Iuvenilia Philologorum Cracoviensium, t. II
Źródła Humanistyki Europejskiej 2
Kraków 2009, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego
ISBN 978-83-233-2946-6, ISSN 2080-5802

MAJA SARACZYŃSKA*
Instytut Filologii Romańskiej UJ

Mitologiczna postać Narcyza a współczesna literatura autobiograficzna

Pismom o charakterze autobiograficznym przyznano w XX wieku skromną pozycję na literackim pograniczu. Wykluczano je niejednokrotnie z kręgu literatury pięknej (Vilain 2005: 11), oskarżano o brak znamion literackości, o negliżowanie fikcyjności, o brak inwencji twórczej, o podejmowanie łatwej tematyki dyktowanej wydarzeniami rzeczywistymi z własnej przeszłości.

Przepaść „między autobiografią a literaturą" (por. Lubas-Bartoszyńska 1993) wyżłobiła się na tyle, że na domiar złego sam pisarz autobiograficzny spotyka się nierzadko z oskarżeniami o narcyzm. Krytyka literacka oraz czytelnicy wykazują tendencje do doszukiwania się w literaturze uznanej za autobiograficzną znamion mitologicznego Narcyza, ograniczając jednocześnie mit do kwestii umiłowania swojego zewnętrznego odbicia. Odbijana w negatywnym świetle tak zwanej intymistyki[1] literatura ta przywodzi na myśl owe pamiętniki duszy „zorientowane nieraz skrajnie egotycznie" (STL: 51) i zaliczana jest chętniej do gatunku paraliterackiego oraz do literatury faktu[2] niż do literatury pięknej (STL: 368).

> Bezwstydny ekshibicjonizm –
> powiedzą […]
> Doszedłem do wniosku,
> że w sztuce
> całkowicie
> „prawdziwym" jest
> jedynie przedstawianie swego
> własnego życia,

* E-mail: m_saraczynska@hotmail.fr. Autorka składa podziękowania Panu dr. hab. Wacławowi Rapakowi, prof. UJ za krytyczną lekturę tekstu oraz cenne uwagi.

[1] Wszelkiego rodzaju pisma utrwalające treści osobiste: doznania, autorefleksje, skryte myśli, marzenia.

[2] Por. wywiad z Hanną Krall dostępny na stronie „Gazety Wyborczej": „W literaturze z większą powagą traktuje się beletrystykę, szuka się w niej głębokich znaczeń, symboliki, metafor. A literaturę faktu traktuje się tak, jakby była przypadkowa i bez znaczenia", http://wyborcza.pl/1,99220,6614675,Krall_i_Warlikowski_o__A_polonii.html (9.01.2010).

odkrywanie go,
bez wstydu,
odkrywanie własnego LOSU,
PRZEZNACZENIA.
Tłumaczyłem wielokrotnie,
że powodem nie jest
ekshibicjonizm, narcyzm –
ale „wzmożenie" pojęcia:
„życie indywidualne"
(Kantor 2005b: 233).

Wedle definicji sformułowanej w 1971 roku przez Philippe'a Lejeune'a, najwybitniejszego francuskiego badacza kwestii autobiograficznej, przez autobiografię rozumieć należy opowiadanie prozą dotyczące przeszłości pisarza, kładącego nacisk na własne życie indywidualne, w szczególności zaś na historię (genezę) jego osobowości (Lejeune 1971: 14). We wstępnych badaniach nad autobiografią Lejeune zaliczał do tego osobliwego gatunku głównie teksty przywołujące historię całego życia, napisane po latach, z perspektywy czasu, przybierające poetykę dystansu i powracające do wydarzeń z dzieciństwa i/lub młodości, które miały decydujący wpływ na całą egzystencję twórcy oraz na ukształtowanie jego charakteru[3]. Autobiografia w ujęciu klasycznym zakłada oczywiście ścisły związek między autorem, narratorem i protagonistą oraz zobowiązanie się autora do wypełnienia tzw. *paktu autobiograficznego* (por. Lejeune 1975), czyli do zapewnienia o prawdziwości przywoływanych wspomnień.

