

Nowy „Faust“

Już dawno nie wychodzi-
liśmy ze spektaklu operowe-
go tak namiętnie rozdiskuto-
wani, jak właśnie teraz, po pre-
mierze „Fausta”. Dodajmy: no-
wego „Fausta” — bowiem to,
co ujrzelśmy w realizacji kra-
kowskiej Opery na sali Teatru
im. Słowackiego było zupełnie
inną teatralną wersją, niż ta,
do której przywykliśmy i my
sami, i nasi rodzice czy dziad-
kowie od stu lat — czyli od
czasów, kiedy „Fausta” Gouno-
da poczęto wystawiać na pol-
skich scenach. Ta wersja „Fau-
sta”, którą obmyślił i pokazał
nam krakowski Teatr Muzyczny
może się widzowi podobać lub
nie podobać — to dobre prawo
widza — ale na pewno nie mo-
że on wobec niej pozostać obo-
jętny.

Włączmy się więc i my do
tych popremierowych dysku-
sji... Najpierw — uświadomić
sobie trzeba, iż tradycyjny
„Faust” Gounoda dziś, po z gó-
rą całym wieku swego istnie-
nia w żelaznych repertuariach
teatrów operowych świata, zna-
lazi się wobec współczesnego
odbiornicy wychowanego na in-

nych już wzorach i kryteriach
— w szczególnie trudnej situa-
cji. Potężne dzieło wielkiego
weimarszycy — Goethego —
przetworzone w swym frag-
mencie na libretto operowe,
przestało tu być dramatem sta-
rego Doktora — stało się wąt-
kiem miłosnym, który rozczu-
lał i wzruszał widzów przede
wszystkim nieszcześliwymi ko-
lejami losu uwiedzionej Małgo-
rzaty. Za cenę pięknych melo-
dii i ujmującego za serce liryz-
mu darowywano średniowiecz-
ny sztafecz opery, poruszający
się na scenie w taki dziewiętna-
stowieczny, nieledwie wiedeń-
skiego walczyka; wybaczano
niekonsekwencje fabuły — oraz
to, że (jak to przed laty powie-
dzał ktoś dowcipny) cała ta
rzecz kończyła się w ogóle do-
syć niewyraźnie...

Operę, osadzoną na tak bar-
dzo konwencjonalnych, zeszo-
stowiecznych tradycjach, jak właś-
nie „Faust”, szczególnie łatwo
atakować — no, a samymi pięk-
nymi melodiami trudno się tu
bronić. Spostrzeżono to w na-
szych czasach — i na „Fauście”
poczęto już eksperymentować.

Przykładem takiego — niefor-
tunnego, niestety — ekspery-
mentu stał się niedawny
„Faust” w warszawskim Teat-
rze Wielkim. Z tym większym
więc zacięciem oczekiwaliśmy
na nowego „Fausta” w
Krakowie; realizatorzy wcale
nie ukrywali bowiem, że bę-
dzie to spojrzenie poniekąd re-
wolucyjne.

Główną koncepcję tego nowa-
torskiego „Fausta” zintegrował
tu w jednym reku Kazimierz
Kord, jako kierownik muzyczny,
dyrygent — i zarazem reży-
ser (takie połączenia artystyczne,
są jak dotychczas w Pol-
sce, tylko monopolem krakow-
skiego Teatru Muzycznego, a o-
sobiście właśnie Korda), z któ-
rym współreżyserię i scenogra-
fię objął Józef Szajna. Realiza-
torzy wyszli tu z fundamental-
nego — i konsekwentnie przez
cały czas przedstawienia przu-
dominowanego — założenia ar-
tystycznego: pokazali konflikt
człowieka z jego własną staro-
ścią, dramat zmagania z swą fi-
zyczną i psychiczną bezsilną, z
nieuchronną wizją zbliżającej
się śmierci. To, co dzieje się na
scenie, jest odbiciem, „projek-
cją” wyobraźni starego Fausta,
jego majakami, zarysowanymi
w ostrych, obsejnyjnych nieled-
wie konturach erotyzmu, naci-
pięć, wyrafinowania, w umow-

nych, symbolicznych prawie de-
koracjach czy kostiumach. Tak
widziany „Faust” staje się dra-
matem ponadczasowym, uwol-
nionym od realiów średniowie-
cznego kiermaszu czy miesz-
kańskiej otoczki. I może właś-
nie przez to przybiera kształt
nowoczesny, bliski, zrozumiały
i przekonywający dla dzisiejsze-
go widza — tego wrażliwszego!

