

## Trąd w porządku teologicznym *Zwiastowania* Paula Claudela

Mateusz Kucab  
Uniwersytet Jagielloński  
ORCID: 0000-0002-3008-6103

### Leprosy in the Theological Order of Paul Claudel's „*The Annuciation of Mary*”

**Abstract:** The article analyses the issue of leprosy as a sign of accepting God's will, which comes from the order of faith and is far from rational. Being infected with the disease by the main character symbolizes the boundless trust of Providence and the recognition of her life calling. Although affliction is a source of exclusion and fear from the community, for the girl it is an expression of love and an honor to participate in the Creator's plan. Leprosy, causing great medieval epidemics, is not only important for the dramaturgy, but also for the ideological significance of the work, which is helped by the references to the philosophical writings of Paul Claudel.

**Keywords:** Bible, absurdity, illness, gift, mystery, faith

**Słowa kluczowe:** Biblia, absurd, choroba, dar, tajemnica, wiara

*Zwiastowanie* (franc. *L'Annonce faite à Marie*, 1912) Paula Claudela (1868–1955)<sup>1</sup> jest dramatem tajemnicy. Uznając słuszność także innych określeń, jakie mogą odnosić się do dzieła francuskiego twórcy, lecz to jedno wydaje się szczególnie adekwatne<sup>2</sup>. Pozwala ono bowiem na uwydatnienie

<sup>1</sup> Paul Claudel był francuskim dramaturgiem, poetą, krytykiem i eseistą, bratem rzeźbiarki Camille Claudel. Do jego najbardziej znanych dzieł należą dramaty: *Atlasowy trzewiczek*, *Podział Południa*, *Zwiastowanie*. Irena Sławińska tak charakteryzowała twórczość poety: „Problematykę dramatów Claudela można określić zbiornym, choć niezbyt precyzyjnym terminem: egzystencjalna. Chodzi tu bowiem o samą kondycję ludzką, jej ograniczenia i próby człowieka wyrwania się z sieci tych ograniczeń ku niemożliwej, nieosiągalnej wolności. Człowiek jest w dramatach Claudela istotą bardzo złożoną i tajemniczą. Żadnych uproszczeń ani śladu białoczarnej techniki. [...] Religijna – w ostatecznej swej wymowie – dramaturgia Claudela jest przede wszystkim dramaturgią grzechu, walki Jakuba z aniołem, trudnych i pokrętnych dróg zbawienia” (I. Sławińska, *Jak grać Claudela dzisiaj?*, w: P. Claudel, *Wybór dramatów*, wybór, oprac. i wstęp H. Sawecka, Lublin 1998, s. 355).

<sup>2</sup> Halina Sawecka wskazuje na kilka wymiarów dzieła autora *Podziału Południa*, przywołując następujące określenia teatru: totalny, kosmiczny, misteryjny, egzystencjalny, symboliczny, liryczny, wizyjny (por. też, *Wstęp*, w: P. Claudel, *Wybór dramatów*, s. 7–18).

misteryjnej atmosfery dzieła, związanej nie tyle z samym gatunkiem średniowiecznego dramatu religijnego, ile z tematyką przezeń podejmowaną zaczerpniętą ze *Starego i Nowego Testamentu*, *Dziejów Apostolskich* oraz opowieści apokryficznych i hagiograficznych<sup>3</sup>. W tym sensie dzieło autora *Atlasowego trzewiczka* rekapitułuje i odtwarza zwiastowanie opisane przez Łukasza Ewangelistę. Dramat Claudela jest jednak autonomiczną historią z własnym katalogiem bohaterów oraz ich scenicznymi perypetiami, toteż, co ważne, osoby te nie są nowymi wcieleniami postaci biblijnych (Zachariasza, Elżbiety, Maryi, Jana Chrzciciela, archanioła Gabriela), a samo dzieło nie staje się bardziej współczesnym sposobem odmalowania ewangelicznych zdarzeń. Francuski poeta wybiera taki rodzaj opowieści, dla którego „posłanie anioła przez Boga” jest nie tylko nieustannym punktem odniesienia, lecz rodzajem wydarzenia, które nieprzerwanie zdarza się w człowieczej historii, zarówno indywidualnej, jak i powszechnej. Claudel sądził, że wszelkie precedensy są ciągłą aktualizacją zbawczej historii, ponieważ człowiek (a szczególnie chrześcijanin) w każdym momencie dokonuje wyboru swojej drogi:

Wiemy, że to nie my jesteśmy interesujący, lecz cel, do którego osiągnięcia zostaliśmy powołani i który mamy, każdy na swój sposób, głosić. Nosimy w sobie nie martwe przedmioty, które możemy dowolnie inwentaryzować i prezentować, ale siły, których musimy użyć, wykorzystując wszelkie ich możliwości w walce, w której klęskę przypląca się ceną wyższą niż śmierć<sup>4</sup>.

Ukazując losy rodziny Vercors, dla których punktem centralnym jest cudowne wskrzeszenie zmarłej dziewczynki, Aubeny, autor stara się dokonać egzystencjalnej wykładni biblijnego przekazu, przedstawiając historię zwiastowania Najświętszej Maryi Panny jako uniwersalną opowieść o poszukiwaniu swojego powołania, będącego dla niego podstawowym wyznacznikiem człowieczeństwa. Tak o tym pisał twórca *Podziału Południa* w swoich rozważaniach literacko-filozoficznych:

A potem pojawia się człowiek, poczęty z pierwotnego dramatu, który zostanie wyjaśniony dopiero na ostatnich kartach Apokalipsy. I oto dorzuciwszy do zdrady szatana swoją zdradę, poczyna nosić w sobie swoje przeznaczenie naprawy tego, co zostało zniszczone, przeznaczenie, które poprzez powtarzający się nieustannie rytm lat wyznacza czasowi prostą linię jego biegu. Zaczyna się historia. Zaczyna się od końca. Zaczyna się od krzyża, wznoszącego się już nad Kalwarią, który przyciąga do siebie z coraz większych horyzontów ludzi, narody i wypadki<sup>5</sup>.

O nieustannie odnawianej obecności człowieka w dziejach zbawienia konstatuje dalej: „W historii – tak jak i w naturze – wszystko się wyjaśnia w zetknięciu z Bogiem. W naturze wszystko jest symbolem, a w dziejach wszystko jest przypowieścią”<sup>6</sup>. Wybory bohaterów dramatu oraz ich

<sup>3</sup> Por. hasło *Misterium*, w: *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1988, s. 287.

