

MARIA UCHAŃSKA

CLAUDEL NA SCENACH POLSKICH

Zainteresowanie Claudelem, jednym z głównych poetów symbolizmu francuskiego — obok Mallarmégo i Maeterlincka — wzrasta w literaturze francuskiej coraz bardziej. O zainteresowaniu tym świadczą liczne monografie i artykuły, ukazujące się obecnie we Francji. Powodem tego zainteresowania jest fakt, że w twórczości dramatycznej Claudela można dostrzec wyraźny pierwiastek tragiczny, który zbliża go do Ajschylosa (Claudel tłumaczył dramaty Ajschylosa), Wergiliusza, Dantego i Szekspira.

Jean-Louis Barrault jest jednym z pierwszych, którzy odkryli wartości sceniczne dramatów Claudela i wprowadził je na scenę francuską (*Le Livre de Christophe Colomb*, *Le soulier de satin*, *Partage de midi*, *Tête d'Or*, *Echange*). Dramatom tym też poświęcił trzy specjalne numery „Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault”. Omawiając dramaty Claudela zastosował on do nich określenie — teatr totalny. Pojęcie to jest wieloznaczne. Zajmiemy się jednym tylko jego aspektem, który za punkt wyjścia przyjmuje definicję teatru jako sztuki odtwarzającej życie w całej jego różnorodności, gdzie człowiek ograniczony przestrzenią żyje w nieustannych konfliktach. Człowiek jest więc dla artysty teatru — autora środkiem niezbędnym, lecz zarazem wystarczającym do odtworzenia wizji świata poetyckiego pod warunkiem, że autor potrafi w pełni wykorzystać wszystkie jego możliwości. Inny aspekt to charakter uniwersalny dramatów Claudela, obejmujących swym zasięgiem wszystkie epoki i cały glob ziemski. A oto jaki wpływ miał Claudel na Jean-Louis Barraulta: „Jego wpływ na mnie był olbrzymi i zapładniający. Od czasu jego śmierci jakaś część mojej osobowości została bezpowrotnie osamotniona i nigdy się nie spełni”¹.

W ślad za Jean-Louis Barraultem Jean Vilar, który stawia sobie za cel zdobycie publiczności ludowej, nie zawahał się wprowadzić dramatów Claudela na scenę Théâtre National Populaire, a tym samym uznał, że mogą one przemówić do szerokiej publiczności, że nie są tylko przeznaczone, jak chcą niektórzy z polskich krytyków, dla grup elitarnych.

¹ Barrault o Claudelu, (Rozmowę z J.-L. Barraultem przeprowadził André Parinaud), „Dialog”, IV (1959), nr 2, s. 146.

Trzeba jednak podkreślić, że w dramatach Claudela wszystkie konflikty, sytuacje tragiczne są rozwiązywane na płaszczyźnie nadprzyrodzonej, są one zresztą często subtelną walką w duszach ludzkich, konfliktem między naturą i łaską, a rozwiązanie takiego konfliktu dokonuje się za cenę cierpienia i ofiary. Cierpienie ukazuje się we wszystkich dramatach Claudela, począwszy od cierpienia Księżniczki w *Tête d'Or*. Oparte na bezgranicznej miłości Boga, cierpienie jest dla bohaterów Claudela jedynym źródłem życia, szczęścia i prawdziwej radości. Jest ono wyrównaniem dysharmonii, jaką wprowadza zło i grzech. Tak też dzieje się w dramatach, o których będzie tu mowa (*Zwiastowanie, Zamiana, Spoczynek dnia siódmego*) z racji ich wystawienia na scenach polskich.

Przekłady utworów Claudela na język polski datują się mniej więcej od roku 1913. Oprócz dzieł poetyckich tłumaczono na język polski następujące dramaty: *Młodość Violeny* (Roman Kołoniecki — 1935), *Zwiastowanie* doczekało się aż czterech przekładów (Wacław Husarski — 1913, Jarosław Iwaszkiewicz — 1921, Edward Leszczyński — 1924, Jan Chmieliński), *Spoczynek dnia siódmego* (Stefan Godlewski — 1928), *Zakładnik* (Jarosław Iwaszkiewicz — 1920), *Zamiana* (Jarosław Iwaszkiewicz — 1924) oraz *Punkt przecięcia* (Julian Rogoziński — 1962).

Nie brak również na naszym terenie opracowań twórczości Claudela, które świadczą o przeżyciu i zrozumieniu ducha jego utworów. Wypowiedzi te wiążą się przeważnie z dziejami scenicznymi tychże dramatów na scenach polskich. W związku z realizacją *Zwiastowania* w Teatrze im. Słowackiego w Krakowie Teofil Trzciniński poświęcił Claudelowi w roku 1924 specjalny numer „Listów z Teatru”², gdzie Mieczysław Brahmmer³ omawia ideologię Claudela dochodząc do stwierdzenia pewnego paralelizmu istniejącego między tą ideologią a ideologią polskiego romantyzmu. Wyrasta ona z głębokiej wiary chrześcijańskiej i na niej się opiera. Tadeusz Świątek⁴ w swoim szkicu informacyjnym o Claudelu kreśli jego drogę życiową, poświęcając wiele uwagi faktowi nawrócenia, a następnie charakteryzuje pokrótce jego twórczość dramatyczną, popierając swoje wywody cytatami z dramatów. W tymże samym numerze „Listów z Teatru” Jerzy Chodecki⁵ omawia realizację *Zwiastowania* w Teatrze Kameralnym Tairowa w Moskwie.

