

# *Anna Karenina* językiem tańca niesiona – estetyka baletu romantycznego na współczesnej scenie

## Wstęp

Romantyzm był w balecie czasem szczególnym, wówczas sztuka ta zyskała miano autonomicznej. XIX wiek to epoka primabalerin, zwiewnych i eterycznych tancerek, subtelnie unoszących się na pointach nad sceną.

Na współczesnej scenie baletowej próżno szukać takich tytułów romantycznych baletów jak *Giselle* (choć należy zaznaczyć, że *Giselle* i jej reinterpretacje powróciły ostatnio na teatralne deski<sup>1</sup>) czy *Sylfida*. Królują za to tytuły baletów klasycznych z końca XIX wieku, jak chociażby *Jeziorno łabędzie*, *Dziadek do orzechów*, *Śpiąca królewna* czy *Romeo i Julia*. Co pozostało dziś na baletowej scenie z najświetniejszej epoki w tej dziedzinie sztuki? Co romantyzm wniósł i pozostawił we współczesnym balecie?

W niniejszym artykule chciałabym omówić balet *Anna Karenina*, który jest przekładem intersemiotycznym – oto językiem tańca opowiadamy wielką literaturę rosyjską. Co więcej, „piszemy” ruchem i gestem o epoce minionej na współczesnej scenie baletowej. Stosując narzędzia komparatystyczne, chciałabym pokazać związki i relacje pomiędzy literaturą a sztuką tańca. Planuję przywołać produkcję z 2017 roku w choreografii Tomasza Kajdańskiego

---

<sup>1</sup> *Giselle* w Operze Bałtyckiej – premiera: 14.10.2018 r. chor.: Emil Wesołowski (I akt), Izabela Sokołowska-Boulton i Wojciech Warszawski (II akt); *Giselle* w Operze Wrocławskiej – premiera: 27.10.2018 r. chor.: Zofia Rudnicka i Ewa Głowacka.

do muzyki Rodiona Szchedrina, która przekłada powieść Lwa Tołstoja na język tańca. Jak estetyka romantyczna pokazana została na scenie Teatru Wielkiego w Poznaniu? Co zostało wyeksponowane? Warto zauważyć, że powstała w Poznaniu produkcja jest drugim dziełem choreograficznym w Polsce, które dokonuje przekładu tej wielkiej powieści – pierwszy balet *Anna Karenina* powstał w Warszawie w 2008 roku (zaraz po premierze światowej baletu *Anna Karenina* w Kopenhadze, 2004).

Choreograf Tomasz Kajdański z pietyzmem podszedł do literatury, a pomogli mu w tym scenograf Dorin Gal i autorka projekcji multimedialnych Live Vanderschave. Artyści wspólnie odtworzyli scenerię, w której rozgrywa się akcja rosyjskiej powieści. Ze scenografią i czasem powstania utworu literackiego współgra technika tańca, której użył choreograf, co jeszcze bardziej podkreśla muzealność baletu. Okazuje się, że melodramatyczność można zaatańczyć – szanując estetykę romantyczną i eksponując współczesność. Korespondencja sztuk i epok jest tu kluczowa, ponieważ należy pamiętać, że sama powieść *Anna Karenina* do romantycznych nie należy, jednak czas jej powstania (powieść powstała w latach 1873–1877) przypada na okres dominacji w sztuce tańca baletu klasycznego i estetyki romantycznej. W momencie gdy w literaturze epoka romantyczna zakończyła się, w balecie wciąż dominowała.

### **Temat główny *Anny Kareniny***

W posłowie do reedycji wydanego przez Państwowy Instytut Wydawniczy tłumaczenia rosyjskiej powieści możemy zapoznać się z komentarzem Jarosława Iwaszkiewicza, który prezentuje własne, autorskie rozpoznanie obecnego w utworze problemu:

Instynkt artysty i widzenie prawdy życia stwarza z postaci Anny jedną z najpiękniejszych postaci literatury światowej. A jednocześnie wiedza życia daje Tołstojowi możliwość oczyszczenia Anny z wszelkiego cienia winy i przeniesienia oskarżenia na rzeczywistego winowajcę, na ustrój społeczny, w którego ramach szczerą, namiętną naturą Anny nie może się pomieścić. W rezultacie powieść Tołstoja staje się oskarżeniem społeczeństwa stwarzającego warunki

życia Anny. I jeżeli Tołstoj usiłuje konfliktowi Anny ze społeczeństwem przeciwstawić patriarchalną idyllę Lewina – z jego wsią i chłopami – to zamiar ten Tołstojowi się nie udaje. Nie ma w nim bowiem prawdy<sup>2</sup>.

W przytoczonym komentarzu Iwaszkiewicz trafnie problematyzuje główny temat powieści – najważniejszą rolę odgrywa w niej społeczeństwo oraz rzeczywistość społeczno-kulturowa, w której zanurzona jest główna bohaterka. To środowisko, w jakim zachodzi proces socjalizacji i enkulturacji, jest największą siłą kształtującą jednostki. Iwaszkiewicz zarzuca Tołstojowi brak prawdy, bowiem autentyczność XIX-wiecznego utworu często utożsamiano z ekspozycją idyllicznych obrazów spokojnej, malowniczej i pracującej wsi, w ramach której toczą się wszelkie konflikty, wewnątrz wspólnoty. Tymczasem Tołstoj przekracza umiłowane wówczas tematy na rzecz prezentacji problemów (nieco bardziej metafizycznych) związanych z psychologią jednostki, a nie całego ogółu danej grupy społecznej. Autor demaskuje to, co często przez jego poprzedników skrywane było pod maską wiejskości. Ukazuje problemy tkwiące w otoczeniu społecznym, które kształtuje osobowość i los jednostki.