<sup>4</sup> P. Claudel, *Teatr i religia*, w: tegoż, *Możliwości teatru*, wybór i wstęp I. Sławińska, przeł. M. Skibniewska, Warszawa 1971, s. 196.

<sup>5</sup> P. Claudel, *Umiłowanie Pisma Świętego*, przeł. D. Eska, Warszawa 1998, s. 20.

<sup>6</sup> Tamże.

„zetsknięcie z Bogiem” są zatem uobecnieniem treści i znaczeń zawartych w zapisie biblijnym. *Zwiastowanie* to dramat, dla którego podstawą jest rozumienie ewangelicznej historii o Elżbiecie i Maryi jako opowieści egzystencjalnej o zaufaniu Bogu, sile wiary, odczytaniu moralnej powinności oraz wierności życiowemu powołaniu. Claudel zadbał jednak o to, aby poczucie bliskości zdarzeń opisanych w Nowym Testamencie nieustannie towarzyszyło czytelnikowi poprzez liczne, mniej lub bardziej aluzyjne, odwołania. Przykładem takiego zabiegu może być cud narodzin w rodzinie Vercors, kiedy starszym współmałżonkom rodzą się dwie córki: Wiolena i Mara. Mąż i głowa rodu, Anne, mówi do swojej żony (scena I, akt I):

Kobietko, oto od dnia, kiedy związaliśmy się  
Pierścieniem, który ma kształt słowa „Tak”, upływa miesiąc,  
Miesiąc, którego każdy dzień jest rokiem.  
I długo mi zostawałaś nieplodną,  
Jak drzewo, które tylko cień rodzi<sup>7</sup>.

Zdarzenie poczęcia dziecka w późnym wieku stanowi także podstawę biblijnego przekazu o rodzicach Jana Chrzciciela. Powiada św. Łukasz:

Za czasów Heroda, króla Judei, żył pewien kapłan z oddziału Abiasza, imieniem Zachariasz. Miał on żonę z rodu Aarona, której było na imię Elżbieta. Oboje byli sprawiedliwi przez Bogiem, bo nienagannie zachowywali wszystkie przykazania i przepisy Pańskie. Nie mieli oni dziecka, ponieważ Elżbieta była nieplodna, a oboje byli już w podeszłym wieku (Łk 1, 5–7)<sup>8</sup>.

Do kapłana Zachariasza składającego ofiarę kadzenia przybywa anioł, aby przekazać mu wolę Boga następującymi słowami: „Nie bój się, Zachariasz, bo twoja modlitwa została wysłuchana. Twoja żona Elżbieta urodzi ci syna, któremu nadasz imię Jan. Będzie to dla ciebie powodem radości i wesela” (Łk 1, 13–14)<sup>9</sup>. Szczególne powinowactwo obu historii zostaje również podkreślone poprzez przyznanie Matce, żonie Anne, tego samego imienia, które w Biblii nosiła matka Jana Chrzciciela. Motyw cudownego przyjścia na świat dziecka ma tu szczególne znaczenie, ponieważ pojawia się w niemal wszystkich partiach dzieła. Ożywienie Aubeny, córki Maryi, poprzez wstawienictwo jej cierpiącej na trąd siostry (akt III) zostaje niejako zapowiedziane nie tylko przez opowieść o późnym poczęciu Elżbiety Vercors, ale również przez rozmowę Wioleny i Piotra z Craon (Prolog) rozprawiających o świętej Justycji, „męczennicy z czasów cesarza Juliana, w anyżowym polu na śmierć zadreżonej” (*PCZ*, s. 82). Heroiczna śmierć dziecka („malutka czaszka ośmioletniego dziecka zmiażdżona była jak łupina orzecha”, *PCZ*, s. 82) stanowi przykład narodzin w innym szczegól-

<sup>7</sup> P. Claudel, *Zwiastowanie*, przeł. M. Cichoń, w: *Wybór dramatów*, wybór, oprac. i wstęp H. Sawicka, Lublin 1998, s. 87. Kolejne cytaty podaję według tego wydania, używając skrótu złożonego z inicjałów autora, pierwszej litery tytułu (*PCZ*) oraz stosownej strony.

<sup>8</sup> *Ewangelia według św. Łukasza*, w: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, oprac. Zespół Biblistów Polskich z inicjatywy Towarzystwa Świętego Pawła, Częstochowa 2009, s. 2255.

<sup>9</sup> Tamże, s. 2255–2256.

nym sensie, a mianowicie narodzin dla nieba. Nazywając *Zwiastowanie* dramatem tajemnicy, miałem na myśli nieustanną bliskość chrześcijańskiej metafizyki, w którą strukturalnie wpisana jest niewiadoma, tak opisana przez Augustyna z Hippony w XIII księdze *Wyznań*:

Ci więc, którzy mają dary duchowe, mają władzę duchowego sądzenia – zarówno ci, którzy sądzą, jak i ci, którzy podlegają. Lecz nie osądzają owych duchowych prawd, które są jak światła jaśniejące na firmamencie – tak wzniosła bowiem powaga nie podlega sądom – ani nie osądzają Twojej Księgi, choćby w niej były fragmenty dla nas niejasne. Księżde tej poddajemy nasz rozum i nie mamy wątpliwości, że również to, co w niej jest zamknięte przed naszymi oczyma, jest powiedziane słusznie i wyraża prawdę. Człowiek, nawet gdy otrzyma dary duchowe i odnawia się – ku poznaniu Boga – na wzór Tego, który go stworzył, powinien być wykonawcą, a nie sędzią Prawa<sup>10</sup>.

Zdaniem autora *O Państwie Bożym* zaufanie dla Opatrzności ujawnia się wtedy, gdy podmiot, odczytawszy wolę Stwórcy, pragnie ją realizować i wypełnia swoje powołanie. Anne Vercors mówi w finalnej scenie dramatu: „W tym jest radość, w tym jest wolność, w tym łaska, w tym młodość wieczna” (scena II, akt IV, *PCZ*, s. 129). Określeniami tymi definiował ojciec człowieczą powinność, a zatem oddanie wszystkiego, co się posiada, i „wstąpienie na krzyż”, aby zjednoczyć się z Bogiem. Pisząc o misterium, miałem również na myśli obszar semantycznie związany z tajemnicą, sekretem, zagadką oraz atmosferą poszukiwania i oczekiwania, którego relewantnymi cechami są cisza, powaga, milczenie, kontemplacja. Już w Prologu Piotr z Craon mówi do Wioleny:

Kim jesteś, dziewczyno, i jakąż to w Tobie część przeznaczył dla siebie Bóg,  
Skoro ręka, dotykając Cię pożądliwie, ba! ciało całe  
Omdlewa jakby w obliczu misterium Jego obecności?

