FOLIA 286

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Poetica 7 (2019)
ISSN 2353-4583
DOI 10.24917/23534583.7.11

Anna Sobiecka
ORCID 0000-0001-5155-0393
Akademia Pomorska w Słupsku

Teatralizacja świata jako wyznacznik odmiany gatunkowej powieści (*Zwariowane miasto*, *Wteatrwstąpienie*, *Biała noc miłości*)

Świat jest teatrem, aktorami ludzie,
Którzy kolejno wchodzą i znikają.
William Szekspir

Być istotą dramatyczną znaczy:
przeżywać dany czas, mając wokół siebie innych ludzi i ziemię jako scenę pod stopami.
Józef Tischner

Zacznę od przypomnienia trzech powieści, to jest *Zwariowanego miasta* Jana Wiktora, *Wteatrwstąpienia* Jerzego Ronarda Bujańskiego oraz *Białej nocy miłości* Herlinga-Grudzińskiego, które posłużą do egzemplifikacji tezy artykułu związanej z procesem teatralizacji świata przedstawionego jako odmiany gatunkowej powieści teatralnej. Wydaje się bowiem, że proces teatralizacji fikcjonalnej rzeczywistości staje się nie tylko dominantą kompozycyjną wybranych tekstów, związaną z postrzeganiem tej rzeczywistości jako procesu nieustannej gry, w której bohater bądź bohaterowie odgrywają określone role, ale także cechą immanentnie wpisaną w strukturę epickiego świata. Punktem odniesienia dla rozważań analitycznych będzie koncepcja „teatralizacji życia" Mikołaja Jewreinowa, wyrastająca z antynaturalistycznej teorii teatru przełomu XIX i XX wieku[1]. Samo zaś zjawisko teatralizacji powieściowego świata przedstawionego posłuży kolejnym dookreśleniom inwariantu gatunkowego powieści teatralnej, rozumianej jako odmiana powieści środowiskowej lub artystowskiej, która pojawia się na gruncie literatury polskiej w drugiej połowie XIX wieku, dążąc do stematyzowania świata teatru, rozumianego nie tylko jako przestrzeń konkretnych utworów, ale również pretekst do mówienia o kondycji teatru[2].

1 Obecność Jewreinowa w polskim teatrze oraz jego myśli teatralnej została już wcześniej podsumowana. Zob.: F. Sielicki, *Mikołaj Jewreinow w Polsce*, „Acta Universitatis Wratislaviensis", nr 194: „Slavica Wratislaviensia IV" 1974, s. 63–76; W. i R. Śliwowscy, *Mikołaja Jewreinowa związki z Polską*, „Pamiętnik Teatralny" 1980, z. 3–4, s. 393–412; P. Mitzner, *Hasło: Jewreinow. Patrz również: zbawienie ludzkości*, „Dialog" 2008, z. 7/8, s. 118–121; oraz R. Węgrzyniak, *Jewreinow w polskim teatrze*, „Dialog" 2008, z. 7/8, s. 214–223.

2 Powieść teatralną XIX i XX wieku oraz jej wyznaczniki gatunkowe poddaję charakterystyce we wcześniejszych artykułach: A. Sobiecka, *Powieść teatralna a postawa autobiogra-*

W 1912 roku Jewreinow opublikował zbiór artykułów zatytułowany *Teatr jako taki* (*Tieatr kak takowoj*), w którym zamieścił rozważania o *Teatralizacji życia*[3]. Autor *Tego, co najważniejsze (Dla jednych komedii, a dla innych dramatu w czterech aktach)* oraz *Wprowadzenia do monodramatu* dokonał analizy ludzkich instynktów, uznając, że pierwotnym instynktem człowieka jest instynkt teatralny:

> Człowiekowi właściwy jest instynkt, o którym, mimo jego niewyczerpanej żywotności, ani historia, ani psychologia, ani estetyka nie wspominały dotąd ani słowem. Mam na myśli instynkt przeobrażania, instynkt przeciwstawienia obrazom odbieranym z zewnątrz – obrazów dowolnie tworzonych przez człowieka, instynkt transformacji widzialnych obrazów Przyrody, dość jasno odkrywających swoją istotę w pojęciu „teatralności"[4].

Konsekwencją tak sformułowanego założenia o „teatralizacji" stało się zdefiniowanie ludzkiego życia jako świata teatru, który ze swej natury wymaga sztuczności. W teatrze życia wszyscy jesteśmy aktorami, spętani grą konwencji, pozorów i wyobrażeń o sobie, gdyż jak dopowiada Jewreinow: „Nie być samym sobą! – to pierwsza dewiza teatralności…"[5]. Zdaniem rosyjskiego reżysera i dramaturga jednym z przejawów procesu teatralizacji pozostaje technika „marzenia sennego", w której następuje przetworzenie ukrytych w człowieku myśli w jawną treść snu:

> To samo w istocie skłonni jesteśmy nieustannie robić także na jawie, dlatego że wiecznie niezadowoleni z teraźniejszości zamieniamy nasze pragnienie przyszłej jej zmiany w pewnego rodzaju fakt teraźniejszy, efemeryczny, ale „przekonujący", jak powstanie snu. Ta zamiana jest właśnie teatralizacją – prawidłową reakcją krytykującego ducha na „świat sam przez się", który jest dla niego nie do przyjęcia![6]

Przyjęcie teatralnej koncepcji świata i życia, postrzeganego w kategoriach nieustannej metamorfozy, związane jest z innym toposem literackim – iż świat jest teatrem, a ludzie aktorami[7]. Przy czym dla Jewreinowa maska gry nie oznacza rodzaju usztywnienia, a jedynie naturalny instynkt „przeobrażania", stanowiący podstawę życia[8]. Odwołanie się w tym miejscu do koncepcji rosyjskiego dramaturga wynika po części z jej oczywistych konotacji z antycznym toposem *theatrum mundi*, ale także z faktu możliwych wpływów idei „przekształcania życia za pomocą teatru" na polski teatr, zwłaszcza w dziesięcioleciu 1922–1932, o którym pisał między innymi

---

ficzna, w: *Autobiografizm i okolice*, red. T. Sucharski, B. Żynis, Słupsk 2011, s. 101–114; oraz taż, *Strategie biografizacyjne w polskiej powieści teatralnej XX wieku*, w: *Tropy biograficzne. Bieg życia w narracjach literackich i kulturowych*, red. J. Knap, M. Roszczynialska, K. Wądolny-Tatar, Kraków 2017, s. 325–346.

3 Zob.: M. Jewreinow, *Teatralizacja życia. Ex Cathedra*, przeł. N. Woroszylska, „Dialog" 2008, nr 7/8, s. 187–213.

4 Tamże, s. 188.

5 Tamże, s. 193.

6 Tamże, s. 204.

7 O toposie *theatrum mundi* pisał interesująco (głównie w odniesieniu do twórczości C.K. Norwida) S. Świontek. Zob.: S. Świontek, *Norwidowski teatr świata*, Łódź 1983, s. 41–88.

