

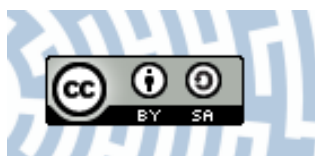


You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: Biogramat - nowa forma dramatyczna czy hybryda gatunkowa?

Author: Beata Popczyk-Szczęсна

Citation style: Popczyk-Szczęсна Beata. (2020). Biogramat - nowa forma dramatyczna czy hybryda gatunkowa? W: E. Wąchocka (red.), "Gatunki dramatyczne: rekonfiguracje" (S. 59-80). 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.



UNIWERSYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Beata Popczyk-Szczęśna
Uniwersytet Śląski w Katowicach
ORCID: 0000-0001-8924-8093

Biogramat – nowa forma dramatyczna czy hybryda gatunkowa?

W obszarze najnowszych, niesłychanie różnorodnych praktyk pisania dla teatru zaobserwować można szczególne zainteresowanie biografią człowieka jako gatunkiem wypowiedzi artystycznej, jej tematem i zarazem pretekstem – tak scenariuszy scenicznych, jak i przedstawień. Projekty dramaturgiczno-teatralne, inspirowane życiorysami znanych osób, a – w szerszej perspektywie – literackie i sceniczne reprezentacje biegu życia konkretnego człowieka pojawiają się obecnie w polskiej twórczości teatralnej bardzo często i w sposób znacznie zróżnicowany w zakresie autorskich technik przedstawieniowych. Na tyle często, że doczekały się już w komentarzach krytyczno-naukowych odrębnego nazewnictwa. Biogramat – jako forma dramatyczna, w której przedmiotem reprezentacji są fragmenty życiorysu wybranej osoby – a także bioteatr¹, stanowiący przykład różnych praktyk uobecniania/znakowania biegu życia jednostki, to świadectwo szerszego zjawiska, czyli szczególnego zainteresowania biografią w twórczości artystycznej kilku ostatnich dekad.

Biografistyka teatralna stanowi niewątpliwie znak czasu, bo wiąże się z bardziej ogólnymi, aktualnymi zjawiskami, zarówno w twórczości artystycznej (szczególnie literackiej i filmowej), jak i w różnych projektach społecznych o charakterze edukacyjnym czy popularyzatorskim, którym sprzyja obecna kultura uczestnictwa. Symptomatyczny dla przełomu XX i XXI wieku **zwrot ku biografiom** – przypominanym/

¹ Zob. *Nowe historie 03. Nowe biografie*. Red. A. ADAMIECKA-SITEK, D. BUCHWALD. Warszawa 2012; B. POPCZYK-SZCZĘŚNA: *Bioteatr*. „Teatr” 2020, nr 5.

powtarzonym, a jednocześnie ostentacyjnie kreowanym – jest konsekwencją ponowoczesnych przemian w definiowaniu podmiotowości i tożsamości jednostki. Wynika na pewno ze zmiany sposobu myślenia o historii i historiografii, w ramach którego zdetronizowane zostało przekonanie o neutralności narracji i wiarygodności faktów. Jest świadectwem kontekstowego (warunkowanego kulturowo i politycznie), interpersonalnego wymiaru egzystencji jednostki.

W dotychczasowej refleksji teatrologicznej na temat „nowych biografii”² pojawiło się kilka ważnych ustaleń teoretycznych, dotyczących uprawianej współcześnie biografistyki artystycznej. Jednym z nich jest przywołana przez Małgorzatę Sugierę koncepcja paktu biograficznego, powstała *per analogiam* do paktu autobiograficznego Philippa Lejeune’a³. Z tym zasadniczym dodatkiem, że istotniejsze od kwestii szczerości i/czy referencyjności wypowiedzi jest w przypadku utworu biograficznego przekonanie, że „twórcą biografii jest tyleż jej autor, którego imię i nazwisko widnieje na stronie tytułowej, ile określona forma literacka oraz przyjęty schemat społecznej opowieści o człowieku, poprzedzające jej powstanie”⁴. Zgodnie z naszymi późnonowoczesnymi podejrzewaniem wobec rzetelności i bezstronności faktów można zatem dodać, że miarą sukcesu współczesnych form biograficznych jest nie tyle ich moc odsłaniania ukrytej czy pominiętej prawdy o człowieku, ile „udatne zmyślenie”, które sprawia, że „biografia uzyskuje zdolność odsyłania czytelników do wspólnego im świata”, a zawarte w niej informacje – „nabierają dla nas rangi faktów”⁵. Dodajmy, że to „udatne zmyślenie” jest preparowane nierzadko na podstawie szczegółowej znajomości różnych danych źródłowych, znajomości wielu materiałów biograficznych czy dokumentów życia osobistego portretowanego człowieka – do czego chętnie przyznają się twórcy współczesnych biogramatów.

² Ibidem.

³ M. SUGIERA: *Zgoda co do faktów – pakt biograficzny*. W: *Nowe historie 02. Wymowa faktów*. Red. A. ADAMIECKA-SITEK, D. BUCHWALD. Warszawa 2011.

⁴ Ibidem, s. 187.

⁵ Ibidem, s. 188.

Kolejną, ważną perspektywą interpretacyjną, przydatną w myśleniu o współczesnym polskim dramatopisarstwie biograficznym, jest podniesiona przez Ewę Partygę kwestia autorskiej, zaprogramowanej gry z odbiorcą w każdym utworze odwołującym się do danych biograficznych. W związku z niebanalnym połączeniem fikcji z faktografią (w anglosaskich badaniach nad biografiami taką techniką literacką określa się terminem *faction*⁶), decydującym w dużej mierze o efekcie realności, „biograficzne referencje wciągają w orbitę dramatu wiedzę i oczekiwania odbiorcy”, które w zdecydowany sposób determinują percepcję – począwszy od dość oczywistych „pytań o prawdziwość czy adekwatność reprezentacji”⁷, poprzez biograficzne śledztwo, aż do przejawów afektywnego zaangażowania w snującą się w tekście czy na scenie biograficzną opowieść. Rozważania Ewy Partygi o pozytywnym doświadczeniu relacyjności, które staje się udziałem czytelnika tekstu biograficznego, czytelnika uczestniczącego podczas lektury w jakiejś formie „spotkania z konkretną osobą – tą, a nie inną”⁸, zestawień można z koncepcją „relacji biograficznej” autorstwa francuskiej badaczki Martine Boyer-Weinmann, która centralnym punktem swych dociekań naukowych czyni zależność między piszącym biografię a portretowanym w niej: „relacja ta ma swój aspekt epistemologiczny, etyczny i estetyczny, a pisanie staje się nieustannym dialogiem, spoglądaniem w lustro, a nawet utożsamianiem się z tym, o którym się pisze”⁹. I zarazem bywa początkiem ustanowienia kolejnej sfery powiązań: między autorem, bohaterem biografii i jej czytelnikiem – wszak „nasze rozumienie świata jest personalne, opiera się w swoim podstawowym wymiarze na

⁶ J. TABASZEWSKA: *Na granicy faktu. Kategoria faction w badaniach nad współczesnymi biografiami*. „Teksty Drugie” 2019, nr 1, s. 63 i n.

