

BEATA POPCZYK-SZCZĘSNA
Uniwersytet Śląski*

 <https://orcid.org/0000-0001-8924-8093>



Medialne reprezentacje (auto)biografii na przykładzie spektakli teatralnych Michała Buszewicza i Weroniki Szczawińskiej

Media Representations of (Auto)biography Using Examples from Michał Buszewicz's and Weronika Szczawińska's Performances

Abstract

This article seeks to examine (auto)biographical plays. Texts and performances inspired by biographical material form a significant part of contemporary dramaturgy and theatrical projects. In Poland, this type of activity is the domain of directors coming from different generations and representing various styles, for example, Krystian Lupa, Maciej Wojtyszko, Wiktor Rubin, Michał Buszewicz, Weronika Szczawińska.

Both dramatic texts and stage performances inspired by (auto)biography are non-uniform messages with updates of various genre forms. They may thus be classified as “blurred genres.” Two plays (*An Autobiography Just in Case* by Michał Buszewicz and *Simply* by Weronika Szczawińska) shown online during the Divine Comedy theatrical festival in Krakow in 2020 were used to analyze the diverse genre features of stage statements (characteristic of, among other things, intimate journal, autobiography, performance or theatre of fact) and the phenomenon of media mediation of theatrical performances made available to the audience via the streaming platform.

The form of the theatrical texts is of great importance in the staging process. Regardless of whether they are autonomous dramatic texts that exist prior to their performance or scripts written specifically for the needs of a given theater project, their dramatic model contributes substantially to the aesthetics of the spectacle. In specific stage productions, these texts — due to their performative properties — combine other stage matter in a coherent manner, thus creating an important tool for representing (auto)biography and an instrument for engaging the audience.

* Uniwersytet Śląski, Wydział Humanistyczny, Instytut Nauk o Kulturze
pl. Sejmu Śląskiego 1, 40-001 Katowice
e-mail: beata.popczyk-szczesna@us.edu.pl

Biografia jest postrzegana jako niemożliwość, spisane „Życie” zawsze będzie nieuchwytnie, w najlepszym wypadku zostanie przybliżone. Ta świadomość czyni wysiłki uchwycenia życia w słowa jeszcze bardziej skomplikowanymi, trudnymi, ale i budzi apetyt na to, co nieosiągalne. (Benton 2010: 20)

Słowa Michaela Bentona, autora książki *Literary Biography: An Introduction* (2009), stanowiącej znakomity przykład refleksji naukowej o nowoczesnych formach pisarstwa biograficznego, posłużą mi jako punkt wyjścia niniejszych rozważań na temat współczesnej twórczości (auto)biograficznej w teatrze polskim. Interesują mnie szczególnie sposoby „uchwycenia życia w słowa” w ramach pisanych dla sceny tekstów dramatycznych, ale zarazem — co bezpośrednio związane ze specyfiką dramaturgii współczesnej — ścisły związek scenariusza przedstawienia ze sceniczną reprezentacją fragmentów czyjegoś życia na scenie. Teatr współczesny, podobnie jak literatura, naznaczony jest charakterystyczną dla naszej późnej nowoczesności „gorączką biograficzną” (zob. F. Dosse 2011, cyt. za: Całek 2013: 12). Zjawisko to przybrało formę wyraźnego nurtu przedstawień, inspirowanych różnymi biografiami, przywoływanymi i rewidowanymi w inscenizacyjnych gestach dramatopisarsko-reżyserskich. Mam wrażenie, że współczesne praktyki teatralne oparte na materiale biograficznym sytuują się w obszarze pomiędzy dwoma ważnymi założeniami: 1) wynikają z przekonania — bliskiego stanowisku cytowanego powyżej Michaela Bentona — że swego rodzaju niewyrażalność jednostkowego życia w sztuce jest pobudką twórczości i wyobraźni, co tylko mobilizuje artystów do zajmowania się biografią (cudzą bądź własną), a także 2) stanowią odzwierciedlenie niejednorodności gatunkowej dzieła biograficznego i pograniczności jego formy. Jest to zresztą ważna i wielokrotnie sygnalizowana cecha tego rodzaju twórczości:

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. (Całek 2013: 40)¹

¹ Badaczka formułuje to stwierdzenie przy okazji referowania stanowiska Daniela Madelénat, autora książki *La Biographie* (Paris 1984).