8 Zob.: M. Jewreinow, *W stronę filozofii teatru*, przeł. J. Holewińska, „Konteksty" 2006, nr 2, s. 172.

Rafał Węgrzyniak[9]. Popularność idei teatralizacji wiązała się z popularnością samego autora, którego sztuki wystawiano w Krakowie, Warszawie i Poznaniu, a także na scenach prowincjonalnych w Łodzi, Lwowie, Lublinie, Toruniu, Wilnie, Grodnie, Białymstoku, w Katowicach i Łucku[10]. Obok inscenizacji ważne okazało się także zainteresowanie polskich teatrologów rozważaniami teoretycznymi autora *Teatru jako takiego*. W 1923 roku w „Scenie Polskiej" wydrukowano fragmenty *Teatru dla siebie*, opatrzone tytułem *Teatr w przyszłości*[11], rok później, nakładem „Życia Teatru", opublikowano osiemdziesięciostronicowe studium Eugeniusza Świerczewskiego[12]. Zanim Jewreinow wyemigrował do Francji, od lutego do kwietnia 1925 roku gościł w Warszawie, gdzie zorganizowano występy jego teatru miniatur i parodii Krzywe Zwierciadło. W tym samym czasie na łamach „Życia Teatru" przedrukowano studium *Naturalność na scenie*[13], a także zorganizowano dwa publiczne odczyty: *O teatralizacji życia* oraz *Kino jako teatr przyszłości*, które były szeroko komentowane w prasie[14].

Teoria „teatralizacji życia" przenikała więc nie tylko do polskiego życia teatralnego, ale także znalazła odzwierciedlenie w wybranych powieściach XX wieku, przynależących do inwariantu gatunkowego powieści teatralnej. Każdy z przytoczonych przykładów na swój sposób dokonuje reinterpretacji koncepcji Jewreinowa, ujawniając jej znaczenie dla teorii teatru oraz teorii powieści[15]. Przykład pierwszy dotyczy *Zwariowanego miasta* (Poznań 1931) Jana Wiktora, w którym autor kreuje literacki wizerunek młodego poety żyjącego w awangardowym Krakowie na początku XX wieku, w osobie którego badacze literatury dwudziestolecia międzywojennego oraz krytyka literacka dopatrywali się podobieństwa do postaci Jalu Kurka[16]. Konstrukcja utworu wykorzystuje metatekstową ramę kompozycyjną

9 R. Węgrzyniak, *Jewreinow w polskim teatrze*, dz. cyt., s. 215.

10 M.in.: *To, co najważniejsze* na scenie Teatru im. Juliusza Słowackiego w 1922 roku w reż. T. Trzcińskiego oraz w Teatrze Polskim w Warszawie w 1923 roku w reż. K. Borowskiego, ze scenografią K. Frycza; *Okręt sprawiedliwych* w Teatrze Polskim w Warszawie w 1925 roku ponownie w reż. Borowskiego oraz ze scenografią Frycza. Dzięki staraniom Stanisławy Wysockiej, która poznała Jewreinowa w czasie pobytu w Kijowie, w 1930 roku w Teatrze Polskim w Poznaniu odbyła się polska prapremiera *Teatru wieczystej wojny*, zaś w 1932 roku na scenie Teatru Nowego w Warszawie Ludwik Solski wyreżyserował *Miłość pod mikroskopem* z dekoracjami Frycza. Wszystkie polskie inscenizacje sztuk Jewreinowa odnotowują publikacje F. Sielickiego oraz W. i R. Śliwowskich.

11 M. Jewreinow, *Teatr w przyszłości*, „Scena Polska" 1923, nr 7–12.

12 E. Świerczewski, *Teatr rosyjski. N. Jewreinow*, Warszawa 1924, [przedruk za:] „Życie Teatru" 1924, nr 1–6.

13 M. Jewreinow, *Naturalność na scenie*, „Życie Teatru" 1925, nr 2.

14 Późniejszą recepcję rozważań teoretycznych Jewreinowa odnotowuje R. Węgrzyniak.

15 Na marginesie rozważań pozostaje także dwudziestowieczna koncepcja socjologa Ervinga Goffmana (1959), który w ludzki porządek interakcyjny wpisuje model dramatyczny. Por.: E. Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, przeł. H. Datner-Śpiewak, P. Śpiewak, oprac. i słowem wstępnym poprzedził J. Szacki, Warszawa 1977.

16 Por.: S. Kryński, *Zwariowane czy najsmutniejsze miasto. O Andrzeju Paniku Kurka i Zwariowanym mieście Wiktora*, w: tegoż, *Artysta – świat. W kręgu międzywojennej powieści o artyście*, Rzeszów 2003, s. 167. Kryński analizuje *Zwariowane miasto* w kontekście powieści Jalu Kurka, nazywając je pamfletem na program artystyczny Awangardy Krakowskiej oraz powieścią diagnozującą kryzys dwudziestowiecznej kultury. Moje rozważania

odwołującą się do konwencji „teatru w teatrze", opierającą się na analogii powieściowego świata przedstawionego do akcji dramatu Luigiego Pirandella *Sześć postaci w poszukiwaniu autora*. W powieści Wiktora postaci sceniczne dramatu stają się duchami niegdyś granych, lecz odtrąconych ról. Domagają się więc teatralnego urzeczywistnienia (teatralizacja) i dlatego poszukują nie autora, lecz aktora, który mógłby ożywić je swoją grą[17]. U Pirandella to postaci sceniczne (nie aktorzy) buntują się przeciwko zabiegom teatralnym deformującym prawdę życia. Wyrazem tego pozostaje fakt, że Sześć Postaci, obserwując aktorów-wykonawców swoich ról, nie zgadza się z ich interpretacją rzeczywistości, aktorzy zaś nie są w stanie wczuć się w położenie osób (ról), które mają odtwarzać na scenie. Wymowa dramatu wiąże się z niemożnością wyrażenia prawdy życiowej, jak i skutecznej komunikacji, która zachodzi w procesie budowania roli przez aktora. Oba procesy wykraczają poza ramy teatru i stanowią punkt wyjścia do postrzegania sceny i teatru jako obrazu życia, natomiast człowieka jako aktora kreującego określone role. Polemika Pirandella z naturalistyczną koncepcją teatru i jego podstawowym założeniem o możliwości ukazania czy też odtworzenia rzeczywistości w teatrze odsłania – z jednej strony – umowność świata teatru, z drugiej – ukazuje mechanizmy związane z procesem tworzenia fikcji na scenie. W powieści Wiktora to nie postaci sceniczne, ale sam aktor podlega presji teatralizacji i to on próbuje przeciwstawić się kłamstwom świata teatru. Doświadczony aktor i reżyser Stępniewski, któremu bliskie są poglądy Juliusza Osterwy, jak i technika aktorska wykorzystywana przez zespół Reduty[18], z biegiem czasu, a właściwie wraz z kolejnymi kreacjami postrzega rolę teatralną jako „grę" przeciw samemu sobie. Zwłaszcza od momentu gdy decyduje się na przyjęcie głównej roli w sztuce inspirowanej własną biografią, która zaczyna żyć własnym życiem w „zwariowanym mieście". Przenosząc teatr na ulice miasta, Stępniewski uważa, że od „kłamstwa sztuki" nie można się uwolnić nawet wtedy, gdy „gra" się samego siebie, „kłamstwo gry" bowiem kompromituje teatr jako sztukę iluzji rzeczywistości. Proces deziluzji potęgują powielane w nieskończoność chwyty teatralne oraz znudzenie odtwarzaną po wielokroć rolą, co powoduje zacieranie granicy między życiem a sztuką, jak w wypadku scenariusza filmu sensacyjnego autorstwa Stępniewskiego, który zaczyna samoczynnie realizować się w prawdziwym życiu na ulicach „zwariowanego" Krakowa. Rzeczywistość otaczająca aktora staje się widowiskiem scenicznym, gdyż w jego świadomości następuje proces zacierania granicy między imitującą życie grą na scenie a życiem postrzeganym w kontekście odgrywanych ról, co narrator powieści relacjonuje w następujący sposób:

