

# Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia de Cultura 10(2) 2018

ISSN 2083-7275

DOI 10.24917/20837275.10.2.8

*Joanna Warońska*

Uniwersytet Humanistyczno-Przyrodniczy im. Jana Długosza w Częstochowie

## Świadomość teatralna Antoniego Słonimskiego zapisana w debiucie prozatorskim

### Wstęp

Celem artykułu jest zrekonstruowanie świadomości teatralnej Antoniego Słonimskiego z początku lat 20. XX wieku. Był on wówczas recenzentem teatralnym w „Sowizdrzale”, autorem tekstów kabaretowych, uznanym poetą grupy Skamander, dramatopisarzem, a także współpracownikiem „Kurierza Polskiego”. Materiałem badawczym stała się jego debiutancka powieść *Teatr w więzieniu*, opublikowana w 1921 roku, choć na karcie tytułowej widnieje rok 1922.

Po II wojnie światowej utwór nie został wprawdzie wznowiony, ale badacze kilkakrotnie wzięli go na warsztat. Najbardziej wyczerpującą interpretację przedstawił Piotr Pietrych, uwzględniając przede wszystkim biografię autora oraz wcześniejsze jego teksty (Pietrych 1997: 72–104). Dla Krzysztofa Kłosińskiego powieść była realizacją *Künstlerroman* (Kłosiński 1988: 118–132), Zdzisława Mokranowska na jej przykładzie analizowała oddziaływanie poezji na prozę autora, w tym celu wybrała wiersze *Życie i śmierć* oraz *Pamflet* z tomu *Parada* z 1920 roku (Mokranowska 2003: 56–58), a Marek Hendrykowski dowodził filmowych zainteresowań autora (Hendrykowski 2005: 175–176).

Wykorzystane motywy – życie artysty, poezja czy film nie wyczerpują jednak tematyki powieści. Wydaje się bowiem, że jedną z głównych sztuk kształtujących narratora, a przede wszystkim jego sposób postrzegania i opisywania świata jest teatr, nawet jeśli po wojnie opisanej w powieści następuje zmiana hierarchii sztuk. Warto też zauważyć, że postać o tych samych personaliach występuje w dramacie Słonimskiego, *Herostrates z Chicago*, datowanym na rok 1918 (Słonimski 1971: 5) lub 1916 (Kądziała 1996: 336).

Główny bohater, Anatol Zorn, malarz i literat, nie przepada wprawdzie za teatrem jako formą rozrywki, odwiedzał jednak tę instytucję choćby po to, by spotkać się z ojcem Alicji. Była to przecież nadal jedna z głównych rozrywek czasu wolnego ludzi bogatych. Następnie podczas pobytu w więzieniu współreżyserował swoją wierszowaną sztukę, a nawet miał zagrać w niej tytułową rolę. Po ucieczce zamieszkał przy kinematografie i zaangażował się w przemysł filmowy – najpierw przygotowywał afisze, następnie objął posadę asystenta reżysera, będąc przekonanym o związkach filmu z malarstwem. Tytułowa kategoria teatru na pewno zapowiada

wydarzenia, ale jednocześnie podejmuje metaforę świata teatru (*theatrum mundi*) wyprowadzaną z kultury antycznej. W starożytności teatr był jedną z podstawowych instytucji społecznych, wzmacniających więzi i potwierdzających status obywateli. Dostarczał nie tylko rozrywki, ale także przepowiadał ważne dla wspólnoty fabuły: historyczne, tożsamościowe oraz wytyczające kierunki rozwoju. Był także sposobem poznania rzeczywistości oraz wyzwolenia od nadmiaru emocji (funkcja katartyczna). W omawianej powieści Słonimskiego teatr to przestrzeń publiczna, gdzie można załatwić rozmaite interesy, sposób socjalizacji poprzez pracę w zespole oraz możliwość odgrywania czy wypróbowywania rozmaitych ról (jak w psychodramie<sup>1</sup>). To również teatr życia codziennego<sup>2</sup>, gdy postacie bądź to opisywane są jako bohaterowie dramatu, bądź też zachowują się zgodnie z rozpowszechnionym modelem. Zarówno w teatrze, jak i w życiu społecznym najważniejsze zdają się interakcyjność, techniki aktorskie oraz elementy widowiskowe. Z tego powodu postanowiłam przeczytać powieść zgodnie z założeniami współczesnej teatrologii, a dokładnie antropologii widowisk (Kolankiewicz 2005: 9–31; 2007: 131–142). W swoim wywodzie korzystam z tez Richarda Schechnera, Victora Turnera, Ervinga Goffmana, Jeana Duvignaud czy Andrzeja Falkiewicza. Ich teksty wpłynęły na moje myślenie o kulturze, nawet jeśli nie odwołuję się do konkretnych fragmentów ich dzieł.

### Od instytucji teatru do cyrku

Najpierw poznajemy teatr Metropol, gdzie Zorna zaprasza Alicja Devers. W ten sposób dziewczyna umożliwia mu rozmowę ze swoim ojcem na temat wynajmu pomieszczenia na pracownię. To instytucja tradycyjna, podnosząca rangę miasta. Przestrzeń uroczysta i bogato urządzona, wyposażona w czerwone puszyste chodniki, zwierciadlaną salę, łożę i amfiteatr. Również widzowie ubrani są w sposób niezwykle wytworny. Teatr traktowany jest jako jedna z instytucji społecznych, posiadających swój ceremoniał i rozrywka ludzi bogatych. To jeden z ważniejszych elementów stylu życia ludzi bogatych. Co ciekawe, żadna z postaci nie wypowiada się na temat przedstawienia, a główny bohater nawet nie wejdzie do sali widowiskowej. W czasie antraktu zajrzy na chwilę do łoży Deversów, by resztę czasu spędzić w foyer. Charakterystyka Zorna nie pozostawia wątpliwości co do jego preferencji, a nawet podaje ich powody:

Anatol nie lubił widowisk teatralnych. Wielu przyjaciół jego, młodych pisarzy lub malarzy, zanurzało się po uszy w towarzystwo aktorskie, pragnąc błyszczeć w ten sposób choć słabym refleksem tych słońc, rozsiewających popularność wśród publiczności ówczesnej. Anatol sądził zupełnie szczerze, że dobre dzieło literackie jest dostatecznie pełne i zrozumiałe w książce: teatr nawet najlepszy brutalizuje zawsze obrazy poetyckie, patrzenie zaś na złe utwory, grane nawet jak najlepiej, jest zwykłą zabawą towarzyską, niemiałą ze względu na niemożność czynnego w niej udziału (Słonimski 1922: 24).

<sup>1</sup> Psychodrama to metoda psychoterapii zapoczątkowana w latach 20. XX wieku przez doktora Jakoba Levy Moreno. To improwizowana dramatyzacja, często świadomie ukierunkowana w celu wprowadzenia zmian w osobowości człowieka za pomocą działań teatralnych.

<sup>2</sup> To aluzja do znacznie późniejszej książki Ervinga Goffmana *Człowiek w teatrze życia codziennego* (*The Presentation of Self in Everyday Life*, 1959; pol. przekład 1981).

