



You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: Performans biografii

Author: Beata Popczyk-Szczęśna, Ewa Wąchocka

Citation style: Popczyk-Szczęśna Beata, Wąchocka Ewa. (2019). Performans biografii. W: M. Figzał-Janikowska, A. Głowacka, B. Popczyk-Szczęśna, E. Wąchocka (red.), "Pisanie dla sceny – narracje współczesnego teatru" (S. 209-224). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Na tych samych warunkach - Licencja ta pozwala na kopiowanie, zmienianie, rozprowadzanie, przedstawianie i wykonywanie utworu tak długo, jak tylko na utwory zależne będzie udzielana taka sama licencja.

Performans biografii

Biografia, czyli etymologicznie rzecz ujmując ‘opis życia’, nawet jeśli przybiera formę linearnej narracji, nie jest prostym zapisem etapów czyjś istnienia, ale tego istnienia utekstowieniem, czyli pośrednim tylko, werbalnym, przybliżeniem jednostkowej egzystencji. Przedstawienie czyjś życia nie polega bowiem na gromadzeniu faktów, ale na tworzeniu tekstu, w którym materiał biograficzny porządkowany jest zgodnie z celem i punktem widzenia piszącego. „Nawet gdy jest to praca zdawałoby się naukowa, oparta na warsztacie historyka krytycznie oceniającego źródła, to też nie jest wolna od tego, co przypadkowe, co jest odbiciem nieświadomości, i tego, co świadomie czynimy z dostępnym nam systemem znaków”¹.

Biografia to opowieść o człowieku, w której nieuchwytna podmiotowość zamknięta została w języku opisu. Nasze czytanie cudzego życiorysu jest zatem zarówno próbą spotkania z Osobą – autorem życia, jak i dialogowaniem z „Innymi, którzy podsuwają nam teksty o tym życiu”². Jest podróżą w gąszczu lektur i rozszyfrowywaniem znaków pochodzących z różnych zakątków kultury. Jest też w pewnym stopniu zawłaszczeniem znaczeń na korzyść czytającego.

Warto wspomnieć, że przekonanie o kreacyjnym wymiarze biografistyki, dobrze udokumentowane i opisane, dominuje nie tylko w obszarze naszego nowoczesnego myślenia o tekstach. Już w rozprawach *stricte* strukturalistycznych pojawiła się bowiem refleksja o zdarzeniowym przebiegu życia artysty i związane z tym przekonanie, że zarówno dzieła, jak i dokonania bohatera biografii „pod-

¹ J. SOSNOWSKA: *Biografia kobieca*. W: *Biografia, historiografia dawniej i dziś: biografia nowoczesna – nowoczesność biografii*. Red. R. KASPEROWICZ, E. WOLICKA. Lublin 2005, s. 181.

² *Ibidem*, s. 182.

legają wielorakim reinterpretacjom, przeinaczeniom, przewartościowaniom w zmieniających się kontekstach społeczno-kulturowych”³. Wszystkie teoretyczne rozprawy dotyczące biografii (literackiej, naukowej, historycznej) pełne są konstatacji, że opis wydarzeń z życia konkretnych jednostek przebiega w ramach nieustannego procesu transformacji dostępnych nam źródeł i różnych treści kultury. Nie zmniejsza to jednak stopnia zainteresowania faktografią, wręcz przeciwnie. Tak jakby pewien rodzaj napięcia między potrzebą przywołania a pokusą przekształcania danych biograficznych był czynnikiem sprzyjającym powstawaniu kolejnych tekstów biograficznych czy parabiograficznych.

Szczególny rodzaj zainteresowania materiałem biograficznym zaobserwować można w najnowszej twórczości dramatyczno-teatralnej. Wśród bardzo współczesnych artystycznych aktów odwoływania się do historii, a zarazem „ustanawiania historii” (nawiązuję oczywiście w tym miejscu do tytułu książki poświęconej nowym metodologiom badania historii teatru⁴) niesłuchanie często pojawiają się sztuki biograficzne, jakies „biodramaty” (jak nazwała Ewa Partyga dramaty „z biografią w tle”⁵). Właściwie należałoby powiedzieć: sztuki-wariacje biograficzne, ponieważ są one złożone z jawnie rekonstruowanych fragmentów życiorysów znanych osób i opracowane z uwzględnieniem różnych danych źródłowych, zarówno wcześniejszych biografii, jak i zbiorowych przekonań upowszechnionych w dyskursie publicznym. W dodatku – co ciekawe i poniekąd paradoksalne – praca twórcza praktyków wykorzystujących w procesie pisania dla sceny materiał biograficzny łączy w sobie często archeologiczną niemal skrupulatność w przywoływaniu źródeł z kreatywnością w procesie ich komponowania/przetwarzania.