> To dusze ról granych na scenie, a wypędzone z teatru weszły w ciała ludzi i takie zamieszanie robią w tłumach. Pomieszała się złuda z rzeczywistością. Widzę i poznaję strzępy obrazów, charaktery, zawikłania, osoby ze sztuki. Niezwykła rewolucja. Miasto opano-

związane ze *Zwariowanym miastem* obejmą jedynie motyw *theatrum mundi* obecny w powieści Wiktora w odniesieniu do postawy aktora Stępniewskiego.

17 Podobnie kontekst „pirandellizmu" w odniesieniu do *Zwariowanego miasta* rozważa S. Kryński. Por.: S. Kryński, *Zwariowane czy najsmutniejsze miasto*, dz. cyt., s. 171–172.

18 Na zbieżności biografii postaci aktora Stępniewskiego i Juliusza Osterwy zwraca uwagę A. Niewolak-Krzywda. Por.: A. Niewolak-Krzywda, *Twórczość literacka Jana Wiktora*, Rzeszów 1991, s. 117–119.

wały mary, widziadła, wizje sceniczne. Najazd ról na miasto. Miasto zamienione w teatr, gra upiorny dramat. Symbole tęsknot, pragnień, porywów, grzechów, balów, stworzone wśród dekoracji i kinkietów, oderwane w czasie spektaklu od duszy żyjącej na scenie, zza kulis swej przymusowej pustki poszły szukać rzeczywistości[19].

Proces zacierania granicy między ułudą a rzeczywistością stanowi zamach na teatralność w rozumieniu Jewreinowa, *Zwariowane miasto* zaś stanowi przykład negujący, a przynajmniej zasadniczo podważający koncepcję teatralizacji życia. Prawdę o sobie samym – o człowieku jako konkretnej osobie oraz człowieku-aktorze kreującym określoną rolę – można osiągnąć jedynie poprzez powrót do najgłębiej pojmowanej prawdy. Dlatego aktor zrzuca „maskę" teatralną i ucieka przed widmami zagranych ról, znajdując miłość i pocieszenie w ramionach nieznajomej „adeptki" – „Dziewczyny z poddasza". Ucieczka od świata teatru pojmowanego jako świat iluzji prowadzi do odnalezienia radości zwyczajnego życia, jakże dalekiego od dylematów życia artystów – ludzi „spragnionych uśmiechu, wędrowców bezdomnych, szukających okruchów słońca i uścisku brata"[20]. Paraboliczne znaczenie powieści Wiktora odsyła nas zatem do porównania *Zwariowanego miasta* z uniwersalną metaforą *theatrum mundi*, w którym grają nie aktorzy, ale ludzie-marionetki porównani przez autora do „pajacy pociąganych za sznurki" przez niewidzialnego reżysera[21]. Stępniewski ową „marionetkowość" ludzkiego życia zaledwie przeczuwa, choć swoją ucieczką od granych ról przed nią się broni:

My wszyscy gramy tylko role w wielkim dramacie, w którym więcej śmiechu niż smutku. Ziemia – olbrzymią sceną. Ludzie aktorami w pysznych maskach prawdy, w kostiumach skłamanych uczuć. Niebo widownią. W loży jeden słuchacz: Bóg. Musi śmiać się serdecznie z pysznej komedii życia, z groteskowej komedii omyłek, którą stworzył sam, czy przypadek. Po skończeniu wysyła swego reżysera – śmierć[22].

Przykład drugi dotyczy *Wteatrwstąpienia (rzeczy o aktorze – romansu nietypowego)* (Kraków 1981) Jerzego Ronarda Bujańskiego. Powieść otwiera rodzaj metakrytycznego prologu zatytułowanego *Wprowadzenie czyli wejście za kulisy (tylko dla wtajemniczonych)*. Bezpośredni zwrot do czytelnika, zapraszający do wspólnego udziału w „podglądaniu" wyimaginowanego świata teatru, zza kulis, przy okazji jubileuszu aktorskiego, wprowadza odbiorcę w świat teatru postrzegany z perspektywy aktora kreującego po raz tysięczny rolę Molierowskiego Tartuffe'a:

Jeśli masz ochotę, proszę Cię, wejdź wraz ze mną za kulisy tego ciut-ciut wyimaginowanego teatru. To wejście tylko dla pracowników, ale nic nie szkodzi. Jeśli masz tylko ochotę, wstąp ze mną odważnie w krąg jakże odmiennej, a nawet zaskakującej często scenerii. Wypada więc może coś niecoś przygotować Cię. Nawet na najgorsze. To wstęp, coś jak prolog? No chyba tak. Dewiza na sygnet – jak to określił ongiś Królewicz Duński. Bohaterem tej powieści będzie aktor. Aktor jubilat. No właśnie. Bo tak to jest: rzecz cała –

19 J. Wiktor, *Zwariowane miasto*, Poznań 1931, s. 55.
20 Tamże, s. 373.
21 Por. tamże, s. 214.
22 Tamże, s. 311.

jedno aktorskie życie wpisane bez reszty w zaklęty krąg wielu ról, wtopione w zachłanną magię teatru[23].