Jak się wydaje, jest to wciąż teatr gwiazdorski, koncentrujący uwagę przede wszystkim na aktorach. Ale i świadomość Anatola jest niezwykle tradycyjna. Domaga się on teatru literackiego, w którym najważniejszy jest tekst. Nie ma w nim miejsca ani na aktywność reżysera, ani tym bardziej dekoratora, chyba że to właśnie im przypiszemy odpowiedzialność za swego rodzaju „brutalizację obrazów poetyckich”. Zorn oczekuje poezji w teatrze, prawdziwej sztuki, wychodzącej poza obszar „zwykłej zabawy towarzyskiej”. Te określenia wydają się znaczące; zabawie można by przecież przeciwstawić stymulowanie społeczeństwa, próbę jego wychowania czy zachętę do zmiany rozpowszechnionych wartości. Teatr olśniewający przepychem nie staje się przecież świątynią, nie tylko nie zapewnia kontaktu z prawdziwą sztuką, ale co więcej może doprowadzić do zubożenia widowni. To przestrzeń wciąż wyraźnie oddzielająca obie strony relacji: aktorów i widzów. Interakcyjność zostaje zawieszona, a kontemplowanie przedstawienia Zornowi nie wystarcza, choć wydawałoby się, że bycie widzom jest jego dominującą postawą. Tym samym teatr instytucjonalny został sprowadzony do „samouzasadniającego się performatywu” (Schechner 2003b: 139), ponieważ skupia się na eksponowaniu utrwalonych przez tradycję cech. Przed laty pisał o tym Jean Duvignaud:

W teatrze wszystko właściwie składa się na ten aspekt ceremonialny: powaga miejsca, oddzielenie publiczności – niewtajemniczonej – od grupy aktorów odizolowanych w zamkniętym, oświetlonym świecie; kostium aktora; staranność gestów; osobliwość języka poetyckiego, zasadniczo różniąca język teatru od potocznego mówienia (Duvignaud 1990: 102).

Takich atrybutów zostaje pozbawiony teatr więzienny w Calbione. To przedsięwzięcie o dość niejasnym statusie, podwójnie zaszyfrowane, któremu organizatorzy przypisali dość sprzeczne cele. Biblijna sztuka Zorna, *Daniel*, według Ernesta Adleya „słabe i nędzne sztuczdyło z rodzaju pisanych wierszem” (Słonimski 1922: 83), ma uświetnić rocznicę odzyskania wolności (co samo w sobie może zakrawać na żart). Jej reżyserią zajmuje się autor we współpracy z doktorem praw Wiktorem Gerardem, skazanym za sfałszowanie czeku, a także z Marią Beaupré, narzeczoną Adleya. Organizowane przedstawienie będzie więc sposobem poparcia aktualnej władzy w dniu „uroczystego święta” (Słonimski 1922: 94), realizacją systemu dra Gerarda, zajmującego się przeciwie „studiowaniem życia zbiorowego” (Słonimski 1922: 95), oraz jego anarchistycznych przekonań, że świat jest źle zarządzony. Przygotowania okazują się również swego rodzaju nauką budowania zbiorowości wśród więźniów, którzy mają wpływ na decyzje zapadające w procesie inscenizacji. Tym samym przedstawienie realizuje tzw. procedurę kompletnej gry (Czapów, Czapów 1969: 25–26), przerwana wskutek ucieczki Zorna. Ostatecznie do wystawienia nie dochodzi, Słonimski zatrzymuje się na próbie spektaklu, z tego pewnie powodu nie omawia znaczeń inscenizacji ani przeżywanych przez widzów emocji.

Pomysł więziennego teatru nie był wymysłem Słonimskiego. W „Kurierze Polskim”, prawdopodobnie w 1920 roku, umieścił on taką notatkę:

W czwartek w więzieniu mokotowskim w drugą rocznicę objęcia więziennictwa przez władze polskie odbyło się amatorskie przedstawienie teatralne w wykonaniu miejsco-

wych więźniów. Pomijając całą dodatnią moralną stronę wszelkiej rozrywki dostarczanej więźniom – widowisko to jako rozrywka dla gości zaproszonych było jedną z rozrywek najbardziej „macabre”, jakie istniały od początku świata. Gdzież bowiem można zobaczyć dziś teatr, w którym wykonawcy licznych ról kobiecych mają tatuowane ręce, a amanci blizny przez policzki i czaszki starannie wygolone? Groza istotna wiała z tej małej scenki, na której rozgrywały się sielskie *Jasiowe zamysły* [*Jaśkowe zamysły* autorstwa Domosławy, czyli Reginy Zienkiewiczowej z domu Rajkowskiej – J.W.] lub naiwne żarty komedyjki Friedberga [Sydon Friedberg był adwokatem i burmistrzem Nowego Sącza – J.W.]. Za błahym, papierowym przepierzeniem sceny snuł się równorzędnie wątek jakiejś innej, głębszej, ponurej intrygi wdzierającej się do akcji, co chwila niepokojącą bladeścią bohaterów, lub wybuchającej złowrogo brzękiem prawdziwych, bynajmniej nie teatralnych, kajdan audytorium. Patrząc na siedzącego w pierwszym rzędzie prokuratora [Jerzego] Skokowskiego i komisarza rządu p. [Antoniego] Anusza, pojąłem majestatyczną istotę bóstwa. Ci dwaj na szaro ubrani panowie, wykonawcy chłodnej i nieomyślnej sprawiedliwości, mieli w oczach sceny i audytorium aureolę nadziemskiej potęgi. Widowisko więzienne było groźniejsze i zarazem piękniejsze od wszystkich naszych imprez. Morderca, gwałcień, podpalacz grający hymn narodowy nie mieli w sobie tej siły ekspresji, którą wydobył ze słuchaczy inspektor więzienny deklamujący patetyczny, patriotyczny wiersz o „Jutrzence więzienia polskiego” (Słonimski 1971: 12–13).

Teatr w więzieniu stawał się mimowolną parodią instytucji swego czasu. Przyczyniał się do tego repertuar, ograniczony do najbardziej błahych pozycji, wygląd i nieporadność aktorów oraz zastosowane antynaturalistyczne środki. Przedstawienie było postrzegane odmiennie przez różne grupy publiczności: dla osadzonych była to rozrywka wypełniająca czas, dla oficjalnych gości – potwierdzenie ich statusu; ci niczym bóstwa najpierw decydowali o losie ludzi, a następnie przyglądali się ich zabawom.

Jak pisałam wcześniej, w powieści nie dochodzi do premiery. Zorn ucieka w czasie próby, tuż przed burzą, zabijając zniechęconego dozorcę Hansa, ale na terenie więzienia są już obecni pierwsi goście: prokurator Anders z żoną. W ten sposób święto zostanie zakłócone, a inicjatywa więzienna zakończy się fiaskiem.

