

KRYSTYNA MODRZEJEWSKA

SACRUM W TEATRZE CLAUDELA

Sacrum, bardzo trudne do zdefiniowania, przedstawiane jest poprzez liczne i różnorodne relacje: człowiek–*sacrum*. Dotykające zarówno jednostki, jak i grup społecznych stanowi przedmiot badaczy wielu dyscyplin, od antropologów do filozofów. Szczególnie interesujące wydają się badania Roger CAILLOIS, który w swojej pracy *Człowiek i sacrum* określa *sacrum* jako energię niebezpieczną i zakazaną¹. Człowiek nie może bezkarnie się do niego zbliżyć, gdyż uruchamia siły, nad którymi nie jest w stanie panować. Równocześnie człowiek zmuszony jest nieustannie do niego się zbliżać, by osiągnąć cel przedsięwziętych zadań. Te same siły prowadzą do powodzenia, energii i sukcesów oraz do klęski, zniszczenia. Właściwe pewnym przedmiotom (np. kultu), pewnym osobom (np. królowi czy kapłanowi), pewnym przestrzeniom (np. świątyni, kościoła, szczytu), pewnemu czasowi (np. niedzieli, Wielkanocy czy Bożemu narodzeniu), *sacrum* gwarantuje zachowanie pewnej określonej równowagi w świecie, niezbędnej do jego istnienia. Każda transgresja *sacrum* powoduje jej zachwianie oraz konsekwencje negatywne dla tego, kto ją naruszył, a nawet dla całej społeczności, w której żyje.

Wybrane przedstawienie *sacrum* uwidacznia pewną zbieżność z teatrem. W teatrze bowiem początek akcji czy zdarzenia dramatycznego większości utworów dramatycznych jest wynikiem zachwiania równowagi w świecie postaci. Natomiast każdy utwór kończy przywróceniem równowagi wyjściowej lub wytworzeniem nowej równowagi². Można zatem powiedzieć, że teatr stanowi ilustrację relacji: człowiek–*sacrum*, pokazując, co zdarzy się, kiedy równowaga świata zostanie zachwiana.

Teatr Paula Claudela (1868–1955) wydaje się być bardzo interesującą ilustracją relacji: człowiek–*sacrum*. Własne doświadczenie wiary autora, a zwłaszcza objawienie, którego doświadczył 25 grudnia 1886 r., odcisnęły ogromne piętno na jego dziele. W świecie poetyckim jego dramatów Bóg dominuje, a postaci claudelowskie reprezentują Dobro lub Zło, drogę grzechu lub Łaski. Mimo tego uproszczenia w obrazie świata, poetyckość claudelowskiego teatru broni go przed natrętnym dydaktyzmem.

¹ Por. R. CAILLOIS, *L'homme et le sacré*, Paris 1950, s. 50.

² Por. A. GREIMAS, *La sémantique structurale*, Paris 1986; E. SOURIAU, *Les deux cent mille situations dramatiques*, Paris 1950.

Utwór dramatyczny oddziałuje na odbiorcę zdarzeniem dramatycznym, strukturą postaci, organizacją czasu i przestrzeni, organizacją świata poetyckiego oraz strukturą słowną, co szeroko i szczegółowo przedstawia I. SŁAWIŃSKA w swoich licznych pracach badawczych w zakresie teorii teatru³ Wszystkie elementy świata poetyckiego utworu dramatycznego są równoważne. Konieczność ograniczenia niniejszej refleksji zmusza do przybliżenia zdarzenia dramatycznego i postaci, które mają znaczenie zasadnicze, gdyż los postaci ilustruje prawdę o świecie, jaką autor chce przekazać. Pozostałe elementy, bardzo istotne, wymagają obszernego omówienia, co otwiera dalsze perspektywy badawcze w tej dziedzinie. Wymiar niniejszej wypowiedzi pozwala omówić jedynie trzy utwory. Są to pierwsze utwory Claudela: *Złotowłosa* (*Tête d'Or* – 1889), *Miasto* (*La Ville* – 1890), *Zwiastowanie* (*L'Annonce faite à Marie* – 1910)⁴.