(*PCZ*, s. 80)

Chwilę później bohater powie: „Całe stworzenie złączone jest z Bogiem w głębokim misterium” (*PCZ*, s. 81). Choć dzieło Claudela nie jest pozbawione elementów komicznych, których przykładem może być rozmowa Elżbiety z Marą (akt I, scena II) oraz rubaszne poczucie humoru mieszkańców Chevoche (akt III, scena I), uderza przede wszystkim jego podniosłość oraz powaga. Decyduje o tym, jak sądzę, nieustanne odniesienie do porządku teologicznego. Dialogi zbudowane są tak, że tematyka codzienna i psychologiczna misternie łączy się z zagadnieniami religijnymi. Bohaterowie, podejmując tematy związane z porządkiem ziemskim (np. zarządzanie majątkiem, budowanie, plany zamążpójścia, sytuacja polityczna kraju), odwołują się jednocześnie do rzeczywistości niebiańskiej. Owe odwołania mają formę krótkich wezwań skierowanych do Boga lub świętych („Bogu niech będą dzięki”), historii i przypowieści („a teraz wolna jest nasza ziemia, a mamy od Świętego Remigiusza”) oraz zdań o refleksyjnym charakterze, przypominających aforyzmy („piękną rzeczą i godną Boga samego jest serce człowiecze wypełnione po brzegi”). Dla

<sup>10</sup> Św. Augustyn, *Wyznania*, przeł. oraz wstępem i kalendarium opatrzył Z. Kubiak, Kraków 2009, s. 437–438.

bohaterów *Zwiastowania* obszarem niezwykle znaczącym jest cała przestrzeń spraw wspólnoty Kościoła: instytucji (papiestwo), bohaterów (święta Joanna d'Arc<sup>11</sup>) oraz architektury (katedry). Ten spłot osiąga kulminację w niezwyklej scenie ożywienia zmarłej Aubeny (akt III, scena II). Mara, przybywszy do pustelni swojej siostry, Wioleny, aby błagać o wskrzeszenie jej dziecka, zostaje poproszona o przeczytanie Nabożeństwa Narodzenia Pańskiego, którego ma słuchać całe stworzenie („Czytaj Bogu. Czytaj Aniołom. Czytaj całej ziemi”, *PCZ*, s. 122). Do kobiety, wygłaszającej prorocstwo Izajasza, kazania świętych papieży Leona i Grzegorza oraz ewangelię według św. Łukasza, dołączają się aniołowie, zaś dziewczynka zostaje cudownie przywrócona do życia. Claudel spaja ze sobą te porządki, ukazuje rzeczywistość jako jednię „rzeczy widzialnych i niewidzialnych”:

już pierwszy artykuł Credo poucza nas, że wszechświat składa się z dwóch części, z rzeczy widzialnych i niewidzialnych. W świat rzeczy niewidzialnych wprowadza nas światło rozumu i wiary. Świat rzeczy widzialnych poznajemy w świetle rozumu, wyobraźni i zmysłów. Są to rzeczy na swój sposób dobre, dobra wyobraźnia, dobra wrażliwość zmysłów. [...] Rzeczy widzialnych nie należy wszakże oddzielać od niewidzialnych. Jedne i drugie razem stanowią świat Boga, a wzajemne stosunki między nimi bywają jasne lub tajemnicze<sup>12</sup>.

Dowód na tak pojmowany „świat Boga”, a zatem wzajemne dopełnianie się porządków, ujawnia się także w tekście. W finalnej scenie Wiolena, wypełniwszy Bożą wolę, powiada: „Są dwa światy i mówię, że jest tylko jeden i że to wystarczy, i że miłosierdzie Boże jest nieprzebrane” (akt IV, scena II, *PCZ*, s. 133). Żywa i promieniująca na zdarzenia oraz ludzkie decyzje świadomość istnienia niewidzialnego wymiaru staje się nieodłącznym elementem *Zwiastowania*, bowiem losy bohaterów dramatu, poza swoim wymiarem indywidualnym, są również aktualizacją odwiecznej historii zbawienia<sup>13</sup>. Oznacza to, że znaki w dziele, poza miarą sceniczną i performatywną, mają także swój porządek symboliczny.

Pamiętając o bliskości chrześcijańskiej metafizyki, warto przyjrzeć się motywowi trądu, który w Claudelowskim imaginarium ma swoje znaczenie na poziomie dramatycznym oraz teologicznym. Precyzyjna i spójna konstrukcja dzieła sprawiają, że te płaszczyzny dopełniają się i są ze sobą ściśle połączone. Charakteryzując wymiar pierwszy, odnoszący się do akcji scenicznej oraz głównych motywów fabularnych, należy zaznaczyć, że obecność

<sup>11</sup> Claudel poświęcił jej osobne dzieło – dramat *Joanna d' Arc na stosie* (napisany w 1934 r.).

<sup>12</sup> P. Claudel, *Religia i poezja*, w: tegoż, *Możliwości teatru*, s. 199.

<sup>13</sup> Opisując jedną z inscenizacji *Zwiastowania*, a szczególnie sposób oświetlenia zaproponowany przez rosyjskiego artystę Aleksandra Salzmanna, autor zaznacza: „Wiemy, jaką jest myśl przewodnia *Zwiastowania*: gloryfikacja najpokorniejszej rzeczywistości i podniesienie jej na poziom Królestwa Niebieskiego. Ognisko domowe staje się płomieniem nigdy nie wygasającym, stół rodzinny – ołtarzem, drzwi domu – bramą niebios” (tekst drukowany po raz pierwszy w czasopiśmie „Comoedia” 4 X 1913 r., cyt. za: P. Claudel, *Próba stworzenia teatru nowoczesnego czyli architekt i elektryk zajmują miejsca dekoratora*, w: tegoż, *Możliwości teatru*, s. 52).

choroby, która jest przedmiotem moich rozważań, pozwala na rekonstrukcję wzajemnych powiązań oraz interakcji między postaciami, zwłaszcza bohaterami uwikłanymi w miłosny czworokąt (Piotr z Craon, Wiolena, Jakub Hury, Mara). Claudel wykorzystuje trąd nie tylko ze względów historycznych (sztuka rozgrywa się w średniowiecznej Francji)<sup>14</sup>, lecz przede wszystkim dlatego, że wiąże się on z widocznymi zmianami na ciele, jest zatem rodzajem stigmatyzacji. Pełni ona w dziele funkcję znaku, który może zostać przekazany, a zatem poprzez obserwację zmian na ciele można dowiedzieć, że cierpiąca nań osoba miała kontakt z kimś zarażonym. W *Zwiastowaniu* ta właśnie widzialna własność dolegliwości zostaje wykorzystana do zbudowania scenicznej intrygi. By objaśnić jej sens, posłużę się formą graficzną.