Według Krzysztofa Kłosińskiego sztuka Zorna nawiązuje do młodzieńczej twórczości Stanisława Wyspiańskiego (Kłosiński 1988: 123), a dokładnie do *Daniela*, libretta operowego (1893), które Wilhelm Feldman wydał w 1920 roku, choć na stronie tytułowej umieszczono rok 1921 (Płoszewski 1964: 318). Na podstawie zamieszczonych w powieści Słonimskiego fragmentów trudno odtworzyć akcję sztuki; pojawiają się: chór, Daniel (Anatol Zorn), król Babilonu (pan Wince), lirnik (pan Big), strażnicy, trzej mędrcy (urzędnicy banku „Honley & Co”) oraz Izabel (Maria Beaupré – jedyna osoba wolna), której obecność jest jedną z różnic wobec tekstu Wyspiańskiego, a nawet wypełnieniem jego braków. Zdaniem Henryka Opieńskiego to przecież nieobecność żeńskiej partii była jednym z podstawowych mankamentów tekstu młodopolskiego twórcy (Płoszewski 1964: 320).

W świecie powieściowym sztuka, będąca także formą protestu Gerarda przeciwko społeczeństwu, zapowiada upadek znanego świata, w którym rządzą kapitałiści i przemysłowcy. Przyczynią się do tego działania anarchistów, wojna światowa, a następnie groźba rewolucji komunistycznej.

Niemal programowy antynaturalizm teatru w więzieniu można zestawić z podejmowanymi w międzywojniu eksperymentami. Słonimski zwraca uwagę na sposób wypowiedzania tekstu oraz grę aktorów, podporządkowanych reżyserskiemu triumwiratowi. Podkreśla więc, że narzeczona Adleya mówi „z egzaltacją i niepokojem” (Słonimski 1922: 96), rytmicznie skanduje wiersz „wzniośle i niespodziewanie” (Słonimski 1922: 97), udziela porad w zakresie dykcji pozostałym aktorom.

Przygotowaniem sceny na dziedzińcu zajął się Adley. Była to „mała składana scenka, połączona jednocześnie z kulisą i miejscem dla widzów” (Słonimski 1922: 94), która przypominała bardziej rozbudowany podest wykorzystywany przez trupy wędrownie lub choćby Redutę. Równie proste są rekwizyty; to płaszcze, peruki, kostiumy z kolorowych płócien, korony ze złożonego papieru. Znaczenia budowane w procesie odbioru zależą jednak nie tylko od zastosowanych rozwiązań, ale także od otoczenia. Z tego powodu są przypadkowe i niemożliwe do przewidzenia, a sztuka różnymi sposobami zdaje się wymykać swoim twórcom. Warto przytoczyć choćby opis aktorstwa króla Babilonu:

Stary fałszerz pieniędzy mówił pierwsze strofy, krzywiąc się w słońcu, co czyniło przypadkowo z twarzy jego maskę nieomal tragiczną (Słonimski 1922: 96).

Trudno ustalić ostateczny kształt *Daniela Zorna*, ale gdyby skorzystać z młodzieńczego utworu Wyspiańskiego, okazałoby się, że więzienie jako miejsce akcji potęguje poczucie zniewolenia, opowiadając o sytuacji narodu podbitego przez króla Balthazara, racjonalnego despoty, który wzorem państwa Platona wypędził poetów (Wyspiański 1964: 14). W powieści to również miejsce ujawnienia twórczości Anatola, tak jakby zamknięcie stymulowało jego działanie. W natchnieniu mówi on słowa podkreślające jego znikomość jako jednostki i jednocześnie eksponujące potęgę przepowiedni, siły fatalnej, która przecież upowszechni myśl odrodzeńczą:

Ja nie jestem jak tylko fantazją,  
ja nie jestem jak tylko poezją,  
ja nie jestem jak tylko duszą...  
Ale za mną przyjdzie moc,  
poczęta z moich słów,  
moc, co pokruszy pęta,  
co państwo wskrzesi znów! (Wyspiański 1964: 34)

W grupie więźniów aktorów u Słonimskiego znajdują się osoby posiadające znakomite doświadczenie teatralne. W teatrze ludowym pracował pan Big, sufler, który w proteście przeciwko propozycjom repertuarowym dyrektora i próbom usunięcia suflera (jak choćby w *Reducie*) podpalił budynek. Obecnie chce stać się pełnoprawnym aktorem, wyjść na scenę i zagrać jedną z głównych ról, króla Babilonu. I choć nie ma odpowiednich warunków, początkowo uzyskuje zgodę Gerarda, który ma nadzieję, że będzie to doskonały sposób wzmocnienia negatywnej charakterystyki tej postaci.

Przerwana próba przedstawienia w więzieniu kończy się wystawieniem na widok publiczny ciała dozorczy Hansa, zabitego przez Zorna, co przywołuje na myśl starożytną tragedię, a dokładnie wywiezienie zwłok bohatera. Będzie to jednak kolejny

dowód trawestacji. Dramat zostaje zastąpiony społecznym ceremoniałem opłakiwania, więc funkcja katartyczna zostaje zrealizowana, nawet jeśli nie przyczynił się do tego teatr literacki:

Burza była blisko. Ściemniło się. Nad trupem dozorczy pochylił się król Babilonu, lirnik i trzech mędrców w czarnych perukach. Panna Maria załkała. Aktorzy zdjęli peruki, kłękając nad dozorczą, i ostatni łuk słońca, przedarłszy się przez ciemne chmury, oświetlił ich nagie wygolone czaszki (Słonimski 1922: 100).

Wprawdzie dość złośliwy strażnik w niczym nie przypomina herosa, ale jest ogniwem systemu porządkującego rzeczywistość, zwanego organem sprawiedliwości.

Pokazany w powieści teatr więzienny, nieco anarchistyczny, nieporadny warsztatowo, ale wprzęgnięty w realizację rozmaitych celów, stał się ważnym odniesieniem dla jej interpretacji. Recenzent „Drogi” stwierdził: „*Teatr w więzieniu* jest nowatorskim wysiłkiem – bez realizacji. Jest naprawdę teatrem w więzieniu z *Teatru w więzieniu*” (Lilienfeld-Krzewski 1922: 27). W ten sposób wyraził chyba wątpliwość, czy utwór to jedynie nieudany eksperyment, czy też świadoma nieporadność wynikająca z zastosowania nieodpowiednich środków albo nawet z intencji parodystycznej. Podobne pytania zadał Leon Piwiński w ostatnim akapicie swojej recenzji:

Czy jednak powieść ta jest utworem słabym wskutek zwykłej nieudolności czy wskutek zbłąkania na drodze eksperymentów? Nagły patos romantyczny końcowych rozdziałów zdaje się graniczyć z świadomą przesadą i mógłby nasunąć podejrzenie jakichś intencji parodystycznych, jednakże zbyt szczerze zamaskowanych, aby mogły rzucić światło na zagadkowość całej powieści (Piwiński 1922: 118).

Amorficzność powieści zdiagnozowała po II wojnie światowej także Alina Brodzka: „To utwór, który jak gdyby szuka dopiero swej poetyki” (Brodzka 1975: 593), a Piotr Pietrych zwracał uwagę na niedopracowanie i „bylejakość” tekstu oraz jego idei (Pietrych 1997: 103).

