



Monodramy biograficzne w najnowszym teatrze polskim – świadczenia i rekonstrukcje

Biographical Monodramas in the Latest Polish Theatre:
Testimonies and Reconstructions

Abstract: Monodramas inspired by the lives of famous persons constitute a large group of contemporary Polish biographical plays. It is a sign of interest in clear-cut and referential characters – in contrast to the end-of-the-20th-century stage creation, marked by a profusion of characters with an unformed or broken personality. This article analyzes monodramas-testimonies and monodramas-reconstructions. In the first case, the character acts as a medium of absent reality, giving testimony by means of monologue about oneself and the outside world (it is an example of dialogical identity). The second type of monodrama is dominated by an auto-thematic approach, leading to the creation of meta-biographical plays (a performative identity establishing itself in the acts of creation of one's own "I" is shown).

Keywords: monodrama, biography, biographical relation, identity

Monodramy stanowią niemałą, znaczącą część przedstawień z nurtu współczesnych spektakli biograficznych. Twórczość tego rodzaju jest symptomem znacznie szerszego zjawiska, czyli zainteresowania biografiami – ich tworzeniem, odczytywaniem i rewizją kulturowych ujęć zastanych. Praktyki artystyczne w rodzaju *life-writing*¹ przyjmują dziś bardzo wyrazistą, repetycyjną formułę, obejmując swym zasięgiem wiele dziedzin sztuki. Powroty do biografii już istniejących oraz tworzenie nowych przekazów inspirowanych "biegiem życia" jednostki wynika z głębokiej społecznej potrzeby poszukiwania inspirujących projektów tożsamościowych, pokrewnych doświadczeń, nowych znaczeń. Jest to również przejaw zainteresowania innym formatem "opowieści o życiu", wykraczającej poza tradycyjne ujęcia faktograficzne czy psychologiczne. W nowych biograficach

1. Zob. m.in. Michael Benton, "Biografia teraz i kiedyś", przeł. Anna Pekaniec. *Dekada Literacka* nr 4–5 (2010), 10–15; "Biografie", *Teksty Drugie* nr 1 (2019); Joanny Moulin, "Introduction: Towards Biography Theory", *Cercles: Revue Pluridisciplinaire du Monde Anglophone* (Université de Rouen, 2015) <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01078127v2/document> (23.09.2020); François Dosse, *Le pari biographique. Écrire une vie* (Paris: "La Découverte/Poche", 2011).

istotna jest bowiem nie tylko nić fabularna opowieści, lecz także sposób kreacji przekazu, co sprawia, że współczesną twórczość biograficzną cechuje autotematyzm i obecność metafikcji. Zauważalna jest jawność konwencji w akcie reprezentacji jednostkowego życiorysu, a powstający w procesie odbioru pakt biograficzny, o którym wspominała Małgorzata Sugiera, wynika z założenia, 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 powstanie².

W najnowszej polskiej twórczości scenicznej, w ramach “bioteatru”, powstającego jako efekt “performowania własnego lub cudzego życia”³, wyodrębnić można sporą grupę monodramów o zróżnicowanych strategiach prezentacji materiału biograficznego. Na przykładzie kilku wybranych, reprezentatywnych przedstawień zanalizuję poniżej dwa warianty monodramatycznej “biografii teatralnej” – oba w jakiejś mierze opozycyjne wobec konwencjonalnych ujęć faktograficznych i beletrystycznych. Są to *monodramy-świadectwa*, stanowiące sceniczną formę reprezentacji doświadczeń granicznych, oraz *monodramy-rekonstrukcje*, będące dobitnym przykładem twórczości autotematycznej i pretekstowego traktowania źródeł. Zanim jednak omówię wskazane odmiany monodramów, przypomnę pokrótce wyróżniki tego gatunku – jako formy scenicznej charakteryzującej się skodyfikowaną tradycją wykonawczą, a zarazem znaczną elastycznością, to znaczy specyficznym otwarciem na zmienne warunki komunikacji teatralnej i gusta estetyczne odbiorców spektaklu.

Monodramy w XXI wieku

Monodram jako utwór sceniczny (w formie monologu bohatera wykonywanego przez jednego aktora) był, jest i będzie poręczną, popularną formą występu teatralnego. Pisali o tym zarówno badacze, jak i praktycy sztuki monodramu⁴,

2. Małgorzata Sugiera, “Zgoda co do faktów – pakt biograficzny”, w: *Wymowa faktów*, red. Agata Adamięcka-Sitek, Dorota Buchwald (Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, 2011), 187.

3. Agata Adamięcka-Sitek, Dorota Buchwald “Wstęp”, w: *Nowe historie 03. Nowe biografie*, red. Agata Adamięcka-Sitek, Dorota Buchwald (Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, 2012), 5. Zob. również: Beata Popczyk-Szczęśna, “Bioteatr”, *Teatr* nr 5 (2020), 42–45.

4. Zob. Jan Ciechowicz, *Sam na scenie. Teatr jednoosobowy w Polsce. Z dziejów form dramatyczno-teatralnych* (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1984); Dorota Jarząbek, “Sam niczym Bóg”, *Dialog* nr 7–8 (2007), 168–171; Tadeusz Malak, *Teatr jednego aktora. Refleksje krytyczne* (Warszawa: Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, 1985).

podkreślając jej ścisły związek z warsztatem i charyzmą konkretnych artystów, specjalizujących się w solowych formach ekspresji. Zjawisko “długiego trwania” monodramów – na obrzeżach czy w mainstreamie twórczości teatralnej kolejnych epok – jest symptomatyczne ze względu na kameralny wymiar tych produkcji, skutkujący mobilnością twórców poszczególnych projektów, co umożliwia upowszechnienie spektakli wśród różnych grup odbiorców, ceniących sobie wirtuozerski popis i afektywną skuteczność gry aktora. Doskonałym przykładem kariery scenicznej najlepszych monodramów i zapotrzebowania widzów na tego rodzaju spektakle są słynne tytuły, grane z powodzeniem od kilkudziesięciu lat, czyli *Scenariusz dla nieistniejącego, lecz możliwego aktora instrumentalnego* Bogusława Schaeffera w wykonaniu Jana Peszka (premiera: Kraków, Teatr im. J. Słowackiego, 1984) oraz *Kontrabasista* Patricka Süskinda w wykonaniu Jerzego Stuhra (premiera: Kraków, Stary Teatr im. H. Modrzejewskiej, 1985). To monodramy – spektakle jednego aktora *par excellence*.