Tymczasem jedną z podstawowych różnic między mitologiczną postacią Narcyza a dziełem literackim autobiografa dostrzec można właśnie na poziomie zewnętrzności – wewnętrzności. Podczas gdy mitologiczny bohater w sposób brutalny odkrywa i następnie podziwia „lustrzane" odbicie swojego wizerunku, pisarz autobiograficzny stopniowo poznaje swoje wnętrze i analizuje proces kreowania własnej osobowości. I jeśli Narcyz pozostaje zawsze na powierzchni rzeczy i nie podejmuje się jakiejkolwiek analizy swojego portretu, autobiograf poświęca się poszukiwaniu prawdy o samym sobie, „analizie przeżyć wewnętrznych, rozwojowi życia duchowego, kształtowaniu się religijności czy poglądów filozoficznych oraz idei artystycznych" (STL: 50). Obraz (odbicie w tafli wody) jest Narcyzowi nadany, narzucony z góry; natomiast pisarz autobiograficzny nadaje sam sobie własny wizerunek, tworzy własną postać, rzeźbi własną osobowość, na podstawie elementów prawdziwych i fikcyjnych (por. Vilain 2005: 14–17).

W tenże sposób Jean Jacques Rousseau – prekursor modernistycznego gatunku autobiograficznego – opowiada się w *Wyznaniach* za stworzeniem nowego stylu odpowiadającego temu ambitnemu przedsięwzięciu, jakim jest analiza wydarzeń z własnego dzieciństwa (*ja* z przeszłości) kształtujących *ja* dzisiejsze (por. Rousseau 1959: 1153–1155). Stąd fragmentaryczność opisu charakterystyczna dla literatury autobiograficznej i dyktowana przez kolejne wyłaniające

[3] Klasycznym już przykładem byłaby autobiografia *Les mots* (*Słowa*) J.P. Sartre'a z 1964 r.

się z pamięci obrazy – wspomnienia, przez funkcjonowanie pamięci oraz ogólniej – myśli ludzkiej.

Zapis fragmentaryczny prowadzi nieuchronnie do opisu zatraconego, nieudanego, do reprezentacji kogoś innego, drugiego *ja*, *ego alter* pisarza. Literatura autobiograficzna staje się w ten sposób „obrazem nieuchwytnym, nieudanym" (Vilain 2005: 19), prowadzącym do nieuniknionego minięcia się z prawdą i do przedstawienia obrazu nie siebie samego, lecz kogoś innego. W monodramie *Kak ja s'jeł sobaku* (Jak zjadłem psa) Jewgienij Griszkowiec przytacza i opowiada zatem historię z przeszłości, świadomy, iż On – protagonista z opowiadania, już nie istnieje, zastąpiony przez Kogoś Innego, przez *Ja* teraźniejsze:

> Opowiem o kimś, kogo już nie ma, kto już nie żyje, to znaczy: on był, dawniej, ale teraz przestał istnieć, ale z tego nikt poza mną nie zdaje sobie sprawy […] I przypominam sobie bardzo dokładnie wszystko to, co robił, jak żył, co myślał, dlaczego postąpił w taki a nie inny sposób, na przykład dobry, a częściej, niepoprawny… Wstydzę się nawet za niego, mimo iż rozumiem doskonale, że nie był On Mną. To znaczy: w oczach wszystkich osób, które mnie znają i znały, to byłem Ja, ale w rzeczywistości „ja", czyli ten, który zabiera teraz głos, jest już inną osobą, i ta pierwsza już nie istnieje i nie ma żadnych szans na ponowne objawienie się (Grichkovets 2002: 12)[4].

Najwierniejsza i najprawdziwsza reprezentacja własnego *ja* powinna zatem wypełnić się nie za pośrednictwem tego „nieudanego obrazu", lecz w samym momencie jego tworzenia, w tym geście zatracania samego siebie. „Kiedy próbuję przywołać własne ja, tworzę je na nowo" (Vilain 2005: 212); dlatego byłoby niestosowne oskarżenie owego „wzmożenia pojęcia życia indywidualnego" o narcyzm, gdyż autor, pisząc o sobie, nieświadomie powołuje do życia własnego literackiego sobowtóra, kreowanego przez zacierające prawdę wspomnienie, i „uprawia fałszywą rzeczywistość" (Artaud 1980: 41). Stąd znacząca rola, jaką przyznaje Tadeusz Kantor manekinom – sobowtórom osoby własnej oraz jego aktorów, stworzonym przez artystę na ludzkie podobieństwo. Przywoływane wspomnienia mogą zatem przybrać jedynie postać owych dubli, tych manekinów wyciśniętych w pamięci twórcy, który staje się świadkiem własnego życia: „asystuję samemu sobie. Jestem swoim własnym widzem. Jestem zdecydowanie obok życia" (Artaud 1976: 114). Na scenie Kantor nadaje sobie w ten sposób rolę swojego własnego widza – świadka osobistej przeszłości: powrotu do szkolnej klasy w *Umarłej klasie*, do swojego pokoju dziecinnego w spektaklu *Wielopole, Wielopole*, do ceremonii ślubnej, zawartej między manekinem-sobowtórem a Umarłą Panną Młodą w *Nigdy tu już nie powrócę*, do rozbicia własnej osobowości, na którą składają się liczne postaci powracające z przeszłości bądź wpisujące się w przyszłość w *Niech szczezną artyści*.