Zaraz potem narrator przywołuje metaforę życia, które jawi się snem i teatrem zarazem. Jubileuszowy wieczór „długoletnich przeobrażeń" ma się stać momentem „ostatniego obrachunku", gdy aktor „zdziera bezlitośnie łuski z twarzy, płat po płacie", i staje nagi przed lustrem w garderobie teatralnej, nagi wobec siebie, jak i wobec roli, którą wielokrotnie odtwarza[24]. Snutej opowieści narrator wyznacza konkretne ramy czasowe – od godziny osiemnastej, gdy następuje wejście za kulisy, do godziny dwudziestej trzeciej pięćdziesiąt pięć, gdy „będzie już po wszystkim". Równie konkretnie dookreśla bohatera „rzeczy o aktorze – romansu nietypowego" – jest nim aktor przyjaciel, „po prostu aktor i tyle"[25]. Jubileuszowe przedstawienie stanowi zarazem ramę kompozycyjną powieści, w której (poza prologiem i autotematycznymi dygresjami) dominuje obiektywizująca narracja trzecioosobowa podporządkowana opisowi wewnętrznych przeżyć aktora w dniu tysięcznej kreacji Świętoszka. Wspominając premierowe przedstawienie sztuki Moliera sprzed dwudziestu lat, dziś czterdziestopięcioletni aktor siedzi przed lustrem i wykonując charakteryzację twarzy, wchodzi stopniowo w rolę. Mimowolnie przeobraża się w Tartuffe'a, a jednocześnie poszukuje w sobie tej młodzieńczej twarzy sprzed dwóch dekad. Kończąc makijaż, dostrzega ponownie tego samego młodzieńca, którego nie byłoby „tu i teraz", gdyby nie sztuczki teatralne związane z makijażem i kostiumem. W nich kryje się po części magia teatru, opierająca się – z jednej strony – na sztuce budowania iluzji teatralnej za pomocą odpowiedniej charakteryzacji i makijażu, przy użyciu dekoracji, kostiumu i oświetlenia, wreszcie aktora skrywającego się za rolą, z drugiej – na sztuce deziluzji świata teatru, której w powieści, co ciekawe, dokonuje sam narrator. Proces deziluzji dokonywany przez powieściowego narratora, odwołującego się do ulotności i sztuki teatru, i sztuki aktorskiej wpisanej w różne sposoby kreowania roli teatralnej, to nic innego jak potwierdzenie koncepcji Jewreinowa. Jej wyrazicielem w powieści staje się aktor jubilat, niemal Tartuffe, choć tak od niego różny w prawdziwym życiu. Kolejny poziom „gry" z odbiorcą narrator sugeruje słowami przytoczonej rozmowy z aktorem:

– I wydaje mi się, że jedyną bezwzględną prawdą, niepodważalną prawdą – zawsze i wszędzie – jest tylko teatr. A wszystko inne jest fałszem i blagą. Tak, tak. Człowiek przysposobiony jest właściwie tylko do gry. Takiej czy innej. Od urodzenia do śmierci to jeden spektakl rozpadający się na różne sceny komiczne czy tragiczne lub tragikomiczne. Spektakl gorszy lub lepszy[26].

Porządek narracji we *Wteatrwstąpieniu* zaburzają liczne inwersje czasowe podporządkowane nadrzędnemu celowi – pokazaniu złożoności życia aktora, człowieka z własną historią, jakże inną od historii granych przez niego ról. W czasie

23 J.R. Bujański, *Wteatrwstąpienie (rzecz o aktorze – romans nietypowy)*, Kraków 1981, s. 6.

24 Por. tamże, s. 7.

25 Tamże, s. 9.

26 Tamże, s. 11.

jubileuszowego wieczoru aktor przywołuje atmosferę rodzinnego Krakowa, wspomina wileński epizod swojej kariery, trudne czasy okupacji, powojenną miłość i romans z młodszą aktorką z zespołu, odtwórczynią roli Elmiry w *Świętoszku*, a także jej tragiczną, samobójczą śmierć. Wspomina wreszcie nieliczne momenty z życia prywatnego, miłość i przywiązanie do córki Marii, dziś cenionej pianistki. Kilkakrotnie napomina o chorobie serca, która niekiedy nie pozwala mu na „bycie" prawdziwym aktorem. Na uwagę zasługują też liczne dygresje autotematyczne podporządkowane metateatralnej funkcji powieści, którą można odczytywać jako powieść – uniwersalną metaforę o sztuce teatru, „rzecz o aktorze" właśnie. Odtwórca roli Świętoszka odwołuje się do koncepcji Jewreinowa, według którego aktor to człowiek pozostający zawsze w pogotowiu do grania roli w życiu lub na scenie, zmuszony do nieustannego kontrolowania siebie i swoich poczynań, człowiek, w odniesieniu do którego trudno ustalić granicę między prawdą życia a prawdą tworzonej przez niego fikcji scenicznej. W powieści powraca także topos wywiedziony po części z koncepcji Jewreinowa – topos *theatrum mundi*, opisujący ludzi jako aktorów, mających odgrywać role życiowe na scenie teatru świata. Jubilat tylko pozornie uczestniczy w wydarzeniach jubileuszowego przedstawienia. Tak naprawdę snuje przemyślenia na temat sztuki i życia, które staje się dla niego spektaklem, ale także rolą do odegrania. W prawdziwym życiu człowiek-aktor zawsze pozostaje sam i tak jak główny bohater *Wteatrwstąpienia* samotnie umiera na scenie, w momencie przypinania orderu, z twarzą „ubraną" w maskę Tartuffe'a:

> I teraz na wielkiej, zupełnie już pustej scenie został tylko on. „Sam już na wielkiej pustej scenie". Nie, to nie z tej sztuki. Na nic się zdadzą tutaj te słowa poety. Ta rzecz nie w rzeczywistych rozgrywa się wymiarach. Wszelka skończona gra, której pozostał tylko jeden na tej scenie świadek. Milczący. […] I aktor jest człowiekiem, i taką czasem gra rolę, w której się umiera. I tak to najcudowniejszy spektakl śmiercią się zamyka. Lecz sztuka, w której grał, nie zawsze musi zejść z afisza. Ale są role, które wraz z aktorem umierają. Jeśli jest wteatrwstąpienie, musi być i z tego teatru zejście. W tym przypadku: śmiertelne. *Exitus letalis*. I to już wszystko. A reszta? Reszta, jak to powiedział on, jest tylko milczeniem. Dobranoc, mój błaźnie[27].

Postrzegana w ten sposób biografia człowieka-aktora modelowana jest według koncepcji teatralizacji życia (i – dopowiedzielibyśmy, że także śmierci) Jewreinowa. Aktor to – z jednej strony – człowiek, którego dramatem staje się fakt, że prawdę życiową osiąga poprzez nieustanne zmaganie się z fikcją i z utrwalonymi konwencjami teatralnymi, z drugiej strony – aktor to artysta obdarzony powołaniem, ale i przekonaniem o wartości samej sztuki teatru, sztuki iluzji. Więc gdy na zakończenie jubileuszowego przedstawienia opada teatralna kurtyna, umiera i aktor „ubrany" w maskę Tartuffe'a, i człowiek chorujący na serce, dla którego życie było spektaklem kończącym się śmiercią.

