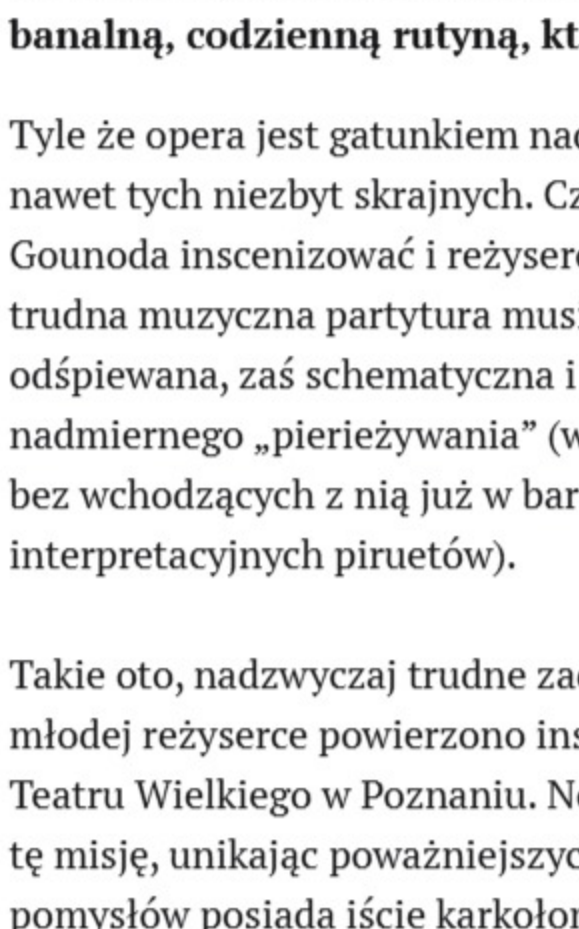


Resuscytacja transseksualna

Faust, reż. Karolina Sofulak, Teatr Wielki im. Stanisława Moniuszki w Poznaniu

Juliusz Tyszka



fot. Bart Barczyk Photography

Libretto *Fausta* Charlesa Gounoda, sporządzone wedle operowych wzorców z połowy XIX wieku przez Julesa Barbiera i Michela Carré, nie może być brane na serio przez dzisiejszych reżyserów. Jego rzetelne, solenne potraktowanie grozi zalewem kiczu i tandety – gusta operowych realizatorów, no i przede wszystkim dzisiejszej publiczności, zmieniły się dość radykalnie. Mamy w końcu za sobą kilka rewolucji w sztuce, w tym dwie „reformy teatru”, żyjemy w epoce permanentnego, kompulsywnego nowatorstwa; to, co było jeszcze 30 lat temu radykalnym eksperymentem, dziś jest powszednią, banalną, codzienną rutyną, która zaczyna nużyć.

Tyle że opera jest gatunkiem nadzwyczaj opornym wobec wszelkich eksperymentów, nawet tych nieszyber krajowych. Czyli tak: z jednej strony wiadomo, że nie można *Fausta* Gounoda inscenizować i reżyserować tak jak choćby te 30 lat temu, a z drugiej coś... trudna muzyczna partytura musi być czysto i w rytmie odegrana i – co ważniejsze – odśpiewana, zaś schematyczna i naiwnie tragiczna akcja jakoś przedstawiona – bez nadmiernego „pierzęzawiania” (w operze to nie uchodzi i – co gorsza – nie brzmi), no i bez wchodzących z nią już w bardzo radykalny konflikt „uwpółcześnień” (czytaj: interpretacyjnych piruetów).

Takie oto, nadzwyczaj trudne zadanie otrzymała Karolina Sofulak, jako że właśnie tej młodej reżyserce powierzono inscenizację nieśmiertelnego dzieła Gounoda na deskach Teatru Wielkiego w Poznaniu. No i udało się jej tak w miarę sprawnie i udatnie wypełnić tę misję, unikając poważniejszych wpadek, pomimo że kilka jej „uwpółcześniających” pomysłów posiada iście karkołomną naturę.