Jeśli przyjąć za teoretykami nowoczesnej historiografii, że opis dziejów to sprawa języka i sposobu opowiadania, a także przypomnieć, że artystyczne opracowania faktów z przeszłości to przede wszystkim „gry z historią”, można rzec, że twórcy współczesnych przedstawień i autorzy piszący aktualnie dla sceny realizują model dyskursu teatralnego jako pola walki o nowe, własne, autorskie wi-

³ J. SŁAWIŃSKI: *Próby teoretycznoliterackie*. Kraków 2000, s. 158.

⁴ Zob. *Nowe historie 1. Ustanawianie historii*. Red. A. ADAMIECKA-SITEK, D. BUCHWALD, D. KOSIŃSKI. Warszawa 2010.

⁵ E. PARTYGA: *Biografia w dramacie. Rekoniesans*. W: *Dramat w tekście – tekst w dramacie*. Red. A. GRABOWSKI, J. KOPCIŃSKI. Warszawa 2014.

dzenie historii. Większość „działań interpretacyjnych” polega na wyłączeniu zastanych narracji historycznych z ich macierzystego kontekstu, na ostentacyjnym przemieszczeniu punktu widzenia zdarzeń i ujawnianiu przemilczanych faktów. Ujmę rzecz metaforycznie: pokusa zabrania głosu, często w opozycji do oficjalnej polityki historycznej, wynika z chęci oświelenia miejsc zaciemnionych i zabarwienia białych plam.

Na podobnej zasadzie odbywa się dramatyzowanie biografii osób łatwo rozpoznawalnych w naszym kręgu kulturowym, zarówno znanych osobistości związanych z polityką i władzą, jak i niepokornych wobec swego czasu i świata słynnych artystów. Przyglądając się najnowszej twórczości scenicznej, łatwo stworzyć listę tytułów sztuk napisanych jako rodzaj interpretacji życiorysów osób publicznych. Nie są to oczywiście linearne opowieści biograficzne w stylu: od narodzin do śmierci bohatera. Wpisana w strukturę gatunku dramatycznego fragmentaryczność tych sztuk teatralnych spotęgowana jest bowiem dzięki demonstracyjnej segmentacji tworzywa językowego – i to nie tylko dialogów czy monologów, lecz także różnych pod względem stylistycznym form wypowiedzi, obecnych w dyskursie jako wyraz zdynamizowania biograficznej opowieści, jej wewnętrznego nieuporządkowania, jakby skonfliktowania przywołanych znaków symbolicznych i prezentowanych treści. Wymienię najślynniejsze przykłady sztuk wpisujących się w nurt wypowiedzi scenicznych, których tematem jest życie jednostki, a zasadniczym tworzywem przekształceń – związany z życiorysem tej osoby materiał biograficzny: *Popieluszko – czarna msza* i *Kuroń. Pasja według św. Jacka* Małgorzaty Sikorskiej-Miszcuk, *General* Jarosława Jakubowskiego, *Krzywicka/Krew* Julii Holewińskiej, *Zapolska Superstar* Jana Czaplińskiego, *W promieniach* Artura Paługi, *Skarpetki Leopolda T.* Piotra Rowickiego.

Częstotliwość wystawiania i różnorodność sztuk o bohaterach zbiorowej wyobraźni prowokuje do zadawania pytań nie tyle o przyczyny popularności takich formatów w obrębie szeroko rozumianego pisania dla sceny (wszak życiorysy wyróżniających się jednostek zawsze inspirowały ludzi sztuki), ile o sposoby, a może nawet dostrzegalne, powtarzające się strategie porządkowania materiału biograficznego w ramach scenicznej sztuki słowa. Nie chciałabym wyrokować, że istnieją podobieństwa w poetykach wymienionych autorów, raczej sugeruję kilka tendencji dostrzegalnych – w moim przekonaniu – w obrębie tych sztuk pisanych

współcześnie dla sceny, które pseudonimują znane biografie. Pokuszę się zatem o pewne uogólnienie, by – po zaprezentowaniu kilku argumentów, które to uogólnienie w moim przekonaniu potwierdzają – zanalizować jeden przykład współczesnej sztuki „biograficznej”. Otóż wydaje mi się, że cechą wspólną większości tekstów pisanych dla sceny jako rodzaj wariacji na temat życiorysu znanych postaci jest strategia „odgrywania biografii”. Sceny są tak skomponowane, że tworzą wrażenie dziania się aktu teatralnej prezentacji określonych treści, słowo dramatyczne nie tyle kreuje świat fikcyjny, ile uruchamia proces działania, niejako *in statu nascendi*, „tu i teraz” przed okiem czytelnika/widza. Werbalny komunikat stanowi zatem przykład demonstracyjnego połączenia fikcji z faktografią, kształtuje się poprzez zderzenie dwóch co najmniej postaw twórczych – kreacjonizmu ze ścisłością i z wiernością wobec źródeł. Natomiast w szerszej perspektywie dominujących tendencji we współczesnej praktyce pisania dla sceny wiąże się z przeniesieniem „punktu ciężkości z praktyki znaczeniowej, której środkiem był tekst, na eksplorację jego plastyczności jako materiału (ucieleśnienie, gra słowa w sytuacji scenicznej, artykulacja, efekty foniczne) oraz jego dyspozycji wizualnych”⁶.

