

**Beata Popczyk-Szczęśna**

Uniwersytet Śląski w Katowicach  
ORCID: 0000-0001-8924-8093

# Biografia performowana, czyli sceniczna gra (z) archiwum życia aktorki

## Studium przypadku

### Abstract

**Performed Biography, or Playing on Stage (with) the Archive of the Life of an Actress:  
A Case Study**

This article deals with the issue of representation of biography in theater plays in which an individual life course forms a basis for the re-creational efforts. Among the latest often autothematic performances inspired by biographical material and oscillating between fact and fiction, a form known as *performed biography* can be

identified. This article presents the play *Wielce Szanowna Pani* (Dear Madam, dir. Martyna Peszko, Polish Theater in Bydgoszcz, 2020), inspired by the biography of actress Halina Mikołajska and set in the poetics of playing (with) the archive, as representative of such a performance. The performance of Mikołajska's biography onstage draws upon the use of archival documents and film, literary works, and the performers' autothematic utterances and actions, as well as audience interaction. In this way, the fragmentary re-creation of an individual biography and personal and general reflections on the ethical and emotional challenges faced by a stage artist are intertwined. The analysis of the play centers around the concept of reenactment, introduced by Rebecca Schneider to refer to practices of recalling the past, in which the affective act of reconstructing history is simultaneously a creation of the performers' personal utterances.

### Keywords

biography, archive, performativity, autothematicism, reenactment

### Abstrakt

Artykuł dotyczy kwestii reprezentacji biografii w sztukach teatralnych, w których bieg życia jednostki stanowi podstawę zabiegów re-kreacyjnych. Wśród najnowszych przedstawień inspirowanych materiałem biograficznym, często autotematycznych, które oscylują między fikcją i faktografią, wyróżniono typ określony jako biografia performowana. Jako reprezentatywny przykład takiego przedstawienia wybrano spektakl *Wielce Szanowna Pani* (reż. Martyna Peszko, Teatr Polski im. Hieronima Konieczki w Bydgoszczy, 2020) inspirowany biografią aktorki Haliny Mikołajskiej i utrzymany w poetyce gry (z) archiwum. Sceniczne performowanie biografii Mikołajskiej odbywa się dzięki wykorzystaniu dokumentacji pisanej i filmowej, utworów literackich, autotematycznych wypowiedzi i zachowań wykonawczyń oraz interakcji z publicznością. Dzięki temu fragmentaryczna re-kreacja jednostkowej biografii spleta się z osobistymi i ogólnymi refleksjami o etycznych i emocjonalnych wyzwaniach wpisanych w zawód artystki scenicznej. Podstawą analizy przedstawienia jest pojęcie *reenactment* wprowadzone przez Rebekkę Schneider na określenie tych praktyk przywołania przeszłości, w których afektywny akt rekonstrukcji historii jest jednocześnie kreacją osobistej wypowiedzi wykonawców.

### Słowa kluczowe

biografia, archiwum, performatywność, autotematyzm, *reenactment*

---

Teoria biografii ma już pokaźną historię. Ułożone w porządku diachronicznym rozprawy dotyczące pisarstwa biograficznego nie tylko świadczą o ewolucji tej formy wypowiedzi (warunkowanej zmiennością społecznych i retorycznych modeli odwzorowywania biegu życia człowieka), lecz także obrazują i analizują przemiany sposobu reprezentacji życia jednostki w zapisie słownym. O ile wcześniej, mniej więcej od początku xx wieku, autorzy tego rodzaju prac koncentrowali się na powinnościach biografów w zakresie doboru i porządkowania faktów oraz na podziałach formalnych w obrębie rozrastającej się i bardzo różnorodnej biografistyki<sup>1</sup>, o tyle współcześnie, mniej więcej od przełomu xx i XXI wieku, w centrum ich uwagi są przede wszystkim kwestie gatunkowej niejednorodności i pograniczności tej formy oraz problematyka odbioru, zwłaszcza różne możliwości pozycjonowania (się) czytelnika w akcie lektury dzieła biograficznego<sup>2</sup>. Najogólniej mówiąc, w dyskursie naukowym dotyczącym biografistyki sporo miejsca zajmują analizy biografii w kategoriach „gatunku zmaconego”, a także – pozostające z nimi w związku – ujęcia personalistyczne. W tych ostatnich rozwijana jest koncepcja „relacji biograficznej”<sup>3</sup>, ustanawianej w procesie tworzenia i odbioru biografii jako formy spotkania z Innym niezależnie od sposobu funkcjonowania dwóch porządków, na których ufundowane jest dzieło biograficzne, czyli porządku empirycznego i porządku tekstowego. Fundamentalny dla twórczości biograficznej „pakt referencyjny”<sup>4</sup>, łączący nadawcę i odbiorcę dzieła w przekonaniu o adekwatności obrazu życia do uprzednich wobec niego faktów czy dokumentów, nie przesłania bowiem kreacyjnych, a czasem wręcz kontrfaktycznych aspektów narracji biograficznej. Oczekiwanie referencyjności może łączyć się z pełną akceptacją jawnych strategii pisarskich budujących efekt re-kreacji czyjś życia, obie postawy bowiem ujmują dziś akt lektury w aspekcie symbolicznego „spotkania rzeczywiście

---

<sup>1</sup> Zob. Anita Catek, *Biografia naukowa – od koncepcji do narracji: Interdyscyplinarność, teorie i metody badawcze* (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2013), 21–44.

<sup>2</sup> Zob. Michael Benton, „Biografia teraz i kiedyś”, tłum. Anna Pekaniec, *Dekada Literacka*, nr 4/5 (2010): 10–25; Małgorzata Sugiera, „Zgoda co do faktów – pakt biograficzny”, w: *Nowe historie 02: Wymowa faktów*, red. Agata Adamiecka-Sitek i Dorota Buchwald (Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, 2011), 185–192; Agnieszka Dauksza, „Zmacone wody żywiołu biograficznego: Wstęp redakcyjny”, *Zagadnienia Rodzajów Literackich*, nr 2 (2021): 17–23, <https://doi.org/10.26485/zRL/2021/64.2/1>.

<sup>3</sup> Martine Boyer-Weinmann, *La Relation biographique: Enjeux contemporains* (Seysel: Éditions Champ Vallon, 2005); Ewa Partyga, „O wyższości troski nad prawdą: Dramat w świetle filozofii biografii Adriany Cavarero”, w: *Nowe historie 03: Nowe biografie*, red. Agata Adamiecka-Sitek i Dorota Buchwald (Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, 2012), 41–44.

