

IRENA SŁAWIŃSKA

CLAUDEL — HOMME DE THÉÂTRE

Formuła użyta w tytule ma oczywiście wiele znaczeń, którym wypadnie przyjrzeć się bliżej. Na wstępie już wolno stwierdzić, że w związku z Claudelem formuła ta wciąż się weryfikuje. Znajduje to wyraz w rosnącym zainteresowaniu poetą. Czas pracuje wyraźnie nie przeciw Claudelowi, lecz na jego korzyść: nie t a r g a, lecz u w y d a t n i a jego wielkość.

Zainteresowanie współczesnych dotyczy właśnie teatru Claudela, nie zaś jego lirycznej twórczości. Coraz częściej pada określenie: génie de théâtre. Okazuje się, że poeta, którego stulecie czci teraz cały świat, nie przeminął ze swoją epoką: przeciwnie, wydaje się nie tylko młody, lecz wręcz awangardowy i nowatorski.

Podkreślają to coraz liczniejsze studia i monografie, przede wszystkim jednak potwierdza tę awangardowość — teatr. Wciąż sięga on do Claudela po repertuar, inspiracje, pomysły. Odkrywa w nim zarówno twórcę dramatu, jak i niezależnego teoretyka teatru.

Claudiel podbił nie tylko krytykę literacką i teatralną — zdobył daleko szersze kręgi miłośników, i to na różnych kontynentach. O światowym zasięgu jego sławy świadczą rodzące się wciąż Sociétés Paul Claudel (np. w Japonii — 1962, w Kanadzie — 1963), sesje naukowe, edycje i czasopisma specjalne, które to imię noszą w tytule: „Cahiers Paul Claudel”, „Bulletin de la Société Paul Claudel”, „Études Claudéliennes”. Ukazuje się drukiem korespondencja poety, nie mniej interesująca niż jego wypowiedzi ściśle poetyckie: ona właśnie ujawnia niezwykłą kulturę Claudela i bogactwo pomysłów twórczych, często nigdy nie zrealizowanych. To tam, w listach, zarysowują się drugie, trzecie i dziesiąte warianty koncepcji dramatycznych — a génie tripartouilleur Claudela, zawsze gotów do przeróbek, do końca nie chce spocząć.

Szczególną pozycję Claudela i zainteresowanie poetą uzasadnia jeszcze jeden fakt: stał się on „świadkiem epoki”, ściślej zaś kilku epok, gdyż jego życie twórcze obejmuje przecież ponad 60 lat, lat bogatych w wiel-

kie przełomy artystyczne, ogromnie doniosłe zwłaszcza w dziedzinie teatru. Na lata te przypada przecież „wielka reforma teatralna” Craiga, Appii i Fuchsa, Reinhardt, eksperyment w Hellerau Dalcroze’a i Appii, początek działalności teatralnej Copeau i Vieux Colombier, wspaniały rozwój filmu, narodziny Radio City Center w Nowym Yorku, Kartel, wreszcie teatr J. L. Barraulta. Wymieniono tu tylko niektóre zjawiska, szczególnie z życiem Claudela związane, zjawiska, które weszły w skład jego doświadczeń teatralnych.

Zakres tych doświadczeń jest wyjątkowo rozległy — także czasowo i przestrzennie. Obejmuje bowiem nie tylko Europę, ale i inne kontynenty: Amerykę Południową (Brazylię) i Północną oraz Daleki Wschód (Chiny i Japonia). Każdy z tych krajów dane mu jest poznać bliżej, gdyż wcześniej zaangażowany w służbę dyplomatyczną, przebywa wszędzie po kilka lat, i to nieraz za kilkoma nawrotami.

Ma też sposobność współpracować z wieloma najświetniejszymi artystami swojej epoki, ściślej zaś: swoich czasów czy epok. Przeważają wśród nich naturalnie reżyserzy i aktorzy. Lista ich jest tak długa, że wypadnie zrezygnować na razie z nazwisk.

Po tych wstępnych uzasadnieniach wracamy znów do formuły tytułowej: Claudel — człowiek teatru, by poddać ją uważniejszemu oglądowi.

Związek Claudela z teatrem ujawnia się w różnoraki sposób. Oczywiście w jego twórczości dramatopisarskiej; we wspomnianej przed chwilą współpracy z zespołami teatralnymi, współpracy, która znajduje odbicie i kontynuację w listach; w wypowiedziach teoretycznych i krytycznych. Istnieje bowiem bardzo wiele artykułów, przemówień czy rozważań, które świadczą niezawodnie o stałym odniesieniu poety do teatru. Teatr jest nieustannie przedmiotem refleksji Claudela — ze względu na jego zadania społeczne, misję, możliwości, środki wyrazu. Podobnie często zastanawia się poeta nad zawodem aktora, nad istotą gry aktorskiej. Obserwuje też różne teatry, z którymi się styka w czasie swego długiego życia — stąd obok wypowiedzi ściśle teoretycznych znajdziemy w jego dorobku pisma z zakresu krytyki teatralnej. Co prawda interesują Claudela zawsze — nawet w konkretnych teatrach czy spektaklach — sprawy ogólniejsze: nowe koncepcje, nowe założenia architektoniczne czy scenograficzne, inscenizacja. Wśród tych refleksji na szczególne omówienie zasługuje problem związków teatru z muzyką, problem wciąż przez niego rozważany na przestrzeni kilkudziesięciu lat.

Zestaw zagadnień, jakie nasuwa tytuł — jak widać — bardzo rozległy. Szczegółowsze ich przedstawienie wymagałoby oczywiście obszernej monografii. Na tym miejscu wypadnie poprzestać jedynie na szkicowym wprowadzeniu w niektóre tylko aspekty problemu.

Nie sposób, na przykład, analizować tu twórczości dramatycznej Claudela, choć dostarcza ona naturalnie walnych argumentów na rzecz tezy o *teatralnym widzeniu poety*. Teksty dramatów zmieniają się w jego rękach na scenariusze i partytury. Nie od razu zresztą do tego dochodzi: Claudel uczy się teatru powoli, świadomie terminuje u różnych ludzi teatru, takich jak Dalcroze, Lugné-Poe, Copeau i wielu, wielu innych. Cierpliwie też przekształca swoje utwory tak, by stały się dziełami teatralnymi. Stąd obecność trzech, czterech albo nawet większej liczby redakcyj tego samego zamysłu. Dramat o Wiołenie (*La Jeune Fille Violaine*) przekształca Claudel 4 razy, nim doprowadzi do ostatniej wersji *Zwiastowania*. Ale i ta ostatnia wersja, określona przez poetę jako *version scénique*, okazałaby się z pewnością tylko kolejnym etapem na drodze do dalszych przeobrażeń. Sam zresztą poeta wyznawał, że w sztuce nie sposób osiągnąć ostatecznego, doskonałego kształtu: „En art il n'y a pas de définitif”¹.

