





DYREKTOR
I KIEROWNIK ARTYSTYCZNY
EWA MICHNIK

Z-CA DYREKTORA
BOGUSŁAW NOWAK
KIEROWNIK LITERACKI
JÓZEF OPALSKI



Rodion Szedrin

RODION SZCZEDRIN – autor słynnych baletów

Rodion Szczedrin należy dziś do najwybitniejszych radzieckich kompozytorów. Do wyróżniających się jednostek zaliczał się prawie od czasu swego artystycznego debiutu, zaś dzieła z ostatniego okresu twórczości — przede wszystkim opera „Martwe dusze” oparta na tle słynnej powieści Gogola oraz balet „Anna Karenina” według wielkiej powieści Lwa Tołstoj — zapewniły mu miejsce w „ścisłej czołówce” twórców współczesnej muzyki Kraju Rad. Urodzony w Moskwie 16 grudnia 1932 roku, kształcił się Szczedrin w Moskiewskim Konserwatorium pod kierunkiem znakomitego kompozytora Jurija Szaporina (twórcy m. in. opery „Dekabryści”) i świetnego pianisty Jakuba Fliera. Już w czasie tych studiów zwrócił na siebie uwagę zdradzającymi wybitny talent utworami, jak fortepianowa suita „Święto w kołchozie”, Kwintet fortepianowy, poemat symfoniczny „Opowieść o prawdziwym człowieku”, czy przede wszystkim świetnie napisany Koncert fortepianowy. Ten to właśnie ostatni utwór stał się niejako „biletem wizytowym” młodego Szczedrina wobec polskiej publiczności wykonano go bowiem w Warszawie podczas światowego Festiwalu Młodzieży i Studentów, latem 1955 roku, z samym autorem jako solistą. Popularność młodego kompozytora rosła. Pierwsze jego dzieła sceniczne — opera „Nie tylko miłość” i balet „Konik garbusek” znalazły się niebawem w repertuarze czołowej radzieckiej sceny — moskiewskiego Teatru Wielkiego, zdobywając sobie znaczne powodzenie. Z żywym oddźwiękiem u słuchaczy spotykały się dalsze dzieła Rodiona Szczedrina: ciekawe pieśni do słów Majakowskiego i Nazima Hikmeta, dwie symfonie. Drugi i Trzeci Koncert fortepianowy oraz cały szereg kompozycji na fortepian solo (Sonata, 12 preludiiów i fugi). Największą zaś bodaj sławę i powodzenie zdobyły efektowne „Swawolne czastuszki”, wykonywane także na festiwalu „Warszawska Jesień” w 1963 roku, a niedawno wystawione przez warszawski Teatr Wielki w wersji baletowej. Szczedrin zyskuje sławę i zostaje członkiem Zarządu Związku

Kompozytorów ZSRR. W ostatnim okresie ze szczególnym zainteresowaniem zwrócił się Szczedrin do muzyki scenicznej. Miłowym kamieniem na jego twórczej drodze stała się tu przede wszystkim znakomita opera „Martwe dusze”, nad którą pracował blisko dziesięć lat i w której osiągnąć zdołał niezwykle dojrzałą syntezę współczesnych środków muzycznego wyrazu oraz elementów wywiedzionych z ducha rosyjskiego folkloru, tworząc w sumie dzieło wspaniałe oddające swoisty klimat powieści Gogola. Nic zatem dziwnego, że premiera „Martwych dusz” w moskiewskim Teatrze Wielkim, w mistrzowskiej scenicznej realizacji Borysa Pokrowskiego i Walerego Lewentala, stała się prawdziwą sensacją. Ważkimi pozycjami we współczesnej muzyce baletowej stały się z kolei popularne już w świecie dzieła: „Carmen-Suita”, „Mewa” na tle sztuki Czechowa oraz „Anna Karenina”; wszystkie trzy pisane z myślą o małżonce kompozytora, wielkiej tancerce Maji Plisieckiej. A oto co sam Rodion Szczedrin powiedział w 1979 r. na ten temat w obszernym wywiadzie udzielonym polskiemu sprawozdawcy Grzegorzowi Wiśniewskiemu, a opublikowanym w „Ruchu Muzycznym”. „Los zetknął nas z Mają Plisiecką przed dziewiętnastu laty i od tej chwili artystyczna współpraca, wzajemne twórcze wpływy były rzeczą codzienną. Balet osobiście lubię (choć „baletomanem” nie jestem) i uważam go za jedną z najszlachetniejszych gałęzi sztuki... Mamy też w Związku Radzieckim fantastyczną, znającą się na rzeczy i sprawiedliwą widowinę baletową (lepiej od moskiewskiej nie spotkałem nigdzie na świecie). Mamy kibiców baletu, potrafiących wytworzyć wokół niego atmosferę taką, jaka istnieje na przykład wokół hokeja brak nam natomiast prawdziwie kompetentnej i oddanej publiczności operowej. Ruch, gest, dysponuje milionami odcieni, potrafi być bogatszy niż słowo. Chyba to Cwietajewa napisała, że na początku był właśnie gest. A co do artystycznej współpracy z Mają Plisiecką... powiem tylko po prostu, że jestem wdzięczny losowi”.