Kord — reżyser — wspólnie z
J. Szajną — stworzył nowy tea-
tralny obraz „Fausta”, ubarwił
go i zaciekał doprawdy mnóst-
wem świetnych, a oryginal-
nych pomysłów scenicznych (u-
kazanie się Mefista, bachana-
lie, poetyckie spotkanie Fausta
z Małgorzatą, tragiczny marsz
wojenny, rozwiązanie finałne).
Kord-dyrygent natomiast nic nie
uronił tu z muzycznego piękna,
w niczym nie pozbawił słucha-
cza tych artystycznych wzru-
szeń, jakich dostarcza muzyka
„Fausta”. Orkiestra pod batutą
kapelmistrza brzmiała doskona-
łym dźwiękiem, chóry rzetelnie
wytyczone zupełnie dobrze się
z swych trudnych zadań wy-
wiązywały (a śpiewać musieli
niekiedy podczas orgiastycznych
tańców, ruchliwej aktywności
scenicznej). A teraz — soliści...
W obsadzie podczas premiery
prasowej partię Fausta wyko-
nuje Kazimierz Myrlik, sceni-
cznie prezentował się szczegó-
-

nie korzystnie autentyczną mło-
dością, dobrze wczuł się w styl
kreowanej postaci, bardzo ład-
nie prowadził głos w wielu
fragmentach lirycznych — nie-
kiedy jednak miał z tą partią
pewne trudności wokalne. Głos
sopranowy Jadwigi Romańskiej
w rodzaju swym niezupełnie do-
stosowany jest do partii Małgo-
rzaty; dzięki jednak prawdziwie
artystycznemu wykonaniu tej
roli — pięknie opracowanej w
szczegółach tak pod względem
aktorskim, jak śpiewaczym —
mogła tu osiągnąć solistka peł-
ne powodzenie. St. Lachowicz
nakreślił sylwetkę Mefista bar-
dzo charakterystyczną, jaskrawą
i ostrą w efektach, o dużej
energii scenicznej i śpiewa-
czej. Kultura w śpiewie i po-
wściągliwość aktorska cechowa-
ła A. Szybowskiego (Walenty),
a H. Szymańska, jako podsta-
rzała Marta (stanowczo źle u-
charakteryzowana, powinna być
starsza) wносиła na scenę dro-
biny komizmu; partię Siebla
śpiewała St. Zachariasz. W ba-
lecie — którego układy opar-
cował R. Sobiesiak — w klasy-
cznym walcu brylowały dwie
primabaleriny: L. Rackiewicz i
B. Kałużna, no a zaskakującą
— nieledwie teatralowską —
baletową „Noc Walpurgii” do-
prawdy trudno opisywać, trzeba
ją samemu zobaczyć...

JERZY PARZYŃSKI

Orkiestrę prowadził współreżyser spektaklu i kierownik muzyczny, dyr. Kazimierz Kord. Przygotował ją starannie, chór (częściowo ukryty w kanale orkiestry) brzmiał dobrze; marsz żołnierzy, czy znany, instrumentalny walc jaśniały pełnym blaskiem muzyki Gounoda. Tak więc — zapomnijmy o tym, co obiecywano, przeczytajmy w programie, co prywatnie myślą na temat „Fausta” Kord i Szajna, a potem — bez żadnych obciążeń i fałszywych sugestii, obejrzyjmy interesujący (choć chwilami nużący) spektakl.

LUCJAN KYDRYŃSKI

PS. Osobno chciałbym poświęcić kilka słów „Nocy Walpurgii”. Dlatego osobno, że i w spektaklu potraktowana została na odrębnych prawach. Dyr. Kord usunął muzykę Gounoda i podał układ baletowy „Nocy Walpurgii” wyłącznie na tykaniu metronomu (naturalnie odpowiednio wzmocnionym). Pomysł wydał mi się znakomity, układ choreograficzny (Rajmund Sobiesiak) — znakomity, wykonanie (bardzo trudne w takich warunkach) — znakomite! Rzecz tylko w tym, że ta „Noc Walpurgii” jest rodem z zupełnie innego spektaklu, z innej epoki, z innej opery, że bliższa jest choćby Bêjartowi, niż temu, co zaproponowali Kord i Szajna w całości krakowskiego „Fausta”.

Ale na podstawie tego fragmentu można wierzyć, że są w naszym Teatrze Muzycznym możliwości zrealizowania czegoś naprawdę odkrywczego, odważnego i — dobrego.

Węsto

„FAUST”

Premierę poprzedziły intrygujące zapowiedzi. Że wydarzenie, że nie wiadomo jeszcze, czy złe czy dobre, lecz w każdym razie inne, burzące wszelkie świętości, realizowane trochę przeciw Gounodowi, trochę przeciw... operze, ale odczytujące „Fausta” na nowo.

Boże mój! Każdy zamierza odczytać „Fausta” na nowo! O ile jest to jakoś uzasadnione w wypadku „Fausta” Goethego, o tyle trochę przesadne przy „Faustcie” Gounoda, który — jak wiadomo — z oryginału Goethego zebrał tylko naskórek, fabulkę i nic więcej. Jeśli ktoś chce wtłoczyć w utwór Gounoda ważniejsze treści, znaczy to, że chce uczynić z tego „Fausta” nieco inne dzieło. Można to zresztą zrobić, ale — po co? Jeśli uważa się, iż muzyka nie jest znowu taka najlepsza (vide: komentarz w programie) i że treść jest tylko naiwną opowieścią, to po co upierać się przy wystawieniu właśnie tej opery? „Kwiatku mój, brak mi słów!” — jak śpiewa Siebel. Jest przecież tyle innych...

