

Dwie dusze Orlanda/y

AUTOR: AGATA TOMASIEWICZ

Coraz częściej się zdarza, że ten sam tekst literacki w zbliżonym czasie bierze na warsztat kilkoro reżyserów. Końcówka sezonu zaowocowała dwoma odmiennymi ujęciami *Orlanda* Virginii Woolf.

■ Na początku warto jednak wspomnieć, że zarówno Katarzyna Minkowska, jak i Agnieszka Błońska potraktowały powieść brytyjskiej pisarki pretekstowo. Jedno przedstawienie ukazuje rozpad pewnej wspólnoty w obliczu doświadczenia granicznego, drugie – afirmuje życie i własną odrębność wbrew konkretnej rzeczywistości społeczno-kulturowej. *Orlando. Bloomsbury* to dość tradycyjna opowieść o pewnym środowisku skonfrontowanym z przemianami dziejowymi, zaś w spektaklu *Orlando. Biografie* twórcy i twórczynie skupiają się na tu i teraz, dokonują rekonfiguracji stosunku między patrzącym i widzianym. Dla obu widowisk powieść *Orlando: biografia* zdaje się tłem, lecz nie szumem; elementem łączącym oba spektakle jest próba uchwycenia migotliwego momentu różnych przekroczeń.

Wezbrane wody

Fale uporczywie podmywają brzegi, rzeczywistość traci swój kształt. Żywiołem spektaklu *Orlando. Bloomsbury* krakowskiego Narodowego Starego Teatru jest woda. Rzutowany na ekran obraz skłębionych fal przepowiada samobójczą śmierć Virginii. Przewija się widok skutej lodem Tamizy; to lodowisko, po którym szusowali powieściowi Orlando i Sasza. Widok zbombardowanej rzeki powraca jak upiorne echo w przedśmiertnych monologach Woolf. Skojarzenia z żywiołem bywają też bardziej odległe. W pewnym momencie członkowie tytułowej Grupy Bloomsbury tworzą cielesną formację przypominającą nieco kompozycję *Tratwy Meduzy* Géricaulta. W jednej ze scen pogrążona w depresji Virginia obserwuje przy-

jaciół znajdujących się za półprzezroczystą kurtyną, niczym pod taflą lodu. Ich kontury są zamazane, głosy zgłuszone, dalekie.

Jednym z kluczowych tematów spektaklu w reżyserii Katarzyny Minkowskiej jest wieczny ruch i wpisana weń obecność śmierci, reprezentowanej w drugiej części widowiska przez wiszącą nad przestrzenią gry olbrzymią białą ćmę (scenografia Minkowskiej i Łukasza Mleczaka). To cytat z minieseju Woolf zatytułowanego *Śmierć ćmy*. W myślach powracają słowa: „Jak parę minut temu zdumiewało

nymi z korespondencji Virginii, niemniej nawet przy drobiazgowej znajomości wątków biograficznych trudno złapać rytm przedstawienia, zsynchronizować się z tokiem scenicznej opowieści, wyłuskać ważne fragmenty dialogu. Dobre podsumowanie całości stanowi fragment rozmowy dwojga bohaterów: banał to gwóźdź do trumny dotychczasowego skandalizującego życia, zatem banał należy traktować jak zło konieczne. Grupa Bloomsbury z zasady odrzuca wszelką sztafpę, choć życiorysy poszczególnych członków wpisują się

Jednym z kluczowych tematów spektaklu w reżyserii Katarzyny Minkowskiej jest wieczny ruch i wpisana weń obecność śmierci.

mnie życie, tak teraz zdumiała mnie śmierć. Odwróciwszy się we właściwą stronę, ćma leżała teraz bardzo skromnie i bez pretensji. O tak, zdawało się, że mówi, śmierć jest mocniejsza ode mnie” (tłum. Magda Heydel).