⁷ E. PARTYGA: *Biografia w dramacie. Rekonesans*. W: *Dramat w tekście – tekst w dramacie*. Red. A. GRABOWSKI, J. KOPCIŃSKI. Warszawa 2014, s. 271, 272.

⁸ E. PARTYGA: *O wyższości troski nad prawdą. Dramat w świetle filozofii biografii Adriany Cavarero*. W: *Nowe historie 03. Nowe biografie...*, s. 42, 45.

⁹ A. CAŁEK: *Biografia naukowa: od koncepcji do narracji. Interdyscyplinarność, teorie, metody badawcze*. Kraków 2013, s. 46.

relacjach wobec osób”¹⁰. Postulowany przez Boyer-Weinmann personalny klucz czytania utworów biograficznych pozwala uznać je za ewidentny przykład interakcyjnego modelu twórczości jako efektu przenikania się w konkretnych praktykach pisarskich różnych kulturowych sfer wpływów: czasu i miejsca powstania utworu, uwarunkowań środowiskowych, dominujących narracji zastanych, ram ideologicznych z ich retoryczną siłą oraz indywidualnych, autorskich fascynacji czy podejrzeń.

Wspomniane konteksty teoretyczne wydają mi się niezwykle ważne w przypadku refleksji o najnowszej twórczości dramatycznej. Współczesne pisarstwo dla sceny o tematyce biograficznej sytuuje bowiem pomiędzy dwiema przeciwstawnymi strategiami reprezentacji: pomiędzy zabiegiem jawnej konstrukcji tekstu z licznych odwołań biograficznych a techniką zsubiektywizowanego zapisu, czyli oddaniem głosu postaci, co stanowi próbę wiarygodnego uobecnienia doświadczeń bohatera biografii w językowej reprezentacji jego życia. Te dwa sposoby tworzenia dramatycznego dzieła biograficznego mają swoje odniesienie/odzwierciedlenie w preferowanych przez autorów dwóch odmiennych stylach literackiego kadrowania świata, a tym samym – w dwóch nadrzędnych strategiach przywoływania i rekonfiguracji odmiennych, dość tradycyjnych formatów gatunkowych.

Jeśli spojrzeć na współczesne sztuki dramatyczne inspirowane biografią z perspektywy genologicznej, to sprawa z jednej strony mocno komplikuje się i zapętla, z drugiej zaś – biorąc pod uwagę powtarzające się zabiegi reprezentacji „cudzego życia” w tekście – wydaje się dość klarowna. Zaraz wyjaśnię, co mam na myśli. Przede wszystkim, utwory dramatyczne utkane z wątków biograficznych trudno uznać za formy jednoznaczne pod względem gatunkowym, ponieważ biografia jako taka, czyli „utekstowane życie” konkretnej jednostki, sama w sobie bywa tworem genologicznie niejednorodnym. Badacze dzieł biograficznych – czy to artystycznych, czy naukowych – niezależnie od swych stanowisk poznawczych i proponowanych klasyfikacji bardzo często

¹⁰ A. NASIŁOWSKA: *Wstęp. Porządku w bibliotece*. „Teksty Drugie” 2019, nr 1, s. 11.

ustawiają „biografię w siatce dynamicznych napięć jako tekst »pomiedzy« [...] jako przedmiot zainteresowania wielu dyscyplin [...]”¹¹. Daniel Madelénat, francuski profesor literatury i komparatystyki, autor książki *La biographie* (Paris 1984), pisze, że „biografia kreuje przestrzeń nieznanego pomiędzy historią i literaturą, nauką i sztuką, teologią, psychologią, narratologią, sytuując się za każdym razem gdzieś na ich metodologicznych pograniczach i w »mieszanych« formach gatunkowych”¹². A różnorodność stylu myślenia o biografii jako formie wypowiedzi synkretycznej, wieloskładnikowej, bardzo dobrze oddaje metaforyczny tytuł książki Jamesa Clifforda, wydanej przed wielu laty – *From Puzzles to Portraits: Problems of a Literary Biographer* (Chapel Hill 1970).

Biogramat, stworzony z wykorzystaniem uprzednich dokumentów i tekstów, często w oparciu o napisane wcześniej biografie słynnych osób publicznych, byłby zatem tekstem wielowarstwowym, ze swej istoty eklektycznym (jako splot różnych i różnie wykorzystanych informacji źródłowych o wybranym bohaterze „zbiorowej wyobraźni” oraz jako forma dramatyczna, czyli wypowiedź fragmentaryczna, pełna niedopowiedzeń, nierzadko rapsodyczna, zawierająca często również partie liryczne i/lub epickie). Czy można zatem mówić o licznych i ciągle powstających biogramatach jako nowej formie dramatycznej? Czy nie lepiej sytuować zjawisko popularności dramaturgii biograficznej w kręgu charakterystycznej dla współczesnych praktyk scenicznych estetyki agatunkowości i poetyki rekonfiguracji starych wzorców genologicznych?...

Chciałabym przede wszystkim podkreślić dwie kwestie. Po pierwsze, ważną perspektywą refleksji o genologicznych własnościach biogramatów wydają mi się ustalenia na temat genologii dramatu historycznego. I dramaty historyczne bowiem, i sztuki z biografią w tle, to dzieła, o których egzystencji decyduje dominanta tematyczna. I w jednym, i w drugim przypadku, temat (czyli nawiązanie do jakie-

¹¹ A. CAŁEK: *Biografia naukowa...*, s. 40

¹² *Ibidem*.

goś wydarzenia z przeszłości i/czy postaci) jest ważną nicią spajającą fikcyjną opowieść, niezależnie od przyjętych w tej opowieści modeli reprezentacji świata. Owa zdarzeniowa czy też „biograficzna nitka, bez względu na swą grubość, stać się może bardzo użytecznym ogniwem wiążącym w całość dramat programowo rozsypany, heterogeniczny, nieoczywisty pod względem formalnym”¹³. Co nie zmienia faktu, że sztukę biograficzną, podobnie jak dramat historyczny, cechuje kalejdoskopowość i „filtr różnogatunkowej perspektywy”¹⁴.

Autorzy inspirujący się w swej pracy dramatopisarskiej biografiami znanych osób niezwykle dbają o wskazanie dominanty tematycznej swych utworów – głównie w metatekstach. Tytuły, spisy postaci, didaskalia, prologi i epilogi – wszystkie te parateksty zawierają liczne wskazówki, nie pozostawiające wątpliwości, do czyjego życiorysu odnosi się sztuka. Kilka oczywistych przykładów: *Wałęsa. Historia wesoła, a ogromnie przez to smutna* Pawła Demirskiego, *Popiełuszko i Kuroń. Pasja według św. Jacka* Małgorzaty Sikorskiej-Miszczuk, *Krzywicka/Krew* Julii Holewińskiej, *Zapolska Superstar, czyli jak przegrywać, żeby wygrać* Jana Czaplińskiego, *Skarpetki Leopolda T. Piotra* Rowickiego, *Komornicka. Biografia pozorna* Bartka Frąckowiaka i Weroniki Szczawińskiej. Wyraziste związki różnych elementów paratekstualnych, nie tylko tytułów sztuk, z – przepraszam za utarte sformułowanie – tak zwanym tekstem właściwym dramatu ewidentnie lokują autorską wypowiedź w społecznej i psychologicznej terażniejszości; to podobnie jak w dramacie historycznym „podstawowa tu strefa wpływów”¹⁵. Cytując wypowiedź Freddiego Rokema można rzec, że autorzy tekstów, prezentując sceny z życia konkretnego bohatera, starają się „przezwyciężyć poczucie oddzielenia i wykluczenia z przeszłości” i „stworzyć wspólnotę, dla której historia nabierze znaczenia”¹⁶.