Monodramy, jak zawsze tematycznie związane z potrzebą chwili, to forma sztuk wykonawczych, w której jak w soczewce odbijają się cechy aktorstwa danego czasu i reguły budowania relacji z publicznością. Na zjawisko popularności monodramów, i częstotliwości tego rodzaju praktyk scenicznych, warto zatem spojrzeć w kontekście aktualnych tendencji twórczych w teatrze najnowszym. Patrząc z perspektywy konstrukcji utworu dramatycznego, forma podawcza monodramu stanowi przejaw zjawiska renesansu monologu w teatrze współczesnym⁵. Koncentrując swą uwagę na różnorodności i ekspansywności sztuk performatywnych w kulturze XXI wieku, nie można zapomnieć, że monodramatyczny występ aktora to znakomity przykład tak cenionej współcześnie “nażywości” ekspresji, bardzo często związanej z dominacją sfery somatycznej nad semantyczną i przybierającej postać różnych odmian autoteatru⁶. Uwzględniając z kolei tytuły i tematykę przedstawień, nie trudno zauważyć podobieństwo źródeł inspiracji tych produkcji – są to zazwyczaj monodramy poświęcone konkretnym postaciom historycznym, a więc sztuki referencyjne, wykorzystujące technikę zbliżeń i zarazem przekształceń rzeczywistego pierwowzoru. Genezy wielu przedstawień monodramatycznych szukać należy zatem w typowym dla bieżących praktyk artystycznych zainteresowaniu kwestią pamięci kulturowej i w zapotrzebowaniu na rewitalizację materiałów źródłowych, niezależnie od faktu, czy będą nimi dokumenty archiwalne czy funkcjonujące w obiegu popularnym teksty kultury

5. Zob. “Monolog”, w: *Encyklopedia teatru polskiego*, <http://www.encyklopediateatru.pl/hasla/220/monolog> (11.07.2020).

6. Zob. Beata Guczalska, *Aktorstwo polskie. Generacje* (Kraków: Państwowa Szkoła Teatralna im. L. Solskiego, 2014): 419–460; Tomasz Plata, “Post-teatr. Ucieczka z teatru. Ucieczka do teatru”, w: *Post-teatr i jego sojusznicy*, red. Tomasz Plata (Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza, 2018), 9–23.

(werbalne, audiowizualne, cyfrowe). Tkwiąca u źródeł wielu współczesnych monodramów intencja pracy (z) archiwum, które na przełomie XX i XXI wieku “przystało być miejscem eksploracji, a stało się przedmiotem kreacji”⁷, to wiele mówiący autorski gest – nie tylko artystyczny. Przedstawieniom tego rodzaju warto poświęcić baczniejszą uwagę, bo w małych formach teatralnych dobrze uwidaczniają się różne mechanizmy zjawisk społecznych i obowiązujące praktyki kulturowe.

Zainteresowanie monodramem, tak ze strony wykonawców, jak i odbiorców sztuki teatralnej nie maleje, pomimo zasadniczych, wynikających ze zwrotu performatywnego, przemian estetyki widowisk scenicznych. Z jednej strony nie można zapomnieć, że występy tego rodzaju lokują się w sferze twórczości popularnej, cieszącej się niesłabnącym zainteresowaniem publiczności ze względu na warsztatowy popis aktora i jego bliski kontakt z widownią. Z drugiej zaś strony, warto analizować dziś twórczość monodramatyczną w kontekście najnowszych praktyk pisania dla sceny, w ramach których monolog to zarówno podstawowa technika podawcza wypowiedzi, jak i wyznacznik strategii przepisowywania dawnych tekstów. Jednoosobowy bioteatr jest zatem aktualną i atrakcyjną formą sceniczną z kilku powodów. Monolog dramatyczny w aktorskim wykonaniu znakomicie unaocznia może skonfliktowaną wewnętrznie bądź rozpadającą się tożsamość postaci. Z kolei somatyczne nacechowanie wypowiedzi, tak charakterystyczne dla wielu najnowszych tekstów teatralnych, ułatwia aktorom wyeksponowanie materialności i cielesności komunikatu teatralnego. Wszystkie te aspekty funkcjonowania monodramu powiązać można z rewizyjnym potencjałem tej miniatury teatralnej. Niektóre monodramy biograficzne są znakomitą ilustracją kulturowych praktyk odsłaniania tabu, bo twórcy i wykonawcy tego rodzaju sztuk koncentrują swą uwagę na tematach pominiętych, problemach przemilczanych, na białych plamach w opisach życia znanych osób.

Monodramy inspirowane materiałem biograficznym postrzegam również jako artystyczne gesty poszukiwania konkretnego bohatera – w przeciwieństwie do stylu sztuk teatralnych ostatnich dekad, zasadzających się na “braku postaci o ugruntowanej osobowości”⁸. W polskiej twórczości scenicznej przełomu XX i XXI wieku dominowały bowiem różne warianty podmiotu ograniczonego w swej mocy sprawczej. Były to albo postaci w stanie destrukcji, rozpadu psychiki (stąd nawiązania do konwencji “sceny mentalnej”, “teatru wewnętrznego”), albo istoty tak uwarunkowane okolicznościami zmieniającego się świata zewnętrznego, że pozbawione poczucia bezpieczeństwa i niezdolne do kształtowania swej

7. Joanna Krakowska, “‘Transfer!’, czyli Archiwum”, *Dialog* nr 12 (2017), <http://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/transfer-czyli-archiwum> (10.05.2021).

8. Krystyna Duniec, “Co to jest aktorska indywidualność?”, *Dialog* nr 10 (2007), 88.

indywidualności. Można zatem wnioskować, że w odróżnieniu od personalnej “beznadziei”⁹, uwyraźniło się obecnie zainteresowanie twórców scenicznych postaciami wyrazistymi, ciekawymi w swej złożoności. Dzięki temu zwrotowi w stronę autentycznych życiorysów, materialnych śladów/opisów czyjejś egzystencji, otrzymujemy jako widzowie zamiast “bohaterów bez właściwości” – autorskie/aktorskie wizje, wariacje biograficzne.

Niektóre monodramy biograficzne wyrastają z tradycji teatru dokumentu, angażują uwagę odbiorcy właśnie ze względu na akt prezentacji i interpretacji materiału źródłowego, a dzięki uruchomieniu pamięci zbiorowej budzą spory oddźwięk krytyczny. Podstawą każdej takiej wypowiedzi scenicznej (często fragmentarycznej i afabularnej) jest osnowa, czyli linia życia jednostki zapisana w jej wcześniejszych biografjach, utrwalona w zachowanych śladach istnienia, działania, twórczości. Ten materiał wyjściowy to przedmiot nieustannych negocjacji, zawłaszczeń, ustanowień – w procesie pracy nad spektaklem i w aktach jego odbioru.