O wielkim zrozumieniu twórczości poetyckiej Claudela przez Jarosława Iwaszkiewicza⁶ i przyjaźni, jaka łączyła tych dwóch poetów, świad-

² „Listy z Teatru”, XII (1924).

³ Mieczysław Brahmmer, *Ideologia Claudela. Na marginesie „Zwiastowania”*, „Listy z Teatru”, XII (1924) 104—113.

⁴ Tadeusz Świątek, *Paul Claudel. Szkic informacyjny*. „Listy z Teatru”, XII (1924) 89—102.

⁵ Jerzy Chodecki, „Zwiastowanie” u Tairowa, „Listy z Teatru”, XII (1924) 114—122.

⁶ „Wiadomości Literackie”, (1924), nr 5 i (1925), nr 34.

czą artykuły i sprawozdania ze spotkań, publikowane w „Wiadomościach Literackich” w okresie międzywojennym.

Maria Winowska⁷ omawia brak zainteresowania krytyki ówczesnej twórczością Claudela ze względu na jej specyficzny charakter, który wymaga postawy całkowitej, nie tylko kanonu estetycznego, lecz również i światopoglądu o zwartych pozycjach. Ale nawet w tym milczeniu o Claudelu dopatruje się ona wymownego wpływu jego twórczości.

W okresie międzywojennym tradycję claudelowską w Polsce podtrzymuje głównie środowisko „Verbum”, publikując rokrocznie przekłady poezji Claudela.

Milczenie okresu II wojny światowej zostaje przerwane przez krytyków katolickich na łamach czasopism „Tygodnik Powszechny” i „Znak”. W roku 1949 ukazuje się pierwsza powojenna synteza twórczości dramatycznej Claudela opracowana przez Zofię Nosalewską⁸. Autorka stara się wskazać na zasadniczy konflikt chrześcijański, który przewija się przez wszystkie dramaty Claudela, a mianowicie — bój natury z łaską. Dzięki jakiemś ogromnemu nerwowi dramatycznemu sztuki te wiążą uwagę, poruszają najgłębsze, rzadko dostępne pokłady uczuć. A w trzy lata potem ta sama autorka w odpowiedzi na ankietę „Znaku”⁹ złoży wyznanie, że dramaty Claudela miały decydujący wpływ na ukształtowanie się jej własnego poglądu na świat oraz postawy moralnej.

Tę powszechną znowę milczenia w Polsce przerwie również śmiała inicjatywa młodzieżowych teatrów amatorskich, które podejmą się realizacji *Zwiastowania* (Teatr Akademicki KUL 1954 i Sekcja Teatru Klubu Inteligencji Katolickiej w Warszawie 1960).

Śmierć Claudela, która nastąpiła 23 II 1955 roku, w Polsce przeszła prawie bez echa. Jedyne akademie żałobną urządzono na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim, innym wyrazem złożonego mu hołdu były dwa artykuły opublikowane na łamach tygodników katolickich („Tygodnik Powszechny”¹⁰ i „Dziś i jutro”¹¹). Zygmunt Kałużyński¹² na łamach „Nowej Kultury”, daleki od zrozumienia specyfiki tej dramaturgii, na próżno doszukiwał się w niej konkretnych rozwiązań problemów ekonomicznych i społecznych, a zawiedziony w swoich nadziejach niesłusznie i niesprawiedliwie potępił Claudela.

Można by sądzić, że wraz ze śmiercią Claudela pogrzebana została jego

⁷ Maria Winowska, *Paul Claudel*, „Verbum”, II (1934) 167—196.

⁸ Zofia Nosalewska, *Dramat chrześcijański Claudela*, „Znak”, (1949), nr 7, s. 578—583.

⁹ „Znak”, (1952), nr 1, s. 75—76.

¹⁰ R., *Zmarł Claudel*, „Tygodnik Powszechny”, (1955), nr 10, s. 3.

¹¹ Konrad Eberhardt, *Szkice francuskie. Na scenie większej niż świat ...*, „Dziś i jutro”, (1955), nr 12, s. 3 i 7.

¹² Zygmunt Kałużyński, *Po zgonie Claudela*, „Nowa Kultura”, (1955), nr 12, s. 7.

sława literacka w Polsce, ale niezaprzeczalne wartości jego dramatów nadal niepokoją umysły. W roku 1959 ukazuje się w „Dialogu” wywiad przeprowadzony na temat Claudela przez André Parinaud z Jean-Louis Barraultem. Ten sam miesięcznik w roku 1962 przynosi przekład *Punktu przecięcia*¹³ oraz artykuł Jana Błońskiego¹⁴. A oto wymowne słowa Błońskiego: „Zaniedbanie i zlekceważenie Claudela zwłaszcza w Polsce wydaje się niepojęte”. Następnie Błoński, podobnie jak i Brahmer, odnajduje u Claudela momenty wspólne z Mickiewiczem, Krasińskim i Wyspiańskim. W tym czasie Ewa Stetka¹⁵ publikuje artykuł pt.: *Claudel i tragedia antyczna*.

Ostatnią publikacją o Claudelu w Polsce jest studium Ireny Sławińskiej *Siedem demonów Claudela*¹⁶. Zapowiedziane we wstępie jako postface do wypowiedzi Błońskiego, studium to jest syntezą całej twórczości dramatycznej Claudela w najróżnorodniejszych jej aspektach. Autorka szczegółowo omawia bogatą problematykę zawartą w określeniu „teatr totalny”, a następnie przechodzi do omówienia „demonów” Claudela, a mianowicie zagadnień: miłości, muzyki, tańca, śmiechu, retoryki, teatralności i wreszcie scenicznych wersji dramatów Claudela.

