

Teatr w rękach kobiet

Edyta Kubikowska

Nie ulega wątpliwości, że w ostatnich latach zawód reżysera teatralnego wyraźnie się sfeminizował. Właściwie w ciągu jednej dekady pojawił się cały zastęp adeptek reżyserii, które – dołączywszy do nielicznego grona reżyserek starszego i średniego pokolenia (Izabelli Cywińskiej, Krystyny Meissner, Anny Augustynowicz, Bożeny Suchockiej, Agnieszki Glińskiej, Aleksandry Koniecznej, Agnieszki Lipiec-Wróblewskiej) – poważnie zmieniły układ sił. Bez odgórných regulacji, bez pomocy parytetów wyłoniła się silna kobieca reprezentacja (wzmocniona jeszcze o grupę scenografek, a niekiedy kompozytorek, które czasem tworzą z reżyserkami trwale tandemy).

Nieuchwytny, niedookreślony, niespójny

Nie jest to bynajmniej jakaś jednolita reprezentacja, która mówiłaby jednym głosem, wyrażała jakąś ideologię, tworzyła w określonym stylu, w takiej a nie innej estetyce. Przeciwnie – jest raczej zindywidualizowana, wielogłosowa, wielocelowa. Każda z artystek próbuje własnej drogi w tym trudnym skądinąd zawodzie, po swojemu szuka, gubi się i odnajduje, zbiera rozmaite inspiracje, przetrawia to, co zastała, w różnych barwach się wypierza i wielorako przepoczwacza.

Wszystko to dzieje się w szybkim tempie – pracują bowiem intensywnie. Ich dorobek szybko rośnie. Szybko też robi się wokół nich szum medialny, powstaje tumult zdeklarowanych zwolenników lub przeciwników (tak się zresztą dzieje z młodymi reżyserami obojga płci). Materiału i emocji zdążyło się już nagromadzić wiele i stale ich przybywa. A wraz z nimi pojawia się potrzeba opanowania tego wciąż rozrastającego się terytorium. Zapytania o jego charakter i specyfikę. Czy ten boom reżyserek należy potraktować tylko jako zjawisko statystyczne i socjologiczne? Czy zaowocował on tylko amorficzną spektaklową masą, czy też wytworzył w teatrze jakąś szczególną jakość? Stał się osobnym zjawiskiem artystycznym, estetycznym, politycznym, psychologicznym, filozoficznym? Czy twórczość ponad dwudziestu reżyserek pozwala się jakoś „zmapować”: czy pozwala wyznaczyć wątki, tematy, obszary refleksji, rodzaje ekspresji, odmiany emocji, języki – gdzie indziej niespotykane? Czy można – zdając sobie sprawę z ryzykowności takiego pytania – nazwać ten teatr kobiecym albo feministycznym? Czy, podobnie jak „kobiecy pisane”, o którym mówi Luce Irigaray, teatr ten ma kobiecy styl? „Styl, który w myśl tradycji żadnym stylem nie jest”, który „reprezentuje pewien zbytek i nadmiar, pewne możliwe zaburzenie [...], którego jedyną własnością i właściwością byłaby j e d n o - c z e s n o ś ć, która nie krzepłaby ani na moment w jakiegokolwiek tożsamości z sobą tej czy innej formy. [...] Stylu jej bowiem nie można

postawić, sformułować jako tezy, obrąć za podstawę pewnego stanowiska”¹.

