

Łabędzi krzyk

AUTOR: AGATA TOMASIEWICZ

Antonina Grzegorzewska pisze dramaty, w których obnaża „mięśność” ludzkiego bytu, szczególną zaś uwagę obdarza kobiety uwikłane w klaustrofobiczne relacje.

■ „Kobieta jest raną” – mówi Grzegorzewska w rozmowie z Kamilą Paprocką-Jasińską opublikowanej w tym numerze miesięcznika „Teatr”. Trudno się nie zgodzić z tą refleksją; podmiotka w twórczości Grzegorzewskiej opowiada siebie i cały otaczający świat przez cielesność i związaną z nią ordynarną, abiektualną fizjologię. Ciało – a jednocześnie świat, w którym funkcjonuje – nosi w sobie zapowiedź nieuchronnej, acz przeczuwanej degrengolady. Ujawnia się tu fenomenologiczne zorientowanie twórczości autorki. Ciało jest ramą wszelkiego doświadczenia, porządkuje je, jest miejscem doświadczenia rzeczywistości naznaczonej rozpadem. Pulsuje w nim przecucie katastrofy, niejednokrotnie będącej konsekwencją wtłoczenia kobiety w pewien porządek społeczny. Ciało to również strona, na której dokonują się kulturowe inskrypcje; szczególny rodzaj kruchego, nietrwałego reliefu.

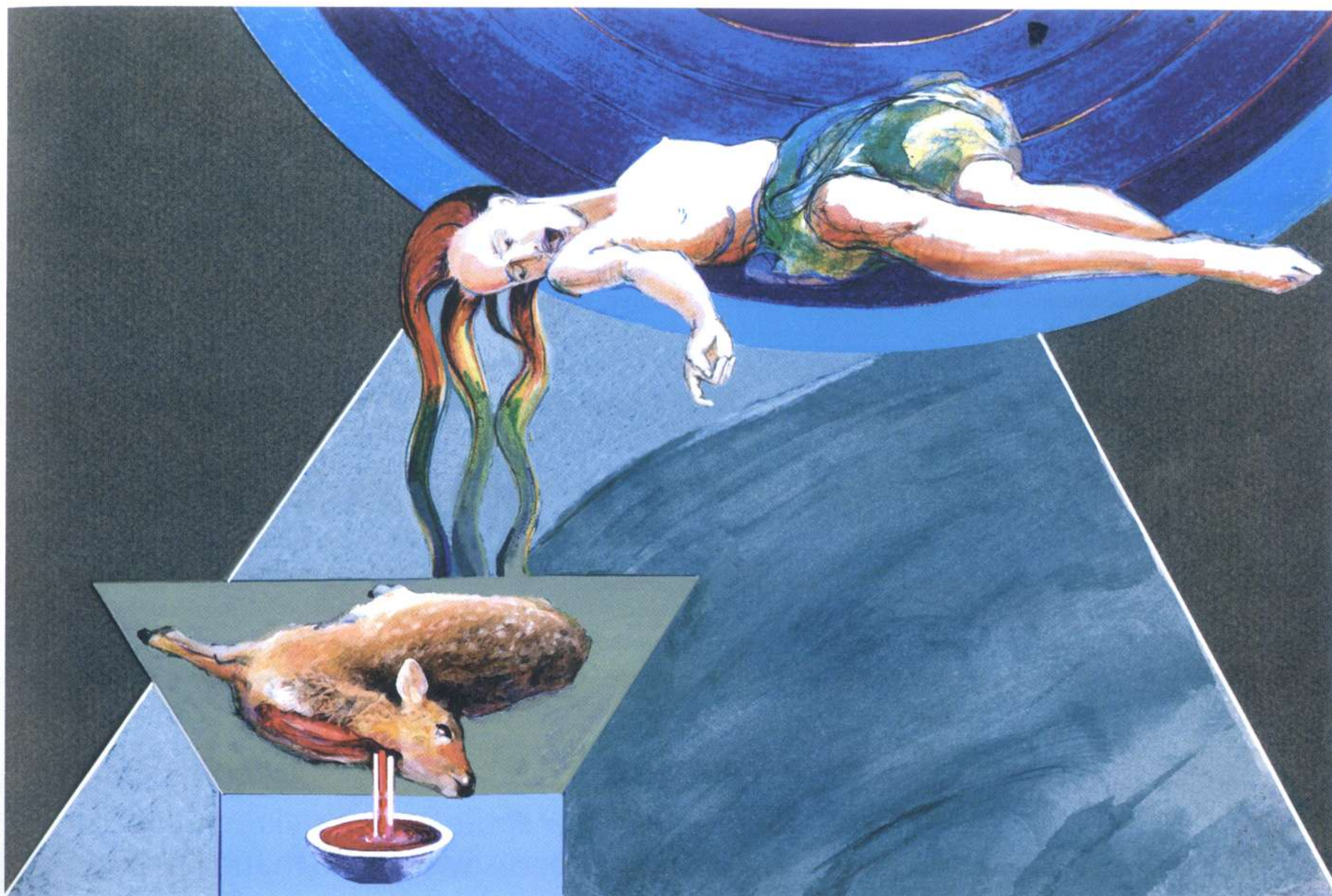
Kobiety opowiadają świat przez pryzmat doświadczeń cielesnych – są raną, bo noszą brzemień niewyzywalnego braku. „Nad budowanym szczęściem dyszy strata. Kto nie czuje zagrożenia, jest idiotą. Na przecięciu szczęścia i nieszczęścia leży strata, a rewersem szczęścia jest tragedia” – mówiła Grzegorzewska dekadę temu w rozmowie z Dorotą Mieszek („Teatr” nr 4/2010) w odniesieniu do swojej *Ifigenii*. Dramatopisarka doprowadza swoje postaci do ostateczności. Bohaterki rozliczają się ze swoim dotychczasowym życiem (*Zapnij się, ze skrótami*), gorzko komentują świat napędzany rozbuchaną erotyką, jednocześnie pragnąc być jego częścią (*Z całym szacunkiem dla kobiety*), racjonalizują swoją ofiarę poprzez chęć scalenia zatomizowanej rodziny, a następnie emancypują się poprzez emigrację/symboliczne powtórne narodziny (kolejno