U źródeł twórczości monodramatycznej, opartej na konkretnych życiorysach, tkwi solidna praca archiwalna oraz intencja hermeneutyczna, polegająca na wejściu “w nurt cudzego życia jako bytu alternatywnego, który nigdy nie był i nie będzie nam bezpośrednio dostępny”¹⁰. Tworzenie monodramu (w jego wersji pisanej i scenicznej), podobnie jak pisanie biografii, “jest szczególnym doświadczeniem. Sprzyja nawiązaniu specyficznej relacji z osobą opisywaną, ale też pozwala uważniej przyjrzeć się sobie”¹¹. Dlatego też analizując tego rodzaju dzieła sceniczne, nie można zapomnieć o “relacji biograficznej”¹² jako ważnym czynnikiem, decydującym o efekcie końcowym przedsięwzięcia, które cechuje autorskość i podmiotowość wypowiedzi. W osobliwej współzależności autora (twórcy tekstu), aktora (wykonawcy) oraz głosu wykreowanej postaci tkwi bowiem siła sprawcza, skuteczność monodramu. Wypowiedź postaci jest oczywiście skutkiem autorskiego i aktorskiego sposobu ujęcia materiału źródłowego, *efektem interpretacji*. Ale słowa scenariusza i aktorskie gesty uobecnienia na scenie monologującej istoty skutkują swoistą emanacją osobowości bohatera monodramu. Pojawia się zatem charakterystyczna współzależność podmiotów w artystycznym geście reprezentacji biografii konkretnej jednostki, a w konsekwencji – afektywne budowanie kontaktu z odbiorcą poprzez ukierunkowanie przekazu w stronę publiczności. Monologowa wypowiedź dramatyczna, zgodnie z tradycją teatralną, ma przecież

9. Zob. Krystyna Duniec, Joanna Krakowska, “Beznadzieja”, *Dialog* nr 12 (2001), 100–115.

10. Anna Legeżyńska, “Wystarczy mocno i wytrwale zastanawiać się nad jednym życiem... Biografistyka jako hermeneutyczne wyzwanie”, *Teksty Drugie* nr 1 (2019), 18.

11. Legeżyńska, “Wystarczy mocno i wytrwale...”, 13.

12. Zob. Martine Boyer-Weinmann, *La Relation biographique. Enjeux contemporains* (Seysssel: Editions Champ Vallon, collection “Détours”, 2005).

swego wyraźnego adresata. W przedstawieniach teatralnych, rozpiętych pomiędzy jawną aranżacją danych biograficznych a próbą oddania głosu bohaterowi biografii, chodzi przecież o wywołanie żywej reakcji widzów, dopełniających przekaz sceniczny własną energią i emocjonalnością. Istotą najnowszych monodramów biograficznych jest zatem wyeksponowanie podmiotowości przekazu (w napięciu między “ja” postaci a “ja” aktora) oraz performatywność i samozwrotność komunikacji teatralnej “tu i teraz” – aktora/-ki z widownią:

Kiedy więc monolog obejmuje cały tekst skierowany ku publiczności, dialog wykracza poza scenę, na której komunikacja stała się już niemożliwa, by szukać sobie rozmówcy wprost na widowni¹³.

Monodramy-świadczenia

Monodramy biograficzne-świadczenia nie wpisują się w typową klasyfikację jednoosobowych wypowiedzi scenicznych – nie stanowią form lirycznego wyznania bohatera, nie są spójną narracją autobiograficzną, nie zostały ukształtowane jako zapis monologu wewnętrznego postaci. Określić je można natomiast jako przykłady “świadomego aktu świadczenia na rzecz kogoś lub czegoś”¹⁴, nawiązując tym samym do obszernej teoriopoznawczej refleksji na temat kategorii doświadczenia w sztuce (po)nowoczesnej. Wydaje mi się bowiem, że – analogicznie jak w przypadku twórczości stricte literackiej (o czym przekonywali badacze tej miary, co Małgorzata Czermińska, Maria Delaperrière i Ryszard Nycz) – świadczenie jest istotną modalnością współczesnego dyskursu teatralnego, a w przypadku kameralnych sztuk biograficznych staje się znaczącym kryterium tworzenia zarówno tekstu scenicznego, jak i całego przedstawienia.

W monodramach często pojawia się typ bohatera-świadka, przedstawiającego wydarzenia swego życia w sposób niekoniecznie chronologiczny, ale zawsze w ścisłej relacji ze światem zewnętrznym. Monolog to ekspresja podmiotu i artystyczna reprezentacja rzeczywistości. Jest to oczywiście rzeczywistość ukazana z punktu widzenia jednostki, ale nie o subiektywny ogląd rzeczy tu chodzi. Wypowiedź ma walor performatywnego aktu “przyświadczenia”, w ramach którego podmiot występuje “jako medium, narzędzie i pełnomocnik czy delegat owej nieobecnej rzeczywistości”¹⁵. W monodramach biograficznych-świadczeniach zaobserwować

13. “Monolog”, w: *Słownik dramatu nowoczesnego i najnowszego*, red. Jean-Pierre Sarrazac, tłum. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera (Kraków: Księgarnia Akademicka, 2007), 106.

14. Ryszard Nycz, *Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura* (Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2012), 221.

15. Nycz, *Poetyka doświadczenia...*, 222.

można zatem skupienie bohatera na tym, co go otacza. Swego rodzaju uważność i refleksyjność, przenikająca cały emocjonalny przekaz, pozwala widzieć w postaci zarówno podmiot przeżywający, jak i rzecznika faktów przywoływanych w monologu. Napięcie tkwiące w tej zmiennej optyce przekazu wzmacnia wiarygodność scenicznej prezentacji czyjegoś życia.

Zdarza się również, że dzieło powstające na podstawie losów znanej indywidualności stanowi modelowe ujęcie wybranego doświadczenia egzystencjalnego, jak na przykład odosobnienie, utrata bliskich czy proces rozpadu tożsamości. Materiał biograficzny, udostępniony w akcie słownej i cielesnej reprezentacji, podlega takiemu ukształtowaniu, że w dramaturgii życia bohatera dostrzec można prawdę przeżyć nie tylko jednostkowych. Dobre przykłady tego rodzaju spektakli to *Rachela* z Teatru Studio w Warszawie oraz *Wanda* z Teatru Polskiego w Bielsku-Białej. Ten pierwszy wpisuje się w nurt reprezentacji niewyraźnej traumy Holocaustu, ten drugi jest efektem fascynacji osobą himalaistki Wandy Rutkiewicz – outsiderki i ryzykantki. Oba są przedstawieniami, w których głos oddany został kobietom, a ich osobista wypowiedź w pełni odzwierciedla doświadczenie przemocy i mizoginizmu.

Rachela, monodram zrealizowany na podstawie *Pism z getta warszawskiego* Racheli Auerbach, to ascetyczne w formie, teatralne świadectwo zagłady narodu żydowskiego¹⁶. Monolog jest relacją zdarzeń, w których bohaterka uczestniczyła z racji prowadzenia kuchni dla mieszkańców getta. “Kuchnia to jedna z pierwszych stacji, gdzie odbija się wszystko, co przeżywa getto” – mówi Rachela na początku swego monologu, stanowiącego w całości przejmującą formę reprezentacji doświadczeń granicznych.