Pojęcie kobiecości to grunt niepewny, podminowany, pod elektrycznym napięciem. Kluczowe dla całego dyskursu feministycznego i genderowego, jest ono bowiem tyleż nieokreślone, co mocno zideologizowane. Stanowi i narzędzie walki, i nieuchwytną, wymykającą się wszelkim systemom, bez mała mistyczną, rzeczywistość poznawczą. Oscyluje między orężem a poezją. Może być siłą wywrotową, wprost podważać polityczne, społeczne, seksualne *status quo*, ale jest też postulatem uruchamiającym nową zmysłowość, wrażliwość, logikę, kontemplację – ogromny nieodkryty potencjał. Obydwa bieguny są ważne. A pomiędzy nimi rozciąga się cała skala możliwości pośrednich. W teatrze, podobnie jak w „kobiecym pisaniu”, o którym mówi Irigaray, bardziej nośne wydaje się to, co nieuchwytny, niedookreślony, niespójny, biegnący w różnych kierunkach, uruchamiający wszelkie możliwe sensy, niepokojące, niż to, co zdeklarowane, wskazane. Poetycka otwartość nierzadko ma w sobie więcej radykalizmu niż potrząsanie pięścią.

Hodowla psychicznych wykwitów – Olsten

W repertuarze panuje pełna różnorodność. Zdarzają się, choć rzadko, dramaty antyczne, jest Szekspir, Racine, Büchner, Fredro, Hofmannsthal, Czechow, Ibsen, Strindberg. Nieznacznie przeważa jednak twórczość zeszlowieczna i współczesna. Ödön von Horváth, Iredyński, Peter Weiss, Heiner Müller, Yukio Mishima, Peter Handke, David Harrower, Ken Kesey, Jon Fosse, Martin McDonagh, Sarah Kane, Elfriede Jelinek, János Háty, Andrew Bovell, Antonina Grzegorzewska, Andrzej Stasiuk, Iwan Wyrpajew, Michał Bajer, Michał Walczak. Jest trochę adaptacji prozy (Nałkowska, Aglaja Veteranyi), kilka przeniesień filmowych (*Lot nad kukułczym gniazdem*, *Czyż nie dobija się koni*, *Lulu na moście*), kilka oper. Są kompilacje, wariacje i własne scenariusze. Autorem jest w repertuarze wyraźnie mniej niż autorów, ale też ta wyliczanka sama w sobie niewiele mówi. Bardziej istotny wydaje się bowiem dobór tematów i sposób potraktowania tekstu, jego preparacja. Przykrawanie i redukcjonowanie, bądź odwrotnie – jego wzbogacanie, uzupełnianie, komentowanie, tasowanie. Tekst bywa „wystawiany” tradycyjnie – z należnym mu honorowym miejscem, z jego duchem i literą. Bywa też jednak tylko pretekstem do bujnych pomysłów interpretacyjnych i inscenizacyjnych. Punktem wyjścia labiryntu sensów. Albo obrazów. Powierzchnią, pod którą dzieją się rzeczy bardziej doniosłe, naprawdę istotne.

Ciekawym, choć na pozór mało efektywnym zabiegom poddaje teksty dramatów Agnieszka Olsten. Wprowadza je w zamkniętą,



izolowaną przestrzeń: mroczną, wytłumioną, precyzyjną. Obcą. Symboliczną. Ta przestrzeń sprawia wrażenie jakiegoś alchemiczno-psychologicznego laboratorium, gdzie pobiera się ze sztuk najciekawsze z biologicznego punktu widzenia wycinki, cierpliwie daje się rozwijać wyhodowanej na nich żywotnej florze i uważnie, rzeczowo ogląda się psychiczne wykwity. W *Norze* główny obiekt zainteresowania stanowią relacje między mężem i żoną, która jest mu podporządkowana mentalnie i socjalnie, żyje w stańcie zahibernowanego rozdwojenia – aż doprowadza do małżeńskiego kryzysu i własnego uniezależnienia. To właśnie międzyludzkie napięcia wypełniają całą przestrzeń spektaklu. Tworzą one zagęszczoną atmosferę – niepokoju, naelektryzowania, przyczajenia, gotowości do skoku. Spowolnione, hipnotyczne tempo, jednostajny podźwięk w tle, odgłosy kroków, stąpnięć, odbić piłki, stukoty, szcęknięcia wzmagają unerwioną ciszę. Lekko sztuczne, fasadowe zachowania postaci kierują uwagę na to, co one tłumia, kryją, co w nich nabrzmiewa, co im się wymyka, czego się bęją. Nawet dziki indiański taniec wyzwalającej się Nory ma w sobie czujność i skurcz.