Ifigenia oraz *Tauryda. Apartado 679*) czy tracą sprawczość, skonfrontowane z bolesną utratą (*Migrena*). Bycie raną – niemożność jej zasklepienia – to życie w klaustrofobicznych relacjach (klaustrofobia to „zawężanie możliwości między dwoma osobnikami tego samego gatunku, w wyniku okoliczności, na które nie mamy wpływu”, vide: manifest poprzedzający tekst *Ifigenii*) – czy to rodzinnych, czy międzyludzkich *sensu largo*. Funkcjonowanie w społecznych mikroukładach Grzegorzewska rozrysowuje jako mapę jęczących się ran – rozległych lub niewielkich, ale zadawanych metodycznie. Kobiety próbują dokonywać rekonfiguracji tych stosunków, ale przesunięcia akcentów w obrębie relacji nie są w stanie zachwiać fundamentami archetypów, w których są osadzone: Córki, Matki, Żony.

Grzegorzewska, podobnie jak Heiner Müller, którego formacyjnego wpływu na swoją twórczość nie kryje, często korzysta ze struktur mitycznych, by opowiadać o formach współczesnej przemocy. Wystrzega się jednak przy tym nachalnego i pretekstowego współczesnego retuszu. Autorka, ze swoim umiłowaniem wizyjności i dramaturgicznych ekstremów, co szczególnie widać w pierwszym etapie jej twórczości, nie tworzy jednak językowego monolitu. Grzegorzewska precyzyjnie wykreca śrubki, okrasza teksty odrobiną ironii, przewrotnego poczucia humoru, kalekich rymowanych zbitek, sprawiając, że ów monolit chwieje się w posadach – zachowuje jednak przy tym dominantę swoistej powagi. Mityczne przetworzenia Grzegorzewskiej nie tracą swojego *clou* – są opowieścią o nienaruszalnych, niemożliwych do rozpracowania układach, w które wprzęgnięta jest jednostka.