Pisarz autobiograficzny postrzega swoje *ja* jako przynależące do kogoś innego, uciekając się do licznych praktyk dystansowania się od własnego (prze) życia. Nathalie Sarraute wprowadza zatem w *Enfance* (Dzieciństwo; 1983) dia-

[4] Cytaty obcojęzyczne – jeśli nie zaznaczono inaczej – w tłumaczeniu autorki.

log między dwiema sferami własnej osobowości w odpowiedzi na Proustowską koncepcję mnogiej tożsamości. Annie Ernaux z kolei w *La place* (Miejsce, 1983) za punkt wyjściowy obiera opis historii życia własnego ojca. Jej autobiografia indywidualna, egotyczna zostanie zatem przesłonięta, zatuszowana przez biografię kogoś innego. Kogoś, czyja obecność i wpływ manifestują się nawet poprzez styl utworu, naśladujący – wcielający i cytujący – wypowiedzi ojca. Ta zadziwiająca biografia pozwala jednocześnie autorce na analizę swej osobowości i swojego miejsca w społeczeństwie. Ów sposób zdystansowania się wobec własnej przeszłości został również wprowadzony przez Charles'a Julieta w *Lambeaux* (Strzępy; 1995), utworze, którego pierwsza część została poświęcona biografii tragicznie zmarłej matki. Juliet posługuje się tu zatem (wbrew paktowi autobiograficznemu i w imię bezpośredniego zwrotu do adresata) narracją w drugiej osobie. Jeszcze ciekawszy zabieg skrytej i przeciwstawionej tożsamości odnaleźć można w tekście dramatycznym *La Matiouette*, w którym Jacques Nolot (pisarz dramatyczny i aktor) zagra własnego ojca i jednocześnie przybierze postać brata:

> Gram mojego ojca, który był fryzjerem, ale w tej sztuce przedstawiam postać mojego brata. Za każdym razem odczuwałem ogromną przyjemność dzięki temu zabiegowi opowiadania mojej własnej historii za pośrednictwem osoby mojego brata. To były najpiękniejsze chwile w moim życiu, kiedy każdego wieczoru wcielałem się w rolę mojego brata, paradoksalnie, gdyż z reguły teatr mnie unieszczęśliwia (Nolot 1981)[5].

Dystans wobec własnej historii przejawia się również poprzez wprowadzenie elementów czysto fikcyjnych. Autobiografia nie ogranicza się jedynie do relacjonowania wydarzeń realnych, do przywołania wspomnień, lecz związana jest ściśle z ujęciem scenicznym owych wydarzeń oraz z ich (świadomą bądź nie) fikcjonalizacją. Termin *autofikcji* wprowadzony został przez Serge'a Doubrovskiego w 1977 roku w dziele *Fils* (o dwuznacznym tytule: „Syn" bądź „Więzi"), prozie o charakterze fikcyjnym opartej na wydarzeniach rzeczywistych (Doubrovsky 1977) i zakładającej wszelkie możliwe prospekcje wydarzeń. Doubrovsky przepowie tym samym w *Le Livre brisé* (Złamana Księga; 1989) śmierć żony, a Philippe Vilain – rozstanie z kochanką w *L'Étreinte* (Uścisk; 1997) czy śmierć ojca w *La dernière année* (Ostatni rok; 1999).