Społeczeństwo polskie miało możliwość zetknąć się z Claudelem na scenie po raz pierwszy w grudniu 1924 roku, kiedy to Teatr Miejski im. Juliusza Słowackiego w Krakowie pod dyrekcją Teofila Trzcieskiego wystawił *Zwiastowanie*¹⁷ (*L'Annonce faite à Marie*) w przekładzie Edwarda Leszczyńskiego. Prawie jednocześnie Aleksander Węgierko wystawił w Teatrze Małym w Warszawie *Zamianę* (*L'Echange*) w przekładzie Jarosława Iwaszkiewicza, a w trzy lata potem Radulski podjął się realizacji *Spoczynku dnia siódmego* (*Le repos du septième jour*) w Teatrze Narodowym w Warszawie (przekład Stefana Godlewskiego).

ZWIASTOWANIE

Dramat wystawiony po raz pierwszy w Polsce na scenie Teatru Miejskiego im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, w dniu 13 grudnia 1924 r. Tekst dramatu napisany w roku 1911 łączy się ściśle z dwiema wersjami uprzednio napisanego dramatu *La jeune fille Violaine* — można więc

¹³ Paul Claudel, *Punkt przecięcia*, przełożył Julian Rogoziński, „Dialog”, VII(1962), nr 7, s. 36—81.

¹⁴ Jan Błoński, *Claudel*, „Dialog”, VII(1962), nr 7, s. 82—97.

¹⁵ Ewa Stetka, *Claudel et la tragédie antique*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, III(1960), z. 1.

¹⁶ Irena Sławińska, *Siedem demonów Claudela*, „Dialog” VIII(1963), nr 8, s. 73—83.

¹⁷ Dane dotyczące obsady poszczególnych przedstawień zamieszczono w aneksach.

w jakiś sposób mówić o *La jeune fille Violaine* jako o pierwszych wersjach *Zwiastowania*; w ten sposób dochodzimy do stwierdzenia istnienia 4 wersji *Zwiastowania* napisanych przez Claudela w latach 1892, 1898, 1911, 1948. Dodać do tego należy jeszcze wariant sceniczny z roku 1938. Z powyższych danych można zorientować się, w jakim stopniu motyw zawarty w tym dramacie zawiądnął umysłem Claudela i nurtował go przez okres przeszło półwiecza (1892—1948). Podczas gdy akcja *La jeune fille Violaine* jest umiejscowiona przez Claudela naprzód w epoce nieokreślonej, a następnie w epoce współczesnej — w *Zwiastowaniu* Claudel świadomie nawiązuje do francuskiego średniowiecza, wprowadzając wzmianki historyczne o Joannie d'Arc i Karolu VII. Ofiara Violainy jest paralelna do ofiary Joanny d'Arc: obie oddają swe życie za ocalenie ojczyzny, rodzinnego osiedla, najbliższych. Mamy więc do czynienia z pewnego rodzaju misterium średniowiecznym, które po raz pierwszy zostało wystawione w Teatrze de l'Oeuvre w Paryżu w roku 1912, następnie w Dreźnie, w Teatrze Kameralnym Tairowa w Moskwie i wreszcie w Teatrze Miejskim im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, w reżyserii i inscenizacji Teofila Trzczińskiego (dekoracje i kostiumy Feliksa Krassowskiego).

Projekty dekoracji i kostiumów Feliksa Krassowskiego miały zazwyczaj charakter formistyczny (kubistyczny)¹⁸. Trudno definitywnie rozstrzygnąć sprawę, jeżeli chodzi o *Zwiastowanie*, ze względu na brak dokumentacji. Zachował się tylko spis sztuk realizowanych przez Krassowskiego, gdzie między innymi figuruje *Zwiastowanie*. Wiadomo, że pomysł dekoracji kubistycznej do *Zwiastowania* stworzył Wiesnin, realizując ją w Teatrze Kameralnym Tairowa w Moskwie. Cytujemy za Zenobiuszem Strzeleckim: „Pierwszą fazę kubizmu najlepiej chyba reprezentuje dekoracja i kostiumy Wiesnina do *Zwiastowania* Claudela z r. 1920 w Teatrze Tairowa, szczególnie zaś dwie rzeźby kubistyczne po bokach sceny. Skubizowany jest świecznik, a tło zamykające przestrzeń, uformowane jest w pionowe załamania, jakby prostopadłościanny. Tej zasadzie podporządkowania form przez sprowadzenie do brył geometrycznych jest poddany również kostium. Projekty Wiesnina są bardzo wyraźne w koncepcji — postaci wyglądają jak rzeźby, jak roboty Légera. Realizacja, jak widać na fotografiach, zachowała tę zasadę, zapewne dzięki usztywnieniu i malowaniu kostiumów z typowym dla kubizmu podcieniowaniem kryształicznym”¹⁹. Być może, że Krassowski zaczerpnął pomysł dekoracji sceny od Wiesnina, jeżeli zaś chodzi o kostiumy, wprowadził on kostiumy wzorowane na kostiumach postaci z ołtarza Wita Stwosza w Kościele Mariackim²⁰. Jak przypuszcza Ameisen, wprowadzenie tych kostiumów miało na celu przybliżenie misterium tym, którzy ten ołtarz z codzien-

¹⁸ Z. Strzelecki, *Polska plastyka teatralna*, Warszawa 1963, s. 388.

¹⁹ Ibid., s. 73.

²⁰ A. Ameisen, *Claudela w Krakowie* („*Zwiastowanie*”), „*Wiadomości Literackie*”, II(1925), nr 4(56), s. 4.

nej autopsji znali. (Choć widzi on w tym też pewne nieporozumienie, bo inny jest strój Stwoszewego mieszczanina norymberskiego, a inny chłopą burgundzkiego ze *Zwiastowania*).