Jak już zostało wspomniane, pierwsze teksty Grzegorzewskiej w dużym stopniu przypominały strumień świadomości. Dopiero po pewnym czasie autorka zdecydowała się na wprowadzenie struktury dialogowej do swoich utworów – a i tak ciężko jest mówić w tym przypadku o żywiole dialogiczności, iskrze żywej interakcji krzesanej między bohaterami. Postacie są przede wszystkim nośnikami dyskursu, rywalizującymi ze sobą głosami. Ostatnio autorka stopniowo dryfuje ku innym formom wypowiedzi artystycznej, nie wytracając przy tym własnej charakterystycznej ekspresji. Nad wyczelowane psychologicznie postacie dramatopisarka zdecydowanie przedkłada moc sugestywnego języka i wmontowane w niego indywidualne kody.

Gdyby kulminacja dramatopisarskiej twórczości Grzegorzewskiej przypadła jakiś czas temu, autorka pewnie zostałaby wyniesiona na sztandary drugofalowego feminizmu i kanonicznego dla niego pojęcia *écriture féminine*, utopijnego i tendencyjnego, jak możemy dzisiaj stwierdzić, projektu myślowego Hélène Cixous: pisanie kobiecego, cielesnego, subiektywnego, intuicyjnego, nielinearnego, somatyzującego wewnętrzne konflikty. Niezależnie od etykiet, które możemy przyporządkować Grzegorzewskiej, jej twórczość jest rozedrgana, żywa, gęsta, choć ujęta w ramy aptekarsko precyzyjnej formy. Córka wybitnego artysty, autorka quasi-biograficznego tekstu *On* (wykorzystanego przez samego Grzegorzewskiego jako jeden z fundamentów spektaklu *On. Drugi powrót Odysa*, co swojego czasu stało się – niesprawiedliwie, choć w pewnym stopniu zrozumiale – pożywką dla złaknionych scenicznego ekshibicjonizmu), może poszczycić się wykrystalizowanym autorskim stylem,



rys. Bogna Podbielska

wymykającym się próbom wtłoczenia go w szuladę z napisem „kobiece pisanie”, cokolwiek miałyby to dzisiaj oznaczać. Grzegorzewska to Grzegorzewska, tłumaczenie *idem per idem*, ale trudno zdobyć się na trafną jednozdaniową konkluzję.

Monodram *Zapnij się, ze skrótami* wpisuje się w dynamikę resentymentu na linii Matka – Cóрка. Tytułowe „zapnij się” to refren tyrady wygłaszanej przez mówiące „ja” do swojej córki Konstancji. Grzegorzewska świadomie wprowadza ten lejtmotyw – „goły brzuch”, który ma okrywać adresatka monologu, pojawia się w różnych kontekstach: jako obiekt matczynej troski, ale i kontroli; jako brzuch przyszłej matki; jako „miękkie podbrzusze”, bezbronna część ciała, która może zostać ukąszona, zarówno przez dzikie zwierzęta zasiedlające wyspiarski krajobraz, jak i przez potencjalnych adoratorów, czyli zagrożenie dla matczyno-córczanej relacji („może cię ukąsić, może się owinąć, wdrapać, tak właśnie kusi skorpiony i mężczyzn goły brzuch”). Brzuch pojawia się po raz kolejny w kontekście wspomnienia macierzyńskich znojów („mój żółądek jest jak wnętrze odkurzacza, tyle razy oblizałam twój gumowy smoczek”).