Przykład trzeci dotyczy „opowieści teatralnej" Gustawa Herlinga-Grudzińskiego zatytułowanej *Biała noc miłości* (Warszawa 1999)[28]. Opowiadanie czy raczej

27 Tamże, s. 319–320.

28 G. Herling-Grudziński, *Biała noc miłości. Opowieść teatralna*, Warszawa 1999.

„mikropowieść", bo takiego sformułowania używa autor wobec swojego tekstu[29], odnosi się pośrednio do problematyki teatralnej. Tematem przewodnim bowiem *Białej nocy miłości* wydaje się raczej starość i choroba, a także proces umierania i odchodzenia, które wpisują się w przemijające życie głównego bohatera powieści. Jednakże świat teatru stanowi jej istotny kontekst, gdyż akcja utworu rozgrywa się jakby „poza teatrem, choć blisko niego", jak określa ten rodzaj bliskości Lech Sokół[30]. Dominantą kompozycyjną powieściowego świata przedstawionego staje się proces teatralizacji życia oraz powracająca wielokrotnie metafora *theatrum mundi*. Czas zdarzeń powieści Herlinga-Grudzińskiego przypada na koniec roku 1998 oraz początek 1999, miejscem akcji zaś jest Londyn – miejsce zamieszkania i pracy głównego bohatera, oraz Wenecja – miejsce wymarzonego odpoczynku, a zarazem przystanek w drodze do Padwy, miejsca lekarskich konsultacji i zabiegu okulistycznego. Porządek narracji wyznaczają wspomnienia osiemdziesięcioczteroletniego sir Łukasza Klebana, emerytowanego wybitnego reżysera teatralnego, specjalizującego się w inscenizowaniu sztuk klasyki rosyjskiej. Czasy jego zawodowej świetności wydają się przemijać. Mężczyzna traci wzrok i nie jest w stanie kontynuować współpracy z Teatrem „Mewa" ("The Sea-Gull" Theatre) na londyńskim Strandzie. Kleban spędził dzieciństwo i młodość w Polsce, wychował się na prowincji, w Rybicach nieopodal Siedlec, studia reżyserskie ukończył w Instytucie Sztuki Teatralnej u samego mistrza Leopolda Gillera (rysy Leona Schillera). Najbliższą mu osobą jest jego przyrodnia siostra (z matki Żydówki), kochanka i żona zarazem, siedemdziesięcioszześcioletnia Urszula, również aktorka, pracująca w londyńskim teatrze w dziale administracji. Bohatera opowieści poznajemy w niezwykle trudnym dla niego momencie. Lekarska diagnoza poważnie ogranicza samodzielne funkcjonowanie reżysera w domu na przedmieściach Wimbledonu. Łukasz traci wzrok nieodwracalnie i procesu tego nie powstrzyma leczenie farmakologiczne. Musi podjąć decyzję o zabiegu okulistycznym w prywatnej klinice w Padwie, choć nie ma pewności, że operacja się powiedzie. W oczekiwaniu na termin zabiegu oraz zgodnie z zaleceniami lekarskimi reżyser powinien leżeć w domu, w ciemnych okularach, unikać światła słonecznego, przyjmować zalecone medykamenty. Nie wolno mu pisać i czytać, wolno natomiast – co podkreśla kilkakrotnie sir Luke – „wspominać przeszłość" i „całe życie". Gdy bohater zdaje sobie sprawę z własnych ograniczeń i pojmuje, że „dopadła go zgrzybiała starość"[31] i lęk przed śmiercią w samotności, zaczyna wspominać minione lata. Wspomnienia zamierza przemienić w nietypową, bo „niemą autobiografię":

> […] nie, nie musi być napisana, wystarczy, jeśli będzie – rozdział po rozdziale – w milczeniu odtworzona i opowiedziana, i to w trzeciej osobie. Ale wtedy opowie samemu sobie także to wszystko, czego nigdy nie powierzyłby pióru i nie wyznał papierowi. Oraz zielonym oczom czytelniczki, śpiącej teraz u jego boku. „Będę narratorem niemym" – uśmiechnął się do swojej decyzji[32].

29 Zob.: *Nie wieszajcie strzelby na ścianie*, „Dialog" 2000, nr 6, s. 148 [zapis rozmowy W. Boleckiego z G. Herlingiem-Grudzińskim].

30 Zob.: L. Sokół, *Herlinga-Grudzińskiego opowieść teatralna. Uwagi stojącego z boku*, „Dialog" 2000, nr 6, s. 160.

31 G. Herling-Grudziński, *Biała noc miłości*, dz. cyt., s. 10.

32 Tamże, s. 11.

Postanowienie o spisaniu autobiografii staje się początkiem „niemej opowieści" o życiu Łukasza Klebana, w którym ważne miejsce zajmuje świat teatru. Fascynacja teatrem zaczyna się tuż po piętnastych urodzinach bohatera, który w prezencie od ojca otrzymuje tygodniowy pobyt u ciotki w Warszawie. W tym czasie chłopak, czytający już wcześniej sztuki dramatyczne Czechowa, które przed ucieczką z domu zostawiła jego matka (Rosjanka i „nałogowa" aktorka, dla której życie bez gry w teatrze było „wprost nie do wyobrażenia"[33]), wybiera się do teatru goszczącego moskiewski zespół. Obejrzenie *Wiśniowego sadu* oraz *Trzech sióstr* Czechowa zmienia Łukasza na całe życie. Już jako doświadczony i uznany reżyser będzie wielokrotnie powracał do *Mewy* oraz do innych sztuk teatralnych Bułhakowa, Czechowa, Szekspira, Schillera i Pirandella. Jego życiu zawodowemu towarzyszyć będą również *Białe noce* Fiodora Dostojewskiego, których parafrazę przygotowywał jako dyplom reżyserski na ukończenie studiów w 1939 roku w Warszawie. Kolejne etapy życia Klebana podporządkowane są wydarzeniom teatralnym – okres wojny spędzony w Grodnie w zespole Gillera, gościnne występy z *Trzema siostrami* w Leningradzie, komplety teatralne w Sewerynowie pod Warszawą i praca nad Szekspirem, powstanie warszawskie, krótki pobyt w teatrze I Dywizji i wreszcie wyjazd do Londynu, początek studiów w Akademii Dramatycznej oraz kolejne prace reżyserskie i specjalizacja w zakresie inscenizacji repertuaru rosyjskiego, zwłaszcza sztuk Czechowa, w "The Sea-Gull" Theatre.

Wprowadzenie do powieści Herlinga-Grudzińskiego toposu *theartum mundi* nadaje jej nietypową konstrukcję. Porządek narracji części pierwszej zatytułowanej *Rodzeństwo*, której patronuje motto z *Mewy*: „Żywi ludzie! Życie trzeba pokazywać nie takie, jakie jest i być powinno, ale takie, jak się je widzi w marzeniu"[34], kształtowany jest z perspektywy postaci Łukasza, którego „niemą autobiografię" poznajemy w porządku chronologicznym. Część druga *Twarze Wenecji* to opowieść uwzględniająca perspektywę narracyjną Urszuli, która towarzyszy bratu-mężowi-kochankowi w wyprawie do Padwy i Wenecji. To jej oczami trzecioosobowy wszechwiedzący narrator buduje świat przedstawiony opowieści o zabytkach, obrazach i teatrach Wenecji, o spotkaniu z dawno niewidzianym przyjacielem Tonino Toninim, najznakomitszym Arlekinem w historii teatru, magicznym „Sługą dwóch panów" z komedii Goldoniego. To Urszula jako pierwsza poznaje prawdę o nieudanej operacji Łukasza i ostateczną diagnozę o jego ślepocie. Część trzecią powieści wyznaczają dwa różne, choć równoważne zakończenia[35]. *Dwa epilogi*. *Życie snem* przynosi zakończenie dość oczekiwane. Po utracie wzroku, z którą Kleban nie umie się pogodzić, reżyser popada w rodzaj odrętwienia czy też depresji, stopniowo wycofuje się z życia, „usuwa za ścianę ciemności". Nadal żyją razem z Urszulą, ale jakby osobno, „po