Współreżyserem i scenografem spektaklu został Józef Szajna. Nazwisko mówiło samo za siebie; nie wiem, czy aktualnie znajduje się w polskim teatrze odważniejszy i ciekawszy nowator. Wszyscy poszli więc do teatru z nastawieniem na szok i — szok rzeczywiście był! Bo zobaczyliśmy jedno z bardziej tradycyjnych przedstawień operowych. W ładnych awangardowych kostiumach (choć nie wszystkie równie udane) w intrygującej scenografii, lecz aktorsko z zachowaniem wszystkich prawideł starej, dobrej operowej szkoły.

W pewnym momencie opery Faust pyta Mefista: — „Śmiejesz się z nas?” — „Cały czas!” — szczerze odpowiada szatan. Trudno się oprzeć wrażeniu, iż podobny dialog mógłby dyrektor Kord przeprowadzić ze

mną. Śmiałem się z tego, że Gounod jednak zwyciężył. Komentarze w programie swoją drogą, zapowiedzi — swoją drogą, a spektakl przeczy wszystkiemu i drwi z wszystkiego. Miał z tego prawdopodobnie wyjść pastisz, lecz o tym wie tylko parę zainteresowanych osób. Reszta odbiera przedstawienie tak, jak je widzi: tradycyjne, solidne, poważne, bynajmniej nie kompromitujące ani Gounoda, ani panów Barbiera i Carre, którzy z arcydzieła Goethego wykreślił libretto.

Oglądamy Fausta i Mefista w kostiumach, stanowiących połączenie malowideł z atlasów anatomicznych i strojów supermana z amerykańskich komiksów (bardzo dobre i trafne są te dwa ubiory). Oglądamy nagą pierś (w wersji dla dorosłych, dla młodzieży — przykrytą), a także i Romańska po raz pierwszy ukazała nie tylko swój głos, lecz i miejsca, z których głos dobywa. Oglądamy parę pięknych pomysłów plastycznych (scena w kościele; scena finałowa; czerwone ręce Mefista wysunięte ze skrzyni pełnej skarbów podczas duetu Fausta z Małgorzatą; walc w I akcie).

Rezultat? Ładnie wystawiony „Faust” Gounoda. Ale nie przesadzajmy z komentarzem filozoficznym i kokieterowaniem nowatorstwem. To się nie sprawdza na scenie.

Sprawdza się natomiast mimo wszystkich swych naiwności, mimo banału, muzyka. Związszcza partia Małgorzaty pięknie śpiewana przez Jadwigę Romańską; bardzo kulturalnie i bardzo subtelnie. Jeżeli ktoś wokalnie zrealizował w tym spektaklu zamierzenia realizatorów („Małgorzata i Mefisto są tylko projekcją wyobraźni Fausta, jego operacji intelektualnych”), to właśnie ona. Jest w świetnej formie wokalnej i trafnie operuje głosem, dostosowując jego timbre do charakteru postaci i rodzaju sytuacji scenicznej. Zresztą ustawienie reżyserskie tej właśnie postaci jest chyba najbardziej nowe i ciekawe.

Mefisto Stanisława Lachowicza, zapewne celowo przerysowany (jak sobie Faust mógł wyobrazić szatana?), był jednak takim diabełem, jak 99 proc. diabłów operowych — arcydemonicznym i zbyt rubasznym. A nie jest dobrze, jeśli ustawienie postaci musimy odczytywać dopiero z komentarzy w programie. Wokalnie zresztą dobrze wytrzymał spektakl i jego — oraz Adama Szybowskiego (Walenty) postawiłbym najwyżej pośród męskich głosów. Sympatycznie, z ładną nutką liryzmu zaśpiewała arię o kwiatku Stefania Zachariasz (Siebel), dobrze poprowadziła charakterystyczną partię Marta, Halina Szymańska; szkoda tylko, że obie śpiewaczki ubrano w niezbyt efektowne kostiumy.

Kazimierz Myrlik miał chyba największe trudności z udźwignięciem partii Fausta, tym bardziej, że w krakowskiej inscenizacji on jeden powinien stanowić postać realną, prawdziwą, wokół niego wszystko powinno się toczyć. Niewiele z tego wyszło. Faust Myrlika, wokalnie (głos bez niezbędnej mocy, bez niezbędnego wyrazu) i aktorsko był bardziej pionkiem niż figurą w tej grze. Inna rzecz, że — kto w Krakowie poza nim może zaśpiewać Fausta?

Krakowski eksperyment z „Faustem”

O krakowskim Teatrze Muzycznym mówi się sporo od paru lat. Kilka udanych premier, mimo skromnych środków duże ambicje repertuarowe i wykonawcze — podobnie jak w Poznaniu — są w dużej mierze zasługą dyrektora placówki, utalentowanego muzyka **Kazimierza Korda**. Młody ten kapelmistrz postanowił ostatnio również spróbować swych sił w reżyserkim zawodzie (nawet nie po raz pierwszy — Kord inscenizował już „Hagith” Szymanowskiego). Ma on po temu wiele danych — od pomysłów twórczych w pełnej zapali dyrektorskiej głowie aż się roi. Cały ich arsenał zastosował Kord tym razem do romantycznej opery Gounoda — „Faust”.

