didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 172**
Data wydania: grudzień 2022
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/electro-opera

/ REPERTUAR

Electro-opera

Magdalena Figzał-Janikowska

Teatr Polski w Bielsku-Białej

Faraon

fantasmagoria na chóry i solistów, na motywach powieści Bolesława Prusa i opery *Aida* Giuseppe Verdiego

adaptacja i dramaturgia: Grzegorz Niziołek, reżyseria: Cezary Tomaszewski, scenografia i kostiumy: BRACIA (Agnieszka Klepacka i Maciej Chorąży), światła: Jędrzej Jęcikowski, muzyka: Giuseppe Verdi, Karol Nepelski, przygotowanie chóru: Anna Ostrowska

premiera: 4 czerwca 2022

Fantasmagoria jest określeniem, które doskonale oddaje charakter bielskiego spektaklu Cezarego Tomaszewskiego. Z jednej strony fantazmatyczność dotyczy samego gestu adaptacyjnego, a zatem połączenia ze sobą dwóch odmiennych gatunkowo historii – monumentalnej powieści Bolesława Prusa i równie spektakularnej pod względem rozmachu opery Giuseppe Verdiego. Z drugiej strony tym, co podkreśla specyfikę i oryginalność tego scalającego zabiegu, jest oniryczna muzyka Karola

Nepelskiego, który ariom i partiom chóralnym *Aidy* nadaje nowy, elektroakustyczny wymiar.

Pomysł na połączenie *Faraona* i *Aidy* nie jest aż tak zaskakujący, jak mogłoby się wydawać. W końcu oba dzieła przedstawiają historię i obyczajowość starożytnego Egiptu z XIX-wiecznej perspektywy, traktując państwo faraona jako alegorię ówczesnych konfliktów narodowościowych, wyzwoleńczych, religijnych i instytucjonalnych. Cezary Tomaszewski oraz autor adaptacji i dramaturg Grzegorz Niziołek podkreślają jednak w tekście programowym, że nie chcieli eksponować wyłącznie wątku walki młodego Ramzesa o władzę, jak zrobił to w swej filmowej adaptacji powieści Jerzy Kawalerowicz. W ich spektaklu wybrzmiewają antagonizmy kulturowe i wyznaniowe, które stają się przyczyną licznych wykluczeń i osobistych dramatów. Głównymi bohaterami spektaklu są postaci z powieści Prusa: Ramzes XIII (Mateusz Wojtasiński), jego adiutant Tutmozis (Michał Czaderna), kochanki Sara (Marta Gzowska-Sawicka) i Kama (Oriana Soika), wreszcie wróg i zabójca młodego faraona Lykon (Karol Pruciak). Tłem dla ich skomplikowanych relacji jest nie tylko wojna, ale także inne problemy zasygnalizowane w powieści Prusa: ksenofobia, uprzedzenia religijne, podziały klasowe. Szczególnie silnie wybrzmiewa tu antysemityzm, a Sara jako Żydówka staje się główną ofiarą przemocy ze strony dworu faraona. Upokorzenia, które ją spotykają, przybliżają ją do postaci Aidy, etiopskiej niewolnicy z opery Verdiego, będącej zakładniczką Egiptu. Jej zakazana miłość do Radamesa, wodza wojsk egipskich, jest odpowiednikiem tej, jaką Sara żywi do Ramzesa. Kluczowe znaczenie ma tu oczywiście również postać rywalki – przebiegłej kapłanki fenickiej Kamy w *Faraonie* i zazdrosnej Amneris w *Aidzie*.

Choć analogie między dwoma tytułami są znaczące już na poziomie treści, to jednak wydaje się, że *Aida* posłużyła twórcom przede wszystkim jako pewien

konstrukt – stworzyła muzyczno-rytmiczne ramy dla historii Ramzesa XIII i nieco ją uwspółcześniła. Przede wszystkim dzięki muzycznym trawestacjom wybranych partii *Aidy*, odwołującym się do synth popu i italo disco, unikamy patosu i monumentalności charakterystycznych dla obu dzieł. Zamiast majestatycznych obrazów, piramid i ociekających bogactwem świątyń Tomaszewski proponuje kameralne sceny w nieco surrealistycznym, electropopowym klimacie. O tym, że akcja spektaklu rozgrywa się w starożytnym Egipcie, przypominają złote kurtyny tworzące wnętrza komnat, obnażone torsy Ramzesa i Lykona oraz symboliczne dodatki w białych strojach chórzystów (złota biżuteria, czarne peruki). Scenografia i kostiumy zaprojektowane przez Agnieszkę Klepacką i Macieja Chorążego (kolektyw Bracia) dalekie są od realizmu – raczej przetwarzają wizualne znaki królestwa faraona, czyniąc z nich punkt wyjścia do stworzenia starożytnego Egiptu w nowej, mniej hieratycznej, a bardziej kampowej odsłonie. Dużo tu elementów zaprojektowanych z humorem i przymrużeniem oka, jak prowizoryczna świątynia fenicka z wielkim motylem nad wejściem, geometryczny kostium Kamy rodem z przedstawień Bauhausu, czy wreszcie stroje chórzystów, którzy emanują nieskazitelną egipską bielą, ale w wydaniu popkulturowym (noszą dresy i grube złote łańcuchy na szyi, które korespondują z przypisaną im teledyskową choreografią).