¹³ E. PARTYGA: *Biografia w dramacie...*, s. 272.

¹⁴ D. RATAJCZAKOWA: *Po co dramatowi historia, po co historii dramat*. W: *W teatrze dziejów. Dramat historyczny ostatnich 150 lat: problemy lektury*. Red. M.J. OLSZEWSKA, D.M. OSIŃSKI. Warszawa 2016, s. 13.

¹⁵ *Ibidem*, s. 16.

¹⁶ F. ROKEM: *Wystawianie historii. Teatralne obrazy przeszłości we współczesnym teatrze*. Przeł. M. BOROWSKI, M. SUGIERA. Kraków 2010, s. 15.

Po drugie, dbałość o zainicjowanie porozumienia z odbiorcą zupełnie nie idzie w parze z autorskim zainteresowaniem formatem gatunkowym tekstu – w tym wymiarze, o którym pisała niegdyś Anna Krajewska, posługując się metaforycznym sformułowaniem „dramat genologii”¹⁷. Na fali zainteresowania biografią i sceniczną reprezentacją cudzego życia nie mnożą się wcale autorskie wskazówki gatunkowe. Nie ma w tej kwestii precyzyjnych artystycznych podpowiedzi, które tworzyłyby ramę kadrującą fikcyjny świat i sugerowałyby dominujące znaczenia literackiej reprezentacji rzeczywistości. Współczesne utwory dramatyczne z biografią w tle nie zawierają na ogół podtytułów sugerujących ich genologiczny format. A jeśli takie podtytuły z rzadka się pojawiają, to nie stanowią odwołania do gatunków dramatycznych *sensu stricte*, a raczej do innych form wypowiedzi (jak np. listy czy modlitwy). Równie trudno odnaleźć przykłady montażu, czyli tekstów łączących w swej formie różne odmienne wzorce genologiczne. Nie ma zatem odautorskich sugestii genologicznych – ani w podtytułach, ani w sposobie kompozycji tekstu. Za to często zaobserwować można w twórczości dramatycznej wyraziste ukierunkowanie wypowiedzi w stronę odbiorcy. Autorzy tak kształtują formę swych utworów, by – zgodnie z podstawową definicją dyskursu – znacząco wskazywały one adresata wypowiedzi: jednak nie kolejną, fikcyjną postać, ale zewnętrznego odbiorcę, czytelnika/widza, który staje się podczas lektury tekstu uczestnikiem swoistej sytuacji komunikacyjnej, słuchaczem skierowanego doń komunikatu, niejako na granicy światów – fikcyjnego i realnego, dawnego/obcego i teraźniejszego/swojskiego. Ma to zresztą związek z ogólnymi prawidłami współczesnego post-pisania dla sceny, o którego wymiarze performatywnym pisała Ewa Wąchocka, wspominając o języku nowych dramatów, kreującym fragmentaryczny charakter fikcjonalnej rzeczywistości, o zjawisku „przechodniości między światem przedstawionym a stanowiącym jego materialną podstawę rzeczywistym

¹⁷ A. KRAJEWSKA: *Dramat genologii, czyli o gatunkach współczesnego dramatu*. W: *Genologia dzisiaj*. Red. W. BOLECKI, I. OPACKI. Warszawa 2000.

światem sceny”, a – przede wszystkim – o projektowanych na poziomie tekstowym możliwościach jego odbioru, zakładających „współtwórcze działanie widza/czytelnika”¹⁸.

Jeśli chodzi zaś o kwestię gatunków dramatycznych, to przyglądając się obfitej twórczości biograficznej mogą wskazać dwie tendencje. W tym obszarze, pod względem genologicznym oczywiście, trudno mówić o mieszanych formach, mikstach i hybrydach gatunkowych. Można za to wyodrębnić powtarzające się strategie kompozycyjne, oparte na dwóch wzorcach: na monodramie i technice storytellingu. A więc monologi bohaterów, bardzo często budzące skojarzenia z gatunkami mowy (wyznaniem, skargą), oraz opowieści o bohaterach, skomponowane w tekście jako forma demonstracji historii czyjegoś życia, jako narracja reprezentująca przypadki z życia bohatera, z naciskiem na przedrostek re-, czyli performatywny akt kreacji fragmentów cudzego życiorysu – tu i teraz – przed odbiorcą. Oczywiście, tak jak w storytellingu, w celu skonfrontowania różnych doświadczeń i zaangażowania słuchających do interpretowania przeszłości.

Przypomnę raz jeszcze podstawowe założenie badawcze: biografia to tekst wielowymiarowy, „narracja jest zaledwie jej powierzchnią, na której ukształtowanie miały wpływ warstwy głębsze, ułożone nie strukturalnie czy hierarchicznie, ale wzajemnie się przenikające i interakcyjnie na siebie oddziałujące [...]”¹⁹. Autorzy dramatyczni, podejmujący wysiłek zmierzenia się z czymś życiorysem, doskonale zdają sobie sprawę z sieci zależności, którym ulegają i z którymi podejmują własną literacką grę. Często podkreślają pretekstowość swoich literackich pomysłów biograficznych, podobnie jak akcentują pozorną przekonania o możliwości stworzenia spójnej, zamkniętej opowieści o życiu człowieka. Ale realizują swe pisarskie projekty na dwa możliwe, dominujące sposoby. W pierwszym przypadku podejmują rolę biografę, który „pisze sobą”, nawiązując silną, intymną rela-

¹⁸ E. WĄCHOCKA: *Postpisanie dla teatru*. „Opcje” 2013, nr 1–2, s. 45.

¹⁹ A. CAŁEK: *Biografia naukowa...*, s. 173.

cję z bohaterką/bohaterem. Formę dramatyczną traktują jako gatunek wypowiedzi, „za pomocą którego można spotkać, rozumieć i rozpoznać *Innego*, jak gdyby był mną i kimś zupełnie odmiennym”²⁰. To ewidentny przykład praktyki twórczej, którą Martine Boyer-Weinmann opisuje w kategoriach „relacji biograficznej”, czyli silnego emocjonalnego związku, pewnego rodzaju utożsamienia się piszącego ze swym bohaterem. Jednocześnie – poniekąd paradoksalnie – w sztukach biograficznych tego typu autorzy pozostają w cieniu, wtapiają swój głos w mowę postaci. Wybierają monolog bądź stop różnych monologów, by uwiarygodnić przekaz, skoncentrowany na konkretnym jednostkowym doświadczeniu/przeżyciu. Dominacja wypowiedzi monologicznej pozwala kojarzyć ten rodzaj sztuk biograficznych z konwencją monodramu. Niektóre biogramaty, będąc przykładem „teatru w pierwszej osobie”, wpisują się zatem w bogatą dwudziestowieczną tradycję monologicznych wypowiedzi scenicznych, konstruowanych z intencją wyrażania emocji, które „widz powinien odczuwać razem z protagonistą dramatu”²¹. Pewnym wariantem tak monologicznie pomyślanych tekstów są utwory, w których dochodzi do stopienia kilku monologów. Polifonia buduje efekt focalizacji, powstaje układ wielu punktów widzenia, ale w tym przypadku nie służy on konfrontacji przeciwieństw, raczej wzmaga pewnego rodzaju jedność atmosfery całego fragmentarycznego, konwulsyjnego wręcz przekazu. „Dochodzi w nim do głosu świadomość tych, którzy muszą stawić czoła trapiącym ich problemom i lękom”²².