W świecie powieściowym po wojnie miejsce teatru zajmuje kinematograf i cyrk (Słonimski przywołał go też w wierszu *Bunt* z tomu *Parada*, porównując twórcę do klauna przewycięzającego prawo ciężenia w *looping the loop*). Widowisko cyrkowe wykorzystuje przeciwieństwowe elementy teatralne: scenę, kulisy, amfiteatr, orkiestrę, reflektory, a przy tym oddziałuje na trzy zmysły: wzrok – kolorowe lampiony, słuch – trąby, bębny, dzwonki, węch – drażniące zapachy. Cyrk można więc uznać za jedno z widowisk teatralnych. A że i tu występują zawodowcy, więc Anatolowi pozostaje rola widza. Ale bohater w cyrku zachowuje się inaczej. Tym razem jest uważnym obserwatorem, w czasie walki bokserkiej emocjonalnie utożsamia się z przeciwnikiem Adleya, a nawet próbuje zdefiniować swoje życie za pomocą nowej metafory:

Anons cyrkowy wdarł się w spokój jego fanfarą trąb i bębnow, jak gdyby opatrność, dbając o pełnię jego wzruszeń, przypomniała mu gorącą jak czerwień cyrkowych dywanów arenę życia, tego wielkiego widowiska miłości i walki, z której uciekł już raz, zostawiając krew i miłość poza sobą (Słonimski 1922: 180).

W porównaniu z teatrem cyrk nadal jest widowiskiem, dostarczającym wzruszeń i mocno angażującym odbiorców. W połowie XIX wieku Alexis de Tocqueville, analizując demokrację amerykańską, doszedł do wniosku, że w teatrze publiczność nie szuka przyjemności intelektualnych czy duchowych, ale przede wszystkim emocji (de Tocqueville 1976: 326). Może to jedna z niewypowiedzianych przez Słonimskiego diagnoz. Przedwojenny teatr instytucjonalny przestał wzruszać publiczność, stąd konieczność jego zreformowania. Autor powieści organizował więc rozmaite demonstracje na widowni, chcąc uaktywnić publiczność, a jednocześnie domagał się, podobnie jak Zorn, dobrych inscenizacji wartościowych dzieł.

### Teatralizacje, czyli teatr życia

Oprócz opisów typowych widowisk: zawodów sportowych, przedstawień teatralnych budujących fikcyjny świat, a także opisów umiejętności (Raszewski 1991: 45–47), Słonimski w kategoriach widowisk społecznych opisuje szereg wydarzeń prywatnych i publicznych. To m.in. przygotowania do wojny, defilada, ceremonie państwowe i biograficzne (ślub Marii i Ernesta), a nawet sprawa między Anatolem i Albertem Bowerlym o fałszywą *Wenecjanę*. Konflikt zaogniony jeszcze przez plotki o homoseksualnym stosunku malarza z Sartanin ma zostać rozstrzygnięty kolejno w drodze pojedynku albo sądu honorowego. Publiczne pobicie Alberta doprowadza Anatola przed sąd.

Narrator powieści zwraca też uwagę na wszelkiego rodzaju dramatyzacje społeczne, wpisuje postacie w typy literackie i teatralne, rozpoznaje w wydarzeniach realizacje określonego scenariusza. W ten sposób jednostkowe sytuacje zaczynają realizować prawa gatunkowe, narzucone im z zewnątrz przez obserwatora. Takich przykładów można wskazać wiele, np.:

Tymczasem w domu państwa Zorn rozgrywał się dramat o silnym napięciu i realistycznych efektach scenicznych. Pani Zorn, osoba tęga i krzykliwa, była główną heroiną tej sceny. W roli „czarnego charakteru” występował słaby i chudy staruszek, który milcząc siedział przy stole i udawał, że pije wystygłą już szklankę herbaty (Słonimski 1922: 30).

Z takiej perspektywy bohaterowie okazują się wytrawnymi aktorami, dbającymi o wrażenie i efekt, by potwierdzić wobec innych swój status, a jednocześnie wywołać odpowiednie zachowanie. „Zachowane zachowania” (Schechner 2003a: 134–136) pomagają postaciom uzewnętrznić siebie w sposób dla innych zrozumiały, ale także manipulować ich reakcjami. Wydaje się, że to zapowiedź człowieka interakcyjnego Witolda Gombrowicza. Na początku powieści podczas przejażdżki autobusem Anatol Zorn zwraca uwagę na kochanków:

Anatol, patrząc na siedzącą naprzeciwko parę nowożeńców, pomyślał z przykrością o podobnym wyciąganiu i afiszowaniu swoich najzupełniej intymnych z natury rzeczy stosunków. Para, na którą Anatol zwrócił uwagę, zachowywała się kokieteryjnie zarówno w stosunku do siebie, jak i do reszty towarzystwa.

Młoda i tłusta blondynka opierała z wdziękiem głowę na ramieniu swego równie jasnowłosego męża, który uderzał ją z udanym gniewem po rękach i całował młascząc w policzek. Po wykonaniu tego żartobliwego czynu, zwracał oczy na pozostałych pasażerów,

jakby badając siłę wywartego wrażenia. Ogólne zadowolenie malujące się na twarzach widzów, nadawało tej scenie znaczenie nieomal społeczne. Gdy Anatol spotkał się ze wzrokiem tłustego blondyna, nasrożył gniewnie brwi i zwrócił oczy w kąt wagonu, gdzie spotkał się z identyczną miną i identycznym wzrokiem panny Devers (Słonimski 1922: 8).

Scena skonstruowana jest zgodnie z późniejszą nieco opinią Henryka ze *Ślubu* Witolda Gombrowicza: „Któż wie jednak czy mężczyzna... czy mężczyzna w ogóle może zakochać się w kobiecie bez współudziału, bez pośrednictwa, że się tak wyrażę, innego mężczyzny. Być może mężczyzna w ogóle nie odczuwa kobiety inaczej, jak tylko przez innego mężczyznę” (Gombrowicz 1994: 201). U Słonimskiego nie ma wprawdzie pojedynczego współnika, to raczej widownia dekretująca uczucie i przekształcająca prywatne w publiczne.

Takich sytuacji, które projektują wrażenia lub zachowania, odnajdziemy w powieści więcej. Bohaterowie zachowują się wobec siebie jak doskonali gracze, znają konsekwencje podejmowanych działań, choć jednocześnie czują się pochwyconymi przez okoliczności, co relacjonuje narrator. W podsumowaniu rozmowy Alicji i Anatola czytamy:

Panna Alicja była nieco zmieszana: rozmowa niechcący wkroczyła na niemiły i nudny temat. Teraz – pomyślała – on będzie uważał za swój święty obowiązek zrobić serię ponurych i interesujących min, a ja będę musiała z godnością i smutkiem patrzeć na niego i na okolicę. Ze smutkiem na okolicę, a z godnością na niego (Słonimski 1922: 12).

Postacie zachowują się wobec siebie „demonstracyjnie” i „odpowiednio”. Pani Zorn, reagując na list pana Peela z informacją o zerwaniu zaręczyn przez Anatola, opuszcza ostentacyjnie pokój, by wyrzucić na synu określone wrażenie (Słonimski 1922: 35).