Trzynastoosobowy chór towarzyszący protagonistom ma zresztą kluczowe znaczenie – w zależności od sytuacji przybiera różne funkcje: zewnętrznego komentatora, zbiorowej persony (kasta kapłanów; uczestnicy orgii; niewolnicy; wojsko) bądź też jednej postaci, której głos ulega zwielokrotnieniu (matka faraona). Chór staje się katalizatorem działań Ramzesa i bezpośrednim łącznikiem między światem powieści a operą Verdiego. To właśnie chóralne partie *Aidy* – począwszy od zagrzewającego do walki hymnu (*Su! del Nilo al sacro lido*), przez pieśń sławiącą męstwo

Radamesa (*Chi mai fra gl'inni e i plausi*), po triumfalny hymn Egipcjan (*Gloria all'Egitto*) – wyznaczają nadrzędną strukturę spektaklu. Ich kolejność, podobnie jak porządek arii solistów, nie jest przypadkowa – Niziołek i Tomaszewski układają pieśni w taki sposób, aby odpowiadały scenicznym zdarzeniom i stanom emocjonalnym postaci. To dramaturgiczne dopasowanie budzi podziw, oczywiście pod warunkiem, że widzowi znane jest libretto *Aidy*, ponieważ wszystkie arie wykonywane są w języku włoskim.

Spektakl Tomaszewskiego nie tylko łączy w całość dwa XIX-wieczne dzieła, których akcja rozgrywa się w starożytnym Egipcie, ale też splata ze sobą odmienne tony, gatunki, konwencje estetyczne i stylistyczne. Jego *Faraon*, czyli – jak sugeruje podtytuł – „fantasmagoria na chóry i solistów" to w istocie przedstawienie muzyczne, electro-opera, która jednocześnie w oryginalny sposób podważa podstawowe wyznaczniki tego gatunku. Bielskiego *Faraona* rozpoczyna uwertura. Dyrygent (w tej roli Adam Myrczek) wyłania się z kanału orkiestrowego, choć pulpity nutowe stojące na scenie są puste, a muzyka dochodzi z offu. Aktorzy będą zatem śpiewać do podkładów muzycznych – przetworzonych, wzbogaconych brzmieniem syntezatora partii opery Verdiego. Brak orkiestry, elektroniczne brzmienie głównych motywów muzycznych oraz sposób wykonania negujący zasady klasycznego śpiewu – to tylko kilka z wielu zabiegów, dzięki którym Nepelski „odczarowuje" *Aidę*. Od razu warto zaznaczyć, że nie mamy tu do czynienia z parodią gatunku, ale raczej z aranżacyjnym eksperymentem, który w dużym stopniu okazuje się ocalający: trawestacje Nepelskiego wydobywają tajemniczość, melodyjność, ale także polityczność arii Verdiego.

W przetworzonych partiach *Aidy* słychać wyraźne inspiracje muzyką dyskotekową lat osiemdziesiątych i brzmieniem syntetycznym, które nowy wyraz nadają nie tylko ariom śpiewanym przez aktorów, ale również tym

fragmentom opery, które w oryginalnej wersji są wstawkami baletowymi. Pośród tych ostatnich znakomicie wypadają dwie sceny choreograficzne – groteskowy taniec Kamy przed świątynią, który nawiązuje do sakralnego tańca kapłanek z drugiej odsłony I aktu *Aidy* (Nepelski proponuje wersję zwolnioną, z wyrazistym elektronicznym beatem) oraz scena orgii, zainscenizowana do równie intrygującej, synthpopowej aranżacji fragmentu baletowego z drugiego aktu opery Verdiego. Kompozytor doskonale wyczuwa akustykę sceny bielskiego teatru – warto przypomnieć, że właśnie tutaj stworzył piękną, polifoniczną przestrzeń muzyczną dla *Mistrza i Małgorzaty* w reżyserii Małgorzaty Warsickiej.