33 Tamże, s. 15.

34 Tamże, s. 7. Motto nieprzypadkowo nawiązuje do koncepcji Jewreinowa.

35 W wywiadzie udzielonym Boleckiemu Herling-Grudziński istotę zakończenia swojej „mikropowieści" tłumaczy następująco: „Fakt, że istnieją dwa epilogi, jest prawdziwym epilogiem. Nic nie jest absolutnie pewne". Zob.: *Nie wieszajcie strzelby na ścianie*, dz. cyt., s. 149. Pisarz wyjaśnia ponadto swoją fascynację Pirandellem jako „pisarzem niejednoznaczności", z której to fascynacji narodziła się idea powieści: gra życie – teatr, która nieustannie się toczy, oznacza niejednoznaczność.

dwóch stronach czarnej przepaści”[36]. Wreszcie, 23 października 2001 roku Kleban umiera, stary, schorowany i ślepy, a w czasie uroczystości pogrzebowych Urszula czyta fragmenty *Mewy*. Dwa lata później umiera także Urszula i zostaje pochowana obok ukochanego. Drugie zakończenie powieści nie jest już tak jednoznaczne. *Na śmiertelnym kobiercu* spotykają się oboje – Łukasz i Urszula, którzy podejmują wspólną decyzję o konkremacji. „Uśmierceni ogromną dozą proszków nasennych, nierozłączni w ostatnim uścisku”[37] popełniają podwójne samobójstwo, za zgodą obu stron, jak brzmi werdykt koronera. W czasie uroczystości pogrzebowych na Central Wimbledon Cemetery głos zabiera nowy dyrektor “The Sea-Gull” Theatre, młody i utalentowany krytyk Desmond McGuire. Przytacza on fragmenty odnalezionego w archiwum teatru szkicu sir Luke’a *Czechow – Kafka – Becket*, który ma się stać programem artystycznym londyńskiego Teatru „Mewa”. Nad grobem aktorki i reżysera co niedziela zbiera się rodzina Mary, opiekunki i pielęgniarki Łukasza, która nuci słowa hinduskiej prawdy o konkremacji:

> Umarli, połączeni powtórnym ślubem na śmiertelnym kobiercu, niech kochają się po wieczne czasy. Żywi, oddając im cześć w tańcu, który okrąża stos aż do jego spłonięcia, niech żyją dalej w imię miłości wieczystej, nie do rozerwania przez śmierć. Miłość, która otwiera bramę nowemu, innemu życiu[38].

Zasada teatralizacji życia oparta na zdefiniowaniu go w kategoriach teatralnych rozbija porządek narracji *Białej nocy miłości* na dwa plany zdarzeniowe. Pierwszy wypełnia historia życia Łukasza i jego własna antymonumentalna wizja teatru, związana z nieustannym poprawianiem Czechowa – dramaturga i zwolennika naturalistycznej wizji teatru. Kleban chce być wierny bardziej życiu niż sztuce, bardziej prawdzie życia niż prawdzie sceny, na której mógłby wystawiać „poprawione”, bo grane dosłownie sztuki Czechowa, „w tonacji frazy muzycznej, przytłumionej i zarazem dramatycznej”[39]. Nieustannie toczy więc „grę”, w której życie i teatr stanowią dwie opozycyjne, choć wzajemnie uzupełniające się siły rozpostarte między „grą” udawania teatru oraz autentycznością życia. Drugi porządek narracji wypełniają dwie różne, acz równoważne formy zakończenia „opowieści teatralnej”. Tak jak całe życie Łukasza jest teatrem i kolejną inscenizacją coraz to nowego tytułu, tak bohater nie przestaje być reżyserem własnego życia, który w oczywisty sposób chce wpływać i kształtować jego formę, również jego zakończenie. Sposób myślenia głównego bohatera zostaje więc przeniesiony na porządek narracji całej powieści, która staje się metaforą życia pojmowanego w kategoriach *stricte* teatralnych, uniwersalną „opowieścią” o życiu czytanym przez kontekst teatru i literatury, a zarazem „opowieścią” o teatrze i literaturze, które nie nadążają za prawdziwym życiem. W przypadku powieści Herlinga-Grudzińskiego teatralność wpisana w porządek świata przedstawionego przekracza domenę teatru, by stać się fikcją fabularną, a przynajmniej istotną częścią fikcjonalnego świata przestawionego. Zacieranie granicy

36 G. Herling-Grudziński, *Biała noc miłości*, dz. cyt., s. 105.
37 Tamże, s. 120.
38 Tamże, s. 122.
39 Tamże, s. 23.

między fikcją a prawdą, teatrem a życiem pozwala dostrzec siłę oddziaływania toposu *theatrum mundi* wpisanego w strukturę *Białej nocy miłości*, a przede wszystkim w jej model narracyjny. Obok narracji prowadzonej z perspektywy Łukasza Klebana oraz Urszuli przez narratora wszechwiedzącego w „mikropowieści" mamy bowiem do czynienia z konstrukcją narratora nadrzędnego, narratora tożsamego z „ja" autorskim, co potwierdzają słowa Herlinga-Grudzińskiego:

> Ten „ja", który opowiadam tę historię, stoję w rogu sceny zasłonięty kurtyną i komentuję to, co się dzieje na scenie. To jest moja rola. W momencie gdy oni umierają, ja wychodzę na przód sceny, mówię do widzów, jak to się skończyło. Mechanizm tego opowiadania jest w moim zamyśle teatralny. Odgrywam sztukę[40].