Teofil Trzcziński jako reżyser i scenograf dramatu, o którym mowa, za cenę wielkiego wysiłku otworzył publiczności polskiej drogę do poznania Claudela. Ale czym umotywić sceniczne niepowodzenie *Zwiastowania* (po premierze grano je tylko 8 razy)? Aleksander Ameisen widzi przyczynę scenicznego niepowodzenia *Zwiastowania* w gradacji, w osłabianiu wrażenia. „Strzelista budowa gotyku traci, gdy ją osłonić koroną choćby w najdojrzałe owoce strojnych drzew. A tak, niestety, uczynił Claudel. Po scenie w grocie, która jest punktem szczytowym dramatu, godziną cudu narodzenia się Dzieciątka przez ból i cierpienie, obluźnia się łuk napięcia i z kołczanu duszy dobywa takich strzał tylko, które godzą w intelekt czytelnika, a nie w serce widza. Cała przepiękna odsłona ostatnia, pełna męskiej dojrzałości ducha, przepojona bogactwem idei, jak ul miodem, jak sad jesienny owocem, jest brzemieniem, pod którym załamuje się postać sceniczna dramatu”. I dalej kontynuuje on:

„Ale takie odsłony, jak rozstanie się trędowatej Violainy z domem rodzinnym, jak scena leśna przed koronacją Karola VII, czy niema scena wędrowki obu sióstr przez zaśnieżony las, są prawdziwymi majstersztykami sztuki scenicznej. Nic tu nie raziło. Ton, barwa i gest zlewały się w jedną nieskazitelną całość. Nie było postaci, nie było ludzi, były — symbole. Pod przypadkową pokrywką tych słów i tych gestów czuło się coś, co nie przemija nigdy, lecz trwa i płonie bez końca”²¹.

Wystawienie *Zwiastowania* w Teatrze im. J. Słowackiego w Krakowie uważano za czyn heroiczny lub jak chcą inni — za nieporozumienie. Te sprzeczne opinie świadczą o nieprzygotowaniu polskiej publiczności, która nawykła do codziennej strawy teatralnej, podeszła do misterium nieufnie, z wielką rezerwą.

W Polsce kilkakrotnie wracano jeszcze do *Zwiastowania*, lecz tym razem w znacznie skromniejszym zasięgu; i tak realizowano *La fille Violaine* w ramach Warsztatu Teatralnego pod kierunkiem Leona Schillera²², a następnie w roku 1938 *L'Annonce faite à Marie*²³ — była pracą dyplomową Zenobiusza Strzeleckiego w P. I. S. T., w reżyserii Erwina Axera.

Po drugiej wojnie światowej nazwisko Claudela pojawia się w repertuarze młodzieżowych teatrów amatorskich.

Teatr Akademicki Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego wystawił *Zwiastowanie* dnia 25 III 1954 roku. Tło sceny stanowiła brama domostwa Combernon. Założeniem tej symbolicznej inscenizacji było ukazanie po-

²¹ Ibid., s. 4.

²² T. Terlecki, *Ostatni romantyk*, „Pamiętnik Teatralny”, (1957), nr 1, s. 33.

²³ Z. Strzelecki, *Oczywa scenografa*, „Pamiętnik Teatralny”, (1955), z. 3—4, s. 468.

nadczasowego znaczenia dramatu — prawdziwego misterium, w którym odkupienie ludzkości dokonuje się za cenę największego cierpienia, całkowitej ofiary. Do tego samego celu zmierzała historyczna stylizacja kostiumów. „Inscenizacja starała się wydobyć dwupłaszczyznowy sens sztuki, zwłaszcza miłość ludzką i ponadludzką. W grze lepiej wychodziła ta druga, dla pierwszej zabrakło doświadczenia [...] teatralnego, scenicznej naturalności i realizmicy gry”²⁴.

W roku 1960 Sekcja Teatru i Dramatu Klubu Inteligencji Katolickiej w Warszawie wystawiła *Wiolanę* według sztuki Claudela *Zwiastowanie*. Tekst dramatu został przerobiony. Usunięto postać Ojca. Za tło dekoracji posłużył witraż, który stwarzał odpowiednią atmosferę dla tego średniowiecznego misterium.

Dzięki konkretnemu ukazaniu na scenie problemu ofiary, wyrastającej na gruncie miłości nadprzyrodzonej, dramat ten poruszył najgłębsze pokłady duszy widzów, bez względu na ich wiek czy wykształcenie. Spotkał się on z entuzjastycznym przyjęciem nie tylko społeczności akademickiej Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, lecz również objął swym zasięgiem społeczeństwo Lublina. Świadczy to o stałej aktualności tego misterium.

Z podobnym też przyjęciem spotkało się wystawienie *Wiolany* w Warszawie. Można więc wyrazić ubolewanie, że nie udostępniono tych spektakli szerszemu ogółowi.

Jedynym oddźwiękiem tych przedstawień w prasie jest wzmianka w artykule Zofii Jasińskiej, *Teatry studenckie* („Więź”, (1960), nr 7 i 8).

ZAMIANA

Realizacja *Zamiany* na scenie Teatru Małego w Warszawie zbiegła się z wystawieniem *Zwiastowania* w Teatrze im. J. Słowackiego w Krakowie. Zatem rok 1925 jest okresem szczytowym, jeżeli chodzi o ilość wystawionych dramatów Claudela na scenach polskich. Po premierze w dniu 20 II 1925 roku dramat ten wystawiono 18 razy.