Jeżeli spojrzeć na biografię z uwzględnieniem koncepcji „gatunku zmąconego” Clifforda Geertza, który pisał o polu „rozmaicie pomyślanych i różnorodnie skomponowanych wytworów, które umiemy porządkować jedynie z punktu widzenia praktycznego, relatywnego, w związku z naszymi własnymi celami” (Geertz 1990: 115), to przedstawienia teatralne inspirowane biografiami, a więc spektakle zazwyczaj hybrydyczne, o różnie pozycjonowanej narracji, a także o wielu możliwych ujęciach podmiotowości człowieka, wydają się dziełami szczególnie podatnymi na owo „zmącenie” — ze względu na dobór różnorodnych środków wypowiedzi i medialność przekazu. Wynika to po pierwsze z faktu, że teatr najnowszy jest formą widowiska szczególnie otwartą na pogranicza sztuk i mediów: twórcy przedstawień równie mocno eksponują intermedialność przekazu, co stosują zabiegi performatyzowania teatru, polegające między innymi na przewadze elementów „autoreferencyjnej obecności i materialności nad elementami inscenizacji: fikcyjną fabułą i referencyjnym znaczeniem” (De Marinis 2013: 33). Po drugie, w przedstawieniach teatralnych o tematyce biograficznej bardzo często pojawiają się i współistnieją w zderzeniu różne pod względem gatunkowym odmiany wypowiedzi scenicznej. W spektaklach, powstających zazwyczaj w wyniku kompilacji wielu materiałów źródłowych, wykorzystane są rozmaite konwencje reprezentacji jednostkowych doświadczeń — od soliloquium i dziennika intymnego począwszy, poprzez różnego rodzaju ujęcia reporterskie czy kronikarskie, aż po nasycone teatralnością fragmenty autotematyczne i metafikcyjne. Podobna oscylacja między gatunkami dotyczy spektakli autobiograficznych, w których twórcy śmiało kontrapunktują różne poziomy narracji scenicznej, łącząc w niejednorodnej formie i w różnych konfiguracjach trzy aspekty postawy autobiograficznej: świadectwo, wyznanie i wyzwanie (zob. Czerwińska 2000).

Na użytek niniejszych rozważań, poświęconych medialnym reprezentacjom (auto)biografii, wybrałam dwa przypadki poszczególne — dwa spektakle teatralne, które znalazły się w programie ubiegłorocznego Międzynarodowego Festiwalu Teatralnego „Boska Komedія” w Krakowie (5–13 grudnia 2020 roku)². To *Autobiografia na wszelki wypadek* w reżyserii Michała Buszewicza³ oraz *Po prostu* w reżyserii Weroniki Szczawińskiej⁴. Wybrane przeze mnie przedstawienia to klarowne przykłady teatru autorskiego, wyrastającego z osobistych doświadczeń artystów otwartych na eksperyment z formą sceniczną (i pod tym względem sytuować je można w obszarze zjawisk artystycznych mających swe źródło w autobiograficznych spektaklach Tadeusza Kantora). Oba projekty teatralne znakomicie wpisują się w nurt współczesnych przedstawień biograficznych, które cechuje wysoka dawka autotematyzmu; stanowią ponadto przykład widowisk „zmąconych” pod względem gatunkowym, sytuujących się na pograniczu różnych form występu scenicznego. Oba wreszcie stały się częścią wydarzenia artystycznego, którego doświadczyć można było w zapośredniczeniu ze względu na sytuację, w jakiej znaleźli się twórcy i odbiorcy kultury w 2020 roku — w pierwszym roku obostrzeń pandemicznych z powodu epidemii SARS-CoV-2. Analogia źródła inspiracji obu tych spektakli, motywowanych głęboką potrzebą stworzenia teatralnej opowieści (auto)biograficznej, a także szczególnie warunki odbioru przedstawień (przypomnę dla porządku, że ubiegłoroczna edycja festiwalu „Boska Komedія” odbyła się w całości online) prowokują do

² Opis spektakli: zob. www.boskakomedia.pl/spektakle [dostęp: 20.03.2021].

³ M. Buszewicz, *Autobiografia na wszelki wypadek*, reż. M. Buszewicz, Teatr Łaźnia Nowa, www.boskakomedia.pl/spektakl/370 [dostęp: 6.12.2020].

⁴ P. Wawer senior, *Po prostu*, adaptacja i reżyseria: W. Szczawińska, produkcja: Instytut Sztuk Performatywnych, www.boskakomedia.pl/spektakl/380 [dostęp: 8.12.2020].

refleksji nad formą gatunkową i siłą oddziaływania widowiska teatralnego dostępnego odbiorcom za pomocą platformy streamingowej, a więc w okolicznościach zwiokrotnionego zapośredniczenia źródłowych opowieści autobiograficznych — tekstów autorstwa Michała Buszewicza i Piotra Wawra seniora. I te właśnie zagadnienia będą zasadniczym przedmiotem analizy w poniższych rozważaniach.