Zbudowany w ten sposób model narracyjny zwraca uwagę na jeszcze jeden aspekt teatralności omawianej powieści – kreację narratora tożsamego z autorem, narratora-reżysera swojego tekstu, co potwierdzają liczne odniesienia autobiograficzne z życiorysu samego Herlinga-Grudzińskiego, na które wskazuje jednoznacznie Lech Sokół[41]. Badacz zwraca uwagę na to, że swoim utworem pisarz „świadomie wpisuje się w nurt rozważań o sposobie istnienia postaci fikcyjnych w literaturze"[42], który to proces można powiązać ze zjawiskiem teatralizacji. Wydaje się bowiem, że konstrukcja autotematycznego „niemego narratora", bohatera powieści i zarazem narratora „niemej autobiografii", którą opowiada samemu sobie Łukasz Kleban – bohater i narrator, a zarazem reżyser teatralny, reżyser snutej opowieści, jak i reżyser własnego życia – wynika z przyjętej przez pisarza naczelnej zasady teatralizacji świata przedstawionego powieści. Jej autor-bohater-narrator wypowiada taki oto pogląd na świat teatru, „jego wielkość i odrębność": „Teatr jest albo innym światem, żyjącym na własnych prawach, niemal zamkniętym kosmosem ludzkiego dramatu, albo oderwanym epizodem, samowypalającym się szybko zdarzeniem"[43]. W obu wariantach zakończenia *Białej nocy miłości* teatr i życie splatają się w czasie uroczystości pogrzebowych, które podporządkowane zostają rytuałowi teatralnemu (obecność aktorów, mowy pożegnalne, recytacja fragmentów *Mewy* lub eseju teatralnego Klebana). Niejednoznaczność formy zakończenia powieści zmusza zarazem do postawienia pytania: jeżeli obie formy zakończenia zostały napisane, to czy obie przynależą do świata fikcji, czy może któraś z nich jest prawdziwa lub nie?

Podsumowanie

Przytoczone powyżej przykłady powieści Jana Wiktora, Jerzego Ronarda Bujańskiego oraz Gustawa Herlinga-Grudzińskiego wyraźnie sugerują, że proces teatralizacji fikcjonalnej rzeczywistości staje się nie tylko dominantą kompozycyjną wybranych tekstów, związaną z postrzeganiem powieściowego świata przedstawionego jako procesu nieustannej gry, życia ludzkiego zaś jako odgrywanej roli, ale także cechą immanentnie wpisaną w strukturę epickiego świata wybranych powieści

40 *Nie wieszajcie strzelby na* ścianie, dz. cyt., s. 153.

41 Zob.: L. Sokół, *Herlinga-Grudzińskiego opowieść teatralna*, dz. cyt., s. 160–163.

42 Tamże, s. 163.

43 G. Herling-Grudziński, *Biała noc miłości*, dz. cyt., s. 21.

przynależących do odmiany gatunkowej powieści teatralnej. Teatralizacja rozumiana jako wyznacznik odmiany gatunkowej decyduje zarówno o modelu ukształtowania akcji powieści, a tym samym jej konstrukcji, jak i o kształcie narracji. Pierwsza zależność widoczna jest zwłaszcza we *Wteatrwstąpieniu (rzeczy o aktorze)*, które posiada budowę typową dla tekstu dramatycznego, opartą na strukturze kolejnych części: prolog, akt I, antrakt, akt II oraz epilog. *Wprowadzenie czyli wejście za kulisy (tylko dla wtajemniczonych)* można porównać do dramatycznego prologu, w którym następuje zawiązanie akcji podporządkowane hasłu widniejącemu nad wejściem do Szekspirowskiego The Globe: *Totus mundus agit histrionem*, co można przetłumaczyć jako: „Cały świat gra jakąś rolę". Kolejne elementy dramatu to zarazem kolejne części jubileuszowego spektaklu opartego na konstrukcji „teatru w teatrze": od księgi pierwszej zatytułowanej *Magia maski*, przez księgę drugą, czyli *Antrakt*, po księgę trzecią nazwaną *Wpiekłowstąpieniem*. Księga czwarta *Tren na śmierć błazna* to epilog dramatu, rozgrywający się w dwóch wymiarach czasoprzestrzennych – na scenie teatralnej, gdy kończy się przedstawienie Molierowskiego *Świętoszka* i aktor-jubilat zostaje odznaczony medalem za zasługi, oraz w wymiarze metaforycznym, gdy umiera człowiek-aktor, a zarazem aktor grający określoną rolę, narrator zaś, zwracając się bezpośrednio do odbiorcy (mowa na stronie), dopowiada: „Wy idźcie do domu, wy zebrani tutaj na *theatrum. Ite missa est* (idźcie, ofiara spełniona). Rzecz już skończona. Dalszego ciągu już nie będzie i rzędy ramp skręcone"[44]. Wpływ zasady teatralizacji na model narracyjny powieści ujawnia zwłaszcza *Biała noc miłości*, której zakończenie, jak zostało to powiedziane już wcześniej, zostaje rozbite na dwa epilogi, ujawniając jego niejednoznaczność, a tym samym niejednoznaczność fikcji świata przedstawionego. Proces ten można porównać do zasady deziluzji stosowanej w technice „teatru w teatrze", której zadaniem jest unaocznienie statusu teatralnego rzeczywistości przedstawianej. Można więc zaryzykować stwierdzenie, że proces teatralizacji świata przedstawionego powieści poddanych analizie w niniejszym artykule może być rozpatrywany jako jeden z wyznaczników odmiany gatunkowej powieści teatralnej, w której świat teatru staje się nie tylko przestrzenią konkretnych utworów, wpływając na ich konstrukcję czy typ narracji, ale wykorzystując model stematyzowania świata teatru (teatralizacja świata przedstawionego), może prowadzić do wyodrębnienia odmiany gatunkowej.

Postrzeganie świata przedstawionego powieści w kategoriach teatralnych staje się zarazem sygnałem metateatralności, która może być rozpatrywana jako przejaw zjawiska określonego mianem teatralizacji powieści, z którego będzie wynikała zasada mityzacji świata przedstawionego, oparta na wszechobecności toposu *theatrum mundi*, obejmującego plan akcji oraz zdarzeniowość, strukturę postaci, porządek kompozycyjny utworu, a także jego model narracyjny. Przyjęcie przez autora koncepcji widzenia świata jako teatru, ludzi zaś jako aktorów kreujących role prowadzi bowiem do przeniesienia koncepcji teatralizacji na wybrane elementy świata przedstawionego, który zostaje podporządkowany metaforze „teatru świata". Proces mityzacji powieści będzie więc polegał na takim kreowaniu świata przedstawionego i jego wszystkich bądź wybranych elementów, by pokazać

44 J.R. Bujański, *Wteatrwstąpienie*…, dz. cyt., s. 320.

podobieństwo do świata teatru, w którym wszyscy „grają" określone role i wszyscy podlegają zasadzie iluzji teatralnej. Skala odniesień do toposu *theatrum mundi* będzie zarazem wyznaczała stopień nasilenia procesu mityzacji powieści: od jej wykorzystania w wybranych tylko elementach świata przestawionego, jak w wypadku *Zwariowanego miasta* (postać aktora Stępniewskiego, zrzucającego ciążącą mu maskę teatralną), przez wariant pośredni, jak we *Wteatrwstąpieniu* (kompozycja powieści oparta na strukturze „teatru w teatrze" oraz losy aktora żyjącego w masce Tartuffe'a), po wszechogarniającą zasadę „teatru świata", jak w wypadku „mikropowieści" *Biała noc miłości*, w której antyczna metafora staje się zasadą organizującą oraz porządkującą wszystkie elementy świata przedstawionego (kompozycja, akcja, bohaterowie, typ narracji). Tak rozumiana metateatralność będzie zarazem kolejnym wyznacznikiem odmiany gatunkowej powieści teatralnej.