*Anna Karenina* jest powieścią psychologiczną z końca XIX wieku, w której realizm postaci i ich „zewnętrznosc” koresponduje z metafizyką i sferą emocji – „wewnętrznosc”. Niewątpliwie uczucia i osobiste „wewnętrzne” przeżycia mają wpływ na działania bohaterów. Relacje i postępowania Anny i Wrońskiego spotykają się z ostracyzmem społecznym i potępieniem ze strony środowiska, które nie potrafi zaakceptować postępowania wykraczających poza obowiązujące normy kulturowe. Jarosław Jakubowski w artykule *Zagadka miłości Anny Kareniny (próba analizy egzystencjalnej)* pisze:

Być może jednak owe trudności Anny i Aleksego w osiągnięciu wspólnego, harmonijnego życia, określone wcześniej jako wewnętrzne źródło nieszczęśliwości ich miłości wynikają koniec końców z przyczyn „zewnętrznnych” w stosunku do niej? Czy napięcia i nieporozumienia między nimi nie są

---

<sup>2</sup> J. Iwaszkiewicz, Posłowie, w: L. Tołstoj, *Anna Karenina*, przeł. K. Iłakowiczówna, t. II, Warszawa 1984, s. 907.

tylko efektem nieuregulowanych relacji ze „światem”? Inaczej mówiąc, czy „wewnętrzna” przyczyna nieszczęśliwości ich miłości nie daje się zredukować do przyczyny „zewewnętrznej”, czyli presji wywieranej na nich przez świat? Zasadności odpowiedzi twierdzącej na to pytanie nie można chyba całkowicie wykluczyć. Trudno bowiem określić jednoznacznie, czy i ewentualnie w jak dużym stopniu brak normalnych relacji towarzyskich może wpływać destrukcyjnie na miłosne pożycie Anny i Aleksego<sup>3</sup>.

Powyższy cytat zwraca uwagę na dualizm tego, co „zewewnętrzne” i „wewnętrzne”, uczucia, jakie towarzyszą bohaterom oraz postrzeganie ich działań przez społeczeństwo, mają niebagatelny wpływ na relacje pomiędzy kochankami. Nieszczęśliwa, romantyczna miłość przeplata się w tym przypadku z głęboką psychologizacją bohaterów i prezentowaniu uczuć Anny i Wrońskiego w perspektywie soczewki społeczeństwa, w jakim żyją – tu postrzeganie ludzi, którzy obserwują relacje i poczynania zakochanych, odbija się na stabilności ich uczuć. Tym samym emocjonalność i uczuciowość, tak bardzo charakterystyczna dla romantycznej miłości, zostaje wpisana w realizm i chłodny psychologizm, nadając uczuciom charakter odmienny od idealistycznych obrazów.

Cóż lepiej zaprezentuje metafizyczne i psychologiczne tematy na scenie, jeżeli nie taniec? Jest narracją niewerbalną, za pomocą języka gestu, ruchu i dźwięku wytańczona zostaje na scenie literatura z całym bogactwem swojej problematyki, którą czasem trudno jest wyrazić słowami. Bowiem taniec jest narracją wolną, czystą i zdolną zaprezentować najbardziej szaleńcze obrazy, ciało uwalnia w nim wszelkie swoje ograniczenia, eksponuje to, co w komunikacji werbalnej nie mogłoby być w pełni ukazane. Mało tego – taniec estetycznie i subtelnie prezentuje tematy trudne, a dzięki temu oswaja je i przełamuje związane z nimi tabu.

Lew Tołstoj stworzył przekonujący i głęboko psychologiczny portret kobiety tęskniącej za namiętnością w społeczeństwie rządzonej przez konwensanse. Jego powieść doczekała się wielu adaptacji, a w role Kareniny wcielały się najwybitniejsze aktorki z Gretą Garbo i Sophie Marceau na czele. Jeden

---

<sup>3</sup> J. Jakubowski, *Zagadka miłości Anny Kareniny (próba analizy egzystencjalnej)*, w: „Filo-Sofija”, 2012/3, nr 18, s. 152.

z najbardziej uznanych rosyjskich kompozytorów dwudziestego wieku, Rodion Szchedrin, stworzył baletową wersję tego literackiego bestsellera. Napisa-  
sana z wielkim rozmachem partytura odzwierciedla bogactwo emocjonalnych i psychologicznych półtonów uczuć i namiętności bohaterów.

Choreografia poznańskiej inscenizacji spoczęła w rękach Tomasza Kajdańskiego – ówczesnego szefa baletu Teatru Wielkiego w Poznaniu – wyspecjalizowanego zarówno w pracy aktorskiej z tancerzami, jak również w łączeniu klasycznej i współczesnej szkoły ruchu.