*

Autobiografia na wszelki wypadek Michała Buszewicza jako spektakl teatralny kumuluje w sobie wiele cech twórczości spod znaku intymistyki — jest swego rodzaju „pamiętnikiem duszy” autora, jego udramatyzowaną biografią, zaprezentowaną w formie wypowiedzi scenicznej. Jest ponadto przedstawieniem z gruntu autotematycznym, w którym trzech aktorów wcieliła się w osobę Michała Buszewicza w cyklu naprzemiennych wejść w rolę bohatera i wyjść z roli, by referować ważne zdarzenia czy sytuacje interpersonalne z jego życia. Tytuł spektaklu interpretować można w kategoriach silnego paktu autobiograficznego — to wyraźne wskazanie układu personalnego, jaki autor zawiera z odbiorcami swego utworu, ale zarazem jest to autobiografia „na wszelki wypadek”, a więc forma świadcząca o zapobiegawczej postawie twórcy, niejako zmiękczonej, asekurancjowej, można rzec, że „na próbę”. I na tym właśnie polega zasadniczy koncept spektaklu, stanowiącego klarowny przykład wypowiedzi autoironicznej i autofikcyjnej, w której konkretne materiały biograficzne (autentyczne zdjęcia, wspomnienia i przeżycia autora) mieszają się z sytuacjami zmyślonymi, wykreowanymi na użytek scenicznej prezentacji całości życia autora/bohatera/pisarza: od narodzin do śmierci. Trzydziestopięcioletni Michał Buszewicz, dramaturg i reżyser, proponuje zatem widzom podgląd siebie — własny życiorys w teatralnej formie, scenerię przeżyć wewnętrznych „ja”, uwikłaną w szereg teatralnych i osobowych zapośredniczeń.

Z perspektywy gatunku wypowiedzi (i werbalnej, i scenicznej) mamy do czynienia z autobiografią w typie introwertycznym. Ważniejsze od biegu życia bohatera pozostają wybrane sytuacje i relacje międzyludzkie, „formacyjne” dla podmiotu, a także przekaz treści osobistych, doświadczeń i przeżyć, pozostawiających głęboki ślad w pamięci, w psychice bohatera. Tekst teatralny w swym kompozycyjnym kształcie i aktorskim wykonaniu daleki jednak pozostaje od wypowiedzi jednoznacznej pod względem gatunkowym. Można określić go mianem „biogramatu” — odwołuję się w tym miejscu do nomenklatury pojawiającej się w akademickich dyskusjach na temat nurtu biograficznego w teatrze polskim (zob. *Nowe biografie* 2012:5) — w którym istotne elementy życiorysu autora/bohatera zaplanowane zostały jako autoreferencyjny splot działań trzech wykonawców, a w związku z tym nadrzędną perspektywą odbioru tego przekazu artystycznego jest sam akt kreacji autobiografii. Odgrywanie i ogyrywanie fragmentów biografii Buszewicza na scenie czyni z tego spektaklu rodzaj artystycznego performansu, wzmocnionego projekcjami video, gdzie w powtórzeniu i/czy zniekształceniu pojawiają się ujęcia aktorskiej gry w żywym planie i sam bohater Michał Buszewicz. Gatunkowe zamięcanie dostrzec można zatem w różnych aspektach przedstawienia: zarówno na poziomie tekstowym, bo scenariusz zawiera cechy solilokwium, dramatu jaźni, pamiętnika czy też fantasmagorii, jak i na poziomie realizacji scenicznej, oscylującej pomiędzy spektaklem biograficznym, psychodramą, formą metateatralną i performansem.

Autobiografia na wszelki wypadek jest dziełem scenicznym o tyle intrygującym, że prezentuje bohatera w trzech aktorskich wcieleniach. Pierwsze skojarzenia z takim zamysłem

twórczym prowadzą do wniosku o rozbitej osobowości podmiotu przedstawionego, ale układ kolejnych scen tekstu i spektaklu przeczy jednoznacznym kwalifikacjom. Mamy bowiem do czynienia z artystycznym gestem komplikowania relacji osobowych w świecie przedstawionym i nie wiąże się to wyłącznie z kwestią problemów tożsamościowych bohatera, ale również z autorską refleksją o wyzwaniach i ograniczeniach samego aktu reprezentacji życia jednostki w tekście/na scenie. Aktorzy wcielają się zarówno w bohatera autobiografii, jak i w osoby postronne: bądź to komentatorów jego życiorysu, bądź postaci znaczące z otoczenia (dziewczyna, szkolni koledzy, syn, osoby sprzątające mieszkanie po jego śmierci). Narracja pierwszoosobowa przeplata się zatem z narracją trzecioosobową i dialogami postaci. Aktorzy zmieniają modalność wypowiedzi płynnie i subtelnie, dookreślając swym energicznym występem niuans scenariusza, będącego w istocie autorską grą własną biografii — tym, co doświadczane i tym, co antycypowane (akcja kończy się w latach 70. XXI wieku, kiedy bohater umiera w wieku osiemdziesięciu czterech lat).