Nora kończy się – tak jak przewiduje dramat – myślą o niemożliwości małżeństwa, „...chyba że stałby się cud nad cudami [...]. Gdybyśmy oboje, ty i ja, zmienili się tak bardzo, że... Ale nie wierzę już w cuda! [...] żeby nasze pożycie mogło stać się małżeństwem”. Cichym echem powraca ona niespodzianie w *Otellu*. W jeszcze gęstszej i mroczniejszej, oleistej aurze tego przedstawienia, w mętnej zawieszce męskiej zazdrości, zawiści, chuci, męskich intryg, konwulsji i hysterii, żeńskie postacie są obramowane wyraźnym konturem,

jak z innego świata. I jasno wybrzmiewają ich gesty i słowa. Plask lodów rzuconych w *Kasja* przez zbuntowaną Biankę. Krnąbrne słowa Emilii o kobiecym – równym męskiemu – prawie do pożądań, namiętności, zdrady. I stanowcze, bezapelacyjne słowa Desdemony, które mają być poręką jej uczciwości: przypomnienie opętanemu zazdrością Otellowi, że jest jego żoną. Co w tym przypadku nic już nie znaczy: ufne oddanie żony nie sprawia cudu.

Obydwa przedstawienia bardzo kondensują tekst sztuk. I może pozostawiałoby to wrażenie uproszczenia, zubożenia, gdyby nie warstwa zmysłowa, pracowicie namotana sieć pozawerbalna, która wyostreza nerwy na niewiadome, kryjące się po scenicznych i psychicznych kątach.

Pola kobiecości – Szczawińska

Jak przy minimum słów uwidocznic natłok ukrytych sensów kobiecej tożsamości, pokazują *Noże w kłurach* Weroniki Szczawińskiej. Reżyserka używa bardzo prostych form, z których tworzy osobliwe połączenie ruchu, rytmu, fizyczności i poezji lingwistycznej. Umieszcza trójkę bohaterów: młodą kobietę, jej męża i młynarza w białym pudełku sceny, którego ściany – niczym szkolne tablice czy po prostu *tabula rasa* – będą oni stopniowo, coraz obficie, zapisywać słowami. Kobieta słyszy od męża pierwsze, określające ją zdanie: „Jesteś jak pole”. Myli porównanie z definicją: „Jestem jak pole = Jestem polem”. Sprzeciwia się jej. Dosłowne znaczenie słowa „pole” zostało już przez nich wcześniej zasygnalizowane – tłukąc

gumowcami, pracownicy odegrali prace na roli. Ale poza tym konkretem otwarły się jednocześnie możliwości innych sensów – inne pola fizyczne i semantyczne. Kobieta powoli odkrywa je w sobie i wokół siebie. Dzięki kochankowi – młynarzowi poznaje pismo i swoje ciało. W rytmie energicznego ruchu, wśród naprzężonych półobnażonych ciał, skrzypienia piszącego po ścianach flamastra i osobliwego akompaniamentu wykrzykiwanych w jakimś wiecznym zdziwieniu kwestii i powtarzanych słów, które przechodzą w czyste brzmienia, szepty, szmery, skandowania, które gubią i odnajdują stare i nowe znaczenia – kobieta poszerza granice własnego języka i rozsada dotychczasowy świat. Jest wielokierunkową energią, ironią, ciekawością, buntem. Zmierza do pełni. Do „całej ja”.

Cała, pełna, krwista kobieta, wylazła z za fasady, z za ram *savoir-vivre'u*, dyplomatycznego protokołu, wymagań racji stanu, PR, stosownych ubrań i tabloidowych stereotypów pierwszej damy, jest bohaterką innego przedstawienia Szczawińskiej – *Jackie. Śmierć i księżniczka* Elfriede Jelinek.

