

Kobieta jest raną

„**Lęki, które przyciągamy do swojego życia** i przeczucie nieodwołalnej katastrofy stanowią podskórny puls wszystkich moich tekstów” – mówi **Antonina Grzegorzewska**, dramatopisarka, laureatka programu „Dramatopisanie”, w rozmowie z Kamilą Paprocką-Jasińską.

KAMILA PAPROCKA-JASIŃSKA Porusza mnie, jak opowiada Pani w swoich tekstach o macierzyństwie. Dziękuję za złożony w *Ifigenii* „hołd wszystkim kobietom oczekującym dziecka, które zżera klaustrofobia – zawężenie możliwości między dwoma osobnikami tego samego gatunku, w wyniku okoliczności, na które nie mamy wpływu”.

ANTONINA GRZEGORZEWSKA Cytowany passus był silnie związany z faktem, że pisząc *Ifigenię*, byłam w ciąży z moją pierwszą córką. Drugą urodziłam dzień po premierze *Migreny*.

PAPROCKA-JASIŃSKA Macierzyństwo to udręka?

GRZEGORZEWSKA To ważne pytanie w kontekście kobiet artystek. Ciekawym przypadkiem jest Marina Abramović, która przyznaje się do kilku aborcji, twierdząc, że to pozwoliło jej pozostać artystką totalną. Ja reprezentuję kompletnie inne poglądy na ten temat, nie akceptuję opozycji artystka totalna – matka, przeciwnie, uważam, że nic nie rewiduje kwestii imperatywu artystycznego tak jak macierzyństwo. Macierzyństwo to bezlitosne sito i przejście przez jego wąskie dziurki i pozostanie przy pracy twórczej – to jest postawa totalna. Działanie na dwóch płaszczyznach i walka o to, żeby obie były pełnowartościowe, wyzwala niesamowitą determinację. To życie na krawędzi ryzyka, dużo głębsze niż poszukiwanie ekstremów na poziomie galeryjnych akcji. Przykładem owej determinacji jest postawa Sylvii Plath, która wstawiała o czwartej rano, żeby pisać wiersze, zanim dzieci się obudzą. Wracając do klaustrofobii. Macierzyństwo jest doświadczeniem rewelacyjnym. Ale ma swoją skalę makro i mikro. Ta druga bywa wykańczająca. I jest nieodwracalna. Kobieta czekająca na pierwsze dziecko konfrontuje się z tym, że już zawsze będzie matką i że nie ma od tego odwrotu. To jak uczucie klaustrofobii w jadącej windzie, z której nie ma ucieczki.

PAPROCKA-JASIŃSKA W *Ifigenii* uczucie klaustrofobii wiąże się z przeznaczeniem. Ten wątek pojawia się także w *Onym* – pierwszym Pani tekście scenicznym, wystawionym przez Jerzego Grzegorzewskiego. Czy w Grzegorzewskim było coś z wodza – Agamemnona?

GRZEGORZEWSKA Akurat tutaj życie nie przecina się z teatrem. Mój ojciec nie był typem wodza, chociaż był bardzo silnym, magnetycznym mężczyzną i umiał skutecznie opanować machinę teatru, także na poziomie relacji międzyludzkich. Nasza relacja była oparta na dużej czułości, bardzo się kochaliśmy. Ja się właściwie wychowałam w teatrze – najpierw w Studio, potem w Narodowym. Mnóstwo czasu spędzałam na próbach, w bufetach jadałam obiady. Teatr i ludzie skupieni wokół niego stali się moim życiem – do tego stopnia, że zachwiały się proporcje między studiami na Akademii Sztuk Pięknych a teatrem, co było idiotyzmem, bo w teatrze byłam tylko obserwatorem. Kiedy mój ojciec zmarł, bardzo brakowało mi także tego teatralnego doświadczenia. Uznałam, że nie można biernie skończyć tej przygody, oznaczałoby to, że przez lata byłam tylko pańcią patrzącą z bezpiecznego fotela na cudze zmagania. Wyreżyserowanie własnego dramatu na scenie im. Grzegorzewskiego to poza macierzyństwem moje najbardziej formacyjne doświadczenie.