JÓZEF KAŃSKI



RODION SZCZEDRIN

Uważam, że muzyczno-choreograficzna interpretacja powieści L. N. Tolstoja przede wszystkim polega na wyborze określonego podejścia do bardzo złożonego utworu literatury światowej, albowiem wieloznaczność Tolstoja daje możliwość zastosowania różnorodnych języków w zakresie gatunku i dramaturgii. Oprócz strony fabularnej, „zdarzeniowej”, powieść Tolstoja jest nasycona „aromatem”, „pulsą” epoki i poza jej stylistyką pozbawiona jest w znacznym stopniu wiarygodności, barwy, niepowtarzalności i głębi. Wybierając drogę realizacji muzycznej, skłonny jestem zwrócić się myślą do partytury kompozytora, twórczością będącego najbliższym Tolstoja, który miał nie mniejszy od niego talent i niemniejsza była jego wartość dla naszej ojczystej kultury. Mam tu na myśli P. I. Czajkowskiego. Co komponował on w latach rodzenia się koncepcji i realizacji przez Tolstoja „Anny Kareniny”? Jakże utwory instrumentalne, nie związane z określonym programem i nie zwrócone do słowa, komponował w tym czasie?

Tak więc, postanowiłem wykorzystać w muzyce baletu niektóre elementy tematyczne i kształtujące formę utworów instrumentalnych Czajkowskiego, które powstały w czasie rodzenia się koncepcji i pisania powieści „Anna Karenina”. Nie mogło nie być wspólnoty odbioru, oceny, rzetelnego stosunku do życia, wspólnoty „współczucia” u tych dwóch wielkich rosyjskich artystów — przy całej rozbieżności ich temperamentów i gustów! Wykorzystując niektóre elementy muzyki, nie starałem się zupełnie ich stabilizować czy komplikować. Temat powieści, jej rdzeń i źródło konfliktu są według mnie zrozumiałe i dostępne dla współprzeżywania przez współczesnych. Dlatego syntezę wewnętrznych przymiotów czasu — osobliwego muzycznego „fasonu kostiumów”, „manier zachowania”, intonacji — starałem się połączyć ze współczesnym poglądem i stosunkiem do tołstojowskiej powieści. Nie jest to pomysł nowy. Wielcy kompozytorzy rosyjscy dali wspaniałe wzory podobnego konfliktu muzyczno-dramaturgicznego. Wspomnijmy chociażby zamiar Glinki polegający na „przeciwstawieniu muzyki polskiej muzyce rosyjskiej” w „Iwanie Susaninie”, albo pastorałkę divertimento w „Damie pikowej” Czajkowskiego. Konfrontacja „dwóch muzyk” stwarza dla muzyka wielkie możliwości dramaturgiczne. Taki wybór, dla przykładu, daje możliwość wykorzystania jednoczesnego brzmienia muzyki na scenie i w orkiestrze (zawody konne, opera włoska), podkreślając tym samym konflikt „muzyki akcji” i „muzyki wewnętrznego stanu bohatera”, jest to nadzwyczaj ważne dla odbioru „na słuch” podstawowej myśli spektaklu. Przydawałem również wielkie znaczenie idei ciągłości muzycznej narracji, dążąc do symfonicznego, a nie numerycznego przedstawienia i rozwoju materiału muzycznego. Myślę, że tylko w taki sposób można zbudować muzyczną architekturę tak przepełnionego polifonią i kontrapunktem dzieła, jakim jest powieść Tolstoja. I jeszcze jedno. Określając gatunek baletu jako sceny liryczne, chciałem nie tylko tym jeszcze raz podkreślić bliskość pomysłu do sztuki romantycznej Czajkowskiego, ale również omówić skromną próbę stworzenia muzycznej postaci niewyczerpanego dzieła L. N. Tolstoja.

Przełożyła z języka rosyjskiego L. Kozieja

MAJA PLISIECKA

Wierzę bezgranicznie w możliwości swego gatunku sztuki. Jestem przekonana, że baletowi jest podporządkowane wszystko — wysoka tragedia i liryka kryształowo czysta, humor i patetyka, czar baśni i proza publicystyki. A propos, właśnie balet jest w stanie oddać najsłabsze niuanse, tę „odrobinę”, o której mówi Tolstoj. Niektórzy ludzie, niestety, widzą w baletcie tylko piękne, ale szalone widowisko, które nie jest w stanie poruszyć widza, wstrząsnąć nim, rozjaźnić jego duszy. Jak każda dziedzina sztuki, balet również zrodził sztampy, które koczują ze spektaklu na spektakl, niezależnie od różnic epok i źródeł literackich, z których wyrosły. Te sztampy z pewnością są główną przyczyną niewiary widza w siłę wyrazu choreografii. Walka z tymi sztampami jest „zazwyczaj” niezwykle trudna. Jednak trudniejsze jest wyrażenie głębokich uczuć za pośrednictwem wyuczonych technicznych kombinacji tanecznych. Prawda jest gdzieś w pobliżu. Dlatego dążenie do rozszerzenia tematyki baletu z pewnością powoła do życia nowe środki wypowiedzi, które wzbogacą możliwości choreografii. W pracy nad „Anną Kareniną” próbowaliśmy znaleźć szczególną oszczędność rysunku tanecznego — zobowiązują do tego epoka, środowisko, które zostało przedstawione w powieści, sposoby bycia, obowiązujące w społeczeństwie nakreślonym przez Tolstoją i głębia stanów wewnętrznych wszystkich bohaterów powieści, złożoność „podtekstów”. plastyczność „rozmyślań”. To ostatnie