Losy obu podmiotów monodramu, naznaczone dodatkowo piętnem katastrofy natural-

nej, stanowią swoje wzajemne odbicie. Konstancja występuje zatem równocześnie jako Cóрка i dorastająca do swojej roli Matka i Kochanka. Rozpoczyna się cykl repetycji. Jak głosi „ja” monodramu: „Po co z byle powodu ładować się w emocjonalne skoki bungee, zupełnie jak twoja matka, jesteśmy identyczne, tak samo kobiece, takie same idiotki”. Kolejnym ogniwem relacji staje się pasywna, prawie widmowa obecność Ojca: „Omijaj go, leży nieprzytomny w jednym z przejść, lecz każde przejście jest naznaczone jego ciałem, jego ciało istnieje tu silniej niż materialny ogrom ścian i mebli”. Mężczyzna funkcjonuje w tym tekście albo jako niedotykany fantazmat (wspomnienie kolejnych egzotycznych kochanków, których wydarły z objęć matki narodziny jej dziecka), albo jako ciało wyzute z życia, milczący obiekt wkomponowany w przestrzeń mieszkania, g r ó b. Jakikolwiek pozór relacji między kobietami a mężczyzną może zaistnieć tylko w brutalnym, bezpośrednim starciu: „Będzie milczeć jak grób, w który powoli się przekształca. Tylko twój dotyk, ostre i bezwzględne szarpanie, jakbyście byli parą zbirów wyklócających się o swoją kolej w podziemnym przejściu, może przywrócić go na chwilę temu mieszkaniu”.

W *Ifigenii* relacje między bohaterami to układ wektorów biegnących w różnych kie-

runkach. Epicentrum stanowią losy tytułowej nastolatki, która została kartą atutową w wojnie trojańskiej. Zbyt młoda i naiwna, by cokolwiek zrozumieć z perfidnego, zwartego za jej plecami układu („jest jeszcze przed maturą” – rzuca Agamemnon), zaprezentowana jako typowa małolata z zasady buntująca się przeciwko wszystkiemu (całą jej postawę można streścić w gniewnych słowach skierowanych do matki: „Ty tak, a ja inaczej”), pragnie zasłużyć się jako dobra narzeczona dla Achillesa. Przyszło jej jednak dorastać w świecie zdominowanym przez męski, polityczny interes. *Spiritus movens* tego świata jest konflikt płci, sytuacja bezustannego niezrozumienia i niezgody, tarcia interesów, niemożność wypracowania kompromisu. Jedynym wyjściem okazuje się nieledwie biznesowy deal zawierany bez wiedzy i w imieniu słabszych. Owe transakcje nie wynikają z uświęconej wyższej konieczności. Bohaterowie działają w ten sposób, bo tego się od nich oczekuje, tak zostali kulturowo wyposażeni.

Mężczyźni wręcz ostentacyjnie sycą się językiem wojny i okrucieństwa. Menelaos mówi: „Spalimy pościel umazaną spermą, koszule nocne. Naga, z suchą krwią między nogami, wychodek dla moich psów i świń umazanych błotem, dla koni z połamaną szczęką i tępotą