A jednak, pomimo spójnej scenograficznej wizji, trudno w tym spektaklu ustalić kierunek interpretacji. Autorzy scenariusza – Katarzyna Minkowska i Tomasz Walesiak – nie tematyzują szaleństwa Virginii Woolf, nie podejmują *post factum* kolejnej próby psychoanalizy neurotycznej literatki. Usiłują za to zgłębić ducha epoki, wcielonego w członków Grupy Bloomsbury. To rozwiązanie tyle odświeżające, co karkołomne. Improwizacje aktorskie przeplatają się z cytatami wywiedzio-

przecież w utarty schemat lawirowania między kolejnymi romansami, zdradami, sukcesami artystycznymi i spektakularnymi upadkami. W tym ujęciu lęk przed bylejąkością stanowi preludium lęku egzystencjalnego.

Pomimo dopracowanej i efektownej warstwy muzyczno-wizualnej (wykonywana na żywo muzyka autorstwa Wojciecha Frycza i osobna, aluzyjna warstwa audialna, a także wspomniana już scenografia) spektakl *Orlando. Bloomsbury* zbyt często uderza w dęte tony. Grupa brytyjskich artystów i intelektualistów, raz drażniąca swoją minoderią, raz łudząca atmosferą konwersacyjnej głębi, została mimo wszystko sportretowana w sposób szkicowy – nie udało się syntetycz-

NARODOWY STARY
TEATR W KRAKOWIE

Orlando. Bloomsbury

scenariusz
Katarzyna Minkowska,
Tomasz Walesiak
reżyseria
Katarzyna Minkowska
dramaturgia
Tomasz Walesiak
scenografia
Katarzyna Minkowska,
Łukasz Mleczak
kostiumy
Julita Goździk
reżyseria świateł
Paulina Góral
muzyka
Wojciech Frycz
choreografia,
współpraca reżyserska
Aneta Jankowska
video
Agata Rucińska

premiera
24 czerwca 2022

Scena zbiorowa

TEATR POWSZECHNY
IM. ZYGmunTA HÜB-
NERA W WARSZAWIE

Orlando. Biografie

reżyseria
Agnieszka Błońska
dramaturgia
Olga Byrska
teksty
Krysia Bednarek,
Agnieszka Błońska,
Olga Byrska, Anu
Czerwiński, Lulla La
Polaca, Pepe Le Puke,
Filipka Rutkowska,
Virginia Woolf
scenografia, kostiumy
Katarzyna Kozyra,
Arek Ślesieński
reżyseria świateł
Artur Sienicki
video
Anu Czerwiński
DJ set Karolina
Kędziora vel Wyrodna

premiera
25 czerwca 2022

Scena zbiorowa



fol. Magda Hueckel / Narodowy Stary Teatr w Krakowie



fol. Magda Hueckel / Teatr Powszechny w Warszawie

nie przedstawić ducha grupy. Pierwsza część widowiska, stanowiąca w zasadzie większość spektaklu, to rozciągnięta w czasie, rozmyta ekspozycja.

Joanna Połec jako nieco wycofana Virginia Woolf w portretowaniu swojej postaci unika zamasztych dramatycznych gestów. Najbardziej czytelnym wyrazem jej desperacji jest powtarzający się gorączkowy, kolisty ruch po scenie (choreografia Anety Jankowskiej). Pozornie twórcy budują portret zbiorowy, nie

czyniąc z pisarki tragicznej heroiny – takie ujęcie kłóci się jednak z dwiema scenami. Pierwsza z nich rozpoczyna się we foyer i stanowi wystąpienie Woolf przed gronem widzów/czytelników. Druga, nieco dłuższa, rozgrywa się w przerwie pomiędzy osobnymi częściami spektaklu. To dyskusja pomiędzy biografami pisarki: jej siostrzeńcem Quentinem Bellem a laureatką Nagrody Goncourtów Viviane Forrester. Tym samym w strukturę przedstawienia zostaje wbity dramaturgiczny klin.