<sup>4</sup> Philippe Lejeune, *Wariacje na temat pewnego paktu: O autobiografii*, tłum. Wincenty Grajewski et al., red. Regina Lubas-Bartoszyńska (Kraków: Universitas, 2001), 47.

«obecnego» czytelnika z «obecny», choć wykreowanym kulturowo bohaterem biografii, który stanowi tekstową reprezentację «nieobecnego» pierwowzoru»<sup>5</sup>.

Sprzężenie zwrotne między fikcjonalnością a faktualnością, nierozstrzygalność wpisana w relację między prawdą a zmyśleniem współtworzącymi efekt realności oraz związana z tym oscylacja między reprezentacją jako odwzorowaniem rzeczy a reprezentacją jako ich substytucją<sup>6</sup> – to wyróżniki współczesnej literatury biograficznej (w wielu jej odmianach). Podobne nacechowanie procesu uobecniania/odtworzenia cudzego życia widać również w innych praktykach artystycznych, szczególnie teatralnych. Wśród licznych przykładów scenicznej reprezentacji biografii – tworzonych w procesie adaptacji gotowego dzieła biograficznego lub w ramach zespołowej pracy nad scenariuszem opartym na różnych materiałach źródłowych – można wyodrębnić grupę przedstawień jawnie i intencjonalnie kontrapunktujących faktografię fikcyjnością. Obserwacja stylu i efektów pracy realizatorów takich projektów scenicznych prowadzi do wniosku, że ich działania są bliskie zarówno postawie empiryków, którzy w biografii chcą widzieć zapis doświadczeń życia jednostki, jak i konstruktywistów, dla których narracje biograficzne to efekt wzbogaconej fikcją rekonstrukcji przeszłości. Twórcy tego rodzaju przedstawień kierowani „impulsem archiwalnym”<sup>7</sup> grają z wykorzystaniem materiałów archiwalnych, podważając statyczny i uporządkowany charakter zbioru dokumentów; grają (z) archiwum – często „z chęcią sformułowania kontrhistorii, alternatywnych wobec historii oficjalnej”<sup>8</sup>. Przedmiotem refleksji w tym artykule będzie teatr podejmujący tak właśnie rozumianą grę (z) archiwum biograficznym.

## 1.

W teatrze polskim dwóch pierwszych dekad XXI wieku przedstawienia inspirowane biografią wpisują się w szerszy nurt działań artystycznych związanych z odtwarzaniem przeszłości, w których dostrzegalny jest splot kilku ważnych, wzajemnie warunkujących się tendencji. W nacechowanych fragmentarycznością i autotematyzmem teatralnych aktualizacjach fragmentów różnych biografii

<sup>5</sup> Anita Catek, „Biografia jako reprezentacja”, *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Folia 207, Studia Poetica* (2016): 38, <http://hdl.handle.net/11716/8307>.

<sup>6</sup> Zob. Michał Paweł Markowski, „O reprezentacji”, w: *Kulturowa teoria literatury: Główne pojęcia i problemy*, red. Michał Paweł Markowski i Ryszard Nycz (Kraków: Universitas, 2006), 287–333.

<sup>7</sup> Zob. Hal Foster, „An Archival Impulse”, *October*, no. 110 (2004): 3–22, <https://doi.org/10.1162/0162287042379847>.

<sup>8</sup> Magdalena Rewerenda, *Performatywne archiwum teatru: Konsekwencje „Nie-Boskiej Komедii. Szczątków” Olivera Frlijicia* (Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2020), 20.

i reżyserskich gestach reprezentacji biegu życia człowieka odzwierciedla się bowiem nie tylko charakterystyczna dla współczesnej kultury „gorączka biograficzna”<sup>9</sup>, lecz także zainteresowanie archiwum jako przedmiotem kreacji oraz proces performatyzowania teatru. Te trzy zjawiska określają w znacznym stopniu kierunek działań praktyków sceny i poetykę przedstawień, które stają się nie tyle inscenizacją życiorysu określonego bohatera, ile występem na temat kreacji biografii. Metateatralny i procesualny aspekt takich przedsięwzięć służy uwydatnieniu niejednorodnego charakteru narracji scenicznej. Przekaz artystyczny staje się w nich jawnie teatralną grą wielu odniesień: do *bios* bohatera, czyli „ścieżki życia” jednostki dostępnej w zapośredniczeniu (dzięki materialnym świadectwom czyjegoś istnienia), do *logos*, czyli sensów zastanych, utrwalonych w rozmaitych zapisach biograficznych, do *spectatores*, czyli widzów konfrontujących swoje wyobrażenia i wiedzę o jednostce ze sceniczną wersją jej „życia”, oraz do samych twórców przedstawienia (*creatores*), którzy – zainspirowani Innym – niejednokrotnie przygotowują występy także o sobie. Nawarstwienie tych odniesień w projektowaniu występu i w realnym czasie przedstawienia pozwala określić współczesne spektakle (para)biograficzne mianem biografii performowanych, czyli udostępnianych we fragmentach, na zasadzie połączenia faktografii i fabulacji, w atmosferze „gry resztkami”, w konkretnym działaniu scenicznym z wykorzystaniem archiwaliów. Są to przedstawienia, które można analizować jako „odtworzenia”, w nawiązaniu do pojęcia *reenactment* z teorii Rebekki Schneider<sup>10</sup>.

Odtworzenie determinuje zachowania i działania uczestników, napędza ich entuzjazmem, ale jest zawsze niewierne wobec przeszłości. Na wiele sposobów zakłóca tok pozornie znanej historii, która jest w gruncie rzeczy po wielokroć odgrywaną/opowiadaną osobistą historią wykonawców i należy niejako do nich – ze wszystkimi swymi powtarzalnymi zafałszowaniami, symulacjami, błędami, anachronizmami.<sup>11</sup>

Wśród spektakli inspirowanych biografiami – jako tematem, pretekstem i przedmiotem scenicznego odwzorowania – szczególne miejsce zajmują przekazy o artystach i artystkach: ludziach pióra i/lub sceny. W przedstawieniach wpisujących

---

<sup>9</sup> Zob. François Dosse, *Le pari biographique: Écrire une vie* (Paris: La Découverte/Poche, 2011).