Zdarzenie dramatyczne utworu ma znaczenie zasadnicze dla zrozumienia przesłania autora. W *Złotowłosym* Simon Agnel ratuje przed barbarzyńcami cesarstwo, po czym staje na czele armii i ogłasza się władcą. Wydaje rozkaz zgładzenia cesarza. Odurzony władzą, przybiera imię Złotowłosa. Wyrusza na podbój świata. Podporządkowuje sobie Europę oraz prawie całą Azję. Śmiertelnie ranny, opuszczony przez armię, leży gdzieś na stosie. Dochodzą do niego jęki konającego. To cesarska córka jęczy z bólu, przybita do pnia. Simon ratuje ją. Ustupuje jej miejsca na tronie. Księżniczka umiera w królewskich szatach. Simon także umiera.

Zdarzenie dramatyczne jest pełne tajemniczości. Nie wiadomo skąd Simon Agnel wyrusza na podbój ziemi ani dokąd zmierza. Nie wiadomo również kto jest jego sprzymierzeńcem, a kto przeciwnikiem. Nie wiadomo kim jest kobieta ukochana, której grób kopie: matką czy siostrą, towarzyszką młodości czy dzieciństwa, a może kochanką idealną i wymarzoną. Jego przedwczesna śmierć jest karą. Przekroczył normy obowiązujące poprzez przypisywanie sobie prawa do dominacji nad całym światem. Jego wejście do strefy zastrzeżonej, wyjście poza dziedzinę pojedynczego, jednostkowego życia, mierzenie się z Bogiem, musiało zakończyć się przedwczesną śmiercią. Złotowłosa nie wierzy w życie wieczne. Jednak scena ukrzyżowania oraz ponownych narodzin stanowią wyraźne akcenty chrześcijańskie. Symbolika dramatu pozwala widzieć w Księżniczce uosobienie Kościoła katolickiego. Nawet jeśli w sztuce nie zostało to wyraźnie wypowiedziane, takie skojarzenie narzuca się. Księżniczka bowiem reprezentuje w dziele Claudela nie tylko piękną kobietę, lecz również Matkę, Maryję Dziewicę, Kościół, mądrość boską, moc i duszę ludzką⁵

W dramacie *Miasto* zdarzenie dramatyczne jest bardziej skomplikowane, gdyż nie ma tam typowej progresji dramatycznej. Dwaj bracia, Izydor i Lambert Besme,

³ Tu: I. SŁAWIŃSKA, *Główne problemy struktury dramatu*, w: *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, t. I, Wrocław 1976, s. 85–105.

⁴ Wykorzystane tu zostały ostatnie wersje dramatów. *Złotowłosa* wydaje się trafniejszym polskim odpowiednikiem tytułu utworu pt. *Tête d'Or* niż *Złota czaszka*.

⁵ Problemy te omawia szeroko i interesująco A. VACHON, *Le temps et l'espace dans l'oeuvre de Paul Claudel*, Paris 1965, s. 118–119.

uczony i mąż stanu, rządzi miastem bez nazwy. Izidor — inżynier jest duszą miasta, lecz równocześnie nihilistą, którego zdaniem wszystko sprowadza się do nicości. Mieszkańcy—materialiści niszczą istniejący porządek. Nie dążąc do nowego porządku, idą do nikąd. Utrata wiary, brak celu, rozprzestrzeniające się zło prowadzą do całkowitej anarchii. Jedyny ratunek w Lambertcie, świetnym mówcy, zdolnym uspokoić tłum i pokierować nim. On jednak jest zakochany. Odmawia działania. Chyba że Lâla, obiekt jego uczuć, zechce go poślubić. Lâla wybiera nie jego, lecz poetę Coeuvre'a. Po ślubie opuszcza go, by połączyć się z przywódcą rewolucjonistów. Coeuvre znika, Lambert umiera, rewolucja triumfuje, miasto zostaje zburzone. Zwycięzcy usiłują zaprowadzić porządek, licząc na swojego przywódcę Avare'a. On nie jest w stanie sprostać temu zadaniu. Mimo posiadania nadprzyrodzonej mocy, nie potrafi władać w wybudowanym mieście. Nie potrafi sobie podporządkować ludzi, bo nie ma im nic do zaoferowania. Podobnie jak w nowych miastach na dzikim Zachodzie, gdzie zanim nastanie prawo, najbardziej brutalny z grupą nieustraszonych kompanów dominuje. Nie rządzi, bo rządzić to znaczy realizować jakąś koncepcję. Potrafił zbudować mury, ale nie potrafi zbudować tego, co jest o wiele ważniejsze — nowego porządku społecznego, nowego ładu duchowego. Desygnuje na swoje miejsce Ivorsa, syna poety Coeuvre'a i Lâli. Nawet gdyby go nie wyznaczył, jego obecność na tym miejscu niejako narzuca się sama. Ivors wypowiada się spokojnie i godnie:

Ani pasja mną nie włada, ani pycha nie ogłusza
jako że najwyższym dobrem równowaga, rządzenie światem
wydaje mi się nietrudne⁶

Nie mówi o mieście, lecz o władaniu światem, „zarządzaniem szczęściem narodów” Szczęście człowieka jest jego celem. W wyrażeniu celów jego polityki pomaga mu ojciec—poeta, który pojawił się w biskupich szatach w otoczeniu duchowieństwa. Wyraża on pragnienia Ivorsa w taki sposób, jakiego oczekuje miasto. Tak mówi o swoim nawróceniu:

Lecz ten, kto nosi duszę
Nie jak krowę pełną, co przeżuwa spokojnie
Lecz jak klacz dziewiczą, wypełnioną solą z ręki swego pana,
Jakżesz umiałby ją ściągnąć i przymusić, istotę ogromną
Straszną, co się wznosi i krzyczy w wąskiej stajni swej woli
Czując zapach pastwiska z wiatrem i porankiem dochodzącym przez w drzwiach szpary?⁷

Coeuvre jest tajemniczy, ale jego słowa są odpowiedzią na wątpliwości wszystkich. On sam zrozumiał, że jest człowiekiem terażniejszości, ale tylko tej, która stanowi „powierzchnię ciągłej wieczności” Przypomina, że społeczeństwo musi być tak samo zbudowane jak jednostka, ze wszystkimi organami. Jako *porte-parole* Claudela przekazuje jego postrzeżenie roli poety w świecie:

⁶ Por. P. CLAUDEL, *La Ville*, Paris 1967, s. 91. Tłumaczenie autorki, również innych fragmentów tego utworu.

⁷ Por. *tamże*, s. 90–91.

O synu mój! kiedy byłem poetą między ludźmi
 Wymyśliłem ten wers, bez rymu ni metrum
 I określiłem w sekrecie mego serca tę podwójną funkcję wzajemną
 Przez którą człowiek nabiera życia i odnawia w najwyższym akcie wygaśnięcia
 Słowo niezrozumiałe.
 Tak samo życie społeczne jest jedynie podwójnym działaniem
 łask lub hymnu
 Przez które ludzkość przejmuje zasady i odnajduje swój obraz⁸.

Jako chrześcijanin przynosi synowi odpowiedź, której daremnie dotąd poszukiwał: celem społeczeństwa ludzkiego jest Bóg. Ivors zrozumiał, że niezbędne do życia pełnego jest stworzenie miejsca adoracji.

Miasto, jako skupisko ludzi, musi być zorganizowane i zarządzane według jakiegoś porządku i prawa. Ivors, jak Złotowłosa, młody władca, uzurpator, znika tajemniczo, by pojawić się w odpowiednim momencie, przynosząc dramatowi jedyne możliwe rozwiązanie.

Postać Coeuvre'a jest bardzo interesująca. Ekskomunikowany poeta stał się jedynym, który ma prawo nazywać rzeczy.

Lâla jest wspaniałą claudelowską kobietą z krwi i kości. Kapryśna i intuicyjna, nie poddaje się sytuacji i kompromisom. Poślubia Coeuvre'a, mimo że wie, że jej decyzja spowoduje katastrofę. Opuszcza Coeuvre'a, dzięki czemu może on cieszyć się radością służenia Bogu. Lâla dopuszcza się transgresji norm, burząc porządek i równowagę, proponując szczęście natychmiastowe. Jest ona „obietnicą niespełnioną”. Dzięki swojej postawie jest ona *spiritus movens* poznania. Jak Ewa w historii biblijnej, spowodowała zniszczenie stanu idealnego.