W ten sposób autobiografia zmierza do wykroczenia poza sferę intymności. Historia indywidualna sytuuje się zresztą często na tle historycznym bądź socjologicznym, naznaczona jest niejednokrotnie wymiarem filozoficznym (np. Rousseau), antropologicznym czy etnograficznym (Vilain 2005: 91). Momentem krytycznym sprzyjającym twórczości autobiograficznej nie jest zatem (tak jak w przypadku Narcyza) spojrzenie – światło rzucone na samego siebie, lecz element ingerujący z zewnątrz. Na tle tragicznych wydarzeń wojennych roz-

---

[5] Tekst jest dostępny na stronie „Humanité": http://www.humanite.fr/2007-05-05_Cultures_Une-autobiographie-eparse (9.01.2010).

grywają się losy indywidualne Georges'a Pereca, Jeana Claude'a Grumberga, Patricka Modiana, Oliviera Py, Roberta Bobera, Marguerite Duras, Tadeusza Kantora… Zjawiska ogólnohistoryczne stają się niekiedy punktem wyjścia do podjęcia opisu autobiograficznego, zmierzają do innego, osobistego oświetlenia faktów neutralnych, do uniwersalizacji własnej historii bądź przyczyniają się do uśmiercenia poprzedniej tożsamości i zastąpienia jej przez powołanie do życia nowego *ja*. Było tak w przypadku Griszkowca, którego tożsamość uległa radykalnej metamorfozie po odbyciu trzyletniej służby wojskowej w marynarce. Jego tekst dramatyczny dla jednego aktora „Jak zjadłem psa" podejmuje (fragmentaryczny) opis owych trzech lat spędzonych w armii.

Tego typu opis przeżyć osobistych nie ma oczywiście nic wspólnego z narcystycznym uwielbieniem samego siebie. Wręcz przeciwnie, gdyż literatura autobiograficzna wiąże się ze swoistego rodzaju *tauromachią* (Leiris 1939)[6], z podjęciem ryzyka i odsłonięciem prawdy intymnej, wstydliwej, nie do wypowiedzenia. Spotykamy się tu z poruszaniem tematów tabu, dotyczących zazwyczaj relacji seksualnych (por. Ernaux, Vilain, André Gide czy Michel Leiris) czy dokonanych w przeszłości i uznawanych powszechnie za niemoralne aktów, na przykład aborcji (opisanej po trzydziestu sześciu latach przez Ernaux w *L'événement* [Wydarzenie; 2000]). Wyznanie osobiste – wstydliwe i zasługujące na potępienie odbiorcy – zastąpiło narcystyczne wychwalanie własnego *ja* oraz podziwianie własnej indywidualności.

Moje spektakle:
Umarła klasa,
Wielopole, Wielopole,
Niech sczezną artyści
i ten ostatni
Nigdy tu już nie powrócę –
wszystkie
są wyznaniami osobistymi […]

Wyznanie osobiste…
Efektowne kiedy indziej
podejrzenie o narcyzm
staje się w tym momencie
dziecinnie naiwne.

Toczy się gra grubo poważniejsza.
Groźna i niebezpieczna.
Niemal walka na śmierć i życie
(Kantor 2005b: 125–126).

[6] Termin wprowadzony przez M. Leirisa w utworze *L'âge d'homme* (Wiek męski) w 1939 r. Odnosi się do przeżycia ryzykownego i bolesnego, którego doświadcza pisarz autobiograficzny.

Dla Kantora tego typu *wyznanie osobiste* przybiera monumentalne znaczenie, gdyż zawiera w sobie odwołanie do czegoś ostatecznego, co objawia się tuż przed śmiercią. W ten sposób jego dzieło artystyczne daje głos temu, co w człowieku pozostaje nieme, tak by wypowiedzieć to, co niewypowiadalne (por. Blanchot 1955: 309).

Innym punktem wyjścia dla podjęcia narracji autobiograficznej jest kryzys – już nie ogólnohistoryczny i wpływający na egzystencję i osobowość jednostki – lecz osobisty, indywidualny. Kryzys ten rozumieć należy jako szeroko pojętą rozłąkę, dyktowaną najczęściej przez rozstanie bądź śmierć bliskiej osoby: ojca (Kantor, Ernaux, Sartre, Nolot i in.), matki (Ernaux, Juliet, Nolot), czy wręcz obojga rodziców (Anny Duperey).