Kiedy Freddie Rokem we wstępie do książki *Performing History... z 2000 roku* pisał o przedstawieniach teatralnych pokazujących wydarzenia z przeszłości, analizował kilka aspektów scenicznego „odgrywania historii”. Poza tym najbardziej oczywistym, że „teatr przerabia coś, co już zostało przerobione: powtórnie opowiada o minionym wydarzeniu”⁷, niesłychanie istotne dla badacza są jeszcze inne aspekty unaoczniania historii na scenie. Po pierwsze, co wynika z rozumienia teatru jako maszyny pamięci, zasadnicza wydaje się kwestia problematyzowania upływu czasu między zdarzeniem historycznym a przedstawieniem (nie chodzi przecież o prosty akt prezentacji fragmentów przeszłości, jak w ekspozycjach muzealnych). Po drugie zaś – ważny jest metateatralny wymiar przedstawień o tematyce historycznej, które ukazują „publiczności niejako od podszewki, jak zostały skonstruowane [...]”. Owa świadomość metateatralna pozwala zakomunikować widzom, że nawet jeśli oglądają teatr w teatrze, w istocie obcuja z czymś, co wydarzyło się naprawdę”⁸.

⁶ E. WĄCHOCKA: *Postpisanie dla teatru*. „Opcje” 2013, nr 1-2, s. 43.

⁷ F. ROKEM: *Odgrywanie historii*. Przeł. J. JAWORSKA. „Dialog” 2004, nr 4, s. 5.

⁸ *Ibidem*, s. 6.

Przywołuję ten kontekst naukowy, ponieważ uwagi na temat „odgrywania historii” wydadą mi się szczególnie trafne w odniesieniu do sztuk podejmujących wątki biograficzne, w których najbardziej uwidacznia się „zaświatowy” charakter teatru. Dzięki tym sztukom powracają do nas przecież „umarli bohaterowie” – w pisarskim geście przypomnienia związków i ustanowienia nowych zależności między przeszłością a terażniejszością. Współcześni autorzy tekstów scenicznych, sięgając po materiał biograficzny, w sposób szczególny realizują owe opisane przez Freddiego Rokema prawidłowości teatralnego dyskursu historycznego. W przypadku tej twórczości ewidentne jest bowiem zarówno „zainteresowanie problemem czasu, jaki upłynął od przywoływanych wydarzeń”, jak i posługiwanie się techniką jawnoteatralną w celu podkreślenia performatywnego wymiaru tworzenia biografii, a także wzmocnienia krytycznego osądu różnych zjawisk społecznych determinujących przebieg jednostkowej egzystencji.

„Odgrywanie biografii” na papierze – jako pomysł scenariusza przedstawienia teatralnego o życiu znanej jednostki – odbywa się dzięki kilku powtarzalnym konceptom twórczym dostrzegalnym we współczesnej praktyce pisania dla sceny. Ogólnie rzecz biorąc, charakterystyczne jest podkreślanie w zapisie samego aktu prezentacji fragmentów życiorysu, bardziej w sensie ich demonstrowania przed odbiorcą niż bezpośredniego ukazywania działań osób dramatu. Nie znaczy to jednak, że diegeza dominuje nad *mimesis*, a partie narracyjne wypierają przedstawienie unaoczniające. Obowiązuje bowiem różnorodność form podawczych, i pod tym względem łatwo opisać nowe sztuki, odwołując się do Jeana-Pierre’a Sarrazaca koncepcji rapsodii czy do Hansa-Thiesa Lehmana pojęcia krajobrazu tekstu. Chciałabym zatem nie tyle zwrócić uwagę na programową niejednorodność tworzywa słownego, do której jesteśmy przyzwyczajeni jako odbiorcy hybrydycznych przekazów w kulturze medialnej, ile podkreślić, że autorzy sztuk scenicznych wyraźnie dbają o „performatywne własności” swych tekstów. Powołują do istnienia „alegoryczny zapis językowych i fizycznych działań”, traktując przy tym tę kompozycję słowną nie jako zasób stabilnych znaczeń, ale raczej jako narzędzie, które – cytując za Małgorzatą Sugierą – „czeka na stosowne użycie w zgodzie z aktualną technologią, nieoczekiwanie ujawniając swoje nowe możliwości i ograniczenia”⁹.