## **Libretto baletu *Anna Karenina***

Obszerna, pisana z epickim rozmachem powieść Lwa Tołstoja wymagała przystosowania do warunków scenicznych. Irena Turska w *Przewodniku baletowym*<sup>4</sup> w taki oto sposób charakteryzuje libretto baletu *Anna Karenina*:

Anna Karenina – balet w trzech aktach, siedemnastu obrazach. Libretto: Boris Lwow-Anichin (wg powieści Lwa Tołstoja); muzyka: Rodion Szchedrin; choreografia: Maja Plisiecka, Natalia Ryżenko, Wiktor Smirnow-Golowanow (Krystyna Gruszkówna); scenografia: Walentin Lewental (Marian Stańczak); Premiera: Moskwa 10.04.1972, Teatr Wielki; Premiera polska: Bydgoszcz 25.04.1979, Opera i Operetka; Osoby: Anna – Maja Plisiecka (Anna Rutkowska); Wroński – Marius Liepa (Krzysztof Zakrzewicz), Karenin – Mikołaj Fadiejczew (Henryk Kańczyk); Kitty – Nina Sorokina (Maria Fiałkowska); Drożnin, Betsy Twerska, książę Twerski, Sierioża – syn Anny, Niania, Tuszkiewicz, Korsuński, Machotin, księżna Sorokina, Zjawa, Julia i Romeo, goście, oficerowie, mieszczanie.

Akcja rozgrywa się w Petersburgu i we Włoszech w XIX wieku.

Akt I: Prolog. Na dworze petersburskim Wroński spotyka powracającą z podróży matkę i przy tej okazji poznaje Annę. Radość powitania zakłóca tragiczny wypadek, śmierć nieznanego osobnika pod kołami pociągu.

---

<sup>4</sup> I. Turska, *Przewodnik baletowy*, Warszawa 2014, s. 21–23.

*Bal.* Wroński tańczy z Kitty, gdy wchodzi Anna. Oczarowanie Wrońskiego Anną pogrąża Kitty w smutku.

*Zamieć.* Przypadkowe spotkanie Anny i Wrońskiego na ulicy w czasie śnieżnej zamieci. Zbliży się Karenin, obaj panowie wymieniają chłodne ukłony, Anna odchodzi z mężem.

*Salon Betsy.* Przyjęcie w domu Twerskich. Pani domu romansuje z Tuszkiewiczem, co jest starannie zamaskowane, a więc tolerowane przez petersburskie towarzystwo. Przybywają Kareninowie. Wroński wyznaje miłość Annie, która ulega jego urokowi, odmawia mężowi opuszczenia z nim przyjęcia.

*Gabinet Karenina.* Powrót Anny do domu. Mąż zarzuca jej nieodpowiednie zachowanie na przyjęciu u Twerskich.

*Sen Wrońskiego.* W sennych marzeniach jawią się Wrońskiemu różne kobiety jego życia, które teraz stały się nieważne, gdyż marzy on tylko o jednej ukochanej Annie.

*Anna i Wroński.* Ich miłosny duet jest spełnieniem upragnionego szczęścia, a zarazem przejawem dręczącej Annę rozpacz.

*Akt II. Wścigi konne.* W gronie oficerów biorących udział w gonitwie znajduje się Wroński, na trybunach zaś – Kareninowie. Upadek Wrońskiego budzi przerażenie Anny i jej gwałtowną reakcję na zachowanie się męża.

*Gabinet Karenina – Podwójne życie Anny.* Karenin porzuca myśl o pojedynku z Wrońskim i oznajmia Annie, że ich współżycie winno zachować pozory przykładowego małżeństwa. Anna pojmuje, że jej związek z Wrońskim musi pozostać w ukryciu.

*Choroba i sen Anny.* W gorączkowych majaczeniach wydaje się Annie, że obaj – Karenin i Wroński, są jej mężami. Złowieszcza zjawa zapamiętana z wypadku z dworca niesie zapowiedź zguby.

*Pokój Anny.* Nie dbając o zachowanie ostrożności, Wroński przychodzi do domu Kareninów. Po namiętym wyznaniu wzajemnej miłości Anna opuszcza z Wrońskim dom.

*Akt III. Włochy.* W małym włoskim miasteczku Anna i Wroński przeżywają swe szczęście, zmącone jednak tęsknotą Anny za synkiem.

*Ceremonia Pałacowa.* Tymczasem w Petersburgu Karenin otrzymuje wysokie odznaczenie.

*Spotkanie Anny z synem.* Anna przychodzi ukradkiem do domu Karenina. Jej spotkanie z Sieriożą przepełnione jest tkliwością i smutkiem. Przerывa jej Karenin, rozkazując żonie opuścić dom.

*Włoska opera.* Anna decyduje się na odważny w jej sytuacji krok: zjawia się w Operze, stając się przedmiotem zainteresowania wytwornej i ciekawskiej publiczności.

*Rozpacz Anny.* Annę dręczą podejrzenia, że miłość Wrońskiego traci swą siłę, w wyobraźni widzi jego ślub z nieznaną dziewczyną.

*Śmierć Anny.* Wspominając tragiczny wypadek na dworcu w dniu poznania Wrońskiego, Anna decyduje się ponieść śmierć pod kołami pociągu<sup>5</sup>.

## ***Anna Karenina na baletowej scenie***

Co zatem widzimy dziś na baletowej scenie? Jaka narracja o miłości rosyjskiej arystokratki jest zatańczona? W prologu następuje retrospekcja zdarzeń: Wroński dociera na stację kolejową, na której Anna popełniła samobójstwo. Uświadamia sobie, że jego życie straciło sens, po czym następuje prezentacja wydarzeń, które poprzedziły tragedię.