Przykład „opowieści teatralnej" Gustawa Herlinga-Grudzińskiego zwraca uwagę na jeszcze jeden aspekt omawianego zjawiska. Proces mityzacji powieściowego świata teatru może doprowadzić do odkrycia wariantu autotematyzmu związanego z odmianą autobiografizmu jawnego „ja" autorskiego, w którym pisarz będzie postrzegany jako reżyser / inscenizator własnej biografii, co potwierdzają przytoczone już wcześniej słowa Herlinga-Grudzińskiego, postrzegającego siebie jako autora-narratora opowiadającego pewną historię na scenie świata teatru, w którym narracja staje się zarazem rolą do odegrania. Pobrzmiewają tu słowa Witolda Gombrowicza, że „pisarz musi udawać pisarza, aby w końcu stać się pisarzem"[45]. Przyjęte założenie będzie wszakże wymagało dalszych rozpoznań.

Bibliografia

Bujański Jerzy Ronard, *Wteatrwstąpienie (rzecz o aktorze – romans nietypowy)*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1981.

Goffman Ervin, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, przeł. Helena Datner-Śpiewak, Paweł Śpiewak, oprac. i słowem wstępnym poprzedził Jerzy Szacki, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1977.

Gombrowicz Witold, *Dziennik 1953–1956*, Wydawnictwo Literackie, Kraków – Wrocław 1986.

Herling-Grudziński Gustaw, *Biała noc miłości. Opowieść teatralna*, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1999.

Jewreinow Mikołaj, *Teatralizacja życia. Ex Cathedra*, przeł. Natalia Woroszylska, „Dialog" 2008, nr 7/8, s. 187–213.

Jewreinow Mikołaj, *W stronę filozofii teatru*, przeł. Julia Holewińska, „Konteksty" 2006, nr 2, s. 172.

Kryński Stanisław, *Artysta – świat. W kręgu międzywojennej powieści o artyście*, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2003.

Mitzner Piotr, *Hasło: Jewreinow. Patrz również: zbawienie ludzkości*, „Dialog" 2008, z. 7/8, s. 118–121.

Niewolak-Krzywda Anna, *Twórczość literacka Jana Wiktora*, Wyższa Szkoła Pedagogiczna w Rzeszowie, Rzeszów 1991.

45 W. Gombrowicz, *Dziennik 1953–1956*, Kraków – Wrocław 1986, s. 21.

Sielicki Franciszek, *Mikołaj Jewreinow w Polsce*, „Acta Universitatis Wratislaviensis", nr 194: „Slavica Wratislaviensia IV" 1974, s. 63–76.

Sobiecka Anna, *Powieść teatralna a postawa autobiograficzna*, w: *Autobiografizm i okolice. Prace ofiarowane profesor Małgorzacie Czermińskiej*, red. Tadeusz Sucharski, Bernadetta Żynis, Wydawnictwo Naukowe Akademii Pomorskiej w Słupsku, Słupsk 2011.

Sobiecka Anna, *Strategie biografizacyjne w polskiej powieści teatralnej XX wieku*, w: *Tropy biograficzne. Bieg życia w narracjach literackich i kulturowych*, red. Jakub Knap, Magdalena Roszczynialska, Katarzyna Wądolny-Tatar, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie, Kraków 2017.

Sokół Lech, *Herlinga-Grudzińskiego opowieść teatralna. Uwagi stojącego z boku*, „Dialog" 2000, nr 6, s. 160–163.

Śliwowscy Wiktoria i René, *Mikołaja Jewreinowa związki z Polską*, „Pamiętnik Teatralny", 1980, z. 3–4, s. 393–412.

Świontek Sławomir, *Norwidowski teatr świata*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1983.

Węgrzyniak Rafał, *Jewreinow w polskim teatrze*, „Dialog" 2008, z. 7/8, s. 214–223.

Wiktor Jan, *Zwariowane miasto*, Wydawnictwo Polskie R. Wegnera, Poznań 1931.

Streszczenie

Artykuł charakteryzuje wybrane powieści XX wieku, których tematem staje się teatr oraz zasada teatralizacji powieściowego świata przedstawionego. Wybrane utwory (*Zwariowane miasto* Jana Wiktora, *Wteatrwstąpienie (rzecz o aktorze – romans nietypowy)* Jerzego Ronarda Bujańskiego oraz *Biała noc miłości. Opowieść teatralna* Gustawa Herlinga-Grudzińskiego) sugerują, że proces teatralizacji fikcjonalnej rzeczywistości stanowi zarówno dominantę kompozycyjną charakteryzowanych tekstów, jak również cechę immanentnie wpisaną w strukturę epickiego świata. Punktem odniesienia dla rozważań analitycznych staje się koncepcja „teatralizacji życia" Mikołaja Jewreinowa, wyrastająca z antynaturalistycznej teorii teatru przełomu XIX i XX wieku.

Theatralization of the Presented World as an Indicator of Novel Variety (*Zwariowane miasto*, *Wtearwstąpienie*, *Biała noc miłości*)

Abstract

The aim of this article is to describe selected 20th-century novels which deal with theatre and the rule of theatralization of the presented fictional world. The selected works (*Zwariowane miasto* by Jan Wiktor, *Wteatrwstąpienie (rzecz o aktorze – romans nietypowy)* by Jerzy Ronard Bujański and *Biała noc miłości. Opowieść teatralna* by Gustaw Herling-Grudziński) suggest that the process of staging fictional reality comprises not only the compositional mode of the characterized pieces, but also the inherent trait woven into the structure of the epic world. The reference point behind the analytical speculations is the "staging of life" concept by Mikołaj Jewreinow, stemming from the anti-naturalistic theatrical theories from the turn of the 19th and the 20th centuries.

Słowa kluczowe: powieść XX wieku, teatralizacja, metateatralność, topos teatrum mundi, autotematyzm, autobiografizm

Keywords: 20th-century novel, theatralization, metatheatricality, *theatrum mundi* topos, autorepresentation, autobiographism

Anna Sobiecka, dr hab., prof. Akademii Pomorskiej w Słupsku, literaturoznawca i teatrolog, autorka monografii poświęconych dramatopisarstwu Michała Bałuckiego (*Michał Bałucki i teatr. Wybrane problemy i aspekty* (2006); *Bałucki na scenie 1867–1901*, 2007) oraz monograficznych opracowań związanych z teatrem słupskim (*Dzieje teatru w Słupsku 1945–2008. Zarys historyczno-dokumentacyjny*, 2009; *Teatr w Słupsku. Instytucja artystyczna*, 2012; *Teatr w Słupsku. Historie (o)powiedziane*, 2017). Redaktorka tomów zbiorowych: *Szekspir(y) Żurowskiego* (2014) oraz *Teatr w Słupsku. Przedstawienia* (2014). Zainteresowania badawcze skupia wokół historii teatru oraz dramatu polskiego XIX i XX wieku, najnowszej polskiej dramaturgii, zagadnień związanych z teatrem lokalnym, a także pograniczem badań teatralnych i literaturoznawczych (np. powieść teatralna).