<sup>10</sup> Rebecca Schneider, *Pozostaje performans*, tłum. Mateusz Borowski i Małgorzata Sugiera (Kraków: Księgarnia Akademicka, 2020).

<sup>11</sup> Dobrochna Ratajczakowa, „Splot czasów: Teatr, performans i odtworzenia”, *Pamiętnik Teatralny* 70, z. 3 (2021): 191, <https://doi.org/10.36744/pt.836>.

się w scharakteryzowany powyżej model biografii performowanych praktyka odtworzeniowa łączy się z autotematycznością. Ukazanie fragmentów z życia jednostki czy zachowanych, materialnych śladów jej istnienia wzbogacone jest często metateatralnym komentarzem, który dotyczy samego procesu tworzenia przedstawienia na podstawie danych biograficznych (w wielu różnych ujęciach konkretnej osoby) bądź kondycji jednostki twórczej jako takiej (gdy odwołania biograficzne mają wymiar paraboliczny i pretekstowy). Czasem już nawet tytuły zapowiadają dyskursywny potencjał takich spektakli o procesie przedstawiania biografii lub o strategiach zamykania biegu życia jednostki w różnych narracjach władzy (realnej i symbolicznej). Oto kilka przykładów: *Komornicka. Biografia pozorna* Bartosza Frąckowiaka i Weroniki Szczawińskiej z Teatru Polskiego w Bydgoszczy (premiera 9 marca 2012), *Sienkiewicz Superstar (czyli zupełnie spóźniona anegdota biograficzna na chwalebny okazję odzyskania niepodległości)* Jana Czaplińskiego i Anety Groszyńskiej z Teatru Dramatycznego im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu (premiera 23 lutego 2018) czy *Autobiografia na wszelki wypadek* Michała Buszewicza z krakowskiego Teatru Łąźnia Nowa (premiera 6 grudnia 2020). W niniejszych rozważaniach chciałabym jednak omówić inny projekt teatralny skupiający w sobie wiele cech charakterystycznych współczesnych spektakli z nurtu biograficznego, a zarazem stanowiący znakomity przykład działania (z) biografią. *Wielce Szanowna Pani* z Teatru Polskiego w Bydgoszczy w reżyserii Martyny Peszko to spektakl, który przyciąga uwagę teatralnością, performatywnością oraz afektywnością odtworzenia fragmentów z życia aktorki Haliny Mikołajskiej<sup>12</sup>.

## 2.

Akt performowania biografii Mikołajskiej rozpoczął się, jeszcze zanim powstało bydgoskie przedstawienie. W ramach czytań scenicznych z cyklu *Nikt mnie nie zna*, w Instytucie Teatralnym w Warszawie, odbyło się bowiem czytanie maszynopisu *Wiosna 1966* z archiwum prywatnego Haliny Mikołajskiej<sup>13</sup>. Z tego projektu zrodził się pomysł spektaklu jako autotematycznego występu trzech aktorek: Doroty Landowskiej, Małgorzaty Trofimiuk i Małgorzaty Witkowskiej. Na jego kształcie zaważyły następujące czynniki: fascynacja twórczyni widowiska

---

<sup>12</sup> *Wielce Szanowna Pani*, reż. Martyna Peszko, dramaturgia Justyna Lipko-Konieczna, scen. Oskar Dawicki, prem. 22 lutego 2020, Teatr Polski im. Hieronima Konieczki, Bydgoszcz.

<sup>13</sup> *Scena niepodległych kobiet – Wiosna 1966*, 13 czerwca 2019, <https://www.institut-teatralny.pl/2019/06/13/scena-niepodleglych-kobiet-wiosna-1966-2019-06-13/>.



*Wielce Szanowna Pani*, reż. Martyna Peszko, Teatr Polski im. Hieronima Konieczki w Bydgoszczy, 2020

osobą Mikołajskiej, pragnienie sprostania wyzwaniu, jakim jest reprezentacja fragmentów życiorysu aktorki znanej i doświadczonej trudami zawodu, konsekwencjami społecznego zaangażowania oraz chorobą, a także – głęboka potrzeba autorefleksji na temat kondycji kobiety/artystki scenicznej. Na małej scenie Teatru Polskiego w Bydgoszczy powstało przedstawienie utrzymane w poetyce gry (z) archiwum: w rekonstrukcji fragmentów życia Mikołajskiej wykorzystano dokumentację pisaną i filmową, cytaty z literatury dramatycznej, a także interakcję aktorek z publicznością.

Podstawą scenariusza były dokumenty życia Mikołajskiej – dzienniki aktorki, pisma w sprawie rezygnacji bądź angażu w teatrach, listy od widzów, a także materiały foniczne i wizualne (głos z nagrania, kadry wybranych ról scenicznych, wypowiedzi aktorki zarejestrowane na taśmie filmowej). Mikołajska jest główną bohaterką narracji scenicznej, a z perspektywy realizatorek spektaklu – także postacią, z którą za sprawą „tekstów jej życia” muszą się zmierzyć wykonawczynie w czasie występu przed publicznością. Jednym z istotnych tworzyw werbalnych





*Wielce Szanowna Pani*, reż. Martyna Peszko, Teatr Polski im. Hieronima Konieczki w Bydgoszczy, 2020

przedstawienia są fragmenty *Wiosny 1966* Mikołajskiej – swoistej spowiedzi dojrzałej aktorki, pisanej w czasie rekonwalescencji po chorobie, a więc w momencie zawieszenia aktywności zawodowej, z niezwyklej dozą przenikliwości i autoironii<sup>14</sup>. Uderza w niej głęboka samoświadomość kobiety-artystki, która formułuje bezkompromisowe wnioski na temat swej kondycji twórczej, a także dokonuje rozliczenia z zawodem aktorki – i to zarówno w perspektywie osobistej, kiedy wspomina początki kariery i swoje znaczące role, jak i w ujęciu bardziej ogólnym, kiedy cynicznie komentuje personalne rozgrywki w środowisku teatralnym oraz status aktorek w życiu społecznym i kształtowanie ich wizerunku publicznego zarówno w przeszłości, jak i w czasach PRL-u. Rozważania Mikołajskiej, wywiedzione z konkretów, a w ładunku emocjonalno-stylistycznym przypominające wypowiedź eseistyczną, zyskują wiarygodność dzięki niezwyklej

<sup>14</sup> Halina Mikołajska, „Wiosna 1966”, w: *(Nie)świadomość teatru. Wypowiedzi i rozmowy*, wybór i red. Joanna Krakowska (Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszeńskiego, 2018).



szczerości, w której ramach aktorka nie oszczędza siebie. Píše o przyczynach wyboru zawodu oraz relacji z publicznością, a przede wszystkim z autoironią ujawnia fundamenty swojej aktywności życiowej i artystycznej, czyli miłość własną i pragnienie bycia podziwianą.