W akcie I Anna przybywa do Moskwy, żeby odwiedzić swojego brata Stiepana. W pociągu poznaje hrabinę Wrońską i jej syna. Na balu Anna i Wroński tańczą ze sobą przez cały wieczór. Kiedy Anna wraca do Petersburga, Wroński podąża za nią. Po powrocie męża – Karenina – i syna, Anna wraca do rutyny codziennego życia. Ponownie spotyka Wrońskiego w salonie księżnej Betsy Twerskiej, gdzie przyjmuje jego zaloty. Karenin ostrzega ją, by nie łamała powszechnie znanych praw moralnych, lecz Anna ignoruje go.

W akcie II widzimy scenę, w której elity towarzyskie Sankt-Petersburga gromadzą się na wyścigach konnych w Krasnym Siole. Kiedy koń Wrońskiego upada, Anna daje upust emocjom i wyznaje Kareninowi, że kocha Wrońskiego. Karenin żąda, by opuściła wyścigi wraz z nim dla zachowania pozorów.

---

<sup>5</sup> Tamże, s. 21–23.

W następstwie tych zdarzeń Anna choruje i prosi Karenina o wybaczenie, a on przyrzeka, że puści jej zdradę w niepamięć. Po powrocie do zdrowia Anna dowiaduje się, że Wroński próbował popełnić samobójstwo – ucieka z nim do Włoch. Kiedy Anna wraca do Rosji, by spotkać się z synem, Karenin wyrzuca ją z domu. Anna jest zrozpaczona i upokorzona. Dręczona przez zazdrość i samotność rzuca się pod pociąg.

Obserwujemy więc na scenie baletowej taneczny dramat, którego finał jest tragiczny. Widzimy miłość i namiętność, skomplikowane relacje rodzinne, zdradę, chorobę i samobójstwo. I okazuje się, że splot dramatycznych wydarzeń mógłby wyglądać inaczej, gdyby nie środowisko społeczne i rzeczywistość sztywnych konwenansów, w której przyszło żyć bohaterom. Co gorsza – wszystko odbywa się w imię moralności. Pytanie – czy zasady i moralność powinny prowadzić do psychologicznego rozpadu człowieka, a w konsekwencji do jego samobójstwa?

W jakim stopniu sama powieść stanowiła dla choreografa źródło inspiracji w poznańskiej inscenizacji baletu? Oczywiście jest, że powieści nie można w całości zatańczyć. Tołstoj zawarł w niej ogromne bogactwo uczuć i stworzył atmosferę, której nie sposób pokazać na ograniczonej fizycznie scenie w jeden wieczór. Kluczowe jest przypomnienie sobie fragmentów powieści, którymi się nasiąknęło w trakcie lektury i które chce się przekazać w ruchu. Należy skupić się na najważniejszych wątkach. W balecie istotna jest muzyka, dlatego w przypadku *Anny Kareniny* przepisanej na język tańca przestudiowanie twórczości Szchedrina ma niebagatelne znaczenie. Powinno się poznać każdy moment muzyki, każdy jej dźwięk, po to, aby ruch sceniczny współgrał z przekazem muzycznym. Tancerz musi wiedzieć, jak zareagować na każdy dźwięk.

Poznańska premiera baletu odbyła się 13 maja 2017 roku, natomiast dużo wcześniej – 10 kwietnia 1971 roku – na scenie Teatru Bolszoi miała miejsce światowa prapremiera kompozycji z muzyką Rodiona Szchedrina. Wówczas utożsamiana z romantyzmem powieść przełożona została na język tańca i zaadaptowana na potrzeby baletowej sceny.

W jaki sposób można zbliżyć się do świata przedstawionego i postaci z *Anny Kareniny* w tej współczesnej, powstałej w 1971 roku adaptacji? Rodion Szchedrin nadał tej historii wyraźne ramy i podyktował możliwości. Wspólnie

z autorem libretta, Borysem Lwowem-Anochinem, dokonał pewnego symbolicznego skrótu, który uwypukla najważniejsze dla niego wątki, skupione wokół tematów miłości i namiętności. Ta zamierzenie poukładana struktura narracyjna wypełniona jest jednocześnie bardzo emocjonalną i szczerą materią muzyczną, najpiękniej uwydatnioną w licznych duetach miłosnych. Kompozytor zadedykował to dzieło własnej żonie i ta osobista motywacja również ma swój wpływ na emocjonalną temperaturę poszczególnych scen. Jego bardzo osobiste, intymne przesłanie potrafił jednak ukazać w sposób uniwersalny i ponadczasowy, zrozumiały dla wszystkich, którzy zetkną się z tym dziełem czy to przez muzykę, czy poprzez taniec.

W poznańskiej inscenizacji główną konwencją taneczną jest balet klasyczny, także ponadczasowy i zrozumiały, budzi on podziw, wzruszenie i okazuje się być wciąż bardzo potrzebny dzisiejszej publiczności. Oczywiście pojawiają się również elementy tańca współczesnego, ale to właśnie na klasykę położony został duży nacisk.

Czy w poznańskiej realizacji znajdujemy przestrzeń dla realiów tej historii – silnie narzucających się skojarzeń z miejscem i czasem akcji, a więc dziewiętnastowieczną Rosją?