PAPROCKA-JASIŃSKA *Ifigenia* pokazuje relację między dorosłą córką i matką. Kolejnym tekstem o macierzyństwie była *Migrena*, gdzie zarysowała Pani ostry podział na złą i dobrą matkę. Czy Fanny jest jednoznacznie i beznadziejnie zła, a Helena gołąbko dobra?

GRZEGORZEWSKA Tak. Świadomie wprowadziłam tu opozycję moralitetową. Uważam, że silny kontrast między dobrem i złem służy wyrazowi artystycznemu tekstu.

PAPROCKA-JASIŃSKA W życiu wszystkie bywamy czasem wyrodnymi matkami.

GRZEGORZEWSKA Ale sztuka rządzi się innymi prawami niż życie. Nie zajmują mnie w pisaniu niuanse psychologiczne, a tworzenie napięcia. W *Migrenie* mniej interesowało mnie macierzyństwo jako takie, a bardziej poczucie zagrożenia, jakie wisi nad Heleną. Ono obecne jest także w *Onym* i *Ifigenii*. Lęki, które przyciągamy do swojego życia i przeczucie nieodwołalnej katastrofy stanowią podskórny puls wszystkich moich tekstów.



Antonina Grzegorzewska

fot. Jerzy Wojciechowski

PAPROCKA-JASIŃSKA Fanny i Helena poddane są opresji macierzyństwa. Wydaje się, że w innych swoich tekstach też pokazuje Pani kobietę w opresji: Ifigenia poddana jest opresji wodza/władzy i wojny, w *Za mało* bohaterki uwikłane są w opresję konsumpcyjną i pięknego wyglądu. Gdzie tu miejsce na emancypację?

GRZEGORZEWSKA W każdej ze sztuk rzeczywiście kobieta jest raną – na tej samej zasadzie, na której można nazwać raną bezpłodność kobiety z *Yermy* Federica Garcíi Lorki. Emancypacja następuje potencjalnie lub konkretnie we wszystkich moich dramatach. Ich bohaterki poprowadzone są ku emancypacji, ale nie zawsze dochodzi do niej w sztuce, czasem tekst otwiera tylko jej możliwy kierunek. Emancypację Heleny z *Migreny* można by ulokować w chrześcijańskim krzyżu, który nadałby sens cierpieniu i stracie, postawa religijna otworzyłaby też przestrzeń nadziei. To możliwość czysto potencjalna, gdyż sztukę napisałam jako pogańską i nie podejmowałam w niej tropów istniejących w twórczości Sigrid Undset, wybitnej realistki chrześcijańskiej¹. Emancypacja *Ifigenii* następuje, lecz w innym tekście – *Tauryda. Apartado* 679, który pokazuje emancypacyjny proces, aż po jego triumf. Jedną z figur tej emancypacji jest chodzenie po zgłiszczach spalonego Teatru Narodowego w ostatniej scenie, a także finałowy monolog w obcym, nowym języku. W *Martwych* do emancypacji nie dochodzi, bo to jest opowieść o braku emancypacji – można sobie wyobrazić, że mogłaby nią być rola aktorek u innego wielkiego reżysera. *Za mało* jest dobrym przykładem, bo pokazuje, że aby do emancypacji doszło, musi nastąpić

bankructwo, utrata wszystkiego. Chodzi o osiągnięcie stanu *tabula rasa* – czystej karty, nowego początku. Tekst odsłania autodestrukcyjny mechanizm piłowania gałęzi, na której się siedzi po to, żeby spaść i wszystko stracić, zyskując w zamian wolność. Pewnym istotnym aktem jest też przekazanie Anorektyczce kluczy do mieszkania matki, gest przyzwoitości. Ja wynikający z akcji sztuki. Pytanie, czy to jest ostatni gest starej, czy pierwszy gest nowej rzeczywistości.

