierci do życia[51].

Przesłanie średniowiecznych mirakli[52] miało charakter przede wszystkim katechetyczny, natomiast dramat Claudelowski odnajduje swą siłę w apologetyce[53] – „proponuje wrogiemu i obojętnemu społeczeństwu ludzką realizację chrześcijańskiego zbawienia w całym jego pięknie i głębi”[54]. Cud przedstawiony w *Zwiastowaniu* skupia nas przede wszystkim na jego wymiarze duchowym. Ten efekt wzmocniony jest poprzez fakt, iż oczy maleńkiej Auby przybierają barwę oczu Wioleny. Ta przemiana staje się symbolem duchowego macierzyństwa głównej bohaterki: „To dziecko, które poczęłam, a które ona wydała na świat”[55] – mówi o swej córeczce Mara.

Zwiastowanie jednak nie kończy się wskrzeszeniem małej córeczki Jakuba i Mary. Potrzeba bowiem pojednania zwaśnionych bohaterów. Siostra Wioleny, w szale zazdrości i nienawiści, wrzuca ją do dziury w ziemi. Bohaterka zostaje jednak odnaleziona w stanie agonalnym przez swojego ojca, który powraca z pielgrzymki. Mężczyzna zabiera córkę ze sobą do domu. To Anne Vercors najlepiej rozumie wagę ofiary swojego dziecka. Zapowiedź przyszłego poświęcenia bohaterki możemy odnaleźć również w słowach pożegnania wypowiedzianych przez Piotra:

> Piotr z Craon
>
> Żegnaj Wioleno ! (...)
>
> Zabieram ze sobą twój pierścień. I kto wie, czy nie zabieram z nim duszy Wioleny?

---

[50] „(…) le miracle est mis à la disposition de l’homme. La foi et la prière lui donnent un empire illimité”. P. Claudel, *Figaro littéraire, 6 mars 1948*, [w:] *Théâtre II*, op. cit., s. 1413.

[51] Jak napisze sam autor w 1913 roku w swojej *ars poetica*: „Le temps est le moyen offert à tout ce qui sera d’être afin de n’être plus. Il est l’Invitation à mourir, à toute phrase de se décomposer dans l’accord explicatif et total, deconsommer la parole d’adoration à l’oreille de Sigè l’Abîme”. P. Claudel, *Connaissance du temps*, [w:] op. cit., s. 57.

[52] Średniowieczny gatunek, oparty na „naocznej ingerencji cudu w codzienną rzeczywistość” (A. Dąbrówka, *Duchowość a podmiotowość w dramacie*, [w:] *Teatr i sacrum w Średniowieczu. Religia – cywilizacja – estetyka*, Toruń 2013, s. 454.

[53] D. Millet-Gérard, *Claudel. La beauté et l’arrière beauté*, Paris 2000, s. 68–69.

[54] Ch. Mazouer, *L’Annonce faite à Marie, mystère?*, op. cit., s. 518.

[55] P. Claudel, *L’Annonce faite à Marie*, s. 131.

Duszy Wioleny, mej przyjaciółki, którą upodobało me serce,
Duszy Wioleny, mego dziecięcia, bym uczynił z niej kościół[56].

Jednak dawny narzeczony Wioleny, Jakub, nie jest w stanie zobaczyć w tym zniszczonym przez trąd ciele swej ukochanej. Prawda pozostaje wciąż zakryta przed jego oczyma. Gdy Anne Vercors czyta mu fragment Ewangelii o Zwiastowaniu, oczy mężczyzny otwierają się na świat niewidzialny i ponownie zwraca się on do Wioleny jak niegdyś w ogrodzie: „O narzeczona moja, poprzez gałęzie w kwiatach, witaj!"[57]. Choć dziewczyna wkrótce umiera, dzwony wybijają ponownie *Angelus*, aby w ten sposób zakończyć klamrą cały drama:

Wiolena, *(opadłszy na łoże)*:

Lecz dobrze jest także
Umierać, gdy wszystko skończone i gdy ogarnia nas powoli
Cienisty mrok nocy.

Cisza.

Anioł Pański *(głosy)*:

1. Pax pax pax
2. Pax pax pax
3. Ojcze ojcze ojcze ojcze

Gloria in excelsis Deo et in terra pax hominibus bonae voluntatis
Lætare
Læ ta re

Læ ta re[58]

Ostatnie *lætare* kończy całe dzieło i przypomina nam antyfonę maryjną *Salve Regina* z Prologu. Śmierć miesza się z życiem – Wiolena umiera, ale idzie do Tego, dla którego odrzuciła miłość ludzką. Ostatnie partie liturgiczne modlitwy paschalnej jeszcze bardziej uwypuklają zwycięstwo świata nadprzyrodzonego i życia. Przypominają nam *mi-*

[56] Ibidem, s. 86.
[57] Ibidem, s. 132
[58] Ibidem, s. 133.

sterium Paschalis, którego życie i śmierć bohaterki stają się częścią. Podobnie jak w dramatach powstających między X a XIII wiekiem, dzieło francuskiego symbolisty ukazuje skrzyżowanie widzialnego z niewidzialnym, jak zauważa w Prologu Piotr z Craon: „Co było zakryte za jego przyczyną, jasnym się staje i czuję zapach róży na mej twarzy”[59]. W ostatnim akcie dramatu jego wymiar *sacrum* pełni zatem również rolę konstruowania akcji, pozwala odsłonić prawdę oraz ujawnić zakryte i rzeczywiste intencje wszystkich bohaterów, prowadząc w ten sposób do rozwiązania dramatu.