Współpraca z teatrem uczy go, że dopiero scena jest próbą teatralnych walorów tekstu i decyduje o jego formie. Pisze do Copeau: „La réalisation scénique vous montrera ce qui est possible”². W myśl tej zasady upoważnia reżysera do skrótów, daje mu na to *carte blanche*. Po latach doświadczeń rozumie też, że każda scena, każdy budynek teatralny, każda widownia i każdy zespół aktorski wymagają innej wersji tekstu, gdyż mają inną optykę. Gotów jest jeszcze raz, na nowo, przerabiać *Zwiastowanie* na wieść o tym, że rzecz ma być grana w małym teatrzyku Pigalle.

Fascynują Claudela kolejno różne tradycje i różne formy sceniczne — począwszy od orientalnej (chińskiej i japońskiej) po najbardziej eksperymentatorskie i nowe. Tworzy więc kolejno tragedie, poematy dramatyczne, misteria, autos sacramentales (*Soulier de Satin*), moralitety, mimodramy, scenariusze do baletu, oratoria, dramat satyrowy, słuchowiska radiowe, scenariusze filmowe, burleski i farsy. Każdy z tych pozornie konwencjonalnych gatunków przekształca się zresztą w jego twórczych rękach w rzecz zupełnie nową i z inną, nieraz sprzeczną z tradycją, atmosferą i problematyką związaną.

Urzeka go poszukiwanie coraz to nowych środków wyrazu w zakresie scenografii, oświetlenia, kostiumu, ale i instrumentacji słowa. Znajduje to odbicie zarówno w samych tekstach dramatycznych, jak i w listach. Do spraw tych jeszcze wrócimy.

Doświadczenia Wschodu okazują się chyba najbardziej decydujące: tam to Claudel uczy się nieufności względem słowa i wiary w nie-

¹ List do M. Pottechera z dn. 19 V 1894, „Cahiers Paul Claudel”, I, s. 94.

² List do J. Copeau z dn. 18 XII 1913, *ibidem*, VI (1966) 77.

ograniczone możliwości ciała ludzkiego jako narzędzia teatralnego przekazu. Stąd wyraźny kierunek ewolucji twórczej Claudela: od poematów słowa ku poezji rytmu, gestu, tańca, linii. Dopiero ostatnie lata przynoszą pod tym względem pewną zmianę.

Wypowiedzi teoretyczne Claudela obejmują przeszło 60 lat: najwcześniejsze sięgają 1892 r., najpóźniejsze pochodzą — dosłownie — z ostatnich miesięcy życia, bo z r. 1954. Trzeba pamiętać o tej wielkiej rozciągłości czasowej: ona to sprawia, że istnieją tu daleko idące rozbieżności pomiędzy widzeniem teatru w okresie młodości i późnymi, dojrzałymi już koncepcjami.

Młodość Claudela przypada na okres symbolizmu, na patronat Mallarmégo, który do teatru odnosi się z najwyższą pogardą. Teatr ówczesny — przed powstaniem pierwszych scen wolnych i artystycznych — wydaje się młodej generacji poetyckiej konwencjonalny, skostniały, barbarzyński. Werdykt ten zwraca się zarówno przeciw teatrom narodowym (Comédie Française, Odéon), jak i bulwarowym. Godny pogardy jest naturalizm czy weryzm, „l'art infâme de détailler”, w okresie apoteozy poezji, czyli syntezy. Poza tym materializm, cielesność teatru odbiera mu — zawsze w widzeniu tej generacji — możliwość wyrażenia złożonej „tragedii życia”. Tak sądzi młode pokolenie w 1892 r. Nawet próby stworzenia teatru ludowego, powszechnie wówczas podejmowane, spotykają się ze sceptyczną reakcją Claudela: boi się, że dydaktyzm zabije Sztukę (oczywiście Sztukę, nie sztukę).

Na zmianę postawy i ostateczne ukształtowanie poglądów teatralnych Claudela wpłynęło kilka czynników: 1. zetknięcie z teatrem Dalekiego Wschodu; 2. współpraca z teatrami awangardowymi; 3. współpraca artystyczna z Dariuszem Milhaud.

Teatr chiński poznaje Claudel w latach swego pobytu na placówce dyplomatycznej (1895—1909), japoński — również w analogicznej sytuacji, choć znacznie później (1921—1926). Doświadczenia te miały wywrzeć decydujący wpływ na poetykę teatralną poety. Znalazły one odbicie w całym szeregu szkiców, poświęconych takim formom, jak *n o, k a b u k i*, oraz w artykułach mówiących o roli gestu, kostiumu, chóru. Teatr Wschodu zachwyca go przede wszystkim jako teatr sakralny, wyrażający tajemnicę bytu, równocześnie jednak jako doskonała forma sztuki, której istotę stanowi „ogólna melopeja”. Ona to rządzi ruchem scenicznym, określa sytuację, ustala gestykę. Każdy z aktorów jakby uczestniczy w zbiorowym śpiewie czy tańcu, posłuszny rytmowi całości. Tak to zobaczył Claudel już w 1897 r., u progu swego teatralnego terminatorstwa, które zacznie się właściwie dopiero w kilkanaście lat później, bo w r. 1912.

Lata bezpośrednio poprzedzające wybuch I wojny światowej (1912—1913) okazały się tu najbardziej decydujące: dzieło Claudela pojawi się wreszcie na scenie, on sam zaś zetknie się po raz pierwszy — i to w codziennej współpracy — z warsztatem teatralnym nowatorskich reżyserów i teatrów: Lugné-Poego i L'Oeuvre, Instytutu Dalcroze'a w Hellerau czy J. Copeau w Vieux Colombier. Eksperyment Dalcroze'a w Hellerau urzeka go najbardziej: odkrywa tam zrealizowany ideał „jedności muzyki, plastyki i światła”, jak również „muzykę, która staje się żywa i widoczna w ciałach ludzkich” („La musique en des corps humains devenue visible et vivante”)³. Zachwyca go prostota podestów i ruchomych brył, które pozwalają na rozmaite ukształtowanie przestrzeni scenicznej, wreszcie funkcja światła. Dostrzeżoną dominację światła i architektoniki scenicznej wyraża tytuł artykułu Claudela: *Un essai du théâtre moderne où l'architecte et l'électricien remplacent le décorateur*⁴.