⁹ M. SUGIERA: *Performatywy, performanse i teksty dla teatru*. W: *Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problematyki, interpretacje*. Red. T. WALAS, R. NYCZ. Kraków 2012, s. 404.

W sztukach opartych na motywach biograficznych owe performatywne własności tekstu dostrzec można w ujawnianiu procesu kreowania jednostkowej biografii, dzięki czemu w momencie lektury powstaje wrażenie współuczestnictwa w dzianiu się jakiegoś artystycznego występu z jasno określonym światopoglądowym wymiarem komunikatu. Przy czym, co warto podkreślić, ten jawnoteatralny wymiar przekazu nie przeczy zwyczajowym regułom percepcji tekstu, polegającym na „wystawianiu sobie na scenie teatru wyobraźni fikcyjnego świata przedstawionego w całej jego zmysłowości”¹⁰. Procesualny i performatywny wymiar sztuki biograficznej obecny już na poziomie zapisu słownego widziałabym w trzech strategiach posługiwania się językiem przez autorów piszących dla sceny. Przede wszystkim zauważalna jest nielinearność czasu świata przedstawionego – przeszłość i terażniejszość to przedmiot nieustannych konfrontacji, w związku z czym sceny dramatyczne zdają się manifestacyjnym powtórzeniem spraw minionych – ich przypomnieniem w ujęciu współczesnym. Swoiste dla sztuk scenicznych zapętlenie perspektywy temporalnej dostrzec można przede wszystkim w samym języku, w sposobie żonglowania frazą dawną i współczesną – stylizacja idzie w parze z natrętną aktualizacją, co przekłada się na sposób komponowania innych elementów składowych tekstów: postaci, zdarzeń i sytuacji. Szczególnie często pojawia się na przykład model kształtowania wypowiedzi bohatera biografii jako mieszaniny słów „swoich” i obcych, tamtejszych (z czasów jego życia) i tutejszych (ostrzych, cynicznych, współczesnych). Zatem ambicją autorów piszących dla sceny jest nie tyle tworzenie spójnej fikcji, ile przedkładanie odbiorcy pewnego zestawu konwencji przedstawiania świata – celem tego zabiegu jest pobudzenie działań interpretacyjnych naruszających zwyczajowe przekonania o bohaterach literatury czy historii. We współczesnych strategiach pisania dla sceny, niezależnie od indywidualnych poetyk i preferowanych środków językowych, daje o sobie znać autorskie zamiłowanie do przemieszczeń i przekształceń, bo tekst budowany jest przede wszystkim przez kontekst, społeczno-kulturowe uwarunkowania momentu zapisu¹¹.

¹⁰ Ibidem, s. 391–392.

¹¹ Zob. M. SUGIERA: *Zgoda co do faktów – pakt biograficzny*. W: *Nowe historie 02. Wymowa faktów*. Red. A. ADAMIECKA-SITEK, D. BUCHWALD. Warszawa 2011, s. 187.

Wspomniana technika temporalna, czyli alinearność czy – mówiąc słowami Frederica Jamesona – „jednopoziomowa równoczesność”, wiąże się z kolejną własnością tekstów pisanych dla sceny. Mam na myśli technikę punktu widzenia, czyli ujawnianie perspektywy opisu, i zdecydowane unikanie neutralności literackiej reprezentacji. Poszczególne przypadki z życiorysu znanych jednostek ujęte są zazwyczaj w metateatralną ramę, która nie tylko inicjuje pewien literacko-teatralny proces odgrywania cudzej biografii i nie tylko ustanawia określony rodzaj paktu z odbiorcą, lecz także jest sygnałem autorskiej koncepcji opisu cudzego życia – życia przywołanego w sposób fragmentaryczny – w koncepcji zaznaczony jest akt wyboru określonych treści i podmiotowe zaangażowanie w przedmiot opisu. Jeśli nie ma takiej jawnoteatralnej ramy, to bardzo często pojawiają się w tekstach postaci komentatorów – albo w funkcji narratora, albo jako figury graniczne, usytuowane „pomiędzy”: jednocześnie w środku zdarzeń i z boku procesu przedstawiania biografii. Wypowiedzi tych postaci, często w funkcji odautorskiego komentarza, są podpowiedziami znaczeń, intencjonalnymi sygnałami sposobu użycia danych biograficznych – mają zresztą często ostentacyjny wymiar światopoglądowy. Bywają grą podmiotowości (komentatora i bohatera/bohaterów), ale – jeśli ujmemy wszystkie partie tekstu jako całość dyskursu scenicznego – stanowią przede wszystkim znaczący przykład władzy autorskiej narracji. Nawet wtedy, gdy władza ta ujawnia się w formie manifestowania wątpliwości piszącego co do przebiegu samego aktu pisania.