Zamiana jest dramatem czterech postaci. Na pierwszy plan wysuwa się materiał psychiczny, z jakiego te postacie zostały zbudowane. Czyny bohaterów mają przedziwną zwięzłość, a ich interpretacji można dokonać na drodze właściwego odczytania symbolów. „Biorąc artystycznie ta *Zamiana* jest klejnotem bardzo czystej wody. Instynktem poety znalazł Claudel formę, dzięki której uniknął bezcielesności symbolu i wąskości realizmu; utwór jego tkwi na tyle korzeniami w ziemi, aby ciągnąć z niej soki, ale głową sięga owych sfer, gdzie problemy duszy rozstrzygają się w bezwzględnej ich czystości. Ta francuska dziewczyna pojęta przez

²⁴ Z. Jastrzębski, *Teatr Akademicki*, [W:] *KUL w oczach wychowanków*, Lublin 1958, s. 104.

przybysza, mającego w żyłach coś z krwi dzikich, i przewieziona przezeń do Ameryki; to królestwo dolara streszczone w upiornej postaci Tomasza Pollock; ów Raj, po którym przechadzają się szatany pożądliwości, to z niezwykłą pewnością ręki stworzona rama do tego nowoczesnego misterium”²⁵.

Stanisław Śliwiński nadał dekoracji sceny charakter ekspresjonistyczny, a także i styl gry w wielu przypadkach odpowiadał temu, co określa się tym mianem.

Aleksander Węgierko dzięki dokładnemu odczytaniu tekstu dramatu (w doskonałym zresztą przekładzie Jarosława Iwaszkiewicza) zrozumiał naturę symbolów Claudela i starał się wydobyć najważniejsze ich akcenty. Jego też zasługą jest transponowanie akcji przez aktorów na znaki symboliczne. Fakt ekspresjonizowania niektórych scen i postaci nadaje dramatowi plastykę wyrazu, zapewnia mu niezwykłą teatralność (zwłaszcza akt I). Na potwierdzenie tego, co zostało wyżej powiedziane, przytoczmy opinię Tadeusza Boya-Żeleńskiego: „Patrząc wczoraj na ten utwór [...] miałem uczucie pewnej nierówności, załamania. Pierwszy akt sprawia potężne wrażenie. Po ślicznych akordach rozmowy Marty z Ludwikiem Lainé zawiązuje się konflikt nagły, energiczny, dochodzący do maximum teatralnego wyrazu w scenie rzucania złota, ale od tej chwili żywotność sceniczna utworu słabnie; aby ją podsycać, autor musi uciekać się do środków, które nazwałbym »mistycznym melodramatem«”²⁶.

Wydaje się również rzeczą celową przytoczenie głosów współczesnych²⁷ o grze aktorów:

Malicka — w scenach ściśle lirycznych miała swą niezwykłą, nie zrównaną szczerość i prostotę; w momentach dramatycznych brakło jej głosu i głębszego zrozumienia, o co chodzi. A według Boya „mówić Claudela tak, aby poezja nie stawała się kazaniem, to trudność nie miała; nie zawsze uniknęła jej Malicka, pełna słodyczy i wdzięku, ale chwilami — o ironio rzeczy! — skandująca po pastorsku zdania tego arcykatolickiego pisarza”.

Maliszewski — był przez cały czas interesujący, a w drugim akcie specjalnie przekonał, że jest artystą inteligentnym, wnikającym dobrze w nastroje poetyckie. Rolę Maliszewskiego można sądzić dwojako: z punktu widzenia drogi scenicznej tego młodego aktora jest ona bezwarunkowo wielkim krokiem i walną wygraną; z punktu widzenia widzów pewne surowizny mimiki i dykcji musiały razić w sztuce, której zamierzenia artystyczne sięgają tak wysoko.

Broniszówna — cokolwiek zbanalizowała rolę kurtyzany Lechy. Według Boya demonizm jej jest czystym nieporozumieniem, wynikiem

²⁵ T. Boy-Żeleński, *Flirt z Melpomeną. (Wieczór piąty)*, Warszawa 1925, s. 249—250.

²⁶ *Ibid.*, s. 250.

²⁷ J. Lorentowicz, *Dwadzieścia lat teatru*, t. II, Warszawa 1930, s. 447, T. Boy-Żeleński, *Flirt z Melpomeną. (Wieczór piąty)*, s. 251.

z pewnych zewnętrznych cech fizjognomii. „Jej Lechy, była figurą bez wnętrzości, i zwłaszcza przy zewnętrznej symbolice kostiumu sprawiała w kulminacyjnym punkcie sztuki wrażenie diabła z szopki”.

Samborski — artysta wybitnie twórczy, pomimo lekkiego „pragmatyzowania” roli Pollocka, stworzył figurę pierwszorzędną w wyrazie. Był wcieloną linią nowego malarstwa.

„Tygodnik Wileński” tak pisał w roku 1925 o *Zamianie*:

„Niezrównany poeta Claudel w Teatrze Małym doczekał się realizacji *Zamiany* w formie jednej, ważkiej, śmiało ciosanej bryły. Czwórka wykonawców tego misterium (wśród nich przede wszystkim Malicka i Samborski) dała nie losy, nie postaci, nie konflikty, ale symbole wieczne i ludzi o konturach ewangelicznych. Każde słowo w grającej polszczyźnie Iwaskiewicza było kute i wstrząsające. Pod takim wrażeniem nie przywykło się opuszczać dzisiejszych teatrów”²⁸.

Po *Zwiastowaniu*, którego realizacja w Krakowie była w pewnym stopniu niepowodzeniem scenicznym, Claudel przez *Zamianę* zjednywa sobie polskiego widza, zanim w trzy lata później spotka go ponowne niepowodzenie w Teatrze Narodowym (*Spoczynek dnia siódmego*).

