

Doktor Faust wśród Daleków

Dorota Kozińska

Cóż stoi na przeszkodzie, by we współczesnej inscenizacji *Fausta* pojawiły się mechaniczne psy, gadające pingwiny, Rzymianie, średniowieczni rycerze i oficerowie brytyjskiej jednostki do walk z kosmitami? Gdyby Karolina Sofulak naprawdę kochała tę operę, przy swoich ambicjach i wyobraźni mogłaby zafundować nam spektakl, który zapamiętalibyśmy do końca życia.



fot. Michał Leśkiewicz

Tyle lat załamywałam ręce nad odautorskimi komentarzami reżyserów, aż w końcu doszłam do wniosku, że nie warto tracić energii po próżnicy. Postanowiłam, że i ja będę miała z tego jakąś przyjemność – czyli zabawę w „wyteż wzrok i znajdź dziesięć szczegółów różniących deklarację twórcy od tego, co zobaczyłaś na scenie”. Za każdym razem trzeba wziąć pod uwagę inne współrzędne. Czasem koncepcja brzmi głupio, a przedstawienie wypada zaskakująco dobrze, czasem odwrotnie; zdarzają się też sytuacje, kiedy zdolnemu artyście krzyżują plany okoliczności zewnętrzne: niedofinansowanie przedsięwzięcia, brak porozumienia z resztą zespołu, zła wola dyirekcji teatru, decydującej o ostatecznym kształcie przedstawienia.

W przypadku poznańskiego *Fausta* w reżyserii Karoliny Sofulak spodziewałam się idealnej współpracy. Nie pamiętam pełnospektaklowego debiutu operowego, który byłby poprzedzony tak intensywną kampanią promocyjną i rozgłosem w mediach. Tak właśnie, debiutu, bo do *Traviaty* w Operze Bałtyckiej w znacznej mierze dołożył się Marek Weiss (co zresztą Sofulak przyznała w rozmowie z Mikiem Urbaniakiem), a rzekomo „entuzjastycznie przyjęta” inscenizacja *Rycerskości wieśniaczej* w Opera North dotyczy jednoaktówki, wystawionej na festiwalu The Little Greats, w którego ramach zespół z Leeds zaprezentował osiem krótkich oper w dość nietypowych zestawieniach. Cavalleria Sofulak była o tyle głośna, że krytyka brytyjska omówiła ją tłumnie, rzetelnie i wnikliwie – jak to krytyka brytyjska ma w zwyczaju, bo ma dokąd pisać i jeździ na wszystkie przedstawienia brytyjskich teatrów. Reakcje były dość przychylne, choć większość recenzentów zwróciła uwagę na potknięcia warsztatowe reżyserki i jej skłonność do ulegania modnym stereotypom.

Do Poznania Sofulak zjechała w glorii laureatki nagrody European Opera-directing Prize. Mniejsza z tym, że tegoroczne biennale wyłoniło dwoje równorzędnych laureatów, a w pięcioosobowym jury znalazła się także Renata Borowska-Juszczynska, czyli obecna dyrektor Teatru Wielkiego – wyróżnienie, zainicjowane przez stowarzyszenie operomanów Camerata Nuova z Wiesbaden z myślą o rozpoczynających karierę reżyserach, daje im naprawdę świetne warunki do startu: przede wszystkim możliwość wystawienia nagrodzonej koncepcji w renomowanym teatrze i wszechstronną opiekę doświadczonych ludzi opery. W przypadku Sofulak będzie to inscenizacja *Manon Lescaut* Pucciniego w londyńskiej Opera Holland Park. Bardzo jestem ciekawa reakcji moich brytyjskich kolegów po fachu i szczerze kibicuję młodej reżyserce, bo uważam, że jest zdolna, dobrze się zapowiada i pod okiem prawdziwego mistrza może wyrosnąć na świetnego fachowca.

Poznański Teatr Wielki wołał zrobić Sofulak niedźwiedzią przysługę: nadmuchać jej balon próżności i zostawić samopas.

