

TEATR POLSKI
W POZNANIU

Faustus
według powieści
Tomasza Manna
w tłumaczeniu
Marii Kureckiej
i Witolda Wirpszy,
z wykorzystaniem
fragmentów
Małej syrenki Hansa
Christiana Andersena
w tłumaczeniu
Cecylii Niewiadomskiej

scenariusz
Katarzyna Minkowska,
Tomasz Walesiak
reżyseria
Katarzyna Minkowska
dramaturgia
Tomasz Walesiak
scenografia
Łukasz Mleczak,
Katarzyna Minkowska
kostiumy Jola Łobacz
reżyseria świateł
Monika Stolarska
muzyka Wojciech Frycz
choreografia, koordy-
nacja scen intymnych
Krystyna Lama
Szydłowska
video Agata Rucińska

premiera
23 czerwca 2023

Na pierwszym planie:
Alona Szostak,
Michał Kaleta



fot. Marek Zakrzewski / Teatr Polski w Poznaniu

Pragnąć

AUTOR: SZYMON KAZIMIERCZAK

Katarzyna Minkowska w poznańskim *Faustusie* stawia pytania o miejsce wybitnych jednostek w społeczeństwie i kulturze. Oraz o cenę, jaką trzeba ponieść za pragnienie artystycznej i egzystencjalnej transgresji.

■ Choć kariera Katarzyny Minkowskiej wydaje się dopiero nabierać rozpędu, reżyserka szybko stała się znana z nieszablonowych wyborów literackich. Dość wymienić *Cudzoziemkę* Marii Kuncewiczowej, którą dwa lata temu ta niespełna trzydziestoletnia wówczas artystka z sukcesem reaktywowała na scenie poznańskiego Teatru Polskiego. Piotr Dobrowolski w swojej recenzji na łamach „Teatru” notował, że w tej inscenizacji „wierność nie ma nic wspólnego z ortodoksją, interpretacja – z rekonstrukcją, a inspiracja – z archeologią”. Istotnie, ta nieortodoksyjna wiara w żywot-

ność dobrej literatury jest czymś, co wyróżnia Minkowską wśród reżyserek jej pokolenia. Także inscenizując znacznie nowszą powieść Ottessa Moshfegh w *Dramatycznym* czy też antyczne mity o Kore w *TR Warszawa*, nie daje się uwieść intelektualnym modom: nie czyta ani „przeciwko autorom”, ani tym bardziej na kolanach. Za to ze świetnym słuchem na swoją współczesność i z pasją opowiadaczki, w czym zapewne także zasługa Tomasza Walesiaka, dramaturga, z którym stale współpracuje.

Reżyserka wróciła na poznańską scenę tym razem z *Doktorem Faustusem* Tomasza Manna:

znowu tekstem z rzadka dotykanym dziś przez polskich twórców, zwłaszcza młodego pokolenia. Monumentalna opowieść o Adrianie Leverkühnie, wybitnym artyście spełniającym faustyczny mit i zawierającym pakt z diabłem, by stać się genialnym kompozytorem, może być wehikułem dla bardzo wielowymiarowej, totalnej wypowiedzi scenicznej. Ale Minkowską, jak się wydaje, zainteresowała przede wszystkim obsesja doskonałego czynu – czy też stworzenia doskonałego dzieła – którą owładnięty jest główny bohater. W centrum swojego spektaklu stawia geniusza i jego twór-

czość, usiłując pogłębić pytania, którymi żyją dziś zwłaszcza ludzie teatru: o miejsce wybitnych jednostek w społeczeństwie i kulturze, o ich odpowiedzialność i przywileje. Oraz o cenę, jaką płaci się za pragnienie artystycznej i egzystencjalnej transgresji.

Minkowska do świata artystowskich przekroczeń podchodzi wszakże z ostrożnym dystansem, co pokazała niedawno w warszawskim Teatrze Dramatycznym we wspomnianym *Moim roku relaksu i odpoczynku*. W tym spektaklu pojawiła się postać współczesnego artysty Ping Xiego, rejestrującego na wideo protagonistkę w stanie farmakologicznego hibernowania i włączającego to intymne nagranie do swojej instalacji. Różnica między Ping Xim z powieści Ottessa Moshfegh a Leverkühnem, bohaterem *Doktora Faustusa*, jest oczywiście fundamentalna: ten pierwszy to raczej modny grafoman, drugi – genialny kompozytor, którego życiorys Mann skonstruował, inspirując się biografiami kilku wybitnych osobowości. Ale pytania o koszty mieszania porządku życia i sztuki są poważne w obu spektaklach, w poznańskim *Faustusie* właściwie pierwszoplanowe. W obu przypadkach Minkowska opisuje też swego rodzaju pasywną relację twórcy i jego otoczenia.

Wokół postaci Leverkühna (Michał Kaleta) od początku panuje aura niedostępności. Twórcy mnożą kolejne narracyjne zapośredniczenia, zwiększające nasz dystans do głównej postaci, która pogrąża się w swoich filozoficzno-estetycznych dywagacjach, a także w głębokiej studni własnego ego. Pierwszą barierą jest narrator, przyjaciel i powiernik Leverkühna, Serenus Zeitblom (Jakub Papuga), który w pierwszej i ostatniej sekwencji spektaklu z wielkim przejęciem zapowiada występ artysty. Ten jednak będzie odgrywany z pomocą obecnego na scenie przez cały spektakl muzyka przy fortepianie – centralnym elemencie scenograficznym. Zeitblom jest po trosze poddanym towarzyszem, ale w jego postawie wobec Leverkühna mieszczą się za-

razem fascynacja i strach. Jola Łobacz, autorka kostiumów, podbiła fizyczne podobieństwo Michała Kalety i Jakuba Papugi, ubierając obu w znoszone swetry. Zeitblom tym bardziej wydaje się cieniem Leverkühna, człowiekiem bez właściwości, który „zgodził się być nikim w czyjejś historii”. Minkowska w końcu też ujawnia, że główny bohater sam jest tworem literackim, prezentując w projekcjach pocieszającą karykaturę Tomasza Manna, w procesie pisania swojej „najdzikszej powieści”.