jest szczególnie ważne, gdyż bohaterowie Tolstoją nie tylko popełniają czyny, ale też wiele o nich rozmyślają. Przy całej umowności sztuki choreograficznej, dążyliśmy do jasności i adekwatności tego, co dzieje się, na scenie. Obecnie na balet bezwzględnie wywiera wpływ gimnastyka, akrobatyka, jazda figurowa na lodzie. Jeśli przedtem masa umownych gestów pantomimicznych czyniła niejasnym sens akcji, to obecnie dążenie do wydoskonalonej i zaakcentowanej wirtuozerii również oddala od zrozumienia tego, co się dzieje na scenie. Oczywiście, we wszystkim konieczny jest umiar! Postać Anny jest symbolem najwyższej kobiecości. Jest to swoisty bunt przeciwko „totalnemu” zakłamaniu wyższych sfer, obłudzie moralnej i „przyzwoitości”. Historia muzyki wymienia już osiem oper wykorzystujących motyw powieści „Anna Karenina”. Nikogo już nie dziwi, że idea zmuszenia Anny do śpiewania, działania na deskach teatrów dramatycznych, ukazywania się na ekranie była wielokrotnie realizowana. Jestem przekonana, że w gatunku, jakim jest balet, choreografowie jeszcze wiele razy będą sięgać do tego i innych arcydzieł Tolstoją. Rozumiem, jak bardzo odpowiedzialnym jest pierwsze choreograficzne odczytanie „Anny Kareniny” na scenie baletowej, dlatego z drżeniem serca stawiamy naszą pracę pod osąd publiczności.

Przełożyła z języka rosyjskiego L. Kozieja



Bogusław Kaczyński

„ANNA KARENINA”

balet Szczedriny i Plisieckiej

Premiera baletu „Anna Karenina”, zaprezentowana 10 czerwca 1972 roku na scenie Teatru Bolszoi w Moskwie, stała się ważnym wydarzeniem artystycznym, które odbiło się szerokim echem na całym świecie. Dzieło to obok „Konika Garbuska” i „Carmen” (Bizet — Szchedrin) było trzecim baletem Szczedriny i zostało skomponowane z myślą o stworzeniu popisowej roli najslawniejszej radzieckiej tancerce — Maji Plisieckiej, która tym razem zaprezentowała się również jako utalentowany choreograf, stając obok N. Ryżenki i W. Smirnowa-Gołowanowa na czele zespołu przygotowującego wizję sceniczną spektaklu. „Anna Karenina”, nazwaną w podtytule „scenami lirycznymi”, mimo pozorowanej rozległości fabuły, podziału na drobne sceny obfitujące w częste zmiany miejsca i akcji, jest dziełem bardzo zwartym pod względem dramaturgicznym. Niemala w tym zasługa librecisty B. Lwowa-Anczina, który potrafił bogaty materiał zawarty w powieści Tolstoja zamknąć w trzech aktach, podzielonych na osiemnaście różnej wielkości obrazów. Punktami kulminacyjnymi spektaklu są mistrzowsko skonstruowane i sugestywnie przedstawione sceny na wyścigach (z grającą na scenie drugą orkiestrą), sen Wrońskiego i Anny, spotkanie Kareniny z dzieckiem, scena w operze (z fragmentem duetu wykonywanego przez śpiewaków). Prapremiera „Anny Kareniny” otrzymała znakomitą, godną najlepszych tradycji radzieckiego baletu obsadę, w której obok bohaterki wieczoru — Maji Plisieckiej, odnoszącej w tym spektaklu niewątpliwie jeden z najwspanialszych sceniczych sukcesów, występowali tak wybitni tancerze jak M. Liepa (Wroński), N. Faiejczew (Karenin), N. Ryżenko (Betsi) i inni. Autorem interesującej, bardzo współczesnej w swym kształcie oprawy scenograficznej był W. Lewantal. Stronę muzyczną przedstawienia po mistrzowsku przygotował zna-

ny dyrygent J. Simonow. Spektakl został bardzo życzliwie przyjęty przez publiczność i uzyskał wysoką ocenę krytyki muzycznej. Wykonawców wywoływano niezliczoną ilość razy przed kurtynę, scenę zarzucono wiązkami i bukiecikami kwiatów. W latach późniejszych wytwórnia MOSFILM dokonała ekranizacji całego baletu, co w ogromnej mierze przyczyniło się do popularyzacji dzieła na świecie. „Karenina” prezentowana była także w wielu teatrach Europy i Ameryki, Azji (m. in. w La Scali, Operze Wiedeńskiej, Operze Paryskiej, w Metropolitan Opera, w Operze Tokijskiej), podczas gościnnych występów Teatru Bolszoi. Przedstawienie wzbudzało zawsze ogromne zainteresowanie widzów, wywoływało gorące dyskusje w prasie. Aby dowiedzieć się szczegółów o powstaniu dzieła i jego realizacji, poprosiłem o rozmowę Rodiona Szczedriny i Maję Plisiecką.

Rodion SZCHEDRIN

— Dlaczego zainteresował się Pan właśnie dziełem Tolstoja?

— Baletowa adaptacja „Anny Kareniny” była pomysłem mojej żony Maji Plisieckiej...

— Jak przebiegała praca nad partyturą?

