

WOJCIECH KACZMAREK

## O POLSKIEJ PRAPREMIERZE ZWIASTOWANIA (Nowe misterium i stare konwencje teatru)

W teatralnych dziejach dramaturgii Claudela *Zwiastowanie* ma miejsce szczególne: jest to pierwszy jego dramat wystawiony na scenie (1912 r. Teatr l'Oeuvre w Paryżu) i jednocześnie nieustannie przynoszący pocie najwięcej inspiracji twórczych. Claudel owdlanięty był wątkiem tego dzieła niemal pół wieku. Od chwili napisania pierwszych wersji dramatu w 1892 r. i 1898 r. (wtedy nosił on tytuł *La jeune fille Violaine* — polski przekład R. Kołonieckiego: *Młodość Violeny* Warszawa 1935) stale dokonywał przeróbek, zmieniał kilkakrotnie (w 1911, 1938, 1948) koncepcję utworu, wprowadzając nowe rozwiązania i przemyslenia. Do dziś *Zwiastowanie* pozostaje nadal bardzo ciekawą i nowatorską propozycją dla teatru religijnego i teatru w ogóle.

Dramat o Wiolenie bardzo szybko przekroczył granicę Francji. W rok po paryskiej prapremierze *Zwiastowanie* jest grane w Instytucie Hellerau pod Dreznem, później we Frankfurcie, w 1914 r. oglądają je Czesi w Národní Divadlo w Pradze, a w 1920 jest inscenizowane w Teatrze Kameralnym w Moskwie.

Sceniczne odkrycie Claudela w Polsce nastąpiło dopiero w 1924 r. — pierwszym wystawionym dramatem było właśnie *Zwiastowanie*. Polską prapremierę dramatu Claudela poprzedziło jednak zainteresowanie krytyki literackiej i różnych środowisk artystycznych. W 1914 r. pojawia się pierwszy (z dziewięciu jak dotąd!) przekład *Zwiastowania*<sup>1</sup>. Co najmniej dwa czynniki mogły wpłynąć na to zainteresowanie. Zapewne dużą rolę odegrały tu nalegania recenzentów oglądających pierwsze inscenizacje w Paryżu i Hellerau (S. Stroński<sup>2</sup>, T. Miciński<sup>3</sup>). W recepcji dzieła możemy również mówić o wpływie epoki. Claudel opatrzył bowiem swój dra-

<sup>1</sup> P. Claudel. *Słowo zwiastowane Maryi*. Tłum. W. Husarski. „Sztuka” 5:1914 z. 19-24.

<sup>2</sup> St. [S. Stroński]. *Ze scen paryskich: l'annonce faite à Marie, misterium w czterech aktach Pawła Claudela*. „Museion” 1913 nr 1/2 s. 125-131.

<sup>3</sup> *Misterium Zwiastowania*. „Tygodnik Ilustrowany” 1913 nr 46 s. 907.

mat podtytułem — misterium, a zdarzenia osadził w średniowieczu. Krytyka Młodej Polski wykazywała bardzo silne zainteresowanie dramatem średniowiecznym i jego modernistyczną czy symbolistyczną odmianą. Dokonuje się to w Polsce właśnie przez dzieła obce i jest w stosunku do analogicznych tendencji obserwowanych na Zachodzie trochę spóźnione. Tam proces ten przypadł bowiem na przełom wieków (1901 r. inscenizacja misterium *Jedermann*), w Polsce zaś na pierwszą dekadę XX w. Zainteresowanie to związane było z odwróceniem od realizmu na rzecz symbolizmu. Dramat symboliczny przybierał najczęściej formę stylizowanego misterium średniowiecznego<sup>4</sup>. Terminologia pojawiająca się w recenzjach z pierwszych inscenizacji *Zwiastowania*, określanie dramatu jako „nowego misterium”, zrywającego z naturalizmem, potwierdza ogromny wpływ epoki na jego recepcję.

Zainteresowanie *Zwiastowaniem* nie słabnie jednak i w okresie II Rzeczypospolitej. W 1921 r., gdy myślano o wystawieniu dzieła, teatr krakowski — bo tam ostatecznie nastąpiła pierwsza realizacja — miał do swojej dyspozycji aż cztery różne tłumaczenia<sup>5</sup>. Edward Leszczyński, ówczesny kierownik literacki sceny, nie był jednak zadowolony z żadnego i sam dokonał kolejnego przekładu — tym razem wykorzystanego przez dyrekcję.

Jakie doświadczenia mogli zebrać polscy inscenizatorzy *Zwiastowania* z wcześniejszych realizacji scenicznych tego dramatu? Recenzje i sprawozdania z tych najważniejszych wystawień (w Paryżu i Hellerau), nadesłane do pism krajowych, świadczą o dużym zainteresowaniu krytyki fenomenem teatru Claudela. Pierwsze wykonanie *Zwiastowania* było nie tylko istotnym momentem w działalności teatru l'Oeuvre i jego twórcy Lugne-Poego, ale wpisało się również w dzieje teatralnej awangardy jako jedno z najwcześniejszych wydarzeń tego okresu. Tę wysoką pozycję zyskało dzięki poetyckim, symbolicznym i monumentalizującym zarazem dekoracjom Jean Variota<sup>6</sup> oraz zastosowanym przez niego efektom świetlnym. Jak trafnie zauważył jeden z polskich recenzentów premierowej inscenizacji *Zwiastowania*, S. Stroński, teatralnym Paryżem władała jednak w tym czasie płaska komedia i gadatliwe „sztuki z tezą”. Godzina Claudela miała wybić we Francji dopiero w kilkanaście lat później.

Znacznie wcześniej, bo już w 1913 r., odniesie Claudel wielki sukces w Niemczech, w Hellerau pod Dreznem. Zrealizowane tam *Zwiastowanie* zainteresuje wybitnych inscenizatorów, dyrektorów teatrów, pisarzy i krytyków, otwierając w ten sposób przed Claudelem łamy czasopism i sceny

<sup>4</sup> Por. I. Sławińska. *Tragedia w epoce Młodej Polski. Z zagadnień struktury dramatu*. Toruń 1948 s. 60-61.

<sup>5</sup> Do tego roku istniały tłumaczenia: W. Husarskiego, J. Iwaszkiewicza, L. H. Morstina, J. Chmielińskiego.

teatralne wielu krajów. W swojej korespondencji z Hellerau oczarowany dramatem T. Miciński nie zawaha się napisać, że tym spektaklem wchodzi do teatru zasadnicze innowacje: „Zerwanie z naturalizmem, zdobycie bajecznie prostych, przedziwnie głębokich środków na wyrażenie najistotniejszych treści życia duchowego: przez Światło barwne i Rytm, przez Melodię i skupienie myśli wpływamy na wielki ocean królewskiego majestatu Słów twórczych”<sup>7</sup>. Te przełomowe dla ówczesnego teatru efekty uzyskano dzięki oszczędnej, a zarazem uniwersalizującej scenografii A. Salzmanna, składającej się z wielu podestów tworzących trzy kondygnacje oraz dzięki oświetleniu. Miciński wskazywał na znaczenie tej zabudowy dla religijnej interpretacji dramatu: „Trzy kondygnacje na scenie o różnych oświetleniach wyrażają odrębne atmosfery duchowe, w których znajdują się osoby misterium. Uproszczenie form i tonacje świateł dają prawdziwy wyraz stanom nieskończoności”<sup>8</sup>. Był to według Micińskiego: „[...] dowód ostateczny na jak mylnej drodze są dyrektorzy teatru, którzy wprowadzają kosztowny naturalizm, dając tandetę duchową”<sup>9</sup>.

W Hellerau dokonano więc szczęśliwego połączenia nowatorskiej koncepcji scenograficznej z twórczym odczytaniem tekstu dramatu. W późniejszych inscenizacjach nie zawsze dochodziło do takiego wzbogacenia elementów teatralnych tworzywem słownym. Potwierdzeniem tego była bezpośrednio poprzedzająca polską prezentację *Zwiastowania* inscenizacja Tairowa w Moskwie. Claudel po raz drugi pojawił się w jego teatrze (w 1918 r. w Kameralnym grano *Zamianę*), ale nie wynikało to z ideowego związku Tairowa z koncepcją rzeczywistości Claudela. Reżyser poprowadził bowiem inscenizację w kierunku groteski i arlekinady, niwecząc problematykę filozoficzną i religijną dzieła<sup>10</sup>. Dzięki dekoracjom A. Wiesnina wystawienie *Zwiastowania* przejdzie jednak do historii moskiewskiej sceny, pozostawiając ważny ślad w rozwoju światowej myśli scenograficznej. Projekty i makiety rosyjskiego plastyka do dzieła Claudela wykazują bowiem wiele cech kubizmu. „Pierwszą fazę kubizmu — pisze Z. Strzelecki — najlepiej chyba reprezentuje dekoracja i kostiumy Wiesnina do *Zwiastowania* Claudela z 1920 r. w teatrze Tairowa, szczególnie zaś dwie rzeźby kubistyczne po bokach sceny. Skubizowany jest świecz-

<sup>6</sup> Por. Z. Strzelecki. *Polska plastyka teatralna*. Warszawa 1963 vol. 1 s. 23.

<sup>7</sup> Miciński, jw.

<sup>8</sup> Tamże.

<sup>9</sup> Tamże.