Przed premierą reżyserka udzielała wywiadów na prawo i lewo, wzięła też udział w debacie pod intrygującym tytułem: „Kim byłby Faust bez Małgorzaty? O feminizmie w operze”. Gdyby rzecz działa się tam, gdzie Sofulak chce zrobić karierę, czyli na Zachodzie, ktoś życzliwy odradziłby jej wyjaśnianie *Fausta* językiem zblazowanej nastolatki, wybilby też z głowy pomysł streszczenia w książce programowej, z którego się dowiemy, że „gdy Walenty wraca ze szkolenia, wita go skrajnie prawicowa parada zorganizowana przez Wagnera”. Tamtejszy widz wie, kto to Walenty i sam się zorientuje, skąd wraca brat Małgorzaty w koncepcji Sofulak. Tutejszy weźmie wszystko na wiarę i przy kolejnym wystawieniu *Fausta* trzeba mu będzie tłumaczyć od pieca: w Polsce nie popularyzuje się opery, tylko modnych reżyserów i wykonawców.

Nie wolno nad tym przejść do porządku dziennego, bo ilość przedpremierowych bzdur przekroczyła tym razem masę krytyczną. Tylko w dwóch, za to obszernych wywiadach wyczytałam między innymi, że w *Fauście* „znajdując odzwierciedlenie wiktoriańskie idee dotyczące sztywnych ram podziału między sferą kobiecą, wewnętrzną, domową, a męską – zewnętrzną, światową” (po czym następuje odwołanie do poematu *The Angel in the House* Patmore’a, który zyskał w Anglii popularność długo po premierze kompozycji Gounoda, a we Francji chyba nigdy); że opera „przez długi czas była znana pod tytułem *Faust i Małgorzata* (pod takim tytułem nie chodzila nigdzie, za to w Niemczech wystawiano ją kiedyś pod tytułem *Margarethe* albo *Gretchen*, żeby nie myliła się z Faustem Louisa Spohra); oraz że rola Siebla jest „generalnie napisana pod kobietę” i że „to aż samo się prosi o dalszą interpretację” (partia Siebla była od początku przeznaczona na głos żeński i jest typową dla ówczesnej konwencji rolą spodenkową). Przyznam, że w świetle tych rewelacji zapewnienia Sofulak, że w pracy nad operą zawsze wychodzi od muzyki, a *Faust* Gounoda jest jej szczególnie bliski – jakoś nie trafiły mi do przekonania.

Za to sporo uciechy przyniosła mi lektura innego wywiadu, w którym reżyserka opowiada o źródłach swej inspiracji. Zwłaszcza w kontekście pierwszych popremierowych głosów, że przedstawienie Sofulak było „typowo brytyjskie”. W poznańskim *Fauście* dopatrzyłam się tylko czerpania pełnymi garściami ze skarbnicy pomysłów braci Aldenów, Keitha Warnera i innych reżyserów anglosaskich (m.in. Davida Pountneya – żeby było śmieszniej, jedno z bijących po oczach zapożyczeń pochodziło z *Portretu* Wajnera w jego inscenizacji, która całkiem niedawno trafiła na deski Teatru Wielkiego w Poznaniu). Cała reszta stała w jawnej sprzeczności z brytyjską tradycją operową, w której koncepcja musi być spójna i dopracowana, relacje między postaciami czytelne, a gra aktorska ściśle podporządkowana pomysłowi reżysera.

„Feministyczny” *Faust* Sofulak, w którym bohater myśli tylko o seksie, Walenty i jego kompania ćwiczą na silce przed kolejną zadymą narodowców, a rozgrzeszona Małgorzata odchodzi w finale w towarzystwie transpłciowego Siebla – jest wystarczająco sztamkowy i poprawny politycznie, żeby znaleźć pokaźne grono odbiorców, zwłaszcza wśród widzów szukających w operze publicystyki, a nie teatru muzycznego.