W drugim przypadku autorzy tekstów dramatycznych z biografią w tle wybierają rolę biografą-badacza. To znaczy ujawniają w swych utworach źródła inspiracji, czasem dokumenty i, przede wszystkim, metodę postępowania z dostępnym lub wybranym materiałem biograficznym. W tym wariantcie o wiele ważniejszy od relacji między autorem

²⁰ Ibidem, s. 45.

²¹ Hasło: *Monolog*. W: *Słownik dramatu nowoczesnego i najnowsze*. Red. J.-P. SARZAC. Przeł. M. BOROWSKI, M. SUGIERA. Kraków 2007, s. 101.

²² Ibidem, s. 103.

a „portretowanym” bohaterem jest „kontrakt lekturowy” z czytelnikiem, który dzięki metatekstowym fragmentom sztuk poznaje komentarz na temat procesu tworzenia utworu/opowieści. Styl ujęcia losów postaci to deklaracja określonej perspektywy poznawczej, nie tylko forma uobecnienia postaci w działaniu czy też w aktach emocjonalnych wyznań. Przekaz dramatyczny zyskuje swą wiarygodność poprzez odsłanianie autorskiego warsztatu. W tej odmianie biogramatów przeważają zatem rozmaite warianty autotematyczności czy autorefleksyjności tekstu. Pojawiające się w nich fragmenty *stricte* narracyjne w funkcji komentarza stanowią o epickich walorach przekazu, nie czyniąc jednak utworów pełnowymiarowymi dramataми epickimi, w których ilustracja procesu społecznego łączy się z komentarzem prezentowanych zjawisk.

Chciałabym to moje rozpoznanie, czy też raczej intuicję badawczą – wszak nie znam wszystkich najnowszych sztuk biograficznych – poprzeć kilkoma przykładami utworów dramatycznych i wzbogacić wywód cytatami, które ilustrują ważną w teatrze najnowszym technikę demontażu świata fikcyjnego i tendencję do podkreślania realności sytuacji przedstawienia.

Za przykład biogramatów w formie monologowej posłużyć mogą sztuki Artura Pałygi – *W promieniach* i *Usta Weroniki*. Pierwsza z nich poświęcona została Marii Skłodowskiej-Curie, druga – Zofii Kossak. Pierwsza ma formę listów-wyznań, które pisze/mówi/myśli i kieruje do samej siebie Maria Curie-Skłodowska. Druga – to zapis modlitw do Boga, Matki Boskiej i Anioła Stróża, które wygłasza pisarka, a w sztuce Pałygi przede wszystkim matka – Zofia Kossak. I w jednym, i w drugim przypadku dramaturgiczny pomysł Artura Pałygi wydaje się prosty, niemal ascetyczny. W pełni odpowiada założeniom pisarstwa biograficznego jako procesu ustanawiania kameralnej, intymnej relacji autora z postacią. Zresztą, Artur Pałyga nie odżegnuje się od takiego stylu swej twórczości. Mówi wprost: „ja muszę po prostu w pewien sposób stać się postacią, aby ją stworzyć. Jest to zawsze dość duży wysiłek psychiczny. Czasem prowokuje to dość schizofreniczną sytuację – myślę o dialogu, w którym mamy do czynienia z kilkoma

postaciami. Myślę, że pierwsza rzecz, której wymaga ta praca – powtarzam to wielokrotnie swoim studentom – to empatia. Trzeba umieć wejść w kogoś, wczuć się w postać, stać się kimś innym. Wszystkie moje postacie to ja”²³.

Klarowny pomysł dramatu jako monologu, a zarazem sztuki biograficznej jako wyznania postaci, zaowocował w przypadku utworów Pałygi metaforycznym potencjałem. We wspomnianych utworach bogate życie obu znanych kobiet stopiło się pod piórem dramaturga w formę krótką, skondensowaną – w nasycone emocjami solilokwia. Być może to jest jedna ze skutecznych współczesnych recept na trudne, poniekąd męczące, bogactwo inwentarza, czyli nadmiar danych i interpretacji biegu życia jednostek sławnych, „obłożonych znaczeniami”, których postawy i wybory wciąż budzą spory i pokusy rewizji. W odmianie dramatu biograficznego zaproponowanej przez Pałygę najważniejsze – i zarazem ryzykowne – jest sprowadzenie życiorysu do jednej, dominującej perspektywy doświadczania świata przez bohaterkę/bohatera. W takim ujęciu stapiają się, jak w soczewce, liczne aspekty życia jednostki, dobrze znane szczegóły jej biografii i wiele okoliczności zewnętrznych, decydujących zarówno o zdarzeniowym i emocjonalnym przebiegu egzystencji, jak i o kształcie późniejszych, poświęconych jej biografii. W sztuce *W promieniach* tą nadrzędną perspektywą ujęcia życia bohaterki jest pasja poznawcza niezwyklej kobiety, naukowca, jej zatracenie się w badaniach, które pełni funkcję formującą życiorys, jest pożądanym, jest też wartością, za którą przyjdzie bohaterce zapłacić wysoką cenę. Jest pędem faustycznym, jak interpretuje ten dramat Jacek Kopciński²⁴. Z kolei w *Ustach Weroniki* doświadczeniem formacyjnym w życiorysie pisarki są jej przeżycia obozowe, doświadczenie Zagłady – i Polaków, i Żydów, na równi, oraz związany z tym doświadczeniem paraliżujący lęk o własne dzieci. Ten

²³ *Pisanie dla sceny – narracje współczesnego teatru*. Red. M. FIGZAŁ-JANIKOWSKA, A. GŁOWACKA, B. POPCZYK-SZCZĘSNA, E. WĄCHOCKA. Katowice 2019, s. 407.