<sup>10</sup> Prawdopodobnie inscenizacja miała być ilustracją jego tezy, iż „[...] prawdziwa akcja teatralna niezmiennie biegnie między dwoma głównymi biegunami — misterium i arlekinadą. W każdym spektaklu jednak, w każdej inscenizacji przybiera ona swoiste i niepowtarzalne formy” (A. Tairow: *Notatki reżysera i proklamacje artysty*. Przekład J. Ludawska. Wyd. 2. Warszawa 1978 s. 95).

nik, a tło zamykające przestrzeń uformowane jest w pionowe załamania. Tej zasadzie podporządkowania form przez sprowadzenie do brył geometrycznych jest poddany również kostium”<sup>11</sup>.

W jakiej mierze wcześniejsze inscenizacje *Zwiastowania* wpłynęły na kształt teatralny krakowskiej premiery tego dzieła, odpowiedzieć może próba jej rekonstrukcji. Realizacja tego zadania umożliwiłaby odpowiedź na szereg znacznie ważniejszych pytań, np.: Jak odczytano w Polsce to misterium? W jakim kierunku poprowadzono inscenizację, czy nadano jej cechy teatru liturgicznego? Rejestr pytań można by tu mnożyć, gdyż będziemy się starali spojrzeć na inscenizację również w aspekcie recepcji teatralnej Claudela w Polsce.

Rekonstruując *Zwiastowanie* w Teatrze im. J. Słowackiego, nie będziemy mogli, niestety, nic pewnego powiedzieć o samym tekście dramatu — o jego integralności, o dokonanych przez reżysera, Teofila Trzczińskiego, skreśleniach, o układzie scen. Jeden z podstawowych dokumentów inscenizacji, egzemplarz reżyserski, zaginął podczas wojny<sup>12</sup>. Na interesujące nas tu pytanie tylko częściowo odpowiadają ówcześni recenzenci. Na szczęście ocalało kilka obszernych sprawozdań ze spektaklu. Dokumentację uzupełniają zachowane w Muzeum Historycznym Miasta Krakowa projekty i szkice scenografii oraz kostiumów Feliksa Krassowskiego. Istnieje również kilka fotografii ze spektaklu; zachował się afisz i program teatralny, którym były ukazujące się w dniu premiery „Listy z Teatru”. Ten szczególny program zawierał trzy obszerne szkice krytyczne o dramaturgii Claudela, jej dziejach scenicznych, fragmenty jego dramatów, głosy krytyki obcej, informacje o pracach teatru i kronikę. (Tradycja takich programów teatralnych została dziś niemal zupełnie zaprzepaszczona).

Czy wobec szczupłości materiałów z wystawienia możemy odtworzyć koncepcję inscenizacyjną zaproponowaną przez Trzczińskiego? Częściowo odsłoni ją ówczesny kierownik literacki teatru, bliski współpracownik reżysera, Tadeusz Świątek. On to w artykułach przedpremierowych każdorazowo przygotowywał odpowiednią atmosferę wokół mającego wejść na scenę nowego, a trudnego dzieła. W przypadku Claudela obszerny szkic o dramaturgu i jego twórczości zamieścił w „Głosie Narodu” już w 1923 r.<sup>13</sup>, w tym roku planowano bowiem premierę. W rozszerzonej wersji praca Świątka została ogłoszona w redagowanych przez niego

<sup>11</sup> Strzelecki, jw. s. 73.

<sup>12</sup> W tekście pracy posługiwano się więc przekładem J. Iwaszkiewicza wydanym w Poznaniu w 1921 r.

<sup>13</sup> tad. św. [T. Świątek]. *Paul Claudel. Szkic informacyjny*. „Głos Narodu” 1923 nr 172 s. 4-5; nr 178 s. 4-5.

wspólnie z Trzcińskim „Listach z Teatru”<sup>14</sup>. Głównie z tej wypowiedzi oraz z recenzji, jaką ogłosił na łamach „Czasu”<sup>15</sup>, odczytać można założenia i główną oś interpretacyjną krakowskiego wystawienia dramatu.

Wyraźne skorelowanie tej inscenizacji z rokiem kościelnym (premiere wyznaczono w adwencie) zdaje się świadczyć, że całość została pomyślana jako widowisko religijne. W swoim przedpremierowym artykule Świątek używa nawet terminów sugerujących takie odczytanie: misterium katolickie, dramat mistyczny, dramat podporządkowany formom liturgii kościelnej, nie poddał ich jednak żadnej egzegezie. O pewnych założeniach inscenizacyjnych informuje Świątek dopiero w recenzji ze *Zwiastowania*. Chcąc zrealizować propozycję Claudela, aby dramat osadzić w średniowieczu, Trzciński podsunął — zdaniem Świątka — scenografowi F. Krasowskiemu projekt wykorzystania dla sztuki rozwiązań kostiumowych z Ołtarza Wita Stwosza w Kościele Mariackim. Myśl ta miała zaowocować nie tylko w zabudowie sceny, ale w całej koncepcji teatralnej dramatu, nazwanej przez niektórych recenzentów interpretacją „gotycką”<sup>16</sup>. Osadzenie zdarzeń dramatu w ramach późnogotyckiego stylu, narzuconego niejako przez stwoszowskie dzieło, równocześnie interpretowało cały dramat. Claudel zaś w didaskaliach poprzedzających prolog pisał: „Cały dramat dzieje się przy końcu legendarnego średniowiecza takiego właśnie, jak sobie poeci wyobrażali starożytność”<sup>17</sup>. Zdanie to wskazywałoby raczej na pewną umowność miejsca i czasu akcji. W krakowskiej inscenizacji czas ten potraktowano dosłownie. Narzucał on nie tylko określoną scenografię i kostiumy, ale w dużej mierze ustalał koncepcję postaci i gry aktorskiej. W *Zwiastowaniu*, jak zauważają to współcześni badacze, struktura postaci jest bardzo złożona. Reprezentują one nie tylko pewien styl życia, ale również — i to przede wszystkim — określony świat wartości, decydujący o ich postępowaniu. Z woli dramaturga na plan pierwszy wysunięta została Wiclona, która w strukturze utworu ma podobną funkcję jak centralna postać w oratorium<sup>18</sup>. Inszenizatorzy krakowscy nie zakładali jednak takiego rozwiązania. Z artykułu Świątka wynika raczej, że rola Wioleny i rola jej młodszej siostry, Mary, będą niemal równorzędne.

Pewne światło na przyjętą w Krakowie koncepcję dzieła rzuca również stosunek inscenizatorów do wcześniejszych prezentacji teatralnych

<sup>14</sup> „Listy z Teatru” 1924 nr 4 s. 89-102.

<sup>15</sup> T.S. [T. Świątek]. *Zwiastowanie*. „Czas” 1924 nr 287 s. 3.

<sup>16</sup> M. Kanfer. *Zwiastowanie*. „Nowy Dziennik” 1924 nr 282, 283.

<sup>17</sup> P. Claudel. *Zwiastowanie*. (*L'annonce faite à Marie*). *Misterium w czterech aktach z prologiem*. Tłum. J. Iwaszkiewicz. Poznań 1921 s. 7 (podkreślenie moje).

<sup>18</sup> E. Stetka. *Claudel et la tragédie antique*. „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2:1959 z. 1 s. 73-113; 3:1960 z. 1 s. 79-100.

*Zwiastowania*. Baczej uwadze poddano tu jedynie wystawienie tego dramatu w Teatrze Kameralnym Tairowa w Moskwie. Prawdopodobnie na zlecenie Teofila Trzcieskiego, Jerzy Chodecki zamieścił w claudelowskim numerze „Listów z Teatru” artykuł o moskiewskiej inscenizacji<sup>19</sup>. Główny błąd Tairowa Chodecki widział w odrzuceniu przez reżysera całego ładunku filozoficznego dramatu na rzecz rozwiązań formalnych i widowiskowych. Inszenizację tę polski krytyk określa mianem „groteskowej”, gdyż dominowała w niej technika zestawienia i zderzenia ze sobą postaci na zasadzie ostrych kontrastów. Zanikał jednak zasadniczy konflikt postaw i motywów bohaterów oraz koncepcja rzeczywistości, oparta na porządku ziemskim i nadprzyrodzonym. Chodecki, wciągnięty prawdopodobnie czynnie w przygotowania polskiej inscenizacji, mógł więc napisać o przyjętych w niej rozwiązaniach jako alternatywnych do moskiewskich: „W teatrze krakowskim otrzymuje dramat Claudela jedynie autentyczną, bo z ducha utworu wynikłą realizację i styl gotyku, taki, jaki głosi Pierre z Craon, budowniczy katedr średniowiecznych, a przez jego usta sam autor, Paul Claudel. „Zwiastowanie” jest to misterium Ducha i świętej Wiary, dzięki której jedynie możliwy jest Cud”<sup>20</sup>. Pisane majuskułą słowa: duch, wiara, cud robią oczywiście wrażenie młodopolskiej manieri, ale przede wszystkim uświadamiają chyba akcenty, jakie w dziele Claudela położyli jego inscenizatorzy.

Odnotujmy nie bez zdziwienia, że nie zainteresowano się w Krakowie udaną, bardzo twórczą i nowatorską prezentacją *Zwiastowania* w Hellerau z 1913 r. Jest to tym bardziej zaskakujące, że w Młodej Polsce ośrodek w Hellerau wzbudzał wielkie zainteresowanie krytyki, a szereg recenzji ze *Zwiastowania* ogłoszonych w „Świecie”<sup>21</sup> czy „Tygodniku Ilustrowanym”<sup>22</sup> miało charakter obszernych sprawozdań opatrzonych, jak w przypadku korespondencji Micińskiego, fotografiami ze spektaklu.