— Po wielu debatach z realizatorami i współtwórcami „Kareniny” napisałem I akt i czym prędzej odrzuciłem go, uważając, że rodzaj muzyki, jaki stworzyłem, niestety, nie oddaje ducha epoki, w której rozgrywa się akcja baletu. Szukając wyjścia z sytuacji wpadłem na pomysł zastosowania techniki collage'u, dzięki której mogłem wprowadzić do partytury pewne melodyczne, rytmiczne i kolorystyczne elementy kompozycji instrumentalnych Czajkowskiego. Do tego celu wykorzystałem dzieła twórcy „Jeźdźcy Łabędziego”, które powstały mniej więcej w okolicach roku 1876, to znaczy w czasie, kiedy Tolstoj pisał swoją powieść. Ponadto dla zachowania wierności historycznej wprowadziłem do jednej ze scen fragment oryginalnego duetu Romea i Julii z opery Belliniego „I Capuleti e I Montecchi”, która wówczas grana była w Teatrze Maryjskim w Petersburgu. Takie zestawienie przeciwnych, zdawałoby się rodzajów muzyki otwierało ogromne możliwości dramatyczne. Jednocześnie wykorzystanie na scenie i w orkiestrze tych „dwóch muzyk” (np. w obrazach Wyścigi i Opera włoska) uwypuklały

i podkreślały w partyturze konflikt, który określić można jako „muzykę wydarzeń” i „muzykę odpowiadającą wewnętrznemu stanowi bohaterów”. Czyż można bardziej plastycznie ukazać przy pomocy muzyki główną myśl i idee przewodnią spektaklu? Ogromną wagę przywiązywałem też do zachowania muzycznej ciągłości akcji, dążąc przede wszystkim do stworzenia kompozycji symfonicznej, powiązanej jakimiś stałymi grupami tematycznymi. Uważam, że tylko tym sposobem można było zbudować muzyczną konstrukcję dzieła opartego na powieści tak nasyconej polifonią i kontrapunktem jak „Anna Karenina” Tolstoja.

— Balet swój nazwał Pan scenami lirycznymi...
— Chciałem w ten sposób nie tylko podkreślić pokrewieństwo mojego pomysłu z romantyczną koncepcją Czajkowskiego w jego „Onieginie”, ale także wyrazić moją pokorę wobec niewyczerpanego bogactwa zawartego w powieściach Tolstoja, które próbowałem przenieść na scenę baletową.

— W jakim stopniu autorzy tworząc balet, jego konstrukcję dramatyczną, brali pod uwagę możliwości taneczne i aktorskie Maji Plisieckiej?
— Współpraca między nami, mam na myśli librecistę, choreografa, scenografa i dyrygenta, układała się wręcz idealnie. Byliśmy zgodni co do najdrobniejszych szczegółów jeszcze przed rozpoczęciem pracy nad muzyką. Wiedzieliśmy już wtedy, że Plisiecka będzie tańczyć Kareninę, Mariusz Lipa — Wrońskiego, znaleźmy także obsadę mniejszych partii. Nie mogło to oczywiście pozostać bez wpływu na kształtowanie scenicznej wizji baletu.

Maja PLISIECKA

— Czy „Anna Karenina” jest Pani pierwszą pracą choreograficzną?

— Tak. Mam jednak nadzieję, że nie ostatnią...

— Co Panią najbardziej zafascynowało w tym temacie?

— Postać Anny urzekająca swą kobiecością. Jej bunt i tragiczny finał wywarły na mnie wstrząsające wrażenie.

— Czy uważa Pani, że balet klasyczny jest w stanie zaspokoić potrzeby choreografa stawiającego dzieło o tak bogatej jak „Anna Karenina” warstwie psychologicznej?

— Bezgranicznie wierzę w możliwości sztuki.

którą reprezentuję. Uważam, że w mocy baletu leży wyrażenie wszystkiego od ogromnego dramatu i najsztudniejszej liryki, poprzez humor i patos do czarodziejskiego świata baśni włącznie. Wielu ludzi, niestety, jeszcze w chwili obecnej uważa, że przedstawienie baletowe ma jedynie rację bytu jako bezmyślne widowisko, którego celem jest zadziwienie publiczności przy pomocy najbardziej wyszukanych popisów. Nie muszę wyjaśniać, jak błędny i krzywdzący dla naszej sztuki jest taki sąd. Ciałem, plastyką ruchu można przecież wyrazić jeszcze więcej niż przy pomocy słów. Jestem przekonana, że żadna z dziedzin sztuki — ani opera, ani teatr, ani film — nie są w stanie dorównać baletowi w możliwości ukazania tragicznych kolei życia Anny Kareniny.

— Jak powstała koncepcja choreograficzna?

— Inspiracją moich pomysłów były przede wszystkim strony powieści Tolstoja, który jak żaden inny pisarz potrafił z zachowaniem najdrobniejszych szczegółów naszkicować postacie swych bohaterów. Opisywał więc nie tylko ich ubiory, ale także plastykę ich ruchów. Proszę zwrócić uwagę, że na każdej niemal stronie autor pisze o lekkim kroku Anny, o płynności jej ruchów, o ustawieniu jej szyi, o pozycji głowy. Nie muszę podkreślać, jak cenne były dla mnie takie opisy.

— Czy Pani zdaniem sukces przedstawienia byłby taki sam, gdyby głównej roli nie tańczyła Maja Plisiecka?

— Nie mogę odpowiedzieć na to pytanie, ponieważ nigdy nie widziałam na scenie Maji Plisieckiej...

— Najbardziej ulubiona rola?

— Carmen i Karenina.

— Jak Pani pracuje nad utrzymaniem formy artystycznej?

— Ćwiczę, ćwiczę i jeszcze raz ćwiczę. Trudność naszego zawodu tkwi w jego regularności.

— Jakich rad udzieliłaby Pani młodzieży marzącej o karierze baletowej?

— Jeśli są jeszcze dziećmi niech raczej zrezygnują ze swoich zamiarów, bo to bardzo skomplikowany zawód. Jeśli już na rezygnację za późno, niech bez zbytnich namysłów zabrają się do zwykłej, codziennej roboty. Tylko uczciwa, systematyczna praca gwarantuje odnoszenie jakichś sukcesów.