W r. 1913 poznaje Claudel dwa teatry, które stają się dla niego objawieniem nowej formuły teatralnej: teatr-warsztat, teatr-laboratorium⁵. Formułę tę przeciwstawia anachronicznym już założeniom teatru-salonu czy teatru-świątyni. Ideał teatru-warsztatu (atelier, laboratoire) staje się zawołaniem bojowym, które wymieni wagnerowskie hasło: teatr-świątynia.

Realizacja *Zamiany (Echange)* w teatrze Vieux Colombier przynosi Claudelowi nieocenione doświadczenie. Przede wszystkim ma sposobność szczegółowego przedyskutowania scenografii, kostiumów i postaci zarówno z reżyserem (Copeau), jak i z aktorami. Korespondencja z tego okresu utrwała dyskusje i pomysły, świadczy też o tym, że poeta dostrzega różne możliwe koncepcje i bierze je pod uwagę. Ciekawy dokument teatralnego myślenia poety!

Ten sam rok (1913) stanowi też początek wspólnie owocującej współpracy artystycznej Claudela z młodym podówczas kompozytorem Dariuszem Milhaud. Współpraca ta — na przestrzeni kilkunastu lat idzie dwoma równoległymi torami: prowadzi do powstania oratoriów sygnowanych dwoma nazwiskami, z drugiej zaś strony rodzi wieloletnią, ogromnie ciekawą korespondencję artystyczną⁶. Inspiracji Claudela zawdzięczamy powstanie 27 kompozycji Milhauda: muzyki do *Orestei*, *Proteusza* (1919 i 1955), *Krzysztofa Kolumba* (1926 i 1952), *Zwiastowania* (1932 i 1942) i *Mądrości (La Sagesse)*, 1935). Dramaty te — i rodząca się muzyka Milhauda — stanowią też temat wymiany listów.

³ *Un essai du théâtre moderne où l'architecte et l'électricien remplacent le décorateur*, [W t. aut.:] *Mes idées sur le théâtre*, Gallimard, Paris 1966, s. 40.

⁴ Ibidem.

⁵ Hellerau i Vieux Colombier.

⁶ Opublikowana w „Cahiers Paul Claudel”, III (1961).

Refleksja teoretyczna Claudela skupia się na sztuce teatru. Pojęcie to, wyeksponowane na początku wieku przez wielkich reformatorów sceny z Craigiem na czele, elektryzuje wówczas wszystkich ludzi teatru. W chwili, gdy Claudel włącza się do dyskusji, sztuka teatru zdobyła już sobie prawo obywatelstwa jako sztuka w pełni autonomiczna. Formuła wagnerowska (teatr jako synteza sztuk) jest już przewyciężona. Pozostaje jednak mnóstwo zagadnień do praktycznego rozwiązania: Na jakiej zasadzie ma z teatrem współdziałać muzyka? Jakie w nim miejsce dla ruchu, gestu, koloru, światła? Jak je udramatyzować, by funkcjonowały teatralnie?

Wszystkie te sprawy obchodzą Claudela bardzo żywo, przede wszystkim jako dramaturga, praktyka. Pragnie znaleźć rozstrzygnięcia dla problematyki ruchu, gestu, muzyki — ze względu na swoje własne dzieło teatralne, ale pragnie swe przemyślenia zrationalizować i uogólnić. Medytacja nad tymi sprawami wyrazi się w artykułach i listach na przestrzeni kilkudziesięciu lat.

Przede wszystkim — problem muzyki. Udział muzyki uderza Claudela już w teatrze chińskim: zanotuje cytowane już słowa o melopei. Rewelacją staje się jednak dopiero teatr w Hellerau i wysoce dramatyczna funkcja muzyki „szczególnego rodzaju, muzyki, która dostarcza przede wszystkim linii, rytmu i ruchu”⁷, muzyki, „sprowadzonej po prostu do rytmu”⁸. Claudel zdał sobie wówczas sprawę, że istnieją inne możliwości złączenia muzyki z poezją niż ta, którą znalazł Wagner. „Le drame de Wagner [...] est moins une action que le souvenir sonore d'une action”⁹. Odtąd poszukiwania poety będą skierowane przeciw Wagnerowi.

Niepokoje i poszukiwania, którym daje wyraz obszerna i ogromnie ciekawa korespondencja z Milhaudem, nie kończą się właściwie nigdy: trwają aż do śmierci. Claudel nie znajduje rozwiązań w pełni zadowolających, choć dzieła muzyczne Milhauda wita z największym entuzjazmem. Wie jednak, w jakim kierunku pójść winno rozwiązanie, co osiągnąć. „Trzeba dialogu między wątlym głosem ludzkim, który mówi, i muzyką, która na przemian słucha tego głosu i wchłania go”¹⁰. Są to jednak tylko dezyderaty, marzenia, nigdy nie zrealizowane. W 1927 r. wyznaje poeta, że „muzyka chóralna jest jeszcze nie zdobytym światem”¹¹.

⁷ List do D. Milhaud z dn. 6 VI 1913, *ibidem*, s. 37.

⁸ List do D. Milhaud z dn. 17 V 1913, *ibidem*.

⁹ *Le drame et la musique* (1930), [W t. aut.:] *Mes idées sur le théâtre*, Paris 1966, s. 121.

¹⁰ List do D. Milhaud z 10 XI 1927, „Cahiers Paul Claudel”, III (1961) 84.

¹¹ *Ibidem*.

Za ostateczny wyraz przemysłów Claudela w tym względzie uchodzi zazwyczaj wstęp do dramatu o Krzysztofie Kolumbie (1930 r.). Znajdziemy tam podsumowanie doświadczeń zdobytych na Dalekim Wschodzie, nade wszystko zaś komentarz do dzieła, które zrodziła współpraca z Milhaudem. Pada tam znamienna formuła, wyrażająca pragnienia twórcze obu artystów: „musique à l'état naissant [...] quand elle jaillit et déborde d'un sentiment violent et profond”¹². Właśnie *Księga Krzysztofa Kolumba* miała te narodziny muzyki w teatrze — ukazać.

Drugim osiągnięciem twórczym — i przedmiotem przemysłów — w tych latach jest nowa funkcja dramatyczna chóru. Przestaje on być „grupą komentatorów i doradców” (jak w dramacie antycznym) — przeobraża się w anonimowy i zbiorowy pomruk przyszłych pokoleń, którym wypadnie *Księgę życia Krzysztofa Kolumba* na nowo odczytać. I otworzyć na nowo proces — awanturnika czy męczennika.