Konkluzje

Rzeczywistość *sacrum* w teatrze Claudela odgrywa wieloaspektową rolę. Przede wszystkim kształtuje ono kadr czasowy, który wykracza poza swoje historyczne ramy i w ten sposób staje się misterium obecności Bożej, w której mogą się zanurzyć również widzowie. Historia bohaterów poprzez liczne „impresje liturgiczne” przyjmuje wymiar uniwersalny – ich życie wplata się w *misterium paschalis* Chrystusa i wszystkich, którzy Go naśladowali. Zaprezentowane wydarzenia stają się zatem elementem wieczności, a przeżywana chwila – jej wyrazem. Wspomniana dialektyka widzialnego i niewidzialnego, uzyskana dzięki wprowadzeniu do utworu fragmentów liturgii, pozwala odbiorcom zobaczyć świat we wszystkich jego wymiarach i przekroczyć w ten sposób granice zwykłej teatralnej inscenizacji, spełniając marzenia autora o stworzeniu „teatru totalnego”, którego wyrazem jest całościowe spojrzenie na życie i śmierć człowieka[60]. Liturgia w *Zwiastowaniu* wzbogaca omówiony utwór o sens nadprzyrodzony, otwierając w ten sposób przed widzami coraz to nowsze ścieżki interpretacji dramatu.

Bibliografia

I. Literatura podmiotu

Claudel P., *Connaissance du temps*, [w:] *Art poétique. Connaissance du temps, Traité de la co-naissance au monde et de soi-même*, Paris 1913, s. 5–58.

[59] P. Claudel, *L’Annonce faite à Marie*, op. cit., s. 81.
[60] Por. P. Claudel, *Możliwości teatru*, Warszawa 1971.

Claudel P., *Théâtre*, t. 1–2, texte édité par Jacques Madaule, Gallimard, Paris 1956.
Claudel P., *Œuvres en prose*, Paris 1965.
Claudel P., *Journal,* t. I, Paris 1968.
Claudel P., *Mémoires improvisés: quarante entretiens avec Jean Amrouche*, Paris 1969.
Claudel P., *Możliwości teatru*, Warszawa 1971.
Claudel P., *L'Annonce faite à Marie*, M. Autrand (red.), Paris 1993.
Claudel P., *Zwiastowanie*, tłum. M. Cichoń, [w:] *Wybór dramatów*, oprac. H. Sawecka, Lublin 1998, s. 78–134,

II. Literatura przedmiotu

Brodeur L., *Le corps-sphère: clef de la symbolique claudélienne*, Paris 1970.
Dąbrówka A., *Teatr i sacrum w Średniowieczu. Religia – cywilizacja – estetyka*, Toruń 2013.
Griffiths R., *Liturgie et jeux scéniques dans le théâtre claudélien*, [w:] *Essais sur la littérature catholique (1870–1940). Pèlerins de l'absolu*, s. 113–132.
Lefèvre F., *Les sources de Paul Claudel*, Paris 1927.
Lioure M., *Claudeliana*, Paris 2001.
Lioure M., *Le théâtre religieux en France*, Paris 1983.
Madaule J., *Le temps et l'espace dans l'œuvre de Paul Claudel*, „Esprit, Nouvelle Série" 1966, nr 345, janvier, s. 117–126.
Mazouer C., *L'Annonce faite à Marie, mystère?*, [w:] *Théâtre et christianisme*, Paris 2015, s. 511–520.
Mazouer C., *Le théâtre français du Moyen Age*, Paris 2016.
Merz I., *L'influence de la liturgie sur les écrivains français, de 1700 à 1923*, Paris 2005.
Millet-Gérard D., *Claudel. La beauté et l'arrière beauté*, Paris 2000.
Tilliette X., *La Vierge Marie de Paul Claudel*, „Gregorianum" 2000, nr 3, s. 577–588.
Vachon A., *Le Temps et l'espace dans l'œuvre de Paul Claudel*, Paris 1965.

Karolina Kasperska

The sacred dimension of time in Paul Claudel's dramatic work based on the Annunciation (1948)

Abstract

The research purpose of this paper is to analyze the way in which the liturgy and the sacrum shape the timeframe of the drama *Annunciation* (1948) written by the French symbolist Paul Claudel. The first issue concerns source of these liturgical inspirations. They are the fruit of many years of the playwright's creative search and of his personal experience with the *sacrum*. The next part of the reflection concerns the role that these liturgical inspirations play within the drama itself. Particularly noteworthy is the universalization of the events presented in the play – through the constant presence of the liturgy, the life of the characters in a mystical way takes on a spiritual and metaphysical dimension. In Claudel's theater, liturgical inspiration serve to embody of the supernatural world on the stage, and to represent events belonging to the sphere of sacrum. In the case of the *Annunciation*, the best example of this is the motif of the miracle.

Keywords: Paul Claudel, liturgy, sacrum in literature, theological literature, *Annunciation*

Słowa kluczowe: Paul Claudel, liturgia, sacrum w literaturze, teologia literatury, Zwiastowanie