Odwieczny temat, stojący za nim wielkie dzieło literackie Goethego — zbyt to kuszące dla realizatorów (czego mieliśmy niedawny przykład także i na warszawskiej scenie operowej), aby nie podjąć się trudu własnego zobrazowania, nowego odczytania treści tej popularnej opery.

Właśnie — popularnej, jeśli idzie o muzykę, w której nie znajdziemy zbyt wielu elementów zachęty do eksperymentowania scenicznego, stanowiącą raczej tło oczekiwań na znaczne arie i popisowe numery solistów. Kord zrealizował tę stronę przedstawienia w sposób znakomity, z wyczuciem stylu poszczególnych fragmentów, finiszem i temperamentem. Muzycy wyczuli to wewnętrzne zaangażowanie dyrygenta, wspólnie więc zrobiono wszystko, co było można, aby z kanału orkiestrowego zabrzmiał soczysty i pełen życia Gounodowski „Faust”.

Mniej jednolite, chociaż bardzo interesujące, okazało się to przedstawienie w sferze wizualnej. I choć do spektaklu tego można mieć niejedno zastrzeżenie krytyczne, stwierdzić

trzeba, iż jego wartości są nie małe; obudził też on wśród widzów i fachowców liczne i zasadnicze dyskusje. Kontrowersyjne wrażenia okazały się tak silne, że krakowski „Faust” podzielił takieżże środowisko na dwa zwalczające się niemal obozy — zwolenników i przeciwników tej inscenizacji. I doprawdy jest o czym dyskutować, twórcy eksperymentu bogactwem użytych do realizacji przedstawienia środków dostarczyli wielu argumentów zarówno jednym jak drugiem.

Przystępując do pracy nad „Faustem” Kazimierz Kord i scenograf **Józef Szajna**, który ma swój duży udział także w reżyserii, przyjęli koncepcję na pewno ciekawą, logiczną i w założeniu słuszną, że cały faustowski dramat rozgrywa się nie w konkretnych realiach historycznych, (czy baśniowych), lecz w świadomości filozofa. Przedstawienie krakowskie spięte jest więc jak dobra kłamra sceną w pracowni Fausta, w której stary uczony przeżywa swoją klęskę i marzy o powtórnym, lepszym życiu. Czy może być ono lepsze, choćby organizowane z pomocą szatana?

Odpowiedź na to pytanie znamy. Kontury libretta operowego, nakreślone dla potrzeb Gounoda przez Barbiera i Carre’go (tłumaczenie polskie Joanny Kulmowej), pozostały niezmiennione, zapełniono je jednak innymi realiami, nadano im inną, bardziej ostrą wymowę. Kontrasty zamiast potoczyć ale i sentymentalnie płynących watków akcji, nadają frapujące tło krakowskiemu przedstawieniu. Naga wizyjna Małgorzata opuszczana „w naturze” ze sznurowani, a obok bawiące się balonikiem niewinne dziewczę, szkielety w saskiej klasycyzm białoróżowych baletniczek tańczących walca, dionizyjska zabawa mieszczan przeobrażająca się w

pochód pokutników — te szokujące zestawienia działają z dużą ekspresją na wyobraźnię widza.

Ale obok nasycenia symboliką każdego obrazu spotykamy niemało dosłowności — miesza się zresztą te cechy, bardzo nawet zawiłe, w kostiumach i dekoracjach. Demonizm zastępuje nie zawsze dopasowana do sytuacji groteska, te znów odbiera głębszy walor jakiś prymitywizm, który nie jest przecież prostotą.

Mozaika znakomitych pomysłów o surrealistycznym chwilami podtekście trzyma jednak widza w nieustannym napięciu. Podsyca je bardzo mocno choreografia **RAJ-MUNDA SOBIĘSIĄKA**. W tak istotnej dla całości przedstawienia „Nocy Walpurgii” zdecydowano się na radykalne cięcie: zamiast muzyki zastosowano wzmocnione tykanie metronomu, w takt którego podziwiamy w pełni nowoczesny, przesyłany erotyzmem taniec zespołu baletowego. Technicznie wypada on także zdecydowanie lepiej, niż wcześniejsza klasyczna wstawka choreograficzna.

Śpiewacy w tym przedstawieniu znaleźli się mimo woli na drugim planie. Jedyny realny bohater, Faust, w interpretacji **KAZIMIERZA MYRLAKA** o zbyt lekkim typie głosu do tej partii, nie jest w stanie przekazać prawdy artystycznej tej postaci. Mefisto — demoniczny **STANISŁAW LACHOWICZ** wiele wysiłku wkłada w ekspresję, dość zewnętrzna niestety. Pięknie śpiewa Małgorzata — **JADWIGA ROMANSKA**. Bez zarzutu wypadają tu dwie mniejsze, ale doskonale wokalne partie: **ADAMA SZYBOWSKIEGO** (Walenty) i **STEFANA ZACHARIASZA** (Siebel).