STRESZCZENIE LIBRETTA

AKT I

PROLOG

Dworzec Petersburskiej Kolei Żelaznej. Na peronie Wroński spotyka swoją matkę. Z pociągu wysiada Anna. „Obejrzał się i zobaczył, że ona również odwróciła głowę. Spojrzenie jej... szarych oczu... zatrzymało się na jego twarzy przyjaźnie i z uwagą”. „...wtem obok wagonu przebiegło kilku ludzi o przerażonych twarzach” — zobaczyli mężczyznę przejechanego przez pociąg.

BAL

Pośród tańczących są Wroński i Kitty. „Cały bal... był dla Kitty czarownym snem pełnym radosnych kwiatów, dźwięków i gestów”. Gdy weszła Anna, Wroński oniemiał z zachwytu. Kitty „...widzia-

ła, że w tej pełnej sali czują się oni, jak gdyby sami”. „Bal cały, cały świat — wszystko zasnuwało się w jej duszy gęstą mgłą. Czuła się zupełnie zmiażdżona”.

ZAMIEĆ

Anna pogrąża się w zadumie. „Zamieć i wichry porwały się ku niej... Wiatr tylko na nią czekał... chciał ją porwać”. Zza śnieżnego całunu wyłania się czyjaś postać. „Obejrzała się i w mig rozpoznała... Wrońskiego”. W jego płóciowym miłosnym wyznaniu były „wyrazy pełnego czci zachwytu” i namiętne błaganie. „Cała groza zamieci teraz wydała się jej jeszcze piękniejsza”. Anna stoi „przerażona i szczęśliwa...”. Podchodzi do niej Karenin.

Wroński i Karenin wymieniają uprzejme, aczkolwiek chłodne ukłony. Karenin podaje Annie ramię i zabiera ją ze sobą.

SALON BETSY

Księżna Betsy Twerska i jej mąż przyjmują gości. Jednym z nich jest Tuszkiewicz, z którym Betsy ma romans. Świat na ich związek miłosny patrzy przez palce, gdyż go maskuje kłamstwo niby godziwego zachowania. Wchodzi Anna. Wroński znajduje sposobność, by zatrzymać Annę. „Pani i ja dla mnie jedno. I nie widzę przed sobą możliwości spokoju ani dla siebie, ani dla pani. Widzę rozpacz, nieszczęście... albo też — szczęście, i to jakie szczęście!...”. Interesują się nimi goście księżny Twerskiej. Wchodzi Karenin. „To staje się nieprzyzwoite...” Karenin proponuje Annie, by wyszli oboje. Odpowiedziała mu, że zostaje. „Aleksy Aleksandrowicz pożegnał wszystkich ukłonem i wyszedł”. Wroński znowu podchodzi do Anny. Znowu na nich są skierowane nieprzyjazne lornetki.

GABINET KARENINA

Karenin czeka na żonę. Wchodzi Anna „...ze schyloną głową i bawiąc się chwastami baszłyka”. „...muszę cię ostrzec...” — powiada Karenin. „Twoja dzisiejsza, nazbyt ożywiona rozmowa z hrabią Wrońskim... zwróciła uwagę”. Anna zostaje sama. „Późno, późno, już późno...”

SEN WROŃSKIEGO

Wrońskim zawładnęła jedyna myśl — o Annie. „...całe szczęście życia, jedyny sens

życia znajduje teraz w tym, żeby widzieć i słyszeć ją...” W jego wyobraźni przemykają sceny ich wszystkich spotkań. We śnie zjawiają się kobiety jego życia, które przeminęły bezpowrotnie — rozproszyły się gdzieś. Zjawia się postać przejechanego przez pociąg mężczyzny, tego samego, który tak przeraził Annę w czasie ich pierwszego spotkania. Wroński budzi się i widzi Annę, która do niego przyszła.

ANNA I WROŃSKI

„To, co przez niemal cały rok było jedynym, wyłącznym pragnieniem jego życia...; to, co dla Anny było niemożliwe, straszne, a jednocześnie urzekające — marzenie o szczęściu było zaspokojone.” Rozpacz, niepokój, wstyd stały się trucizną dla namiętnych uczuć Anny.

AKT II

WYŚCIGI KONNE

Na trybunach i wokół pola zebrał się „...cały dwór i tłumy widzów...”. „Morze muslinu, wstążek, piór, parasolek i kwiatów”. W gronie oficerów biorących udział w gonitwach znajduje się Wroński. „Na pstrą gromadkę jeźdźców... skierowane były wszystkie oczy i wszystkie lornetki” Niespodziewany upadek Wrońskiego u Anny wywołuje rozpacz i niepokój. „Poczęła dygotać jak schwytyany ptak...”. „Aleksy Aleksandrowicz zbliżył się do Anny i z kurtuazją podał jej ramię”. Anna nie może, nie chce niczego ukrywać. „Kocham go i jestem jego kochanką. Nie znoszę pana boję się, nienawidzę... Niech pan ze mną robi, co pan chce”.

GABINET KARENINA — PODWÓJNE ŻYCIE ANNY

„Aleksy Aleksandrowicz długo i wszechstronnie rozważał... myśl o pojedynku.” „...żywo wyobraził sobie noc, jaką spędzi po wyzwaniu, i skierowaną ku sobie lufę pistoletu, dreszcz go przejął, zrozumiał, że nigdy nic podobnego nie uczyni.” Kiedy Anna „...począła zastanawiać się, co uczyni teraz mąż, przychodziły jej do głowy najstraszliwsze myśli.” Decyzja Karenina była następująca: „życie nasze winno toczyć się tak, jak dotychczas”. „Chcę... by ani świat, ani służba nie mogli pani nic zarzucić”. Anna „...poczuła dotkliwie zimno i wiedziała już, że zważyło się na nią tak straszne nieszczęście, jakiego się nie spodziewała”. „...to ...wydawało jej się okropniejsze niż wszystko”. Anna i Wroński muszą „...ukrywać swoją miłość, kłamać i oszukiwać, szukać wybiegów i stale myśleć o innych wtedy, gdy namiętność, która ich wiązała, była tak silna, że oboje zapominali o wszystkim prócz swej miłości”.