Sceniczna autobiografia Michała Buszewicza obramowana została dwoma zasadniczymi punktami życiorysu: narodzinami i śmiercią. W kompozycji spektaklu nie chodzi jednak o chronologię, ale o reprezentację istotnych faz życia jednostki, będących przyczynkiem egzystencjalnej refleksji (zob. Czermińska 2015: 18). Narracja sceniczna przypomina zatem w swej strukturze proces wspomnienia, w czasie którego poszczególne etapy życia jawią się wspominającemu z udziałem jakiegoś ważnego szczegółu z przeszłości, w otocze określonych stanów emocjonalnych, niekoniecznie chronologicznie. Spektakl zbudowany został z kilku wyraźnych sekwencji tematycznych, powracających w kolejnych scenach, w różnych ujęciach. I tak na przykład moment narodzin bohatera ukazany został poprzez pryzmat obrony pracy magisterskiej jego ojca (w tym samym dniu, z lat szkolnych utrwaliły się w pamięci Buszewicza przede wszystkim bambosze z pomponem — przedmiot drwin kolegów, a zarazem narzędzie autokreacji (dzięki nim chłopiec zbudował swój wizerunek indywidualisty), a niezmiernie istotnym doświadczeniem formacyjnym była dla młodego Michała śmierć babci, czyli wydarzenie przypominane w kolejnych scenach spektaklu, potraktowane jako figura kolejnych strat w życiu bohatera. Różne inne szczegóły, związane z następującymi po sobie fazami życia (dzieciństwo, okres szkolny, nastoletniość, pierwsza miłość, twórcza praca zawodowa, starość i śmierć dramaturga) są podbudową kolejnych sytuacji scenicznych, zdominowanych problematyką twórczości pisarskiej i emocjonalności bohatera. Jak leitmotyw powracają bowiem frazy dotyczące braku wiary w swą twórczość i afektywności: bohaterowi autobiografii brakuje języka do wyrażenia swych emocji, tym bardziej, że nie są one zgodne z dominującym paradygmatem męskości w kulturze. *Autobiografia na wszelki wypadek* jest zatem, jak pisze Wiktoria Tabak:

przede wszystkim opowieścią o emocjach: przeżytych i wypartych, wstydlivych i przyjemnych, niechcianych i obezwładniających, ale też o nieumiejętności ich wyrażania prowadzącej do nasilających się autodestrukcyjnych zachowań i powielania rozmaitych traum. (Tabak 2021: b.s.)

W rozmowie z reżyserem, zarejestrowanej przy okazji premiery spektaklu, wyraźnie podkreślony został ten wątek emocjonalności. Michał Buszewicz określił swą postawę wobec tematyki przedstawienia mianem „autoczułości”, ale jednocześnie zaznaczył, że jest to artystyczna praca zespołowa — „wspólna obróbka emocjonalna jakiegoś

bytu”⁵, człowieka, który nosi w sobie pewien problem. Tym samym zaprojektował swą autobiografię jako grę utożsamienia i dystansu wobec aktu reprezentacji fragmentów własnego życia na scenie.

Ukazanie nieoczywistego wariantu męskości oraz metafikcyjny wymiar autobiografii stanowią w moim przekonaniu dwa najważniejsze problemy, a zarazem atuty tekstu i spektaklu. Obrona przez twórców estetyka przedstawienia, jawna teatralność sytuacji stwarzania autobiografii znakomicie koresponduje z intelektualnymi założeniami przekazu, które odnoszą się po pierwsze do nienormatywnego postrzegania płci, a po drugie — do kwestii artystycznej reprezentacji doświadczeń życia w zapośredniczeniu: językiem, który stawia opór, reżyserskim konceptem zwielokrotnienia podmiotów mówiących, aktorską grą i materią sceny. W dodatku — pamiętać trzeba, że premiera spektaklu odbyła się w ramach festiwalu teatralnego online, w formie streamingu, co poszerzyło sferę medialnego zapośredniczenia komunikatu. W mojej opinii owo medialne zapośredniczenie nie zaszkodziło jednak sugestywności widowiska — a to dzięki koncepcji przekazu będącego u swych źródeł formą manifestacji autorskiego dystansu wobec aktu reprezentacji własnej biografii.

Oczywiście w transmisji nie mogły uwydatnić się wszystkie jakości spektaklu teatralnego, ale na szczęście zaistniał on także w formie *live*, dwa miesiące po premierze. I w tym bezpośrednim akcie twórczym widzowie mogli skoncentrować się szczególnie na odbiorze sygnałów związanych z emocjonalnością bohatera. W przedstawieniu na scenie krakowskiej Łaźni Nowej (27.02.2021 r.) wybrzmiały bowiem skutecznie zarówno autotematyczne wątki spektaklu (np. uwagi o aktorskiej improwizacji czy procesie pisania biografii, a także nawiązania do premiery online), jak i afektywne aspekty życia bohatera, ucieleśnione w aktorskim działaniu — ruchem, gestem, potem, słowem i krzykiem trzech wykonawców, znakomicie uzupełniających się w procesie tworzenia krajobrazu przeżyć wewnętrznych podmiotu słabego (zob. Zawadzki 2010: 5).