Zasygnalizowane techniki kompozycji sztuk pisanych dla sceny, czyli nakładanie się różnych płaszczyzn temporalnych, a także rozmaite werbalne sposoby pogłębiania dystansu wobec fikcji powodują, że ewidentną cechą tych utworów jest wielogłosowość. Przejawia się ona jednak nie tylko w tym znaczeniu, o którym pisała kiedyś w swej teorii teatru Anne Ubersfeld, akcentując napięcie między zindywidualizowaną mową postaci a „centralizującym” wypowiedzianiem autorskim. Chodzi również o taki sposób układania wypowiedzi, w którym w obrębie jednej repliki postaci pojawiają się elementy różnych formacji dyskursywnych – służące eksponowaniu napięcia między różnymi mitami czy narracjami światopoglądowymi kształtującymi naszą tożsamość. Pewien rodzaj wewnętrznego antagonizowania treści zawartych w replikach postaci to ewidentna, powtarzająca się strategia pisania tekstów obfitujących w przywołania

sformułowań w pewnym sensie gotowych, to znaczy rozpoznawalnych jako wyraz określonej postawy społecznej, politycznej, obyczajowej czy seksualnej. Rzec można, że w poetyce zderzenia takich przekonań normatywnych, czyli regulujących wiele jednostkowych istnień, tkwi spory potencjał krytyczny autorów, którzy lubią tematy niewygodne i pisanie tekstów dla sceny postrzegają jako rodzaj praktykowania własnego światopoglądu¹². Biografia znanej postaci, traktowana pretekstowo, staje się przede wszystkim opowieścią o określonej wspólnotcie i jej tożsamości kształtowanej procesualnie dzięki pracy pamięci i emocjonalnej konfrontacji żywych z umarłymi.

* * *

Żeby nie być gołosłowną, na potwierdzenie swoich rozważań o sposobach pisania dla sceny przywołam i poddam krótkiej analizie jeden przykład spośród wielu sztuk powstałych ostatnio dla teatru. Będzie to *Zapolska Superstar* Jana Czaplińskiego, tekst opublikowany w „Dialogu”¹³, stanowiący podstawę werbalną przedstawienia pod tym samym tytułem w reżyserii Anety Groszyńskiej z Teatru im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu (premiera: 16.10.2015). Sztuka Jana Czaplińskiego skomponowana została już w zapisie jako dosłowne „odgrywanie biografii” Gabrieli Zapolskiej. Świadczy o tym między innymi sam początek tekstu: po zgrabnie ułożonej dość konwencjonalnej scenie „teatru w teatrze” (jest to fragment, w którym Zapolska gra Norę w przedstawieniu wystawianym w Piotrkowie Trybunalskim) następuje w sztuce Czaplińskiego szereg scen, ogólnie rzecz ujmując, demonstrujących proces odtwarzania biografii pisarki. I to na dwa sposoby: albo prezentowane jest jej życie w narracyjnych fragmentach wypowiedzianych przez bliżej niedookreślone postaci o współcześnie brzmiących imionach, albo wypowiada się sama bohaterka, rozbita w tym tekście na trzy osoby i monologująca o swym życiu z pełną świadomością jego przebiegu i z wiedzą na temat przyszłości. Szczególnie istotny dla zrozumienia specyfiki tekstu jest w moim przekonaniu moment inicjujący „akcję właściwą” sztuki: najpierw na sce-

¹² Zob. J. KRAKOWSKA: *Przesiedleni*. W: *Transfer! Teksty dla teatru. Antologia*. Red. J. KRAKOWSKA. Warszawa 2015.

¹³ J. CZAPLIŃSKI: *Zapolska Superstar (czyli jak przegrywać, żeby wygrać)*. „Dialog” 2016, nr 7–8.