W ostatnich pismach Claudela padają nowe terminy na określenie roli muzyki w teatrze: tło, tkanina, nić przewodnia (fonds, tapisserie, fil conducteur). Gdy Claudel rozwija w listach do Milhauda projekt przerebienia *Zwiastowania* na operę czy dramat muzyczny (1930—1931), proponuje wprowadzenie instrumentów elektrycznych (fal Martenota), by uzyskać delikatne, niemal nieuchwytnie krzyżowanie fal. Zaraz jednak porzuca te plany: boi się sztuczności mechanicznych urządzeń. Pozostaje marzenie o muzyce, która by raczej emanowała z tekstu, niż mu towarzyszyła; która by przeszła nieznacznie z dziedziny uczuć w krainę dźwięków. Marzenia te pozostaną oczywiście nie zrealizowane: Milhaud ostrzega poetę przed zniszczeniem własnego dzieła.

Gra aktorska tworzy problematykę ogromnie złożoną i bardzo dla Claudela pasjonującą. Temu zaangażowaniu daje on wyraz w licznych wypowiedziach, począwszy od wczesnych listów z końca wieku.

Zrazu uwaga Claudela skupia się na trosce o właściwą ekspresję dla uczuć i przeżyć postaci. Problematyka psychologiczna, tak wyraźnie dominująca, sugeruje filiacje z naturalizmem i Stanisławskim. Jednak obok formuł, które do takich filiacji upoważniają („faire vivre le personnage”, „expression des sentiments”), spotkamy i wyraźne odcięcie się od analitycznego traktowania roli (“il ne s'agit pas de détailler et de nuancer”) ¹³. Następne lata przynoszą zdecydowany odwrót od psychologizmu na rzecz innej koncepcji gry aktorskiej. Postać na scenie ujmuje odtąd Claudel jako element kompozycji scenicznej, całości plastycznej i wokalne. Pasjonuje go nie jednostka sama w sobie, lecz instrumentalizacja zespołu; stąd tyle refleksyj o chórze, jego ukształtowaniu i funkcji

¹² *Le drame et la musique*, s. 121.

¹³ *Mes idées sur la manière générale de jouer mes drames*, [W t. aut.:] *Mes idées sur le théâtre*, s. 37.

teatralnej, o grze zespołowej, o „linii melodycznej”: poszczególnych scen czy tańcu, zorganizowanym ruchu scenicznym. Od początku też protestuje Claudel przeciw konwencji w grze sceniczej, przeciw utartym szablonom zarówno w zakresie ruchu scenicznego, gestyki, jak i deklamacji. Drażni go zwłaszcza wszelka sztuczność i gwałtowność, fałszywy patos, *grimaces i convulsions*. Konwencje aktorskie teatrów paryskich zestawia z ideałem greckim i japońskim, więc ze stylem aktorstwa w teatrze sakralnym, gdzie gra jest uczestnictwem w obrzędzie. Wielokrotnie spotkamy w wypowiedziach Claudela apologię syntetycznego i symbolicznego gestu, „powolności tragicznej” („la lenteur tragique”), spokoju, nieruchomej postawy.

Jednocześnie jednak ceni w aktorze temperament, ogień, „wnętrze”. Bliższa jest na pewno Claudelowi żarliwa spontaniczność niż precyzyjna, intelektualna konstrukcja roli à la Kazimierz Kamiński.

Już nawet wspomniane przed chwilą dezyderaty mogą świadczyć o pewnej niekonsekwencji (czy inkongruencji) poglądów. W istocie nawarstwiające się doświadczenia teatralne Claudela każą mu modyfikować ujęcia. Punktem wyjścia we wczesnym okresie jest postulat empatii, popularny w epoce — stąd nacisk na autentyczność, żar, ekspresję uczuć. Późniejszy etap to Hellerau i dostrzeżona możliwość włączenia postaci w rytm muzyczny i plastyczny, w kompozycję sceny, w kompozycję figuralną. Jest to etap bardziej formalnego, już nie psychologicznego traktowania postaci i odtwórcy. Z tego okresu pochodzi propozycja „marionetkowego” ujęcia postaci w *Zamianie*, propozycja przedstawiona w listach do Copeau. Postaci mają się stać karykaturalnymi maskami — i barwnymi, jaskrawymi plamami.

Jeszcze innej lekcji pod tym względem udzieli mu teatr japoński, zwłaszcza teatr religijny. Doświadczenie to jeszcze bardziej oddala Claudela od psychologizmu na rzecz symbolicznej interpretacji i konwencji. Jednocześnie jednak uczy „rozlicznych i niezmiernych możliwości ekspresyjnych ciała ludzkiego”¹⁴, o których aktor europejski nie ma w ogóle pojęcia. Te „rozliczne środki wyrazu” obejmują możliwości ekspresyjne całego ciała, nie tylko rąk i twarzy. Grozi tu jednak pokusa nadmiaru, dublowania ekspresji (słowa i gestu, postawy i mimiki), pokusa, której — jak świadczą didascalia — sam poeta również nie umiał uniknąć.

Ruch sceniczny i gestyka wracają w wypowiedziach Claudela niezmiernie często, niemal obsesyjnie. Pełno jest też wskazówek gestycznych, nieraz bardzo szczegółowych, w jego didascaliach. W niektórych dramatach wskazówki te rozrastają się tak bardzo, że wyraźnie dominują nad partiami dialogowymi i przekształcają tekst w scenariusz pantomimy.

¹⁴ *Mes idées sur le théâtre*, s. 151.

Istnieje zresztą w dorobku Claudela kilka tekstów tak właśnie pomyslnych, zupełnie wolnych od tekstu mówionego, opatrzonych nawet podtytułem: *scénario pour un mimodrame*, *scénario de ballet*. O utworach tych będzie jeszcze mowa.

W zakresie gestyki głosi Claudel kilka fundamentalnych zasad (co prawda nie zawsze konsekwentnie przez siebie przestrzeganych). Pierwsza z nich to zasada oszczędności i funkcjonalności gestu: Claudel wierzy, że każdy gest ma swój sens, swoją rolę w przekazie (*message*). Od początku protestuje przeciw nadmiarowi gestów, przeciw gestyce „analitycznej”, przeciw próbom wyrażania każdej reakcji psychicznej — odrębnym gestem. Chętniej operuje poeta syntetycznym pojęciem postawy czy sytuacji (*attitude*). W związku z tym pada ciekawa wskazówka: „*A chaque moment du drame correspond une attitude, et les gestes ne doivent être que la composition et la décomposition de cette attitude*”¹⁵.