To, co w spektaklu Minkowskiej budzi największe uznanie, to jego muzyczność. Ale nie w sensie konwencjonalnym: muzyczność tego *Faustusa* to nie tylko wciągające kompozycje Wojciecha Frycza, doskonały występ jednastoosobowej Orkiestry Antraktovej (znanej również z *Cudzoziemki*), czy obecność instrumentów na scenie (obok pięknego fortepianu z drugiej strony sceny stoi wybebeszone, biedne pianino). Myślenie muzyką zapisane zostało i w strukturze spektaklu, i w sposobie reżyserii aktorów: śpiew bywa tu nieraz równorzędny mowie (solo i w chórze), w ruchu i choreografii często akcentowane są rytmiczne walory, obsesja umuzyczniania świata bywa obecna i w aktorskiej ekspresji. Próba opowiedzenia *Doktora Faustusa* językiem osobliwego koncertu jest oczywiście ambitna i owocuje nieraz błyskotliwymi etiudami. Z drugiej jednak strony goniąc muzyczny żywioł, usiłując zaprojektować koncertowe raczej niż teatralne doświadczenie, twórcy przetrącają dramaturgiczny kręgosłup swojej opowieści. Czy nasz dystans wobec Leverkühna nie jest zatem efektem nie dość sprawnie przeprowadzonej ekspozycji bohatera, o którym – choć w początkowych scenach oglądaliśmy fragment jego dzieciństwa – nie dostajemy w spektaklu wielu kluczowych informacji?

Sprawę komplikuje wpleciony w Mannowską opowieść zaskakujący, choć wywiedziony z powieści wątek: na scenie pojawia się w pewnym momencie kobieta z rybem ogonem (Alona Szostak), czyli znana bohaterka baśni

Hansa Christiana Andersena. Da się jej obecność usprawiedliwić: w centrum zarówno *Doktora Faustusa*, jak i *Małej syrenki* znajduje się w końcu motyw nieodpartego pragnienia przekroczenia własnej kondycji, gdzie ceną jest wyrzeczenie się duszy. Syrenka, jak pamiętamy, chce otrzymać ludzkie nogi, by zbliżyć się do ukochanego. Skojarzenie błyskotliwe, ale dramaturgicznie raczej jałowe. Choć trzeba oddać, że owocuje ono jedną fascynującą choreograficznie sceną, kiedy to następuje równoległe kuszenie małej syrenki przez wiedźmę oraz Leverkühna przez diabła.

Minkowska przypomina faustyczne dylematy w szczególnym momencie dla polskiego teatru: krótko przed premierą poznańskiego spektaklu wybuchła genewska afera, w której głównym bohaterem został niemal niekwestionowany dotąd mistrz Krystian Lupa, oskarżony przez ekipę techniczną teatru o mobbing. Publiczna korespondencja obu stron ujawniła ciekawy aspekt konfliktu: reżyser wymagał od technicznych, by stali się artystami i włączyli się w kreację dzieła, zaś oni sami widzieli siebie raczej jako pracowników instytucji i „wykonawców”. Niezależnie od tego, czy historia ze Szwajcarii bezpośrednio wpłynęła na kształt poznańskiego spektaklu, pytania o powinności, odpowiedzialność i przywileje mistrzów wiszą w powietrzu od dłuższego czasu. W tym sensie reżyserka użyła powieści Manna i postaci Leverkühna, by odnotować zmierzch modernistycznego kultu sztuki i niepodważalnej roli artysty-demiurga, projektującego „graniczne doświadczenia”: zarówno wobec widzów, jak i swoich współpracowników.

Czarne worki, w które zapakowane zostają w finale wszystkie drugoplanowe postaci, zapewne symbolizują więc cenę za zbliżenie się do doskonałości. Reżyserka w ten sposób pokazuje fiasko opowieści o ponadprzeciętnych indywidualnościach, a także fiasko arcydzieł, które jako czyny pozbawione ułomności stają się „nie-ludzkie”. Upomina się tym samym o narrację bardziej człowiecze, dotykając raczej subiektywnych i dostępnych doświadczeń. Problem jednak w tym, że w jej *Faustusie* żadna z tych „ludzkich”, pobocznych opowieści nie jest dowodem na moc takich narracji, tak jak znakomicie udało się to choćby w przywoływanym wcześniej *Moim roku relaksu i odpoczynku*. W *Faustusie* przeprowadzone są one zbyt pośpiesznie lub giną w zbyt zatłoczonej przestrzeni dość wąskiej sceny Polskiego. ■

Próba opowiedzenia *Doktora Faustusa* językiem osobliwego koncertu jest oczywiście ambitna i owocuje nieraz błyskotliwymi etiudami.

Z drugiej jednak strony goniąc muzyczny żywioł, usiłując zaprojektować koncertowe raczej niż teatralne doświadczenie, twórcy przetrącają dramaturgiczny kręgosłup swojej opowieści.