**Tabela 1.** Trąd w strukturze dramatycznej *Zwiastowania* Paula Claudela<sup>15</sup>

<b>Prolog</b> <b>Liryiczna rozmowa Piotra i Wioleny</b>	<b>Akt II, scena II</b> <b>Rozmowa Jakuba i Mary</b>
Piotr z Craon, budowniczy katedr, rozmawia z Wioleną o zdarzeniu z przeszłości oraz uczuciu, które nie może się spełnić, bowiem dziewczyna ma zostać żoną Jakuba Hury.  <b>Piotr wyjawia, że jest chory na trąd. Wiolena całuje go i zaraża się. Mara zauważa pocałunek.</b>	Mara, zobaczywszy pocałunek Piotra i Wioleny, powiedziała o tym Jakubowi, z którym jej starsza siostra miała zawrzeć związek małżeński.  <b>Jakub nie daje wiary Marze. Bohater wyznaje, że słyszał plotki o chorobie Piotra.</b>
<b>Akt II, scena III</b> <b>Spotkanie Jakuba i Wioleny</b>	<b>Akt II, scena V</b> <b>Pożegnanie z Matką, Jakubem i Marą</b>
Podczas spotkania Jakub pragnie wyznać dziewczynie swoje uczucia, ale ta odpycha go i mówi, że „więdnie jak kwiat”. Wiolena mówi, że nie może zostać żoną Jakuba, wyznaje, że musi udać się do miejsca odosobnienia.  <b>Wiolena pokazuje mężczyźnie ślady trądu i wyznaje, że zaraziła się od Piotra, z którym całowała się i który „zagarnął ją i posiadał”.</b>	Wiolena opuszcza swój dom i nie chce, aby ktokolwiek jej dotykał z obawy przed zarażeniem. Swoje zachowanie tłumaczy ślubami, które złożyła. Matka Elżbieta błogosławi córce.  <b>Wiolena wyrusza do pustelni, aby nie zarażać innych.</b>

<sup>14</sup> Jak wiadomo, epidemie trądu dotykały Europę wieków średnich, szczególnie od XI do XIII w. Marta Jelonek, opisując postrzeganie choroby na przestrzeni wieków, zaznaczyła: „Największy rozwój leprozoriów przypadł na okres średniowiecza. W Europie w XIII w. istniało ich około 19 tysięcy [...]. Przyczyną szybkiej ekspansji choroby były w dużej mierze migracje. Miały na nie wpływ licznie prowadzone w tym okresie wojny, w tym przede wszystkim wyprawy krzyżowe. Bardzo często towarzyszyły im także epidemie i zarazy, które osłabiały odporność żołnierzy, dzięki czemu łatwiej zapadali oni na trąd” (por. M. Jelonek, *Trąd i jego postrzeganie na przestrzeni dziejów*, „Annales Missiologii Posnanienses” 2015, t. 20, s. 79).

<sup>15</sup> Należy dodać, że zarówno Piotr z Craon (w *Prologu*), jak i Anne (akt I, scena III) opuszczają te ziemie. Ojciec Wioleny i Mary, mąż Elżbiety, udaje się do Jerozolimy wzywany przez „anielską trąbę” (PCZ, s. 91). Szczegóły tej wyprawy pozostają tajemnicą.

<p><b>Akt III, scena I</b> <b>Mara rozmawia o trędowatej siostrze</b></p>	<p><b>Akt III, scena II</b> <b>Przywrócenie do życia Aubeny</b></p>
<p>Mija osiem lat, odkąd Wiolena opuściła dom i udała się do pustelni. Mara wędruje do lasów Chevoche, niosąc ze sobą martwą córkę jej i Jakuba, Aubenę.</p> <p><b>Wieśniacy opowiadają o trędowatej, która mieszka niedaleko i czyni cuda.</b></p>	<p>Mara mówi Wiolenie o śmierci matki oraz błaga o uzdrowienie córki.</p> <p><b>Wiolena, wysłuchawszy Nabożeństwa Bożego Narodzenia odczytanego przez Marę, oddaje siostrze żywe dziecko.</b></p>
<p><b>Akt IV, scena I</b> <b>Rozmowa o trędowatej</b></p>	<p><b>Akt IV, scena II</b> <b>Śmierć Wioleny</b></p>
<p>Bohaterowie rozmawiają o rychłym powrocie Anne z Jerozolimy oraz o tym, że trędowata została znaleziona w dole.</p>	<p>Anne powraca z Jerozolimy i przynosi ze sobą ciało Wioleny. Mężczyzna mówi, że jego córka zawsze była czysta i niewinna, a Piotr z Craon został uzdrowiony z trądu.</p> <p>Wiolena umiera.</p>

Źródło: opracowanie własne.

Trąd pełni zatem funkcję znaku, który ma dwojaki wymiar. Po pierwsze, oznacza chorobę i jest waloryzowany negatywnie, ponieważ wiąże się z przeświadczeniem, że osoba nań cierpiąca jest nieczysta także w sensie duchowym<sup>16</sup>. Piotr z Craon, zwierając się ukochanej ze swojej przypadłości, powiada, że w jego wnętrzu obecna jest hańbiąca rana, a „chore ciało nie uzdrowiło duszy złem dotkniętej” (Prolog, *PCZ*, s. 85). Wyobrażenie trądu, zgodne ze średniowieczną wykładnią jako naznaczenia duchowego, ujawnia się także w późniejszej rozmowie Jakuba i Wioleny (akt II, scena III):

Jakub Hury: To ta przeklęta zaraza, zaraza, Wioleno?

Wiolena: Tak, Jakubie.

Jakub Hury: To trąd!

Wiolena: Trudno Cię przekonać. Musisz najpierw zobaczyć, by uwierzyć.

Jakub Hury: Który trąd jest najbardziej odrażający, trąd duszy czy trąd ciała?

Wiolena: Nie wiem nic o tamtym. Znam tylko trąd ciała, a ten też jest dostatecznym złem.