Pomimo zabiegów performatyzowania teatru, autotematyzmu i ironii aktu reprezentacji, w przedstawieniu zobrazowany został projekt tożsamości narracyjnej (Partyga 2010: 450–451) wraz z całą charakterystyczną dla niego dynamiką przebiegu prezentacji postaci. Auto-narracja wszak — „zbliżająca ku tożsamości czy stanowiąca gest jej konstruowania — nie jest opisem gotowego podmiotu, ale procesem wyłaniania się tego podmiotu i sposobem jego istnienia” (Partyga 2010: 250). Teatralna prezentacja życia Michała Buszewicza, ujęta w punkty graniczne — od narodzin do śmierci — przebiegała z wykorzystaniem kontrastów w stylu uobecniania postaci przez aktorów oraz na zasadzie nawiązań do różnych konwencji dramatyczno-teatralnych. Wszystko to sprawiło, że *Autobiografię na wszelki wypadek* uznać można za klarowny przykład gatunku zmąconego — zgodnie z genologiczną prawidłowością tej formy, i zgodnie z autorskim założeniem reżysera spektaklu.

*

W ramach tej samej edycji festiwalu „Boska komedia”, w formie online, zaprezentowane zostało jeszcze inne ciekawe przedstawienie, inspirowane materiałem biograficznym. Był to projekt teatralny Weroniki Szczawińskiej *Po prostu*, zrealizowany w Instytucie Sztuk Performatywnych w 2019 roku, wyrastający z bardzo osobistych doświadczeń osób związanych z reżyserką. Głównym bohaterem spektaklu jest bowiem ojciec partnera reżyserki Piotr

⁵ *Biografia męskości. Spotkanie z Michałem Buszewiczem*, playkrakow.com/vods/vod.414 [dostęp: 6.12.2020].

Wawer senior, który w latach 80. XX wieku przeżył stratę żony — zmarłej w wyniku błędu lekarskiego, wkrótce po porodzie. Wawer powrócił do bolesnych doświadczeń i kilkadziesiąt lat później napisał dramat, inspirowany wydarzeniami z przeszłości. To właśnie ten tekst stał się bazą projektu scenicznego, pomyślanego jako niezwykle ascetyczny występ dwójki aktorów, mierzących się z wykonaniem słownej partytury — bo tak określić można ich wygłaszanie, odczytanie, referowanie i melorecytowanie replik dramatu.

Weronika Szczawińska nie ukrywa swego zainteresowania biografią jako podstawą teatru minimalistycznego, wręcz intymnego, a zarazem znacznie sformalizowanego. Współtworzyła już m.in. przedstawienia oparte na życiorysach Lidii Zamkow (reżyseria spektaklu *RE//MIX Zamkow* według tekstu Agnieszki Jakimiak — Komuna Warszawa 2012) czy Marii Komornickiej (dramaturgia spektaklu *Komornicka. Biografia pozorna* w reżyserii Bartosza Frąckowiaka — Scena Prapremier In Vitro, Teatr Polski w Bydgoszczy 2012). *Po prostu*, jak twierdzi artystka, to wynik zmęczenia „teatrem krytycznym spod znaku wielkich idei”⁶, przykład odejścia od uogólnień na rzecz konkretności, prywatności, będącej nie tylko tematem scenicznej reprezentacji, ale również impulsem do nawiązania bliskiej relacji z publicznością. Dzieje się tak przy założeniu, że to, co prywatne, jest polityczne, bo uruchamia myślenie o uwikłaniu egzystencji człowieka w systemowe procedury i pokazuje zależność od instytucjonalnych, nierzadko bezwzględnych dla jednostki, form regulacji życia społecznego.

W spektaklu *Po prostu* występują dwaj aktorzy — Łukasz Stawarczyk i wspomniany już Piotr Wawer senior. W finale przedstawienia słychać też nagranie głosu Piotra Wawra juniora, który wciela się w rolę ojca, opowiadającego o przygotowaniach do pogrzebu ukochanej Anny. Aktorzy grają blisko publiczności usytuowanej w małym kręgu, na krzesłach. Niektóre z krzeseł pozostają puste — to właśnie na nich siadają wykonawcy podczas przedstawienia, nawiązując tym samym niemal intymny kontakt z publicznością. Osobliwością tego spektaklu pozostaje sposób wykorzystania tekstu scenicznego. Utwór dramatyczny, napisany przez Piotra Wawra seniora, nie jest bowiem poddany procesowi inscenizacji w klasycznym rozumieniu tego słowa. Aktorzy nie wcielają się w postaci, nie prowadzą dialogu, nie tworzą sytuacji dramatycznych. Przestrzeń gry nie została wyposażona w bogatą scenografię, która służyć miałaby wykreowaniu miejsca akcji (jedyne elementy kształtujące atmosferę tego minimalistycznego widowiska to wspomniane krzesła ustawione w kształt elipsy, czarny pulpit i biel ścian oświetlonych ostrym światłem). Zamiast konwencjonalnych rozwiązań teatralnych mamy zatem do czynienia z występem, polegającym na wygłoszeniu tekstu przez aktorów ubranych w białe uniformy w stylu dworskim z ozdobnymi, koronkowymi rękawami. Aktorzy mówią repliki bohaterów, czasem czytają, czasem melorecytują i śpiewają — w stylu sprawozdawczym, rzeczowo, niemal bez emocji. Wypowiadają także słowa didaskaliów. I właśnie dzięki mowie, precyzyjnej, skutecznej, angażującej uwagę widza, z wykorzystaniem minimalnych gestów oznaczających poszczególne postaci, aktorzy uruchamiają bieg akcji dramatycznej. Widzowie poznają po kolei wypadki z życia Piotra Wawra seniora: poród żony, nonszalancję lekarza, który z powodu romansu z pielęgniarką zaniedbał swe obowiązki i przyczynił się do pogorszenia stanu zdrowia kobiety, usilne zabiegi ratowania Anny znajdującej się w stanie hipertonii, rozpacz męża z powodu śmierci małżonki i jego bezsilność w zderzeniu z całym systemem biurokratyczno-administracyjnym w Polsce lat 80. XX wieku.