Pojęcie „emancypacja” wywodzi się z feminizmu, ale ja widzę je w nieco szerszym kontekście. Feminizm był dla mnie czym innym, gdy miałam dwadzieścia lat, a czym innym jest teraz, kiedy mam czterdzieści. Obecnie wydaje mi się niewystarczającym narzędziem do mówienia o samospełnieniu ani kobiecości jako takiej, czasem wręcz zdaje się zawężać możliwości i stał się dla mnie nudny. Sama emancypacja jest źródłem mojej formacji intelektualnej, szukam jej, używając różnych kluczy. Jest dla mnie pytaniem o wolność, głęboką i nieskrepowaną żadnymi doraźnymi trendami. Absolutnie feministyczną postacią jest Edyta Stein, która wyłamuje się z obowiązującego dyskursu feministycznego. Motorem jej działań było zawsze poszukiwanie prawdy. Wywodząca się z ortodoksyjnej rodziny żydowskiej, bardzo szybko przeszła do agnostycyzmu i ateizmu. Wybitna kariera naukowa, korespondencja Stein z Husserlem i Ingardenem są tak fascynujące dlatego, że nawrócenie na katolicyzm i decyzja wstąpienia do karmelu obnażyły pewne ograniczenie myślowe środowisk filozoficznych, którym tego rodzaju totalna decyzja wydawała się aberracją niepasującą do obrazu wyemancypowanej kobiety; uważali ją za zaprzepaszczenie emancy-

pacji, a nie jej spełnienie. Fascynuje mnie to pójście w poprzek oczekiwaniami, wbrew oczywistej logice. Wiekopomnym osiągnięciem Stein miał przecież zostać fakt, iż była asystentką Husserla, to był ten gładki emancypacyjny scenariusz. Przykład Stein pokazuje, jak można poszerzyć znaczenie feminizmu, który zwykle koncentruje się na poprawie codziennego funkcjonowania kobiety i jej prawa do samostanowienia o elementy zaskakujące, subwersywne. Dobrowolna śmierć w Auschwitz nawróconej na katolicyzm Żydówki, w kontekście osłupiałego Husserla i Ingardena, to fantastyczny akt emancypacji.

PAPROCKA-JASIŃSKA *Z całym szacunkiem dla kobiety?* Kobiety Berlusconi wydają się być bardzo świadome i zdeterminowane do tego, co chcą osiągnąć, będąc blisko wodza.

Inicjacyjnym momentem pracy dramatopisarskiej jest wpuszczenie szaleństw wyobraźni w obieg teatralnej przestrzeni zamkniętego pudełka, otwarcie sfery snu, w którym nie ma brygadierów w kulisie. W pewnym momencie jednak trzeba założyć piorunochron i przejść w porządek jawy. Pisanie dramatu jest uziemianiem wyobraźni i jej dyscyplinowaniem.

Antonina Grzegorzewska

GRZEGORZEWSKA Akurat z tym dramatem mam najmniejszą komunikację osobistą. Berlusconi, chociaż interesujący jako postać teatralna, jest dla mnie atrapą mężczyzny. Ważną postacią w tym tekście jest Odrzucona. Jednak jej feminizm zbudowany jest na resentymencie, bo chciałaby być zaproszona na jacht i z godnością odmówić.

PAPROCKA-JASIŃSKA W Pani dramatopisarstwie interesująco zderzają się skrajnie różne doświadczenia kulturowe – środkowoeuropejskie z południowym, północne i zimne (na przykład *Migrena*) ze śródziemnomorskim i ciepłym (*Ifigenia* czy *Z całym szacunkiem dla kobiety*). Gdzie jest Pani aktualnie bliżej?