*Zapolska Superstar (czyli jak przegrywać, żeby wygrać). Reż. A. GROSZYŃSKA.
Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu. Premiera: 16.10.2015
Fot. Natalia Kabanow*



Zapolska Superstar (czyli jak przegrywać, żeby wygrać). Reż. A. GROSZYŃSKA.
Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu. Premiera: 16.10.2015
Fot. Natalia Kabanow

nę wchodzi Prowadzący, który w bezpośrednim zwrocie do publiczności ujawnia fakt nieudanego samobójstwa pisarki, a potem następuje scena prezentacji fragmentów jej życiorysu – o tyle ciekawa, że poszczególni mówcy nie tylko dość ironicznie i kolokwialnie komentują przypadki z życia Zapolskiej, lecz także momentami wchodzi w tę postać – używają w wypowiedzi formy pierwszoosobowej i subiektywizują przekaz. Tym samym powstały na papierze komunikat słowny potraktować można jako zbiór działań werbalnych o charakterze jawnego stwarzania bohatera wielowątkowej narracji scenicznej. Powstaje wrażenie, że oto – jako odbiorcy – jesteśmy świadkami procesu prezentacji jednostkowego życiorysu; proces ten składa się z następujących po sobie aktów przypominania danych biograficznych i permanentnej rearanżacji tych danych w nowych kontekstach.

Pomysły kompozycyjne Jana Czaplińskiego ujęłabym w ciąg następujących określeń: konfrontacja, kondensacja, punkt widzenia i spięcie dyskursów.

Po pierwsze, przeszłość w sztuce *Zapolska Superstar* podlega nieustannej **konfrontacji** z terażniejszością. Na wielu poziomach: w języku, w którym archaizmy współlistnieją z frazami współczesnymi; w działaniach przedstawionych, łączących w sobie fragmenty „tam i wtedy” ze scenami „tu i teraz”, programowanymi jako rozgrywane aktualnie przed współczesną publicznością; wreszcie – w sposobie ukazywania postaci, zwłaszcza zaś tytułowej bohaterki, która we wszystkich swych wcieleniach dysponuje nadświadomością – nie tylko zna własne przeżyte życie, lecz także orientuje się w późniejszej recepcji swej twórczości w kulturze.

Po drugie, materiał biograficzny wykorzystany jest przez Jana Czaplińskiego na zasadzie **kondensacji**, autor spaja w jedno odległe od siebie fragmenty życiorysu pisarki, na przykład różne spotkania z mężczyznami w scenie *Dwóch mężów i kilku kochanków*, aby uwydatnić – *nomen omen* – dramaturgię życia niepokornej artystki i podkreślić performatywny wymiar prezentacji jej biografii.

Po trzecie, w większości scen manifestowany jest **punkt widzenia** autora tekstu, autora, który traktuje Zapolską jako patronkę sztuki zaangażowanej, a zarazem punkt widzenia autora wykorzystującego biografię jako pretekst do refleksji – o roli teatru, o postawach twórczych i o próbie ustanawiania bliskiej relacji z publicznością. Czapliński wprowadza monolog pisarki, który dotyczy jej symbolicznego spełnienia nie na scenach paryskich pod okiem Antoine’a, ale w Dąbrowie Hutniczej, „gdzie złożona z górników widownia oddała jej [Zapolskiej – B.P.S.]

hołd, rozpoznając w autorce kogoś, kto rozumie ich problemy i uznaje je za istotne”¹⁴, a tym samym zrealizowana została idea teatru wspólnotowego.

Po czwarte wreszcie – dialogi postaci w tekście powstałym na podstawie biografii Zapolskiej stworzone są z klisz językowych, sygnujących łatwo rozpoznawalne, często przeciwstawne światopoglądy. Nazwać można tę tendencję stylistyczną „**spięciem dyskursów**”, co z jednej strony służy uwyrażnieniu konfliktu między bohaterami, z drugiej strony zaś wpływa na demaskatorski aspekt całej wypowiedzi dramatycznej: powstaje bowiem wrażenie, że to właśnie język stwarza różne wersje rzeczywistości, których chcą bezkrytycznie bronić zapalczywe w swych poglądach postaci. Przytaczanie słów kojarzących się z różnymi opcjami światopoglądowymi tworzy oczywiście w tej sztuce konflikt racji, ale jednocześnie niejako polaryzuje ideologiczne napięcia. Świadczy o tym na przykład ostra scena sądu, prowokacyjnie zatytułowana *Wyrok w domu publicznym*. Kontrowersyjny dialog pomiędzy Sędzią, Zapolską a Sienkiewiczem (nawiązujący do procesów, jakie wytoczyła pisarka recenzentom jej twórczości) to pełne pasji oskarżenie patriarchalnych układów społecznych, ale jednocześnie jakiś wyraz neurozy i chorobliwych natręctw pokrzywdzonej kobiety. Zamiar Czaplńskiego wydaje się jasny. Nie chodzi przecież o gloryfikację konkretnej osoby i jej nieco przykurzonej twórczości. O wiele istotniejsze jest ukazanie społecznych mechanizmów piętnowania jednostki przez grupę kulturowo uprzywilejowaną i dominującą, zwłaszcza jeśli jednostką taką bywa usiłująca zabrać głos i przekonana o swojej racji kobieta. Nie tyle jednak feministyczny rodzaj zaangażowania autora dostrzegam w konstrukcji tego tekstu, ile krytykę wszelkich restrykcyjnych praw zastanych, wyrażonych pozornie gładkim dyskursem władzy/wiedzy i – jak sugeruje autor sztuki – funkcjonujących niezależnie od epoki dzięki aktywności osób, które czują się powołane, aby sprawować „rząd dusz”. W takiej perspektywie ostre ataki Sędziego na Zapolską byłyby alegorią retoryki władzy, a następujące po tej scenie ekspresywne monologi trzech Zapolskich – nie tylko programem twórczym pisarki, lecz także słownym wyrazem poczucia wolności jednostki, wolności rozumianej jako pochwała działania i wierność swym przekonaniom wbrew krytycznym osądom i reakcjom ogółu.