Zasygnalizowane wyżej główne zarysy koncepcji przedstawienia, w tym również koncepcji postaci, miały gwarantować właściwy odbiór ideowej warstwy utworu. Zapytajmy więc jeszcze, w jaki sposób przygotowano odbiorców sztuki. Trzcieski, próbując przetransponować niektóre cechy Ołtarza Mariackiego, znanego wszystkim mieszkańcom Krakowa, liczył — być może — na to, że w ten sposób przybliży trudne dzieło francuskiego pisarza. W klimat sztuki miał jednak wprowadzić przede wszystkim specjalny numer „Listów z Teatru”, w całości poświęcony

<sup>19</sup> J. Chodecki. *Zwiastowanie u Tairowa*. „Listy z Teatru” 1924 nr 4 s. 114-122.

<sup>20</sup> Tamże s. 122.

<sup>21</sup> B. G. *Zwiastowanie, misterium Claudela w Hellerau*. „Świat” 1913 nr 47 s. 8-9.

<sup>22</sup> Miciński, jw.

Claudelowi. Obok wspomnianej już wypowiedzi Świątka interesujący artykuł o koncepcji rzeczywistości w utworach Claudela zamieścił tam ówczesny doktorant romanistyki UJ, Mieczysław Brahmer<sup>23</sup>. Podjął on również próbę przybliżenia jego twórczości polskiemu widzowi, wskazując na pewne analogie z polską dramaturgią romantyczną. Istotną część swego wystąpienia poświęcił jednak Brahmer rysującemu się wyraźnie w *Zwiastowaniu* problemowi powołania człowieka. Z wypowiedzi jego wynika (choć nie jest to wyrażone *explicite*), że dzieło Claudela jest dramatem powołania, ukazującym drogę głównych postaci (Wioleny, Anne Vercorsa, Jakuba Hury, Piotra z Craon) do przyjęcia misji, obowiązków i roli, jaką mają do spełnienia z woli Boga. Dopiero na takiej drodze powstaje gotowość do ofiary, zgoda na bolesne doświadczenia, „radość z życia, ale też i radość z umierania”, jak mówi Wiolena. Jej misja, najważniejsza dla całego utworu, wiąże się z odkrywaniem krętej, bo wiodącej przez nieuzasadnione cierpienie, drogi do Boga. W jakim jednak stopniu myśl ta znalazła swoje odbicie w inscenizacji, wykazać by mogła analiza egzemplarza reżyserskiego. Z braku tego dokumentu przyjrzymy się recenzjom.

Do rekonstruowanego kierunku interpretacji dzieła krytycy dorzucają jeszcze kilka nowych elementów, zapewne świadomie zaprojektowanych przez reżysera. Zauważono na przykład, że inscenizacja była osnuta wokół dwu biegunów: jeden, reprezentowany przez Wiolenę, był głosem nieba, drugi, skupiony wokół Mary, wyznaczał porządek ziemski<sup>24</sup>. Krytyk „Nowego Dziennika” wyjaśniał tę opozycję wskazując, iż postępowaniem Wioleny kieruje wiara, zaś czynami Mary — bunt i walka<sup>25</sup>.

Zwracano też uwagę na ogólny styl przedstawienia. Dominował patos, ale — zdaniem krytyków — był on opanowaną techniką gry i instrumentem zapewniającym właściwe odczytanie dramatu. Trzeciński wybrał tę drogę świadomie, odrzucając — jak twierdzili — możliwość groteski obserwowaną w inscenizacji Tairowa w Moskwie<sup>26</sup>.

Niemal wszystkie recenzje i sprawozdania ze spektaklu zawierają informacje o pracy reżysera. Krytycy byli zgodni co do tego, że *Zwiastowanie* przedstawia dużą trudność dla inscenizatora, gdyż autor nie liczył się z możliwościami teatru i zawarł w tekście szereg długich partii monologowych, niosących filozoficzną problematykę życia i śmierci, bardzo trudną do przekazania ze sceny. Wszyscy wyrażali jednak przekonanie o wybitnych walorach artystycznych tekstu. Pytania, jakie krytycy zadawali najczęściej pod adresem krakowskiego teatru, dotyczyły właśnie

<sup>23</sup> *Ideologia Claudela. (Na marginesie Zwiastowania)*. „Listy z Teatru” 1924 nr 4 s. 104-113.

<sup>24</sup> Bol. P. *Zwiastowanie. Misterium w 4 aktach*. „Nowa Reforma” 1924 nr 48.

<sup>25</sup> Kanfer, jw.

<sup>26</sup> Tamże.

tego zagadnienia, czy teatr jest w stanie przenieść na scenę i udźwignąć ważką problematykę dzieła?

Reżyser spektaklu był wówczas (tj. w 1924 r.) twórcą o ustalonej pozycji. Jako dyrektor Teatru im. J. Słowackiego (od 1918 r.) zaznaczył się wieloma premierami, wyznaczającymi wysokie miejsce krakowskiej scenie na mapie teatralnej Polski (inscenizacje Strindberga, Rostworowskiego, Szekspira, Wyspiańskiego). Cenny był również wkład Teofila Trzciańskiego w propagowaniu współczesnej mu dramaturgii polskiej. Na kierowanej przez niego scenie debiutuje m. in. S. J. Witkiewicz (*Tumor Mózgowicz* 30 VI 1922, *Kurka wodna* 20 VII 1922). Jak stwierdza monografista Trzciańskiego, Kazimierz Braun, największym jednak odkryciem reżysera był w tamtych latach Claudel, później Pirandello. „Wśród szerokaą falą płynących nowości francuskich — pisze Braun — Trzciański umiał wyczuć (nie wiemy czy już wtedy — ocenić) wielkość Claudela”<sup>27</sup>.

Zainteresowanie i ostatecznie praca nad dziełem Claudela były efektem stałego wsłuchiwanie się Trzciańskiego w echa premier teatralnych zachodniej Europy, jego ogromnego wyrobienia i kultury literackiej. Nie są znane przyczyny prawie trzyletniej zwłoki w wystawieniu tej sztuki. Jak wiadomo, już w 1921 r. przygotowany został dla potrzeb teatru przekład *Zwiastowania*, a prasa informowała o przygotowaniach do wystawienia. Może zniechęciła Trzciańskiego niezbyt jeszcze powszechna obecność francuskiego pisarza w teatrach lub niepowodzenie spektaklu u Tairowa? A może po prostu Trzciański nie czuł się na siłach, by podjąć tak skomplikowanemu zadaniu? Należy też pamiętać, że Trzciański nie miał zbyt dobrej opinii prasy, szczególnie w pierwszych latach swojej pracy w Krakowie<sup>28</sup>. O wahaniach dyrektora świadczy również wywiad, którego udzielił przed otwarciem sezonu 1924/1925 dla „Głosu Narodu”. Zapowiadał tam, iż *Zwiastowanie* ukaże się na scenie w reżyserii Stanisławy Wysockiej<sup>29</sup>. Czyżby w nowo pozyskanym (w 1923 r.) dla krakowskiej sceny reżyserze widział realizatora swoich planów? Ostatecznie on jednak był odpowiedzialny za całe opracowanie sztuki. Na afiszu widnieje jako inscenizator i reżyser. Włożył na pewno dużo wysiłku w tę realizację, jednak ocena jego pracy przez krytykę była surowa: „Pomimo wszystkie widoczne wysiłki zabrakło wewnętrzznego ognia w tej dla oka pięknie stawianej świątyni średniowiecznego misterium, zabrakło ducha — kapłana, któryby to misterium celebrował”<sup>30</sup>.

<sup>27</sup> K. Z. Braunowie. *Teofil Trzciański*. Warszawa 1967 s. 44.

<sup>28</sup> Jednym z zagorzałych jego przeciwników był Ludwik Skoczylas, który w recenzji ze *Zwiastowania*, ogłoszonej w „Gońcu Krakowskim” (nr 289), udowodniał, że Trzciański nie umie realizować sztuk poetyckich.

<sup>29</sup> Zob. t. św. [T. Świątek]. *Przed sezonem teatralnym (wywiad z dyr. Trzciańskim)*. „Głos Narodu” 1923 nr 166 s. 2.

<sup>30</sup> Bol. P., jw.



Zdawać by się mogło, że Trzczańskiemu nie udało się zapanować nad wszystkimi elementami spektaklu. Czy jednak nie znajdował wsparcia w zespole aktorskim, któremu przewodziła gwiazda pierwszej świetności — Stanisława Wysocka?

O udziale Wysockiej przy pracy nad tekstem nie wiemy nic. Być może współpracowała ona z Trzczańskim, choćby i z tej racji, że zagrała w sztuce jedną z głównych ról — Marę. Wielka już wówczas artystka zaznaczyła swoją obecność w spektaklu bardzo wyraźnie, dokonując przy tym rzeczy wprost niesłychanej — mając 47 lat zagrała siedemnastoletnią Marę!

Wchodząc na scenę Wysocka miała za sobą długi staż i niezwykle bogate doświadczenie aktorskie i pedagogiczne. Zagrała z wielkim powodzeniem rolę Kornelii w *Irydionie* w 1913 r. w Teatrze Polskim, miała za sobą obfity w role i pracę reżyserską okres pracy w Teatrze Rozmaitości (1919-1922), a przede wszystkim niezwykle twórczą działalność w eksperymentalnym teatrze Studyów w Kijowie (1916-1919). Bezpośrednio przed zaangażowaniem do Teatru im. J. Słowackiego kierowała Państwową Szkołą Dramatyczną przy konserwatorium Muzycznym w Warszawie.