Jackie Kennedy (Milena Gauer) w długim, wyczerpującym monologu opowiada, jak to było naprawdę. Rozkojarzenie, słabość, próżność, wybuchy wściekłości, konwulsje, bulimiczne zapychanie się jedzeniem, popaprana nim sukienka, dzika zazdrość o Marilyn Monroe, obnażone uda – wszystko to publiczność może obejrzeć w tym performer-skim występie z bliska, może to poczuć fizycznie i nawet się tym nieco zniesmaczyć. W potokach słów wszystko wypływa na wierzch. Wygarnięte ze wstydlivych kątów. Wywleczone bebeczami na wierzch.

Teatralna bulimia – Kleczewska

Figura rzeczywistej kobiety skrytej za solidną fasadą przywodzi na myśl *Fedre* w reżyserii Mai Kleczewskiej – sztandarowe, choć może nie najbardziej typowe dla jej teatru przedstawienie. Na jego treść składają się dramaty kilku autorów, ale tak czy inaczej wizualny skrót i wypracowany gest wyjąają się w nim ważniejsze niż tekst. Forma ma tu funkcję dominującą i dyscyplinującą. Scała rozbiegane w różne strony sygnały. Hybrydalna przestrzeń łączy w sobie szpital, salę recepcyjną, sypialnię, biurowy hall. Bije z niej blichtr i wyobcowanie. Styl *haute couture* miesza się z fizjologią. „Zjawiskowa” Fedra, w żurnalowej stylizacji, z parą chartów na krótkiej smyczy, wydaje się uosobieniem wyniosłości, zimna, niezależności. Posagową postać zżera jednak dzika, gwałtowna, z coraz większym trudem poskramiana miłość do pasierba Hipolita, którego myśl o zaspokajaniu żądzy z dojrzałą, choć piękną macochą raczej nie bawi. Tezeusz leży w śpiączce, wokół towarzystwo używa sobie do woli, Panope brutalnie traci dziewictwo z Teramenesem, zaś Fedra w samotności traci panowanie nad sobą. Stopniowo porzuca koturny i suknie, coraz bardziej obnaża się przed sobą, coraz bardziej staje się ciałem, które rządzi się własnymi prawami. Aż bezwolnie przyciągnięta widokiem nagiego ciała opornego kochanka, przychodzi do niego błagalnie, z bukietem róż, gotowa na wszystko. Po tragicznej śmierci Hipolita wyniosła dama przemienia się w tragicznego, oszalełego, żalostnego czarnego króliczka, w podartych pończosz-

kach, z pluszowymi uszami na głowie. Zdegradowana i pozostawiona sama sobie popelnia samobójstwo. Na zasłanej kwiatami scenie Tezeusz, czule obejmując Arycję, recytuje jej o miłości.

Czuć w tym przedstawieniu nadmiar efektów (prawdziwe torty pożerane i deptane, morze żalobnych świeżych kwiatów), przesytną formą, przesadę. Kontrapunktują one jednak dobrze cielesność i nagość. Ale też celowo, jak się zdaje, wywołują coś w rodzaju bulimicznego odruchu (który w spektaklu przydarza się zgwałconej Panope). Mamy napaść się, napchać po brzegi tymi scenicznymi widokami aż do torsji.

