

## Sceniczna dwujęzyczność

„Król Olch” Teatru Maat Projekt, któremu chcę poświęcić uwagę, jest też dogodnym pretekstem do wspomnienia o menadżerskim posunięciu, które i temu zespołowi znakomicie posłużyło do zaistnienia przed szerszą publicznością. Prowadzony przez Tomasza Bazana od 2004 roku teatr wszedł bowiem w strukturę Teatru Centralnego - projektu powołanego przy Centrum Kultury. Instytucja ta od kwietnia 2008 roku skupia, prócz od dawna funkcjonującego pod szyldem tej placówki Teatru Provisorium - Kompania „Teatr”, Lubelski Teatr Tańca, uzawodowiony po latach amatorskiego funkcjonowania przy Politechnice Lubelskiej, a także młodsze zespoły: Scenę Prapremier InVitro Łukasza Witt-Michałowskiego i neTTTheatre Pawła Passiniego. Spektakle rozproszonych dotąd scen niezależnych, które można było zobaczyć okazjonalnie podczas festiwalu teatralnych, są teraz obecne w repertuarze Centralnego. Walory artystyczne poddane są więc sprawdzianowi wartości rynkowej. Zespoły mają szansę grać bardzo dużo, co zapewne wzmaga wysiłki twórcze i wyraźnie zwiększa częstotliwość premier.

Założyciel Teatru Maat Projekt najwyraźniej chce skorzystać z tej szansy, by pokazać się w różnych wcieleniach. Dał się poznać przede wszystkim jako propagator tańca butoh, którym wielokrotnie posłużył się w wyreżyserowanych i zagranych przez siebie spektaklach.

Jednak tworzy też choreografię odwołującą się do nieco starszej tradycji teatru ruchu - tańca współczesnego. A jak okazało się ostatnio bierze też udział w przedsięwzięciach, w których stosowane są jeszcze inne sposoby ekspresji ciała i łączą się one z odmiennymi środkami wyrazu scenicznego. Ta otwartość na różne formuły artystyczne, połączona z troską o indywidualizację używanych znaków, czyni każdą kolejną propozycję Teatru Maat Projekt interesującym wydarzeniem. Dobrym przykładem tego jest „Król Olch” - przedstawienie wynikłe ze spotkania tancerza z aktorem teatru dramatycznego, podczas gdy nad jego kształtem czuwała Ewa Wyskoczył. Reżyserka stanęła wobec konieczności złożenia w dramatyczny dialog środków teatru ruchu i konwencji teatru dramaturgicznego. Jednocześnie pozwoliła przesunąć pole doświadczeń każdego z wykonawców. Aktor część swojej teatralnej wypowiedzi zbudował także w oparciu o ruch, a tancerz odwołał się do działań performatywnych.

Spektakl zagrany jest w minimalistycznie zagospodarowanej przestrzeni. Na całej scenie biała podłoga, od strony widzów dwa słupki umieszczone w rogach (jak się później okaże są to świetlówki). W głębi, na lewo, biały sześcian lodówki, na której siedzi mężczyzna w czarnym stroju (Tomasz Bazan). Wokół czerń, tylko pośrodku delikatny zarys drzwi tworzony przez światło wpadające kilkoma szczelinami. Te ledwie widoczne prześwity rodzą napięte oczekiwanie, kiedy ujawni się sens tego znaku. Mężczyzna kilkakrotnie traci równowagę, by ją po chwili znów odzyskać. Wreszcie zjawia się „dziwny chłopiec” w niebieskiej koszulce ze znakiem „Nike” (Piotr Trojan). Próbuje recytować fragment ballady Goethego, ciężko zmagając się ze wstydem lub niepamięcią. Długo przymierza się do wypowiedzenia każdej frazy, mor-morando przepowiada sobie jej melodię. W trudzie tym uczestniczy całe jego drżące ciało, niepewnie stojące nogi, dłonie, które dopomagają w zbieraniu słów i wydobywaniu ich z siebie.

Teraz uwagę widowni odzyskuje tancerz. Posługując się ruchem intuitywnym - płynącym z pamięci ciała - szuka wyrazu na określenie swojego stosunku do mówiącego. Waha się w postawie. Robi wobec niego gesty zachęty i zdradza chęć dominacji. Zbliża się do niego. Wreszcie splatają się w uścisku, który przeradza się jednak w bolesne zmaganie i kończy ucieczką „recytatora”. Zaszty w rogu próbuje zakreślić swoje terytorium i bronić do niego dostępu. Robi to z tą samą niepewnością co przy wygłaszaniu utworu niemieckiego romantyka i podobną zapalczewością wobec postawionej przed nim konieczności. "Jak mnie dotniesz to cię zabiję" - ostrzega z wielką determinacją ledwie wydobywanym głosem. Jednak ten drugi składa na jego wargach pocałunek - świadectwo dominacji.

Pokonany zaczyna opowieść o świni ciotki Spyrkowej (Miron Białoszewski). Pozbawiony kontekstu i jakiegokolwiek pointy przekaz, mówiony w dodatku bez emocjonalnego komentarza podkreśla jego zagubienie w świecie i niemożność nawiązania kontaktów. Wreszcie zaczyna nucić dziecięcą piosenkę, którą mu śpiewała babcia i teraz wydaje się, że jej melodia napawa go słodyczą i przywraca pojęcie bliskości. Nie przenosi się ona jednak na wzajemną relację. Mężczyzna w czerni znika za tajemniczymi drzwiami. Wraca. Znowu odchodzi, jakby dokonywał gestu odrzucenia i ponawiał szansę.

Jest jeszcze relacja z pożaru i wizyty w przychodni rejonowej, znowu oddawana -jak to u Białoszewskiego - z magnetofonową precyzją w rejestracji zasłyszanych języków i biograficzną optyką, co w spektaklu czyni z wypowiadającego kwestię w pierwszej osobie kogoś przedwcześnie chorego na serce i jakby zaczyna tłumaczyć jego neurotyczną postawę. Jednak ta refleksja przychodzi po czasie, najpierw historia zapisu do kardiologa budzi na sali żywy śmiech i zdaje się być aktualnym numerem kabaretowym o stanie służby zdrowia.

Aż wraca piosenka o sowie, tym razem śpiewana z rosnącą energią, przy akompaniamencie uderzeń w lodówkę. Bo miejsce na niej zajmuje teraz „chłopiec”. W przyływie siły i stanowczości rozkazuje tancerzowi zdejmować kolejne części garderoby i ćwiczy go w rytm wystukiwanego rytmu. A kiedy ten wykonuje kolejne pady nastaje ciemność i tylko w świetle otwartej lodówki widać triumfalnie machające nogi dominującego.

Struktura spektaklu może skłaniać do wielu pytań o celowość zestawienia ze sobą tak różnych tekstów i umieszczenia ich pod wykorzystanym przez Goethego tytułem. Podobnie muzyka: Ave Maria Roberta Schumana i piosenka z repertuaru Marleny Dietrich. Tym niemniej obecność sceniczna obydwu wykonawców jest tak intensywna, a wykorzystanie ciszy i ciemności tak świadome, że wystarcza, aby przeważyć wątpliwości wobec teatralnego przekazu.