Atrakcje wizualne, wielowarstwowa konstrukcja spektaklu wymagają jednak niezwykłej precyzji warsztatowej od wykonawców, a ogromnej praktyki i kunsztu reżyserkiego o twórców tak eksperymentalnego przedstawienia. Dla wielkiego sukcesu artystycznego, tak wysoko — i nie bez podstaw, jak się wydaje — mierzyli realizatorzy, równie ważną jak pomysłowość jest surowa dyscyplina twórcza i rozsądny umiar.

TERESA GRABOWSKA



KRAKOWSKIE IGRASZKI Z FAUSTEM

"TEATR"

1-15 VI 1967

TADEUSZ KACZYŃSKI

Zamiast pracowni uczonego — prosek-torium, korowód pokutników jako niespodziewany finał ludowej zabawy, zamiast dziarskiej kompanii żołnierzy — tłum wynędzniałych inwalidów, symbole śmierci i złego losu, pojawiające się w najmniej oczeki-wanych momentach akcji a właściwie towarzyszące jej niemal bez przerwy. *Noc Wal-purgii* przy akompaniamencie metronomu w miejsce usuniętej muzyki Gounoda — oto ważniejsze innowacje, wprowadzone w ope-rze krakowskiej przez realizatorów *Fausta*: Kazimierza Korda (kierownictwo muzyczne i reżyseria), Józefa Szajnę (współreżyseria i scenografia) i Rajmunda Sobiesiaka (choreo-grafia). Ponadto jeszcze takie efekty insce-nizacyjne jak Mefisto wcielony w trupa pod prześcieradłem a następnie księdza w koś-ciele, Mefisto w szkatułce z klejnotami (oczy-wście odpowiednio powiększonej), Mefisto wyczarowujący przed oczami Fausta postać

nagiej Małgorzaty (akt prawie kompletny!) i wreszcie, w finale opery, gęste kłęby — niestety gryzącego w oczy — dymu, spowi-jające nie tylko scenę ale i widownię.

Po co to wszystko? w jakim celu? Libretto oparte na tragedii Goethego należy do naj-bardziej udanych librett operowych a mu-zykę Gounoda też trudno zaliczyć do naj-gorszych. Poza tym chyba dość dobrze przy-lega ona do tekstu, skoro *Faust* od stu lat z górą uznawany jest niezmiennie za jedną z najlepszych oper. Więc po co zmieniać? — Wiadomo przecież, że dziełom znakomi-tym poprawki mogą tylko zaszkodzić. Dro-bne retusze reżyserskie są zawsze dozwolone, ale dalej idące adaptacje po prostu niepo-trzebne — póki opera zachowuje wartość sceniczną w swojej oryginalnej postaci.

Ale — z drugiej strony — czy *Faust* Gou-noda zachował rzeczywiście w pełni tę war-tość? Słuchanie arii Fausta, Mefista, Siebla,

Miejski Teatr Muzyczny (Scena Operowa) w Krakowie: „Faust” Gounoda. Reżyseria: Kazimierz Kord i Józef Szajna, kierownictwo muzyczne: Kazimierz Kord, scenografia: Józef Szajna, choreografia: Raj-mund Sobiesiak. Ryszard Słysz (Faust), Helena Szubertówna (Małgorzata), Tadeusz Podsiadło (Mefisto); zdjęcie górne: scena baletowa, na I planie Stanisław Lachowicz (Mefisto)



Walentego, Małgorzaty dostarcza nam satysfakcji, ponieważ te piękne melodie znamy na pamięć; słynny walc i sceny liryczne opery mają nadal wiele uroku, ale nie odbieramy już ich przecież tak jak nasi dziadkowie czy pradiadkowie, dla których *Faust* był przede wszystkim dramatem. Oczywiście w znacznie mniejszym stopniu niż tragedia Goethego, ale jednak dramatem. Śmiech Mefista, który budził w nich grozę, nam kojarzy się już tylko z baśniami dla dzieci, zaś co się tyczy liryzmu — jest to dziś dla nas liryzm starego, rodzajowego obrazka. Jak widać, oddaliliśmy się od tego dzieła na dystans przez jego twórców bynajmniej nieprzewidziany.

Krakowscy realizatorzy *Fausta* spróbowali ten dystans zmniejszyć, przywracając operze jej pierwotny dramatyzm. Ich ambicje były nawet większe: spotęgować jeszcze ten dramatyzm przez użycie takich środków inscenizacyjnych, które najskuteczniej oddziałują na dzisiejszego widza. Stąd m. in. akcent pacyfistyczny w postaci tłumy wynędzniałych żołnierzy.