kopyt, dla wszystkich inwalidów wojny. Ty podbijesz Troję, ja odbiję moją przechodzoną, rozciągniętą żonę. Helena znowu rozłoży nogi naprzeciw mnie, na podłodze, przy lodówce, w wannie, gdzie zechcę”. Agamemnon składa przysięgę Artemidzie: „Ześlij mi wiatr, to przewiozę ci ofiary z Troi, zwleczone z łóżek w dziecinny pokój, plan lekcji na wtorek przekreślony krwią z nadgarstka matki gwałconej na rozłożonych zeszytach do fizyki i potem oprawcy wtartym w jej zadartą spódnicę”. Trudno jednak stwierdzić, w jakim stopniu brutalny język koresponduje z naturą Mene-laosa i Agamemnona, a na ile jest wypadkową oczekiwań wobec nich jako osób sprawujących pewne funkcje (nie bez przyczyny Artemida zwraca się do syna Atreusza słowami: „Ojciec narodu, przecież chcesz być mężem stanu [...]”). Tym bardziej że w jaskrawej kontrze zostali ustawieni przegięci, zblazowani kochankowie Achilles i Patrokles, przypominający rozwyrzdzonych millenialsów ślących esemesy na rzecz poszkodowanych Trojan. Dwa proponowane rodzaje męskości tworzą mocno przeświecone tożsamościowe klisze. Ale to właśnie ci wszyscy stypizowani mężczyźni negocjują warunki krwawego dealu, którego przedmiotem są kobiety.

Ifigenia została poczęta w „matce zalanej niepotrzebnym mlekiem”, matce, która tej samej nocy straciła poprzednie dziecko. Od początku łączy ją z Klitajmestrą powikłana relacja. „Kocham cię! Karmiłam cię. Moje piersi były raną, gdy je gryzłaś. Rzuciłam karierę dla ciebie, oddałam ci nerkę [...]” – powie Klitajmestra, zdesperowana, by ocalić dziecko prowadzone na rzeź. Jagoda Hernik Spalińska pisała o tej więzi w następujący sposób:

Klitajmestra, „histeryczna matka” [...], równocześnie jest matką doskonałą. W konstrukcji tej postaci Grzegorzewska wykorzystuje archetyp matki jako istoty ambiwalentnej, „kochającej i strasznej”, przeciwko której córka buntuje się, ale w której ma w chwili krytycznej pełne oparcie. To matka, która doskonale radzi sobie z lękiem, i gdy córce zagraża niebezpieczeństwo, znika cała jej histeria¹.

Ostatecznie Klitajmestra dokonuje emocjonalnego obnażenia, by ocalić swoje dziecko – czyni to jednak z niejakim wyrzutem. Wypomina przecież swoje macierzyńskie poświęcenie, próbuje w ten sposób zaanektować córkę. Ifigenia zostaje wpisana w logikę długu – wobec ojca z jednej strony (powinność wobec ojczyzny), wobec matki z drugiej (powinność

wobec ogniska domowego). Bohaterka, by ocalić siebie i zintegrować poróżnioną rodzinę, musi skazać się na śmierć – na kamieniu ofiarnym, bądź na tę symboliczną, na ucieczkę.

Ifigenia, dowiedziawszy się o podstępie, coraz wyraźniej zaczyna akcentować organiczność swojego istnienia (co zresztą autorka zapowiada w didaskaliach otwierających sztukę: „Przełożenie awantury na język dramatu. Z czasem jednak ta transpozycja okazuje się krótkodystansowa i tekstem zaczyna rządzić język ciała”). „Upolowana córka”, jak nazywa ją ojciec, prosi o jakąkolwiek uwagę ze strony Achillesa, choćby to miał być stosunek oparty na przemocy. Ifigenia redukuje samą siebie do chaotycznego zbioru materialnych komponentów: „Jesteś człowiekiem, a ja to hybryda płataniny włosów, potu, dziaseł i dziurawych rajstop”. Życie toczy się dalej, a ona, upokorzona, „oskrobuje swoje

jest żywioł ziemi. „Na początku trzeba patrzeć w ziemię. Oczy nie od razu przyzwyczajają się do tutejszego światła” – mówi Rosa, nawiązując do wcześniejszych doświadczeń córki Agamemnona (Aulida jest grobem, jest „blizną”; w Ifigenii „musi wybrzmieć żałoba, teatralny gong, kurtyna musi wreszcie spaść”, powinna pochować bliskich „wreszcie głębiej, żeby nie mogli się ciągle wygrzebywać”). Ziemia Taurydy obradza plonami; Rosa zachęca Ifigenię do pielęgnacji róż, pomidorów, drzew oliwnych. Po ziemi toczą się soczyste pomarańcze. Dookoła snują się makabryczne Andaluzyjki z poderżniętymi gardłami oraz milczący Torreador, ale są to miraż, postaci oddające się irrealnym, sennym działaniom. Odmalowane w didaskaliach obrazy są komplementarne względem dialogów. Tauryda to kraina skąpana w ostrym świetle, gdzie kontury rzeczy wyglądają zupełnie inaczej.