GRZEGORZEWSKA Mieszkam w Andaluzji, a poza tym co roku dwa miesiące spędzam w Toskanii, w tym samym miejscu od piętnastu lat. To takie południe poszerzone. Południowa Hiszpania też ma swoje różne oblicza. Mieści w sobie zarówno Maroko i Afrykę, którą widzę nad morzem przy dobrej widoczności, jak i Amerykę Południową, której obecność w Hiszpanii jest silna. Jestem osadzona na południu, ale duchowo mi bliżej do północy – wolę Rijksmuseum w Amsterdamie niż Uffizi we Florencji. W sztuce północnej już od średniowiecza istnieje pewna intrygująca złowrogość, która bardzo mnie pociąga, podczas gdy południe ma skłonność do idylli. Vincent van Gogh, malarz północy, który w pewnym momencie zaczął malować południe, w czasie, kiedy

było ono eksploatowane przez impresjonistów, nad żółtym polem zboża namalował ponure stado kraczących wron – tylko człowiek północy może dostrzec coś takiego na południu. Południe to śpiew ptaków, północ to ich krakanie.

PAPROCKA-JASIŃSKA Czasem w Pani tekstach te skrajne żywioły się przenikają. Na przykładzie *Migreny*: Helena jest bardziej północna, a Fanny południowa. Co przynoszą te wzajemne kulturowe odbicia?

GRZEGORZEWSKA Uświadomiła mi Pani bardzo istotny komponent mojego pisania – żywioł nieokiełznanej i archetypowej Natury, obecny w prawie każdej z moich sztuk. W *Migrenie* to duch fiordu, w *Ifigenii* morze i złowrogość jego spokojnej tafli, w *Taurydzie* apokaliptyczny skwar słońca stojącego w zenicie, w *Martwych* ciemność i wieczna noc, w *Zapnij się, ze skrótami* tsunami. *Ronja, córka zbójnika* Astrid Lindgren oraz *Muminki* Tove Jansson to książki mojego dzieciństwa, one cudownie ukazują archetypową moc Natury i człowieka współgrającego z pierwotną cyklicznością. Charakterystyczne, że obie autorki są Skandynawkami.

La Pasionaria – sztuka, którą piszę w ramach stypendium „Dramatopisanie” – też będzie północna w charakterze, a dominującym żywiołem będzie w niej Ziemia, świadomość wnętrza Ziemi jako podziemnego świata zbiorowych grobów. Ziemia jako lita skała, której nie można rozbić, ale też ekshumacje, rzeczywistość kopalni, wydobywanie na powierzchnię kości, minerałów. Ziemia „połykająca chłopca”, który wpadł do głębokiego na kilkadziesiąt metrów bardzo wąskiego odwiertu.

Nie ma chyba bardziej klaustrofobicznej figury niż chłopiec w leju, w głębi ziemi.

PAPROCKA-JASIŃSKA Jak wyobraźnia wizualna, którą posiada Pani z racji talentu, wykształcenia i uprawianego zawodu, przekłada się na pisanie?

GRZEGORZEWSKA Wyobraźnia jest pierwotną, najbardziej twórczą areną, bardzo związaną z wrażliwością indywidualną. Dlatego wystawienie dramatu teatralnego zawsze jest ujawnieniem zakamarków wyobraźni autora, pewnym rodzajem gwałtu. Kontakt między poetą a czytelnikiem wiersza pozostaje intymny, telepatyczny, i w tym sensie poezja, inaczej niż pisanie dramatów, jest komfortową dziedziną. Wyobraźnia oznacza radość, wolność i nieskrępowane tworzenie. Rzemiosło to zarządzanie wyobraźnią. Inicjacyjnym momentem pracy dramatopisarskiej jest wpuszczenie szaleństw wyobraźni w obieg teatralnej przestrzeni zamkniętego pudełka, otwarcie sfery snu, w którym nie ma brygadierów w kulisie. W pewnym momencie jednak trzeba założyć piorunochron i przejść w porządek jawy. Pisanie dramatu jest uziemianiem wyobraźni i jej dyscyplinowaniem.

PAPROCKA-JASIŃSKA Czy Pani teksty są pierwotne wobec przedstawienia, czy powstają lub zmieniają się w toku pracy na scenie? Mam tu zwłaszcza na myśli *Ifigenię* i *Taurydę*, bo oba Pani reżyserowała.