²⁴ J. KOPCIŃSKI: *Faust/yna*. W *Promieniach Artura Pałygi*. http://zalacznik.uksw.edu.pl/sites/default/files/zalacznik_2017_kopcinski.pdf.

lęk warunkuje percepcję świata, steruje działaniami i skłania do modlitwy. A zarazem nie narusza w żadnej mierze głębokiej religijności pisarki, przechodzącej w okolicznościach przeżywania traumy w jakąś schizofreniczną egzaltację wiara:

I teraz sama przed sobą boję się przyznać, jak bardzo się boję.
Przed Tobą tylko! Moje dzieci!
Weź ode mnie te myśli złe! Weź ten lęk!
Ja, która dookoła wszystkim, wszystkim mówię: Dlaczego się boisz?
Włos ci z głowy nie spadnie bez woli Bożej. A jeśli ci spadnie, to taka
była Jego wola, Twoja wola!
A jak się boję, jak się boję! Boże, jak się boję! Błagam, aby Twoja wola...
Czy to możliwe, aby Twoja wola...²⁵

Monologi bohaterek sztuk Pałygi utkane są z metafor, tych nadrzędnych – określających kondycję postaci, jak „blask promieni płomienia” w przypadku sztuki o Curie-Skłodowskiej i „siła myśli-modlitwy” w przypadku dramatu o Zofii Kossak – oraz z szeregu metaforycznych sformułowań lżejszego kalibru, ale ważnych jako składniki wypowiedzi bohaterek, słów unaoczniających różne psychosomatyczne stany bólowe: dolegliwości udręczonego ciała, negatywne emocje, afektywne i agresywne reakcje na zdarzenia, w których przyszło im uczestniczyć. Jednocześnie te nasycone emocjami wypowiedzi nie powstają w faktograficznej próżni. Metaforyczne sformułowania zawierają sporo odwołań do konkretnych, znaczących wydarzeń z życia postaci: utrata dziecka/męża, choroba spowodowana więzieniem czy męczącą pracą laboratoryjną, wreszcie przemoc – fizyczna i symboliczna, która dotknęła obie bohaterki – to tylko niektóre, skrótowo tu przywołane, fakty z życiorysów Marii Skłodowskiej i Zofii Kossak, wplecione w tok wypowiedzi obu bohaterek.

Monologi zostały skomponowane jako rodzaj wyznania z elementami skargi, z wszelkimi atrybutami nie tyle gatunku dramatycznego, ile gatunku mowy: z poszarpanym tokiem wypowiedzi, repetycjami, wykrzyknieniami i zawieszaniami głosu. Istotna jest tu nie tyle okreś-

²⁵ A. PAŁYGA: *Usta Weroniki*. „Dialog” 2019, nr 3, s. 7.

lona struktura wypowiedzi, ile jej temat i intencja nadawcy, który „wyraża swój stan emocjonalny, sygnalizuje poczucie pokrzywdzenia... poczucie dyskomfortu... podkreśla własną bezsilność wobec opisywanych zdarzeń lub działań innych osób oraz przeciwstawia stan obecny stanowi przeszłemu bądź idealnemu czy pożądanemu”²⁶. Jeśli do tych wyznaczników skargi dodamy, że skarżący prezentuje postawę otwarcia wobec odbiorcy i oczekuje od niego jakiejś reakcji w formie współczucia, pocieszenia czy choćby uspokojenia, to – szczególnie w przypadku *Ust Weroniki* – wypowiedź modlitewną bohaterki, kierowaną do Boga, Matki Boskiej i Anioła Stróża, z pewnością uznać można za artystyczną realizację tego gatunku mowy. Zofia Kossak, więźniarka obozu Auschwitz-Birkenau mówi wprost:

Modłę się znał czełuści cuchnącej kloacznych dołów Birkenau.
I nie wiem, o co się modłę.
Chyba pierwszy raz, od kiedy jestem na tym świecie świadoma, modląc się,
pierwszy raz nie wiem, o co.
Ale być może po prostu skargą może być modlitwa.
Boli mnie wszystko. Gorączka. Tyfus brzuszny.
Myślę, mam gorączkę, aha, mam gorączkę. Jest zimno. Jest zima.
Nie umiem powiedzieć. Chcę ci powiedzieć. Zapętlam się.
Wierzę.
Widzę rzeczy, których nigdy bym nie opisała.
Widzę świat stworzony. Widzę piękną, mroźną noc zimową w Birkenau²⁷.

Wyraźnie wskazany adresat wypowiedzi bohaterek w obu sztukach dramatycznych Pałygi pogłębia ekspresywność aktów mowy i w przypadku lektury czy realizacji scenicznych tych sztuk może być gwarancją zacieśnienia więzi międzyludzkich, impulsem do powstania „wspólnoty opartej na podobnym odczuwaniu”²⁸.

Za czołową reprezentantkę drugiej, kontrastowej odmiany biogramatu uważam Małgorzatę Sikorską-Miszczuk – jako autorkę ujawniającą w swych sztukach problematyczność samego aktu prezentacji

²⁶ K. WYRWAS: *Skarga jako gatunek mowy*. Katowice 2002, s. 11.

²⁷ A. PAŁYGA: *Usta Weroniki...*, s. 15–16.

²⁸ K. WYRWAS: *Skarga jako gatunek mowy...*, s. 9.

fragmentów czyjegoś życia w tekście/na scenie, eksponując różne ideowe i retoryczne uwarunkowania przekazu artystycznego, a przede wszystkim – prowadzącą grę z horyzontem oczekiwań i wymagań odbiorców. Sikorska-Miszczuk wplata w wypowiedź dramatyczną różne epickie całości, wzbogaca swe sztuki (para)biograficzne alegorycznymi bajkami (jak w *Katarzynie Medycejskiej*), przypowieściami (jak w tekście *Popiełuszko*) czy też przedmowami (jak opowieść o planecie Liter, podbitych i skolonizowanych „wbrew własnej woli”²⁹, która rozpoczyna utwór *Kuroń. Pasja według św. Jacka*). Sikorska-Miszczuk lubi wprowadzać figury Autora czy Narratora, zazwyczaj w celu uwypuklenia trudności w procesie wyboru i komponowania zdarzeń bądź dla zaakcentowania wybranego punktu widzenia w układance, jaką proponuje czytelnikowi swych tekstów. A nawet jeśli nie pojawia się taka nadrzędna persona dramatyczna, to autorka włącza w repliki postaci jakieś małe narracje, stanowiące metaforyczny punkt odniesienia wydarzeń, ukazanych jako kreowana, a nie odtwarzana przeszłość (bohaterka sztuki *Kobro*, Nika Strzezińska, opowiada na przykład historyjkę o rewolucji i obaleniu starych bogów równie absurdalną, jak biurokracja w urzędzie dzielnicowym). Jeśli dodamy do tego, że dramatopisarka często wybiera na bohaterów swych tekstów postaci historyczne, osoby „obłożone znaczeniem”, to typowa dla jej tekstów technika małych narracji gwarantuje dystans wobec utartych społecznych przekonań na temat bohaterów zbiorowej wyobraźni: „pisząc, staram się wpuszczać wirusa erozji w mur stereotypów” – deklaruje autorka³⁰.

W tekstach Sikorskiej-Miszczuk dominuje werbalny patchwork, bo dramatopisarka składa swe utwory z piosenek, przedmów, partii lirycznych i rozdziałów opatrzonych tytułami, a w sensie fabularnym – z różnych fantazmatycznych epizodów z życia postaci historycznych, opisywanych z perspektywy późniejszych sądów o nich. Zgodnie

²⁹ M. SIKORSKA-MISZCZUK: *Kuroń. Pasja według św. Jacka*. „Dialog” 2016, nr 11, s. 7.