## **Muzyka w realizacji baletowej *Anny Kareniny***

Kompozycja Szchedrina to muzyka rosyjska *par excellence* – o tym nie można zapomnieć, słyhać to w każdym takcie, w dynamice i ekspresji muzycznej, w warstwie emocjonalnej i duchowej. Bardzo ważne jest, aby nie wydzierać *Anny Kareniny* z tego kontekstu kulturowego. Czas akcji okazuje się tu bardzo istotny. W rosyjskiej prozie tego okresu – nie tylko autorstwa samego Tołstoja – interesujący jest sposób bycia i budowanie relacji międzyludzkich w oparciu o bardzo charakterystyczne maniery. Nie są one tak dworskie i sztucznie egzaltowane jak w kręgach zachodnioeuropejskich, to nie jest maskarada, która ukrywa kompleksy i słabości. Rosyjskie konwenanse społeczne mają w sobie coś tajemniczego, otulają duszę. W tych gestach i spojrzeniach (portretowanych również przez Tołstoja) kryją się ogromne namiętności, zwłaszcza w sferze miłosnej. Emocje stają się tym silniejsze, im

bardziej konwenans je ogranicza – w końcu to wszystko zostaje przełamane i wybucha w uniesieniach. Rosyjska, dziewiętnastowieczna miłość ma nie tylko cielesny wymiar – choć ten jest bardzo ważny – ale także duchowy, metafizyczny. Próba zatańczenia tej narracji sprawia, że widzimy w ruchu rodzaj napięcia pomiędzy tradycyjnym, kulturowym modelem zachowania, a naturalną, pierwotną żądzą, która go łamie.

W tańcu i w muzyce publiczność poznańska odnajduje więc rosyjską wrażliwość duchową i emocjonalną, ekspresję ludzkiego wnętrza. Przy próbie zatańczenia prozy na scenie należało posłużyć się teatralnym skrótem, zaprezentować to, co jest esencją treści. Warto też było skorzystać z teatralnej technologii, do której na co dzień jesteśmy przyzwyczajeni. Połączenie scenografii z projekcjami multimedialnymi w sposób naturalny dla współczesnego odbiorcy i wzbogacony estetycznie stworzyło tło dla tego, co w tym balecie najważniejsze, czyli relacji bohaterów. Aby je odpowiednio przedstawić, nie wystarczyło dokonać ich przekładu na ruch, ale trzeba było użyć także umiejętności aktorskich, których oczekuje się od tancerzy.

## Inspiracje do stworzenia dzieła

Co zainspirowało Tomasza Kajdańskiego do stworzenia choreografii będącej taneczną narracją rosyjskiej literatury? W przypadku baletu *Anna Karenina* najpierw była wielka powieść Lwa Tołstoja. Jednak to nie ona bezpośrednio zainspirowała twórców baletu do podjęcia tematu tragicznych losów Anny i przełożenia ich na język tańca. W 1967 roku Maja Plisiecka, wówczas już jedna z głównych gwiazd baletu Teatru Bolszoi i baletu radzieckiego w ogóle, zagrała w filmie fabularnym na podstawie *Anny Kareniny* Tołstoja. Nie grała postaci tytułowej, ale księżną Betsy Twerską (w Annę wcieliła się Tatiana Samojłowa, znana między innymi z filmu *Lecą żurawie*). Muzykę do filmu skomponował mąż Plisieckiej, uważany za jednego z ciekawszych kompozytorów radzieckich, wspomniany Rodion Szczedrin. Mroczna, emocjonalna partytura nie zmieściła się jednak w całości w filmie. Maja Plisiecka w swych wspomnieniach pisała, że reżyser Meir Zarchi bezlitośnie ją pociął. Tancerka, zainspirowana pracą przy filmie – choć, jak wspomina, nie zgadzała się

z niemal każdą uwagą reżysera i uwypukleniem nie tych tematów i wątków, które ona sama uważała za ważne – postanowiła wraz z mężem do gotowej już niemal muzyki stworzyć własny balet.

Adaptacja słynnej powieści Lwa Tołstoja, przedstawienie narracji za pomocą tańca i gestu powoduje, że tematy tabu na scenie można zaprezentować o wiele łatwiej, aniżeli posługując się tylko słowem mówionym. Śledzimy historię kobiety, która musi wybierać między wizją związku w małżeństwie a wypełnioną miłością relacją, która z przelotnej znajomości staje się romansem. Wokół bohaterki stworzony zostaje obraz świata społecznego, który jest pełen ograniczeń, uprzedzeń i hipokryzji – nie pozwole jej żyć własnym życiem pełnym westchnień i uczuć. Mimo wyraźnego dramaturgicznego rysu, prologu i epilogów, które jednoczą całą narrację, można zauważyć, że produkcja jest podzielona na serię krótszych sekwencji. Dzięki temu utwór nie traci swojej linii narracyjnej, mimo że zaprezentowane zostały tylko jego fragmenty, a nie całość dzieła. Oglądamy scenę po scenie, obrazy, które przerywa krótka transformacja i cisza, będąca niezwykle emocjonalnym obrazem scenicznym.