Dziewiętnastowiecznym nastrojom Sofulak oddała należyny hołd, nakazując piekielnym siłom wylaniać się zza kulis i prospektu w smugach scenicznych „dymów”, no i puszczając się w bardzo ekspresyjne płasy, które z całą pewnością zawierały w sobie całą ich złowrogą pokretność (tak właśnie prezentuje się kilkuosobowa grupa tancerzy-diabłów, spełniająca przy okazji trudną i odpowiedzialną rolę „przesuwaczy dekoracji”). W scenie ugoszczenia Fausta w piekle (które pobyskuje, a jakże, na czerwono) diabły są półnagie, a ich torsy posypane są złotym brokatem. Uwagę zwraca zwłaszcza jeden z nich, wygibający się bardzo malowniczo na dużej wysokości ponad sceną. Kuszące Fausta (Sehoon Moon) piękne kobiety, skąpo i znacząco odziane w stylu burdelowato-kabaretowym (są tu między innymi przechowywane pieczolowicie w piekle dawne *femmes fatales*: Kleopatry i Lais), wtaczane są przez diabły na ruchomym łożu, na którym w końcu, po uprzednim, dynamicznym zaprezentowaniu z przodu sceny wielu rozerotyzowanych póz, otaczają biedaka zwartą „zgęstką” ciał. (Może to i nie bardzo dziewiętnastowieczne, ale z pewnością mocno stereotypowe). Natomiast Mefisto (świetny wokalnie, zwłaszcza w pierwszym akcie, Rafał Korpiak) co chwila prezentuje odpowiednio wyćwiczony (z całą pewnością dziewiętnastowieczny) wytrzeszcz i oczopląs, złowrogo i znacząco unosząc przy tym uczernione brwi. Nie waha się też działać brutalnie: gdy Małgorzacie (Monika Mych-Nowicka) udaje się chwilowo stawić opór miłosnym zapędom Fausta i zbiec pod malowidło Madonny z Dzieciątkiem, Mefisto brutalnie popycha ją w ramiona swego podopiecznego. A gdy na koniec Małgorzata ufnie powierza się Bogu, szef diabelskiej świty pada na kolana, ekspresyjnie slania się, a potem jeszcze w ostatnim piekielnym usiłowaniu rozczapierza się nad nią całą pokąźnością swej potężnej sylwetki z ramionami malowniczo wyciągniętymi ku górze. Ale oczywiście piekło nie daje rady niebu – Mefisto znów pada, a potem już całkiem opada i odpada.

Te pastiszowo potraktowane stereotypy raczej bawily, nie stanowiąc jakiegos godnego napiętnowania występuku przeciw dwudziestopierwszowiecznym przyzwyczajeniom PT Publiczności. Kontrastowały natomiast, i to bardzo, z kilkoma radykalnymi pomysłami reżyserki. Pierwszy z nich to „drzwi do piekiel”, które od samego początku do samego końca obecne są na scenie. Najpierw tkwią w stanowiącym tylną ścianę pracowni Fausta, przeciętnym ukośnie na pół modelu Układu Słonecznego rodem z portretu Kopernika pędzla Matejki. To przez nie w oparach dymu skutecznie swe pierwsze *entrées* Mefisto. Potem odrzuwa te, przesuwane sprawnie w różne miejsca sceny przez „diablich” tancerzy, odsłaniając stopniowo wszystkie swe cztery strony: oto w scenie drugiej, zatytułowanej przez librecistów *Zabawa ludowa*, Mefisto, odśpiewując iście mefistofeliczną pieśń, w której ironicznie sławi Złotego Cielca, odsłania przed gromadą biesiadniczek i biesiadników prawy bok wrot, który okazuje się być „jednorękim bandytą” rodem z Las Vegas lub Atlantic City (może być też bardziej swojsko: z afery hazardowej).

Trzeci i czwarty bok „drzwi do piekiel” odsłaniają się wkrótce potem i okazują się, że tak powiem, najbardziej, najdotkliwiej przewrotne, są to bowiem front i boczna strona konfesjonau – front z drzwiczkami dla księdza (wielokrotnie wpada przez nie na scenę i znika w nich Książe Ciemności) oraz bok z kratą i klęcznikiem dla spowiadających się penitentów. Diabli herszt kończy swą arię o Złotym Cielcu w migotliwym żółtym świetle żarówek okalających wejście do konfesjonau, gdy z góry opada na bawiącą się gromadę deszcz banknotów (nie dostrzegłem wyraźnie jakich, ale były to chyba dolary). Z kolei nad wspomnianym wejściem widnieje (też już wspomniany) obraz, jaki napotkać można w tysięcznych wersjach na ścianach włoskich muzeów. A imię jego: *Madonna con Bambino*. Pierś karmiącej Madonny służy za narzędzie jednej z najbardziej diabelskich sztuczek Mefista, bezwstydnie jej używającego w roli... kranu z winem, które serwuje na koszt piekła uczestniczkom i uczestnikom „zabawy ludowej”.