Teatr Kleczewskiej od początku jest teatrem twardym, siłowym. Z bezwzględnym, wytrzymanym spokojem pokazuje świat opresji, przemocy, manipulacji, wyzysku; ludzi w ich bezradnej, pokracznej cielesności, rozmemlaniu, zwierzęcych lękach, spazmach i odruchach. Nie budzi empatii, ale też nie pozwala na obiektywną obserwację. Sam jest bowiem opresywny: zmusza i męczy. Wyczerpuje. Irytuje bezlitosnymi dłużyznami (nigdy nie wiadomo, na ile z zamierzenia, na ile z braku wycucia i nadmiaru reżyserskiego zapalu). Tak jest we wczesnych przedstawieniach (*Czyż nie dobija się koni*) i w tych najnowszych (*Marat/Sade* Weissa czy *Babel* Jelinek). Zmienia się tylko kaliber spektakli i mnogość użytych w nich środków. Kleczewska nie boi się dużych form. Buduje z coraz większą śmiałością i rozmachem. Największą jak na razie budowlę, *Marata/Sade'a*, stworzyła z udziałem kompozytorki Agaty Zubeł. Powstało monumentalne dzieło operowo-teatralne – szalona rzecz o szaleństwie, czyli o rewolucji, terrorze, umiarami dla sprawy. Jego osnowę stanowi dramat Petera Weissa o zabójstwie Marata, wystawiony przez markiza de Sade'a w szpitalu dla obłąkanych w Charenton. Kleczewska wystawia to wystawienie. Poprzedza je jednak koncertem fortepianowym o harmonijnych i furiackich na zmianę frazach. Potem sekwencją oratoryjną – długą, rozwijaną od szeptu do krzyku skandowaną melorecytacją chóru-tłumu. Całą teatralną machinę uruchamia więc, napędza i wypełnia dźwiękiem oraz rytmem. Wprawia ją w naprzemienne pulsowanie porządku i chaosu, mocy i bezwładu, mobilizacji i rozprzężenia. Rytm i muzyka więcej będą w nim znaczyć niż sam tekst Weissa, wzbogacony wersami z Heinerja Müllera, Nietzschego, de Sade'a. Dotrą do widzów prościej, bardziej bezpośrednio, organicznie. Subtelnej orkiestracji poddana zostaje nawet grupa aktorów grających szaleńców. Bezruch i nagłe pobudzenia, spowolnione, niezborne, katatoniczne ruchy składają się na fascynujący, egzotyczny rytm. Wielką lustrzaną salę, w której występują, wypełniają też ich niepokojące, ptasie odgłosy – jak w oranżerii czy dżungli. Owa „obłąkana muzyka” wraz ze sceną nocy poślubnej Karoliny Corday i Duperreta, z ich niezborną, pokurczoną nagością wśród płatków świeżych lili, windują spektakl wysoko. Zdumiewają, pozwalają się zasłuchać i zapatrzyć. Podobnie ekstacyzny taniec z manekinami przy dźwiękach Pucciniego, przemieniający się z bału w taniec śmierci. Stany urzeczenia nie trwają jednak długo.

1 | Od lewej: Agnieszka Warchulska (Desdemona), Beata Ścibakówna (Emilia); *Otello* Williama Szekspira, reż. Agnieszka Olsten, Teatr Narodowy w Warszawie (2008); fot. Krzysztof Bieliński



Wypierają je dalsze pomysły inscenizacyjne, które się mnożą, nawarstwiają coraz niecznośniej. Fragmentaryczna struktura przedstawienia okazuje nieograniczoną pojemność. Kolejne sekwencje nie bardzo się sklejają, puchną same w sobie, przedłużane do granic percepcyjnej wytrzymałości. Szaleńcy po wielokroć podejmują przerywany wątek swojego występu, Rossignol jako operowa megadiwa wyśpiewuje sprośną arię. Taniec z manekinami ustaje i rusza od nowa, już nie budząc zachwyty. Marat wygrywa na fortepianie *Etiudę Rewolucyjną*. Teatralna rzeczywistość coraz mocniej atakuje i z trudem daje się już znieść. Miarowy rytm gimnastyki, do której w zwartych szeregach stają masy szaleńców i ćwiczą do wyczerpania, staje się maszyną terroru: zadaje gwałt widzom i aktorom. Pacjentka (wybornie i upiornie postarzona Danuta Stenka), która miała grać pana de Sade, ale nie gra, wygłasza niekończący się monolog o nieumieraniu, który z afirmacji życia czyni mały koszmar.