Podobnych przedstawień robi się ostatnio na pęczki: równie *à la mode*, czasem nawet bardziej „odklejonych” od tekstu i konwencji. Bywa jednak, że wzorowych warsztatowo, co muszę przyznać z najwyższą niechęcią, analizując m.in. spektakle Tobiasa Kratzera, beniaminka niemieckiej Regieoper. Tymczasem *Faust* Sofulak – co reżyserka przyznaje z rozbijającą szczerością – wychodzi od inspiracji godnych licealistki. Jeśli wierzyć jej historii, inscenizatorzy najpierw zapłakali nad losem nastoletniej Oksany z filmu *Lilja 4v-eer* Lukasa Moodyssona (reżysera równie kasowego dramatu *Fucking Åmål*) i uznali ją za wzorzec współczesnej Małgorzaty, potem doszli do wniosku, że podróż Fausta w czasie i przestrzeni najlepiej rozegrać odwołaniami do pop-seriału *Doktor Who*, a na koniec poszli na wystawę sztuki Republiki Weimarskiej do Tate Modern, co dało im asumpt do urządzenia przestrzeni scenicznej w taki sposób, jakby George Grosz i Otto Dix spotkali się na jednym obrazie z Albertem Birklem. Całości dopełniła młodzieńcza miłość reżyserki do Bułhakowa – no bo wiadomo: Mistrz, Małgorzata i Woland.

W połączeniu z typowo polską nieumiejętnością rozegrania śpiewaków na scenie dało to wrażenie niewyobrażalnego wprost chaosu. Sofulak nie chce z niczego zrezygnować: co gorsza, większość pomysłów realizuje konsekwentnie w poprzek tekstu (Walenty jest od początku typem spod ciemnej gwiazdy, transgenderowemu Sieblowi oczy wychodzą z orbit na widok klejnotów ofiarowanych Małgorzacie, mało sugestywne dzieciobójstwo zastąpiono nośnym motywem aborcji). Najbardziej zagubioną w tym pandemonium postacią jest Mefistofeles – mimo czarnych trampków jakby żywcem wyjęty z dziewiętnastowiecznej inscenizacji *Fausta* i przez to całkiem oderwany od reszty narracji.

Na scenie jest tylko jeden rekwizyt, w który Sofulak włożyła całe serce: wehikuł Mefistofelesa, inspirowany „żywym” statkiem kosmicznym TARDIS z serialu Doktor Who.

Tytułowy bohater brytyjskiego tasiemca ukradł go ze swojej planety i „popsuł” podczas lądowania na Ziemi. TARDIS, jak kameleon, wtpiał się wyglądem w otoczenie – w Londynie A.D. 1963 przybrał postać niebieskiej budki policyjnej i wskutek awarii obwodu takim już pozostał. Wehikuł z Fausta przypomina wyglądem statek z serialu, ale zmienia się jak w kalejdoskopie: z szafy Fausta w automat do gier, konfesjonał, dystrybutor alkoholu ukryty w piersi Madonny, wreszcie błyskający kogutem na dachu radiowóz. I tak sobie myślę – wbrew pozorom całkiem poważnie – że gdyby Sofulak ograniczyła się do jednej tylko inspiracji, choćby wspomnianym serialem, za to dopieściła koncepcję w szczegółach, wyszłoby to jej Faustowi zdecydowanie na dobre.

Bo właściwie cóż stoi na przeszkodzie, by we współczesnej inscenizacji Fausta pojawiły się mechaniczne psy, gadające pingwiny, Rzymianie, średniowieczni rycerze i oficerowie brytyjskiej jednostki do walk z kosmitami? Gdyby Sofulak naprawdę kochała tę operę, przy swoich ambicjach i wyobraźni mogłaby zafundować nam spektakl, który zapamiętalibyśmy do końca życia. A tak zostaną z nami wspomnienia drewnianej gry aktorskiej, staroświeckich dymów scenicznych, dyskotekowych świateł i rupieciearni inspirowanej młodzieńczymi fascynacjami reżyserki. Ja mam nadzieję, ba, ja wiem, że z londyńską *Manon Lescaut* będzie lepiej. Zespół Opera Holland Park jest jak wielka rodzina, a dyrektor Michael Volpe kocha Pucciniego i nie pozwoli mu zrobić krzywdy.

Teatr Wielki im. Stanisława Moniuszki w Poznaniu

Faust Charles’a Gounoda

reżyseria **Karolina Sofulak**

premiera 16 lutego 2019