Bohaterowie zaczynają traktować strój analogicznie do kostiumu teatralnego, który określa ich status, a nawet tożsamość. Trudno zresztą określić, jacy są naprawdę. Powstają w relacji, a i narrator przykrawa ich do swojej perspektywy. Jednym z niewielu trwałych przekonań jest chęć świadomego kreowania swojego wizerunku. Przy okazji odwiedzin panny Devers w więzieniu przeczytamy:

Anatol przywitał się z nią wymuszenie. Nieswojo czuł się w śmiesznym więziennym ubraniu; zdawało mu się, że jest komiczny i bardzo biedny, co go napawało niesłuszną urazą do panny Devers. Kto wie... (Słonimski 1922: 87–88).

Ale i zachowanie panny Devers zdaje się niezwykle symptomatyczne:

Panna Devers w swych dobrych uczynkach dbała zawsze o to, aby miały pewien poziom i koloryt dostatecznie wytworny. Nie pokazałaby się za nic w świecie z jakimś nieeleganckim i nieinteresująco ubranym nieznanym panem w teatrze ani na ulicy, choćby to stanowić miało o życiu tego człowieka. Gotowa jednak była posunąć się bardzo daleko w swojej ofiarności, o ile czyn ten mógł uchodzić za „ciekawy” lub „interesujący” (Słonimski 1922: 88–89).

Jedną z postaci, która doskonale kreuje takie sytuacje, jest Dawid Sartani, konkurent Alicji, a następnie wielbiciel Zorna. Włoch stanie się zresztą aniołem stróżem



malarza i pomoże mu w ucieczce z więzienia. Po przedstawieniu w teatrze Metropol tak inscenizuje pożegnanie, by zniewolić swojego przeciwnika, narzucając mu określoną rolę do odegrania:

- Świetnie – powiedział Sartani, po czym zwracając się do panny Alicji, dodał na wpół głośno: – Pan Zorn, zdaje się, pragnie się pożegnać.
- Pan odchodzi? – zapytała Alicja.
- Anatolowi istotnie nie pozostawało nic innego, jak utwierdzić ją w tym mniemaniu, aczkolwiek miał wielką ochotę spędzić wieczór w Colombo.
- Niech pan idzie z nami – prosiła Liza.
- Tak – wtrącił się znowu Sartani – niech pan nas przynajmniej odprowadzi. A może pan mieszka w przeciwnej stronie?
- Nie idę do domu – odpowiedział Anatol czując, że kolacja wymknęła mu się bezpowrotnie.
- W takim razie nie przeszkadzajmy – rzekł z uśmiechem Sartani, podając mu rękę (Słonimski 1922: 27–28).

Zachowanie Sartaniego przymusza Anatola, by „grać na serio rolę nieszczęśliwie zakochanego” (Słonimski 1922: 29), z czego malarz wprawdzie dość szybko zdaje sobie sprawę, ale nie potrafi się od tego wyzwolić. Zaprzeczenie wymagałoby odwagi. Jakakolwiek sytuacja może zostać zerwana albo wstrzymana, choć kolejnym etapem będzie reakcja partnera, a także opinii publicznej, która określa przebieg, co jest dopuszczalne, a co karygodne.

### Uwięzieni nie tylko w spojrzeniu

Jako element charakterystyki postaci w narracji pojawiają się także wzorce genologiczne (modele tragiczny albo komediowy), tytuły konkretnych utworów oraz różnego rodzaju nawiązania intertekstualne. Pietrych wskazał szereg aluzji do twórczości dramatycznej Artura Schnitzlera, jak choćby wpływ jednoaktówki *Poranek weselny Anatola*, wystawianej m.in. przez Teatr Polski (Pietrych 1997: 83–84). Poszukując literackich pierwowzorów postaci, narrator oraz Anatol przywołują *Manon Lescaut* Antoine’a Prevosta, *Gwiazdę przewodnią* Joan Gould, dzieła Szekspira. I tak, Pan Peel, ojciec Zofii, narzeczonej Anatola, według narratora realizuje wzorzec tragiczny. Trudno przy tym rozstrzygnąć, czy postać zdaje sobie z tego sprawę:

W domu tym istniał mit, legenda, której bohaterem był Peel. Mówiło się tam dużo o cierpieniu jego, a patetyczna pani Peel zwierzała się nieraz dzieciom: Ojciec cierpi tak dla was, dla was znosił mękę i za was krew swoją oddaje!

O jakiej męce i cierpieniu była mowa, nikt tego dokładnie nie wiedział. Co do krwi, to istotnie pan Peel miał jej nieco za dużo, co stwarzało miłą perspektywę apopleksji (Słonimski 1922: 18).

Aby zachować równowagę w narracji, brat pani Peelowej, doktor Hipolit Pont, został opisany jako postać komiczna – to nieudolny humorysta, niepotrafiący opowiedzieć do końca rozpoczętej anegdotki czy dowcipu. Można powiedzieć, że taką klasyfikację odziedziczył po ojcu. Jakub Pont to „mały swarliwy staruszek, wiecznie

zaciętrzewiony i prawie zupełnie głuchy” (Słonimski 1922: 20), co potwierdza komiczna scenka, gdy Anatol daremnie próbuje podjąć z nim konwersację.

Narrator korzysta także z dzieł Williama Szekspira. Cytatem z najbardziej znanego monologu Hamleta skomentował sytuację Marii, która w więzieniu powinna wybrać między Adleyem a Anatolem: „znane znosić męki, niż szukać ucieczką – nieznanym” (Słonimski 1922: 156). Szekspirowski tekst w przekładzie Leona Ulricha, bo wydaje się, że do niego sięgnął Słonimski, brzmi następująco:

Któżby dźwigał ciężar,  
Pocił się, jęczał pod życia brzemieniem,  
Gdyby nie czegoś po śmierci obawa,  
Ziemi nieznannej, z której granic dotąd  
Nikt nie powrócił, woli nie wątpiła,  
I nie radziła **znane dźwigać męki**  
Raczej, **niż szukać ucieczką nieznanym?**  
Tak więc sumienie przemienia nas w tchórzów;  
Postanowienia rumiane oblicze  
Myśl chorowita bladością powleka;  
Zamiary ducha olbrzymie i ważne  
Na myśl tę, z drogi twej nie odwracają  
I tracą czynu nazwisko (Szekspir 1895: 64).

Zastanawiając się nad możliwością przerwania życia, by uwolnić się od trudnej sytuacji, Hamlet zwraca uwagę na sumienie jako element hamujący, ale przede wszystkim na strach przed nieznanym. Słowa Szekspira, zastosowane do sytuacji Marii, wprawdzie nieco straciły na tragizmie, nadal jednak eksponują strach przed zmianą, a nawet jakąkolwiek aktywnością.