Kreując rolę Mary, przewyższała umiejętnościami o kilka klas swoją partnerkę i ideową antagonistkę Izę Rowińską-Kunicką, grającą Wiolenę. Spowodowało to nie zamierzone chyba przez reżysera wysunięcie Mary na plan pierwszy w spektaklu, burząc w pewien sposób porządek całego dzieła. W zachowanej fotografii ze sztuki, przedstawiającej Wysocką w rozmowie z Jakubem (Artur Socha), widać niemal wszystkie cechy jej aktorstwa (fot. 1). W sylwetce artystki uderzają duże oczy, napięta twarz i sprężystość całego ciała. Widać, że słucha w skupieniu słów swojego rozmówcy lub oczekuje reakcji na własną wypowiedź.

Jak na kreację Mary w wykonaniu Wysockiej zareagowała krytyka? Większość słała jej pochwały i komplementy. Niechętni aktorze krytycy nie omieszkali przypomnieć jej wieku, uniemożliwiającego zagranie roli Mary, „młodszej” siostry Wioleny<sup>31</sup>. Recenzent „Nowej Reformy” zauważył, że rola Mary była dla Wysockiej „okazją do zaprezentowania ambicji artystycznych, a nie interesu sztuki”<sup>32</sup>.

Jakie elementy swojego kunsztu aktorskiego mogła aktorka przekazać kreowanej przez siebie postaci? J. Iwaszkiewicz, wspominając kontakty z Wysocką jako pedagogiem w kijowskim teatrze Studyów, zwracał uwagę na jej sylwetkę: „Wysocka była wysokiego wzrostu — jak na kobietę — wyniosłej postawy, robiła wrażenie wyprostowanej”. Zauważył też, że

<sup>31</sup> Zob. J. A. Madej. *Filozofia na scenie krakowskiej. Zwiastowanie*. „Wolne Słowo” 1924 nr 46 s. 6.

<sup>32</sup> Bol. P., jw.

znakomicie umiała wykorzystać swoje oczy „niezwykłe przede wszystkim dlatego, że fascynowała wielkość ich i blask”<sup>33</sup>. Dobrze czuła się w rolach kobiet zdecydowanych i władczych, takich jak Balladyna, Lady Makbet, Klitajmestra. Wysocka stwarzała również pełne psychologicznej prawdy postacie kobiet silnych (z dramatów Ibsena i Strindberga).

Wszystkie te cechy predysponowały ją do roli Mary. Dochodziła do tego również jej sprawność głosowa. W jej głosie „czuło się bowiem najmniejsze drgnienie serca, najmniejsze wahania umysłu”<sup>34</sup>. Mara musiała operować dużą skalą tonu, aby w sztuce być zarówno podstępą intrygantką, oskarżycielką, kochanką, jak i doświadczoną przez los matką i pokutnicą. Materiał krytyczny świadczy, że Wysocka, poza charakteryzacją, poradziła sobie z tą rolą. Uwydatniła ona — zdaniem Świętka — całą „gotycką” kanciastość tej postaci, eksponując przede wszystkim takie cechy Mary, jak nienawiść, ironię, zazdrość<sup>35</sup>. Podkreślano gwałtowny temperament, ostrość ruchu i wyrazistość maski. Bardzo zwięźle opisał jej grę recenzent „Głosu Narodu”: „niby żmija, niby jaszczurka, a później jaka sroga pokutnica. Była doskonała”<sup>36</sup>.

W dorobku scenicznym Wysockiej rola Mary, mimo że nie zauważona przez współczesnych monografistów aktorki, wydaje się bardzo ważna<sup>37</sup>, choć dla scenicznych losów sztuki nie była korzystna. Mara przesłoniła bowiem Wiolenę, której udział miał być znacznie donioślejszy. W tym chyba tkwiła, dająca się już zauważyć na premierze, trudność w dotarciu głównej idei sztuki do publiczności. Być może — bo ciągle trzeba tu tylko przypuszczać — widzowie nie zostali przekonani o prawdziwości zdażeń, o prawdziwym zwycięstwie, jakie odniosła przyjmująca niesłuszne cierpienie Wiolena, a nie pozornie tylko triumfująca, bo osiągnąca wytknięty przez siebie cel, Mara.

Kreująca rolę Wioleny Iza Rowińska-Kunicka była, w przeciwieństwie do Wysockiej, aktorką niedoświadczoną. Atutem debiutantki była natomiast autentyczna młodość oraz wsparcie, jakie dawał jej efektowny kostium i rekwizyty. Jasny, wyraźnie kontrastujący z ciemnozieloną suknią Mary, ubiór Wioleny wskazywał od razu na inną tonację jej gry. Wysocka mówiła głosem niskim i ostrym, Rowińska wypowiadała swoje kwestie głosem „miłym, trafiającym do serca”<sup>38</sup>. Brak doświadczenia

<sup>33</sup> J. Iwaszkiewicz. *Stanisława Wysocka i jej kijowski teatr „Studia”*. Wspomnienie. Warszawa 1963 s. 12-13.

<sup>34</sup> Tamże s. 26.

<sup>35</sup> T. S. [T. Świętek]. *Zwiastowanie*.

<sup>36</sup> F. X. Puśławski. *Zwiastowanie Pawła Claudela*. „Głos Narodu” 1924 nr 287 s. 6.

<sup>37</sup> Ciekawym dokumentem jest w tym względzie utwór J. Sztudyngera *Balada o Stanisławie Wysockiej* (Poznań 1930), w poetycki sposób zapisująca grę aktorki w *Zwiastowaniu*.

scenicznego sprawił, że nie potrafiła rozłożyć sił na cały spektakl — w ostatnich scenach tonacja jej gry wyraźnie zbladła, nie miała już, tak przekonywającego wyrazu. Aktorka nie dała też Wiolenie jakichś określonych cech swojej osobowości. „Dała nam estetyczną i szlachetną Wioleńkę, stąpającą po obłokach sukni”<sup>38</sup> napisze recenzent „Głosu Narodu”. Cytat ten zdaje się potwierdzać zachowana fotografia przedstawiająca Wioleńkę w rozmowie z Jakubem w akcie II (fot. 5). Kluczowa dla całego dramatu scena, zapowiadająca ostateczny los niedoszłych małżonków, niemożliwość ich związku wobec czekających ich doświadczeń, pozbawiona została z wielu względów nadanego jej przez dramaturga wyrazu. Najpierw kostium aktorki zupełnie odbiegał od projektu wykonanego przez Krassowskiego. Z zachowanych szkiców scenografa widać, że bardzo pieczołowicie opracował kostiumy dla Wioleny. Istnieje również strój zaplanowany dla powyższej sceny (fot. 10). Oznaczający władzę kapłańską diadem oraz szata liturgiczna — długa złota dalmatyka ze starannie dobranym ornamentem, okrywająca długą, lekko pofałdowaną niebieską suknię — miała przepowiadać ostateczny wybór dokonany przez nią, jej zaślubiny nie z Jakubem, ale oddanie się na służbę Bogu. Uwagi Krassowskiego dotyczące najdrobniejszych szczegółów kostiumu Wioleny świadczą, że bardzo mu zależało na tym, aby ta scena oddawała zamysł dramaturga.

Aktorka nie ukazała się jednak na scenie w tym kostiumie. Ubrana była w bardzo długą, mocno pofałdowaną u dołu suknię, z długimi, zakończonymi szerokimi mankietami, rękawami oraz z narzuconym na to rodzajem ozdobnego ornatu (fot. 5). Rozwarte ręce i lekko uniesiona głowa, czyniące z niej postać spokojną i jakby posagową, nie sugerowały jednak jej powołania. Aktorka sprawiała co najwyżej wrażenie anioła przeniesionego na scenę z przedstawień jasełkowych. Wydaje się ponadto, że cała jej gra, zważywszy na uniemożliwiającą ruch długą suknię, była bardzo statyczna. Spoglądając na zdjęcie, można na przykład stwierdzić, że ruch sztyletem, mający rozciąć jej suknię w miejscu, gdzie pojawiły się pierwsze oznaki trądu, nie mógł mieć w sobie elementu dramatycznego.

Z ról męskich największą kreację stworzyć miał Jakub — człowiek prosty i konsekwentny w dążeniu do celu, dość jednak przy tym słaby, gdyż nie starcza mu wiary i zaufania w niewinność Wioleny, niesłusznie posądzonej przez swą siostrę Marę o kontakty z Piotrem z Craon. Jakub z większym zaufaniem odnosi się do realnych faktów niż do mało sprawdzalnych doświadczeń wewnętrznych.

Kreujący postać Jakuba Artur Socha był już wówczas aktorem do-

<sup>38</sup> Puśławski, jw.

<sup>39</sup> Tamże.