Funkcjonowanie w społecznych mikroukładach Grzegorzewska rozrysowuje jako mapę jątrzących się ran – rozległych lub niewielkich, ale zadawanych metodycznie. Kobiety próbują dokonywać rekonfiguracji tych stosunków, ale przesunięcia akcentów w obrębie relacji nie są w stanie zachwiać fundamentami archetypów, w których są osadzone: Córki, Matki, Żony.

kości z mięsa”. Grzegorzewska zestawia „mięsność” istnienia protagonistki, jej ciało „własne”, z ciałem społecznym – miejscem kulturowych inskrypcji. Prowadzona na rzeź, Ifigenia mówi: „[...] Po to, żeby mieć ciało jak pergamin, po to, żeby udzielać lekcji ciała dla początkujących, do tego przedmiotu zawsze ustawi się kolejka uczniów, w tej dziedzinie każdy chce zostać specjalistą”. W finale ciało objawia się jako dokument legitymizujący makabryczną transakcję, którą zawarto, by męskie interesy mogły być prowadzone bez zakłóceń.

Tauryda. Apartado 679 to aneks do dalszych losów Ifigenii, a jednocześnie „geografia ziemi zastępczej”. Bohaterka trafia na zmysłowe Południe, tak kontrastujące z trupią, jałową Aulidą. W tekście odbija się zresztą emigranckie doświadczenie samej Grzegorzewskiej, od lat zamieszkującej Andaluzję. Dominantą sztuki

Ifigenia, „półtrupia”, widziana „tylko przez jastrzębie szukające padliny”, „dobrze radząca sobie w biznesie śmierci i otwierania trumien”, nie potrafi przystosować się do nowej, tętniącej energią rzeczywistości. Próbuje zabić letarg, zamawia tony świecideł z Allegro, przechadza się w starej sukience swojej matki. Dopiero emancypacyjny akt pogrzebania Torreadora/Agamemnona, domknięcie cyklu, pozwoli Ifigenii narodzić się na nowo, przemówić własnym głosem, a w finale – powrócić ze swoją córką na zgłiszczą dawną ojczyznę. Aulida jest już tylko spalonym teatrem. Ifigenia zaczyna funkcjonować poza narzuconą rolę, sama tka swój własny „tekst”, choćby jej los miałby być powtórzeniem losu aulidzkich kobiet.

Córka Klitajmestry rwie wszystkie więzy łączące ją z dawnym światem, by odrodzić się na nowo, a bohaterki sztuki *Za mało* docho-
dzą do pewnego ekstremum. Anorektyczka

konsekwentnie odmawia pokarmu, Ja kompulsywnie kupuje kolejne ubrania. Mechanizmy kompensacji i restrykcji mają zagłuszyć poczucie pustki. Działania kobiet, z pozoru zorientowane na różne obiekty, wynikają z podobnego emocjonalnego podłoża; bohaterki są jak awers i rewers tej samej monety (zbliżoną konstrukcję można zaobserwować również w dramacie *Fridoteka* w bliźniaczych postaciach Fridy Kahlo i Marty Robin). „Myślę, że mój tekst paradoksalnie stara się traktować o nagości” – mówiła Grzegorzewska w rozmowie z Justyną Jaworską („Dialog” nr 1/2017). „Jestem tego nawet pewna, że postać Ja boi się swojej nagości i jej nienawidzi, tak samo jak Anorektyczka, tylko szuka innych narzędzi, żeby tę nagość wykluczyć ze swojego życia”. Młodsza z bohaterek wybiera drogę „umartwienia”, ukarania swojego ciała, zaś druga „lukruje swoje dylematy”, blokując kontakt ze swoim, nomen omen, „ja”.