Fragmety *Wiosny 1966* wykorzystane zostały w scenie III spektaklu *Wielce Szanowna Pani*. Cytaty z dziennika, wyizolowane z macierzystego kontekstu i powtarzane przez aktorki niczym refreny, sprawiają wrażenie sentencjonalnych uogólnień:

- DOROTA Powiedzmy sobie otwarcie, że zajęłam się teatrem nie po to, żeby kochać, ale, żeby być kochaną.
- GOSIA T Powiedzmy sobie otwarcie, że zajęłam się teatrem nie po to, żeby kochać, ale, żeby być kochaną.
- MAŁGOSIA Powiedzmy sobie otwarcie, że zajęłam się teatrem nie po to, żeby kochać, ale, żeby być kochaną.
- DOROTA To wcale, znowu nie jest tak mało ofiarować ludziom możliwość kochania...
- GOSIA T Macie moje najbardziej pociągające, choć przecie nie zawsze najlepsze „fragmenty” osoby, duszy i ciała, oglądajcie moje ręce, nogi, szyję, głowę, a to, co was nie może zachwycić, czy bodaj zaciekawić, osłonię skrzętnie.
- MAŁGOSIA To, co niegodne, zwierzę Wam w postaci cierpienia godnego podziwu. Oddam się Wam w całej swojej mierności. Ale nie kocham Was, mam do Was niechęć za to, że Was muszę zdobywać.
- GOSIA T Ale nie kocham Was, mam do Was niechęć za to, że Was muszę zdobywać.
- DOROTA Gdybym Was kochała, wstąpiłabym do klasztoru i modliła się o przebaczenie dla Was, bezimiennie opatrywałabym Wasze rany, nie cierpiała wtedy, gdy jesteście niezdobyci i kiedy mnie nie znosicie, byłabym po prostu prawdziwie bezinteresowna.
- MAŁGOSIA Nie kocham także sztuki. Jeżeli to, co robię jest w ogóle sztuką, to traktuję ją jako narzędzie, które mi umożliwi zdobycie Waszej miłości i podziwu.<sup>15</sup>

<sup>15</sup> Archiwum Teatru Polskiego w Bydgoszczy, Martyna Peszko i Justyna Lipko-Konieczna, *Wielce Szanowna Pani*, scenariusz przedstawienia, kps, 2-3.

Frazy z dziennika podawane przez wykonawczynie w stylu raczej demonstracyjnym niż iluzyjnym – „jednym tonem, z lekkim dystansem, bez ogrywania tekstu czy akcentowania poszczególnych fragmentów”<sup>16</sup> – ustanawiają zasadniczą tonację przekazu scenicznego. Kierują bowiem uwagę widowni nie tylko na konkretną jednostkową biografię, ale również na specyfikę kondycji życiowej aktorek, które funkcjonują w nieustannym napięciu między byciem (*être*) a byciem postrzeganym (*paraître*). Tego rodzaju napięcie towarzyszyło Mikołajskiej nieustannie, a społeczne zacięcie tej artystki teatralnej („Świat, w którym żyła, obchodził ją, martwił i doskwierał” – pisze w biografii aktorki Joanna Krakowska<sup>17</sup>) sprawiało, że konflikt wewnętrzny między prywatnością a wizerunkiem publicznym przybierał na sile wprost proporcjonalnie do stopnia zaangażowania w działalność opozycyjną w okresie PRL-u; był istotnym czynnikiem, determinującym przebieg kariery i wybory życiowe Mikołajskiej. Nie dziwi zatem, że doświadczenie „stanu rozdwojenia” stanowi motyw przewodni wielu wypowiedzi aktorki<sup>18</sup>, w tym szczególnie tekstu *Wiosna 1966*, który tak bardzo zainspirował realizatorki *Wielce Szanownej Pani*. Jeśli wziąć pod uwagę, że w tym tekście pojawia się również motyw przenikania się tworzywa z dziełem (czyli aktora z interpretowanym przez niego utworem literackim), to z pewnością bydgoskie przedstawienie odbierać można także jako osobisty przekaz artystek spektaklu (trójki wykonawczyń i reżyserki – też aktorki). Mikołajska pisze:

Współtworzenie jest niestety jednym z rudymenarnych praw teatru jak i przenikanie się tworzywa z samym dziełem, które nie zostaje w całości wyrzucone na zewnątrz. Moje ciało, które jest tworzywem, ale i współtwórcą, nigdy nie oderwie się od dzieła (jak obraz od malarza czy symfonia od kompozytora), będzie ono z nim związane w każdym momencie „tworzenia” i chwilowego trwania, jeśli nagle zmieni się moje ciało, samo dzieło, w zależności od tych zmian, nabierze innego wyrazu, a może i znaczenia.<sup>19</sup>

Biograficzna tematyka przedstawienia inspirowanego zyciorysem Mikołajskiej w połączeniu ze stylem gry aktorek pozwala określić ten rodzaj występu mianem scenicznego performansu, w którym dochodzi do nieustannej zmiany perspektywy

---

<sup>16</sup> Katarzyna Lemańska, „Aktorka: Osoba prywatna i publiczna”, *Didaskalia. Gazeta Teatralna*, nr 156 (2020), <https://didaskalia.pl/pl/arttykul/aktorka-osoba-prywatna-i-publiczna>.

<sup>17</sup> Joanna Krakowska, *Mikołajska: Teatr i PRL* (Warszawa: Wydawnictwo WA.B., 2011), 221.

<sup>18</sup> Zob. Halina Mikołajska, „Aktor jako osoba prywatna i aktor jako osoba publiczna”, w: *Świadomość teatru: Polska myśl teatralna drugiej połowy XX wieku*, red. Wojciech Dudzik (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2007), 410–413.