Arie w *Faraonie* Tomaszewskiego spełniają swą podstawową funkcję dramaturgiczną, czyli charakteryzują bohaterów i wyrażają ich uczucia, choć czynią to w dość przewrotny sposób. Przykładem jest *Celeste Aida* (*Boska Aido*), którą pewny siebie Ramzes wykonuje z emfazą, zaś słowa „Chciałbym ci oddać twoje piękne niebo, słodki powiew ojczyzny, królewską koronę, która przystroi ci czoło”[1] brzmią ironicznie w kontekście szybkiej zdrady ukochanej oraz antysemickich przytyków czynionych pod jej adresem. Ramzes Mateusza Wojtasińskiego nieustannie demonstruje swą męskość, pod którą zdaje się chować słabości, niezdecydowanie i uprzedzenia – z jednej strony zaczyna interesować się losem swego ludu i wyzyskiem niewolników, z drugiej zaś obserwujemy, jak energię zużywa przede wszystkim na podtrzymywanie pozorów domniemanej wielkości, zamiast na wprowadzenie konkretnych reform, które usprawniłyby funkcjonowanie państwa.

Muzyczne strategie Karola Nepelskiego nie ograniczają się do ironii i żartu. W pewnych momentach kompozytor celowo eksponuje sentymentalny charakter solowych popisów, jak w arii *O patria mia (O moja ojczyzno*)

przypisanej Sarze, którą to pieśń Ramzes komentuje w jednoznaczny sposób: „Wy Żydzi jesteście naród posępny”. To właśnie po tej arii następuje jedna z najbardziej dramatycznych scen spektaklu, a zatem rozpaczliwa, zakazana modlitwa Sary do boga izraelskiego. Po głośnych, demonicznych kreacjach Marty Gzowskiej-Sawickiej – chociażby w *Królowej Margot* czy *Mistrzu i Małgorzacie* – ciekawie ogląda się aktorkę w zupełnie innej odsłonie. Jako ofiara jej postać mierzy się z różnymi formami przemocy – od tej słownej („Można śmiać się z wielu naszych przesądów, niemniej prawdą jest, że syn faraona nie powinien łączyć się z Żydówką”), po przemoc fizyczną, w dużej mierze stanowiącą wynik podstępnych działań Kamy. Fenicka kapłanka w kreacji Oriany Soiki jawi się jako szalona, owładnięta chęcią zemsty Lady Makbet – w przeciwieństwie do Amneris z *Aidy* nie ma wyrzutów sumienia po dokonanej zbrodni, a jej aria *Ohimè! Morir mi sento* („Teraz przeklinam zazdrość, która przyniosła jego śmierć i wieczną żałobę w moim sercu!”[2]) to jedynie symulacja (arię wykonuje inna aktorka).

Dużym walorem bielskiej inscenizacji jest zręczne oscylowanie między gatunkami, mieszanie tonów niskich z wysokimi, łączenie operowej powagi z kampową estetyką. Zaproponowana przez twórców forma wymaga od aktorów nie tylko muzycznego wyczucia, ale też scenicznej swobody, która wydaje się niezbędna dla efektownego funkcjonowania w tej eklektycznej strukturze. Mam jednak wrażenie, że bielski zespół momentami hamuje swoją naturalną ekspresję, koncentrując się przede wszystkim na prawidłowym wykonywaniu arii i towarzyszących im układów choreograficznych. Myślę, że większa spontaniczność i cielesno-ruchowa śmiałość aktorska w balansowaniu między konwencjami dodałaby temu udanemu zabiegowi inscenizacyjnemu mocy.

Wzór cytowania:

Figzał-Janikowska, Magdalena, *Electro-opera*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2022 nr 172, https://didaskalia.pl/pl/artykul/electro-opera.

Autor/ka

Magdalena Figzał-Janikowska – teatrolog, kulturoznawca, doktor nauk humanistycznych. Adiunkt w Instytucie Nauk o Kulturze Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Recenzentka teatralna, autorka książki *Przestrzenie muzyczne w polskim teatrze współczesnym* (2017), redaktorka książek *Dramat i doświadczenie* (2014) i *Pisanie dla sceny – narracje współczesnego teatru* (2019). Prowadzi badania poświęcone muzyce scenicznej oraz eksperymentalnym formom teatru muzycznego.

Przypisy

1. Fragment arii *Celeste Aida* w tłumaczeniu Tomasza Szczotki. Zob. *Faraon* [program spektaklu], oprac. Irena Świtalska, Grzegorz Niziołek, Daria Plucińska, Teatr Polski w Bielsku-Białej, 2022.
2. Fragment arii *Ohimè! Morir mi sento* w tłumaczeniu Tomasza Szczotki. Zob. *Faraon* [program spektaklu].

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/electro-opera*