Istotną postacią sztuki jest Lekarz/Mąż opiekujący się Anorektyczką, a prywatnie małżonek Ja. W jednej ze scen mężczyzna znajduje się z pacjentką sam na sam, przypina ją do łóżka pasami i torturuje wizją definitywnego rozpadu jej ciała („Na głodnym ciele łatwo robią się spęknięcia, a pani ciało jest głodne, bardzo głodne”). Inaczej zachowuje się w towarzystwie pielęgniarki. Po faryzejsku wykorzystuje stereotyp „kobiecej empatii”, by zagrać na uczuciach Anorektyczki („bądź dla niej miła jak kobieta dla kobiety”). Ostatecznie to jednak mężczyzna, intencjonalnie lub nie, doprowadza do ocalenia obu bohaterek. Opozycja nadmiaru i niedoboru zostaje odwrócona. Mieszkanie Ja, nakazem Komornika/Męża, zostaje ogołocone z wszystkich poupychanych po kątach kreacji, zaś Anorektyczka dostaje od swojego lekarza wychudzonego kota, którego udaje jej się ocalić. Razem kobiety osiągną równowagę, doprowadzając swoje życie do punktu zero. Dopiero z tego położenia mogą odbić się od dna.

Upodobanie do lustrzanych postaci i sytuacji najpełniej realizuje Grzegorzewska w dramacie *Migrena*, opartym na opowiadaniu *Macierzyństwo* Sigrid Undset. Również w tej sztuce pojawia się opozycyjna relacja niedoboru (braku) i nadmiaru. Największym marnieniem Heleny, zawodniczki „olimpiady starości” z głośno tykającym zegarem biologicznym, jest posiadanie potomka. Szansa pojawia się znienacka: Fanny Erdahl, okoliczna aspirująca dzierlatka, obiecuje oddać noworodka na wychowanie. Mimo obojętności męża Helena

w całości poświęca się opiece nad małym Tjødolfem. Gdy usypia dziecko, dokonuje istotnej w strukturze tekstu introspekcji. Tożsamość Heleny jest płynna, niedookreślona, jak „żółtko w jajku małżeństwa”. Dopiero dorastanie do macierzyństwa pozwala na stopniowe konstytuowanie się podmiotowości bohaterki:

Tęsknię do kręgosłupa, a znajduję wielorybi rdzeń. Powstają załączki kręgów zwyrodniałych jak zdechła huba na drzewie. To moje kręgi. Są miękkie niczym miękka tkanka, niczym chrząstka, która dopiero się zarysowuje – kręgi mojego męża są dawno wykształcone i nie są miękkie.

Ofiarne przywiązanie Heleny do niemowlęcia wyraźnie kontrastuje z postawami innych postaci. Johansen, jej mąż, liczy na to, że dziecko obudzi w Helenie erotyzm. Nie udaje mu się jednak wzniecić dawnego pożądania. Swoje zainteresowanie kieruje coraz bardziej w stronę Fanny, która tymczasowo próbuje zarobić na chleb (czy raczej: kolejne fatalaszki) w rzeźni, gdzie opracia mięso. „Śmierć i rozkosz to dobre połączenie” – powie Rzeźnik. Jest to najtrafniejsza charakterystyka postaci Fanny. Popęd seksualny łączy się z popędem śmierci; w pannie Erdahl splata się libido i destrudo.