⁶ *Blisko/daleko. Rozmowa z Weroniką Szczawińską*, playkrakow.com/vods/vod.421 [dostęp: 8.12.2020].

Obok przepływu bardzo emocjonalnej historii dostajemy na scenie w *Po prostu* także nieustanny przepływ aktorskiej energii i dramaturgicznego napięcia; niewidzialną, kunsztowną strukturę, która zagęszcza i wypełnia pustkę pomiędzy rozszadzonymi w kółku, oglądającymi ten spektakl w pełnym świetle widzami. (Mrozek 2019: b.s.)

Siła i skuteczność całego przedsięwzięcia teatralnego rodzą się zatem z paradoksu: minimalizm i „chłód” wykonawczy skutkują emocjonalnością odbioru widowiska. Konwencjonalny gest „inscenizowania” (to znaczy: wypowiedania) dramatu, rygor formalny, oszczędność środków wizualnych prowadzą do zobrazowania, niemal dotknięcia konkretnego doświadczenia. Afektywny potencjał przedstawienia wynika z osobistego wymiaru prezentowanych zdarzeń — rzecz dotyczy przecież traumatycznych przeżyć w rodzinie partnera reżyserki, a główny bohater jest jednocześnie wykonawcą spektaklu.

Zamknięcie przedstawienia w formule występu przypominającego performatywne czytanie dramatu stanowi pewnego rodzaju zabezpieczenie przed tanim sentymentalizmem, choć jednocześnie — w efekcie — niezwykle porusza. Bohater zdarzeń (i aktor w jednej osobie) nie spowiada się, nie wyznaje, choć w jednej recenzji pojawiło się określenie, że jest to spektakl-wyznanie (Gac 2019: b.s.). Nie żali się, ale referuje tekst uprzednio napisanego dramatu niezwykle rzeczowo, wręcz sprawozdawczo, niemalże obiektywnie. I w tym tkwi siła oddziaływania widowiska, które jako dzieło zespołowe o (auto)biograficznych korzeniach można zaliczyć do kategorii świadectwa: Piotr Wawer senior opowiada „o znanym sobie świecie, ludziach i zdarzeniach” (Czermińska 2000: 21), a gdzieś w tle tej opowieści ukryte są emocje związane z bolesnym jednostkowym przeżyciem i bezsilnością wobec śmierci żony. Wawer zaświadcza tym samym o bezwzględności procedur, z którymi przyszło mierzyć się człowiekowi doświadczonemu faktem straty bliskiej osoby. Towarzyszą mu dwaj mężczyźni — Łukasz Stawarczyk jako współpartner gry, odczytujący kolejne sceny dramatu przy pulpicie, oraz syn, Piotr Wawer junior, którego wypowiedź o przygotowaniach do pogrzebu Anny słychać z nagrania. Pointą spektaklu jest zatem głos potomka, żyjącego w cieniu przedwczesnej śmierci swej matki, a więc podobnie jak ojciec — naznaczonego bolesnym wspomnieniem przeszłości.

Zasadniczy i — co warto dodać — fortunny koncept artystyczny realizatorów spektaklu polega na tym, żeby z programowego dystansu w akcie reprezentacji uczynić platformę zainicjowania współuczestnictwa widzów w przeżywaniu konkretnego doświadczenia życiowego. Realizatorzy przedstawienia zbudowali silny kontakt emocjonalny z niewielką przecież publicznością — w ramach procesu kreowania sytuacji dramatycznych mających swe źródło w rzeczywistości. Podczas pokazu online, a więc w odbiorze zapośredniczonym, energia aktorskiej obecności (szczególnie aktora/bohatera, sprawozdawcy zdarzeń, a zarazem ich uczestnika) jest oczywiście niedostępna i efekt oddziaływania na odbiorcę — znacznie mniejszy. Nie zmienia to jednak faktu, że forma teatralna wybrana przez Szczawińską stanowi świetny koncept reprezentacji traumy: oto bohater zdarzeń, człowiek naznaczony przedwczesną śmiercią żony, podejmujący różne rozpaczliwe gesty ratowania kobiety w stanie hipertonii, staje się aktorem własnego życia, wciela i reprezentuje jednocześnie swój ból po stracie ukochanej, nieporadne próby opieki nad niemowlęciem, a wreszcie — osamotnienie w sytuacji żałoby.