GRZEGORZEWSKA Właściwie nie było zmian w warstwie tekstowej, poza rezygnacją z ostatniego dużego monologu *Ifigenii* i przeniesieniu jego krótkiego fragmentu na początek spektaklu. Duże zmiany dotyczyły warstwy didaskaliów, która w moich sztukach jest bardzo rozbudowana

(większą część likwiduję, gdy tekst jest publikowany). Nie da się zaprojektować przedstawienia teoretycznie, to stoi w oczywistej sprzeczności z naturą teatru. Didaskalia pozostawały pomysłami do sprawdzenia. Dla mnie pisanie dla teatru silnie łączy się z wyobrażaniem sobie przestrzeni zamkniętej, pojętej bardzo konkretnie, wymagającej odpowiedzi na pytanie o formę. Ontologia dramatopisania to dla mnie nie tylko ciągły kontakt z rytmem dialogu, ale i ustawianie tego dialogu w pewnej konkretnej strukturze przestrzennej. W tym sensie pisanie sztuki jest jej reżyserowaniem. Za pisaniem nie stoi magma, a sceniczny wizualny konkret.

PAPROCKA-JASIŃSKA Punktem wyjścia w *La Pasionaria* jest zdjęcie Dolores Ibárruri ściskającej rękę Santiaga Carrilla. Często obraz staje się punktem wyjścia dramatu?

GRZEGORZEWSKA Pierwszy raz. Nie da się oczywiście pominąć faktu, że skończyłam Akademię Sztuk Pięknych i identyfikuję się ze środowiskiem malarskim zawodowo, towarzysko i osobiście (mój mąż jest historykiem sztuki). Inspirują mnie nie tyle obrazy jako takie, co ich nieoczywiste piętra. Przykładem może być witraż ze szkoły Lucasa van Leydena, wybitnego holenderskiego grafika, który dostałam w prezencie od męża. Kiedy leży płasko na stole, jak teraz, jest totalnie głucha, martwą planszą. Cud następuje, kiedy się go podniesie i pada nań światło z tyłu. Wtedy wyłania się dzieło sztuki. To tak jak u Felliniego w filmie *Rzym* – znikanie fresków jest bardziej fascynujące niż same freski. Albo jak akcja Banksy'ego z niszcarką na aukcji. Interesują mnie działania, które mają u swoich podstaw sztukę wizualną, ale są czymś więcej niż ładnym obrazkiem.

PAPROCKA-JASIŃSKA *Tableau vivant*? Uruchamia Pani witraż poprzez działanie, w *La Pasionaria* animuje zdjęcie, inspiruje się Mariną Abramović. Zainteresowanie performansem można odnaleźć także w tegorocznym orędziu na Międzynarodowy Dzień Teatru, dostępnym na stronie antoninagrzegorzewska.pl.

GRZEGORZEWSKA Tak, chociaż moje pierwsze, zeszłoroczne orędzie było literackie. Traktowało o tym, że doświadczenie teatralne opisane przez Arystotelesa w pełni dostępne jest jedynie w locie samolotem. Przeraża mnie rodzaj fanfaronady, jaka towarzyszy wszystkim orędziom od lat sześćdziesiątych. W ogóle orędzie teatralne jako idea dla osób spoza lub z pogranicza środowiska to coś zupełnie kabotyńskiego i humorystycznego. Dziwi mnie, że przez te lata nikt nie wpadł na to, by przełamać konwencję, wszyscy dęli w wysokie C. Stąd pomysł na własne orędzie. Co roku będę proponowała inne. Ostatnie jest filmowe. Córki rzucają w plakaty moich spektakli pomidorami i jajkami, w tle słychać teksty niezadowolonych aktorek pochodzące z przedstawienia *Tauryda. Apartado 679*. Niezadowolona aktorka należy do fenomenologii teatru.

PAPROCKA-JASIŃSKA Anegdotycznie: Pani zeszłoroczne orędzie w niektórych miejscach funkcjonowało jako oficjalne orędzie polskie, które zwykle zamawia u znanego artysty polskiego teatru Polski Ośrodek Międzynarodowego Instytutu Teatralnego.