Zdarzenie dramatyczne utworu *Zwiastowanie* ma miejsce w średniowiecznej Francji, w Combernon. W tym dramacie miejsce i czas akcji są określone, zarówno czas historyczny, jak i pory roku.

Dramat rozpoczyna rozmowa przygotowującego się do odjazdu architekta i budowniczego katedr Piotra z Craon z młodą, piękną, szczęśliwą Wioloną. Pożegnalny pocałunek dotkniętego trądem Piotra obserwuje Mara, młodsza siostra Wioleny. W tym dniu ojciec Wioleny i Mary, Anne Vercors, udaje się na pielgrzymkę do Ziemi Świętej. Opiekę nad fermą powierza narzeczonemu starszej córki, Jakubowi Hury. Mara upiera się, wbrew ojcowskiej woli, poślubić Jakuba. Opowiada mu podpatrzony zdarzenie. Odkrycie śladu trądu na skórze Wioleny przeraża Jakuba. Odpycha ją. Wiolena odchodzi z domu.

Po ośmiu latach, w noc Bożego Narodzenia, Mara, małżonka Jakuba, z martwym dzieckiem na ręku poszukuje Wioleny w ciemnym lesie. Jest to noc, kiedy Karol VII udaje się na koronację do Reims. Wiolena pojawia się i prowadzi Marę do grotty. Mara prosi ją o przywrócenie życia dziecku. Wiolena, zaskoczona taką prośbą, odmawia, tłumacząc się niemożnością czynienia tego, co przynależy Bogu. Mara przechodzi do żądania: „Musisz być świętą, kiedy nieszczęsna cię błaga”⁹

⁸ Por. *tamże*, s. 103.

⁹ P. CLAUDEL, *Zwiastowanie*, w: P. CLAUDEL, *Wybór dramatów*, Lublin 1998, s.122.

Słysząc dzwony oznajmiające Boże Narodzenie i trąby królewskie. Wiolena poleca Marze czytać „Nabożeństwo Narodzenia Pańskiego, pierwszą lekcję każdego z trzech Nokturnów”¹⁰. Scena przeradza się w rodzaj oratorium. Naraz płaszcz Wioleny poruszył się. Oddaje siostrze żywe dziecko. Na jego ustach widać krople mleka, a kolor oczu jest teraz niebieski, jak oczy Wioleny.

W ostatnim akcie Mara, zazdrosna że jej dziecko ma teraz dwie matki, wrzuca wycieńczoną chorobą Wiolenę do głębokiego dołu. Jest to koniec lata w Combernon. Do domu wraca Anne Vercors z umierającą Wioleną. Scena przebaczenia oraz wykład ojca na temat niewinności pocałunku inicjującego zdarzenie dramatyczne na tle dzwonów na *Anioł Pański* kończą sztukę.

Burzenie porządku, tym samym transgresja norm *sacrum* ilustrują w tym utworze obie postaci młodych kobiet. Mary, gdyż nie wykonała ojcowskiego polecenia, nie podlegającego dyskusji w porządku patriarchalnym, a także Wioleny, spontanicznie całującej mężczyznę, który nie był jej narzeczonym. Wiolena poniosła karę, skazana na wygnanie i odosobnienie. Śmierć dziecka, najbardziej bolesne doświadczenie kobiety, dotknęła Marę. Jednak okazała się ona niezwykle silna i odporna. Konsekwentnie dopasowywała świat otaczający do własnego wizerunku, krocząc drogą zła. Istota gwałtowna, ludzka, zazdrosna, uparta, niedoceniana przez rodziców, jest nie tylko *spiritus movens*, ale to ona posiada ogromną determinację i wiarę.

Wiolena, wielokrotnie przez nią skrzywdzona, jest jej wdzięczna za to, że wyzwoliła w niej siłę, której istnienia w sobie nie podejrzewała. Zmartwychwstanie dziecka potwierdziło w pełni akceptację jej poświęcenia przez Boga. Zgodnie z opowieściami biblijnymi i teatrem sakralnym średniowiecza, jest ona uosobieniem Chrystusa. Jest również Maryją Dziewicą. Jak ona daje życie dziecku w mistycznym porodzie poprzez swoje dziewictwo. Odosobnienie, spowodowane chorobą, pozwoliło jej spełnić wymagania reguły oczyszczenia, warunek wejścia do świątyni, by komunikować się z Bogiem¹¹.