³⁰ J. CIEŚLAK: *Miłość w polityce*. „Rzeczpospolita” 2017, nr 20 – dodatek: „Życie Regionów”. Cyt. za: http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/235455.html?josso_assertion_id=1B19C9192E56E153 [data dostępu: 30.09.2019].

z tą techniką pisarską, swego rodzaju gabinetem luster, które odbijają i zarazem zniekształcają przedmiot reprezentacji, sztuki tej autorki, powstałe na motywach cudzych życiorysów, uznać można za przykłady biografii niemożliwych, w których portretowana jednostka staje się zaledwie jakimś symbolicznym znakiem, fantazmatem wynikającym z nałożonego na nią filtru współczesności. Dobrze ilustruje to na przykład sztuka *Kuroń. Pasja według św. Jacka*. Sikorska-Miszczuk tłumaczy, że występująca w tej sztuce „postać Autora jest rodzajem sondy wypuszczonej w stronę bohatera”³¹. A gdzie indziej zaznacza, że postać ponosi klęskę, bo „nie jest w stanie uchwycić fenomenu Jacka Kuronia, bohater nieustannie mu się wymyka”³². Świadectwem tego zjawiska jest choćby kompozycja sztuki, złożonej ze scen bardzo zróżnicowanych w swej formie i charakterze, celowo niepełnych, fragmentarycznych. Obok scen paradokumentalnych, czyli na przykład wywiadu Autora z Harcmistrzem, współpracownikiem Kuronia, pojawiają się fantasmagoryczne wizje umierania/topienia się tytułowego bohatera sztuki i sceny rozmów z Ukochaną Ojczyzną czy też groteskowy w swej istocie, równoległy do akcji, dialog między członkami Bojówki Terrorystycznej Ruchu Oporu Liter (są to wybrane litery alfabetu, m.in. P/Ona, O/On, L/On). Nad tymi wszystkimi pomysłami autorskimi góruje jednak wątek powstawania biografii Kuronia. Postać Autora w scenach wspomnień i w scenach rozmów z bohaterem zmagają się z objawami niemocy twórczej, przy jednoczesnym głębokim przekonaniu o sensie swojej pisarskiej aktywności:

AUTOR

Jeśli nie zacznę pisać, coś się nie wydarzy. Brama się zamknie na zawsze. Brama, która otwiera się tylko na tę chwilę, uchyla się, wpada przez nią do naszego świata dziwne jasne światło. [...] Jeśli nie napiszę tej książki, gdzieś na północy wilk będzie wył, ale ona nie przyjdzie. Drzewo zawali się i odetnie drogę. Zejdzie lawina i tylko telefon będzie dzwonił. Nie będziemy wiedzieli, co napisać na grobie bohatera. W nocy przyśnił mi

³¹ Ibidem.

³² *Kto nas nakarmi? Rozmowa z Małgorzatą Sikorską-Miszczuk* [Rozmawiała Justyna Jaworska]. „Dialog” 2016, nr 1, s. 41.

się tytuł, „Pasja według świętego Jacka”, a więc będzie muzyka, pomóż mi, święta Cecylia, patronko muzyki, i będzie umieranie, a pierwsze zdanie brzmi...³³.

W świecie dramatu Sikorskiej-Miszczuk powstanie książki o Kurońiu jest jednak niemożliwe – nie tylko z powodu braku umiejętności twórczych Autora, ale przede wszystkim ze względu na jego sposób pozycjonowania się wobec bohatera swego dzieła – w relacji podrzędności, podległości, niczym słaba jednostka wobec mitu:

AUTOR

Jestem tchórzem. A pan nie. Pan jest wolny. Pan wchodzi w życie jak... jak wilk do lasu, jak orzeł w niebo. Taki orzeł to piękny widok. A ja się wszystkiego bałem w życiu. Że mnie wyrzucą ze studiów, z pracy. Pan strajkował, a ja się bałem. Dlaczego tak się bałem? Teraz też się boję. Że coś stracę. Nawet jak za granicę jeździłem, to się bałem. Bałem się wejść do autobusu miejskiego, bo bałem się, że mnie gdzieś wywiezie. Na Syberię? Albo że pociąg nie dojedzie, zatrzyma się na środku pustego pola... Za granicą boję się inaczej, a w Polsce boję się inaczej. Pan się niczego nie boi. Pan się nie bał mówić, co myśli. Pan się bawił, przewodził strajkom, zakładał organizacje. Pan jest Jamesem Bondem. I wolność wywalczył pan dla nas³⁴.

W powyższej sztuce (para)biograficznej literacka reprezentacja losów Kurońia okazuje się zatem „projektem niemożliwym”³⁵, stanowi w gruncie rzeczy świadectwo pisarskiego zmagania się z oporem materii źródłowej, nie jest ani próbą utożsamienia się z przedstawianą postacią, ani śledztwem w sprawie jej życia.

Zabiegi dramatopisarskie Małgorzaty Sikorskiej-Miszczuk sytuować trzeba w kontekście popularnej dziś autorefleksyjności tekstów scenicznych – wykorzystywanej często przez dramatopisarzy w celu uwiarygodnienia swych działań twórczych i poglądów, a w konsekwencji – w celu wzmocnienia relacji z odbiorcą, niezbędnym partnerem literackiej/teatralnej sytuacji komunikacyjnej. W tej grupie sztuk opartych na wątkach biograficznych w grę wchodzi jeszcze jeden wymiar autorefek-

³³ M. SIKORSKA-MISZCZUK: *Kuroń. Pasja według świętego Jacka...*, s. 14–15.

³⁴ *Ibidem*, s. 29.

³⁵ J. CIEŚLAK: *Miłość w polityce...*

sjności. Twórcy biogramatów są niezwykle wrażliwi na konstrukcyjny aspekt każdej narracji biograficznej i przedmiotem przedstawienia czynią nie tylko zdarzenia z życia bohatera, ale także wybrane zewnętrzne uwarunkowania jego egzystencji, decydujące o późniejszych tekstowych, kulturowych aktach utrwalania jednostkowego życiorysu. Wskutek obecności licznych zabiegów deziluzyjnych niektóre sztuki dramatyczne powstają też jako efekt konfrontacji kilku alternatywnych możliwości postrzegania życia człowieka czy też wynik konstruowania biografii z zestawu różnych możliwych narracji zastanych; np. we wspomnianej już sztuce *Popiełuszko* albo w utworze *Zapolska Superstar (czyli jak przegrywać, żeby wygrać)* Jana Czaplińskiego. Dramatopisarze preferują zatem substytucyjny wariant reprezentacji, która jest zamiast, albo przeciwko czemuś, co wyraźnie przejawia się w poetyce tekstów, z gruntu autotematycznych – i rzecz można – metabiograficznych.