świadczonym, choć dopiero od jednego sezonu związanym z teatrem krakowskim. Jego korzystne warunki zewnętrzne, głęboki głos i piękna dykcja<sup>40</sup> predysponowały go do roli Jakuba. Socha grał wcześniej role amantów i wielkich bohaterów (Mickiewicza w *Legionie*, Cesarza w *Kordianie*, Piotra w *Judaszu z Kariothu*). Doświadczenia te mógł spożytkować w kreowaniu postaci Jakuba. Większość recenzentów potwierdziła jego przydatność w tej roli. Zbierał też pochwały za doskonałą recytację. Uderza jednak, podobnie jak u Wioleny, zupełnie nie dostosowany do postaci kostium i charakterystyka. Jakub, będący w sztuce młodym zakochanym człowiekiem, został pokazany na scenie niemal jako starzec (fot. 1 i fot. 5). Ta charakterystyka miała dla sztuki fatalne konsekwencje. „Nie poznałem — pisał Puśławski — dorodnego, dobrze zbudowanego młodzieńca (Regulusa!) w tym nie wiedzieć po co osmolonym brodaczu, o którego żadna kobieta nie byłaby się spierała. Sparaliżowano jego zapał, związano jego ruchy, zgaszono urok młodości. A szkoda”<sup>41</sup>. Wiek Jakuba pogłębiała długa, podcięta w trójkąt kręcona broda, długi czarny płaszcz noszony jak peleryna i również ciemna, luźna, spięta pasem suknia. Ta charakterystyka przypominała raczej teatralną maskę Judasza lub Malvoglia z *Wieczoru Trzech Króli*.

W zaprojektowany dla Jakuba przez Krassowskiego kostium wprowadzono bardzo istotne zmiany (nie wiadomo czy za zgodą scenografa). W projekcie przewidywano dla aktora krótką, spiętą w pasie kurtkę oraz, zgodne z modą ówczesnego gotyku, spięte w zgięciach stopy i kolana spodnie.

Brak zasadniczego skontrastowania wiekowego ról męskich odczuwała większość recenzentów, jednak nie zajmowano się ich grą. Jest to dość oczywisty sygnał, że postaci Anne Vercorsa czy Piotra z Craon nie zostały dostatecznie wyeksponowane w krakowskiej inscenizacji. Z zachowanej fotografii przedstawiającej w ostatniej scenie siedzących na ławie Jakuba, Piotra z Craon i Anne Vercorsa trudno wyciągnąć wnioski o grze tych aktorów (fot. 9). Jasny ubiór Ojca — obszerny, długi i fałdzysty — prawdopodobnie decydował o dość powolnych i majestatycznych ruchach Henryka Modrzewskiego. Aktor ten, mimo dość młodego wieku (w 1924 r. miał 28 lat) najczęściej obsadzany był w rolach starców. Grał *Dziada* w *Weselu*, *Starca* w *Legionie*. Jego kontakty z zespołem Reduty, bezpośrednio poprzedzające sezon 1924/1925, pozwalają przypuszczać, że włożył on w tę rolę całe zdobyte tam doświadczenie.

Koncepcje ról poszczególnych postaci *Zwiastowania* byłyby do odtworzenia, gdyby istniał egzemplarz reżyserski. Jego brak rodzi ponadto cały

<sup>40</sup> Powtarzam to za *Słownikiem biograficznym teatru polskiego 1765-1965*: (Pod red. Z. Raszewskiego. Warszawa 1973 s. 663).

<sup>41</sup> Jw.

szereg innych wątpliwości, np. jaki tekst, spośród jego trzech odmian, pokazano na scenie krakowskiej? Jakich skrótów dokonał reżyser? Czy zachowano układ scen zaproponowany przez dramaturga, czy też dokonano tu pewnych zmian? Kilka z tych pytań rozwiązuje lektura afisza i recenzji. Przede wszystkim można ustalić, że inscenizację oparto na trzeciej wersji dramatu, zredagowanego przez Claudela na przełomie 1910/1911 r. Na afiszu widnieje bowiem informacja: „Rzecz dzieje się w wiekach średnich we Francji w Combernon, niedaleko Rheims”. Tak określił miejsce akcji Claudel dla trzeciej, misteryjnej wersji swego dzieła. Afisz przynosi również informacje o segmentacji tekstu: pokazany był prolog i cztery akty podzielone na 9 odsłon. T. Świątek, omawiając w programie teatralnym treść *Zwiastowania*, nie dokonał żadnych poprawek i przedstawień wewnątrz aktów — wydaje się więc, że w taki sam sposób dramat został zaprezentowany na scenie.

Najmniej natomiast można powiedzieć o dokonanych skrótach w tekście scenicznym. Recenzenci — w tym również T. Świątek, który, jak można przypuszczać, bardziej niż inni wprowadzony był w założenia inscenizacyjne sztuki — uskarżali się na zbyt obszerny tekst, podając konkretne propozycje cięć. Z ich uwag wynika, że premierowy spektakl trwał od 19.30 do 24.00, postulat dokonania skrótów wydawał się więc nieodzowny. Świątek, chcąc zachować jak najwięcej tekstu, proponował, aby lepiej wykorzystać czas przy zmianie dekoracji, godząc się jedynie na skreślenie w akcie III kwestii Mary czytającej kazanie św. Leona Papieża i Grzegorza Papieża. Krytyk „Głosu Narodu” F. X. Pusłowski wspominał o przeciąganiu napięcia w momencie cudu przez chóry anielskie<sup>42</sup>, zaś sprawozdawca „Nowej Reformy” uskarżać się będzie na zbyt ciężką atmosferę spektaklu, spowodowaną niedokonaniem skrótów<sup>43</sup>.

Te i inne wypowiedzi pozwalają sądzić, że reżyser bardzo oszczędnie zaznaczał obecność swojego ołówka na tekście sztuki. Dramat zaprezentowany był prawdopodobnie w całości, a jeżeli dokonano skrótów, to minimalnych i mało znaczących. Nie wiadomo jednak, jak rozwiązano sceny na otwartej przestrzeni, np. scena I w akcie III przedstawiająca las w okolicy Chevoche i obozowisko robotników budujących drogę dla powracającego do Francji z wygnania króla Karola VII. Wiemy z afisza, że postacie biorące udział w tej scenie (Wójt Chechove, kobiety, robotnicy, uczeń Piotra z Craon) kreowane są przez krakowskich aktorów. Nie zrezygnowano też z partii chóralnych, wykonywanych przez członków Krakowskiego Towarzystwa Oratoryjnego.

Nic pewnego nie możemy powiedzieć o efektach świetlnych zastoso-

<sup>42</sup> Tamże.

<sup>43</sup> Bol. P., jw.

wanych w spektaklu. Jak operowano światłem i jak łączono je z treścią sztuki?

Na zachowanej fotografii przedstawiającej scenografię do prologu (fot. 1) widać, że scena była dobrze oświetlona światłem górnym. Używano też reflektorów bocznych (fot. 3). W projektach scenograficznych F. Krassowskiego przewidziane też było światło punktowe (w scenie 2 aktu III). Skierowane na grotę, dokąd zdąża Wiolena z Marą, miało pogłębić niesamowitość i grozę skał w nie oświetlonej części sceny. Efekty świetlne przewidywał również scenograf w scenie 3 aktu II. Według projektu z jasno oświetlonych w głębi sceny załomów wychodzi Wiolena na spotkanie Jakuba (fot. 4). Z zachowanego zdjęcia ze spektaklu widać jednak, że zdecydowano się na rozwiązanie nieco inne. Skały pozostały w głębi sceny, w prospekcie, ale nadal jasno oświetlone. Samo spotkanie nastąpiło na przodzie sceny (fot. 5). Ciekawe jest zastosowanie światła w projektach scenograficznych do prologu. Na kolumnach wspierających otwór drzwiowy umieścił Krassowski boczną lampę (fot. 6). Pozostał tu w całkowitej zgodzie z sugestią Claudela, który w didaskaliach zanotował: „W głębi obszerne, podwójne odrzwia wybite w grubym murze ze sztucznym aparatem zamków i rygli [...] Oświeca je gruba świeca z złotego wosku, przymocowana do słupa żelazną łapą”<sup>44</sup>. Według zamierzeń Claudela na miejscu tym miało odbyć się kluczowe dla całego dramatu spotkanie Wioleny z Piotrem z Craon. Dużą rolę odegrały w spektaklu rozwiązania świetlne: „Koniec nocy i pierwsze godziny poranku. Na tym koniu wjeżdża człowiek czarno odziany, z tobołkiem przytroczonego do siodła, Piotr z Craon. Cień jego olbrzymi i ruchomy kładzie się poza nim na ściany, podłogę i filary. Wiolena nagle wychodzi z za słupa naprzeciw niego”<sup>45</sup>. Możemy się domyślać, że w krakowskiej inscenizacji z przyczyn technicznych zrezygnowano z wjazdu Piotra na koniu. Spotkanie Wioleny z budowniczym katedr rozwiązano inaczej. Krassowski znalazł bardzo proste wyjście. Drzwi mające w założeniu autora prowadzić do domostwa Wioleny stały się drzwiami wyjściowymi. Przybywający Piotr mógł więc pojawiać się w głębi sceny, a nie z przodu i towarzyszyć mu mogły dźwiękowe efekty jazdy konnej (fot. 2).

Z wielokrotnie już tu wykorzystanej recenzji Świątka dowiadujemy się o jeszcze jednym ciekawym rozwiązaniu świetlnym. Krassowski próbował poprzez odpowiednie podświetlenie kubistycznej makiety Montanvierge, usytuowanej w głębi sceny, uobecnić zasadniczy dla *Zwiastowania* problem powołania, który symbolizowała ta góra (fot. 4). „Z za tej katedry — relacjonuje Świątek — biją na błękitne niebo geometryczne

<sup>44</sup> *Zwiastowanie* s. 7.