Sceny te mają jednak nikły potencjał krytyczny. Quentin i Viviane toczą dość jałową walkę o dominującą narrację biograficzną. Badacze, pomimo wysokiej temperatury ich wypowiedzi, zaledwie muskają kwestie orientacji psychoseksualnej Woolf czy uwarunkowań środowiskowo-materialnych (nawiązanie do *Własnego pokoju* pozostaje dykteryjką zapisaną na marginesie). Sama wieloletnia kochanka Virginii, Vita Sackville-West, uosobiona przez tancerkę i choreografkę Anetę

Jankowską, pojawia się w zaledwie kilku epizodach widowiska. Dlatego ów udramatyzowany spór pozostaje raczej niezajmującą anegdotą – choć mogę sobie wyobrazić, że debata dwojga biografów, bardziej pogłębiona i sproblematyzowana, mogłaby stać się zaczynem osobnego spektaklu. Tymczasem dramaturgiczne rozbicie dokonuje się ze znaczną szkodą dla, mimo wszystko, dobrze zapowiadającego się i solidnie przygotowanego przedstawienia, którego wymowa niknie w odmętach spraw, postaci i wątków. Opisywana przez Woolf nieżywa cma „leżała skromnie i bez pretensji”. W spektaklu Minkowskiej śmierć nadchodzi wśród huku trąb i piszczałek.

Spotkanie w progu

W mijającym sezonie polski teatr raczej nieśmiało eksplorował zjawisko tożsamości i ekspresji płciowej. Temat niebinarności i transpłciowości został podjęty przez Michała Borczucha w *Mieszkaniu na Uranie*, zrealizowanym w warszawskim Nowym Teatrze na podstawie pism Paula B. Preciada. Niestety, brawurowe eseje hiszpańskiego pisarza (wystarczy przypomnieć *Testoćpuna*, w którym Preciado analizuje mechanizmy kapitalistycznego zarządzania seksualną podmiotowością) zostały przekute w gładką, średnio angażującą serię scen orbitujących wokół tematu queerowania heteronormy. Rozczarowanie tym spektaklem wzmogło moje zainteresowanie nową produkcją Teatru Powszechnego, która okazała się bardzo angażująca.

Być może zadecydowały o tym okoliczności. Premiera *Orlanda. Biografii* w reżyserii Agnieszki Błońskiej (z dramaturgią Olgi Byrskiej) odbyła się przecież w dzień warszawskiej Parady Równości, a spektakl zgromadził szczególną publiczność, która żywo reagowała na występujących. W tej wyjątkowo dobrej komunikacji sceny z widownią Dariusz Kosiński dostrzegł pewien powtarzalny schemat, który nazwał „otwieraniem otwartych” (*Trzy owacje*, „Tygodnik Powszechny”, 4.07.2022). Do pewnego stopnia mogę się z nim zgodzić, a jednak emocje, które pojawiły się w teatrze, były autentyczne.

Nie wykluczam, że na mój odbiór *Orlanda. Biografii* mógł mieć także wpływ defensywny, uprzedzający potencjalną krytykę gest reżyserki. Oto w zapętlonym, rozlegającym się z offu nagraniu twórczyni zapewnia, że „naprawdę chciała dobrze” i, będąc „heteroseksualną ciskobietą”, nie chce znaleźć się na świeczniku jako uprzywilejowana ambasadorka

mniejści. Ów gest mógł podświadomie zdusić w zarodku rodzące się momentami wątpliwości dotyczące niektórych rozwiązań. A może na moją recepcję najbardziej wpłynęły drobne momenty wzruszeń, choćby łamiący się głos Andrzeja Szwana, znanego pod scenicznym pseudonimem Lulla La Polaca, opowiadającego o swoich doświadczeniach osoby homoseksualnej, występującego jako *drag queen* już w czasach Polski Ludowej.