Natomiast przy kracie i na klęczniku długo i malowniczo, w iście dziewiętnastowiecznym stylu kona przebity szpadą Fausta, broczący obficie krwią brat Małgorzaty, Walenty (świetnie usposobiony wokalnie Michał Partyka). Z kolei, gdy z góry (z nieba?) opadają dolarowe banknoty, na szczycie wielofunkcyjnej konstrukcji bramy-jednorękiego bandyty-konfesjonau wygina się w diabelskich płasch jeden z przedstawicieli piekła. To tu wreszcie, na zatkniętym u góry dragu, rozblyskuje na żółto samochodowy „kogut”, najprawdopodobniej (w naszej widzowskiej wyobraźni) umiejscowiony na dachu karetki pogotowia, bo rzecz się dzieje chwilę po napadzie żołdaków na dom Małgorzaty.

Drugim radykalnym pomysłem reżyserki były niektóre kostiumy, z odzieniem Księcia Piekieł na czele: Mefisto ubrany został bowiem w ciemnozielony sznел, na którym zwisał długi czerwony szal. Spod szynela wyzierała błyszcząca wieczorowa kamizelka koloru granatowego, z czarnymi guzikami. Na nogach miał czarne trampki z białymi sznurowadłami. Wszystko to dość mocno kontrastowało z jego „śmieszno-straszną” mimiką, stanowiąc na pewno dla wielu widzów istotny motyw do zastanowienia, co też reżyserka i projektantka kostiumów Sue Willmington miały na myśli, podejmując tak oryginalna decyzje.

Chcąc opisać inne kostiumy, przejść muszę nieuchronnie do trzeciego radykalnego pomysłu Karoliny Sofulak, czyli do umiejscowienia sceny pod tytułem *Zabawa ludowa* (i paru innych, późniejszych scen) w całkiem współczesnej, jakże swojskiej scenerii, a mianowicie w... siłowni (dodajmy dla porządku, że w scenie pierwszego spotkania Fausta i Małgorzaty siłownia zamienia się w dyskotekę). Tłum mężczyzn, określonych przez Barbiera i Carré jako „studenti, mieszczanie i żołnierze”, został ujednolicony, odziany we współczesne stroje i wyposażony w czarne kije bejsbolowe. Jakże śmiesznie i strasznie brzmiały w wykonaniu tych „dziarskich chłopców” teksty o wojnie jako „boskim zajęciu”, o zdobywaniu kobiet tudzież zamków i o poszukiwaniu chwały w starciu z wrogiem! Gdy w drugiej odsłonie spektaklu (w librecie jest to akt czwarty) żołnierze wracają „w domowy próg”, do ojczyzny, która „wyciąga do nich ramiona”, niosąc umieszczone wysoko, na długich drogach wizerunki dwóch skrzyżowanych białych „bejsboli” na czarnym tle. Od razu nasuwają się tu widom jednoznaczne skojarzenia z symbolami faszystowskimi, będąc ciekawą wariacją na temat nie tylko swastyk, lecz także na przykład skrzyżowanych młotków z *The Wall* Parkera, Watersa i Pink Floyd.

Wojenny bohater Walenty i jego dowódca Wagner (Jaromir Trafankowski) ubrani są w szare moro (pierwszy w takiej spodnie, drugi – w kurtkę), kojarząc się z wszelakimi „ślugusami wojny”, na przykład z dewiantami z Państwa Islamskiego albo szarą odmianą „zielonych ludzików” z Krymu lub Donbasu.

Gdy pokonani przez Mefista wojacy odganiają go, formując złamane przezeń magicznie kije bejsbolowe w znak krzyża, Książe Ciemności ucieka do wnętrza konfesjonau, wysuwając jednak stamtąd zaraz upiersienioną dłoń. Żołnierze *aluaju ponimajut* i grzechnie jeden po drugim całują diabelski pierścion.