W powieści Słonimskiego zostaje zmaterializowana metafora wypowiedziana przez Hamleta, że Dania po śmierci ojca jest więzieniem, a aluzja do Szekspirowskiego bohatera wyznacza nieefektywne szamotanie się. Zdaniem Andrzeja Falkiewicza, eseisty i krytyka teatralnego, Hamlet pokazuje także rozrost jednostkowości przy jednoczesnym braku zrozumienia tego, co dzieje się wokół. Zatracił on bowiem intuicyjny sposób odczuwania wspólnotowego, co, jak się wydaje, łączy go z Zornem:

Hamlet oddychał tlenem, jak wszyscy, żył, jak wszyscy, w określonej sytuacji, lecz o tym nie wiedział. Chciał działać, lecz sytuacji nie rozumiał. Rozumiał tylko siebie; im lepiej poznawał własne „ja”, tym bardziej czuł się obcy temu, co go otaczało. Tak zrodziło się „poczucie nierzeczywistości” – „poczucie nierzeczywistości” nowoczesnego człowieka (Falkiewicz 1980: 46).

Z tego powodu bohater wyznaczył wzór dla wielu romantycznych i modernistycznych postaci, które po I wojnie światowej zdawały się anachroniczne. Powieść byłaby więc prozatorską *Czarną wiosną*, pożegnaniem z tym, co minione, i wołaniem o nowy model człowieka i wrażliwości. Niemoc Hamleta Anatol próbuje przezwyciężyć, sięgając także po słowa Marka Antoniusza. Obserwując kolejne etapy cyrkowego widowiska, bohater zaczyna marzyć o ukochanej Marii i przypomina sobie ilustrację z tragedii:

Przez mgłę wspomnień dziecinnych przypomniał sobie poźółkły sztych ze starego tomu Szekspira. Moc Marka Antoniusza, który kierował tłumem siłą słowa, jak żeglarz rozumną dłonią kieruje żagiel, napięty wichurą żywiołu – ta moc stała się jedynym jego pragnieniem. Jak aktor, który nie odegrał jeszcze ostatniego aktu widowiska, chciał zejść teraz z chłodnego amfiteatru na gwarną arenę, ażeby uzupełnić i zamknąć niepokojące i porywające go swoim wirem koło (Słonimski 1922: 182–183).

Prawdopodobnie Zorn ma na myśli sytuację ze sceny drugiej aktu trzeciego *Juliusza Cezara* Williama Szekspira, gdy po zabójstwie wodza i dyktatora Antoniusz za zgodą spiskowców wygłasza mowę pożegnalną, by wysondować nastroje tłumu i podburzyć go. Trochę zlekceważony przez konspiratorów okazuje się on najwytrawniejszym graczem. Jego wypowiedź nad zwłokami Cezara na rzymskim rynku potomni uznają za przykład retorycznego wykorzystania ironii, gdy powtórzona kilkakrotnie pochwała Brutusa stała się przecież atakiem na skrytobójców:

Lecz Brutus mówi, że był zbyt ambitny,  
A przecież Brutus to człowiek honoru (Szekspir 1993: 89).

W polskiej literaturze do sceny tej odwoływał się m.in. Wacław Berent w *Próchnie*, gdy dziennikarz Jelski wychodzi od porzuconej przez męża Zosi Borowskiej (Berent 1998: 164).

Kolejnym sposobem uwięzienia postaci jest język, gdy poszczególne słowa zdają się nie przystawać do opisywanych wydarzeń. Przykładem może być rozprawa sądowa czy kłótnia w rodzinie Zornów o zerwane zaręczyny. Narrator zapowiada ją jako „dramat o silnym napięciu i realistycznych efektach scenicznych”. Pani Zorn w swojej zaciekłości zarzuca wówczas synowi nawet ucieczkę od ołtarza (Słonimski 1922: 31). Podobnie zachowuje się obrońca Anatola:

Zatarg między Anatolem a Bowerlym, bądź co bądź drażliwy i jątrzący, jak każda sprawa zatracająca o honor i ambicję, przedstawił pan de Villers w świetle korzystnym może dla kodeksu, ale wręcz przykrym dla Anatola. Uderzając siłą swej wymowy w demokratycznie usposobionych ławników, przesunął on całą sprawę na teren nieomal społeczny, wywodząc kwieciście, iż pan Bowerly, jako człowiek dobrze urodzony, skrzywdził Anatola, plebejusza, odmawiając mu satysfakcji i że innej drogi mu w ten sposób nie pozostawił, jak tylko rękoczyn. W dalszym ciągu ku przerażeniu i złości Anatola adwokat zaznaczył, iż spoliczkowany *de facto* pierwszy był pan Zorn i że, uderzając pana Bowerly'ego, występował on tylko w obronie własnej.

W ten sposób Anatol został przedstawiony jako nieszczęśliwy i obity biedak, co, jak łatwo się domyśleć, nie cieszyło go zbyt (Słonimski 1922: 71).

Drobniejszych przykładów tego zjawiska, gdy postaci przestają panować nad językiem, znajdziemy więcej. Bohaterowie używają konwencjonalnych zwrotów, na co natychmiast zwraca uwagę narrator. Gdy więc adwokat żegna się z Anatolem zwrotem: „Szacunek panu dobrodziejowi”, od razu pojawia się komentarz: „Słowo «szacunek» nie było zbyt trafnie użyte w tej sytuacji” (Słonimski 1922: 74). Czasami bohaterowie świadomie mówią coś innego niż czują. Anatol stwierdza do Sartaniego:

– Nic nie rozumiem – odpowiedział Anatol, który zaczynał rozumieć. – Pan jej nie kocha, ale pan mówił o zazdrości (Słonimski 1922: 48).

Analizując sposób uwięzienia postaci w słowach i spojrzeniach innych, należy także zwrócić uwagę na ostatnią scenę – śmierć Anatola. To moment, gdy czuje się on głównym przedmiotem oglądania, mimo że jednocześnie wciąż pozostaje widzem – patrzy i ocenia. Podobnego wrażenia doświadczał wcześniej na rozprawie sądowej oraz na zebraniu komunistów, gdy Fiedelman chciał go przekonać, by wysadził pociąg z amunicją. Scena śmierci to teatr jednego aktora, który daremnie szuka właściwego ceremoniału:

Gdy odzyskał przytomność, Maria stała nad nim wpatrzona w jego twarz szeroko otwartymi oczami. Ją tylko widział, jakby nikogo więcej nie było w pokoju. Dopiero po chwili zobaczył Sartaniego, który klęczał przy łóżku, Julię modlącą się i służbę zbraną u drzwi salonu. Służące z sąsiednich mieszkań tłoczyły się i z szelestem nakrochmalonych spódnic klękały u proga. Chmura mglista odsłoniła się i z ostrością bolesną ujrzał twarze męcząco w niego wpatrzone – wyczekujące.

Powiódł okiem po zakurzonych palmach, stojących na otwartym oknie, i znów spotkał pełne nieśmiertelnej i silniejszej od śmierci ciekawości oczy modlącej się służby.

Widząc jedno jeszcze widowisko w ciasnym więzieniu, z którego się wyzwalał, uśmiechnął się lekko – i z tym uśmiechem, ściskając dłoń Marii, pogрузzył się ostatnim tchnieniem w błękitcie jej oczu, jak w wieczystym żywiole nieba (Słonimski 1922: 189–190).