* * *

Wskazane dwa rodzaje biogramatów to przykłady w pewnym sensie graniczne, bardzo wyraziste, jeśli chodzi o sposób ujęcia materiału biograficznego w jakieś formy gatunkowe. Wypowiedź monologowa z jednej strony, z drugiej zaś – autotematyczna, obliczona na krytyczny ogląd i/lub afektywne pobudzenie odbiorcy, sztuka prezentacji opowieści przed publicznością. We współczesnym piarstwie teatralnym odnaleźć można oczywiście różne warianty tych wspomnianych, ramowych technik pisania sztuk z biografią w tle. Na przykład stop monologów wielu postaci, jak w sztuce *Krzywicka/Krew* Julii Holewińskiej, autotematyczny wariant konstruowania scenariusza biografii pisarki, jak tekst *Zapolska Superstar (czyli jak przegrywać, żeby wygrać)* Jana Czaplińskiego, czy też formy łączące wspomniane strategie prezentacji postaci, to znaczy jawnie teatralne, nasycone dyskursami przemocy, sceny z życia znanych kobiet w sztukach Jolanty Janiczak. Wszystko w napięciu między stworzeniem subiektywnego głosu bohatera a kompozycją repliki jako tekstu do wykonania przez aktora, który tylko zaczepia się o postać, buduje ją ze swych emocji w sposób fragmentaryczny, z częstymi

zwrotami do widzów, czyli realnych adresatów wypowiedzi scenicznej (tak dzieje się na przykład w sztuce *Dead Girls Wanted* Jolanty Janiczak i Grzegorza Stępniaaka, inspirowanej biografiami m.in. Whitney Houston, Amy Winehouse, Anny Nicole Smith)³⁶.

Powracam, na koniec, do meritum: w jakiej mierze różne przykłady biogramatów traktować można jako nową formę gatunkową?... Niewątpliwa atrakcyjność i sugestywność tego sformułowania wynika z praw ekonomii języka, z naszej skłonności do operowania skrótem. Łatwiej i szybciej przecież powiedzieć 'biogramat' niż sztuka biograficzna czy sztuka z biografią w tle. Określenie to, w moim przekonaniu, dobrze uwydatnia myśl przewodnią niniejszej refleksji, czyli propozycję wyodrębnienia dwóch odmian współczesnego dramatopisarstwa biograficznego. Jest to, po pierwsze, biogramat w wersji bardziej „bio”, czyli tekst zbudowany jako monolog/monologi postaci, nasycone emocjonalnością i cielesnością aktu wypowiedzi/spowiedzi bohatera. Po drugie, biogramat z akcentem na „gra”, czyli utwór będący swego rodzaju kontraktem autora z odbiorcą, grą w składanie fragmentów cudzego życiorysu z różnych danych źródłowych, z różnych wyobrażeń, uprzedzeń, klisz. W tej drugiej odsłonie tekst jest swego rodzaju laboratorium, w którym preparuje się dane, i zarazem formą testowania reakcji odbiorcy. Bywa zadziorny i niepokorny. Działa jak kij w mrowisku. Nie przypadkiem przecież jeden z tekstów krytycznych, dotyczących m.in. sztuki *Popieluszko*, nosi tytuł: *Rozpoznanie bojem*³⁷.

A jeśli chodzi o kwestie genologiczne, to – jak wspomniałam – biogramat nazwać można gatunkiem dramatycznym w takiej mierze, w jakiej jest nim dramat historyczny – z dominantą tematyczną, czyli w tym przypadku personalną, jako wyróżnikiem i w pewnej mierze stabilizatorem formy wypowiedzi. Ale jednocześnie biogramat nie wydaje mi się ewidentnym przykładem popularnych dziś mikstów, montażu

³⁶ *Dead Girls Wanted*. Reż. W. RUBIN. Tekst i dramaturgia: J. JANICZAK, G. STĘPNIAAK. Teatr Zagłębia w Sosnowcu. Premiera: 22.02.2019.

³⁷ K. ZALEWSKA: *Rozpoznanie bojem*. „Teatr” 2015, nr 11. Cyt. za: <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/214806.html> [data dostępu: 30.09.2019].

gatunkowych czy hybryd tekstowych. Niejednorodność tkwi w sferze materiału słownego, w aspekcie stylistycznym i dyskursywnym, nie zaś genologicznym. Ramę gatunkową wyznacza bowiem imię i/czy nazwisko bohatera biografii. A spoiwo formy dramatycznej to siatka odniesień do czyjegoś życiorysu – czasem tylko sygnalnych, a czasem precyzyjnie konstruowanych. Dlatego też wolę mówić nie tyle o nowym gatunku, ile o nurcie dramaturgii biograficznej, w którym obserwuję dwie dominanty, dwa nawiązania do innych, zgoła niedramatycznych form wypowiedzi, to znaczy solilokwium i storytellingu. To techniki zbieżne w pewnej mierze z praktyką pisania dla sceny jako konstruowania przemowy do publiczności... Ważne staje się przedstawienie postaci nie w sytuacji konfliktu, a czasem nawet nie w relacji z innymi, ale usytuowanie jej wobec czytelnika/widza, na zasadzie pewnego kontraktu z publicznością. W obu przypadkach materiał biograficzny jest używany fragmentarycznie i w sposób pretekstowy – z szacunkiem czy empatią wobec doświadczeń bohatera, ale przede wszystkim – z intencją uczynienia cudzego życia impulsem angażujących widownię przeżyć, i okazją do krytycznej refleksji o dostępnych nam kulturowych wizerunkach bohaterów, które utrwalone zostały w ich wcześniejszych biografiiach.

Bibliografia

- CAŁEK A.: *Biografia naukowa: od koncepcji do narracji. Interdyscyplinarność, teorie, metody badawcze*. Kraków 2013.
- KOPCIŃSKI J.: *Faust/yna*. W *promieniach Artura Pałygi*. [Http://zalacznik.uksw.edu.pl/sites/default/files/zalacznik_2017_kopcinski.pdf](http://zalacznik.uksw.edu.pl/sites/default/files/zalacznik_2017_kopcinski.pdf).
- KRAJEWSKA A.: *Dramat genologii, czyli o gatunkach współczesnego dramatu*. W: *Genologia dzisiaj*. Red. W. BOLECKI, I. OPAKCI. Warszawa 2000.
- Kto nas nakarmi? Rozmowa z Małgorzatą Sikorską-Miszczuk* [Rozmawiała Justyna Jaworska]. „Dialog” 2016, nr 1.
- NAŚIŁOWSKA A.: *Wstęp. Porządki w bibliotece*. „Teksty Drugie” 2019, nr 1.
- Nowe historie 03. Nowe biografie*. Red. A. ADAMIECKA-SITEK, D. BUCHWALD. Warszawa 2012.
- PAŁYGA A.: *Usta Weroniki*. „Dialog” 2019, nr 3.