Piotr z Craon przypomina narzeczonego mistycznego Wioleny. Ich pocałunek przywodzi na myśl połączenie ksiądz–hostia. Trędowaty czy ozdrowiony pozostaje na uboczu innych ludzi, jak ksiądz czy poeta, gdyż dystans jest niezbędny do wypełnienia misji.

Elementy biblijne: ukrzyżowanie księżniczki w *Złotowłosym* czy obrzędowe szaty poety–biskupa przynoszące wiarę i cel miastu w dramacie *Miasto* oraz zmartwychwstanie małej dziewczynki w *Zwiastowaniu* nadają atmosferze świata przedstawionego w utworach Claudela nadprzyrodzonej siły. Są to znaki symboliczne, ujawniające głębokie warstwy i kosmiczny wymiar rozgrywanych zdarzeń. Postaci w nich uczestniczące obdarzone są mocą nieznaną zwykłemu śmiertelnikowi. Claudel postawił sobie zadanie trudne, „każąc swoim postaciom dostrzec sens wydarzeń

¹⁰ *Tamże*.

¹¹ Por. CAILLOIS, *dz. cyt.*, s. 50.

w ich trwaniu, w egzystencjalnych powikłaniach ciągle otwartych na różne rozwiązania”¹².

Temat ponownych narodzin postaci, burzenie i odbudowywanie przestrzeni przywołuje „powtórne narodzenie się w Panu”¹³. Z przesłania pierwszych dramatów Claudela wynika, że prawdziwe narodziny człowieka nie mają miejsca na początku, lecz w środku życia. Prawdziwa śmierć człowieka, to nie jest ta, która kończy życie, gdyż chodzi o incydent czysto kosmologiczny, niezależny od woli ludzkiej. Człowiek zaczyna realnie umierać w środku życia, w momencie kiedy zaczyna się rodzić. Temat ten jest wyraźnie wzorowany na liturgii katolickiej. Ponowne narodziny w radości i bólu, poczuciu niewinności zakończone są odejściem. Każde odejście jest również pewnego rodzaju narodzinami, jak śmierć w liturgii katolickiej. Claudel potwierdził to w epitafium skomponowanym na własny grób: „Tu spoczywają resztki i nasienie Paula Claudela”¹⁴.

Le sacré dans le théâtre de Claudel

Résumé

Ayant choisi la présentation du sacré par Roger Caillois qui le voit comme une énergie dangereuse, incompréhensible, éminemment efficace, l'auteur constate la proximité du sacré et du théâtre. Chaque transgression dans le monde du sacré met en branle des forces dont l'homme n'est pas le maître. Mais c'est en elles réside la source de toute réussite humaine. Dans le théâtre la majorité des pièces montre ce qui se passe quand disparaît l'équilibre dans le monde des personnages, alors elles illustrent la transgression des normes. L'oeuvre de Paul Claudel semble le mieux illustrer la relation l'homme-le sacré. La réflexion est limitée à l'analyse de l'événement dramatique et des personnages de trois drames claudéliens: *Tête d'Or*, *La Ville*, *L'Annonce faite à Marie*. L'événement dramatique, lui-même assez mystérieux, se déroule dans le temps et le lieu symboliques, qui dépassent le temps réel ainsi que les dimensions du monde ordinaire. Les personnages principaux, chargés de mission d'améliorer le monde existant, ont une fonction plus symbolique que réelle. Ils transgressent les normes prévues pour l'homme car ils essaient de dominer le monde entier ou/et de rivaliser avec le Créateur. Tous punis, ils re-naissent dans le nouvel ordre, apportant la solution chrétienne au drame. Leur langage plein de symboles bibliques rend l'ambiance des drames assez lourde et solennelle à la fois. L'inspiration religieuse, un rythme des valeurs universelles dévoilent les visages différents du sacré dans le drame de Claudel.

¹² W. KACZMAREK, *O badaniu sacrum w dramacie*, w: *Dramat i teatr sakralny*, Lublin 1988, s. 321.

¹³ *Tamże*, s. 311.

¹⁴ Por. A. BLANC, *Claudiel*, Paris 1973, s. 213 (*Ici reposent les restes et la semence de Paul Claudel*).