Pojawiający się już wcześniej motyw więzienia, wzmocniony aluzją do *Hamleta* Szekspira, nagle staje się obowiązującą metaforą życia ludzkiego i świata. W przeciwieństwie do *theatrum mundi*, więzienie wyklucza jakąkolwiek aktywność i interakcję, a wrażenie to potęgują jeszcze obrazy wyświetlane jak w kinematografie. To przypomina opis jaskini Platona (Platon 2003: 220–221), także przecież nazwanej więzieniem dla ludzi – kajdaniarzy. W teatrze niemal każdy z podmiotów może interweniować, a nawet zerwać przedstawienie.

Nad metaforą więzienia, która opisuje świat, po II wojnie światowej zastanawiał się Andrzej Falkiewicz, skupiając się przede wszystkim na relacji jednostka – społeczeństwo:

Każdy zdany na siebie odczuwał tylko to, co go ogranicza: świat oglądany oczami jednostki, wydaje się być więzieniem, a oglądany oczami milionów jednostek – staje się więzieniem. Każdy z osobna uczciwy, nie może się z uczciwymi porozumieć – jeden myśli na teraz, drugi na pięć lat, trzeci na pięćdziesiąt. Głównym zadaniem, jakie podejmuje sztuka, jest wyrażenie skomplikowanej natury tego wielościennego więzienia (Falkiewicz 1980: 21).

Więzienie powstaje jako wytwór narzuconych interpretacji oraz gotowych scenariuszy, a także jako efekt starcia uznanej formy z bezkształtem i chaosem (Falkiewicz 1980: 103). O tym wiedzieli: Witold Gombrowicz, Jean Genet, Victor Turner, gdy zastanawiał się nad relacjami *communitas* i *societas*, a także postmoderniści, pisząc o panopticonie (Schechner 2003b: 139). Zdaniem Falkiewicza jednostka i jej wewnętrzna prawda to hipoteza humanistów, piękna fikcja, gdy tymczasem człowiek nie istnieje bez określonej wspólnoty. Jednostka powstaje, gdy spełnia określone role i konfrontuje się z opinią publiczną, ale może także zniknąć wskutek „doznania” i „przeżycia” przez innych. Podawane przez krytyka przykłady świadczą

o powoływaniu do życia bytów medialnych, istniejących wprawdzie intersubiektywnie, ale niekoniecznie wyrażających swoją jednostkową prawdę:

Sport, kult gwiazd filmowych, szaty, zbiorowe opętania kolportowane przez środki masowego przekazu i przemysł reprodukcyjny; „publicity” i propaganda; faszyzm; „kształtowanie opinii”, olbrzymie koncerty młodzieżowe, mechanika zebrań, mechanika mas ludzkich w ruchu, uliczne bezkrwawe rewolty – to wszystko, co wytwarza się nie z doktryny, lecz rodzi się pomiędzy ludźmi (Falkiewicz 1980: 98).

Tworzenie siebie to według niego skutek opanowania schematu przez długotrwałe naśladownictwo (Falkiewicz 1980: 41–42, 44–45). Bunt, znany choćby z twórczości egzystencjalistów, m.in. jako „teatr sytuacji” Jeana-Paula Sartre’a, okazuje się kolejną fikcją filozofii:

Więc zaczynamy badać ideę buntu, który zedrze „społeczne okowy” – i dochodzimy do wniosku, że taki bunt jest niemożliwy. Rozżaleni, nazwaliśmy tę rzeczywistość „kłamstwem”, „szwindlem”, „pozorem”, „maską” – i oto dowiadujemy się, że był to zabieg zbyt czyny, gdyż pod tą rzeczywistością nie ma już rzeczywistości innej (Falkiewicz 1980: 97).

## Podsumowanie

W międzywojennych recenzjach chętnie porównywano Anatola Zorna do autora. Zdzisław Dębicki dostrzegł u obu potrzebę znalezienia jakiejś idei, a diagnozę tę powtórzone w latach 30. przy okazji wystawiania kolejnych sztuk Słonimskiego. Krytyk „Kuriera Warszawskiego” przedstawił bohatera jako pozbawionego jakiegokolwiek punktu zaczepienia cierpiącego samotnika:

Tragedia Zorna jest bardzo bliska tragedii autora *Teatru*. I w jego organizacji artystycznej brak pierwiastków uczucia przy jednoczesnym głodzie uczucia. Na dnie jego duszy czai się potrzeba ukochania czegoś głęboko i silnie. Ojczyzny? On nie ma ojczyzny, bo jego powieść dzieje się wszędzie i nigdzie. Narodu? Bohaterowie jego nie mają wyraźnego stempla narodowego i są obywatelami świata. Boga? Trzeba Go naprzód odnaleźć w samym sobie. Rozumu? Ten zawodzi i często prowadzi na manowce. Sztuki? Ta staje się coraz większym stekiem bezsensów i nielogiczności. I autor stoi bezradny wobec potrzeb własnej duszy (Dębicki 1921: 5).

Podobnie zachował się Emil Breiter. On także uznał Zorna za *alter ego* autora, stwierdzając:

Autor nie znalazł w sobie samym żadnego stosunku do życia. Rzeczy najważniejsze, osobiste i ogólne zbywa żartem i dowcipem, patrzy na świat otaczający przez odwróconą lornetkę, a paradoksy lub prawdy o życiu, chociaż brzmią nieraz jak aforyzmy La Rochefoucauld lub świecą jak rakiety Shawa – pozbawione są wszelkiego rezonansu i jaśniejszego echa (Breiter 1921: 472).

Tymczasem, jak się wydaje, debiutancka powieść Słonimskiego za pomocą rozmaitych sztuk widowiskowych – teatru, cyrku, a nawet kinematografu, i typowego dla teatrologii słownictwa diagnozuje społeczeństwo, jednostkę (to człowiek

interakcyjny, pochwycony w poszczególnych momentach, niekoniecznie spójny i zrozumiały) i ich wzajemne oddziaływanie. Postacie uczestniczą w spektaklu społecznym, kreują go, ale także zostają przez niego zniewolone. Ich byt zostaje ograniczony niemal do ulotnych spostrzeżeń przypadkowych osób zaciekawionych sytuacją.

W powieści Słonimskiego występują opisane przez Duvignauda rodzaje ceremonii – wspólnotowe i jednostkowe, które albo potwierdzają spójność grupy, albo determinują jej aktywność i prowadzą do zmiany rzeczywistości (Duvignaud 1990: 103). Autor zastanawia się także nad konsekwencjami zmiany hierarchii sztuk, gdy motyw *theatrum mundi* zostaje zastąpiony przez kinematograf, o czym pisał w felietonie opublikowanym nieco później w „Kurierze Polskim” (Hendrykowski 2005: 175). Okazuje się jednak, że wyświetlane obrazy, nawiązując do jaskini Platona, zwiększają poczucie zniewolenia oraz alienacji. Taki świat coraz wyraźniej staje się więzieniem.

Debiutancka powieść Słonimskiego czytana po latach nie tylko pozwala zdiagnozować światopogląd młodego autora, ale jednocześnie zachęca współczesnego czytelnika, by raz jeszcze zastanowił się nad konsekwencjami zmian zachodzących w hierarchii sztuk, istotą teatru (jego słabych i mocnych stron), a także obecną dominacją filmu jako medium kultury.

