

# Faust i maskary

Opera Poznańska od początku swego istnienia preferuje wielką klasykę operową. Jest to słuszny trend gdyż nie jest w stanie zastąpić owej klasyki w dziedzinie pogłębiania kultury muzycznej społeczeństwa. Co prawda, ostatnio dość długo kazono nam czekać na pozycję potwierdzającą taki właśnie kierunek polityki repertuarowej Opery Poznańskiej, ale wiadomo, iż miała ona w minionym okresie zobowiązania absorbujące energię zespołu wykonawczego na realizację innych, nie mniej ważnych dla instytucji celów.

Teraz nasze oczekiwania spełnił „Faust” Charlesa Gounoda. Dzieło to zawdzięcza swą długotrwałą sławę przede wszystkim pięknej, z talentem skomponowanej muzyce i częściowo związkowi z pasjonującym ludzką problemem moralnym zawartym w dramacie Goethego. Operowa opowieść pociąga, choć skonstruowana ją tylko z pewnej warstwy literackiego pierwowzoru. Pozostał przecież nieśmiertelny motyw pięknej, acz tragicznej miłości. Odpadła natomiast znaczna część intelektualnej, filozoficznej głębi goethowskiego arcydzieła. Nic to, bowiem operze — tej tradycyjnej zwłaszcza — potrzebna jest taka właśnie miłość i organicznie zrosnięta z librettem znakomita muzyka. A taki jest „Faust” Gounoda. Chcę przez to powiedzieć, że w jego operze nie odbieramy właściwie „Fausta” Goethego, a tylko to, co napisali libreciści, czyli tegoż „Fausta” mocno zubożone odbicie. Nabiluująca je wszakże muzyka wciąga nasze myśli i odczucia w głębsze, a pominięte w operowym tekście, sfery problematyki. Zakres tego wtórnego strumienia świadomości zależy jednak od każdego z odbiorców; od jego wrażliwości muzycznej oraz kultury intelektualnej, nie mówiąc już o znajomości interesującego nas dramatu wielkiego poety epoki romantyzmu.

Inscenizatorzy poznańskiego przedstawienia „Fausta” Gounoda postanowili utafwić drogę odbiorcy do głębszych warstw dzieła. I generalnie rzecz biorąc, zrobili to bardzo dobrze. Przede wszystkim dlatego, że utafwiając, nie poszli na łatwiznę. Odbiorca bynajmniej nie otrzymał gotowych informacji do przyjęcia. Przeciwnie, ciągle zmuszany był do odczytywania znaczeń gęsto serwowanych, wtle mówiących, choć nie wprost oraz pomysłowa porządkiem spektakularnym skomponowanych sytuacji scenicznych. Na tym głównie polega inscenizacyjny sukces poznańskiego „Fausta”. Stał się on wydarzeniem, wobec którego nie można przejść obojętnie. Mógł on jedynie spotkać się z gorącym przyjęciem: u jednych z gorącym zachwytem, u drugich — z takimż protestem, zaś u trzecich — z jednym i drugim równocześnie.

Niewątpliwie należy się wielkie uznanie za całościową, wręcz odkrywczą koncepcję inscenizacyjną. Poprzez wiele symbolicznych znaków poszerzyła ona sens operowej fabuły, przy czym nie przeinaczyła tego sensu w istotny sposób, co również jest ważkim osiągnięciem. I wszystko jest dopóty w najlepszym porządku, dopóki sceniczna rzeczywistość nie dysonuje wyraźnie z równoległą „działającą się” muzyką. Takich momentów było niewiele, ale były. Choćby ten — szczęśliwy zresztą — pomysł zastąpienia tradycyjnej kurtyny baletem towarzyszącym orkiestrowemu wstępowi. Ni mogę pojąć, jak można było skojarzyć tę klasycznie klarowną przepojoną pogodnym liryzmem muzykę z owymi wafesającymi się po przyćmionej scenie maskarami bez głów, bez brzucha. Albo skąd się wziął ten groteskowy, może godny pędzla Boscha, obraz stanowiący wizualne tło dla przepięknej romantycznej arii Walenty w II akcie? Już wystarczająco przeszkadzała tu obracająca się (wcale nie bezszmerowo) scena! Mogę zgodzić się także na skrócenie lub opuszczenie „Nocy Walpurgii”, zwłaszcza jeśli teatr dysponuje nie dość odpowiednim baletem. Ale w poznańskim „Faście” zrobiono coś zupełnie innego: w miejsce „Nocy Walpurgii” wstawiono całkiem nowy pod względem treści i technicznych środków układ choreograficzny. A, że dopasowanie muzyki Gounoda do owych ewolucji taneczno-akrobatycznych byłoby niemożliwe więc z tej muzyki po prostu zrezygnowano. I tak ta cała pięknie pantomima przebiegała wśród głuchej ciszy zakłóconej jedynie uderzaniem nóg i innych części ciała tancerzy o deski sceny oraz tłumionymi chichotami na widowni. Może to i było ciekawe, a na pewno pomysłowe, ale w tym fragmencie nie była to już chyba ta opera. Z całą pewnością zaś nie był to Gounod, który całe dzieło firmował swoim nazwiskiem.