Orlando. Biografie wygrywają czystą energią i performerskim potencjałem osób LGBTQ+ współtworzących widowisko. To prawda, niektóre rozwiązania drażnią swoją oczywistością. Zupełnie zbędne są nagrania wideo, w trakcie których osoby tworzące spektakl wypowiadają się na temat stereotypów dotyczących płci (te urywki nie wychodzą poza znane wszystkim prawidła). Podobnych uproszczeń jest więcej. Nawet eksperyment polegający na zamianie ról pomiędzy sceną i widownią okazuje się jałowy. Aktorzy zasiadają na krawędzi sceny i patrzą na widzów, wręcz wlepiają w nich wzrok (co zresztą bardzo przypomina jedną z sekwencji *Capri – wyspy uciekinierów* Lupy granej w tym samym teatrze). Długa cisza staje się coraz bardziej dokuczliwa. Celem jest nie tylko odwrócenie relacji patrzący widz – „patrzony” aktor, ale przede wszystkim rozmontowanie stosunku: patrząca/oceniająca osoba cisheteronormatywna a „patrzona”/oceniana osoba queer. Taka optyka zakłada jednak kolejny sztywny, binarny podział, według którego na scenie znajdują się osoby LGBTQ+, podczas gdy na widowni zasiadają sami cisłści heterocy. Co zwyczajnie nie jest prawdą.

Katarzyna Kozyra i Arek Ślesiński zaprojektowali scenografię opartą na obrotówce. To koło czasu – w tym przypadku raczej koło przemiany – po którym pędzi Orlando/a Klary Bielawki. Postać upada pod ciężarem krynolin, zrywa z siebie krępujące ruchy warstwy odzieży. W przestrzeni gry znajdują się również ogromne rzeźby-objekty wyobrażające poszczególne części ciała: torsy, ramiona, nogi, głowy. Czasami widok nagrywanej z lotu

ptaka sceny pojawia się na ekranie umieszczonym z tyłu: obraz kolistej obrotówki, z rozsianymi w jej obrębie kończynami, przypomina zegar ze strzaskanym mechanizmem. Momenty gorączkowego pędu Orlanda/y kontrastują z jedną sceną, pozornie zupełnie niepotrzebną. Didżejka (czy, jak sama się przedstawia, DJ'ane) Wyrodna vel Kędziora, stojąca za konsolą w głębi sceny, gra transowy utwór. Osoby występujące w spektaklu rozchodzą się po proscenium. Tańczą, bujają się w rytm muzyki, odcinają się od świata. Czas nagle zaczyna płynąć niespiesznie; to czas bycia ze sobą. Podobny charakter ma zresztą inna scena – grupowe wykonanie sensualnej choreografii znanej z teledysku do *Słow Kylie Minogue*. Różne ciała harmonizują ze sobą w rytm jednej muzyki.

Niewykluczone, że najlepszy sposób uczestnictwa w tym widowisku – to właśnie zharmonizowanie się z jego rytmem, oddanie się energii, luzowi, pójście za indywidualnymi historiami, empatyzowanie, odnajdywanie małych wzruszeń. Spektakl wydaje mi się bardziej zaproszeniem do wspólnego spotkania niż radykalną próbą rozbrojenia myślowych przyzwyczajzeń, nakłuwania światopoglądowych baniek. Spotkania nie na granicy binarnych podziałów, lecz w progu – w rozmiętej przestrzeni zawieszenia, w świecie polskich Argonautów (idąc za określeniem zaproponowanym przez Maggie Nelson) badających i redefiniujących granice tożsamości i ekspresji płciowej.

Oba spektakle, choć odbijają się od konkretnej prozy, prezentują odmienną optykę. *Orlando* Minkowskiej jest soczewką – poszczególne historie składają się w portret zbiorowości na tle dziejowych przemian. *Orlando* Błońskiej działa jak pryzmat: zespół twórców uprzednio kreślił obraz pewnej rzeczywistości społeczno-kulturowej, który ulega rozszczepieniu i z którego wyłaniają się indywidualne historie. Dwoistość Orlanda/y ujawnia się zatem nie tylko w naturze samej postaci, ale i w różnych sposobach wykorzystania narzędzi narracyjnych. ■

Spektakl Błońskiej wydaje mi się bardziej zaproszeniem do wspólnego spotkania niż radykalną próbą rozbrojenia myślowych przyzwyczajzeń, nakłuwania światopoglądowych baniek.