<sup>45</sup> Tamże.

promienne światła, jak z monstrancji”<sup>46</sup>. Na takim tle prawdopodobnie Wiolena wypowiedziała do Piotra w prologu znamienne zdanie: „Czyż naszym obowiązkiem nie jest jedynie Montanvierge, ta góra święta, którą mamy karmić, nad którą czuwać, dostarczać chleba, wina i wosku, góra, która unosi z tego padołu aniołów na wpeł rozwiniętych do lotu?” (Prolog s. 20). Lśniącą światłem góra mogła doskonale oddawać paradoksalne zdanie Jakuba spotykającego Wiolenę:

Musiałem wszystko załatwić i wyprzedać — uwolnić  
 się od wszystkiego,  
 Ażeby zostać całkowicie mężem Montanviergu  
 I twoim (Akt II s. 64)

a także powracającego z wędrówki Anne Vercorsa:

Witaj, Montanvierge, wysoki przybytku.  
 Z bardzo daleka — od wczoraj ranka i dniem pierwej,  
 na grzbiecie wzgórz poznałem pięciowieżową Arkę (Akt IV s. 139).

Zastosowane przez scenografa rozwiązanie świetlne wzbudzało uznanie krytyków, którzy mieli pretensję jedynie do kubistycznej formy tego obiektu, odbiegającego od gotyckiego klimatu reszty przestrzeni.

Twórcza obecność scenografa zaznaczyła się również w projektowanych przez niego kostiumach. Krytycy, zasugerowani chyba wypowiedzią Świątka, wskazywali na pewne podobieństwo kostiumów z figurami Ołtarza Wita Stwosza. Jaka była jednak zależność Krassowskiego od dzieła rzeźbiarza? Powiedzmy od razu, że nie dotyczyła ona szczegółów w rozwiązaniach kostiumowych, ale wyznaczała raczej ogólny kierunek poszukiwań plastycznych. Wybór Ołtarza Wita Stwosza jako pewnego wzorca interpretacyjnego dla *Zwiastowania* miał co najmniej kilka aspektów. O jednym, dotyczącym uprzystępnienia sztuki polskim widzom, była już mowa. Drugi, znacznie ważniejszy aspekt, łączył się z ogólnym klimatem sztuki. Trzciniński, jak wspomnieliśmy wcześniej, starał się dosłownie odczytać czas, w jakim osadzona została sztuka. Figury z Ołtarza Wita Stwosza są, zdaniem historyków sztuki, „najbardziej syntetycznym i wiarygodnym źródłem ikonograficznym w schyłkowej fazie gotyku”<sup>47</sup>. Przyświecająca koncepcji inscenizacyjnej Trzcinińskiego wierność średniowiecznym realiom mogła dać pożądane wyniki, gdyż ubiory figur na Ołtarzu Stwosza, jak zauważa T. Dobrowolski, „są pochodzenia zachodnioeuropejskiego, głównie francuskiego i burgundzko-flamandzkiego, bo podobnie jak dzisiaj, także w XV w. mody zachodnioeuropejskie do-

<sup>46</sup> T.S. [T. Świątek]. *Zwiastowanie*.

<sup>47</sup> L. Tyrowicz. *Podstawowe wiadomości z dziejów ubiorów*. Cz. 1. Łódź 1957 s. 66.

cierały zarówno do Niemiec, jak Polski”<sup>48</sup>. Nieprzypadkowo więc Trzciniński i Krassowski właśnie tam szukali rozwiązań dla *Zwiastowania*.

Przypatrzmy się projektom kostiumów. Wszystkie ubiory, poza suknią Mary, posiadają zasadnicze cechy mody z XV wieku. Oczywiście nie imitują one ubiorów z tego okresu, należy raczej mówić o stylizacji oddającej zasadnicze punkty: ciężkość ubiorów, brak przylegania do ciała (stroje są luźne), snycerskie pofałdowania<sup>49</sup>. Wszystkie, i to by wskazywało na pewną zależność od Ołtarza Mariackiego, wykazują cechy typowe dla schyłkowego gotyku francuskiego lub nawet początkowej fazy renesansu (np. buty Piotra z Craon na fot. 8).

Wskazane zależności dowodzą nie tylko staranności Krassowskiego w zachowaniu jednorodności stylowej przygotowywanych projektów oraz jego dużej wiedzy historycznej w tym zakresie, ale przede wszystkim świadczą o zgodnej z przyjętą ideą spektaklu koncepcji tych strojów.

Podobnie przemyślane są projekty dekoracji. O kilku pomysłowych rozwiązaniach Krassowskiego wspomnieliśmy już wcześniej. Rozwiązania architektoniczne są w dużej mierze spełnieniem wskazówek Claudela, zawartych w didaskaliach. Niekiedy scenograf modyfikuje je, tak jak we wspomnianej już dekoracji do Prologu, ze względu na konkretne ograniczenia teatru krakowskiego. Recenzenci — chyba ze względu na scenografa — określili inscenizację jako „gotycką”, w odróżnieniu od „groteskowej”, zaproponowanej w 1920 r. przez Tairowa. Jak zaznaczyliśmy, projekty, nie wiadomo czy z woli scenografa, często odbiegały od wykonanej zabudowy sceny. W swym zamyśle scenograficznym Krassowski był wierny architekturze gotyku. W budowie wnętrza stosował sklepienia krzyżowo-żebrowe (fot. 7), a otwory drzwiowe i okienne konstruował na typowych dla gotyku łukach przecinających się (fot. 6). Realizacja sceniczna tych projektów wskazywała na daleko idącą stylizację (na późny gotyk czy neogotyk). Łuki i sklepienia były niekiedy tylko zamarkowane, wyposażenie zaś wnętrza czasami kłóciło się ze stylem architektury. Zrezygnowano na przykład z bardzo ciekawie zaprojektowanego wnętrza do sceny I aktu I (fot. 7) na rzecz dalekiej od precyzji i „czystości” stylowej scenografii (fot. 3). Mimo wyraźnej nieporadności technicznej widać tu jednak czujne oko projektanta. Zupełnie inaczej wykonana niż w projekcie konstrukcja okienna jest typowa dla późnego gotyku. Mimo że jest ono znacznie większe niż w projekcie, nie jest przeszklone jedną taflą. W XVI w. nie produkowano jeszcze bowiem takich dużych tafli szkła, lecz uciekano się, podobnie jak wygląda to na

<sup>48</sup> T. Dobrowolski. *Wit Stwosz. Ołtarz Mariacki. Epoka i środowisko*. Kraków 1980 s. 146.

<sup>49</sup> Zob. M. Gutowska-Rychlewska. *Historia ubiorów*. Warszawa 1970.



scenie, do małych różnorodnych form szklanych (tzw. gomulek) wypełniających pociętą laskowaniami ramę okna (fot. 3). Bardzo charakterystycznym elementem zarówno projektu, jak i scenograficznej realizacji jest duży piec. W gotyku zajmował on zawsze, podobnie jak na scenie, najwięcej miejsca w pomieszczeniu. Był zawsze głęboko wysunięty i otwarty z zaznaczającymi się częściami dźwigającymi i podpieranymi. Dopiero w renesansie piece te maleją, stając się niekiedy elementami dekoracyjnymi, a to ze względu na obudowanie ich kolorowymi, często rzeźbionymi, kaflami. Widać z tego, że Krassowski starał się zachować główne cechy stylu dekoracji. Utrzymano też, podobnie jak zakładał to Krassowski w projektach, wspartą na przecinających się łukach konstrukcję tworzącą ramę dla wszystkich scen (szczególnie wyraźnie widać ją na fot. 2 i fot. 9), przypominającą jedną wnękę czy mansjon w scenie średniowiecznej. Dla utrzymania klimatu sztuki miało to na pewno duże znaczenie.

Przytoczone tu przykłady świadczą o bardzo świadomym modelowaniu architektury i wnętrza przez scenografa. Jak służyło to samej idei sztuki, aktorom i ich sposobowi poruszania się na scenie? Jednorodna koncepcja stylowa kostiumów i wnętrza była, jak się wydaje, bardzo korzystna nie tylko dla podkreślenia klimatu sztuki i głównej linii interpretacyjnej utworu, ale może przede wszystkim dla gry aktorskiej. Aktorzy odziani w dość obszerne, a przy tym i ciężkie kostiumy nie wydawali się w gotyckiej scenerii postaciami sztucznymi. Ławy i masywne krzesła nie kępowały ruchów aktorów noszących często długie, luźne i fałdziste kostiumy. Tak pomyślana dekoracja wzmacniać miała sam tekst dramatu, w którym wiele jest odwołań do elementów scenografii. Ścisłe, niemal historyczne określenie miejsca zdarzeń było bardzo ważnym czynnikiem w przekazaniu ideowej warstwy utworu. Czas historyczny niósł bowiem z sobą konotację czasu realnego. Chęć wydobywania tej cechy podkreślili inscenizatorzy, włączając *Zwiastowanie* w taki właśnie okres roku liturgicznego, jakim jest adwent. Niektórzy recenzenci wyrażali zbieżne z tym przekonanie, że mistycyzm Claudela jest bardzo konkretny i realistyczny i tym różni się od mistycyzmu Słowackiego. „Nowoczesnemu człowiekowi — twierdził recenzent dziennika „Naprzód” — wydaje się czymś obcym i rażącym dotykalne skonfrontowanie idei mistycznej z życiem realnym, także ściągnięcie wizji z obłoków na ziemię, ukazujące cudowność nie tylko jako symbol, lecz jako «rzecz prawdziwą» z bezpośredniością, właściwą średniowiecznemu sposobowi myślenia”<sup>50</sup>. Było to zapewne osiągnięte dzięki Krassowskiemu.