Tak pokazana scena powrotu z wojny była pomysłem tyleż śmiałym co ryzykownym, jeśli pamiętać, że towarzyszy jej marsz wesół, niemal triumfalny. Kontrapunkt nastrój pomiędzy obrazem a dźwiękiem wywołałby zamierzony efekt dramatyczny, gdyby oba kontrapunktujące ze sobą elementy miały jednakowo wysoki walor napięcia. W tym przedstawieniu (a w każdym razie na premierze prasowej) dźwięk zdecydowanie górował, przygłuszając emocjonalnie obraz. Być może wystarczyłoby grać marsza o połowę ciszej, ale znacznie skuteczniejszym sposobem byłoby dopracowanie obrazu od strony reżyserskiej i aktorskiej. Pod tym względem odczuwamy niedosyt, nie tylko zresztą w tej scenie, ale w ciągu całego przedstawienia, które ma w sobie odrobinę amatorstwa. Trzeba to wybaczyć Kordowi i Szajnii, ponieważ żaden z ich nie jest zawodowym reżyserem; okupili to zresztą mnogością nowych pomysłów, które razem wzięte dają zamierzony efekt: krakowskie przedstawienie porusza nas o wiele bardziej niż to się dzieje w przypadku tradycyjnej realizacji *Fausta*. Trudno natomiast przyjąć nieporadności aktorskie niektórych krakowskich śpiewaków.

Kreujący tytułową postać Kazimierz Myrlak ze swoimi nader ubogimi środkami aktorskimi nie powinien w tej roli wychodzić na scenę, tym bardziej, że wokalnie również nie jest do niej predestynowany. Lepiej, choć nie idealnie wywiązali się ze swoich zadań muzycznych i scenicznych Stanisław Lachowicz (Mefisto), Adam Szybowski (Walenty), Jan Firek (Brander) i Halina Szymańska (Marta). Dobrym Sieblem — tylko czemu po kobiecemu ubranym? — była Stefania Zachariasz. Znakomitą Małgorzatą — Jadwigą Romańską, która jedna w tym zespole spełniła wszelkie warunki, stawiane wykonawcom opery Gounoda.

Czy w tej sytuacji należało w ogóle wystawiać *Fausta*? Czy należało go wystawiać właśnie w ten sposób?

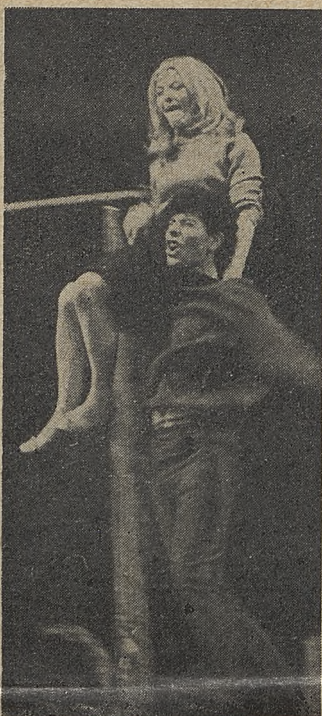
Gdyby plany repertuarowe uzależniano ściśle od możliwości wokально-aktorskich solistów krakowskiego Teatru Muzycznego, nie oglądalibyśmy na tej scenie ani jednego dzieła operowego średniej nawet trudności. Należało więc wystawić *Fausta*, wyciskając maksimum z zespołu (czego, jak się zdaje, nie uczyniono...).

Odpowiedź na drugie pytanie jest również pozytywna. Krakowski Teatr Muzyczny jest w tej chwili w Polsce jedynym teatrem, dokonującym tego rodzaju eksperymentów na starych dziełach, co jest zjawiskiem pozytywnym nie tylko ze względu na samą zabawę eksperymentowania, ale ze względu na rozwój sztuki operowej, której u nas ciągle jeszcze grozi — zażegnane już na Zachodzie — niebezpieczeństwo skostnienia.

Ten skrót, w ładnym zresztą rozwiązaniu graficznym dominował od 2 do 9 maja nad śródmieściem Wrocławia. Dawał się rozszyfrować jako Międzynarodowy Festiwal Teatrów Studenckich. Brzmiało to dumnie, z pozoru może nazbyt patetycznie. Niemniej okazało się wkrótce, że Wrocław gości imprezę bardzo poważną, ba, imprezę o zaskakującej randze. MFFTS był prawdziwym świętem teatralnym.

Teatry studenckie, tak popularne w Polsce od lat trzynastu (od chwili powstania warszawskiego STSu i gdańskiego Bim-Bomu), coraz liczniejsze i coraz ciekawsze w wielu innych krajach naszego obozu, szczególnie rolę odgrywają na Zachodzie. Są tam ważnym dla całego organizmu teatralnego ogniwem, zastępującym bądź uzupełniającym szkolnictwo teatralne; są najlepszą, najpewniejszą drogą dochodzenia ludzi młodych, a nawet niezupełnie już młodych, do zawodowości w teatrze, nie przestając zarazem być areną pasji szlachetnego amatorstwa. W wielu krajach, w których ilość scen zawodowych nie jest wielka, uzupełniają także te ostatnie z pożytkiem dla kultury teatralnej społeczeństw.

Odbывa się na świecie co roku kilka międzynarodowych festiwali teatrów studenckich — w Parmie, w Nancy, w Erlangen, w Zagrzebiu, w Stambule. Niektóre z nich mają już wieloletnią tradycję i są w międzynarodowym ruchu teatrów studenckich autentycznymi wydarzeniami. W dwu z najważniejszych — parmeńskim i erlangenńskim — miałem okazję uczestniczyć w ostatnich latach jako gość i obserwator. Zwłaszcza przedostatni festiwal w Erlangen, pięknym osiemdziesięcioletnim mieście uniwersyteckim pod Norymbergą, był imprezą wyjątkowo ciekawą. Jeśli zatem teraz powiem, że festiwal wrocławski, zorganizowany po cichu i dość nieoczekiwanie przez nasze operatywne Zrzeszenie Studentów Polskich, pobił na głowę festiwal erlangenński, zarówno pod względem artystycznym jak i (co dziwniejsza!) organizacyjnym, sądzę, że zabrzmi to dostatecznie mocno.