Cytowana już francuska postfeministka opisuje kobiecy „język, w którym »ona«, biegnąc we wszelkich kierunkach, uruchamia wszelkie możliwe sensory, nie pozwalając »mu« uchwycić w nim jakiegokolwiek sensu spójnego. Mowa pełna sprzeczności, nieco zbyt szalona dla logiki rozumu, niesłyszalna dla tych, którzy szukają jej, posługując się gotowymi schematami, z góry ustalonym kodem”... Czy jest to mowa Mai Kleczewskiej? Na pewno jej teatr rozchodzi się w wielu kierunkach naraz. Operuje, a może raczej atakuje jedno-

cześnie wieloma środkami wyrazu, których natok rozsądza logiczne ramy. Potrafi wabić, ale też wdziera się przemocą. Przyciąga i budzi repulsję. Wywołuje swoistą bulimię. Pochłania się go łapczywie, a potem zwraca.

Patrzanie uchem – Korczakowska

Jeśliby przyjąć roboczo za Irigaray jej schematyczny, upraszczający podział na męską domenę patrzenia i kobiecą domenę słuchania, na produkcję ścisłych sensów z jednej strony i składnię milczenia z drugiej, udałoby się znaleźć reżyserki dobrze do niego pasujące. Wsluchanie, napięcie zmysłów, neurasteniczne wyczulenie na bodźce można znaleźć u Agnieszki Olsten, w precyzyjnym i wizualnie pięknym *Linczu*, opowiadającym o cielesności, miłości i psychicznym gwałcie. W *Norze*. Gęsty mrok *Otella* wymaga odbioru innymi środkami percepcji. Maja Kleczewska coraz wyraźniej wkracza w obszar dźwięku i muzyki. Po *Maracie/Sadzie* zrealizowała w Operze Narodowej operowy dyptyk *Sudden Rain/Between*; już na trwałe współpracuje z kompozytorką Agatą Zubel. Również Natalii Korczakowskiej zdarza się robić przedstawienia „ze słuchu”. Takie było *Verklärte Nacht* Michała Bajera. Wyciszony, pełen enigmy dialog dwóch kobiet, zamkniętych w pętli czasu, zatopionych w bezustannym wspomnieniu, które jest ich uzależnieniem, ucieczką od świata i rodzajem



niezrozumiałej gry. Miał on delikatną muzyczną strukturę. Był jak dwie linie melodyczne, które meandrują, wikłają się, spotykają, rozchodzą, zanikają i powtarzają refrenami. Z podobną wrażliwością i melodyjnym zasluchaniem zrobiła Korczakowska wieczór poezji Marcina Świetlickiego. Wydarzenie jednorazowe – a szkoda. W recenzji z *Elektry* Łukasz Drewniak napisał: „Melanz swingu, jazzu, awangardy i bitu to w ogóle znak rozpoznawczy teatru Korczakowskiej. Wszystko tu zaczyna się od wizualizacji dźwięku. Korczakowska patrzy uchem”². Nawet więc tak „medialny” i wizualny spektakl jak *Elektra*, pokazujący wszechobecność i funkcję teleobrazu, jego moc kreowania i manipulowania każdej sytuacji, oparty na działaniu wścibskiej kamery, ma u tej reżyserki głębszą muzyczną organizację.

Zaskakuje zatem, że w realizowanej ostatnio operze przeszła ona obok muzyki. W *Jakobie Lenzu* Wolfganga Rihma Korczakowska wyraźniej zajęła się stroną wizualną, szukaniem nośnych symboli, tworzeniem odniesień i kontekstów oraz budowaniem i tropieniem zawilych relacji między postaciami. Dlatego tej opery właściwie osobno się słucha i osobno się ją ogląda.