<sup>19</sup> Mikołajska, „Wiosna 1966”, 251.

przekazu – to, co wykreowane przez Landowską, Trofimiuk i Witkowską na podstawie materiałów archiwalnych, zaskakuje autentycznością i subiektywnością wyrazu dzięki przyległości, a nawet podobieństwu doświadczeń kobiet z różnych pokoleń, reprezentantek tego samego zawodu artystycznego. Właśnie dlatego można uznać *Wielce Szanowną Panią* za przykład biografii performowanej. Działania sceniczne skomponowane zostały jako nieustanna repetycja kilku wątków z życiorysu Mikołajskiej uzupełniona solilokwiami wykonawczyń, które dzielą się z publicznością własnymi doświadczeniami scenicznymi i refleksjami o statusie aktorki w życiu publicznym. Zasadniczym konceptem inscenizacyjnym jest zatem zjawisko osmozy polegające na przenikaniu się różnych czasoprzestrzeni oraz budowaniu analogii emocji i doświadczeń życiowych bohaterki-aktorki i aktorek-bohatek. W każdym kolejnym wznowieniu / akcie działań scenicznych dokonuje się proces reprezentacji biografii – nie tylko Mikołajskiej, lecz także aktorki teatralnej jako osoby wydanej na spójrzeń i ocenę widowni, konfrontowanej z krytyką, uzależnionej od własnych pragnień i obsesji. Teatralną figurę tej aktorki tworzą cztery kobiety: obecna na scenie w zapośredniczeniu (w zapisie słownym i na ekranie) Mikołajska oraz działające „tu i teraz” przed widownią wykonawczynie przedstawienia. Dzięki temu w spektaklu łączą się i wpływają na siebie dwa aspekty reprezentacji, „która zastępuje to, co reprezentuje, a jednocześnie to uobecnia”<sup>20</sup>. Złożoność przekazu wynika z niuansów między uobecniającym a zastępczym charakterem scenicznej narracji biograficznej.

Gra (z) archiwum, czyli „zbiorem szczątków odległym od zmitologizowanej kompletności”<sup>21</sup> możliwa jest dzięki dwóm zabiegom: performatyzowaniu teatru oraz zespoleniu w palimpsestowej narracji różnych tworzyw i przenikających się płaszczyzn znaczeniowych przekazu. Wyeksponowanie w *Wielce Szanownej Pani* sytuacji przedstawiania w połączeniu z zaakcentowaniem obecności i konkretnych działań aktorek oraz jawności ich gry to wyrazisty przykład performatyzacji teatru, która polega – jak pisze Marco De Marinis – na przewadze elementów „autoreferencyjnej obecności i materialności nad elementami inscenizacji: fikcyjną fabułą i referencyjnym znaczeniem”<sup>22</sup>. Palimpsestowość przekazu realizuje się natomiast dzięki przemienności i równoległości wątków, które funkcjonują na zasadzie sprzężenia zwrotnego i kontrapunktują się wzajemnie lub dopełniają. Oprócz wspomnianych dokumentów życia Mikołajskiej oraz wypowiedzi

---

<sup>20</sup> Markowski, „O reprezentacji”, 290.

<sup>21</sup> Ratajczakowa, „Splot czasów”, 195.

<sup>22</sup> Marco De Marinis, „Performans i teatr: Od aktora do performer a i z powrotem?”, tłum. Ewa Bał, w: *Performans, performatywność, performer: Próby definicji i analizy krytyczne*, red. Ewa Bał i Wanda Świątkowska (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2013), 33.

aktorek o sobie, o własnych doświadczeniach zawodowych i relacji z publicznością, palimpsestową strukturę przedstawienia współtworzą dialogi bohaterek *Trzech siostr* Antona Czechowa oraz *Marii Stuart* Friedricha Schillera, a także fragmenty piosenek Jacka Kaczmarskiego oraz kadrów z kronik filmowych z PRL-u. Performowanie biografii aktorki na scenie odbywa się zatem wskutek równoległości/równoczesności narracji werbalnej, dźwiękowej i wizualnej. Przedstawię poniżej kilka bardziej szczegółowych uwag na temat przebiegu spektaklu.

### 3.

*Wielce Szanowna Pani* rozpoczyna się sceną rozgrzewki aktorek, które wprowadzają publiczność w przestrzeń gry, aby wykonać sekwencje skłonów, napinania i rozciągania ciała, rytmicznych gestów i ruchów, w tym również przywierania do podłoża. Ćwicząc i tańcząc, mówią o aktorstwie, o napięciach i wyzwaniach tego zawodu:

MAŁGOSIA Bolączki i problemy współczesnego aktorstwa?

Rola aktora jest zjawiskiem jednorazowym, niepowtarzalnym owocem danej chwili. Nikt już po latach (nie mówiąc już o dziesiątkach lat) nie potrafi powiedzieć, kto się tutaj pomylił; aktor, który daną rolę stworzył, czy widzowie, którzy jej nie odebrali.

GOSIA T Niektóre środowiska, pewne miasta, określone grupy publiczności stwarzają przynajmniej wokół aktora, który zdobył pewną pozycję, atmosferę ciepłej życzliwości. Tak jest na przykład w Krakowie. Publiczność tamtejsza darzy aktora ogromnym kredytem zaufania. Warszawa wydaje mi się wiele chłodniejsza, Warszawa jest nieczuła, wychodzi naprzeciw modzie, nie artystycznie.

DOROTA Specyficzność zawodu aktorskiego w teatrze powoduje stan ustawicznego napięcia. Ponieważ zwycięstwo bywa drogo okupione, a klęska staje się złem niedającym się naprawić, wszyscy czują się zagrożeni. Często zagrożeni sobą wzajemnie. A przecież my wszyscy jesteśmy „skazani” na ustawiczną współpracę. Niczego nie osiąga się w osamotnieniu; wszystko drogą współdziałania. Współdziałania dosłownego, fizycznego i współdziałania wyobraźni.<sup>23</sup>

<sup>23</sup> Peszko i Lipko-Konieczna, *Wielce Szanowna Pani*, 1.