Nieustanna troska o semantykę gestu prowadzi do nowej konwencji — a nawet manieri. Zarówno w *Zwiastowaniu*, jak i w innych dramatach religijnych każe on swoim postaciom wznosić ręce, spletać je lub rozkładać kapłańskim gestem błogosławieństwa czy ofiary. Kapłańskie funkcje Anne Vercors czy Piotra de Craon są w ten właśnie sposób jednoznacznie zasygnalizowane.

Liturgiczna gestyka fascynuje poetę najbardziej: zachwyca się płaskorzeźbą grecką, aktorem sakralnego teatru japońskiego. W gestyce tej urzeka go największy ładunek semantyczny, jednoznaczność komunikatu, hieratyczność, powaga i uniwersalizm, łączący różne tradycje i rozumiały w różnych kręgach kulturowych. Gestyka ta jest oczywiście na antypodach indywidualnej, psychologicznej ekspresji.

Liturgiczny gest to znak skonwencjonalizowany, zobjektywizowany i sformalizowany. Wszystkie te cechy podnoszą jego wartość w oczach Claudela. Interesuje go bowiem człowiek „w ogóle”, jego najgłębsza problematyka, odniesienie do Boga i tajemnicy bytu, ale również zawężenia ludzkich losów i tajemnic. Stąd stałe zainteresowanie człowiekiem w kontekście innych ludzi; na płaszczyźnie gestyki znajduje to wyraz w scenach zbiorowych i w rozwiązaniach grupowych. Oczywiście — jeszcze raz — zasygnalizujemy tu wpływ teatru wschodniego i teatru w Hellerau.

Idealem Claudela jest więc ruch sceniczny zharmonizowany, obejmujący cały zespół, posłuszny naczelnym prawom rytmu. Ruch wsłuchany w muzykę, realizujący ją własnymi środkami. Jesteśmy o krok od tańca czy baletu, który określa Claudel jako „*poezję ruchu*” w przeciwieństwie do zwykłej „*prozy ruchu*”. Poezja ruchu stanowi ostateczną granicę

¹⁵ *Mes idées sur la manière générale de jouer mes drames*, s. 39.

sprawności i piękna; trzeba jednak przede wszystkim, by człowiek „przestał się jąkać wszystkimi swymi członkami”.

Poszukiwaniom twórczym Claudela w zakresie mimodramów towarzyszy troska o to, by „odpowiednie rzeczy dać słowo”, by dzieła swe określić właściwym terminem. W okresie najintensywniejszych wysiłków twórczych w tym kierunku (1923—1933) spotykamy w wypowiedziach Claudela takie określenia, jak: scénario de ballet, scénario pour un mimodrame, suite plastique, développement musical. Inspiratorką wielu tych prób jest Ida Rubinstein („la plus remarquable créatrice d'attitudes qui existe actuellement dans le monde”¹⁶). Dzieła Claudela z tego okresu to partytury na ten jeden indywidualny instrument zwany: Ida Rubinstein. Pierwsza próba scenariusza do baletu, *L'Homme et son désir*, pochodzi co prawda z jeszcze wcześniejszych lat (1917) — powstała dla Niżyńskiego.

Interesującego komentarza do własnych dzieł Claudela dostarcza wypowiedź o twórczych możliwościach gestu, tłumacząca genezę *Joanny d'Arc na stosie*¹⁷. Gestem tym — jak wyznaje poeta — był znak krzyża, który zjawił się nagle przed jego oczyma, wykonany ręką skutą w kajdany — ręką Joanny. Dokoła tego gestu powstała najpierw jedna scena, potem zaś następne.

Komentarzy takich spotkamy u Claudela zresztą wiele: do najciekawszych należy artykuł z 1938 r., który obszernie wyjaśnia założenia artystyczne mimodramu *Le Festin de la Sagesse*¹⁸. Mimodram ten miał być świadomą próbą wyzyskania doświadczeń teatru japońskiego i adaptacji n o do tematyki biblijnej (opowieść ewangeliczna o uczcie).

By ten bogaty instrument, jakim jest ciało ludzkie, mógł zagrać w pełni, kilkakrotnie projektuje Claudel zupełną nagość aktora na scenie (*Echange, L'Homme et son désir*). Sądzi, że każdy kostium zuboży ekspresję.

Problem kostiumu i maski interesuje go zresztą od początku. Już w 1913 r., w listach do Copeau, na marginesie prób *Zamiany*, jest wiele ciekawych uwag na ten temat. Postaci mają zagrać na scenie jaskrawymi, krzykliwymi plamami, „presque caricatural”. Kierunek stylizacji, zaprojektowany przez Claudela, wyraźnie groteskowy. Postaci mają być odrealnione („il faudrait presque des masques”)¹⁹, usztywnione, mają się poruszać jak marionetki. Oczywista zbieżność z rodzącym się wówczas ekspresjonizmem.

¹⁶ *Mes idées sur le théâtre*, s. 156.

¹⁷ *Ibidem*, s. 156.

¹⁸ *Ibidem*, s. 143—153.

¹⁹ Listy do J. Copeau, „Cahiers P. Claudel”, VI (1966) 74 (list z 1913 r., 6 XII 1913).

Claudél jest od czasów Hellerau szczególnie uwrażliwiony na efekty wizualne teatru: spektakl ma przede wszystkim nasycić oczy kształtem postaci, ich zrytmizowanym ruchem, kolorem kostiumu i światła. Stąd ten szczegółowy zapis kompozycji kolorystycznej, wyłożony w listach do Copeau. Zasadą kompozycji ma być kontrast, krzykliwe zestawienia barw: koszula szkarłatna, krawat zielony, morze intensywnie niebieskie, bluzka zielona, olbrzymi cylinder. W podobnym stylu (jaskrawej groteski) pragnie utrzymać Claudél swój dramat satyrowy o Proteuszu, pomyślany jako uzupełnienie *Oresteii*. Listy do Milhauda z 1919 r. rozwijają kolejne pomysły poety: w poszczególnych scenach *Proteusza* ma dominować gorąca gama (od żółtego koloru do intensywnej czerwieni) lub krzykliwy, ordynarny róż („un rose affreux”, „un rose de foire”). Kompozycja kolorystyczna ma objąć nie tylko postaci, ale wszystkie przedmioty na scenie bez najmniejszej troski o prawdopodobieństwo: palmy mają być czerwone lub niebieskie.

Wpływ malarstwa współczesnego jest tu tak oczywisty, że nie wymaga szczegółowszego dowodu. Zwłaszcza wpływ baletów Diagilewa, którym malarze współcześni (m. in. wielokrotnie wspomniany w listach Claudéla Sert) dają fantastyczną oprawę barwną.