2 | Na pierwszym planie Szymon Czacki (Kaspar); *Kaspar* Petera Handkego, reż. Barbara Wysocka, Wrocławski Teatr Współczesny (2009); fot. Bartłomiej Sowa

Stery śniegu i słów – Wysocka

Rytm i dźwięk bywają też kluczowe w przedstawieniach Barbary Wysockiej. Na ich podstawie reżyserka stara się skonstruować *Kaspara Hausera* Petera Handkego, dramat oparty na słowie, pokazujący tworzenie i niszczenie człowieka poprzez język. Wysocka rezygnuje z realizacji szczegółowo rozpisanych przez autora didaskaliów, nie każe aktorom zachowywać się wedle ściśle tam określonych wytycznych. Burzy przewidziany „regulamin”, zastępując go porządkiem brzmień. Masy wypowiedzianych przez Kaspara i jego otoczenie słów zlewają się w muzyczne frazy o różnicowanych fakturach, intensywnościach, natężeniach. Kontrapunktuje je gwałtowny, kompulsywny ruch, który wśród osaczających pokładów językowych komunikatów, informacji, nakazów, zakazów, perswazji, imperatywów, objaśnień, wyznacza obszar niemej ekspresji. Materia słowna nie całkiem jednak poddaje się w tym przedstawieniu zasadzie umuzyycznienia. Za wiele jej, za dużą ma inercję, by bez pomocy innych niż muzyczna form dało się ją okiełznać bez ryzyka monotonii.

W *Lenzu* Wysockiej mniej może muzyki słów, a więcej powtarzalnych rytmów i ciszy. Dziewiczej ciszy, stworzonej przez śnieg, który grubymi zaspami pokrywa scenę i piętrzy się po horyzont na wyświetlanych wokół obrazach filmowych. W zimnym alpejskim krajobrazie, bardzo zmysłowym i schematycznym zarazem (streszczającym może dysputę bohaterów o naturze i jej artystycznym przetwarzaniu), Jakob Lenz studzi rozpalony umysł i szuka bólu, który przeniknąłby go do szpiku tożsamości. Raz po raz wskakuje do cebrzyka z lodowatą wodą albo marznie na rosochatym drzewie. Jest szalonym chłopcem, pełnym niezrozumiałej dla siebie energii i potrzeby absolutu. Dyskusje Lenza, pastora Oberlina i Kaufmanna, jakkolwiek dotyczą najistotniejszych kwestii egzystencjalnych, metafizycznych i estetycznych, zostają wtłoczone w formy zachowań mężczyzn. Sztywny pastor, kroczący jak czapla z dmuchawą do śniegu, Kaufmann, gotów wdać się w bójkę na idee, i objijający się o wszystko jak rzucona piłka, niespożyty Lenz są potraktowani z lekką ironią i komizmem. Ów delikatny dystans i zmysłowa aura mroźnej zimy zmieniają gęste, dramatyczne opowiadanie o poecie okresu Sturm und Drang w ulotne i pojemne *haiku*.

Ten krótki, migawkowy przegląd, daleki od systematyczności i gruntownego opisu, wykazuje wspomnianą już cechę kobiecego pisania: biegnie we wszystkich kierunkach i usiłuje złapać różne zjawiska, nie wychwytyjąc niczego spójnego... Pokazuje co najwyżej kilka punktów zaczepienia, podrzuca parę aspektów, podaje trochę rysów. Próbuje ugryźć coś z kilku stron. Może trochę na oślep, ale od czegoś trzeba zacząć. ▣

1 | L. Irigaray, *Ta plec, (jedną) płcią niebędąca*, Kraków 2010.
2 | „Przekrój”, 28.05.2008.

Edyta Kubikowska – absolwentka filozofii ATK i Wydziału Wiedzy o Teatrze warszawskiej PWST. Publikuje w „Dialogu” i „Didaskaliach”. Tłumaczka sztuk teatralnych, m.in. *Poduszyciela* Martina McDonagha.