*Wielce Szanowna Pani*, reż. Martyna Peszko, Teatr Polski im. Hieronima Konieczki w Bydgoszczy, 2020

Działania aktorek, którym towarzyszy Muzyka Taranduli (tak zapisane w scenariuszu<sup>24</sup>), budzą skojarzenia nie tylko z ćwiczeniami fizycznymi w ramach treningu aktorskiego, ale również z zachowaniami tarantystek, które dzięki tańcowi uwalniają swe lęki, „dają wyraz impulsom podświadomości”<sup>25</sup>. Zapis w scenariuszu informujący, że na scenie pojawiają się „dziewczyny pająki”, pozwala skojarzyć zrytmizowany ruch ciał wykonawczyń z kulturą symboliką tańca po ukąszeniu tarantuli „jako mityczno-rytualnego środka ujawniania, wyładowania i rozwiązywania nierozwiązanych konfliktów psychicznych, które tkwią w mrokach podświadomości”<sup>26</sup>. Z kolei wypowiedzi aktorek w czasie tego fragmentu muzyczno-tanecznego podkreślają autotematyczne ukierunkowanie

<sup>24</sup> Peszko i Lipko-Konieczna, 1.

<sup>25</sup> Ernesto de Martino, „Tarantyzm”, tłum. Wojciech Marucha, w: *Antropologia widowisk: Zagadnienia i wybór tekstów*, red. Leszek Kolankiewicz (Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2005), 517.

<sup>26</sup> Martino, „Tarantyzm”, 518.



*Wielce Szanowna Pani*, reż. Martyna Peszko, Teatr Polski im. Hieronima Konieczki w Bydgoszczy, 2020

widowiska zrealizowanego w estetyce performatywności. Rozwiązania artystyczne zastosowane przez twórczynię na samym początku zapowiadają, że proces rekreacji fragmentów jednostkowej biografii będzie ściśle powiązany z transmisją afektów wykonawczyń wynikającą z osobistego zaangażowania aktorek w treść i istotę scenicznej opowieści.

Landowska, Trofimiuk i Witkowska występują w jednokolorowych kostiumach – ubrane kolejno na niebiesko, czerwono i żółto. Każda z nich nosi siwą perukę, kojarzącą się zarówno z fryzurą, jak i z chorobą nowotworową Mikołajskiej. Aktorki nie wcielają się w bohaterkę przedstawienia, ale znacząco indeksują jej zachowania jako artystki i działaczki opozycyjnej. W sposób równie intrygujący, na pograniczu prowokacji i neurozy, zwracają się do publiczności – określają swój status względem niej, traktując siebie jako narzędzia, przedmioty oglądu, a zarazem narcystyczne podmioty, które pragną uznania i podziwu. Ponadto, niczym w *Publiczności zwymyślanej* Petera Handkego, wykonawczynie tematyzują sytuację przedstawiania: a to wdzięczą się do publiczności (na początku



spektaklu same wnoszą krzesła dla widzów), a to kłaniają się w przesadnych pozach choreograficznych w rytm oklasków z nagrania, a to bezpardonowo artykułują niechęć do widzów, wynikającą z kondycji aktorki jako osoby „sprzedającej się”, a więc narażonej na różne, nie zawsze przychylnie reakcje odbiorców. W tych zwrotach do publiczności archiwalne wypowiedzi Mikołajskiej lub jej listy w sprawie angażu w teatrach przeplatają się z uwagami samych aktorek o rolach zagranych czy niezagranych i zaskakująco dobrze współbrzmia z fragmentami *Trzech siostr* Czechowa, a zwłaszcza z wypowiedziami Iriny o tęsknocie za pracą. Fikcja przeplata się zatem z faktografią, a osiągnięty dzięki temu efekt heterotopii hipnotyzuje widzów i pobudza ich uważność.

Dramaturgia spektaklu wiele zawdzięcza pomysłowi zestawienia scen z dzieł dramatycznych z dokumentami życia Mikołajskiej. We fragmenty *Marii Stuart* wplecione zostały cytaty z korespondencji aktorki związane z graną przez nią rolą królowej Elżbiety:

Witkowska czyta list Mikołajskiej do rodziców, informujący ich o emocjach przed premierą przedstawienia w reżyserii Erwina Axera (1969). Trofimiuk jako Mikołajska-Elżbieta i Landowska jako Maria Stuart – z pasją wchodząc w rolę – odgrywają scenę konfrontacji królowych z dramatu Schillera.<sup>27</sup>

Przebieg tej sceny opiera się na efektach kontrastu i kontrapunktu. Aktorki świetnie wchodzą w rolę, oddając emocje swych postaci, a iluzyjność ich gry kontrastuje z umownością scenograficzną: Trofimiuk w roli Elżbiety siedzi na krześle ustawionym na stole obok kanapy z pościelą, zaś kostiumy bohaterki to fartuchy stylizowane na suknie. Fragmenty dramatu Schillera wchodzą w kontrapunktową relację ze świadectwami życia Mikołajskiej: stanowisko królowej Elżbiety skazującej Marię Stuart z powodów politycznych można uznać za przeciwieństwo postawy Mikołajskiej, która nieskłonna była do kompromisów, nawet kosztem utraty pracy i krytyki części środowiska teatralnego. Jakże dobitnie w tym miejscu spektaklu brzmią słowa Mikołajskiej wypowiedziane przez Witkowską:

Jedno mnie pociesza, że nie mam sobie nic w tym zakresie do zarzucenia, że nie użyłam dla swojej obrony żadnego świństwa, chociaż mogłam, że nie szukałam żadnych obrońców i opiekunów, mam czyste ręce, nie zakłamuję się i bronię się wyłącznie swoją pracą. Kiedy stanę na nogach mocno, to nie będę

---

<sup>27</sup> Lemańska, „Aktorka”.



*Wielce Szanowna Pani*, reż. Martyna Peszko, Teatr Polski im. Hieronima Konieczki w Bydgoszczy, 2020

się mściła, jeżeli będę miała tu kiedykolwiek mocną pozycję, to wykorzystam to tylko na to, żeby paru osobom powiedzieć tak w cztery oczy co o nich wiem i co o nich myślę.<sup>28</sup>

W zainscenizowanych fragmentach *Trzech siostr* i *Marii Stuart* iluzyjność łączy się więc z dokumentalnością. Realizatorki przedstawienia zadbały jednak nie tylko o te dwa wymiary komunikatu teatralnego. Równie ważnym aspektem kreacji jest budowanie relacji między aktorkami a publicznością poprzez włączenie widzów w akt uruchamiania archiwum. W scenie x następuje niezwykle sugestywny zabieg „performatyzacji resztek”<sup>29</sup>: każda z wykonawczyń podaje wybranym widzom kartki z prośbą o odczytanie ich treści. Są to kopie listów

<sup>28</sup> Peszko i Lipko-Konieczna, *Wielce Szanowna Pani*, 20.