SPOCZYNEK DNIA SIÓDMEGO

Dramat w trzech aktach napisany w roku 1896, piąty dramat z cyklu *L'Arbre* — chodzi zapewne o drzewo krzyża, które jest jednym z ulubionych symbolów Claudela — pojawia się na scenie Teatru Narodowego w Warszawie dnia 15 XII 1928 roku. *Spoczynek dnia siódmego* jest rodzajem prefiguracji objawienia chrześcijańskiego, której dokonuje przed wiekami cesarz chiński. Dramat sięga w głąb duszy ludzkiej i cierpienia, jest natchniony ogromną religijnością poetycką, wypowiadającą się w nucie lirycznej. Niektóre fragmenty liryczne rzucają w atmosferze teatralnej, ale nie brak i takich, które majestatycznością swego piękna wywierają potężne wrażenie i wynagradzają chwilowe znużenie. Cały na przykład akt pierwszy jest utrzymany w najczystszych liniach dramatycznych, charakteryzuje go wzniosłość nastroju, bogactwo obrazów, potęga uczucia poetyckiego, szczerłość zadumy nad losami człowieka.

Z recenzji Jana Lorentowicza²⁹ dowiadujemy się, że *Spoczynek dnia siódmego* miał być wystawiony w Salach Redutowych w Teatrze Nowym. Niespodziewane więc wprowadzenie tego dramatu na scenę Teatru Narodowego pociągnęło za sobą zmianę planów i oprawy widowiska, co z kolei pozwoliło na poznanie zdolności reżyserskich Radulskiego oraz pomysowości dekoracyjnej Wincentego Drabika. W pierwotnej bowiem koncep-

²⁸ (W. H.) *Wrażenia teatralne*, „Tygodnik Wileński”, (1925), nr 1, s. 109.

²⁹ J. Lorentowicz, op. cit., s. 453.

cji utwór miał być wystawiony w całkowitym oparciu o słowo, przy najskromniejszym aparacie dekoracyjnym³⁰.

A oto opinie współczesnych dotyczące scenografii: „Dekoracja do Claudela (*Spoczynek dnia siódmego*) sprawia wrażenie abstrakcyjnych form — choć niezbyt udana, jest jednak »nowoczesna«”³¹. „Pierwszy akt wypadł bardzo pięknie ułożony zarówno przez reżysera jak dekoratora z wielkim smakiem [...]. Natomiast w drugim akcie, bardzo trudnym w koncepcji, Drabik niewiele ciekawego powiedział, ze względu na to, że kazano mu pracować z dnia na dzień [...]. W trzecim akcie znowu wracamy do pracy więcej przemyślanej reżysersko [...] do przepysznych obrazów Drabika, rozpraszających szczęśliwie monotonię zbyt długich recytacji lirycznych. Radulski wchodzi do teatru z wynikiem pracy bardzo ładnym, chociaż za wiele jeszcze — w danym wypadku — zawdzięcza dekoracyjnym pomysłom Drabika”³². Według recenzenta „Wiadomości Literackich” dekoracje były pomysłowe z wyjątkiem ostatniej odsłony³³. A Boy stwierdza przepych dekoracyjny na wskroś operowy, gdzie z wędrówki cesarza do piekieł uczyniono rodzaj feerii dla dzieci. Nie przeszkodziło to stwierdzeniu, że pomysły dekoracyjne Drabika były wspaniałe³⁴.

Realizacja reżyserska *Spoczynku dnia siódmego* była zarazem debiutem Radulskiego na scenie narodowej³⁵. Zadanie jego było zapewne trudne, wzięwszy pod uwagę okoliczności, w jakich dokonywał on tego dzieła, niemniej jednak wywiązał się z niego szczęśliwie. Stwierdzają to wszystkie dostępne nam recenzje łącznie z recenzentem „Wiadomości Literackich”, który nieprzychylnie ustosunkował się do tego dramatu, a jego realizację uważał za krok fałszywy³⁶. Wyżej przytoczone wypowiedzi Tadeusza Boya-Żeleńskiego³⁷ oraz Jana Lorentowicza w pełni potwierdzają sukces reżysera.

Podobną też ocenę uzyskuje interpretacja aktorska poszczególnych postaci. „Wielką niespodzianką sprawiło wykonanie utworu. Obawiano się, czy p. Szymański, artysta pracowity i sumienny, ale mało dotychczas znany w rolach tego typu, da sobie radę z kreowaniem postaci Cesarza. Obawy były płonne. Artysta mówił z inteligencją i przejęciem tak głębokim i szczerem, jakiego nie znaleźmy u niego. Nie miał dotychczas roli wykonanej z podobnie silnym uczuciem [...]. Niemniej ważny sukces zdo-

³⁰ T. Boy-Żeleński, *Flirt z Melpomeną (Wieczór ósmy)*, Warszawa 1929, s. 294.

³¹ Z. Strzelecki, *Polska plastyka teatralna*, s. 232 oraz ilustracja nr 318.

³² J. Lorentowicz, op. cit., s. 454.

³³ As, [A. Słonimski], „*Odpoczynek dnia siódmego*”, „Wiadomości Literackie”, (1928), nr 52, 53, s. 12.

³⁴ T. Boy-Żeleński, *Flirt z Melpomeną. (Wieczór ósmy)*, s. 294.

³⁵ J. Lorentowicz, op. cit., s. 455.

³⁶ As, l. c., s. 12.