CHOROBA I SEN ANNY

Gorączka — mijały dni. Anna była nieprzytomna. „Jedno senne widziadło nawiedzało ją prawie co noc”. Śniło się jej, że obydwa razem byli jej mężami, że obaj nie skąpili jej łask”. „...to przewidzenie, jak koszmar, dusiło ją i budziła się z przerażeniem, by w następnym śnie zobaczyć w gorączkowym majaczeniu złowieszczonego chłopca, który śnił jej się coraz częściej”. „Zginęłam, zginęłam”. „Jestem jak napięta struna, która powinna pęknąć... Czuję, że lecę głową w dół w jakąś przepaść...”

POKÓJ ANNY

Zapominając o zachowaniu wszelkich środków ostrożności, Wroński przychodzi do domu Karenina. „...nie widząc nikogo i niczego... szybkim krokiem, ledwo powstrzymując się od biegu, wszedł do jej pokoju. I nie myśląc, i nie zauważając tego, że może ktoś jeszcze jest w pokoju, objął ją i zaczął całować jej twarz, ręce, szyję”. Wrońskim i Anną zawładnęła jedna „...myśl o tym, że trzeba skończyć z tym fałszem, a im prędzej to uczynią, tym lepiej. Rzucić wszystko... i ukryć się gdzieś sam na sam ze swoją miłością...” Karenin „...pozostał sam z synkiem...”, a Anna z Wrońskim wyjechała za granicę. Nie otrzymała rozwodu...”

AKT III

WŁOCHY

„Wroński z Anną... zatrzymali się w małym włoskim miasteczku, gdzie mieli zamiar zamieszkać na jakiś czas”. „W tym pierwszym okresie swego wyzwolenia... Anna czuła się niewybaczalnie szczęśliwa i pełna radości życia... Wspomnienie o wszystkim, co się z nią wydarzyło... zdawało się jej snem gorączkowym, po którym zbudziła się za granicą przy boku Wrońskiego. Ale stopniowo coraz boleśniej zaczyna tęsknić za synkiem.

CEREMONIA PAŁACOWA

W pałacu wręczają Kareninowi Order. Odbywa się uroczysty rytuał pałacowy.



SPOTKANIE ANNY Z SYNKIEM

Anna ukradkiem zjawia się w domu Karenina, żeby zobaczyć się z synem. Spotkanie z Sieriożą jest pełne czułości i bezgranicznego żalu. Ale wchodzi Karenin. Anna powinna odejść. Rozpacz i nieznośny ból pchają Annę do szaleńczego czynu — jedzie do teatru, do opery włoskiej, gdzie będzie towarzystwo z wyższych sfer, chociaż wie, że to „...znaczyło...rzuć światu wyzwanie czyli się na zawsze świata wyrzec...”.

ITALIAŃSKA OPERA

W łóżach „kwiat” towarzystwa Petersburga. Na scenie występują w duecie primadonna i tenor. Zjawia się Anna. Wszystkie lornetki skierowane są na nią. „...czuła to, co czuje człowiek, którego postawiono pod pręgierz”.

ROZPACZ ANNY

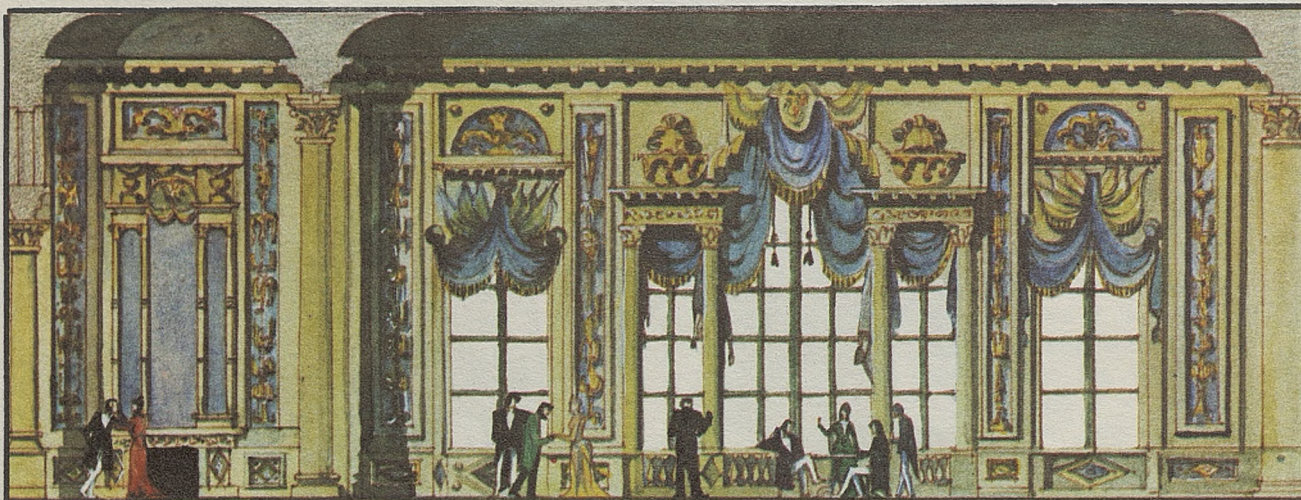
Świat otwarty dla Wrońskiego, „...był zamknięty dla Anny”. Nie daje jej spokoju rozłąka z synem, pogarda ze strony społeczeństwa, strach, że utraci miłość Wrońskiego. Wydaje się jej, że uczucie Wrońskiego do niej stygnie. „Szliśmy właśnie na spotkanie naszemu związkowi, potem jednak nic nie mogło nas powstrzymać i rozchodziliśmy się w różne strony”. „Była zazdrosna o niego nie z powodu jakiejś kobiety, lecz dlatego, że jego miłość do niej stawiała się mniejsza”. „...to zazdrościła kobietom ze świata, z