<sup>29</sup> Zob. Ratajczakowa, „Splot czasów”, 195.

do Mikołajskiej (notabene tytuł spektaklu pochodzi z nagłówka takiego listu). Treść listów – zwłaszcza tych pełnych obelg – brzmi w artykulacji niezawodowców wyjątkowo dotkliwie: głośne czytanie demaskuje opresyjny wymiar korespondencji, skierowanej do aktorki/kobiety/opozycjonistki, a pisanej przez ludzi kompletnie nieuprawnionych do takich opinii, ale również uprzedmiotowionych, indoktrynowanych przez komunistyczne władze. Performatywny wymiar sceny polega na uwydatnieniu dramaturgii odtwarzania zdarzeń z życia aktorki przy udziale widowni, a przy tym wiąże się z artystyczną repetycją mechanizmu przemocy, który w czasach „Solidarności” wywoływał u ludzi dwójmyślenie i konformistyczną mimikrę<sup>30</sup>. Scena czytania listów nie tylko tematyzuje problem opresji i zachowań przemocowych wobec aktorki, lecz także performatywnie aktualizuje przykład personalnego nacisku podobny do wydarzeń z przeszłości. Widzowie, biorąc udział w narzuconym występie, stają się zarówno współuczestnikami gry, jak i w pewnym sensie również pionkami w scenicznej demonstracji przemocy słownej. W tym performatywnym fragmencie przedstawienia znalazła wyraz niejednoznaczność ról w układzie osób dominujących i zdominowanych.

Wyreżyserowany przez Martynę Peszko spektakl charakteryzuje się multiplikacją planu treści i planu wyrażania. Kondensacja znaczeń przekazu nacechowanego w równym stopniu teatralnością, jak i performatywnością wynika bowiem nie tylko z kumulacji tworzyw scenicznych, czyli scenariusza jako efektu kompilacji różnych tekstów, ciał aktorek (w tym ekranowej reprezentacji nieobecnej bohaterki), gry rekwizytami, które ustawiane są w toku aktorskich działań scenicznych, czy wreszcie udźwięcznienia spektaklu ilustracją muzyczną i śpiewem wykonawczyń. Do ukształtowania widowiska jako aktu performowania biografii przyczyniają się także zmienność i dynamika form ekspresji. *Wielce Szanowna Pani* to występ aktorek w formie przemowy do publiczności; to swoista psychodrama w stylu czechowowskich inscenizacji, kiedy wykonawczynie – w białym i z butelkami w rękach – neurotycznie powtarzają słowa bohaterek *Trzech siostr* jak mantrę w upojeniu alkoholowym; to rytmiczne, repetycyjne inkantowanie słów piosenek we fragmencie musicalowym przywołującym zapiski bohaterki-aktorki; to również przekaz symboliczny w postaci sceny „pobytu w kosmosie” pomyślanej jako ekwiwalent chemioterapii Mikołajskiej w czasie choroby nowotworowej. W końcowych sekwencjach spektaklu połączone zostały natomiast trzy tematy pointujące palimpsestowy układ przekazu teatralnego. Po pierwsze,

---

<sup>30</sup> Zob. np. Krakowska, *Mikołajska*, 419–431.

problem roli scenicznej – na ekranie pojawia się archiwalna wypowiedź Haliny Mikołajskiej:

rola sceniczna... ten dziwny produkt, to prawda niczyja, bo tylko po trosze każdego z nas: autora, aktora, scenografa, reżysera... nikt tu do końca nie powiedział wszystkiego, co chciał... albo co rozumiał, bo jeden drugiemu uwarunkowywał, ograniczał... jeden drugiemu podpowiadał, obgadywał... aż wreszcie powstało coś niczyjego... czy coś wspólnego i każdy uległ złudzeniu, że się wypowiedział...

Po drugie, wyznania grających aktorek dotyczące ich marzeń i celów (wypowiedziane bezpośrednio do widzów i z offu). Po trzecie, porównanie zachowania człowieka do „czystego teatru” (nagranie piosenki *Puero Teatro* w wykonaniu La Lupe). Ostatni obraz sceniczny, podkreślający afektywny wymiar widowiska inspirowanego biografią, to taniec Małgorzaty Trofimiuk z wybranym z widowni mężczyzną.

Jeśli zestawzić finał z początkiem przedstawienia w kontekście wcześniejszego skojarzenia z tarantyzmem, to widowisko zyskuje w odbiorze dość niespodziewaną klamrę. W tanecznych krokach aktorki i mężczyzny widzę symboliczny gest pojednania, który wieńczy napięcia i konflikty, szczególnie w relacji artysta sceniczny–odbiorca. Biograficzny i autotematyczny spektakl *Wielce Szanowna Pani* ma potencjał pararytualnego aktu wspólnotowego: przebiega w formie „ewokacji, rozładowania i usuwania na zewnątrz określonych kryzysowych i konfliktowych treści”<sup>31</sup>, by zakończyć się powrotem do stanu równowagi, którego symbolicznym wyrazem jest taniec. Wszystkie zabiegi artystyczne w ramach performowania biografii Mikołajskiej funkcjonują w dwóch wymiarach. Stanowią próbę odtworzenia postaci aktorki na zasadzie paradoksu – akcentowanie niemożności wniknięcia w czyjąś postać nie umniejsza skuteczności budowania relacji z Mikołajską (po śmierci) dzięki ogrywaniu dostępu do źródeł i artystycznemu użytkowaniu materiałów archiwalnych. Jest to możliwe przede wszystkim dlatego, że gra (z) archiwum życia aktorki to, jak starałam się dowiedzieć, przykład performowania nie tylko tej jednostkowej biografii, a zarazem spłot działań/odtworzeń, w czasie którego wykonawczynie mówią i prezentują się także w swoim imieniu.

---

<sup>31</sup> Martino, „Tarantyzm”, 526.