(*PCZ*, s. 107)

Jakub, dowiedziawszy się od Mary, że obiecana mu Wiolena pocałowała budowniczego katedr, uzyskuje dowód, a tym samym pewność, że jego oblubienica nie była mu wierna. Znak zaraźliwej choroby jest niepodważalny, bowiem, o czym należy pamiętać, bohater słyszał, iż Piotr z Craon

<sup>16</sup> Mowa tu, rzecz jasna, o odbiorze zewnętrznym, powszechnym, zgodnym ze średniowieczną wykładnią choroby jako kary za grzechy. Marta Jelonek odwołując się do prac Johna Trautmana, pisze: „Kołatka lub dzwonek oraz głośnie wołanie „nieczysty, nieczysty” miały ostrzegać zdrowe osoby o niebezpieczeństwie spotkania ze zbliżającym się trędowatym” (taż, *Trąd i jego postrzeganie na przestrzeni dziejów*, s. 80). Wiolena pozostaje czysta fizycznie oraz duchowo. Anne w finalnej scenie nazywa ją „prześliczną dziewicą”, „dzieckiem łaski”, uznając, że „pokornie” wypełnia wolę Stwórcy (akt IV, scena II, *PCZ*, s. 130).

jest trędowaty (por. jego rozmowę z młodszą siostrą – akt II, scena II). Co więcej, sama Wiolena nie wypiera się pocałunku:

JAKUB: Prawdą jest, że pocałowałaś go w twarz?

WIOLENA: To prawda.

JAKUB: O potępiona! Czy płomienie piekielne tak cię pociągają, że pożądałaś ich za życia?

WIOLENA, *cichym głosem*: Nie jestem wcale potępiona.

Jestem miłą, miłą Wiolena! Miłą, miłą Wiolena!

JAKUB HURY: I wcale nie przecyzysz, że ten mężczyzna cię zagarnął i posiadał?

WIOLENA: Niczemu nie przeczę, Jakubie.

JAKUB: Lecz wciąż cię kocham, Wioleno! Ach! To zbyt okrutne! Powiedz coś, powiedz cokolwiek, a uwierz! Mów, błagam! Powiedz, że to nie nieprawda!

WIOLENA: Ciało me nie może szernieć w jednej chwili, ale za parę miesięcy, Jakubie, zobaczysz, za parę miesięcy. Nie rozpoznasz mnie już.

JAKUB HURY: Powiedz mi, że to wszystko nieprawda.

WIOLENA: Mara zawsze mówi prawdę, a zresztą sam widziałeś plamę na moim ciele.

(PCZ, s. 107–108)

Znaczenia tej sceny nie można przecenić, bowiem w niej właśnie Claudel wirtuozersko ukazuje splót relacji między narzeczonymi, a jednocześnie wyraźne jawienie się porządku teologicznego. Z perspektywy ziemskiej wykładnia jest oczywista: Wiolena oddała się innemu mężczyźnie, zaś wszelkie dowody, tj. świadectwo Mary oraz znak trądu, świadczą przeciwko niej. Ona sama przyznaje się do winy, choć, co ciekawe, nie powoduje to utraty uczucia narzeczonego. Odwołując się do przywoływanych tu rozważań autora *Atlasowego trzewiczka* można powiedzieć, że porządek „rzeczy widzialnych” jest spójny i jasny, a prawda – wszystkim znana. Gdy jednak uwzględnimy sens teologiczny, misternie ukryty w scenach poprzedzających, okazuje się, że wydarzenie to ma odmienny wydźwięk. Oczywiście, faktem jest pocałunek Piotra i Wioleny, który widziała Mara, o czym następnie powiedziała Jakubowi. Śledząc ich rozmowy w *Prologu*, łatwo dostrzec, że oboje darzą się uczuciem, ale fizycznie zbliżenie nie miało miejsca. Co więcej, dziewczyna oparła się mężczyźnie, który przeprosza ją za to, co chciał zrobić w przeszłości:

PIOTR Z CRAON: Odejdź, Wioleno! Jest ciemna noc i jesteśmy tu tylko sami we dwoje. A wiesz, że nie jestem mężczyzną, któremu można ufać.

WIOLENA: Nie boję się ciebie, murarzu! [...]

PIOTR Z CRAON: Wioleno, musisz mi przebaczyć.

WIOLENA: Dlatego właśnie tu jestem.

PIOTR Z CRAON: Jesteś jedyną kobietą, której dotknąłem. Diabeł skusił mnie, korzystając z okazji.

WIOLENA: Lecz ja okazałam się mocniejsza od niego!

(PCZ, s. 79)

Można domyślić się, że budowniczy pragnął cielesnego zbliżenia, ale dziewczyna nie zgodziła się na to. Claudel tak zbudował scenę, aby szczególne wydarzenia pozostały między Bogiem a zakochanymi, o czym mówi Wiolena: „Rzecz pozostanie zatem między nami trojgiem” (*Prolog, PCZ, s. 79*). Bohaterka jest niewinna w tym sensie, że pozostaje wierna Bogu oraz



sobie. Nie robi niczego wbrew swojej woli, nawet jeśli oczekuje tego od niej człowiek, którego darzy uczuciem. Zatem kiedy dziewczyna w rozmowie z Jakubem wyznaje, że „jest miłą”, a jednocześnie, że „została zagarnięta przez innego mężczyznę”, nie popada w sprzeczność. W pierwszym przypadku określa bowiem fakt, że nigdy nie sprzeniewierzyła się swoim wartościom. Wiedząc, że darzy uczuciem zarówno Piotra, jak i Jakuba, oraz że Bóg wyznacza jej inną ścieżkę, obu mężczyznom powiedziała o swoich intencjach tak, aby ich nie oszukiwać<sup>17</sup>. Wyznając, że nastąpiło zbliżenie z budowniczym, uprawdopodobniła w świadomości narzeczonego swój obraz jako kogoś, kto nie zasługuje na uczucie, by pogodził się z jej decyzją o odejściu do pustelni. Opuszcza swój dom z kilku przyczyn (np. aby nie zarazić bliskich), ale najważniejszą z nich jest fakt odkrycia własnego powołania, w które wpisana jest konieczność udania się do odludnego miejsca dla trędowatych.