Po lewej: Teatr Eiffla"; poniżej



KRAKOWSKI „FAUST”

RUCH
MUZYCZNY

1-15 V 1967

JÓZEF KAŃSKI

...I rozpoczął się ten wyścig jak najbardziej niespodziewanych pomysłów, które z Wyspiańskiego uczyniły tylko afiszową firmę widniejącą nad utworem niemal mu już obcym.

A. Grzymała-Siedlecki (o *Weselu*) — „Teatr” 20/1955.

Do nowatorsko potraktowanej premiery *Fausta* *) kierownictwo krakowskiego Teatru Muzycznego przywiązywało szczególnie dużą wagę. Nie ulega też wątpliwości, że premiera ta stała się ważkim wydarzeniem w krakowskim życiu artystycznym: jednych rozentuzjzmowała, u innych wywołała odruchy protestu czy nawet oburzenia, ale zafrapowała wszystkich i nikogo chyba nie pozostawiła obojętnym. To zaś jest już bardzo dużo, jeżeli zaś ma się na celu przede wszystkim budzenie i utrzymanie zainteresowania miejscowej (nb, trudnej do pozyskania) kulturalnej społeczności — jest to właściwie rzecz decydująca.

Czy wszakże przedstawienie to jest w pełni przekonujące pod względem artystycznym? Na takie pytanie nie odpowiedziałbym twierdząc w sposób jednoznaczny. Przede wszystkim bowiem, przystępując do jakichkolwiek ocen, trzeba w tym przypadku odizolować od siebie i całkowicie niezależnie potraktować dwa zasadnicze elementy przedstawienia: jego stronę muzyczną (chodzi, rzecz jasna, o wykonanie) oraz wizualno-sceniczną, czy też, powiedzmy, inscenizacyjną. Wydaje się to paradoksem wobec faktu, że jedno i drugie jest — w znacznym w każdym razie stopniu (zastrzeżenie konieczne, nie wiemy bowiem, jak daleko sięgał udział scenografa Józefa Szajny w koncepcji inscenizacyjno-re-

żyzerskiej, ale z pewnością był również nie-mały) — dziełem tego samego artysty, to jest Kazimierza Korda. Ten niezbyt częsty w naszej operowej praktyce fakt przwiecia przez dyrygenta również roboty inscenizacyjno-żyzerskiej pozwalałby sądzić, że otrzymamy inscenizację niekoniecznie odkrywczą, ale za to integralnie zrośniętą z muzycznym tworzywem dzieła i z tego tworzywa niejako zrodzoną. Tymczasem stało się zupełnie odwrotnie: krakowska inscenizacja *Fausta* aż kipi od twórczych pomysłów, niektóre z nich są bardzo ciekawe, niektóre wręcz fascynujące, ale jako całość niewiele ma wspólnego z operą Gounoda (przedej już z jej literackim pierwowzorem, treściowo rzecz jasna ocale niebo bogatszym). Powiedzieć można, że Kord-reżyser inne dzieło wystawił, Kord-kapelmistrz innym zgłosił dzieło dyrygował; stąd też tytuł niniejszej recenzji miał pierwotnie brzmieć *Podwójna jaźń artysty*.

Co się tyczy strony muzycznej (nie utożsamiając jej z problemami czysto wokalnymi, o czym niżej), to została ona zrealizowana prawdziwie „non plus ultra”. Kazimierz Kord poprowadził operę Gounoda z taką maestrią, z takim wewnętrznym żarem i pasją, że przekonanie mogło do tej muzyki nawet tych, którzy za nią nie przepadają, a kreacja jego — nie wchodząc w szczegóły — da się porównać z niektórymi renomowanymi nagraniami płytowymi. Raz jeszcze trzeba wyrazić podziw dla poziomu, do jakiego pod jego batutą wzniósł się orkiestra i chór Teatru Muzycznego.

A teraz — zgodzimy się chyba wszyscy z tezą, że w operowym dziele stworzona przez kompozytora muzyka stanowi już sama w sobie jakąś — i to bardzo określoną — interpretację utworu literackiego, na którym oparte zostało libretto; jest też wyrazem selekcji zawartych w nim treści i idei. Możemy tę selekcję oceniać negatywnie (jak to uczynili rodacy Goethego zmieniając tytuł opery Gounoda na *Małgorzatę*), ale nie można przechodzić nad nią do porządku dziennego. Gounod wraz ze swymi librecistami wybrali z *Fausta* Goethego przede wszystkim wątek romantyczny, zabarwiony nieco demoniczną fantastyką; oczywiście genialny, wielowarstwowy dramat Goethego został w ten sposób niepomniernie spłycony, ale też nie o to w tej operze chodzi. Tymczasem Kord i Szajna zapragnęli pokazać *Fausta* jako (cytuje z programu) „...dramat bezsilny. Realnej bezsilności starego człowieka. Dramat chylący się ku nieuchronnej śmierci egzystencji. Śmierci beznadziejnie uświadomionej”. Wynikiem tej idei stała się koncepcja, iż *Faust* jest „jedyną realnie istniejącą postacią tego dramatu”, a inne postacie są tylko „projekcją jego wyobraźni, jego operacji intelektualnych”.