Spektakl zbudowany został na podstawie dwóch najważniejszych założeń kompozycyjnych: w kwestii tematyki spoiwem wypowiedzi Racheli jest motyw głodu, w zakresie strategii reprezentacji dominuje z kolei sprawozdawczość podmiotu, który obserwuje, odnotowuje i odtwarza słowem zapamiętane obrazy z przeszłości. “Jestem jak kamera ustawiona na planie filmowym, a reżyserem tego filmu jest głód” – mówi bohaterka. I dodaje: “Ja nie muszę pisać scenariusza. Ten film kręci się sam”. Rachela to przede wszystkim świadek – jej słowa mają w sobie moc dawania świadectwa” cierpienia Żydów. Monolog jest przede wszystkim wynikiem obserwacji świata: wiele w nim szczegółów na temat zachowań i wyglądów osób korzystających z gettowej kuchni. Zaznaczyć jednak trzeba, że somatyczność opisu (ciała spuchnięte od głodu, spożywanie zgniłych resztek jedzenia, biegunki i wymioty ludzi-półtrupów) dopełniona jest zgrabnymi, metaforycznymi pointa-

16. Rachela Auerbach, *Pisma z getta warszawskiego*. Reżyseria: Iwona Siekierzyńska. Dramaturgia: Radosław Paczocha. Teatr Studio w Warszawie. Premiera: 14.04.2017.

mi bohaterki w stylu: “bronię się tą czarną ironią człowieka bezradnego” czy też “tylko miłość i śmierć prosperują w getcie jak gdyby nigdy nic”.

Pracę pamięci bohaterki określić można mianem kadrowania przeszłości, uwypuklając w ten sposób zarówno znaczenie użytej przez nią metafory “jestem jak kamera”, jak i styl prezentacji przeszłości – w formie scen-obrazów, które zapamiętała kobieta i które relacjonuje na podobieństwo filmowych ujęć (np. wspomnienie momentów, kiedy uzbrojeni Niemcy zabawiali się, zmuszając starych, nagich Żydów do cielesnego kontaktu z młodymi kobietami). Rzeczowość, momentami zdawkowość stwierdzeń Racheli, kreowanej przez Jowitę Budnik, przełamana jest środkami wyrazu, które wpływają na emocjonalność i podniosłość widowiska. To przede wszystkim warstwa muzyczna spektaklu – płaczliwe głosy dzieci proszących o jedzenie, dobiegające z offu, i przeciągłe dźwięki instrumentów strunowych, budujące atmosferę zagrożenia i wzbogacające dramaturgię spektaklu. Bohaterka świadcząca o sytuacji życiowej mieszkańców getta głęboko utożsamia się z ich cierpieniem (“każdą śmierć przyjmuję osobiście”), a nawet czuje się za nie współodpowiedzialna ze względu na swą bezradność wobec zdarzeń (“nikogo nie uratowałam”). Jej monolog staje się formą uwznioslenia “narodu żydowskiego”, na przykład we fragmentach stylizacji biblijnej, wywołujących skojarzenia ze starotestamentowymi lamentacjami: “Gdybym na chwilę miała zapomnieć cierpienie twoje ludu mój ukochany, niech zapomniane będzie imię moje [...]”.

W estetyce kameralnego monodramu dostrzegalne jest jeszcze jedno ważne założenie. Otóż sceniczne świadectwo przeszłości, której wyróżnikiem było “zabijanie głodem”, jest formą odprawienia rytuału pożegnania zmarłych. W finale sztuki Rachela przejmującym głosem pyta: “Kto wyśpiewa im *El Malei Rachamim*?” – tradycyjną żydowską pieśń pogrzebową. Tym samym nadaje całej swojej relacji wymiar zadośćuczynienia cierpieniom pokrzywdzonych i odprawia symboliczny pogrzeb zmarłych. Monodram jest jednym z wielu artystycznych świadectw Holocaustu – przekazem ascetycznym oraz dotkliwym, powstałym z połączenia somatycznego i metaforycznego ujęcia tematu eksterminacji Żydów.

Inny przykład monodramu-świadectwa to spektakl *Wanda*, produkcja bielskiego teatru dramatycznego¹⁷, oparta na życiorysie himalaistki Wandy Rutkiewicz. Ważną inspiracją scenariusza przedstawienia była biografia *Wanda. Opowieść o sile życia i śmierci* autorstwa Anny Kamieńskiej, jednak nie chronologia życia, a wydarzenia naznaczające bohaterkę (śmierć brata, morderstwo ojca i kolejne odejścia bliskich osób podczas wypraw wysokogórskich) stały się kanwą scenicznej opowieści. W myśl założeń realizatorek spektaklu to właśnie najtrudniejsze

17. Wiesława Sujkowska, *Wanda*. Reż. Maria Sadowska, Joanna Grabowiecka. Teatr Polski w Bielsku-Białej. Premiera: 14.10.2017.

doświadczenia życiowe stały się dla himalaistki źródłem twardych postanowień – zgodnie z dewizą, że lepiej narażać życie niż je zmarnować.

W postać Wandy wcieliła się Anita Jancia-Prokopowicz; ta rola jest sugestywną reprezentacją zmagañ bohaterki w cyklu naprzemiennych porażek i sukcesów, jest również świadectwem wysiłku aktorki – mentalnego i cielesnego. Rozbudowane działania sceniczne, wymagające dobrej kondycji wykonawczynie (na przykład wejścia, przejścia i zeskoki ze scenicznej galeryjki, imitujące wspinaczkę) to ekwiwalent dynamicznej osobowości bohaterki, ale również nośnik energii aktorki oddziałującej na widza. Monodram budowany jest emocjami i cielesnością Anity Janci-Prokopowicz, a zatem – całą jej “silną obecnością”.¹⁸ Aktorka wykonuje rolę, balansując pomiędzy utożsamieniem z postacią a zdystansowaniem. Kreuje bohaterkę nie w stylu realizmu psychologicznego, i nie w konwencji symbolicznej, raczej na zasadzie indeksowania, szukania podobieństw między zachowaniami Wandy Rutkiewicz a własnym temperamentem.

Spektakl zbudowany został z licznych szczegółów biograficznych: obok znanych powszechnie sukcesów Wandy Rutkiewicz, pojawia się wiele informacji na temat życia codziennego, a także wzmianki o trudnych relacjach z kolegami z branży. Wydawać by się mogło, że ta sceniczna prezentacja kobiety-himalaistki, niezłomnej w swych postanowieniach i nierealizującej się w rolach społecznych przypisanych kobietom, służy budowaniu mitu Wandy Rutkiewicz... Ale to tylko jedna z prawd o spektaklu – półprawda, rzecz można. Realizatorce przedstawienia postawiły raczej na zagadkowość niż na pomnikowość, o czym świadczy paraboliczne ujęcie przypadków z życia Wandy Rutkiewicz w dwa niejednoznaczne obrazy – bytu embrionalnego i bytu absolutnego. Przedstawienie rozpoczyna się widokiem nagiego kobiecego ciała umieszczonego w szklanym kubiku, a znacznie później pojawia się scena-obraz posągowej figury kobiety w czerwonym stroju, w monumentalnej pozie modlitewno-medytacyjnej, na podobieństwo jakiejś bogini-pramatki. To gest wpisania życiorysu Wandy Rutkiewicz w porządek zjawisk nadprzyrodzonych: ziemską egzystencja bohaterki stanowi przykład uformowania się kosmicznej energii w materialny, ludzki kształt. Wydarzenia z życiorysu himalaistki, w tym jej tajemnicze zaginięcie pod szczytem Kanczen-dzongi, sprzyjają takim spekulacjom. Natomiast pozostałe sceny przedstawienia, pełne realistycznych szczegółów, obrazują codzienność i cielesność kobiecych doświadczeń. Całość składa się w modelowy wizerunek jednostki silnej i nieprzeciętnej: Wandy i nie tylko Wandy Rutkiewicz. Jednostki, o której trudno stworzyć dyskursywną, racjonalną narrację biograficzną. Monodram ten uznać

18. Pojęcie to przywołuję za: Erika Ficher-Lichte, *Teatr i teatrologia. Podstawowe pytania*, przeł. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera (Wrocław: Instytut im. J. Grotowskiego, 2012), 52–53.

można za przykład spektaklu-świadczenia życia kobiety w bardzo konkretnych warunkach społecznych – i świadectwa życia irracjonalną pasją.