## Bibliografia

- Berent W. 1998. Próchno. J. Paszek (oprac.). Wrocław–Warszawa–Kraków.
- Breiter E. 1921. „Antoni Słonimski. *Teatr w więzieniu*. Powieść. Warszawa. Towarzystwo Wydawnicze «Ignis», 1922; s. 190 [rec.]”. *Skamander* z. 14–15. 471–474.
- Brodzka A. 1975. Spór o wartości kultury współczesnej w polskiej prozie narracyjnej. W *Literatura polska 1918–1975*, t. 1. *Literatura polska 1918–1932*. Warszawa. 518–637.
- Czapów G., Czapów C. 1969. *Psychodrama. Geneza i historia, teoria i praktyka. Próba oceny*. Warszawa.
- Dębicki Z. 1921. „Teatr w więzieniu”, [rec.]. *Kurier Warszawski* nr 342.
- Duvignaud J. 1990. „Teatr w społeczeństwie, społeczeństwo w teatrze”. L. Kolankiewicz (przeł.). *Dialog* nr 9. 102–106.
- Falkiewicz A. 1980. *Teatr. Społeczeństwo*. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk.
- Gombrowicz W. 1994. *Ślub*. W *Iwona, księżniczka Burgunda. Ślub. Operetka. Historia*. Kraków.
- Hendrykowski M. 2005. „U źródeł polskiej krytyki filmowej. Antoni Słonimski”. *Przestrzenie Teorii*, t. 5. 171–185.
- Kądziela P. 1996. Kalendarium życia i twórczości Antoniego Słonimskiego. W *Wspomnienia o Antonim Słonimskim*. P. Kądziela, A. Międzyrzecki (red.). Warszawa. 335–355.
- Kłosiński K. 1988. Przyczynek do portretu artysty. *Teatr w więzieniu*. W *Skamander* 6. *Studia o twórczości Antoniego Słonimskiego*. I. Opacki, A. Węgrzyniak (red.). Katowice. 118–143.
- Kolankiewicz L. 2005. Wstęp: ku antropologii widowisk. W *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów*. A. Chałupnik [i in.] (oprac.). Warszawa. 9–31.
- Kolankiewicz L. 2007. „Antropologia widowisk: subdyscyplina czy nowa perspektywa antropologii kulturowej”. *Kultura Współczesna* nr 1. 132–143.

- Lilienfeld-Krzewski K. (K.L-k). 1922. „Antoni Słonimski: *Teatr w więzieniu* („Ignis” 1922) [red.]”. Droga nr 2.
- Mokranowska Z. 2003. Prozy poetów kręgu „Skamandra” wobec tradycji elitarnych i popularnych form kultury. Katowice.
- Pietrych P. 1997. Młodzieńcza twórczość Antoniego Słonimskiego. Teksty i konteksty. Kielce.
- Piwiński L. 1922. „[rec. A. Słonimski, *Teatr w więzieniu*]”. Przegląd Warszawski nr 4.
- Platon 2003. Państwo. W. Witwicki (przeł.). Kęty.
- Płoszewski L. 1964. Uwagi o tekstach tomu I. W S. Wyspiański, *Dzieła zebrane*, t. 1. *Daniel, Królowa Polskiej Korony, Legenda I, Warszawianka*. L. Płoszewski i in. (red.). Kraków. 317–327.
- Raszewski Z. 1991. *Teatr w świecie widowisk. Dziewięćdziesiąt jeden listów o naturze teatru*. Warszawa.
- Schechner R. 2003a. „Co to jest performans?”. T. Kubikowski (przeł.). Dialog nr 3. 127–149.
- Schechner R. 2003b. „Performatywność”. T. Kubikowski (przeł.). Dialog nr 6. 135–156.
- Słonimski A. 1920. *Parada*. Poezje. Warszawa.
- Słonimski A. 1922. „Kinematograf”. Kurier Polski nr 330.
- Słonimski A. 1922. *Teatr w więzieniu*. Powieść. Warszawa.
- Słonimski A. 1971. Jedna strona medalu. Niektóre felietony, artykuły, recenzje, utwory poważne i niepoważne publikowane w latach 1918–1968. Warszawa.
- Szekspir W. 1993. Juliusz Cezar. S. Barańczak (przeł.). Poznań.
- Szekspir W. 1895. Hamlet. W *Dzieła dramatyczne w dwunastu tomach*, t. 4. L. Ulrich (przeł.). Kraków.
- Szweykowski Z. 1922. „Antoni Słonimski. *Teatr w więzieniu*. Powieść. Warszawa. Towarzystwo Wydawnicze «Ignis». 1922. 8, s. 190 [rec.]”. Książka nr 2.
- Tocqueville de A. 1976. O demokracji w Ameryce. M. Król (przeł.). Warszawa.
- Wyspiański S. 1964. Daniel. W *Dzieła zebrane*, t. 1. *Daniel, Królowa Polskiej Korony, Legenda I, Warszawianka*. L. Płoszewski i in. (red.). Kraków.

## Streszczenie

Na podstawie powieści *Teatr w więzieniu* (1921) autorka opisała różne sposoby definiowania teatru. To instytucja, wypracowująca własny ceremonial, więc przedstawienie w więzieniu zdaje się jego parodią, jedno z widowisk, obok zawodów sportowych i występów cyrkowych, ale także sposób zdefiniowania relacji międzyludzkich, gdy postacie pokazane jako wytrawni aktorzy poprzedzają ludzi interakcyjnych Witolda Gombrowicza. Słonimski zastanawia się także nad konsekwencjami zmiany hierarchii sztuk, gdy motyw *theatrum mundi* zostaje zastąpiony przez kinematograf. Wyświetlane obrazy, nawiązujące do jaskini Platona, zwiększają jednak poczucie alienacji jednostek. Taki świat coraz wyraźniej staje się więzieniem.

## Antoni Słonimski's Theatrical Awareness Recorded in His Prose Début

### Abstract

Based upon the novel *Teatr w więzieniu* [Theatre in Prison] (1921), the author has described various methods for defining this category. This institution develops its own ceremonial. Therefore, a performance in prison appears to be a parody of it, to be one of the shows – along

sports competitions and circus performances – but also a method for defining interpersonal relations, as the characters, depicted as expert actors, precede Witold Gombrowicz's interactive people.

Słonimski also ponders the consequences of the change in the hierarchy of arts, as *theatrum mundi* is replaced by cinematograph. However, the projected images, referencing Plato's cave, increase the sense of alienation. It is becoming progressively more evident that such a world transforms into a prison.

**Słowa kluczowe:** Antoni Słonimski, powieść *Teatr w więzieniu*, motyw *theatrum mundi*, świadomość teatralna, antropologia widowisk

**Keywords:** Antoni Słonimski, the novel *Teatr w więzieniu* [Theater in Prison], *theatrum mundi*, theatrical awareness, the anthropology of performance

**Joanna Warońska** – adiunkt w Zakładzie Kulturoznawstwa Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Humanistyczno-Przyrodniczego im. Jana Długosza w Częstochowie. Zajmuje się dramatem XX wieku, widowiskowością kultury i teatralnością zapisaną w utworach literackich. Jest autorką artykułów m.in. o utworach Brunona Winawera i o dramatach skamandrytów.