Żeby już wszystko było całkiem jasne, w programie przedstawienia mamy zdjęcie rozwrzeszczanych, zamaskowanych kibiców Lecha Poznań, tłumnie gdzieś kroczących, zajmujących całą szerokość jakiejś ulicy. Obok jest fragment wypowiedzi reżyserki o tym, że robi spektakl o „kryzysie humanizmu” i o „postępującej dehumanizacji człowieka”.

Z kolei sceny, które autorzy libretta umieścili w ogrodzie Małgorzaty, dzieją się we wjeżdżającej na scenę dwuizbowej klatce typu kawalerka rodem z wielkopłytowych osiedli. To tu, w biednym pokoiku, Małgorzata odkrywa klejnoty, pozostawione przez Mefistę w szkatulce o kształcie dużej księgi, to na dachu owej klatki Faust wyśpiewuje swe miłosne trele, to tutaj wreszcie po ataku żołnierzy-bandytów-mścicieli widzimy obraz nędzy, rozpacz, zniszczenia oraz języka nienawiści (wielki czerwony napis *WHORE* na ścianie).

Tłem dla tych wszystkich strojów, dekoracji oraz wydarzeń jest wymalowany białymi liniami na czarnych ścianach obraz miasta w stylu ciut chagallowskim, bez skrzyпка na dachu za to z wlatującym ponad dachy samolotem. Kilka wymalowanych tu okien otwiera się od czasu do czasu, rozblyskując rozmaitymi kolorami światła, a parę razy pojawia się w nich gromadka chórzystek, wtórujących z góry kolejżankom umieszczonym na deskach sceny.

Panie są, podobnie jak panowie, ubrane w stroje całkiem współczesne. Wkraczają na scenę w trakcie „zabawy ludowej” w roli klientek zakładu fryzjerskiego, rozłożonego obok „męskiej” siłowni. Tyle że po chwili to panowie zajmują miejsca na fryzjerskich krzesłach, a panie zaczynają się zmagać z urządzeniami do bodybuildingu.

Motyw zamiany genderowych ról został najbardziej uwypuklony w znamiennej decyzji obsadowej, dokonanej przez reżyserkę, która rolę Siébela – delikatnego młodzieńca, adoratora Małgorzaty – powierzyla kobiecie. Magdalena Wilczyńska-Goś, pobyskując krwaworudą czupryną, popisowo wyśpiewuje tę partię. Używa jednak cały czas w stosunku do siebie rodzaju męskiego, genderowo-transseksualny dysonans jest nam zatem podany jak na tacy. W dodatku pierwsza bardziej zdecydowana akcja w wykonaniu Siébela to typowo „męskie” zmierzenie się ze sztangą i z wożakami-współzawodnikami. Siébel-kobieta przegrywa to współzawodnictwo, narażając się na pełne lekceważenia gesty męszczyzn. Kolejny przewrotny zabieg to rozegranie sceny przymierzania „diabelskich”, kuścielskich klejnotów – Małgorzata przyozdabia nimi Siébela-partnerkę i obie nie kryją swego „typowo kobiecego” zachwytu.

W jednej z ostatnich scen, tuż przed pojedyńkiem Walentego z Faustem, „bejsbolowi żołnierze” bezczeszczą swymi czarnymi kijami białą suknię ślubną, jest to ewidentnie symboliczny gwałt. Potem nakładają tę suknię na... Siébela-kobietę, „pieszczotliwie” dotykając ją kijami, a na koniec pozostawiają na jej twarzy i gardle czerwony ślad szminki.

A gdy siły niebiańskie w postaci „aniołów czystych i świetlistych” zwyciężają piekielne moce i zabierają duszę Małgorzaty, gdy „chór niebiański” wyśpiewuje, że Chrystus zmartwychwstał, Siébel pojawia się z tyłu sceny w smugach białego scenicznego dymu, w nowej białej sukni, obficie przyozdobiony/a biżuterią (już zapewne nie diabelską, lecz anielską). Diabły wytaczają wreszcie na dobre ze sceny przekłete wrota-konfesjonal-jednorękiego bandytę i na deskach Teatru Wielkiego zwycięża odwieczna harmonia niebieskich sfer w postaci opuszczającego się powoli wizerunku Układu Słonecznego.