¹⁴ *Ta cholera Gabriela*. [Rozmowa z Anetą Groszyńską i Janem Czaplńskim]. „Dialog” 2016, nr 7-8, s. 37.

Zamieszczone tutaj uwagi to tylko wybrane wątki z mojej lektury sztuki Czaplińskiego; tekst zawiera jeszcze sporo innych ciekawych fragmentów, które można by dokładniej zinterpretować, mając na uwadze zasadniczy koncept utworu napisanego jako „odgrywanie biografii”, na przykład sceny wywiadów/monologów pisarki czy scena rozmowy z lekarzem, w czasie której na równi z symptomami choroby wyliczane są kolejne dzieła autorki *Ich czworo...*

* * *

Wszystkie poczynione przeze mnie uwagi mają swe teoretyczne umocowanie w kilku naukowych koncepcjach tekstu i jego szczególnej odmiany, czyli tekstu dla teatru. Nikt już dziś nie wątpi, że zarówno „przepisowy” utwór dramatyczny, jak i mniej regularny scenariusz teatralny są przede wszystkim tworzywem scenicznym, użytowanym w korelacji z innymi tworzywami przedstawienia, materiałem do wykorzystania w sensie semantycznym i wykonawczym. Bywają też jednak tekstami czytanyymi, a czytanie traktować można za Paulem de Manem i Williamem Worthenem w kategoriach jednostkowego, kameralnego performansu¹⁵, podczas którego działanie czytelnika nie ogranicza się do „rekonstrukcji zakodowanych uprzednio znaczeń. Wymaga szczególnej aktywności poznawczej (gdyż od jego decyzji zależy w dużej mierze przeprowadzenie rozgraniczenia między przedstawionym a przedstawiającym oraz współtworzony sens), a zarazem nabiera mocy przez odniesienie do emocjonalnej i cielesnej pamięci”¹⁶.

Sztuki sceniczne unaoczniające fragmenty jednostkowych biografii ze względu na swe walory afabularne i metafikcyjne są zatem w pełnym tego słowa rozumieniu *pages performative* – stronami znaczenia i zdarzenia. Odświeżane, rekonponowane wątki biograficzne stają się już na poziomie zapisu tekstowego autorską wersją wydarzania się znaczeń. Tym samym układ materiału słownego inicjuje performans biografii, który może rozwinąć się niezależnie na dwóch płaszczyznach – w akcie lektury i podczas wykonania słów/działań w ramach przedstawienia

¹⁵ Zob. również: A. GRABOWSKI, J. KOPCIŃSKI: *Dramat – przedmiot do odnalezienia (słowo wstępne)*. W: *Dramat w teksie – tekst w dramacie*. Red. A. GRABOWSKI, J. KOPCIŃSKI. Warszawa 2014.

¹⁶ E. WĄCHOCKA: *Postpisanie dla teatru...*, s. 45.

teatralnego. Pisanie sztuk na kanwie znanych życiorysów nie jest zatem w najnowszych tekstach teatralnych opisywaniem czyjegoś życia, jest reaktywacją wcześniejszych danych kulturowych i ingerencją zarówno we wcześniejsze biograficzne narracje, jak i w spokojne sumienie odbiorcy.