> Minęło wiele miesięcy od chwili, gdy zaczęłam pisanie tej historii. Zajęło mi to tak dużo czasu, gdyż było mi o wiele trudniej przywołać na światło dzienne zapomniane wydarzenia, niż zmyślać. Pamięć stawia opór (Ernaux 1983: 100),

tłumaczy Ernaux w „Miejscu", dziele zainspirowanym chorobą i śmiercią ojca. Oskarżenia o łatwą tematykę wydają się tu tym bardziej bezzasadne. Ryzykowne i wstydliwe *wyznanie osobiste* ociera się ponadto o cierpienie i o bolesne doświadczenie odkrywania na nowo dramatycznych wydarzeń.

> Napisałem *La Matiouette* w 1981 roku na skutek śmierci mojej matki i brutalnego rozstania. Na skraju popełnienia samobójstwa improwizowałem ten tekst. W stylu całkowicie schizofrenicznym i brutalnym[7]

– wyznał Nolot na temat genezy swojej sztuki.

Mit Narcyza i doświadczenie twórcze pisarza autobiograficznego mają za punkt wyjścia przypadek indywidualny, urastający następnie do rangi uniwersalnej, gdyż każdy czytelnik może rozpoznać siebie (i swoją historię) w opisywanych przeżyciach autobiografa. Być może jedynym rzeczywistym punktem wspólnym między autobiografią a mitem Narcyza byłaby właśnie owa zagrażająca obecność śmierci. Obecność, która dramatycznie zwieńcza mit o Narcyzie i która stoi u podstaw utworów autobiograficznych, pisanych retrospekcyjnie po katastrofie.

> Za cenę
> bólu,
> cierpienia,
> rozpaczy,
> a potem
> wstydu,
> poniżenia,
> szyderstwa.

[7] Tekst dostępny na stronie „Humanité": http://www.humanite.fr/2007-05-05_Cultures_Une-autobiographie-eparse (9.01.2010).

Jestem… na scenie.
Nie będzie to gra.
Biedne strzępy mojego
osobistego życia
stają się „przedmiotem gotowym".

Każdego wieczoru
będzie się odprawiał
RYTUAŁ
I OFIARA.

A to wszystko,
aby zwyciężyć
(Kantor 2005b: 129–130).

Wtedy zaś Kantor – dowódca w walce osobistej, wspierany przez armię złożoną z Aktorów z Teatru Objazdowego – wypowiada wojnę artystyczną, by odnieść zwycięstwo w ostatecznej bitwie, w której stanie się on jedyną ofiarą. Jego postaci zszyte ze wszystkich kawałków, z resztek dzieciństwa, z losów przeszłych, z marzeń i pasji (por. Kantor 2005b: 201–321) poddają się kolejnym powtórkom, aby – za każdym razem – zyskać na nowo odrobinę czasu, (prze)żyć, uczepić się desperacko fragmentów wspomnień oraz przedmiotów w spektaklu, splatającym losy żywych aktorów z manekinami – tworami z pogranicza, których udział w grze warunkuje wprowadzenie atmosfery niezbędnej do zaakceptowania śmierci (Kantor 2005a: 464). Podczas gdy śmierć odnosi zwycięstwo nad Narcyzem, autobiograf odnosi zwycięstwo nad śmiercią, odbywa żałobę po bliskich i uczy się akceptacji własnej, ludzkiej i śmiertelnej kondycji, podejmując się tym samym „autonominacji" (Yourcenar 1974: 11) czy nawet „autopoczęcia" (Artaud)[8]. Tym samym uniwersum pośmiertne, pokatastrofalne[9] przeistacza się naturalnie w najpełniejszą apoteozę życia.

BIBLIOGRAFIA

Źródła

Artaud A., 1974–1994, *Œuvres complètes*, t. 1–16, Paris.
Bober R., 1993, *Quoi de neuf sur la guerre?*, Paris.
Doubrovsky S., 1977, *Fils*, Paris.
Doubrovsky S., 1989, *Le Livre brisé*, Paris.

[8] Por. *Sur le suicide*, t. 1**, 1976: 26–28, *Artaud Le Môm*o, t. 12, 1974: 10–61, *Suppôts et Supplications*, t. 14*, 1978: 107, t. 14**, 1978: 87.

[9] Idealnym przykładem jest twórczość Tadeusza Kantora z okresu Teatru Śmierci.

