



Elena Manistina
jako Wiosna-Piękność

Anna w czerwieni

Katarzyna Gardzina-Kubała \ Kobieta jest jak róża,
Anna Karenina to róża

czerwona – mówił przed premierą *Anny Kareniny* choreograf i kierownik baletu **Teatru Wielkiego** w Poznaniu Tomasz Kajdański. Dlatego widzowie wchodzili do teatru po schodach wysypanych płatkami czerwonych róż, a wychodząc, otrzymywali kwiaty na drogę. Sam spektakl, choć nie od razu roznamiętnił publiczność, wraz z kolejnymi scenami wzbudzał coraz żywsze emocje, a finał przyniósł mu całkowity sukces. Baletowa *Anna Karenina* oczywiście czerpie temat i zarys libretta przede wszystkim z powieści Lwa Tołstoja, ale samo dzieło sceniczne ma rodowód... filmowy. Rodion Szczedrin, kompozytor, a prywatnie mąż primabaleriny Mai Plisieckiej, początkowo stworzył muzykę do filmu o Annie, w którym Plisiecka zagrała rolę księżnej Betsy. Praca nad filmem i sprzeciw wobec zabiegów reżysera oraz wobec muzyki Rodiona, a także ujęcia postaci Kareniny doprowadziły Maję do pomysłu stworzenia własnego baletu na ten temat. Szczedrin rozbudował partyturę, a Plisiecka wraz z grupą przyjaciół zrealizowała krótki balet odmalowujący nie tyle wielowątkową historię zawartą w powieści, ile burzliwe losy tytułowej bohaterki, jej emocje i racje.

Kolejni choreografowie sięgają po partyturę Szczedrina chętnie, bo jest jednocześnie i nowoczesna, i baletowa, i interesująca muzycznie, i emocjonalna. Ale też robią to ze strachem, bo jej skrótowość i przenikanie się kolejnych scen wymuszają filmowy montaż na baletowej scenie, lapidarną narrację i posługiwanie się symbolem. Tomasz Kajdański otwarcie zapowiedział, że nie zamierza eksperymentować, że dla baletu osadzonego w środowisku XIX-wiecznej rosyjskiej arystokracji najwłaściwszym językiem jest taniec klasyczny. Choreograf nie ingerował też w tkankę dzieła i scenariusz pierwotnej wersji ze względu na matematyczną – jak to określił – precyzję utworu. Zinterpretował tylko na nowo, w nowych kostiumach i pomysłowej dekoracji, wątek niemożliwej miłości mężatki Anny i młodego oficera Wrońskiego, zakończonej samobójczą śmiercią Kareniny pod kołami pociągu. Spektakl dobrze się ogląda właśnie ze względu na jego skrótowość i kameralność, a także płynne przechodzenie od epizodu do epizodu i dzięki wykorzystaniu projekcji jako głównej dekoracji.

W półokrągłym portalu zamykającym tył sceny (może nieco zbyt płytko?) jak w filmie zimowy krajobraz przechodzi w dworzec kolejowy, ten z kolei w salon Betsy czy bibliotekę Karenina. W tym do pewnego stopnia realistycznym przedstawieniu niezbędne rekwizyty czy drobne meble bezszelestnie i perfekcyjnie w takt wnoszą i wynoszą służący i pokojówki oraz inni bohaterowie w stylowych kostiumach od razu kojarzących się z XIX-wieczną Rosją. Gdyby szukać słabości w kompozycji choreografii i reżyserii całości, to z pewnością króciuteńka pierwsza scena na peronie, gdzie Karenina po raz pierwszy spotyka Wrońskiego, nie daje odczuć zauroczenia sobą obojga bohaterów, a tłok stworzony przez przypadkowych podróżnych z ich zadaniami aktorskimi dodatkowo zaciemnia sens sceny. Drugim momentem wywołującym konsternację jest finał pierwszego aktu, czyli – jak tę scenę nazwała Plisiecka – *Upadek* (w domyśle: moralny) *Anny*. Mężatka przechodzi do ukochanego, przełamuje swoje opory i społeczny konwenans, pada mu w ramiona i...

bohaterowie siedzą lub leżą koło siebie na podłodze.

W pierwszym akcie mamy za to pięknie zakomponowaną scenę balową, gdzie choreograf z pomocą kilku zaledwie par (cały poznański balet liczy obecnie czterdzieści dwie osoby) stwarza wizję tanecznego wieczoru u Obłońskich oraz piękne solo Kitty (leciutka i wdzięczna Diana Cristescu). Drugi akt przynosi już pełną satysfakcję: emocje buchają ze sceny, dramata rozwija się, a finał, w którym ubrana w czerwoną sukienkę Anna stoi twarzą do widowni, a za jej plecami na krwistoczerwonym tle uwidaczniają się nieubłagane przybliżające się światła parowozu, jest znakomity. Udanie wypadła też scena wyścigów konnych, w których tancerze w rolach oficerów udają nie tyle jeźdźców, ile i jeźdźców, i konie, a w tle projekcja pokazuje rozciągnięte nad ziemią sylwetki koni wyścigowych. W najświeższej chyba wersji choreograficznej *Anny Kareniny* Aleksieja Ratmańskiego, swego czasu wystawianej z dużym przepychem w **Teatrze Wielkim** w Warszawie, nie robiło to aż takiego wrażenia. Kameralna wersja poznańska ma większą siłę oddziaływania.

Nie byłoby to oczywiście możliwe bez wykonawców głównych ról. Mateusz Sierant był Wrońskim eleganckim (o wysokim skoku), ale może nie dość zaangażowanym emocjonalnie. Jednak czy i powieściowemu Wroński z czasem nie ochłódł? Mam tylko wrażenie, że od pewnego czasu tanecznym ewolucjom Sieranta brakuje precyzyjnego wykończenia, co odbiera im część blasku. Klasą samą dla siebie była w ogromnie trudnej i wyczerpującej roli tytułowej gościnnie solistka Daria Sukhorukova, na co dzień tańcząca na dreźniejskiej scenie. To był taniec emocjonalny, od pierwszej do ostatniej chwili skupiony nie na technice, na przezwyżeniu trudności wykonawczych, ale na interpretacji. Nie byłoby sukcesu przedstawienia bez orkiestry i dyrygent Katarzyny Tomali, która przygotowała nietłwą przeciw partyturę Szczedrina z poznańskimi muzykami. Połowa emocji docierała do nas właśnie z kanału orkiestrowego, niosła i tancerzy, i publiczność. Ktoś może powiedzieć, że *Anna Karenina* Kajdańskiego jest za mało odkrywczą lub też mało nowoczesna. Ale czy Tołstojowski romans przy całej jego wielowarstwowości potrzebuje eksperymentu? Prostota środków scenicznych zaznaczających jednak czas i miejsce akcji są wypośredkowane akurat na tyle, by ktoś, kto naoglądał się filmowych wersji *Anny Kareniny*, nie czuł się rozczarowany warstwą scenograficzną, a miłośnik baletu skupi się przede wszystkim na tańcu i płynących z niego emocjach.