Rekonstrukcje

Używam tego pojęcia w stosunku do spektakli, które zbudowane są w formie powtórzenia fragmentów życiorysu postaci z charakterystyczną dawką autotematyzmu i jawnej teatralności. Liczy się tu sam proces powstawania przekazu – i to w dwóch wymiarach: w obrębie świata przedstawionego (aspekt fabularny) i w zakresie stylistyki aktorskiego występu (aspekt performatywny). Jawna kreacyjność działań (obejmująca często jednocześnie dwa światy – świat przedstawiony i świat przedstawienia) może być albo ważnym gestem autoprezentacji postaci, która przyjmuje różne życiowe role, albo istotną cechą jednoosobowego aktorskiego występu, opartego na materiałach biograficznych. W tym drugim przypadku przedstawienie przybiera formę performatywnego aktu pracy na źródłach, gry (z) archiwum.

Przywołam w tym miejscu spektakl z Teatru Polskiego w Bydgoszczy pod tytułem *Komornicka. Biografia pozorna*¹⁹. Jest to przedstawienie, w którym uwydatniony został proces posługiwania się materiałem dokumentalnym. W tym przypadku to nie ekscentryczny “bieg życia” transpłciowej osoby stał się inspiracją powstania widowiska (choć “przypadek Komornickiej” może być znakomitym przedmiotem badań w perspektywie gender studies). Realizatorom przedstawienia zależało bardziej na zadziałaniu sceną jako “machiną pamięci”, gdzie widmowy wymiar prezentacji fragmentów przeszłości wzbogacony jest autotematycznym naddatkiem, to znaczy eksponowaniem formy przekazu i wysiłku uruchamiania źródeł.

Fabularnym punktem wyjścia spektaklu jest zamysł twórczy artysty-rzeźbiarza, który zamierza stworzyć pomnik Marii Komornickiej, posiłkując się zarówno nielicznymi zdjęciami pisarki, jak i własną wyobraźnią. Dominujące zabiegi inscenizacyjne, służące przedstawieniu tego wielowymiarowego procesu kreacji bohaterki (i fragmentów jej biografii), to stopienie dwóch postaci w osobie jednej wykonawczynie (solowy występ aktorki odgrywającej dwie role zaplanowane w scenariuszu) oraz palimpsestowość przekazu, o czym świadczy sposób oddzielenia kolejnych scen projekcjami, obrazującymi różne formy używania pamiętek i dokumentów życia Komornickiej/Własta. Klasyczny zabieg intermedialny, czyli obecność ekranu na scenie, jest niezwykle nośnym konceptem semantycznym przedstawienia: w kadrze uwidocznione zostały stare fotografie, rękopisy, mapy oraz dłoń, która coś dopisuje i dorysowuje, a także skreśla czy zamazuje różne

19. Weronika Szczawińska, Bartek Frąckowiak, *Komornicka. Biografia pozorna*. Reżyseria: Bartek Frąckowiak, Teatr Polski w Bydgoszczy. Premiera: 9.03.2012.

fragmenty na materialnych świadectwach życia bohaterki. Dosłownie rzecz ujmując – realizatorzy przedstawienia pokazali proces pisania na dokumentach, a ten efekt inskrypcji jest jawną deklaracją krytycznego potencjału spektaklu, który uznać można nie tylko za artystyczną wizję jednostkowej biografii, ale również za autorskie uogólnienie na temat jakiegokolwiek scenicznej reprezentacji życiorysu.

Jeden z początkowych obrazów na ekranie to widok dłoni piszącej słowa: “Wszystko to należy uznać za czystą hipotezę” (w scenariuszu wypowiada je Rzeźbiarz, usiłujący stworzyć pomnik Komornickiej). Natomiast później, już po przemianie Marii w Piotra Własta, padają następujące słowa: “Zostawcie moje życie, czytajcie moje dzieła. Nie piszcie o mnie rozpraw ani sztuk teatralnych”. Autotematyczny wymiar obu wspomnianych fragmentów jest zatem czymś w rodzaju działań dywersyjnych, rozsadzających zasadność projektu teatralnego niejako od środka. Ten akt destrukcji to jednocześnie rekonstrukcja, autotematyczny gest re-kreacji niezwyklej biografii.

Obrana przez twórców technika palimpsestu znakomicie uwypukla założenia ideowe twórców spektaklu, czyli przekonanie o pracy z dokumentacją jako intencjonalnym użytkowaniu śladów “życia i twórczości” wybranej osoby. Przestrzeń sceniczna zbudowana została na podobieństwo przestrzeni muzealnej – z nielicznych przedmiotów, które spełniają funkcję eksponatów, gotowych do użycia w czasie działań aktorki. To stare żeliwne magły, kozioł gimnastyczny i trzy gabloty wystawowe, wewnątrz których umieszczone są kolejno damskie buty, kadłub lalki i rzeźba kobiecej głowy. Ich obecność, a także “aktywność” jako instrumentów gry to wizualna metafora utrwalania i zarazem preparowania materialnych świadectw życia jednostki. Butaforskie rekwizyty zamknięte w szklanych klatkach budzą skojarzenia z sytuacją laboratoryjnego badania interesujących okazów czy też z czynnością mumifikowania pamiątek po osobie zmarłej. Monolog powstaje w przestrzeni dziwnych układów ciała aktorki z rekwizytami (na przykład pozycje gimnastyczne na koźle czy przemowa do mikrofonu zza gabloty z rzeźbą), co gwarantuje efekt obcości w prezentacji komunikatu i wzmacnia wrażenie kreacyjnego wymiaru scenicznej opowieści biograficznej. Wszystkie wykorzystane w spektaklu materialne ślady i substytuty istnienia tytułowej bohaterki współkształtują przestrzeń monodramatycznego występu jako przestrzeń performatywną, przestrzeń działania (z) biografią, w dodatku – jak sugeruje tytuł – z “biografią pozorną”.