## Założenia estetyki romantycznej we współczesnym balecie

W 1760 roku opublikowany zostały traktat *Listy o tańcu i baletach*<sup>6</sup> autorstwa Jeana-Georges'a Noverre'a, w którym podkreślono związek pomiędzy tańcem, muzyką i scenografią. Niezwykłe rozpowszechnienie się tańca klasycznego nastąpiło w czasach romantyzmu. Jedną z wielkich postaci tej epoki był tancerz, nauczyciel i choreograf Carlo Blasis. Jest on uważany za ojca szkoły techniki baletowej. W swoim *Traktacie o sztuce tańca*<sup>7</sup> stworzył podwaliny „metodyki nauczania” tańca klasycznego. Jego nauki stały się ważnym bodźcem do przyszłego rozwoju baletu.

---

<sup>6</sup> Zob. J.G. Noverre, *Listy o tańcu*, w: Noverre J.G., *Teoria i praktyka tańca*, tłum. I. Turska, Wrocław 1959.

<sup>7</sup> Zob. C. Blasis, *Traktat o sztuce tańca*, w: Flavia Pappacena, *Il trattato di danza di Carlo Blasis 1820–1830 – Carlo Blasis' treatise on dance 1820–1830*, Lucca 2005.

Warto zaznaczyć, że Blasis propagował charakterystyczny dla włoskiej szkoły tańca klasycznego styl wykonawstwa, który cechowała wirtuozowska technika, surowa dbałość o prawidłowość póz, żywy, energiczny styl oraz nieco sztywne ruchy, w których zauważyć można mocno wyprężone ręce z ostro zgiętymi łokciami; Noverre natomiast reprezentował styl charakterystyczny dla francuskiej szkoły tańca klasycznego, którą cechowała płynność i lekkość ruchów, dbałość o wdzięk i elegancję oraz łagodzenie mechanicznej precyzji wykonawczej. Praktyka ta polegała na tym, że ręce są bardziej luźne niż w szkole włoskiej, o wyraźnie zaokrąglonych łokciach.

Noverre sam był choreografem, jednak znany jest głównie jako teoretyk tańca, a jego dzieła do dziś są jednymi z najbardziej znaczących, jeżeli chodzi o teoretyczną podstawę tańca klasycznego.

Noverre wskazał siedem podstawowych ruchów w balecie: skłon, rozciągnięcie, podniesienie, skok, ślizg, sus, obrót. Odtąd wszyscy tancerze i choreografowie baletu na własną rękę wzbogacali tę francuską tradycję, interpretowali ją albo poprawiali. Zachęta Noverre'a do swobodnego ruchu ciała, a zwłaszcza określone przez niego reguły tego ruchu mają znaczenie pierwszorzędne. Jeszcze bardziej rewolucyjne było ustanowienie przez niego podstawowej zasady, której nie umiał odrzucić żaden z jego następców – to, że tych siedem ruchów nie da się zrozumieć w izolacji, że nie można ustanowić zasad dotyczących każdej części ciała, jeżeli rozważane są osobno<sup>8</sup>.

Mogę stwierdzić, że Noverre łączył w sobie dwie przeciwstawne tendencje. Z jednej strony dążył do unowocześnienia języka tańca poprzez rozwój techniki, jednak rozumianej nie jako bezmyślne, oparte na tresurze wirtuozerstwo, ale zgodny z fizjologią ludzkiego ciała system. Noverre wierzył, że tak skonstruowany język będzie umożliwiał przekazywanie treści bez udziału słowa. W tym sensie można powiedzieć, że jego program służył autonomizacji tańca. Z drugiej strony użycie tego języka podporządkowane miało być właśnie przekazywaniu treści dramatycznych, na wzór starożytnej tragedii,

---

<sup>8</sup> E. Barba, N. Savarese, *Sekretna sztuka aktora. Słownik antropologii teatru*, Kraków 2005, s. 222.

będącej syntezą sztuk. W tym sensie można powiedzieć, że Noverre widział taniec jako sztukę heteronomiczną, podporządkowaną idei imitacji piękna natury rozumianego w ówczesnym słownictwie estetycznym jako naśladownictwo, które w widzu wywoływałoby pewnego rodzaju przeżycia emocjonalne, niczym antyczne *katharsis*. Noverre dostrzegał wyjątkowość sztuki tańca, łączącej w sobie elementy związane z przebiegiem w czasie, charakterystyczne dla muzyki oraz związane z działaniem w przestrzeni, typowe dla malarstwa i rzeźby. Dlatego postrzegał taniec teatralny jako połączenie muzyki, malarstwa, rzeźby i poezji.

Taniec w pewien sposób był analogią poezji, tu jednak specyficznym językiem miał być ruch. Idee te zostały w przyszłości przejęte przez francuskich poetów, takich jak Malarmée, którzy również w strukturze spektaklu baletowego widzieli podobieństwa do struktury wypowiedzi poetyckiej.

Założenia reformy Noverre'a szybko zaczęły znajdować zwolenników wśród choreografów, baletmistrzów i tancerzy. Powstawały nowe przedstawienia, oparte o zasady *ballet d'action*<sup>9</sup>, czerpiące tematy już nie tylko z mitologii, ale również z codziennego życia. Choć często sposób ich przedstawiania był bardzo wyidealizowany i nie miał wiele wspólnego z rzeczywistością, to jednak pojawienie się nowych tematów było sygnałem zmiany upodobań twórców i publiczności. Szczególnie ważne było podejście do tańca jako środka, który ma wyrażać treści pozataneczne, dramatyczne. Całą akcję dramatyczną opowiadać należy za pomocą wyrazistego tańca. Ruch jest najważniejszym elementem przedstawienia baletowego, a muzyka ma być dobierana tak, by jak najlepiej z tym ruchem współgrać. Była to jak na owe czasy teza awangardowa. Dostrzec w niej można już było oznaki nadchodzącej epoki romantyzmu, która dla sztuki tańca była okresem dynamicznego rozwoju, gdyż taniec właśnie okazał się być idealnym medium wyrażania idei i nastrojów romantycznych. Poza tym można zaryzykować tezę, iż właśnie wtedy kategoria tańca i sztywnego w swych regułach baletu zaczęła być