³⁷ T. Boy-Żeleński, *Flirt z Melpomeną. (Wieczór ósmy)*, s. 294.

była p. Mirska, jako Cień zmarłej Cesarzowej. Artystka opanowała rolę niezwykle szczęśliwie, doprowadziła szlachetną dykcję do tragicznego napięcia, budziła grozę środkami prostymi, miała szczerość cierpienia — stworzyła postać w wielkim stylu. P. Myszkiewicz, jako Demon, miał zadanie trudne, bo na samej dialektyce szatańskiej oparte. Wywiązał się z niego poprawnie, a chwilami mocno podkreślał tragiczny niepokój myśli autorskiej. Zjawisko Anioła Cesarstwa wypadło ślicznie w interpretacji p. Halskiej. Recytacja jej, wypowiedana z akcentem uduchowienia, miała w sobie szlachetność i wzniosłość tonu. W rolach tego pokroju p. Halska zawsze celowała; ta jednak z dotychczasowych jest najlepsza. Reszta wykonawców (pp. Skarzyński, Ziejewski, Hryniewicz, Wyrzykowski, Kalinowski) pracowali z dobrym odczuciem powagi całego misterium³⁸. Według Boya zaś wszyscy aktorzy w wykonanie utworu włożyli wiele zapła i pracy³⁹.

Wydawać by się mogło, że i tym razem Claudel zyskał sobie polskiego widza; krytycy teatralni uważają jednak wprowadzenie tego dramatu na scenę polską za nieporozumienie, krok fałszywy⁴⁰ lub, co gorsze jeszcze, za znak snobizmu.⁴¹ Atakują oni samą koncepcję dramatu, wychodzącą od chińskich wierzeń, a zmierzającą do wykazania doniosłości przykazania o święceniu dnia siódmego oraz konieczności przeciwstawiania się współczesnej cywilizacji materialistycznej (o czym poucza anonimowe objaśnienie w programach Teatru Narodowego⁴²). Tadeusz Boy-Żeleński widzi też przyczynę niepowodzenia tego dramatu w formalistyce, oschłym dogmatyzowaniu, wskutek czego — jego zdaniem — dramat staje się kazaniem w długich trzech aktach.

Twórczość dramatyczna Claudela nie zamyka się w ramach tych trzech dramatów, jest ona bardzo bogata, choć niewątpliwie *Zwiastowanie* — można powiedzieć — stanowi jej punkt szczytowy i dlatego „zapowiadanie *Zwiastowania* na początku sezonu należy do stałych sztuczek dyrektorskich (Warszawa, Kraków, Łódź)”⁴³. Widzimy zatem, że krąg zainteresowań dramatem religijnym Claudela w Polsce obejmował coraz to szerszy zasięg, szkoda tylko, że zabrakło odwagi do realizacji tych zamiarów. Można by również zastanawiać się nad wyborem poszczególnych dramatów, a zwłaszcza *Spoczynku dnia siódmego*, wzięwszy pod uwagę fakt, że dramat ten nie jest prawie grywany we Francji.

Trudność leży w tym, że dramat Claudela to dramat poetycki, dramat idei, który wymagałby specjalnego przygotowania aktorów oraz wi-

³⁸ J. Lorentowicz, op. cit., s. 455.

³⁹ T. Boy-Żeleński, *Flirt z Melpomeną. (Wieczór ósmy)*, s. 294.

⁴⁰ As, l. c., s. 12.

⁴¹ T. Boy-Żeleński, *Flirt z Melpomeną. (Wieczór ósmy)*, s. 294.

⁴² As, l. c., s. 12.

⁴³ J. Iwaszkiewicz, *Ambasador kultury francuskiej w Japonii, Paweł Claudel. Przed premierą „Zamiany”, „Wiadomości Literackie”, (1924), nr 5.*

dzów. Taki właśnie postulat wysuwa Jan Lorentowicz: „Dramat idei, który wiąże działające osoby, wymagałby u Claudela aktorów o specjalnych zasobach głosowych oraz sali widzów specjalnie dobieranych. Wtedy punkt ciężkości widowiska przesunie się nie do zewnętrznych wydarzeń, ale — do wnętrza dusz, postawionych przez autora w napięciu. Widz roztargniony, przychodzący od *Kokot z towarzystwa* do *Spoczynku dnia siódmego*, nie znajdzie zapewne dostatecznego zadowolenia [...]”⁴⁴. Dla innych (mam na myśli Tadeusza Boya-Żeleńskiego) teatr Claudela jest raczej czytany niż grywany, są bowiem w jego utworach partie, które w zetknięciu ze sceną mogą tylko stracić przez pogwałcenie elementarnych praw teatru do ruchu, a inne znów nabierają nieporównanej plastyki wyrazu⁴⁵.

Z punktu widzenia realizacji scenicznej dramaty Claudela nastrożają poważne trudności. Fabuła sztuki (trudna do konkretyzacji w określonych warunkach ze względu na jej charakter symboliczny) sama w sobie nie stanowi istoty dramatu, jest tylko kanwą, umożliwiającą właściwe odczytanie utworu, w którym autorowi chodzi o ukazanie człowieka wiecznego, zmierzającego ku „drugiemu brzegowi”. Klasycznym przykładem tych zamierzeń Claudela są dramaty *Atlasowy trzewiczek*, *Księga Krzysztofa Kolumba* i ostatnio tłumaczony na język polski *Punkt przecięcia*, dlatego też słuszny wydaje się postulat wprowadzenia tychże dramatów na scenę polską w dobie obecnej.