Siła oddziaływania widowiska jest również konsekwencją paktu autobiograficznego, jaki nawiązuje Piotr Wawer senior, autor dramatu i jego wykonawca, z odbiorcami sztuki.

Widzimy aktora jako bohatera, a świadomość tej emocjonalnej współzależności dwóch odślon tego samego podmiotu, w połączeniu z formą występu, z uwyrażnioną konwencją referowania dialogów i didaskaliów, niesłychanie aktywizuje uwagę widza, pobudza jego emocjonalny ogląd zdarzeń, czyni z aktu odbioru formę jakiegoś głębokiego, wspólnotowego doświadczenia granicznego. Sztuka teatralna, zgodnie ze swym antycznym rodowodem, staje się źródłem przeżyć katartycznych: i dla trójki wykonawców, uczestniczących w procesie sygnalizowania doświadczeń z przeszłości, i dla odbiorców, znajdujących się w sytuacji teatralnej nacechowanej (auto)biograficznością przekazu. W tym przypadku aktorski styl reprezentacji zdarzeń/sytuacji minionych, w zapośredniczeniu sformalizowaną konwencją gry, jest miernikiem wiarygodności uobecnienia jednostkowych doświadczeń.

Estetyczna atrakcyjność przekazu wynika natomiast z gatunkowych cech widowiska — formy na pograniczu przedstawienia teatralnego, czytania performatywnego, teatru faktu i aktorskiego, kameralnego performansu. W przedstawieniu równie ważne co fragmenty fikcji odgrywane przez wykonawców, są momenty interakcji dwóch występujących, ich obecność „tu i teraz”, przed publicznością.

Oglądamy więc coś w rodzaju międzypokoleniowego aktorskiego pojedynku, bardzo męskiego, bo i do modeli męskości się odnoszącego, tak jak i do modeli aktorstwa. Publiczność siedząca w kręgu wyznacza swoisty ring bez narożników. Aktorzy parodiują się wzajemnie; to Stawarczyk przerysowanym basem „zrobi Wawra”, to Wawer przymizdrzy albo i wprost drwiąco zapyta: „Czy umiesz to zrobić?”, to znowu Stawarczyk powtórzy z rozmachem gest starszego kolegi. Przez większość czasu aktorzy „po prostu” opowiadają; ale momentami wyśpiewują i melorecytują też operową partyturę, odczytywaną zresztą chwilami z pulpitu. Co ta zabawa robi przedstawieniu Szczawińskiej, przecież bardzo poważnemu? Po pierwsze, czyni z aktora bardzo sprawne medium historii; nieustanne huśtanie aktorską formą wytrąca z gry to, co zbędne, sentymentalizm, tani psychologizm, różne sztuczki i myczki. To, co najważniejsze, dramatyczne, wybrzmiewa jeszcze mocniej, patos śmierci i ludzkiej tragedii nie staje się kiczem. (Mrozek 2019: b.s.)

*

Zanalizowane spektakle to klarowne przykłady hybrydycznych form teatralnych potwierdzające prawidłowość, że „zmącenie” gatunków jest zjawiskiem symptomatycznym we współczesnych praktykach scenicznych, zwłaszcza zaś — w przedstawieniach z nurtu biograficznego, powstających często jako występy metabiograficzne. Liczy się w nich nie tylko gra fikcji i faktów, co dziś jest już podstawową kwestią w refleksji nad dynamicznie rozwijającą się biografistyką (zob. Tabaszewska 2019: 63). Ważne jest również napięcie między teatralną reprezentacją fragmentów czyjegoś życia a autotematycznym komentarzem na temat procesu kreacji biografii na scenie. Zamyśl artystyczny twórców przedstawień (auto)biograficznych wydaje się jasny: chodzi o styl przywołania materiału biograficznego, który podkreśla specyfikę medium, czyli interaktywny wymiar spektaklu teatralnego. Realizatorzy widowisk nie tylko mobilizują widzów do rozpoznania kolejnej artystycznej wersji czyjegoś życia, ale starają się pobudzić ich refleksywność w zakresie samego procesu kreacji biografii, czyli sposobu „ustawienia” danych archiwalnych, zgodnie z obraną przez twórców poetyką widowiska, jak również w ścisłym związku ze współczesną wrażliwością estetyczną odbiorców kultury: wrażliwością na egzystencjalny szczegół, na sytuacje wykraczające poza schemat binarnego układu norma-dewiacja, na psychocieleśną jedność człowieka, i na społeczne mechanizmy przekształcania tego, co przemocowe, w to, co naturalne. Krakowska „Boska Komedia” oka-