Trąd, będąc znakiem choroby, pełni także inną funkcję, mianowicie jest symbolem naznaczenia. Choć, jak zaznaczyłem, była to choroba, która w wyobraźni ludzi średniowiecza musiała wiązać się z perspektywą epidemii oraz powszechnego cierpienia, w *Zwiastowaniu* ukazana jest przede wszystkim jako element związany z indywidualnością, rodzaj stygmatyzacji, która wymusza nowy, kontemplacyjny i samotniczy tryb życia. Znaczący jest tu fragment z *Prologu*:

PIOTR Z CRAON: Odkryłem w mym boku straszliwą chorobę.

WIOLENA: Chorobę? Jaką chorobę?

PIOTR Z CRAON: Trąd, o którym jest mowa w księdze Mojżesza.

WIOLENA: Trąd? A cóż to jest?

PIOTR Z CRAON: Czy nie slyszalaś o owej kobiecie żyjącej samotnie pośród skał Géyn, Zasłoniętej od stóp do głów z kołatką w rękę?

WIOLENA: Zatem to ta choroba, mistrzu Piotrze?

PIOTR Z CRAON: Jest tak straszna,

Że ten, którego dotknęło to zło,

Musi być natychmiast oddalony,

Bo nie masz żywego człowieka na tyle odpornego, by trąd nie miał do niego przystępu.

(PCZ, s. 80).

Trąd zostaje tu ukazany poprzez przykład jednostki, a zatem samotnej kobiety codziennie znoszącej nieopisany ból. Staje się ona Innym, tyleż strasznym, co emblematycznym. Cierpiący na tę chorobę zostają bowiem całkowicie odizolowani od społeczności, a zatem pozostają w sytuacji nieustannej kontemplacji, kiedy oni sami są szczególnym znakiem bytu zmierzającego do śmierci<sup>18</sup>. Równie ważne jest to, że owym symbolem, o któ-

<sup>17</sup> Budowniczy powiada: „O obrazie piękna wiecznego, nie należysz do mnie” (*Prolog*, PCZ, s. 85). Godzi się on zatem z tym, że ktoś inny będzie mężem jej ukochanej, a sam ma odnaleźć ukojenie w budowaniu katedr na chwałę Boga.

<sup>18</sup> Oczywiście, każdy człowiek jest istotą zmierzającą ku śmierci, ale ludzie starają się przekonać siebie, że to wydarzenie odległe. Chodzi mi tu jednak o prawdziwe doświadczenie grozy przechodzenia ku porządkowi eschatologicznemu, gdzie, według wykładni

rzym mowa w *Prologu* („kobieta żyjąca samotnie pośród skał”) jest w akcie III Wiolena, która również zamieszkuje w lasach i dźwiękiem kołatki zaznacza swoją obecność, aby ostrzec innych. Można powiedzieć, że bohaterka wypełnia los w tajemniczy sposób zapowiedziany jej w inicjalnych partiach dzieła. Dla społeczności, w której przebywa, jest odmieniec budzącym strach i zadziwienie. Mieszkańcy nazywają ją „parszywym stworzeniem”, „pasożytem”, „przeżartą zgnilizną”, „kobietą bez twarzy” (akt III, scena I):

STARUSZKA: Oto i ona! Ze swoją kołatką! Panienko Święta! Jaka szkoda, że jeszcze nie umarła!

JEDNA Z KOBIET: Przychodzi po jedzenie. O tym to ona nigdy nie zapomni.

JEDEN Z MĘŻCZYŹN: Co za nieszczęście żywić takiego pasożyta.

INNY: Rzućcie jej tam co. Niech się do nas nie zbliża. Gotowa nam jeszcze zarazy nawlec.

INNY: Perrot! Tylko nie mięsa. Dziś post, Wigilia!

*Śmieją się.*

Rzuc jej ten zmarły kawałek chleba. Dosyć jej będzie.

MĘŻCZYŹNA, *krzycząc*: Hej, ty tam, Bez – twarzy! Hej! Joanno, hej, ty, zgnilizną przeżarta!

*Widać kształt Trędowatej na śniegu. Mara patrzy na nią.*

Trzymaj!

*Rzuca jej z zamachem kawałek chleba. Trędowata schyla się i podnosi go, po czym oddala się. Mara idzie za nią.*

(PCZ, s. 116)

Niechęć mieszkańców Chevoche do trędowatej spowodowana jest przede wszystkim jej odmiennością związaną z niemal całkowitą destrukcją sfery fizycznej. Choroba, która z dnia na dzień przybliżyła ją do śmierci, sprawia, że kobieta wydaje się bezcielesna, bowiem nie ukazuje się innym i pozostaje w odosobnieniu, jest osłonięta przed światem zewnętrznym. Społeczności nie podoba się, że musi dbać o jej wyżywienie, ale jednocześnie jej członkowie przekazują sobie podania o tajemniczych zdarzeniach, które są jej udziałem, np. legendy o tym, że trędowata czyni cuda i razem z leśnymi zwierzętami odprawia mszę świętą. Wspólnota odbiera ją jako istotę odcieleśnioną („bez twarzy”, „przeżarta zgnilizną”), będącą całą sobą znakiem

---

teologicznej, bohaterów czeka sąd. Wiolena jest znakiem tej perspektywy – realnej, groźnej, przerażającej. Claudel, opisując takie doświadczenie w szkicu *Religia i poezja*, odwoływał się do metaforyki teatralnej: „Jesteśmy jak gdyby aktorami niezwykle interesującego dramatu napisanego przez autora nieskończenie mądrego i dobrego, gramy w tym dramacie rolę najważniejszą, ale nie znamy z góry nawet najbliższych jego perypetii. Życie jest dla nas wciąż nowe i mamy jakiś obowiązek do wypełnienia. Ostatni akt, jak mówi Pascal, zawsze jest krwawy, ale też zawsze wspinały, bo Religia wniosła dramat nie tylko w nasze życie, ale także najwyższą formę dramatu w jego zakończenie, w Śmierć, która dla każdego wiernego ucznia naszego Boskiego Mistrza staje się Ofiarą” (por. P. Claudel, *Teatr i religia*, w: tegoż, *Możliwości teatru*, s. 205–206).

choroby, bowiem trąd przenika jej ciało i przejmuje nad nim kontrolę, stopniowo prowadząc do jej unicestwienia. Jeden z mężczyzn powiada, że, choć nie zrobiła nikomu nic złego, to „udręka mieć blisko siebie to parszywe stworzenie” (PCZ, s. 115). Dziewczyna, jako emblemat choroby przenikającej całą strukturę pochodzącą z rzeczywistości ziemskiej, staje się jednocześnie, dla społeczności Chevoche, znakiem takiej egzystencji, która w każdym momencie odczuwa bliskość i groźbę śmierci. Nie dane jej będzie cieszyć się, nawet w niewielkim stopniu, przyjemnościami codziennego dnia, w których inni ludzie mogą odnaleźć ulgę, chwilowe spełnienie i radość. Bohaterka jest utożsamiona z chorobą, która odbiera władzę zmysłom oraz siłę członkom. Wiolena budzi w ludziach strach przez utratą ciała i przed pogodzeniem się ze swoją bezsilnością. Analogia jest czytelna: jak trąd przejmuje byt, tak śmierć, o której ludzie zapominają i która budzi w nich lęk, zaczyna swe władztwo nad egzystencją. O sprawie tej rozmawia z Marą (akt III, scena II):

MARA: Nie widzisz wcale?