CLAUDEL SUR LES SCENES POLONAISES

Présentant l'histoire scénique des drames de Claudel en Pologne, l'auteur réunit avant tout les opinions des hommes du théâtre qui ont découvert les grandes valeurs théâtrales de ces pièces. Certains de ces problèmes reviennent aussi dans la discussion qui a eu lieu en Pologne. L'analyse de cette discussion est amorcée par une revue exhaustive de trois drames de Claudel: *L'Annonce faite à Marie*, *L'Echange* et *Le repos du septième jour*. L'auteur cherche surtout à montrer les tentatives de „construire” le tissu poétique des oeuvres, tentatives souvent vouées à l'échec ce qui a sans doute été la cause du fait que pour beaucoup le théâtre de Claudel est fait „davantage pour la lecture que pour le jeu”; c'est que l'affabulation n'est souvent qu'un prétexte pour la formulation d'une conception poétique de la réalité. L'annexe jointe à l'étude comporte des données détaillées relativement aux réalisations particulières des drames mentionnés ci-dessus (jusqu'à 1960).

⁴⁴ J. Lorentowicz, op. cit., s. 450.

⁴⁵ T. Boy-Żeleński, *Flirt z Melpomeną*. (*Wieczór piąty*), s. 247—248.

ANEKSY

ZWIASTOWANIE

1. Afisz:

Teatr Miejski im. Juliusza Słowackiego w Krakowie pod dyrekcją Teofila Trzczińskiego. W sobotę 13, niedzielę 14 i poniedziałek 15 grudnia 1924 r. ZWIASTOWANIE misterium w 4 aktach (9 odsłonach) z prologiem Pawła Claudela. Przekład z francuskiego Edwarda Leszczyńskiego.

Osoby:

Anne Vercors	—	Henryk Modrzewski
Jakub Hury	—	Artur Socha
Piotr z Craon	—	Alfred Szymański
Matka	—	Ada Kosmowska
Violena	—	Iza Rowicka-Kunicka
Mara	—	Stanisława Wysocka
Wójt z Chevoche	—	Józef Lubiakowski
Kobieta I	—	Wanda Kostrzewska
Kobieta II	—	Teofila Koronkiewicz
Kobieta III	—	Jadwiga Światłoniówna
Robotnik I	—	Antoni Tolski
Robotnik II	—	Adam Berwald
Robotnik III	—
Czeladnik	—	Tadeusz Burnatowicz

Rzecz dzieje się w wiekach średnich we Francji w Combernon, niedaleko Rheims.

Reżyseria i inscenizacja: Teofila Trzczińskiego.

Nowe dekoracje i kostiumy — projektu Feliksa Krassowskiego.

Ilustracja muzyczna z dzieł Fr. Liszta.

Część muzyczna pod kierunkiem K. Meyerholda.

Śpiewy wykonają członkowie Towarzystwa Oratoryjnego.

Dramat grano: grudzień 1924 r. — 13, 14, 15, 16, 17, 19, 28; styczeń 1925 r. — 13, 23. („Scena Polska”, nr 1 — 1925, s. 106 i nr 2, s. 207).

2. Teatr Akademicki Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego — ZWIASTOWANIE — dramat grano w dn. 25 III 1954:

Reżyseria — Wiesława Sanecka

Osoby:

Violena	—	Krystyna Platowska
Jakub	—	Adam Chruszczewski
Mara	—	Anna Wiercińska
Ojciec	—	Józef Makowski
Elżbieta	—	Wiesława Sanecka
Piotr	—	Józef Harasiewicz

3. Sekcja Teatru i Dramatu Klubu Inteligencji Katolickiej w Warszawie.

Warszawa dn. 13 I 1960 r. Klub Inteligencji Katolickiej Warszawa, ul. Kopernika 34. Zaproszenie. Dnia 23 stycznia br., o godz. 18,30 w sali Klubu pod kościołem Wszystkich Świętych na pl. Grzybowskiem odbędzie się w wykonaniu Sekcji Teatru i Dramatu przedstawienie pt. *Violana* według sztuki Claudela *Zwiastowanie* — Zarząd.

Reżyseria	—	mgr Wiesława Sanecka
Scenografia	—	Teresa Reklewska
Violana	—	Jaga Wróblewska
Mara	—	Romana Świdowska
Jakub	—	Michał Jabczyński
Piotr	—	Jerzy Tombacher

Zespół ten wystawił sztukę 7 razy (4 razy w lokalu własnym w Warszawie, 2 razy na KUL — na zaproszenie Koła Polonistów, i raz w szkole zakonnej SS. Felicjanek w Wawrze).

ZAMIANA

Dramat wystawiony w Teatrze Małym w Warszawie (przekład Jarosława Iwaszkiewicza).

Reżyseria	—	Aleksander Węgierko
Scenografia	—	Stanisław Śliwiński
Osoby:		
Marta	—	Malicka
Ludwik	—	Maliszewski
Lechy	—	Broniszówna
Pollock	—	Samborski

Dramat grano: luty 1925 r. — 20, 21, 22, 23, 24, 25, 27, 28; marzec 1925 r. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 9, 11, 14.

(„Scena Polska”, nr 2 — 1925, s. 109).

ODPOCZYNEK DNIA SIÓDMEGO

Dramat wystawiony w Teatrze Narodowym w Warszawie dnia 15 XII 1928 roku (przekład Stefana Godlewskiego).

Reżyseria	—	Radulski
Dekoracje	—	Wincenty Drabik
Muzyka	—	H. Gadomski, R. Palestra
Osoby:		
Cesarz	—	Szymański
Cień Zmarłej Cesarzowej	—	Mirska
Demon	—	Myszkiewicz
Anioł Cesarstwa	—	Halska
W pozostałych rolach	—	Skarzyński, Ziejewski, Hryniewicz, Wyrzykowski, Kalinowski.