Atmosfera spektaklu oscyluje między manifestacją działań aktorki-performerki podczas występu przez publicznością “tu i teraz” a seansem wywoływania widm, w czasie którego wykonawczynie stają się medium, przemawiającym różnymi głosami z zaświatów. Na ten pierwszy wyróżnik przekazu teatralnego wskazuje przede wszystkim praca ciała aktorki – ciała-instrumentu, działającego w zgodzie z różnymi konwencjami gry (ekspresjonizm, pantomima, efekt obcości, groteska). Drugi z wymienionych wyróżników jest natomiast wynikiem aktorskiej pracy

głosem, polegającej na zróżnicowanym, kontrastowanym wręcz stylu artykulacji kolejnych wypowiedzi, na tworzeniu prawdziwej kakofonii dźwięków. Składają się na nią krzyk, deklamacja, patetyczna przemowa, transowe inkantowanie fraz, naśladowanie mowy dziecięcej, a także melorecytacje, litanijne zawodzenia, rockowo brzmiące frazy wykonywane z towarzyszeniem gitary. Wszystkie te efekty foniczne powodują, że monodram nazwać można udźwięcznioną rekonstrukcją biografii zgodnie z regułami remiksu i palimpsestu.

Aktorka nie eksponuje szczególnie różnicy między obiema rolami, w które wchodzi; wręcz przeciwnie – Anita Sokołowska poniekąd łączy ze sobą postacie Komornickiej i Rzeźbiarza dzięki nadekspresji wokalnejszej występu. Raczej udostępnia słowa obu postaci dzięki stylizowanej artykulacji, niż wciela się w role Rzeźbiarza i Komornickiej. Zaznacza przy tym swą aktywność performerki ruchem i rytmem, dźwiękami kroków. Jedność w zmienności licznych środków budujących dwie postaci sceniczne, czyli pisarkę i artystę, który stwarza jej pomnik, niesie w sobie przesłanie, że twórca i dzieło to jedność, a Komornicką widzimy taką, jaką chce stworzyć Rzeźbiarz w wyniku pracy swej wyobraźni. To artysta, który niczym biograf czyta jej listy, szpera w dokumentach, przegląda zdjęcia i obsesyjnie szuka twarzy modelki, żeby ją wyrzeźbić.

Monodram inspirowany przypadkami z życia Piotra Odmieńca Własta to nie tylko sceniczna wersja biografii osoby transseksualnej, lecz także dyskurs teatralny na temat biografii jako takiej, czyli formy unieruchomienia czyjegoś życia w artystycznym geście twórczym. W spektaklu pojawia się metafora “zakładania kostiumu” – na oznaczenie działania z danymi biograficznymi. Ten koncept świadczy o estetyce “gry resztkami”, typowej dla duetu Weronika Szczawińska / Bartek Frąckowiak. Wiąże się również z przekonaniem twórców o teatrze jako maszynie pamięci. Weronika Szczawińska, reżyserka, dramaturżka, a zarazem badaczka teatru deklaruje za Marvinem Carlsonem:

Pamięć, nawiedzająca teatralne produkcje, jawi się zawsze w kształcie będącym wynikiem negocjacji i odkształceń; jest nie tyle “tym samym” – “czymś”, ile “czymś podobnym”, coś przypominającym. Ten mechanizm odgrywa podstawową rolę w kształtowaniu percepcyjnych władz widowni. Dzięki pojawieniu się “czegoś podobnego do” publiczność osadza dzieło teatralne w znanej jej kontekście.²⁰

20. Weronika Szczawińska, “Enter Ghost. Dwa obrazy teatru jako medium pamięci”, *Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej* nr 10 (2015), <http://widok.hmfactory.com/index.php/one/article/view/301/575> (10.06.2020).

Do monodramów-rekonstrukcji zaliczyć można również *Kalinę* z Teatru Nowego w Poznaniu²¹, czyli spektakl poświęcony Kalinie Jędrusik – legendarnej aktorce, uznawanej za ikonę kobiecej zmysłowości i seksualności. Zainteresowanie biografią i konstruowanie mitu na bazie życiorysu artystki datować można mniej więcej od lat dziewięćdziesiątych XX wieku. Wpłynęła na to nie tylko przedwczesna śmierć Kaliny Jędrusik, ale również prawidłowość szerszego rzędu, czyli kulturowy proces nostalgizacji bohaterów życia “ideologicznego, obyczajowego i towarzyskiego” epoki PRL-u²². Ukształtowanie legendy Jędrusik jako “gwiazdy Kabaretu Starszych Panów” i symbolu seksu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku spowodowane było wieloma czynnikami, wśród których wymienić należy żywiołowy temperament aktorki, styl życia oraz umiejętność kreowania swej artystycznej powierzchowności na użytek publiczny. Realizatorzy poznańskiego spektaklu, podejmując wysiłek uscenicznienia biografii aktorki – “postaci żywo obecnej w potocznym odbiorze”, nie mogli zatem pominąć obiegowego wizerunku aktorki, w którym mieszają się “refleksy autokreacji i cudzych projekcji”²³.

Pierwsza część monodramu przypomina występ z kategorii “lekkiej muzy”, w którym narracja sceniczna utkana została z piosenek przeplatanych krótkimi, ciętymi komentarzami bohaterki. Kalina Jędrusik w wykonaniu Anny Mierzwy “opowiada sobie” piosenkami, eksponując walory ciała z charakterystyczną nutą autoironii w wypowiedziach na swój temat. Obowiązuje zatem w spektaklu zasada pastiszu: występ Anny Mierzwy opiera się na imitacji zachowań słynnej aktorki z delikatnym wyostrzeniem cech stylu jej bycia – to rodzaj intencjonalnego przywołania wzorca na prawach cytatu²⁴. Bohaterka jest wyzywająca (spektakl rozpoczyna się kultową piosenką *Bo we mnie jest seks*), pozerska, zmanierowana, ale także szydercza i autoironiczna. W pierwszej części przedstawienia dominuje raczej funkcja ludyczna: z przyjemnością oglądać można popisy wokalne Anny Mierzwy, śledzić analogie między treścią piosenek a sytuacjami z życia Kaliny Jędrusik, przypatrywać się precyzji scenicznego wyobrażenia postaci. Jest to przekaz konstruowany na bazie stereotypów, związanych zarówno z postrzeganiem aktorki przez innych (np. pogardliwe określenie “Dyगतowa” czy szydercza fraza “polska aktorka powinna zachowywać się moralnie”), jak i z dystansem bohaterki do swej roli społecznej (“seksbomba”, “mam hasło w encyklopedii i zdjęcie z Wyszyńskim, gram u Axera”).

21. Magdalena Zaniewska, *Kalina*. Reżyseria: Agata Biziuk. Teatr Nowy w Poznaniu. Premiera: 28.10.2016.

22. Iwona Kurz, “Kalina Jędrusik: retuszowana ikona seksbomby”, *Dialog* nr 9 (2000), 145.

23. Kurz, “Kalina Jędrusik...”, 144.

24. Zob. Artur Hellich, “Jak rozpoznać pastisz (i odróżnić go od parodii?)”, *Zagadnienia Rodzajów Literackich* nr 2 (2014), 29 i n.