Pełna witalności Fanny szybko zmienia się w Fanny przegraną, letargiczną, ze skłonnościami do autodestrukcji. Nie dostawszy od wysoko postawionego kochanka tego, czego pragnęła – ślubu, a co za tym idzie legitymizacji statusu społecznego – postanawia odebrać Tjødolfa Helenie. To posunięcie można z pozoru interpretować jako wyraz najgłębszej desperacji – jedynie syn może nadać życiu skompromitowanej Fanny sens. Szybko okazuje się, że odebranie Tjødolfa przynosi wyrachowanej Fanny same korzyści: pomaga odbudować jej pozycję w społeczności, jest także aktem zemsty na kobiecie, z którą rywalizuje. Panna Erdahl nie lubi być na przegranej pozycji.

Nie sposób zatrzymać zamachowego koła destrukcji. Skrajnie zaniedbany Tjødolf umiera na suchoty w ruderze Fanny. Helena po raz kolejny przejmuje opiekę nad niemowlęciem. Próbuje ogrzać je całym swoim ciałem, które jakby magicznie podlegało jej woli („Mija dzień, dwa, trzy, krew w moich żyłach bulgocze od ciepła”). Wie, że śmierć przybranego syna równa się śmierci jej samej: „Ten dźwięk jest jak rozdzieranie prześcieradła, które będzie

wyscierać moją trumnę. Ten twój kaszel zmienia mnie w szaleństwo zawieszone na szyi jak stryczek”. Matczyne zaklinanie okazuje się bezowocne. Tjødolf umiera.

Helena pragnęła „wołać wniebogłosy, aż do bólu gardła, że ma dziecko do kochania”. Po śmierci syna zupełnie traci głos, nie jest w stanie wyartykułować rozpaczy. Ciało kapituluje. Helena w całości stopiła się z rolą matki, nie jest w stanie funkcjonować poza jej granicami. Inaczej niż Fanny, dla której fałszywe jeremiady nad trumną Tjødolfa stają się iście teatralnym biletem do lepszego życia – rola idealnej matki znacznie wywinduje ją w hierarchii lokalnej społeczności. Fanny-ikona, Fanny-matka frasośliwa może ugrać więcej niż ladacznica z dłońmi ubabranymi świńskimi wątplami. Popęd śmierci dąży jednak do totalnej anihilacji. Fanny bezmyślnie kontynuuje niszczycielski łańcuch, niedługo potem rodząc Johansenowi syna. Nazwą go, oczywiście, Tjødolf.

Bohaterki utworów Grzegorzewskiej często jawią się jako jednostki przegrane, zakleszczone w ciasnych społecznych układach, zdetonowane, pozbawione nadziei. Części z nich udaje się odzyskać własną podmiotowość. Nie są to jednak gładkie historie. Ich życiorysy piszą się w zgodzie z zakonserwowanym społecznie ładem, ich ciała podlegają zawłaszczającej władzy męskiego spojrzenia. Kobiety dla mężczyzn są trofeami (Helena z *Ifigenii*), instrumentami w grze politycznej (Ifigenia), rozerotyzowanymi kociakami (*Z całym szcunkiem dla kobiety*). Zmagają się z poczuciem odrzucenia i nieprzystosowania (aktorki z jednoaktówki *Martwe*), nakładają na siebie rolę wybawczyń (adresatka monodramu *On*). Próbuja uwolnić się od brzemienia ról społecznych (znowu Ifigenia) albo cierpią z powodu niemożności ich realizacji (Helena z *Migreny*). Ich ciała to cyrografy, na których podpisuje się męskie przymierza. Jedyną drogą buntu pozostaje symboliczne rozplatanie ciała, dotarcie do odstręczającej, ale iście ludzkiej „mięsnosci”. W ten sposób z materii tekstu wyłaniają się ciała pęczniące krwią, ociekające potem, dławiące płacz, unurzane we wnętrznościach, z poranionymi sutkami i rozdartymi krociami. Ciała manifestują swój rozpad, a jednocześnie manifestują swoje istnienie – choćby miał to być ich łabędzi krzyk, ostatni przed katastrofą. ■