Bibliografia

- CZAPLIŃSKI J.: *Zapolska Superstar (czyli jak przegrywać, żeby wygrać)*. „Dialog” 2016, nr 7-8.
- GRABOWSKI A., KOPCIŃSKI J.: *Dramat – przedmiot do odnalezienia (słowo wstępne)*. W: *Dramat w tekście – tekst w dramacie*. Red. A. GRABOWSKI, J. KOPCIŃSKI. Warszawa 2014.
- KRAKOWSKA J.: *Przesiedleni*. W: *Transfer! Teksty dla teatru. Antologia*. Red. J. KRAKOWSKA. Warszawa 2015.
- Nowe historie 1. Ustanawianie historii*. Red. A. ADAMIECKA-SITEK, D. BUCHWALD, D. KOSIŃSKI. Warszawa 2010.
- PARTYGA E.: *Biografia w dramacie. Rekonesans*. W: *Dramat w tekście – tekst w dramacie*. Red. A. GRABOWSKI, J. KOPCIŃSKI. Warszawa 2014.
- ROKEM F.: *Odgrywanie historii*. Przeł. J. JAWORSKA. „Dialog” 2004, nr 4.
- SŁAWIŃSKI J.: *Próby teoretycznoliterackie*. Kraków 2000.
- SOSNOWSKA J.: *Biografia kobieca*. W: *Biografia, historiografia dawniej i dziś: biografia nowoczesna – nowoczesność biografii*. Red. R. KASPEROWICZ, E. WOLICKA. Lublin 2005.
- SUGIERA M.: *Performatywy, performanse i teksty dla teatru*. W: *Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problematyki, interpretacje*. Red. T. WALAS, R. NY CZ. Kraków 2012.
- SUGIERA M.: *Zgoda co do faktów – pakt biograficzny*. W: *Nowe historie 02. Wymowa faktów*. Red. A. ADAMIECKA-SITEK, D. BUCHWALD. Warszawa 2011.
- Ta cholera Gabriela*. [Rozmowa z Anetą Groszyńską i Janem Czaplńskim]. „Dialog” 2016, nr 7-8.
- WĄCHOCKA E.: *Postpisanie dla teatru*. „Opcje” 2013, nr 1-2.

Beata Popczyk-Szczęсна

Performance of Biography

Summary: The article reflects over the newest Polish theatrical plays, whose authors have in different ways utilized biographies of famous people. The presence of numerous works of this kind suggests a biographical trend in contemporary Polish theatre. The plays which refer to life-stories of

extraordinary heroes of history or culture were created with regard for different source data, including both earlier biographical publication and many common opinions circulating in our cultural context. Interesting and somewhat paradoxical is the fact that the work of their authors who employ biographical material in writing for the stage often combines archeological meticulousness in referring to sources with creativity in its processing/composing.

Jan Czapliński's text *Zapolska Superstar* serves as an example of dominant compositional strategies of biographical plays: self-referentiality of the message, the confrontation of different kinds of discourses as a distinguishing factor of the verbal material of a text, the manifestation of the authorial perspective and composing the plot as a process of recreating/happening of individual biography. Due to these qualities of works designed for the stage, it can be stated that already at the level of textual recording a "performance of biography" is created, which then develops independently on two planes: in the act of individual reading and in the actor's performance of words/actions of a character during a stage production.

Keywords: theatrical texts, biography, performance, dramatic discourse

Beata Popczyk-Szczęśna

Performance der Biografie

Zusammenfassung: In dem Beitrag befasst sich seine Verfasserin mit neuesten polnischen Theaterstücken, deren Autoren sich auf verschiedene Art und Weise die Biografien von bekannten Personen zunutze machen. Es sind so viele solche Werke entstanden worden, dass man schon von einer biografischen Strömung im heutigen polnischen Theater reden darf. Die sich auf Lebensläufe außergewöhnlicher Helden der Geschichte oder Kultur beziehenden Theaterstücke wurden den verschiedenen Quellen zufolge geschaffen, welche sowohl aus früheren biografischen Publikationen als auch aus vielen in unserem Kulturkreis landläufigen Meinungen gewonnen wurden. Interessanter- und einigermaßen paradoxerweise ist die schöpferische Arbeit von den biografischen Material in ihren Bühnenwerken ausnutzenden Autoren häufig durch archäologische Gewissenhaftigkeit in Quellenangaben und Kreativität im Prozess deren Komponierens/Bearbeitung gekennzeichnet.

Anhand des Textes Jan Czaplińskis *Zapolska Superstar* werden hier die beim Verfassen der biografischen Stücke überwiegenden Strategien besprochen: autothematische Übermittlung, Konfrontation von verschiedenen Diskursen als Merkmal des verbalen Textstoffs, Manifestation des Gesichtspunktes des Autors und Aufbau der Handlung als Prozess der Darstellung/des Abspielens von individueller Biografie. Dank den Merkmalen der für Bühne geschaffenen Texte kann man feststellen, es entsteht schon im Stadium der textuellen Aufzeichnung eine „Performance der Biografie“,

die sich dann unabhängig auf zwei Ebenen entwickelt: während individueller Lektüre des Lesers und während schauspielerischer Ausführung von Worten/Handlungen im Rahmen einer Theateraufführung.

Schlüsselwörter: Theatertexte, Biografie, Performance, dramatischer Diskurs