Najpełniejsza i najciekawsza wypowiedź Claudéla w sprawie kostiumu scenicznego pochodzi z 1938 r. Mówi tam poeta o trzech możliwych sposobach teatralnej stylizacji kostiumu. Pierwszy sposób to rozwiązanie klasyczne (antyczne), polegające na obiektywizacji kostiumu („peplum, podobne do wierszowanej tyrady, spowija swą abstrakcyjną tkaniną ciało jak tyrada duszę”²⁰). Drugi sposób stylizacji odwołuje się do historii i wyjmuje gotowy kostium historyczny z muzeum. Trzeci sposób, nieskończenie trudniejszy i bardzo niebezpieczny, sięga do symbolu. Kostium taki wkłada kapłan do czynności liturgicznych; w tym kierunku także stylizuje kostiumy teatr japoński. W rozważaniach o teatralizacji kostiumu Claudél nie bierze w ogóle pod uwagę rozwiązań werystycznych — zwykłego stroju współczesnego, zwłaszcza że wypowiedź ta dotyczy adaptacji japońskiego n o. Natomiast kombinezon roboczy proponuje Claudél dla choreutów jeszcze w 1917 r., wyprzedzając w ten sposób balety amerykańskie.

Uwrażliwienie poety na wizualne możliwości teatru mogłoby prowadzić do wniosku, że Claudél istotę teatru utożsamia z widowiskowością. Tak oczywiście nie jest. O roli, jaką przypisuje muzyce, mówiło się już poprzednio. Uczulony jest jednak w równej mierze — a może nawet przede wszystkim — na słowo i głos ludzki.

²⁰ *Mes idées sur le théâtre*, s. 147.

Wczesna twórczość dramatyczna Claudela zdradza wyraźnie nieteatralne ujęcie słowa. W tych poematach przelewa się nie ujarzmiony żywioł liryzmu, w którym poeta dostrzega zagrożenie („mon ennemi mortel”). Ale poczynając od pierwszych „roboczych” kontaktów z teatrem, kontaktów w pracy reżyserskiej, Claudel już wie, że środkiem ekspresji teatralnej jest słowo zwięzłe, słowo, które jest działaniem i słowo mówione. Zestrój głosów o różnej wysokości i różnym brzmieniu wystarcza, by dać uczestnikom piękne przeżycie muzyczne — oczywiście pod warunkiem czystej artykulacji. W listach do Lugné-Poego czy Copeau dopytuje się Claudel przede wszystkim o głos aktora. Claudel używa chętnie terminów: koncert, orkiestracja głosów. Dialog teatralny winien być rozwinięciem frazy muzycznej, która dostarcza pięknego przeżycia — nawet bez względu na sens. Poezja ma jednak bogatszy udział w muzycznych walorach dialogu: to jej napięcia, obrazy, metaforyka, rytmiczne układy sprawiają, że głos ludzki może rozwinąć rozległą skalę możliwości. Zrazu optuje Claudel na rzecz harmonijnych układów, przestrzega przed rwanym dialogiem, przed wszelkim *s t a c c a t o*.

Myśli, tu przedstawione, pochodzą z 1912 r. Wyłożył je poeta w artykule-manifeście, zamieszczonym w programie *L'Oeuvre* z okazji premiery *Zwiastowania*. W późniejszych wypowiedziach rozwinięto pewne zasady (np. rysunku prozodycznego), szczegółowiej zaś zajmie się wierszem teatralnym. Zwalczając będzie aleksandryn jako nieteatralny, z entuzjazmem natomiast chwali walory jambu. Dopuści też nieharmonijne, ostre, gwałtowne zestawienia i sekwencje. Wielokrotnie będzie też powracał do tezy, że o rysunku prozodycznym decydują spółgłoski, nie zaś samogłoski. Wiele uwagi poświęci też problemom właściwej artykulacji i modulacji. Swoje *Zwiastowanie* nazwie sam „operą słowną” (*opéra de paroles*). Warto też zanotować znamieny termin Claudelowski: gest słowny (*le geste linguistique*). Dziś naturalnie jesteśmy z terminem tym bardzo obcy, wówczas jednak brzmiał on nowatorsko.

Przedstawione już zainteresowania Claudela problematyką gry aktorskiej, kostiumu, gestu, ruchu scenicznego, mówionego słowa, wreszcie muzyki w teatrze — dostatecznie przygotowują do wniosku o inscenizatorskiej pasji poety. Istnieją zresztą bardziej bezpośrednie dowody na tę tezę: utrwaliły tę pasję listy do reżyserów, ich wspomnienia, szkice inscenizacyjne, projekty dekoracji. Wreszcie — oddzielne publikacje, jak projekt inscenizacji *Orestei* (ściślej: *Błagalnic*) oraz dwa artykuły programowe, dotyczące problemów inscenizacji (z 1912 i 1948 r.).

Dokumentacja to wyjątkowo bogata. Obejmuje ona kilkadziesiąt lat: od r. 1912, od prapremiery *Zwiastowania*, aż po ostatnie lata bliskiej współpracy z J. L. Barraultem. Nie sposób oczywiście analizować wszyst-

kich wypowiedzi — trudno byłoby również przedstawić rozwój problematyki. Wypadnie poprzestać na kilku stwierdzeniach ogólnych, dotyczących pewnych wyraźniejszych tendencji; wyłoni się z nich claudelowska koncepcja teatru.

Uwaga Claudela skupia się, jak wiemy, przede wszystkim na aktorze. Teatr to akcja. Tak, ale to działanie żywego człowieka na scenie. Działanie uzyskuje oczywiście bardzo szerokie pole semantyczne. Znajdzie się w tym polu całokształt ludzkiego doświadczenia, wszystko, co jest przeżywanym. Najbardziej teatralne wydają się Claudelowi najbardziej angażujące wzruszenia.

Nie pociąga go teatr lalek ani idea teatru marionety czy nadmarionety. Owszem, projektuje dla *Zamiany* marionetkową stylizację kostiumu i gestu, ale i tu postaci-marionetki mają zagrać kontrastowo dla wydobywania na pierwszy plan postaci żywego człowieka — Marty. Do projekcji filmowej sięgnie Claudel tylko pomocniczo, dla przekazania kosmicznych perspektyw dramatu o Kolumbie i myśli bohatera. Zasadniczy instrument teatralnej komunikacji to, według Claudela, zawsze żywy człowiek-aktor.