Oczywiście przy takim założeniu wszystko staje się możliwe i wytłumaczalne: śmiało pokazanie nagiej (no, powiedzmy, prawie nagiej) wizji *Małgorzaty* w prologu, zgoda nieстереotypowe wejście „prawdziwej” *Małgorzaty*, posępne szkielety kiwające się nad tancerkami w takt słynnego walca w drugim akcie, zjeżdżające z obłoków i znikające tamże „miłosne gniazdko” w kształcie konchy zamiast tradycji (i tekstem libretta) uświęconego „białego domku” i nawet złowieszczy pochód trupich widm w miejsce powracających z wojny dziarskich żołnierzy jako wyraz obsesyjnych myśli o śmierci, jak również szereg innych, frapujących niekiedy jako same w sobie innowacji — wszystko to, powtarzam, mogłoby mieć rację bytu. Ale po pierwsze — przedstawienie takiej koncepcji tak, aby widz bez studiowania artykułu w programie wiedział, że chodzi tu właśnie o wizję rozigranej wyobraźni znekanego życiem a trwożącego się śmierci starego *Fausta*, przedstawienie jej przy tym w sposób konsekwentny, logiczny — a tu np. grający rolę *Mefista* Stanisław Lachowicz ustawiony został jako najbardziej tradycyjny, realistycz-

ny (!) diabeł z ludowych legend — i w pełni artystyczny, wymaga reżyzerskiego mistrzostwa na pograniczu genialności (i takichże kreacji aktorskich). Po drugie zaś — koncepcja ta dala się może od biedy przypisać do *Potępienia Fausta* Berliozą czy *Mefistofelesa* Boito, ale opera Gounoda ze swą prostą i bezproblemową romantyczno-nastrojową muzyką nie jest po prostu w stanie jej udźwignąć. W jednym tylko miejscu (rzecz warta zanotowania!), gdzie muzyka ta wznosi się do wyżyn autentycznego dramatyzmu, tzn. w scenie kościelnej, odbieramy wrażenie integralnej spójności dzieła i scenicznej realizacji, pomyślanej w tym przypadku jako „czarna msza” celebrowana przez *Mefista*; i tu wrażenie rzeczywiście jest przejmujące, a cała scena — wspaniała. Na ogół jednak spójności tej brakuje, co trudno uznać za zaletę spektaklu.

Nie chcę już „czepiać się” szczegółów sprzeczających, że niektóre partie libretta zawisają całkiem w próżni (np. niezrozumiałe się stają pełne czci i wyszukanej dworności słowa *Fausta* zwrócone do *Małgorzaty* — swawolnej dziewczynki bawiącej się piłką; *Mefisto* śpiewa o kapeluszu z piórami i szpadzie przy boku, nie posiadając ani jednego ani drugiego; przepada zupełnie efekt słynnej sceny zaklinania kwiatów itd.); chodzi o sprawę generalną. Mamy bowiem i drugi moment charakterystyczny: cała *Noc Walpurgii* (ustawiona zresztą interesująco i oryginalnie) zrealizowana została bez muzyki Gounoda i przebiega jedynie na tle monotonnego tykania metronomu. Oczywiście — osiągnięto w ten sposób idealnie klimat grozy spotęgowanej myślą o nieubłaganiu upływającym czasie. Ale czy fakt, że chcąc zrealizować bezkompromisowo koncepcję reżyzerską, trzeba było oderwać się całkowicie od muzyki wystawianej opery, nie jest wystarczająco znamienny — i niebezpieczny?

Nad problemem scenografii nie zatrzymuję się osobno; została ona w pewnym stopniu już omówiona, stanowiąc integralny element koncepcji inscenizacyjnej (co niewątpliwie świadczy na jej korzyść) chętnie dalibyśmy Czytelnikowi o niej pojęcie za pomocą ilustracji, ale niestety możemy opublikować tylko takie zdjęcia, jakie tuż przed oddaniem recenzji do druku otrzymaliśmy z Teatru Muzycznego.

Chciałbym natomiast — *last but not least* — poświęcić choć kilka słów odtworcom partii solowych, którzy na to bez wątpienia zasługują. Dawniej, kiedy wystawiało się *Fausta*, oni to właśnie, znakomici śpiewacy — soliści znajdowali się w centrum uwagi i nimi przede wszystkim zajmowała się krytyka

Fot. J. Ułberall



Po lewej: Jadwiga Romańska w roli *Małgorzaty*. Po prawej: Helena Szubertówna (*Małgorzata*), Ryszard Słysz (*Faust*) i Tadeusz Podsiadło (*Mefisto*)