---

<sup>9</sup> *Ballet d'action* – to ruch baletowy zainicjowany przez Jeana-Georges'a Noverre'a w 1760 roku. Wymaga on ekspresji charakteru i emocji wyrażonych poprzez ciała i twarze tancerzy, a nie poprzez skomplikowane stroje i rekwizyty. Ruch rozpoczął się z powodu negatywnej reakcji Noverre'a na zarzuty, iż tancerze nadmiernie koncentrują się na wiedzy technicznej i zaniedbaniu prawdziwego celu baletu.

wzbogacana o aspekty performatywne. Owa performatywność wysunięta zostanie na pierwszy plan w wieku dwudziestym i reinterpretacjach utworów baletowych. Zanim jednak do tego doszło, cała epoka poprzedzająca czasy nowego spojrzenia na balet ukształtowała tak zwany kanon tańca klasycznego, który to w reinterpretacjach dziewiętnastowiecznych baletów uległ dekonstrukcji i licznym przekształceniom.

Celem przytoczenia myśli Jeana-Georges'a Noverre'a w sztuce tańca jest pokazanie jej uniwersalności i ponadczasowości. Oto XVIII-wieczne założenia zdają się być aktualne nie tylko w romantyzmie, bowiem to właśnie balet romantyczny najpełniej je wykorzystywał i rozwijał, ale co ważne – myśl Noverre'a zyskała aprobatę również w epokach późniejszych, zyskała użyteczność w baletach klasycznych, ale także pamiętamy o niej współcześnie. Zasadą tych założeń jest komparatystyczne i interdyscyplinarne podejście do sztuki tańca, choć zapewne wówczas nikt o nich tak nie myślał. Nadrzędną cechą „reformy” Noverre'a jest łączenie eteryczności, zwiewności, dbałości o szczegóły z wirtuozją tańca i jego popisowymi, klasycznymi wariacjami, pamiętając przy tym o syntezie ruchu z innymi dziedzinami sztuki, jak chociażby ideą korespondencji baletu z literaturą, poezją. Odnosząc te przemyślenia do baletu *Anna Karenina* w choreografii Tomasza Kajdańskiego, zauważam w tym utworze właśnie komparatystyczne podejście do dzieła, w którym autor świadomie i umiejętnie łączy estetykę romantyczną, balet klasyczny, współczesne wariacje taneczne i nowoczesną audiowizualność w balecie, który inspirowany jest światową literaturą i stanowi choreograficzny przekład tego, co pierwotnie było narracją i słowem pisanim.

## Zakończenie

Wybierając kluczowe wątki i sytuacje z powieści Tołstoja, autor libretta oraz inscenizatorzy baletu dążyli do podkreślenia konfliktu Anny Kareniny z obłudnym, arystokratycznym i urzędniczym środowiskiem ówczesnego Petersburga. Na tym tle przedstawiono ponadczasową ludzką tragedię, rozgrywającą się między trojgiem nieszczęśliwych ludzi: Anną, Wrońskim i Kareninem. Muzyka utrzymana w klimacie lirycznych i dramatycznych utworów

XIX wieku nawiązuje głównie do stylu twórczości Piotra Czajkowskiego, przy czym Szczerdin posługuje się bardziej nowoczesną techniką kompozytorską.

Irena Turska pisze: „Szeroko rozbudowana problematyka społeczna, filozoficzna, psychologiczna i obyczajowa w twórczości Lwa Tołstoja onieśmieliła choreografów w podejmowaniu prób adaptacji baletowych jego powieści. Do nielicznych wyjątków należy więc baletowa adaptacja powieści *Zmartwychwstanie* (libretto P. Medecin, muzyka A. Tansman, Nicea 17.03.1962)<sup>10</sup>. Jak się okazuje, pełna epickiego rozmachu problematyka powieści nie onieśmieliła Tomasza Kajdańskiego, wręcz przeciwnie. Choreograf podjął trud adaptacji *Anny Kareniny*, stworzył balet oryginalny, intrygujący i stanowiący przekład intersemiotyczny, który doskonale uwspółcześnia dziewiętnastowieczny repertuar.

Na postawione we wstępie pytanie: co romantyzm, którego reminiscencje wybrzmiewają w powieści Tołstoja, wniósł i pozostawił we współczesnym baletcie, należałoby odpowiedzieć: przede wszystkim estetykę, która jest uniwersalna i ponadczasowa. Pomimo coraz to nowszych produkcji *Anny Kareniny* na baletowej scenie za każdym razem widzimy obrazy doskonale wyważone dramaturgicznie, spójne i skłaniające widza do refleksji. Pod warstwą obrazów z eterycznymi tancerkami odnajdujemy sceny pełne dramatyzmu i społecznego zaangażowania, bowiem opowiadające o najbardziej aktualnych problemach kulturowych. Widzimy zatem, że romantyczna estetyka jest doskonałym nośnikiem treści ważnych, ponieważ nie odsłania problemów od razu – ona nakazuje stopniowo te problemy odkrywać, oswajając się i zastanawiając nad nimi.