zała się przedsięwzięciem świetnie skrojonym na miarę czasów. „Ostatecznie okoliczności odbywania się festiwalu potraktowałem jako drugoplanowe, bo najważniejsze są dla nas przekaz, siła i energia, którą prezentuje od początku Boska Komedia” — stwierdził dyrektor artystyczny festiwalu, Bartosz Szydłowski (Cieślak 2021: b.s.). Medialna odsłona tego wydarzenia zogniskowała również uwagę artystów i widzów wokół zagadnień bezpośredniości, „nażywości” (*liveness*) przekazu teatralnego. Z jednej strony, opisane w niniejszym artykule spektakle Michała Buszewicza i Weroniki Szczawińskiej, wykorzystujące w oryginalny sposób materiały autobiograficzne, wywołały emocjonalne zaangażowanie obserwatorów transmisji online (czego dowodem były komentarze na czacie). Reprezentacja internetowa pogłębiła również hybrydyzację formy gatunkowej obu widowisk — z założenia przecież niejednorodnych pod względem genologicznym. Z drugiej zaś strony, działania sceniczne, widoczne na ekranie komputera dzięki zastosowaniu streamingu, pozostały jedynie namiastką konfrontacji aktorów z widzami. Mam wrażenie, że w tamtym czasie, w okolicznościach pandemicznych, pokazy przedstawień online tylko spotęgowały wśród widzów tęsknotę za niezapomnianym medialnie doświadczeniem estetycznym, które powstaje podczas rzeczywistej komunikacji teatralnej, w ramach współuczestnictwa zarówno twórców, jak i odbiorców w procesie reprezentacji/rekonstrukcji „biegu życia” bohatera (auto)biografii.

Układ wydarzeń artystycznych w czasie ubiegłorocznej edycji „Boskiej Komedi” (nie tylko opisane powyżej spektakle) to znakomite świadectwo fali popularności biografii w kulturze współczesnej. Przedstawienia teatralne i rozmowy z twórcami w pełni potwierdziły nieposkromioną żywotność tego „gatunku zmaconego” — szczególnie w obszarze najnowszych praktyk teatralnych.

Bibliografia

- Benton Michael (2010), *Biografia teraz i kiedyś*, przeł. A. Pekaniec, „Dekada Literacka”, nr 4–5.
- Całek Anita (2013), *Biografia naukowa: od koncepcji do narracji. Interdyscyplinarność, teorie i metody badawcze*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Całek Anita (2016), *Biografia jako reprezentacja*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Poetica”, nr 4.
- Cieślak Jacek (2021), *Internet uratował teatry*, „Teatr”, nr 3, teatr-pismo.pl/10534-internet-uratowal-teatry/ [dostęp: 25.03.2021].
- Czermińska Małgorzata (2000), *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Wydawnictwo „Universitas”, Kraków.
- Czermińska Małgorzata (2015), *Przestrzenie odniesienia czasowych faz biografii* [w:] *Przestrzenie geo(bio)graficzne w literaturze*, red. Konończuk E., Sidoruk E., Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok.

- De Marinis Marco (2013), *Performans i teatr. Od aktora do performerera i z powrotem?*, przeł. E. Bal [w:] *Performans, performatywność, performer. Próby definicji i analizy krytyczne*, red. Bal E., Świątkowska W., Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Dosse François (2011), *Le pari biographique. Écrire une vie*, La Découverte/Poche, Paris.
- Gac Dominik (2019), *Życie albo strata*, teatralny.pl/recenzje/zycie-albo-strata,2889.html [dostęp: 25.03.2021].
- Geertz Clifford (1990), *O gatunkach zmaconych: nowe konfiguracje myśli społecznej*, przeł. Z. Łapiński, „Teksty Drugie”, nr 2.
- Madelénat Daniel (1984), *La Biographie*, Presses Universitaires de France, Paris.
- Mrozek Witold (2019), *Koncert o życiu i śmierci*, www.dwutygodnik.com/arttykul/8537-koncert-o-zyciu-i-smierci.html [dostęp: 25.03.2021].
- Nowe biografie* (2012), red. Adamiecka-Sitek A., Buchwald D., Wydawnictwo Instytutu Teatralnego, Warszawa.
- Partyga Ewa (2010), *Tożsamość dziś: narracyjna? dialogowa? performatywna?* [w:] *Dramatyczność i dialogowość w kulturze*, red. Krajewska A., Ulicka D., Dobrowolski P., Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań.
- Tabak Wiktoria (2021), *Pięćdziesiąt twarzy Michała Buszewicza, czyli dekompozycje męskości*, www.dialog-pismo.pl/przedstawienia/piecudziesiat-twarzy-michala-buszewicza-czyli-dekompozycje-meskosci [dostęp: 25.03.2021].
- Tabaszewska Justyna (2019), *Na granicy faktu. Kategoria faction w badaniach nad współczesnymi biografiami*, „Teksty Drugie”, nr 1.
- Zawadzki Andrzej (2010), *Literatura a myśl słaba*, Wydawnictwo „Universitas”, Kraków.
-