Scenograf jest w momencie pracy na *Zwiastowaniem* plastykiem w

<sup>50</sup> E. H. *Zwiastowanie, misterium w 4 aktach z prologiem Pawła Claudela*. „Naprzód” 1924 nr 287.

pełni dojrzałym. Współpracując z Trzczańskim aż do końca jego pierwszej dyrekcji w Krakowie (do 1926 r.), wykonał wiele prac, m. in. do *Romansu zeszytowego* Kaisera i *Juliusza Cezara* Szekspira, wzbudzających duże zainteresowanie krytyki. Krassowski należał przy tym do twórców poszukujących nowych tworzyw i rozwiązań scenicznych. Dał temu wyraz w broszurze *Scena narastająca. Zasady i projekty*, wydanej nakładem „Zwrotnicy” w 1926 r., w której przedstawił propozycje nowej budowy tła scenicznego. Wypowiedź scenografa, poprzedzająca załączone do książki projekty, zawiera definicję sceny narastającej oraz opis jej zalet. Nie wiemy, jak dalece na koncepcję tę wpłynęła jego praca nad *Zwiastowaniem*. Fakt tak bliskiego sąsiedztwa tego pomysłu z interesującą nas tu scenografią pytanie to jednak narzuca. Krassowski w manifestie o istocie swojego projektu pisał: „scena zabudowuje się stopniowo w miarę rozwijania się utworu teatralnego. Budowle sceniczne, raz ukazane, nie znikają przy następnych zmianach miejsca akcji, lecz trwają na scenie, wiążąc się z następnymi budowlami w organiczną całość konstrukcyjną”<sup>51</sup>. Pewne cechy tej koncepcji, sformułowanej tu teoretycznie, odnajdziemy w projektach i rozwiązaniach scenograficznych *Zwiastowania*. Jak już wspomnieliśmy, Krassowski dla wszystkich scen dramatu pomyślał stałą ramę, niby wielki mansjon, wewnątrz którego zmieniały się tylko niektóre elementy scenograficzne. W realizacji scenicznej ta wielka rama, tworzona przez przecinające się luki wsparte na dwóch bocznych kolumnach, wiązała rozwijające się w poszczególnych scenach dekoracje. Nadawała im również jednolity stylowo, gotycki charakter.

Walory artystyczne scenografii *Zwiastowania* wydają się dziś bezsporne. Popremierowy materiał krytyczny wskazuje, że praca scenografa wzbudzała największe zainteresowanie recenzentów. Mimo licznych pochwał, a nawet zachwytów, *Zwiastowanie* miało tylko 9 prezentacji. Nie możemy jednak o krakowskiej inscenizacji dramatu Claudela powiedzieć, że była nieudana. Przeważają bowiem głosy pozytywne, wskazujące na dobre wyniki uzyskane przez inscenizatorów. Skąd jednak tak nikłe zainteresowanie dziełem u publiczności? Na pewno złożyło się na to wiele przyczyn. Wielu recenzentów wskazywało na pewne niedociągnięcia w samym dramacie. Mała sprawność sceniczna tekstu wynikała, ich zdaniem, z faktu nieliczenia się przez autora z prawami teatru<sup>52</sup>. Recenzent „Nowego Dziennika”, zwracając uwagę na strukturę postaci *Zwiastowania*, zauważył, że dramaturg potraktował je zbyt indywidualistycznie: każda z osobna przeżywa swój dramat i stąd brak związku i ze-

<sup>51</sup> F. Krassowski. *Scena narastająca. Zasady i projekty*. Kraków 1926 s. 3.

<sup>52</sup> Por. A. Amaisén. *Claudél w Krakowie (Zwiastowanie)*. „Wiadomości Literackie” 1925 nr 4 s. 4.

społowości w grze aktorów<sup>53</sup>. Sporo uwag krytycznych kierowano jednak nie do dramaturga, ale pod adresem teatru i jego możliwości. Dramat taki jak *Zwiastowanie* wymaga bowiem nie tylko znacznego wysiłku inscenizacyjnego, ale przede wszystkim pozbycia się przez aktorów starych nawyków na rzecz nowej, zrywającej z naturalizmem gry i nowych środków ekspresji. Większość krytyków upatrywała niepowodzenia sztuki w zbyt małym przygotowaniu widza do percepcji tego typu utworów. Nie chodziło tu zresztą o doraźne wprowadzenie odbiorców w klimat sztuki, bo przecież zostało to zrobione z ogromnym nakładem pracy (myślę tu o „Listach z Teatru”), ale o zasadniczą zmianę ogólnej kultury teatralnej widzów. „W Polsce — pisał T. Świątek — trzeba byłoby lat dwunastu na to, aby oswoić się z myślą, że teatr, miejsce rozrywki znudzonej burżuazji, może się stać znów na chwilę tym, czym był na początku: urodzonym z muzyki kultem Tajemnicy”<sup>54</sup>.

Spójrzmy jednak na fakt niepowodzenia scenicznego polskiej inscenizacji *Zwiastowania* w świetle dokonanej analizy premierowego przedstawienia. Wydaje się, że o dość chłodnym przyjęciu sztuki przez publiczność zdecydował zbyt realistyczny kierunek interpretacji dramatu, narzucony scenografowi i wykonawcom przez Trzczińskiego. Szkoda, że nie posłuchano rady T. Micińskiego, który zachwycony ahistoryczną inscenizacją *Zwiastowania* w Hellerau w 1913 r. ostrzegał przed naturalistycznym odczytaniem dzieła. Wtłoczony w sztywne ramy tej konwencji dramat nie uzyskał na krakowskiej scenie ponadhistorycznych, ogólnoludzkich wymiarów. Recenzenci, od których można wymagać dojrzałego odbioru spektaklu, na ten horyzont dzieła wskazywali w bardzo niewielkim stopniu. Musi również zdziwić brak w krakowskiej inscenizacji wyraźnych elementów dramatu liturgicznego. Niemal liturgiczna scena dziełnia chleba między domowników, kapłańska funkcja Anne Vercorsa i Piotra z Craon, sakralny wymiar słowa poetyckiego i liturgiczna w swojej istocie ofiara Wioleny, nie uzyskały takiej waloryzacji na scenie. Czy wobec tego możemy ó krakowskiej inscenizacji *Zwiastowania* mówić jako o misterium liturgicznym? Zrekonstruowane przez nas główne elementy tego spektaklu nie wskazują na taki kierunek realizacji. Nie potwierdza go również sprawa muzyczna, o której recenzenci mówią zresztą bardzo niewiele. Ilustrację dźwiękową stanowiły fragmenty dzieł F. Lista, *Chrystus* i *Boże Narodzenie*, bardzo luźno związane z muzyką ściśle liturgiczną. Możemy sądzić, że krakowska inscenizacja *Zwiastowania* wykazywała znacznie więcej cech utworu romantycznego. Było to efektem braku przygotowania zarówno aktorów, jak i reżysera do pracy nad

<sup>53</sup> Kanfer, jw.

<sup>54</sup> Świątek. *Paul Claudel. Szkic informacyjny* s. 97.

dziełem zawierającym w sobie cechy dramatu religijnego, miłosnego i historycznego zarazem. Było to zasadnicze novum, trudne do przyjęcia przez wykonawców kierujących się ku bliższym im wątkom miłosnym czy historycznym. Element religijny został potraktowany jako pewien dodatek, co sprawiło, że w efekcie otrzymano wypadkową odbiegającą wyraźnie od zamierzonego celu twórcy i mało przekonującą widza. O pewnym niebezpiecznym dla sztuki przesunięciu akcentów zdecydowała również niezbyt szczęśliwa dla wymowy dzieła obsada aktorska. Młodziutka debiutantka w roli Wioleny (Iza Rowińska-Kunicka) została przytłumiona przez doskonale wykształconą aktorsko Stanisławę Wysocką w roli Mary. To właśnie ta postać wysunęła się na pierwszy plan, niwecząc tym samym ogólne założenie sztuki.

Dramat, mimo iż grany krótko, wzbudził żywe zainteresowanie twórczością Claudela w Polsce. W dwa miesiące po krakowskiej premierze, 20 II 1925 r., w Teatrze Małym w Warszawie odbyła się premiera kolejnego dramatu Claudela *Zamiany* — tym razem z wielkim powodzeniem. *Zwiastowanie* pozostanie jednak w centrum zainteresowania jako dzieło najbardziej reprezentatywne dla Claudela. Trzciniński powróci jeszcze do niego dwukrotnie w 1935 i 1938 r., reżyserując je w „teatrze wyobraźni” Polskiego Radia w Warszawie <sup>55</sup>.

Dziełem interesować się będą również inne kręgi teatralne. Po ten dramat sięgnie w 1928 r. Placówka Żywego Słowa. Aktorzy rozpoczną próby czytane (na tekście tłumaczonym przez J. Iwaszkiewicza), a zaprzyjaźniony z grupą A. Górski będzie pracował nad nowym, przeznaczonym dla potrzeb teatru, przekładem. Dramat miał otwierać sezon powstającego właśnie z Placówki, Teatru Ateneum w Warszawie. Do planowanej inscenizacji nie doszło jednak na skutek różnicy zdań między zespołem a subwencjonującym nowo powstałym teatrem Związkiem Zawodowym Pracowników Kolei. Nie do pomyslenia bowiem było — konstataje członek Placówki T. Byrski — by w teatrze finansowanym przez socjalistów wystawiano dzieło katolickiego pisarza <sup>56</sup>.

Krakowska prapremiera *Zwiastowania* do dziś jest jedyną pełną prezentacją tego dramatu na polskiej scenie. Fragmenty tego utworu pokazano 3 IV 1938 r. w Teatrze Nowym w Warszawie w ramach Warsztatów Teatralnych PIST-u jako wystawienie dyplomowe w reżyserii Erwina Axera i scenografii Zenobiusza Strzeleckiego.