Osobne zagadnienie stanowi stosunek inscenizatorów do poszczególnych elementów składających się na operowe dzieło. A opera, jak wiadomo, śpiewem się żyje. Nie wolno zatem śpiewakom utrudniać śpiewania, a słuchaczom słyszenia. Na przykład: gdy na wezwanie Fausta zjawia się przedstawiciel pozaziemskiej potęgi, to nie należy knebiować mu ust, nawet szybko, bo wtedy oznajmi on swoje przybycie tak, jakby zakompleksiony diabełek przeproszał za wtrącanie się w nie swoje sprawy. W ten skuteczny sposób sfumowano właśnie pierwsze wejście Mefista i cały efekt anieli wzięli. W IV akcie zaś Walenty musiał długo śpiewać leżąc na brzuchu. Rezultat brzmieniowy pozwala przypuszczać, że nie jest to pozycja najdogodniejsza dla śpiewaka — w opisanym przypadku dla Mariana Kondelli, który przecież uprzednio zademonstrował nie tylko szlachetny w barwie, ale i nośny baryton.

Na szczęście więcej takich drastycznych w skutkach przykładów odwracania hierarchii ważności nie zauważyłem. Na ogół ze sceny śpiew naszych artystów płynął bez przeszkód. Dużo dobrego można powiedzieć o odtwórcy roli Fausta, którym był Aleksander Burandt. Ten ambitny śpiewak stale rozwija swoje wokalne umiejętności. Jego zazwyczaj lekki wyrazowo tenor wzbogacił się obecnie o bardzo ciekawy metaliczny blask. Ponadto Burandt dość skutecznie zwrócił uwagę na dawniej skłonność do technicznych zachowań. Słuchałem jego śpiewu z dużą przyjemnością, choć po dwóch pierwszych aktach głos jego zmatowiał nieco i stracił siłę przebicia. Było to dość wyraźne załamanie się kondycji śpiewaka.

Bardzo podobał mi się Edward Kmiciewicz, choć może do roli Mefista akurat jest to z natury głos zbyt ładny, ciepły i łagodny. Partię Małgorzaty odtwarzała Barbara Zagórzanka, której głos uległ ostatnio korzystnym przemianom. Artystka potrafiła w znacznym stopniu złagodzić jego ostrość i nasycić go przyjemną temperaturą, nie pozbawiając przy tym swego śpiewu swobodnej jasności i krystalicznej czystości. Uważam, że mimo zdarzających się jeszcze momentów przeforsowań, wykonanie roli Małgorzaty, być może dużym sukcesem artystycznym Zagórzanki. Krótką rolę Marły zaś śpiewała Zofia Baranowicz z ekspresją, o jaką jej nie podejrzewałem. Inna sprawa, że w bardziej lirycznych partiach walory jej urozekającego mezzosopranu ujawniają się pełniej. W pozostałych rolach wystąpili: Brandera — Lech Koperny i Siebla — Danuta Kaźmierczak o której śpiewie nie można na razie niczego konkretnego powiedzieć.

Wspaniałe brzmiał chór. Nawet wtedy, kiedy część chórzystów musiała przybrać nieco poskręcane pozy. Swoją drogą pomysł wczolganiania się wojennych rozbiłków na scenę przy dźwiękach nie wskroś triumfalnego marsza w IV akcie, nie jest chyba najszczęśliwszy. Zgoda, że takie bywa prawdziwe oblicze triumfu. Trwać jednak przy swoim: operowa prawda mieści się głównie w wyrazowej rzeczywistości muzyki.

Znakomicie brzmiała orkiestra prowadzona przez Jana Kulaszewicza z dużym wyczuciem i muzykalnością. Podziwiałem też dzieło scenografa, m. in. to, że przy użyciu tylu żywych kolorów potrafił stworzyć aż tak posępny, ale jakże piękny w swej posępności nastrój.

ANDRZEJ SATURNA

„Faust” — opera w 5 aktach. Muzyka: Charles Gounod; libretto: J. Barbier i M. Caree w 5 Goethego; kierownictwo muzyczne: Jan Kulaszewicz; reżyseria: Krystyna Meissner; scenografia: Krzysztof Pańkiewicz; choreografia: Jerzy Makarowski; przygotowanie chóru: Henryk Górski i Jolanta Komorowska.

Premiera: 5 września 1976 r.