- PARTYGA E.: *Biografia w dramacie. Rekonesans*. W: *Dramat w tekście – tekst w dramacie*. Red. A. GRABOWSKI, J. KOPCIŃSKI. Warszawa 2014.
- PARTYGA E.: *O wyższości troski nad prawdą. Dramat w świetle filozofii biografii Adriany Cavarero*. W: *Nowe historie 03. Nowe biografie*. Red. A. ADAMIECKA-SITEK, D. BUCHWALD. Warszawa 2012.
- Pisanie dla sceny – narracje współczesnego teatru*. Red. M. FIGZAŁ-JANIKOWSKA, A. GŁOWACKA, B. POPCZYK-SZCZĘŚNA, E. WĄCHOCKA. Katowice 2019.
- POPCZYK-SZCZĘŚNA B.: *Bioteatr*. „Teatr” 2020, nr 5.
- RATAJCZAKOWA D.: *Po co dramatowi historia, po co historii dramat*. W: *W teatrze dziejów. Dramat historyczny ostatnich 150 lat: problemy lektury*. Red. M.J. OLSZEWSKA, D.M. OSIŃSKI. Warszawa 2016.
- ROKEM F.: *Wystawianie historii. Teatralne obrazy przeszłości we współczesnym teatrze*. Przeł. M. BOROWSKI, M. SUGIERA. Kraków 2010.
- SIKORSKA-MISZCZUK: *Kuroń. Pasja według św. Jacka*. „Dialog” 2016, nr 11.
- Słownik dramatu nowoczesnego i najnowszego*. Red. J.-P. SARRAZAC. Przeł. M. BOROWSKI, M. SUGIERA. Kraków 2007.
- SUGIERA M.: *Zgoda co do faktów – pakt biograficzny*. W: *Nowe historie 02. Wymowa faktów*. Red. A. ADAMIECKA-SITEK, D. BUCHWALD. Warszawa 2011.
- TABASZEWSKA J.: *Na granicy faktu. Kategoria faction w badaniach nad współczesnymi biografiami*. „Teksty Drugie” 2019, nr 1.
- WĄCHOCKA E.: *Postpisanie dla teatru*. „Opcje” 2013, nr 1–2.
- WYRWAS K.: *Skarga jako gatunek mowy*. Katowice 2002.
- ZALEWSKA K.: *Rozpoznanie bojem*. „Teatr” 2015, nr 11. Cyt. za: <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/214806.html> [data dostępu: 30.09.2019].

The biograma – new dramatic form or genre hybrid?

Summary

Many contemporary Polish dramas are works inspired by biographies of famous people, created on the basis of a “biographical pact” between the author and the reader. This writing practice is so frequent that the term “biograma” has appeared in the academic and critical reflection. Authors of plays “including biography in the background” often use two types of artistic expression: they construct their texts either as monologues of the protagonist (updating the convention of the monodrama), or as stylistically diverse, often narrative fragments, constituting a demonstration of fragments of someone’s life – usually autothematic and metafictional. In the first case, playwrights take on the role of a biographer who “writes with themselves,” establishing a strong, intimate

relationship with the hero/heroine (e.g. Artur Pałyga). In the second case, they choose the role of a biographer-researcher, who confronts different sources and documents, revealing the method of dealing with the selected biographical material (e.g. Małgorzata Sikorska-Miszczuk). Therefore, we can distinguish biogramas in the "bio" sense, i.e. texts constructed in the form of a monologue/monologues of characters, saturated with emotionality and corporeality of the protagonist's speech act, as well as biogramas with an emphasis on the play/drama element, i.e. works created as an effect of the writer's play with sources and documents.

The dramatic texts discussed in this article form a distinct trend of biographical writing in the area of contemporary theater production. However, they do not constitute a new dramatic genre. They are fragmentary and syncretic works, in which we can observe references to other, quite non-dramatic, forms of expression – to soliloquy and storytelling.

Keywords: biography, dramatic genre, monodrama, storytelling

„Biogramat“ – eine neue dramatische Form oder Gattungshybride?

Zusammenfassung

Viele zeitgenössische polnische Dramen sind Werke, die durch Biografien bekannter Persönlichkeiten inspiriert und nach dem Prinzip eines „biografischen Paktes“ zwischen dem Autor und Leser entstanden sind. Diese Schreibpraktik ist so häufig, dass in der wissenschaftlichen und kritischen Reflexion der Begriff „biogramat“ erschienen ist. Die Autoren von Theaterstücken „mit biografischem Hintergrund“ greifen oft zu zwei künstlerischen Ausdrucksformen: Sie konstruieren ihre Texte entweder aus Monologen des Protagonisten (indem sie die Konvention des Monodramas aktualisieren) oder aus stilistisch vielfältigen, nicht selten narratorischen Passagen, die Ausschnitte aus jemandes Leben – meistens autothematisch und metafiktional – darstellen. Im ersten Fall übernehmen Dramatiker die Rolle eines Biografen, der „sich selbst schreibt“ und eine starke, intime Beziehung zur Heldin/zum Helden aufbaut (z.B. Artur Pałyga). Im zweiten Fall wählen sie die Rolle eines Biografen-Forschers, der sich mit verschiedenen Quellen und Dokumenten auseinandersetzt und die Methode des Umgangs mit dem ausgewählten biografischen Stoff preisgibt (z.B. Małgorzata Sikorska-Miszczuk). Deswegen unterscheidet man einerseits „biogramat“ in der „bio“-Version, d.h. Texte, die als Monolog/Monologe von Figuren konstruiert sind, gesättigt mit Emotionen und Körperlichkeit des Sprechaktes des Protagonisten, andererseits „biogramat“ mit dem Akzent auf

„gra“ (zu Deutsch „Spiel“), d.h. Werke, die als Ergebnis des schriftstellerischen Spiels mit Quellen und Dokumenten entstehen.

Die im vorliegenden Artikel analysierten dramatischen Texte bilden eine ausgeprägte Strömung des biografischen Schreibens im Rahmen der zeitgenössischen Theaterproduktion. Sie machen allerdings keine neue dramatische Gattung aus. Es sind vielmehr fragmentarische und synkretistische Werke, in denen sich Bezüge zu den anderen, ganz undramatischen Ausdrucksformen bemerken lassen – zum Soliloquium und Storytelling.

Schlüsselwörter: Biografie, dramatische Gattung, Monodrama, Storytelling

Biogramat – nowa forma dramatyczna czy hybryda gatunkowa?

Streszczenie

Wiele współczesnych polskich sztuk dramatycznych to utwory inspirowane biografią znanych osób, powstające na zasadzie „paktu biograficznego” autora z czytelnikiem. Jest to praktyka pisarska na tyle częsta, że pojawiło się w refleksji naukowej i krytycznej określenie „biogramat”. Autorzy sztuk „z biografią w tle” wykorzystują często dwa typy wypowiedzi artystycznej: budują swe teksty albo jako monologi bohatera (aktualizując konwencję monodramu), albo jako różnorodne stylistycznie, często narracyjne fragmenty, stanowiące demonstrację fragmentów czyjegoś życia – zazwyczaj autotematyczne i metafikcyjne. W pierwszym przypadku dramatopisarze podejmują rolę biografę, który „pisze sobą”, nawiązując silną, intymną relację z bohaterką/bohaterem (np. Artur Pałyga). W drugim przypadku – wybierają rolę biografę-badacza, który konfrontuje różne źródła i dokumenty, ujawniając metodę postępowania z wybranym materiałem biograficznym (np. Małgorzata Sikorska-Miszczuk). Dlatego też można wyróżnić biogramaty w wersji „bio”, czyli teksty zbudowane w formie monologu/monologów postaci, nasycone emocjonalnością i cielesnością aktu wypowiedzi bohatera; a także biogramaty z akcentem na „gra”, czyli utwory powstałe jako efekt pisarskiej gry źródłami i dokumentami.

Omawiane w artykule teksty dramatyczne tworzą wyraźny nurt piarstwa biograficznego w obszarze współczesnej twórczości teatralnej. Nie stanowią jednak nowego gatunku dramatycznego. Są utworami fragmentarycznymi i synkretycznymi, w których zaobserwować można nawiązania do innych, zgoła niedramatycznych, form wypowiedzi – do solilokwium i storytellingu.

Słowa kluczowe: biografia, gatunek dramatyczny, monodram, storytelling