W drugiej, zdecydowanie ciekawszej części monodramu imitacja stylu aktorki zmienia się w transformację jej wizerunku – uzasadnioną fabularnie (proces starzenia się kobiety), ale pomyślaną zarazem jako zabieg metateatralny – stopniowe “odklejanie się” aktorki od roli. Zmiana wyglądu Kaliny Jędrusik, czyli czarna suknia zamiast skąpej bielizny, na znak żałoby po mężu, oraz przygarbiona postawa jako “mowa” starzejącego się ciała, uzupełnione zostały gestem zdjęcia peruki przez aktorkę Annę Mierzwę. W świecie fikcji jest to metafora upływu czasu i osamotnienia Kaliny Jędrusik, w sferze dodatkowych znaczeń scenicznych – to komunikat wykonawczynie, która wypowiada się także w swoim imieniu. Końcówka monodramu zbudowana jest z pełnej napięcia niejednoznaczności między byciem aktorki w roli Kaliny Jędrusik a sceniczną obecnością Anny Mierzwę w procesie demontażu kreowanej postaci. Finał spektaklu – wokaliza aktorki – to już sygnatura wykonawczynie, która podpisuje się swoim głosem pod biografią Kaliny Jędrusik, ujętą przez realizatorki spektaklu w rodzaj paraboli, bez skłonności do zawłaszczania cudzego życiorysu.

Monodram *Kalina* z Teatru Nowego w Poznaniu nie jest wyłącznie rozrywkowym widowiskiem. Spektakl opiera się na zasadach pastiszu w jego wymiarze odtwórczym, zmierza jednak w aspekcie stylizacyjnym do “reinterpretacji przeszłości i ingerencji w terażniejszość”²⁵. Jest fragmentaryczną rekonstrukcją życiorysu słynnej artystki – “tu i teraz”, z akcentowaniem współczesnej wrażliwości na przedmiotowe traktowanie kobiet, zwłaszcza kobiet-aktorek. Te kwestie pobrzmiwają od początku spektaklu, uwidocznione są na przykład we fragmentach na temat relacji aktorki z mężem – poniekąd trenerem i stwórcą gwiazdy, a także w emocjonalnych scenach-obrazach utraty dziecka, kiedy bohaterka w akcie rozpaczki tuli do siebie poduszkę, imitującą zmarłą córeczkę. Najpełniej wybrzmiewa ten problem w autotematycznych fragmentach sztuki o samotności aktorki – na scenie i w życiu, pod presją spojrzenia innych, czyli wzroku oceniającego, wyczekującego porażki artystki (niezależnie, czy będzie nią brak upragnionych ról, czy też proces starzenia się ciała).

Ingerencja w terażniejszość przejawia się zwłaszcza w dwóch conceptach przedstawienia. Po pierwsze, w monologu bohaterki padają słowa: “Urodziłam się 10 lutego roku 2009 w Urzędzie Patentowym. Nazwano mnie znak towarowy nr R227727. Jestem swoją najlepszą wersją...”. Realizatorki spektaklu nawiązały zatem do ikonicznego wymiaru biografii artystki jako produktu społecznych praktyk mitotwórczych. Po drugie, znaczącym “uderzeniem terażniejszości” jest w spektaklu jednostkowa fascynacja aktorki aktorką. Anna Mierzwa wielokrotnie wspominała o swym zainteresowaniu Kaliną Jędrusik. W przedstawieniu ta inter-

25. Stanisław Balbus, *Między stylami* (Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 1993), 49.

personalna zależność zmanifestowana została poprzez symptomatyczne wyjście aktorki z roli, dzięki grze na granicy aktu reprezentacji postaci i rzeczywistości występu scenicznego Anny Mierzwy. To przykład nawiązania silnej „relacji biograficznej”: ruchome granice biograficzności monodramu stały się w przypadku *Kaliny* subtelnyymi wskaźnikami postawy autobiograficznej²⁶. Widowiskowe scalenie aktorki z postacią, podobnie jak późniejszy rozdźwięk między wykonawczynią a rolą, czyni występ Anny Mierzwy afirmatywną rekonstrukcją życiorysu Kaliny Jędrusik.

Wnioski

Omówione w tym artykule spektakle teatralne stanowią reprezentatywne przykłady monodramów-świadectw i monodramów-rekonstrukcji. Wyodrębnienie tych odmian spośród wielu jednoosobowych sztuk biograficznych ma na celu wskazanie ich związku z dwoma różnymi sposobami scenicznej reprezentacji podmiotowości człowieka. W każdym z artystycznych ujęć życiorysu jednostki ujawnia się przecież określona koncepcja tożsamości, a monodramy – dzięki swej miniaturowej formie – są pod tym względem niesłychanie sugestywne. Znakomicie ilustrują społeczne zainteresowanie „sposobami biografizowania jako strategiami narracyjnymi, decydującymi o podmiotowości traktowanej jako wiązka (zmieniających się) cech – uchwyconej w stanie rozpadu lub scalania”²⁷.

Biorąc pod uwagę konwencje teatralne i techniki dramaturgiczne zastosowane w opisanych powyżej spektaklach, warto podkreślić, że w monodramach-świadectwach podmiotowość bohatera ująć można w kategoriach tożsamości dialogowej, a w przypadku monodramów-rekonstrukcji przedmiotem przedstawienia jest tożsamość performatywna²⁸. Wanda i Rachel to bohaterki, których życie naznaczone zostało wieloma przeciwnościami i dramatami – ze względu na okoliczności zewnętrzne i przeszkody, z którymi musiały się zmierzyć. Nie są to kobiety skonfliktowane ze sobą, ale ukazane w jakimś napięciu wewnętrznym, w konfrontacji z własnymi słabościami, osoby utkane z wielu współistniejących punktów widzenia. Ich doświadczanie świata ma wymiar dynamiczny, o czym świadczy werbalny i cielesny wymiar autoprezentacji. Wydobycie pierwiastka

26. Nawiązuję w tym miejscu do refleksji Małgorzaty Czermińskiej. Zob. Małgorzata Czermińska, „Ruchome granice autobiograficzności”, *Opcje* nr 1 (2012), 24–29.

27. Jakub Knap, Magdalena Roszczynialska, Katarzyna Wądołny-Tatar, „Fazy, linie, punkty, węzły – jak się opowiada życie”, w: *Tropy biograficzne: bieg życia w narracjach literackich i kulturowych*, red. Jakub Knap, Magdalena Roszczynialska, Katarzyna Wądołny-Tatar (Kraków: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, 2017), 5.

28. Zob. Ewa Partyga, „Tożsamość dziś: narracyjna? dialogowa? performatywna?”, w: *Dramatyczność i dialogowość w kulturze*, red. Anna Krajewska, Danuta Ulicka, Piotr Dobrowolski (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2010), 451–455.

dramatycznego w “biegu życia” wspomnianych bohaterek jest nadrzędnym celem aktorskiego stylu uobecnienia postaci.