którymi mógł się spotykać: to zazdrościła wymyślonej przez siebie dziewczynie, z którą chciał się żenić, zrywając z nią. Ta ostatnia zazdrość męczyła ją najbardziej, szczególnie dlatego, że sam... powiedział jej, iż matka... pozwoliła sobie namówić go do ożenku z księżną Sorokin”. Oczywiście duszy widzi, jak bardzo pohańbiono ją w teatrze, widzi Karenina i Sieriożę, i wreszcie groźbę największego nieszczęścia. Tym nieszczęściem staje się wyimaginowany ożenek Wrońskiego z tą samą „wymaginowaną dziewczyną”, myśl, która nie dawała jej spokoju. „...nie mogę wymyślić sytuacji, w której życie nie byłoby męczarnią...”. „Wszystko jest nieprawdą, wszystko jest kłamstwem, wszystko oszustwem, wszystko złem... Dlaczego nie umarłam?...”. I nagle zrozumiała, co działo się w jej duszy. Tak, była to myśl, która ostatecznie o wszystkim decydowała. „Tak, umrzeć”

ŚMIERĆ ANNY

„I nagle, przypomniawszy sobie człowieka przejechanego w dzień jej pierwszego spotkania z Wrońskim, rozumiała, co jej czynić wypada”. „I dokładnie w tej sekundzie, gdy środek przestrzeni leżącej pomiędzy osiami kół z nią się zrównał padła pod wagon na ręce, poczym lekkim ruchem, jakby miała powstać z ziemi, uklękła... I świeca, przy blasku której czytała księgę pełną niepokoju, fałszu, niedoli i zła, wybuchła jaskrawszym niż kiedykolwiek światłem, oświeciła przed nią wszystko, co dotąd leżało w cieniu, zaświezczała i poczęła się zmierzchać, aż na wieki zgasła”





RODION SZCZEDRIN

ANNA KARENINA

LIRYCZNE SCENY — Balet w trzech aktach

Libretto: B. A. Lwow-Anochin na motywach powieści L. Tołstoja

Kierownictwo muzyczne
Choreografia i reżyseria
Scenografia i inscenizacja
Asystent choreografa
Asystent scenografa
Dyrygent

RAFAŁ JACEK DELEKTA
KRYSTYNA GRUSZKÓWNA
MARIAN STAŃCZAK
KRZYSZTOF ZAKRZEWICZ
MAGDALENA PAWLIKOWSKA
RAFAŁ JACEK DELEKTA

.....
.....
Inspicjent
ANNA JAWORSKA

Premiera: 13 i 14 stycznia 1985 r.

OBSADA

Anna Karenina	ALEKSANDRA MIODUSKA ALINA TOWARNICKA
Wroński	BOGUSŁAW WILK KRZYSZTOF ZAKRZEWICZ
Karenin	JAN STAROWICZ KRZYSZTOF ZAKRZEWICZ
Ks. Betty Twerska	BARBARA KOTARBA ALEKSANDRA MIODUSKA
Kitty	BARBARA GATTY-KOSTAL ANNA KRYCH ALINA TOWARNICKA
Zjawa	ROMAN BOSSY
Korsuński	ROMAN BOSSY BOGUSŁAW WILK KRZYSZTOF ZAKRZEWICZ
Tuszkiewicz	LECH DRUCH
Mąż Twerskiej	MAREK FIMA
Niania	KRYSTYNA UNGEHEUER
Obłoński	TOMASZ LESZCZYŃSKI JANUSZ MODRAKOWSKI
Korsuńska	BARBARA GATTY-KOSTYAL BARBARA KOTARBA
Matka Kitty	KRYSTYNA UNGEHEUER
Dróżnik	TOMASZ LESZCZYŃSKI JANUSZ MODRAKOWSKI
Matka Wrońskiego	EWA NOWAK
Ks. Barbara	BARBARA GATTY-KOSTYAL MAŁGORZATA PIECHNIK
Ks. Sorokin	MAŁGORZATA PIECHNIK
Soliści śpiewacy: Julia	ZOFIA JANKOWSKA ANNA PLEWNIAK JADWIGA WIERZBICKA
Romeo	JAN WILGA JAN ZAKRZEWSKI
Sierioża, syn Anny Kareniny	MARCIN MARKOWSKI BARTOSZ SIERPNIOWSKI
Artyści chóru	WILHELMINA GALAS JANUSZ MODRAKOWSKI IHOR POTIUCH