GRZEGORZEWSKA To była niezamierzona beczelność, stałam się trochę Banksym i *post factum* bardzo mnie to cieszy.

PAPROCKA-JASIŃSKA A czy inspiracje z dziedziny dramaturgii są dla Pani ważne?

GRZEGORZEWSKA Wciąż jestem wierna pierwszym iskrom: Bernard-Marie Koltès, któremu poświęciłam dyplom na malarstwie, Werner Schwab, Heiner Müller. Inspiracje inicjacyjne są żywe, ale bardziej na zasadzie wspomnienia niż ciągłego obcowania z tekstem. Nie rozszerzyłam tego kanonu nazwisk. Twórcy danej dziedziny rzadko inspirują się twórcami z tej samej dziedziny, inspiracja to tworzenie napięć, a nie kolekcjonowanie ukłuc z zazdrości. Nie znaczy to jednak, że nie ma w teatrze rzeczy, które mnie wbijają w ziemię. Należą do nich na przykład *Życie i śmierć Mariny Abramović* Roberta Wilsona z artystką w roli głównej czy spektakle Piny Bausch. Każda minuta z tych spektakli może być orędziem na Międzynarodowy Dzień Teatru.

PAPROCKA-JASIŃSKA Zaczęła Pani od monologu, który ma charakter poetyckiej prozy, a potem jednoznacznie opowiedziała się za dramatem.

GRZEGORZEWSKA Bardzo chciałam przełamać formę monologu i artystycznie się rozwinąć. Podjęłam decyzję, że chcę być dramatopisarką. Przejście od monologu do dialogu było potwornie trudne, nie przyszło automatycznie. Zaczęło się od tego, że w 2005 roku dostałam stypendium, którego założeniem było podjęcie pierwszych prób dramatycznych. To, co powstało, nie było pełnowymiarowym dramatem, a różnymi formami dialogowymi, nad którymi męczyłam się jak potępieniec. Nie byłam jeszcze w stanie napisać pełnej sztuki, egocentryzm trzymał mnie przy monologu. Ostateczne przełamanie nastąpiło w *Ifigenii*. Napisałam ją w 2007 roku, mniej więcej półtora roku po owym stypendium. Potem była *Migrena*, którą z punktu widzenia formalnego uważam za najlepszą. W *Martwych* mogłam już balansować między dialogiem i monologiem. W *La Pasionaria* wyzwaniem będą odezwy i ich skondensowanie, znalezienie pewnego znaku, a nie uleganie krasomówstwu.

PAPROCKA-JASIŃSKA *Last but not least...* skoro jesteśmy przy monologu, to chciałabym jeszcze porozmawiać o *Onym* – pierwszym Pani tekście, który jest przykładem poetyckiej prozy, ale też, co nietypowe dla Pani twórczości, napisanym z punktu widzenia mężczyzny. Jak udało się Pani przywołać tak sugestywnie męskie Ja?

GRZEGORZEWSKA *On* nie jest wiwisekcją męskiego podmiotu w ogóle, ale przyjęciem punktu widzenia alkoholika i obnażeniem jego pokretnych strategii, które bronią go przed przyznaniem się, że jest Kalibanem, a nie Prosperem. Do tego w gruncie rzeczy się to sprowadza. Napięcie między Kalibanem i Prosperem. W rezultacie wyłonił się jedyny poważny męski bohater moich tekstów. W przyszłości chciałabym jeszcze wziąć na warsztat postać świętego Pawła. Przeniesienia *Onego* ze sfery prywatnej w publiczną dokonał mój ojciec, wystawiając go na scenie. Ojciec dostrzegł w nim walor artystyczny, ale zupełnie pominął jądro, z którego tekst powstał. Umarł w dwa miesiące po premierze, wybitnej teatralnej prezentacji monologu napisanego, aby go ocalić. ■

1 ■ *Migrena* napisana została na podstawie opowiadania *Macierzyństwo* Singrid Undset.