Inaczej w przypadku spektakli o rekonstrukcyjnych walorach prezentacji biografii. Sceniczne wizerunki Marii Komornickiej i Kaliny Jędrusik to przykład tworzenia bohaterek “na oczach widza”, w naprzemiennym porządku aktorskiego uobecnienia postaci i wychodzenia z roli. To rodzaj szkicowania bohaterek – albo wyrazistą kreską zdecydowanego, steatralizowanego portretu (*Kalina*), albo na zasadzie zmienności obranych konwencji reprezentacji (*Komornicka. Biografia pozorna*). Ten rodzaj kreacji biografii ma w sobie spory potencjał afektywny, związany z procesem podwójnego niejako performowania kobiecej tożsamości – “ja” bohaterki, reprezentowanej w akcie działań teatralnych, i “ja” aktorki, usytuowanej bezpośrednio przed publicznością, która samorealizuje się w sytuacji występu na scenie.

I ostatnia kwestia, o której warto wspomnieć na podsumowanie rozważań: zaprezentowane monodramy biograficzne to kilka spośród wielu najnowszych sztuk teatralnych, które stanowią mocny artystyczny głos kobiet. Omówione przedstawienia nie tylko dotyczą “biegu życia” wybranych bohaterek, lecz także są twórczością kobiet, bo w zespole realizatorskim dominuje płęć żeńska. Interpretacji teatralnej podlegają fascynujące życiorysy osób niepokornych, a także biografie przekłamane, domagające się przypomnienia i odnowienia w geście rewizji kulturowych ujęć zastanych. To twórczość symptomatyczna dla pierwszych dekad XXI wieku, kwintesencja zjawisk społecznych szerszego zasięgu, tzn. fali popularności biografistyki *en globe* oraz wielu teoriopoznawczych przedsięwzięć naukowo-artystycznych, podejmowanych w ramach paradygmatu *herstory*²⁹.

29. Ważnym przykładem działań naukowych, wydobywających z cienia twórczość artystyczną i aktywność zawodową kobiet jest projekt *HyPaTia – kobieca Historia Polskiego Teatru* – efekt pracy wieloosobowego zespołu badaczek, dostępny zarówno w formie trzytomowej publikacji książkowej, jak i na stronie internetowej: <http://www.hypatia.pl/> (10.05.2021).

Bibliografia

- Adamiecka-Sitek, Agata i Dorota Buchwald. "Wstęp". W: *Nowe historie 03. Nowe biografie*, red. Agata Adamiecka-Sitek, Dorota Buchwald. Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszeńskiego, 2012.
- Balbus, Stanisław. *Między stylami*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, 1993.
- Benton, Michael. "Biografia teraz i kiedyś", przeł. Anna Pekańec. *Dekada Literacka*, nr 4–5 (2010), 10–25.
- Boyer-Weinmann, Martine. *La Relation biographique. Enjeux contemporains*. Seyssel: Éditions Champ Vallon, 2005.
- Całek, Anita. *Biografia naukowa: od koncepcji do narracji. Interdyscyplinarność, teorie, metody badawcze*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2013.
- Ciechowicz, Jan. *Sam na scenie. Teatr jednoosobowy w Polsce. Z dziejów form dramatyczno-teatralnych*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1984.
- Czermińska, Małgorzata. "Ruchome granice autobiograficzności". *Opcje*, nr 1 (2012), 24–29.
- Delaperrière, Maria. "Świadek jako problem literacki". *Teksty Drugie*, nr 3 (2006), 59–70.
- Duniec, Krystyna. "Co to jest aktorska indywidualność?". *Dialog*, nr 10 (2007), 168–182.
- Duniec, Krystyna i Joanna Krakowska. "Beznadzieja". *Dialog*, nr 12 (2001), 100–115.
- Fischer-Lichte, Erika, *Teatr i teatrologia. Podstawowe pytania*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera. Wrocław: Instytut im. J. Grotowskiego, 2012.
- Guczalska, Beata. *Aktorstwo polskie. Generacje*. Kraków: Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im. Ludwika Solskiego, 2015.
- Hellich, Artur. "Jak rozpoznać pastisz (i odróżnić go od parodii?)". *Zagadnienia Rodzajów Literackich*, nr 2 (2014), 25–38.
- Jarząbek, Dorota. "Sam niczym Bóg". *Dialog*, nr 7–8 (2007), 168–171.
- Knap, Jakub, Magdalena Roszczynialska, Katarzyna Wądolny-Tatar. "Fazy, linie, punkty, węzły – jak się opowiada życie". W: *Tropy biograficzne: bieg życia w narracjach literackich i kulturowych*, red. Jakub Knapa, Magdalena Roszczynialska, Katarzyna Wądolny-Tatar, 5–14. Kraków: Wydawnictwo Naukowe UP, 2017.
- Kurz, Iwona. "Kalina Jędrusik: retuszowana ikona seksbomby". *Dialog*, nr 9 (2000), 144–163.
- Legeżyńska, Anna. "Wystarczy mocno i wytrwale zastanawiać się nad jednym życiem... Biografistyka jako hermeneutyczne wyzwanie". *Teksty Drugie*, nr 1 (2019), 13–27.
- Malak, Tadeusz. *Teatr jednego aktora: refleksje krytyczne*. Warszawa: Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, 1985.
- Moulin, Joanny. "Introduction: Towards Biography Theory". *Cercles: Revue Pluridisciplinaire du Monde Anglophone* (Université de Rouen, 2015). <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01078127v2/document> (23.09.2020).
- Nycz, Ryszard. *Poetyka doświadczenia*. Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, 2012.

- Partyga, Ewa. "Biografia w dramacie – rekonesans". W: *Dramat w tekście – tekst w dramacie*, red. Artur Grabowski, Jacek Kopciński, 271–284. Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, 2014.
- Partyga, Ewa. "Tożsamość dziś: narracyjna? dialogowa? performatywna?". W: *Dramatyczność i dialogowość w kulturze*, red. Anna Krajewska, Danuta Ulicka, Piotr Dobrowolski, 447–455. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, 2010.
- Plata, Tomasz. "Post-teatr. Ucieczka z teatru. Ucieczka do teatru". W: *Post-teatr i jego sojusznicy*, red. Tomasz Plata, 9–23. Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego: Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza, 2018.
- Popczyk-Szczęсна, Beata. "Bioteatr". *Teatr*, nr 5 (2020), 42–45.
- "Monolog". W: *Encyklopedia teatru polskiego*. <http://www.encyklopediateatru.pl/hasla/220/monolog> (16.10.2021).
- "Monolog". W: *Słownik dramatu nowoczesnego i najnowszego*, red. Jean-Pierre Sarrazac, przeł. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, 102–106. Kraków: Księgarnia Akademicka, 2007.
- Sugiera, Małgorzata. "Zgoda co do faktów – pakt biograficzny". W: *Wymowa faktów*, red. Agata Adamiecka-Sitek, Dorota Buchwald, 186–188. Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, 2011.
- Szczawińska, Weronika. "Enter Ghost. Dwa obrazy teatru jako medium pamięci". *Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej*, nr 10 (2015). <https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2015/10-polski-wiek-xix/enter-ghost.-dwa-obrazy-teatru-jako-medium-pamieci> (17.10.2021).
- <http://widok.hmfactory.com/index.php/one/article/view/301/575> (17.10.2021).