Instrument ten ma wielką skalę możliwości. Zrazu urzeka Claudela głos ludzki: o swoich wczesnych utworach (z *Partage de Midi* włącznie) powie, że powstały raczej „pour des voix que pour des corps”²¹. Później, jak wiemy, całe ciało ludzkie, jego możliwości ekspresyjne, przyciągną uwagę poety. Stąd w korespondencji problematyka gestu i ruchu, szczegółowe wskazówki dla odtwórców.

Szkice scenograficzne Claudela są późniejszej daty. Rozpoczynają się — w listach — dopiero około 1919 r.: Claudel omawia wówczas z Milhaudem projekt wystawienia swego dramatu satyrowego (*Protée*) i ewentualny udział scenograficzny Sarta. Jednak wypowiedzi na ten temat zaczynają się o wiele wcześniej.

Odnajdujemy je przede wszystkim w didascaliach wczesnych dramatów. Wskazówki scenograficzne są tak obfite i szczegółowe, że scenograf prapremiery *Zwiastowania*, Jean Variot, staje przed trudnym do rozstrzygnięcia problemem. Jak uwzględnić wszystkie dezyderaty Claudela? Jak wprowadzić na scenę wszystkie miejsca akcji i przedmioty, które z woli autora mają zagrać dramatycznie? W wypowiedzi z 1913 r.²² sam Claudel wprowadzi pojęcie stałych aktorów (acteurs permanents ou motifs scéniques): to takie partie zabudowy scenicznej lub przedmioty, które mają ważną funkcję w utworze i są wciąż na scenie obecne.

²¹ List do J. Copeau z 16 VIII 1915, „Cahiers Paul Claudel”, VI (1966) 93.

²² *L'Annonce faite à Marie au théâtre allemand d'Hellerau* [W t. aut.:] *Mes idées sur le théâtre*, s. 44.

W I akcie *Zwiastowania* są trzy takie motywy: ognisko, stół i drzwi. Wszystkie trzy muszą być wyeksponowane, co w Hellerau osiągnięto przy pomocy trzech podiów o różnej wysokości (étages).

Inscenizację *Zwiastowania* w Hellerau opisze Claudel z zachwytem właśnie ze względu na ruchome podia, umożliwiające szybką zmianę sytuacji. „Sztuka moja będzie grana bez żadnych dekoracyj” — donosi Lugné-Poemu — tylko przy pomocy cudownego oświetlenia Salzmann'a i ruchomej (démontable) sceny”²³. Teatr w Hellerau rodzi w poecie postanowienia na przyszłość. Odtąd ma zamiar tworzyć sztuki, które mogą się obyć zupełnie bez dekoracji („se passent de toute mise en scène”²⁴; można je będzie odegrać na każdej scenie.

Zachwyć go także w Hellerau urządzenia świetlne, ekrany sufitowe, reflektory, zdolne wyczarować na scenie zawile rysunki światła i cieni. W ten sposób realizowano koncepcję „przestrzeni rytmicznej” Appii. „Malowane płótna, akcesoria, wszystkie te zawałające scenę i śmieszne graty — zostały usunięte. Wszystko to zastąpiła architektura, która dostarcza akcji dramatycznej zasadniczych linii, ustala plany i kierunek, w jakim akcja ta ma się rozwijać”²⁵.

Teatr, w którym „architekt i elektryk zastępują dekoratora”, wydaje się Claudelowi teatrem przyszłości. Do tego teatru dopasowuje koncepcję inscenizacyjną *Oresteï*, nad której przekładem pracuje wiele lat.

Gdy — od wybuchu I wojny światowej — Hellerau jako teren Niemiec nie wchodzi już w rachubę, Claudel będzie myślał o amfiteatrach rzymskich we Francji południowej, np. w Orange.

Projekt inscenizacji *Oresteï* — a ściślej poszczególnych części trylogii — dojrzeć powoli, ulegając zresztą różnym przemianom. Prześledzenie tych przemian wystarczyłoby nieomal, by przedstawić rozwój koncepcji teatralnej Claudela. Na projektach tych odciskają się kolejno wpływy Hellerau, amfiteatrów rzymskich, współpracy z Milhaudem. Do publikacji tego zamysłu dojdzie dopiero w 1920 r.²⁶, ale i tej formy nie uzna jeszcze Claudel za definitywną. Będzie ją nadal modyfikował w późniejszych latach i wypowiedziach aż po rok 1942.

Problem teatralny *Oresteï* widzi Claudel w ustawieniu trzech elementów: bogów, człowieka i chóru. Właśnie chór wymienia Claudel na pierwszym miejscu i jemu poświęca najwięcej uwagi. Ma to być wielka kompozycja figuralna, operująca spokojnym, zrytmizowanym ruchem (procesja) i liturgicznym kostiumem (obszerne, sztywne fałdy, wielkie

²³ List do Lugné-Poego z 4 VII 1913, „Cahiers Paul Claudel”, V (1965) 120.

²⁴ List do Lugné-Poego z 9 X 1913, *ibidem*, s. 132.

²⁵ *Mes idées sur le théâtre*, s. 42.

²⁶ *Choéphores. Essai de mise en scène*, Nouvelle Revue Française, Paris 1920.

kaptury). Chciałby uniknąć „dokładności, malowniczości i archeologii”²⁷. Fałdy te uproszczą rysunek ciała ludzkiego i przyczynią się do amplifikacji ruchów.

Zainteresowanie Claudela teatrem i jego specyficzną problematyką z biegiem lat wzrasta tak bardzo, że właściwie cały wysiłek twórczy poety w ostatnich dekadach życia skupia się na scenariuszach. Są to scenariusze mimodramów, baletów czy oratoriów, lub też wersje sceniczne własnych, dawniejszych dramatów.

Warto zatrzymać się jeszcze przez chwilę przy dwóch ostatnich wielkich dziełach teatralnych Claudela, które są zarazem nową propozycją inscenizacyjną: to *Księga Krzysztofa Kolumba* i *Joanna D'Arc na stosie*. Każde z tych dzieł stanowi śmiałą próbę podjęcia innej formuły teatralnej.