Problematyka *Anny Kareniny* ukazuje działanie, obecność lub brak norm i zasad moralnych oraz konsekwencje ich nieprzestrzegania w konkretnych okolicznościach. Prezentuje na baletowej scenie pojęcia moralne, poprzez przedstawienie za pośrednictwem języka ruchu i gestu, świat, w którym zachodzą wieloznaczne i kunsztownie opisane interakcje moralne między bohaterami. Owa wieloznaczność sytuacji i bogactwo charakterów sprawiają, że trudno wpisać to, co się dzieje w powieści, i co widzimy na scenie, w szablon etyczny. Wydaje się nawet, że próba filozoficznego ujęcia tego problemu

---

<sup>10</sup> I. Turska, *Przewodnik baletowy*, Warszawa 2014, s. 23.

skutkować może tylko jakąś formą narzucania mu prokrustowych kategorii etycznych, które zamiast ze współczuciem, ale i sprawiedliwością oddać to, co się w nim dzieje, ogołacają go do surowych kategorii, w obrębie których nie można wyważyć wszystkich detali. „Tolstoj miał tego świadomość, pisząc swą powieść, ponieważ w punkcie wyjścia zakładał, że chce ukazać problem zdrady małżeńskiej oraz jej konsekwencje w jednoznaczny sposób, opisując je przez pryzmat czarno-białych kategorii moralnych”<sup>11</sup>. Tak jak w powieści narracja prowadzona jest w sposób, dzięki któremu czytelnik zauważa różne perspektywy etyczne rozumienia czynu głównej bohaterki, tak w balecie *Anna Karenina* Tomasz Kajdański komponuje choreografię, która nie jest linearna, zapraszając widza do, z jednej strony podążania za postaciami na scenie, z drugiej zaś do samodzielnego interpretowania i rozumienia ruchów i gestów scenicznych. Dzięki włączeniu w spektakl taneczny nowoczesnych narzędzi audiowizualnych oraz zastosowaniu w dziele struktury choreograficznej, która łączy technikę tańca klasycznego i estetykę romantyczną (zarazem) z elementami tańca *modern*, zyskujemy spektakl doskonale zaadaptowany współcześnie, o nielinernej strukturze, dzięki której widz zauważa różne perspektywy i spojrzenia na prezentowany problem – dostrzega absolutny i romantyczny taniec, eteryczne i zwiewne ciała po to, aby za moment dostrzec klasyczne i wirtuozyjne popisy taneczne, będące zobrazowaniem stanów emocjonalnych bohaterów, a w kolejnej sekwencji tanecznej obserwować współczesne wariacje choreograficzne. Ta korespondencja pomiędzy stylami, technikami i estetykami sztuki tańca stanowi odpowiedź na wielowątkowość obecną w utworze *Anna Karenina*.

## Bibliografia

Baiocchi R., *Wielka księga baletu*, Ożarów Mazowiecki 2009.

Barba E., Savarese N., *Sekretna sztuka aktora. Słownik antropologii teatru*, Kraków 2005.

---

<sup>11</sup> Z. Oldenbourg, *Anna Karenina*, przeł. K. Dolatowska, w: *Tolstoj w oczach krytyki światowej*, red. P. Hertz, Warszawa 1972, s. 348.

- Anna Karenina językiem tańca niesiona – estetyka baletu romantycznego na współczesnej...
- Biała A., *Literatura i taniec*, Częstochowa 2013.
- Blasis C., *Traktat o sztuce tańca*, w: *Flavia Pappacena, Il trattato di danza di Carlo Blasis 1820–1830 – Carlo Blasis' treatise on dance 1820–1830*, Lucca 2005.
- Dostojewski F., *Białe noce*, przeł. W. Broniewski, G. Karski, Warszawa 1986.
- Guest I., *Balet romantyczny w Paryżu*, tłum. A. Kreczmar, Warszawa 1978.
- Hertz P., *Tołstoj w oczach krytyki światowej*, Warszawa 1972.
- Iwazkiewicz J., *Postłowie*, w: L. Tołstoj, *Anna Karenina*, przeł. K. Hłakowiczówna, t. II Warszawa 1984.
- Jakubowski J., *Zagadka miłości Anny Kareniny (próba analizy egzystencjalnej)*, w: „Filo-Sofija” 2012/3, nr 18.
- Marek T., *Wstęp*, w: A. Waganowa, *Zasady tańca klasycznego*, przeł. O. Sławska, Katowice 1952.
- Noverre J.G., *Teoria i praktyka tańca*, tłum. I. Turska, Wrocław 1959.
- Piwińska M., *Miłość romantyczna*, Kraków 1984.
- Tokarczyk J., *Balet. Kryształowy labędz carskiego Petersburga*, Warszawa 2013.
- Tołstoj L., *Anna Karenina*, przeł. K. Hłakowiczówna, Warszawa 1984.
- Turner V., *Od rytuału do teatru*, przeł. M. i J. Dziekanowicz, Warszawa 2005.
- Turska I., *Krótki zarys historii tańca i baletu*, Kraków 1962.
- Turska I., *Przewodnik baletowy*, Warszawa 2014.
- Turska I., *Taniec, jego rozwój i formy*, Warszawa 1958.