ZESPÓŁ BALETOWY

I tancerka	ALINA TOWARNICKA
Soliści	BARBARA GATTY-KOSTYAL ALEKSANDRA MIODUSKA KRYSTYNA UNGEHEUER ROMAN BOSSY BOGUSŁAW WILK KRZYSZTOF ZAKRZEWICZ
Koryfeje	ANNA GLISZEWSKA BARBARA KOTARBA ANNA KRYCH LECH DRUCH JAN STAROWICZ
Zespół	ILONA DWORSKA EWA NOWAK MAŁGORZATA PIECHNIK JADWIGA PYTEL EMILIA SIKORA MAREK FIMA ADAM KŁAFCZYŃSKI
Adepci	BEATA BOGUSZ ELŻBIETA MICHALCZYK MARTA ŻURAWSKA TOMASZ LESZCZYŃSKI PAWEŁ RAKOCZY
Adepci Studia Baletowego pod kierownictwem	KRYSTYNY UNGEHEUER
Dzieci ze Studia Baletowego	
Inspektor baletu	JAN STAROWICZ
Pedagog Studia	MARIA DIMITROW
Pedagog baletu	JEWGIENIA JERMOŁOWA (ZSRR)
P. O. Kierownika baletu	ALINA TOWARNICKA

ORKIESTRA

I SKRZYPCE

Janusz Miryński
— koncertmistrz
Leszek Skrobicki
Teresa Szarek
Stefan Solarczyk
Jan Wojcieszek
Janusz Czubak
Marianna Skrzypczyk
Elżbieta Zarębska

II SKRZYPCE

Anna Burzyńska
Jan Malik
Elżbieta Telega
Lidia Serafin
Ewa Janicka
Ewa Halina Janicka
Bożena Baran

ALTÓWKI

Mieczysław Satora
Małgorzata Żelazna
Stanisław Mleczo
Aleksandra Senisson
Magdalena Załuczowska

WIOLONCZELE

Barbara Wrońska
— koncertmistrz
Barbara Drobnik
Ryszard Sterkowicz
Danuta Pudło
Monika Langman
Krzysztof Orzechowski

KONTRABASY

Marek Markowicz
Jerzy Porosło

Marek Mackiewicz
Henryk Żagiel

FLETY

Stanisław Węgrzyn
Danuta Bińczycka
Janusz Pańczyk
Bogusław Zając
Urszula Hliwa
Bogusław Kawula

FLET ALTOWY

Zbigniew Kamionka

HARFA

Małgorzata Skoczeń
Liliana Kosiorowska

OBOJE

Stanisław Korta
Magdalena Paździor
Marek Moroń
Marek Drzewi

ROŻEK ANGIELSKI

Marek Włodkowski

KLARNETY

Ignacy Wyczyński
Janusz Antonik
Jan Ignatjuk
Stanisław Olko
Leszek Pietroń
Jerzy Osiać

KLARNET BASOWY

Stanisław Przysaś

FAGOTY

Damian Gryboś
Eugeniusz Studnicki

Piotr Pająk
Zbigniew Bogacz

KONTRAFAGOT

Henryk Urbański

TRĄBKİ

Tadeusz Jodłowski
Magdalena Łapińska
Zygmunt Kunert
Andrzej Chrobak
Ryszard Wojnarowski

WALTORNIE

Józef Wróbel
Tadeusz Nowiński
Zygmunt Firlić
Jarosław Jaworski
Czesław Czopka

PUZONY

Stefan Skwarek
Andrzej Bigoś
Andrzej Wsolek
Krzysztof Węgrzyn

TUBA

Andrzej Filipek

PERKUSJA

Kazimierz Dobrowolski
Włodzimierz Pabian
Maciej Sobol
Maria Mastalska
Beata Wilewska

FORTEPIAN I CELESTA

Marek Mielński

Inspektor orkiestry

Tadeusz Jodłowski

ZESPÓŁ TECHNICZNY

Kierownik techniczny

MAREK KLACZAK

Kier. prac. kraw. damskiej

ALICJA TEKIELA

ZOFIA ZIEMBIŃSKA

Kier. prac. kraw. męskiej

STANISŁAW SILCZUK

JAN WIECHA

Bryg. prac. modniarskiej

HELENA DZIUBEK

Kier. prac. peruk.-fryzj.

CZESŁAWA GWIZDAŁA

Kier. prac. stolarskiej

JÓZEF KMIĘĆ

Pracownia modelatorska

WOJCIECH STĘPNIOWSKI

Pracownia malarska

HENRYK PIOTROWSKI

Akustyk

ZBIGNIEW JANIK

Światło

JÓZEF RYBARCZYK

Brygadier sceny

TADEUSZ KONIECZNY

Pracownia ślusarska

ADAM LASKIEWICZ

Koordynacja Pracy Artystycznej

P. O. Kierownika

BARBARA PATOŁA

Biuro Obsługi Widza

Kierownik

JOLANTA PISARSKA

Redakcja programu

JÓZEF OPALSKI

Współpraca

ANNA JAKUBIEC

BOGUSŁAW ZOREK

Opracowanie graficzne

JANUSZ WRZESIŃSKI

OPERA I OPERETKA W KRAKOWIE

DYREKCJA TEATRU ul. Senacka 6,

31-002 Kraków

DYREKTOR I KIEROWNIK

ARTYSTYCZNY

Sekretariat — tel. 22-08-79

Z-CA DYREKTORA — tel. 22-62-10

BIURO OBSŁUGI WIDZA

tel. 22-61-85, 22-78-07

SCENA OPEROWA W TEATRZE

IM. J. SŁOWACKIEGO

Plac św. Ducha 1, kasa — tel. 22-43-64

(wejście od strony Plant)

centrala — tel. 22-45-75

SCENA OPERETKOWA

ul. Lubicz 48, 31-512 Kraków,

centrala 21-22-66, kasa tel. 21-46-18

SCENA DZIECIEĆA

ul. Lubicz 48, tel. 21-22-66