WIOLENA: Nie mam już oczu.

Tylko dusza trzyma się w tym umarłym ciele.

MARA: Jesteś ślepa?

Jakże więc chodzisz tak prosto?

WIOLENA: Słyszę.

MARA: Co słyszysz?

WIOLENA: Słyszę rzeczy istniejące wraz ze mną.

(PCZ, s. 117).

Sądzę, że słowami „Tylko dusza trzyma mnie w tym umarłym ciele” Wiolena wskazuje na swoje istnienie w porządku niebiańskim. Potrzeby cielesne i ziemskie zostają unicestwione, a bohaterka przechodzi do rzeczywistości „rzeczy niewidzialnych”, oddając się w całkowite władanie Opatrzności, oczekując na wypełnienie się zdarzeń, które również dla niej samej pozostają tajemnicą. Nim jednak Aubena zostanie wskrzeszona, Wiolenę poddaje się próbie, bowiem Mara, w scenie przypominającej biblijny epizod kuszenia Jezusa, próbuje nakłonić siostrę do uznania trądu za karę wymierzoną przez srogiego Boga:

WIOLENA: Czego chcesz ode mnie, siostrzo?

MARA: Chcę z tobą chwalić Boga, który cię dotknął zarazą.

WIOLENA: Chwalmy go więc w wigilię jego Narodzenia.

MARA: Łatwo jest być świętą, gdy trąd przychodzi z pomocą.

WIOLENA: Nie wiem, bowiem świętą nie jestem.

MARA: Trzeba zwrócić się ku Bogu, gdy wszystkiego brak.

WIOLENA: On przynajmniej nie zawiedzie.

MARA, *łagodniej i ciszej*: Być może, Wioleno, któż to wie?

WIOLENA: Życie zawodzi, lecz nie śmierć, w której tkwię.

MARA: Heretyczko! Czy pewna jesteś swego zbawienia?

WIOLENA: Jestem pewna dobroci Jego, bowiem o nas się troszczy.

MARA: Widzimy zadatek tej dobroci.

WIOLENA: Ufam Bogu, który wyznaczył mi moje miejsce.

MARA: Co wiesz o nim, który jest niewidzialny i którego nic nie objawia?

WIOLENA: Nie jest bardziej widzialny dla mnie niż wszystko inne.

MARA, *ironicznie*: Jest z Tobą, gołąbeczko, i kocha cię?

WIOLENA: Tak jak jest ze wszystkimi ubogimi, Onże sam.

MARA: Zaprawdę wielka jest jego miłość.

WIOLENA: Jak miłość ognia ku drzewu, które spala.

MARA: Ciężko cię skarał.

WIOLENA: Nie bardziej niż zasłużyłam.

(PCZ, s. 117–118)

Trędowata bierze Boga w obronę, odpierając, racjonalne skądinąd, zarzuty z perspektywy wiary. Cierpienie nie jest dla niej karą, lecz sposobem realizowania się planu Stwórcy, w którym, co paradoksalne, ma ona zaszczyt uczestniczyć<sup>19</sup>. „Obecność Pana z ubogimi”, o której mówi Wiolena, oznacza, że każde zdarzenie włączone jest w zbawczy plan, którego człowiek nie rozumie. Odwołując się do Nowego Testamentu, można powiedzieć, że podobnie jak Maryja, bohaterka dramatu Claudela pragnie pokornie podążać tajemniczymi ścieżkami Opatrzności. Kiedy Mara zarzuca jej, że „łatwo jest być świętą, gdy trąd przychodzi z pomocą”, siostra odpowiada, „że nie jest świętą”, mając na myśli przede wszystkim to, że każdy z ludzi ma swoje powołanie. Dla jednego Bóg wyznacza drogę cierpienia i choroby, dla innego realizację swojej powinności w codziennej egzystencji. Chodzi tu raczej o gotowość służenia, natychmiastowe przyjęcie woli, nawet, a może szczególnie wtedy, gdy nie jest ona jasna lub, co więcej, racjonalna. Claudel następująco odniósł się do tej kwestii w swoim szkicu *Teatr i religia*:

Siła chrystianizmu polega przede wszystkim na tym, że jest on zasadą sprzeczności. Jego wymagania, pozornie nadmierne i nierozsądne, w rzeczywistości są jedynymi żądaniami naprawdę na miarę naszych sił i naszego rozumu. [...] Aby wierzyć w prawdę ukrytą poza zasięgiem naszych zmysłów, aby ją wybrać, dać jej w naszym życiu intelektualnym i praktycznym pierwszeństwo przed wymaganiami naszej fizycznej natury, podszeptami nawyków, przyziemnymi argumentami, jakie podsuwa pewien prymitywny rozsądek, trzeba nieustraszonej odwagi, trzeba tej szczególnej napiętej pokory, którą znają atleci, wytrwałości nie zrażającej się żadnymi porażkami<sup>20</sup>.

To, co opisuje w pismach teoretycznych autor *Atlasowego trzewiczka*, znajduje swoją wyraźną realizację w fabule dramatycznej, szczególnie zaś w losach Wioleny. To właśnie ona rozpoznaje wolę Bożą i, co zupełnie niezrozumiałe, przyjmuje na siebie trąd. Czyn ten jest środkiem, nie zaś celem realizacji planu Opatrzności. W akcie pocałunku zaraża się chorobą prowadzącą do całkowitego zdegradowania jej ciała nie po to, aby umrzeć, lecz po to, by realizować to, co dla niej przeznaczone, a więc wypełnić tajemnicę „porządku rzeczy niewidzialnych”, aby, jak to określał Søren Kierkegaard, „porzucić ziemskie pojmowanie świata”<sup>21</sup>. Dolegliwość, która dla

<sup>19</sup> Przypomina po części biblijnego Hioba, który pozostał wierny Bogu mimo nieszczęść, jakie go spotykały (w tym trądu).