Tekst przedmowy do *Księgi Krzysztofa Kolumba* (z 1930 r.) wprowadza po raz pierwszy pojęcie, odtąd Claudelowi bardzo drogie, choć jeszcze zrazu nie nazwane właściwym imieniem: pojęcie théâtre à l'état naissant. Chodzi o ukazanie na oczach widza, na scenie, narodzin muzyki i dekoracji. Mają się one narodzić z myśli, postaw i działania postaci. Dlatego to w dramacie tym odrzuca Claudel nieruchomą dekorację na rzecz ekranu, po którym mogą szybko przepływać przeżycia postaci. „Czemuż by nie sprawić, by obrazy, zrodzone z poezji i dźwięku, wypływały z nas jak opar i osiadały przez chwilę na ekranie, ustępując zaraz miejsca innym marzeniom? Czemuż by nie użyć filmu?”²⁸. Idea ta nie tylko zadecyduje o wprowadzeniu projekcji filmowej do spektaklu, ale da asumpt do później rozwiniętej teorii „teatru w akcji narodzin”, teorii, na której krystalizacji zaważy dzieło teatralne Barraulta.

Joanna D'Arc na stosie powstała z podwójnej inspiracji: Honeggera i Idy Rubinstein. Z samego założenia miał to być utwór dla teatru jednego aktora — dla Idy Rubinstein, jedynej solistki dramatu. Tworząc scenariusz oratorium, wrócił Claudel do najstarszej formy teatru greckiego, do dytyrambu, gdzie „jedyna postać — jedyna, obdarzona własnym obliczem — mówi pośród amfiteatru głosów, których obecność pomaga jej i zmusza do wyznań”²⁹. Dytyramb w koncepcji inscenizacyjnej poety związał się „avec une espèce de messe”³⁰.

Próby wykorzystania wszystkich środków ekspresji teatralnej doprowadzają do ideału teatru totalnego, teatru zupełnego. Słowo to dopowiada już Barrault, ale sama idea drąży wyraźnie Claudela po-

²⁷ Ibidem, [W t. aut.:] *Mes idées sur le théâtre*, s. 51.

²⁸ *Le drame et la musique*, ibidem, s. 129.

²⁹ *Mes idées sur le théâtre*, s. 159.

³⁰ Ibidem, s. 159.

cząwszy od spotkania z teatrem w Hellerau. Ideał ten miał zrealizować dopiero *Krzysztof Kolumb* i parabola o Tobiaszu i Sarze.

Parabole, *moralité* — takie terminy określają z woli samego poety scenariusz utworu, w którym równa rola została przyznana słowu, muzyce, filmowi i mimice. Tak przedstawia poeta swą koncepcję w 1938 r.; z 1953 pochodzi zadziwiająca notatka do nowej wersji utworu: „Sztuka ta była pierwotnie pomyślana jako dramat liryczny, gdzie muzyka miała zasadniczą rolę. Doświadczenia i refleksje przekonały mnie, że trzeba bardziej uwydatnić element dramatyczny”³¹.

Czyżby odwrót od teatru zupełnego? Z pewnością nie! Po prostu — ochłonąwszy z wieloletniej fascynacji filmem, Claudel wraca do prostszych, surowych środków ekspresji teatralnej. Wraca też do niezmiernych zasobów głosu ludzkiego. Utwierdza go w tym przekonaniu także rozwój radia, które z kolei go zachwyci. Stworzy nawet słuchowisko, „extravaganzę” radiową.

Powrót do środków ubogich wolno jednak uznać za finalny akcent w rozwoju koncepcji teatralnej. To z ostatnich miesięcy życia (1955 r.) pochodzą znamienne słowa: „Mówi się o muzyce — jakże słabe są jednak jej możliwości w porównaniu z poezją”³². Głos ludzki, głos mówiący, słowo poety, które głos ten przekazuje, wielkie sprawy, którym służy — oto teatr. Wykładnię taką można wesprzeć jeszcze jednym cytatem: „Muzyka udziela się tylko zmysłom. Poezja natomiast mobilizuje wszystkie formy inteligencji, charakteru, uczucia i mowy”³³.

Koncepcję teatru Claudela uzupełnia i wyjaśnia dialog o Racine’ie: *Conversation sur Jean Racine* (1954). Poprzedza go cały szereg recenzji teatralnych i innego typu wypowiedzi krytycznych, oczywiście ważnych jako źródło do poznania Claudela-człowieka teatru. Postawa Claudela-in-scenizatora i tu zdradza swoją obecność: proponuje on nową interpretację sceniczną poszczególnych scen rasynowskich.

W związku z Racinem pada też formuła o życiu scenicznym, którym poeta obdarza postaci poprzez „życie języka, intensywność wzruszenia i namiętności”³⁴. Formułę tę wolno również uznać za ostateczne credo poety.

Ostatni etap w życiu Claudela to nie tylko powrót do prostszych środków teatralnych i do poetyckiego słowa — to również powrót do źródeł. Powrót do wielkich mistrzów: Ajschylosa, Shakespeare’a, Racine’a; powrót do liturgicznych początków wszelkiego teatru. Poetyka teatralna

³¹ Ibidem, s. 169.

³² Ibidem, s. 229.

³³ Ibidem, s. 232.

³⁴ Ibidem, s. 234.

Claudela zawiera bowiem jeszcze jeden artykuł wiary: mówi on, że teatr zupełny winien wyrazić dramat całego człowieka — także i w najwyższych jego rejestrach. Dramat ludzki zaś nie jest pełny, póki nie wkroczy weń nadprzyrodzoność. Zdarzenia uzyskują wówczas wyższy sens, zaś cały rysunek konstrukcji zmierza ku paraboli. I ta paraboliczność właśnie, bogactwo uogólnionych znaczeń, wyrażających całego człowieka, człowieka wszystkich czasów — nadaje teatrowi tak wielką godność.

CLAUDEL — HOMME DE THÉÂTRE

L'étude sur Claudel — homme de théâtre porte tout particulièrement sur les idées de Claudel exprimées aussi bien dans ses écrits théoriques que dans sa copieuse correspondance. Un bref aperçu sur les débuts dramatiques du poète et ses premières expériences théâtrales est suivi d'une analyse de quelques problèmes concernant l'art théâtral. L'auteur présente les tentatives de Claudel en vue de résoudre le problème de la musique dramatique, ses idées sur le jeu de l'acteur et les exigences qu'il lui pose dans le domaine du geste et de la prosodie, son intérêt extrême pour la danse et le mimodrame, intérêt inspiré par le théâtre japonais.

Dès la première de *L'Annonce* (1912) Claudel cherche à intervenir dans la mise en scène de ses oeuvres; ses lettres en portent témoignage. On y trouve des projets détaillés de mise en scène, y compris des dessins de décor.

L'étude s'achève sur la notion du théâtre complet (ou théâtre total), chère à Claudel, et qui ne fut réalisée qu'en collaboration avec Jean-Louis Barrault (1943). Cette notion, de pair avec celle du théâtre à l'état naissant, permettent de ranger Claudel parmi les maîtres du théâtre nouveau.