## 4.

Projekt sceniczny artystek, które przygotowały w Teatrze Polskim w Bydgoszczy spektakl na podstawie życiorysu Haliny Mikołajskiej, jest reprezentatywnym przykładem współczesnych przedstawień (para)biograficznych. *Wielce Szanowna Pani* łączy w swej estetyce dwa obszary twórczości: pisarstwo biograficzne z performatywnym walorem widowiska teatralnego. Palimpsestowość narracji scenicznej i nieustanna oscylacja między ramą faktualną a fikcjonalną pozwala widzieć w poetyce spektaklu ekwiwalent strategii *faction*, typowej dla nowoczesnego pisarstwa biograficznego. Z kolei eksponowanie porządku obecności, a nie reprezentacji w działaniach aktorskich czyni spektakl przykładem biografii performowanej, to znaczy kreowanej / wydarzającej się przed publicznością z pełną świadomością niejednorodności formy i niekompletności przekazu biograficznego. Przedstawienie pozostaje zatem bliskie praktykom twórczym określanym jako „odtworzenia”. Jego konstytutywnym elementem jest powołanie w przestrzeni gry czegoś w rodzaju kłębowiska czasów, z wykorzystaniem archiwum jako narzędzia ustanowienia powiązań między przeszłością a terażniejszością. W takim „teatrze retroakcji”<sup>32</sup> odbywa się afektywna i autotematyczna re-kreacja biografii – przy założeniu, że „dokładne odtworzenie czyichś losów jest mniej istotne niż próba opowiedzenia – także za pomocą chwytów fikcjonalizujących – o pewnej mniej lub bardziej uniwersalnej historii, która stała się czymś udziałem”<sup>33</sup>.



## Bibliografia

- Benton, Michael. „Biografia teraz i kiedyś”. Tłumaczenie Anna Pekaniec. *Dekada Literacka*, nr 4/5 (2010): 10–25.
- Boyer-Weinmann, Martine. *La Relation biographique: Enjeux contemporains*. Seyssel: Éditions Champ Vallon, 2005.
- Całek, Anita. „Biografia jako reprezentacja”. *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Folia 207, Studia Poetica* (2016): 25–41. <http://hdl.handle.net/11716/8307>.
- Całek, Anita. *Biografia naukowa – od koncepcji do narracji: Interdyscyplinarność, teorie i metody badawcze*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2013.

<sup>32</sup> Schneider, *Pozostaje performans*, 218.

<sup>33</sup> Justyna Tabaszewska, „Na granicy faktu: Kategoria *faction* w badaniach nad współczesnymi biografiami”, *Teksty Drugie*, nr 1 (2019): 78, <https://doi.org/10.18318/td.2019.1.5>.

- Dauksza, Agnieszka. „Zmącone wody żywiołu biograficznego: Wstęp redakcyjny”, *Zagadnienia Rodzajów Literackich*, nr 2 (2021): 17–23. <https://doi.org/10.26485/ZRL/2021/64.2/1>.
- De Marinis, Marco. „Performans i teatr: Od aktora do performerera i z powrotem?” Tłumaczenie Ewa Bal. W: *Performans, performatywność, performer: Próby definicji i analizy krytyczne*, redakcja Ewa Bal i Wanda Świątkowska, 19–40. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2013.
- Dosse, François. *Le pari biographique: Écrire une vie*. Paris: La Découverte/Poche, 2011.
- Foster, Hal. „An Archival Impulse”. *October*, no. 110 (2004): 3–22. <https://doi.org/10.1162/0162287042379847>.
- Krakowska, Joanna. *Mikołajska: Teatr i PRL*. Warszawa: Wydawnictwo W.A.B., 2011.
- Lejeune, Philippe. *Wariacje na temat pewnego paktu: O autobiografii*. Tłumaczenie Wincenty Grajewski, Stanisław Jaworski, Aleksander Labuda i Regina Lubas-Bartoszyńska. Redakcja Regina Lubas-Bartoszyńska. Kraków: Universitas, 2001.
- Lemańska, Katarzyna. „Aktorka: Osoba prywatna i publiczna”. *Didaskalia*, nr 156 (2020), <https://didaskalia.pl/pl/artukul/aktorka-osoba-prywatna-i-publiczna>.
- Markowski, Michał Paweł. „O reprezentacji”. W: *Kulturowa teoria literatury: Główne pojęcia i problemy*, redakcja Michał Paweł Markowski i Ryszard Nycz, 287–333. Kraków: Universitas, 2006.
- Mikołajska, Halina. „Aktor jako osoba prywatna i aktor jako osoba publiczna”. W: *Świadomość teatru: Polska myśl teatralna drugiej połowy XX wieku*, redakcja Wojciech Dudzik, 407–416. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2007.
- Mikołajska, Halina. „Wiosna 1966”. W: *(Nie)świadomość teatru: Wypowiedzi i rozmowy*, wybór i redakcja Joanna Krakowska, 243–255. Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, 2018.
- Partyga, Ewa. „O wyższości troski nad prawdą: Dramat w świetle filozofii biografii Adriana Cavarero”. W: *Nowe historie 03: Nowe biografie*, redakcja Agata Adamiecka-Sitek i Dorota Buchwald, 40–46. Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, 2012.
- Ratajczakowa, Dobrochna. „Splot czasów: Teatr, performans i odtworzenia”. *Pamiętnik Teatralny* 70, z. 3 (2021): 189–202. <https://doi.org/10.36744/pt.836>.
- Rewerenda, Magdalena. *Performatywne archiwum teatru: Konsekwencje „Nie-Boskiej Komedii. Szczątków” Olivera Frłjicia*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2020.
- Schneider, Rebecca. *Pozostaje performans*. Tłumaczenie Mateusz Borowski i Małgorzata Sugiera. Kraków: Księgarnia Akademicka, 2020.



Sugiera, Małgorzata. „Zgoda co do faktów – pakt biograficzny”. W: *Nowe historie o2: Wymowa faktów*, redakcja Agata Adamiecka-Sitek i Dorota Buchwald, 185–192. Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, 2011.

Tabaszewska, Justyna. „Na granicy faktu: Kategoria *faction* w badaniach nad współczesnymi biografiami”. *Teksty Drugie*, nr 1 (2019): 61–79. <https://doi.org/10.18318/td.2019.1.5>.

### **BEATA POPCZYK-SZCZĘSNA**

dr hab., prof. uś w Instytucie Nauk o Kulturze na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Śląskiego. Badaczka dramatu i teatru współczesnego. Zajmuje się teorią i praktykami lektury tekstu dramatycznego, najnowszą polską dramaturgią sceniczną, biografią w teatrze XXI wieku oraz problematyką doświadczenia w literaturze i sztukach widowiskowych.

---