<sup>20</sup> P. Claudel, *Teatr i religia*, w: tegoż, *Możliwości teatru*, s. 196.

<sup>21</sup> Kierkegaard pisał o wierze prawdziwej, bezgranicznej wierze ojca Izaaka następująco: „Zachowując wiarę, Abraham porzucił ziemię ojców, stając się jednocześnie kimś obcym w obliczaniu mu ziemi. Jedno pozostawił, a drugie zabrał ze sobą; zostawił swoje ziemskie

mieszkańców Chevoche, jest obrzydliwością doprowadzającą do zupełnego zniszczenia ciała, dla Wioleny jest „ogniem, który spala drzewo”. Metafora ta objaśnia stosunek bohaterki do choroby, który staje się wyrazem intensywnej i żarliwej, jak żywioł, miłości Boga pragnącego oczyścić swoją oblubienicę, a zatem przenieść ją z ziemi do nieba, z brudu i niedoskonałości do czystości i prawdziwego wymiaru istnienia. W finalnej scenie Anne, powróciwszy z Jerozolimy, powiada, że jego córka, której serce jest czyste, stała się posłuszna wezwaniu (akt IV, scena II):

ANNE VERCORS: Jakubie, dziecko moje! Wezwaniu, które ojciec usłyszał, także córka posłuszną się stała.

JAKUB: Jakiemu wezwaniu?

ANNE VERCORS, *jakby recytując*: „Anioł Pański zwiastował Pannie Maryi i poczęła z Ducha Świętego”.

JAKUB: Co poczęła?

ANNE VERCORS: Całą boleść świata wokół siebie i Kościół podzielony na pół, i Francję, dla której Joannę spalono na stosie – wszystko ujrzała! I dlatego pocałowała trędowatego, pocałowała w usta, wiedząc co czyni.

(PCZ, s. 129).

Sens tego powołania pozostaje tajemnicą. W porządku ziemskim pocałowanie trędowatego i przyjęcie na siebie choroby wydaje się absurdalne i pozbawione sensu, ale Wiolena postępuje według prawideł wiary, które, dopiero oglądane z Boskiej perspektywy, uzyskują swoje znaczenie. Trąd jest zatem znakiem absurdu<sup>22</sup>. Przyjmując na siebie to znamię, dziewczyna była świadoma konsekwencji dolegliwości, ale wiedziała też, że pragnie spełniać wolę Boga, zwłaszcza wtedy, gdy jej nie rozumie i musi podążać drogą niepewności, która wydaje się groźna, nieuzasadniona i samolubna. Czyn bohaterki oznacza może te wszystkie wybory, z którymi człowiek wierzący być może się nie zgadza i uważa za nieracjonalne, lecz przyjmuje je, ufając Stwórcy. Co więcej, działanie takie, zdaniem Claudela, można nazwać zaszczytem, bowiem każdy jest „wezwany na pomoc Bogu zgodnie z naszą pozycją w czasie, w którym żyjemy, zgodnie z naszym powołaniem

---

pojmovanie świata, natomiast wiarę zabrał ze sobą; gdyby było inaczej, w ogóle nie opuszczałby swoich rodzinnych stron, myśląc, że taki krok byłby przeciwieństwem głupoty. [...] Rzeczą ludzką jest skarżyć się i płakać z płaczącymi, ale czymś większym jest wierzyć, a jeszcze większym błogosławieństwem jest oglądać człowieka wierzącego” (S. Kierkegaard, *Bojaźń i drżenie*, przeł. i komentarze K. Toeplitz, wstępem poprzedził J.A. Prokopski, Kęty 2018, s. 49).

<sup>22</sup> Myślę tu o rodzaju sprzeczności i niedorzeczności związanej z drogą wiary, którą charakteryzował autor *Albo-albo*: „Abraham wierzył, nie wątpił, wierzył w to, co niedorzeczne [...]. Dla niego przewidziana była cięższa próba, a los Izaaka spoczywał w ręku Abrahama dzierżącego nóż. [...] Mimo to nie zwątpił, nie spoglądał strwożony na prawo czy lewo, nie zwracał się do nieba ze swoimi prośbami. On wiedział, że to jest Bóg, który go doświadcza, wiedział, że jest to największa ofiara, jakiej ktokolwiek mógł od niego zażądać; jednocześnie zdawał sobie sprawę z tego, że żadna ofiara nie może być zbyt ciężka, jeżeli Bóg jej żąda” (S. Kierkegaard, *Bojaźń i drżenie*, s. 52–54).

w Kościele”<sup>23</sup>. W sensie teologicznym stygma Wioleny jest dobrowolnym przyjęciem daru, wyrazem nieuzasadnionego zaufania Bogu wychodzącego poza spójny, racjonalny porządek. Autor *Zwiastowania* przekonuje, że Wiolena, tak jak Maryja, oddaje się Stwórcy oraz przyjmuje Jego wolę wbrew wszelkim zewnętrznym racjom i obawom, mówiąc: „Jestem służebnicą Pana; niech mi się stanie według twego słowa” (Łk 1, 38). Ostatecznie można uznać ten właśnie gest za jeden z najciekawszych problemów dramatu, bowiem granice działania ze względu na duchową powinność i ich namacalne konsekwencje pozostają tematem ważnym i dla naszej epoki, nie tylko w jej epidemicznym kontekście.

## Bibliografia

- Augustyn św., *Wyznania*, przeł. oraz wstępem i kalendarium opatrzył Z. Kubiak, Kraków 2009.
- Claudé P., *Możliwości teatru*, wybór i wstęp I. Sławińska, przeł. M. Skibniewska, Warszawa 1971.
- Claudé P., *Umiłowanie Pisma Świętego*, przeł. D. Eska, Warszawa 1998.
- Claudé P., *Wybór dramatów*, wybór, oprac. i wstęp H. Sawicka, Lublin 1998.
- Jelonk M., *Trąd i jego postrzeganie na przestrzeni dziejów*, „Annales Missiologici Posnanienses” 2015, t. 20.
- Kierkegaard S., *Bojaźń i drżenie*, przeł. i komentarze K. Toepflitz, wstępem poprzedził J.A. Prokopski, Kęty 2018.
- Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, oprac. Zespół Biblistów Polskich z inicjatywy Towarzystwa Świętego Pawła, Częstochowa 2009.
- Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1988.

---

<sup>23</sup> P. Claudé, *Umiłowanie Pisma Świętego*, s. 18.