Duperey A., 1992, *Le voile noir*, Paris.
Ernaux A., 1983, *La place*, Paris.
Ernaux A., 2000, *L'événement*, Paris.
Gide A., 1924, *Si le grain ne meurt*, Paris.
Grichkovets E., 2002, *Comment j'ai mangé du chien*, Paris.
Griszkowiec J., 1999, *Zima. Kak ja s'jeł sobaku*, Moskwa.
Juliet Ch., 1995, *Lambeaux*, Paris.
Kantor T., 2005a, *Pisma*, t. 2, Kraków.
Kantor T., 2005b, *Pisma*, t. 3. Kraków.
Leiris M., 1939, *L'âge d'homme*, Paris.
Modiano P., 1977, *Livret de famille*, Paris.
Nolot J., 1981, *La Matiouette*, Paris.
Perec G., 1975, *W ou le souvenir d'enfance*, Paris.
Rousseau J.-J., 1959, *Œuvres complètes*, t. 1, Paris.
Sarraute N., 1983, *Enfance*, Paris.
Sartre J.-P., 1964, *Les mots*, Paris.
Vilain P., 1997, *L'Étreinte*, Paris.
Vilain P., 1999, *La dernière année*, Paris.
Yourcenar M., 1974, *Souvenirs pieux*, Paris.

Opracowania

Blanchot M., 1955, *L'Espace littéraire*, Paris.
Doubrovsky S., 1988, *Autobiographiques. De Corneille à Sartre*, Paris.
Gasparini P., 2004, *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*, Paris.
Gasparini P., 2008, *Autofiction*, Paris.
Green A., 1983, *Narcissisme de vie, narcissisme de mort*, Paris.
Lecarme J., 1997, *L'autobiographie*, Paris.
Lejeune P., 1971, *L'autobiographie en France*, Paris.
Lejeune P., 1975, *Le pacte autobiographique*, Paris.
Lejeune P., 2005, *Signes de vie. Le pacte autobiographique, 2*, Paris.
Lis J., 2006, *Obrzeża autobiografii. O współczesnym pisarstwie autofikcyjnym we Francji*, Poznań.
Lubas-Bartoszyńska R., 1993, *Między autobiografią a literaturą*, Kraków.
Vilain P., 2005, *Défense de Narcisse*, Paris.

Słowniki

Dictionnaire du théâtre, 2004, red. P. Pavis, Paris.
STL = *Słownik terminów literackich*, 2002, red. M. Głowiński, Wrocław.

Strony internetowe

http://wyborcza.pl/1,99220,6614675,Krall_i_Warlikowski_o__A_polonii.html (9.01.2010).
http://www.humanite.fr/2007-05-05_Cultures_Une-autobiographie-eparse (9.01.2010).

La figure mythologique de Narcisse et la littérature autobiographique contemporaine

RÉSUMÉ

Mon article questionne le statut des écrits autobiographiques européens et leur place dans le registre de la littérature dite *majeure*. Accusée par la critique littéraire (qui s'intéresse depuis les années 1970 aux rapports entre l'écriture et le Moi) du manque de littérarité, de la facilité artistique et du narcissisme, l'autobiographie occupe une place à part, en étant souvent exclue du champ littéraire.
Ainsi, ce travail aura pour but de démontrer les différences entre la démarche de Narcisse et celle de l'autobiographe, grâce à une analyse des questions de la distanciation, de l'universalisation d'un vécu individuel, du rôle prépondérant de l'Histoire générale, de la *tauromachie* – une expérience risquée et douloureuse que l'écrivain autobiographique éprouve afin de livrer à son public un aveu personnel.

NOTA AUTORSKA

Maja Saraczyńska jest absolwentką filologii romańskiej na UJ, tytuł magistra otrzymała w 2007 roku na podstawie pracy z zakresu teatrologii pt. „Teatr życia i życie w teatrze: *Teatr i jego sobowtór* A. Artauda i *Teatr Śmierci* T. Kantora". Obecnie jest doktorantką na Wydziale Filologicznym UJ i na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Paris 12 (Lettres Modernes). Prowadzi zajęcia z literatury porównawczej, z historii i teorii teatru i dramatu oraz lektorat języka francuskiego na Uniwersytecie Paris 13. Jej zainteresowania naukowe koncentrują się wokół historii i teorii dwudziestowiecznego teatru, autobiografii, autofikcji, komparatystyki, korespondencji sztuk.