Oczyszczony z piekielnych miazmatów Faust przypina z prawej strony swej astronomicznie przyozdobionej ściany kolejną notatkę (zapewne bardzo naukową i odkrywczą): świat najwyraźniej wraca do normalności po inwazji diabelskich mocy.

Tak właśnie Karolina Sofulak z pomocą doświadzonego zespołu realizatorów i realizatorów poradziła sobie z niebagatelnym wyzwaniem, jak wystawić *Fausta* Charlesa Gounoda i nie popaść w kicz oraz w banal. Reżyserka uważnie przeczytała dziewiętnastowieczne libretto i przeciwstawiła mu kilka swoich odważnych decyzji, doprowadzając do zderzenia tekstu ze scenografią, rekwizytami, a przede wszystkim z „transseksualną” decyzją obsadową i aktorską grą. Pozwoliła też wykonawcom scenicznym na wiele aktorskich klisz rodem z operowego teatru gwiazd, ujmując je w pastiszowy nawias.

Ostateczną moją konkluzją prezentuje się następująco: tego libretta nijak się nie da inscenizacyjnie unowocześnić, zachowując spójność między wyśpiewywanym ze sceny tekstem a grą aktorską i dekoracjami. A unowocześniać – jak już kilka razy podkreśliłem – trzeba, choćby i w ten przewrotnie feministyczny i transseksualny sposób, w jaki uczyniła to Sofulak na deskach Teatru Wielkiego w Poznaniu. Wielokrotnie zastanawiałem się w trakcie spektaklu i po nim, jak by można czytelne współczesne przesłanie inscenizacyjne pogodzić z romantowym librettem. Po długich namysłach oraz intelektualnej gimnastyce o znanionach równowagi wyszło mi, że nie można. Ale że z przesłaniem się całkowicie zgadzam i że nic a nic się w czasie spektaklu nie nudziłem, to chyba nie ma o co kruszyć kopii, domagając się od reżyserki szczegółowych wyjaśnień.

PS Pozwól sobie jednak tutaj na ironiczny, męsko-szowinistyczny komentarz do narastającej fali feministycznie dekonstruujących interpretacji fabuły i widowisk wskolakich w polskim teatrze ostatnich lat. Przywołam mianowicie jedną z finezyjnie skomponowanych „wiadomości z kraju”, pochodzącą z niezapomnianego *Decybela* – satyrycznej audycji radiowej Jerzego Dobrowolskiego z początku lat siedemdziesiątych: „Czy Kopernik był kobietą? Od lat utarło się mniemanie, że nasz znakomity astronom Mikołaj Kopernik był mężczyzną. Ostatnie badania potwierdzają tę hipotezę”.

POWIĄZANE TEATRY

Teatr Wielki im. Stanisława Moniuszki

PRZECZYTAJ TEŻ

Nadesłane
Sprostowanie

Malwina Głowacka
Śnieg czy lód?

Janusz Majcherek
Zrzędnosć i przekora: Majówka

Małgorzata Komorowska
Wszystko po królowsku

Janusz Majcherek
Szczęśliwe dni: 3 stycznia

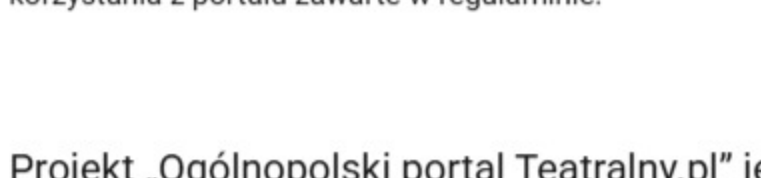
Piotr Olkusz
Czekać? Szczekać? Zwlekać?

BĄDZ NA BIEŻĄCO



Twój adres email

Dołącz



Przeczytaj

Świat
Nadesłane
Książki
Varia
Felietyony
Historia teatru
Ludzie
Rozmowy
Opinie
Recenzje

Inne

Biblioteka
Redakcja
Patronaty
Współpraca
Szkoła
Kontakt

Znajdziesz nas też tu:

Facebook