Po wojnie „ukochane” dzieło Claudela pojawiło się dwukrotnie tylko

<sup>55</sup> Zob. *Stuchowiska Polskiego Radia. 1925-1939. Spis. (Na podstawie materiałów B. Bergel i M. J. Kwiatkowskiego)*. „Pamiętnik Teatralny” 1973 z. 3-4 s. 461, 487.

<sup>56</sup> T. Byrski. *Teatr — radio. Wspomnienia*. Warszawa 1976 s. 129, 132-133.

na scenach amatorskich: w 1954 r. wystawił je Teatr Akademicki KUL, a w 1960 r. Sekcja Teatralna KIK-u w Warszawie.

*Zwiastowanie* stoi dziś ponownie przed szansą dotarcia do szerszych kręgów odbiorców. Pracę nad tym dramatem zapowiedział bowiem dyrektor Teatru Współczesnego w Warszawie Erwin Axer<sup>57</sup>. Czyżby miała to być „powtórka z dyplomu”, czy może nowe, współczesne odczytanie stale aktualnego dzieła?

LA PREMIÈRE POLONAISE DE L'ANNONCE FAITE À MARIE.  
MYSTÈRE NOUVEAU ET VIEILLE CONVENTION DE THÉÂTRE

R é s u m é

*L'Annonce* appartient aux plus populaires oeuvres claudeliennes en Pologne. Dès 1914, le drame était plusieurs fois traduit en polonais et il est le premier ouvrage de l'écrivain français à être représenté sur la scène polonaise. L'article est une tentative de reconstruction de la première de cette pièce au théâtre Jules Slowacki à Cracovie en 1924. On a cherché à répondre à quelques questions fondamentales: comment a-t-on interprété à Cracovie le drame de Claudel? dans quel sens allait la mise en scène? quelle a été la réaction de la critique et des spectateurs?

La reconstruction du spectacle s'est avérée une tâche ardue. C'est que l'exemplaire du metteur en scène ne s'est pas conservé. Il s'agit de la traduction d'Edward Leszczyński. Le travail du metteur en scène, Teofil Trzciński, ne se laisse suivre qu'à partir de matériaux critiques (articles parus avant la première et comptes rendus), où nous trouvons des allusions aux coupures, à la conception des personnages, etc. Les informations sur la scénographie de Feliks Krassowski, étant donné un certain nombre de photographies du spectacle et de projets conservés, sont plus riches. On a également analysé le jeu des acteurs, à partir notamment des critiques et des sources iconographiques.

Bien que mis en scène avec une grande fidélité pour l'auteur, le drame n'a pas eu de succès: il n'y a eu que neuf représentations. L'étude des éléments principaux de la mise en scène permet d'en signaler les causes. A cause de son caractère religieux, la pièce paraissait peu convaincante, et la problématique strictement liturgique et débitrice du mystère de l'oeuvre a été écrasée par le soin minutieux avec lequel on a veillé aux réalités historiques de l'époque où la pièce se trouvait installée. Le choix des acteurs et leur maquillage n'ont pas été trop heureux dans le contexte de l'idée maîtresse de la pièce. Enfin, il a été malheureux de confier le rôle de Mara à Stanisława Wysocka, excellente actrice, qui ne laissait guère de place à Iza Rowińska-Kunicka, débutante dans le rôle de Violaine.

*L'Annonce*, quoique jouée pendant peu de temps, a contribué à l'éveil de l'intérêt pour Claudel. Jusqu'à la guerre, il y aura d'autres tentatives de monter cette pièce. En 1935 et en 1938, T. Trzciński dirigera „L'Annonce” au théâtre de la Radio Polonaise. En 1938, le drame est revenu sur la scène théâtrale comme travail de

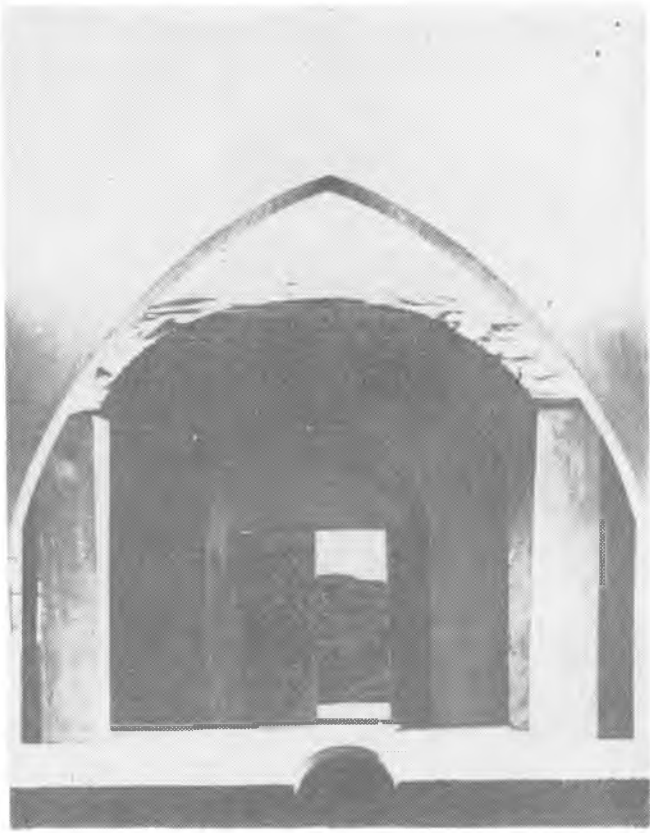
<sup>57</sup> Zob. R. Szydłowski. *Budowanie mostów. Rozmowa z Erwinem Axerem.* „Życie Literackie” 1980 nr 14 s. 5, 16.

diplôme des étudiants du PIST: E. Axer et Z. Strzelecki. Après la guerre, en 1954, a eu lieu une représentation par le théâtre estudiantin de l'Université Catholique de Lublin et en 1960 par la Section théâtrale du Club de l'Intelligentsia Catholique à Varsovie. Recemment, le Théâtre Contemporain à Varsovie annonce une nouvelle représentation de la pièce en question.



1. S. Wysocka — Mara, A. Socha — Jakub Hury w *Zwiastowaniu*. Teatr im. J. Słowackiego w Krakowie 1924 r. Muzeum Historyczne m. Krakowa (MHK)

Fot. A. Malik



2. Scenografia do prologu *Zwiastowania*. Teatr im. J. Słowackiego w Krakowie 1924 r. Bibl. Teatru im. J. Słowackiego w Krakowie (BTK)

Fot. J. Selka



3. Scenografia do aktu I *Zwiastowania*. Teatr im. J. Słowackiego w Krakowie 1924 r. BTK





4. F. Krassowski: Projekt scenografii do aktu II sceny 3 *Zwiastowania*. Kraków 1924 r. MHK

Fot. A. Malik



5. I. Rowińska-Kunicka — Wiolena, A. Socha — Jakub Hury w *Zwiastowaniu*. Teatr im. J. Słowackiego w Krakowie 1924 r. BTK

Fot. J. Selka



6. F. Krassowski: Projekt scenografii do prologu *Zwiastowania*. Kraków 1924 r. MHK

Fot. A. Malik



7. F. Krassowski: Projekt scenografii do aktu I, II (sceny: 4, 5), IV (sceny: 1, 2, 3, 4) *Zwiastowania*. Kraków 1924 r. MHK

Fot. A. Malik

9.

...  
...  
...  
...  
...  
...  
...



*P. Claudel: Zmestowanie 1 Piotra z Ulmanu*

8. F. Krassowski: Projekt kostiumu Piotra z Croin. Kraków 1924 r. MHK

Fot. A. Malik



9. A. Szymański — Piotr z Croin, H. Modrzewski — Anne Vercors, A. Socha —  
Jakub Hury w *Zwiastowaniu*. Teatr im. J. Słowackiego w Krakowie 1924 r.  
BTK

Fot. J. Selka



10. F. Krassowski: Projekt kostiumu Wieleny w akcie II *Zwiastowania*. Kraków 1924 r. MHK

Fot. A. Malik



# TEATR MIEJSKI IMIENIA JULJUSZA SŁOWACKIEGO W KRAKOWIE

POD DYREKcją TEOFIŁA TRZCIŃSKIEGO.

W niedzielę 28 grudnia 1924 r.

Nowość!

Po raz: 7

Nowość!

# ZWIASTOWANIE

ministerjum w 4 aktach (9 odsłonach) z prologiem PAWŁA CLAUDELA  
Przeład z francuskiego EDWARDA LESZCZYŃSKIEGO.

PERSONAŻY

Władca	Henrik Holmström	Kajkula I.	Władca
Władca	Amur Niska	„ II	Teofil Kuratowski
Władca	Alfred Niska	„ III	Józef Kozłowski
Władca	Eda Kozłowska	Kajkula II.	Janina Tokki
Władca	Jan Holmström	„ II	Anna Grawald
Władca	Stanisław Waszka	„ III	Tadeusz Kuratowski
Władca	„	„	„
Władca	„	„	„
Władca	„	„	„

Nowa dekoracja i kostiumy — projektu Feliksa Krassowskiego  
 Ilustracja muzyczna z dzieł Fr. LISZTA.  
 Część muzyczna pod kierunkiem K. MEYERHOLDA  
 Śpiewy wykonają członkowie Towarzystwa Oratorskiego

POCZĄTEK O GODZINIE 7 z WIECZÓR.

CENY MIEJSC ZWYCZAJNE.